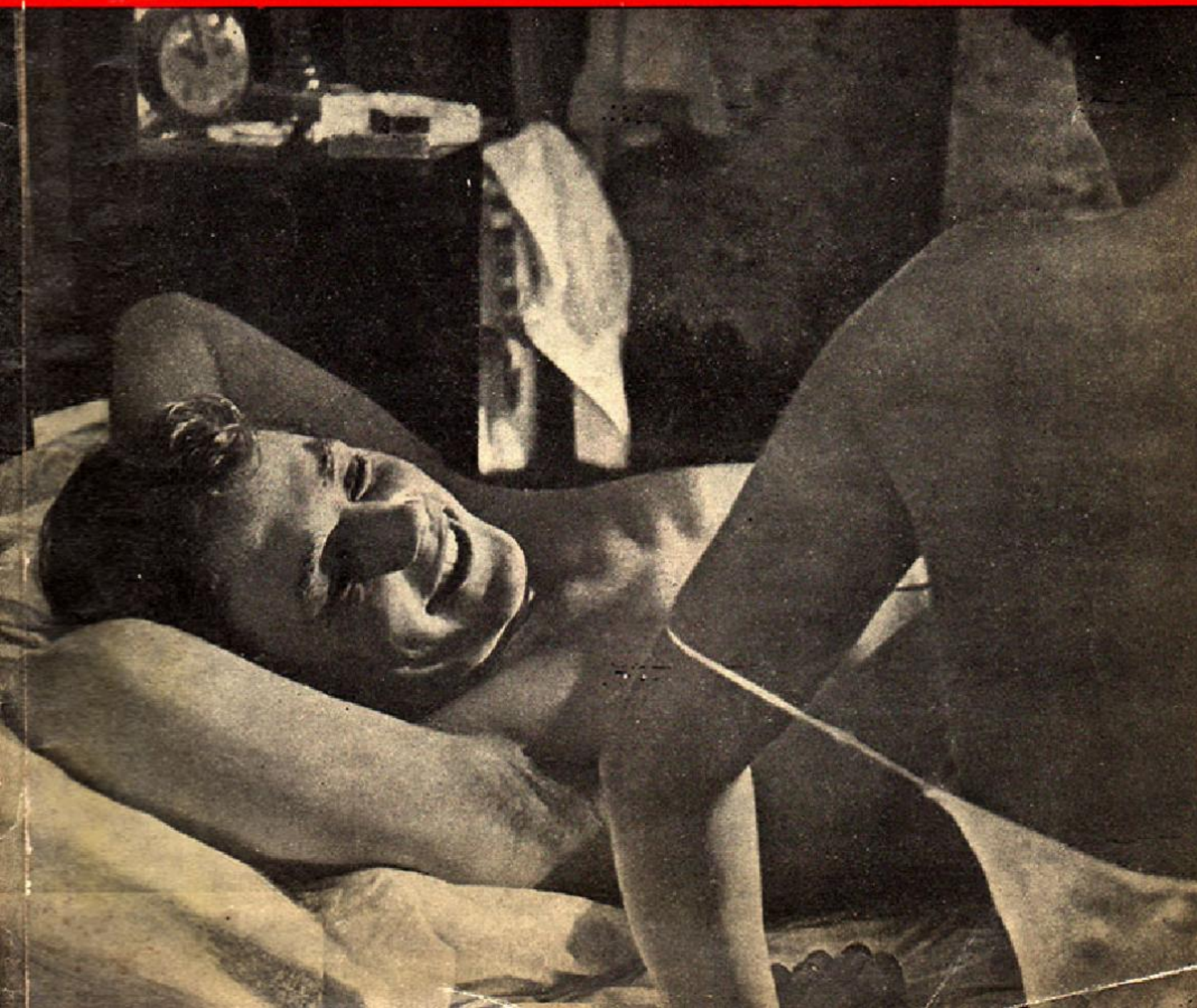


TIEMPO DE CINE

6

**CANNES VISCON
TI: ROCCO Y SUS
HERMANOS CINE
ARGENTINO AN
TONIONI: LA NO
CHE Y LA AVEN
TURA ENTREVIS
TA A KAREL REISZ**

**PUBLICACION DEL CINE CLUB NUCLEO
AÑO I — Nº 6 — ABRIL - MAYO - JUNIO 1961**



Películas

Du Pont

16 y 35 mm.



Publicación mensual del Cine Club Núcleo de Buenos Aires. Editada por Ediciones Guía Práctica. **Consejo de Dirección:** José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y Héctor V. Vena. **Administrador:** Héctor de la Fuente. **Dibujante:** Quino. **Viñetas:** Benicio Núñez. **Redactores y corresponsales en el exterior:** Homero Alsina Thevenet (Montevideo), Guido Aristarco (Milán), Fernando Duarte (Río Maior, Portugal), George N. Fenin (Nueva York), César S. Fontenla (Madrid), Marcel Martin (París), Alejandro Sadernan (Roma), Jerzy Toeplitz (Varsovia), Carlos Vieira (San Pablo) y Alfredo N. Vilarino Ochoa (Moscú). **Colaboran además en este número:** Edgardo Cozarinsky, Clara Fontana, Víctor A. Iturralde Rúa, Guillermo Jaim, Adolfo Lavarello, Tomás Eloy Martínez y Roberto V. Roschella. **Traducciones:** Juan Carlos Bosetti, Mariana Elkeles, Guillermo Jaim, Franco Moggi, J. A. M., Ariel Maudet (h.). Todos los artículos publicados, argentinos y extranjeros, son escritos especialmente para esta revista, salvo indicación en contrario. Se prohíbe su reproducción total o parcial sin mención de su origen. La publicidad de películas en TIEMPO DE CINE, no implica ningún juicio estético sobre las mismas. **Redacción, suscripciones y distribución:** Avda. Gaona 2907, Piso 3º, of. 4, Tel. 59-7990, Buenos Aires, Argentina. **Publicidad:** Lavalle 2641, 5º piso, of. 501, Tel. 89-4131 y 5554. **Distribuidor:** Juan Carlos Bosetti. **Representante en Uruguay:** Walter Achugar, Andes 1433, 4º piso, Montevideo. Se desea el intercambio con publicaciones similares / On desire l'échange avec des publications pareilles / Exchange with similar publications is desired. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 663.864.

TIEMPO DE CINE



Del Ciclo Chaplin que realiza Núcleo: SUNNYSIDE (1919)

INDICE

La conspiración del silencio	2
Entre dos mundos, J. A. Mahieu	3
Cannes 1961, Marcel Martin	4
Antonioni: La aventura y la noche, Guido Aristarco	7
Un mundo por dentro, J. A. Mahieu	9
Ciro y sus hermanos, Roberto V. Roschella	12
 Cine argentino a pesar de todo.	
Los inundados	14
Una carta de David Kohon	15
Piel de verano en Punta del Este	16
 Crítica	
La fuente de la doncella, Edgardo Cozarinsky	17
Los inadaptados, George N. Fenin	18
Elmer Gantry, J. A. Mahieu	19
Pasión extraña, J. A. Mahieu	19
Mi Buenos Aires querido, J. A. Mahieu	20
Una hora, diez minutos con Karel Reisz, V. A. I. R. y A. L.	21
Un amigo nos dejó, Héctor V. Vena	23
Bibliográficas, J. A. M.	23
Carta de París, Marcel Martin	24
Carta de Nueva York, George N. Fenin	25
Reflexiones sobre <i>Ciro</i> , <i>Rocco</i> y <i>Simone</i> , Tomás Eloy Martínez	28
Así habló Zavattini (II)	29
Tiempo de Biógrafo, H. V. V.	31
Ficheros de estrenos, Héctor V. Vena y Juan C. Bosetti	33

ABRIL/MAYO/JUNIO
1961

6

En la tapa: Escena de
TODO COMIENZA EL
SABADO (Reisz).

LA CONSPIRACION DEL SILENCIO

Hace poco el Instituto Nacional de Cinematografía repartió los premios a la producción nacional de 1960. Ninguno de los nuevos realizadores independientes (Murúa, Feldman, Dawi) fué premiado. Figuró uno para salvar las apariencias. Como el año pasado se premió a Dawi por *Rio Abajo* este año lo fué Kohon por *Prisioneros de la noche* y en una colocación por debajo de la merecida por este interesante film.

El jurado, salvo dos o tres honrosísimas excepciones, estuvo integrado como siempre por personas absolutamente faltas de la versación cinematográfica mínima para juzgar un film. Los pocos que representaban a sectores de la producción eran resentidos o caducos.

Ha pasado ya un tiempo. TIEMPO DE CINE por diversas causas (cambio de imprenta, problemas de carácter administrativo, ya resueltos por otra parte) vio demorada su aparición. La tremenda injusticia cometida fué censurada por la prensa y tomó estado público. Insistir ahora en detalles informativos sería tal vez redundante. Pero hay algunos hechos, unos difundidos y otros no, que deben ser repetidos y publicados para estigmatizar a sus responsables. No puede el cine argentino seguir en manos de ignorantes en la materia (Taurel) o de resentidos y fracasados (Enrique Telémaco Susini) (1). El público debe saber el nombre y apellido de las personas que integraron el jurado. Debe saber que fueron Ernestina Azlor, Nicolás Besio Moreno, Eduardo Carbonell, Arturo Cerretani, Ricardo Connord, Alvaro Durañona y Vedia, Roberto Escalada, Angélica Ferreiro, Roque Funes, Ramón Martínez, Raúl A. Molina, Pedro Miguel Obligado, Juan Carlos Olivero, César S. Sesso, Enrique Telémaco Susini, Enrique F. Taurel, Alberto de Zavalía, Abelardo Arias, Juan Berend y Domingo Di Núbila. Hay que saber que salvo estos tres últimos los demás levantaron una impenetrable muralla de silencio alrededor de *Shunko*. El film no pudo ser discutido. Los votos de Di Núbila, Berend o Arias chocaban con la muralla. Salvo algún conato de polémica con Cerretani nadie dijo una palabra. La trenza fué monolítica. Sólo una vez Arias convenció a Ernestina Azlor para que votase por *Shunko*. Le cambió el voto por una película favorita de ella. Fué la única vez que *Shunko* logró tener cuatro votos. El resto, silencio.

(1) Ver reportaje de Franco Mogni al Dr. Susini en CHE, Nº 15.

El público debe saber que nuestro distinguido dramaturgo, director teatral y ex-realizador cinematográfico Alberto de Zavalía demostró su exquisita sensibilidad votando *La Patota* para el segundo puesto, *Don Frutos Gómez* para el sexto, *Favela* para el 12º y *Las Furias* para el 14º. Debemos decir que la culta representantes del Ministerio de Educación doña Ernestina Azlor dió su voto a *Plaza Huincul*, *Don Frutos Gómez* y *Chafalonías*. Que el insigne Nicolás Besio Moreno consideró digna de premio a *Y el demonio creó a los hombres* y mejor actor Narciso Ibáñez Menta que Alfredo Alcón. Que *La madrastra* fué considerado un film para niños. Que Leopoldo Torre Nilsson sólo sacó un voto en la primera votación para elegir al mejor realizador. Hay que informar que el escritor Arturo Cerretani votó a *La Patota* para el primer premio y a *Don Frutos Gómez*, Quinto año nacional y a *Las Furias* para otros puestos. Qué mientras *Alias Gardelito* y *Los de la mesa diez* eran ignorados se postulaba como premiable a *Obras maestras del terror*.

Esta vez la trenza fué muy lejos. En su afán de mantener a toda costa sus posiciones, los sectores tradicionales han recurrido a procedimientos que desprestigian a la ley del cine proporcionando abundantes argumentos a los que la quieren destruir. Es una política que puede conducir a la autodestrucción.

Más detalles ocuparían un espacio que no tenemos. Tal vez podríamos hacer una mención al fino oído musical de los jurados que decidieron que Tito Ribero era mejor compositor que Waldo de los Ríos o al sentido estético que demostraron premiando a Merayo como el mejor iluminador.

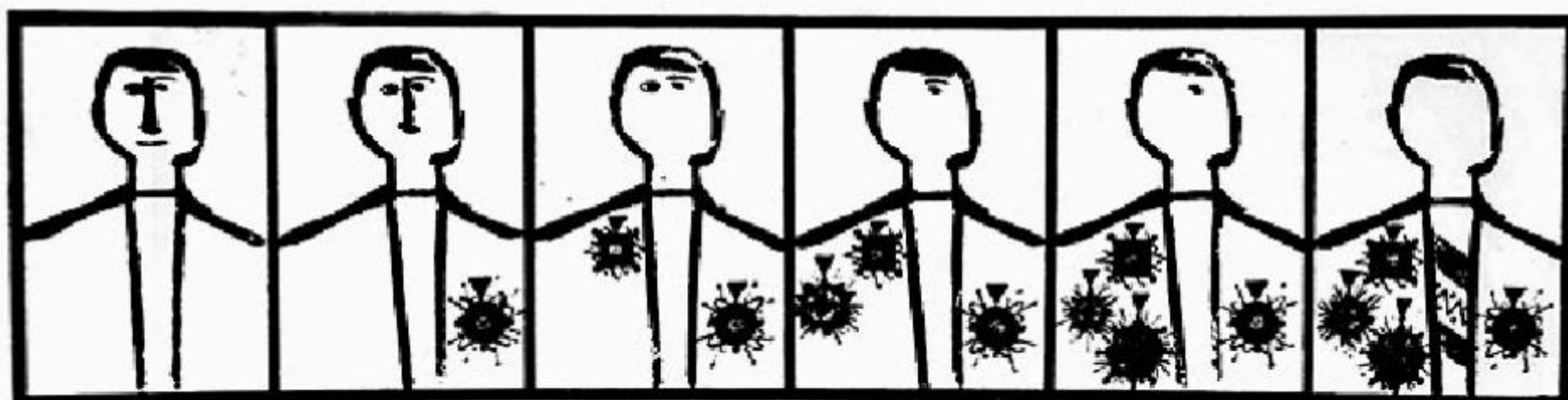
Es urgente llamar a la unión a los sectores independientes y renovadores de nuestro cine que todavía no ha sabido presentar un frente común contra este estado de cosas. Preocupados por resolver los problemas del día bajan la guardia y sufren golpes demoledores. Primero fué Feldman, luego Murúa y el año que viene le tocará a otro. La producción independiente debe unirse moral y materialmente. Debe encarar planes comunes de difusión, distribución y venta al exterior. Debe capitalizar las conquistas de Cannes o Santa Margherita en favor de todo un movimiento. Lograr un mercado externo fuerte significaría una menor dependencia del Instituto y de los incapaces que lo rigen y por consiguiente una menor autocensura.

Tienen la palabra, entre otros, Fernando Ayala, Juan Berend, Fernando Birri, Enrique Dawi, Simón Feldman, Néstor Gaffet, Leo Kanaf, David José Kohon, José Martínez Suárez, Lautaro Murúa, Héctor Olivera, Marcelo Simonetti, Leopoldo Torre Nilsson y David Viñas. La lista aunque incompleta es numerosa. La apoyarán la crítica seria, los cineclubistas, los cortometrajistas y el público ansioso de un buen cine nacional. Lo de *Shunko* o *Los de la mesa diez* no debe volver a ocurrir. El fantasma del libro rechazado, del crédito denegado o de la categoría B no debe rondar a los creadores cuyas obras no concuerdan con el concepto particular que tienen del cine los telémacos de turno.

ALIAS GARDELITO: "Jano" en Santa Margherita. Acó no figuró.

LA MANO EN LA TRAMPA: Premio F.I.P.R.E.S.C.I. en Cannes. Por poco el Instituto la declara categoría B.





UNA TRISTE HISTORIA de Lenica. El motivo retorna en MONSIEUR TETE.

ENTRE DOS MUNDOS

NOTAS SOBRE UNA EXHIBICION DE FILMS POLACOS

El cine polaco de posguerra —y especialmente desde 1955— ha producido un impacto considerable. Dotado de realizadores jóvenes de indudable talento, Munk, Wajda, y otros no tan jóvenes pero igualmente sensibles como Ford y Kawalerowicz, el cine de Polonia irrumpe en el panorama con obras de verdadera magnitud y características propias.

Jerry Toeplitz observaba, durante su reciente visita, que el ideal de una cinematografía sostenida por el Estado era dejar que los artistas mismos manejaran la producción. Este grado de libertad —en elección de temas, en realización— puede apreciarse en la mayoría de los recientes films polacos. En muchos de ellos existe —provocativamente— una reacción, no tanto crítica como emocional, a la ortodoxia estrecha de la política artística de los primeros años de la revolución socialista.

El examen de la realidad polaca, el conflicto social e individual de la guerra, las luchas internas y la transformación total del ordenamiento de la sociedad, han determinado un cine muy especial, que aprehende esos problemas en una técnica exasperada y trágica.

El movimiento de cine experimental, muy activo, participa de estos rasgos ideológicos y emocionales. En una reciente exhibición de Núcleo, pudimos apreciar un panorama bastante ecléctico de sus tendencias.

El Paseo por la ciudad vieja utiliza como vehículo las andanzas líricas de una niña estudiante de música por distintos lugares de Varsovia. El clima poético configura una clave rememorativa —con evidentes apoyaturas en el pasado histórico— sin olvidar la obsesión trágica de la guerra, ubicada en el juego bélico de unos niños en medio de un baldío de ruinas bombardeadas y con el fondo prematuro de unos aviones a chorro.

Algunas de estas claves son demasiado íntimas para alcanzar al espectador no polaco, pero bastan para animar al desfile de las voces secretas de una ciudad. Porque el film es ante todo una recreación sonora de esas voces. La imagen musical (con abundantes inclusiones de sonidos electrónicos) es preponderante y profundiza y anima al verdadero protagonista: la ciudad del pasado y el presente. Y es el interés principal de este film lírico lleno de metáforas sonoras. También podría pensarse que todo lo demás es un pretexto.

Cineformas corresponde a la veta del cine abstracto informalista. Las formas

en perpetuo flujo de color se acompañan musicalmente un poco a la manera imaginada por la "clave de colores" de Scriabin. El efecto es agradable pero sin nada especialmente interesante.

La vida es bella es ante todo un contrapunto audiovisual. Una crítica sardónica se desprende de este montaje de imágenes trágicas o ridículas, en contraste musical incisivo. Escenas de campos de concentración llevan las más triviales canciones de la "belle époque", mientras imágenes de carnaval o de playas festivas acompañan los compases de la danza macabra. El total es una alegoría pesimista del destino del hombre en peligro de aniquilación total, pero puede ser considerado también una dramática advertencia. El contrapunto recuerda un poco las imágenes feroces de Vigo en A propósito de Niza y padece la circunstancia de basarse en un único efecto repetido. Pero la fuerza concreta de las imágenes de choque le otorga una plausible vigencia.

La Casa premiada en Bruselas, nos pone frente al talento original de Jean Lenica y Valerian Borowczyk. Es una obra oscura, llena de símbolos y objetos poéticos. Su filiación surrealista no altera una particular fuerza de invención poética. Posee una misteriosa e irónica belleza, en un terreno secreto, interior, donde se conjugan el amor y la crueldad. Su lenguaje utiliza fascinantemente la imagen real y el dibujo mediante recursos de animación que correspondan a esta última técnica.

Dos hombres y un ropero es otra alegoría. La idea en sí contiene una original y lograda síntesis poética, un trascendente sentido. Dos hombres surgen del mar, llevando un ropero. Y esta inicial atestiguación del absurdo, prosigue su camino con una lógica rigurosa. Hallarán el amor, el egoísmo, la crueldad, el crimen y la violencia, reinando indiferentes.

Su carga, que no quieren abandonar, los colocará en conflicto constante con las reglas del orden, con la ley de la costumbre; y finalmente, sin lugar en un mundo hostil, despiadado, retornarán al mar, siempre con el ropero auestas. Sería fácil hablar de un pesimismo desesperado, de un rechazo individualista a toda posibilidad de comunicación, de la visión amarga y sin salida de un mundo irracional, incapaz de libertad. Pero los símbolos sólo son una parte del todo. La realidad profunda y la naturaleza del hombre juegan aquí una metáfora audaz

y sin conformismos acomodaticios. La concreción del absurdo es también una realidad, una realidad urgente y dramática. Está en la base de todas las relaciones inhumanas del hombre contemporáneo. Y por eso, Dos Hombres y un ropero es algo más que un comentario crítico y una alegoría formal. Es, ante todo, una intuición poética formulada con discreta y terrible sinceridad.

AGUSTIN MAHEU.

UN PASEO POR LA CIUDAD VIEJA (Spacerok Taroniesky, Polonia, 1952). Realización y libreto: Andrzej Munk. Fotografía: Kurt Weber (Agfacolor). Música: Andrzej Markowski. Montaje: Jadwiga Zajick. Asistente: Andrzej Piekutowski y Tadeusz Janczak. Direc. de Prod.: Michal Horowic. Producción: Estudio de Films Documentales - Varsovia.

CINEFORMAS (Kineformy, Polonia, 1957). Realización: Andrzej Pawlowski. Fotografía y montaje: Kazimiers Konrad (Agfacolor). Música: Adam Walacinski. Direct. de Prod.: Konstanty Tarnowski. Producción: Autorow Filmowych "po Prostu".

LA VIDA ES BELLA (Zycie jest piekne) Realización y Libreto: Tadeusz Makarczyński. Fotografía: (material de archivo). Música: Andrzej Markowski. Montaje: Maria Orlowska. Sonido: Zbigniew Wolski. Prod. delegado: Miroslaw Oltarzewski. Producción: Wytownia Filmow Dokumentalnych. (Polonia, 1957).

LA CASA (Dom, Polonia, 1958). Realización, Libreto y Escenografía: Jan Lenica y Valerian Borowczyk. Fotografía: Antoni Nurzynski (Agfacolor). Música: Andrzej Markowski. Montaje: Krystyna Rutkowska. Actúa: Ligia Borowczyk. Producción: Film Polski, Centrala Wynajum Filmow. (Primer Premio Cine Experimental de Bruselas, 1958).

DOS HOMBRÉS Y UN ROPERO (Dwaj ludzie z szafa, Polonia, 1957). Real y Mont.: Raymond Polanski. Libreto: Andrzej Kostenko y Ryszard Barski. Música: Krzysztof T. Komeda. Actúan: Jakub Dreyer-Goldberg y Henryk Kluba. Producción: Escuela Superior de Cine. (Premio Festival de Bruselas, 1958. Mención Festival del S. O. D. R. E., Montevideo, 1960.) Esta selección polaca obtuvo Mención en el IV Festival del S. O. D. R. E.



VIRIDIANA: Demencial y blasfematorio.

**MARCEL
MARTIN**

CANNES 1961

ESPECIAL PARA TIEMPO DE CINE

Por décimocuarta vez, el festival de Cannes, el más célebre de todos, ha reunido al borde del Mediterráneo los films, los realizadores y los artistas de una veintena de naciones, en una manifestación que constituye un acontecimiento de la vida cinematográfica internacional. No obstante, según la opinión general, el festival 1961 ha sido de muy mediocre calidad y no ha habido este año revelaciones comparables a las de *Hiroshima mon amour*, *La dolce vita* o *L'Avventura*. ¿Hay tal vez demasiados festivales para que la producción mundial pueda satisfacerlos a todos? Es más justo pensar que las selecciones nacionales están mal hechas y que los países participantes no envían siempre películas susceptibles de ocupar un buen lugar en una competición donde la competencia es encarnizada y los films son juzgados por sus resultados y no por sus intenciones. Mi experiencia personal me permite pensar que ciertos países han cometido gruesos errores en la elección del film que han enviado a Cannes, si se piensa en los que podrían haber mandado: así, la Argentina habría hecho verdaderamente mala impresión si el film de Torre Nilsson no hubiera sido invitado in extremis por el Festival.

Para dar cuenta en forma precisa de un número tan grande de películas (una treintena) no veo el medio de evitar el método monótono, pero racional que consiste en agrupar las mismas por país. Deberá excusarme que comience por Francia ya, que después de todo, comparte la Palma de Oro con España, o más bien con Buñuel.

FRANCIA

Une aussi longue absence, titular ex-aequo del gran premio, es el primer film de Henri Colpi, que es compaginador de profesión (ha colaborado en la mayor parte de las películas de Resnais, especialmente en *Hiroshima*) pero es también historiador y esteta del cine. El guión pertenece a Marguerite Duras (autora igualmente del de *Hiroshima*) y ello indica hasta qué punto el film está ligado a la corriente actual del nuevo cine francés, cine muy intelectual, muy cerebral, caracterizado ante todo por una voluntad de profundo análisis psicológico y por búsquedas de estilo. El guión narra la historia de un mendigo amnésico en quien una mujer cree reconocer a su marido, que fue arrestado y deportado por los alemanes durante la ocupación. Es un film muy conmovedor y notablemente interpretado por Georges Wilson y Alida Valli, pero la lentitud de su estilo suscita a menudo el tedio.

La segunda película francesa en concurso, *Le ciel et la boue*, de P. D. Gaisseau, es un apasionante film de exploración en las regiones aún vírgenes de la Nueva Guinea holandesa.

ITALIA

Italia ha recibido el premio a la mejor selección y en efecto, presentó cuatro films interesantes. El más importante de ellos, *Che gioia vivere* ha sido realizado, sin embargo, por el francés René Clément. El film es un manifiesto en favor de la libertad, cuya acción transcurre en Italia en el momento en que los fascistas toman el poder, en 1922: a pesar de sus muy serias intenciones, la obra se presenta como una comedia burlesca donde los héroes son anarquistas que sueñan conducir a la humanidad hacia la felicidad.

La Ciocciara, de Vittorio de Sica, es una adaptación bastante buena de una notable novela de Alberto Moravia, cuya acción transcurre durante la guerra y que ha dado a Sophia Loren la ocasión de crear un personaje de mujer muy patético, cuyos sueños son aniquilados por la guerra. El mismo le ha valido el premio de la interpretación femenina. *La viaccia*, de Mauro Bolognini, es un melodrama romántico traducido en imágenes soberbias y por último, *La ragazza con la valigia*, de Valerio Zurlini, narra con mucha sensibilidad el amor de un muchacho de quince años por una joven que ha llevado una vida tempestuosa y que no podrá hacerlo feliz.



SOR JUANA DE LOS ANGELES (Kowalewicz).

UNION SOVIETICA

Por la admirable *Historia de los años de fuego*, realizada por Youlia Solntzeva sobre un guión de su difunto marido, el gran Dovchenko, la Unión Soviética ha recibido el premio a la mejor dirección, y es justicia. Se trata de una fantástica y magnífica epopeya de la guerra y la paz, un film donde la violencia increíble de los combates expresa el profundo amor por la paz que anima al pueblo soviético. Al igual que en *El poema del mar*, se encuentra en el segundo film de Solntzeva una combinación de las más grandiosas escenas realistas (hay una secuencia de batalla que es sin duda la más extraordinaria de todo el cine) y los episodios líricos y poéticos, donde se expresan las alegrías de la paz que vuelve y las esperanzas de un porvenir radiante. El segundo film soviético, *Los cosacos*, de Vassili Pronin, es mucho menos logrado. Es una adaptación seria, pero común de un cuento de León Tolstói, cuya acción se desarrolla en el Cáucaso, durante el siglo pasado y que narra una historia de amor infeliz.

ESTADOS UNIDOS

Importante (y mediocre) participación norteamericana: hace muchos años que no se ha visto en Cannes una película norteamericana cuya calidad sea indiscutible. *Exodus*, de Preminger, presentada fuera de concurso, es un interminable film de tres horas que adapta la célebre novela de León Uris, consagrada al nacimiento del Estado de Israel. Se trata de un emocionante alegato en favor del derecho de los judíos a vivir libres y felices en el país que les ha sido asignado por las Naciones Unidas: la obra contiene muy bellos pasajes, pero también demasiadas concesiones a las "necesidades" comerciales de Hollywood.

Aimez-vous Brahms?, vulgar transcripción de Anatole Litvak de una vulgar novela de Françoise Sagan, no merece otra mención que la brillante labor que ha valido a Anthony Perkins el premio de interpretación masculina. En cuanto a *A Raisin in the Sun*, es una obra teatral filmada que pone en escena a una pobre familia negra de Chicago que trata de combatir para conservar su dignidad e intenta vivir una vida mejor. Por último, *Hoodlum Priest* narra, en un tono de film policial, los esfuerzos de un joven padre jesuita para reeducar a los delincuentes que salen de prisión más corrompidos que cuando entraron. Estas dos películas están llenas de buenas intenciones, pero son mediocres desde el punto de vista cinematográfico.

1. Good-bye again.



Georges Wilson en
UNE AUSSI LONGUE ABSENCE (Henri Colpi-Marguerite Duras).



L'ANNÉE DERNIÈRE (Resnais): la gran ausente de Cannes.

Gran triunfo para el cine argentino. **LA MANO EN LA TRAMPA** conquista el premio F.I.P.R.E.S.C.I.



ESPAÑA

Por primera vez en veinticinco años, el gran Buñuel rueda un film en su patria, **Viridiana**, que ha recibido ex-aequo la Palma de Oro. Es una película absolutamente extraordinaria, una de las más dementes y más blasfematorias del autor de **L'Age d'Or**, Buñuel expresa en ella, una vez más su odio a la superstición religiosa y su gusto un poco mórbido por la violencia sensual. No es uno de los films más importantes de Buñuel (pues las preocupaciones sociales están en el mismo casi ausentes), pero es un sorprendente poema visual, cuyo argumento melodramático —una muchacha, cuyo tío se ha ahorcado porque ella rehusaba entregársele, recoge y cuida mendigos— es transfigurado por imágenes magníficas y por situaciones de una violencia satírica que dejan estupefacto al espectador. Como en la secuencia en que los mendigos ebrios, durante una noche de orgía, imitan la Cena de Cristo.

POLONIA

Le debemos a este país uno de los films más importantes y hermosos del Festival, **Sor Juana de los Angeles**, de Jerzy Kawalerowicz, que ha recibido el premio especial del jurado. Kawalerowicz es, junto con Wajda, el mejor realizador polaco. Su film retrata un proceso de posesión, que tuvo efectivamente lugar en un convento de monjas de Francia en el siglo XVII, y que el autor ha trasladado a Polonia como en la novela que inspira la película.² Para él, el Diabolo que habita a las religiosas es su deseo de vivir, sofocado por las reglas estrictas e inhumanas que les impone su estado de mujeres consagradas a la plegaria y la castidad: la película es pues un alegato por la libertad individual, más bien que un panfleto antirreligioso. Es una obra de una extraordinaria belleza plástica que hace pensar en Dreyer y aún en Eisenstein por la rigurosa composición de la fotografía, por la búsqueda de una armoniosa suntuosidad de los blancos y negros y por la solemne lentitud del ritmo.

ARGENTINA

Poco puede decirse de **El centroforward** murió al amanecer: es una agradable comedia que comienza muy bien, con un ritmo excelente, pero que termina mucho menos bien, ya que el realizador no ha ido suficientemente lejos en la creación de la atmósfera onírica y fantástica, que era la única capaz de sostener el argumento. El mérito principal de **La mano en la trampa**, es por el contrario una notable atmósfera, extraña e inquietante, como Torre Nilsson sabe tan bien crear. No creo que este sea el mejor film del autor de **La casa del ángel**; yo prefiero por mi parte **Un Guapo del 900**: pero es indudable que Torre Nilsson es un notable estilista y sabe conferir total creibilidad al universo que crea en sus films.

OTROS PAISES

Entre las películas interesantes que hemos visto, señalaría también la japonesa **Tierna y loca adolescencia** (**El hermanito**), de Kon Ichikawa, emocionante historia de una muchacha que cuida a su hermano, que muere de tuberculosis; la checoslovaca **Canción de la paloma gris**, bonito film cuyos héroes son niños durante la guerra; la sueca **El Juez**, de Alf Sjöberg, curioso asunto policial desdoblado en panfleto social; la inglesa **The Mark**, drama psicológico muy fascinante; la alemana **El último testigo**, de Wolfgang Staudte, buen film policial y la húngara **La fiera**, (del bien conocido Zoltan Fábri) violento drama de amor muy novelesco.

En cuanto a los envíos de Grecia, Israel, Chipre, Rumania, Yugoslavia, Noruega, Brasil y Holanda, no merecen ningún interés.

² El mismo proceso inspira el libro de Aldous Huxley, **Los demonios de Loudun**. (N. del T.).

ANTONIONI

LA AVENTURA Y LA NOCHE

Que Flaubert, no Balzac (o Stendhal o Tolstoi) sea para Antonioni la verdadera cumbre novelística del siglo XIX, que sus preferencias se dirijan, antes que a Mann, a autores como Gide, Proust, Joyce, la literatura moderna y de vanguardia, no puede, ya, ponerse en duda. También él parece no comprender a quienes continúan la tradición del realismo crítico, es decir, renuncia (o parece renunciar) a toda tesis declarada, a toda interpretación directa de los hechos: observa, y con indiferencia describe la vida cotidiana de aquella burguesía que gravita en torno como un satélite sobre su planeta. Su "novela" no está constituida por una progresión dramática de hechos en sentido tradicional; reemplaza los "hechos" por los pensamientos que atormentan, consumen y destruyen a los personajes.

Esta languidez gradual, casi imperceptible, que va minando en silencio su vida —la vida— sin un estallido siquiera de las grandes, imponentes catástrofes (Chaplin, Visconti) es la experiencia de la que parte Antonioni para articular su discurso: las "crónicas" de la crisis, las "nuevas formas del alma", que surgen precisamente en los escritores de la vanguardia literaria. Sus films son difíciles de "leer", para decirlo de algún modo, en la misma medida que lo son *Los sonámbulos* de Broch, por ejemplo, o *El hombre sin cualidades* de Musil o *El extranjero* de Camus. Símbolos, alegorías, personajes, hasta los mismos títulos —*L'avventura* y *La notte*— dan una interpretación: obligan al espectador a pensar, le exigen un trabajo.

Mientras tanto, no es casual que en *La notte* uno de los personajes más simbólicos sea el de Valentina, y que ésta al hacer su aparición intente leer, precisamente, el libro de Broch: exacta referencia para comprender la visión de Antonioni, su actitud ante la vida y el arte. En *La notte*, como en *L'avventura*, él compone una galería de "sonámbulos", de figuras que ya no viven: son marionetas, autómatas, muertos: seres sin cualidad, y es la suya una existencia sin cualidad en la acepción de Musil. A las muchas condiciones de los protagonistas no corresponde ninguna concreta capacidad de obrar. Tal vez sería más exacto decir que "el hombre sin cualidad es un conjunto de cualidad sin hombre". Así, el arquitecto Sandro, el novelista Giovanni, personajes centrales de los dos films.

No nos hallamos frente a "aventuras" comunes, al acostumbrado "juego de amor", más o menos sutil, que tanto el comienzo como el título mismo de la obra pueden dejar suponer a quien ignore la visión del mundo y la coherencia estilística de Antonioni. Siete personas parten con un yate, en crucero hacia las islas Eólicas, y una de ellas, Anna, desaparece. El autor habla de una "espectacularidad al revés" y ésta es ya otra precisa referencia a la ansiedad, a la inseguridad de la existencia; a la angustia, primero, en Claudia, por la desaparición de la amiga y, luego, por el temor de que retorne, que vuelva y

destruya la nueva experiencia que ella vive con Sandro. Esto significa, ante todo, una precariedad de los sentimientos, de su duración. "Naturalmente las ambiciones del film —dice Antonioni— son mucho más vastas que las de la simple espectacularidad. Quiero significar, por ejemplo, que los sentimientos, que asumen hoy un peso definitivo a causa de la retórica sentimental y la casuística narrativa, son en realidad frágiles, reversibles. Comienza la búsqueda por parte de los compañeros de Anna, sobre todo por uno, Sandro, el enamorado. Y la búsqueda abarca todo el film". Sin embargo, hacia la mitad, Claudia desea que Anna no sea hallada jamás. Su desaparición ha dejado un hueco; pronto el hueco es colmado. Tres días antes, al pensar que acaso la amiga estuviese muerta, Claudia se sentía desfallecer; ahora ni siquiera llora, teme que aquélla viva. Todo va volviéndose "malditamente fácil, hasta privarse de un dolor".

Este afán por subrayar la fragilidad de los sentimientos entra de nuevo en el campo, tan caro a Antonioni, de la incomunicabilidad, del "spleen" en sentido moraviano o, mejor, que Moravia ha vuelto a analizar en su última novela; la imposibilidad de establecer una relación efectiva entre el individuo y la realidad, la ausencia de relaciones auténticas, profundas, con las cosas, con uno mismo y con los demás. En cada encuentro, dice Camus, hallamos un "extranjero" y "extranjero" a sí mismo es también cualquiera de nosotros. El conocimiento de uno mismo y de los demás, esa desesperada búsqueda, tiene un diverso y común desarrollo en los dos últimos films de Antonioni. Sandro adquiere conciencia de que el "spleen" —esta falta de contactos directos con la realidad—, conduce a la esterilidad artística, que su fracaso como arquitecto depende de su entrega al conformismo. A la toma de conciencia sigue el disgusto consigo mismo; pero es precisamente este disgusto el que lo vuelve a sus rieles habituales; al contrario, cuanto más se manifiestan en él la crisis, tanto más estalla su irrefrenable necesidad del contacto físico, virulento. El propósito de sustraerse a la realidad, de olvidar cuanto hubiese debido ser y no es, determina el deseo carnal por Claudia; para olvidar la fatal promesa de no vivir más de ese modo, sigue a una prostituta. El regreso al "spleen" le sirve para oscurecer el mundo que lo rodea, "distraerse" de la conciencia, volverla opaca otra vez. "¿Es posible vivir sin ninguna relación con algo real y sin embargo no sufrir?", se pregunta el protagonista de la novela moraviana. Este es el verdadero problema de Sandro; de ahí el significado de su llanto, al final. Y el gesto de Claudia, que acaricia la nuca de Sandro, luego de alguna indecisión, no se confunde con un simple perdón de la "traición" (el encuentro con la prostituta); significa, en cambio, que ella ha comprendido. He aquí otro elemento nuevo en Antonioni. Sin embargo, la comunicabilidad que va determinándose hacia el final del film, ¿cierra la "aventura"?



L'AVVENTURA



La respuesta nos es dada por *La notte*. Estilística y estructuralmente, *La notte* acentúa el carácter estático de la obra precedente: es decir, luego de haber renunciado a la trama, el autor renuncia aún más al protagonista, llega a la anulación del héroe en su narrativa. Nos describe la composición y los motivos de una jornada en la vida de dos individuos, Lidia y Giovanni; esta jornada es el verdadero héroe del film. El curso de sus pensamientos sustituye a la sucesión de los hechos. Un continuo, largo monólogo

interior, una conversación consigo misma, es el interminable paseo de Lidia en el caos de la vida ciudadana, primero, y, después, en la aparente calma de las afueras. Aquí, como en *L'avventura*, Antonioni demuestra su lograda madurez en este tipo de análisis, la novedad de su lenguaje, la capacidad de alcanzar una dignidad análoga a la del escritor moderno, de igualar su complejidad y sus sutilezas, superando los resultados obtenidos, en el mismo ámbito, por Bresson y el mejor Bergman.

Continúa la descripción de la inestabilidad, de la fragilidad de los sentimientos. También Giovanni, este escritor que ha llegado a la fama, está empostrado vivo en la prisión hermética y sofocante del "spleen": ha perdido todo contacto con la realidad, no se comunica con los demás. A través de un diáfano observamos a Lidia, la esposa, luego de años de matrimonio aparentemente tranquilo. La mujer asume, en la concepción del director, un mayor peso, una vitalidad negada al hombre. Sin duda Lidia es más receptiva, más "positiva" que Giovanni (en la misma medida que Claudia lo es de Sandro). "He descubierto que no te amo más, y estoy desesperada", confiesa, y exige del marido idéntica sinceridad. También Giovanni comprende ahora que aunque todavía estén juntos, no están unidos. Entre ellos no hay nada, realmente nada; y él recurre al abrazo físico para atolondrarse, para volverse ajeno a esa realidad que lo reclama, para "atravesar, rebasar, y, en suma, llenar de nuevo aquel hueco". Extrema tentativa destinada a fracasar, ya fracasada, pues no puede concretar un estado pleno: la relación puramente física —como intuyen el pintor de *La noche* de Moravia, el mismo Giovanni, el arquitecto Sandro—, no es una posesión, un auténtico amor y aun en arte equivale y lleva al conformismo.

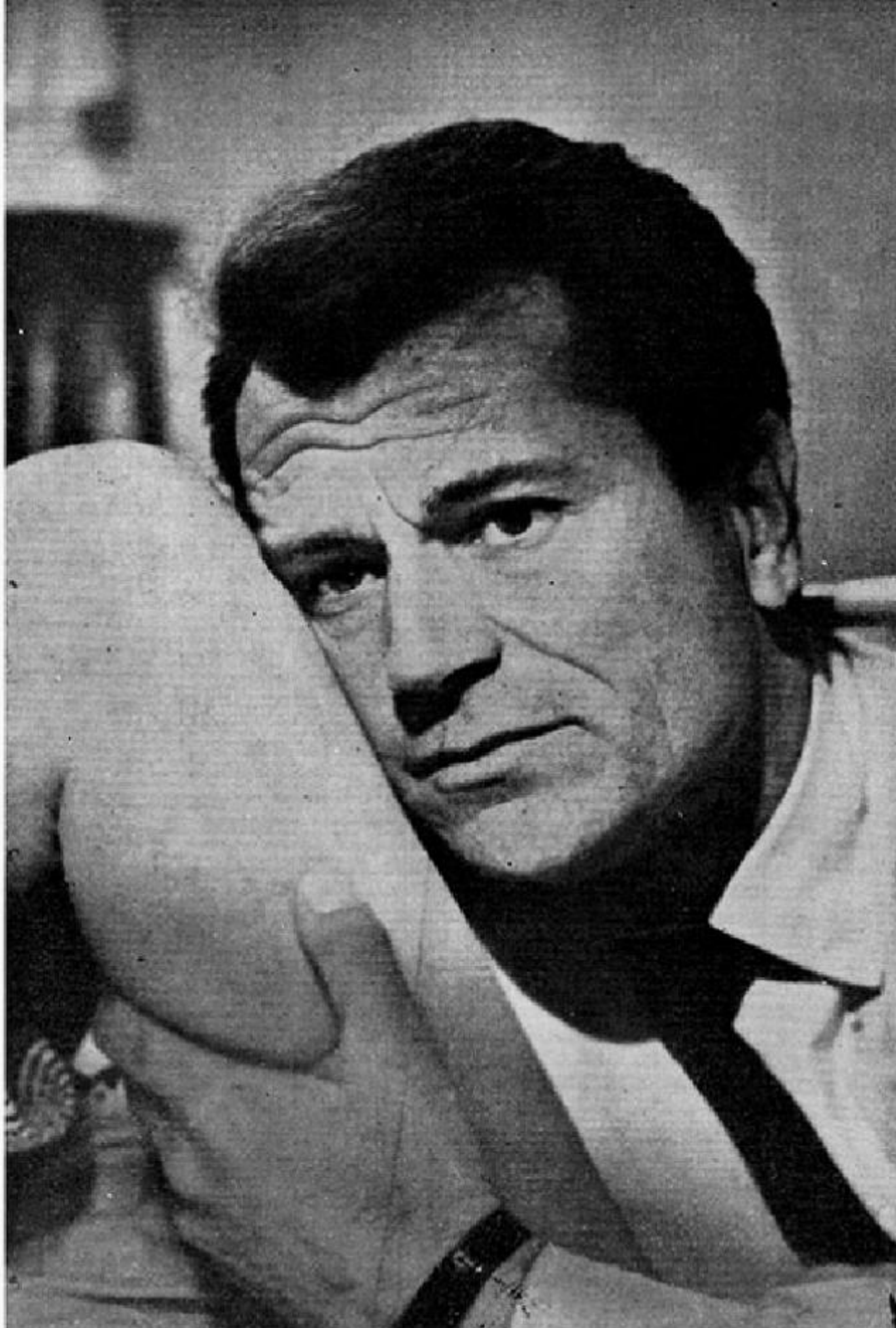
Lidia y Giovanni, continuación ideal de Claudia y Sandro, son transparentes a sí mismos y uno para el otro. Sin embargo, quedan desesperadamente solos, sin escapatoria para su soledad. Dos "auroras" sellan "la noche". La "aventura" queda concluida para sus protagonistas; pero al mismo tiempo suspendida, abierta para Antonioni. Aparte de la descripción de un crisis, nada querría él ofrecernos. De los dos films deriva aun una evidente refutación de los hombres, observados y descriptos en sí mismos. El director termina mirando la vaciedad de estos "sonámbulos", los motivos y la urdimbre de sus días —de sus noches— sin esperanza, sin ilusiones mas también sin temor. *La notte* y *L'avventura*, bien que en forma indirecta, plantean un dilema: si la condición de Claudia y Sandro, de Lidia y Giovanni, habrá de generalizarse hasta convertirse en la del hombre "tout-court" o quedará, en cambio, reducida a algunos individuos en particular.



Marcella Mastroianni y Monica Vitti en LA NOTTE

J. AGUSTIN
MAHIEU

UN MUNDO POR DENTRO



Cuando Antonioni realizó su primer largo metraje, *Crónica de un amor*, en 1950 (en Buenos Aires recién se vio en 1957) resultó difícil su ubicación dentro del neorrealismo entonces vigente. Parecía alejado de la corriente social que tomaba sus temas de la vida diaria y de la técnica con que trataba de captar la inmediatez de sus problemas urgentes. Con una perspectiva actual y frente a *La Aventura* especialmente (y sin olvidar *Las Amigas*) podemos ver en cambio, que su obra como la de Visconti (aunque por diferentes caminos) es la que mejor superaba las contradicciones e insuficiencias del primer neorrealismo. Uno de los errores, por otra parte, en la estimación crítica y estética de éste, es juzgarlo por algunos de sus rasgos circunstanciales (técnica "documental", actores no profesionales, etc.) de orden formal, sin tener en cuenta que el neorrealismo como movimiento fué ante todo una actitud moral. Este fué el único denominador común y cuando faltó, sólo quedó la cáscara sin vida.

Antonioni se apartó desde el principio de las corrientes que corrían el peligro de converger en una repetición naturalista. Sin desdeñar la descripción, evita todas las limitaciones que ésta lleva consigo. Y al internarse en las capas profundas de la realidad, la aguda concepción crítica de Antonioni es la

que mejor condensa la imagen y el juicio claves de la sociedad contemporánea. A través del estudio íntimo de algunos caracteres, conduce ineludiblemente de lo particular a lo general, llega a revelar y poner en cuestión valores universalmente admitidos. Al hacerlo así, muestra en toda su dramática disyuntiva, la enfermedad moral —y si se quiere psíquica— del mundo de nuestros días.

La clave expositiva de Antonioni recae ante todo el mundo interior de sus seres. Por eso su estilo es predominantemente narrativo, y tiene que ver ante todo con esas reacciones íntimas, pasando a segundo plano las peripecias dramáticas. Es significativo que en sus últimas obras, aquéllas en que su dominio expresivo alcanza madurez, la historia en sí, la trama, es cada vez más simple. Antonioni mismo ha explicado así el núcleo argumental de *La aventura*: "Durante un crucero de placer, una muchacha desaparece; y el hecho de su desaparición crea una brecha inmediatamente ocupada por otros factores. Para el amante de la joven desaparecida y la amiga de ésta, la búsqueda se transforma en una especie de viaje sentimental, al fin de la cual experimentarán una situación nueva e imprevista".¹

¹ Esta y las siguientes citas de Antonioni, provienen de la entrevista mantenida con Michèle Manceaux para *L'Express*

EL TEMA Y SUS DESARROLLOS

El método que Antonioni emplea para presentar esta situación es casi siempre un comentario indirecto, oblicuo, que surge de las reacciones de cada uno, de los detalles convergentes en cada movimiento, de las relaciones estructuradas con el paisaje y las cosas. Así define, por ejemplo, a los personajes (que no son muy numerosos). Anna abre y domina la introducción y el primer trecho del film (visita a Sandro y excursión por las islas Eólicas). En medio del grupo de ricos excursionistas, displicentemente aburridos, ella es la más joven y vulnerable. También se hastía, pero tiene una dramática sed de totalidad que la impulsa a buscar una definición, en el amor con Sandro, al colocarse reiteradamente, con cierto furor desesperado y cruel, en situaciones extremas. Esto culmina en su desaparición misma, pero no debemos olvidar el episodio de su urgente entrega a Sandro mientras su amiga espera afuera, y su zambullida imprevista en el mar y su invención de la existencia de tiburones en la cercanía.

Sandro por su parte, también se define por sutiles referencias que lo van dibujando desde adentro. Encerrado en una actitud cínica y hedonista que rehuye compromisos, hace el amor como en un desahogo a sus fracasos. Por eso para él Anna se transforma en un problema incómodo y luego, Claudia, en una aventura más. Sus defensas, su incapacidad de entregarse, se condicionan a una debilidad esencial, que guarda en sí como motivación de su inutilidad secreta. Ha traicionado sus facultades creativas (es arquitecto) prefiriendo la seguridad de una entrega a fáciles empresas lucrativas. Cuando en el espléndido escenario de una plaza barroca arroja tinta sobre el dibujo que un estudiante ha tomado del natural, Antonioni comenta y señala su descontento y también el pesimismo con que rechaza su autoconciencia ("Para qué sirven y cuánto duran las cosas bellas; en una época duraban siglos, ahora sólo veinte o treinta años").

Claudia padece un aislamiento distinto. No pertenece al mundo que ejerce elegantemente su vacío salvo por la guía de su antigua compañera de escuela. Está insegura de sí y a la vez permanece como en un sueño, sin responder, pese a su sensualidad latente, al clima de amoríos y "marivaudage" de los demás. Posee también una básica inocencia; por eso es la que más tarde siente agudamente la sensación de que se está consumando una injusticia y que el olvido no es difícil para sus compañeros, cada uno de los cuales está encerrado en sus propios deseos. Sus reacciones durante la búsqueda corresponden a esta inquietud, y a la vez (recuérdese la tensa noche pasada en la cabaña de piedra) a una lucha todavía inconsciente contra la atracción que Sandro despierta en ella. Su cuasi odio inicial hacia aquél, parece expresar también una participación en el remordimiento que Sandro no parece experimentar ante su propia responsabilidad en la desaparición. El coro de paseantes está también definido a través de detalles tangenciales y exactas caracterizaciones. El cínico y desilusionado Corrado, su esposa —a la vez falsa y tonta— la princesa Patrizia (de ella se dice en un momento: "es fiel sólo por indolencia") suma del aburrimiento elegante y la sensualidad fatigada, Raimondo, el concupiscente...

Todos ellos vagan por la isla con el aire embarazado de asistir a una fiesta a la que no han sido invitados. O más bien a una escandalosa explosión de pasión, que turba sus distracciones. Por eso pronto abandonan a Claudia y Sandro la responsabilidad de la búsqueda. Se puede advertir entonces que ellos son los verdaderos protagonistas y el misterio de la desaparición va perdiendo su gravitación para transformarse —en ellos— en un pretexto. Un pretexto que vuelve sin embargo a presentarse como una carga de mala conciencia en cada momento de soledad o descontento. El conflicto da entonces un giro completo. Para Sandro, hemos dicho, Claudia

es una nueva aventura. Para ella en cambio es algo diferente: parece conocer el amor por primera vez y ello le da una lucidez que parecía ajena a su estado anterior. Ahora también ella es conciente de la inestabilidad de sus sentimientos a través del reflejo de los demás. Por eso su alegría se alterna en una oscilación de placer y temor, que transforma el recuerdo de Anna, la posibilidad de su reaparición, en una pesadilla.

Antonioni sigue constantemente la secuencia mental, emocional y dinámica de estos cambios psicológicos. Y el paisaje, el contorno, es un testigo y un módulo plástico (o auditivo en la excepcionalmente rica y significativa banda sonora) para cada una de las situaciones. Véase por ejemplo la escena de amor en la cual los protagonistas se unen en un desierto y distante valle rocoso, alejados y sin embargo próximos al camino y el tren que pasa; la espera de Anna en el pueblo, mientras los transeúntes la van rodeando en una cruda inspección, o la bella escena en el campanario, cuando Claudia hace sonar casualmente una campana y ambos comienzan entonces a mover las demás. O la escena en que Claudia mima y danza una canción, absurdamente alegre, que se oye a través de la ventana del hotel.

Hacia el final, tras la noche pasada en soledad por Claudia en el enorme y lujoso hotel de Taormina, encuentra en la livida luz del amanecer a Sandro (surgiendo de un sofá junto a una mujer accidentalmente encontrada en la fiesta). Claudia ha sufrido una total transformación; su amor por Sandro parece mezclarse ahora con una cierta piedad. Sandro la necesita y ha quedado despojado de su fuerza, revelado en toda su debilidad, en su incapacidad de amar.

EL LENGUAJE DE ANTONIONI

Al internarse en las capas más profundas de la desazón moral y emocional del hombre actual, Antonioni necesitaba expresarse en términos nuevos. Y no es posible separar su lenguaje formal de una de sus características fundamentales: la de colocarse en el centro íntimo de sus personajes para ir develando progresivamente la trama de sus sentimientos y sus vivencias.

Podemos ubicar el lenguaje de Antonioni "donde la sutileza no es decoración, sino esencia" en tres aspectos fundamentales: la ubicación de sus personajes en el espacio (es decir, el encuadre visual); su ubicación y su dinámica en el tiempo (que no depende tanto del montaje cronológico, con sus cortes más o menos espaciados, sino de la correlación dinámica y emotiva, de la "duración" —en el sentido bergsoniano— que viven los personajes); y en tercer lugar la integración del universo íntimo de los mismos en la visión crítica del autor, con una sensible revelación de su atmósfera, de sus sentimientos de soledad y hastío, sus contactos y sus rechazos.

La ubicación de los personajes en el espacio, obedece en Antonioni a una ordenación significativa, que juzga y comenta, relaciona y señala. El contorno aleja a los personajes pero los determina, los inscribe física y emocionalmente. En este aspecto es un hallazgo inolvidable el solitario y salvaje marco de las islas Eólicas, aisladas en un mar luminoso, las rocas blancas y los escarpados acantilados, el rumor de las olas y la atmósfera tangible que parece aislar las figuras en un ámbito elemental, sin edad, como en los comienzos del mundo. Importa señalar como inscribe visualmente a sus personajes Antonioni: es raro, a pesar de esa aislación y esa falta de contacto que el autor impone a los rostros, que haya en su film un primer plano absoluto. Los rostros dominan el cuadro, pero aparecen siempre relacionados con el paisaje; se oponen a él o se mueven en largas diagonales que nunca se encuentran, pero van creando un espacio psicológico, una tensión emocional que describe su trágico desequilibrio interior, su angustia y su soledad. Es muy característica la forma

en que se entablan muchos diálogos: sin cortes de interlocutor a interlocutor, de espaldas casi siempre, los personajes hablan distanciados y parecen dirigirse a un objeto innominado, aumentando su radical incomunicación.

La Aventura pinta la inestabilidad de los sentimientos en un mundo inestable. Los acantilados y el mar son reemplazados durante el viaje por grandes paisajes rocosos, casas deshabitadas, muros pétreos y largas perspectivas. Finalmente, el espacio físico, el hechizo de los objetos que rodean la perspectiva interior de los amantes, se transforma en el contorno poblado y profuso del enorme hotel en Taormina; allí se reencuentran con los viajeros del comienzo y se plantea un nuevo distanciamiento, a través de un agudo cuadro de observación que los pone en contacto con el ambiente social, con los rastros de la vida anterior. Por fin la luz espectral y fría de la terraza, con su enorme torre dividiendo la mañana, simétrico encuentro con la piedad de Claudia y el desmoronamiento de Sandro.

Dice Antonioni: "Me interesa la relación entre el espacio interno y el espacio externo de un escenario. En realidad, uno no puede existir sin el otro, y de hecho el segundo a menudo condiciona al primero." Es por eso que busca ubicarse en escenarios naturales. A la facilidad de ordenar el espacio en un estudio, prefiere insertarse en cierto matiz esencial de la realidad, en determinada luz natural. Dirigir en escenarios reales, observa, "es continuar escribiendo el film". Y realmente Antonioni "escribe" su film en el espacio. Al colocar a sus personajes en escenarios reales marca a la vez su asilamiento del medio y su dependencia del contorno. Con sus largos planos y sus acercamientos mediante movimientos de cámara construye los límites de un mundo insular, exactamente fundamentado en la realidad.

Igualmente importante para esta determinación del clima interior de los protagonistas es el tiempo —tanto interno como externo— del relato. En pocas obras como en **La Aventura** es doble "sentir" el tiempo no como una simple medida cronológica sino como una duración psicológica y a la vez concreta. Al prolongar deliberadamente ciertos movimientos (los de la búsqueda en la isla, el recorrido de largos pasillos, el abandono de un personaje en medio del paisaje), ciertos planos y situaciones, Antonioni añade otro factor esencial a su exploración del mundo interno de sus seres: un tiempo real que es el de la existencia y no el del drama.

Por último, observemos la narración misma. Antonioni está más interesado en las reacciones de sus personajes que en la acción. Cada una de las partes principales del film, la isla, la búsqueda y el hotel, representan un progresivo enriquecimiento de una situación, pero no una progresión de la trama. La desaparición de Anna, se borra gradualmente como parte de la acción, se retira como problema y como interrogante; permanece en cambio, para mostrar el gradual distanciamiento de los demás, para definir la fragilidad y la incerteza de los sentimientos, su mutabilidad. La relación entre su amiga y Sandro recorre por su parte todas las gradaciones de la duda, el sentimiento de culpa, el goce y la desembocadura final en una nueva crisis. Ellos han explorado la traición, la debilidad de sus caracteres, la incertidumbre y el fracaso de una escala moral de valores que no se ajusta ya a la realidad. Este "realismo interior", no podía resolverse en una conclusión simple: por eso no se sabe que pasó con Anna, ni si los nuevos amantes quedarán unidos por la piedad mutua o recobrarán la soledad de sus vidas sin destino. No hay entonces un desenlace dramático, como no existe en cada secuencia un contraste neto. Como en la vida misma.

CINE Y NARRACION

El análisis de los sentimientos en el marco de la sociedad actual es un objeto esencial del autor y si

su visión es pesimista, es tal vez, porque busca un cambio fundamental, un cambio que modifique esa "enfermedad del amor" ese esencial desajuste entre la vida y las emociones. Ha dicho Antonioni: "...espero captar, si es posible, no el nacimiento de una emoción equivocada, sino la vía por la cual equivocamos nuestras emociones." Y anota también una iluminadora comparación con las obras de Visconti y Fellini: "Mientras Visconti tiende a dramatizar su material hasta un grado máximo y Fellini conduce su tensión dramática al máximo, mi intención es la opuesta: trato de sacar el drama de mis personajes y crear una situación en la cual el conflicto permanece en lo interior. Mientras tanto **La Dolce Vita** como **Rocco** son dramas, **La Aventura** es narración. Es por eso que requiere una participación más estrecha del auditorio." Este sentido narrativo está presente en el tiempo del film, en su estructura interna y la clarificación constante que el realizador efectúa en cada elemento de su visión. Ejemplos entre tantos: el uso del sonido incidental y la sobria partitura de Fusco, la interpretación inusualmente escueta y profunda, la elección de los escenarios y hasta el sutil uso de los cambios en la intensidad de la luz (no sólo en las transiciones del paisaje y de hora, sino en su gradación o sus choques relacionados con la sensibilidad de la escena). En relación también con los estímulos sensitivos ejercidos sobre el espectador.

La medida de un creador está dada por su capacidad de síntesis estética y por la forma en que su visión crítica, su profundización de la realidad alcanza a integrarse con aquella para dar una obra de arte significativa. La narrativa de Antonioni es inseparable de su posición íntegra de crítico y participe de una problemática contemporánea. Al incursionar en forma tan audaz en los resortes íntimos de la conducta humana, ha elegido (y creado) su forma necesaria. Clave de su innovación es el abandono de las formas dramáticas del espectáculo, de la sintaxis tradicional de las secuencias y del montaje inspirado en el desarrollo de la acción. Al abandonar la peripecia exterior por el tempo de un movimiento interior, Antonioni prueba un sector casi inexplorado del cine, y la posibilidad de explorar contenidos más profundos de la realidad a través de un medio que parecía en principio más cercano a la dinámica teatral que a la interioridad de la novela. Y no queremos insinuar aquí nuevos paralelos entre literatura, drama y forma cinematográfica. Simplemente anotar que el cine puede alcanzar aún un enriquecimiento inédito. **La aventura** lo prueba por sí misma.

Una acotación final correspondería a la ubicación general de la obra en sus connotaciones sociales y filosóficas. Aunque esto corresponde a un análisis más extenso, que, junto a otras relaciones de orden cultural, prometemos para más adelante. Sin embargo, y como anticipo, diría que no comparto las opiniones que califican a **La Aventura** —y a su autor— asimilándolos a una literatura de "vanguardia decadente", al estrato "irracionalista" de toda una vertiente de la filosofía existencial.

El agnosticismo de Antonioni no es una fuga de los problemas de la sociedad contemporánea, sino una rigurosa adecuación a una experiencia objetiva, de raíz ontológica. Su coherencia al no aceptar la inclusión de personajes o soluciones "positivas", es la posición más seria —tanto moral como artística— en el ahondamiento del mundo actual que describe y comenta.

Al observar una realidad humana, concreta, y al analizar sobre todo, el plano de los sentimientos, expone y critica las claves de una clase y de su posición histórica. Por lo mismo alcanza una constatación universal y urgente.

El pesimismo de Antonioni parte, pues, de esa realidad y sin moralismos salvacionistas. No intenta salvar lo que no debe ser salvado. Por eso su ética es la más coherente, la más dura y exacta.



CIRO Y SUS HERMANOS

ROBERTO V. RASCHELLA

Cierta unanimidad italiana en el elogio de Rocco se ha repetido entre nosotros. El nombre de Visconti aparece junto a los de Brecht, Pratolini, Mann... Pavese, Fellini, Bergman. Si Buzzati, en Italia, habla de Rocco como esencia del bien y de Simone como el "mal", aquí se dice que Ciro es el "convencionalismo"; Rosaria, una moderna Niobe, etc. Parece interesar más la psicología del creador que su método y su modo de conocer la realidad a través de esa realidad en sí que es la obra artística: por vías irracionalistas, el "compromiso" queda convertido en "adhesión vital", o toda la resonancia del film se circunscribe a una celebración del artista Visconti (en el estilo del "premio" veneciano). En tal orden de cosas, y para mejor, ya nadie se atreve a separar al artista del hombre. Pero el abandono teórico de esta absurda disociación no impide que la relación del film con la realidad social y cultural italianas,

su integración en la cultura y su novedad dentro de la obra de Visconti —valores reales— queden efectivamente dejados de lado. Otra comprobación negativa en cuanto a la repercusión de Rocco en la Argentina nos llevaría a lamentarnos una vez más de la escasa importancia que atribuyen al cine los sectores tradicionales de nuestra cultura: actitud que entristece más aún que las reacciones de los tradicionalistas peninsulares. En el fondo, el desprecio por el cine les es común, con la diferencia de que éstos lo expresan, porque han sido colocados en posiciones de mando y de judicatura; desde Antonino Pagliaro y Mario Praz (el otro italiano al que no nombra Visconti) (1) hasta los inefables Casati, Spagnuolo, Trombi, Helfer, Giovannini, Honorables y Procuradores para quienes el cine "es inferior a la literatura" o se reduce al western y a Disney. Un escalón más arriba, ya en el plano del juicio, encontramos

las opiniones —la coincidencia en el error— de *Civiltà Cattolica*, por un lado, y de Enzo Muzii y Alberto Asor Rosa (*Il Contemporaneo*), por otro.

En la primera publicación se lee: "a un feroz desprecio hacia la mujer, se suma una ambigua exaltación de la virilidad-fuerza (Simone) y de la masculinidad-belleza (Rocco), como también un significativo contrapunto entre escenas de violencia sexual y de boxeo"; para la segunda, debe pensarse "en el gusto por el golpe, la cuchillada y el estupro, dominantes de un extremo al otro" (Asor Rosa). Este camino de incompresiones sobre el nudo ético del film, conduce a una lamentable aberración del intento crítico. La peculiaridad del método y de la ideología de Visconti, fruto de una cultura amplia y no ecléctica, regida y modificada por sus experiencias personales y cívicas, se anula en la indiferenciación de las comparaciones más arbitrarias: Pasolini, Testori, aun: "la impronta es de sabor naturalista y la referencia a Zola, la más inmediata" (Muzii). Ahora bien: ¿cómo puede articularse este reproche con una defensa a ultranza del método zavattiniano, es decir con la postulación de una relación entre cámara y realidad "no mediada por la literatura, la historia, la crónica de costumbres"?

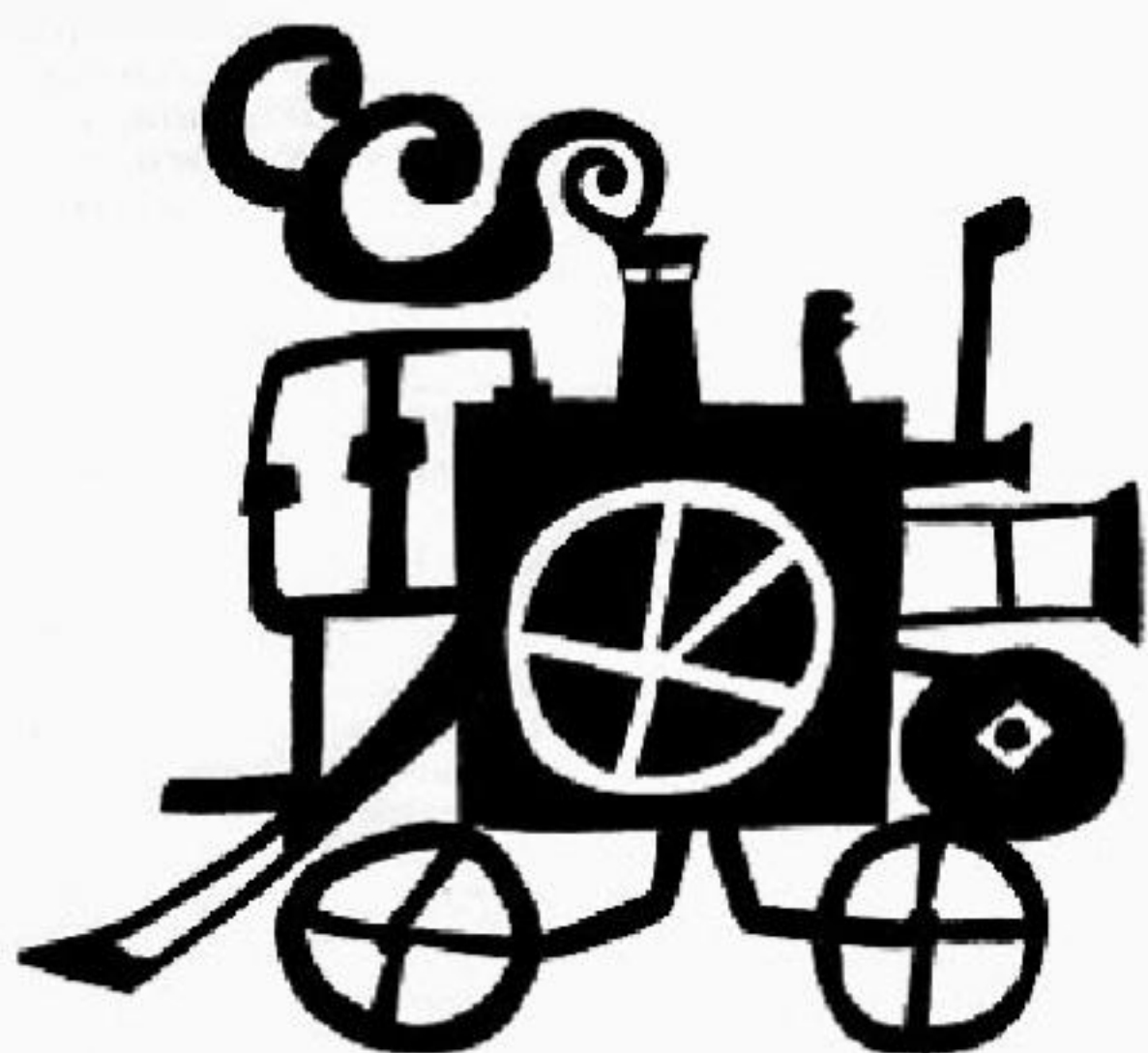
Zavattini afirma (*Algunas ideas sobre el cine*) que, después de *Miracolo a Milano*, "sólo una fábula", "hay mucho más que decir". En el toque evasivista del film de De Sica, estaba implícita la necesidad de seguir refiriéndose al hoy, pero era justamente en ese "mucho más que decir" donde nacían las discrepancias sobre el conocimiento de la realidad. "Llamar violentamente a la atención sobre el presente así como es, si se quiere transformarlo", indicaba Gramsci; y en la contigüidad de las actitudes de político y de artista estribó la significación cultural del neorrealismo como tendencia del arte cinematográfico. En los primeros años de la postguerra, todavía puestos bajo el clima unitario de la Resistencia, producíase una especie de igualdad del hoy con la historia, es decir con la posibilidad de cambios estructurales en la sociedad italiana, hecha carne y necesidad cotidiana del pueblo. Todas las tentativas de contaminar el hoy de Zavattini con significados heideggerianos o con una *commedia dell'arte* no tenían ni tienen razón de ser. Pero, a medida que la posibilidad del cambio se diluía, ese método debía entrar en crisis, fatalmente, en su aspecto de revelación de las perspectivas mediatas del país, entonces detenido. Rondi piensa en Kafka ya cuando ve *Umberto D.* La subordinación a la crónica degeneraría en dos orientaciones antitransformadoras, que bien podrían corporizarse en *La strada* y *Due soldi di speranza*, señalando aquélla el recogimiento hacia la persona, y ésta la disolución de toda carga crítica. Con Fellini, la espera reemplaza a la esperanza, y con el "neorrealismo segunda manera" desaparece la apetencia de una renovación ética.

Ninguno de estos tres caminos de involución del cine italiano encontrarán la aprobación de Visconti. En Parma 1954, señala en el neorrealismo su condición de estilo y de comienzo de una evolución. Frente a *La strada* dirá que "probablemente abre un nuevo camino: una especie de neo-abstractismo". Así como en 1942 Visconti había realizado "*Osessione* —'bajo el fascismo nuestro cine no podía llegar más lejos' (Lizzani)—, 'primer fruto concreto de las premisas culturales y teóricas' creadas por el grupo Cinema, bajo el influjo fundamental de la literatura norteamericana y del cine soviético; ahora, en 1954, realiza *Senso*, film de oposición a las corrientes dominantes, y en 1957 *Le notti bianche*, inspirada por el mismo sentimiento. Sólo interesa saber, por el momento, que ambas fueron antítesis, respectivamente, de una "búsqueda quizá arriesgada, pero personal, plena" (Fellini) y de la crónica tambaleante de *Il tetto*. Era cada vez más evidente que para Visconti no rezaría la prevención de Moravia: "el neorrealismo es un documentalismo lírico, en el cual los elementos de cultura se reducen a lo mínimo"; pero tam-

bién —en *Le notti bianche*— se veía que la cultura de Visconti se alejaba de aquel "dato de estilo inicial", y más aún, de la posibilidad de representar nuevas premisas teóricas y culturales. Es decir que, el problema no se presentaba como el de una enemistad constitucional entre cine y cultura o cine y literatura, sino en el interior de un nuevo cuerpo de relaciones entre ambos términos. La cultura de Visconti se abstraía aquí de sus orígenes nacionales, porque ya el hoy no la fecundaba en sentido positivo, sino negativo: *Le notti bianche* es el film más culturalista de Visconti, aquél en que el universo de las citas es más identificable, entre Dostoievski y Chéjov. Y cuando se dice orígenes nacionales no sólo se dice Verga y Manzoni. "Hoy estoy habituado a referirme a los sentimientos y pensamientos de los personajes sólo a través de sus manifestaciones externas", escribía Elio Vittorini, al dar cuenta consciente del influjo de la literatura norteamericana sobre su propia obra. Este elemento de estilo era algo más que eso: era base gnoseológica, y cuando la base cae, también caen las posibilidades de una poesía del objeto: si ayer Visconti aseguraba que "luego de haber arribado al crudo documento, al lenguaje directo de las cosas, tengo necesidad de narrar", con *Le notti* quería "operar una neta separación de la realidad documentada, precisa", proponiéndose "una decidida ruptura con el habitual carácter del cine de hoy". La narración quedaba aprisionada en la parábola de una desilusión, dramática-lírica, fija en un punto, sin posibilidades de alcanzar la realista "totalidad de los objetos".

El tributo pagado por Visconti al cine "de la persona" no era, por cierto, fruto de un capricho. Visconti demostró haber soportado, con *Senso*, el primer embate de una desilusión general. De *Senso* derivaba un enriquecimiento de la noción del hoy: "¿Debe eliminarse sin más aquello que el presente ha criticado intrínsecamente y aquella parte de nosotros mismos que a ello corresponde?... Debemos ser más adherentes al presente, que nosotros mismos hemos contribuido a crear, teniendo conciencia del pasado y de su continuarse (y revivir)". A esa conciencia gramsciana del pasado aportó *Senso*, a la búsqueda de un momento que fuera significativo, históricamente, de por sí. Podía decirse que, fracasada la renovación de la sociedad italiana contemporánea, se pretendía indagar otro fracaso: el del pensamiento pisaciano de transformación de las luchas por la unidad italiana en la lucha por la transformación social del país. Y, como dice Aristarco, eran responsables del fracaso Livia y los campesinos, que seguían limpiando el grano en Aldeno, ajenos al nacimiento de la moderna nación italiana... Pero con una "leve diferencia": Livia tenía todos los elementos de la decisión a su alcance para asumir íntegramente una responsabilidad, o para traicionarla. También hoy se optaba por esto último, y Visconti trazaba el paradigma ético de la traición, haciendo del defecto de autonomía de Livia no sólo un problema individual, sino histórico. Las figuras protagónicas de *Senso* —Mahler y Livia— estaban empapadas de un dejo de fatalidad, que no era ya la contingencia, destino de *Osessione*; la fatalidad aparecía como el destino de una clase, como la imposibilidad histórica de decidir. Dijimos que Livia tiene esa posibilidad, pero en el plano de su responsabilidad ideal: desde el punto de vista humano no está capacitada para hacerlo. La falencia determina el colapso, la traición a una posibilidad de desarrollo. Ella vive sólo su momento, y lo despoja paulatinamente de sus contenidos reales; Mahler, por su parte, lleva prendida la autoconciencia de la decadencia, paralela a la acción. Paradójicamente, él conoce la perspectiva histórica, y acomoda todo su existir a la pretensión de escaparle. Es quizá esa facultad de conocimiento de la "segunda realidad" lo que más le emparenta a Visconti; el pasaje de la autofruición que en reali-

(Sigue en la página 26)



CINE

ARGENTINO

A PESAR

DE TODO

DURANTE LA FILMACION DE LOS INUNDADOS

Reportajes por J. A. M. y S. S.

HABLA EL REALIZADOR

— Los Inundados está a mitad de camino. Por un lado no es ya la obra literaria, el libro cinematográfico. Pero tampoco es todavía el film, tampoco es todavía el personaje más el decorado, más el montaje, más la música, más el espectador. Como buenos inundados estamos luchando a brazo partido y en cierto modo contra la corriente, para llegar a la orilla. Podemos anticipar, eso sí, desde ya, un hecho objetivo: la realidad nos desborda permanentemente. Personas y personajes, escenarios naturales, vicisitudes de la trama, equipo técnico y artístico, están comprometidos en esta obra mucho más de cuanto pudimos imaginarlo el día en que hace ya siete largos años, leyendo el cuento de Mateo Booz en Roma, pensamos que de allí nacería alguna vez, una película argentina.

FERNANDO BIRRI

Nació en Santa Fe. Hizo poesía (Horizonte de la mano), títeres y fundó el Teatro Universitario del Litoral. En una etapa posterior estudia en Italia, donde egresa del Centro Sperimentale di Cinematografia con el diploma de dirección. En este país realiza algunos cortos, entre ellos Alfabeto notturno, Imagini Popolari Siciliani Sacre e Imagini Popolari Siciliani profane, estos últimos vencedores en el Festival del Documental Folklórico de Bruselas. A su regreso a la Argentina, continúa su febril actividad en diversos campos y en 1956 funda el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, el cual bajo su dirección lleva ya realizada una extensa labor didáctica y filmica. Paralelamente dirige el medio metraje La primera fundación de Buenos Aires (1938) que recibió tres premios y Buenos días Buenos Aires, aún no estrenado. Los Inundados, compleja y ambiciosa producción, es el fruto de una larga, tenaz y reflexiva voluntad de enfrentar la realidad de nuestro país a través del cine. Se halla en estos momentos completando su filmación.



Durante el rodaje de LOS INUNDADOS.



Dolorcito Gaitón y su familia.

HABLA EL ILUMINADOR

—Desde que conversamos con Fernando Birri, hace ya muchos años, sobre la posibilidad, sobre el sueño de *Los Inundados*, mi inquietud, mi preocupación desde entonces fue la de la adhesión, la adherencia fotográfica, a ese film que hoy comienza ya a tomar cuerpo. El arco de tensión, en esta adherencia de la fotografía al libro, está dado fundamentalmente por los elementos esenciales de toda fotografía cinematográfica; aun cuando esto pudiera parecer redundante, tal vez convenga agregar a la palabra fotografía cinematográfica otra palabra más, de ubicación, de actualidad, que es *fotografía cinematográfica moderna*. Esta es la aspiración. Y dichos elementos esenciales son: luz, por un lado, materia, por el otro y textura. Luz, que hace esencialmente al color de esa luz, muy importante, tal vez mucho más importante en blanco y negro que en color, donde frecuentemente estamos solicitados por la escala de grises, por la valoración de los grises para ubicar mejor el color. Materia, que es otro de los elementos fundamentales que hacen esencialmente a la fotografía y que está dada concretamente por el tipo de película que se emplea (película de mediana o gran sensibilidad) y por su cromatismo, es decir, por el registro, en la escala de grises del blanco y negro, que esa película posee frente a los datos precisos, concretos, de la realidad. Luego, textura. Este es otro de los elementos de esta ecuación, de esta tensión dramática, elaborativa, que creemos fundamental en toda fotografía moderna. En todos los planteos del film, permanentemente, hemos procurado conjugar estos elementos con las necesidades inmediatas, imprescindibles, de la realización de un film. Necesidades a veces crudelísimas, en cuanto a la implicancia de tiempo, en exteriores sobre todo. Aparentemente pudiera pensarse que es un elemento de limitación; sin embargo en esta limitación se resuelve —y así debe ser— expresivamente, en su sentido y en su resultado, la expresividad del film.

ADELQUI CAMUSSO

Santafesino. Profesor en Letras. Ingresó por concurso en el Centro Sperimentale de Roma y egresa con el título de Director de Fotografía. Realiza trabajos de fotografía y filmación en Francia e Italia. En 1953 es contratado por el Instituto de Cinematografía de la U. N. L., como Coordinador Docente del mismo. Dicta las cátedras de Fotografía, Óptica y Sensitometría y Fotografía Cinematográfica. Dirección de fotografía en los films *Gambartes* (S. Feldman) y *Buenos Días Buenos Aires* (F. Birri).

HABLA EL QUIONISTA

—*Los Inundados* es una historia de éxodo y vagancia de esa comunidad del barro que vive en el bajo de Santa Fe y que la creciente arroja a la mendicidad pública con sus cuatro cositas salvadas del agua, con sus perros llenos de pulgas, sus loros bocas sucias y las crías de hijos que aumentan todos los años. Mas a pesar del agua, a pesar del desastre que se empeña en sacudirlos, a pesar del hambre y de las mentirosas promesas electoralistas, ellos sobreviven a la muerte y a la destrucción y vuelven cada año más prósperos, más redivivos y otra vez levantan sus ranchos a la orilla del Salado desde donde la ciudad parece un sueño inalcanzable... Vuelven a asumir la vida que siempre recommienza como una prueba eterna de que el pueblo es indestructible... Vuelve el último de todos Dolorcito Gaitán y su familia. Están más lúcidos y pelechados que antes, pues han corrido mundo, han gozado de la buena vida en un país extraño de la pampa remota, y sus corazones están ahora llenos de fuerza y de milagro por el maravilloso fruto de la solidaridad. Como género, *Los Inundados* pertenece a la comedia de costumbres pues es una historia de la picaresca

Argentina que entronca en las truhanerías de Cervantes, Quevedo y Guzmán de Alfarache y retoma la línea de Payró, Fray Mocho y Gudiño Krámer. Sin embargo, más propiamente, nuestros inundados se nutren en ese venero portentoso de la maciega popular en que vive nuestro hombre de abajo, el de más abajo de todos en la escala zoológica, que aún deambula por los oscuros caños y confines sin encontrar su cronista.

JORGE ALBERTO FERRANDO

Jorge Alberto Ferrando, poeta y escritor, premio de poesía "Francisco A. Colombo", 1955, instituido por el Sindicato de Escritores de la Argentina. No envía sus trabajos a diarios y revistas si bien ha colaborado limitadamente en algunos de ellos. Tiene varios libros de poesías inéditos (*Puerta de Lilas*, *Mortandad de los Pájaros*, *El Hermoso Tiempo*). Es autor de cuentos infantiles también sin publicar. En 1955 comenzó a escribir argumentos de cine, al año siguiente se reencuentra con Birri que regresaba de Europa. Este se entusiasma con sus *Poemas Reos* y le propone trabajar juntos. De éste connubio nace *Una Muchacha*, libro documental para un corto que no llegó filmarse. Después escribe el pre-guion de *Shunko* —que nada tiene que ver con la versión filmada por Murúa— y, sucesivamente otros para largo y corto metraje. De entre ellos únicamente: *Buenos Días Buenos Aires* es llevado al cine por Birri que colaboró en el guion. Desde 1956 al 60 y con largas intermitencias trabajó con Birri en la adaptación de *Los Inundados*. Dicta la cátedra de Guion en el Instituto de Cine de la U.N.L.

UNA CARTA DE DAVID KOHON

Estimado Sammaritano:

Te agradezco tu interés por el proyecto de mi próxima película. Y también tu generoso pedido de que diga algo sobre ella para calmar la curiosidad (¿será cierto?) de los lectores de *TIEMPO DE CINE*. Aunque te confieso que estoy en un aprieto. Es difícil hablar de lo que todavía no existe. Pero tu buena voluntad me obliga a contestarte como mejor pueda, dentro del margen que me permiten mis incertidumbres.

¿Qué es *Tres veces Ana*? Por ahora, una carpeta con ciento treinta hojas dactilografiadas a dos columnas, que me espera desde hace varios meses en un estante. Y son algunos amigos, Simonetti, Aronovich, Aguilar, Smith, Ripoll, que se aprestan para compartir un mismo sueño y la aventura de soñarlo con máquinas. No te contaré el tema, pues no tiene importancia en sí. Lo escribí hace tiempo y al anotarle ahora las especificaciones técnicas casi no le he hecho correcciones. Son tres historias independientes. El único nexo es un nombre: Ana.

Son tres historias humildes. No menciono en ellas la bomba atómica ni la revolución social. Tampoco figuran entre sus personajes Drácula ni Superman. Son tres historias de gente joven de nuestros días. Gente sin mayor importancia, desconocidos, con su pequeño drama y su futuro en blanco, unos conscientes o no, simplemente decepcionados o resignados, otros fortificados en su artificiosa negación, alguno empecinado en fabricarse una realidad particular. Transeúntes, como los que pasan junto a nosotros y desaparecen. Y en los que nos reconocemos. No centraré la atención en problemas económicos ni políticos. Pero sí sociales. Pues son tres historias de amor. Tres historias de amor de nuestra época, es decir, tres historias de soledad. Distintas, con gente distinta en ambientes distintos, pero siempre de clase media (es la que yo conozco) y con una sola dirección conceptual. En el aspecto formal trataré de llevar a cabo algunas ideas de filmación y montaje que me interesan desde hace tiempo, ligadas a lo esencial del asunto y de los

personajes. Intentaré un clima que a veces penetra en la realidad más obvia o en algún momento pretenda convocar cierto enfoque subjetivo, pero siempre con la mayor sobriedad de que sea o me sienta capaz, con esa densa sencillez tan difícil de conseguir como árida para el aplauso. Quiero esforzarme en evitar tanto el formalismo gratuito como la chatura impersonal. En fin, busco algo peligroso y no siempre rentable: una especie de desaforado equilibrio en terrenos que no dan garantías de estabilidad.

Pero todo esto no es una promesa, sino apenas un deseo. Y una expresión de voluntad y de esperanza, que es lo más sólido que puedo ofrecer y ofrecerme actualmente. Estoy recién ante mi segunda experiencia en el largo metraje, y aún tengo que borrar muchos metros de película para tener derecho a la certeza. Disculpame por no poder ser más explícito. De todos modos, en nombre del equipo gestor de **Tres veces Ana**, te agradecería que te unas a nuestros rezos...

Chau, hasta cualquier momento.

N. de la R.: Tres veces Ana ya se halla en rodaje.

DAVID JOSE KOHON

PIEL DE VERANO EN PUNTA DEL ESTE

Para hacer los exteriores de *Piel de verano*, que ocuparán más de la mitad del metraje definitivo, Leopoldo Torre Nilsson llevó a Punta del Este un equipo de 25 personas que se alojó en el Hotel San Rafael durante dos semanas. El plan puede parecer caro, en la medida en que supone movilización a sitio lejano. En otros sentidos el plan tuvo sin embargo, cierta hábil economía. Una subvención de la Comisión Nacional de Turismo representó para los productores \$ 35.000 (urug.) sobre la base de que *Piel de verano* será una publicidad indirecta de un balneario uruguayo. La colaboración de distintos elementos locales ahorró otros gastos. Más al fondo, el film está concebido como una proposición económica. Narra el encuentro, el amor y la desilusión de una pareja (Alfredo Alcón, Graciela Borges) reunida por un trato de origen casi comercial, y el relato se apoya mayormente en los dos intérpretes y en el paisaje por los rodea. En papeles menores han figurado Franca Boni (como abuela de la protagonista), los uruguayos Luciana Possamay y Juan Jones (como dos criados), Juan Carlos Carrasco (como pasajero en una lancha de excursión) y Rafael Salzano (como un cuidador de caballos, que en su única aparición en una playa deberá ser entendido como una prefiguración de la muerte).

Torre Nilsson entendió que el paisaje de Punta del Este no habría de ser sólo un escenario fácil, ni un telón de fondo, sino que lo hizo jugar en la trama, particularmente en la correlación de estados anímicos: sol y verano para los momentos de ilusión, nubes y luz gris para la crisis posterior del romance. En otro plano más directo, el film recorre la geografía de Punta del Este, incluyendo un interior de la Boutique del San Rafael, una casa de peinados en la Avda. Gorlero, un almuerzo en el Restaurant Capri, un viaje en lancha a Isla Gorriti, otro a Isla de Lobos, un paseo al Parque Lussich, una carrera de autos por toda la rambla costanera, varias escenas de playa en Solana del Mar. Todo ello tiene una motivación clara en la anécdota. La mayor parte de los exteriores fue rodada en los jardines de un inmenso chalet, propiedad del Sr. Anthony Dean, encontrado pocas semanas antes por el director y la argumentista Beatriz Guido, tras una intensa búsqueda del local adecuado, que debía tener una piscina, árboles, cierto tipo de edificación. El chalet es el escenario central de la anécdota,



Alfredo Alcón y Graciela Borges en *PIEL DE VERANO*.

y para reconstruir sus interiores y hacer posible el rodaje complementario en Estudios San Miguel, el escenógrafo Oscar Lagormasino estuvo también en Punta del Este.

Un rodaje en el Uruguay no es un hecho frecuente, lo que explica la atención que la prensa uruguaya y centenares de turistas dispensaron al acontecimiento, reforzado aun por la presencia de una pareja de intérpretes bien conocidos. Los observadores más superficiales presentaron alguna molestia al equipo, generalmente por pararse a mirar, con riesgo de ser perpetuados por la imagen. Otros observadores más atentos comprobaron los rasgos más salientes de esa filmación: alguna proeza física del cameraman Anibal Di Salvo (cámara en mano, travelling complicado en una piscina o en el mar), el rostro peculiar y demacrado de Alcón, que debía hacer un convelescente ("Platea" inventó que no le dejaban comer, lo que es falso) y el entendimiento preciso, amable y eficaz de Torre Nilsson con sus colaboradores, un grupo de eficientes que a menudo parece adivinar las intenciones de su director. Unos pocos observadores, más mezclados con los pormenores del rodaje, llegaron a conocer las dificultades. Durante los primeros días faltó un generador, que fue solicitado inútilmente al ejército uruguayo y finalmente conseguido desde Buenos Aires, con problemas de traslado y de aduana. El procesado se hizo diariamente en Laboratorios Alex, con otras incertidumbres de aviones y ocasionales demoras para que Torre Nilsson viera diariamente el material. El sol apareció y se ocultó cada pocos minutos durante varios días, obligando a duplicar tomas y a hacer algún retoque al libreto. Llovió pérfidamente el día en que se había planeado hacer la excursión a Isla Gorriti, lo que introdujo otras modificaciones en la agenda. Pero a pesar de estas y otras contingencias, Torre Nilsson trabajó a una velocidad que asombró a su propio equipo, terminando en catorce días lo que se había previsto para 25, con la mitad del film ya realizado. En el penúltimo día, que fue el más intenso, hizo cuarenta tomas en el jardín del chalet, casi todas ellas con el cuidado de composición y el contraste estudiado que están en su estilo.

A fines de marzo, *Piel de verano* se reanudó en Estudios San Miguel, donde hay intervalos de treinta minutos o más antes de que estén prontas las luces para rodar una escena. Todo el equipo declaró extraño Punta del Este, que fue una experiencia.

(De nuestro enviado especial)

N. de la R.: El film se halla ya casi terminado, en proceso de laboratorio.

CRITICA

LA FUENTE DE LA DONCELLA



La Edad Media siempre fue para Bergman un ámbito riquísimo de donde derivó formas dramáticas para la expresión de sus inquietudes religiosas y artísticas (el ejemplo más notorio es la adaptación de la "moralidad" que realizó en *Fängelse*, (El demonio nos gobierna, 1948)). En *Det Sjunde Inseglät* (El séptimo sello) ese telón de fondo pasó a primer plano y Bergman volcó con irregular fortuna sus temas y personajes en una abigarrada alegoría cristiana. *Jungfrukällan* (La fuente de la doncella), su segunda incursión en la Edad Media, simula limitarse a ilustrar una visa (balada escandinava de forma muy similar a los romances españoles) del siglo XIV, que Bergman conoce y admira desde sus tiempos de estudiante. Pero los 72 versos del original, evidentemente, actuaron sobre él y su colaboradora Ulla Isaksson como simple estímulo. El enriquecimiento de personajes e incidentes que realizaron es sólo la manifestación externa de una ampliación más esencial: la historia de la doncella violada y muerta, y de la terrible venganza de su padre, se ha transformado en una ceremonia sangrienta donde Dios, finalmente, aparece para recordar a quienes pretenden razonar su conducta la fatuidad de esa intención.

Las primeras escenas oponen una invocación pagana de Ingeri con la plegaria cristiana de Herr Töre y Fru Märeta. Más allá de la circunstancia histórica aludida (la evangelización sólo superficial de Suecia en el siglo XIV), hay en el planteo una división más secreta, cuya clave no es histórica sino fabulosa: la de la luz y la sombra, que no se agota en la caracterización física (la rubia Karin y la morocha Ingeri, como las princesas rivales en los cuentos de hadas) y abarca con su metáfora toda una escala de oposiciones morales y metafísicas. Ingeri admite en su angustiada confesión a Herr Töre que sólo ha sido un instrumento de fuerzas demoníacas (a cuyo dominio pertenecen el siniestro guardián del puente, con sus poderes de videntes y sus pociones mágicas, y la corneja que anuncia su proximidad). A medida que la narración avanza se hace evidente que Bergman opera con la oposición Odín-Jesús, sólo en cuanto símbolo de otra oposición, más profunda y

que le interesa más: la de Bien y Mal. Sus paganos y primitivos cristianos nórdicos se ciegan con parecida pasión: Ingeri por envidia ante la pureza de Karin, Töre por afán de venganza; el Mal también anida en la virtud: en los caprichos de niña consentida de Karin, en la dedicación con que Fru Märeta castiga su carne, en los celos que su hija le inspiró y ella proclama en la procesión final. La violación y muerte de la doncella equivale al triple asesinato (la figura del hermano menor de los pastores, inexistente en la balada, ha sido inventada para que el sacrificio de su inocencia subraye la ofuscación con que Töre cumple su venganza); así lo entiende el padre cuando increpa al Señor por haber permitido ambos derramamientos de sangre. Su fe no vacila, pero su razón se rebela ante esa divinidad indescifrable. El triunfo de la fe (la promesa de construir una iglesia para expiar el arrebató, a pesar de no entender la pasividad divina) es coronado por el milagro con que Dios se hace presente ante los personajes que sólo atinan a lavar humildemente sus manos en el límpido torrente que surge del escenario de tanta violencia.

Esta elaboración intelectual y poética es indudablemente portentosa; sin embargo no está cabalmente realizada. Bergman ha querido conducir su film con ritmo pausado y ritual hacia el engeñecedor milagro, darle cierta monolítica grandeza semejante a las pieles no curtidas y los rústicos crucifijos entre los cuales viven sus personajes. Pero, si la variedad y abundancia de material causaba en *Det Sjunde Inseglät* frecuentes desniveles, en *Jungfrukällan* el intento de depuración y austeridad narrativas cruza a menudo la delgada línea que separa majestuosidad de monotonía. La preparación del triple asesinato, con las conversaciones murmuradas en la oscuridad, el baño sauna y la contemplación del sueño de los pastores, no se parece tanto a una sombría ceremonia como a un prolongado esfuerzo por crear "suspense". La utilización consciente de recursos teatrales ha producido (en Eisenstein, en Visconti) algunas de las experiencias más originales del cine moderno; en Bergman, los elementos teatrales, como los literarios, siempre fueron manejados con cierta caprichosa espontaneidad, tan desconcertante como apasionante. En *Jungfrukällan* son demasiado superficiales: la forzosísima iluminación de los interiores, como la composición de las imágenes, sólo tienden a una belleza plástica de obvio origen pictórico. Todo el film impresiona como una representación donde el espectador debe internarse sin demasiada convicción y sin que ese distanciamiento le aporte una comprensión más profunda de la obra. Aun la violencia, cruda y deliberadamente expuesta, es menos terrible (especialmente en el asesinato de los pastores, con efectos tan primarios como las llamas interpuestas entre personajes y cámara) de lo que habría logrado una apretada síntesis de sangre y terror. Sólo dos momentos se imponen con la intensidad absoluta de una escena vivida: los gestos torpes con que el niño echa unos puñados de tierra sobre el cadáver de Karin, y el combate entre Herr Töre y el abedul, recortados sobre una lívida aurora.

Det Sjunde Inseglät, y aun más *Jungfrukällan*, demuestran que el tratamiento explícito de ciertos temas es estéticamente menos propicio para Bergman que la exploración de los mismos bajo las apariencias más modestas de la anécdota novelesca o melodramática y de la comedia. Quizá porque el arte más genuino procede por alusión y no por declaración, quizá porque su talento no ha hallado una forma adecuada para esta nueva impostación. Su obra más perdurable, de todos modos, sigue estando en esa última, amplísima contemplación de su mundo inmediato que fue *Smultronstället* (Cuando huye el día), en la invención delirante de *Gycklarnas Afton* (Noche de circo), en la engañosa sencillez de *Sommarlek* (Juventud divino tesoro), su film más hermoso.

EDGARDO COZARINSKY

LOS INADAPTADOS



En el mes de octubre del año 1957, la revista "Esquire" publicó un cuento corto de Arthur Miller, escrito durante su permanencia en Reno para tramitar su divorcio. Este estudio austero de tres hombres enfrentando sus problemas individuales en un mundo cambiante, fue reorganizado y alargado con la introducción de un cuarto personaje, una mujer; en ese entonces Marilyn Monroe, estaba en un hospital de Nueva York. El guión ya finalizado, con el título de **The Misfits** (Los Inadaptados) entusiasmó a John Huston, el notable director que lanzó a Marilyn en su primer papel en **The Asphalt Jungle** (Mientras la ciudad duerme). Huston declaró a un representante del periódico inglés "The Manchester Guardian" que ésta: "era una historia acerca de gentes que venden su trabajo sin vender sus vidas." Yo me siento inclinado a aceptar esta definición, agregando que **Los Inadaptados**, es a la vez un genuino retrato de la soledad desesperada, espiritual y de otro tipo, de tantos americanos que enfrentan hoy una serie de problemas cambiantes, y que son incapaces de "encontrarse" en un sentido pirandelliano del término.

Contra el fondo pintoresco del Estado de Nevada, y de su ciudad Reno, donde "todos dejan algo: las mujeres sus esposos luego de obtener el divorcio; los jugadores dejan su dinero sobre los verdes tapetes; las fuerzas armadas de los EE. UU., dejan caer sus bombas en Yucca Flats...", Miller coloca tres hombres: Gay, un cowboy rudo y maduro, divorciado que trata de adaptarse a la época; Perse, un cowboy vagabundo que ha sido desheredado por su madre después de la muerte de su padre, y que acepta trabajar en rodeos baratos, arriesgando su vida; Guido, un cowboy soñador, veterano de guerra y viudo, que emplea su tiempo en compadecerse a sí mismo; la mujer, Roslyn, es una joven divorciada, llena de humanidad y bondad, así como de esperanza en la vida.

En la filosofía de Miller, Gay (Clark Gable) el cowboy maduro y Roslyn (Marilyn Monroe) representan los símbolos de las dos actitudes más importantes en el mundo de hoy. Gay es agresivo, ferozmente independiente, despreocupado de la sociedad e interesado en una vida de acción y conquista. Roslyn, en cambio acepta y busca relaciones, está interesada en la sociedad y en sus semejantes, y posee un rico y profundo sentido de la vida. En el diabolismo de nuestros tiempos modernos, estas fuerzas contrastantes son presentadas por Miller en un choque de sentimientos, personalidades y modos de expresión. El clima se logra en el film cuando Roslyn, que ha seguido a los tres cowboys a una cacería de potros salvajes, encuentra que los caballos han de ser sacrificados después de su captura y vendidos a un fabricante de alimentos enlatados para animales domésticos. El horror de esta situación, así como el conflicto entre la mujer y los tres hombres, en-

cuentran una notable expresión en la versión cinematográfica de Huston, que debe haber sentido profundamente la historia.

Es particularmente interesante, a la vez que alentador, notar que Arthur Miller, en su debut como guionista, ha seleccionado una pieza genuina americana, tal como este trasfondo del Oeste. El Western es la única forma auténtica del "American Dream", y su presentación en este film confirma la sensibilidad de un autor cuya universalidad, notada en sus obras teatrales, se destaca en este esfuerzo cinematográfico. El Western de hoy, es, en la filosofía de Miller, realista y muy duro. Estos inadaptados, esta gente inadecuada, esos cuatro anticonformistas, son ejemplos típicos de la gente que no se adapta ni a sus problemas ni a la época en que viven... En **Los Inadaptados**, Miller trata de destruir el "cliché" que significa el "Héroe Cowboy", así como Juan Antonio Bardem, ha tratado de hacer lo mismo con el "Héroe Torero" en **A las Cinco de la Tarde**. Miller trata de despertarnos, de estimular una discusión humana sobre bases realistas y sinceramente cálidas; estos representantes de la "Multitud Silenciosa", citando a David Riesman, son caracteres patéticos que enfrentan tiempos cambiantes, corrientes fluctuantes, conceptos conformistas, y que no tienen intención de perder su decencia inherente, y que sólo llegan a ser engranajes en la estructura monolítica de nuestra sociedad moderna.

El simbolismo, las prolongadas discusiones y exposición de postulados y credos en el film, pueden parecer confusos, pero es exactamente el magnífico retrato de los caracteres de cuatro seres desarraigados lo que perdura del film, logrando una fuerte impresión de verdad, de autenticidad. Y la verdad, citando a Tennessee Williams, es también un acto de purificación. Presentando la verdad sin adulteraciones, sin ningún compromiso ni débiles tratados, el autor de **Muerte de un Vijante**, **Todos eran mis hijos**, **Las brujas de Salem** y **Panorama desde el Puente**, mantiene su posición actual de ser el mayor dramaturgo americano desde los tiempos de Eugene O'Neill.

GEORGE N. FENIN



Un alto en la filmación de **LOS INADAPTADOS**. Aparecen Miller, Huston, Eli Wallach, Clark Gable, Montgomery Clift y Marilyn.

ELMER GANTRY



La novelística de Sinclair Lewis importa ahora, sobre todo, como la crónica extensa y dinámica de todo un periodo típico de la vida norteamericana: los años veinte y treinta. Lewis es un observador de costumbres, pero su obra se impregna también con una crítica apasionada de los valores morales en crisis, inscritos en el cuadro social de la época. En este sentido, "Elmer Gantry" es uno de su libros más importantes.

Elmer Gantry narra la historia de un curioso personaje, ex seminarista de teología y viajante, seductor, vulgar, simple y tortuoso. Richard Brooks, realizador y adaptador de la obra, ha definido a su personaje en una síntesis muy significativa: "Elmer Gantry es la historia de un hombre que quiere lo mismo que se supone quiere todo el mundo: dinero, sexo y religión. Es un joven americano típico." Pero no conviene suponer que esto es todo. Es también una historia satírica, cruel, del fanatismo religioso llevado a un registro anacrónico: los rescoldos de oscurantismo, hipocresía, violencia y malestar síquico que encerraba el movimiento del "revivalism".

El film suaviza ciertas características extremas del personaje y extiende los planos de implicancia del tema. Además del fanatismo religioso (del cual Gantry participa a pesar de que la predicación es para él un fin secundario), se descubren todos los móviles síquicos del movimiento: hipocresía moral, exhibicionismo y obsesión sexual. Y en la Hermana Sharon se exponen las ambigüedades y desvíos a que se lanza la fe auténtica en su sed de absoluto, cuando se transforma en una extemporánea orgía de proselitismo. El libro marcaba sobre todo los aspectos negativos de aquel movimiento de restauración de la "fe antigua", predominantemente campesino, su explotación intencionada de la pasión colectiva por los medios más crudos de la charlatanería de feria. El film describe muy vividamente este proceso, pero también dibuja el fraude efectuado sobre las conciencias, y pone de manifiesto el impulso humano hacia la religiosidad, dramáticamente contrapuesto a las dudas y las debilidades de su naturaleza.

La caracterización de Gantry centra sin embargo, la estructura de este film amplio y patente. Con su mezcla de elementos vitales y falsos, de sinceridad y mixtificación. Gantry tipifica la complejidad moral de un ser humano verdadero. No es un inmoral ni un fanático de una sola pieza, sino un hombre que lucha con una pesada carga de dudas propias y heredadas, que busca sin embargo una definición total. Desde el principio (en la definitiva escena "prólogo de la noche de Navidad en el bar") se describe la evolución del personaje. El

mismo va reflejando los rasgos de su medio social, sus raíces en la filosofía del éxito y en la crisis de todo un sistema de vida. El constante claroscuro de sinceridad y mentira recorre sus andanzas: desde su marcha errante como misero viajante de comercio hasta sus éxitos demagógicos en la tienda de los "revivalistas". Este arco psicológico se cierra en su encuentro con la joven que sedujo en su época de seminarista, a la cual encuentra en una de sus espectaculares "razzias" moralistas por los prostíbulos. La situación creada permite a sus enemigos desmascararlo y arruinar la campaña religiosa mediante el escándalo. Pero al mismo tiempo que se descubre públicamente la vulnerabilidad de Gantry, se destruye también la faceta fraudulenta de su personalidad, se vislumbra su crisis.

Por eso, tras el trágico incendio del Tabernáculo, en el cual perece su amante, ya desquiciada por un final desequilibrado, Gantry rechaza ante todos los valores falsos en que basaba su influjo, su poder de convicción sobre la multitud, para asumir finalmente, su propia dimensión humana, su verdad.

Este proceso de toma de conciencia moral, inscrito en un amplio fresco de sátira, en un caudaloso estudio de la hipocresía y el fanatismo, está sustancialmente logrado. Y para ello cuenta con una espléndida interpretación de Burt Lancaster, llena de matices, vivida con una fuerza épica que no excluye la profundidad.

No siempre está logrado en cambio el equilibrio entre los distintos planos de la narración; la anécdota sentimental y los conflictos secundarios, detienen a veces o diluyen la acción principal, en lugar de enriquecerla. Pero a pesar de estos defectos menores, **Elmer Gantry** es una obra sustanciosa, que encarna en la mejor línea de la narrativa y el cine norteamericano por su vitalidad, su realismo fundamental y por la abierta crítica que contiene. Por todo ello y por su valentía, el film de Richard Brooks merece una consideración muy especial.

J. A. MAHIEU

PASION EXTRAÑA



He aquí un film claustrofóbico, lleno de pasiones reprimidas hasta su trágica consumación. Su tema es audaz y teñido de un obsesivo erotismo. Pero este erotismo no es una finalidad en sí, como en tanto film comercial, sino uno de los elementos desencadenantes de un drama más profundo. Kagi (La llave, en el original) es la historia de la caducidad del cuerpo, de la vejez que se resiste a morir en el amor físico y busca por todos los medios revivir sus descos. El patético protagonista recurre a todos los medios naturales

para mantener su vigor venusto, y cuando éstos quedan vedados, recurre a un medio sutil: los celos autoprovocados. La ironía es otra cara de la historia. El film enumera despiadadamente todos los avatares del viejo, el clima asfixiante de su casa, habitada por su obsesión, y donde su hija, es también testigo de las maniobras del padre para inspirarse celos por medio de su novio. Ella padece frente a la madre el rencor de saberla más hermosa y al entregarse a él (o al hablar con el padre de las relaciones con su madre) manifiesta sus celos y su sentimiento de inferioridad. El joven estudiante de medicina, a su vez, frecuenta a ambas; su móvil principal es la ambición, que se desvanece, hacia el final, cuando descubre que el viejo no poseía bienes propios. Todos juegan ocultamente pero en descubierto: todos se espían. Y el ojo de la cerradura es un símbolo de las pasiones ocultas bajo los buenos modales. El personaje de la esposa es el más trágico. Símbolo de la obediencia tradicional de la mujer japonesa, se entrega dócilmente a todas las extravagantes pruebas del marido, hasta que ceder al amor del joven significa la liberación. Dos episodios condensan muy bien el sentido irónico y trágico de la historia encerrada entre las paredes: cuando la mujer rechaza violentamente al gato baldado (su esposo es rēngo) y cuando éste, parálitico, la obliga a desnudarse para verla por última vez. Ella obedece como siempre, pero cuando muere, su rostro muestra fugazmente una feroz alegría.

Toda la realización posee esa oblicuidad, esa reserva implícita, que acostumbramos a relacionar con Oriente. Pero sólo da más relieve, por contraste, a la penosa servidumbre humana que está ilustrando. Y en ello es universal.

La dirección de Ichikawa es también sutil, se introduce fielmente en el juego íntimo de los personajes, recrea el clima enrarecido de sus odios. Cada elemento, obsérvese por ejemplo la exquisita ambientación tonal, el uso de los decorados, o la espléndida interpretación, contribuye al equilibrio de este film maduro, extraño, penoso y triste. Como la vejez que funde sexo y muerte en su caída.

J. A. MAHIEU.

MI BUENOS AIRES QUERIDO



Este film no merecería siquiera una mención, si no fuese por lo que representa como caso típico de una industria persistente en el error. La simple observación de que *Mi Buenos Aires Querido* es la secuela de *He nacido en Buenos Aires*, define suficientemente su vocación de repetir ante todo sus recaudaciones mediante la puntual recepción de sus "resortes" de éxito.

La película anterior era obviamente artificiosa en su evocación costumbrista, pero daba en la frecuentación de un mundo desde hace mucho abandonado por el cine argentino. El público argentino no se siente identificado, con un cine que no ha acertado a calar en su contorno, en la realidad próxima o lejana de nuestro país. Al caer en un internacionalismo fácil, nuestros films perdían toda trascendencia propia, a la vez que se encerraban en una rutina sin atenuantes.

Al intentar una vuelta a las fuentes vernáculas de nuestro cine primitivo, ciertos elementos del cine profesional demues-

tran que no han aprendido nada. En lugar de asumir, sin máscaras, la observación directa de la vida cotidiana (un camino muy fértil, aunque no el único) como hicieron Ferrer, Torres Ríos, hasta Romero, sólo intentan copiar, servilmente, el mundo que aquellos reflejaron. Y con muchos agravantes que terminan de adulterar la sustancia. La pintura de ambientes y tipos populares está regida por un antipático y mezquino conformismo. No hay en el libro ni en su realización reflejo alguno de inspiración popular, sino un mal gusto burdo y ambiguo. Como es ambigua y de mala fe la descripción de ciertos sucesos históricos, tal la "Semana trágica".

Es lamentable que todo esto no sea sino una excrecencia del conformismo artístico y moral que aqueja desde hace mucho a un amplio sector de nuestros cineastas "vitalicios". En este sentido la búsqueda del fácil halago de cierto sector del público no es sino el reflejo mismo, manufacturado, de los prejuicios y los lugares comunes de toda una clase. Una clase media, por supuesto, atrincherada en los restos de una prosperidad descaecida, que añora una tradición anquilosada y aplaude su propia mediocridad.

Por todo ello *Mi Buenos Aires Querido* es algo ligeramente diferente a un film de simple vocación comercial. Es un testimonio bastante lamentable de la pobreza mental y vital que aqueja a ciertos sectores de nuestra sociedad.

La historia misma, rudimentaria hilación de episodios aislados, pobremente imaginados y chatamente filmados, carece de interés y de relieve aún en el plano de su fácil "chauvinismo" localista. Así en su pesada acumulación de tangos, costumbrismos familiares, chistes añosos y sentimentalismo espeso. En toda la larga duración del film no mejoran las cosas, pero se ponen de relieve la invertebrada tontería del diálogo, la elementalidad del guión y la rutinaria solución técnica del film.

J. A. MAHIEU.



ADVERTENCIA AL LECTOR

Que habrá notado la interrupción del guión de *La Dolce Vita* que publicábamos. A raíz de no haber llegado a término las gestiones ante los editores italianos, para obtener la reproducción del libro completo de esta película, se suspende la publicación periódica del mismo.

Para evitar que los aficionados argentinos se vean privados de tan importante documento, el Cine Club Núcleo publicará próximamente una edición reducida y fuera de comercio, que estará al alcance de los interesados. A los que se encuentren en ese caso, les rogamos que nos lo hagan saber a la brevedad posible, escribiendo a TIEMPO DE CINE, Avda. Gaona 2907, 3er. piso, of. 4, Buenos Aires.

UNA HORA, 10 MINUTOS CON KAREL REISZ

Por los pasillos de la catacumba funcional, nos encontramos con Karel Reisz. Una calvicie prematura, treinta y cuatro años, una voz suave, apaciguante, una dicción muy cuidada, definidos toques irónicos en la mayor parte de sus observaciones. Madurez en la franqueza de sus respuestas.

Somos T. C., queremos conversar unos minutos con este checo criado en Gran Bretaña, documentalista, redactor de una de las más importantes publicaciones cinematográficas inglesas, consejero de programaciones del British Film Institute. Nos invita a entrevistarle en su habitación del Hotel Provincial. Insinúa la conveniencia de una puntualidad "puntual".

Junto a la puerta esperamos hasta que sean casi las dieciséis. Hemos de defender nuestro herido amor propio. Cinco segundos antes, llamamos.

En el departamento nos envuelve un ligero aire de "boudoir" zoliano. Esto nos predispone para un juego de agudezas. Conectamos el grabador, las primeras preguntas se entrecortan con chascarrillos y referencias al cine inglés, al Festival, al Laborismo. Por fin, se encamina la conversación...



Foto Orgambide.

¿Qué pasó con el gran movimiento documental, que en la posguerra perdió, parece, la carga de humanidad y calidad que poseía antes de la guerra y durante esta? Sólo dos o tres realizadores filmaron películas profesionales, como Ud...

Bien, es necesario decir que hay, definitivamente, dos generaciones, la del grupo de Grierson, es decir John Grierson, Basil Wright, Edgar Anstey, Arthur Elton, Holmes y otros, "the Grierson gang"... y la del grupo nuestro formado por Lindsay Anderson, Tony Richardson y yo...

Conocemos a Anderson, sabemos de sus ciertos...

Son dos grupos completamente diferentes y no muy amistosos... El grupo de Grierson, que comenzó hacia la década del treinta, se orientó en un sentido definitivamente político, se ocupó de problemas sociales de orden material...

Vivienda, gas, etc.

Si, el mismo Basil Wright se mantuvo alejado, en parte porque es un realizador lírico. Bien, todas las películas de este grupo son muy formalistas, no visualizan mucho los rostros, muestran esquemas, insertos, etc. Este es un estilo de realización que siguió su curso...

Y terminó...

Si. Esta es mi versión personal, por supuesto, ellos siguieron su camino y no lo desarrollaron más allá.

Cree que el mismo Grierson se dio cuenta de eso... en algunos artículos que escribió mencionó este hecho.

Si... y entonces cambiaron sus intereses. Creo que todo ese movimiento es periódicamente interesante, pero estéticamente no es muy interesante. A Grierson corresponde el mérito como publicista, él fue la persona que demostró ante el mundo la importancia del film. Su contribución educativa es enorme. El

movimiento de los cine clubs, el estímulo del documental se lo deben casi todo a Grierson. Sin embargo, creo que artísticamente ninguno de ellos es bueno en especial, excepto Humphrey Jennings...

Una mácula en la leche...

Creo que el más grande realizador que haya producido Inglaterra. Comenzó, en cierta forma, con Grierson, pero luego fué independizándose... El padre espiritual de nuestro grupo es Humphrey Jennings. Yo nunca llegué a conocerlo, pero lo admiro enormemente. Muchas de las películas de Lindsay (Anderson) están muy influidas por Jennings.

Desgraciadamente aquí sólo vimos La Senda es Larga (Thursday's Children), de Anderson.

Tendrían que pedir Every Day Except Christmas, es el film más largo de Anderson. Dura unos cuarenta minutos, yo lo produje... Luego Lindsay hizo una película en 16 mm, O Dreamland, un film salvaje, destructivo, al estilo de A Propòs de Nice, que no gustó. Luego realizó Whitefields Express, una película sobre un pueblecito del norte de Inglaterra. De esto hace más o menos diez años y está muy próxima al estilo de Jennings. Es una especie de exploración... ¿Vieron Listen to Britain?

Si.

Bueno, Whitefields Express... nuevamente vemos que se trata de diferentes personalidades, pero las películas de ambos son de un mismo género. Después Lindsay ha trabajado en el teatro. Este año vuelve al cine con su primer largo metraje. Veán: la diferencia de nuestras películas, del "Free Cinema" se halla en que jamás nos hemos puesto en el papel de propagandistas; creo que todos estamos políticamente orientados, pero primero somos artistas. Ningún film saca una conclusión u otra, no dice que deba hacerse esto o lo otro...

En la conferencia de prensa de esta mañana se concluyó que usted es laborista...

La conferencia de prensa... Creo que no fui muy explícito. No quise decir que soy un socialista que trabaja en un partido. Detrás de todas estas películas hay una cierta ideología, una cierta manera de mirar al mundo, pero muchos realizadores tienen vergüenza de mostrar sus puntos de vista ante el público... Las conferencias de prensa son reuniones tan peculiares... Uno va allá y se sienta: hay un director, y otro y con ellos uno no tiene absolutamente nada en común. Directores muy buenos pero que no tienen nada de mi estilo... un mundo completamente diferente... y hay una actriz, una actriz que yo adoro, pero...

Pero tiene ciertas limitaciones...

Bueno, uno no debería pedirle que hable... Y después uno se encuentra con el "money man" (los comerciantes del cine), el hombre con quien uno siempre está peleando...

Una olla podrida...

De todos modos, creo que uno debe decir lo que piensa, si no todo se vuelve muy aburrido... Esas cosas están hechas por razones de diplomacia... (A continuación Reisz pregunta por las ideas actuales de Zavattini y sus conversaciones en Mar del Plata, su experiencia cubana, el desarrollo social, etc.) (...) Lo que está ocurriendo es que en estas normas de lealtades políticas todo se ha hecho mucho más difícil... Es mucho más difícil tener una línea ahora que en 1945, 1950 o antes de la guerra. Me parece que los problemas políticos en Europa y en los demás países desarrollados son exactamente opuestos a los de los países pobres. Nuestro problema, en nuestra sociedad: en Inglaterra, en Estados Unidos, en Suecia, es el problema de los que, teniendo prosperidad material, ¿qué hacemos con ella? ¿Qué hace a la vida de los hombres, puesto que no parece estar enriqueciéndola? Este no es el problema de Cuba, o de Argentina. Por eso, cuando digo que soy socialista... es porque estoy hablando de los problemas como un socialista...

...en Inglaterra.

En Inglaterra, exacto. Eso me concierne. Saben, cuando alguien me dijo, "ésta es una película comunista" (Todo Comienza el Sábado), bueno, estaba absolutamente equivocado. Los valores que realmente me importan son los valores de no conformismo: independencia, libertad, apreciar y juzgar espontáneamente, luchar por la propia opinión. Y siento que todo esto está incluido, que es la parte espiritual del socialismo. El socialismo normalmente, digamos hasta 1950, ha sido siempre considerado como un asunto de sindicatos, de mejoras de salarios y todo eso. Bueno, este problema ha sido resuelto en Europa. Y los sindicatos son ahora en Inglaterra lo más conservador. Por lo tanto, el problema no es partido Laborista o partido Conservador, sino cómo reencontrar el espíritu del asunto.

Ustedes han llegado a un punto de evolución al que nosotros no hemos llegado.

Si, pero éste es un problema muy real, porque a eso van las cosas en todas partes... más y más países tarde o temprano... Argentina, presumiblemente también va a llegar a aquella situación.

Aquí estamos experimentando un desarrollo industrial...

Si, ese momento no está tan lejos. Lo que quiero decir es que la velocidad con que se mueve la tecnología es colosal. Creo que... Lo siento, pero me parece que estoy hablando constantemente en términos políticos y... en realidad mi interés no llega a tanto...

Si lo prefiere, podemos hablar de otro tema: le quería preguntar algo sobre los certificados de censura. Roger Manvell señalaba el hecho curioso que los niños eligen padres adoptivos a la entrada de un cine para poder ver alguna película "U" o "X"...

Ellos pueden ver películas "U". Los films

de certificado "E" pueden verlos si los acompaña una persona mayor y entonces es curioso ver los chicos a la puerta del cine diciendo a los mayores: "¿me acompañan?". Y yo siempre los acompaño.

A propósito: ¿qué pasa en Inglaterra con el cine para niños? Creo que es uno de los pocos países que se preocupan de los niños en este aspecto...

Si, se preocupan, pero creo que la gente que lo hace tiene muy poco talento. Es como si golpearan a los niños para que sonrían... ¿Comprenden? siempre "niños felices"...

Creo que es un cine muy, muy malo. Pienso que es una clase de cine... en fin, hacen como si los niños no fueran personas. Detrás de esas películas hay una objeción fundamental: obedecen a una concepción antiestética y antivital.

Mary Field, me parece, es una buena anciana...

La detesto, la detesto...

Bueno, digo esto porque en principio creo que la idea de hacer películas para niños es muy buena, pero pienso que deben ser hechas por artistas. La gente que hace estas películas procede como "dogooders" ("profesionales del bien")...

Son películas para hacer nenes buenos...

Pienso que esto es seriamente objetable. Inglaterra tiene una sólida reputación por algo que no merece.

Hablemos de montaje. Usted le atribuye mucha importancia, ¿no es cierto? Ha hecho un muy buen trabajo en Saturday Night... es un film redondo.

Pienso que todo el asunto del montaje es bastante complicado porque todo el proceso de preparar el guión, dirigir y

hacer el montaje es un solo proceso. Ocurre que uno no empieza a crear súbitamente...

...como los magos...

Por lo tanto, creo que montar es terriblemente importante pero que el compaginador no lo es. Desde un punto de vista técnico, pienso que la diferencia entre una película que está bien o mal cortada es muy pequeña. Igualmente, el concepto del estilo del compaginador es tremendamente importante para una película. Si sus primeros planos no tienen el tiempo exacto, o no ensamblan correctamente, es malo, pero eso no tiene en realidad tanta importancia. Es algo que los técnicos advierten en seguida, y quizá también la gente muy sofisticada.

Para mí el corte es un instrumento dramático y no de simple transición. Si su corte le da el próximo elemento que usted quiere expresar, en una forma dramática, está bien.

Como usted usa el sonido cuando el muchacho vuelve a la fábrica y el sonido lo preludia...

El sonido es algo fascinante. Lo que quiero decir es esto: usted puede poner un plano general, montándolo en mudo, usted lo prolonga, así, el espacio de tiempo que considera correcto. Y después le coloca la banda de sonido y ubica un efecto alrededor de ocho pies más adelante (cinco segundos y medio ó 2,40 metros). Súbitamente, este plano recobra vida y así usted tiene un plano que mudo significa una cosa y con la banda sonora significa súbitamente algo distinto... y así se puede continuar. Algo que también me parece fascinante es lo que ocurre cuando se mantiene un primer plano por la información que ese primer plano está dando: como para decir, el hombre reacciona en tal y tal forma. Así significa una cosa. Si luego, en vez de cortar, se deja el plano en la pantalla por más tiempo del que necesita para dar su información, entonces se está pidiendo al público que lo vea en una forma diferente. Se le dice al público: "ahora él ha sentido esto, ahora mírenlo". ¿Entienden lo que quiero decir? Se está creando una emoción diferente en el público por medio de la duración del plano. Me refiero particularmente a los documentales. ¿Han visto alguno de mis documentales?

Desgraciadamente, no...

Nos gustaría tener alguna colaboración suya escrita...

No me gusta escribir... me toma muchísimo tiempo... pero si desean hacerme una entrevista formal o algo así, estoy a vuestra disposición. (Mira su reloj.) Y ahora tenemos que concluir.

(A su regreso a Buenos Aires, las ocupaciones de K. R. y su breve estada le impidieron cumplir esta propuesta. Por otra parte, entre ida y vuelta de Punta del Este —según nos contó mientras mostraba el monito de madera que había comprado para su hijo menor—, dedicó el tiempo a visitar algunos parientes que no veía desde su partida de Checoslovaquia.)

Entrevista realizada y grabada por Víctor Ituralde y Adolfo Lavarello. Traducción de Mariana Elkeles, revisada y transcrita por J. A. Mahieu.



Durante el rodaje de TODO COMIENZA EL SABADO.

UN AMIGO NOS DEJO

Escribir una nota sobre la partida definitiva de Gary Cooper es un triste compromiso. Existe un aspecto periodístico que trajo el cable, que registran los libros, los diarios y que es de conocimiento general: Gary Cooper —su verdadero nombre era Frank J. Cooper— nació en Belena, Montana, el 7 de mayo de 1901 y falleció en su residencia de Bel-Aire el 13 de mayo próximo pasado. Había cumplido recientemente 60 años. Estudió en Inglaterra (Dunstable School), de donde era oriunda su familia, y de vuelta a su patria terminó los estudios en el Iowa College. Caricaturista sin suerte, trabajó en algunos periódicos y se trasladó a Los Angeles. A los 24 años debutó en cine —por sus dotes de vaquero y su figura— a las órdenes de Hans Tiesler en *Powerty Row*, siendo su primer compañera Eileen Segswick. Se hizo conocer, y firmó su primer contrato con B. P. Schulberg, de Paramount, y posteriormente con Sam Goldwyn. Luego todo fue alucinante, vertiginoso, como la industria que lo empleaba. Llegó el honor y su personalidad se afianzó aún más. Su trabajo, dividido entre los estudios Paramount y los de Goldwyn, se balanceó con obras como *Alas, Marruecos*, *Calles de la ciudad*, *Adiós a las armas*, *Rumbos de vida*, *Tres lanceros de Bengala*, *El llanero*, *El secreto de vivir*, *Las aventuras de Marco Polo*, *El caballero del desierto*, etc. Luego filmó para la Warner, y habiendo ganado dos "Oscar" por sus actuaciones en *El sargento York* y *A la hora señalada* —1941 y 1952, respectivamente—, actuó independientemente hasta llegar a *The naked edge* (1960), que fue su última actuación ante las cámaras.

El otro aspecto, el humano, es el que más importa. Tal vez no haya sido un gran actor, pero siempre nos interesó, es el hombre pacífico, enemigo de toda clase de violencia, que siempre asume una actitud justiciera. El hombre ideal del oeste americano, el que Capra utilizó —haciendo "pendant" con los personajes de James Stewart— para apoyar cinematográficamente, mediante ese hombre común, la por algunos combatida política del New Deal.

Cooper era el Mr. Deed de *El secreto de vivir*, el provinciano que no se inmuta al recibir una fabulosa herencia y sigue su vida con la gente sencilla y sincera de siempre: era el John Doe de... Y la caligata pasa, que no podía y no debía ser contaminado por el mal. Su tranquilidad, su amor al prójimo, su confianza en el hombre, su sinceridad provin-

ciana, eran sus armas, su escudo. La otra faceta de ese personaje en apoyo del New Deal de Roosevelt, —Frank Capra fue su cantor— fue el personaje de James Stewart en *Caballero sin espada* y ¡Qué bello es vivir!, que unía a su ingenuidad un sincero sentido democrático de sus actos y la fogosidad del habitante de la ciudad.

No fue casualidad que Zinnemann utilizara a Cooper en *A la hora señalada*, film que en plena época "macarthysta" trató el problema del hombre común, conciente de sus responsabilidades y sin bravuconadas ante el miedo de una sociedad. Este hombre, tímido en su vida privada, que rehúsa la falsa publicidad, fue el héroe que admiramos en nuestra niñez y juventud. Su lucha era la nuestra. No nos interesaba de parte de quién estaba, con los ingleses, los conquistadores de oro, con los vaqueros, los indios o los "casacas coloradas". Seguramente había escogido bien. Recordemos *Beau Geste*, *El llanero*, *El caballero del desierto*. En otros papeles se mostró un fino comediante, como en las obras de Lubitsch, *Rumbos de vida*, *La octava mujer de Barba Azul* o en *Todo por una mujer* de Stuart Heisler.

Trabajó con casi todos los directores de Hollywood denominados "grandes" y fue amigo de ellos: Frank Lloyd, William Wellman, Victor Fleming, Ernst Lubitsch, Von Stenberg, Rouben Mamoulian, Frank Capra, Fred Zinnemann, Frank Borzage, Howard Hawks, De Mille, Billy Wilder, William Wyler, etc., y fueron algunos de sus compañeros en su dilatada carrera: Clara Bow, Ronald Colman, Emil Jannings, Carole Lombard, Silvia Sidney, Claudette Colbert, Helen Hayes, Fredric March, Marlene Dietrich, Ana Sten, Ray Milland, Barbara Stanwick, Maria Schell y finalmente Deborah Kerr.

Su presencia no era sólo física como sucedía con Errol Flynn o Tyrone Power. Sus personajes no actuaban impelidos por la venganza o para lucir sus revólveres; sólo el deber, el honor o el amor los impulsaba; nunca la necesidad de obtener algo más, sino la dedefender lo que tenían, lo suyo.

Sería impropio hacer de este amigo, en este lamentable momento, un examen de sus condiciones de actor. Su figura desgarrada nos acompañará siempre, y desde el fondo de nuestra niñez, como un hermano mayor, como un amigo, en silencio, nos colocará la mano sobre el hombro y seguirá la marcha a nuestro lado.

HECTOR V. VENA

Gary Cooper en *A LA HORA SEÑALADA*.



BIBLIOGRAFICAS

CINECRITICA

La aparición de otra revista destinada a estudiar seriamente los problemas del cine es un hecho auspicioso, que se agrega a otros. Todos ellos demuestran que, a pesar del escepticismo de muchos que están dentro del "negocio" del cine, este posee entre nosotros fuerzas activas, capaces de canalizar sus más altas necesidades. El hecho filmico como parte de todo el complejo cultural de nuestra época, alcanza a todos. Su vigencia artística es un supuesto necesario, que es vital extender para que el espectador alcance a discernir entre meros entretenimientos letales y el testimonio activo y profundo del mejor cine actual.

CINE CRITICA contiene una activa participación en este proceso de discusión y análisis. Su enfoque crítico parte de una posición concreta frente a la realidad y en base a ello ordena su análisis de los problemas sociales y estéticos del cine. Esta homogeneidad teórica (e ideológica, por supuesto) le permite una interpretación coherente de los mismos. Y aunque dicha homogeneidad pudiera ser tachada de unilateral, no lo es desde su apertura a la discusión polémica, necesaria.

Debe destacarse su seria intención de estudiar y presentar una imagen auténtica de los problemas actuales del cine argentino.

El último número que nos llega testifica una sensible mejora sobre los primeros en cuanto a variedad y presentación, y está dedicado a los diferentes aspectos del Festival de Mar del Plata. Sólo podríamos objetar en sus reseñas críticas una simplificación excesiva, no demandando una objetividad inocua, sino una "participación" mayor en el análisis de las intenciones y las realizaciones.

J. A. M.

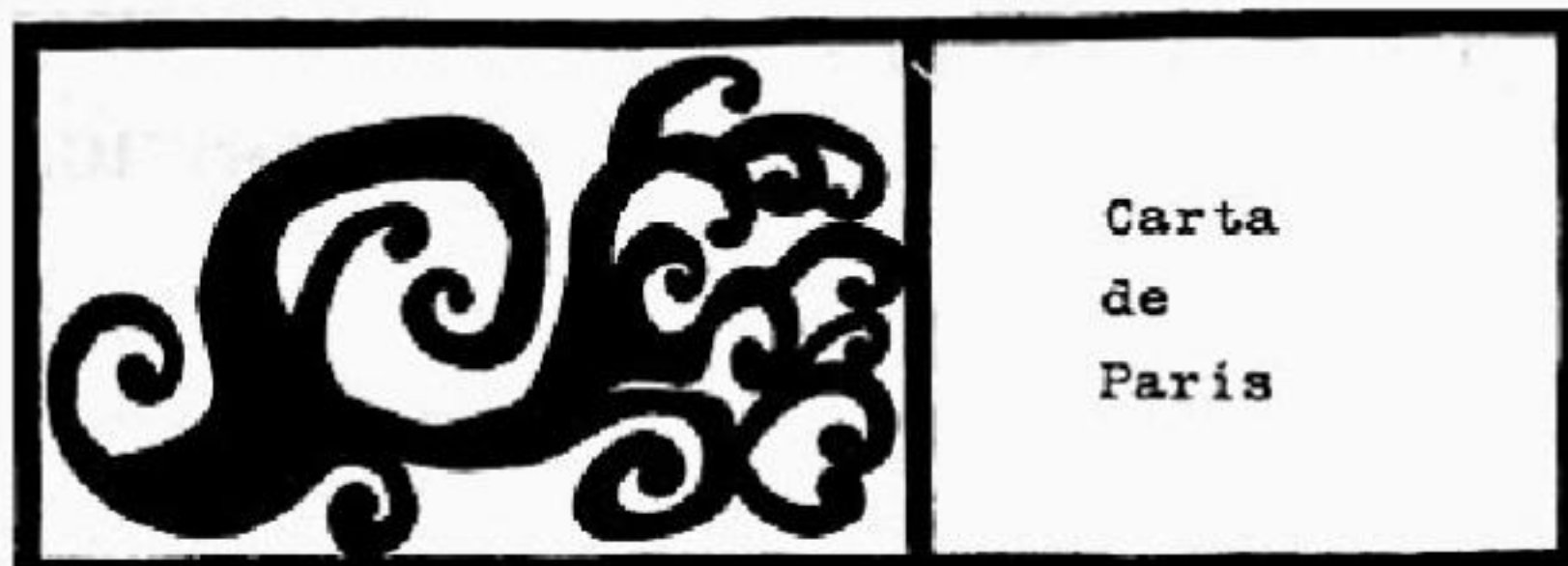
UNA NOTICIA

El cortometraje argentino *Dimensión*, realización del Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires (I.C.U.B.A.), dependiente del Departamento de Actividades Culturales de esa casa de estudios, acaba de obtener el *Bucranio di Bronzo*, uno de los premios mayores de la "V Reseña Internacional del Film Científico-Didáctico", organizada en Italia por la Universidad de Padua en colaboración con la Muestra Internacional de Arte Cinematográfico de la Bienal de Venecia.

El jurado de esta "V Reseña Internacional", que se llevó a cabo en Padua entre el 30 de octubre y el 4 de noviembre del año pasado, estuvo integrado por 5 destacadas personalidades designadas por el Rector de aquella Universidad italiana y el Comisario extraordinario de la Bienal.

Dimensión es un film de 10 minutos de duración, en blanco y negro, 35 mm, realizado sobre las esculturas móviles de Mauro Kunst y dirigido por Aldo Luis Persano.

A todos estos pormenores puede agregarse una noticia tristemente irónica: el film fue declarado "B" por la comisión calificadora del Instituto Nacional de Cinematografía.



Carta de París

Los dos grandes acontecimientos de estas últimas semanas fueron los estrenos de *La Noche* (Antonioni) y *Rocco y sus hermanos* (Visconti). La temporada parisina se halla así, bajo el signo del cine italiano, el cual, tras el eclipse de algunos años está recobrando uno de los primeros lugares de la pantalla mundial. Estas dos películas son absolutamente distintas, tanto por el tema como por el estilo, pero evidencian el gran talento de sus autores, y se colocan en un grado tal de calidad, que ambas pueden ser admiradas y gustadas al mismo tiempo. *La notte* señala una nueva e importante etapa en la evolución de Antonioni. Cuando se vio *L'avventura* y su extraordinaria desnudez dramática, uno se preguntó cómo Antonioni podría ir aún más lejos en esa línea, que Georges Sadoul denominó des-dramatización, porque consiste en suprimir la mayoría de los sucesos y peripecias que habitualmente componen un film y que se encadenan, como en el teatro, hacia un clima dramático y luego a un desenlace que aporte una verdadera solución.

El universo dramático de Antonioni es un universo de perpetua interrogación (como en Bergman) y sus films no dan jamás alguna solución positiva y definitiva. En la medida en que el tema de su obra entera es, según sus propias palabras, "lo desconocido moral", se comprende que sus meditaciones sobre el comportamiento psicológico y moral del hombre no se determinen a través de afirmaciones, y se limiten a interrogaciones sobre la naturaleza del amor y la posibilidad de la intercomunicación entre los seres.

La construcción dramática de *La Aventura* es extremadamente significativa: la búsqueda de Anna tras su desaparición, parece ser el tema del film; sin embargo es evidente que ella será rápidamente llevada a un plano secundario ya que el mutuo descubrimiento que Claudia y Sandro hacen de sí mismos y de su amor, es el tema central del film. Esta búsqueda, que comporta un elemento de suspense, es pues accesoria en relación a la intriga principal, que es una aventura puramente interior: el amor entre Sandro y Claudia.

En *La Notte*, Antonioni alcanzó un despojamiento dramático aún más grande: no ocurre nada. Únicamente un largo paseo de la heroína (Jeanne Moreau), por Milán, y luego una recepción nocturna en casa de unos ricos industriales donde pasa la noche con su esposo (Marcello Mastroianni). A esta intriga (¿puede hablarse de intriga en el sentido estricto de la palabra?) se añaden acontecimientos aparentemente sin gran importancia ni relación directa con la acción principal: la muerte de un amigo, el encuentro del marido con una muchacha histérica, el cortejamiento apremiante que hace a la heroína un desconocido y la naciente simpatía entre el esposo y la hija de los dueños de casa (Monica Vitti). Sin embargo, algunos mínimos sucesos tienen una importancia decisiva: comprendemos que la

heroína debió amar en otro tiempo a ese amigo; la abortada aventura del marido con la muchacha histérica nos descubre su sensualidad y finalmente el reencuentro que cada uno de ellos efectúa esa noche revela claramente que ya no se aman.

Pero estas significaciones deben ser de algún modo descifradas y por otra parte, el sentido de aquellos sucesos no son nunca totalmente claros: son sólo indicios, indicaciones. Se comprende cuán distinto es todo esto de las estructuras tradicionalmente dramáticas, donde todo debe ser perfectamente definido y catalogado. En el plano dramático, *La Notte* señala pues, en relación a *L'avventura*, un nuevo paso adelante hacia la disciplina ascética. A la inversa, en el plano plástico y estilístico no sucede lo mismo; Antonioni parece retornar a ciertas búsquedas estéticas de su obra anterior. Se constata en efecto, un retorno a lo que podríamos denominar la inclinación a un formalismo estético (sin conferirle a esta palabra un sentido peyorativo) que caracteriza a sus primeros films, particularmente *Cronaca di un amore* y el episodio *Tentato suicidio* en *Amore in città*. Hay en *La Notte* imágenes que recuerdan muy precisamente a planos de *Tentato suicidio*, particularmente cuando la mujer se halla inmóvil y sola ante un gran muro blanco, ya que recuerda el extraño decorado en el cual los "suicidas" iban a relatar sus frustradas tentativas. Por otra parte, toda la acción de *La Notte* transcurre en Milán y reencuentramos la fotografía de la gran ciudad que es uno de los rasgos esenciales de *Cronaca di un amore*: el decorado de la ciudad, enteramente construida en vidrio y hormigón, parece retener prisioneros a los personajes en un laberinto abstracto donde sus dramas personales no encuentran ni eco ni simpatía.

Parece difícil elegir —suponiendo que

ello fuese necesario— entre *L'avventura* y *La Notte*: este último film es sin duda más hermoso en el plano de la belleza formal, más fascinante también por su pureza y simplicidad en el aspecto dramático. Pero hay en *L'avventura* una belleza de otro orden, menos aparente sin duda, más profunda y por esta misma razón, mucho más emocionante.

Evidentemente Rocco y sus hermanos se encuentra en las antípodas de la estética de Antonioni. Luchino Visconti se ha mantenido fiel al cine tradicional y no rechaza ninguno de los prestigios del drama, en el sentido shakesperiano o raciniano del término.

También él hace cine psicológico y antropomorfo, para repetir una expresión que le es cara, pero recurriendo a estructuras clásicas de la acción dramática, tal como la practica desde *La Terra trema*. Visconti integra el teatro al cine, y su film está construido alrededor de una serie de "grandes escenas" decisivas y absolutamente análogas a las de una pieza teatral, y es quizás ahí donde estriba su diferencia esencial con Antonioni. Por otra parte, los personajes de Visconti hacen su historia, mientras que los de Antonioni parecen padecerla; la casualidad, el azar, parecen dominar las peripecias de la acción en este último, en tanto el destino ordena la de Visconti. Por fin, los dramas de Visconti tienen un comienzo, un final y una significación precisa, mientras los de Antonioni permanecen abiertos, expectantes ante nuevos interrogantes.

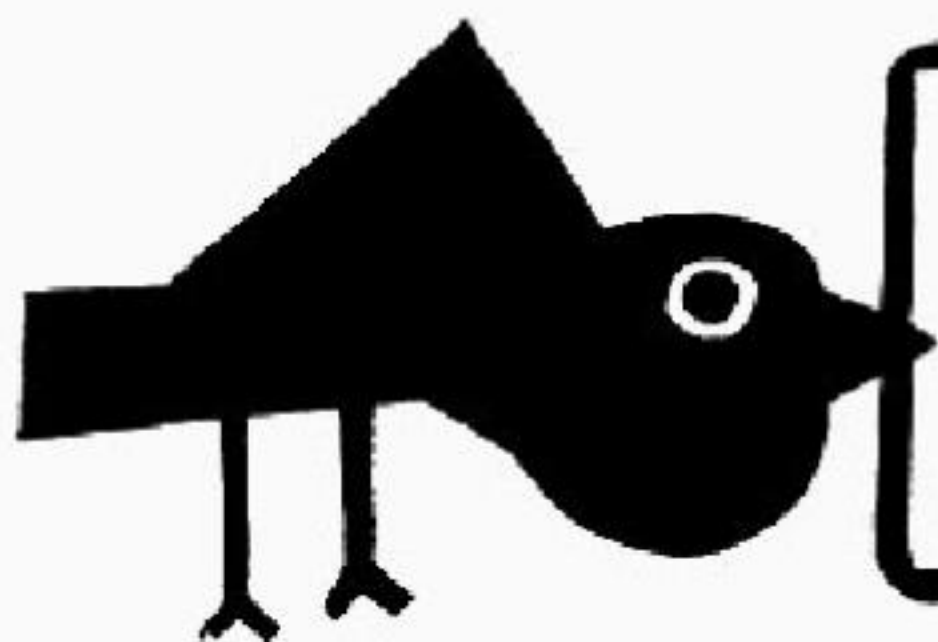
Última diferencia —pero esencial— es la actitud social. Antonioni se limita a analizar personajes y fragmentos de la sociedad burguesa, a la que pertenece, sin juzgarlos ni condenarlos; se sirve de ellos como de un terreno de experiencia psicológica y ha declarado que tomaba sus personajes entre los ociosos ricos, porque no teniendo nada que hacer y sin preocupación por problemas vitales, tenían tiempo de interrogarse acerca de ellos mismos. Completamente otra es la actitud de Visconti, que es ante todo un moralista y pretende definir una moral social; hombre de izquierda, juzga y condena la sociedad que describe. Y Rocco es verdaderamente, desde ese punto de vista, la continuación directa de *La Terra Trema*.

En su ángulo melodramático, en el sentido italiano de la palabra, Rocco... aparece casi como una ópera, como una tragedia. Es una obra violenta, fuerte, colorida, gritada, pero indudablemente un admirable film.

MARCEL MARTIN

Marlon Brando dirigiendo *ONE EYED JACKS*.





Carta de Nueva York

Por una llamativa coincidencia, los dos mejores films —hasta el momento— de la producción americana del corriente año, han hecho su aparición con pocos días de diferencia, alentando al público y a los críticos, expuestos permanentemente a los productos baratos, faltos de inspiración y sin sentido de Hollywood. El film *A Raisin in the Sun*, adaptado del drama presentado en Broadway la temporada pasada, es uno de esos extraños casos en los que el negro americano, sus sueños y su dura realidad, su maravillosa vitalidad y su profundo sentido de frustración, son analizados en la pantalla en una forma vivida y realista dentro de una extraordinaria gama de exquisitas sensaciones humanas. La autora de la obra, la joven Lorraine Hansberry, que hizo su debut en el teatro logrando un suceso memorable, debe sentirse orgullosa de la versión, auténticamente cinematográfica, que ha mantenido una fidelidad absoluta al texto original, presentando un drama concebido sobre temas universales, siguiendo el camino trazado por Eugene O'Neill y Arthur Miller. Es la historia de una familia de negros que lucha en Chicago. La causa de una serie de duros conflictos entre la viuda, su hijo y su hija es un cheque de diez mil dólares, que representa el seguro de vida del jefe de la familia que ha muerto. La viuda quiere usar el dinero para alguna actividad que mantenga a la familia unida y próspera. El hijo desea abrir una licorería para mantener a la madre, así como a su propia familia, compuesta de una esposa encinta y un hijo. La hija quiere ir a la Universidad y llegar a ser doctora.

Contra este fondo de intereses divergentes, la familia sufre una serie de duras experiencias: parte del dinero es perdido con un tramposo; parte se invierte en una nueva casa en un barrio blanco, donde la familia no es aceptada, como consecuencia de las desagradables tendencias de la discriminación racial. Y en el momento de desesperación, cuando estas criaturas infelices están al borde de perder su dignidad, así como sus esperanzas en la humanidad, el hombre de la familia se encuentra a sí mismo, y decide enfrentar la hostilidad del prejuicio blanco, mudándose a la nueva casa, ansioso de vivir en paz, pero defendiendo también su derecho a la vida, así como los derechos de toda su familia.

Producido por David Susskind para la Columbia Pictures, este film cuenta con el apoyo de un reparto de actores admirables. Claudia McNeill, en el rol de la viuda, está simplemente magnífica; Sidney Poitier, interpretando al hijo y la inteligente Ruby Dee como su mujer, realizan un fascinante despliegue de virtuosismo, logrando caracterizaciones impecables y profundamente conmovedoras. No hay empleo alguno de efectos melodramáticos baratos, no hay retórica; es drama humano de los negros de Chicago se convierte en una tragedia universal, cuyo significado es comprendido y valorado, rápidamente. Esperamos sin-

ceramente que el film sea exhibido ampliamente en el Sur, donde el Klu Klux Klan, el White Citizens Council y otros imbéciles racistas, aún vagan libremente. Muy sensible la dirección de Daniel Petrie.

La otra sorpresa agradable ha sido *One Eyed Jacks*, una producción "Pennebaker", distribuida por Paramount Pictures, y dirigida, así como interpretada por Marlon Brando. El film ha sido adaptado de la novela *La verdadera muerte* de Henry Jones del neoyorkino Charles Neider, y puede ser técnicamente considerada un Western, aunque la versión cinematográfica, a la que Brando ha entregado su mayor cuidado y honestidad de un modo enérgico y sensible, sobrepasa lejos esa clasificación. Brando ha desparramado alrededor de seis millones de dólares, más de dos años de trabajo en el guión y seis meses de filmación, usando más de un millón de pies de película, finalizando una versión inicial que duraba cuatro horas y cuarenta y dos minutos, siguiendo la tradición de *Code of Eric von Stroheim*, que en su primera versión duraba ocho horas. El guión fué completado parcialmente por Calder Willingham, el famoso autor de la obra *End as a Man* (Terminado como hombre), que atrajo el interés de muchos críticos en la pasada temporada teatral de Broadway; el director iba a ser Stanley Kubrick, pero cuando abandonó la tarea, Brando decidió tomar el control de la producción del film y entró en el campo de la dirección, obteniendo, según nuestra opinión, un resultado en extremo satisfactorio.

One-Eyed Jacks, cuya versión final dura 2 horas y 21 minutos, toma su título de las dos solas de un mazo de cartas, que se muestran con un solo ojo, de perfil, exponiendo sólo parte de su rostro. Y el film muestra dos caracteres principales, dos forajidos que tienen una doble personalidad. Uno de ellos, Rios (Marlon Brando) es un individuo intuitivo y desconfiado, lleno de orgullo y desorientado. Tiene algo de vanidad y un sentido infantil y desproporcionado de la virtud así como de la ética varonil. Es solitario y generalmente desconfiado de los contactos humanos. El otro, Daddy Longworth (Karl Malden) es un hipócrita cruel, frío y calculador. Abandona a su amigo en México a los "Rurales" para salvarse junto con dos valijas de oro. Escapando a Monterrey, se crea un aura de respetabilidad y llega a ser el sheriff de la ciudad. Rios se pudre durante cinco años en una cárcel mexicana de Sonora, de la cual escapa, lleno de deseos de venganza. El drama alcanza un clima de suspenso cuando Rios acepta unirse a una banda de forajidos para robar el banco de Monterrey, y encuentra al traidor. Muchas complicaciones siguen a este encuentro, puesto que Rios oculta su odio; en la toma final, el traidor es matado y Rios encontrará una nueva vida, llena de significados.

En su deseo de llevar un ataque frontal contra el templo de "clichés", Brando

muestra las motivaciones humanas de los dos personajes principales. Afirma recientemente: "Nuestros héroes de la primera hora no eran brávos en el cien por cien de los casos, ni eran buenos en cien por ciento del tiempo". Así explica en una admirable profundidad de motivaciones, los pensamientos íntimos de Rios y Dad Longworth, realizando un estudio psicológico de gran efectividad. Una recién llegada a la pantalla americana, la actriz mejicana Pina Pellicer, revela un rostro muy sensible así como también hace alarde de una rica gama de expresión. Interpretó el rol de Anna Frank, en la versión de la TV mejicana, y este es su debut cinematográfico. Caracterizaciones excelentes son las realizadas por Katy Jurado, Ben Johnson, Larry Duran, Slim Pickens, Timothy Carey, Sam Gilman, Miriam Colon.

Cobran un significado especial el uso de una magnífica fotografía, las tomas intensas y efectivas del mar embravecido a lo largo de la costa californiana de Big Sur, complementándose con el carácter de Rios, y las espléndidas escenas del desierto de Valle Muerto, que se contraponen con el impacto y la psicología de la lucha contra los "Rurales", y la traición. El film debe ser considerado como una de las realizaciones más importantes de la carrera de Brando como actor, así como un auspicioso debut como director, puesto que este es un producto de la inteligencia y sensibilidad de Brando. Un film importante, un film que nos enfrenta con un auténtico western y con un drama humano de proyecciones universales, un estudio en profundidad de la naturaleza humana, una espléndida contribución al cine creador y serio. Sobre la base de esta empresa, esperamos de Brando más y más trabajos significativos.

GEORGE N. FENIN



A RAISIN IN THE SUN.

dad es autodestrucción, a la conciencia histórica de esa misma destrucción, se presenta como el momento de superación interior de la decadencia. Creemos que el más profundo y quizá único enquistamiento en Visconti, ligado a la *Urerlebnis*, es el sentimiento de la decadencia y sus secuelas. La experiencia primigenia, en el verdadero sentido que le da Gundolf, se revela en el mito; su mismo esquema se vuelve contra él, en cuanto el artista o el pensador o el hombre son autoconscientes del mito y lo lanzan en medio de la historia. La participación de Visconti en Mahler significa justamente una disolución del carácter mítico de la decadencia, que se hace elemento de la *Bildungserlebnis*. Pero, al mismo tiempo, y *Le notti bianche* lo revela, la tensión entre experiencia primigenia y experiencia cultural no desaparece, convirtiéndose en elemento dramático esencial.

Es decir que, con *Senso*, dos valencias mannianas quedan desplegadas. "El hecho mismo de saber cómo están hoy las cosas, históricamente, para lo que es burgués, significa ya una salida de esta forma de vida, una mirada colateral sobre algo nuevo. Se subestima al conocimiento de sí mismo, cuando se lo considera ocioso, quietista y pietístico. Nadie, al conocer, permanecerá enteramente como es". —Aun diría que Mahler es personaje más dialéctico, más real, porque el límite impuesto por su existencia le impide dejar de ser lo que es: no puede trascenderse. No sólo la presencia del "convidado de piedra" determina la marcha de los hechos visibles (y ésta es la segunda ligazón con Mann y su realismo crítico); la conciencia ética de Mahler no puede generar otra existencia. Hace falta otra conciencia ética. Véase cómo el destino equivale ya a la imposibilidad de una intercomunicación entre el ser social y la conciencia.

Y es tal reciprocidad la que parece estar quebrada en Italia cuando Visconti realiza *Le notti bianche*. *Le notti* significa una reducción romántica de la historicidad a vivencia, a soplo de inaudita caducidad. Existe una similitud con *Ossessione*: ambos son films de "oposición" y de derrota. Pero allá el blanco era "la exaltación dannunziana" del régimen y el resultado, una derrota victoriosa, no en el ámbito interior de la obra, sino en el del augurio histórico. Después de *Le notti*, dirigida contra las falsas ilusiones, cabía esperar la búsqueda del tiempo perdido o una incursión en el campo de la dura realidad, no compacta, simbólica, sino diversificada. Quizá por vez única, en Visconti, la tragedia individual no se separaba de un contexto trágico total; la evidente crítica a Mario se neutralizaba, aún en el móvil de su aproximación a Natalia: la constitución de una cohesión familiar para escapar a la soledad. La "segunda realidad" de *Le notti* no es la de *Ossessione* (lo que es tras lo que parece ser) ni la de *Senso* (la perspectiva histórica superior al anhelo individual), sino la derrota de las propias perspectivas — ilusiones. Diríase además que, en Visconti, la participación es más fuerte que la crítica, y sus ilusiones se confunden con las de Mario. De ahí el pantragismo y la recaída en una noción del destino exterior a la posibilidad humana, un destino —símbolo como es el Inquilino, al que Mario conoce "a través de la visión que de él tiene Natalia" (Suso Cecchi D'Amico)—: la iluminación narrativa de las múltiples relaciones humanas también sucumbe. Seis años antes, *Bellissima* había significado el encuentro con la familia como círculo de contención ante el enrarecimiento de esas relaciones humanas: Mario, ahora, siendo eje del drama, ratifica el enrarecimiento con su medianía incapaz de penetrar en el conocimiento de los otros. La realidad, dura, lo vence, pero nada aprende, porque para él la realidad es cosa indeterminada, global.

Por entonces, en el clima de la desilusión civil — ajena al neorrealismo como ética— se extiende la re-

nuncia a la trascendencia histórica. Cuando un Italo Calvino aboga contra el *romanzo magma*, tampoco escapa a la renuncia. El *romanzo magma*, evidentemente, señala la aceptación de aquella realidad compacta, no penetrable por la acción del hombre, pero el método propuesto por Calvino —consonante con su arte alusivo y de parábolas— pretende hacer del momento la base de una representación realista: "Creo que hoy un *romanzo* planteado como en el 800 y que abrace una historia de muchos años, con una vasta descripción de la sociedad, debe llegar necesariamente a una visión nostálgica, conservadora. Este es uno de los motivos por los que disiento de Lukács; su teoría de las perspectivas puede ser dirigida contra su género preferido. Creo que por algo el nuestro es tiempo de narración, de novela breve, de testimonio autobiográfico; hoy, una narración verdaderamente moderna no puede sino llevar su carga poética sobre el momento (ese momento cualquiera) en el que se vive, valorizándolo como decisivo e infinitamente significativo; por eso debe estar en el presente, darnos una acción que se desarrolle toda bajo nuestros ojos, unitaria de tiempo y de acción como la tragedia griega". No resulta difícil advertir, en la elevación a totalidad del momento —en realidad "no significativo" (Salinari)— una similitud con *Le notti*. Aún Vasco Pratolini —pero en la dirección del *romanzo magma*— paga su cuota en *Lo scialo*. Y no es por casualidad que la obra del autor de *Metello* se centra en el pathos de la desilusión y de la entrega, durante los comienzos del fascismo. Desilusión y entrega coincidentes con un proceso de aburguesamiento de quienes podrían ser denominados los hijos de *Metello* Salani. Giovanni Corsini "tenía callos en las manos, la ambición que lo aguijoneaba, cuando se inscribió en los cursos nocturnos de la Universidad Popular; obtenido el diploma, pasó a los registros de empleados", "dispuesto a ver el lado bueno de las cosas; y a sufrir, también él, las desilusiones". La ambición lleva a Giovanni a ser candidato por los socialistas en elecciones locales; la predisposición personal hace de la derrota electoral, una derrota humana: "La desilusión, dos días después, los encontró serenos" (a Giovanni y a su esposa Nella). "Había todavía amor, armonía, quietud entre las paredes de la casa".

Giovanni es golpeado por los fascistas: "En la guerra obedecía a órdenes. Eras mandado. El tuyo era coraje, pero también la fuerza de la desesperación", le dice Nella, y agrega: "No te ocupes de política". Corsini decide "no ocuparse de nada": "Nellina, di la verdad; ahora que te he dado la razón, ¿me consideras un canalla?". Y Nella: "sus fantasías, no teniendo ya una plataforma desde la cual pudieran elevarse, se apoyaban en Fernando (el hijo): sus progresos, su futuro".

Ambición, desilusión, olvido de la responsabilidad y de la autonomía, falta de coraje aún para la desesperación, resignación, son motivos críticos que luego se disipan en una contemplación acrítica, casi en un apetito por los valores de la decadencia. Pratolini, a quien siempre se le señaló despreocupación frente a los momentos dialécticamente negativos de la existencia, traza una casi arqueología de la negatividad, pero creemos que sus temas iniciales no deben ser olvidados dentro de nuestro objeto de estudio. Para mayor claridad, los resumiremos en un arco, desde la conciencia ideológica justa, no sostenida por una nueva ética, hasta su caída en los primeros intentos de confrontación con la realidad. La claudicación de Giovanni sería el drama del pensamiento que no llega a acción. En una situación tal, la desesperación misma es, aparentemente, un gesto de vida. Pero, como dice Álvaro, "la desesperación más grave que puede apoderarse de una sociedad es la duda sobre la utilidad del vivir rectamente". La pasividad de los Corsini es fruto de esa desesperación e, irónicamente, la familia queda consagrada como su sede.

La reacción de Visconti a un estado de cosas similar



cuaja en *Rocco e i suoi fratelli*. La aparente incoherencia de sus humores aclara que, a la inversa de un Jean Renoir, por ejemplo, la oscilación no obedece a una preceptiva académica. El fenómeno recuerda al de *Osessione*. Contiene un nuevo modo de acercamiento a la realidad y un poder de trascendencia del plano del film propiamente dicho; y tampoco es desestimable argüir que se trata del primer resultado de otras "premisas culturales y críticas".

Recuérdese que *Senso* valió como engrandecimiento de la noción del hoy. Anna Banti sostiene que "en los testimonios más nobles (del presente) la crónica se aleja un paso, se resuelve en proyección menos directa... La memoria (como causa de este efecto poético) puede elegir, sugerir y transferir el hecho crudo del orden de lo sucedido al orden de lo supuesto. En este caso, la crónica es sobrepasada, la historia alcanzada, y el romance realista es ya histórico".

Sería falso suponer que este carácter indirecto equivale a la transposición diltheiana de los tiempos; el alejamiento de la materia es el que permite justamente la narración crítica, la jerarquización de las perspectivas de los personajes, la relación con el pasado y con el futuro. El anhelo zavattiniano de la crónica no asegura la verdad sobre los hombres, y menos aún sobre la perspectiva de los grandes períodos de la vida de esos hombres, de sus clases, de sus pueblos. Lo presente no es lo sucedido, y lo sucedido no es lo típico: el formidable análisis de las contradicciones manzonianas hecho por De Sanctis puede extender su validez a la polémica actual. Hacer historia, en el sentido que explicamos, significará que el "mucho más que decir" englobe, en *Rocco*, una de las totalidades del problema histórico estructural italiano: hay un Norte y hay un Sur. También significará que infinidad de particulares de crónica —elevados en tantos films a categoría de sustratos del análisis de la realidad— se integran con su propio peso en la narración, adquiriendo un nuevo y más justo nivel: los fumetti esparcidos sobre la cama de Nadia, el insulto a los "africanos" en una calle del nórdico Milán, etc.

Al estatismo final de Mario no ha sucedido la búsqueda del tiempo perdido. El sentimiento de la decadencia entra otra vez al plano de la historia, se deshace y diversifica en él; deja de ser mito. La historia de los Parondi es historia de decadencia, encajada en una situación trágica. Pero, las primeras impresiones que produce son: una, de oposición a esta inicial disposición de sus elementos; y

otra, el remedo del tema brechtiano de la imposibilidad de la bondad. Debemos decir que, en el primer grupo de anotaciones para este trabajo, escribimos: "*Rocco* es un film triste, más triste (terrible) que *Limelight*, pero no trágico". Días más tarde, leíamos en *Cinema Nuovo* (Nº 148), comprobaciones coincidentes de Aristarco, posteriores a su ensayo magnífico, de introducción al precioso volumen editado en Italia sobre el film. Estas comprobaciones nos parecen de capital importancia porque no sólo ayudan a comprender el verdadero contenido del film, sino a reivindicar el antiépigonismo de Visconti, insistimos, el carácter no ecléctico de su cultura, aplicada a la creación artística.

Que su originalidad es poderosa, y que el poderío de su originalidad toma una dirección precisa, lo demuestra una ligera oteada sobre la unidad cíclica, dialéctica de toda su obra filmica, y sobre la alternativa que *Rocco* sugiere respecto a los antecedentes culturales de su tema dramático, es decir del contacto entre Norte y Sur. En este último aspecto, el viaje de los Parondi no se liga, por cierto, ni a la relación pavesiana entre colina y ciudad, ni a la memoria del sur predominante en Alvaro. En un principio, el pesado recuerdo de la tierra determinaba la vuelta de Rosaria y Luca a Lucania, pero, según lo ha dicho Visconti, la consulta a la realidad de los terroni que viven en Milán, obligó a fundamentales modificaciones en el argumento. Más bien parece estar presente el Sur de Jovine, de Répaci y de ese *Rocco Scotellaro* —al que no hemos podido leer aún— admirado por Visconti. Familias enormes, verdaderos paradigmas de la diversidad de las pasiones humanas, vistas por uno con un ojo crítico semejante al de Pratolini frente a los Corsini florentinos, por otro en sus larguísimas existencias a los márgenes de la vida italiana, utilizadas pero no fecundadas. Pero la principal ascendencia —Verga, ya superado críticamente su fatalismo— nos lleva a la primera cuestión, sin dejar de enlazarse a la segunda. De las lecturas sobre *La terra trema* se deduce una primera y directa continuidad, aún más valedera si el episodio del mar, con la derrota de la mafia, hubiera sido realizado. La familia Parondi es una unidad mítica que, fuera de su propia inmovilidad, debe ir destruyéndose. Pero, en el curso de la destrucción, la totalidad histórica de que hablábamos, se extenderá en otro sentido: servirá para revelar modos de vida nacionales, adquirirá una turgencia no etnográfica, traducirá la integración o no integración de los miembros de la familia a categorías propias del mundo

REFLEXIONES

SOBRE

CIRO, ROCCO Y SIMONE

contemporáneo. Es decir que la situación trágica de choque de dos mundos distintos se hará unidad dinámica y el sentido de lo histórico como cambio en la existencia privará sobre la oposición de las regiones: "¿Qué piensas encontrar de distinto allá?", le dice Ciro a Luca. Rosaria, en realidad, con su decisión ambiciosa de alcanzar el Norte para que sus hijos enriquezcan, no hace sino precipitar el destino, que acá vale como necesidad del desarrollo histórico. "El hijo de un rey coronado, bello como el sol, que caminará un año, un mes y un día, en su caballo blanco, y que llegará a una fuente encantada, de leche y de miel": la leyenda de *La terra trema*, es sólo leyenda. Rosaria se erige en guía de la unidad familiar, a la cual pretende salvaguardar aun en las condiciones de disgregación que ella misma atrae inconscientemente. El amor a la cohesión familiar parecía ser en *Bellissima* y *Le notti bianche* el elemento de auxilio frente a la injusticia general, un modo de huir a la indiferencia y al escepticismo. En *Lo scialo* vimos que la entrega de Giovanni coincide con su recogimiento en la familia: esta cohesión aparece como enemiga potencial de una ética social. Mimi —¿la Nadia de Rocco?— huye también de la familia, pero por razones distintas a la de esa ética: recogimiento y huida son ambos fenómenos de disgregación. Y justamente será Nadia quien apure el "destino" de los Parondi, movido por Rosaria: los extremos se tocan, pero la evidencia de ese coadyuvar queda iluminada sólo al final de la disgregación.

Entre los elementos de cultura inspiradores de Rocco, Festa Campanile menciona a Thomas Wolfe, y es interesante saber que Visconti ha dirigido una adaptación teatral de *Lock, Homeward Angel*. Fuga, éxito, resignación, muerte, sujeción maternal, son los pilares de la historia de los Gant; y también este caleidoscopio, polarizado en Mariano y Cino, preside la composición de los Rupe, de Répaci. La familia, sin embargo, se presenta como un coro, porque la matriz es común, y como un coro que se disgrega a lo largo de la narración. En Rocco sucede algo similar: hay un coro —familia, en el cual las gradaciones, dentro de la matriz común, comienzan a agudizarse y a entrar en conflictos a partir de la aparición de Nadia, aparición ésta que se verifica cuando los hermanos "limpian las lentes". Las gradaciones no son sólo interiores a Rocco y porque su materia así lo determine: se integran con la obra total de Visconti. Debería dedicarse un largo capítulo a esta cuestión, que ha preocupado, especialmente, aquí y allá, a Aristarco. Tal capítulo permitiría penetrar a las más hondas capas de las motivaciones poéticas de Visconti: personajes son los suyos como los de Balzac, con quienes se trata como si fueran personas vivas. Pero estas relaciones no son lineales, como suele suceder en los relatos autobiográficos: los personajes se escinden, sus motivos se intercambian entre ambos sexos, etc. Así, linealmente, con Giovanna (*Ossessione*) y la figura sin nombre (Calamai en *Le notti*), rejuvenecida en Nadia, para quien la soledad equivale a la prostitución: la primera, "con su *Domenica del Corriere*", ésta última con los fumetti. Rosaria, unida por su ambición a Maddalena (*Bellissima*). La falta de pasión por la profesión, en Mahler y en Simone. Por transposiciones, vamos de Livia a Simone, afectados por la desesperación y la posterior indiferencia. Pero es en los desdoblamientos y en la nueva validez que adquieren ciertos actos humanos, donde se advierte que los caracteres de éstos se hacen disponibles para la historia, modificables de acuerdo a ella y al modo en que el hombre se le inserta. Livia, en su indiferencia ideológica ya absoluta, delata a Mahler; Ciro, para quien Simone ha traicionado, no puede delatar a su hermano porque, y no es paradoja, cree en la justicia de los hombres. La traición, la venganza, el sentido de la justicia, son de signo distinto.

No se puede dudar: la clave de Rocco... es Ciro. Ahora bien, ¿por qué entonces Visconti ha resuelto a Ciro en términos tan esquemáticos, por qué no lo ha trabajado en profundidad, por qué ha tenido necesidad de explicarlo mediante ese caudaloso discurso que comienza con Ninguno ha querido tanto a Simone como lo he querido yo?

Una primera salvedad: Visconti debía de ser consciente de semejante limitación; al menos, había discutido con sus colaboradores lo preciso como para serlo. Ciro le importaba mucho: era la fuerza marxista más clara de su obra; era, si se quiere, el único personaje decididamente marxista con que contaba, el único crítico, entre personajes pequeño-burgueses como Rosaria y Vincenzo, irracionalistas como Simone, cristianos como Rocco y Nadia.

Aventura, pues, la siguiente explicación: Visconti sintió la necesidad intelectual de hacer de Ciro lo que Ciro es, pero no fue conmovido sentimentalmente por él. Hay una razón para ello: Visconti —cuyo marxismo es adquirido y no congénito, como quiere Aristarco—, no ha podido despegarse del todo aún de su larga formación aristocrática, decadente (¿por qué, si no, *Le notti bianche*?), de su afección por los elementos decorativos, por el pasado histórico en cuanto fuente de descripciones barrocas (¿por qué, sino, el regusto escenográfico de sus montajes teatrales?). Ciro es, pues, la respuesta a una necesidad conceptual de Visconti, a una necesidad moral inclusive; dudo, en cambio, que sea la respuesta a una necesidad sentimental.

Si hay algún personaje a quien Visconti ama en Rocco... es a Rocco mismo. Lo ha concebido (y creo que él mismo lo ha dicho) un poco sobre el modelo del príncipe Mishkin dostoiévskiano, sobre el Aliosha de *Los hermanos Karamazov*, sobre algunos campesinos de Tolstoy; esto es, ha transformado la bondad justa de Cristo —una bondad en acción—, en una bondad injusta, en una bondad en inacción. Su piedad puede ser funesta; lo es, en definitiva. Pero Visconti sabe que toda piedad conmueve, que hasta él mismo está conmovido por esa piedad. ¿A qué viene entonces el equívoco de dar al film el nombre de Rocco sino a la presencia de una adhesión sentimental? Ciro y Rocco ejemplifican de alguna manera la batalla que envuelve al propio Visconti: una batalla entre su mundo ideológico y su mundo de educación y formación, entre su mundo adquirido y su mundo congénito.

Simone es el personaje equidistante. A su modo, es él también un crítico cuando le explica a Vincenzo que en Lucania vivían como animales; es un crítico más próximo a lo que Ciro quiere, porque entiende que la migración era una protesta contra esa animalidad, mientras que Rocco sólo ve en tal migración una fuente de nostalgia. Pero mientras Rocco es un desarraigado y obra según su tabla de valores de campesino del sur, y mientras Ciro toma conciencia y responsabilidad de la realidad en que viven (esto es, la acepta, pero no se entrega a ella), Simone, que es igualmente poco fuerte como campesino de Lucania y como pequeño-burgués de Milán, deja que su criticismo se le destruya, prefiere la irracionalidad de confiar en el destino, de cumplirse en el hermano menor, en Luca.

Hay todavía algo más: la contrafigura de Rocco es Nadia, su par, su igual como pathos funesto, la exacta Magdalena pasiva para un Cristo pasivo.

1 Ver conversación con Visconti, *TIEMPO DE CINE* Nº 4.

ASI HABLO ZAVATTINI

**con una
conversación
polémica entre
Cesare Zavattini,
Fenin, Castello,
Sammaritano,
Raschella y Minniti.**

Foto Orgambide.



(Minniti pide a Zavattini que exprese su opinión sobre el corto metraje argentino.)

—Nosotros creemos que en la producción de corto metraje de este año, existe una marcada tendencia hacia lo literario. ¿Qué opina usted al respecto?

—Estoy de acuerdo. Pero no creo que este problema de la "literariedad" exista solo en el corto metraje, es el problema del cine en este momento. La crítica ha tomado esta palabra y la ha convertido en una nueva fórmula, cuyo significado estoy aún tratando de comprender. Si por "literariedad" se entiende que el cine tiene iguales exigencias morales de compromiso que la literatura, un arte más viejo y más experimentado, estoy totalmente de acuerdo. Esta teoría la hemos sustentado a lo largo de los años: el cine no tiene una responsabilidad menor como exigencia de perfección, es decir, entre lo que se quiere decir y la forma en que se lo dice. Esto no es una invención de 1960. Los grandes films del pasado eran films literarios —dándole a la palabra literario un significado de perspectiva, de compromiso serio y definitivo— es decir que tomaban los compromisos de un arte, verdadero y propio. Ahora si se le quiere dar el sentido de una interdependencia más estrecha entre el mundo literario y el lenguaje literario, lo creo imposible, porque todo lo que obstaculiza el desarrollo del lenguaje específico de un arte es negativo. Por eso he sostenido y lo sostengo ahora, que las adaptaciones de las novelas, que el continuar buscando tema en ellas, es un hecho que a veces puede reportar éxitos inmediatos, pero puede retardar

en cambio el desarrollo estilístico propio del cine. Y aquí volveremos a reencontrarnos con aquellos postulados del neorrealismo que buscan separarse del libro, y a través de él de la literatura; precisamente el esfuerzo del primer período del neorrealismo fue desprenderse de esa "literariedad", aunque luego se trataba de dar a cada momento el sentido de narración, porque siempre hay una narración, aún fuera de la tradición novelística, ochocentista, que es en la cual el cine continúa aún inspirándose. En síntesis: aceptaría la "literariedad" en su primera acepción de compromiso, de exigencia. Pongamos un ejemplo: saben ustedes que en la mayor parte de los casos el diálogo ha sido menos representativo que la imagen, sin embargo existe hoy un gran progreso en este sentido, progreso que no es en modo alguno literario, porque el cine ya se trate del sonido como de la palabra, no puede hacer una escala de valores, los pone a todos en un mismo plano. Es por lo tanto una exigencia propia del medio expresivo que postula un diálogo perfecto cinematográficamente, y no en el sentido literario, que son conceptos que aunque parecen iguales no lo son; pueden coincidir, porque hay frases que pueden ser válidas tanto en una novela como en una comedia cinematográfica. Pero no se puede transferir del mismo modo en ambos medios, lo que significa que hay una perspectiva especial en el diálogo desde el punto de vista cinematográfico, y no se puede seguir abandonando el diálogo como se lo ha hecho en tantos films.

—Entre nosotros está muy desarrollada una tendencia hacia el "específico filmico", que usted ha combatido...

—Creo que esta pregunta la podrían contestar mejor los ilustres críticos Castello y Fenín; estas cosas para teóricos yo las se un poco de oídas...

Castello: Zavattini hacía una cuestión de fuentes narrativas, de elección de ciertos argumentos antes que otros; me parece ahora que la cuestión del "específico filmico" es una cuestión puramente de lenguaje. Cuando Zavattini refutaba hace poco el sistema de tomar los argumentos de obras literarias preexistentes, de novelas, decía algo diferente: uno puede hacer un film basado en un argumento original y sin embargo permanecer ligado a los esquemas de lenguaje que se ha convenido en definir "específico filmico", es decir, creo que las dos cuestiones son independientes. En efecto, he notado en muchos cortometrajes argentinos —sobre todo cortometrajes— un cierto aire envejecido, aún cuando son interesantes como repetición actual de experiencias que el cine europeo ha digerido hace mucho tiempo. Esto no excluye que dichas experiencias puedan ser útiles... Ciertas manifestaciones del joven cine argentino son un poco retrasadas. Es retrasado, rezagado, quien hace un film del tipo de *Moto Perpetuo* de Wilenski o bien *Estadio de Berend*, como lo es en un sentido completamente diferente *Buenos Aires de Kohon*, aunque éstos son los dos caminos positivos que sigue el cine argentino, dejando de lado las manifestaciones secundarias. Por un lado la persecución de la vanguardia en un sentido lingüístico, o sea la sinfonía de imágenes, por el otro lado el documento polémico agresivo como puede ser precisamente *Buenos Aires*, la denuncia de ciertas condiciones de vida. Si se juzga esta expresión en un sentido absoluto, debemos decir que en otras partes, en Italia, por ejemplo, cosas de este tipo han sido hechas hace 15 años. Eso en lo que respecta a la línea de Kohon, porque en lo que concierne a la otra

línea, obras semejantes se vieron hace 30 ó 40 años. Pero todo esto no significa un juicio reprobatorio, negativo. La cinematografía argentina es joven, aunque anacrónicamente existe desde hace muchos decenios. Hace algunos meses he escrito, tal vez algo brutalmente, que de acuerdo a lo que había visto, me pareció comprender que el cine argentino no existió hasta 1950. No quisiera ser iconoclasta hacia ciertos mitos locales, pero los films argentinos que he visto, correspondientes al período 1939-1945, me han causado una impresión desoladora. Aquí hay una especie de mito en ciertos sectores de la cinematografía, según he tenido la oportunidad de observarlo, hacia una "Edad de Oro", que habría sido la comprendida en el período del 38 al 42. Si el fruto más insigne de esta "Edad de Oro" es *Prisioneros de la Tierra*, es un oro muy dudoso. Admitido entonces que el cine argentino haya nacido después de la posguerra, es decir hace 10 años, se explica entonces que se realicen estas experiencias algo atrasadas. Esto es lo que quería decir. En cuanto a las afirmaciones de Zavattini, creo que son dos cuestiones diferentes y totalmente independientes. La exigencia que él plantea de que el diálogo esté concebido en relación a determinadas imágenes, y que por consiguiente no exista un diálogo bueno para todos los usos, es una afirmación tan valerosa que es obvia y que no se canjea con un acercamiento a los ideales superados de cine "cinematográfico"; en la acepción de una absurda pureza de imágenes que actualmente ha sido desmentida por los hechos.

Fenín: Pienso como parte integrante de la delegación americana, que el cine argentino es un cine que aún no ha encontrado su camino genuino de expresión, ya sea en el campo del documental, como en el del largo metraje, afirmación de la que tengamos ejemplos respetables en la obra de Torre Nilsson, en la de Ayala y algunas otras, entre ellas de Dawi, del cual soy un ferviente admirador. Lo que más me impresionó fue la falta de una fusión espiritual de las diversas fuerzas intelectuales argentinas, fusión que no se debe confundir con el deseo de fundar una escuela conformista, siguiendo una sola doctrina, una sola tendencia, sino una comunión espiritual en el sentido de intercambiar ideas, impresiones, influjos, estilos (moods usando una palabra inglesa), contribuyendo todos un poco a establecer una base sólida para un cine argentino que sea definitivamente argentino en el genuino sentido de la palabra. Se habla de una pronunciada falta de escritores. Escritores auténticos de cine, creo que existen pocos en la Argentina. Faltan guionistas, y se presentan carencias técnicas considerables que deben ser superadas, eliminadas. Hay necesidad de una simbiosis entre el escritor, el director y posiblemente también el productor, que actúa como último eslabón en la cadena. Pero sobre todo necesitan tomar como guía la idea de crear un cine argentino genuino, repito e insisto sobre la palabra genuino. Deben evitar las influencias académicas de Bergman, de los suecos en general y del neorrealismo italiano, de la "Nouvelle Vague" francesa y de la "ola" americana. Deben crear un cine argentino capaz de poderse considerar un cine por sí mismo. Este es el mejor augurio que puedo hacer a la Argentina.

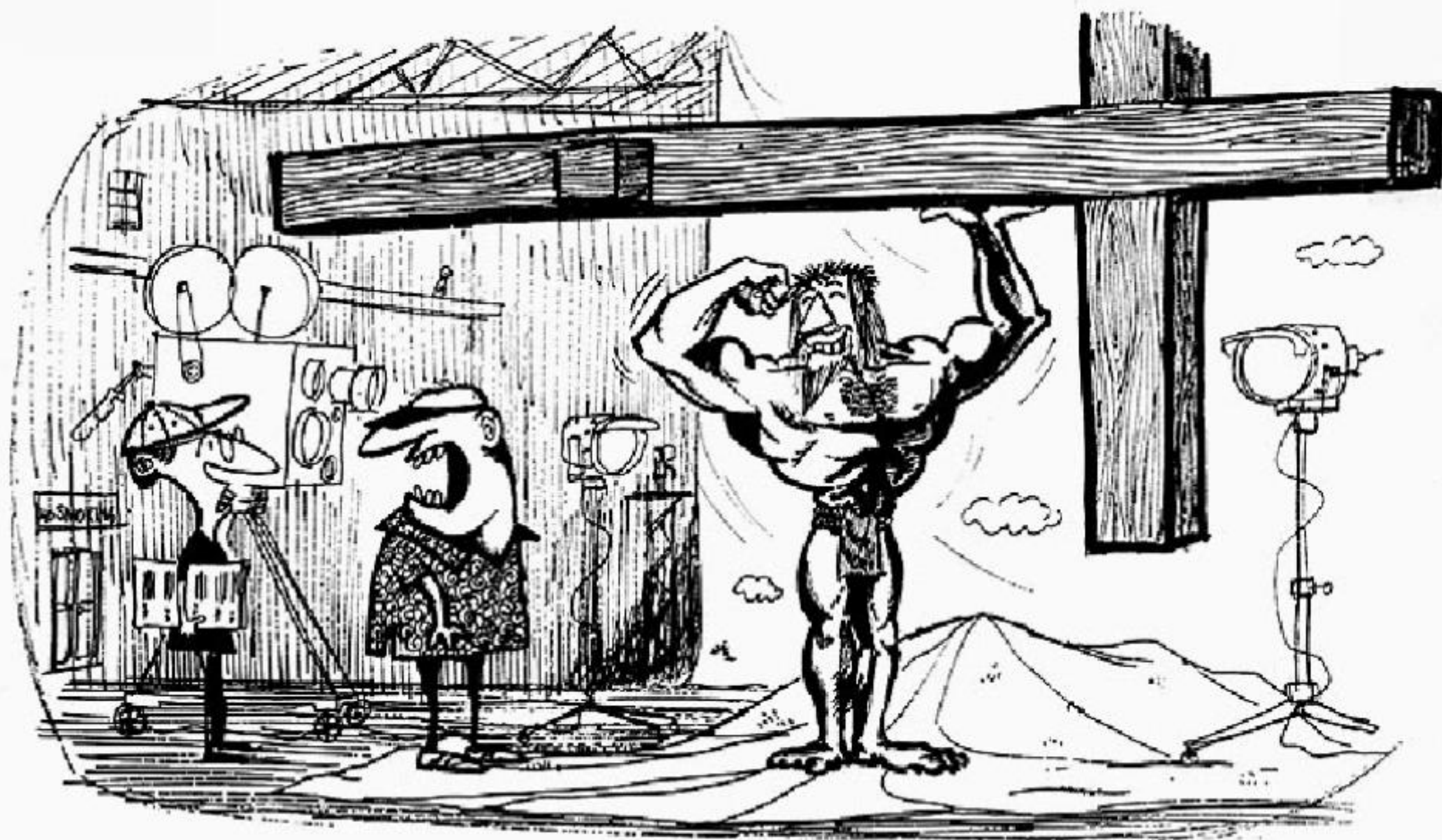
El número de personas que rodea en estos momentos a los que hablan en el hall del primer piso del Provincial pasa las cincuenta. Zavattini comenta:

Esto es un comicio. ¡Yo creía que iba a ser una conversación entre nosotros!

—En estos pocos días de estadía en Argentina ¿cuáles son los temas, los contenidos que ha vislumbrado en nuestra realidad respecto a nuestra posible labor de creación?

—Es una pregunta que creo debían hacer. Contestar con una lista de temas sería presuntuoso; es decir, que un hombre llegue aquí, y tras una semana de estadía identifique los temas argentinos, sería demasiado impresionista y superficial. Pero se puede afirmar que la raíz de todos los contenidos que toda cinematografía debe buscar está en una vieja, en una viejísima palabra que significa independencia. INDEPENDENCIA. Con espíritu independiente se consigue encontrar más rápidamente los temas nacionales que si se carece de este espíritu, porque culturalmente se depende de otras formas que nos influyen en la elección de los argumentos. Independencia, ustedes lo saben mejor que yo, no tiene sólo un significado político; tiene un significado político y cultural, y a medida que avanzamos comprendemos que se identifican ambas expresiones, que decir político es decir cultural, que decir cultural es decir político, lo cual es ya un hecho. Al hablar de independencia queremos referirnos a la posibilidad de hallar problemas que no conciernan solamente a una independencia nacional, sino a una independencia en el mundo en un momento determinado, porque hay temas particulares para cada nación, los cuales tienen sin embargo una cantidad de generalidades cuando se tocan en ellos argumentos clásicos como la bondad, la justicia, la pobreza. Son entonces argumentos que tienen las posibilidades de una perspectiva narrativa extremadamente nacional y local, hechos aquí, pero que interesan también en todo el mundo, porque no existen en Argentina carencias que no hayan en otras partes del mundo. Es tanto más meritoria la cinematografía capaz de encontrar las raíces profundas de esos argumentos. Poco a poco llego a algo concreto: cuando me preguntaron algunas cosas sobre Fellini (*La dolce Vita*) contesté con una frase que he repetido varias veces: es el scatto temático más fuerte de estos últimos cuatro o cinco años de nuestra cinematografía. Fellini acometió un tema preexistente pero tuvo la genialidad, digamos intuitiva, de aprehender un aspecto de la vida de nuestro país que no había sido tocado anteriormente de un modo tan nítido y preciso. Estos arranques temáticos son el fruto de una madurez, no de una cinematografía, sino de la madurez de una determinada civilización, de un cierto grado de relación general entre nosotros, los intereses de los demás y la vida social política y cultural de nuestro país. Quiero llegar a lo que Castello denunciaba con mucha franqueza: ese retardo de la cinematografía argentina. Ese "arranque" temático no es producto de la voluntad, de algo externo, sino que es un arranque de independencia, retomando la expresión del comienzo. Fellini, por citar a un artista a quien conocemos todos muy bien, ha logrado resultados positivos siempre que ha acrecentado su grado de independencia, que no es una independencia individual, anárquica, sino que es el reflejo de una necesidad de independencia, de una categoría intelectual italiana, que repercute dentro de sí exigencias profundas, de origen popular y no puramente intelectuales. En todo caso son sentidas y expresadas por los intelectuales, pero son exigencias que determinan la vida de nuestro país, su vida histórica. Si Fellini ha creído en cierto momento que esa temática era la que debía afrontar, Uds., se preguntarán, se

(Sigue en la página 46)



¡¡No sea imbécil, Parker!! ¿O ignora que un protagonista debilucho es anticomercial?

TIEMPO de BIÓGRAFO

LA TEORIA DE EINSTEIN EN EL CINE

RECOPIACION POR HECTOR V. VENA

Hace algunas semanas supimos que se estaba confeccionando una película cinematográfica de divulgación de la teoría de la relatividad de Einstein.

El cinema permitirá al gran público darse cuenta exacta de las nuevas ideas sobre el espacio, el tiempo, la gravitación, etc., etc.

La teoría de la relatividad cuenta ya una enorme bibliografía en todas las lenguas. Dícese que esta teoría es privilegio de algunos cerebros nutridos de altas matemáticas; pero el caso es que andan por ahí libros que la enseñan hasta a aquellos cuyo máximo conocimiento matemático es la división de números enteros. Ahora con la película divulgadora, todo el mundo va a conocer la teoría de Einstein, sin que algunos hayan querido oír hablar de la de Newton. Ocurrirá en esto como con el alumbrado: muchos han nacido a la luz eléctrica sin pasar por el quinqué de petróleo.

La película tiene que ser divertida forzosamente. Se trata en ella de explicar multitud de cosas asombro-

sas: que la longitud de un metro se acorta cuanto con más velocidad se mueve; que los segundos de un reloj se hacen más lentos con mayor velocidad; que la luz pesa, etc., etc. Los cuatro sabios físicos que hacen el papel de "metteurs en scène" habrán tenido que aguzar el ingenio e igualar los trucos de la más extraordinaria película americana de aventuras en serie.

Por ejemplo, la teoría de la relatividad enseña que si se tira un cañonazo en este momento y un pistoletazo dentro de una hora, pudiera ocurrir que para un cierto observador, situado en quien sabe qué lugar del espacio, el pistoletazo fuera anterior al cañonazo. Por si mismo ya esto pudiera ser una fuente inagotable de complicaciones en una película de aventuras, porque es lo mismo que si el tiempo corriera para unos individuos hacia la derecha, como si dijéramos, y para otros hacia la izquierda, por así decir. Qué truco habrán tenido que ingeniar los físicos para explicar visualmente esta paradoja?

Claro es que el espectador podrá objetar que la película no le demuestra nada, puesto que está "truca-da"; pero, naturalmente, el espectador no pretenderá que se pueda tomar una película desde la luna o desde Sirio o más lejos, una película que abarque todo el espacio sideral. Para esto sería necesario nada menos que el cinematógrafo que Dios tiene para sus ocios. La película no demostrará nada, o apenas nada: sólo hará exponer, describir.

Se sabe, por ejemplo, que uno de los episodios es un viaje de la Tierra en torno al Sol. En el Canadá hay un cañón monstruo que dispara un proyectil hacia el Sol, a eso de las seis de la tarde. Después, por la mañana, a las seis, el cañón dispara otro proyectil. Y se ve a esta segunda bala juntarse a la primera, luego pasarla y llegar al Sol antes que la primera.

El "film Einstein", en tres episodios y cuarenta cuadros, podrá proyectarse entre "La mano que aprieta" y un "Carlitos" cualquiera.

(El Sol, de Madrid, abril de 1922)



Ignacio López Tarso, en su más vigorosa caracterización, aparece como un humilde leñador en la extraordinaria película "MACARIO", que el laureado Gabriel Figueroa fotografió, bajo la dirección de Roberto Gavaldón, "MACARIO" es presentada por Clase Films Mundiales S. A., y distribuida por

PEL

MEX

cinema nuovo

revista bimestral
de cultura
dirigida por
Guido Aristarco

EL CINE CLUB NUCLEO REALIZA SUS FUNCIONES EN EL CINE DILECTO, CORDOBA 1661 TODOS LOS LUNES A LAS 20.30 Y 22.30 HORAS Y LOS SEGUNDOS Y CUARTOS DOMINGOS DE CADA MES A LAS 10.15 HORAS. TAMBIEN SE REALIZAN REUNIONES DE ESTUDIO LOS SEGUNDOS Y CUARTOS MIERCOLES A LAS 20.30 EN EL TEATRO AGON, MAIPU 326. PARA SER SOCIO SE REQUIERE TENER MAS DE 18 AÑOS, ABONAR UNA CUOTA DE INGRESO DE TREINTA PESOS Y UNA MENSUALIDAD DE 80 PESOS. INFORMES EN LA SECRETARIA, GAONA 2907, 3er. PISO, Of. 4. TEL. 59-7990.

**PELICULAS
ESTRENADAS
COMERCIALMENTE
EN
BUENOS AIRES
DEL
1º DE FEBRERO
AL
15 DE ABRIL
DE
1961**



ABREVIATURAS

a.: argumento. a.cm.: asistente de cámara. ad.: adaptación. ad. m.: adaptación musical. a.d.a.: asistente de dirección artística. adm.: administración. a.esg.: asesor de esgrima. a.ep.: asesor de época. a.f.: ayudante de fotografía. a.m.: asesor militar. a.med.: asesor médico. a.mu.: asesor musical. a.mtj.: asistente de montaje. a.p.: asesor policial. a.pr.: asistente de producción. a.r.: asistente del realizador. a.rl.: asesor religioso. a.s.: asistente de sonido. a.tec.: asesor técnico. e.: calificación moral para Bs. Aires. cl.: color. cm.: cameraman. en.: canciones. co.: coro. cr.: coreografía. ct.: continuidad. d.: diálogos. db.: dibujos. d.dl.: director de diálogos. d.m.: dirección musical. d.o.: duración original. d.pr.: director de producción. dr.: duración en Bs. Aires. d.2a.u.: director de 2ª unidad. dst.: distribuidora. dz.: danzas. e.: escenografía. e.e.: efectos especiales. e.f.: efectos fotográficos. est.: estudios. f.: fotografía. f.ac.: fotografía acuática. f.e.: fecha de estreno en Bs. Aires. f.f.: foto fija. f. mt.: foto de montaña. f.r.: fecha de reposición en Bs. Aires. f.2a.u.: fotógrafo de 2ª unidad. g.: guión. i.: intérpretes. il.: ilustraciones. i.pr.: inspector de producción. j.pr.: jefe de producción. jy.: joyería. l.: laboratorio. m.: música. mq.: maquillaje. mtj.: montaje. mtj.m.: montaje musical. mtj.s.: montaje sonoro. n.: narración. o.: origen y año. or.: orquestación. orq.: orquesta. pa.: productora. pl.: pianista. pn.: peinados. pr.: productor. pr.a.: productor asociado. proc.f.: proceso fotográfico. pr.e.: productor ejecutivo. r.: realizador. rec.: recopilación. s.: sonido. sc.pr.: secretario de producción. s.e.: sala de estreno. spv.art.: supervisión artística. spv.d.: supervisión de diálogos. spv.g.: supervisión de guión. spv.m.: supervisión musical. spv.mtj.: supervisión de montaje. spv.pr.: supervisión de producción. spv.s.: supervisión de sonido. spv.v.: supervisión de vestuario. s.r.: sala de reposición. t.m.: tema musical. tr.: trucos. tt.: títulos. u.: utilería. v.: vestuario.

**FICHERO
DE
ESTRENOS**

**CON ALGUNAS
NOTAS CRITICAS**

**POR
HECTOR V. VENA**

**CON LA
COLABORACION DE
JUAN C. BOSETTI**

ALAMO The (El álamo). r. y pr.: John Wayne. a. y g.: James Edwards Grant. f.: William H. Clothier (Technicolor y TODD-AO). e. f.: Lee Zavits. m. y d. m.: Dimitri Tiomkin. d. a. Alfred Ibarra. mtj.: Stuart Gilmore. s.: Jack Solomon. v.: Frank C. Beetsom y Ann Peck i.: John Wayne, Laurence Harvey, Richard Widmark, Richard Boone, Linda Cristal, Patrick Wayne, Frankie Avalon, Joan O'Brien, Chill Wills, Joseph Calleia, Carlos Arruza, Ken Curtis, Hank Worden, Denver Pyle, Aissa Wayne, Julian Trevino, Lester Hairston, Veda Ann Borg, Ollie Carey, Wesley Lan, Tom Hennesy, Cy Mills, Carol Berlin, John Dierkes, Bill Henry, Rogelio Estrada. pa.: Batjac. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1960. f. e. 29.3 s. e.: Gran Florida. d. o.: 202' —reducida posteriormente a 190'—. dr.: 162' —dividida en dos partes de 80' y 82'—, c.: inc. men. 14 a. (Pese a no figurar en los "credits" el film habría sido supervisado por John Ford. J. Solomon, obtuvo el "Oscar" al mejor sonido).

Ver nota de George Fenia, N° 5, pág. 35.

AMORINA. r.: Hugo del Carril. a.: obra teatral homónima de Eduardo Borrás. g.: César Tiempo. f.: Ignacio Souto. cm.: Carmelo Lobótrico. m.: Lucio Milena. e.: Oscar Lagomarsino. mtj.: Gerardo Rinaldi. a. r.: Felipe López. s.: José R. Feijóo. v.: Pedro y Héctor; Modelos Polia. mq.: Oscar Combi. pn.: Elsa Piccone. l.: Alex. est.: A. S. F. i.: Tita Merello, Hugo del Carril, María A. Bisutti, Golde Flami, Juan C. Palma, Alicia Paz, Alberto Bello, Rodolfo Ranni, Orestes Soriani. pr.: Francisco A. Carcavallo. d. pr.: Oscar L. Giudici. a. pr.: Arnaldo Limansky. pa.: Tecuara, dst.: ARAUCANIA. o.: Argentina, 1960. f. e.: 6.4. s. e.: Ambassador, Gaumont, Constitución, Cuyo, Flores, Gral. Paz, Gran Lugano, P. Royal, Río de la Plata y Ritz. dr.: 90' e.: inc. men. 18 a. (T. Merello obtuvo el premio del Instituto (1960) a la mejor actuación femenina).

Un melodrama sin atenuantes pero que tampoco cuenta con los elementos positivos del género, a saber: cierta inocencia, efectividad emocional, habilidad narrativa. Es tedioso y frío, además de burdo y pretencioso. La adaptación no mejora los vicios originales y sempiternos de la obra de Borrás.

J. A. M.

APPOINTMENT WITH A SHADOW (Cita con un muerto). r.: Richard Carlson. a.: Hugh Pentecost. g.: Alec Coppel y Norman Jolley. f.: William E. Snyder (Cinemascopé). m.: Joseph Gershenson. e.: Alexander Golitzen y William Newberry. mtj.: George Gittens. l.: George Nader, Joanna Moore, Brian Keith, Virginia Field, Frank de Kova, Stephen Chase. pr.: Howie Horwitz. dst.: UNIVERSAL. o.: EE. UU., 1958. f. e.: 2.2. s. e.: Metropól. d. o.: y dr.: 73'. c.: inc. men. 14 a.

AVVENTURA, L' (La aventura). r.: Michelangelo Antonioni. a.: y g.: M. Antonioni, Elio Bartolini y Tonino Guerra. f.: Aldo Scavarda. m.: Giovanni Fusco. e.: Piero Poletto. mtj.: Eraldo Da Roma. a. r.: Franco Indovina, Gianni Arduini y Jack O'Connell. l.: Monica Vitti, Gabriele Ferzetti, Lea Massari, Dominique Blanchard, James Addams, Lelio Luttazzi, Smeralda Ruspoli, Renzo Ricci, Dorothy De Poliolo, Giovanni Petrucci, Enrico Bologna, Giovanni Danesi, Renato Pincioli, Vincenzo Tranchina, Franco Cimino, Rita Molé, Angela Tommasi di Lampedusa. pr.: Amato Pennasilico. pa.: Cino Del Duca/Prod Cin. Europée-Soc. Cin. Lyre, dst.: ELGA FILMS. o.: Italia/Francia, 1960. d. o.: 145'. dr.: 120'. c.: proh. men. 18 a. f. e.: 13.4. s. e.: Monumental, Los Angeles, G. Norte, Grand Bourg, Gran Savoy y G. Rivadavia. (Presentada en el Festival de Cannes, 1960, donde obtuvo "Mención Especial". "Estrella de Cristal de los cronistas franceses a la mejor película extranjera y "Estrella de Cristal" a M. Vitti a la mejor actriz).

Ver artículos de Guido Aristarco, Marcel Martín y J. A. Mahieu en este número.

BANKTRESOR 713 (Caja fuerte 713). r.: Werner Klinger. a.: y g.: Herbert Reinecker. f.: Helmuth Ashley. m.: Werner Eisbrenner. cm.: "Ein Kleines Herz in Einer Grossen Stadt", de W. Eisbrenner y Hans Bradtke. e.: Hanns H. Kuhnert y Willi Vorwerg. mtj.: Wolfgang Wehrum. a. r.: Ralph Lothar. s.: Erwin Tews. l.: Martin Held, Hardy Krüger, Hildegard Grethe, Nadja Tiller, Helga Martin, Arno Paulsen, Kathe Alving, Charles Regnier, Fritz Wagner, Margit Reismann, Ewald Wenck, Helmuth Grube, Agnes Windeck, Franz-Otto Krüger, Georg Güthlich, Bruno W. Pantel, Wolfgang Völz, Heinz Holl, Edgard Faiss, Paul Schacke, Willi Endtresser, Carl de Vogt, pr.: Kurt Ulrich. pa.: Berolina Films. dst.: IMPERIAL FILMS. o.: Alemania Occidental, 1956/7. f. e.: 22.2. s. e. Monumental. dr.: 90'. c.: sin restric.

BLUEBEARD'S TEN HONEYMOONS (Barba azul, el verdugo). r.: W. Lee Wilder. a. y g.: Miles Wilder. f.: Stephen Dade. cm.: Gus Drisse. m. y d. m.: Albert Elms. cm.: "Challenge of love" de A. Elms y Josephine Caryll. d. a.: Paul Sheriff. mtj.: Tom Simpson. a. r.: John Roddick. s.: George Adams. mq.: George Partleton. pn.: Ivy Emmerton. l.: George Sanders, Corinne Calvet, Jean Kent, Patricia Roe, Greta Gynt, Maxine Audley, George Coulouris, Sheldon Lawrence, Selma Vas Díaz, Peter Illing, Keit Pyott, Jan Flemming, John Gabriel, Paul Whitsun-Jones, Ingrid Hafner. pr.: Roy Parkinson. j. pr.: Jack Martin. pa.: Anglo-Allied. dst.: ALLIED ARTISTS. o.: Inglaterra, 1960. f. e.: 16.3. s. e.: Biarritz, Callao, Capitol, R. Indarte, Gral. Belgrano, R. de la Plata, Cuyo y Constitución. dr.: 60'. c.: proh. men. 18 a.

BUENOS AIRES QUERIDO, ML r.: Francisco Mugica. a.: y g.: Rodolfo M. Taboada. f.: Francisco Sempere. m.: Sebastián Piana. cm.: "A pan y agua", "A media luz", "Organito de la tarde", "Buen amigo", "Destellos", "Bandoneón arrabalero" y "Ya estamos iguales" —tangos— y "Ven y ven", "Banderita", "Palmero sube a la palma" y "Escoitade" —canciones españolas—; interpretadas por el "Quinteto Pirincho", Azucena Maizani, Isabel Gay, Nati Mistral, Enzo Valentino y el Conjunto Coral Terra a Nosa, del Centro Orensano de Bs. As. d. a.: Germen Gelpi y Mario Vannarelli. mtj.: Atilio Rinaldi. mq.: Roberto Combi. l.: Alex (Argentina) y Madrid Film (España). est.: Baires (Argentina) y Chamartin (España). l.: Mario Fortuna, Gilda Lousek, Enzo Viena, María L. Robledo, Isabel Sánchez, Nati Mistral, Alberto Argibay, Julián Bourges, María E. Podestá, Carlos D. Reyes, Gloria Leyland, Alberto Carella, Shirley Rivas, José M. Davó, Mariano Azaña, Matilde Artero, Francisco Bernal. pr.: Eduardo Bedoya y Celestino Anzuola. pa.: Internacional/Lais S. A.-Carabela Film. dst.: INTERSON. o.: Argentina/España, 1960. f. e.: 28.3. s. e.: Normandie, Premier, Pueyrredón, Roca, Argos, Gran Savoy, G. Norte, G. Bourg, Hollywood, Lope de Vega, Aconcagua y Cumbre. dr.: 127'. c.: sin restricciones.

Ver comentario de J. A. Mahieu en este número.

BUTTERFIELD 8 (Una venus en visión). r.: Daniel Mann. a.: novela homónima de John O'Hara. g.: Charles Schnee y John Michael Hayes. f.: Joseph Ruttenberg (Cinemascopé y Metrocolor). cm.: Charles Harten. m.: Bronislau Kaper. d. a.: George W. Davis y Urie Mc. Cleary. mtj.: Ralph E. Winters. v.: Helen Rose. l.: Elizabeth Taylor, Laurence Harvey, Eddie Fisher, Dina Merrill, Mildred Dunnock, Betty Field, Jeffrey Lynn, Susan Oliver, Kay Medford, George Voskovec, Virginia Downing, Carmen Matthews, Whitfield Connor. pr.: Pandro S. Berman. pa.: Afton-Linbrook. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1960. f. e.: 16.2. s. e.: Metro, Ideal, Astor, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. d. o.: y dr.: 109'. c.: proh. men. 18 a. (E. Taylor obtuvo por este film el "Oscar" de la Academia de Hollywood, a la mejor interpretación principal femenina).

CALIBRE 44 (idem). r.: Julián Soler. a.: José M. Fernández Unsain. g.: Alfredo Varela Jr. m.: Raúl Lavista. cn.: "El aguijón", "Alma enamorada", "Agustín bajaba", "El arreo" y "Calibre 44". l.: Pedro Armendariz, Rodolfo Landa, Guillermo Kramer, Armando Soto La Marina (Chicote), Jaime Fernández, Lalo González (Piporro), Rosita Quintana. pr. a.: Alberto Hernández Curiel. pa.: Sotomayor S.A. dst.: PARAMOUNT. o.: México. f.e.: 6.4. s.e.: Electric. dr.: 95'. c.: inc men 14 a

CARLTON BROWNE OF THE F. O. (Diplomático sin valija). r., a. y g.: Jeffrey Dell y Roy Boulting. f.: Max Greene. cm.: Ray Sturges. m. y d.m.: Jhon Addison. orq.: The Royal Philharmonic. d.a.: Albert Whitherick. mtj.: Anthony Harvey. a. r.: Philip Shipway. s.: George Stevenson. mtj. s.: James Shields. a. mtj.: John Payner. v.: Berman Ltd. spv. v.: John Mc. Corrie. mq.: Freddie Williamson. pn.: Bobby Smith. ct.: Barbara Cole. i.: Terry-Thomas, Peter Sellers, Luciana Paeluzzi, Thorley Walters, Ian Bannen, Miles Malleon, Raymond Huntley, John Le Mesurier, Kynaston Reeves, Marie Löhr, Marne Maitland, John Van Eyssen, Nicholas Parsons, Ronald Adam, Robert Bruce, Michael Patridge, Kathryn Keeton, Julie Hopkins. pr.: John Boulting. j. pr.: Henry Passmore. pa.: Chester Film-Boulting Bros. dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1959. f.e.: 15.2. s.e.: Iguazú y Gran Savoy. d.o. y dr.: 87'. c.: inconv. men. 14 a.

El cine inglés cultiva tradicionalmente una sátira autocrítica que sin embargo no oculta un prudente conformismo. En este caso, por el contrario, tanto la sátira como la autocrítica van más lejos. Es incluso cruel y sin concesiones, salvo las que demoran una trama sentimental algo insípida. Un guión sustancioso, con una sistemática revelación del revés de la trama política, social e interdiplomática. Un diálogo igualmente intencionado contribuye a levantar una realización sólo correcta, pero muy digna de verse (y pensarse).

J. A. M.

CESTA DUGA GODINU DANA (El largo camino de un año). r.: Giuseppe De Santis. a.: G. De Santis, Elio Petri y Gianni Puccini. g.: G. De Santis, E. Petri, G. Puccini, Maurizio Ferrara, Tonino Guerra y Mario Socrate. f.: Marco Scarpelli (Ultrascope). m.: Vladimir Hraus Rajteric. e.: Zelimir Zagotta. mtj.: Boris Teslja. a. r.: Leopoldo Savona, Bosho Veinic y Franco Giraldi. v.: Otto Reisinger y Yagoda Buic Bonetti. l.: Massimo Girotti, Silvana Pampanini, Eleonora Rossi-Drago, Bert Sotlar, Gordana Miletic, Lia Rho Barbieri, Niksa Stefanini, Ivica Pajer, Herminia Pipinic. pr.: Ivo Vrhovec. pa.: Jadran Film. dst.: D. GOLDBERG CO. o.: Yugoslavia, 1958. f.e.: 8.3. s.e.: Luxor. d.o.: 143'. dr.: 120'. c.: Inc. men. 14 a. (Participó en el Festival de San Francisco, 1958, obteniendo M. Girotti el premio a la interpretación. Se exhibe una versión en italiano).

CROWDED SKY, The (Pánico en el aire). r.: Joseph Pevney. a.: novela de Hank Searls. g.: Charles Schnee. f.: Harry Stradling (Technicolor). m.: Leonard Rosenman. d.a.: Eddie Imazu. dc.: William L. Kuehl. mtj.: Tom Mc. Adoo. a. r.: Chuck Hansen. s.: M. A. Merrick. v.: Howard Shoup. mq.: Gordon Bau. i.: Dana Andrews, Rhonda Fleming, Efrem Zimbalist Jr., John Kerr, Anne Francis, Keenan Wynn, Troy Donahue, Joe Mantell, Patsy Kelly, Donald May, Louis Quinn, Edward Kemmer, Tom Gibson, Hollis Irving, Paul Genge, Jean Willes, Frieda Inescourt, Nan Leslie. pr.: Michael Garrison. dst.: WARNER BROS. o.: EE. UU., 1960, f.e.: 7.4. s.e.: Astor dr.: 105'. c.: Proh men 14 e inc men 16 a

DARK AT THE TOP OR THE STAIRS, The (La oscuridad al final de la escalera) r.: Delbert Mann. a.: obra teatral de William Inge. g.: Harriet Frank Jr. e Irving Rayetch. f.: Harry Stradling (Technico-

lor). m.: Max Steiner. spv. d.: Norman Stuart. or.: Murray Cutter. d.a.: Leo K. Kuter. dc.: George James Hopkins. mtj.: Folmar Blangsted. a. r.: Russell Llewellyn. s.: Stanley Jones. v.: Marjorie Best. mq.: Gordon Bau. i.: Robert Preston, Dorothy Mc. Guire, Eve Arden, Angela Lansbury, Shirley Knight, Lee Kinsolving, Frank Overton, Robert Eyer, Penney Parker, Ken Lynch. pr.: Michael Garrison. dst.: WARNER BROS. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 14.3. s.e.: Ideal, Premier, G. Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. d.o. y dr.: 123'. c.: proh. men. 14 a.

DIALOGUES DE CARMELITES, Les o DIALOGHI DELLE CARMELITANE, I (Las carmelitas). r.: R. P. Bruckberger y Philippe Agostini. a.: novela homónima de Georges Bernanos y novela "La dernière á l'échafaud", de Gertrud von Le Fort. g.: R. P. Bruckberger y P. Agostini. f.: André Bac (Dyaliscope). m.: Jean François. e.: Maurice Collas. mtj.: Gilbert Natot. i.: Alida Valli, Jeanne Moreau, Pierre Brasseur, Pascale Audret, Madeleine Renaud, Anne Doat, Georges Wilson, Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, Claude Laydu. pr.: Jules Borkon. pa.: Champs Elysées/Titanus. dst.: METRO. o.: Francia/Italia, 1960. f.e.: 23.3. s.e.: Metro, Ideal, G. Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. d.o. y dr.: 115'. c.: sin restric. (Se exhibió con el título norteamericano "The carmelites").

Bresson (tal vez, aunque no le interesó) podría haber otorgado a esta historia de religiosas luchando contra la Revolución Francesa, la profundidad de lucha interior y heroicidad, de firmeza en las convicciones y en la fe que Bernanos intentó infundir en el relato de Von Le Fort.

En la versión decorativa y tediosa de Agostini y Bruckberger, la emoción se vuelve casi siempre retórica clericalista.

J. A. M.

ELMER GENTRY (idem - Ni bendito ni maldito). r. y g.: Richard Brooks. a.: novela homónima de Sinclair Lewis. f.: John Alton (Eastman color). m.: André Previn. d.a.: Edward Carrere. e.: Frank Tuttle. mtj.: Marge Fowler. s.: Harry Mills. v.: Dorothy Jeakins. i.: Burt Lancaster, Jean Simmons, Arthur Kennedy, Dean Jagger, Shirley Jones, Patti Page, Edward Andrews, John Mc. Intire, Joe Moross, Everett Glass, Michael Whalen, Hught Marlowe, Philip Ober, Wendell Holmes, Barry Kelly, Rex Ingram, John Qualen. pr.: Bernard Smith. j. pr.: Gilbert Kurland. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 2.3. s.e.: Ocean, Los Angeles y Gran Norte. d.o. y dr.: 145'. c.: proh. men. 18 a. ("Oscar" de la Academia de Hollywood a B. Lancaster —mejor interpretación masculina—, S. Jones —interpretación femenina de reparto— y R. Brooks —mejor libreto—).

Ver comentario de J. A. Mahieu en este número.

FACE OF FIRE (Cara de fuego). r.: Albert Band. a.: novela "The Monster" de Stephen Crane. g.: Louis Garfinkle. f. y d.a.: Edward Vorkapich. cm.: Lars-Goran Bjorne, asistido por Bjorn Thermaenius. m.: Erik Nordgren. d.m.: Eskil Eckert-Lundin. mtj. m.: Uddo Funck. dc.: Rolf Boman. mtj.: Ingemar Ejke. spv. mtj.: Frank Sullivan. a. r.: Carl-Henry Cagarp. s.: P. O. Petterson. v.: Britta Sylvander. mq.: Bjorne Lundh. ct.: Ulla Furas. u.: Sven Lofgren. i.: Cameron Mitchell, James Whitmore, Bettye Ackerman, Miko Oscar, Royal Dano, Robert Simon, Richard Erdman, Howard Smith, Louis Maxwell, Jill Donahue. pr.: A. Band y L. Garfinkle. pr. a.: Gustav Unger. j. pr.: Gustaf Roger. a. pr.: Albert Jaeger. pa.: Mardi Gras Prod. dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 12.4. s.e.: Metropol. dr.: 85'. c.: proh. men. 14 a. (Filmada en Suecia).

FALL OF THE HOUSE OF USHER, The (La pavorosa casa de Usher). r. y pr.: Roger Corman. a.: novela de Edgar Allan Poe. g.: Richard Matheson. f.: Floyd Crosby (Cinemascope y Eastman color). e. f.:

LAW VS. GANGSTERS. (Guerra al crimen). r.: Leslie H. Martinson. a.: historia de Virginia Kellogg. ad.: Ivan Goff y Ben Roberts. g.: Howard Browne. f.: Harry Stine. mtj.: Fred. M. Bohanan. d.a.: Howard Campbell. dc.: William Wallace. a. r.: Robert Farfan. s.: Robert B. Lee. mq.: Gordon Bau. l.: Frank Gifford, Dallas Mitchell, Richard Carlyle, Dolores Donlon, Virginia Gregg, Michael Dante, Terence de Marney, Sid Clute, John Dennis, Harry Autrim, Jonathan Hole, Marc Towers. pr.: Harry Tatelman. dst.: WARNER BROS. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 7.2. s.e.: Select Lavallo. d.o.: y dr.: 49'. c.: proh. men. 14 a.

LEGIONI DI CLEOPATRA, Le (Las legiones de los Césares). r.: Vittorio Cottafavi. a.: Ennio De Concini. g.: V. Cottafavi, E. De Concini, Giorgio Cristallini y Arnaldo Marrosu. f.: Mario Pacheco (Supercinescope y Eastmancolor). cm.: Rafael Pacheco y Luigi Allegretti. m.: Renzo Rossellini. d.m.: Alberto Paoletti. d.a.: Antonio Simont. dc.: Julio Pena y Luciano Cavalieri. mtj.: L. Cavalieri. d. 2a. u.: G. Cristallini (escenas de batallas filmadas por Giorgio Ubaldy). a.r.: Jean-Claude de Nesle, Antonio Ribas y Tseso Zamurovich. s.: Luis Buch y Oscar De Arcangelis. er.: Pieter Van Der Sloot. v.: Vittorio Rossi, realizados por Casa Peruzzi. mq.: Franco Titi y J. María Sánchez. est.: Cinecittá. l.: Georges Marchal, Linda Cristal, Ettore Manni, Alfredo Mayo, Conrado Sammartín, Jany Clair, Andrea Aureli, Rafael Calvo, Mino Doro, Daniela Rocca, María Mahor, Stefani Oppedisano, Salvatore Furnari, Rafael Durán, Stefano Terra, Juan Majan, Tomás Blanco, Mary Carrillo. pr.: Virgilio De Biasi e Italo Zingarelli. a.pr.: Carlo Audisio, Mario Giovannini y José Herrera. pa.: Alexandra (Roma)/C. F. P. C. - Lyre (París)/Athenea (Madrid). dst.: FOX. o.: Italia, Francia, España, 1959. f.e.: 13.4. s.e.: Hindú. d.o.: 98'. dr.: 85'. c.: sin retri. (Se exhibió con el título norteamericano "Legions of The Nile").

¿Cottafavi será el Sarthou y Lafont del cine? Preguntar a Cahiers du Cinema.

J. A. M.

LET'S MAKE LOVE (La adorable pecadora). r.: George Cukor. a.: Norman Krasna. g.: Hal Kanter y N. Krasna. f.: Daniel L. Fapp (Cinemascope y De Luxe Color). cl.: Hoyningen-Huene. m.: Lionel Newman. d.m.: Earle H. Hagen. cn.: Sammy Cahn y James Van Heusen, y "Mi corazón pertenece a papito" de Cole Porter. cr.: Jack Cole. d.a.: Lyle R. Wheeler y Gene Allen. dc.: Walter M. Scott y Fred M. Maclean. mtj.: David Bretherton. a.r.: David Hall. s.: W. D. Flick y Warren B. Delaplain. tt.: G. Allen. v.: Dorothy Jeakins. mq.: Ben Nye. pn.: Helen Turpin. l.: Marilyn Monroe, Yves Montand, Tony Randall, Frankie Vaughan, Wilfrid Hyde White, David Burns, Michael David, Mara Lynn, Dennis King Jr., Joe Besser, Madge Kennedy, Ray Foster, Mike Mason, John Craven, Harry Cheshire, con la presencia de Gene Kelly, Bing Crosby y Milton Berle. pr.: Jerry Wald. dst.: FOX. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 9.2. s.e.: Gran Rex, Gaumont, Capitol, Gral. Paz y Flores. d.o.: 118' dr.: 100'. c.: inconv. men. 18. a. (En la versión ofrecida no aparecen G. Kelly ni B. Crosby).

Otra vez el mito apetitoso de Marilyn, la mujer-niña, Circe ingenua y popular (a la vez que sofisticada), encarnación del sexo reprimido por el hombre medio contemporáneo. Ella se interpreta a sí misma en forma indudablemente fascinadora. El film, en cambio, carece de atractivos y su nivel de ingenio es más que mediocre. Cukor sólo se revela en los sintomáticos números de baile del comienzo. La copia exhibida tiene cortes, lo cual en este caso no es muy lamentable, pero anuncia una costumbre comercial que se está volviendo peligrosamente insistente.

J. A. M.

MACABRE (Macabro). r.: y pr.: William Castle. a.: novela de Theo Durrant. g.: Robb White. f.: Carl E. Guthrie. e.f. y tt.: Jack Rabin, Louis Dewitt e Irving Block. cm.: William T. Cline. m.: Les Baxter. mtj.m.: Sam Waxman. d.a.: Jack T. Collis y Robert Kinoshita. mtj.: John F. Schreyer. a.r.: Paul Wurtzel. s.: Frank

Webster y George J. Eppich. v.: Irene Caine y Bert Henrikson. mq.: Jack Dusick. pn.: Lillian Ugrin. cl.: Molly Kent. u.: Arden Cripe. l.: William Prince, Jim Backus, Jacqueline Scott, Susan Morrow, Philip Tonge, Ellen Corby, Christine White, Jonathan Kidd, Linda Guderman, Howard Hoffman, Dorothy Morris, Voltaire Perkins. pa.: Allied Artists-W. Castle-R. White Prod. dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1957/8. f.e.: 16.2. s.e.: Metropol. dr.: 72'. c.: proh. men. 14 a.

MAESTRA ENAMORADA, La. r.: Julio Saraceni. a.: y g.: Abel Santa Cruz. f.: Américo Hoss (Panorámica y Agfacolor). cm.: Roberto Matarrese. f.f.: Argentino Allera. m.: Tito Ribero. cn.: "Mi lucero"; "Madroños"; "Cacharrera Talaverana"; "Vals de Molinos de Viento"; "Brochazos Mendocinos" e "Invocación", cantadas por L. Torres. e.: Gori Muñoz. mtj.: José Sierra. a.r.: Gilberto Sierra. dc.: Manuel Vilar. s.: Juan C. Gutiérrez. v.: Elvira Silva. pn.: Martha de Spinach. mq.: Ernesto D'Agostino. u.: Dante Buratti. l.: Alex. l.: L. Torres, Alejandro Rey, Marcos Zucker, Héctor Calcaño, María del Pilar Lebrón, Víctor Martucci, Julián Pérez Avila, Laura Hernández, María Armand, Eloisa Cañizares, Mateo Martínez, Aldo Braga, Ricardo Rosas, Ridi Da Silva, Julián R. Rojo, los bailarines Sandra Castel y Antonio Reales y el Ballet Indoamericano de Esteban Vera. pr.: Ivan Iwanytzkyj. j.pr.: Pedro Pereyra. a.pr.: Elsa F. Lasa. dst.: GOMEZ FILMS. o.: Argentina, 1960. f.e.: 2.3. s.e.: Monumental, Gran Savoy, Grand Bourg, Gran Rivadavia y Gran Córdoba. dr.: 100'. c.: sin restric. (Filmada en la Provincia de Mendoza).

MAGISTRATO, II O MAGISTRADO, El (Todos somos culpables). r.: Luigi Zampa. a.: Pasquale Festa Campanile y Massimo Franciosa. g.: L. Zampa, P. Festa Campanile y M. Franciosa. f.: Gabor Pogany y Manuel Merino. m.: Renzo Rossellini. e.: Flavio Mogherini y Sigfrido Burman. mtj.: Mario Serandrei. a.r.: Paolo Bianchini y Antonio Navarro Linares. l.: Jacqueline Sassard, José Suárez, Massimo Serato, François Périer, Ana Mariscal, Claudia Cardinale, Gerónimo Meynier, Maurizio Arena, Roberto Rey, Ana M. Custodio, Rino Genovese, Louis Seigner, Francesco Cassaretti, Fausto Guerzoni, Ignazio Balsamo, Antonio Acqua. pr.: Silvio Clementelli. pa.: Titanus (Roma)/Hispanmex (Madrid). dst.: METRO. o.: Italia/España, 1959. f.e.: 23.2. s.e.: Normandie, Premier, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. dr.: 94'. c.: proh. men. 18 a. (Se estrenó considerándose como título original el norteamericano: "All of us are guilty")

MAIN CHAUDE, La o MANO CALDA, La (Juego de manos). r.: Gérard Oury. a. y g.: G. Oury, Jean C. Tachella y Jean Claude Pichon. d.: J. C. Pichon. f.: André Villard. m.: Maurice Jarre. d.a.: Robert Clavel. mtj.: Paulette Robert. a.r.: André Fey. l.: Jacques Charrier, Franca Bettoja, Macha Meril, Alfred Adam, Rina Franchetti, Paulette Dubost, Alfred De Turris. pa.: Franco London Film-Les Films Gibé (París)/Mira Film (Roma). dst.: D.I.F.A. o.: Francia/Italia, 1960. f.e.: 7.4. s.e.: Ideal y Grand Splendid. dr.: 90'. c.: proh. men. 18 a.

Una parábola satírica contemporánea a la manera del siglo XVIII. Si no vale Marcial, por lo menos es más sustanciosa (en su modestia) que tanto moralista suelto y oculto.

J. A. M.

MATTATORE, II (idem, El gran farsante). Ver ficha técnica N° 5, pág. 26. Datos complementarios: dst.: GUARANTEED. f.e.: 1.3. s.e.: Broadway, Sarmiento, Capitol, Flores, Gral. Paz, Ritz y Gran Liniers. d.o.: y dr.: 104'. c.: proh. men. 18 a. (Este film participó en el Festival de Punta del Este, 1961 y en el de Berlín, 1960).

Un gran trabajo de Gassman. Fragmentaria y sin la profundidad de Los desconocidos... pero con algunos episodios de excelente comicidad.

J. A. M.

Ver también TIEMPO DE CINE N° 5, pág. 24.

Silva, Ilka Chase, Buddy Lester, Richard Benedict, Jean Willes, Norman Feld, Clem Harvey, Han Henry, y la participación de Red Skelton, George Raft y Shirley MacLaine. **pa.:** Dorchester. **dst.:** WARNER BROS. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 7.2. **s.e.:** Opera, Premier, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. **d.o.:** y **dr.:** 127'. **c.:** inc. men. 18 a.

Un film curioso. No porque sea original, ni porque su argumento sea cosa del otro mundo sino por el hecho de que su director, un veterano como Lewis Milestone haya logrado un tipo de realización con el aparente descuido y aire de improvisación que tienen ciertos films de la nouvelle vague y que da a *Once a la medianoche* una frescura y un interés que tal vez no hubiese tenido de otra manera.

S. S.

ONE FOOT IN HELL (Un pie en el infierno). **r.:** James B. Clark. **a.:** Aaron Spelling. **g.:** Sydney Boehm y A. Spelling. **f.:** William C. Mellor. (Cinemascope y De Luxe Color). **m.:** Dominic Frontiere. **d.a.:** Duncan Cramer y Leland Fuller. **dc.:** Walter M. Scott, Gustav Bernstein y Bill Calvert. **mtj.:** Eda Warren. **a.r.:** Arthur Lucker. **s.:** Frank Webster (Sr.) y Harry M. Leonard. **v.:** Bill Thomas. **mq.:** Ben Nye. **pn.:** Helen Turpin. **l.:** Alan Ladd, Don Murray, Dan O'Herlihy, Dolores Michaels, Barry Coe, Larry Gates, Karl Swenson, John Alexander, Rachel Stephens, Henry Norell, Harry Carter, Ann Morriss. **pr.:** S. Boehm. **dst.:** FOX. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 9.2. **s.e.:** Sarmiento, Callao, Palais Royal, Palacio del Cine, Rivera Indarte y Gral. Belgrano. **d.o.:** 90'. **dr.:** 85'. **c.:** proh. men. 14 a. (Los exteriores han sido filmados en Blue Springs, Arizona).

OREGON TRAIL, The (La senda de Oregón). **r.:** Gene Fowler Jr. **a.:** Louis Vittes. **g.:** L. Vittes y G. Fowler Jr. **f.:** Kay Norton (Cinemascope y De Luxe Color). **m. y d.m.:** Paul Dunlap. **cn.:** "Ballad of the Oregon trail" de Charles Devlan y P. Dunlap, y "Never alone" de Will Miller. **d.d.:** Mary Gibson. **a.tec.:** Iron Eyes Cody. **d.a.:** Lyle R. Wheeler y John Mansbridge. **dc.:** Walter M. Scott y Joseph Kish. **mtj.:** Betty Steinberg. **a.r.:** Ralph J. Slosser. **mq.:** Del Acaredo. **l.:** Fred Mc. Murray, William Bishop, Nina Shipman, Gloria Talbott, Henry Hull, John Carradine, Addison Richards, Lumsden Hare, Ollie O'Toole, Elizabeth Patterson, James Bell, C. N. Fowler, Tex Terry, John Samford, Ed Wright, John Dierkes, Oscar Beregi, Avo Oyala. **pr.:** Richard Einfeld. **j.pr.:** Harold E. Knox. **dst.:** FOX. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 6.4. **s.e.:** Arizona. **dr.:** 84'. **c.:** sin restric.

OSCAR WILDE (La tragedia de Oscar Wilde). **r.:** Gregory Ratoff. **a. g. y pr. e.:** Jo Eisinger. **f.:** George Perinal. **cm.:** Godfrey Godar. **m.:** Kenneth V. Jones. **d.m.:** Muir Mathieson. **org.:** Cinemusica of London. **d.a.:** Scott MacGregor. **mtj.:** Tony Gibbs. **a.r.:** James Shingfield. **s.:** Arthur Bradburn y Fred Ryan. **mtj.s.:** Roy Hyde. **ct.:** Kay Mander. **mq.:** Stuart Freeborn. **pn.:** Helen Penfold. **est.:** Walton (Surrey). **l.:** Robert Morley, Phyllis Calvert, John Neville, Ralph Richardson, Dennis Price, Alexander Knox, Edward Chapman, Martin Benson, Robert Harris, Henry Oscar, William Devlin, Stephen Dartnell, Ronald Leighton, Martin Boddy, Leonard Sachs, Tom Chatts. **pr.:** William Kirby. **pr.a.:** David Middlemas. **j.pr.:** William Lang. **pa.:** Vantage Prod. **dst.:** FOX. **o.:** Inglaterra, 1960. **f.e.:** 15.2. **s.e.:** Broadway, Capital, R. Indarte, P. del Cine, Gral. Belgrano. **d.o. y dr.:** 97'. **c.:** proh. men. 18 a.

PASIONATE SUMMER (Un verano apasionado). **r.:** Rudolph Cartier. **a.:** novela de Richard Mason. **g.:** Joan Henry. **f.:** Ernest Steward (Eastmancolor). **cm.:** H. A. R. Thomson. **m.:** Angelo Lavagino. **d.m.:** Muir Mathieson. **d.a.:** Jack Stephens. **e.:** Vernon Dixon. **mtj.:** Reginald Mills. **a.r.:** David Orton. **a.t.:** Roy Coverley. **s.:** C. C. Stevens y Bill Daniels. **mtj.s.:** Archie Ludski. **mq.:** A. L. Lawrence. **pa.:** Hilda Fox. **ct.:** Gladys Goldsmith. **l.:** Virginia Mc. Kenna, Bill Travers, Yvonne Mitchell, Alexander Knox, Carl Mohner, Ellen Barrie, Guy Middleton, Gordon Heath,

Pearl Prescod, Harry Quashie, Boco Holder, Danny Daniels, Jan Holden, John Harrison, Bruce Pitt, Waveney Lee, Martin Stephens. **est.:** Pinewood. **pr.:** Kenneth Harper y George Willoughby. **pr.e.:** Earl St. John. **a.pr.:** Arthur Alcott. **dst.:** RANK. **o.:** Inglaterra, 1958. **f.e.:** 15.3. **s.e.:** Luxor. **dr.:** 103'. **c.:** proh. men. 18 a.

Virginia Mc Kenna e Ivonne Mitchell son dos excelentes actrices pero como provocadoras del dilema pasional de Bill Travers no funcionan, con lo que la motivación comercial fracasa. Siendo la realización muy rutinaria es muy poco lo que puede interesar de este mediocre film.

S. S.

PASSPORT TO SHAME (Pasaporte a la deshonra). **r.:** Alvin Rakoff. **a. y g.:** Patrick Alexander. **f.:** Jack Asher. **m.:** Kenneth V. Jones. **cn.:** Jeff Davis y Geoffrey Parsons. **d.a.:** George Beech. **mtj.:** Lee Doig. **a.r.:** Peter Crowhurst. **l.:** Diana Dors, Eddie Constantine, Odile Versois, Herbert Lom, Brenda de Banzie, Robert Brown, Elwyn Brook-Jones, Cyril Shaps. **pr.:** John Klein. **pa.:** United Co-Productions. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** Inglaterra, 1959. **f.e.:** 2.2. **s.e.:** Sarmiento. **d.o.:** 93'. **dr.:** 83'. **c.:** proh. men. 18 a. (Se exhibió con el título norteamericano de "Room 43").

PATTERSON vs. JOHANSSON (idem). Filmada en el Convention Hall de Miami Beach, en oportunidad de la pelea por el título de la categoría máxima. **dst.:** FOX. **o.:** EE. UU., 1961. **f.e.:** 6.4. **s.e.:** Arizona. **dr.:** 17'. **c.:** sin restric. (Se exhibe con comentarios en castellano).

PEPE (idem). **r. y pr.:** George Sidney. **a.:** obra teatral de Ladislao Bus-Fekete. **ad.:** Leonard Spigelgass y Sonya Levien. **g.:** Dorothy Kinsley y Claude Binyon. **f.:** Joe Mac Donald (Technicolor y Panavisión, con escenas en Cinemascope). **m.:** André Previn. **d.m.:** Johnny Green. **cr.:** Eugene Loring y Alex Romero. **cn.:** "That's how it went all right", de A. Previn y Dory Langdon, por Bobby Darin; "The far away part of town" de A. Previn, por Judy Garland; "Concha Nacar" de Agustín y María T. Lara, con nueva letra en inglés escrita por D. Langdon, cantada por Shirley Jones y denominada "Lovely Day"; "September Song" de Maxwell Anderson y Kurt Weill, cantada por Maurice Chevallier; "Mimi" de Richard Rodgers y Lorenz Hart, cantada por Chevallier, D. Dailey y Cantinflas. "Tequila" de Chuk Rio; "Ay Chabela" de Paco Michel; "Las Coronelas" de Bonifacio Collazo; "Mi Tierra" de Jerónimo Méndez y "Las Copetonas". **d.a.:** Ted Haworth. **mtj.:** Viola Lawrence. **a.r.:** David Silver. **v.:** Edith Head. **l.:** Mario Moreno (Cantinflas), Dan Dailey, Shirley Jones, Maurice Chevallier, Bing Crosby, Ernie Kovacs, Michael Callan, Richard Conte, B. Darin, Sammy Davis Jr., Jimmy Durante, Zsa Zsa Gabor, Janet Leigh, Jack Lemmon, Kim Novak, Frank Sinatra, Donna Reed, Debbie Reynolds, Edward G. Robinson, Greer Garson, Jay North, Hedda Hopper, Joey Bishop, Carlos Montalbán, Vicki Trickett, Matt Mattox, Hank Henry, Suzanne Lloyd, Billie Burke, Charles Coburn, Tony Curtis, Peter Lawford, César Romero, Ann B. Davis, William Demarest, Jack Entratter, Stephen Bekassy, Francisco Reguera, Margie Regan, Carlos Rivas, el "Folies Bergeres", las voces de Judy Garland y Bonnie Green, los caballos King y King Cotton y el gato Rhubarb. **pr.a.:** Jacques Gelman. **pa.:** G. S./Posa Films. **o.:** EE. UU./México, 1960. **dst.:** COLUMBIA. **f.e.:** 23.3. **s.e.:** Plaza. **c.:** sin restric. **dr.:** 163'. (en dos partes. 1ª de 92' y 2ª de 71'). (Exteriores filmados en Las Vegas, EE. UU. y Ciudad de México, Acapulco, Taxco, Puebla, Oaxaca y Tecapulco, México).

PLEIN SOLEIL - PIENO SOLE, In (A pleno sol). **r.:** René Clément. **a.:** novela "The talented Mr. Ripley" de Patricia Highsmith. **g. y d.:** R. Clément y Paul Gégau. **f.:** Henri Decae. (Eastmancolor). **m.:** Nino Rota. **e.:** Paul Bertrand. **mtj.:** Françoise Javet. **a.r.:** Pierre Zimmer y Henriette Verité. **l.:** Alain Delon,

Mansbridge, dc.: Walter M. Scott. **mtj.:** Harry Gers-
tad. **a.r.:** Frank Parmenter. **mq.:** William Turner.
pn.: Pat Westmore. **i.:** Tommy Noonan, Pete Mar-
shall, Julie Newmar, Jerry Lester, Joe Besser, Vince
Barnett, Claude Stroud, Dick Reeves, Herb Arms-
trong, Norman Leavitt, Peter Leeds, Patrick O'Moore,
Rodney Bell, Don Corey. **pr.:** T. Noonan. **j. pr.:** Har-
old E. Knox. **dst.:** FOX. **o.:** EE, UU., 1959. **f.e.:** 6.4.
s.e.: Renacimiento. **dr.:** 84'. **c.:** inc. men. 14 a.

SCALA, TOTAL VERRUCKT (Dolores vuelve a
bailar). **r.:** Erik Odde. **a.:** Paul H. Rameau. **g.:** P. H.
Rameau, E. Odde, Rolf Ulrich y Jo Herbst. **f.:** Karl
Löh. (Agfacolor). **cm.:** Wolfgang Völker y Hans Tol-
ko Marcard. **m.:** Heino Gaze. **cn.:** "Lis-salon"; "Sca-
la, Total Verrückt"; "Es Gibt Heut Reine Männer
Mehr"; "...Und Deshalb ist der Alkohol Gesund";
"Was Gefällt den Herrin" y "Twinkle-toe", de H.
Gaze y Günter Schwem. **cr.:** Robby Gay y Barbara
Aitken. **v.:** Ursula Stütz. **i.:** Germaine Damar, Claus
Biederstaedt, Violetta Ferrari, Erich Winn, Grethe
Weiser, Rudolf Platte, Erich Fiedler, Dagmar Dähre,
Rosemarie Renz, Dyke Manetti, Evelyn Bey, Monika
Peitsch, Catrin Heyer, Ernst Stankovski, Klaus Herm,
Waldemar Frahm, Manfred Meurer, Aneliese Würtz,
Olive Moorefield y las "Tiller Girls". "Dior Dan-
cers", "Los 5 Robertis", "Maldino", "Chaz-Chase y
Lucky" y "Latino Brothers". **j. pr.:** Johannes J. Frank.
pa.: C. C. C.-U. F. A. **dst.:** ATLAS. **o.:** Alemania Occi-
dental, 1958. **f.e.:** 16.3. **s.e.:** Ocean y Dilecto. **d.o.:**
98'. **dr.:** 90'. **c.:** sin restric.

SCHINDERHANNES, Der (Duelo en el bosque). **r.:**
Helmut Käutner. **a.:** obra teatral de Carl Zuckmayer.
g.: George Hurdalek. **d.:** C. Zuckmayer. **f.:** Heinz
Pehlke y Siegfried Hold. (Eastmancolor). **m.:** Ber-
nhard Eichhorn. **e.:** Herbert Kirchhoff y Albrecht
Becker. **mtj.:** Klaus Dudenhöfer. **v.:** Erna Sander. **i.:**
Curd Jürgens, Maria Schell, Christian Wolff, Fritz
Tillmann, Siegfried Lowitz, Bobby Todd, Til Kiwe,
Sybille Kien, Will Trenk-Trebitsch, Walter Buschhoff,
Günther Jerschke, Michael Burk, Paul Esser, Josef
Offenbach, Leon Askin, Joachim Hess, Armin Dahl,
Ernst Stahl-Machbaur, Bum Krüger, Eva Pflug, Re-
gine Burghardt, Thea Thiele, Karl Luley, Karl Lange,
Werner Völger, Sigfrid Steiner, Gert Klein, Wolf
Pfarr, Werner Schumacher, Heini Göbel. **pr.:** Walter
Koppel. **pa.:** Real. **dst.:** METRO. **o.:** Alemania Occi-
dental, 1958. **f.e.:** 16.3. **s.e.:** Metro y Astor. **d.o.:** 115'.
dr.: 105'. **c.:** proh. men. 14 a. (Se exhibió con el
título norteamericano "Duel in the forest").

SCHÖNE LÜGNERIN, Die (La bella y el empera-
dor). **r.:** Axel von Ambesser. **a.:** Just Scheu y Ernst
Nebhut. **g.:** Maria Matray y Answald Krüger. **f.:**
Christian Matras. (Eastmancolor). **m.:** Bernhard Eich-
horn. **d.a.:** Herbert Kirchhoff y Albrecht Becker.
mtj.: Alice Ludwig Rasch. **cr.:** Sabine Reiss. **i.:** Romy
Schneider, Jean-Claude Pascal, Helmut Lohner, Char-
les Regnier, Marcel Marceau, Joseph Meinard, Hans
Moser, Paul Guers, Jacqueline Marbaux, Rolf Wanka,
Lou Seitz, Hans Schwarz, Joachim Wolf y el "Ballet
Davidoff". **pr.:** Helmut Ungerland y Gyula Trebitsch.
pa.: Real Film (Hamburgo)/Regina Films (París).
dst.: A. A. A. **o.:** Alemania Occidental/ Francia, 1959.
f.e.: 23.2. **s.e.:** Ambassador, Gaumont, Gral. Paz,
Flores. **d.o.:** 98'. **dr.:** 94'. **c.:** sin restric.

A la medida de ese terrón de azúcar, Romy Schneider. Y
destinado a ese género de módicas soñadoras que siguen las his-
torietas periodísticas tejidas en torno a Balduino, Margaret
y otros desocupados.

J. A. M.

SHONEN SARUTOBI SASUKE (El niño mago). **r.:**
Akira Daikubara. **a.:** Michihei Muramatsu. **f.:** Seigo
Otsuka y Mitsuaki Ishikawa. (Toeiscop y Eastman-
color). **db.:** Chikao Tera, Kazuko Nakamura, Shuji
Konno, Masatake Kita, Daichiro Kusube, Taku Su-
giyama, Reiko Okuyama. **pa.:** Toei Animation Studio
Co. Ltd. **dst.:** METRO. **o.:** Japón, 1960. **f.e.:** 9.2. **s.e.:**

Metro e Ideal. **d.o. y dr.:** 83'. **c.:** sin restric. (Este film
fué doblado al inglés en los EE. UU. y se le dió el
título de "The magic boy", original con el que fué
presentado en el país. Al doblarse las voces se susti-
tuyó la banda musical y se transformó la música
oriental original en pseudo-centroamericana. Este
film fué presentado en el Festival de Venecia. —Films
para niños—, donde obtuvo el León de Oro).

Un cuento infantil con planes y apariencias disneyanas. A
pasar de ello, el tono japonés preserva cierta delicadeza en el
color y en la estilización de los fondos. Asimismo la narración
fabulosa, con una curiosa intensidad mágica elemental, per-
mite suponer en autores y destinatarios, una ingenuidad más
compleja que la occidental (si el paralaje exótico no nos en-
gaña). Una absurda adaptación musical y de doblaje norte-
americana, sólo permite atrapar en contados momentos una
fascinante partitura original.

J. A. M.

S. O. S. PACIFIC (Destino desconocido). **r.:** Guy
Green. **a. y g.:** Robert Westerby. **f.:** Wilkie Cooper.
cm.: Dudley Lovell. **m.:** Georges Auric. **d.a.:** George
Provis. **e.:** Peter James. **mtj.:** Arthur Stevens. **s.:** J.
Woodiwiss y K. Barker. **v.:** Joan Ellacott. **pn.:** Bar-
bara Ritchie. **cl.:** Rita Davison. **i.:** Richard Attenbo-
rough, Pier Angeli, John Gregson, Eva Bartok, Eddie
Constantine, Jean Anderson, Gunnar Möller, Clifford
Evans, Cec Linder, Harold Kaskett, Andrew Faulds.
pr.: John Nasht y Patrick Filmer-Saukey. **j. pr.:** Char-
les Leds. **pa.:** Sydney Box Associates. **dst.:** RANK. **o.:**
Inglaterra, 1959. **f.e.:** 28.2. **s.e.:** Hindú. **d.o. y dr.:**
91'. **c.:** sin restric.

SOTTO DIECI BANDIERE (Bajo diez banderas).
r.: Duilio Coletti. **a.:** novela "Schiff 16" de Bernhard
Rogge y Wolfgang Frank, basado en relatos del
primero. **g.:** D. Coletti, Vitoriano Petrilli, Bucovici y
Ulrich Mohr. **d.:** William Douglas Home. **a.m.:** U.
Mohr. **f.:** Aldo Tonti. **cm.:** Riccardo Pallottini. **m.:**
Nino Rota. **d.m.:** Franco Ferrara. **e.:** Mario Garbuglia.
mtj.: Jerry Webb. **a.r.:** Silvio Marizzano, Davide Car-
bonari, Luciano Sacripanti, Mario Maffei y Goffredo
Rocchetti. **s.:** Piero Cavazzuti. **mtj.s.:** Renzo Lucidi.
v.: Piero Gherardi. **mq.:** Giuliano Laurenti. **i.:** Van
Heflin, Charles Laughton, Mylene Demongeot, Eleo-
nora Rossi-Drago, Folco Lulli, John Ericson, Alex
Nicol, Corrado Pani, Gianmaria Volonté, Peter Cars-
ten, Helmut Schmid, Dieter Eppler, Liam Redmond,
Gregoire Aslan, Cecil Parker, Philo Hanser, Ralph
Truman, Moira Orfei. **pr.:** Dino De Laurentiis. **a. pr.:**
Alfredo De Laurentiis. **pr.a.:** Silvio Marizzano y
Ralph B. Serpe. **pa.:** De Laurentiis U.F.A. **dst.:** PA-
RAMOUNT. **o.:** Italia/Alemania Occidental, 1960. **f.e.:**
13.4. **s.e.:** Normandie y Premier. **d.o.:** 112' —versión
alemana—, 92' —versión italiana. **dr.:** 92'. **c.:** inc.
men. 14 a. (Presentada en el Festival de Berlín, 1960.
Se exhibe con el título original "Under ten flags",
que es el de la versión norteamericana).

No está lejano el día en que el cine inglés o norteamericano
haga una película demostrándonos que Hitler era una víctima
del nazismo y que tuvo que obedecer órdenes repugnantes
que herían sus delicados sentimientos. Lo prueba la canti-
dad de films que estamos viendo, inspirados en hechos au-
ténticos según se asegura, en los cuales los grandes jefes
son presentados como personas caballerescas y humanas que
simplemente matan aliados en cumplimiento de un penoso
deber. Bajo diez banderas es una muestra típica de esta
tendencia suicida, al mostrar en la pantalla las hazañas del
Atlántico, barco pirata nazi que tuvo en jaque al ingenio
almirantazgo británico. Como estructura, es una de cow boy
flotante, con tiroteos a torpedazos limpios y Mylene Démon-
geot de pantaloncito. Lo verdaderamente lamentable es que
deja en el público desprevenido la sensación de que fué una
verdadera pena que los alemanes perdieran la guerra. Es la
misma pena que debe haber sentido su director, Duilio
Coletti.

CLARA FONTANA

SPARTACUS (Espartaco). **r.:** Stanley Kubrick. **a.:**
novela homónima de Howard Fast. **g.:** Dalton Trum-
bo. **f.:** Russell Metty (Supertechnirama 70 y Techni-

color). **a.f.:** Clifford Stine. **m. y d.m.:** Alex North. **d.a.:** Alexander Golitzen y Eric Orbom. **dc.:** Russell A. Gausman y Julia Heron. **mtj.:** Robert Lawrence, Robert Chulack y Robert Schulte. **a.r.:** Marshall Green, Foster Phinney, Jim Welch, Joe Kenny y Charles Scott. **s.:** Waldon O. Watson y Joe Lapis. **v.:** J. Arlington Valles. **El de J. Simmons:** Bill Thomas, realizados por Peruzzi. **mq.:** Bud Westmore. **pn.:** Larry Germain. **tl.:** Saul Bass. **a.e.:** Vittorio Nino Novarese. **i.:** Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin, Tony Curtis, Nina Foch, Herbert Lom, John Ireland, John Dall, Charles Mc. Graw, Joanna Barnes, Woody Strode, Harold J. Stone, Peter Brocco, Paul Lambert, Robert J. Wilke, Nicholas Dennis, John Hoyt, Fred Worlock, Dayton Lummis. **pr.:** Edward Lewis. **pr.e.:** K. Douglas. **pa.:** Bryna. **dst.:** UNIVERSAL. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 24.3. **s.e.:** Broadway. **d.o. y dr.:** 193'. **c.:** inc. men. 14 a. (Este film obtuvo 5 "Oscar" de la Academia de Hollywood, 1961, a saber: P. Ustinov —mejor actor de reparto—; R. Brooks —mejor guión cinematográfico—; R. Metty —fotografía en color—; J. A. Valles y B. Thomas —vestuario en color— y A. Golitzen y E. Orbom —escenografía en color—).

Ver artículo de G. N. Fenin en el N° 4, pág. 15. Lo suscribimos.

SPEED CRAZY (Carrera mortal). **r.:** William Hole Jr. **a. y g.:** Richard Bernstein y George Waters. **f.:** Ernest Haller. **m.:** Dick La Salle. **cn.:** "Speed crazy" y "Ghost town rock", cantadas por Slick Slavin. **mtj.:** Irvin Berlin, **a.r.:** Jack Voglin. **s.:** Herman Lewis. **v.:** Roger J. Weinberg. **mq.:** Harry Thomas. **pn.:** Gale Mc. Garry et. **M. E. Gibsons. i.:** Brett Halsey, Yvonne Lime, Charles Wilcox, S. Slavin, Jacqueline Ravell, Baynes Barron, Regina Gleason, Keith Byron, Mark Sheeler, Lucita, Charlotte Fletcher, Vic Marlo, Jackie Joseph, Troy Patterson, Eddie Durkin, Robert Swan. **pr.:** R. Bernstein. **pr.e.:** Richard B. Duckett. **spv. pr.:** Herbert G. Luft. **pa.:** Viscount Films. **dst.:** ALLIED ARTISTS. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 16.2. **s.e.:** Metropol. **dr.:** 80'. **c.:** proh. men. 14 a.

SPIAGGIA, La o PENSIONNAIRE, La (La playa). **r. y a.:** Alberto Lattuada. **g.:** A. Lattuada, Rodolfo Sonego, Luigi Malerba, con la colaboración de Charles Spaak. **f.:** Mario Craveri (Ferranicolor). **d.:** C. Spaak. **m.:** Piero Morgan. **d.a.:** Dario Cecchi y Maurizio Serra. **mtj.:** Mario Serandrei. **a.r.:** Aldo Bizzi. **i.:** Martine Carol, Raf Vallone, Clelia Matania, Mario Carotenuto, Valeria Moriconi, Carlo Bianco, Edoardo Delmont, Carlo Romano, Nicó Pepe, Nada Fiorelli, Zina Racewsky, Rosy Mazzacurati, Mara Berni, Enrico Glori, Brechat, Marco Ferreri, Ennio Girolami y los niños Anna Pisani, Giancarlo Zarfati, Elio Lo Cascio, Bruno y Mario Bettiol. **pa.:** Titanus (Roma)/Gamma (Paris). **dst.:** OCEAN FILMS. **o.:** Italia/Francia, 1954. **f.e.:** 16.2. **s.e.:** Ambassador. Gaumont, P. Royal, Gral. Paz y Flores. **dr.:** 98'. **c.:** proh. men. 18 a. (Filmada en la playa de Spotorno, Italia).

El estreno tardío de esta película en Buenos Aires no nos permite obtener una perspectiva lógica. En 1954 el neorrealismo parecía estar dando sus últimos estertores. Por eso, en un momento de desilusiones y transacciones comerciales, La playa entusiasmó. Ahora, a más de un lustro su efecto ya no es el mismo, aunque tiene personajes estudiados a fondo —el matrimonio Carotenuto, Matania, el escritor del "consultorio sentimental", el comerciante de Carlo Romano— que superan con holgura a los principales: los de Martine Carol y Raf Vallone. El tema interesa y puede considerarse una obra menor en una época feliz de Lattuada (El abrigo, El molino del Po), que aun con fallas, supera a su pretencioso Cartas de una novicia, presentada en el último Festival de Mar del Plata.

H. V. V.

TARZAN THE MAGNIFICENT (Tarzán el magnífico). **r.:** Robert Day. **g.:** Bernie Giler y R. Day, basado en el personaje creado por Edgar Rice Burroughs. **f.:** Ted Scaife (Eastmancolor, por Pathé). **e.f.:** Jack Mills. **cm.:** Alan Hume. **m.:** Kenneth V. Jones. **d.a.:** Ray Simm. **e.:** Scott Simon. **mtj.:** Bert Rule. **a.r.:**

Clive Reed. **s.:** Buster Ambler y Bob Jones. **spv.s.:** John Cox. **mtj.s.:** Ted Mason. **v.:** Felix Evans. **mq.:** Tony Sforzini. **pn.:** Ivy Emmerton. **i.:** Gordon Scott, Jock Mahoney, Betta St. John, John Carradine, Lionel Jeffries, Alexandra Stewart, Earl Cameron, Charles Tingwell, Al Mulock, Gary Cockrell, Ron Mac Donnell, Harry Baird, Christopher Carlos, John Sullivan, Ewen Solon, Jacqueline Evans, Thomas Duggan, Peter Howell, John Harrison, George Taylor, y los indígenas de las tribus "Kikuyu" y "Masai". **pr.:** Sy Weintraub. **j.pr.:** Roy Parkinson. **dst.:** PARAMOUNT. **o.:** Inglaterra, 1960. **f.e.:** 14.4. **s.e.:** Astor. **d.o. y dr.:** 88'. **c.:** inc. men. 14 a. (Filmado en Kenya, Africa).

TAZA, SON OF COCHISE (Herencia sagrada). **r.:** Douglas Sirk. **a. y ad.:** Gerald Drayson Adams. **g.:** George Zuckerman. **f.:** Russell Metty (Technicolor y 3-D). **cl.:** William Fritzsche. **m.:** Frank Skinner. **d.a.:** Bernard Herzbrun y Emrich Nicholson. **dc.:** Russell A. Gausman y Olivier Emert. **mtj.:** Milton Carruth. **a.r.:** Tom Shaw. **s.:** Leslie I. Carey y Glenn E. Anderson. **v.:** Jay Morley Jr. **mq.:** Bud Westmore. **pn.:** Joan St. Oegger. **i.:** Rock Hudson, Barbara Rush, Gregg Palmer, Bart Roberts, Richard Cutting, Morris Ankrum, Gene Iglesias, Robert Burton. **dst.:** UNIVERSAL. **o.:** EE. UU., 1954. **f.e.:** 28.3. **s.e.:** Metropol. **dr.:** 79'. **c.:** sin restric. (Se exhibe en versión plana).

13 GHOSTS (13 fantasmas). **r. y pr.:** William Castle. **a. y g.:** Robb White. **f.:** Joseph Biroc (Eastmancolor, por Pathé. Illusion-O. —sistema que debe verse con lentes especiales). **m.:** Von Dexter. **d.a.:** Cary Odell. **dc.:** Louis Diage. **e.f.:** Butler Glouner. **mtj.:** Edwin Bryant. **a.r.:** Max Stein. **s.:** Harry Mills. **spv.s.:** Charles J. Rice. **mq.:** Ben Lane. **pn.:** Helen Hunt. **i.:** Donald Woods, Rosemary De Camp, Jo Morrow, Charles Herbert, Martin Milner, Elaine Zacharides, Margaret Hamilton, E. Van Allen, John Van Dreehen. **pr.a.:** Dona Holloway. **pa.:** W. Castle Co. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 9.3. **s.e.:** Callao, Metropol. R. Indarte, Gral. Belgrano, Cuyo, Constitución, R. de la Plata. **d.o.:** 88' **dr.:** 85'. **c.:** proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

TSEL IEGO ZHIZNI (El objetivo de una vida). **r.:** Anatole Ribakov. **a. y g.:** A. Merkulow y Vadim Ivanov. **f.:** B. Irennikov. **m.:** V. Yurovski. **e.:** A. Utkin. **i.:** Ludmila Shagálova, Mark Bernes, Vsevolod Safónov, Andrei Abrikasov, V. Emelianov. **est. y pa.:** Mosfilm. **dst.:** ARTKINO. **o.:** Rusia, 1958. **f.e.:** 29.3. **s.e.:** Cataluña. **dr.:** 80'. **c.:** sin restric.

VERITE, La (La verdad). —Ver Ficha Técnica n° 5, pág. 8— **Datos complementarios:** **mtj.:** Albert Jurgenson. **j.pr.:** Louis Wipf. **f.e.:** 13.4. **s.e.:** G. Rex, Gaumont, P. Royal, Flores, Gral. Paz y Ritz. **dst.:** COLUMBIA. **dr.:** 120'. (Premio a G. Henri Clouzot, a la mejor dirección, Festival de M. del Plata, 1961).

Comentario de J. A. Mahieu en el mismo número, pág. 7.

VICIOUS CIRCLE, The (El candelabro de bronce). **r.:** Gerald Thomas. **g.:** Francis Durbridge. **f.:** Otto Heller. **cm.:** Alan Hume. **m. y d.m.:** Stanley Black. **d.a.:** Jack Stevens. **mtj.:** Peter Boita. **a.r.:** William Hill. **s.:** Len Page. **mtj.s.:** Richard Marder. **v.:** Vic Murray. **mq.:** Jill Carpenter. **pn.:** Marjorie Whittle. **cl.:** Rita Davison. **i.:** John Mills, Derek Farr, Noelle Middleton, Roland Culver, Wilfrid Hyde White. **pr.:** Peter Rogers. **j.pr.:** Basil Keys. **pa.:** Beasconfield. **dst.:** IMPERIAL FILMS. **o.:** Inglaterra, 1957. **f.e.:** 9.3. **s.e.:** Hindú. **dr.:** 84'. **c.:** sin restric.

VILLAGE OF THE DAMNED (El pueblo de los mal-ditos). **r.:** Wolf Rilla. **a.:** novela "The Midwich Cuckoos" de John Wyndham. **g.:** Sterling Silliphant, W. Rilla y George Barclay. **f.:** Geoffrey Faithfull (Panorámica). **m.:** Ron Goodwin. **d.a.:** Ivan King.

mtj.: Gordon Hales. **i.:** George Sanders, Barbara Shelley, Martin Stephens, Michael Gwynn, Laurence Naismith, Richard Warner, Jenny Laird, Sarah Long, Thomas Heathcote, Charlotte Mitchell, Pamela Buck, Rosamund Greenwood, Susan Richards, Bernard Archard, Peter Vaughan, John Phillips, Richard Vernon, John Stuart, Keith Pyott. **pr.:** Ronald Kinnoch. **dst.:** METRO. **o.:** Inglaterra, 1960. **f.e.:** 2.2. **s.e.:** Metro, Astor y Grand Splendid. **d.o. y dr.:** 77'. **c.:** proh. men. 14 a.

Un planteo sobrio e inteligente permite introducir un tema de ciencia-ficción sin las clásicas ingenuidades escenográficas. La historia de los niños superdotados nacidos de una misteriosa fecundación "espacial" se debilita luego en sus pormenores y en su factura dramática, pero conserva una fascinante originalidad.

J. A. M.

WHERE THE BOYS ARE (Para amar se necesitan dos). **r.:** Henry Levin. **a.:** novela de Glendon Swarthout. **g.:** George Wells. **f.:** Robert Bronner (Cine-mascope y Metrocolor). **m.:** George Stoll y Pete Rugolo. **d.a.:** George W. Davis y Preston Ames. **mtj.:** Frederic Steinkamp. **a.r.:** Al Jennings. **v.:** Kitty Mager. **mq.:** William Tuttle. **pn.:** Mary Keats. **i.:** Dolores Hart, George Hamilton, Yvette Mimieux, Jim Hutton, Connie Francis, Barbara Nichols, Paula Prentiss, Frank Gorshin. **pr.:** Joe Pasternak. **pa.:** Euterpe. **dst.:** METRO. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 6.4. **s.e.:** Metro y Premier. **d.o. y dr.:** 99'. **c.:** proh. men. 18 a.

WORLD IN MY CORNER (Solo contra el mundo). **r.:** Jesse Hibbs. **a.:** Jack Sher y Joseph Stone. **g.:** J. Sher. **d.d.:** Harold Goodwin. **f.:** M. Gertsman (Panorámica). **m.:** Joseph Gershenson. **d.a.:** Alexander Golitzen y Bill Newberry. **dc.:** Russell A. Gausman y Julia Heron. **mtj.:** Milton Carruth. **a.r.:** Joe Kenny y Bill Sheeham. **s.:** Leslie I. Carey y Bob Pritchard. **v.:** Bill Thomas. **mq.:** Bud Westmore. **pn.:** Joan St. Oegger. **i.:** Audie Murphy, Barbara Rush, Jeff Morrow, John Mc. Intire, Tommy Rall, Howard St. John, Chico Vejar, Cisco Andrade, Tommy Hart, Dani Crayne, Freddie Herman, Baby Ike. **pr.:** Aaron Rosenberg. **a.pr.:** Foster Thompson. **dst.:** UNIVERSAL. **o.:** EE. UU., 1958. **f.e.:** 28.3. **s.e.:** Metropol. **dr.:** 91'. **c.:** sin restric.

YANGTSE INCIDENT (La batalla del infierno). **r.:** Michael Anderson. **a.:** novela de Laurence Earl. **g.:** Eric Ambler. **f.:** Gordon Dines. **m.:** Leighton Lucas. **e.:** Ralph Brinton. **mtj.:** Basil Warren. **i.:** Richard Todd, William Hartnell, Akim Tamiroff, Donald Houston, Keye Luke, Sophie Stewart, Robert Urquhart, James Kenney, Thomas Heathcote, Sam Kydd, Ray Jackson. **pa.:** Wilcox-Neagle Prod. **dst.:** CINEMATOGRAFICA ESTRELLA. **o.:** Inglaterra, 1957. **f.e.:** 12.4. **s.e.:** Sarmiento, Callao, Gral. Belgrano, P. del Cine y R. Indarte. **dr.:** 100'. **c.:** sin restric.

YEUX DE L'AMOUR, Les o AMANTI NELLE TENEBRE. (Los ojos del amor). **r.:** Denys de la Patelliere. **a.:** "Histoire Vraie" de Jacques Antoine. **g.:** Roland Laudenbach y D. de la Patelliere. **d.:** Michel Audiard. **f.:** Pierre Petit. **m.:** Maurice Thiriet. **dc.:** Paul L. Boutié. **mtj.:** Georges Alépée. **s.:** Raymond Gagnier. **i.:** Danielle Darrieux, Jean-Claude Brialy, Bernard Blier, Françoise Rosay, Louis Segnier, Eva Damiou, André Reybaz. **pr.:** Paul Jolly. **pa.:** Films Pommereau-Boreal Film (Paris)/Serena Film (Roma). **dst.:** D.I.F.A. **o.:** Francia/Italia, 1959. **f.e.:** 8.2. **s.e.:** Normandie. **dr.:** 101'. **c.:** proh. men. 18 a.

REPOSICIONES

ADORABLE CREATURES (Adorables criaturas). **r.:** J. Christian Jacque. **a.:** Charles Spaak y Jacques Companeez. **g. y d.:** C. Spaak. **f.:** Christian Matras. **m.:** George Van Parys. **i.:** Daniel Gélin, Martine Carol, Danielle Darrieux, Renée Faure, Antonella Lualdi, Louis Seigner, Marilyn Bufferd, France Roche, Giovanna Galletti, Edwige Feuillère, George Chamarat. **dst.:** D.I.F.A. **o.:** Francia, 1952. **f.e.:** 13.5.54. **s.e.:** Biarritz, Los Angeles y Capitol. **f.r.:** 2.3.61 **s.r.:** Trocadero y Grand Splendid. **dr.:** 106'. **c.:** proh. men. 18 a.

CABALGATA DEL CIRCO, La r.: Mario Soffici. **a. y g.:** Francisco Madrid y M. Soffici. **f.:** Francis Boeniger. **m.:** Isidro Maiztegui. **e.:** Carlos Ferrarotti. **mtj.:** Carlos Rinaldi. **i.:** Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Orestes Caviglia, José Olarra, Juan J. Miguez, Eva Duarte, Armando Bó, Ilde Pirovano. **pa.:** San Miguel. **dst.:** PANAMERICANA. **o.:** Argentina, 1945. **f.e.:** 30.5.45. **s.e.:** Gran Palace. **f.r.:** 6.4.61. **s.r.:** Gran Victoria. **dr.:** 91'. **c.:** sin restric.

CONFESS, I (Mi secreto me condena). **r. y pr.:** Alfred Hitchcock. **a.:** obra teatral "Nous deux consciences" de Paul Anthelme. **g.:** George Tabori y William Archibald. **f.:** Robert Burks. **m.:** Dimitri Tiomkin y Ray Hendorf. **d.a.:** Edward S. Haworth y George J. Hopkins. **mtj.:** Rudi Fehr. **a.r.:** Don Page y Carter Gibson. **s.:** Oliver S. Garretson. **a.rl.:** Padre Paul La Couline. **a.pl.:** Inspector Oscar Tanguay. **v.:** Orry Kelly. **u.:** Eddie Edwards. **i.:** Montgomery Clift, Anne Baxter, Otto E. Hasse, Karl Malden, Brian Aherne, Roger Dann, Dolly Haas, Charles Andre, Judson Pratt, Ovilá Legare, G. Pelletier, Carmen Gingras, Renée Hudon, Henry Brandon, Antonio Moreno, Hank Worden, Lana Wood, Walter Cory, Pippa Scott, Pat Wayne, Beulah Archuletta. **d.pr.:** Edward S. Haworth. **dst.:** WARNER BROS. **o.:** EE. UU., 1952. **f.e.:** 24.8.55. **s.e.:** Normandie, Premier, Metropolitan y Roca. **f.r.:** 23.3. **s.r.:** S. Laval. **dr.:** 95'. **c.:** sin restric. (Exteriores filmados en Quebec, Canadá).

DR. CYCLOPS (Dr. Cyclope, el ogro de la selva). **r.:** Ernest B. Schoedsack. **a. y g.:** Tom Kilpatrick. **f.:** Henry Sharp (Technicolor). **m.:** Ernst Toch, Gerard Carbonara, Albert Hay Malotte. **mtj.:** Ellsworth Hoagland. **i.:** Albert Dekker, Janice Logan, Thomas Coley, Charley Halton, Victor Kilian, Frank Yaconelli. **pr.:** Dale Van Every. **dst.:** PARAMOUNT. **o.:** EE. UU., 1940. **f.e.:** 17.10.40. **s.e.:** Opera. **f.r.:** 6.4.61. **s.r.:** Electric. **dr.:** 77'.

FIVE FINGERS (Cinco dedos). **r.:** Joseph L. Mankiewicz. **a.:** novela de L. C. Moyzisch. **g.:** Michael Wilson. **f.:** Norbert Brodine. **m.:** Bernard Herrmann. **d.a.:** Lyle Wheeler y G. W. Davis. **mtj.:** James B. Clark. **i.:** James Mason, Danielle Darrieux, Michael Rennie, Walter Hampden, Oscar Karlweis, Herbert Berghof, John Wengraf, A. Ben Astar, Roger Plowder, Michael Pate, Ivan Triesault, Hannebre Axaiian, David Wolfe, Larry Dobkin, Nestor Paiva, Antonio Filauri, Richard Loo. **pr.:** Otto Lang. **dst.:** FOX. **o.:** EE. UU., 1952. **f.e.:** 12.11.53. **s.e.:** Iguazú y G. Florida. **f.r.:** 13.4.61. **s.r.:** Renacimiento. **dr.:** 108'. **c.:** sin restric.

FLYING LEATHERNECKS (Infierno en las nubes). **r.:** Nicholas Ray. **a.:** Kenneth Garnet. **g.:** James Edward Grant. **f.:** William E. Snyder (Technicolor). **m.:** Roy Webb. **d.m.:** C. Bakaleinikoff. **d.a.:** Albert S. D'Agostino y James W. Sullivan. **dc.:** Darrel Silvera y John Sturtevant. **mtj.:** Scherman Todd. **s.:** Frank Mc. Worther y Clem Portman. **pn.:** Larry Germain. **i.:** John Wayne, Robert Ryan, Don Taylor, Janis Carter, Jay C. Flippen, William Harrigan, James Bell, Barry Kelley, Maurice Jara, Adam Williams, James Dobson, Charleton Young, Steve Flagg,



Brett King, Gordon Gebert, Adam York, Lynn Stalmaster, Britt Norton, John Mallory, Michael Devery, Douglas Henderson, Ralph Cook, Gail Davis, Melville Robert, Elaine Robert. pr.: Edmund Grainger. spv. pr.: Cliff P. Broughton. pa.: Howard Hughes Prod. dst.: R.K.O. o.: EE. UU., 1951. f.e.: 30.4.53. s.e.: Gran Palace y Gaumont. f.r.: 1.2.61. s.r.: Renacimiento, Grand Bourg y Gran Rivadavia. dr.: 98'. e.: inc. men. 14 a. (En la actualidad distribuye ASTOR FILMS, y se exhibe en blanco y negro).

HOME OF THE BRAVE (El clamor humano). r.: Mark Robson. a.: comedia teatral "The way back" de Arthur Laurents g.: Carl Foreman. f.: Robert De Grasse. m.: Dimitri Tiomkin. e.: Edward G. Boyle. mtj.: Harry Gerstad. l.: James Edwards, Jeff Corey, Frank Lovejoy, Douglas Dick, Steve Brodie, Lloyd Bridges, Cliff Clark. pr.: Stanley Kramer. pr.a.: Robert Stillman. pa.: Screen Plays Corp. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1949. f.e.: 11.8.50. s.e.: Metropolitan. f.r.: 11.4.61. s.r.: Select Lavallo. dr.: 75'. e.: inc. men. 14 a. (En la actualidad distribuye PROFILMS).

ISLEROS, Los. r.: Lucas Demare. a. y g.: Ernesto L. Castro, basado en su novela homónima. f.: Mario Pagés. m.: Gilardo Gilardi. e.: Gori Muñoz. mtj.: José Cañizares. l.: Tita Merello, Arturo García Buhr, Roberto Fugazot, Graciela Lecube, Enrique Fava, Mario Passano, Max Citelli, Salvador Fortuna. pa. y dst.: SAN MIGUEL. o.: Argentina, 1951. f.e.: 20.3.51. s.e.: Opera. f.r.: 6.4.61. s.r.: Gran Victoria. dr.: 112'. e.: sin restric. (Este film obtuvo 4 premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas Argentina: mejor película; mejor dirección; mejor adaptación y T. Merello, por su interpretación. Además la Asociación de Cronistas le concedió otros 4 premios por: mejor film; mejor adaptación; música y a T. Merello).

MRS. BLANDINGS BUILDS HIS DREAM HOUSE (Hogar de ensueño). r.: Henry C. Potter. a.: novela de Eric Hodgins. g. y pr.: Norman Panama y Melvin Frank. f.: James Wong Howe. e.f.: Russell A. Cully. m.: Leigh Harline. d.m.: C. Bakaleinikoff. d.a.: Albert S. D'Agostino y Carroll Clark, dc.: Darrell Silvera y Harley Miller. mtj.: Harry Marker. s.: Francis M. Sarver y Clem Portman. v.: Robert Galloch. mq.: Gordon Bau. et.: James Lane. l.: Myrna Loy, Cary Grant, Melvyn Douglas, Reginald Denney, Sharyn Mofett, Connie Marshall, Louise Beavers, Ian Wolfe, Harry Shannon, Tito Vuolo, Nestor Paiva, Jason Robards, Lurene Tuttle, Lex Barker, Jeff Donnell. pr.a.: Dore Schary. pa.: D. O. Selznik. dst.: R. K. O. o.: EE. UU., 1947. f.e.: 31.3.49. s.e.: Gran Rex. f.r.: 22.2.61. s.r.: Luxor, Los Angeles, Gran Savoy y Gran Norte. d.o.: 93'. dr.: 81' e.: sin restric. (En la actualidad distribuye ASTOR FILMS).

MUROMATSU NO ISSHO (El hombre del rickshaw). r. y mtj.: Hiroshi Inagaki. a.: novela de Shunsaku Iwashita "El cuento de Matsugoro Tomishima". g.: Mansaku Itami y H. Inagaki. f.: Kazuo Yamada (Tohoscope y Agfacolor). m.: Ikuma Dan. d.a.: Kan Ueda. l.: Toshiro Mifune, Hideko Takamine, Hiroshi Akutagawa, Haruo Tanaka, Chisu Ryu, Ichiro Arishima, Choko Iida, Jun Tatara, Kenji Kasahara, Kauru Matsumoto. pr.: Tomoyuki Tanaka. pa.: Toho. dst.: GUARANTEED. o.: Japón, 1958. f.e.: 25.2.59. s.e.: Ocean y Gran Palace. f.r.: 27.2.61. s.r.: Select Lavallo. dr.: 86'. e.: sin restric. (Premiado con "El León de Oro" Festival de Venecia, 1958).

ROMAN HOLIDAY (La princesa que quería vivir). r. y pr.: William Wyler. a.: Ian Mc. Lellan Hunter. g.: John Dighton e I. Mc. Lellan Hunter. f.: Franz Planer y Henri Alekan. m.: Georges Auric. d.a.: Hal Pereira, William Tyler y Gastone Simonetti. mtj.: Robert Swink. a.r.: Luciano Emmer, Herbert Coleman y Piero Mussetta. v.: Edith Head. s.: Joseph De Bretagne. mq.: Wally Westmore y Alberto De Rossi.

l.: Gregory Peck, Audrey Hepburn, Eddie Albert, Hartley Power, Harcourt Williams, Margaret Rawlings, Tullio Carminati, Maurizio Arena, Laura Solari, Paolo Carlini, Claudio Ermelli, Paola Borboni, Hans Heinrich, Alfredo Rizzo, Gildo Bocci, Carlo Rizzo, Gorella Gori, Marco Tulli, Octave Señoret, Rio Nobile, John Horne, Ugo De Pascale, Diana Lante, Ramón Greco, Kathy O' Donnell, Andrea Eszterhazy, Piero Pastore, Ugo Ballerini, Bruno Basciera, Alma Cattaneo, Eric Oulton, Cesare Vieri, Nicola Konopleff, Tsao Hong-Tche, Rabindranath Mitter, John Festini, Sidney Gordon, Teresa Gauthier, Mario Luciani, Jole Farnese, Edward Hitchcock, Helen Fondra, Luigi Locchi, Gerda Feher, Vittorio André, Richard Neuhaus, Hari y Kmark Singh, Susy Viesty, George Higgins, Alfred Browne, John Cortay, Richard Mc. Namara, Bianca M. Ferrari, Gianni Latini, Dianora Veiga, Gino Anglani, Francesco Penza, Armando Annale, Ruggero Nuvolari, Umberto Aquilino, Arnaldo Piacenti, pr.a.: Robert Wyler. dst.: PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1953. f.e.: 29.7.54. s.e.: Ocean, Iguazú y Gran Palace. f.r.: 21.2.61. s.r.: Normandie y Suipacha. d.o.: 125'. dr.: 117'. e.: sin restric. (A. Hepburn obtuvo el "Oscar" de Hollywood por su actuación en este film. El mismo fue filmado en Italia).

SUNDOWNERS, The (La sangre llama). r.: George Templeton. a. y g.: Alan Le May, basado en su novela "Thunder in the dust". f.: (Technicolor). m.: Rudolph Schrager y Leonid Raap. d.m.: Irvin Talbot. mtj.: Jack Ogilvie. l.: Robert Preston, Chill Wills, Robert Sterling, John Barrymore Jr., Cathy Downs, John Littel. pr.: A. Le May y G. Templeton. dst.: EAGLE-LION. o.: EE. UU., 1949. f.e.: 18.9.52. s.e.: Los Angeles y Astor. f.r.: 11.4.61. s.r.: S. Lavallo. d.o.: 85'. dr.: 80'. e.: sin restric. (En la actualidad distribuye PROFILM).

TALL STRANGER, The (El rifle de oro). r.: Thomas Carr. a.: Louis L'Amour. g.: Christopher Knopf. f.: Wilfrid Cline (Cinemascope y De Luxe Color). m.: Hans J. Salter. d.a.: David Milton. mtj.: William Austin. mq.: Emile La Vigne. l.: Joel Mc. Crea, Virginia Mayo, Barry Kelley, Michael Ansara, Whit Bissell, James Dobson, George Neise, Adam Kennedy, Michael Pate, Leo Gordon, Ray Teal, Philip Phillips, Robert Foulk, Jennifer Lea, George Lewis, Guy Prescott, Ralph Reed, Mauritz Hugo. pr.: Walter Mirisch. pr.a.: Richard Hermance. j.pr.: Allen K. Wood. pa. y dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1957. f.e.: 10.9.58. s.e.: Sarmiento. f.r.: 16.3.61 s.r.: Electric. dr.: 82'. e.: sin restric.

WINDOW, The (La ventana). r.: Ted Tezlaff. a.: cuento "The boy who cried wolf" de Cornell Woolrich (William Irish). g.: Mel Dinelli. f.: William Steiner. m.: Roy Webb. d.m.: C. Bakaleinikoff. d.a.: Darrell Silvera. mtj.: Frederic Knudtson. l.: Bobby Driscoll, Barbara Hale, Arthur Kennedy, Paul Stewart, Ruth Roman. pr.: Frederic Ullman Jr. dst.: R. K. O. o.: EE. UU., 1949. f.e.: 30.1.52. s.e.: Capitol y Radar. f.r.: 16.2.61. s.r.: Sarmiento y Callao. d.o. y dr.: 73'. e.: sin restric. (En la actualidad distribuye ELGA FILMS).

WUTHERING HEIGHTS (Cumbres borrascosas). r.: William Wyler. a.: novela homónima de Emily Brontë. g.: Ben Hecht y Charles Mac Arthur. f.: Gregg Toland. m.: Alfred Newman. d.a.: James Basevi. e.: Julia Heron. mtj.: Daniel Mandel. a.r.: Walter Mayo. s.: Paul Neal. v.: Omar Kiam. l.: Laurence Olivier, Merle Oberon, David Niven, Flora Robson, Donald Crisp, Geraldine Fitzgerald, Hugh Williams, Leo G. Carroll, Cecil Humphreys, Miles Mander, Romaine Callender, Cecil Kellaway, Rex Downing, Sarita Wooton, Douglas Scott, Alice Ehlers. pr.: Samuel Goldwyn. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1939. f.e.: 6.7.39. s.e.: Opera. f.r.: 27.2.61. s.r.: Select Lavallo. dr.: 103' e.: sin restric. (Actualmente distribuye GUARANTEED).

lo han preguntado y nos lo han preguntado: ¿cuál sería la temática que se debe encarar en vuestro país? Esto es un problema de independencia, de coraje, de nivel de capacidad crítica, de nivel de capacidad anticonformista, porque no se puede decir "éste o aquél tema", pero se puede decir, "a priori" que también en vuestro país existen capas de plomo, limitaciones, formas conservadoras, formas reaccionarias, porque dichas formas existen en todos los países. Es verdad que la cinematografía está en función de vanguardia, de afirmación de concepciones que están cristalizando; está claro que su función a priori será siempre anticonformista, estrictamente crítica. Los lenguajes no nos apremian en este momento, ni nos producen ninguna preocupación, ustedes no la tienen, y está bien que tengan intención de búsqueda fuera del lenguaje, es decir que se propongan antes que el lenguaje, esta exigencia tan profundamente histórica. A mi juicio ustedes miran a través de cristales opacos en lugar de usar los lentes que les permitan ver con mayor nitidez. Podríamos intentar juntos un examen histórico de vuestro país, que yo estoy conociendo ahora, como un alumno de la escuela elemental. Porque Argentina es un país desconocido, en Europa no se lo conoce como se debiera y también nosotros venimos aquí con prejuicios.

Castello: Ahora yo quisiera hacerles una pregunta a ustedes. Por lo que he visto, Argentina es el primer país donde se ha conocido, por ejemplo, extensamente, la obra de Bergman, y sé además que muchos de sus films han tenido gran éxito de público aquí antes que en otros países. ¿Cómo explican que el público argentino tenga capacidad para apreciar las manifestaciones del arte de Ingmar Bergman y cuando se trata de films nacionales, lo que le gustan son las comedias de Mugica? No me refiero sólo a las películas del 42: Los martes orquídeas y Así es la vida, que he visto, sino también a los últimos años en un período de crisis a la que ha reanimado la suerte comercial que ha sido He nacido en Buenos Aires, que no he visto pero imagino que será como las otras. Ahora quisiera que me explicaran ese fenómeno.

Minniti: Existe una conciencia cinematográfica bastante desarrollada; es simple, mientras que en la vieja producción del cine argentino no existe todavía esa conciencia. Se han acostumbrado a hacer obras comerciales, creyendo en la imposibilidad del espectador para apreciar las películas de arte. Simple.

Castello: Si bueno, pero eso no contesta a la pregunta...

Sammaritano: La relación entre el éxito de Bergman con el de He Nacido en Buenos Aires no es correlativa. Aquí El arpa Birmana de Ichikawa duró unas 14 semanas, Hiroshima de Resnais como 15, cualquier Bergman 5 o más semanas, mientras que otros films, como Los Diez Mandamientos de Cecil B. de Mille, constituyeron un fracaso rotundo. Gran cantidad de películas norteamericanas de gran espectáculo, que son éxitos comerciales en otros países, aquí pasan completamente desapercibidas y otras argentinas de corte comercial, tampoco han tenido éxito. Pero, suele suceder que una mala película americana también tenga éxito. En el caso de He nacido en Buenos Aires el éxito se debió a que tocaba temas populares, y como actualmente el cine argentino se encuentra alejado de los mismos, de una pintura propia y auténtica y atraviesa una época en que

sufre influencias francesas, de Alejandro Dumas y de cosas que nada tienen que ver con su íntima naturaleza, cuando aparece un sucedáneo, un sustituto falso de esa realidad, a falta del legítimo, la gente se vuelca hacia él.

Raschella: Y esa es la mejor prueba de la responsabilidad que corresponde a los hombres jóvenes que hacen cine en la Argentina. Es decir, tratar de no hacer sustitutos de lo que el público en realidad quiere, pide, sino de hacer cosas legítimas y de valor, verdaderas, tratando de acercarse a la realidad.

Sammaritano: El público argentino no va a ver cine nacional cuando no le interesa.

Castello: ¿Según ustedes Fin de Fiesta no ha tenido éxito?

Sammaritano: Este film no tuvo éxito por varias razones. La primera fue una deficiencia de lanzamiento publicitario. Es decir, que los escándalos de los primeros días de exhibición no fueron capitalizados y una explicación de esto puede ser la ausencia de Torre Nilsson y Gaffet que se encontraban en Europa. La otra razón es que el nivel del cine argentino está bajo, y a veces una sola obra no puede contra ello.

Castello: ¿Y Un guapo del 900?

Sammaritano: En el Guapo hay un factor popular que no existía en Fin de Fiesta, que oscilaba un poco entre el drama psicológico intimista y la narración de un hecho ya pasado.

Raschella: El cine de Torre Nilsson nunca ha sido un éxito de público, es un cine para pequeños grupos. En cambio Un Guapo es en primer lugar un cine directo y en segundo lugar el éxito se justifica porque participa en cierto sentido, ya lo hace en la obra teatral, de esa especie de mito, que en nuestro país abunda, como en otros del hombre fuerte, del que se las sabe todas.

Sammaritano: Es el caso de La Patota. Tuvo éxito porque era en cierto modo, la aberración de un tema candente...

Castello: Les agradezco porque me interesaba saberlo.

Minniti: Como el tema me interesa muchísimo y puede ser aclaratorio para quienes actuamos en el corto y el largo metraje, quisiera preguntar, en cuanto al estallido temático de que hemos hablado, si es necesariamente histórico el hecho de buscar en el mundo en que vivimos una crónica, un hecho que por nosotros sea considerado histórico o sea que no podemos buscar en el arte otros hechos ahistóricos y que sean al mismo tiempo obras artísticas. El que exista un neorrealismo o un formalismo es un movimiento mundial. El hecho de que el hombre deba comprometerse con la realidad que le rodea desde el punto de vista histórico, ¿quiere decir que no puede usar las otras formas? Yo me refiero al hecho puntualizado por Castello acerca de los cortometrajes de Wilenski, de Berend y otros y por él calificados como antiguos con respecto al movimiento estético general.

Castello: Expreso una opinión personal que en este caso específico es muy distinta a la de Zavattini; y este es uno de los puntos en que ambos no estamos de acuerdo, con él y con tantos otros. Yo niego la ecuación arte-realismo. El realismo es una de las formas de expresión fundamentales, es un modo de expresarse particularmente típico de nuestro tiempo y el cine lo ha empleado frecuen-

temente. El cine es en su origen una expresión bruta de la realidad: Lumière. Por lo tanto, siendo fotográfica la matriz del arte del film, es una matriz de naturaleza realista. Todo esto no quita que yo rehace de la manera más enérgica que se pueda hacer arte cinematográfico fuera del realismo. He querido provocar a Zavattini, porque él es no sólo uno de los artistas más representativos sino también el teórico del neorrealismo hasta sus últimas consecuencias; si lo emplazan ustedes probablemente les dirá —y en cierto sentido tiene razón— que el neorrealismo más quintaesenciado no ha sido nunca puesto en práctica, existe sólo en su mente, en algunos de sus postulados nunca realizados por razones de fuerza mayor, por compromisos a los cuales el cineasta más intransigente se ve constreñido. Pero ustedes saben, dejando por un momento tranquilo a Zavattini, que han existido y existen ilustres teóricos, citemos a Barbero, por ejemplo, hombre indudablemente importante, según el cual existía —estoy esquematizando las cosas para abreviar— una sustancial identidad entre arte y realismo. Este concepto lo rechazo totalmente, según lo expresado en varias oportunidades y también en las pocas líneas autobiográficas que escribí para la Gaceta del Festival; sostengo que se puede amar —no solamente apreciar, porque es una obra maestra— amar a Paisá a Umberto D, y amar para citar un film que me gusta, Gigi, o Max Ophüls; no veo la contradicción, encuentro que es perfectamente legítimo porque son expresiones cinematográficas aceptables y una no excluye a las otras. Encontraría muy triste, con todo el amor que provocan en mí las expresiones realistas del arte, y monótono, un panorama del arte cinematográfico en que no hubiera otra cosa que neorrealismo. Evidentemente cada tendencia es manifestación de un cierto clima cultural. El cine de Ophüls, para citar a un realizador que acabo de nombrar, en cualquier país en que haya trabajado el realizador —ha sido un director cosmopolita—, ha sido siempre un cine que tenía una matriz cultural, social y civil bien precisa: la vieja "mitteleuropa" y esto podría repetirlo para todos los otros directores no realistas que podría citar. No creo que quadre la referencia que usted hace a los jóvenes realizadores argentinos que he citado antes... [en este momento queda fugazmente desconectado el grabador, por eso Zavattini hace una acentuación risueña.]

Zavattini: Caro Castello, creo que tus palabras no pasarán a la historia...

Castello: Estaba terminando. Quería decir que las observaciones que hice antes acerca de los cortometrajistas argentinos, no querían ser un reproche, y no era mi intención significar lo que quizás usted ha creído, tanto es así que he asociado en mis consideraciones autores de films formalistas, para usar el término convencional, como Wilenski, y autores de films neorrealistas como Kohon, (Buenos Aires). He querido decir simplemente que son manifestaciones meritorias, comprometidas en diversa manera y que denotan en unos y otros un talento, una posibilidad de expresarse en imágenes un poco retardatarias, pero no porque algunos de ellos sean formalistas y no realistas, sino porque ese tipo de formalismo ya ha sido digerido ampliamente en otros lugares. Y eso tal vez ha ocurrido por cierto aislamiento cultural que deben haber sufrido ustedes en el pasado y a causa también del hecho que la producción organizada ha permanecido en las comedias "a lo Mugica" o en un folclorismo mal entendido. No tengo elementos para afirmarlo porque desco-

de tal forma que Bardem, que se confiesa anti-zavattiniano (porque es así por el cine que hace) sin embargo, a pesar que desde el punto de vista estético, digamos, es anti-zavattiniano, desde el punto de vista ético (y ese punto de vista ético tiene que llevar a una especie de asociación de igualdad entre cultura y política) él para prácticamente en lo mismo. Es decir, hace un arte histórico porque él participa de la realidad histórica, porque trata de insertarse, de meterse en el movimiento de la historia y de influir a través de ese medio poderoso que es el cine sobre los pueblos. No se convierte como desgraciadamente sucede en un agente conductor de las tendencias del irracionalismo, que son aquellas que impiden un desarrollo histórico, un desarrollo progresivo de la humanidad...

Minniti: Entraste en un plano netamente polémico que no es el camino por el que podríamos conversar por cierto con Zavattini y Castello. Quiero decir lo siguiente. Hay una pequeña confusión entre lo que tú dices y lo que yo quiero expresar. Quiero aclarar que yo, en el plano ético, estoy convencido de nuestra participación en el mundo actual en que vivimos. Pero no en el plano estético. Para mí no hay una convivencia, no hay un enlace entre los dos planos. La forma puede ser también separada. El contenido es lo que a mí me interesa. Eso quería dejar aclarado.

Castello: Usted citó hace un momento a Bergman. No presté atención en ese momento porque tenía otra cosa en la mente. ¿Con qué finalidad lo citó?

Minniti: Cuando usted se refería a un arte realista, yo me preguntaba: ¿Es posible que el arte de Bergman sea un

arte realista? Bergman vive en nuestro mundo, tiene indiscutiblemente sus raíces aquí. Pero su forma, la manera de concebir y de expresar su mundo no es nada realista.

Castello: Sí, perfectamente de acuerdo.

Minniti: Éticamente yo puedo tomar una posición en el mundo en que vivo, pero no formalmente. No se me debe imponer un neorrealismo o un abstractismo, yo soy un artista y soy libre. El romanticismo lo encontramos en Dante y en Shakespeare. Son ciertas formas que repereuten en el tiempo. Por lo tanto en este sentido, yo quiero ser independiente, porque puedo tomar una posición de tipo político-ética, pero no estética. Mi concepción consiste en que no creo que exista una unión necesaria entre la posición ética y la estética.

Castello: En esto estoy de acuerdo con usted. Cuando se habla de histórico y lo ahistórico, queda por entender qué se quiere decir y qué se entiende por ambos conceptos. Por ejemplo, Bergman, que fue citado como ejemplo de un cine irracionalista, es un artista que encuadra metaicamente en el concepto de cine histórico, porque afronta ciertos problemas antes que otros. Más que la dimensión social, Bergman se interesa por la dimensión moral, metafísica. La angustia que expresa su cine, su tentativa de encontrar una conciliación entre lo natural y lo sobrenatural, entre fe y razón, que trata una cierta casuística moral, psicológica, que él realiza con referencia a problemas precisos ya sean estrictamente individuales, o con repercusiones sociales, como los problemas del matrimonio, de la relación entre los sexos. En fin, me parece que hace historia, que su cine es interpretación del presente. Encuentro absoluta-

mente absurdo calificarlo, así como a Fellini, irracionalista. Me refiero al Fellini positivo, según mi juicio personal, al Fellini de la corriente costumbrista, el de El sheik Blanco, Los inútiles y sobre todo el de La dulce Vita, no el Fellini de La Strada. No tiene sentido ni significado calificar a Fellini o a Bergman de irracionalistas.

Zavattini: Sintetizando, se puede basar la discusión sobre La Strada y La dulce Vita. En el mismo hombre conviven el hecho real y el hecho histórico, convivencia esta que puede dar origen a un nuevo film que sea tan actual como histórico; un conflicto personal de este género. Pero ambas corrientes se manifiestan en los jóvenes, y creo por lo que se ha dicho aquí que nosotros estamos, y tal vez yo todavía más que ustedes por la corriente de desarrollo de La dulce Vita y no de La Strada. Pero estas afirmaciones conducen a una serie de importantes consecuencias que los críticos se han explicado algunas veces. Y cuando yo llamo políticas a dichas consecuencias, lo hago no en el sentido banal de la palabra, sino en el sentido realista. Bueno, por esta noche, me callo. Estoy muy cansado.

Y así quedó inconclusa, por imperiosas razones de tiempo y fatiga, una polémica que dejamos abierta en las páginas de TIEMPO DE CINE. Invitamos a escritores, directores, críticos y lectores a enviarnos su opinión.

(Esta conversación fue grabada por el Departamento Técnico del Cine Club Núcleo, transcripta y traducida por Juan Carlos Bosetti y adaptada por Guillermo Jaim, con la colaboración de Salvador Sammaritano.)

LIBROS Y REVISTAS DE CINE Y TEATRO

Solicítelos en las principales librerías

ARGENTINA

TIEMPO DE CINE	\$ 40
CINE ENSAYO, Nº 4	" 30
FLASHBACK, Nº 2	" 100
REVISTA DE TEATRO	" 15
CINE CRITICA (solo Cop. y Le Plate)	" 25

EXTERIOR

REVISTA DE CINEMA (Brasil)	" 20
CINEMA UNIVERSITARIO (España)	" 60
CINEMA 61 (Francia)	" 45
CELULOIDE (Portugal)	" 20
Publicaciones de CINE UNIVERSITARIO (Uruguay)	" 40
CINEMA NUOVO (Italia)	" 80
FILM CULTURE (U. S. A.)	" 90

Para informes, pedidos y suscripciones diríjase a

Juan Carlos Bosetti

Director del Departamento de Distribución
de Publicaciones del Cine Club Núcleo.

Avda. Gona 2907 - 3º piso - of. 4
tel. 59-7990 - 21-2423

EN BREVE: Colección de Estudios Cinematográficos - Documento - Contracampo - Talía (Argentina) - Acento Cultural (España) - Cino Clube (Brasil) - Cinema II (Italia).

Todas estas publicaciones se remiten contra giro postal o bancario a la orden de Juan C. Bosetti, agregando al importe \$ 10 para gastos de envío.

Expresiva escena de **VIVIR (Ikiru)** de Akira Kurosawa. Ver crítica de J. A. Mahieu en el próximo número.





LOS FALSOS HEROES (Kirmes) es un reciente film del destacado realizador **Wolfgang Staudte**, que pronto se conocerá en **Buenos Aires**.

Precio de venta \$ 40 m/arg.
En el exterior u\$s 0.50

LA TECNICA IMPRESORA S. A. C. I.
Córdoba 2240, Bs. Aires (Rep. Arg.)