TIEMPO DE CINE

PUBLICACIÓN DEL CINE CLUB NÚCLEO - AÑO I Nº 2 - SETIEMBRE 1960

sinónimo de vermouth

CRISIS 1960

Nada más difícil que analizar las causas de las frecuentes crisis del cine argentino. Es imposible hacerlo sin tener que inevitablemente herir susceptibilidades, tocar intereses o calar hondo en problemas generales de carácter económico o que hacen incluso a la vida política del país.

Pero, creemos, que un estudio de esas crisis, circunscripto solamente al campo puramente profesional, industrial o meramente estético es superficial. Es una verdad a medias, es decir, y no tememos caer en un lugar común, la peor de las mentiras.

El cine argentino conoció épocas de prosperidad. Estas épocas fueron motivadas por varias razones. Era un cine, que salvo las pretensiones estetizantes de un Saslavsky o un Zavalía, se mantenía en un plano de modestia conceptual o formal. Era el cine fuertemente popular e intuitivo de Romero, José Ferreyra. No tenía crédito oficial pero contaba —y esto es muy importante— con un vasto mercado en Latinoamérica. Luego viene lo que todos sabemos, el divorcio con lo popular —la época Amadori—, la pérdida de los mercados y una vez caído el peronismo la primer gran crisis de la industria.

Se comienza a luchar por una ley que proteja al cine argentino. En esta intervendrán todas las ramas de la producción, la creación, los obreros, los cine clubes, los cortometrajistas, todos.

Todo el mundo está de acuerdo en que el cine debe ser protegido. Salvo muy pocos países, ninguna producción se paga con lo recaudado en su país. Podrá haber excepciones en casos de películas de mucho éxito. Pero —y esto es un viejo principio jurídico— no se puede legislar para las excepciones, ni para los héroes, ni para los quijotes.

Muchos también estábamos de acuerdo que faltaba al cine argentino una producción de calidad internacional que hiciese de cabeza de puente para la conquista de mercados internacionales. Temas verdaderamente nacionales que pudiesen interesar tanto en Bogotá como en Pekín. "Pinta tu aldea y serás universal", decía Tolstoi. Pero nuestra aldea tenía que ser pintada de una manera actual, moderna, con una sensibilidad nueva y aguda. Ya no estábamos ni en el 30 o el 40. Muchas cosas habían pasado en el mundo. Una guerra y sus secuelas. El neorrealismo, el cine sueco, el cine inglés, el nuevo cine americano, etc. Todos cines surgidos de nuevos hombres, de nuevas técnicas, de nuevas maneras de mirar la realidad. Habían surgido los Rosellini, los Visconti, los Bresson.

Y nosotros, ¿podíamos hacer frente a esto con nuestros envejecidos directores? Con un cine sin renovación generacional. Salvo Torre Nilsson, Ayala o los que entonces pugnaban por abrirse paso en el corto metraje, no había gente joven en nuestro cine. Nos engañábamos con nuestros técnicos, sin ver que eran muy buenos, pero que eran rutinarios o antifuncionales y así con muchas cosas.

Era necesario entonces un Centro Experimental, formar nuevos elementos que pudiesen traer al cine nuevas ideas sin obligarlos a hacer de héroes. Era necesario apoyar al corto metraje, por su valor **per se** y como gimnasia ideal para los iuturos realizadores. Era necesario crear Uniargentina para vender nuestras películas con regularidad, para que el invertir dinero en el cine no fuese una aventura incierta. Para que se pudiesen constituir o equipar estudios con la técnica al día. Era necesario proteger al cine argentino. Era la gran obligación del gobierno.

Se aprueba la ley. Entonces vemos, asombrados, que cierto sector, el de los exhibidores, comienza a actuar como grupo de presión. Y tiene un argumento fuerte que esgrimir. Fuerte y difundido por boca de funcionarios y ministros de economía: la libre empresa. Y en lugar de explicarle a los empresarios que una ley obliga a todos y quien no la cumple debe ser castigado, se les comienza a temer.

Se aprueba la ley. Los miembros del Directorio del Instituto de Cinematografía deben tener idoneidad cinematográfica, proteger al cine argentino, crear la Cinemateca Nacional, el Centro Experimental, fomentar el corto-metraje, fundar Uniargentina. Y los miembros del Instituto no tienen idoneidad cinematográfica, no protegen al cine argentino frente a los exhibidores —los temen—, no fundan la Cinemateca Nacional, ni el Centro Experimental, ni fomentan el corto metraje, ni fundan Uniargentina (el Ministerio de Economía parecería que no quiere apoyar una industria argentina). El Instituto envía bodrios a festivales extranjeros, jurados sin la menor idea de lo que es el cine, premia películas con criterios aparentemente sin sentido, produce una película y luego la oculta por temor. Y lógico, viene su desprestigio. Desprestigio que utilizarán los enemigos del cine argentino. Y vienen los nuevos proyectos, senadores-médicos, parálisis de la industria, Argentina Sono Film anuncia por gacetillas que va a cerrar sus estudios, el Sindicato se pone serio, el ambiente se agita. Los actores comienzan a no tener trabajo. Y otra vez cuando las papas queman, nos acordamos de los errores. Y empezamos de nuevo a caer en ellos. Y empezamos —mal de Argentina— a preferir lo malo conocido que lo bueno por conocer. A ponernos en la disyuntiva de elegir entre lo malo y lo peor. Y a pedir que vuelva el Instituto por que es mejor que Bayol. Y así seguiremos. Con nuestra crisis por año. Sin productores con un claro sentido de la industria en que actúan. Productores que podrían ser fabricantes de heladeras. Que no ven más allá de sus narices. Afortunadamente están surgiendo las nuevas promociones en esa rama. Ellos deben unirse a los realizadores, técnicos y actores capaces, a las nuevas generaciones, a los cine clubes y presentar batalla para lograr —dentro de lo que se pueda lograr ya en este país—, un pleno cumplimiento de la ley del cine y funcionarios idóneos para conseguir todo lo que hace falta. Para asentar definitivamente con talento, trabajo y honestidad, el cine argentino que el público argentino merece.

SALVADOR SAMMARITANO

Cine Club Núcleo

también edita

Cine Ensayo

Colección de estudios
bio-filmografías

Han aparecido

1.— ALFRED HITCHCOCK (dos ediciones)
2.— GENE KELLY
3.— JACQUES BECKER
4.— ERIC VON STROHEIM

aparecerán

FEDERICO FELLINI
LUCHINO VISCONTI
ROBERT BRESSON
LEOPOLDO TORRE NILSSON
LEOPOLDO TORRES RIOS
LUIS BUÑUEL
MICHELANGELO ANTONIONI
ORSON WELLES
NUEVOS REALIZADORES ARGENTINOS

En venta en
CINE CLUB "NÚCLEO"
y principales librerías

revista

EL GRILLO DE PAPEL

poesía

literatura

cine

artes

actualidad

CINEMA NUOVO

Revista bimestral de cultura

dirigida por

Guido Aristarco

pídala y suscribase durante las funciones

del Cine Club "Núcleo"

Precios especiales para sus socios

Ud. y el dibujo

No importa su edad, ni su profesión actual, tampoco si nunca ha estudiado dibujo o si es alumno o egresado de Bellas Artes.
Nos dirigimos a aquellos que sienten vocación y tienen condiciones.

una profesión

como la de dibujante publicitario sólo se adquiere, sólo puede adquirirse en una agencia de publicidad por la índole muy técnica y práctica de sus problemas, y sólo pueden trasmitirla profesionales dotados, además, de claro criterio didáctico y un buen método.

escuela agencia

lo ofrece su larga experiencia como agencia de publicidad, y desde hace cinco años, también como escuela de dibujo y técnica publicitaria. Sus cursos básicos de verano lo pueden capacitar a usted para ingresar en esta profesión, pero las vacantes son limitadas y deben reservarse con anticipación.

Infórmese en:

Rivadavia 5126, 4º piso

de 16 a 21 horas

TIEMPO DE CINE

REVISTA MENSUAL DE CINE Y TELEVISION
PUBLICACION DEL CINE CLUB NUCLEO
EDITADA POR EDICIONES GUIA PRACTICA
DIRECCION Y REDACCION: GAONA 2907 - piso 3º
Of. 4 - 59-7990
PUBLICIDAD: LAVALLE 2641 - 5º piso - Of. 501
89-4131-5554

CONSEJO DIRECTIVO:
VICTOR A. ITURRALDE RUA, JOSE AGUSTIN MAHIEU, SALVADOR SAMMARITANO y HECTOR VENA
DIRECTOR TECNICO: CARLOS PERALTA
DIAGRAMACION: ROGELIO POLESELLO
FOTOGRAFO: JULIO TELLEZ
DIBUJANTE: QUINO
VIÑETAS: BENICIO NUÑEZ

CUERPO CRTTICO ESTABLE
CARLOS A. BURONE, EDGARDO COZARINSKY, MABEL ITZCOVICH y CONSEJO DIRECTIVO

CORRESPONSALES EN EL EXTERIOR:
HOMERO ALSINA THEVENET (Montevideo)
GUIDO ARISTARCO (Milán)
JORGE ANGEL ARTEAGA (Montevideo)
FERNANDO DUARTE (Rio Maior, Portugal)
GEORGE N. FENIN (Nueva York)
ANTONIO J. GROMPONE (Montevideo)
CARLOS VIEIRA (San Pablo)
ALFREDO N. VILARIÑO OCHOA (Moscú)
REPRESENTANTE EN URUGUAY:
WALTER ACHUGAR — ANDES 1433 - Montevideo
SERVICIOS ESPECIALES DE PRENSA LATINA

Todos los artículos publicados en TIEMPO DE CINE han sido escritos especialmente para la misma, salvo indicación en contrario. Se prohibe su reproducción total o parcial sin mención de su origen.

Se desea el intercambio con publicaciones similares / On desire l'exchange avec des publications pareilles / Exchange with similar publications is desired.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 663864.

EN LA PORTADA: Alfredo Alcón en UN GUAPO DEL 900 (foto Castro).

INDICE

CRISIS 1960 - SALVADOR SAMMARITANO 3
FESTIVAL DE ANNECY - VASCO GRANJA 6
BIBLIOGRAFICAS - S. S. 7
LAS CUATRO FASES DEL CINE ITALIANO DE POSGUERRA - GUIDO ARISTARCO 8
CINE NORTEAMERICANO: ¿REVISION DE LAS LISTAS NEGRAS? - GEORGE N. FENIN 12
POLONIA, CINE, RESPONSABILIDAD MABEL ITZCOVICH 15
LA DOLCE VITA (Primera secuencia) 18
SHUNKO (Secuencia del eclipse 20

CRITICA:

UN GUAPO DEL NOVECIENTOS - J. A. MAHIEU 22
RIO ABAJO - S. S. 22
EL CRACK - S. S. 23
LA PATOTA - VICTOR ITURRALDE 23
PLAZA HUINCUL - M. I. 24
LA CONSPIRACION DE LOS BOYARDOS - M. I. 24
LA HERENCIA DE LA CARNE - J. A. M. 25
BEN HUR - V. A. I. R. 25
LA CABEZA CONTRA LA PARED - V. A. I. R. 26
LA GRAN GUERRA - C. A. BURONE 26
RETO AL DESTINO - C. A. B. 27
EL ESPEJO DE LA VIDA - EDGARDO COZARINSKY 27
EL PRIMER AMOR DE CRISTINA - E. C. 28

CORTOMETRAJE:

VIDRIO-DIMENSION - V. A. I. R. 28
COMO EL URUGUAY NO HAY - J. A. M. 29
SPILIMBERGO - J. A. M. 29

TIREDIE, UNA ENCUESTA, KALONDI 30
CONTRABANDISTAS DE IMAGENES - S. S. 31
CARTA DE MOSCU - ALFREDO N. VILARIÑO OCHOA 32
CULTURA CINEMATOGRAFICA EN BRASIL CARLOS VIEIRA 32
BIOGRAFO, recopilado por HECTOR VENA 34
FICHERO DE ESTRENOS - H. V. y J. C. BOSETTI

ANNECY 1960

noticia preparada con dos artículos orginales para TIEMPO DE CINE. enviados por Vasco Granja y extractados y traducidos por Víctor Iturralde.

—Vuestro arte (el octavo arte, según se afirma) es, por primera vez, totalmente independiente del Séptima Arte y este Festival es enteramente vuestro (...) Vuestro museo permanente se instalará aquí, al lado de nuestra ciudad lacustre (...) en este castillo (de los duques de Nemours), donde encontrará la hospitalidad de los conservadores Grandchamp y Laurent.

Estas fueron algunas de las palabras pronunciadas por el Dr. Paul Servettaz, "alcalde" adjunto de Annecy al inaugurar las Terceras Jornadas Internacionales del Cine de Animación. Así se llevó a cabo la presentación del Museo del Cine Imagen por Imagen cuyo caudal inicial integraron los elementos, los documentos reunidos por Michel Boschet y Raymond Maillet.

La primera sala constituía un sugestivo homenaje a los pioneros del cine de animación, sobre todo a Emil Reynaud, cuyas experiencias en proyecciones de películas animadas influyeron en la invención del cine por los hermanos Lumière. Una inteligente disposición de los aparatos del Dr. Paris (Taumatropio), de Duboscq (Zootropio), de Plateau (Fenaquisticopio, con dibujos de Muybridge), de Reynaud (Praxinoscopio), permitía comprender la importancia del movimiento como elemento fundamental del lenguaje cinematográfico.

El aviso que Jules Chéret pintó en 1892 para el estreno de las **Pantomimas luminosas** de Reynaud, que representaba a Pierrot y Colombina bailando una endiablada zarabanda, invitaba a penetrar en el Gabinete Fantástico del Museo Grévin para asistir a la exhibición de **Autour d'une Cabine**, obra maestra del creador indiscutible del arte y espectáculo cinematográficos.

Otra sala estaba dedicada a los artistas gráficos que se preocuparon por la expresión del movimiento, desde Hokusai hasta Steinberg, mostrando las diferencias fundamentales entre el arte de la animación y la representación del movimiento a través de la inmovilidad, por medio de paneles que mostraban los grandes frescos egipcios y los vasos griegos.

Un recinto presentaba las distintas fases de la realización de un film de dibujos animados desde las primeras tentativas para la creación de personajes y diseño de decorados, hasta la división del trabajo por grupos responsables de cada secuencia. Numerosas fotografías de películas de Disney, Jabely, Atamanov, Mimica y Hubley, mesas de animación con todos los utensilios completos, informaban sobre las diferencias que existen entre los procesos de realización del cine directo y del cine animado.

Cine sin cámara: grandes paneles con dibujos y trozos de películas de Len Lye —el primero que realizó una película aboliendo la cámara filmadora—, importante documentación sobre Norman McLaren. Animación de elementos recortados, enfrentamiento de las técnicas de Lotte Reiniger, Henri Gruel, Jiri Trnka, Bertold Bartosch, McLaren y George Dunning. Montaje surrealistas de Walerian Borowicz y Jean Lenica.

Y para terminar la exposición una sala reservada a Alexandre Alexeieff, el más infatigable de los cineastas de animación (**Une nuit sur le Mont Chauve, En passant, Blizzard**, etc.), quien escogió el camino más difícil en la ilustración de libros (**Dr. Jivago**) y en el cine experimental: la pantalla de alfileres. Este artista utiliza distintas técnicas de animación para realizar sus películas, pero prefiere la pantalla: una pequeña superficie perforada por miles de alfileres rigurosamente alineados en hileras verticales y horizontales e iluminados en forma rasante, que pueden ser hundidos parcialmente con una presión adecuada modelando, así, los más fascinantes efectos de luz y sombras.

JORNADAS DEL CINE DE ANIMACION

Las jornadas se llevaron a cabo desde el 7 hasta el 12 de junio ppdo. Se exhibieron cerca de ciento veinte películas

realizadas con las técnicas más variadas: grabación directa sobre la película, animación electrónica, dibujo tradicional sobre celuloides, pantalla de alfileres, animación de marionetas, de elementos recortados, de fotografías, etc.

Los films —proyectados a razón de ocho por día como promedio—, fueron escogidos con excelente criterio y se los acompañó con informes sobre la situación económica, artística y técnica en los distintos países representados. Los debates que sucedieron a tales informes, condujeron a la creación del Centro Internacional del Cine de Animación, que procurará establecer contactos con todos los realizadores de cine de animación en el mundo.

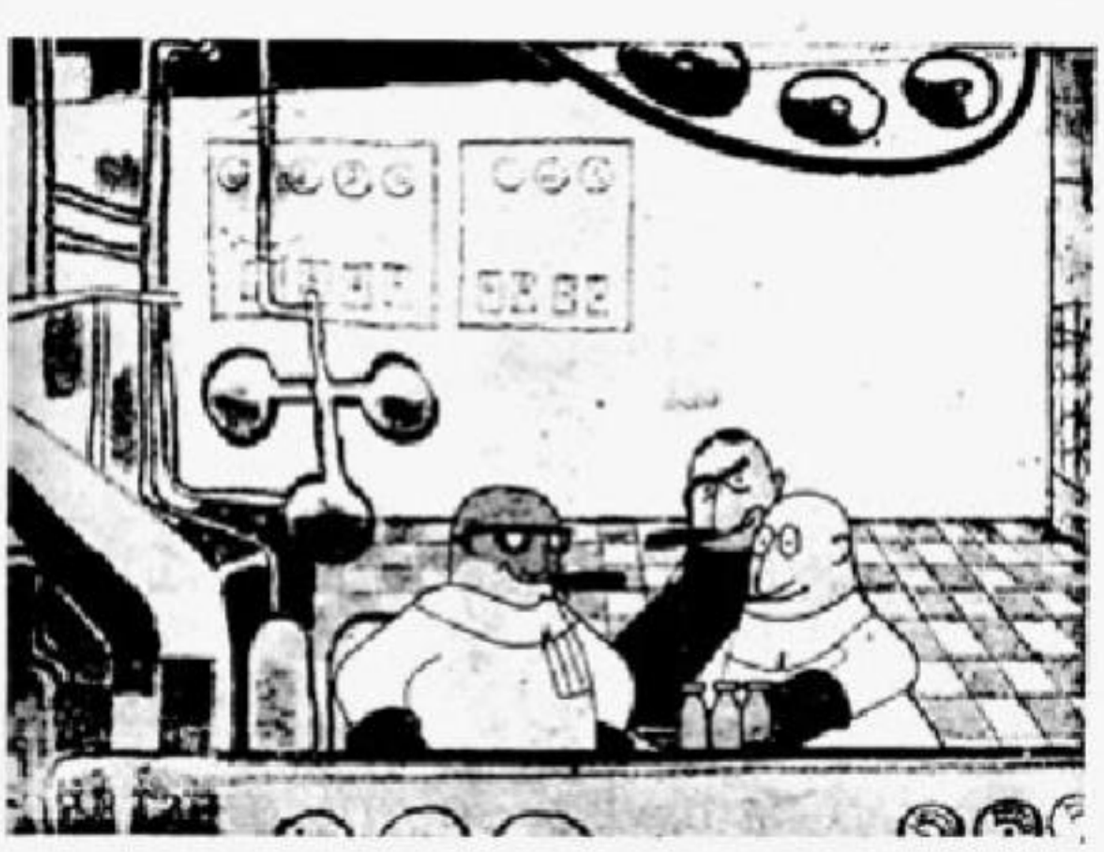
El domingo 12 de junio se clausuraron las reuniones, se proyectaron algunos films retrospectivos de Fischinger, Max Fleischer, Disney, Alexeieff, se proclamaron los premios y se proyectó el Gran Premio.

El jurado, presidido por el norteamericano John Hubley, estuvo constituído por Dimitri Babitchenko, Karel Zeman, Henri Gruel, Lo Duca, Joseph Kosma y Grant Mure. Fue proclamada vencedora de la competencia la película checoeslovaca **El león y la canción**, del benjamín de la cinematografía checa: Bretislav Pojar. Este es un film de marionetas con una acentuada melancolía que recuerda —a veces— a Fellini y describe la trágica aventura de un músico ambulante que recorre el desierto tocando un acordeón. El rey de la selva detesta esa música y se come al músico con el acordeón. A partir de ese momento el león denuncia su presencia ante los demás animales por la música que lo acompaña. Muere de hambre. Años después, un arlequín encuentra el acordeón enterrado en la arena junto a la osamenta del león y vuelve a tocar la melodía.

Se premiaron, además, por su tema humano y su lugar en la búsqueda gráfica: **Un lugar al sol** (Frantisek Vystrcil —Checoeslovaquia) y **Tened Cuidado** (Jiri Brdecka —Checoeslovaquia): por su contribución a la poesía y al arte populares; **La nube enamorada** (A. Karanovitch y R. Natchanov —U.R.S.S.): por su originalidad y humor: **Una vaca en la luna** (Dusan Vukotic —Yugoeslavia) y **En lo del fotógrafo** (Vatroslav Mimica —Yugoeslavia): por su partitura musical y efectos sonoros: **El vengador** (Dusan Vukotic —Yugoeslavia): por su contribución a las búsquedas artísticas: **Preludio para voz, orquesta y cámara** (Arcady—Francia). El premio del film de muy corto-metraje (ex-aequo) fue entregado a **Necchi** (film publicitario de Lemoine y Aymard —Francia) y a **Morphy Richards Iron** (Dick Robert y Jacques Vasseur—?). Se otorgó el premio del film para la infancia a **Petia y Caperucita Roja** (Raikovski y Stepantsev —U.R.S.S.). Los críticos franceses y extranjeros concedieron el Gran Premio de la Crítica Internacional a John Hubley por su films **Moonbird.**

Y el jurado envió un saludo a Charles Chaplin como reconocimiento por la influencia de su espíritu sobre el cine de animación (Chaplin declaró un día su interés por el cine que se realiza imagen por imagen, diciendo: "El dibujo animado es hoy el único arte verdadero porque en él y sólo en él la imaginación del artista tiene absoluta libertad para hacer todo lo que se le ocurra".)

BOMBOMANIA. (Bretislav Pojar)



ARTISTAS UNIDOS

Esta distribuidora de películas de productores independientes que lleva pesadamente la honra de haber sido fundada por Chaplin, Griffith, Douglas Fairbanks y Mary Pickford, nos comunica, excusándose en fútiles motivos de orden comercial, que ha recibido orden de Estados Unidos de no programar películas para cine clubes y entidades culturales. Lo consideramos una actitud torpe e inamistosa para asociaciones que propenden a una elevación del nivel cinematográfico, por la que luchan por otra parte, muchos de los productores independientes, cuyas películas son, a veces, tan mal distribuidas por Artistas Unidos.

TIEMPO DE CINE

BIBLIOGRAFICAS

Hemos recibido:

"CINECRITICA", Revista de cultura cinematográfica. Apareció su primer número en agosto. **Director:** Oscar I. Kantor. **Consejo de Dirección:** Ismael R. Arcella, Fernando Birri, S. Horovitz, Lautaro Murúa, Bernardo Verbitzky. **Secretario de Redacción:** Héctor de Santiago. **Sumario:** Iniciar el diálogo (Editorial). ¿Un nuevo o un viejo cine argentino? (Encuesta) El cine como mercancía en la obra de Peter Bachen (Ismael R. Arcella). La dolce vita (polémica), notas, críticas, bibliografías y filmografía de José A. Ferreyra. Precio: $ 18.

"CONTRACAMPO", Publicación de los estudiantes de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Apareció nº 1 y 2. Junio-julio 1960. La Plata. **Editor responsable:** M. Schereschevsky. **Composición, traducción y compilación:** Eduardo Comesaña, Carlos Fragueiro, Oscar Garaycochea y Sara Iturria.

"CINEMA NUOVO", Revista bimensual de cultura dirigida por Guido Aristarco. Nº 144, marzo-abril de 1960. Contiene notas de Oreste del Buono, Callisto Cosulich, Luigi Chiarini, Aldo Roselli, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Guido Oldrini, Renzo Renzi y Paolo Gobetti. Se sigue publicando además el diario de Cesare Zavattini, críticas y textos diversos. 180 páginas. Suscripciones y ventas a precios especiales para socios en el Cine Club Núcleo.

"FILM CULTURE" Nº 21. Publicación dirigida por Jonas Mekas. El número que comentamos contiene artículos de Jonas Mekas, George N. Fenin (Notas sobre el Festival de Mar del Plata), notas y filmografía de Luis Buñuel y diversas notas de Edward Bland, Parker Tyler, Lionel Rogosin, Arlene Croce, Rouben Maumolian, H. G. Weinberg, etc. Suscripciones y ventas especiales en el Cine Club Núcleo. 110 páginas.

"CELULOIDE" Nº 31. Revista portuguesa de cine. Julio de 1960. **Director:** Fernado Duarte. Publicación del Cine Club de Rio Maior. Rio Maior, Portugal. Contiene notas de Robert Aldrich, Joaquín Vermelho, críticas, filmografías y noticias sobre cineclubismo. 20 páginas. Suscripciones y ventas en el Cine Club Núcleo.

"CINE-ENSAYO" Nº 4. Estudios y biofilmografía de Erich Von Stroheim. **Redacción:** Víctor Iturralde, Agustín Mahieu y Héctor Vena. Contiene artículos originales de Leopoldo Torre Nilsson, Víctor Iturralde y Agustín Mahieu. Traducciones de artículos de Henri Agel, Jean Renoir, Guido Fink, Thomas Quinn Curliss, Luigi Chiarini y un fragmento de la novela **Poto-Poto**, de Erich Von Stroheim. 30 páginas. $ 30.

HISTORIA DEL CINE ARGENTINO (I), de Domingo Di Núbila. **Tapa y dirección artística:** Gori Muñoz. **Edición:** Cruz de Malta. **Distribuidores:** Editorial Schapire. 272 páginas. Con un apéndice filmográfico.

Es inminente la aparición del segundo tomo, que completará la obra. Cuando ello ocurra, TIEMPO DE CINE publicará una crítica de la obra total.

S. S.

LA TERRA TREMA (VISCONTI, 1948)

LAS CUATRO FASES DEL CINE ITALIANO DE POSGUERRA

especial para ***TIEMPO DE CINE*** *por* ***GUIDO ARISTARCO***

En la cultura italiana de los primeros años de la posguerra el hecho verdaderamente nuevo, original, lo constituye el cine. Este representa, en efecto, hasta cierto momento, su culminación, su vanguardia. Parafraseando a De Sanctis se podría decir que el verbo, para nuestros films desde 1945 hasta 1950, no significa solamente libertad, sino también justicia, democracia jurídica y al mismo tiempo efectiva: se transforma, rechaza los grupos privilegiados, denuncia distinciones. Por eso Ferruccio Parri, que ve en el primer film sobre la Resistencia el nacimiento del "nuevo estilo", distingue en *Roma cittá aperta* (*Roma ciudad abierta*, Rosellini, 1945) el nacimiento de una nueva civilización, la aparición de nuevas clases sociales. ¿Podemos todavía hablar de una restauración de la verdad y de la realidad? Aun antes de la grisácea uniformidad de la década del veinte, la retórica y el conformismo reinaban en el cine italiano, aunque el Pastrone de *Cabiria* (*Cabiria*, 1913) influyó a Griffith y junto con los viejos films de la Cines, contribuyó al descubrimiento de algunos medios técnicos del nuevo lenguaje. Por otra parte, algunas excepciones anteriores como *Assunta Spina* (Gustavo Serena, 1914) o *Sperduti nel Buio* (T. L.: *Perdidos en la oscuridad*, Nino Martoglio, 1914) o posteriores, como *1860* (Blasetti, 1934) no constituyeron una escuela ni tampoco una tendencia realista. Antes bien, debemos notar que el nacimiento del "nuevo estilo" no tuvo lugar en 1945 sino que se remonta a los últimos años de la segunda guerra mundial; que encontró sus abanderados en *Ossessione* (*Obsesión*, L. Visconti, 1943) y en *I bambini ci guardano* (*Los niños nos miran*, De Sica, 1943) (las obras de De Robertis pertenecen a un fenómeno de otra naturaleza). El film de Visconti ocupa un lugar preciso no sólo en la cinematografía sino también en la cultura italiana de entonces, junto al Pavese de *Paesi tuoi*, al Vittorini de *Conversazioni in Sicilia*, al Bernardi de *Tre operai*, al Moravia de los *Indifferenti*, al Bilenchi del *Capofabbrica*, al prólogo escrito por Pintor para el *Saggio su la rivoluzione* de Pisacane.

Por una parte apremiaban al joven Visconti y a los otros directores de su generación, los presagios de Verga, la madurez de Acitrezza, la necesidad de incluir al escritor siciliano en una reactivación del interés por su lección (y por la de De Sanctis), que coincidía con las exigencias históricas de la época; por otra, el renacimiento y el neorrenacimiento literario americano, los autores de "un gigantesco teatro donde con mayor franqueza era recitado el drama de todos": basta pensar en las páginas memorables que sobre Verga escribieron en aquellos años Russo y Pintor, y sobre las cosas de América, Cecchi, Vittorini y Pavese. Dejando, momentáneamente de lado al autor de *I Malavoglia* —que más tarde retomará para *La terra trema* (T. L.: *La tierra tiembla*, 1948)— Visconti dirige su mirada, como el Pavese de *Paesi tuoi*, a Caín, sin que esa "amorosa simpatía por los forasteros" lo lleve a traicionar la realidad nacional: por primera vez, en cambio, nos encontramos en un film italiano con un personaje verdadero —precisamente un desocupado— estrechamente ligado a la vida de ciudades y provincias desconocidas. *Obsesión* es también un film revolucionario porque tiene precisamente su origen en el ensayo de Pisacane que, al cuidado de Pintor, apareció en aquellos años. "La palabra progreso suena en la boca de los hombres de todas las condiciones, de todos los partidos, pero es comprendida por muy pocos, casi por nadie", destaca Pintor en el prólogo. Así, Visconti trata de destruir en el cine italiano de entonces, muchos mitos ("¡los cadáveres al cementerio!"), introduce el prejuicio laico, inserta su obra entre los sucesos más importantes de la cultura y del frente antifascista, desprendiéndose del caligrafismo en que se habían refugiado los mejores directores (Castellani, Chiarini, Lattuada, Soldati y el mismo Poggioli). Contemporáneamente, De Sica y Zavattini, descubren por primera vez, a través de los ojos de un niño, el egoísmo y la incomprensión de una familia burguesa.

Tenemos entonces, no una restauración de la verdad y la realidad, sino el hallazgo de ambas en el neorrealismo cinematográfico italiano; hallazgo que se inicia, con signos claros y notorios, con *Obsesión* y *Los niños nos miran* (y si se quiere, con *Quattrfo passi tra le nuvole* —*Cuatro pasos en las nubes*—, Blasetti, 1942). Sin una tradición realista —o, mejor dicho, de films realistas— el "neo" que precede a la palabra realismo se refiere no tanto a las nuevas obras con respecto a las anteriores, sino a la realidad, a la vida ncional surgida en la Resistencia, que pasa a ser el objeto, el tema del cine italiano (a menos que se quiera contraponer nuestro neorrealismo al realismo, muchas veces dudoso, de otras cinematografías). "Se agolpaban a las puertas decenas, centenares de proyectos" —escribirá más tarde en su diario uno de los máximos exponentes del movimiento neorrealista, Zavattini. "Y aunque eran de lo más diversos, todos giraban en torno de una sola necesidad, el contacto con la realidad del país, la realidad que confluye en el Parlamento. Descendían todos como del limbo y sentíamos la confusión, mezcla de dulzura y de angustia, de quien desea, improvisadamente, hacer todo, decir todo y parte para gozar de este regalo, demorándose sólo un momento frente a la inmensidad de lo posible. La historicidad del presente se manifestaba en una forma tan poderosa que no se podía dejar de compartirla y nos conquistaba con una voluntad, más bien una voluptuosidad de participación, que era el nuevo manifestarse de lo italiano. Entonces, de la intensidad y fervor del descubrimiento, derivaba el que el artista y el hombre aparecieran tan unidos que no se sabía bien dónde empezaba uno y dónde terminaba el otro; si se postulaba al hombre antes que al artista, éste se sentía feliz de ser precedido por el hombre."

Esta necesidad neorrealista —la realidad que confluye en el Parlamento, la historicidad del presente, la intensidad y el fervor del hallazgo, la participación— el haber visto y la voluntad de ver todavía mejor "para proveer" pasan a ser el leit-motiv de *Roma ciudad abierta*, *Sciuscià* (*Lustrabotas*, De Sica, 1945), *Paisá* (Rosellini, 1946), *Ladri di biciclette* (*Ladrones de bicicletas*, De Sica, 1948), *La tierra tiembla*, o sea el deber del neorrealista, el cual se considera en una situación de emergencia, afronta los problemas sociales sin esa forma de juicio que se podría "acaso llamar clásica pero que, en sustancia, aplazaba nuestra intervención". Los films neorrealistas que cuentan alguna cosa, cuentan" —destaca Zavattini—, "porque tomaron la actualidad inmediata y escogieron esa actualidad según una perspectiva que nosotros definimos como democrática". No se presentan, pues, las dificultades surgidas en otros campos de la cultura y del arte de la posguerra italiana —la literatura, por ejemplo—, para definir qué cosa debe entenderse por neorrealismo en el cine. Por otra parte, no es casual que precisamente la literatura, al menos desde 1945 hasta 1950, constituya frente al cine un fenómeno menor, con menores resultados artísticos y sociales. Sapegno reconoce que el film neorrealista representa una suma de tentativas y de resultados valiosos, una experiencia completa capaz de desarrollarse con mayor libertad y espontaneidad; y Vittorini que no se puede hablar de neorrealismo para nuestra literatura, del mismo modo en que podemos hablar para nuestro cine, teniendo la expresión, en este campo, un valor que define cualidades y defectos, aspiraciones y aptitudes comunes a todos nuestros directores. Y si Cecchi, Bacchelli, Flora, no reconocen una influencia del film italiano de la posguerra sobre la literatura (en oposición a Moravia y otros), para Pavese, el mayor narrador contemporáneo en la Italia de 1950 es De Sica (e, implícitamente, Zavattini).

"Hubo" —afirma Zavattini—, "un momento en el que alguien afirmó: nuestro narrador es De Sica. Indicio de

que cine y narrativa parecían intentar del mismo modo la búsqueda de la nueva realidad y de que hasta ese momento era el cine el que había encontrado el verdadero camino." (Véase la encuesta sobre el neorrealismo, efectuada por Bo). Pavese —"caso" Visconti aparte, autor que demuestra no conocer—, había observado bien y en el sentido reafirmado más tarde por Antonioni. Es posible responder a una pregunta sin respuesta para la literatura neorrealista: ¿dónde están los jefes de esa escuela, de esa tendencia? A escritores como Vittorini y Moravia, Pavese y Pratolini, Bilenchi y Calvino, Bernari y Rea, Alvaro, Jovine, D'Arzo —de orígenes tan diferentes y cualidades tan diversas—, resulta difícil considerarlos en conjunto. Es indiscutible que también en el neorrealismo cinematográfico es necesario distinguir un autor de otro autor, un director de otro director, un argumentista de otro argumentista (Amidei, Suso Cecchi D'Amico, Zavattini, etc.); diferenciar unas obras de otras: *Roma ciudad abierta* y *Paisá* de *Ladrones de bicicletas* y *Umberto D* (*Umberto D*, De Sica, 1951); *La tierra tiembla* y *Senso* (*Livia*, Visconti, 1954) de *Due soldi di speranza* (*Dos centavos de esperanza*, Castellani, 1952); *Lo sceicco bianco* (T. L.: *El jeque blanco*, F. Fellini, 1952) o *Il bidone* (*El cuentero*, F. Fellini, 1955) (por no decir *La strada* —*La strada*, F. Fellini, 1954) de *Processo alla città* (*Proceso a la ciudad*, L. Zampa, 1952) e *Il sole sorge ancora* (Aldo Vergano, 1945-46). También autores como Rosellini y De Sica, Zavattini y Amidei, Castellani y Germi, Visconti y Antonioni, Lizzani y Zampa, Fellini, Vergano, De Santis, etc. —unidos, por lo menos hasta un cierto punto, por el "espíritu neorrealista"—, demuestran tendencias, posiciones, puntos de vista, fuentes culturales y humanas diversas y cada vez más nítidas con el correr del tiempo.

Observándolos en conjunto, se ve que estos directores, de diferente índole y desiguales aportes, forman "grosso modo", los tres grandes estratos o filones del cine italiano. La fase "cronoquística", que es propia, particular de la inmediata posguerra: la crónica como materia de arte, tomada de lo vivo, de la existencia cotidiana (miserias, dolores, injusticias, grandezas). La fase que intenta y consigue el pasaje de la "crónica" a la "historia" para individualizar los elementos esenciales de la vida e inventar, basándose en ellos, caracteres y situaciones absolutamente imposibles en la realidad cotidiana y que todavía están por revelarse a la luz de la suprema dialéctica de las contradicciones, esas tendencias, esas fuerzas operantes, cuya acción es difícilmente visible en la penumbra de la vida de todos los días (*Bellísima - Bellísima*, L. Visconti, 1952; *Livia y La tierra tiembla*). El estudio comparativo de Zola y Balzac (o Tolstoy, o Stendhal), de sus formas y medios de composición, de sus métodos de representación artística, contribuye a esclarecer, en el cine italiano de posguerra, los términos "crónica" e "historia", naturalismo (neorrealismo) y realismo: los diferentes estilos y actitudes de los dos escritores franceses —opuestos frente a la realidad— coinciden, en efecto, más o menos directamente, con estilos y posturas de nuestros mejores directores. Zola observa y describe; Balzac participa y narra; Zavattini, cuyo estilo, precisamente, puede definirse como neozoliano, es un gran cronista de la vida pública italiana, tal como se la percibe cotidianamente: distingue, vislumbra su término medio, el fenómeno tal como aparece y lo representa con los medios de la simple descripción, conjuga el presente. Visconti, cuyo estilo es neobalzaciano (o neostendhaliano), no describe: relata. No se limita a representar el fenómeno, analiza su esencia, conjuga el pasado y el presente y observa el futuro: ve el "de dónde" y el "hacia dónde". O, mejor aún, en lugar de describir, relata. Es evidente que narrar y describir no son dos actitudes de límites rigurosamente definidos, cada una impenetrable por la otra. Existe la mayor o menor tendencia, aptitud (o capacidad) para narrar y describir. Así, Visconti no renuncia, aún después de *Obsesión*, a describir. En él, como en Zola —y particularmente en el Visconti director de ciertas piezas teatrales—, se encuentran la hipertrofia del detalle naturalista, una complacencia por la observancia monográfica, una minuciosidad en el detallismo argumental (que lo tiene, precisamente, todavía ligado al naturalismo). No se puede decir, por otra parte, que artistas como De Sica y Zavattini sólo describan y no relaten también, que no exista en ellos, a veces, como en el caso de *Umberto D*, la tentativa de conseguir grandes contrastes sociales en forma rica y compleja, de elevar un hombre medio a la altura de lo típico, ubicándolo en situaciones que no siempre corresponden al diario vivir. En el contraste entre participar y observar, entre narrar y describir, el narrar es, para Visconti de todos, el momento más importante y decisivo. Para él, la captación del ambiente y de los personajes dentro del mismo, no se detiene en la descripción, porque ambiente y personajes se traducen en acción dialéctica. "Hemos acertado, hace unos quince años, con un cierto camino que fue llamado neorrealismo", escribe Visconti en 1960. "Algunos prefirieron los atajos, otros creyeron conveniente detenerse para aprovecharse de fáciles oportunidades. Por lo que a mí respecta, luego de haber arribado al crudo documento, al lenguaje directo de las cosas, tengo necesidad de narrar. Pero no se puede narrar seriamente, sin haber llegado antes al más inmediato contacto con la realidad". De aquí las exigencias, también en Visconti, del argumento —subestimado, cuando no directamente rechazado— por el neorrealismo.

"Las tentativas neorrealistas" —observa Sapegno en la encuesta realizada por Bo—, "tendrán tantas mayores posibilidades de lograr resultados concretos, cuanto más se aclare su función netamente polémica en el confrontamiento de la tradición más reciente de la preguerra y el implícito reclamo a los momentos más grandes de la tradición del ochocientos". En el acercamiento a ambas experiencias, este reclamo, del que deriva uno de los rasgos definitorios de su obra, no es entendido por Visconti como un regreso mecánico a los clásicos, sino como la adopción, frente al arte y la vida, de actitudes similares a las que tuvieron ambas tendencias en sus épocas respectivas. La literatura de los grandes realistas del ochocientos contribuyó, sin duda, a formar un director "adulto"; mediante su lectura él toma conocimiento de ciertos aspectos cruciales de la vida y de una concepción artística del cine como una narrativa estrechamente conexa con la novela. Visconti llega a su "poética del cine antropomorfo" (los hombres en las cosas y no las cosas por sí mismas) integrando la "experiencia cultural" con la "experiencia original", entendiendo estos dos conceptos según la acepción de Gundolf, o sea en el sentido de que en la primera la inspiración nace de la cultura histórica, de la tradición intelectual, del patrimonio ideal de la literatura; en la segunda, directamente de los hechos de la vida y de los problemas de la existencia.

Entre estos dos modos y tendencias, métodos de representación del cine italiano —que hemos llamado neozoliano, y neobalzaciano, respectivamente—, se inserta un tercer estrato: el "diversivo", artísticamente interesante pero, por cierto, el más peligroso y contrario a la pintura de nuestra vida nacional. En este caso no sólo los fenómenos superficiales toman el lugar de su propia esencia, sino que los fenómenos mismos, inmediatamente percibidos, son interpretados de manera dudosa y equívoca. El filón "diversivo", en sus formas más perjudiciales, toma su impulso del Castellani de *Dos centavos de esperanza*. De este film nacen luego hijos más o menos legítimos y aún más desviados: desde *Pane, amore e fantasia* (*Pan, amor y fantasía*, Luigi Comencini, 1953) hasta tantos otros "deshechos" del neorrealismo (*Povere ma belle - Pobres pero bellas*, Di-

SPERDUTI NEL BUIO (NINO MARTOGLIO, 1914)

I BAMBINI CI GUARDANO (Los niños nos miran, DE SICA, 1942)

no Risi, 1956; *Fortunella*, E. de Filippo, 1958, etc.); como reacción consiguiente se explica un film-manifiesto como *Amore in città* (*Amor en la ciudad*, Zavattini, Risi, Fellini, Antonioni, Lattuada, 1953), en el cual Zavattini lleva, polémicamente, su poética, su espíritu de investigación, hasta consecuencias extremas, hasta la necesidad de hacer interpretar la parte de Caterina Rigoglioso por la misma Caterina Rigoglioso. Conviene apuntar que en el mismo grupo "diversivo" encontramos el irracionalismo de dos directores tan distintos como Antonioni y Fellini. Este último representa en el cine y no sólo en el italiano, un caso interesante e inquietante de "destrucción de la razón". La soledad de sus personajes se liga con una precisa tendencia vanguardista-decadente, con una condición humana entendida como eterna e inmutable, diametralmente opuesta a la soledad momentánea, contingente, dialéctica, propia del realismo crítico: no más lucha por una solución humana y social, sino una lucha sin perspectivas, a excepción de la mística. Para Fellini el mundo es inmodificable: el único movimiento posible al hombre está fuera de la historia, se verifica en la intimidad del hombre mismo, poniéndose en relación, como Individuo con el "Individuo Absoluto". Así, Zampanò en *La strada*, Augusto en *El cuentero*, la prostituta en *Le notti di Cabiria* (*Las noches de Cabiria*, F. Fellini, 1957), no tienen otro recurso que alcanzar la "Gracia", el "Milagro" y de este modo son unos predestinados: tienen la posibilidad de llegar al hecho absoluto sólo porque "puede transformarse en discípulo de Cristo únicamente quien por Dios mismo es puesto en condiciones de llegar a serlo". El milagro en *La dolce vita* (F. Fellini, 1960) no se verifica como en *La strada*, en *El cuentero* o en *Cabiria*. Marcelo se arrodilla ante el rostro limpio de Paola, pero rápidamente se alza: no sigue, como Cabiria, a "los muchachos muy jóvenes que tienen ganas de jugar y tocan y cantan y bailan en medio de la calle y rodean a la mujer". Aquellos muchachos que ahora corresponden a las "pequeñas, dulces figuras femeninas que aparecen con Paola en la playa, desde el pinar y que parecen niñas y son tranquilas y alegres". Marcelo no se "despierta", sigue a los "monstruos". Pero la "Gracia" —el milagro— subsiste todavía como única solución, tanto más urgente cuanto más grave es hoy el estado de la corrupción, de la pereza y de los mitos y Marcello no alcanza a comprender la invitación de Paola, cuya voz queda cubierta por las olas. Sólo aparentemente no se encuentran en *La dolce vita* las páginas místicas de las tres películas precedentes de Fellini: antes bien, la irracionalidad y la "destrucción de la razón", están aquí más arraigadas en el autor. El irracionalismo de Antonioni, enlazándose a las convergencias de una "condition humaine" entendida como eterna e inmutable por principio, sin posibilidades concretas, antológica, en suma, se separa de Fellini por una posición "laica" que rechaza toda forma de misticismo. El hombre está solo en la sociedad, no existe relación entre objeto y sujeto, ni tampoco entre el Individuo y el Individuo Absoluto. El símbolo contenido en el suicidio (el del industrial en *Cronaca di un amore* - *Crónica de un amor*, M. Antonioni, 1950; el de la mujer en *Le amiche* - *Las amigas*, M. Antonioni, 1957; el del obrero en *Il grido* - Antonioni, 1957, tiene realidad. Todavía en *L'avventura* (T. L.: La aventura, 1960) parece que Antonioni trata de hacer hablar a los personajes (a ciertos personajes, a la protagonista) no sólo uno junto al otro, sino uno al otro, dejando abierta la esperanza para resultados positivos.

Este cine, artísticamente interesante, por sus confluencias decadentes, por sus regresos más o menos indirectos a Dreyer, por una parte (Fellini) y a Bergman por la otra (Antonioni), no tiene casi nada en común con el neorrealismo y el realismo. Los tres, o mejor aún, los cuatro filones, no siguen un camino rigurosamente cronológico, un flujo único. A menudo se desarrollan en forma paralela teniendo, ora uno, ora otro, un peso decisivo en la suerte de la cultura cinematográfica italiana. Y los elementos del pasaje del neorrealismo al realismo crítico, a la fase diversiva y al irracionalismo, están ya latentes en la inmediata posguerra. Era posible establecer, desde entonces, cuáles directores permanecerían fieles al espíritu neorrealista en la acepción zavattiniana y cuáles, en cambio, sufrirían mutaciones, "correcciones", transformaciones. La fidelidad a la primera obra en De Sica y Zavattini es evidente hasta el último film: *Il tetto* (*El techo*, De Sica, 1956). Por otra parte, también Antonioni ha seguido coherentemente su camino desde *Crónica de un amor* hasta *La notte* (1960) y lo mismo puede decirse de Visconti (Dejando aparte el paréntesis de *Le notti bianche* - *Puente entre dos vidas*, 1957), continuamente apegado, desde *Obsesión* hasta *Rocco e i suoi fratelli* (1960) a una profundización de perspectivas realistas. El misticismo de Fellini es ya descubrible en su particular aporte a las obras neorrealistas de Rossellini.

Las "traiciones" que han sucedido a la etapa de madurez de nuestra cinematografía —comenzando por aquella clamorosa del Rossellini de *Francesco, giullare di Dio* - 1950; y de *Europa 1951* - *Su gran amor*, 1952—, obedecen a razones internas de los directores, además de externas (censuras, presiones de diversas clases, etc.). Y en todos los casos, para decirlo con De Sanctis, a una falta de "fibra", que proviene de una falta de "fe" y a una falta de "fe", que es una falta de "cultura": de una cultura aplicada con sentido humano y humanista a la vez, como una nueva concepción de la vida y del hombre.

Traducción Juan Carlos Bosetti

CINE NORTE AMERICANO: ¿REVISION DE LAS LISTAS NEGRAS?

Por GEORGE N. FENIN
Especial para TIEMPO DE CINE

JULES DASSIN

STANLEY KRAMER

Nueva York.—

Hace ya trece años, durante los meses de octubre y noviembre de 1947, la Comisión de Actividades Anti-Americanas del Congreso de los Estados Unidos, enjuició a diez hombres, sentenciándolos a diversos períodos de cárcel, debido a que habían rehusado definir sus credos políticos (1). La industria cinematográfica que al comienzo había reaccionado vigorosamente contra los métodos de la Comisión, cambió radicalmente su posición en el problema de la libertad de expresión y confeccionó la llamada "Waldorf Declaration", estableciendo en tal documento que no sería admitido en la industria cinematográfica ningún comunista o "testigo inamistoso" (2). Las investigaciones y juicios que siguieron, y el advenimiento del macarthysmo, intensificaron lo que el ex Presidente Truman llamó la "caza de brujas", creando una controversia que no dejó de impresionar al mundo entero. Todos estos complejos sucesos, junto con los veredictos concomitantes sobre la libertad de expresión, derecho al trabajo y "pena por asociación", fueron espléndidamente esclarecidos en "Blacklisting" (Tomos 1 y 2) de John Cogley, un estudio publicado en 1956 por el "Fund for the Republic, Inc.", a fin de atraer la atención del público sobre tan grave problema y explicar una serie de hechos que habían sido convenientemente mantenidos en secreto. Este trabajo literario de información sereno y objetivo, un auténtico estudio, llegó a ser objeto de una acalorada controversia,

alabado como era por los liberales y progresistas y atacado por los reaccionarios, derechistas extremos y conservadores.

Las prácticas secretas de Hollywood para mantener las llamadas "listas negras" o "listas grises", conteniendo los nombres de actores, argumentistas, técnicos y productores que habían sido declarados comunistas, o que se habían amparado en la Quinta Reforma de la Constitución –basada en el derecho de no culparse uno mismo–, y a quienes el empleo en el cine les fue por ello negado, han durado todos estos años. Directores como Elia Kazan y actores como Lee J. Cobb, quienes proveyeron a las varias Comisiones con información referente a los comunistas o compañeros de ruta, fueron dejados en paz, y se les permitió continuar sus carreras. Directores como Edward Dmytryk o actores como Larry Parks, renunciaron a sus ideas y se les permitió volver a sus ocupaciones. Otros, como Dalton Trumbo, nunca volvieron a ser empleados oficialmente, pero sus talentos fueron utilizados bajo nombres ficticios en la creación de películas, lo cual da una imagen bastante sintomática del alto grado de hipocresía que reina en Hollywood.

Tal vez la mejor explicación de la conducta que asumió la industria cinematográfica hacia los hombres que habían contribuído con lo mejor de sus talentos a una forma de expresión, puede encontrarse en lo que el columnista Ed Sullivan escribió en el "Daily News" en 1947, afirmando que los banqueros de Wall Street, que tenían en ese entonces alrededor de 60 millones de dólares invertidos en películas, simplemente presionaron a los ejecutivos de la industria a colaborar con las Comisiones de Investigación y renunciar al derecho de emplear a cualquier persona capaz, independientemente de sus opiniones políticas, que de ningún modo eran asuntos de competencia de ninguna Comisión, desde el momento que esos credos políticos están garantizados en la Constitución de los Estados Unidos.

En todo caso, un estudio realizado por Dorothy B. Jones, ex jefe de la Sección de crítica cinematográfica y análisis de la Oficina de Información de Guerra durante la Segunda Guerra Mundial ("Communism and the Movies, a Study of Film Content"), reveló que ninguno de los 159 films que representaban la producción de un período de varios años de los Diez de Hollywood, contenía propaganda comunista. De este modo, el resultado de la atmósfera de miedo, acusaciones falsas e injustas, chantajes, amenazas temerarias, y la inclusión despiadada en las "listas negras", ha sido la estrangulación final de los temas creadores, humanos y dinámicos en la producción americana a partir de ese período. Durante el Macarthysmo esta atmósfera de miedo y conformismo forzado, llegó al clímax de su virulencia. Charlie Chaplin, sólo unas horas antes de dejar los Estados Unidos, después de haber presentado su "Limelight" (Candilejas) a los críticos neoyorkinos en 1952, me dijo durante nuestra última conversación que muchos más dejarían el país debido a la situación intolerable. Y fue un profeta, puesto que Joseph Losey, Jules Dassin, Carl Foreman, John Howard Lawson, y otros talentos verdaderamente representativos del cine americano fueron forzados a buscar trabajo en el extranjero, mientras el oscurantismo, creaba nuevos y siempre crecientes problemas a aquéllos que preferían quedarse.

Durante muchos años persistieron los rumores acerca de si cierto hombre o mujer había sido incluído en la lista negra, y evitado por los que habían sido sus colegas y amigos, en una atmósfera de miedo y hostilidad. Entonces, con la muerte del joven senador de Wisconsin (3), la cada vez mayor importancia que asumía la competencia electrónica representada por la TV, y generalizando, la aparición de vastos problemas políticos y sociales en una escala internacional, hicieron que el problema de la proscripción desapareciera de los titulares de los periódicos. Pero las "listas negras" continuaron en vigencia y, no nos olvidemos, aún existen tanto en el cine como en la televisión. Recientemente, este año, en el transcurso de uno de los interesantes debates presentados por "Open End", un programa polémico televisado por el Canal 13 y moderado por el productor David Susskind, Max Youngstein, de Artistas Unidos y Dore Schary, ex "deus ex machina" y cabeza de la producción de la Metro Goldwyn Mayer, admitieron entre otros que la proscripción en el cine a través de las "listas negras" aun continúa, y que ya es hora de dejar de fingir que éstas no ejercen su secreta y gran influencia. Otto Preminger, valientemente, expresó que en su opinión, un hombre de talento tenía suficiente título como para trabajar en el cine, sin tener en cuenta su credo político o su asociación, por la simple razón que la libertad de palabra y pensamiento es uno de los pilares de la democracia. El director y productor declaró también que estaba dispuesto en todo momento a emplear a cualquier persona, sin discriminación, en sus films, y lo demostró señalando que Dalton Trumbo, uno de los Diez de Hollywood, se hallaba trabajando en el guión cinematográfico de "Exodus" (Exodo), su próxima producción, sobre la sorprendente novela de León Uris, basada en la creación del Estado de Israel. Este mismo año, Stanley Kramer y Kirk Douglas asumieron noblemente igual posición, empleando personas incluídas en la "lista negra" para sus respectivos films "Inherit the Wind" (Heredarás el Viento) y "Spartacus" (Espartaco), al igual que Frank Sinatra, quien contrató a Albert Maltz, otro de los Diez de Hollywood, para realizar el guión de "The execution of Private Slovk" (La ejecución del recluta Slovik, la historia del único desertor

americano que fue ejecutado en la Segunda Guerra Mundial. Es penoso anotar, sin embargo, que Sinatra, que se irguió firmemente contra los vigorosos ataques de la prensa Hearst, fue más tarde obligado a despedir a Maltz, después de haber escuchado los ruegos de sus familiares y amigos. Se ha dicho que un factor importante en su decisión fue el pedido del Senador John F. Kennedy, a quien Sinatra había apoyado con energía como pretendiente a la candidatura Demócrata para las elecciones presidenciales de noviembre. El Senador Kennedy, sintió que el apoyo de Sinatra, atacado por haber empleado a Maltz, habría de disminuir sus probabilidades de ser designado candidato Demócrata en la Convención de Los Angeles. De este modo, Maltz fue sacrificado por "raison d'Etat". (4)

Aunque atacado públicamente por la American Legion, una de las organizaciones de más extrema derecha de la Unión, Stanley Kramer se ha mantenido firme en su posición, mereciendo el apoyo de todos aquellos que creen en la valentía de expresar las propias ideas y mantenerse firmes a ellas, sin miedo ni cobardía.

Los diversos grupos que se hallan interesados en el mantenimiento de las "listas negras", no miran con simpatía la aparición de un fuerte movimiento de reconsideración, y durante estos días, la American Legion, Departamento de California, ha enviado a todos los estudios, excepto a Artistas Unidos y a Producciones Walt Disney, un documento condenando a la industria cinematográfica por "asistencia directa e indirecta" a la "conspiración comunista internacional". La primera reacción a este ataque no se hizo esperar: Stephen B. Trilling, vicepresidente de la Warner Bros., ha negado los cargos, y consignado el hecho de que su estudio ha producido films tales como "The FBI Story" (El FBI en acción) y "I was Communist for the FBI" (Fui Comunista para el FBI), que ciertamente no son de orientación comunista.

En esta atmósfera de acusaciones grotescas y contraataques, un factor de innegable importancia está representado por la actitud generalmente pasiva que ha tomado la industria cinematográfica en el pasado, y está tomando en el presente con respecto a este problema. Los ejecutivos de la industria, en un plano personal, no tienen el menor interés acerca de si una persona es comunista, reaccionaria o demócrata; sólo se hallan interesados en producir films que se vendan, que satisfagan a todo el mundo, y desean mantenerse alejados de toda "controversia". Esta mentalidad ha cercenado el vigoroso crecimiento de la escuela americana de realismo cinematográfico, que comenzó en América después de la Segunda Guerra Mundial, mediante films como "The Best Years of Our Lives" (Lo mejor de nuestra vida), "Boomerang", (Crimen sin castigo), etc. La falta de principios, el apoyo pasivo al macarthysmo y sus sostenedores fanáticos, han producido una serie de víctimas, que fueron forzadas a abandonar su profesión, privando así a la industria de sus innegables talentos. Además, muchos fueron boicoteados en base a falsas acusaciones, difamación, celos profesionales y fórmulas poco éticas, lo cual aumentó el número final de las víctimas. Para salvar su carrera, Elia Kazan se hizo delator, provocando la reacción de Arthur Miller, quien rehusó adoptar una táctica similar, cortando sus amistosas relaciones con Kazan desde entonces. Los escritores incluídos en la lista negra como Dalton Trumbo fueron forzados a escribir bajo nombres supuestos, otros a dejar su país natal, un espectáculo que causó seria preocupación en el mundo que había observado a ese mismo país como la tierra de la libertad en la expresión de las ideas. Hombres como el columnista George Sokolsky de la prensa Hearst, son ahora "expertos" en las opiniones políticas de otros hombres, y sus pareceres son consultados en la confección de las "listas negras".

Este triste problema continúa ejerciendo sus efectos humillantes y sus en extremo turbadores resultados, están prolongando una situación intolerable. Pero los esfuerzos de un Preminger, un Kramer, un Douglas, que son verdaderos patriotas, y que creen que no sólo hay que predicar la libertad de expresión, sino practicarla y probarla en los hechos, son altamente reconfortantes. Estos esfuerzos aislados pueden ser fundamentales para iniciar un gran movimiento de revaloración, y "análisis personal", que debería forzosamente venir, y que podría restaurar por fin un elemento necesario de decencia y respeto a Hollywood y su industria.

NOTAS DEL TRADUCTOR

(1) El Congreso de Washington resolvió por 346 votos contra 17, autorizar procesos contra Diez personalidades de Hollywood que habían aducido los derechos de ciudadanos reconocidos en la Constitución, para negarse a comparecer ante la Comisión de Actividades Antinorteamericanas, ellos son: Albert Maltz, Dalton Trumbo, S. Ornitz, J. H. Lawson, Ring Lardner, Lester Cole, Alvah Bessie, Herbert Biberman, Edward Dmytryk y Adrian Scott.

(2) Así eran denominados los testigos que, amparándose en la Quinta reforma de la Constitución, se negaban a declarar ante las Comisiones de Investigación.

(3) Mc Carthy.

(4) Declaración. En vista de la reacción de mi familia, mis amigos y del público norteamericano, he instruído a mis abogados para realizar una entrevista con Albert Maltz a fin de informarle que no redactará el guión de "La ejecución del Recluta Slovik". Yo pensé que la consideración más importante a tener en cuenta al contratarle era si el guión resultante sería a favor de los mejores intereses de los EE. UU. Puesto que mis conversaciones con Mr. Maltz indicaban que tenía una aproximación afirmativamente pro-americana hacia la historia y puesto que me sentí capaz como productor de hacer cumplir dichas normas, he defendido el hecho de haber empleado a Mr. Maltz.
Pero el público americano ha indicado que el hecho moral de emplear a Albert Maltz es la cuestión de más crucial importancia, y yo aceptaré la opinión de la mayoría. (Fdo.) Frank Sinatra." (Aparecida en "Variety").

Traducción de Guillermo Jaim

POLONIA, CINE, RESPONSABILIDAD

MABEL ITZCOVICH

En ese arte contemporáneo por excelencia que es el cine, asistimos muy rara vez al planteo de los problemas e inquietudes del hombre. Las causas de esta no participación emergen de una compleja suma de intereses y por eso se entrega, para consumo de multitudes, al hombre y sus problemas envueltos en papel celofán, en un esparcimiento sin compromisos, con violencias ejemplares y gratuitas dosis de erotismo.

Así, el medio de expresión que comúnmente debería representar, acercar o elucidar, muy rara vez alcanza a traslucir las inquietudes, a convertirse en el testimonio de la realidad social. Sólo en algunos momentos el cine se ha convertido en portavoz: la vanguardia de la década del 20, signo del trastorno y del afán liberador de una generación, el cine ruso, ejemplo de un medio puesto al servicio de una acción; el neorrealismo italiano, movimiento engendrado en una cruenta realidad y expresión ejemplar de un cine del hombre y para el hombre.

En nuestros días, ese afán por reencontrar los signos de su propia realidad, los hitos de su proceso conflictual, la enunciación de un caótico proceso, alcanzan su máxima expresión en la cinematografía polaca. Un cine comprometido con su tiempo, un movimiento dispuesto a rescatar al hombre en su complejidad, en su drama.

1946-1955

Para interpretar el fenómeno del cine polaco, es necesario hacer un poco de historia. Una historia que abarca la lucha por el poder en la posguerra, y las influencias que las transformaciones políticas tuvieron luego, en el desarrollo de su actividad artística.

Paralelamente al enfrentamiento armado, y a la consoli-

dación en el poder de la izquierda, una extraordinaria actividad se desarrollaba en la literatura, la prensa, el teatro. Era la revancha después del silencio forzado de tantos años de lucha contra la opresión, y la dominación nazi. Había que construir por encima de un retardo secular y las fuerzas se agruparon en torno de una acción común. Pero juntamente con este proceso de reconstrucción comenzaba a insinuarse en el terreno artístico un proceso fomentado desde las altas esferas oficiales y se traducía en consignas para el proceso intelectual.

Era necesario que la obra de teatro, la novela, la crítica fueran optimistas, se elevaran por encima de la contradicción, la duda; se descartaran los conflictos morales para pintar una realidad endulzada y constructiva.

Este proceso de coacción indirecta, iniciado después de la guerra, haría crisis en el movimiento que plantearía en 1955 una radical transformación de los mitos y dogmas, convirtiéndose en uno de los sacudimientos político-intelectuales más importantes de la última década.

TESTIMONIOS

"Hubo conversaciones durante años enteros —escribe Andrej Braun (1) ¿Qué nos había pasado? ¿Qué nos había ocurrido? ¿Cómo habíamos podido?... Estas preguntas que retornan sin cesar dan la medida de un examen de conciencia sin precedentes sobre esta escala, de una inmensa reflexión que termina por ganar un partido, un país entero" y que conducirán a la revolución del 55.

La acción en el terreno intelectual había sido lenta, sutil Se aplicaba con el razonamiento de una lógica "saludable y positiva" que terminaba por ahogar las posibilidades creadoras. "A los escritores no se les ha rehusado jamás, al menos teóricamente, el derecho de ver el mundo y el hombre a su manera, de elegir a su gusto los conflictos morales" (2). Y las necesidades aprobadas desde la burocracia se canalizaban en la necesidad de una expresión realista, de un realismo que mostrara sin márgenes de errores las virtudes del mecanismo social.

Se había formulado según un crítico polaco (3) un nuevo programa literario —de una literatura centrada sobre las transformaciones vivientes que se efectuaban en los medios populares y tras esta idea se había lanzado una nueva generación literaria que quería realizar ese programa. Lo malo estaba en la política llevada a cabo luego. El realismo socialista "monopolizaba una sola orientación, una sola tendencia, un solo programa". Esta monopolización en la cual participaban factores políticos y administrativos, se transformaba en única. "La literatura se veía así privada de aquello que constituye su pan cotidiano, su pluralidad de tendencias, su carácter de discusión y de polémica"... (3) Esta nueva orientación "no significaba 'mostrar la vida en toda su complejidad' ni 'develar sus dramas y sus conflictos', no era el sentido que le había dado el leninismo. Disimulaba un contenido obscurantista, anti-crítico, servil" (4).

El ejemplo del desarrollo extraordinario del teatro ruso con Meyerhold y Stanislawsky; del cine con Eisenstein, Dovchenko, Pudovkin; de la literatura con Maiakovsky, fueron un reflejo auténtico de arte revolucionario, hasta el momento en que comenzaron a falsearse los principios ideológicos, a desvirtuarse por fuerza de la burocracia administrativa, a propugnarse el apoyo indiscriminado y coercitivo hacia un tipo de creación artística. La libertad de que gozó el movimiento intelectual durante la primera etapa posrevolucionaria rusa, fué una afirmación en el artista, en el hombre, en sus posibilidades de adoptar, sin sugerencias, un puesto de lucha en una revolución en marcha.

CINE Y REVOLUCION

La revolución del 56 en Polonia actuó como soplo renovador, cuestionó toda una actitud del pensamiento y permitió revalidaciones de artistas u obras que habían sido descartadas y la expulsión de los epígonos que habían emergido apoyados por la burocracia.

Si nos hemos detenido en el bosquejo de todo este proceso ha sido precisamente porque el cine no permaneció ajeno al mismo; y por otra parte la importancia temática de la nueva cinematografía polaca que se desarrolla a partir del 56, tiene sus raíces directas en la literatura de su tiempo.

En el cine también se sustituye una realidad esquemática, simplista y rosada por el análisis trágico, irónico o cruel de los hechos que más profundamente habían conmovido al hombre; de un pueblo que había perdido un millón de seres humanos en la contienda, y que inmediatamente después había sido testigo y actor de una cruenta lucha política. No fue pues por casualidad, que en el 56 la cinematografía polaca comenzara a dar testimonio de esa realidad a la que se encontraban ligados su propio desenvolvimiento histórico y sus propios conflictos individuales.

Lo nuevo en la concepción moral de la nueva cinematografía polaca era que podía abordar con independencia la pesada carga de su pasado trágico; la exasperación, el desconcierto, el afán de comprender más allá de las diferencias ideológicas al hombre como un ente complejo, irresoluto, aferrado a una convicción justa o injusta; ahondar en su sentido de lo heroico...

Tal es el film "clave" —si así podemos llamar a aquél que resume la cantidad de problemas propuestos— **Cenizas y diamantes** (5) de Andrej Waajda, una película en que incisiva y dolorosamente traza el esquema de un resistente de la AK (6) en el que se suman a la exaltación del honor —aunque ignorara los verdaderos alcances de su causa— la complacencia de su soledad y su menosprecio a toda posibilidad de recuperación. La diferencia con el ayer era muy grande: la burocracia hubiera hecho entonces del hombre desconcertado, nada más que un villano.

Al encarar este problema de la realidad política de la posguerra, **Cenizas y diamantes** se sumergía, a pesar de su exasperación individual —o quizás justamente por eso— en una formulación que podía resultar ambigua —si se juzgara con ese esquema simplista del optimismo o del pesimismo; como si el orden socialista implicara la negación de la verdad, una verdad que también se encuentra en la tragedia, en la confusión, en el drama conflictual.

LA HISTORIA Y EL HOMBRE

Andrej Wajda ha afirmado que el conflicto planteado en **Cenizas y diamantes** es el gran problema que plantean la mayor parte de las películas polacas: la realidad histórica y el hombre, dos hechos que no siempre concuerdan armoniosamente. El hombre es la resultante de una suma de intereses, necesidades y problemas que a menudo entran en contradicción con las necesidades progresistas de la realidad. El creador, según Wajda, debe ponerse a la vanguardia de estas necesidades, ubicarse de manera tal que su posición resulte concorde con el progreso, pero —aclaró muy bien— nadie puede arrogarse en función de ello, prerrogativas para falsear la realidad, ni desconocer los principios elementales que la humanidad no debe olvidar: tales como la tolerancia, la amistad, la comprensión.

Muchas otras películas servirían para testimoniar esta actitud de sus creadores frente a la realidad. **Kanal**, por ejemplo, lanzaba una mirada amarga sobre una generación. En los últimos años de la guerra, ha declarado su libretista Jerzy Stawinsky, hubo muchos casos de heroísmo sin sentido común y frente a nuestras propias experiencias echamos una mirada crítica sobre los hechos. Un tema que se continúa en **Heroica**, comentario sarcástico y amargo sobre la tradición romántica del heroísmo polaco.

1960

El cine polaco actual reafirma la enorme responsabilidad que le cabe a la cinematografía. Sus posibilidades concep-

tuales el lugar que el hombre contemporáneo ocupa en él confirman su enorme trascendencia.

Mientras tanto el cine sigue siendo en el mundo un producto apto para un rápido consumo y muchas fuerzas, cantidad de intereses estatales o privados, cuidan muy bien que la cinematografía critique o refleje profundamente a la sociedad actual. Por eso, sólo aisladamente, alguna película alcanza a trasponer el estrecho círculo de intereses y muy contadas veces las ideas engendran un movimiento con bases ideológicas comunes. Si la vanguardia francesa o el neorrealismo italiano son las excepciones, es porque la primera se alimentó para su desarrollo en fuerzas económicas totalmente independientes y fue sostenida por voluntades individuales, y el segundo floreció en una posguerra hirviente en crisis políticas y sociales, que una vez controlada daría paso a un neorrealismo "optimista", escapista, propugnado por respetables funcionarios estatales. Con el ascenso de ese falso "optimismo" se cerró la evolución del neorrealismo, y con la liquidación de ese falso "optimismo" se abren las perspectivas del cine polaco.

(1) Andrej Braun, escritor de novelas llamadas "de la productividad", fue largo tiempo considerado como uno de los maestros en ese género. La cita corresponde al artículo "Conversaciones" aparecido en la revista **Nowa Kultura**, órgano de la sociedad de Gente de Letras.

(2) Jan Kott, escritor, poeta y crítico, fue uno de los primeros críticos marxistas. Cita de un artículo "Los diez años que acabo de vivir" aparecido a principios de 1955 en la revista **Nowa Kultura.**

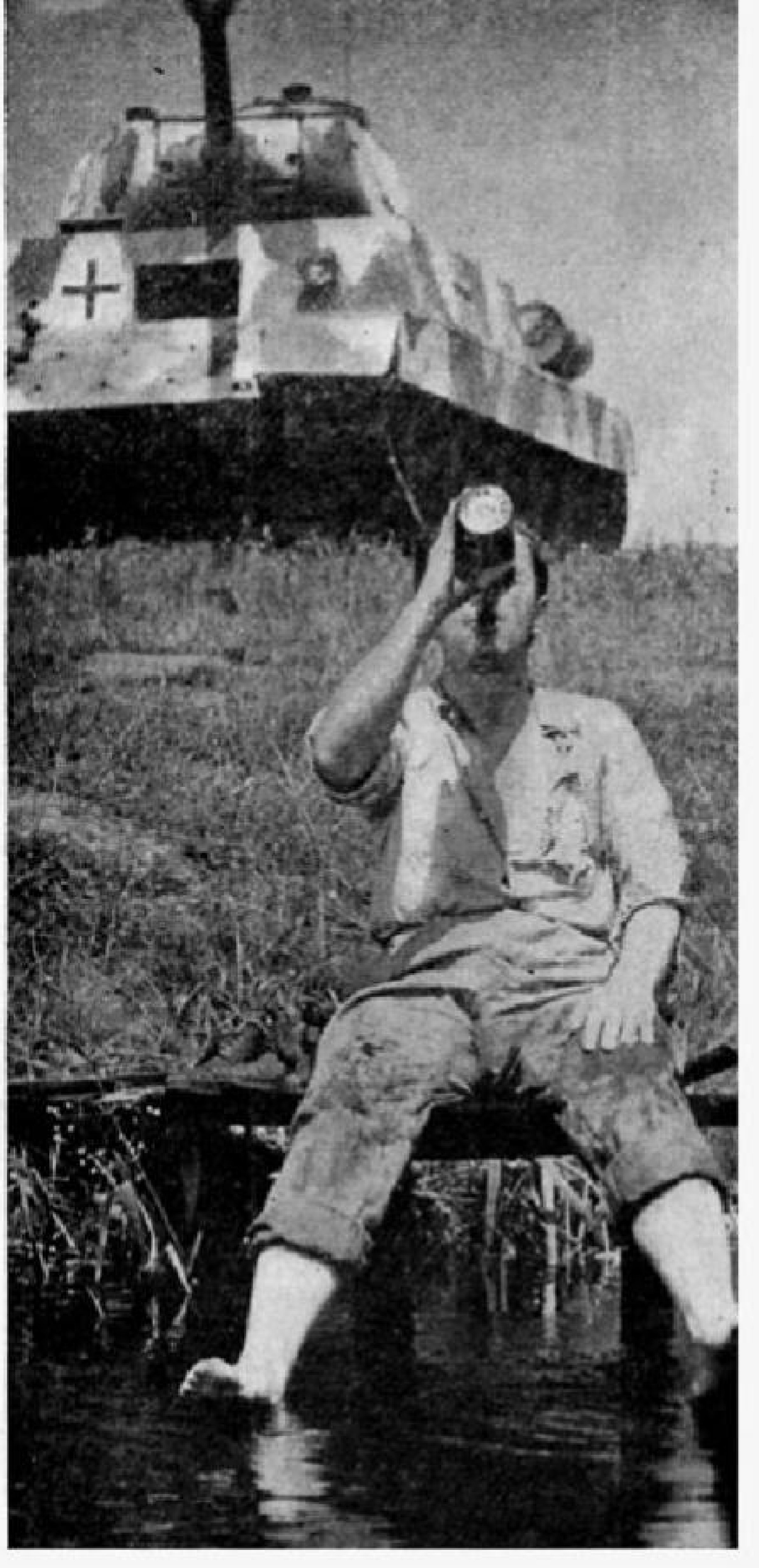
(3) K. T. Toeplitz, uno de los más jóvenes cronistas políticos y crítico de arte. Extracto de "El crepúsculo de los profetas", artículo aparecido semanas después del XX Congreso del P.C. cuestionando la orientación ideológica.

(4) **Cenizas y Diamantes**, de Jerzy Andrejewski, es un libro de relatos aparecido en la inmediata posguerra. Uno de esos cuentos, "La noche", inspiró el guión del film. El autor, fue católico liberal y luego conquistado por el marxismo. Elegido diputado, recibió todos los honores que el régimen puede otorgar a un escritor.

Andrejewski fue uno de los primeros artesanos del deshielo polaco: en 1953 escribió "La gran lamentación de una cabeza de papel", que circuló durante dos años en forma clandestina en los círculos literarios y las asociaciones juveniles, en copias hechas a máquina; fue publicado recién en 1956. Constituye una fina sátira a los problemas vigentes en el campo intelectual.

(5) K. T. Toeplitz, íd.

(6) Armada resistente patrocinada por el gobierno polaco refugiado en Londres desde 1939, y opositores al nuevo régimen.



HEROICA

EL VERDADERO FIN DE LA GUERRA

KANAL

DOCUMENTOS

LA DOLCE VITA

PRIMERA SECUENCIA

Argumento de Federico Fellini — Tullio Pinelli — Ennio Flaiano.

Guión: Fellini — Flaiano — Pinelli — Brunello Rondi

ESCENA I.

Exterior acueducto Felice. Día.

1. 2. 3.

Es una mañana de sol.

RUMOR DEL HELICOPTERO.

Las ruinas del acueducto Felice, en la extrema periferia de la ciudad. Un rumor en el cielo hace levantar la vista a los que se hallan en el umbral de las barracas. El rumor se acerca cada vez más, la sombra de un helicóptero se dibuja sobre el muro del acueducto y sobre el terreno; una gran silueta oscura parece endear apenas, debajo del aparato.

ESCENA II.

Exterior en extramuros. Día.

4.

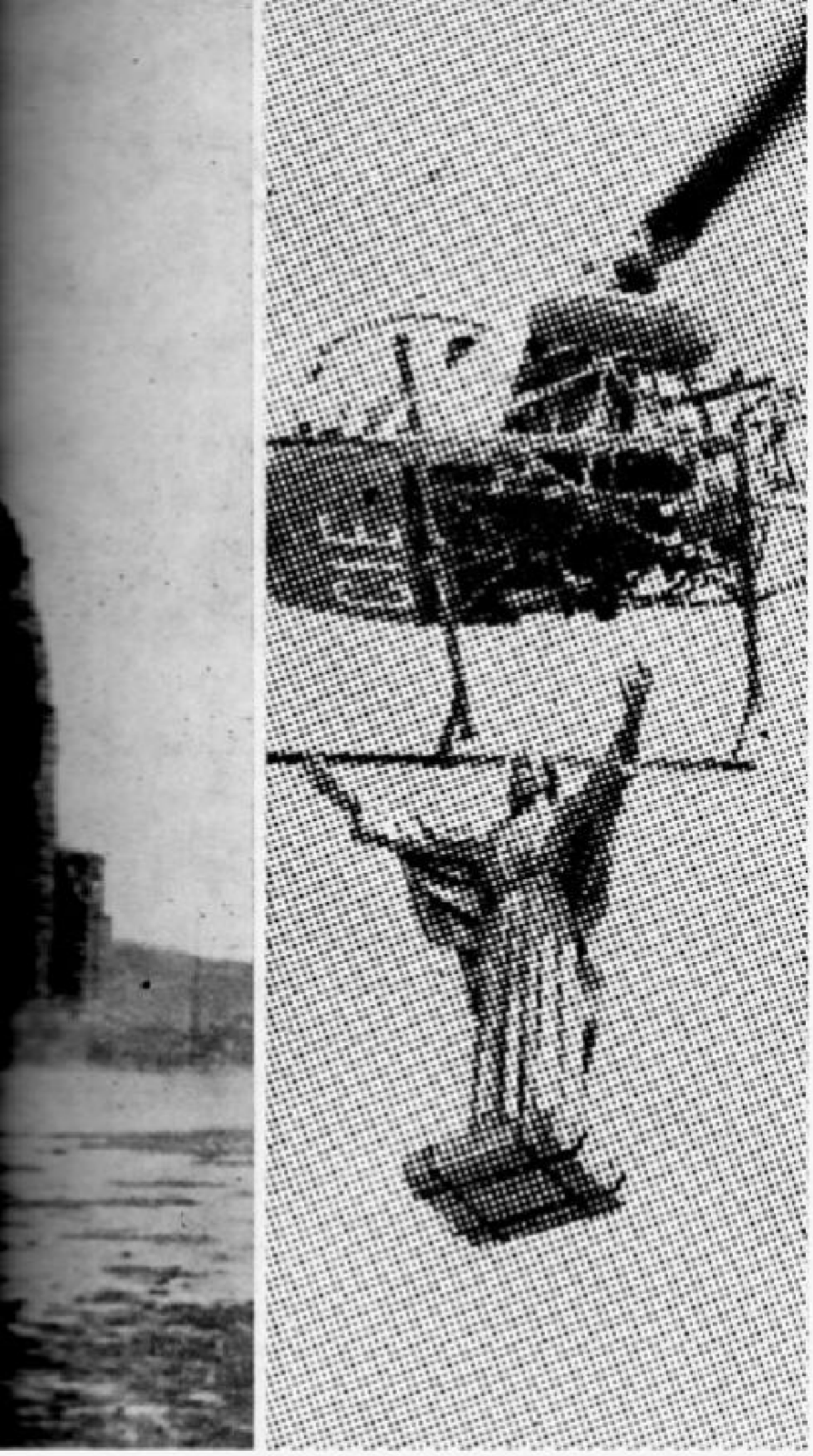
Algunos chicuelos, andrajosos y sucios, que estaban jugando entre los montículos del terreno corren, dando voces excitadas, siguiendo con la mirada el paso del helicóptero, y se paran en la cima de un montículo más alto, agitando los brazos y mirando al helicóptero que se aleja hacia Roma.

ESCENA III.

Exterior casas de extramuros. Día.

5. 6.

La sombra del helicóptero en vuelo, que arrastra debajo esa silueta negra, endulante, se dibuja sobre la pared blanca de uno de los caserones del suburbio romano. La sombra se agiganta y pasa por encima, mientras por las ventanas de otras grandes edificaciones se asoman hombres y mujeres, mirando hacia arriba.



ESCENA IV.
Exterior patio. Día.
7.

En un patio, hondo como un valle, algunos obreros, que están desmontando un camión, interrumpen su trabajo y miran a lo alto.

ESCENA V.
Exterior San Giovanni. Día.
8. 9. 10. 11.

Las grandes estatuas de la fachada de San Giovanni se recortan en el cielo vacío. Se oye el curioso rumor frotante del helicóptero que se acerca: el aparato enfila hacia la fachada de la basílica y la silueta negra que oscila detrás parece ser una gran estatua de madera del Cristo del Trabajo.

La gran estatua, sacudiéndose así en el vacío, pasa ante las esculturas de los apóstoles alineados en el frontispicio, y sigue hacia el centro de la ciudad.

El segundo helicóptero sigue al primero, subiendo y bajando.

ESCENA VI.
Varios exteriores de la vieja Roma. Día (tomas desde helicóptero).
12. 13. 14. 15.

La estatua vuela sobre Roma. Roza los techos de la ciudad vieja, sobrevolando las calles, las plazas y las fuentes.

ESCENA VII.
Interior oficina. Día.
16. 17. 18. 19.

En un amplio edificio de oficinas, con grandes ventanas de vidrio, el rumor del helicóptero atrae la atención de los empleados, que alargan el cuello hacia afuera, luego se levantan y van a reunirse a los que están asomados a las ventanas.

Entre los empleados hay también hermosas muchachas; los jóvenes aprovechan la aglomeración para estrecharlas.

A pocos metros de las ventanas, pasa meciéndose la gran estatua. Todos gritan, asomándose todo lo posible y agitando los brazos. En seguida pasa el segundo helicóptero que, inesperadamente se detiene en el aire frente a la ventana donde están asomadas las muchachas. En el interior de la cabina transparente, junto al piloto, se ve a dos jóvenes que hacen gestos de saludo a las muchachas. Son Marcello y Paparazzo. El viento de la hélice azota a las muchachas, que excitadas y divertidas, ríen, cambian saludos, se agitan, en medio de un coro de exclamaciones.

Desde el interior del helicóptero los dos jóvenes gritan algo que no alcanza a oírse, evidentemente juguetones cumplidos para las muchachas; Paparazzo, que tiene una cámara fotográfica con **flash**, saca varias fotografías.

Las muchachas ríen; y aunque no es posible hacerse oír, alguna grita, indicando la estatua que ya está lejos:

MUCHACHAS: **¿Qué es? (1)**

ESCENA VIII.
Interior helicóptero, Día.
20. 21.

Dentro del helicóptero, Marcello y Paparazzo tratan de hacerse entender mediante ademanes.

MARCELLO: **¡La rubia!... El teléfono... ¡El número!...**

Luego al interpretar los gestos de las muchachas, grita hacia el vacío:

¡El Cristo del Trabajo!... ¡Al Papa!

Hace bocina con las manos y grita:

¡Lo llevamos al Papa!...

Paparazzo grita:

PAPARAZZO: **¿Vienen a dar una vuelta?**

ESCENA IX.
Interior oficina (en film: exterior terraza — N. de la R.). Día.
22. 23.

El helicóptero parte de improviso, impetuosamente, acompañado por las voces, las risas y los saludos de las muchachas. En el interior de la cabina los dos jóvenes saludan todavía con la mano, riendo.

ESCENA X.
Exterior ciudad. Día.
24. 25.

Ahora, la gran estatua sobrevuela, con los brazos abiertos, una zona del centro. Por un altoparlante, no se sabe de dónde, sale fragorosa y gutural una voz:

VOZ ALTOPARLANTE: **Uno, dos, tres, cuatro... Hola... Hola...**

Aparece, lejana, la cúpula de San Pedro, hacia la cual se dirigen los dos helicópteros, volando bajo el sol.

El tañido de la gran campana, solemne, grave, retumba sobre la ciudad.

FUNDIDO

ESCENA XI
Plaza de San Pedro. Día.
26. 27. 28.

El helicóptero da vueltas en torno a la cúpula.

Pasa casi rozando las estatuas de los santos y se lanza sobre la plaza prieta de gente.

FUNDIDO

---

(1) En el film esta secuencia permanece substancialmente igual, salvo que las muchachas no son ya empleadas de oficina, sino que saludan al helicóptero desde una lujosa terraza y en traje de baño. (N. de la R.)

El guión original de **La Dolce Vita** fue publicado en un volumen que lleva el mismo nombre, de la colección **Del Soggetto al Film**, Capelli Editor. Este volumen fue preparado por Tullio Kezich.

Como **La Dolce Vita** sufrió numerosas modificaciones en curso de rodaje, iremos indicando en cada secuencia los cambios correspondientes.

En el próximo número continúa la publicación de este guión. — Traducción: J. A. Mahieu.

SHUNKO

SECUENCIA DEL ECLIPSE

— **SOBREIMPRIME A** —

T.— 297 DETALLE

de una laguna donde se refleja la luna. Se inicia el eclipse.

— **SOBREIMPRIME A** —

T.— 298 — EXTERIOR

A) DIVERSOS LUGARES DEL CASERIO
B) Y LOS QUE YA CONOCEMOS: PATIO
C) ESCUELA. MONTECITO, RIO, etc.
D) QUE LLEVARAN LETRAS a. b. c., etc.
E) CON EFECTO DE LUNA Y ENSOMBRECIMIENTO.
(SIGUE LA MUSICA Y EL SORDO RUIDO DE MORTEROS)

— **SOBREIMPRESION A** —

EXTERIOR — RANCHO MAESTRO — EF. — (NOCHE)

T.— 299 P.M. PAN, Y TRAV.

Del MAESTRO saliendo de su rancho, en la semioscuridad. Mira hacia todos lados y al cielo.

— **CORTE DIRECTO** —

T.— 300 DETALLE

OTRA VEZ EL CHARQUITO DONDE SE REFLEJA LA LUNA, CRECE EL ECLIPSE.

— **CORTE DIRECTO** —

T.— 301 P. T. LARGO

En contraluz y al resplandor de una hoguera, sombras que golpean en grandes Morteros, cantan monótamente.
(ENTRA ADEMAS, CANTO RITUAL)

— **CORTE DIRECTO** —

T.— 302 P. P. Y PAN

Del MAESTRO. Camina unos pasos. El eclipse llega al máximo.

— **CORTE DIRECTO** —

T.— 303 P. T. LARGO

Sombras, en contraluz, gesticulando y cantando.
(BAJA LA MUSICA Y LOS CANTOS)

— **CIERRA LENTO** —

EXTERIOR — LA ESCUELITA — (DIA)

T.— 304 P. T. M. PAN

Del "Aula". Día hermoso, luminoso. La fila de Alumnos "entra" a clase. Al terminar PAN, vemos al MAESTRO al frente de sus niños, que toman asiento.

T.— 305 P. M. Y PAN

Del MAESTRO mientras prepara sus libros de texto ante una pequeña mesita:

MAESTRO:

¿Y? ¿Vieron el eclipse de anoche?

T.— 306 P. T. M. Y PAN

Rostros de niños que sin entender, mueven la cabeza, o se miran entre sí.

T.— 307 P. M. Y PAN

EL MAESTRO, algo extrañado: camina unto a la primera fila de bancos. En ella, REINA:

MAESTRO:

Se habrán quedado dormidos. Si no hubieran visto la luna cuando...

REINA:

(Interrumpe) ¡Ah!... Vos decís "la muerte de la luna, señor..."

MAESTRO:

¿Eso es... vieron?

T.— 308 P. T. M. Y PAN

CONJUNTO DEL CURSO

EL MAESTRO va hacia el pizarrón y escribe la palabra

TODOS LOS CHICOS:

Siii, señcoor...

MAESTRO:

Eso se llama **eclipse**...

T.— 309 P. T. M.

De un grupo de niños, favoreciendo a SIMON, a su lado REINA.

SIMON:

Mi tata sabe contar que en el tiempo de antes, una vez se murió el sol...

T.— 310 P. M.

DE REINA, sentada cerca de él y siguiendo el hilo del cuento hasta que le roba la palabra:

REINA:

Dice que todo se puso negro y que la gente tuvo mucho miedo porque creía que se acababa el mundo...

T.— 311 P. T. M. TRAV. PAN

EL MAESTRO, al fondo chicos; él, de medio perfil, avanza hacia ellos. Los invita a pararse y se encaminan hacia el rancho.

MAESTRO:

Ah, sí. Eso es un eclipse de sol. El de anoche fue la luna. Vengan. Les haré la prueba...

— **SOBREIMPRIME A** —

INT. — RANCHO MAESTRO — (DIA)

T.— 312 P. M. TRAV. Y PAN

Perfiles de niños, en la semioscuridad de la pieza del MAESTRO. Sobre la mesa, una vela encendida. Los CHICOS rodean al MAESTRO.
CAMARA acerca y muestra la operación.
Al fondo, siempre rostros.

MAESTRO:

El sol es esta vela. Esta naranja es la tierra y el espejo, la luna. Si la tierra pasa justo entre el sol y la luna... ¿ven? Se produce el eclipse...

T.— 313 P. P. PAN

Rostros de niños, vistos de frente, en que se nota, si no el excepticismo, una evidente falta de comprensión. Al llegar pan. a SHUNKO.

SHUNKO:

Aquí sabemos de otra manera, señor.

T. 314 P. M. (AM.) Y PAN — TRAV.

Del grupo y el MAESTRO, que se levanta, abre la puerta y la ventana. Entra le luz —TRAV. Quedamos con SHUNKO, perfil de referencia. EL MAESTRO al fondo. Luego se sienta.

MAESTRO:

¿Ah, sí? ¿Cómo es la cosa?

SHUNKO:

La luna tiene un caso con el sol:
La luna se muere y la gente tiene que hacerla vivir de nuevo

MAESTRO:

(Interesado) ¿Y, cómo lo hacen?

SHUNKO:

¿No has oído cajonear los morteros?

T.— 316 P. M.

CONTRACUADRO

T.— 317 P. P. PAN

SHUNKO y los demás niños ríen. Luego poniéndose serio:
La ELO tercia, perfil a costado de cuadro.

MAESTRO:

Sí, pero creía que era en un baile.

(Los niños ríen)

No, era el velorio de la luna.

ELO:

Si la gente no golpea el mortero, la luna se muere no más.

T.— 318 P. M. Y PAN

PAN, al MAESTRO, al fondo, SHUNKO y REINA.

MAESTRO:

¿Y por qué hace resucitar eso a la luna?

SHUNKO:

No sé...

REINA:

La vieja... doña Jashi sabe. Ella sabe todo.

T.— 319 DETALLE

En la mesa, la vela. Entra cabeza del MAESTRO y la apaga, soplando. Queda sobre ella la cámara.

MAESTRO:

Esta tarde iremos a verla...

— SOBREIMPRIME A —

EXTERIOR — RANCHO DEL CIEGO HERCO — (DIA)

T.— 320 P. T. M. TRAV. Y PAN

Pasando de un mortero de madera al que rodean los chicos, desviamos y descubrimos al MAESTRO, en el acto de ofrecer un atado de cigarros de chala a la vieja Jashi. Sigue **PAN**, y vemos al ciego HERCO, que pulsa suavemente su guitarra.

T.— 321 P. M. a P. P. Y TRAV.

De la vieja que enciende un chala. Ofrece al MAESTRO una sillita enana. Luego mira a los chicos que la rodean: EL MAESTRO, en quichua:

MAESTRO:

Cuenta, pues.

La vieja JASHI, como iluminada por una luz interior comienza, pausadamente:

T.— 322 P. M. a P. P. TRAV.

Cabezas de niños escuchando embelesados.

Acercamiento para terminar sobre Reina.

JASHI:

Ullari na... Tata Inti y mama killa.

(Sigue texto en quichua, de Jashi en Off.).

— SOBREIMPRIME A —

EXT. — UN CAMINO — (DIA)

T.— 323 P. T. M. TRAV. Y PAN.

El grupo viene silencioso.

CAMARA los espera y luego acompaña en largo TRAV. hasta verlos alejarse, en PAN.

EL MAESTRO, casi para sí:

MAESTRO:

No crean, changos, lo que les expliqué hoy del eclipse. Lo cierto es el caso que nos ha contado la Mama Jashi... La madre Luna vuelve a vivir... Nada se muere del todo... La Muerte, es sólo un eclipse de lo que brilla ante nuestros ojos... La cara en sombras de la vida...

— ESFUMATURA LENTA —

CIERRA

SHUNKO

CRITICA

UN GUAPO DEL 900

Fin de fiesta y *Un guapo del 900* señalan en la obra de Torre Nilsson un cambio que es aparente y real. Real, porque la base temática no se circunscribe a la óptica subjetiva y reminiscente, aislada de connotaciones concretas. Ambos films relatan sucesos o situaciones inscriptas en un contorno muy determinado; ya sea por medio de la trama novelística que alude o interpreta a una época, una política y un cuadro de costumbres o bien a través del rito escénico de un tipo casi legendario, pero que documenta también una época de la cual es producto. Y la ficción se limita al marco escénico, a la estructura dramática que envuelve una interpretación crítica, un intento de explicación, capaz de llegar a través del acto individual a las significaciones generales. *Fin de Fiesta* padece en ese plano de una síntesis inacabada; la interpretación sutil, incisiva, del medio y los personajes principales no alcanza a integrarse rigurosamente en el cuadro general, queda inconclusa. A modo de especulación teórica, se me ocurre que para el estilo y el tempo expresivo de Torre Nilsson, convendría una ruptura más amplia de la forma tradicional del relato. La ordenación de un material temático caudaloso (novelístico) se resiente de esquematismo, de una cierta indiscriminación entre lo anecdótico (que aparece lejano y como desprendido de la carnalidad de sus personajes) y su esencial formulación vivencial. Lo cual vulnera a la vez el rigor y la concentración del relato y la consecuencia de su enfoque histórico.

Y dijimos también que había un cambio aparente, porque en estos films más concretos y enraizados en un ambiente, sigue primando el juego augural, dramático o trágico, de la pasión desnudando sus conflictos obsesivos. La muerte, el sexo —tan cercanos—, la crisis de una moral enraizada en un ceremonial artificioso y asfixiante. Esta tónica, presente en todos los films de Torre Nilsson, interpreta sagazmente —y a través de una depuración centrada en *agonías* individuales— la estratificación de una sociedad que se alimenta de ideales vacíos, provisorios, inventados a falta de una tradición sólida. No es que esta tragicomedia formal no se represente en todas partes, es que entre nosotros se han obturado todas las vías de escape para una vitalidad permanentemente traicionada. La farsa ha dejado de ser un medio para transformarse en una verdad. Y todos trabajan para ella.

Es una faz de esta utilería la que Torre Nilsson desmonta en sus obras. Y su visión refleja también el inconformismo rebelde de la adolescencia y la juventud. Una rebeldía instintiva y no crítica, por lo tanto, indiscriminada y llena de pasión. Y así como sus personajes quiebran dolorosamente su inocencia en un mundo de corrupción, (donde los adultos han armado cuidadosamente la tramoya de sus sentimientos respetables) sus decisiones o sus actos participan de un amor o un odio rituales, destinados a pagar el precio de una ruptura total con un medio falseado.

Paradójicamente (para un observador superficial) es una obra de "compromiso" como *El guapo*, la que nos da una pauta de la madurez y las posibilidades inéditas de este realizador. Frente a una historia donde el artificio de una retórica teatral se une a cierta retórica de los sentimientos, Torre Nilsson extrae lo esencial de su personaje, lo hace suyo al despojarlo de la mayor parte de sus facetas costumbristas y depura el crescendo dramático de su integridad. La adecuación entre un contenido esencial y una forma necesaria es la clave del valor de una obra artística. Es importante que la sostenida línea dramática del film haya conseguido, en los mejores momentos, un exacto equilibrio con su sobria tensión visual.

La crítica no ha sido en general favorable a estos últimos films de Torre Nilsson, así como fue ditirámbica en los primeros. Al advertir un proceso de maduración estilística no es justo olvidar un proceso menos visible pero evidente: la depuración de ciertas líneas esenciales y un ahondamiento más directo y austero en la realidad. Y ello parece más importante que descubrir algunas contradicciones u ocasionales barroquismos formales.

No sería justo terminar estas notas sin destacar que el mayor mérito del film es una continuidad de alta tensión expresiva, sobria e interior; a lo cual se ajusta una interpretación muy honda y completa de Alfredo Alcón (bien acompañado por Lydia Lamaison y un elenco que, con algunas excepciones, se pliega a la general tónica de sobrietad). Una observación más: esa "distancia", esa cierta frialdad exterior del relato, es exactamente el tono que conviene para dar la reserva, la estoica trama de hombría que justifica al *Guapo del 900*.

Nota: *Ver ficha en próximo número.* J. A. MAHIEU

RIO ABAJO

El análisis de un film tan particular, por no decir casi insólito en la temática del cine argentino, no puede limitarse a una simple descripción de los resultados obtenidos. Creemos que detrás de *Río Abajo*, de sus muchas virtudes y de sus muchos defectos, están presentes gran parte de los problemas, limitaciones y trabas que deben afrontar todos los que, en nuestro medio, deciden lanzarse por caminos distintos a los ya muy transitados. Enrique Dawi, pintor, adelantado estudiante de música y otras cosas más, se dio cuenta, un día, que su vocación era el cine. Comenzó entonces a realizar films de corto metraje. Consideraba que con esto llenaría su vocación y adquiriría el oficio necesario para un día hacer películas de largo metraje. El camino fue muy duro. Nadie vive del corto metraje en Argentina. Es, pues, un muy sacrificado modo de llegar a la realización, digamos, de films *grandes*. El otro medio, el de seguir la carrera de acuerdo a la escala sindical es muchas veces imposible en ciertas condiciones. En general, la juventud se está rebelando contra esa escala. Le sirven de aliento el ejemplo de Chabrol, quien dijo, más o menos, que esa carrera era un invento de los viejos directores para serenar y domesticar a los jóvenes, contagiarles sus defectos y dejarlos dirigir cuando los años hubiesen calmado sus rebeldes virulencias.

Enrique Dawi realizó en un *plano* profesional seis cortos: *Llegó el circo*, *Cachivache*, *El rescate*, *La ribera* y *Torres Agüero*. El último, *Haciendo monte*, está íntimamente ligado a la historia de *Río Abajo*. Como ya es sabido este film se comenzó a rodar en *Agfacolor*. Cuando el Instituto Nacional de Cinematografía negó el crédito para su rodaje, se tuvo que recomenzar en blanco y negro. El material en color se usó para montar *Haciendo monte* y se tuvo que encarar la empresa de *Río Abajo* desde un punto de vista distinto. El acento del film recaía antes en la naturaleza, ahora recaería en el hombre.

El film de Dawi tiene muchos méritos: imaginación en su concepción, no plasmada muchas veces por falta de medios o de oficio, innegable ternura y calor humano, una interpretación a veces notable de los pobladores del lugar y muy especialmente todo el prólogo (*El nutriero*) que es por sí mismo un cortometraje excelente. Los defectos, se me ocurre, no son tan graves en el plano técnico o realizativo; después de todo lo justifican sobradamente las penurias técnicas y de financiación. Los hallo más bien en la moraleja y en cierto sentido que tiene el film, aparentemente involuntario, ya que extraña que en una película basada en un libro de un autor de izquierda (y en cuya adaptación no intervinieron precisamente reaccionarios) sea tan notorio y marcado el contraste entre el extranjero emprendedor y el criollo más bien haragán y se desprende de toda ella que trabajando veinte horas por día y matando de fatiga a la mujer y a los hijos se puede prosperar.

Sin llegar a calificar, como algunos, al film de "*alsogaraísta*", creemos que éste es su punto más endeble.

De todos modos, *Río Abajo* trae un nuevo matiz a nuestro cine y pese a su traspié ideológico significa mucha valentía comenzar la carrera de realizador con un film, que, por su género, el documental, está condenado a una inevitable debilidad comercial, con toda la secuela de hostilidad que esto supone en los medios donde el cine es, ante todo, un medio de ganar dinero.

SALVADOR SAMMARITANO

NOTA: *Ver fichero de estrenos.*

EL CRACK

Cuando John Grierson nos visitó, hace pocos años, manifestó que los rioplatenses jugaban muy bien al fútbol, sabía muy bien que era nuestro deporte nacional y pidió por lo tanto ver películas sobre el fútbol. Entonces advertimos que desde los tiempos de *¡Goal!*, de Moglia Barth, o *El cañonero de Giles*, de Manuel Romero, y pasando por algunos títulos de Torres Ríos, Armando Bo o Ralph Papier, ninguno de ellos, salvo tal vez *Pelota de trapo*, muy memorable, el cine argentino no había puesto sus ojos sobre el fútbol. No teníamos ninguna película presentable sobre el deporte máximo en la afición del argentino. El cine argentino estaba en deuda con el fúfbol, lo mismo que con el tango, la calle Corrientes, la juventud argentina o el coya del norte.

Esta introducción viene muy bien para referirnos al film de José Martínez Suárez del que tenemos que escribir.

El crack trata por primera vez, en forma adulta, en el cine argentino, el tema del fútbol, su cara sucia de sobornos, comercio y traficantes.

José Martínez Suárez es un hombre joven, pero con una larga carrera dentro del cine profesional como ayudante y asistente de dirección. No proviene del corto como Feldman o Dawi, a pesar de haber incursionado esporádicamente por el género (*Altos Hornos Zapla*).

No nos parece ociosa esta distinción ya que ella hará ver claramente ciertas contradicciones que hemos observado en su película. *El crack* es ciertamente una película positiva. Está basada en una obra teatral de Solly y el libro cinematográfico fue compuesto por éste y el mismo Martínez Suárez.

Es una película valiente, toca un tema popular, tiene imágenes de gran fuerza como el final y las tomas del estadio antes del partido. Su diálogo es intencionado y en toda la película es evidente el deseo de decir algo, deseo éste, generalmente ausente de las películas nacionales, pero creemos que Martínez Suárez tiene que despojarse aún de algunas malas influencias (adquiridas seguramente en su carrera profesional) y cuidar más algunos aspectos de sus obras. Hay detalles de marcación de actores, de algunas situaciones, de la horrible música de Víctor Schlichter (¿habrá visto la película?) y de cierta antifuncionalidad fotográfica en algunos momentos, en los que se ve el resabio de cine argentino viejo. Pero, *El crack*, lo repetimos, es una película positiva, socialmente útil, realizada con solvencia técnica y con un argumento que no es una excusa de fondo para un melodrama barato (sí, nos referimos a Pascual Ríos). A Martínez Suárez lo hemos puesto en la lista de realizadores jóvenes (de edad y de espíritu) a los cuales le hemos abierto una amplia carta de crédito. Sus proyectos son muy interesantes. Los esperamos con atención.

SALVADOR SAMMARITANO

NOTA: *Ver ficha en próximo número.*

LA PATOTA

La patota es uno de los tests actuales más eficaces para demostrar una serie de cualidades, hasta el día de hoy dudosas o presentidas, de todo el equipo responsable de esta película, "la más aplaudida, el más grande suceso de la cinematografía local, una película valiente, etc.", según lo advierten anuncios y programas.

La realización de una película que pretende aludir a un tema concreto, diario, supone una indagación previa, un conocimiento del problema y del medio donde éste tiene lugar, una actitud con respecto a lo que se plantea —si el propósito es ése, el de un planteo— y, quizás, aunque no es imprescindible, un esbozo de solución. *La patota* muestra un conjunto de muchachos más o menos violentos, más o menos unidos por intereses comunes, más o menos porteños. Esta *más o menos* "barra" asiste a las clases que se dictan en un colegio nocturno de Buenos Aires. Una *más o menos* muchacha: doña Mirtha Legrand, es profesora de sicología en la misma institución. Los muchachos, a quienes inquieta la repetida y nocturna visión del tafanario [1] de una mujer que habita en un departamento, una noche de ésas, deciden plasmar en hechos sus elucubraciones mentales y orales: cuando pase la mujer habrán de abusarse de ella recurriendo, si fuere necesario, a la violencia (recurso excesivo por cuanto la mujer de referencia hubiera aceptado un trato individual y monetizado con cualquiera de ellos). Se citan, pues, en una especie de depósito de estatuas de yeso situado junto a unas vías del ferrocarril. Cuando la mujer se aproxima, una mano le embolsa la cabeza y las demás ¿manos? proceden a la materialización de los propósitos previstos.

Sólo que quien caminaba por esa calle era la profesora de sicología. Y la pobre resulta embarazada tras de los propósitos materializados.

El padre de la muchacha pletórica de vocación pedagógica, es un juez jubilado —José Cibrián— quien reprueba desde un comienzo su deseo de ejercer el profesorado, condena su propósito de epilogar el embarazo, se enfurruña por la insistencia de la profesora en seguir con su cátedra.

Uno de los muchachos de la "barra" —Walter Vidarte— manifiesta en repetidas oportunidades su arrepentimiento por la torpeza cometida por los demás integrantes de la "patota" que, insólitamente queda reducida a tres miembros hasta la escena final donde se vuelven a ver los restantes. Vidarte, tras de asistir a unas cuantas clases de la catedrática engafada (que lleva gafas oscuras), no puede contener su conciencia y en lugar de redactar una prueba escrita sobre sicología, escribe una confesión plena de los hechos consumados por los otros, cuatro meses antes (tiempo que debe ser aclarado oralmente porque la simple visualización de la profesora, impide un claro discernimiento sobre lo avanzado de su deshonra). La mujer recupera la fe en la gente, perdida por las circunstancias anteriores. Pero la rectora del colegio entiende que la presencia de una profesora soltera y grávida implica una mácula para el colegio y le insinúa una pronta solución: el adiós. La muchacha se va. La barra, arrepentida en forma colectiva, la sigue y la rescata de un inminente suicidio. La muchacha pierde su hijo. La barra se aleja hacia el horizonte ahumado manifestando con contrición que la maestra les dio una buena lección [2].

La simple observación de las dotes interpretativas de la protagonista nos permite decidir que ni siquiera su propio marido: don Daniel Tinayre, parece estar convencido de su capacidad expresiva por lo que cada vez que la muestra en un primer plano debe hacerla hablar en "off" para explicar qué es lo que está ocurriendo, qué es lo que está pensando.

También nos permite asegurar que el autor, don Eduardo Borrás, jamás necesitó visitar una pensión (la pieza que ocupa la muchacha insta al público a solicitar la dirección de la misma, dadas sus comodidades). Que el autor jamás pisó un inquilinato, o un colegio nocturno, o la ciudad de Buenos Aires de noche; que jamás se enteró de cuál es la música que se oye en esta ciudad, de cómo son las "barras", de que en Buenos Aires se habla diciendo *vos* y *ché;* jamás tuvo conciencia de cómo se escribe un relato cinematográfico (necesita recurrir a un ballet, o a una demostración de rock-and-roll y tafanarios [1], a una discusión en una clase para poder decir una frase o plantear una situación).

La simple visión de la película permite determinar que la mítica habilidad técnica del director era tan sólo eso: un mito. Que la famosa actriz argentina que suele representarnos en festivales allende los mares conoce tanto de interpretación cinematográfica como de propulsión atómica, por lo que debe acudir a insistentes agrandamientos de ojos para movilizar de alguna manera el rostro. Que el señor director, comete deslices que cualquier mujer no cometería: hacer cruzar exageradamente las piernas a su esposa —en este caso una muchacha ya violada y profesora en un colegio nocturno estrictamente masculino, situado en un "barrio bravo"— de tal manera que se desata una tempestad de trompadas y sensualismo por la visión de ligas e intimidades.

En fin, que ni el director sabe narrar ni describir, ni el argumentista sabe escribir para el cine, que ambos desconocen el problema que más o menos tratan de mostrar, que la famosa actriz no es actriz y que para cometer este film se gastaron varios millones de pesos, los que incluyen una

abultada partida para la compra de bombas de humo en la Dirección de Fabricaciones Militares; que con todo ese dinero puedo haberse concretado la creación de la escuela de cine experimental. Que para gente que dispersa sus esfuerzos y los pesos de tal forma podemos recomendar oficios más tranquilos y menos ávidos de responsabilidad, como la atención de un quiosco para la venta de frutas en Primera Junta, la venta de agujas en el Ferrocarril Mitre, o el canto de coplas sobre el cine argentino y los créditos, acompañadas por la hermosa voz de Billy Caffaro con efectos de resonancia para los instrumentos de Lucio Milena.

VICTOR A. ITURRALDE RUA

1 Tafanario: parte posterior o trasero.

2 "Qué buena lección nos dio la maestra" (aproximadamente).

NOTA: *Ver ficha en próximo número.*

PLAZA HUINCUL

Los grandes temas nacionales han ejercido en los últimos años una indudable atracción en el binomio Sixto Pondal Ríos y Lucas Demare. Así lo han atestiguado "Después del silencio", "Zafra", "Detrás de un largo muro", en las que la Revolución libertadora, las villas miserias, y la explotación de los coyas, han servido de oportuno decorado para la historia sentimental de turno.

"Plaza Huincul" ha sufrido el mismo proceso. La heroica tarea de un grupo de hombres que en los primeros años del siglo se aventuraron en las desérticas tierras sureñas para excavar el suelo a la búsqueda de petróleo, sirve aquí como vago telón de fondo para articular una deshilvanada historia, en la que muchas cosas nos hablan de un viejo cine argentino, de aquél que no sabía manejar conflictos, ni trazar los rastros psicológicos de sus personajes, ni observar, ni diferenciar a los hombres de la masa. Una "manada" de presos (así se los podría denominar, porque no se distingue uno de otros, ni se los pone en relieve) está en posición de firme ante la bandera que se iza en el mástil; uno de estos presos fuma indiferente y otro que presumiblemente es más patriota, le arrebata furioso el pitillo. Una mirada enérgica hacia la bandera, informa al fumador de los sentimientos patrióticos de su compañero de prisión.

Poco o nada puede esperarse ya de Lucas Demare, su cine "físico" hecho exclusivamente de palabras fuertes, y numerosos extras, comienza por suerte a pertenecer al pasado.

MABEL ITZCOVICH

NOTA: *Ver ficha técnica en próximo número.*

LA CONSPIRACION DE LOS BOYARDOS

A quince años de la realización, luego de haber sufrido en su país de origen, los avatares de los procesos políticos, "La conspiración de los Boyardos" ha sido rescatada de los archivos y gracias a otras alternativas, puesta en circulación por el mundo.

La anatema en su momento, no sólo había caído sobre Eisenstein. También Lukov, Kosintzev, Trauberg y Pudovkin fueron acusados de no haber estudiado con suficiente responsabilidad la materia afrontada en sus obras. Al referirse a Eisenstein, decía la resolución oficial que "revelaba su ignorancia de la historia, mostrando a Iván, que había sido hombre de carácter y volitivo, como un hombre débil e incierto, una especie de Hamlet, y su Guardia que fue un fenómeno histórico de espíritu progresivo, como una banda de degenerados, una suerte de Ku Klux Klan"...

Es probable que esta violencia desencadenada contra quien había conquistado con la primera parte de "Iván el Terrible" las más altas distinciones, tuviera otros orígenes que la imputada infidelidad histórica. ("Mil quinientos cinco cristianos han sido ajusticiados en Novgorod", Iván murmura como para justificarse: "No era solamente por ira, ni por maldad, ni por orgullo. Era traición a la causa de todo un pueblo..." "Ciento sesenta monasterios saqueados y destruídos". Iván se justifica: "No era por mí, por mi ambición. Por la Patria. No por barbarie, sino por razones de Estado").

Sin embargo es difícil que en su obra póstuma Eisenstein hubiera intentado realizar concientemente una sutil relación entre el presente y el pasado. En cambio, hay en ella el reflejo de su propia confusión, la exteriorización de las frustraciones y problemas de su vida privada, más que una tentativa de documentar una situación política dada.

Y es probable advertir también cuales eran los elementos que ejercían indudable atracción sobre Eisenstein cuando se propuso realizar esta obra: Las enormes posibilidades plásticas, el "impromptu" operístico, la necesidad de concretar en un enorme fresco su extraordinaria capacidad estética.

El momento era propicio. Alrededor del año 40 el cine soviético comenzó a dar cabida dentro de su producción a las películas de tema histórico, un género poco utilizado en un cine que había destruído a partir de la revolución del 17, los héroes que había proclamado la clase dominante. Sin embargo, la segunda guerra mundial y la necesidad de avivar el fuego patriótico, de apuntalar una mística nacional, dieron origen a un proceso de revisión que facilitó la realización de films históricos.

"Iván el terrible" fue estrenada en 1945. Eisenstein había trabajado durante cinco años y había rodado 112.000 metros de película. En un principio "Iván el terrible" había sido concebido como un film en dos partes, pero luego Eisenstein lo dividió en tres. De esta manera en la primera parte se trazaba las líneas de un Iván fuerte, unificador poderoso de Rusia y enemigo de los que estaban dispuestos a pactar para entregar sus riquezas. En la segunda parte se mostraba un Iván en permanente conflicto interior enfrentado a la religión y a su soledad, los manejos políticos de una Iglesia enemiga de sus propósitos nacionales. La tercera parte, que nunca fue filmada, volvía al sentido épico de la primera parte. El film —afirmaba Eisenstein— debía abandonar el plano subjetivo y despegarse de la línea de la intriga"... "Iván liberado de sus conflictos interiores y de las intrigas de palacio, debía transformarse en un hombre de acción.

En "La conspiración de los Boyardos" Eisenstein mantenía la línea establecida en "Iván el terrible". La estilización de los personajes, sus movimientos, sus gestos estaban llevados a una exasperación dramática que lo acercaba a la ópera, un estilo que había ganado a Eisenstein a partir de Alejandro Nevsky, y que ubicaba a sus personajes, a su tragedia en un plano totalmente alejado del realismo dramático de sus primeras obras. Los personajes adquirían una dimensión trágica, grandiosa, sumergidos en conflictos del medioevo. "Por días y días habíamos luchado con ciertos trajes —escribía Eisenstein— cortándolos y drapeándolos para que tomasen aquel ritmo que había soñado cuando, cerrando por un instante los ojos con aquel brocado entre las manos, he visto una procesión de Boyardos moverse lenta y pesadamente vestidos hacia la cámara del zar moribundo... He estudiado atentamente cada movimiento de los personajes, de los más violentos a los más imperceptibles. He analizado cierta posición característica de los dedos, en las pinturas del Greco"...

Este profundo interés estético de Eisenstein, que por otra parte se revela en toda su obra, adquiere en esta frustrada trilogía, su mayor refinamiento.

Sin embargo, "La conspiración de los Boyardos" no posee la armoniosa estructura que refleja toda su obra. Eisenstein había llegado a una etapa de su vida en la que creía conocer todos sus problemas y sus frustraciones. Empapado del espíritu freudiano —Freud mismo lo había conducido a la conciencia de muchos de sus procesos inconscientes— volcó en los personajes de "La conspiración de los Boyardos" algunas de sus tremendas problemáticas, probablemente como un acto de liberación inconsciente. Como resultado dejó una obra imperfecta, un saldo de formas geniales, testimonio de su potente cineturgia —que se había ya formulado en toda su genialidad con la culminación en

[illegible] el terrible", y que en "La conspiración de los Borgias" se transformaron en una materia espléndida, concisa, rica, y dramáticamente desequilibrada.

MABEL ITZCOVICH

NOTA: *Ver ficha técnica en próximo número.*

LA CONSPIRACION DE LOS BOYARDOS

HERENCIA DE LA CARNE

HERENCIA DE LA CARNE

Más allá del estrépito de la "nouvelle vague", donde el pabellón cubre mercaderías de muy distinto valor, más acá de las poco conocidas experiencias del nuevo cine neorrealista; discretamente, bajo la apariencia superficial de un film más del comercio hollywoodense, Vincente Minnelli señala un cambio fundamental en el cine norteamericano.

Herencia de la carne ha sido clasificada cómodamente como "melodrama", por algunos inveterados confusos. Una buena ocasión para poner en evidencia la superficialidad de ciertos juicios. Minnelli parte de una novela caudalosa y ello se refleja en la extensión excesiva del film, en su acumulación de incidentes, personajes y acciones. Pero esta tendencia logra en el film un desarrollo vital, una riqueza de observación que nunca pierde de vista la humana correlación de los hechos.

Y a pesar de esta acumulación, nunca hay una violencia expresiva; la lógica exterior del desarrollo dramático obedece a una amplia respiración humana, a un tempo vital que toma siempre en cuenta la diversidad, la incertidumbre de las reacciones, no de personajes, más o menos estilizados, sino de seres en libertad.

El cuadro social y psicológico, lo mismo que el contorno físico y el decorado, corresponden también a una visión agudamente real, que funciona a la vez como un documento y un elemento expresivo. Hay en Minnelli un estilo "invisible" que coordina y crea, que señala y comenta, sin perder de vista nunca la objetividad del cuadro total. Y todo ello nos permite apreciar, a través de un medio casi feudal (a pesar de sus barnices modernos) un cuadro en profundidad de la vida americana. Minnelli toma entonces todos los elementos de una realidad específica: medio, relaciones sociales y humanas, para desarrollar un conflicto generacional que en ningún momento se falsea con soluciones arbitrarias. Este examen lúcido y crítico, esta "tranche de vie" sutilmente matizada, puede pasar inadvertida si, como ha sucedido, se toman las contradicciones y conceptos de los personajes como una expresión directa de las intenciones de la realización. De allí la falsa imputación de melodrama. *Home from the Hill* no es sólo la realización más madura de Vincente Minnelli, sino un hecho considerable en la actual evolución del menos conformista cine americano.

J. A. MAHIEU

NOTA: *Ver ficha en próximo número.*

BEN HUR

Todos, alguna vez siendo niños, golpeamos en una columna del alumbrado para lograr resonancias desproporcionadas con el palito o piedra productora de los sonidos. Todos, alguna vez siendo niños, jugamos con un globo, disfrutamos con un globo. Todos los niños gozan cuando pueden asumir, conocer, dominar objetos o seres mayores que ellos: la madre, un globo (cuyo volumen se asocia con un peso enorme), los zapatos de los padres (que permiten una identificación de los niños con los mayores). Pero en todos los casos existe un paso previo: el del descubrimiento del ser u objeto, el del miedo que se supera paso a paso. En ambas etapas existe una sensación de gozo: antes y después.

Todos, siendo adultos, disponemos de una buena reserva de niñez, de infancia en nuestra sensibilidad, en nuestras pupilas. Todos cometemos nuestro minuto de "Don Fulgencio" en alguna oportunidad.

Incluso el cine.

Especialmente el cine.

El "cuco" de la televisión —cuyas consecuencias finales en todos los países no acaban de definirse—, que sirviera como pretexto para la ola de gigantismo cinematográfico: CinemaScope, Cinerama, pantallas panorámicas, Todd-A O, negativos más anchos, dobles cámaras, triples cámaras, muchas cámaras, el cuco de la televisión, decimos, continúa acicateando las imaginaciones de los industriales yanquis. Pero como hasta los "grandes" de Hollywood dependen del señor inversor; como Griffith, Ford, Wellman, Stevens, tienen que obedecer los dictados del señor productor, Wyler no pudo ser una excepción. Y tampoco lo será, en el futuro, Minnelli. Y Wyler debió cobrar un salario por su minuto de Don Fulgencio (o dos horas y pico, para ser más exactos). Porque la imaginación de los inversores está condicionada por su formación, por el medio en que viven, por los prejuicios que facetan la vida norteamericana, por el lujo de la clase media (comparada con la clase media argentina), por la tecnología que anula el artesanado y la creación personal, por la inocencia política, por las fórmulas estratificadas, por la media mental que linda con la adolescencia.

Por eso el productor medio norteamericano acude, inconscientemente, a sus recuerdos infantiles: al circo, a la cosa-grande-y-con-muchos-colores, al ruido (al mucho ruido), al planteo superficial, a la gran inocentada. Por eso reedita sus *Quo Vadis*, sus *Tres mosqueteros*, sus cristianos perseguidos por los leones domésticos de la Metro, sus guerreros griegos de cartón y yeso dorado, sus caballitos incansables (caballitos-comodines a los que sólo es necesario cambiar de montura según la época que se presente). Por eso Hollywood reeditó *Ben Hur*. Y hará otro tanto con *Rey de reyes* y con otras páginas "demillescas" de la Bi-

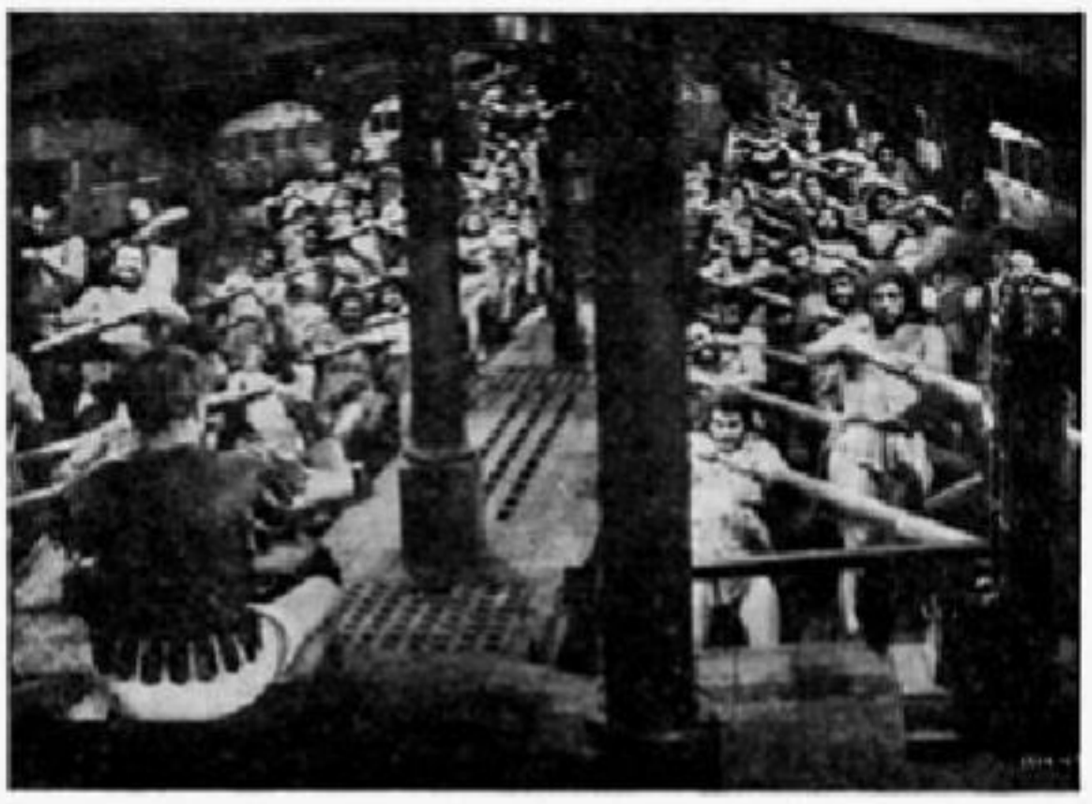
blia. Por eso un gran director de Hollywood debió cargar con la responsabilidad de *Ben Hur*. Esta vez le tocó a William Wyler. Otro año será Minnelli.

Analizar *Ben Hur* desde un punto de vista cinematográfico, pretender encontrar un lenguaje, una narración, intérpretes, una intriga, es necio. *Ben Hur* no es cine, aunque ocupa un lugar fundamental en el fenómeno sociológico representado por el cine. Y sería injusto para Wyler analizar el gran momento dramático: la carrera, porque la leyenda nos informa que no fue realizada por él sino por un equipo de especialistas. Y hasta que pueda desentrañarse la verdad, *Ben Hur* habrá sido olvidada en un estante.

Nos queda en las manos, pues, un gigante producido por la televisión, un espectáculo grande, grande por su tamaño físico. Nos queda un circo inmenso, como cien circos juntos (durante diez minutos solamente) y una cáscara grande, hinchada y coloreada, hinchada como un globo rojo. Como aquel globo rojo que nos divertía cuando chicos. Y nuestro yo-niño se divierte con el globo, se angustia con los cien circos juntos, no piensa y deja fluir la historieta.

VICTOR A. ITURRALDE RUA

NOTA: *Ver ficha en próximo número.*



BEN HUR

LA CABEZA CONTRA LA PARED

La cabeza contra la pared no es sólo un deleite visual —su fotógrafo es uno de los más expertos del mundo cinematográfico: Chuftan—, sino que su tempo lento, moroso, sus actores muy medidos, la parquedad de los diálogos —muchas veces usados por su valor estrictamente sonoro y otras tantas para aludir a la espiral dramática de los personajes y sus circunstancias—, la habilidad del director para reducir la anécdota a sólo un esquema, definen a una obra profunda, madura, aunque indecisa en ciertos momentos.

Georges Franju, quien filmó varios corto-metrajes valiosos, organizó su película con un prólogo muy conciso y un desarrollo sin conclusión. El film prosigue en el personaje principal, en sus relaciones, en su familia y amistades. Prosigue en el espectador.

Franju presenta un muchacho motociclista que vive en un mundo de satisfacciones inmediatas y sin responsabilidades y a su progenitor: un abogado que sabe jugar el gran juego de esta sociedad. Cuando el protagonista quiere pagar unas deudas apremiantes, roba dinero al padre y quema un expediente comprometedor. Es entonces cuando aparece el abogado (una especie de prototipo en negativo de las virtudes del hijo) y el robo, la quema de los papeles, la rebeldía del muchacho le permiten dictaminar que su hijo es un enfermo mental (y, de paso, deshacerse de él).

Allí termina el prólogo. Luego, el abogado "protege a la sociedad" encerrándolo en un manicomio. En el establecimiento hay personas capaces de confirmar o desautorizar la opinión del padre. En el establecimiento hay un médico-director-y-funcionario, que Franju convierte en un símbolo de toda una conciencia médica vigente en Francia y, sin ir más lejos, en nuestro país. Al director le bastan cinco preguntas para determinar el cuadro patológico del internado. Para decidir que es un incendiario y otras cosas. Para coincidir con el abogado.

Con estas escenas y el contraste suave que provoca con otro alienista menos funcionario, más humano, tal vez más científico, Franju denuncia los métodos brutales, inhumanos, anticientíficos que se emplea en estos casos. No hay terapéutica. Se aísla los enfermos, se los encierra, se cuida a la sociedad. Se guarda los enfermos hasta que se mueren.

Y para lanzar su mensaje, Franju acude a una realización depurada, hermosa. El film es bello hasta en sus momentos más crueles (ah, beatitud anestésica del cine bajo el Código Hays, cuando no se permitía mostrar ataques de epilepsia...). El calor con que el director ha encarado el tratamiento del problema le obliga a emplear símbolos que necesitan un análisis más especializado y profundo que el de estas páginas: un dominó, el patio poligonal del sanatorio, las palomas, la motocicleta que gira incansable y el trencito que parece repetir sus movimientos, el círculo de fuego, la impotencia del primer director presentado.

La música reiterativa no consigue neurastenizar al espectador pero lo fastidia bastante.

Con todo, el clima general de la película posee suficiente poesía, sinceridad, como para conmover silenciosamente, para envolver, para fascinar al espectador.

VICTOR A. ITURRALDE RUA

NOTA: *Ver fichero de estrenos.*

LA GRAN GUERRA

La del 14 fue "la gran guerra", un calificativo al que los años han despojado de toda vigencia, reduciéndolo a un mero valor evocativo, quizá nostálgico. Pero como título del film tiene dos ventajas visibles: localiza su acción históricamente y anticipa desde el comienzo la posibilidad del contrapunto irónico que parece haber sido su propósito esencial. La idea básica es que el estruendo bélico y la matanza en que generalmente deriva no suponen actitudes heroicas ni grandeza dramática. El contexto de todo ese aparato guerrero suele ser, en cambio, la prosaica miseria cotidiana de atender a necesidades elementales, el deseo de eludir el peligro y las responsabilidades, de pasarlo lo mejor posible, de salvar el pellejo, aunque todo ello configure lo que muy gráfica y concisamente se denomina cobardía. Para los orgullos y prejuicios nacionales ese enfoque es de circulación prohibida y la sola manera de admitirlo es como excusa de humor y ridículo. Se trata justamente del rubro que mejor maneja Monicelli, hábil también para dotar a toda forma de comedia de una cálida y simpática proyección humana. Es lógico que en ese terreno estén los mejores logros de *La gran guerra*, centralizando su historia en la desventura que significa para dos soldados italianos tener que sobrellevar la condición de tales en el frente de combate. Descriptos con los rasgos de una picaresca más o menos tradicional, el film resuelve ese aspecto del relato con repetidos hallazgos de comicidad e inventiva, donde la introducción de una nota sentimental o dramática duplica su efecto y, pese a su ocasional simpleza o vulgaridad, adquiere una dimensión inusual (los episodios con la prostituta o la viuda, por ejemplo, o el fusilamiento del espía, que de alguna manera remota nos trajo el recuerdo de la escena final de *Senso*). El propósito que destacáramos al principio se ve concretado entonces en gran parte pero, paulatinamente, van teniendo cabida los elementos que lo desfiguran y, en última instancia, lo relegan definitivamente. Es que al film lo mueven también otras ambiciones. Aspira al espectáculo que se identifica con las grandes superproducciones y en este caso el productor se llama Dino de Laurentiis, cuya decidida vocación parece estar en todo lo que configure un costoso lujo exterior. Si todo ese despliegue se hubiera limitado a una función de contraste que resaltara aún más el apunte humorístico y la tragicomedia que inevi-

tablemente esconde tras sí, no habría objeciones que formular, y hasta cabría felicitarse de encontrarle, al fin, una justificación más valedera. Pero su misión es justamente inversa, es la de atenuar los efectos de una sátira que corrió el peligro de convertirse en demasiado eficaz, manteniendo en el plano risible valores cuya vigencia e importancia no conviene replantear. El sacrificio y la noción del deber terminan por imponerse y los pícaros y los cobardes se convierten en héroes. No importa cómo.

Mezclar satisfactoriamente esos dos planos es lo que Monicelli no alcanza a resolver, sobre todo en la parte final del film, cuando la oposición entre ambos se hace más visible. Se acentúan también algunas fallas menos evidentes que venían desde el comienzo, referidas en general a la fragmentación o al carácter meramente episódico de algunas escenas, en las que se atendió con preferencia al divismo interpretativo antes que a reales necesidades del relato.

En suma, los resultados permiten verificar virtudes que Monicelli había exhibido con mayor libertad en "Los desconocidos de siempre" y asistir a un buen trabajo interpretativo por parte de Vittorio Gassman, Alberto Sordi y Silvana Mangano. Para todo ello el primer premio de Venecia parece un poco grande.

C. A. BURONE

NOTA: *Ver fichero de estrenos.*

RETO AL DESTINO

La gestación de un robo se ha convertido en tema favorito de mucho cine contemporáneo, traducido en varios títulos de importancia, en un estilo narrativo de particular suspenso y en el aporte de enfoques distintos para un género aparentemente tan agotado como el policial. En Huston, Dassin y Kubrick habría que buscar los mejores ejemplos de esa temática, donde se reiteran varias situaciones básicas, con el planteo de la acción, la consumación del hecho y la frustración o derivación trágica final. Ese esquema, pese a su extensión y multiplicidad de elementos, alcanza en los nombres citados un ajuste y una concentración dramática poco comunes. Por otra parte, además de expresarse en términos de pura acción, logra una excelente definición psicológica de sus personajes y aunque es inevitable algún convencionalismo episódico, el cuadro resulta por demás convincente.

En *Reto al destino* es Robert Wise el que incursiona por ese terreno, precedido por una carrera que lo faculta con holgura para el intento. En los principales capítulos de esa carrera hay material suficiente para encajar en un film de este tipo y no es de extrañar que Wise maneje con tanta soltura y acierto los elementos de su historia, exteriormente muy simple y lineal. Frente a los ejemplos ya aludidos *Reto al destino* puede verse perjudicado en la comparación, sobre todo porque su parte final se resuelve con alguna precipitación y exceso de facilidades, pero todo el proceso que se extiende hasta el momento del robo es cine de la mejor calidad. El enfoque inicial, y de hecho lo esencial del film, difiere de lo visto en otros casos porque los protagonistas se resisten a prestar su colaboración en el plan de asalto a un banco. Lo que va a mostrar la narración es cómo modifican su actitud, movidos por circunstancias y necesidades diversas. La descripción de esas alternativas es un prolijo y hermoso ejemplo de narración cinematográfica que Wise enriquece con recursos de imagen y sonido particularmente brillantes. Es fácil denunciar el empleo de los instrumentos usados y anotar el empleo del gran angular, la fotografía en horas del amanecer, los instrumentistas del Modern Jazz Quartet o recursos clásicos de encuadre y montaje. Pero lo importante es que esos elementos cumplan una función tan adecuada a las necesidades del relato, que un juego de plano y contraplano sirva realmente para definir la relación entre dos personajes, que un "close-up" penetre en la intimidad del sujeto o que la iluminación de una toma le confiera a ésta su clima preciso. Detalles de ese tipo Wise los acumula con la mejor noción de su utilidad, y todavía le sobran metros para apuntar lateralmente a dos o tres situaciones que, teniendo vinculación con su asunto en cuanto a su mecanismo más exterior, la trascienden y se ubican en un plano social de mayor significación. El remate del conflicto se precipita después con alguna urgencia, pero ante las virtudes que lo preceden las objeciones importan menos.

Lo mismo que toda su obra anterior, *Reto al destino* lo muestra a Robert Wise como un excelente narrador cinematográfico, menos espectacular y literario que otros nombres famosos, pero con títulos igualmente válidos como para aspirar a una jerarquía similar. La nota más distinta de esa labor es el ajuste entre una temática y un estilo que probablemente sirvan en el futuro para ubicar con precisión al cine norteamericano actual, no sólo en sus caracteres formales más visibles y distintivos, sino también como trasunto de una realidad que describe con singular fuerza expresiva. Quizá no recoja los datos más valiosos e importantes de esa realidad, quizá se sirva de ella para elegir aquello que mejor conviene a la dinámica de argumentos donde acción y violencia terminan por ser sus ingredientes básicos pero, aún así, ese material es de capital importancia y aparece tratado con un lenguaje fílmico de similar jerarquía.

C. A. BURONE

NOTA: *Ver ficha en próximo número.*

EL ESPEJO DE LA VIDA

Más que por sus méritos (dispersos, discutibles), es posible que este film perdure en la memoria de los espectadores rioplatenses como uno de los fenómenos más insólitos en los misteriosos anales de la distribución cinematográfica. Sus cuatro episodios pertenecen a tres films distintos, y es imposible acertar con las razones que pueden haber inspirado la compaginación de esta antología. Por una vez, sin embargo, los distribuidores locales quedan eximidos de culpa: cuando *El espejo de la vida* llegó al festival de Mar del Plata de 1959, traía de Checoslovaquia su inexplicable carácter misceláneo.

Dos de los episodios pertenecen a *De cosas sobrenaturales* (*O vecech nadprirozenych*), film que reúne tres relatos de Karel Capek, ricos en amor por la paradoja y agudeza satírica. Estas cualidades han sido muy pobremente servidas por el director Milos Makovec en "Un caso jurídico", cuya pedestre realización sólo se afirma con algunos trazos muy gruesos de humor negro: el resto es monotonía o vulgaridad. En "Gloria", en cambio, Jiri Krejcik y el actor Ladislav Pesek mantienen en un nivel humorístico de apreciable sutileza las desventuras del humilde empleado cuyo altruismo se visualiza en una radiante aureola, que sólo logrará apagar al cometer una bajeza. Lo sobrenatural y la realidad cotidiana enfrentan sus respectivos absurdos en populosos ambientes, evocados con minucia, de la Praga de 1930, donde las peripecias del relato adquieren intencionadas resonancias.

"Cuentecito de Navidad" es la reducción de uno de los dos episodios de *Juegos y sueños* (*Hry a sny*), film de Milan Vosmik sobre cuentos de Ludvik Askenazy. Al seguir durante una Nochebuena las andanzas de un niño extraviado en una gran ciudad, los autores persiguen un tono poético levemente fantástico: se proponen, evidentemente, transfigurar una serie de situaciones comunes con la visión ingenua e imaginativa de una criatura. Lo que obtienen, en sus mejores momentos, es una precaria combinación de cierto "zavattinismo" menor con la seudopoesía de Albert Lamorisse. Si no existiese un film americano llamado *El pequeño fugitivo* (*The Little Fugitive*), que derrocha vitalidad e invención auténticas, los laboriosos artificios de este episodio quizá no se parecerían tanto a ese "jardín encantado", rígido y lleno de mecanismos eléctricos, que el diminuto protagonista anima casualmente al jugar con un tablero de controles.

"Los amantes y las estrellas", el episodio más sugestivo, proviene de *Anhelo* (*Touha*), film de Vojtech Jasny que pinta los ciclos de la naturaleza y la gente que vive en contacto con ella a través de cuatro partes dedicadas a las estaciones del año. La incluída en *El espejo de la vida* es

la correspondiente al verano; opone, en una campiña desbordante, el entusiasmo de una estudiante ávida de experiencias y la desilusión de un astrónomo con sentido común. El idilio de estos temperamentos dispares no sobrevive a la estación que lo preside con esplendor: la muchacha gana una beca, parte hacia la ciudad y, en la prodigiosa toma final, su perfil (casi a contraluz, sobre el luminoso paisaje que corre vertiginosamente tras la ventanilla del tren) pasa de la tristeza al olvido, del olvido a la alegría con que ingresa en un futuro quizá ilimitado. Virtuosismos como éste, que Jasny prodiga con el talentoso auxilio del fotógrafo Jaroslav Kucera, tienen mucho de exhibicionismo complaciente, como los de Kalatozov y Urusevsky en *Pasaron las grullas*. Trasuntan, sin embargo, un sentimiento lírico muy fuerte al captar, con dinamismo constante, paseos en bicicleta o baños en riachos. Es la intensidad y unidad de este tono idílico lo que rescata un boceto dramáticamente endeble, abrumado por una partitura que no desdeña reminiscencias de Schubert, Tchaikowsky y Shostakovitch. Sería muy interesante poder conocer la totalidad del film al que pertenecen estas escenas; desgraciadamente, al haberse utilizado parte del material en esta incoherente selección, esa posibilidad aparece muy remota. Puede esperarse, de todos modos, que no falten ocasiones de volver a admirar a Jana Brejchová, cuyo rostro límpido y sensual merece atención muy especial.

EDGARDO COZARINSKY

NOTA: *Ver fichero de estrenos.*

EL PRIMER AMOR DE CRISTINA

El azar que gobierna la explotación cinematográfica decretó que *Endstation Liebe* ("El primer amor de Cristina") mereciera en Buenos Aires la indiferencia de la crítica y el rechazo del público. Es, sin embargo, un film lleno de virtudes menores e insólitas en la abundante producción de Alemania Federal: no es un folletín sobre la trata de blancas, no es un vetusto espectáculo musical, no es la apología de algún jerarca nazi; está interpretado sin énfasis y carece de escenografías de mal gusto cuidadosamente "moderno". Estos méritos de omisión no confieren nobleza por sí solos, pero la mesura del libretista Will Tremper y la inesperada delicadeza del director Georg Tressler convierten una exigua historieta sentimental en una delicadísima viñeta romántica. Al presentar por enésima vez al don Juan que cae preso en sus propias redes, enamorado de la joven que apostó seducir, renuncian a las facilidades de la sensiblería y del humor "boulevardier" para cumplir una descripción de ambientes y caracteres poco profunda, pero plena de observaciones sagaces, orquestadas con un ritmo pausado y sostenido que es el del acercamiento de los protagonistas. Es la captación infalible de este "tempo", más que el humor de los apuntes costumbristas (la fiesta de cumpleaños de Christa, la violencia gratuita que una sesión de "catch" suscita en sus espectadores), el rasgo más notable del film: el paseo nocturno entre vitrinas iluminadas, el silencioso regreso de la cancha de fútbol en un camión cuyos vaivenes hacen oscilar un barril, la visita dominical (con los atisbos de la cocina descuidada, el detalle de las revistas encarpetadas en la sala, la prolija ceremonia del té y el contacto tímido y tierno de las manos sobre los naipes). Hay, no sólo en estas escenas, esa peculiar densidad que surge del acuerdo perfecto y tácito de director, fotógrafo e intérpretes. Helmut Ashley ha compuesto una textura visual riquísima, con matices casi infinitos de gris para los escenarios invernales, iluminados por un sol pálido o por frías luces de neón. Y Horst Buchholz, uno de los actores jóvenes más talentosos del cine contemporáneo, un "espontáneo" totalmente ajeno a la tradición teatral de la composición de un personaje, transforma gracias a su sensibilidad e intuición al frívolo Mecky en un solitario, hastiado de sus conquistas, íntimamente desamparado. En un nivel más modesto, Bárbara Frey presta a su Christa una síntesis muy atractiva de ingenuidad sin gazmoñería y carácter decidido.

Nada autoriza a elevar a Tressler a la categoría de creador, sobre todo si se tienen en cuenta los otros tres films que dirigió: *Die Halbstarken* ("Los jóvenes fuertes", 1956), el primero, *Unter 18* ("El amor llegó temprano" 1957-58), realizado en Austria, y *Das Totenschiff* ("El barco de la muerte", 1959). Su talento impresiona como el de un artesano que sabe obtener para sus realizaciones ese brillo superficial, ese "estilo" impersonal que, con diversos grados de astucia, también obtienen J. Lee Thompson o Víctor Vicas. Esta prudencia, sin embargo, no debe impedir disfrutar el encanto levísimo de *Endstation Liebe*, casual quizá, pero no por ello menos persistente.

EDGARDO COZARINSKY

NOTA: *Ver fichero de estrenos.*

CORTO METRAJE

VIDRIO DIMENSION

Dos actitudes ante los objetos creados por las manos del hombre. Ante la artesanía y ante el objeto que nace de una angustia, de una belleza que se apura por volcarse en formas nuevas.

Bert Haanstra, poeta holandés de las imágenes, que sorprendió a jurados y público de Europa y América asiste, en *Glas* (*Vidrio*, 1959), a la creación del objeto artesanal, luego testifica la fabricación mecánica de elementos parecidos y entonces adopta una actitud. Tras de mostrar, de convertir al público en observador pasivo, se define por el amor a la cosa hecha con las manos. Por las manos. Por el hombre. Ironiza la mecanización del hombre-máquina y destaca la belleza de las manos creadoras. Danza con ellas, derrama su amor sobre el artesano y denuncia la idiotez de la máquina. Todo el film, breve, intenso, está aireado por un humor ligero que se interrumpe cuando la máquina determina un "accelerando" brutal, cuando la fábrica invade la imagen, cuando el hombre se convierte en un registrador monótono del número de botellas producidas. El montaje, que participa del juego permanente de sonoridades e ironías, se convierte en estas secuencias en un azote enloquecido, mientras la banda sonora permite adivinar una riqueza múltiple de elementos: instrumentos musicales, registro de máquinas, música concreta, resonancia. Los movimientos de esta sinfonía concentrada de hombres, vidrio, manos, máquinas y fuego, se suceden con vivacidad y precisión implacable: andantes, prestos, vivaces, largos. La partitura —registrada con fidelidad sorprendente—, constituye la gran contraparte de las imágenes; atrapa al espectador desde los primeros compases y se integra de tal manera con el film que resulta imposible determinar la proporción de los aportes de la imagen y de los sonidos en esta verdadera joya del artífice holandés.

Dimensión (1960) es una película insólita en nuestro medio. Alguna vez vimos documentales que podrían proclamar una lejana paternidad de *Dimensión* por la semejanza de los protagonistas: los móviles. Pero en las dos películas sobre la obra de Calder existía sólo un afán mostrativo, recordatorio. En *Dimensión*, Persano filma con otra actitud: *asume* los objetos. Las esculturas móviles son las trabazones de una estructura plástica distinta. Al alterar su espacio (el medio tridimensional donde los móviles de Kuns: ejercen su juego fascinante de combinaciones infinitas y seriadas de movimientos), al aplastar los móviles en las dos dimensiones de la pantalla y al alterar la otra dimensión: el tiempo, Persano recrea los objetos, compone un nuevo juego de movimientos, elimina la levedad de la tensión provocada por la espera paciente de la combinación real de movimientos y salta a las conclusiones o a otras series o a otros móviles.

Dimensión, de esta manera, deja de ser un documento, un testimonio de las esculturas móviles de Kunst para convertirse en un juego de formas nuevas, incansables, sumergidas en un universo neutro o activo en su negrura de terciopelo. He visto muchas de las esculturas originales y no creo exagerar al decir que ellas pertenecen a otro mundo: al de los ruidos, olores, colores, teléfonos y nervios de la vida real; que las esculturas de *Dimensión* son un fragmento de una posible e infinita nueva vida, son las criaturas que danzan con la inteligente partitura de Francisco Kröpfl. Partitura que merece una consideración aparte por su carácter también insólito en nuestra cinematografía.

Ricardo Aronovich, uno de los mejores fotógrafos argentinos del momento, asociado hasta la fecha a realizaciones de corto-metraje (*Los de la mesa diez*, de Feldman, es su primera experiencia en films de largo metraje), se encargó del trabajo de cámara en *Dimensión* y todas las imágenes, así como el relieve obtenido en ciertos momentos, proclama la presencia de un iluminador intuitivo, dúctil y eficaz.

Dimensión comienza en cualquier momento, termina en cualquier momento, es un fragmento de un infinito donde las velocidades no existen, donde los ruidos no existen, donde el tiempo no existe.

VICTOR A. ITURRALDE RUA

Vidrio (Glas, Holanda, 1959) *Realización y guión*: **BERT HAANTRA**. *Fotografía*: Eduard van der Enden (Technicolor). *Música*: Pim Jacobs. *Sonido*: Philips.

Dimensión (Argentina, 1960) *Realización*: ALDO LUIS PERSANO. *Fotografía*: Ricardo Aronovich. *Música*: Francisco Kröpfl. *Dirección musical*: Roberto Ruiz. *Montaje*: Jacinto Cascale. *Asistente de dirección*: Jaime Bulkacz. *Asistentes de cámara*: Horacio Rovelli y Christian Tinkelemberg. *Asistentes de producción*: Rodolfo Alonso y Alfredo D. Linares. *Producción*: ICUBA (Instituto de Cinematografía de la Universidad de Buenos Aires).

COMO EL URUGUAY NO HAY

En un campo relativamente virgen para el cine, sin una industria establecida, sin medios técnicos adecuados, la aventura de un creador se torna harto difícil. Ejemplos anteriores demuestran dos alternativas igualmente peligrosas: el pequeño film de aficionados, con aspiraciones vanguardistas fallidas por la precariedad formal y técnica; el registro turístico o el relato de circunstancias, igualmente modestos.

La alternativa de Ulive —unida a un claro talento, por supuesto— fue la de explotar las limitaciones técnicas a través de un lenguaje nervioso e imaginativo, donde hasta las fallas ocupan un lugar funcional. Esto presupone una madurez primordial: saber exactamente a dónde ir, obtener un exacto balance entre su visión y su intención. Con una violencia y un ritmo implacables (que recuerda a veces por su vigor satírico a Jean Vigo), el autor sintetiza una crítica concreta a la situación social de su país. Por los medios directos del documental, del noticiario, del dibujo (hábilmente combinado por un intencionado y ágil montaje de atracciones) Ulive comenta y toma posición, fustiga con pasión y lucidez. Aunque para algunos esta oposición sea una visión demasiado simplista del panorama. Sin embargo, de la efectividad y la precisión de su escalpelo satírico, habla el eco entusiasta de nuestro público (exhibido en Cine Club Núcleo) que supo captar a través de las alusiones harto locales de su sátira, muchos problemas de vigencia universal.

Pues Ulive ha partido de su visión personal de una realidad reconstruída estéticamente y fundamentada en un análisis riguroso de la misma, expresada sin ambajes ni oropeles costumbristas. Un film-panfleto para algunos. Sin duda lo es. Pero insospechable de la rutina o el conformismo que suelen aquejar a las obras de propaganda. Es también el primer film que Uruguay puede exhibir orgullosamente como punto de partida de un cine nacional. Un brillante lenguaje (ocasionalmente reiterativo, con un ritmo algo trunco al final) opera como el medio de expresión adecuado al vigor y la valentía con que Ulive testimonia sus ideas.

J. A. MAHIEU

Ficha técnica: COMO EL URUGUAY NO HAY (Uruguay, 1960). Guión y realización de UGO ULIVE. Producción: EVILUX (Ugo Ulive).

SPILIMBERGO

Alain Resnais observa que "nada hay como observar la obra de un pintor a través del ojo descubridor de la cámara, para juzgar la coherencia de su pintura misma".

Un paso más aún, consiste en trascender el análisis anecdótico y pictórico para componer una obra que ilumine la esencia de la pintura, la clave creativa del autor. Aquí obran ya elementos puramente fílmicos de ritmo, movimientos, y la elección significativa de los elementos esenciales de la pintura misma. En los films de Resnais, precisamente, podemos observar esta visión en profundidad y también, el valor fundamental y expresivo que puede obtenerse del comentario oral.

Entre nosotros, el cine pintura se ha manifestado en la obra independiente y difícil de los corto-metrajistas. Entre ellos anotamos el *Torres Agüero* de Enrique Dawi, *López Claro* (J. Oliva y alumnos del Instituto de Cine de la U.N.L.) y *Gambartes* de Simón Feldman. Ninguno de ellos ha llegado a la distribución comercial. El film que comentamos ahora tampoco, y su estreno se ha efectuado en el Cine Club Núcleo.

Spilimbergo, realizado por Macario Rodríguez con guión de R. Raschella, encara con seriedad los problemas que hemos enumerado. La obra considerable de Spilimbergo —un gran dibujante, indudablemente— es analizada en secuencias bien delimitadas, que ubican coherentemente el clima de su pintura. Su "animación" no busca el simple efecto anecdótico, dramático, sino que trata de ahondar el significado y el ritmo interno de la pintura.

La secuencia final, con un tempo en "crescendo" acentuado por la música coral, trata de sintetizar en una tela de grandes dimensiones una equivalencia fílmica, expresiva, de la pintura de Spilimbergo. Sin embargo, no está lograda del todo, como lo está por ejemplo, la secuencia inmediatamente anterior, donde el movimiento, el encuadre y el tiempo logran la fusión exacta y necesaria.

Estos altibajos de estructura presuponen sin embargo, que los propósitos eran elevados y arduos. La obra en conjunto es valiosa y testimonia un nivel muy satisfactorio en el plano técnico y estilístico. Excelente fotografía y una música coral muy ajustada al "tempo" expresivo y dinámico del film, permiten distinguir en *Spilimbergo* una obra promisoria. Un elemento importante, el relato, opta por la muy interesante vía del comentario lírico, poemático. Por desgracia la intención es atenuada por el escaso valor del mismo.

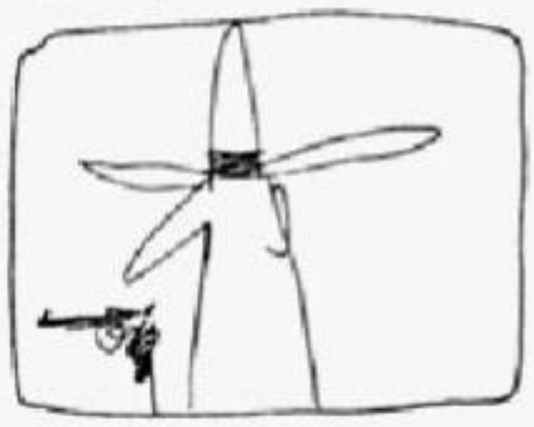
J. A. MAHIEU

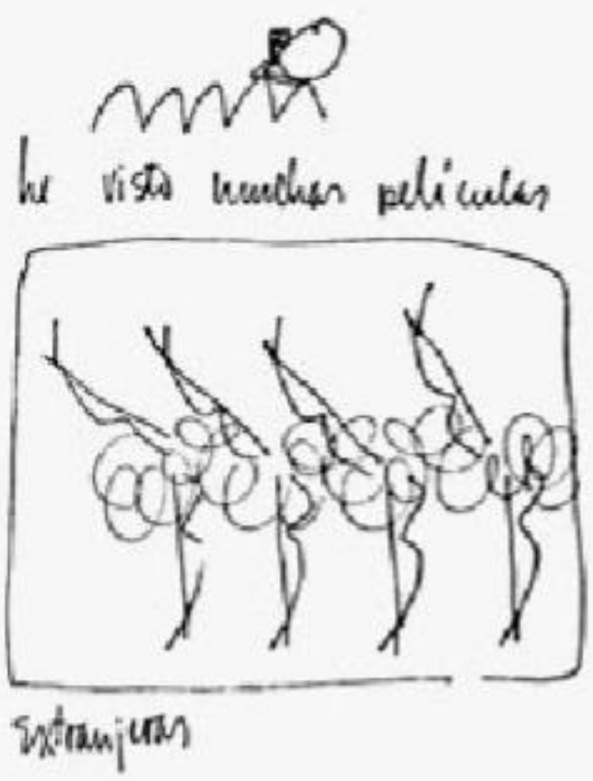
SPILIMBERGO (Argentina, 1960) *Realización*: Macario Rodríguez. *Guión*: Roberto Raschella. *Fotografía*: Ignacio Souto. *Música*: Valdo Sciammarella. *Producción*: Jorge Tabachnik para *Taller de Cine*.

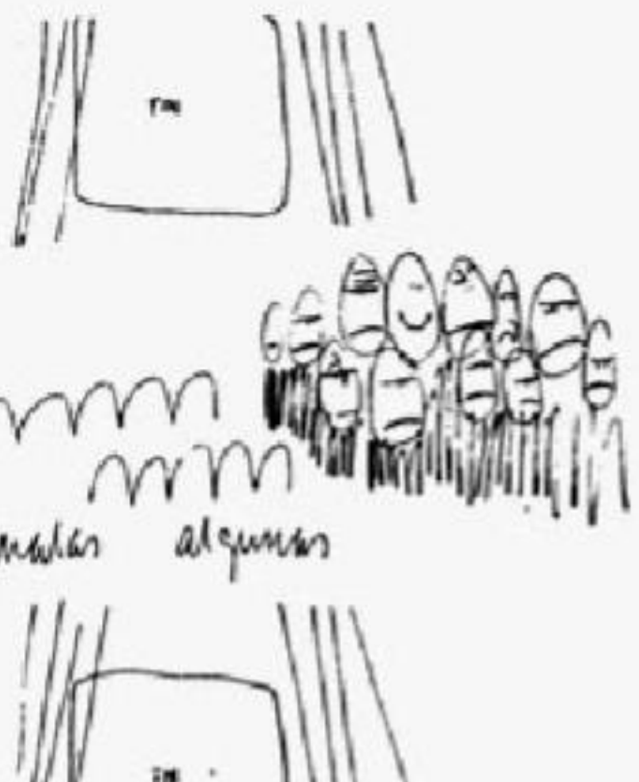
TIREDIE, UN PREMIO INTERNACIONAL, UNA ENCUESTA, KALONDI

Tiredié obtuvo el Premio Especial del Jurado del IV Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE, Montevideo, Uruguay. Cuando la película se exhibió en el Cine Club Núcleo se realizó una encuesta entre los espectadores, que el dibujante Kalondi respondió así:

I.- ¿QUÉ OPINA UD. DE LOS FILMES PROYECTADOS HOY?







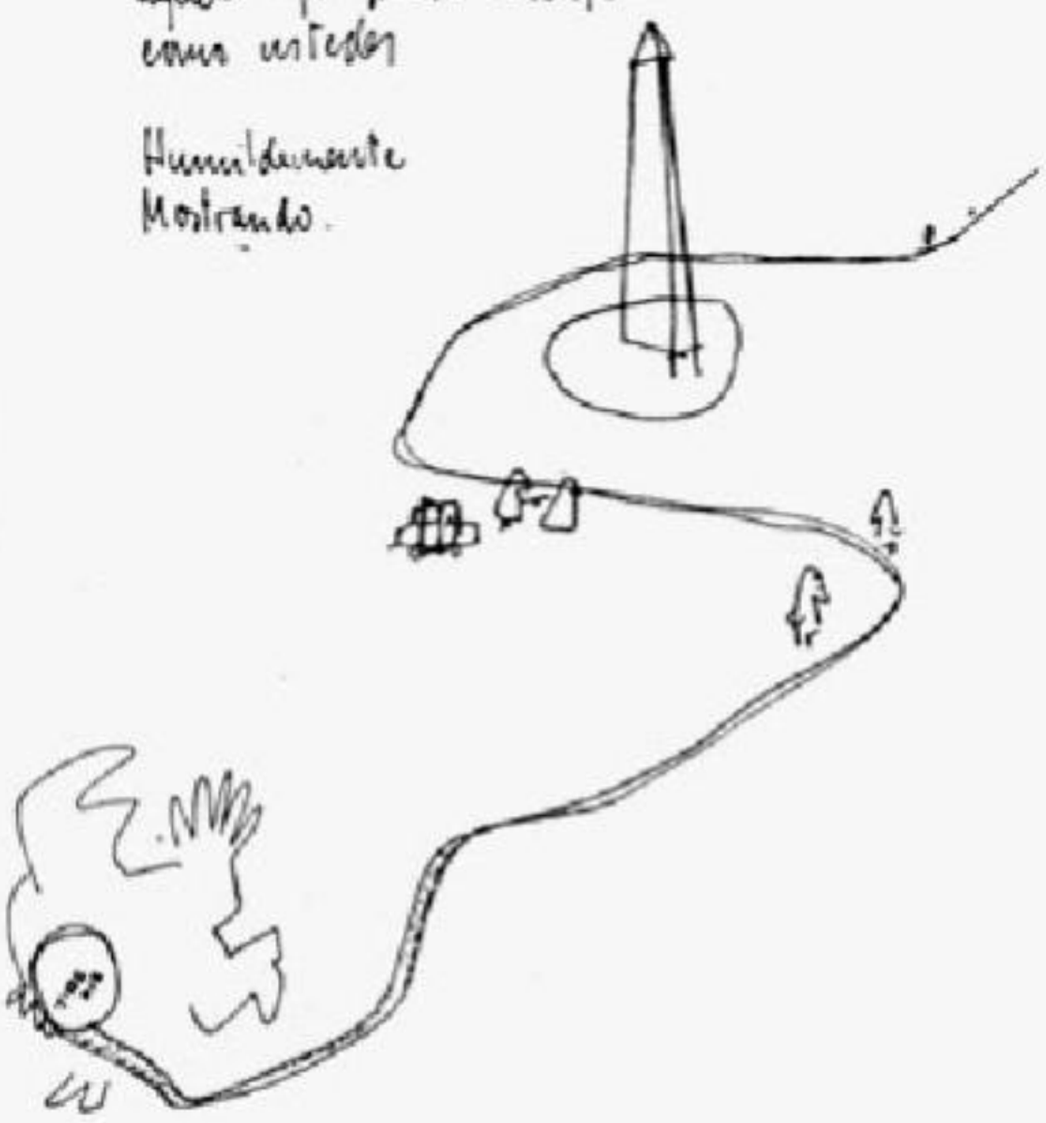
que había amigos míos que no sabían de Tirodié

y que si todos supieran de Tirodié sería distinto
Muy distinto.

II.- ¿DE ACUERDO AL CONJUNTO DE FILMES EXHIBIDOS, CÓMO JUZGA LA LABOR Y ORIENTACIÓN DEL INSTITUTO DE CINEMATOGRAFÍA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL?

yo no juzgo; no sirvo
aquella no quiero trabajar
como ustedes

Humildemente
Mostrando.



por la mañana, quisiera
mostrarle a todo
Buenos Aires.

CONTRABANDISTAS DE IMÁGENES

Los días 13, 14 y 15 del mes pasado hubo una gran operación de contrabando con el Uruguay. Un contrabando que, afortunadamente no pueden descubrir los vistas de aduana. Fue un contrabando de imágenes. Lo cometieron argentinos que le quisieron hacer una broma al fiscal De la Riestra o al engranaje industrial y comercial que hace destruir las copias de las películas al cabo de cinco años o a los caprichos de la distribución que estrena en un país lo que no estrena en otro o viceversa.

Esta excursión fue organizada por el Cine Club Núcleo. Se invitó a participar a socios de los cine clubes de Rosario, Mar del Plata y La Plata, a dirigentes de la Federación Argentina de Cine Clubes, de Films Museum de la Argentina, del Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires. Concurrieron, incluso, dirigentes del flamante Cine Club Pampa, que son también socios de Núcleo.

Se fletaron cuatro aviones especiales que llevaron y trajeron a 160 personas, los que sumados a unos 60 que fueron por sus propios medios (barco y hasta un envidiado socio con su yate particular) hicieron un total aproximado de 220 personas, suma **récord** en esta clase de operaciones. No alcanzó el Hotel Colón de Montevideo y fue necesario ocupar parte de otros dos. La Ciudad Vieja de Montevideo fue invadida por los argentinos.

La colaboración de Cine Universitario, Cine Club del Uruguay, Cine Arte del SODRE, Cinemateca Uruguaya, Discina del Uruguay, Compañía Central Cinematográfico y diversas distribuidoras (CUFE, International Film, Artistas Unidos), fue inapreciable y nos obliga a un profundo reconocimiento.

Nómina de los films exhibidos:

EL CIRCO (The circus, EE.UU., 1928), de Charles Chaplin
ALMA DE VALIENTES (The red badge of courage, 1951), de John Huston
LA QUIMERA DEL ORO (The gold rush, 1925), de Chaplin
EL GRAN DICTADOR (The great dictador, 1940), Chaplin
LOS AMANTES (Les amants, Francia, 1958), de Louis Malle
TIEMPOS MODERNOS (Modern Times, 1936), de Chaplin
PASION DE LOS FUERTES (My darling Clementine, 1946), de John Ford
EL GENERAL (The general, 1926), de Buster Keaton
LOS OLVIDADOS (1950), de Luis Buñuel
LE CHANT DE L'AMOUR, de Jean Genet
Fragmentos no exhibidos en Buenos Aires de JUVENTUD, DIVINO TESORO (Sommarlek, 1950), de Ingmar Bergman
CONCIENCIAS MUERTAS (The Ox Bow Incident, 1943), de William Wellman
LA DAMA SIN CAMELIAS (La signora senza camelie, 1953), de Michelangelo Antonioni.

Selección de films uruguayos:

UN VINTEN P'AL JUDAS (Ugo Ulive) JOSE CUNEO (Eugenio Hintz) DIARIO URUGUAYO (Eugenio Hintz) EL VIEJECITO (Mántaras Rogé) COMO EL URUGUAY NO HAY (Ugo Ulive)

Selección de Films Experimentales Norteamericanos

YANTRA (1959), de James Whitney
LOGOS (1957), de Jane Belson y Henry Jacobs
ODDS AND ENDS (1959), de Jane Belson
RAGA (1959), de Jordan Belson
MOTIF (1956), de Carmen D'Avaino
THE BIG O (1958), de Carmen D'Avaino
THE ROOM (1959), de Carmen D'Avaino
A TRIP (1960), de Carmen D'Avaino
GLOVELOVE (1959), Producción Morton Golshell Design Associates
NIGHTDRIVING (1959), de Morton y Millie Golshell
MAG (1959), de Jay Norman
COLOUR OF THE DAY (1959), de Allen Downs

SALVADOR SAMMARITANO

CARTA DE MOSCU

Enviada a TIEMPO DE CINE
por Alfredo N. Vilariño Ochoa

Como Uds. no ignoran, la actividad en la producción cinematográfica en la U.R.S.S. es intensa; naturalmente no todo lo que se produce merece igual atención; está la producción que por su valor intrínseco se considera internacional o de exportación y la que se considera de consumo interno. Por el momento estoy reuniendo material para poder elucidar entre la cantidad de films que se programan, la obra de interés y aquella que no lo tiene. Todo lo que se ve aquí es en idioma ruso, ya que la escasa cantidad de films extranjeros que se importan son doblados al ruso. No existe el sistema de subtítulos. Ningún film se anuncia por su título original, de modo que es un trabajo continuo de documentación el que debo hacer, para individualizar las obras. Cine francés se ve muy poco y en general muy mediocre. En cuanto al cine norteamericano, sólo ahora empiezan a verse algunas películas como *Roman Holiday* (La princesa que quería vivir), *The great Caruso* (El gran Caruso), *Lili*, *Rhapsody* (Rapsodia) o *Marty*. Como Uds. ven, los moscovitas "ne sont pas très à la page". Contrariamente a lo que suponía, tampoco los países socialistas están representados por lo mejor de sus producciones respectivas. En la Argentina ven Uds. muchos, más y mejores films polacos, húngaros, checos o yugoeslavos que los que se exhiben aquí. Las razones son obvias, se seleccionan sólo las obras que desde un punto de vista ideológico son inocuas, films que presentan una imagen beatamente complaciente de la vida (se me ocurre que *Kanal* de Wajda no tendría aquí una visa de censura, ignoro si Moscú la ha visto). También se ven films chinos, en general muy malos. Felizmente, en el campo de la producción nacional soviética, creo que la consigna, de falso postulado filosófico, de la "ausencia de problemas en la sociedad soviética", no encuentra defensores convencidos.

Ultimamente he visto *La balada del soldado* que es un hermoso film, pero al cual pueden hacérsele muchas reservas desde un punto de vista dialéctico; *La dama y el perrito*, sobre un cuento de Chejov, superior al film de Choujraí; *Las noches blancas*, de Piriev, sobre el cuento de Dostoievsky, un film bueno, menos original que el de Visconti; una muy importante segunda versión en colores, de la novela de Cholojov *Tierras aradas*, en dos partes, y finalmente un execrable film de los estudios de Tadjikistan *Chelaviek miniaiet koyu* (Un hombre cambia de piel), también en dos partes, del cual yo he visto —y me basta— la primera.

En París he conocido a Serge Youskhievich, en la Cinemateca Francesa, cuando la presentación de su film *El hombre del fusil*, y quedamos en encontrarnos en Moscú, cosa que haré pronto. Espero que él podrá ayudar a orientar mis investigaciones en el campo de la actividad cinematográfica.

Compro aquí la excelente revista *Iskutsca Kino*, de la que lamentablemente no puedo leer nada más que los títulos y con ayuda del diccionario, pero tal vez dentro de unos meses no me sea totalmente extraña.

CULTURA CINEMATOGRAFICA EN BRASIL

Especial para TIEMPO DE CINE
por Carlos Vieira
traducido por Víctor Iturralde

La aparición en Brasil de las "proyecciones animadas", data de 1897, cuando se presentó el kinetógrafo de Edison y después el sistema de los Lumière. Así tenemos en este país la primicia del espectáculo cinematográfico en las Américas, espectáculo que, como en todo el mundo, conquistó las multitudes.

Al alba del siglo un portugués llamado Antonio Leal, sorprende al público de Río de Janeiro con una "máquina para filmar" registrándose, entonces, la primera producción cinematográfica del género documental. Leal ocupa un lugar preponderante en los comienzos de la historia del cine brasileño. Su gran hazaña: haber realizado en 1906 una película titulada **Os estranguladores**, ¡cuya interpretación fue llevada a cabo exclusivamente por hombres! Otro hecho, aunque de escasa repercusión, fue la grabación en película de la partitura musical, hecho ocurrido con la película **Um transformista original**, de Paulo Benedetti quien, además de hábil inventor, fuera eximio técnico y artista, creador de infinita cantidad de trucos.

Pero el período heroico del cine en el Brasil se desarrolló lozano y muy promisorio. La producción extranjera, sobre todo la americana, invadía el mercado y las plateas sentían todo el magnetismo aportado por astros y estrellas célebres del tipo de Theda Bara, Valentino, Tom Mix, Greta Garbo, Chaplin y otros que pasaron a la galería de ídolos y... mitos.

Del público espectador surgían los jóvenes interesados en hacer cine, que ensayaban nuevas experiencias. Sigue la llegada de algunos entendidos extranjeros, particularmente italianos que, en San Pablo, Río y Mina Gerais se inspiraron en la literatura popular (Comprador de Diamantes, Inocência, O Guaraní, O mulato, etc.) y enfocaron al paisaje y al hombre del Brasil. Pero ellas son transcripciones ambiciosas, destinadas a cautivar al espectador nacional y no son la obra representativa del genio nativo mejor logrado con el dominio de la técnica y el arte cinematográficos.

Se montan estudios y laboratorios en los principales estados del país y se determinan, gracias al propio esfuerzo y al talento, las vocaciones de los cineastas brasileños hasta alcanzar una producción característicamente "cíclica", tal como la de Recife (1924) y de Cataguazes (1926), por no mencionar la de Campinas (1923 al 26), cerca de la capital paulista. Con tales grupos de técnicos y actores se revelaron las individualidades con propensión a la crítica cinematográfica. Realmente es en Río de Janeiro donde conocemos a los pioneros de la cultura cinematográfica, gente que se reúne para exhibir pedazos de películas, para entablar debates e intentar la factura de obras argumentales.

Son estos jóvenes los que inauguran, justamente, el conocimiento del film como objeto de análisis y de apreciación artística. En algunas publicaciones ("Selecta", "A Scena Muda" y "Cinearte") escriben breves crónicas, demostrando una visión crítica del fenómeno cinematográfico en sus múltiples facetas de realización artística. En 1925, en la ciudad de San Pablo, se constituye un organismo enteramente consagrado a la exhibición y al examen de films y le cabe a Jaime Redondo la gloria de haber fundado el primer cine-club del Brasil. El programa inaugural contaba con algunas películas de Redondo, que el público recibió con cierto interés. No obstante, se conoce el alto índice cualitativo alcanzado de inmediato con las obras de Humberto Mauro y Adhemar Gonzaba, lo que llevó a algunos escritores nuevos a fundar el **Chaplin Club** (1929), creando su boletín: "O Fan", portaestandarte de sus ideas y progresos en pro del cine genuinamente nacional, del que constituyeron ejemplos las películas **Barro Humano**, de Gonzaba y **Límite**, de Mario Peixoto, ambas

pródigos en belleza lograda al retratar la vida y la gente brasileña.

DESARROLLO DE LA CULTURA

Prácticamente todo el trabajo de formación cultural cinematográfica se hacía a fuerza de críticas publicadas en periódicos y revistas, porque el **Chaplin Club** tuvo una existencia efímera. Largo tiempo pasó y hubo muchas transformaciones en Brasil. En 1940 varios alumnos de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de San Pablo, descubrieron algunos films antiguos, principalmente alemanes y comedias cortas de Chaplin y decidieron exhibirlos con fines de estudio. Así se formó el **Clube de Cinema São Paulo**, cuyas sesiones fueron memorables. Razones de fuerza mayor dieron vida breve al club que, sólo en 1946 resurgió con una estructuración definida y con un programa de actividades bien organizado. Poco después se fundó el Museo de Arte Moderno de San Pablo, pasando el cine-club a integrarse con la nueva entidad, así tuvo mejores condiciones para su progreso y dio origen a un elemento insólito en el Brasil: la **Filmoteca del MAM**, la que, suficientemente subvencionada, delegó en el crítico Paulo Emilio Sales Gomes, entonces en Europa, la tarea de adquirir las primeras películas para su colección. Es una fecha definida en la historia de la cultura cinematográfica brasileña la exhibición en San Pablo de una serie de películas de **vanguardia**, especialmente **Entr'acte (Entreacto**, 1924) de Clair y **La passion de Jeanne d'Arc (La pasión de Juana de Arco**, 1928), de Dreyer, así como de una espléndida colección de películas mudas de René Clair. El mantenimiento de la Filmoteca significó, indiscutiblemente, un punto de partida para un estudio serio del cine bajo sus aspectos estéticos e históricos. Con el tiempo surgió en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, un **Centro de Estudios Cinematográficos** que presentó exhibiciones seleccionadas y promovió polémicas y cursos de gran alcance cultural. Por iniciativa suya, se realizó la **Primera Retrospectiva del Cine Brasileño**, relevamiento parcial de lo poco que todavía queda de la antigua producción de la cinematografía nacional.

El nacimiento de entidades consagradas a las proyecciones selectas de películas, fue constante desde el norte hasta el sur del Brasil, teniendo por eje a San Pablo y Río de Janeiro. La situación, en 1950, permitió al Museo de Arte paulista, organizar el Primer Congreso Brasilero de Cine-clubes, que se ocupó justamente del examen y la resolución de los problemas comunes, entre los cuales se destacaron la creación de una Federación Nacional, la formación de una biblioteca de cine en los establecimientos de enseñanza superior y la redacción de un vocabulario técnico y crítico basado en el medio cinematográfico brasileño. Infelizmente nada se concretó de todo cuanto fuera aprobado en el Congreso. Sus frutos fueron tomados aisladamente, a través de los cine-clubes que aún vivían y querían luchar por la difusión del cine como arte y cultura. Entretanto, la Filmoteca del MAM se afirmó en sus propósitos de investigación del cine nacional y constituyó un archivo y una biblioteca de carácter especializados, en una actitud de franco contraste con el completo desinterés por la producción local, demostrado por quienes lo hacen. Además de eso, la Filmoteca estableció una "campaña de contratipaje[1] de films" para ser divulgada entre los cine-clubes.

Cuando el Primer Festival Internacional de Cine (1954), la Filmoteca tuvo una participación destacada en la elaboración del programa, en particular de **Los Grandes Momentos del Cine** y la **Retrospectiva del Cine Brasileño**, donde fueron proyectadas películas clásicas cedidas por las cinematecas europeas y lo que había sido hallado en la "faz histórica" del cine nacional. Paralelamente a las actividades se mantuvieron diversos cine-clubes en las capitales y en el interior del país, contando siempre con la ayuda y el incentivo de aquella entidad que, además de prestar films, promovía manifestaciones para el estudio y la difusión de obras raras del cine en forma genérica (como el **Panorama del Cine Portugués**, etc.) o aisladas (como el **Ciclo Ingmar Bergman**, **Diez Años do Films sobre el Arte**, **Aspectos del Cine Cómico**, etc.).

Entre 1956 y 1958 se adquirió conciencia del fenómeno cinematográfico en sus aspectos más versátiles y complejos, desde los aspectos técnicos hasta su estética, historia y filosofía. La propia Filmoteca, en pleno crecimiento y prestigio nacional y extranjero, inclusive con su afiliación a FIAF (2) tuvo que reorganizarse en el sentido de sus legítimas finalidades: las de transformarse en **Cinemateca Brasileña**. Sus archivos de películas y materiales relacionados con el cine (aparatos, fotos, anuncios, libros y revistas) alcanzó apreciable importancia en la vida cultural brasileña. A comienzos de 1957, la Cinemateca sufrió las consecuencias de un tremendo incendio que destruyó totalmente sus instalaciones, archivos y bibliotecas. Sin embargo, fortalecido el ánimo, sus dirigentes se lanzaron inmediatamente a la reconstrucción, ayudados por instituciones particulares, cinematecas y gobiernos extranjeros. Luego se mudó al parque Ibirapuera, en el local de las grandes exposiciones internacionales de artes plásticas y teatro. Pidió recursos a los poderes públicos, que se habían resistido a dar facilidades y ampliar la Cinemateca Brasileña, en su elevado propósito de preservar el estudio del cine.

En 1956 se congregaron los cine-clubes de San Pablo para la fundación de un organismo representativo de orientación, asistencia y unidad que sería el **Centro de los Cine-clubes**, contando en el presente, con la afiliación de las principales entidades brasileñas. Sus finalidades quedaron ampliamente confirmadas por el extenso trabajo que han desarrollado en pro de la cultura cinematográfica del país. Miembro efectivo de la **Federación Internacional de Cine-clubes**, el Centro toma contacto permanente con numerosas agremiaciones del mundo, entre las cuales se destacan las de Argentina, Uruguay, Bélgica, Francia, Alemania, Portugal, Suiza, Italia y Estados Unidos. Bajo su organización se realizaron en 1959 y 1960 las Jornadas de los Cine-clubes Brasileños, de las que participaron numerosas entidades y se aprobaron resoluciones básicas para la vida cineclubista nacional.

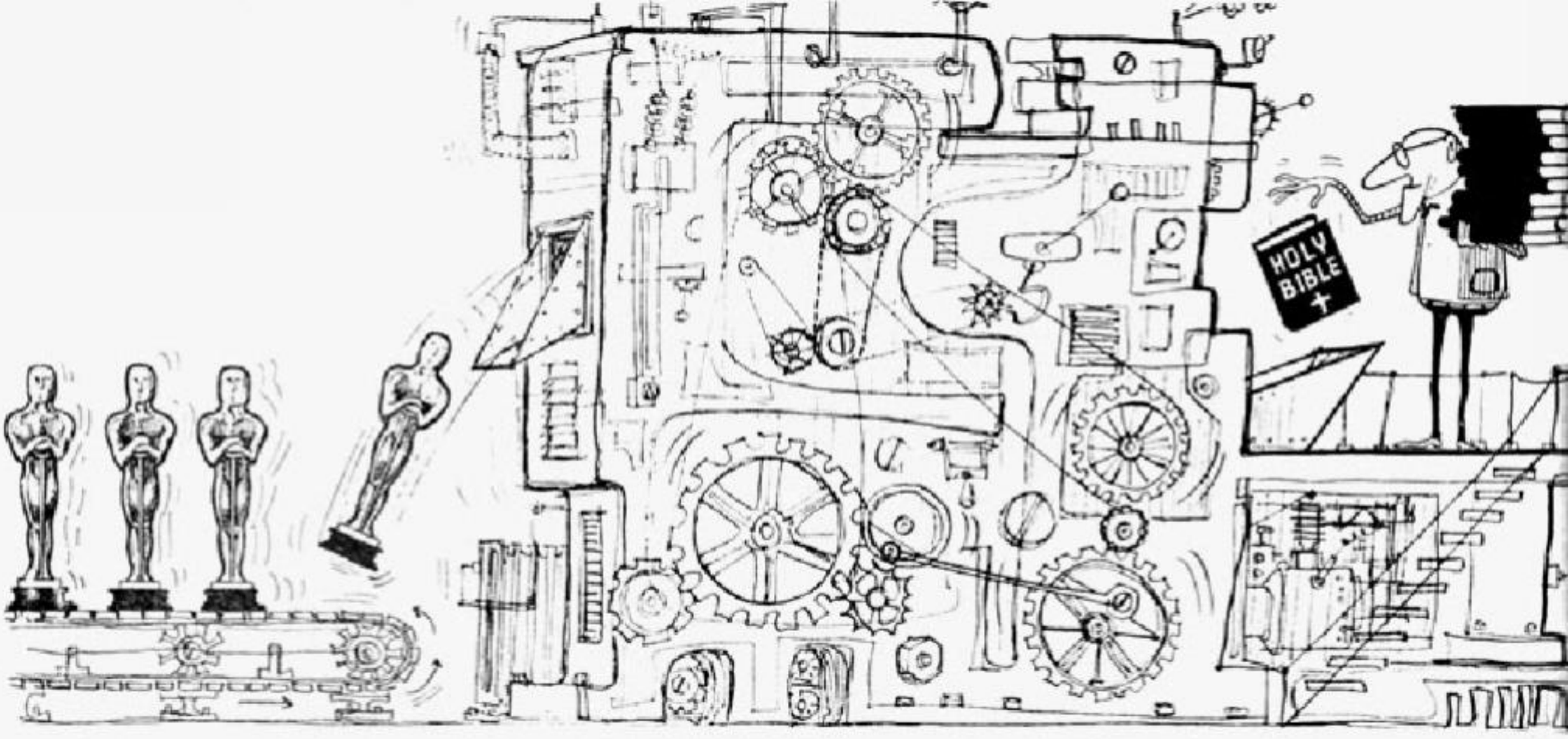
A pesar de que los cine-clubes se centralizan en las principales capitales y ciudades del interior del Brasil, es en Río de Janeiro y en San Pablo donde se muestra fecundo y activo el movimiento. En Río, con la fundación de la federación de cine-clubes locales, el trabajo logra un prestigio singular entre los universitarios, conviene destacar que la mayoría de las facultades posee cine-clubes con funcionamiento regular. Por otra parte, la creación de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro aportó suficiente estímulo para la vida cultural cinematográfica, de la que se citan tres manifestaciones importantes: el **Festival del Cine Americano** (1958), el **Festival de la Historia del Cine Francés** (1959) y, en curso de realización, la **Retrospectiva del Cine Italiano**.

En San Pablo, la Cinemateca Brasileña prosigue en el estudio y la investigación del hecho cinematográfico. Organizó en 1958 un **Curso para Dirigentes de Cine-clubes**, para, la formación extensiva de los que se vinculan con esa actividad. Promovió, en enero de 1959, una **Semana de Cultura Cinematográfica** con la presentación de obras clásicas del cine expresionista alemán en su faz más brillante, desde **Caligari** (R. Wiene, 1919), hasta **Dreigroschenoper (La ópera de cuatro centavos**, G. W. Pabs, 1931). Realizó además, en 1959 y cuando la V Bienal de San Pablo, la de Lumière hasta Chabrol. Y, finalmente, en agosto del corriente año, inició el **Festival del Cine Italiano**, desde la época del cine mudo hasta los días actuales. Esas empresas colocan a la Cinemateca Brasileña en una posición relevante dentro de la vida cultural y artística del Brasil.

[1] Contratipaje: copiado de un film con película positiva o "dup" negativo (N. del T.)

[2] FIAF: Federación Internacional de Archivos de Films (N. del T.)

INSTALACIONES DE LA CINEMATECA BRASILEÑA



BIOGRAFO

Recopilación: HECTOR VENA (Copia fiel)

¿Qué es el cine? ¿Un lugar de recreo? ¡¡Falso!!... El cine origina incurables enfermedades en el órgano de la vista. Los oculistas lo saben.

El aire pútrido que se respira en el cine es fuente de toda dolencia.

El cine debilita los órganos respiratorios y predispone a las pulmonías, catarros y a la tisis. En el cine dejan infinidad de familias algunas monedas que se hechan de menos en la alimentación.

El cine, con sus estridencias y dramas, predispone al crimen. El cine perturba y atrofia el sistema nervioso, principalmente de la niñez. El cine es la escuela del vicio.

El cine destruye la inocencia y mata el candor.

—de un diario católico—

(Excelsior nº 317, del 7-4-1920)

Yo he visto películas antipáticas, y que debian ser un fracaso rotundo, que por un título bien puesto y una reclame inteligente han neutralizado la impresión desgraciada, que, sin aquellos requisitos, no hubiera podido exhibirse la segunda noche. Dirán que esto del título son pequeñas causas, pero aquí cabe aquello de los grandes efectos.

—Cecil B. De Mille—

(Excelsior nº 318, del 14 de abril de 1920)

EN PARIS HA CONTRAIDO MATRIMONIO MAX LINDER

Rodeado de uno que otro amigo, y de algunos periodistas y fotógrafos —dice el cronista de un difundido diario parisino— ha contraído matrimonio, el 2 de agosto pasado en la Iglesia de Saint Honoré d'Eylau, Max Linder.

Para despertar la menor curiosidad posible, la ceremonia se realizó a las 10 horas.

La noticia ha sorprendido, pues, a los parisienses, y Max da, una vez más, pruebas de que es enemigo declarado de hacer reclame a costa de su vida íntima.

Max Linder —agrega el cronista— parecía grave y serio, al salir de la iglesia; sólo en el brillo de sus ojos se adivinaba una radiante felicidad.

Luego los esposos, se metieron entre las flores que hacían de su automóvil un retiro inviolable e inviolado por las miradas. Llámase Helena Margarita Peters, la hoy esposa de M. Gabriel Leuvielle, que éste es el verdadero nombre de Max Linder. Es parisiense, tiene negros ojos y sonríe maravillosamente.

(Excelsior nº 495, del 5-9-1923)

UN PROGRAMA

BEN HUR LA OBRA MAGNA DE LA PANTALLA

BEN-HUR la monumental producción que costó 6 MILLONES DE DOLLARES

BEN-HUR la estupenda película que constituye EL ESPECTACULO Mas grande de todos los siglos

Se exhibirá todos los días TARDE y NOCHE
Desde el Viernes 8 de Junio de 1928
en el TEATRO PORTEÑO, Corrientes 846

FICHERO DE ESTRENOS

POR HÉCTOR V. VENA
CON LA COLABORACIÓN
DE JUAN C. BOSETTI

ABREVIATURAS

a.: argumento. **ad.**: administración. **am.**: asistente militar. **a.pr.**: asistente de producción. **a.r.**: ayudante de realizador. **a.t.**: animación de títeres. **c.**: calificación moral del film para Buenos Aires. **cl.**: color. **cm.**: cameramen. **cn.**: canciones. **co.**: coro. **cr.**: coreografía. **cu.**: cuadros. **d.**: diálogos. **d.a.**: dirección artística. **db.**: dibujos. **dc.**: decorados. **d.j.**: danza japonesa. **d.m.**: dirección musical. **d.o.**: duración original. **d.pr.**: director de producción. **dr.**: duración en Buenos Aires. **d.2a.u.**: director de 2a. unidad. **dst.**: distribuidora. **e.**: escenografía. **e.f.**: efectos fotográficos. **est.**: estudios. **f.**: fotografía. **f.a.**: fotografía aérea. **f.e.**: fecha de estreno en Buenos Aires. **f.r.**: fecha de reposición en Buenos Aires. **g.**: guión **i.**: intérpretes **j.pr.**: jefe de producción. **l.**: laboratorio. **m.**: música. **mq.**: maquillaje. **mtj.**: montaje. **o.**: origen y año. **or.**: orquestación. **pc.**: productora. **pn.**: peinados. **pr.**: productor. **pr.a.**: productor asociado. **pr.e.**: productor ejecutivo. **pri.**: prólogo. **ptm.**: pantomima. **r.**: realizador. **rl.**: relato. **s.**: sonido. **s.e.**: sala de estreno. **spv.**: supervisión. **s.r.**: sala de reposición. **v.**: vestuario.

Films estrenados comercialmente en Buenos Aires desde el 21.6 al 31.7.60

APACHE WARRIOR

(El guerrero apache). **r.**: Elmo Williams. **a.**: Carroll Young y Kurt Neumann. **g.**: C. Young, K. Neumann y Eric Norden. **f.**: John M. Nickolaus Jr. (Regalscope). **m.**: Paul Dunlap. **mtj.**: Jodie Copelan. **d.a.**: John Ewing. **s.**: Alfred Bruzlin. **i.**: Keith Larsen, Jim Davis, Rodolfo Acosta, Damian O'Flynn, George Keyman, Eugenia Paul, John Miljan. **pr.**: Plato Skouras. **pc.**: Regal. **dst.**: FOX. **o.**: EE. UU., 1957. **f.e.**: 21.7.60. **s.e.**: Metropol. **d.o.**: 74'. **dr.**: 73'. **c.**: sin restricciones.

ARRANGIATEVI

(Casa nueva, vida nueva). **r.**: Mauro Bolognini. **a.**: comedia teatral "Casa nueva... vida nueva", de Mario de Majo y Vinicio Gioli. **g. y d.**: Leo Benvenutti y Piero De Bernardi. **f.**: Carlo Carlino. **i.**: Carlo Rustichelli. **mtj.**: Roberto Cinquini. **e.**: Mario Garbuglia y Gastone Carsetti. **i.**: Peppino De Filipo, Laura Adami, Totó, Cristina Gajoni, Cathia Caro, Marcelo Paolini, Mario Valdemarin, Franca Valeri, Achille Majeroni, Vittorio Caprioli, Lola Braccini, Federico Collino, Giusi Dandolo, Angelo Zanolli, Luigi De Filippo, Leopoldo Valentini, Arrigo Peri, Antoine Nicos. **pc.**: Riama Cinematografica. **dst.**: ARTKINO. **o.**: Italia, 1959. **f.e.**: 14.7.60. **s.e.**: Ambassador, Libertador y Palais Royal. **dr.**: 100'. **c.**: prohibida menores de 18 años.

BORN RECKLESS

(La rubia temeraria). **r.**: Howard W. Koch. **a.**: Richard Landau y Aubrey Schenck. **g.**: R. Landau. **f.**: Joseph F. Biroc. **d.a.**: Jack T. Collis. **mtj.**: John F. Schreyer. **ar.**: William Kissel. **s.**: Stanley Jones. **v.**: Marjorie Best. **i.**: Mamie Van Doren, Jeff Richards, Carol Ohmart, Tom Duggan, Arthur Hunnnicutt, Tex Williams, Nacho Galindo, Orlando Rodríguez, Donald Barry y el conjunto de Johnny Olenn. **pr.**: A. Schenck. **pc.**: y **dst.**: WARNER BROS. **o.**: EE. UU., 1959. **f.e.**: 23.6.60. **s.e.**: Electric. **dr.**: 79'.. **c.**: inconveniente menores de 14 años.

CAREER

(Entre bastidores). **r.**: Joseph Anthony. **a.**: obra teatral homónima de James Lee. **g.**: J. Lee. **f.**: Joseph La Shelle (Vistavisión). **e.f.**: John P. Fulton. **m.**: Franz Waxman. **mtj.**: Warren Low. **d.a.**: Hal Pereira y Walter Tyler. **s.**: Gene Merritt y Winston Leverett. **v.**: Edith Head. **a.r.**: D. Michael Moore. **i.**: Dean Martin, Anthony Franciosa, Shirley Mac Laine, Carolyn Jones, Joan Blackman, Robert Middleton, Donna Douglas, Jerry Paris, Franck Mc. Hugh, Chuck Wassil, Mary Treen, Alan Hewitt, Marjorie Bennett. **pr.**: Hal Wallis. **pr.a.**: Paul Nathan. **pc.**: y **dst.**: PARAMOUNT. **f.e.**: 28.6.60. **s.e.**: Normandie, Metropolitan, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. **dr.**: 105'. **c.**: inconveniente menores de 18 y prohibida menores de 14 años.

DESERT PURSUIT

(Náufragos del desierto). **r.**: George Blair. **f.**: William Sickner. **a.r.**: Rex Bailey **i.**: Wayne Morris, Virginia Grey, George Tobias, Anthony Caruso, John Doucette, Emmett Lynn. **pr.**: Lindsley Pearson. **dst.**: ALLIED ARTISTS. **f.e.**: 11.7.60. **s.e.**: Electric. **o.**: EE. UU. **dr.**: 58'. **c.**: sin restricciones.

ENDSTATION LIEBE

(El primer amor de Cristina). **r.**: **George Tressler. a. y g.**: Will Tremper y Axel von Hahn. **f.**: Helmut Ashley. **m.**: Martin Bottcher. **mtj.**: Kurt Zeunert. **i.**: Horst Buchholz, Barbara Frey, Karin Hardt, Edith Elmay, Franz Nicklisch, Peter Uwe Witt. **pr.**: Jutex West y Gert Weber. **dst.**: INTERNACIONAL. **f.e.**: 7.7.60 **s.e.**: Trocadero y Premier. **o.**: Alemania Occidental, 1958. **dr.**: 82'. **c.**: inconveniente menores de 14 anos. (Este film obtuvo en el Festival de Bruselas de 1958 el "Premio de los Jovenes" y Horst Buchholz mereció del jurado de espectadores el Premio a la mejor actuación masculina). (Ver comentario en este número).

ESPEJO DE LA VIDA, EL. Película compuesta de cuatro secuencias filmadas independientemente y compaginadas luego de su filmación. Por lo tanto carece de título original. I — EL MENOR EN LA CIUDAD (Nejmensí z mesta). **r.**: Milan Vosmik. **a.**: Ludovik Askenázy. **g.**: L. Askenázy y M. Vosmik. **f.**: Josef Strecha. **m.**: Svatopluk Havelka. **e.**: Jan Zázvorka. **i.**: Misa Stanic, Martin Ruzek, Vladimir Hruby, Miluse Ballová, Stanislav Neuman, Josef Kemr. II — HOMBRES EN LA TIERRA, ESTRELLAS EN EL CIELO (Lidé na zemi hvezdy na nebi). **r. y a.**: Vojtech Jasny. **g.**: Vojtech Jasny y Vladimir Valenta. **f.**: Jaroslav Kucera. **m.** Svatopluk Havelka. **e.**: Karel Lier. **i.**: Jana Brejchová, Jiri Vala, Frantisek Vnoucek, Eva Blazková, Oto Simácek. III — GLORIA (idem). **r.**: Jiri Krejcik. **a.**: cuento de Karel Capek. **g.**: Vladimir Bór. **f.**: Vladimir Novotny. **m.**: Jiri Sust. **e.**: Karel Skver. **i.**: Ladislav Pesek, Vlastimil Brodsky, Bohus Zahorsky, Felix Le Breux, Eman Fiala. IV — ME PERSIGUE UN MUERTO (Právní případ). **r.**: Milos Makovec. **a.**: novela de Karel Capek. **g.**: Frantisek Daniel. **f.**: Jiri Safár. **m.**: Jan Rychlik. **e.**: Jan Zázvorka. **i.**: Jan Pelikán, Milos Kopecky, Frantisek Filipovsky, Bohus Rendl, Darja Hajská. **pc.**: Ceskoslovensky Film. **dst.**: ELGA FILMS. **f.e.**: 30.6.60. **s.e.**: Renacimiento. **dr.**: 100'. **c.**: inconveniente menores de 14 años. (Esta película fue presentada en los Festivales de Locarno y de Mar del Plata en 1959. En este último obtuvo el Gran Premio Especial del Jurado Oficial).
(Ver comentario en este número).

FAIBLES FEMMES

(Débiles son las mujeres). **r.**: Michel Boisrond. **a.**: novela de Sophie Catala "Muerte de un canario". **g.**: M. Boisrond y Annette Wademant. **f.**: Robert Lefebvre (Eastmancolor). **m.**: Paul Misraki. **mtj.**: Madeleine Grue. **e.**: Jean André. **i.**: Pascale Petit, Jacqueline Sassard, Myléne Demongeot, Alain Delon, Simone Renant, Nöel Roquevert, André Luguet, Monique Melinand, Heléna Manson, Pierre Mondy, Géo Valby, Anita Ruf. **pr.**: Paul Graetz. **pc.**: Euro International Films — Trascontinental Films. **dst.**: PARAMOUNT. **o.**: Francia/Italia, 1959. **f.e.**: 19.7.60. **s.e.**: Opera, Premier, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. **dr.**: 95' **c.**: prohibida menores de 18 años.

F. B. I. STORY, The

(El F.B.I. en acción). **r. y pr.**: Mervyn Le Roy. **a.**: novela de Don Whitehead. **g.**: Richard L. Breen y John Twist. **f.**: Joseph Biroc (Tecnicolor). **m.**: Max Steiner y Murray Guttar. **mtj.**: Philip W. Anderson. **e.**: John Beckman. **a.r.**: David Silver y Gil Kissel. **i.**: James Stewart, Vera Miles, Murray Hamilton, Larry Pennell, Nick Adams, Diane Jergens, Joyce Taylor, Victor Millan, Parley Baer, Buzz Martin, Ed Prentiss, Jean Willes, Fay Roope, Robert Gist, Paul Genge. **pc. y dst.**: WARNER BROS. **f.e.**: 21.6.60. **s.e.**: Opera, Metropolitan, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. **d.o.**: 149'. **dr.**: 130' **c.**: sin restricciones.

FERDINANDO Iº RE DI NAPOLI

(Ferdinando 1º Rey de Nápoles). **r.**: Gianni Franciolini, **a. y g.**: Massimo Franciosa y Pasquale Festa Campanile. **f.**: Mario Montuori (Technicolor). **e.**: Flavio Mogherini. **v.**: Dario Cecchi. **i.**: Peppino, Edoardo y Titina De Filippo, Vittorio De Sica,

Aldo Fabrizi, Marcello Mastroianni, Renato Rascel, Jacqueline Sassard, Rossana Schiaffino, Nino Taranto, Lesle Phillips. **pa.**: Titanus. **dst.**: OCEAN FILMS. **f.e.**: 28.7.60. **s.e.**: Sarmiento, Gaumont, Plaza, Capitol, Flores y Gral. Paz. **d.o.**: 105'. **dr.**: 105'. **c.**: prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años.

FIN DE FIESTA. r.: Leopoldo Torre Nilsson. a.: novela homónima de Beatriz Guido. g.: B. Guido, L. Torre Nilsson y Ricardo Luna. f.: Ricardo Younis (Panorámica). m.: Juan C. Paz. mtj.: José Serra. e.: Juan J. Saavedra. a.r.: Jorge N. Mobaied. mq.: Roberto Comelli. cm.: Aníbal Di Salvo. s.: Juan C. Gutierrez. i.: Arturo García Buhr, Lautaro Murúa, Graciela Borges, Leonardo Favio, Helena Tritek, Lydia Lamaison, Osvaldo Terranova, María Principito, Leda Zanda, Martha Murat, Ricardo Robles, Hugo Caprera, Juan C. Galván, Ignacio Finder, Hilda Suarez, Emilio Guevara, Javier Chapuy, Claudio Martino. l.: Alex. pa.: y dst.: PRODUCCIONES ANGEL. pr.e.: Juan Sires. o.: Argentina, 1959. f.e.: 23.6.60. s.e.: Broadway, Sarmiento, Palacio del Cine, Rivera Indarte. dr.: 100'. c.: prohibida menores de 14 años. (Representó a Argentina en el Festival de Berlín de 1960). (Ver comentario en Nº 1).

FROSCH MIT DER MASKE, Der

(La marca del sapo blanco). r.: Harald Reinl. a.: novela de Edgard Wallace. g.: Trygve Larsson y J. Joachim Bartsch. f.: Ernst W. Kalinke. m.: Willi Mathers y Karl Bette. e.: Erick Aaes. a.r.: Helmut Beck. i.: Joachim Fuchsberger, Eva Anthes, Jochem Brockmann, Siegfried Lowitz, Karl Lange, Eva Pflug, Dieter Eppler, Erwin Strahl, Fritz Rasp. pr.: Preben Philipsen. pa.: Constantin Film-Rialto Film. dst.: IMPERIAL FILMS. o.: Alemania Occidental/Dinamarca, 1959. f.e.: 7.7.60. s.e.: Monumental, Los Angeles y Gran Savoy. d.o.: 91'. dr.: 85'. c.: inconveniente menores de 14 años. (Presentada en el 2º Festival de Mar del Plata, 1960).

GALLO COLORADO, El

(Idem). r.: Emilio Gómez Muriel. f.: (Mexiscope y Eastmancolor). i.: Miguel Aceves Mejía, Rosita Arenas, Hugo Avendaño. dst.: PEL-MEX. f.e.: 21.7.60. s.e.: Gloria. dr.: 100'. c.: sin restricciones.

GRAND CANYON

(El gran cañón). r.: James Algar. f.: Ernst A. Heiniger (Cinemascope y Technicolor). e.f.: Norman Palmer. m.: Ferde Grofe. pr.: Walt Disney. pa.: Buena Vista. dst.: RANK. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 5.7.60. s.e.: Gran Rex, Gaumont, Flores y Gral. Paz. dr.: 29'. c.: sin restricciones. (Corto metraje documental que obtuvo el "Oscar" de la Academia de Hollywood, en 1953).

Participa de todos los vicios descriptivos de los documentales que reedita Walt Disney. Muchas secuencias recuerdan obras mayores sobre los mismos tópicos (Arne Sucksdorff), pero la insistencia antropomórfica altera el testimonio, lo abarata y hace olvidable por su permanente referencia a centenares de dibujos animados con situaciones algo parecidas y por la gratuita adaptación de imágenes a la partitura de Grofé aunque muchas veces consigue los efectos propuestos).

Como saldo: los vuelos sobre el Gran Cañón del Colorado, una visión panorámica que, comparada con los paseos similares en Cinerama, nos deciden por esta versión en CinemaScope.

V. I.

GRANDE GUERRA, La

(La gran guerra). r.: Mario Monicelli. a. y g.: Age, Scarpelli, Vincenzoni y M. Monicelli. d.: Age y Scarpelli. f.: Giuseppe Rotunno (Cinemascope). m.: Nino Rota. mtj.: Adrian Novelli. e.: Mario Garbuglia. v.: Danilo Donati. a.r.: Mario Maffei. i.: Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Silvana Mangano, Folco Lulli, Bernard Blier, Romolo Valli, Nicola Arigliano, Lino Lorenzon, Mario Valdemarin, Achille Compagnoni, Tiberio Mitri, Tiberio Murgia, Vittorio Sanipoli, Carlo D'Angelo, Geronimo Meynier, Ferruccio Amendola, Elsa Vazzoler, Luigi Fainelli, Marcelo Giorda. pa.: Dino De Laurentiis Cinematografica (Roma)-Gray Films (Paris). dst.: OCEAN FILMS. o.: Italia/Francia, 1959. f.e.: 19.7.60. s.e.: Gran Rex. dr.: 132'. c.: prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años. (Este film obtuvo el León de Oro de San Marcos ex-aequo, Festival de Venecia, 1959). (ver comentario en este número).

GRAND JEU, Le

(El gran juego). r.: Robert Siodmak. a.: "Le grand jeu" de Charles Spaak y Jacques Feyder. g. y d.: C. Spaak. f.: Michel Kelber (Eastmancolor). m.: Georges Van Paris y Maurice Thiriet. e.: Leon Barsacq. i.: Gina Lollobrigida, Jean Claude Pascal, Arletty, Peter Van Eyck, Raymond Pellegrin, Lucien Tenerson, Jean Hebey. d.p.: Henri Baum. pa.: Speva Films (Paris)-Rizzoli Films (Roma). dst.: ELGA FILMS. o.: Francia/Italia, 1954 f.e.: 21.7.60. s.e.: Luxor, Los Angeles, Gran Norte y Gran Rivadavia. dr.: 95'. c.: sin restricciones.

Jacques Feyder era un gran director. Murió. Ahora se hace un "remake" de uno de sus films más recordados. Robert Siodmak hizo algunas películas de interés. Vive aún. Y hace de todo. Jacques Feyder era un gran director. Pero a ciertos temas es mejor olvidarlos.

J. A. M.

HOMBRE DE LA ISLA, El

(idem). r., a., g. y pr.: Vicente Escrivá. f.: Cecilio Paniagua. dc.: Enrique Alarcón. mtj.: José N. Rojo. mq.: Francisco Puyol. v.: Cornejo. a.r.: Amadeo R. Fernández. i.: Francisco Rabal, Marga López, Pilar Cansino, Miguelito Gil, Manuel Zarzo, José Ramón Giner, Rufino Inglés, José L. Heredia, Antonio Ferrandis, Goyo Lebrero, Mario Berratúa, Roberto Camardiel. pa.: Aspa P. C. dst.: PELMEX. o.: España, 1959. l.: Cinefoto. est.: Sevilla Film. f.e.: 29.7.60. s.e.: Luxor. dr.: 100'. c.: inconveniente menores de 14 años

HOMBRE QUE PERDIO EL TREN, El

(Marcelino perdió el tren). r.: León Klimovsky. a.: José Santugini. f.: Godofredo Pacheco y Simón López. m.: Isidro Maiztegui. e.: Augusto Legu. i.: Armando Calvo, Rosita Arenas, Matilde Muñoz Sampedro, Tony Leblanc, Antonio Riquelme, Marcela Yuria, Carmen González, Tomás Blanco, Mario Berriatúa, Mariano Ozores, Carlos Díaz de Mendoza, Rafael Bardem, Xan das Bolas, Erasmo Pascual, José Calvo, Rufino Inglés, Ena Sedeño, Victorico Fuentes, Luis Dominguez Luna, José Riesgo, Aníbal Vela (h.), Manuel Guitian, Aníbal Vela, Francisco Bernal. j.pr.: Julián Estebán. pa.: Chapalo Film (Madrid). dst.: PEL-MEX. o.: España, 1958. f.e.: 7.7.60. s.e.: Gloria. dr.: 83'. c.: sin restricciones.

HOMME A L'IMPERMEABLE, L'

(El hombre del impermeable) r.: Julien Duvivier. a.: novela "Tiger by the tail" de James Hadley Chase. g.: dl. y cn.: J. Duvivier y René Barjavel. i.: Roger Hubert. e.f.: Michel Igoui. m.: Georges Van Parys. mtj.: Marthe Poncin. d.a.: Robert Clavel. dc.: Henri Morin y Marc Desages. s.: William R. Sivel, Pierre Zann y Arthur Vander Meeren. a.r.: Michel Romanoff, Pierre Maho y Catherine Clair. mq.: Boris Karamanoff. d.s.: Guy Henry. cm.: Adolphe Charles. ad.: Gilber: Villiers. i.: Fernandel, Bernard Blier, Jean Rigaux, John Mc. Giver, Jacques Duby, Rob Murray, Jean Langier, Julien Bertheau, Raoul Marco, Gaston Rey, Pierre Spiers, Albert Dinan, Paul Demange, Le Goff, Judith Magre, Armande Navarre, Claude Sylvain, Edith Georges, Louisette Rousseau, Germain Francini, Alfred Goulin. pr.: Jacques Bar. a.pr.: Pierre Duvivier. d.p.: Walter Rupp. pa.: Cité Films (París)-Monica Films (Roma). dst.: METRO. est.: París-Studes-Cinéma de Billancourt Franay. l.: Saint-Cloud. o.: Francia/Italia, 1957. f.e.: 30.6.60. s.e.: Metro, Premier y Astor. dr.: 111' c.: prohibido menores de 18 años. (Ver comentario en Nº 1).

ICH DENKE OFT AN PIROSCHKA

(Piroschka). r.: Kurt Hoffman. a.: novela "Me acuerdo de Piroschka" de Hugo Hartung. g.: H. Hartung. f.: Richard Angst. (Eastmancolor). m.: motivos populares húngaros. i.: Liselotte Pulver, Gunnar Moller, Wera Frydtberg, Gustav Knuth, Annie Rosar, Rudolf Vogel. pr.: Georg Witt. dst.: DIFA. o.: Alemania Occidental, 1955. f.e.: 26.7.60. s.e.: Metropolitan y Trocadero. dr.: 105'. c.: sin restricciones.

ISLAND OF LOST WOMEN

(La isla de las mujeres perdidas). r.: Frank W. Tuttle. a.: cuento de Prescott

Chaplain. g.: Ray Buffum. **f.:** John Seitz. **m.:** Raoul Kraushaar. **mtj.:** Roland Gross. **d.a.:** Frank M. Miller. **e.:** Jack T. Collis. **a.r.:** Russ Sanders. **i.:** Jeff Richards, Venetia Stevenson, John Smith, Diana Jergens, June Blair, Alan Napier, Gavin Muir, George Brand. **pr.:** Albert J. Cohen. **pa.:** Jaguar. **dst.:** WARNER BROS. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 19.7.60. **s.e.:** Electric. **dr.:** 66'. **c.:** sin restricciones.

JULIE, LA ROUSSE

(Julia, la pelirroja). **r.:** Claude Boissol. **a.:** Paul Andreota y C. Boissol. **g.:** P. Andreota, C. Boissol y Béatrice Rubinstein. **f.:** Roger Fellous. **m.:** René Louis Lafforgue. **mtj.:** Louis Devaivre y Madeleine Lagneau. **e.:** Robert Guisgand. **i.:** Pascale Petit, Daniel Gélin, René Louis Lafforgue, Margo Lion, Liliane Patrick, Jocelyne Darche, Gabrielle Fontan, Jean Ozenne, Michel Thomas, Frédéric O' Brady, Jean Guyon, Jacques Dufilho, Pierre Doris, René Blancard, Michel Etcheverry. **pr.:** George Glass. **pa.:** Films Martignon-Metzger y Woog. **dst.:** DIFA. **o.:** Francia, 1959. **f.e.:** 12.7.60. **s. e.:** Metropolitan, Suipacha y Grand Splendid. **dr.:** 100'. **c.:** inconveniente menores de 14 años.

Una comedia rosa pero no tan sencillamente. Aunque el final permite tranquilizar conciencias, la historia respira una sátira amable pero inequívoca a ciertos "arreglos" morales de la bourgeoisie. **Además es divertida.**

J. A. M.

LACHENDE VAGABUND, Der

(El alegre vagabundo). **r.:** Thomas Engel. **a.** y **g.:** Fritz Böttger y Per Schwenzen. **f.:** Heinz Hölscher (Agfacolor). **m.:** Carl Niessen. **i.:** Fred Bertelmann, Hans Nielsen, Susanne Cramer, Ursula Herking, Hannelore Bollmann, Günther Philipp, Paul Westermeier. **pa.:** Zeyn. **dst.:** INTERNACIONAL. **o.:** Alemania Occidental, 1958. **f.e.:** 26.7.60. **s.e.:** Astor. **dr.:** 88'. **c.:** sin restricciones.

LADY IN FEAR

(Presa del terror). **r.:** Paul Stewart. **g.:** Jameson Brewer basado en personajes creados por Henry Bellamann. **f.:** Carl Guthrie. **m.:** David Buttolph. **mtj.:** George Nicholson. **e.:** Perry Ferguson. **s.:** M. A. Merrick. **i.:** Jack Kelly, Nan Leslie, Robert Horton, Peggy Webber, Victor Jory. **pr.:** Roy Huggins. **pa.** y **dst.:** WARNER BROS. **o.:** EE. UU., 1956. **f.e.:** 28.7.60. **s.e.:** Electric. **dr.:** 41'. **c.:** sin restricciones. (Realizado especialmente para la T.V.)

LAST ANGRY MAN, The

(Esclavo del deber). **r.:** Daniel Mann. **a.:** novela de Gerald Green. **g.:** G. Green y Ralph Murphy. **f.:** James Wong Howe. **m.:** George Dunning. **d.m.:** Morris Stoloff. **mtj.:** Charles Nelson. **d.a.:** Carl Anderson. **dc.:** William Kiernan. **s.:** Harry Mills. **a.r.:** Irving Moore. **v.:** Jean Louis. **mq.:** Clay Campbell. **pa.:** Helen Hunt. **i.:** Paul Muni, David Wayne, Betsy Palmer, Luther Adler, Joby Baker, Joanna Moore, Nancy R. Pollock, Billy Dee Williams, Claudia Mc. Neil, Robert F. Simon, Dan Tobil, Godfrey Cambridge, David Winters, Helen Chapman, Paul Langton, Charles Herbert. **pr.:** Fred Kohlmar. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 30.6.60. **s.e.:** Monumental, Los Angeles, Gran Savoy y Gran Norte. **dr.:** 98'. **c.:** sin restricciones. (Film presentado en el 2º Festival de Mar del Plata, 1960, donde Paul Muni obtuvo el premio a la mejor actuación masculina).

LAST VOYAGE, The

(El último viaje). **r., a** y **g.:** Andrew Stone. **f.:** Hal Mohr (Metrocolor y Metrovisión). **e.f.:** A. J. Lohman. **m.** y **d.m.:** Rudy Schrager. **mtj.:** Virginia L. Stone. **s.:** Philip N. Mitchell. **a.r.** y **j.pr.:** Harrold A. Weinberger. **i.:** Robert Stack, Dorothy Malone, George Sanders, Edmond O'Brien, Woody Strode, Tammy Marihugh, Jack Kruschen, Joel Marston, George Furness, Marshall Kent, Richard Norris, Andrew Hughes, Robert Martin, Bill Wilson. **pr.** A. y V. L. Stone. **dst.:** METRO. **o.:** EE.UU., 1960. **f.e.:** 7.7.60. **s.e.:** Metro y Normandie. **d.e.:** 91' **dr.:** 91'. **c.:** prohibida menores de 14 años.

LONE RANGER AND THE LOST CITY OF GOLD, The

(El llanero solitario y la ciudad perdida de oro). **r.:** Lesley Selander. **a.** y **g.:** Robert Schaeffer y Eric Freiwald, basado en "Lone ranger legend". **f.:** Kennet Peach (Eastmancolor). **m.:** Les Baxter. **mtj.:** Robert S. Golden. **e.:** James D. Vance. **i.:** Clayton Moore, Jay Silverheels, Douglas Kennedy, Charles Watt, Noreen Nash, Lisa Montell, Ralph Moody, Norman Frederic. **pr.:** Sherman A. Harris y Jack Wrather. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE.UU., 1958. **f.e.:** 27.6.60. **s.e.:** Arizona. **d.e.:** 95'. **dr.:** 80'. **c.:** sin restricciones.

MADCHEN MIT SCHWACHEM GEDACHTNIS

(Muchacha sin memoria). **r.:** Geza von Cziffra. **g.:** Peter Trenck y Oliver Hassencamp. **m.:** Michael Jary. **f.:** Willy Winterstein (WorldVision). **i.:** Germainer Damar, Peter Weck, Rudolf Platte, Leni Heuser. **pa.:** Arion. **dst.:** D. GOLDBERG CO. **o.:** Alemania Occidental, 1956. **f.e.:** 22.6.60. **s.e.:** Hindú. **dr.:** 90'. **c.:** sin restricciones.

MAN OR GUN

(Entre el hombre o el revólver). **r.:** y **pr. e.:** Albert C. Gannaway. **g.:** Vance Skarstedt y James I. Cassity. **f.:** Jack Maria (Naturama). **m.:** Gene Garf y Ramez Idriss. **mtj.:** Merril White. **d.a.:** Ralph Oberg. **a.r.:** Richard Evans. **v.:** Alexis Davidoff. **i.:** Macdonald Carey, Audrey Totter, James Craig, James Gleason, Warren Stevens, Harry Shannon, Jil Jarmyn, Robert Burton, Ken Lynch, Karl Davis, Julián Burton, Carl York, Harry Klekas. **pr.:** V. Skarstedt. **pa.:** Republic. **dst.:** IMPERIAL FILMS. **o.:** EE.UU. **f.e.:** 29.6.60. **s.e.:** Select Lavalle, Aesca e Imperio. **dr.:** 79'. **c.:** sin restricciones.

MENSCHEN IM HOTEL

(Grand Hotel). **r.:** Gottfried Reinhardt. **a.:** novela homónima de Vicki Baum. **g.:** Hans Jacoby y Ladislaus Fodor. **f.:** Göran Strindberg (Cinemascope). **m.:** Hans Martin Majewski. **i.:** Michèle Morgan, Otto W. Fischer, Heinz Rühmann, Sonja Ziemann, Gert Fröbe, Wolfgang Wahl, Dorothea Wieck. **pr.:** Arthur Brauner. **pa.:** C.C.C. (Berlín) - Les Filmes Modernes (París). **dst.:** EUROPA FILMS. **o.:** Alemania Occidental/Francia, 1959. **f.e.:** 28.7.60. **s.e.:** Opera, Premier, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. **d.e.:** 110'. **dr.:** 104'. **c.:** prohibida menores de 18 años.

MIROIR A DEUX FACES, Le

(El espejo tiene dos caras). **r.:** André Cayatte. **a.** y **g.:** A. Cayatte y Gérard Oury. **d.:** Denis Perret y Jean Meckert. **f.:** Christian Matras. **m.** y **d.m.:** Louiguy, además se ejecuta la 5ª Sinfonía de Beethoven por la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Wilhelm Furtwaengler. **mtj.:** Paul Cayatte. **e.:** Jacques Colombier. **i.:** Michèle Morgan, Bourvil, Ivan Desny, Elizabeth Manet, G. Oury, Sandra Milo, Sylvie, Julien Carette, Georgette Anys, Georges Chamarat, Jeane Marken, Alexandra, Renée Passeur, Catherine Candida, Marcel Peres, Bruno Balp, Charles Bouillaud, Pierre Brice, Corrado Guarducci, Hubert de Lapparent, Jacques Mancier, Aurore Paquiss, Jacques Marin, Andre Philip, Robert Rollis. **pr.:** Alain Poire. **pr.e.:** Robert Sussfeld. **pa.:** París-Unión Film, Franco-London Film, Cei-Incom. **dst.:** METRO. **o.:** Francia/Italia, 1958. **f.e.:** 14.7.60. **s.e.:** Metro y Premier. **d.e.:** 98'. **dr.:** 98'. **c.:** prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años.

MISSION OF DANGER

(Misión peligrosa). **r.:** George Waggner y Jacques Tourneur. **a.:** novela "Northwest passage" de Kenneth Roberts. **g.:** Gerald Drayson Adams. **f.:** Harkness Smith (Metrocolor y Panorámica). **m.:** Raoul Kraushaar. **mtj.:** Frank Santillo, Ira Heymann y Jack Kampschroer. **d.a.:** William A. Horning y Merrill Pye. **dc.:** Henry Grace, Richard Pefferle, Keoch Gleason y Jack Mills. **a.r.:** Bob Justman. **s.:** Franklin Milton. **mq.:** William Tuttle. **i.:** Keith Larsen, Buddy Ebsen, Taina Elg, Don Burnett, Philip Tonge, Alan Hale Jr., Patrick Macnee, Adam Williams, Sandy Kenyon. **pr.:** Adrian Samish. **a.pr.:** Mildred La Verux. **pr. e.:** Samuel Marx. **pa.** y **dst.:** METRO. **o.:** EE.UU., 1959. **f.e.:** 7.7.60. **s.e.:** Select Lavalle. **dr.:** 80'. **c.:** sin restricciones.

MOUCHARDE, La

(La soplona). **r.:** Guy Lefranc. **a.:** novela de Christian Coffinet. **g.:** Jacques Severac, Georges Tabet y G. Lefranc. **d.:** André Tabert. **r.:** Maurice Barry. **m.:** Norbert Glauzberg. **e.:** Claude Bouxin. **i.:** Danny Carrel, Pierre Vaneck, Ives Deniaud, Nöel Roquevert, Fernand Sardou. **pa.:** Les Films Artistiques-Les Film Marius Bouchet-París Inter Production. **dst.:** DIFA. **o.:** Francia, 1958. **f.e.:** 14.7.60. **s.e.:** Trocadero. **dr.:** 105'. **c.:** prohibida menores de 18 años.

OBRAS MAESTRAS DEL TERROR. **r.:** Enrique Carreras. **a.:** Luis Peñafiel (Narciso Ibáñez Serrador), basado en tres novelas de Edgard Allan Poe: "El caso del señor Valdemar"; "El barril del amontillado" y "El corazón delator". **g.:** L. Peñafiel y Rodolfo M. Taboada. **f.:** América Hoss. **m.:** Víctor Schlichter. **mtj.:** José Gallego. **e.:** Mario Vanarelli. **i.:** Narciso Ibáñez Menta, Carlos Estrada, Mercedes Carreras, Narciso Ibáñez Serrador, Osvaldo Pacheco, Inés Moreno, Lilian Valmar. **pr.:** Vicente Marcó. **pr. a.:** Nicolás Carreras. **dst.:** ARGENTINA SONO FILMS. **est.:** A.S.F. **l.:** Alex. **o.:** Argentina, 1960. **f.e.:** 28.7.60. **s.e.:** Hindú, Grand Bourg y Gran Rivadavia. **dr.:** 115'. **c.:** prohibida menores de 14 años.

Sí, todos hablan, todos hablan... ¿pero qué habrían dicho si esta película hubiese sido filmada por Alain Resnais, eh?

V. I.

OUR MAN IN HAVANA

(Nuestro hombre en La Habana). **r.:** Carol Reed. **a.** y **g.:** Graham Greene, basado en su propia novela. **f.:** Oswald Morris (Cinemascope). **m.:** Hermanos Deniz y su "Cuban Rhythm Band". **e.:** John Box. **a.r.:** Gerry O'Hara. **mtj.:** Bert Bates. **i.:** Alec Guinness, Burl Ives, Maureen O'Hara, Ernie Kovacs, Noel Coward, Ralph Richardson, Jo Morrow, Paul Rogers, Grégoire Aslan, José Prieto, Duncan Macrae, Maurice Denham, Raymond Huntley, Hug Manning, Maxine Audley. **pr.:** C. Reed y Raymond Anzarut. **pa.:** Kingsmead. **dst.:** COLUMBIA. **f.e.:** 21.7.60. **s.e.:** Ambassador, Gaumont, Flores, Gral. Paz y Palais Royal. **d.o.:** 111', **dr.:** 108'. **c.:** inconveniente menores de 18 años.

En los últimos films de Reed se notaba una declinación peligrosa pero, pese a todo, mantenían la atención del espectador por su brillo formal. En este caso, todo sucumbe; grandes actores (Guinness, Richarson, Coward, Ives), la presencia de Greene, intención, etc., en un tedioso pasar de minutos que se deslizan monótonamente, de una a otra punta del film. Sólo Burl Ives, algo Coward y algunas escenas de Guinness, son rescatables. Evidentemente, es muy poco.

H. V. V.

PARADIES UND FEUERHOFEN

(Regreso al paraíso). **r.:** Herbert Viktor. **a.** y **g.:** Rolf Vogel. **f.:** Heinz Hölscher (Agfacolor). **m.:** Bernard Eichhorn. **pa.:** Ifag Film Production. **dst.:** DAVID GOLDBERG CO. **o.:** Alemania Occidental/Israel, 1959. **f.e.:** 23.6.60. **s.e.:** Luxor. **d.o.:** 100', **dr.:** 73'. **c.:** sin restricciones. (Documental con comentarios dichos en castellano por Frank Nelson. Presentada en la Muestra Informativa de Venecia, 1959).

PERVI DEN MIRA

(El primer día de la paz). **r.:** Yakov Sequel. **a.:** I. Olshanski y N. Rúdney. **f.:** B. Monastirski. **m.:** M. Fradkin. **e.:** B. Dulenkov. **s.:** A. Ibutski. **i.:** Ludmila Butenina, Valeri Vinogradov, Piotr Scherbakov, L. Ovochinnikova, A. Vovsi, G. Dunts, I. Pushkariov, A. Fait, N. Menschikova, V. Zajarchenko, E. Krausmüller, H. Braun, Y. Fornichov, A. Temerin, **pa.:** Estudios Gorki, **dst.:** ARTKINO. **o.:** Rusia, 1959. **f.e.:** 6.7.60. **s.e.:** Libertador. **dr.** 95'. **c.:** sin restricciones.

PLEASE DON'T EAT THE DAISIES

(Éramos tan felices). **r.:** Charles Walters. **a.:** novela de Jean Kerr. **g.:** Isobel Lennart. **f.:** Robert Bronner (Cinemascope y Metrocolor). **m.:** David Rose. **mtj.:** John Mc. Sweeney, Jr. **d.a.:** George Davis y Hans Peters. **dc.:** Henry Grace y Jerry Wunderlich. **a.r.:** Al Jennings. **s.:** Franklin Milton. **cl.:** Chales K. Hagedon. **v.:** Morton Haack. **mq.:** William Tuttle. **pa.:** Sydney Guilaroff. **cn.:** "Por favor no se coma las margaritas" y "De todos modos el viento sopla". **i.:** Doris Day, David Niven, Janis Paige, Spring Byington, Richard Haydn, Patsy Kelly, Jack Weston, John Harding, Margaret Lindsay, Carmen Phillips, Mary Patton, Charles Herbert, Stanley Livingston, Flip Mark, Baby Gellert. **pr.:** Joe Pasternak. **a.pr.:** Irving Aaronson. **pr. a.:** Martin Melcher. **pa.:** Euterpe. **dst.:** METRO. **o.:** EE.UU., 1960. **f.e.:** 21.7.60. **s.e.:** Metro y Normandie. **dr.:** 112'. **c.:** sin restricciones.

POLICARPO UFFICIALE DI SCRITTURA

(Los problemas de Policarpo). **r.:** Mario Soldati. **a.:** novela "La familia De Tapetti" de Luigi Arnaldo Vassallo (Gandolin). **g.:** Age y Scarpelli. **f.:** Giuseppe Rotunno (Eastmancolor). **m.:** Angelo F. Lavagnino. **cn.:** "Il mondo cambia" de Renato Rascel. **mtj.:** Mario Serandrei. **e.:** Flavio Mogherini. **v.:** Piero Tosi. **i.:** R. Rascel, Renato Salvatori, Carla Gravina, Peppino y Luigi De Filippo, Lidia Martora Maresca, Remolo Valli, Ernesto Calindri, Checco y Anita Durante, Massimo Pianforini, Toni Soler, Elías Rodríguez, Trinidad Montero, José Isbert, Roberto Grey y la aparición episódica de: Alberto Sordi, Mario Riva, Ugo Tognazzi, Memmo Carotenuto, Vittorio De Sica, Maurizio Arena y Amedeo Nazzari. **pr.:** Silvio Clementelli. **pa.:** Titanus-Hispamex-C. G. S. **dst.:** OCEAN FILMS. **o.:** Italia/España/Francia, 1959. **f.e.:** 27.6.60. **s.e.:** Gran Rex y Capitol. **dr.:** 97'. **c.:** sin restricciones. (Participó en el Festival de Cannes de 1959, donde obtuvo el premio a la mejor comedia).

PROCESION, La. **r.:** Francis Lauric. **a.:** Helvio Botana. **g.:** F. Lauric y Alberto Peyrou. **f.:** Julio C. Lavera. **mtj.:** Nicolás Proserpio. **i.:** Santiago Gómez Cou, Amelita Vargas, Guillermo Murray, Gilda Lousek, José M. Gutiérrez, Gloria Fernandiz, Jorge Hilton, Rafael Carret, Héctor Calcagno, Pepita Muñoz, Juan C. Barbieri, Guillermo Brizuela Méndez, Carlos Enríquez, Javier Portales, María E. Podestá, José Maurer. **pr.:** Carlos García Nacson. **pa.:** Producciones Cinematográficas Indoamericanas. **dst.:** INTERNACIONAL. **est.:** Baires. **l.:** Biasotti. **o.:** Argentina, 1959. **f.e.:** 14.7.60. **s.e.:** Normandie, Pueyrredón, Roca y Argos. **dr.** 99'. **c.:** sin restricciones. (Su argumento obtuvo el primer premio del Instituto de Cinematografía. Representó a Argentina en el Festival de Cannes de 1960).

Una película que hubiera muerto sin demasiado estrépito, si no hubiéramos tenido que soportar un hecho agraviante: que nos representara en el Festival de Cannes. Conviene entonces remitirse a la opinión del crítico francés, Pierre Billard: ..."Conociendo la producción argentina de los últimos meses, parece evidente que "La procesión" no ha podido ser enviada más que por gente deseosa de sabotear el prestigio del cine argentino en el extranjero".

La fotografía de Julio Lavera (censor de colegas) es lastimosamente mala.

PROMESSE DI MARINAIO

(Promesas de marinero). **r.:** Turi Vasile. **a.:** Antonio Margheriti y T. Vasile. **f.:** Mario Damicelli (Ferraniacolor). **m.:** Lelio Luttazzi. **mtj.** Mario Serandrei. **e.:** Carlos Santonocito. **i.:** Antonio Cifariello, Inge Schöner, Renato Salvatori, Alberto Bonucci, Rosario Borelli, Nick Pagano, Luigi De Filippo, Célina Cely, Irene Hart, Luigi Pavese, Walter Santesso, Piera Arico, Grazia María Spina, Alice Sandro, Molly Robinson, Rita Sullivan, Agostina De Michelis, Carlo Mantovani, Marilu Sangiorgi. **pa.:** Titanus. **dst.:** ELGA FILMS. **o.:** Italia, 1958. **f.e.:** 5.7.60. **s.e.:** Hindú. **dr.:** 95'. **c.:** inconveniente menores de 14 años.

PURPLE GANG, The

(Rivales de Al Capone-La pandilla púrpura) **r.:** Franck McDonald. **a.:** y **g.:** Jack de Witt. **prl.:** James Roosevelt. **f.:** Ellis Carter. **m.:** Paul Dunlap. **mtj.:** Maurice Wright. **d.a.:** David Milton. **s.:** Tom Lambert. **a.r.:** Lindsley Parsons. **v.:** Forrest T. Butler. **i.:** Barry Sullivan, Robert Blake, Elaine Edwards, Marc Cavell, Jody Lawrence, Suzy Marquette, Joseph Turkel, Victor Creatore, Paul Dubov, Dirk London, Kathleen Lockhart, Nestor Paiva, Lou Krugman, Robert

Anderson, Mauritz Hugo, Dan Easton, John Close, Michael Vallon, Ella Ethridge, Ralph Sanford, George Baxter, John Indrisano, Norman Nazarr, Walter Maslow. **pr.**: L. Parsons. **dst.**: ALLIED ARTISTS. **f.e.**: 21.7.60. **s.e.**: Sarmiento, Capitol, Callao, Constitución y Palacio del Cine. **o.**: EE. UU.,, 1959. **d.e.**: 85'. **dr.**: 84'. **c.**: prohibida menores de 14 años.

QUALCUNA PIACE CALVO

(Las mujeres los prefieren calvos). **r.**: Mario Amendola. **i.**: Magali Noel, Antonio Cifariello, Roberto Risso, Mario Carotenuto, Gisella Sofio, Tiberio Murgia, José Santieri, Mara Glamor, Rossana Rossanigo, Tino Carraro. **pr.**: Berger. **dst.**: Guaranteed. **f.e.**: 19.7.60. **s.e.**: Hindú. **dr.**: 85'. **c.**: inconveniente para menores de 14 años.

REST IST SCHWEIGEN, Der

(El resto es silencio). **r. y g.**: Helmut Käutner. **a.**: basado en la obra teatral "Hamlet", de William S. Shakespeare. **f.**: Igor Oberberg. **m.**: Bernhard Eichhorn. **m.**: Klaus Dudenhöfer. **e.**: Herbert Kirchhoff y Albert Becker. **cr.**: Erich Walter. **ptm.**: Ballet de Wuppertaler Bühnen. **i.**: Hardy Krüger, Peter Van Eyck, Ingrid Andree, Adelheid Seeck, Rudolf Forster, Heinz Drache, Rainer Penkert, Boy Gobert, Richard Allan. **pa.**: Freie Film Produktion. **dst.**: CLASE FILM. **o.**: Alemania Occidental, 1959. **f.e.**: 14.7.60. **s.e.**: Monumental y Gran Savoy. **d.e.**: 104'. **d.**: 97'. **c.**: prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años. (Participó en el Festival de Berlín de 1959).

Una anécdota cuenta que en una encrucijada de caminos, más o menos teutónica, un cartel rezaba: A la izquierda "al Paraíso", a la derecha "A conferencia sobre el paraíso". Y que casi todos los caminantes tomaban el segundo sendero. Esta película de Helmut Käutner intenta seria y minuciosamente, no una versión del tema de Hamlet sino una paráfrasis de la obra de Shakespeare tratando de conservar fielmente todos sus incidentes externos, amén de su sicología. El resultado es muy respetable, pero como se olvidaron de actualizar los personajes al mismo tiempo que sus trajes, Hamlet es (a pesar de Freud) tan anacrónico como un auto sport en la corte de Isabel I.

J.A.M.

RIO ABAJO. **r.**: Enrique Dawi. **a.**: basado en la novela homónima de Lobodón Garra. **g.**: Juan J. Manauta y E. Dawi. **f.**: Vicente Cosentino. (Visión Panorámica). **m.**: Simón Blech y Coro Folklórico Lituano. **mtj.**: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. **cm.**: Francisco Scarsi. **a.f.**: Juan C. Pelliza. **rl.**: dicho por Inda Ledesma, Narciso Bruce y Juan C. Palma. **i.**: Andrés Ramanauskas, Sofía Nalibaikas, Carlos Bello, Hermenegildo Rodríguez, Ramón González, Sandalia Bello de Alegre y otros, todos ellos pobladores de las islas del Ibicuy. **j.pr.**: María T. Corral. **pa.**: Ciclo Film. **dst.**: ELGA FILM. **l.**: Alex. **f.e.**: 28.7.60. **s.e.**: Iguazú y Los Angeles. **dr.**: 70'. **c.**: sin restricciones.
(Ver comentario en este número).

ROMAREI, DAS MADCHEN MIT DEN GRUNEN AUGEN

(Romarei - Asesinato en Arabia). **r.**: Harald Reinl. **g.**: Gerda Corbett. **f.**: Hans Schneeberger (Eastmancolor). **m.**: Willy Mattes. **i.**: Carola Von Kayser, Dominique Willms, Kurt Meisel, Joachim Hansen, Lenhard Steckel, Werner Peters, Ilse Steppat, Reggie Nalder, Peter Mosbacher. **pa.**: Arca. **dst.**: ATLAS FILMS. **o.**: Alemania Occidental, 1958. **f.e.**: 29.6.60. **s.e.**: Libertador. **dr.**: 88'. **c.**: inconveniente menores de 14 años.

SAPPHIRE

(La sangre siempre es roja). **r.**: Basil Dearden. **g.**: Janet Green. **f.**: Harry Waxman (Eastmancolor). **m.**: Philip Green. **d.m.**: Johnny Dankworth **cm.**: Jimmy Lloyd y Sonny Miller. **mtj.**: John Gutridge. **e.**: Carmen Dillon. **a.**: David Orton. **v.**: Julie Harris. **i.**: Nigel Patrick, Yvonne Mitchell, Michael Craig, Paul Massie, Bernard Miles, Earl Cameron, Olga Lindo, Gordon Heath, Harry Baird, Orlando Martins, Marie Burke. **pr.**: Michael Relph. **pa.**: Artna. **dst.**: RANK. **o.**: Inglaterra, 1959. **f.e.**: 28.7.60. **s.e.**: Ocean, Gran Norte, Gran Savoy y Dilecto. **dr.**: 95'. **c.**: prohibida menores de 14 años.

En muy poco tiempo han sido presentadas dos obras de este hábil artesano inglés. La del epígrafe y Aprendices del delito. **En ellas se nota un gran respeto hacia la inteligencia del público y amor a la profesión. A eso debe sumarse la valentía de los temas tratados: la delincuencia juvenil —pero esta vez sí, sin caer en las banalidades y sensacionalismos de muchos films con este tema— y el problema racial en Londres. Hasta ahora no ha demostrado ser un auténtico creador pero, como en** Londres 999, **es un realizador que al estar en contacto con un tema de interés saca de él todo el partido posible. En dos palabras: films eficientes y honrados.**

H.V.V.

SEN NOCI SVATOJANSKE

(Sueño de una noche de verano). **r.**: y **g.**: Jiri Trnka. **a.**: comedia homónima de William S. Shakespeare. **f.**: Jiri Vojta. (Totalvisión y Eastmancolor). **m.**: Vaclav Trojan. **rl.**: Jiri Brdecka. **mtj.**: Hana Walachowa. **a.t.**: Bohuslav Sramek (secuencia de los artesanos); Stanislav Latal y Bretislav Pojar (secuencia de los enamorados); Jan Karpas, B. Pojar y S. Latal (el mundo de Oberón y Titania); S. Latal (el palacio de Teseo e Hipólito); Vlasta Jurajdova y Jan Adam. **pa.**: Ceskoslovensky Film. **dst.**: ARTKINO. **o.**: Checoslovaquia. 1959. **f.e.**: 22.6.60. **s.e.**: Libertador. **dr.**: 75'. **c.**: sin restricciones (Presentada en el Festival de Cannes de 1959).
(Ver comentario en Nº 1).

SEVEN WONDERS OF THE WORLD, The

(Las siete maravillas del mundo). **r.**: Ted Tetzlaff, Andrew Marton, Walter Thompson, Tay Garnett y Paul Mantz. **a.**: y **pr.**: Lowell Thomas. **i.**: Harry Squire (Cinerama y Technicolor). **la.**: Gayne Rescher. **m.**: Emil Newman, David Raskin y Jerome Moross. **d.m.**: E. Newman. **co.**: Apollo Club de Minneapolis. **mtj.**: Harvey Manger y Jack Murray. **s.**: Richard J. Pietschmann Jr., Richard Vorisek, Fred Bosch y Avery Lockner. **d.j.**: Tetsuzo Shirai. **cu.**: Mario Larrinaga. **pa.**: Stanley Warner Cinerama Co. **dst.**: MAIPU. **o.**: EE. UU. **f.e.**: 22.7.60. **s.e.**: Casino. **dr.**: 115' (en dos partes de 60' y 55', respectivamente). **c.**: sin restricciones.(3er. espectáculo en Cinerama presentado en Buenos Aires y narrado en castellano).
Muy caro. (H. V. V.)

SINK THE BISMARCK!

(¡Hundan al Bismarck!) **r.**: Lewis Gilbert. **a.**: novela de C. S. Foster. **g.**: Edmund H. North. **f.**: Christopher Challis (Cinemascope). **m.**: Clifton Parker. **d.m.**: Muir Mathieson. **mtj.**: Peter Hunt. **e.**: Arthur Lawson. **i.**: Kenneth More, Dana Wynter, Carl Mohner, Laurence Naismith, Geoffrey Keen, Karel Stepanek, Michael Hordern, Maurice Denham, Michael Goodlife, Esmond Knight, Jack Watling, Jack Kwillim, Mark Dignam, Ernest Clark, John Horsley, Peter Burton, Sydney Tafler, John Stuart, Walter Hudd, Sean Barrett. **pr.**: John Brabourne. **pa.** y **dst.**: FOX. **o.**: Inglaterra, 1960. **f.e.**: 6.7 60. **s.e.**: Broadway, Sarmiento, Capitol, Palacio del Cine, Rivera Indarte, Río de la Plata, Gral. Belgrano y Güemes. **dr.**: 96'. **c.**: sin restricciones.

SISSI, SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN

(Sisi y su destino). **r., a., g.** y **pr.**: Ernst Marischka. **f.**: Bruno Mondi, Herbert Geier y Kurt Junek (Afgacolor). **m.**: Anton Profes. **mtj.**: Alfred Srp. **e.**: Friedrich Jüptner-Jonstorff y Alexander Sawczynski. **i.**: Romy Schneider, Karlheinz Böhm, Magda Schneider, Gustav Knuth, Josef Meinrad, Uta Franz, Vilma Degischer, Senta Wengraf, Walther Reyer, Erich Nikowitz, Albert Rueprecht, Karl Fochler, Hans Ziegler, Klaus Knuth, Sonja Sorell, Walter Regelsberger, Peter Neusser, Johannes Ferigo, Ida Gabor, Franca Parisi, Dolores Hubert, Oskar Wegrostek, Herbert Prikopa, Egon Jordan, Sussane Almassy, Dorothea Neff, Helga Jesch, Silvia Leier, Sussie Nejedly. **pr.a.**: Karl Ehrlich. **pa.**: Erma Film. **dst.**: INTERNACIONAL. **o.**: Austria, 1957. **f.e.**: 5.7.60. **s.e.**: Opera, Metropolitan, Gran Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. **dr.**: 110'. **c.**: sin restricciones (Presentada en el Festival de Cannes de 1958).

SLEEPING BEAUTY

(La bella durmiente). **r.**: Eric Larson, Wolfgang Reitherman y Les Clark. **spv.**: Clyde Geronimi. **a.**: cuento de Charles Perrault. **g.**: Erdman Penner con la colaboración de Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright, Milt Banta. **db.**: Don Da Gradi y Ken Anderson (Technicolor y Technirama). **m.**: del ballet "La bella durmiente", de Chaikovski, adaptada por George Bruns. **cn.**: G. Bruns, E. Penner, Tom Adair, Sammy Fain, W. Hibler, Jack Lawrence y T. Sears. **mtj.**: Roy M. Brewer Jr. y Donald Hallyday. **cl.**: Eyvind Earle. **s.**: Robert O. Cook. **pr.**: Walt Disney. **pa.**: Buena Vista. **j.pr.**: Ken Peterson. **dst.**: RANK. **o.**: EE. UU., 1958. **f.e.**: 5.7.60. **s.e.**: Gran Rex, Gaumont, Flores y Gral. Paz. **d.o.**: y **dr.**: 74'. **c.**: sin restricciones.

La gigantesca maquinaria de Walt Disney necesitó años para componer esta enorme acuarela almibarada y sorprendente. Si desde el punto de vista técnico el film ofreco una factura casi impecable: decorados, movilidad de personajes, cantidad de personajes, diversidad de planos, color, unidad en los diseños, idoneidad en la animación, la anécdota sigue siendo una historia ñoña para adolescentes, no recomendable para espectadores infantiles.

V.I.

SOLOMON AND SHEBA

(Salomón y la Reina de Saba). **r.**: King Vidor. **a.**: relato de Crane Wilbur. **g.**: Anthony Veillier, Paul Dudley y George Bruce. **f.**: Freddie Young (Technirama 70 y Technicolor). **m.**: Mario Nascimbene. **cr.**: Jaroslav Berger. **mtj.** John Ludwig. **e.**: Richard Day y Alfred Sweeney. **a.r.**: Piero Mussetta y Joseph Kenny. **a.m.**: Mayor Martín de Pozuelo. **d.2a.u.**: Noel Howard. **i.**: Yul Brynner, Gina Lollobrigida, George Sanders, Marisa Pavan, David Farrar, John Crawford, Lawrence Naismith, José Nieto, Alejandro Rey, Harry Andrews, Julio Peña, William Devlin, Jean Anderson, Maruchi Fresno, Félix de Pommes, Jack Gwillim. **pr.**: Ted Richmond. **pa.**: Edward Small-King Vidor. **dst.**: ARTISTAS UNIDOS. **o.**: EE. UU., 1959. **f.e.**: 23.6.60. **s.e.**: Gran Cine Florida. **d.o.**: 143'. **dr.**: 137'. **c.**: inconveniente menores de 18 años. (El papel principal era desempeñado por Tyrone Power, que falleció durante el rodaje y fue reemplazado por Y. Brynner. Película filmada en España).

Véase dibujo de Quino (en este mismo número). Pero los oscares no salieron esta vez.

J. A. M.

SON OF ROBIN HOOD, The

(El arquero misterioso). **r.**: y **pr.**: George Sherman. **a.** y **g.**: G. Sherman y George Skavin. **f.**: Arthur Grant (Cinemascope y Eastmancolor). **m.**: Leighton Lucas. **mtj.**: Alan Osbiston. **e.**: Norman Arnold. **i.**: Al Hedison, June Laverick, David Farrar, Marius Goring, Philip Friend, Delphi Lawrence, George Coulouris, George Woodbridge, Humphrey Lestocq, Noel Hood. **pa.**: Argo Film. **dst.**: FOX. **o.**: Inglaterra, 1958. **f.e.**: 22.6.60. **s.e.**: Metropol y Callao. **dr.**: 81'. **c.**: prohibida menores de 14 años.

SPACE MASTER X-7

(X-7 el Rey del espacio). **r.**: Edward Bernds. **a.** y **g.**: George Worthington Yates y Daniel Mainwaring. **f.**: Brydon Baker (Regalscope). **m.**: Josef Zimanich. **mtj.**: John F. Link. **e.**: Harry Reif. **s.**: Victor Appel. **a.r.**: Lou Perlof. **i.**: Bill Williams, Lynn Thomas, Robert Ellis, Paul Frees, Joan Barry, Thomas B. Henry, Fred Sherman, Jesse Kirkpatrick, Moe Howard, Rhoda Williams, Carol Varga, Thomas Wilde, Gregg Martell, Court Shepard, Al Baffert. **pr.**: Bernard Glasser. **pa.**: Regal Films Inc. **dst.**: FOX. **o.**: EE. UU., 1958. **f.e.**: 30.6.60. **s.e.**: Sarmiento. **dr.**: 71'. **c.**: inconveniente menores de 14 años.

STORY ON PAGE ONE

(Crimen de primera plana). **r.**, **a.** y **g.**: Clifford Odets. **f.**: James Wong Howe (Cinemascope). **m.**: Elmer Bernstein. **mtj.**: Hugh S. Fowler. **e.**: Lyle R. Wheeler y Howard Richmond. **a.r.**: Jack Gerstman. **i.**: Rita Hayworth, Anthony Franciosa, Gig Young, Mildred Dunnock, Hugh Griffith, Sanford Meisner, Robert Burton, Alfred Ryder, Katherine Squire, Raymond Greenleaf, Myrna Fabey, Leo Penn, Biff Elliot, Richard Lepore, Tom Greenway, Sheridan Comerate, Jay Ader, Carol Seflinger, Theodore Newton, James O'Rear, Joseph Mc.Gunn. **pr.a.**: Jerry Wald. **pa.**: Company of Artists. **dst.**: FOX. **o.**: EE. UU., 1959. **f.e.**: 6.7.60. **s.e.**: Ambassador, Callao y Palais Royal. **d.o.** y **dr.**: 123'. **c.**: prohibida menores de 18 años.

TARZAN THE APE MAN

(Tarzán el hombre mono). **r.**: Joseph Newman. **a.** y **g.**: Robert Hill, basado en el personaje creado por Edgard Rice Burroughs. **f.**: Paul C. Vogel (Technicolor). **e.f.**: Les Le Blanc y Robert R. Hoag. **m.**: Shorty Rogers. **mtj.**: Gene Ruggiero. **e.**: Hans Peters y Malcolm Brown. **i.**: Denny Miller, Joanna Barnes, Cesare Danova, Robert Douglas, Thomas Yangha. **pr.**: Donald y Al Zimbalist. **pa.**: y **dst.**: METRO. **o.**: EE. UU., 1959. **f.e.**: 22.6.60. **s.e.**: Astor. **dr.**: 82'. **s.**: sin restricciones.

TÊTE CONTRE LES MURS, La

(La cabeza contra la pared). **r.**: Georges Franju. **a.**: novela homónima de Hervé Bazin. **g.**:Jean Pierre Mocky. **f.**: Eugene Shuftan **m.**: Maurice Jarre. **i.**: J. P. Mocky, Anouk Aimée, Pierre Brasseur, Charles Aznavour, Paul Meurisse, Jean Galland. **pa.**: Sirens-Atica-Elpénor. **dst.**: ATENEA. **o.**: Francia, 1958. **f.e.**: 29.7.60. **s.e.**: Normandie y Metropolitan. **dr.**: 98'. **c.**: prohibida menores de 14 e inconveniente para menores de 18 años. (Ver comentario en este número).

TIERRA DE NUESTROS MAYORES. r.: y **pr. a.**: Manuel Aris. **g.**: M. Aris y Germán Fernández Fraga. **f.**: Luis Galán de Tierra (Supervisión y Agfcolor). **m.**: diversos coros de Galicia. **mtj.**: José Gallego. **i.**: Amalia Sánchez Ariño, Francisco Fernández, Manuel Aris y pobladores auténticos de las zonas. **pr.**: Francisco Fernández. **pa.**: Hispano-Americana. **dst.**: INTERNACIONAL. **o.**: Argentina/Uruguay, 1959. **f.e.**: 21.7.60. **s.e.**: Gran Mitre. **dr.**: 87'. **c.**: sin restricciones. (Película semidocumental).

TIME BOMB

(El expreso de la muerte). **r.**: Ted Tetzlaff. **a.** y **g.**: Kem Bennett. **f.**: F. A. Young. **e.f.**: Tom Howard. **m.**: John Addison. **cn.**: "Sur les quais du vieux Paris", de Ralph Erwin. **d.m.**: J. Addison, con la Royal Philarmonic. **mtj.**: Robert Watts y Frank Clarke. **e.**: Alfred Junge. **s.**: A. W. Watkins. **mq.**: Charles E. Parker. **pn.**: Joan Johnstone. **i.**: Glenn Ford, Anne Vernon, Maurice Denham, Harcourt Williams, Victor Maddern, Harold Warrender, John Horsley, Campbell Singer, Bill Fraser, Herbert C. Walton, Martin Wyldeck, Arthur Hambling, Harry Locke, Frank Atkinson, Ernest Butcher. **pr.**: Richard Goldstone. **pa.** y **dst.**: METRO. **o.**: Inglaterra, 1952. **f.e.**: 7.7.60. **s.e.**: Select Lavalle. **dr.**: 72'. **c.**: sin restricciones. (Este film se exhibió en Buenos Aires con el título original "Terror on a train", que es el título registrado en EE. UU.)

TOTENSCHIFF, Das

(El barco de la muerte). **r.**: Georg Tressler. **a.**: novela de Bruno Traven. **g.**: Hans Jacoby y G. Tressler. **f.**: Heinz Pehlke. **m.**: Roland Kovacs. **i.**: Horst Buchholz, Mario Adorf, Helmut Schmid, Elke Sommer, Alf Marholm, Werner Buttler, Claudia Gerstaker. **pa.**: José Kohn S. A. Universum Film. **dst.**: A.A.A. **o.**: Alemania Occidental/México, 1959. **f.e.**: 29.6.60. **s.e.**: Ambassador, Gaumont, Gral. Belgrano, Palacio del Cine, Rivera Indarte, Palais Royal y Güemes. **d.o.**: 99'. **dr.**: 84'. **c.**: inconveniente menores de 14 años. (Ver comentario en este número).

UNDERSEA GIRL

(El crimen del hombre rana). **r.**: John Peyser. **g.**: Arthur Jones. **f.**: Hal McAlpin. **m.**: Alexander Courage. **mtj.**: Richard C. Mayer. **d.a.**: Nicolai Remisoff. **s.**: Herman Lewis. **i.**: Mara Corday, Pat Conway, Florence Marly, Dan Seymour, Ralph Clanton, Myron Healey. **pr.**: Norman T. Herman. **pa.**: Nacirema. **dst.**: ALLIED ARTISTS. **o.**: EE. UU., 1957. **f.e.**: 28.6.60. **s.e.**: Electric. **d.o.**: 74'. **dr.**: 58'. **c.**: inconveniente menores de 14 años.

UNFORGIVEN, The

(Lo que no se perdona). **r.:** John Huston. **a.:** novela de Alan Le May. **g.:** Ben Maddow. **f.:** Franz Planer (Panavisión y Technicolor). **m.:** Dimitri Tiomkin. **mtj.:** Hugh Russell Lloyd. **e.:** Stephen Grimes. **i.:** Burt Lancaster, Audrey Hepburn, Audie Murphy, John Saxon, Charles Bickford, Lillian Gish, Albert Salmi, Joseph Wiseman, June Walker, Kipp Hamilton, Arnold Merritt, Doug Mc.Clure. **pr.:** James Hill. **pa.:** Hecht-Hill-Lancaster. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 14.7.60. **s.e.:** Ocean, Los Angeles, Gran Norte, Gran Rivadavia y Grand Bourg. **d.o.:** 120'. **dr.:** 115'. **c.:** inconveniente menores de 14 años (Los exteriores han sido filmados en Durango-Méjico). (Ver comentario en este número).

Maestría visual y rasgos de humor, simbolismos y lucha racial. El total es un "western" de los psicológicos, con algunas escenas de amplia respiración épica o lírica. Un trabajo muy digno de John Huston frente a un argumento frondoso y desigual. Como en el descanso del guerrero.

J. A. M.

VIOLENT PLAYGROUND

(Aprendices del delito). **r.:** Basil Dearden. **a.** y **g.:** James Kennaway. **f.:** Reginald Wyer. **m.:** Philip Green. **mtj.:** Arthur Stevens. **e.:** Maurice Carter. **i.:** Stanley Baker, Anne Heywood, David McCallum, Peter Cushing, John Slater, Clifford Evans, Moultrie Kelsall, George A. Cooper, Brona Boland, Fergal Boland, Michael Chow, Tsai Chin, Sean Lynch, Benice Swanson, Fred Fowell, Sheila Raynor, Christopher Cooke, Irene Arnold, Oona Quinn. **pr.:** Michael Relph. **pa.** y **dst.:** RANK. **o.:** Inglaterra, 1957. **f.e.:** 23.6.60. **s.e.:** Renacimiento. **dr.:** 108'. **c.:** prohibida menores de 14 años. (Ver comentario de **Sapphire** en este número).

WHO WAS THAT LADY?

(No es dama es mi mujer). **r.** y **pr.:** George Sidney. **a.:** obra teatral de Norman Krasna, denominada "Who was that lady who wasn't you?". **f.:** Harry Stradling. **m.:** André Previn. **mtj.:** Viola Lawrence. **e.:** Edward Haworth. **a.r.:** David Silver. **i.:** Tony Curtis, Janet Leigh, Dean Martin, James Whitmore, John McIntire, Barbara Nichols, Larry Keating, Larry Storch. **pa.:** Ansark. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 14.7.60. **s.e.:** Broadway, Gral. Paz y Flores. **d.o.:** 114'. **dr.:** 107'. **c.:** sin restricciones.

WILD AND THE INNOCENT, The

(La paloma y el gavilán). **r.:** Jack Sher. **a.:** relato de Sy Gomberg **g.:** S. Gomberg y J. Sher. **f.:** Harold Lipstein (Cinemascope y Eastmancolor). **m.:** Hans J. Salter. **cn.:** "Touch of Pink" de Diane Lamperi y Richard Loring, cantada por Audie Murphy. **mtj.:** George Gittens. **d.a.:** Alexander Golitzen y Robert Clatworthy. **dc.:** Russell A. Gansman y Bill Papp. **i.:** Audie Murphy, Joanne Dru, Gilbert Roland, Jim Backus, Sandra Dee, Peter Breck, Wesley Marie Tackitt, George Mitchell, Strother Martin, Betty Harford, Mel Leonard, Lillian Adams, Val Benedict, Stephen Roberts, Tammy Windsor, Jim Sheppard, John Qualls, Ed. Stroll, Frank Wolff. **pr.:** S. Gomberg. **dst.:** UNIVERSAL. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 7.7.60. **s.e.:** Metropol. **dr.:** 84'. **c.:** sin restricciones.

REPOSICIONES

(del 1.6.60 al 31.7.60)

BROKEN ARROW

(La flecha rota). **r.:** Delmer Daves. **a.:** novela "Blood brother" de Elliott Arnold. **g.:** Michael Blankfort. **f.:** Ernest Palmer (Technicolor). **m.:** Hugo Friedhofer. **d.m.:** Alfred Newman. **mtj.:** J. Watson Webb Jr. **d.a.:** Lyle Wheeler y Albert Hogsett. **i.:** James Stewart, Jeff Chandler, Debra Paget, Basil Ruysdael, Will Geer, Arthur Hunnicutt, Raymond Bramley, Jay Silverheels. **pr.:** Julian Blaustein. **pa.** y **dst.:** FOX. **o.:** EE. UU., 1950. **s.e.:** Gran Palace y Gaumont. **f.e.:** 18.7.52. **s.r.:** Metropol, Callao, Palacio del Cine, Rivera Indarte, Río de la Plata y Güemes. **f.r.:** 28.7.60. **dr.:** 92'. **c.:** sin restricciones.

CYRANO OF BERGERAC

(Cyrano de Bergerac). **r.:** Michael Gordon. **a.** y **g.:** Carl Foreman, sobre la traducción de Brian Hooker del drama homónimo de Edmund Rostand. **f.:** Franz Planer. **m.:** Dimitri Tiomkin. **mtj.:** Harry Gerstad. **e.:** Edward Boyle. **v.:** Joe King. **i.:** José Ferrer, Mala Powers, William Prince, Morris Carnovsky, Ralph Clanton, Arthur Blake, Lloyd Corrigan, Virginia Farmer, Edgar Barrier. **pr.:** Stanley Kramer. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS (actualmente distribuye MONSEN FILM). **f.e.:** 2.7.52. **s.e.:** Los Angeles, Astor y Palacio del Cine. **f.r.:** 6.7.60. **s.r.:** Plaza. **o.:** EE. UU., 1950. **dr.:** 113'. **c.:** sin restricciones.

MEN, The

(Vivirás tu vida). **r.:** Fred Zinnemann. **a.** y **g.:** Carl Foreman. **f.:** Robert De Grasse. **m.:** Dimitri Tiomkin. **mtj.:** Harry Gerstad. **e.:** Edward G. Boyle. **i.:** Marlon Brando, Teresa Wright, Everett Sloane, Jack Webb, Richard Erdman, Arthur Jurado, Virginia Farmer, Dorothy Tree, Howard St. John, Nita Hunter, Patricia Joimer, John Miller, Cliff Clark, Ray Teal, Marguerite Martin y los pacientes y el personal del Birmingham Veterans Hospital de Van Nuys, California. **pr.:** Stanley Kramer. **d. pr.:** Rudolph Sternad. **pa.** y **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE. UU., 1950. **f.e.:** 14.8.51. **s.e.:** Opera. **f.r.:** 16.6.60. **s.r.:** Sarmiento, Callao y Palacio del Cine. **dr.:** 87'. **c.:** inconveniente menores de 14 años (actualmente distribuye MONSEN FILM).

STORY OF DR. WASSELL, The

(La historia del Dr. Wassell). **r.** y **pr.:** Cecil B. de Mille. **a.:** James Hilton, basado en la vida del Comandante Corydon M. Wassell. **g.:** Alan Le May y Charles Bennett. **f.:** Victor Milner y William Snyder (Technicolor). **m.:** Victor Young. **mtj.:** Anna Bauchens. **e.:** Hans Dreier y Roland Andersen. **i.:** Gary Cooper, Laraine Day, Signe Hasso, Dennis O'Keefe, Carol Thurston, Stanley Ridges, Carl Esmond, Paul Kelly, Elliot Reid, Renny McEvoy, Philip Ahn, Oliver Thorndike, George Macready, Barbara Britton, Melvin Francis, Boyd Irwin, Charles Troubridge, Douglas Fowley, Lester Matthews, Yvonne De Carlo, Miles Mander, Gordon Richards, Williams Hall, Clifford Severn, James Millican, Doris Lilly, Victor Varconi, Joel Allen, Mike Kilian, Doodles Weaver, Richard Loo, Davidson Clark, Si Jenks, Morton Lowry, Richard Nugent, Minor Watson, Catherine Craig, Edith Barrett. **pa.** y **dst.:** PARAMOUNT. **o.:** EE. UU., 1943/44. **f.e.:** 22.5.45. **s.e.:** Ambassador. **f.r.:** 25.7.60. **s.r.:** Select Lavalle. **dr.:** 131'. **c.:** sin restricciones.

TEN TALL MEN

(Arenas en llamas). **r.:** Willis Goldbeck. **a.** y **g.:** Roland Kibes y Frank Davis. **cl.:** Technicolor. **i.:** Burt Lancaster, Jody Lawrence, Gilbert Roland, Kieron Moore, George Tobias. **pr.:** Harold Hecht. **pa.:** Norma. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** EE. UU., 1951. **f.e.:** 6.1.54. **s.e.:** Monumental. **f.r.:** 2.6.60. **s.r.:** Plaza, Callao y Rivera Indarte. **dr.:** 95'. **c.:** sin restricciones.

THREE RING CIRCUS

(El circo de tres pistas). **r.:** Joseph Pevney. **g.:** Don McGuire. **f.:** Loyal Griggs (Vistavisión y Technicolor). **m.:** Walter Scharf. **cn.:** Jay Livingston y Ray Evans. **cr.:** Nick Castle. **mtj.:** Warren Low. **d.a.:** Hal Pereira y Tambi Larsen. **s.:** Harold Lewis y John Cope. **i.:** Jerry Lewis, Dean Martin, Joanne Dru, Zsa Zsa Gabor, Wallace Ford, Sig Ruman, Gene Sheldon, Nick Cravat, Elsa Lanchester. **pr.:** Hal Wallis. **pa.** y **dst.:** PARAMOUNT. **o.:** EE. UU., 1954. **f.e.:** 31.5.56. **s.e.:** Gran Florida, Plaza y Callao. **f.r.:** 22.6.60. **s.r.:** Normandie y Premier. **dr.:** 108'. **c.:** sin restricciones.

NON, TU N'ES PAS DOUÉE DE MEMOIRE

En el número anterior se omitieron (entre otras cosas) los siguientes datos:

—Los diálogos completos de "Hiroshima mon amour" fueron transcriptos directamente de la banda sonora del film, mediante una grabación magnética. Esa pesada (y fascinante) labor, fue realizada por los oidores V. Iturralde y J. A. Mahieu. El departamento técnico del CCN a cargo de H. de la Fuente, efectuó la grabación.

—La nota de J. A. M. "El texto y los autores", transcribe varias opiniones de Resnais-Duras. Las mismas provienen de "Image et Son", "Cahiers du Cinéma" "Cinéma 60" y "Sight and Sound".

—La fotografía que ilustra el artículo "Suecia 1960" corresponde a "La flauta y la flecha", film de Suksdorff, realizado en la India.

—Y la que ilustra la "Carta de Rio Maior" es de "El primo Basilio".

MARCHA

DE MONTEVIDEO

TODA

LA

SEMANA

EN

UN

DIA

APARECE LOS VIERNES

GRECIA

Estirpe de navegantes

LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

Iberia

A TODO EL MUNDO... EN EL **MAS GENTIL** DE LOS VUELOS RAPIDOS

Talleres Gráficos LUMEN
Tucumán 2926 - T. E. 87-6646/7