TIEMPO DE CINE

Número especial

Publicación del Cineclub Núcleo de Buenos Aires - Año IV 16

Otra vez la censura — Il gattopardo — Von Sternberg

El "cine de papá" no quiere morir — Cine canadiense

Diccionario cinematográfico argentino — Lautaro Murúa (II)

Paula cautiva — Los inocentes — Oliver Twist

El cine italiano en busca del hombre — Los pájaros

Historia del cine en 120 films

no podría hacerlo en otra disciplina artística. En este período aparecen por primera vez sus recursos de particular inventiva: los lentos esfumados para la transición de tiempo y de espacio (*The Last Command*), los barroquismos de vestuario (*The Drag Net*), los claroscuros de niebla y de sombra en los exteriores del puerto (*The Docks of New York*), los escenarios pintados artificiosamente de blanco para obtener efectos fotográficos (*The Case of Lena Smith*) y muchos otros hallazgos de encuadre y de movimiento.

Los historiadores han señalado la influencia que estos films de von Sternberg tendrían sobre el cine posterior: *Docks of New York* como antecedente de *The Long Voyage Home* de John Ford (1940); el mismo film y *Underworld* como modelos de *Quai des brumes* y de *Le jour se leve* de Marcel Carné (1938-39), sin contar aún el cine de gangsters que floreció en Hollywood durante 1931-39. En cuatro de esos films George Bancroft obtuvo las mejores labores de su carrera, comenzada junto a von Sternberg y después dispersa en papeles de villano sin mayor relieve.

Otra derivación habría de ser más importante. Durante el rodaje de *The Last Command*, el director había entrado en conflicto con Emil Jannings, el actor alemán cuya carrera americana quedó interrumpida al aparecer el cine sonoro. Tras un film de sonido sincronizado que resultó muy insatisfactorio (*The Betrayal*, dir. Lewis Milestone, 1929), Jannings volvió a Alemania, donde filmaría hasta 1945 y donde fallecería en 1950. Desde allí hizo en 1930 a von Sternberg el particular homenaje de llamarlo para su debut en el cine sonoro, esta vez en su alemán nativo.

PRESENTANDO A MARLENE, 1930

La empresa alemana UFA había demorado en adaptarse al cine sonoro, perdiendo puntos ante su rival Tobis, y eso le decidió a traer de Hollywood a Emil Jannings, con los honorarios fabulosos de $ 70.000 por un film. El plan fue puesto en manos de Erich Pommer, productor alemán de brillante carrera, que fuera jefe de producción de la empresa, había atendido ya los problemas del cine sonoro y tenía un formidable respeto por las prerrogativas del director en el estudio de filmación. Cuando Jannings pidió que se trajera a von Sternberg desde Hollywood, la UFA accedió. No existía aún el tema del film proyectado, hasta que entre los libros comprados por UFA apareció *Professor Unrath*, una novela de Heinrich Mann (hermano de Thomas), publicada en 1905. La anécdota era un disimulado ataque contra el Kaiser alemán, simbolizado en un profesor que hace gala de moralidad y de disciplina, pero sucumbe a las tentaciones del cabaret y a una disipada vida privada. El papel era ideal para Jannings y esto permitió superar los riesgos de que la censura oficial estropeara el plan (14). Hacía falta una mujer fatal y von Sternberg la encontró en Marlene Dietrich, que hasta el momento era una actriz secundaria, aparecida en papeles menores de trece films previos (1923-29) y que actuaba durante aquellos días en una revista musical titulada *Zwei Kravatten*. Al principio Marlene se resistió al papel nuevo e importante que se le ofrecía, pero terminó por ponerse en manos de von Sternberg, para el que sería su sensacional lanzamiento en *Der blaue Engel*.

El film es ya un clásico, revisado durante los treinta años siguientes en exhibiciones especiales, homenajeado con ensayos críticos y hasta imitado en una segunda versión (con Curd Jurgens y May Britt, dirección de Edward Dmytryk, 1959). En su momento fue una múltiple revelación, porque señalaba audazmente la sobriedad con que diálogo, música y sonidos incidentales debían utilizarse en el nuevo cine sonoro, porque aprovechaba funcionalmente la gran escuela de elaboración escenográfica y fotográfica del cine mudo alemán y porque progresaba dramáticamente con singular firmeza, marcando en sucesivas etapas la degradación del Profesor Rath, llevado desde su rigor disciplinario inicial hasta la humillación de ser un payaso que canta en el escenario como un gallo, mientras le rompen huevos en la cabeza. Como pocos films lo habían hecho antes, *Der blaue Engel* expone no sólo la atracción de lo erótico sino sus estremos más morbosos de entrega y de derrota, en una construcción que parte de un pensadísimo libreto y que se integra, escena a escena, con símbolos visuales y sonoros de particular sutileza (15). En todo ello Marlene Dietrich desempeñó un papel esencial. Vestida con refinada perversidad por von Sternberg, envuelta en el clima sórdido del cabaret, entonando canciones sensuales con una voz ronca e insinuante, Marlene se consagró de pronto como una nueva personalidad de la pantalla, a la que sólo Greta Garbo podía disputar entonces el cetro de mujer fascinante en el mundo cinematográfico.

LA MUJER FATAL

La empresa UFA había hecho *Der blaue Engel* en versión alemana y también en versión inglesa, esta última para ser distribuida por Paramount, en un acuerdo comercial dictado por las nuevas necesidades del mercado internacional para el cine sonoro. El film fue un éxito inmediato en Europa, pero la Paramount no quiso distribuirlo de inmediato en Estados Unidos. Había contratado a Marlene Dietrich para una nueva carrera en el cine americano, que comenzó con *Morocco*, y recién después de haber estrenado este film (diciembre 1930) procedió a estrenar el anterior (enero 1931). Esta maniobra procuraba perfeccionar el lanzamiento de la nueva estrella, que habría de filmar hasta 1935 exclusivamente bajo las órdenes de von Sternberg, exceptuando un solo film (16). En ese período, el director hizo con Marlene, asimismo, todos menos uno de sus films, afirmándose en la personalidad de refinado esteta que le aseguraría un sitio particular en la historia del cine. Entre 1930 y 1935 von Sternberg realizó:

Morocco, donde Marlene era una cantante de café, enamorada de un soldado de la Legión Extranjera;

Dishonoured, donde Marlene era una espía austríaca que primero persigue y luego ama a un espía ruso (Víctor McLaglen); este tema fue especialmente escrito por el mismo von Sternberg;

An American Tragedy, versión de la novela de Theodore Dreiser, con Phillips Holmes y Sylvia Sidney (17);

Shanghai Express, donde Marlene era una prostituta elegante que tiene aventuras en un tren que cruza la China revolucionaria, junto a un oficial británico (Clive Brook);

The Blonde Venus, donde Marlene era una devota esposa y madre, que ayudaba a curar a su marido

(14) Estos riesgos aparecen establecidos en un extenso artículo de Herbert G. Luft sobre Erich Pommer, en "Films in Review", noviembre 1959.

(15) Entre muchas notas críticas sobre el film, cabe destacar la de Geoffrey Wagner en "Sight and Sound", agosto-setiembre 1951.

(16) *Song of Songs* (El cantar de los cantares), dirigido por Rouben Mamoulian, con Brian Aherne, Lionel Atwill, 1933.

(17) La novela de Dreiser había sido adquirida por la Paramount para su filmación. La empresa rechazó inicialmente la adaptación propuesta por S. M. Eisenstein, el realizador ruso que durante 1929-32 efectuó por Europa, Estados Unidos y Méjico un viaje particularmente infortunado, que culminó en la interrupción de *¡Qué viva México!* La Paramount utilizó una adaptación de Dreiser escrita por von Sternberg y Samuel Hoffenstein, que recorta los sentidos sociales de la novela original. Una posterior adaptación de la misma novela fue hecha en 1951 con el título *A Place in the Sun* (Ambiciones que matan), dirección de George Stevens, con Montgomery Clift, Elizabeth Taylor).

enfermo con el dinero que le proporcionaba un rico amante (Herbert Marshall, Cary Grant);
The Scarlet Empress, donde Marlene personificaba a Catalina de Rusia, emperatriz famosa por su personalidad vigorosa y la lista de amantes con que burlaba a su marido el gran duque Pedro, un demente (Sam Jaffe);
The Devil Is A Woman, donde Marlene era una española fatal, que protagonizaba en Sevilla una historieta de grandes pasiones entre dos pretendientes (Lionel Atwill, Cesar Romero).
Los argumentos eran apenas pretexto para von Sternberg. Declaradamente no le importaban los sentidos de drama social que impulsaron a Dreiser en su novela *The American Tragedy* (con el resultado de que el novelista demandó a la empresa por la deformación) ni le importaban los procesos dramáticos personales de los protagonistas en toda esta serie de films, ni le importaba recrear con autenticidad el espíritu de China revolucionaria en *Shanghai Express*, o la corte imperial rusa en *The Scarlet Empress*. El resultado más notorio de esta indiferencia fue el incidente creado con el gobierno republicano español después de *The Devil Is A Woman*. El ministro español Gil Robles anunció en octubre 1935 que todos los films de Paramount quedarían excluidos de las salas españolas si no se retiraba *The Devil Is A Woman* de la circulación mundial. Por intervención del Departamento de Estado americano, se transó el conflicto autorizando a la Paramount a cumplir ciertos contratos pendientes y obligándola después a destruir el negativo, con lo que se evitaría la alegada difamación de la guardia civil española. Durante muchos años se pensó así que no existirían ya copias del film, pero luego se supo que Marlene Dietrich retuvo una copia de su propiedad personal y es con ella, extraída de su depósito en el Museo de Arte Moderno de New York (18), que se realizó una función especialísima en el Festival de Venecia, 1959. Ante ella el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal escribió: *"Es tal vez la obra maestra de von Sternberg, el film que dirigió con más gusto y libertad. Ofrece en toda su gloria la España absurda de los extranjeros. Música de Rimsky Korsakow al fondo, Marlene como improbable andaluza, Goya y el barroco vistos por un alemán expresionista; pero es un film de enorme persuasión estilística, de gracia sofisticada, un lujoso, excesivo marco para esa mujer de tan obvia y seductora sexualidad que era (¿es?) Marlene"* (19).
La preocupación estilística, la construcción elaborada y fantástica de escenarios y situaciones, habían llegado al punto más alto en la carrera de von Sternberg. Se ha dicho que alcanza con leer el libreto de Manuel Komroff para *The Scarlet Empress* y se comprenderá entonces hasta dónde el film era la creación del director (20). El uso audaz de sonidos exclusivamente naturales, sin música alguna, en el comienzo mismo de un cine sonoro que luego insistiría en grandes partituras (*Morocco*), el juego intencionado de persianas, de serpentinas, de manos en primer plano, podían ser pequeños signos de un director preocupado por crear un estilo propio. En sus últimos films con Marlene el director ya lleva esa intención hasta un grado explosivo: las esculturas y los íconos retorcidos que pueblan los interiores, Marlene que entra a caballo en las habitaciones del palacio (*The Scarlet Empress*), los escenarios pintados artificialmente de blanco para obtener ciertos efectos, las máscaras monstruosas que componen el carnaval español (*The Devil Is A Woman*). No es extraño que von Sternberg haya querido para su último film de este período el título *Caprice Espagnol*, tomado de Rimsky Korsakow, y sustituido luego por Ernst Lubitsch, entonces jefe de producción de Paramount, que impuso el título definitivo. Tampoco es extraño que Joel McCrea, a cuyo cargo estuvo inicialmente

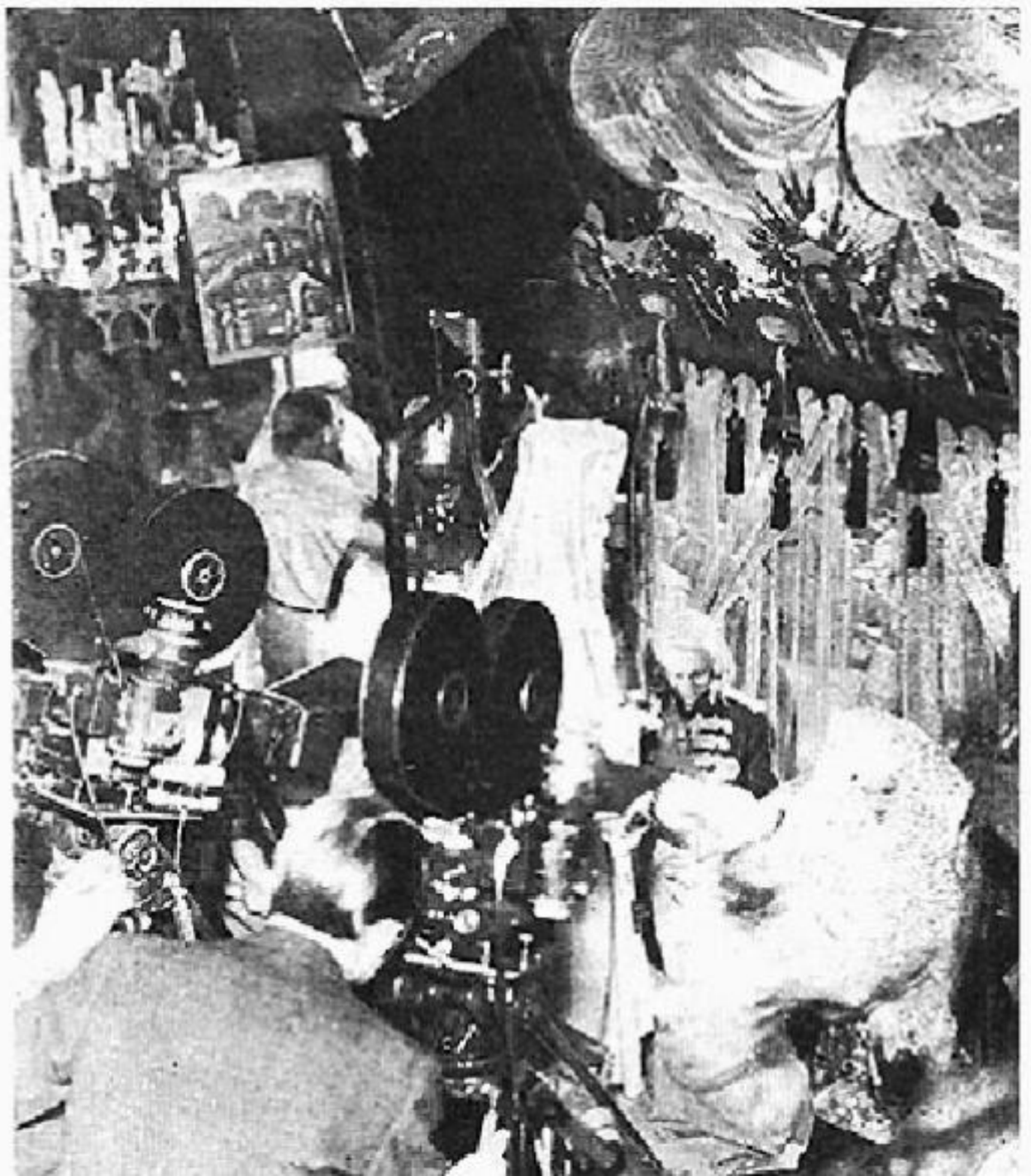
(18) Reportaje a Marlene Dietrich, en "El País", Montevideo, 14 agosto 1959.
(19) "Marcha", Montevideo, 18 setiembre 1950.
(20) Curtis Harrington, art. cit.

Victor Mc. Laglen y Marlene Dietrich en FATALIDAD.

un papel de *The Devil Is A Woman*, se haya retirado del estudio a los pocos días, aduciendo que se le privaba de toda espontaneidad y obligando así a sustituirle con Cesar Romero (21). Estos eran "films de director", en el sentido estricto en que éste quiere ser y llega a ser el autor de la obra cinematográfica. Como tales eran admirados, discutidos e impugnados. En un largo texto de 1929, y mientras examinaba la obra del director en el período mudo, Paul Rotha había pronosticado: *"A pesar de todos sus defectos, von Sternberg hará quizás algún día un film realmente interesante, si se olvida de hacer un film de von Sternberg"* (22), insinuando así que el director

(21) Curtis Harrington, art. cit.
(22) Paul Rotha, *The Film Till Now*. Este libro, al que las circunstancias convirtieron en una historia del cine mudo, es más conocido en su reedición de veinte años después, donde el texto aparece complementado por otro de Richard Griffith sobre el período sonoro intermedio (Londres, 1949).

Escena de filmación de CAPRICHO IMPERIAL.



debía perder su exagerado virtuosismo y la vanidad de lucirlo. Lejos de atender ese juicio, el artista se inclinó después al otro extremo y procuró en los films siguientes el máximo virtuosismo de su carrera. No se arrepintió. Según informa el documentado Herman G. Weinberg, el film favorito de von Sternberg es *The Salvation Hunters*, y después de él, considera que *The Devil Is A Woman* es el mejor logrado (23).

La relación de Marlene Dietrich y von Sternberg ha hecho preguntarse a muchos observadores cuál era la personalidad dominante: si él la usaba a ella como un elemento decorativo más, como una pieza de escultura, al nivel de tanta creación escenográfica, fotográfica y de utilería, o si por lo contrario había entregado a ella su personalidad artística, subordinándose en la empresa de construirle una leyenda de mujer fatal y olvidándose de toda otra línea de creación. La verdad está sin duda en el medio de ambas concepciones extremas. El personaje que Marlene mostró durante cinco años tenía sin duda mucho de leyenda construida y artificiosa, pero aunque fue vestida con plumas, con pantalones, con smoking masculino, con enormes pieles, con los disfraces magníficos de una princesa rusa o de una vampiresa española, no habrían bastado esos vestuarios, ni los rebuscamientos fotográficos, ni las peculiares situaciones argumentales, para aportar enteramente la atracción erótica, a un tiempo nítida y misteriosa, que Marlene tuvo para hombres y aun mujeres de la época. Buena parte de esa personalidad estaba en la mujer misma, en una combinación de ingenio, cultura, encanto, que pudo ser comprobada no sólo en sus films posteriores a 1935, sino en sus presentaciones personales en muy diversos escenarios (24). La voz era la de Marlene y no la de von Sternberg, aunque pudo haber sido él quien le enseñara a manejarla con susurros, tonos graves y énfasis para dar sentidos profundos a frases triviales. *"Es como si el Oráculo de Delfos hubiera bajado de su pedestal para dar su opinión sobre el clima"*, dijo un observador (25).

Von Sternberg ha mantenido siempre una posición respetuosa respecto a su creación de Marlene y ha ratificado que se trata de una mujer culta y preparada, no una muñeca manejable (26). Por su lado, Marlene no ha ocultado su admiración por el director. Aunque no hacían un film juntos desde 1935, Marlene declaró en 1959 que von Sternberg era la personalidad cinematográfica más importante del mundo (27). En una declaración más extensa explicó:
"El arte de crear vehículos para actrices estelares, en el cual solían sobresalir los dramaturgos franceses, está ahora perdido. Solamente Terence Rattigan parece saber todavía cómo hacerlo. En el teatro, se hace con diálogo y situación. En la pantalla, debe ser hecho con imágenes. Von Sternberg quería crear vehículos de cámara, y ése era el sentido y el propósito de su pictorialismo. Me enseñó que la imagen de un personaje cinematográfico está construida no sólo con su actuación y su apariencia, sino con todo lo que es acumulativamente visible en el film. Me enseñó ángulos de cámara, iluminación, vestuario, maquillaje, ritmo, escenas relacionadas, corte y montaje. Me dio la oportunidad para la experiencia más creadora que yo haya tenido.
"He escuchado hablar mucho sobre las debilidades argumentales en los films que hicimos juntos. Von Sternberg siempre comenzaba con la imagen, no con el asunto, y a veces la imagen debía ser creada contra el nudo del asunto. Ese era su método de elección, pero había también motivos comerciales para que fuera necesario. En aquellos días de programación por lotes, Paramount podía ofrecer a los exhibidores "dos de Marlene" por año, antes de que tuviéramos la menor idea sobre lo que haríamos. Pero teníamos que hacer los dos films en el tiempo indicado. Más de una vez se nos dijo a mitad de un film que debíamos comenzar el siguiente apenas termináramos ése. En aquellas circunstancias él no tenía a veces otro remedio que crear sus propios argumentos. Recuerdo que una noche, después de haber visto las pruebas del día y habernos aprontado para el rodaje de la mañana siguiente, von Sternberg me dijo: «¿Qué le parecería ser una mujer que viaja sola desde Peiping a Shanghai? La podríamos llamar Shanghai Lily...» (28)".

Von Sternberg decidió en 1935 interrumpir su vinculación artística con Marlene. Declaró: *"Hemos progresado juntos hasta donde fue posible. Permanecer con Miss Dietrich más tiempo no será una ayuda para ella ni para mí. Si continuáramos, entraríamos en un plan que sería perjudicial para ambos"* (29). Después de la separación, Marlene hizo otros cuatro films (30), y en 1938 estuvo a punto de retirarse del cine. Volvió en 1939, con un cambio total de personalidad, haciendo en *Destry Rides Again* una mujer de cabaret envuelta en un *western* frenético y humorístico (31). Era un paso arriesgado, que pudo arruinar su carrera, y no lo dio sin antes pedir consejo. Su consejero fue nuevamente von Sternberg (32).

LA DESORIENTACION, 1935 - 51

Desde que se separó de Marlene Dietrich y de la Paramount, el director pareció alejarse también de toda vocación personal y comenzó una etapa de su carrera que muchos definieron como la decadencia. En 1935 Peter Lorre llegó a Hollywood, huyendo del nazismo alemán, con la fama de haber sido el protagonista de *M* o *El vampiro negro* de Fritz Lang. Hizo en la Metro, con el director y fotógrafo alemán Karl Freund, una versión germánica y recargada de *Las manos de Orlac* y luego pidió a von Sternberg que le dirigiera en *Crime and Punishment*, versión de la novela de Dostoyevsky. El resultado, hecho en Columbia durante el plazo récord de 28 días, tenía algunos rasgos del director: los escenarios cuidadosamente diseñados, el recargado lenguaje fotográfico, el uso de símbolos visuales y sonoros. Era, sin embargo, una versión inevitablemente simplificada del

(23) Citado por Curtis Harrington, art. cit.

(24) Marlene ha hecho presentaciones en varios escenarios europeos y en el Oriente, incluyendo una serie de actuaciones para las tropas aliadas en los frentes de guerra, hasta 1945. Durante agosto 1959 realizó algunas en Buenos Aires y Montevideo.

(25) Norbert Lusk, "Photoplay", mayo 1931.

(26) Las frases de Von Sternberg son contradictorias. En diversas entrevistas de Mar del Plata acumuló frases respetuosas sobre la actriz junto a dictámenes más audaces, por el estilo de *"Marlene soy yo"*. Las primeras son las más abundantes.

(27) Reportaje a Marlene Dietrich, "El País", Montevideo, 14 agosto 1959.

(28) Trascrito en el folleto *Marlene Dietrich: Image and Legend*, publicado por Richard Griffith, editado por el Museo de Arte Moderno de New York, 1959. En nota al pie, Griffith agrega que Marlene parece recordar *"cada detalle de cada escena que haya filmado: posición de la cámara, orientación de la luz, el momento exacto en que la escena se aparta de ella, y hacia dónde"*.

(29) Richard Griffith, id.

(30) *Desire* (Deseo), producida por Lubitsch, dirigida por Borzage, con Gary Cooper; *The Garden of Allah* (El jardín de Alá), dir. Richard Boleslawski, con Charles Boyer; *Knight Without Armour* (Persecución), filmada en Inglaterra, dirigida por Jacques Feyder, con Robert Donat; *Angel* dirigida por Lubitsch, con Herbert Marshall, Melvyn Douglas. Los cuatro films fueron realizados durante 1936-37.

(31) *Mujer o demonio*, dir. George Marshall, con James Stewart.

(32) Richard Griffith, en el folleto mencionado.

personaje original, una consecuencia natural de querer adaptar a Dostoyevsky a la pantalla.

El paso siguiente de von Sternberg fue más extraño. También en la Columbia dirigió a Grace Moore en una opereta, *The King Steps Out*, modelada sobre un original alemán que tenía música de Fritz Kreisler (33), y para el que contó con la colaboración de otro director alemán, Wilhelm Thiele. El film fue un curioso fracaso, sólo ponderado por la labor de Franchot Tone en su Francisco José y de Walter Connolly en su duque Maximiliano. Según Grace Moore, el director no sabía lo que estaba haciendo y habrían sido necesarias más canciones (34).

A fines de 1936 von Sternberg partió a Londres, contratado por Alexander Korda para dirigir *I, Claudius*, adaptación de una novela de Robert Graves sobre el emperador romano (años 41 a 54) que mató a su mujer y fue proclamado como Dios por el senado romano. "*Mostrar cómo un nadie se convirtió en un dios y luego se convirtió nuevamente en nadie, era un proyecto que me atraía*", señaló von Sternberg (35), quizás pensando en alguien más que en Claudius. El ambicioso plan de este film incluía escenarios por Vincent Korda y la actuación de Charles Laughton, Merle Oberon, Flora Robson, Robert Newton, Emlyn Williams y John Clements; el film debía ser un ejemplo sobre la arrogancia y la decadencia del imperio romano. El rodaje comenzó en febrero de 1937 y fue suspendido en marzo, ante la acumulación de varias dificultades. Un accidente automovilístico había lesionado a Merle Oberon; trabajar con Laughton fue un trance tan difícil para Korda como para von Sternberg, y cuando el contrato del actor terminó en abril 21 no se procedió a renovarlo.

Los pasos siguientes también fueron frustrados. Un plan para rodar *Germinal*, sobre la novela de Zola, fue abandonado por enfermedad del director. Una oferta austriaca para dirigir un departamento de Bellas Artes en Viena, debió ser desechada cuando Hitler se anexó Austria (marzo 1938). Una oferta de la Metro para hacer otra Marlene con la recién contratada Hedy Lamarr (36) provocó un conflicto en el estudio; el film fue interrumpido, retomado por Frank Borzage y luego por W. S. Van Dyke, hasta que apareció en 1940 con el título *I Take This Woman*. El director quedó sin embargo en la Metro, donde hizo *Sergeant Madden*, un melodrama familiar, sobre una intriga policíaca, que sólo sería elogiado por el manejo controlado del actor Wallace Beery; por todo otro concepto, ni von Sternberg ni nadie han presumido que ésta era una satisfactoria continuación de los films policiales en que el director se destacó hacia 1927.

En 1941, bajo contrato con el productor Arnold Pressburger, que le permitió salir de dos años de inactividad, von Sternberg volvió al cine con *The Shanghai Gesture*, una pieza teatral de asunto muy folletinesco, apoyado en revelaciones de última hora sobre paternidades ilegítimas. La obra original tenía dificultades con la censura. Fue muy modificada en el libreto y von Sternberg le agregó un personaje exótico, un doctor Omar (Victor Mature) que concentraba la sensualidad y la personalidad de Oriente, en forma parecida a lo que el director había hecho antes con Marlene. Otra vez surgieron aquí los rebuscamientos de escenografía y de cámara, que a la altura de 1941 podían ya parecer anticuados ante muchos espectadores. El film fue un éxito de público, pero la crítica señaló la terca insistencia del director en mantenerse apegado a los artificios exteriores en los que había obtenido su fama.

Durante 1943-44, von Sternberg hizo un corto, *The Town*, por cuenta de la Office of War Information, mostrando los diversos elementos que componen un pequeño pueblo americano típico. En 1946 fue asesor fotográfico de David O. Selznick para *Duel in the Sun*; en 1947 dictó algunos cursos sobre dirección cinematográfica en una universidad de Los Angeles, y en 1948 partió para New York.

En 1950 volvió a dirigir cine, por cuenta del productor Howard Hughes. La historia de *Jet Pilot* es sumamente absurda: presenta a Janet Leigh como una improbable aviadora rusa que baja en los Estados Unidos, y a John Wayne como un aviador americano que debe atenderla y espiarla; de allí salen un romance, un casamiento, viajes a Rusia en avión a chorro, nuevas intrigas de espionaje. El film es infantil, se le considere como aventura o como un comentario irónico a la guerra fría entre las grandes potencias. Pero pasaron siete años antes que Howard Hughes lo lanzara a la circulación, en octubre 1957, y en ese intervalo el film pudo ser tan rehecho y recortado por su enloquecido productor que no hay que tomar literalmente el anuncio oficial de que von Sternberg fuera su director.

Un caso similar ocurrió de inmediato con *Macao*, una historieta policial ubicada en el Pacífico, que cuenta confusas intrigas de detectives, garitos, clubes nocturnos, cantantes y cambios de identidad, para lucimiento presumible de Jane Russell y de Robert Mitchum. Se afirmó reiteradamente que el original

(33) La opereta original se titulaba *Cissy*, escrita en colaboración por Ernst y Hubert Marischka, Ernst Decsey, Gustav Hohn. Es una historieta romántica, sobre el emperador Francisco José de Austria, cuya acción ocurre hacia 1867. Con ese asunto, y cambiando el nombre de la protagonista a "Sissi", el mismo Ernst Marischka hizo durante 1955-57 tres films en serie, que tuvieron gran éxito de público; en los tres actuaba Romy Schneider.

(34) Nota de Edward Connor sobre Grace Moore, en "Films in Review", marzo 1959.

(35) Herman G. Weinberg, *The Legion of Lost Films*, en "Sight and Sound", otoño 1962.

(36) Hedy Lamarr, antes Hedy Kiesler, había actuado brevemente en el cine europeo y había obtenido notoriedad como primera figura del film checo *Extasis* de Gustav Machaty, 1933. En América sólo había hecho *Algiers*, dir. John Cromwell, con Charles Boyer y Sigrid Gurie, antes de empezar con *I Take This Woman* su carrera en la Metro.

LA PRINCESA ENCANTADORA.

EL BORRON DE LA FAMILIA.

MACAO.

de von Sternberg había sido muy retocado por Nicholas Ray, entonces director de aventuras para RKO, convirtiendo al film en una vulgaridad. En su momento, Herman G. Weinberg publicó una protesta por este manoseo de la versión original (37) y Gavin Lambert señaló en su crónica (38) que sólo algunos fragmentos de von Sternberg quedan en la versión definitiva: una persecución por los muelles tomada a través de redes, el exotismo de algunos interiores, la descripción original de un garito de juego.

EN JAPON, 1952 - 53

Von Sternberg había estado en Japón hacia 1937 y había hecho amistades allí, un hecho reforzado por la apreciación que sus films habían obtenido en el público japonés. En 1952 fue llamado por dos de esos amigos para hacer un film independiente. Los productores era Yoshio Osawa, que había sido ejecutivo de la empresa Toho, y Nagamasa Kawakita, distribuidor de films extranjeros en Japón. El asunto era histórico y surgía de la última guerra, cuando un grupo de pescadores y soldados japoneses quedaron aislados en Anatahan, una de las islas Marianas, de 1944 a 1951. No sólo esos hombres no se habían enterado de la derrota de Japón en 1945, sino que comenzaron a pelearse entre sí por la posesión de la única mujer existente, lo que ocasionó una cadena de crímenes (39).

La mujer se llamaba Kazuko Hika y sobrevivió para contar su historia, pero cuando von Sternberg llegó a Japón para el rodaje de *Anatahan*, resolvió prescindir de su testimonio y de la mujer misma. En declaraciones de la época fue citado con la frase: *"La historia, tal como es contada por sus sobrevivientes, resulta sórdida, y no estoy interesado en ella. Estoy creando, en su lugar, una descripción simpática de esa gente"*. Y después: *"Lo que se sabe públicamente sobre este asunto, no coincide con lo que pienso. De hecho, me gustaría que el tema no fuera conocido por el mundo"* (40). Para apartarse más de la realidad, von Sternberg tomó otras dos medidas. Una fue sustituir a la protagonista con una actriz desconocida, Akemi Negishi, que nunca había hecho un film y que vivía de bailar en un music-hall (41); después de *Anatahan* la muchacha hizo otros films en Japón, pero nunca se acercó a reproducir la creación de Marlene Dietrich que el director habría intentado. La otra medida fue despreciar toda posibilidad de exteriores y reconstruir la selva de Anatahan en el parque de Okazaki, en Kyoto.

Tal como aparece descrito en reseñas críticas del festival de Venecia (agosto 1953) y en las de Londres cuando su estreno (42), *The Saga of Anatahan* resultó un film muy insatisfactorio. En lugar de recrear el drama, von Sternberg prefirió acumular episodios separados entre sí por varios años, colocar letreros para establecer las fechas, mantener los diálogos japoneses sin traducción y agregar un comentario verbal, cuya versión inglesa dijo él mismo, abundante en reflexiones filosóficas sobre la civilización y la barbarie. El film sería así una crónica superficial y desordenada de un hecho histórico, en cuya recreación falta hasta la violencia tan propia del episodio mismo y de todo un estilo del cine japonés. Después de las exhibiciones de 1953, *Anatahan* desapareció de las carteleras y no llegó a exhibírselo en el Río de la Plata.

EL SILENCIO, 1953 - 63

Las revistas y los libros de cine parecen haber perdido todo trazo de que von Sternberg estuviera vivo durante los últimos diez años. No sólo su nombre no aparece vinculado a ningún film, sino que tampoco aparece en artículos generales, en cartas de lectores y en las múltiples referencias indirectas que las revistas cinematográficas suelen aportar sobre personalidades importantes.

Tres textos de von Sternberg merecen, sin embargo, alguna mención. En "Films in Review" (octubre 1952) se publica un ensayo suyo, titulado *On Life and Film* (Sobre la vida y el cine), con la aclaración de que se trata del segundo capítulo de un manuscrito inédito escrito en 1939; no hay noticia sobre dónde encontrar el primer capítulo. El texto no es muy importante: acumula reflexiones filosóficas sobre los parecidos y las diferencias entre distintos seres humanos, establece el simulacro esencial que es el arte, analiza la labor del actor y termina con la enumeración de los muchos paisajes, épocas y ceremonias que el cine puede reproducir con ventaja sobre el teatro. No hay nada muy revelador en esa extensa nota.

Otro texto de von Sternberg, titulado *More Light* (Más luz) fue publicado en la revista inglesa "Sight and Sound" (edición fechada Otoño 1955). Comienza por el dictamen de que Dios fue el primer electricista, subraya la importancia de la luz en el conocimiento humano y deriva al análisis de la luz en la mecánica y el arte del cine. El texto repite una y otra vez que von Sternberg quería ser su propio fotógrafo, no concibe el cine hecho en equipo, protesta contra los méritos parciales de fotógrafos elogiados, puntualiza que él siempre manejó a los cameramen, incluso cuando éstos recibieron premios de la Academia (43), y revalida la necesaria concentración de funciones en el director, como único responsable del film resultante. Curiosamente, "Sight and Sound" no especifica la fuente del artículo, obligando a pensar que fue escrito especialmente para la revista.

En la revista americana "Film Culture" (número doble, 5-6, fechado en New York, invierno 1955), von Sternberg escribe otra nota, también muy extensa, titulada *Acting in Film and Theatre* (Actuación en cine y teatro), que parece dedicada a atacar la competencia de todo intérprete cinematográfico mundial, aunque no menciona nombres propios. Como en los otros textos, von Sternberg presenta también aquí un análisis de la creación cinematográfica, reclamando para el director la función de artista mayor y responsable. El inventario de técnicas y trampas con las que un realizador puede alterar la labor de un intérprete, da al texto un aire humorístico y sarcástico.

Es probable que estos textos sean, parcial o totalmente, los borradores de un libro en preparación.

(37) "Films in Review", mayo 1952.

(38) "The Monthly Film Bulletin", Londres, julio 1952.

(39) Una relación del incidente histórico original puede encontrarse en "The New Yorker", 17 marzo 1962.

(40) Herman G. Weinberg, en "Sight and Sound", abril-junio 1953.

(41) Herman G. Weinberg, en *Theatre Arts*, New York, agosto 1953.

(42) Crónica de Tony Richardson, en "Sight and Sound", julio-setiembre 1954.

(43) Esta alusión de von Sternberg sólo puede estar dirigida a Lee Garmes, un fotógrafo veterano. Ambos colaboraron en *Morocco*, en *Dishonoured*, en *An American Tragedy* y en *Shanghai Express*. Por este último film Garmes obtuvo el Oscar a mejor labor fotográfica de 1931-32, el único premio de su categoría que se adjudicó a films de von Sternberg. Fue su última colaboración. Para los dos films siguientes el director utilizó al fotógrafo Bert Glennon y para *The Devil Is A Woman* el mismo von Sternberg aparece como fotógrafo oficial. Es factible sin embargo que Garmes y von Sternberg hayan tenido contactos posteriores durante el rodaje de *Duel in the Sun*, 1947.

No hay constancia de que von Sternberg haya llegado a publicarlo después, aunque en 1962 el crítico Herman G. Weinberg anunció que había terminado esa autobiografía, *A Guide to a Labyrinth* (Una guía para un laberinto), algunos de cuyos capítulos conocía y encontraba fascinantes (44).

UN HOMBRE EN LA HISTORIA

El conocimiento público sobre von Sternberg es inevitablemente fragmentario y dificulta toda valoración. Buena parte de los críticos de hoy sólo han visto de él un nombre propio en revistas y libros, seguramente *El ángel azul* en alguna función de cinemateca, quizás una parte de sus films americanos con Marlene, supuesto que les haya favorecido el azar y que tengan treinta años de espectadores cinematográficos en la memoria. Aun con esos extremos, queda fuera todo el período mudo, que no aparece habitualmente en las funciones de cinemateca, y quedan fuera de un correcto juicio los films de los que él no quiere ser responsable: los inconclusos, modificados o interrumpidos. Valorar a von Stenberg es así una difícil operación. Un juicio estrictamente estético estaría demasiado condicionado hoy por la memoria, puesta a abarcar períodos extensos y remotos; un juicio sobre la importancia histórica estaría afligido por sus vaivenes de brillo y de oscuridad, por los films en los que fue un adelantado y por los otros en los que fue un subordinado a sus productores. Los observadores extranjeros ya han experimentado vaivenes similares, y hoy pueden leerse elogios de Robert Florey y de Herman G. Weinberg a films que no han llegado a conocimiento público (la primera versión de *The Exquisite Sinner, The Sea Gull)*, junto a reproches de Paul Rotha y de John Grierson a un director empeñado en ser un refinado esteta, un cultor de la belleza visual más vacía. *"Cuando un director muere, se convierte en un fotógrafo"*, escribió Grierson sobre *The Sea Gull*, pero su feroz dictamen sobre ese film de 1926 no fue confirmado en los años siguientes: sin duda había algo más que un fotógrafo en *Underworld*, en *Der blaue Engel*. Y avanzado aún más, hay que conceder al director el beneficio de la duda: nadie sabe como pudo ser su tarea inconclusa en *I, Claudius*, ni cómo eran las versiones originales e invisibles de *Jet Pilot* y de *Macao;* pocos vieron *The Saga of Anatahan* y sería demasiado cómodo aceptar al respecto el escaso dictamen crítico extranjero. El hecho es que von Stenberg ha sido poco estimado por los historiadores del cine y que escasean los análisis coherentes sobre su carrera: el de Curtis Harrington, publicado en 1949, es uno de los pocos existentes y está prácticamente fuera de circulación, mientras hay volúmenes completos y modernos sobre Griffith, sobre Chaplin, sobre von Stroheim, sobre Eisenstein, que fueron sus contemporáneos. En esto cabe ver no sólo la cautela ante una obra mal conocida sino también la discrepancia con el director.

Es fácil discrepar con von Sternberg. Lo han hecho Emil Jannings, Chaplin, Dreiser, la Metro, Howard Hughes, Ben Hecht y muchos otros rivales de variados conflictos. Lo ha hecho mucho espectador y cronista que lo vio subordinado como creador, particularmente cuando servía a Marlene Dietrich con historietas sentimentales, con barroquismos de escenografía y vestuario, con versiones de una España de pandereta. Era posible quejarse de él por simplificar y deformar a Dostoyevsky (en *Crimen y castigo)* y por acumular retorcimientos dramáticos y plásticos para servir a un folletín de segundo orden *(La pecadora de Shanghai)*. En los últimos veinte años la crítica ha anotado, más de una vez, la aparente falta de honestidad con que servía al productor Howard Hughes (especialmente porque es muy irritante presenciar *Jet Pilot)* y la aparente decadencia mostrada en *Anatahan*, su último film, que tras objeciones críticas en Estados Unidos y en Japón quedó durante diez años sin mayor difusión internacional. Aun en 1963, con un von Sternberg conocido y vivo frente a los testigos de un festival cinematográfico, era fácil discrepar con su vanidad personal, esa vanidad que a primera vista no parece alentar en un anciano tranquilo, afable y humorista, pero que surge de pronto a borbotones cuando relata su carrera, cuando detalla sus habilidades personales, cuando discrepa con el cine ajeno. Si los primeros films de Orson Welles le parecen excesivos de pretensiones, por ejemplo, un mínimo de autocrítica le obligaría a mirar con más agudeza sus propios films de la misma época. Estaba haciendo *La pecadora de Shanghai* cuando Welles hacía *El ciudadano;* hoy pocos se acuerdan del film de von Sternberg, mientras el film de Welles es un clásico reconocido, quizás el clásico más joven del cine americano.

Bajo la discrepancia debe haber empero una tolerancia y un reconocimiento. Es más fácil tolerar las palabras de von Sternberg cuando se las oye decir con su humor; entonces se llega a sospechar que sus declaraciones están orientadas hacia una alambicada forma del efectismo. El mismo Welles suele hacer otro tanto, con declaraciones a menudo fantásticas y anarquizantes, pero no hay que tomarlo al pie de la letra. También es más fácil tolerar las caídas de la obra misma cuando se sabe que von Sternberg fue un subordinado de empresas y de productores caprichosos, que modificaron y recortaron su obra, mientras apenas quedan los elogios de quienes vieron las versiones originales, antes de los retoques. Como Eisenstein, como Griffith, como von Stroheim, como Welles, también von Sternberg fue una víctima de las altas políticas de producción. Censurarlo porque ha hecho operetas para Grace Moore y aventuras triviales como *Macao* es equivocar el camino; hay que juzgarlo en los terrenos donde estaba más cerca de su vocación.

Algo positivo queda de él, entre unas peleas y otras. La historia del cine le ha ponderado sus audacias, que no podrían esperarse ciertamente de quien no tuviera vanidad y carácter. En *Underworld* abrió el camino al cine policial americano, en *El ángel azul* y en *Marruecos* enseñó ciertas posibilidades expresivas del sonido, y entre 1930 y 1935, en los años que fueron los de su apogeo, no solo lanzó al mundo una personalidad que él mismo cultivaría bajo el nombre de Marlene, sino que desarrolló a su alrededor un ejercicio de plástica cinematográfica que constituyó, en su momento, una de las pocas excepciones al cine sonoro de la época, tan escasamente preocupado por las imágenes mismas. En ello había una vocación, ya marcada en sus films mudos, por los problemas de la composición, de la luz y del símbolo visual; es característico de su persona que se haya puesto a refinar tal vocación plástica justamente cuando sus colegas se despreocupaban de lo que se ve porque jugaban a transcribir lo que se oye.

La historia del cine se alimenta de libros y de memorias, pero rara vez se alimenta de una revisión de films. Visto en 1963, veinte años después de su apogeo, von Sternberg es un recuerdo documentable, pero sus films están desgraciadamente en los invisibles archivos. Una revisión de *The Salvation Hunters*, de *Underworld*, de los films de Marlene, aun del *Crimen y castigo* de 1935, sería un aporte necesario al espectador de hoy, particularmente al espectador que está a la moda y que cree que el cine de antes era aburrido y que la Nouvelle Vague lo modificó. Esas copias no se pueden pedir a Von Sternberg, sin embargo. No es dueño de ellas. Apenas si es el autor de esas obras y hoy sobrevive de recordarlas, mientras la memoria le hace trampas cuando conversa con periodistas que lo encuentran en festivales y que saludan en él a una vieja gloria.

(44) Herman G. Weinberg, en "Film Culture", Nº 24, New York, primavera 1962, pág. 74.

LO QUE DIJO
VON STERNBERG

RECOPILACION Y NOTAS DE H. A. T.

Josef Von Sternberg estuvo en el Festival de Mar del Plata durante diez días de marzo 1963. Concedió numerosas entrevistas, casi todas ellas organizadas apuradamente en el hall del hotel, con asistencia de periodistas de diversas publicaciones. Cronistas de TIEMPO DE CINE estuvieron presentes en varias de esas reuniones, y en dos casos obtuvieron versiones fieles, con anotación detallada de sus palabras e incluso con grabación en cinta magnética.

Los textos siguientes reproducen tales entrevistas, ajustándose en todo lo posible a las versiones originales, con el agregado de lo recogido oportunamente por cronistas de diarios y semanarios. El cruce de preguntas distintas deriva en que los temas no se suceden siempre de acuerdo a la cronología de la carrera de von Sternberg. Un extracto de la misma y una filmografía se reproducen en otras páginas de este número.

RIVALES DEL RAYO.

Akemi Negishi en ANATAHAN.

AUTOBIOGRAFIA

"Nací en Viena en 1894, llegué a los Estados Unidos a los siete años, he viajado mucho pero volví siempre allí. Me gusta el país. Entré en el cine muy joven. Primero llevaba películas de un lado al otro, luego las pegoteaba, las armaba, las rejuvenecía. Por ese camino terminé siendo jefe de un laboratorio en Hollywood. Creo que ya había cumplido los 26 años y tenía fuertes los músculos de tanto cargar la mochila como soldado de los Estados Unidos (1). Sí, los músculos estaban fuertes y vivos. Fue entonces cuando conocí a Emile Chautard, al gran Emile que había trabajado como asistente de Sarah Bernhardt y que ahora quería tenerme a su lado porque yo era más sabio que él, más sabio de lo que él podría ser nunca (2). Claro que sí, soy humilde. Si usted pretende que me defina a mí mismo, voy a hacerlo en una sola palabra, una sola, la justa: soy un estudioso, eso es todo" (3).

Yo era asistente y estaba trabajando en *By Divine Right* (4) cuando me vinieron a buscar para dirigir un film que sería mi debut y que se llamó *The Salvation Hunters*. Entonces usaba el nombre de Joe Stern, pero no es mi verdadero nombre. Me llamo Sternberg y ya una vez ofrecí 50.000 dólares a quien probara que me llamo Joe Stern; nunca tuve que pagarlos. Mi pasaporte dice que mi nombre es Jonas Sternberg. Lo demás Uds. lo saben. Lo que quizá no sepan es que me enemisté con Emil Jannings cuando hacíamos *The Last Command* y que nos prometimos no trabajar juntos de nuevo. Pero él se fue a Alemania cuando comenzó el cine sonoro y de allá me llamó para que lo dirigiera en su primer film hablado. Quedé lleno de emoción, y así me decidí a viajar a Alemania. Primero Jannings quería hacer *Rasputín*, pero me negué. Encontré un libro de Heinrich Mann, titulado *Professor Unrath*, llamé a Mann, le propuse algunos cambios en el argumento. Así hicimos *El ángel azul* con Jannings (5). Yo descubrí a Marlene Dietrich en el teatro, le ofrecí el papel de Lola y ella lo rechazó. Era muy modesta y sincera. Me dijo que no sabía actuar, que había fracasado en el cine que había hecho. Quiso mostrarme sus films previos. Yo insistí, hice una prueba y confirmé que me servía para el papel. Los demás dijeron que no, pero yo dije que sí. A Jannings no le gustaba Marlene. Después trabajé con ella en América y siempre tuve la más total libertad en los siete films que hicimos juntos.

—¿Vio Ud. *la segunda versión* de El ángel azul?

—No quise verla. Pero sé que es un plagio y le puse pleito a la empresa (6). Se llegó a un acuerdo extra-judicial.

—*¿Qué pasó con las copias* de The devil is a woman?

—Hubo un problema con los españoles. No les gustó el retrato de la guardia civil. Eso fue en 1935, y la guerra civil española estalló en seguida (7). Le hi-

NOTAS

(1) Este es el único testimonio de que von Sternberg haya sido soldado americano. La biografía publicada por Curtis Harrington (suplemento a "Sight and Sound", 1949) señala que después de haber trabajado en la World Film Company, donde llegó a asistente del director, von Sternberg ingresó en el Signal Corps of the Army (Cuerpo de Señales del Ejército) como experto cinematográfico, y que trabajó en Washington durante la guerra.

(2) Emile Chautard (1881-1934) fue director y actor en el cine francés durante 1909-13. Pasó a Estados Unidos en 1915 y dirigió varios films hasta 1924. Retomó en 1926 la carrera de actor, en la que prosiguió hasta su muerte. Figura en el elenco de *Shanghai Express* de von Sternberg, con un pequeño papel.

(3) Versión de la revista "Primera Plana", 26 de marzo, 1963.

(4) Dirigida por Roy William Neil, 1924

(5) Sobre la iniciativa de elegir *Professor Unrath* como tema hay versiones contradictorias. Según Herman G. Weinberg, la idea fue de Jannings, y así se registra en el índice de Curtis Harrington. Según Herbert G. Luft, la novela surgió de una búsqueda hecha por el productor Erich Pommer y el escritor Robert Liebmann entre los temas ofrecidos a la empresa UFA; ver un extenso artículo sobre Pommer en "Films in Review", New York, noviembre 1959.

(6) La segunda versión fue producida por Jack Cummings para 20th Century Fox en 1959, con dirección de Edward Dmytryk, actuación de Curt Jurgens y May Britt. El libreto fue escrito por Nigel Balchin, con el debido crédito al film original. El tema ha sido respetado en sus líneas generales, pero la acción aparece ubicada en Alemania, 1956, y se modifica el final, donde el protagonista no llega a morir.

(7) El 18 de julio de 1936.

cieron destruir a Paramount todas las copias y los negativos, pero yo sé que hay copias en la Cinemateca Francesa (8).

EL ANGEL AZUL Y LOS NAZIS

—Ud. conoce, por supuesto, el libro De Caligari a Hitler, *de Siegfried Kracauer. ¿Qué opina sobre el análisis que él hace de sus films?*

—El señor Kracauer es un hombre muy inteligente, pero ha hecho unas observaciones muy extrañas sobre mi obra. Ha asociado algunas de mis películas a las actividades de los nazis, diciendo que yo trasmitía, en forma de imágenes, ciertas humillaciones a los actores de un film; algo parecido a lo que hicieron los nazis. Pero cuando dirigí *Der blaue Engel*, en 1929, no conocía todavía a ningún nazi ni sabía lo que eran. El libro en que se basó el film había sido escrito en 1905 por Heinrich Mann. Yo lo cambié considerablemente, con conocimiento del autor, pero sin alterar la esencia del libro en cuanto éste no tenía nada que ver con ningún movimiento político. Y no sólo eso: Heinrich Mann fue obligado, incluso, a abandonar la Alemania nazi. Por lo tanto, el análisis de Kracauer es ridículo (9).

—Entre otras cosas, Kracauer sostiene que el film anticipa la posición del pueblo alemán que justificó la llegada del nazismo. Es una posición representada, por ejemplo, en la posición superior que ocupa el profesor universitario y, sobre todo, en la relación existente entre la masa y el ídolo que se busca, encarnado en este caso por Marlene Dietrich (10).

Clive Brook y Marlene Dietrich en EL EXPRESO DE SHANGHAI.

---

(8) Otros registros establecen que una copia del film quedó en propiedad de Marlene Dietrich y está a cargo del Museo de Arte Moderno de New York. Con ella se hizo una función especial en el Festival de Venecia, 1959.

(9) El texto original de Kracauer señala que el film sería un pronóstico del nazismo y no una manifestación de su terror. Dice que el film "*replantea el problema de la inmadurez alemana y además elabora sus consecuencias tal como se manifiestan en la conducta de los muchachos y de los artistas, que al igual que el profesor son de clase media. Su crueldad sádica deriva de la misma inmadurez que fuerza a sus víctimas a la sumisión. Es como si el film implicara una advertencia, porque estas figuras cinematográficas anticipan lo que ocurría en la vida real pocos años después. Los muchachos son de la juventud hitleriana, y el recurso del cacareo es una modesta contribución a un grupo de invenciones similares, aunque más ingeniosas, utilizadas en los campos de concentración*" (*De Caligari a Hitler*), edición americana, p. 218). Y después señala que "M" o "El *vampiro negro*" de *Fritz Lang* "*confirma la moraleja de «El ángel azul»: que en el alba del atraso social son inevitables los terribles brotes del sadismo*" (p. 222).

(10) La pregunta es interesante, pero su texto retoca al original de Kracauer: "*Las masas son atraídas irresistiblemente por el espectáculo de la tortura y de la humillación, y von Sternberg ahondó esta tendencia sádica haciendo que Lola Lola destruyera no sólo al personaje de Jannings sino a todo el ambiente de éste*" (ob. cit., p. 217).

El mito Marlene en su apogeo: TU NOMBRE ES TENTACION (The devil is a woman).

(Sigue en la página 53)

FILMOGRAFIA DE JOSEF VON STERNBERG

Trabajo preparado por **Héctor Vena** y supervisado por **H. Alsina Thevenet,** basado en estudio anterior de **Curtis Harrington** y en otro especial para TIEMPO DE CINE realizado por el director brasileño **Walter H. Khouri.**

(El material gráfico de los artículos sobre Von Sternberg, pertenece a los archivos de la Cinemateca Argentina y del señor Félix Giuliodori.)

Su primer contacto con el cine se establece en Nueva York, en la "World Company". Alrededor de 1917 ocupaba el cargo de asistente de **William A. Brady,** director general de la citada empresa. Al terminar la primera guerra mundial comienza a trabajar como asistente de diversos directores como ser, **Lawrence Windon, Emile Chautard, Wallace Worsley, Roy William Neill,** etc., ya sea en los EE. UU. o en Gran Bretaña.

1924:

BY DIVINE RIGHT. r.: Roy William Neil. **a.** y **ed.:** Adam Hall Shirk. **g.** y **f.: JVS.** —el segundo rubro sin confirmar—. **pa.:** Film Booking Offices of America.

1925:

THE SALVATION HUNTERS (Cazadores de almas) **r., a., g.** y **pr.: JVS. f.:** Edward Gheller. **i.:** George K. Arthur, Georgia Hale, Stuart Holmes, Otto Matiesen, Nelly Bly Baker, Olaf Hytten, Bruce Guerin. **pr. a.:** G. K. Arthur, **pa.:** United Artists. (Distribución norteamericana, febrero 1925).

Khouri: En algunas publicaciones figuraba como producción de la "Academy Pictures". **Pero según JVS fue financiado** el film por él y algunos amigos; no costando más de 5.000 dólares, que se recobraron —según JVS— el mismo día de su estreno.

1926:

THE EXQUISITE SINNER. r.: JVS. (terminado por Phil Rosen) **a.:** novela "Escape", de Alden Brooks. **g.:** Alice D. G. Miller y **JVS. f.:** Maximilian Fabian. **i.:** Conrad Nagel, Renée Adorée, George K. Arthur, Paulette Duval, Frank Currier, Matthew Betz, Helene D'Algy, Claire Dubrey. **pa.:** Metro. (Distribución norteamericana, marzo 1926).

Khouri: Luego de su **preview** el film **fue modificado** casi en su totalidad. **El encargado de la versión final fue Phil Rosen.**

THE MASKED BRIDE. (La novia enmascarada). r.: JVS (terminado por William Christy Cabanne). **a.: Leon** Abrams. **g.:** Carey Wilson. **f.:** Oliver Marsh. **i.:** Mae Murray, Francis X. Bushman, Basil Rathbone. **pa.** y **dst.:** Metro.

Khouri: Apenas algunas secuencias del film fueron realizadas **por JVS** quien, debido a desentendimiento con la Metro y disgustado por el material humano y **literario que** tenía en sus manos para realizar el film, abandonó el mismo, que fue terminado por **William Christy Cabanne.**

THE SEA GULL. r., a. y **g.: JVS. f.:** Paul Ivano. **d.a.:** Danny Hall. **i.:** Edna Purviance, Eve Southern, Gane Whitman. **pr.:** Charles S. Chaplin. **pa.:** United Artists.

Khouri: Este film no fue nunca exhibido comercialmente, siendo visto, apenas, por algunos técnicos y amigos. Según parece, Chaplin habría destruido el negativo original.

1927:

Ingresa en los estudios Paramount como asistente de Arthur Rosson.

THE CHILDREN OF DIVORCE (Hijos del divorcio). Ver ficha técnica en el nº 10/11, pág. 66. **Datos complementarios: JVS** se encargó de rehacer algunas escenas y de hacer las que sirvieron de nexo.

UNDERWORLD (La ley del hampa). r.: JVS. a.: Ben Hecht. ed.: Charles Furthman. **g.:** Robert N. Lee. **tt.:** George Marion Jr. **f.:** Bert Glennon. **d.a.:** Hans Dreier. **i.:** George Bancroft, Evelyn Brent, Clive Brook, Fred Kohler, Helen Lynch, Larry Semon (Agapito), Jerry Mandy. **pa.** y **dst.:** Paramount. (Por este film B. Hecht obtuvo el "Oscar" al mejor argumento original — Distribución norteamericana, setiembre 1927).

Nota: El film habría sido supervisado por Hector Thurnbull y el vestuario sería de Travis Banton.

Khouri. JVS me dijo que ni Furthman ni Lee colaboraron en el film. También eliminó el nombre de G. Marion Jr. como autor de los títulos.

1927/28:

THE WEDDING MARCH (La marcha nupcial). r.: Erich von Stroheim. **a.** y **g.:** E. von Stroheim y Harry Carr. **f.:** Ben Reynolds y Hal Mohr. **m.:** para acompañar la versión muda: J. S. Zamenick y Luis de Francesco. **d.a.** y **v.:** Richard Day y E. von Stroheim. **mtj.:** definitiva del film, reduciéndola de 14.000 a 10.400 pies y dividiéndola en dos partes: **J.V.S. a.r.:** Eddy Sowders y Louis de Germonprez. **i.:** E. von Stroheim, Fay Wray, George Fawcett, Zasu Pitts, Maude George, Cesare Gravina, Dale Fuller, Hughie Mack, Matthew Betz, George Nichols, Anton Newerka. **pr.:** P. A. Powers. **pa.:** Celebrity-Famous Players-Lasky. **dst.:** Paramount. **f.e.:** 27.6.29. **s.e.:** Palace.

THE HONEYMOON (Luna de miel). Segunda parte de THE WEDDING MARCH, montada por **JVS,** y no reconocida por **E.** von Stroheim. **dst.:** Paramount. **f.e.:** 30.12.30. **s.e.:** Suipacha.

Nota: Es seguro que **JVS** realizó el montaje de **Honeymoon,** pero se carece de la misma certeza sobre la compaginación de **The Wedding March.** Las informaciones sobre el punto son escasas y contradictorias.

THE LAST COMMAND (La última orden). r.: JVS. a.: JVS sobre un incidente narrado por Ernst Lubitsch o Lajos Biro. **g.:** John S. Goedrich. **tt.:** Herman J. Mankiewicz. **f.:** Bert Glennon. **d.a.:** Hans Dreier. **i.:** Emil Jannings, Evelyn Brent, William Powell, Michael Visaroff, Nicholas Soussanin. **pr.:** Adolph Zukor. **pa.** y **dst.:** Paramount. (Distribución norteamericana, enero 1928).

Khouri: JVS eliminó los nombres de Biro, Goedrich y Mankiewicz como colaboradores en el film. Según JVS la historia del general del ejército de Rusia Blanca que es extra en Hollywood y que un día es llamado a hacer el papel de un general zarista fue escrita únicamente por él, basado en un incidente que le contó Lubitsch. Referente a la participación de Biro, JVS explicó que muchas veces algunos elementos contratados por los estudios y que estaban sin trabajo eran incluidos en los títulos de presentación del film para justificar luego su sueldo.

1928:

THE STREET OF SIN (La calle del pecado): r.: Mauritz Stiller. **a.: JVS** y Benjamin Glazer. **g.:** Chandler Sprague. **f.:** Bert Glennon. **mtj.:** George Nichols Jr. **i.: Emil Jannings,** Olga Baclanova, Fay Wray. **pa.** y **dst.:** Paramount. **f.e.:** 23.11.29. (Distribución norteamericana, junio 1928).

Nota: La participación de B. Glennon —fotografía— y G. Nichols Jr. —montaje— sólo es confirmada por el sueco C. E. Nordstrand.

THE DRAG NET (La batida). r.: **JVS.** a.: Novela "Nightstick", de Oliver H. P. Garrett. g.: **Jules Furthman. tt.: Herman J. Mankiewicz. f.:** Harold **Rosson. d.a.:** Hans Dreier. **i.: George Bancroft,** Evelyn Brent, **William** Powell, Leslie Fenton, Fred Kohler, Francis Mc Donald. **pa.** y **dst.:** Paramount. (Distribución norteamericana, mayo 1928).

Khouri: JVS eliminó el nombre de H. J. Mankiewicz —coautor de **Citizen Kane**— como autor de los títulos.

THE DOCKS OF NEW YORK (Los muelles de Nueva York). r.: JVS. g.: Jules Furthman. tt.: Julian Johnson. **f.:** Harold Rossen **d.a.: Hans Dreier. i.: George Bancroft,** Betty Compson, Olga Baclanova, Gustav von Seyffertitz, Clyde Cook, **Mitchell Lewis,** Lilian Worth. **pa.** y **dst.** Paramount. **Distribución norteamericana, setiembre 1928).**

Khouri: JVS eliminó el nombre de J. Johnson como autor de los títulos.

1929:

THE CASE OF LENA SMITH (El caso de Lena Smith). r.: JVS. a.: Samuel Ornitz. **g.:** Jules Furthman. **f.:** Harold Rosson. **d.a.:** Hans Dreier. **i.:** Esther Ralston, James Hall, Gustav von Seyffertitz, Fred Kohler, Emily Fitzroy, Betty Aho, Alex Woloshin, Lawrence Grant, Ann Brady. **pa.** y **dst.:** Paramount. (Distribución norteamericana, enero 1929).

Khouri: JVS suprimió el nombre de Furthman como autor del guión.

THUNDERBOLT (El trueno). r.: JVS. a. y **g.:** Jules y Charles Furthman. **d.:** Herman J. Mankiewicz. **d.a.:** Hans Dreier. **i.:** George Bancroft, Fay Wray, Richard Arlen, Tully Marshall, James Spottswood, Fred Kohler Eugenie Besserer, Mike Donlin, George Irving, Robert Elliott, S. S. Stewart, William Thorne, E. H. Calvert. **pa.** y **dst.:** Paramount. (Distribución norteamericana, junio 1929).

Nota: Primera película parlante realizada por **JVS**; en Buenos Aires se exhibió versión muda.

Khouri: JVS no reconoció a H. J. Mankiewicz como autor de los diálogos.

DER BLAUE ENGEL / THE BLUE ANGEL (El ángel azul). r.: JVS. a.: novela "Professor Unrath", de Heinrich Mann. **ad.:** Carl Zuckmayer y Karl Valmoeller. **g.:** Robert Liebmann y C. Zuckmayer. **f.:** Gunther Rittau y Hans Schneeberger. **m.:** Friedrich Hollander. **cn.:** "Nimm Dich In Acht Vor Blonden Frauen"; "Ich Bin von Kopf Biss Fuss auf Liebe Eingestellt"; "Ich Bin die Fesche Lola" y "Kinder, Heut' Abend Such Ich Mir Was Aus", de F. Hollander y R. Liebmann. **d.a.:** Otto Hunte y Emil Hasler. **mtj.:** —versión americana—: Sam Winston. **i.:** Emil Jannings, Marlene Dietrich, Hans Albers, Rosa Valetti, Kurt Gerron, Eduard von Winterstein, Reinhold Bernt, Hans Roth, Karl Huszar-Puffy, Roland Varno, Rolf Mueller, Karl Balhaus, Robert Klein Loerck, Wilhelm Diegelmann, Gerhard Bienert. **pr.:** Erich Pommer. **pa.:** UFA/Paramount. **o.:** Alemania. **f.e.:** 1930. **s.e.:** Sarmiento. **dst.:** Antonio Nelly. **dr.:** 100'. **c.:** inc. men. 18 a.

Khouri: En cuanto a **EL ANGEL AZUL, JVS** eliminó sin dar explicaciones a Zuckmayer, Voelmoeller y Liebmann como adaptadores y guionistas. **JVS** no aclaró si la colaboración de los mismos no fue efectiva o si no la hubo. También pudo ser que rechazara el trabajo realizado por los tres y lo rehiciera por no encontrarlo satisfactorio. Muchas veces **JVS** era difícil de tratar. No siempre gustaba hablar de cine y había cosas que prefería no explicar. Además eliminó el nombre de S. Winston como compaginador.

MOROCCO (Marruecos). Ver ficha técnica en el nº 10/11, **pág. 66. Datos complementarios: cn.:** "Give Me the Man" y "What Am I Bid for My Apples?", de Lee Robin y Karl Hajos; "Quand l'amour meurt", de Cremieux. **d.a.:** Hans Dreier. **mtj.:** Sam Winston. **f.e.:** 29.5.31. **s.e.:** Ideal, **dr.:** 92'. (Distribución norteamericana, diciembre 1930).

Khouri: Sternberg volvió a eliminar **el nombre de J. Furthman como guionista y dialoguista del film.** Es interesante notar que a pesar de aparecer el nombre de J. Furthman largamente ligado a **JVS,** sugiriendo una asociación provechosa, **Sternberg** parece no gustar de F., refiriéndose al **mismo con desagrado y desaprobación,** como a una persona no recomendable. Debemos pensar que fue F. quien "remontó" —"butchered", según **JVS**— y refilmó muchas escenas **de JET PILOT** después de haber **JVS** completado el film, lo mismo debió acontecer con **MACAO. JVS** repudia esos dos films, como que no son completamente suyos, en virtud del montaje posterior y otras modificaciones. Es interesante anotar aquí que también J. F. parece no gustar mucho de **JVS.** Tuve oportunidad de conversar con él en Hollywood, en 1960, y le manifesté que me interesaban mucho ciertas constantes en sus trabajos, que aparecen tanto en los guiones que hizo para **JVS.** como también en **THE OUTLAW,** que escribió para **Howard Hughes.** F. me dijo que fue él el que contrató a S. para hacer **JET PILOT.** Hizo eso porque **JVS.** estaba sin trabajo desde mucho tiempo, pero como no quedara satisfecho con el trabajo rehizo gran parte del film. Cree que es muy difícil saber quién está más cerca de la verdad. En todo caso, es importante notar que **JVS.** no negó

la participación de F. en **DRAG NET, DOCKS OF NEW YORK, THUNDERBOLT, BLONDE VENUS** y **SHANGHAI GESTURE.** Es realmente difícil saber en qué puntos se basa **JVS.** para negar la participación de F. en algunos films y aceptarla en otros. Además en este film **JVS.** eliminó el nombre de S. Winston como compaginador.

1931:

DISHONOURED (Fatalidad). r. y a.: JVS. g.: Daniel N. Rubin. **f.:** Lee Garmes. **d.a.:** Hans Dreier. **i.:** Marlene Dietrich, Victor Mc Laglen, Warner Oland, Lew Cody, Barry Norton, Gustav von Seyffertitz, Davison Clark, Wilfred Lucas. **pa. y dst.:** Paramount. **f.e.:** 1.9.31. **s.e.:** Suipacha. **dr.:** 90'. (Distribución norteamericana, abril 1931).

Khouri: JVS suprimió el nombre de Rubin como guionista.

AN AMERICAN TRAGEDY (Una tragedia humana). r. y g.: JVS. a.: novela homónima de Theodore Dreiser. **g.: JVS** y Samuel Hoffenstein. **f.:** Lee Garmes. **d.a.:** Hans Dreier. **i.:** Sylvia Sidney, Frances Dee, Irving Pichel, Phillips Holmes, Frederick Burton, Wallace Middleton, Claire McDowell, Vivian Winston, Emmett Corrigan, Bodil Rising, Albert Hart, Arline Judge, Arnold Korff, Charles Middleton, Fanny Midgely, Elizabeth Forrester, Evelyn Pierce, Lucille La Verne, Nella Walker, Russell Powell, Imboden Parrish, Richard Kramer. **pa. y dst.: Paramount. f.e.:** 10.8.32. **s.e.:** Suipacha. **dr.:** 75'. (Distribución norteamericana, agosto 1931).

1932:

SHANGHAI EXPRESS (El expreso de Shangai). r.: JVS. **a.:** Harry Hervey. **g.:** Jules Furthman. **f.:** Lee Garmes. **d.a.:** Hans Dreier. **v.:** Travis Banton. **i.:** Marlene Dietrich, Clive Brook, Warner Oland, Anna May Wong, Eugene Pallette, Gustav von Seyffertitz, Emile Chautard, Lawrence Grant, Louise Hale, Claude King, Allen Yung, Willie Fung. **pa. y dst.:** Paramount. **f.e.:** 11.5.32. **s.e.:** Suipacha. **dr.:** 85'. (Distribución norteamericana, febrero 1932).

Khouri: JVS. eliminó los nombres de J. Furthman y T. Banton. Con referencia a este último, conocido como gran figurinista, **JVS.** me explicó que tanto Banton como Irene y otros famosos en vestuario aprendieron de él, afirmándose luego en la especialidad. Eso es **verdad,** sin duda, pues el estilo del vestuario de **SHANGHAI EXPRESS, SCARLET EMPRESS,** etc., es el mismo de films anteriores de **JVS.,** en los cuales no colabora Banton. Es indiscutible que **JVS.** creaba e ideaba todo el vestuario de sus films, siendo ese elemento de creación muy importante en el mundo visual del director.

BLONDE VENUS (La Venus rubia). r.: JVS. a. y **g.:** S. K. Lauren y Jules Furthman. **f.:** Bert Glennon. **cn.:** "Hot Voodoo" y "You Little So and So" de Sam Coslow y Ralph Rainger; "I Couldn't Be Annoyed" de Leo Robin y Dick Whiting. **d.a.:** Wiard Ihnen.

Publicación del Cineclub Núcleo, editada conjuntamente con la **Editorial Guía Práctica. Directores:** Salvador Sammaritano y Héctor Vena. **Secretario de Redacción:** Antonio A. Salgado. **Redactores y corresponsales en el exterior:** H. Alsina Thevenet (Montevideo), Guido Aristarco (Milán), Wilfried Berghahn (Munich), Sergio Bravo (Santiago de Chile), Alberto Cirio (Londres), Fernando Duarte (Río Maior, Portugal), George Fenin (Nueva York), Marcel Martin (París), Joaquín Olalla (Santiago de Chile), Alejandro Saderman (Roma), Carlos Vieira (San Pablo) y Oscar Yoffe (Génova). **Colaboradores permanentes:** Jorge Miguel Couselo, Agustín Mahieu, Fernando Penelas y Ernesto Schóo. **Asesor filmográfico:** Félix Giuliodori. **Fotógrafo:** Carlos G. Orgambide. **Dibujante:** Quino. **Viñetas:** Benicio Núñez. **Han colaborado además en este número:** Armando Bresky, Rubén Confetti, Juan Carlos Frugone, Franco Magni, Alberto Ojam (h) y Alberto R. Oliva. **Traducciones:** Juan Carlos Bosetti, Atlántida Coma y Enrique Raab. **Distribuidor:** Juan Carlos Bosetti. **Redacción, suscripciones y distribución:** Avda. Gaona 2907, 3º piso, of. 4, tel. 59-7990. **Publicidad:** Lavalle 1125, 11º piso, of. 25, tel. 35-8518, 35-8533. **Representante en Uruguay:** Walter Achugar, Andes 1433, 4º piso, tel. 9 53 52, Montevideo. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual 739.491. Se prohibe la reproducción de artículos y dibujos sin mención de origen. La publicidad de películas en TIEMPO DE CINE no implica juicio estético acerca de ellos. Se desea intercambio con publicaciones similares.

TIEMPO DE CINE

Escena de **VIDAS SECAS,** de **Nelson Pereira dos Santos,** considerado **uno de los más importantes films del cine latinoamericano.**

NOTAS EDITORIALES

3 Otra vez la censura
4 El toro por las astas

COMENTARIOS Y ENSAYOS

5 Il gattopardo, **Guido Aristarco**
7 Personalidades: Josef Von Sternberg, **H. Alsina Thevenet**
22 El "cine de papá" no quiere morir, **Wilfried Berghahn**
32 Historia del cine en 120 films, **Marcel Martin**

ENTREVISTAS

16 Lo que dijo Von Sternberg, **H. A. T.**
57 Conversación con Lautaro Murúa (II), **Franco Magni**

FESTIVALES

24 Nada sin fe en Sestri Levante, **Oscar Yoffe**
26 Festival de cine canadiense, **Salvador Sammaritano**

EL OJO DE LA CRITICA

36 Paula cautiva, **Antonio A. Salgado**
37 Los inocentes, **A. A. S.**
38 En busca del hombre, **Ernesto Schóo**
40 Un corazón así de grande, **Jorge M. Couselo**
41 Imprevista pasional y Sabor de miel, **Alberto R. Oliva**
42 Oliver Twist, **Alberto Ojam (h)**
42 Lawrence de Arabia, **A. R. O.**
43 Los pájaros, **Fernando Penelas**
44 Sibila, **F. P.**
44 Eva, **Juan Carlos Frugone**
45 Fiebre, **A. A. S.**
46 El suspirante y La bella americana, **F. P.**
47 El deseo loco y Las horas del amor, **A. R. O.**
49 De lo nuestro. . ., **A. A. S.**

CARTAS

60 Carta de Nueva York, **George Fenin**
63 Carta de Chile, **Joaquín Olalla**

DATOS

16 Filmografía de Josef Von Sternberg, **Héctor Vena**
29 Fichas sueltos para un diccionario cinematográfico argentino, **J. M. C.**
64 Fichero de estrenos y reposiciones, **H. V.**

OCTUBRE/NOVIEMBRE
1963

16

En la tapa: Bibi Andersson en una escena de **ALSKARINNAN (La querida),** de Vilgot Sjöman, una reciente revelación del cine sueco.

i.: Marlene Dietrich, Herbert Marshall, Cary Grant, Dickie Moore, Sidney Toler, Rita La Roy, Gene Morgan, Robert Emmett O'Connor, Morgan Wallace, Hattie McDaniel, William Walker, Mary Gordon, Dewey Robinson, Francis Sayles, Evelyn Preer, Jerry Tucker, Cecil Cunningham, Ferdinand Schumann-Heink, Charles Morton. **pe.** y **dst.:** Paramount. **f.e.:** 14.3.33. **s.e.:** Suipacha. **dr.:** 90'. (Distribución norteamericana, septiembre 1932).

1933/34:

THE SCARLET EMPRESS (Capricho imperial). **r.:** JVS. **a.:** basado en el diario de Catalina la Grande, de Rusia. **g.:** Manuel Komroff. **f.:** Bert Glennon. **a.e.:** Gordon Jennings. **m.:** John M. Leipold y W. Frank Harling, sobre temas de Mendelssohn y Tchaikowsky. **d.a.:** Hans Dreier, Peter Ballbusch y Richard Kollors. **v.:** Travis Banton. **i.:** Marlene Dietrich, John Lodge, Sam Joffe, Louise Dresser, C. Aubrey Smith, Maria Sieber —hijo de Marlene—, Olive Tell, Gavin Gordon, Ruthelma Stevens, Jameson Thomas, Davison Clark, Hans von Twardowsky. **pr.:** Adolph Zukor. **pa.** y **dst.:** Paramount. **f.e.:** 14.8.34. **s.e.:** Suipacha. **dr.:** 103'. (Distribución norteamericana, septiembre 1934).

Khouris: JVS. eliminó los nombres de Komroff, Jennings y Banton.

1935:

THE DEVIL IS A WOMAN (Tu nombre es tentación). **r.:** JVS. **a.:** novela "La femme et le pantin", de Pierre Louys. **g.:** John Dos Passos. **f.:** JVS. y Lucien Ballard. **m.:** Ralph Rainger y Andrea Setaro, basados en "El capricho español", de Rimsky-Korsakoff. **en.:** R. Rainger y Leo Robin. **d.a.:** Hans Dreier. **mtj.:** Sam Winston. **v.:** Travis Banton. **i.:** Marlene Dietrich, César Romero, Lionel Atwill, Edward Everett Horton, Tempe Pigott, Alison Skipworth, Don Alvarado, Morgan Wallace, Jill Dennett, Lawrence Grant, Charles Sellon, Luisa Espinel, Hank Mann, Edwin Maxwell. **pa.** y **dst.:** Paramount. **f.e.:** 1.8.35. **s.e.:** Suipacha. **dr.:** 75'. (Distribución norteamericana, mayo 1935).

Nota: En algunos países se exhibió con el nombre **CAPRICHO ESPAÑOL**, siendo prohibida en España y posteriormente prácticamente retirada de circulación por la Paramount. El film fue presentado en el III Festival de Venecia (1935) donde obtuvo la "Coppa dell'Associazione Nazionale Fascista delle Industrie dello Spettacolo", por la mejor fotografía.

Khouri: JVS. eliminó el nombre de Dos Passos (adaptación) y el de Banton (vestuario) y el de Winston que aparecía como responsable de la continuity. El caso de Dos Passos parece haber sido otro de los contratados por el estudio y que precisaban aparecer en algún caso. JVS. me dijo que muchas veces le pidieron eso y él siempre dijo "O. K.", porque no le importaban ni los nombres ni los cargos. Me dijo que eso era muy común en todos los estudios. En cuanto al trabajo de Banton en este film pregunté a JVS. sobre la famosa ropa de Marlene Dietrich, confirmó JVS. lo que yo pensaba, o sea, todo lo creaba él y Banton era el asesor o ejecutor, puesto que era el jefe del departamento de vestuario del estudio. JVS. siempre me decía que también la fotografía de sus films era suya, pese a que su nombre sólo apareció como iluminador en **THE DEVIL IS A WOMAN** y **ANATAHAN**. Estando en Hollywood en 1960 pude conversar con Lee Garmes, que trabajó con JVS. en **MOROCCO**, quien me dijo que aprendió mucho de fotografía durante la filmación del film, que le valió un "Oscar" de la Academia. JVS. me dijo que prefiere llamar a este film "Capriccio Espagnol" porque "in that picture everything is capriccio..."; con eso se refería a la escenografía, vestuario, fotografía, argumento, música, etc.

CRIME AND PUNISHMENT (Crimen y castigo). **r.:** JVS. **a.:** novela homónima de Feodor Dostoiewsky. **g.:** S. K. Lauren y Joseph Anthony. **f.:** Lucien Ballard. **m.:** Louis Silvers. **d.a.** y **dc.:** Stephen Goosson. **mtj.:** Richard Calhoon. **v.:** Murray Mayer. **i.:** Peter Lorre, Edward Arnold, Marian Marsh, Tala Birell, Robert Allen, Gene Lockhart, Elizabeth Risdon, Douglass Dumbrille, Charles Waldron, Thurston Hall, Johnny Arthur, Raffaela Ottiano, Michael Mark, Patrick Campbell, Nana Bryant, George McKay. **pr.:** B. P. Schulberg. **pa.** y **dst.:** Columbia. **f.e.:** 6.3.36. **s.e.:** Suipacha. **dr.:** 87'. (Distribución norteamericana, noviembre 1935).

1936:

THE KING STEPS OUT (La princesa encantadora). **r.:** JVS. y Willian Thiele. **a.:** basado en la opereta "Cissy", de Ernst y Hubert Marischka, y de la obra teatral "Cissy", de Ernst Decsey y Gustav Holm. **g.:** Sidney R. Buchman. **f.:** Lucien Ballard. **m.:** Howard Jackson, sobre temas originales de la opereta pertenecientes a Fritz Kreisler. **cr.:** Albertina Rasch. **en.:** H. Jackson y Dorothy Fields. **d.a.** y **dc.:** Stephen Goosson. **v.:** Ernst Dryden. **i.:** Grace Moore, Franchot Tone, Walter Connolly, Victor Jory, Raymond Walburn, Elizabeth Risdon, Frieda Inescort, Nana Bryant, Thurston Hall, Herman Bing, John Arthur, George Hassell. **pr.:** William Perlberg. **pa.** y **dst.:** Columbia. **f.e.:** 4.9.36. **s.e.:** Opera. **dr.:** 84'. (Distribución norteamericana, mayo 1936).

1937:

I, CLAUDIUS. **r.** y **g.:** JVS. **a:** novela homónima de Robert Graves. **f.:** Georges Perinal. **d.a.:** Vincent Korda. **i.:** Merle Oberon, Charles Laughton, Flora Robson, Robert Newton, Emlyn Williams, John Clements. **pr.:** Alexander Korda. **a.:** G. Bretaña.

Nota: El film fue dejado incompleto y nunca se terminó.

1938:

NEW YORK CINDERELLA. **r.:** JVS. **i.:** Hedy Lamarr, Spencer Tracy, Walter Pidgeon. **pa.** y **dst.:** Metro.

Nota: Este film no existió más que en proyecto. Habría de tener el elenco mencionado. A los 18 días de rodaje, JVS fue retirado por los productores; su trabajo fue continuado por **Frank Borzage**. Después fue archivado y rehecho por **W. S. Van Dyke II**; se estrenó con el título **I TAKE THIS WOMAN** en febrero 1940; en Sudamérica se dio como **ESTA MUJER ES MIA**, siendo estrenado en Buenos Aires el 17.5.40 en el Gran Rex, con una duración de 97'. En todo ese proceso que abarca octubre 1938-febrero 1940, desapareció Walter Pidgeon del elenco. Se ignora si el film definitivo mantiene algún fragmento de JVS.

1939:

SERGEANT MADDEN (El borzón de la familia). **r.:** JVS. **a.:** novela de William A. Ulman, llamada "A Gun in His Hand". **g.:** Wells Root. **f.:** John Seitz. **m.:** William Axt. **d.a.:** Cedric Gibbons y Randall Duell. **ef. escenográficos:** Peter Ballbusch. **i.:** Wallace Beery, Tom Brown, Alan Curtis, Laraine Day, Marc Lawrence, Fay Holden, Marion Martin, David Gorcey, Donald Haines, Ben Welden, Horace McMahon, Neil Fitzgerald, Albert Boyland, Drew Joddy, John Kelly, Mary Field, Esther Dale. **pr.:** J. Walter Ruben. **pa.** y **dst.:** M. G. M. **f.e.:** 27.10.39. **s.e.:** Gran Rex. **dr.:** 80'. (Distribución norteamericana, marzo 1939).

1941:

THE SHANGHAI GESTURE (La pecadora de Shangai). **r.:** JVS. **a.:** obra teatral de John Colton. **g.:** JVS. Jules Furthman, Karl Volmoeller y Geza Herczeg. **f.:** Paul Ivano. **m.:** Richard Hageman. **d.a.:** Boris Leven. **dc.:** Howard Bristol. **mtj.:** Sam Winston. **v.:** Royer y Oleg Cossini. **murales:** Keye Luke. **pelucas:** Hazel Rogers. **i.:** Gene Tierney, Walter Huston, Victor Mature, Ona Munson, Phyllis Brooks, Albert Basserman, Eric Blore, Maria Ouspenkaya, Ivon Lebedeff, Mike Mazurki, Rex Evans, Clyde Filmore, Michael Delmatoff, Grayce Hampton, Marcel Dalio, John Abbott, Mikhail Rasumny, Erich Alexander, K. Luke, Vince Barnett.

pr.: Arnold Pressburger. **pr.e.:** Albert de Courville. **po.** y **dst.:** Artistas Unidos. **f.e.:** 14.5.42. **s.e.:** Opera. **dr.:** 98'. (Distribución norteamericana, febrero 1942).

1943/44:

THE TOWN. r.: JVS. **a.:** Joseph Krumgold. **f.:** Larry Madison. **pr.:** Phillip Dunn. **pa.:** United States Office of War Information. (Film documental realizado durante el conflicto bélico en la ciudad de Madison, Estado de Indiana).

1946:

DUEL IN THE SUN (Duelo al sol). **r.:** King Vidor (colaborando además: William Dieterle, Otto Brawer y Reeves Eason). **consej. de r.:** JVS., William Cameron Menzies y Chester Franklin, **a.:** novela homónima de Niven Busch. **ed.:** Oliver H. P. Garrett. **g.:** David O. Selznick. **f.:** Lee Garmes, Harold Rosson y Ray Rennahan, siendo **JVS.** consultor fotográfico (Technic.). **m.:** Dimitri Tiomkin. **d.a.:** James Basevi. **dc.:** John Ewing y Joseph Mc. Millan Johnson. **mtj.:** Hal C. Ker, William Ziegler, John D. Faure, Charles Freeman. **v.:** Walter Plunkett. **i.:** Jennifer Jones, Gregory Peck, Joseph Cotten, Lionel Barrymore, Lilian Gish, Herbert Marshall, Walter Huston, Charles Bickford, Tilly Losch, Harry Carey, Butterfly McQueen, Griff Barnett, Sidney Blackmer, Francis McDonald, Victor Kilian, Otto Kruger, Joan Tetzel, Frank Cordell, Scott McKay, Charles Dingle, Dan White, Steve Dunhill, Lane Chandler, Lloyd Shaw, Thomas Dillon, Robert Mackenzie. **pr.:** D. Selznick. **pa.:** D. Selznick Int.-SRO-Vanguard. **dst.:** Films Lippert. **f.e.:** 14.4.55. **s.e.:** G. Palace, Ocean e Iguazú. **dr.:** 120'. **c.:** inc. men. 14 a. (Distribución norteamericana, marzo 1948).

1950/51:

JET PILOT (Rivales del cielo). **r.:** JVS. **a., g.** y **pr.:** Jules Furthman. **f.:** Winton C. Hoch (Tecnic.). **f.aérea:** Philip C. Cochran. **m.:** Bronislau Kaper. **d.a.:** Albert S. D'Agostino y Feild Gray. **mtj.:** Michael Mc Adam, Harry Marker y William Moore. **v.:** Michael Woulfe. **i.:** Janet Leigh, John Wayne, Hans Conried, Richard Rober, Paul Fix, Jay C. Flippen, Roland Winters, Ivan Triesault, John Bishop. **pr. a.:** Howard Hughes. **po.** y **dst.:** R. K. O. **f.e.:** 22.5.58. **s.e.:** Sarmiento, Capitol, Callao y barrios. (Este film fue comenzado en la fecha indicada y concluído —con escenas adicionales y un nuevo montaje— en 1957. Distribución norteamericana, octubre 1957).

> **Khouri:** A partir de **THE KING...**, no hay más eliminaciones, a no ser su repudio a **JET PILOT** y **MACAO** que **JVS.** dice que dejaron de ser obras suyas. De mi parte no tengo dudas de que **JVS.** habló siempre con sinceridad y convicción. El crítico Herman G. Weinberg me dijo cierta vez que raramente había encontrado un hombre tan honesto intelectualmente como **JVS.**, tan convencido e integrado con su trabajo. La simple observación de su obra da pruebas suficientes de eso. Yo, personalmente, tuve oportunidad, muy feliz, de ver con intervalo de apenas 3 días la primera (**Salvation Hunters**) y la última (**Anatahan**) y pude notar como una unidad absoluta de estilo y de propósitos liga esos dos polos extremos de la obra del director. Las películas, a pesar del tiempo transcurrido entre ambas y la diferencia de características, presentan una unidad de concepción y realización sorprendentes y son demostraciones vehementes de la pureza creadora de **JVS.**

1951:

MACAO (idem). r.: JVS. **a.:** Bob Williams. **g.:** Bernard C. Scoenfeld y Stanley Rubin. **f.:** Harry J. Wild. **m.:** Anthony Collins. **d.a.:** Albert S. D'Agostino y Ralph Berger. **v.:** Michael Woulfe. **i.:** Robert Mitchum, Jane Russell, Gloria Grahame, William Bendix, Thomas Gomez, Brad Dexter, Vladimir Sokoloff, Edward Ashley, Phillip Ahn, Don Zelaya, **pr.:** Howard Hughes. **pr.e.:** S. Rubin. **po.** y **dst.:** R. K. O. **f.e.:** 8.8.53. **s.e.:** Gaumont y G. Palace. **dr.:** 78'. **c.:** s/r. (Distribución norteamericana, abril 1952).

1953:

ANATAHAN. r., g., f. y **pr.:** JVS. **a.:** Hecho real de la última guerra mundial y narrado como reportaje por Life, luego transformado en novela por Michiro Maruyama. **m.:** Akira Ifukube. **d.a.:** Kono. **mtj.:** Miyata. **d.** —en japonés— Asano. **n.** —en inglés—: escrito y dicho por **JVS. i.:** Akemi Negishi, Tadashi Suganuma, Soji Nakayama, Hireshi Kondo, Jun Fujikama, Kisaburo Sawamura, Tadashi Kitagawa, Shozo Miyashita, Rokuriro Kinoya, Dajiro Tamura, Takeshi Suzuki, Shiro Amikura, Kikuji Onoi, Tsuruemu Bando. **pr.e.** Yoshio Osawa y Nagamasa Kawakita. **pa.:** Daiwa. **e.:** Japón.

> **Nota final: Walter Hugo Khouri,** realizador brasileño presente en el último Festival de Mar del Plata, publicó una filmografía de **JVS.** en la revista paulistana "Delirio". Pero en el citado Festival conversó largamente con **Sternberg** y con fecha 4 de mayo nos hizo llegar una carta a la redacción con las aclaraciones que se intercalan en esta filmografía.
> Todas las películas de **Sternberg** son de origen norteamericano con excepción de las que se aclaran expresamente.

- Todas las novedades en inglés, francés e italiano.
- Suscripciones a revistas.
- Corresponsales en Europa y Estados Unidos.

LIBRERIA EDITORIAL
JORGE ALVAREZ

TALCAHUANO 485 tel. 35-6875 Bs. AIRES

- **FILOSOFIA**
- **A R T E**
- **GRABADOS MAPAS**
- **REVISTAS**

LIBROS SELECTOS

TALCAHUANO 483
BUENOS AIRES

EL PAN DE LOS AÑOS TEMPRANOS (Herbert Vesely).

EL "CINE DE PAPÁ" NO QUIERE MORIR

por WILFRIED BERGHAHN

Hace ya más de un año, la redacción de TIEMPO DE CINE me había solicitado que informara sobre la situación de nuestro cine. He dilatado mucho tiempo mi respuesta porque esperaba que el cine alemán lograría ponerse en movimiento dando a luz obras, ya que no importantes, al menos dignas de discusión. Me hubiera gustado escribir que subsiste cierta esperanza, que el cine alemán ha despertado de su letargo, que se dispone a desempeñar un papel chico pero honroso en la cinematografía internacional. Desgraciadamente, se trataba de una ilusión. Así, resultaría insensato postergar aún más este informe y esperar la terminación de unos cuantos films que se encuentran en laboratorio. Puedo relatar ahora por qué, como de costumbre, nada ha cambiado.

El año 1962, con todo, había comenzado de modo promisorio: la tradicional empresa UFA, para muchos espectadores extranjeros encarnación absoluta del cine alemán, estaba en quiebra. Empresarios optimistas la habían rescatado, algunos años después de la guerra, de entre las ruinas de la ex-estructura publicitaria de Goebbels, creyendo que podría volver a desempeñar un rol significativo en el nuevo cine alemán. Pero los señores de la UFA no habían comprendido los signos de la época. No pudieron repetir los grandes éxitos de la década del 20 y de los primeros años del 30, ni supieron descubrir o estimular talentos nuevos. Durante varios años vegetó la UFA sin lograr un solo éxito digno de mención; finalmente, en enero de 1962, el momento había llegado: el consorcio pidió la quiebra. La gran distribuidora Filmhansa, convertida a último momento en empresa productora para frenar la inminente catástrofe, no pudo evitar el desenlace y se vio arrastrada ella misma al derrumbe millonario. El último empujón hacia el cataclismo lo asestó el segundo y muy costoso film de Bernhard Wicki, *Los inmorales* (Das Wunder des Malachias). Gracias a los métodos antieconómicos del director, la producción sobrepasó el costo de cuatro millones de marcos, que de ningún modo fueron recuperables durante la explotación. Al ocaso financiero se unió un error de cálculo en sentido artístico. Quienes creyeron después del primer largo-metraje de Wicki (*El puente* [Die Brücke], filmado para un productor independiente), que el cine alemán tenía finalmente un nuevo director, no pudieron menos que reconocer, luego de *Los inmorales*, que si bien Wicki es un hombre de enormes dotes plásticas —su actividad como fotógrafo es muy apreciada—, carece en absoluto de disciplina dramática.

Sin embargo, los amigos del nuevo cine alemán pudieron interpretar el derrumbe de la UFA como una señal de esperanza. Era lícito esperar que todo el gremio cinematográfico comprendiera finalmente cuán errónea era esa concepción de la economía y del arte cinematográficos que durante tantos años habían practicado. Con prepotencia se habían negado a la busca de una temática sincera y contemporánea y al acceso de nuevos directores a los estudios de filmación. Habían arruinado muchos proyectos y guiones interesantes, haciéndolos "corregir" por "expertos" que "sabían exactamente lo que el público esperaba de un film". Y con extraña ceguera habían manifestado, una y otra vez, que no les interesaba el mercado exterior. Se alegraban sin duda cuando la almibarada serie de *Sissi* o unos cuantos guiones erótico-policiales resultaban buenos negocios también en el extranjero —hasta estaban dispuestos a incluir, para las versiones sudamericanas, unas cuantas tomas con chicas desnudas—; pero la posibilidad de que existiera una seria competencia con Francia e Italia en el campo del film artístico les resultaba ajena. Los films alemanes se hacen en primer término para el público alemán, se decía. Cuando llegaron a Alemania las obras de la Nueva Ola francesa y el público con inquietudes culturales, habituado durante muchos años al lamentable nivel de la producción casera, comprendió que el cine no sólo estaba para satisfacer impulsos elementales de entretenimiento, toda la maquinaria cinematográfica alemana se derrumbó.

Los films alemanes ya no estaban destinados al público alemán, sino a plateas vacías. Por si esto fuera poco, la televisión, en constante expansión durante los últimos años —hay actualmente alrededor de 8 millones de televisores en

la República Federal Alemana—, retenía diariamente centeneres de miles de ex-espectadores cinematográficos junto a las pantallas caseras. Los exhibidores fueron pues los primeros que sintieron la crisis. Muchos vendieron sus salas, que semanas más tarde se convertían en supermercados. Los estudios alemanes de mayor envergadura, ubicados en Munich-Geiselgasteig, debieron ser vendidos a la televisión. Luego, algunos pequeños distribuidores comenzaron a desaparecer del panorama. Y finalmente la UFA. La siguió la gran distribuidora Europa y su subsidiaria, la productora Realfilm. En los últimos tiempos, también Gloria, la más potente distribuidora alemana, que había logrado ganancias millonarias con la trilogía de *Sissi* y muchos otros films seudofolklóricos en que se ensalzaba de modo elemental las bellezas del paisaje alemán, comenzó a tener dificultades financieras.

¿No debieron estos indicios alertar a los responsables? En efecto, durante un par de meses, a principios de 1962, mostraron alguna intranquilidad. La prensa alemana, que nunca se había ocupado seriamente de los problemas cinematográficos, dedicó importantes editoriales a la crisis. ¿Cómo pudo llegarse a esto?, era la pregunta general. Esta situación fue aprovechada por un pequeño grupo de cortometrajistas, en su mayoría residentes en Munich, quienes comenzaron por hacer entrega, durante el Festival de Oberhausen, de un manifiesto mediante el cual proclamaban su decisión de elevar el nivel del cine alemán. "El cine de papá está muerto", declararon. El lema se convirtió, durante algunas semanas, en grito de combate. Hasta los viejos productores condescendieron a entrevistarse con estos jóvenes rebeldes, dándoles a entender que estaban desorientados y que se disponían a intentar realmente cualquier posibilidad de salvación. En Bonn, un diputado del Partido Démocrata Cristiano, que había fracasado reiteradas veces en conseguir cierta nombradía, creyó llegado su momento y presentó el proyecto para una nueva ley del cine.

Críticos apresurados profetizaron que al cabo de pocas semanas el mundo tendría la revelación de que también en Alemania había surgido una Nueva Ola. Un film, realizado por uno de los rebeldes de Oberhausen, estaba en proceso de laboratorio y su calidad se presumía indiscutible. Se trataba de *Das Brot der frühen Jahre* (El pan de los años tempranos) de Herbert Vesely. Pero cuando la película se exhibió en Cannes, las esperanzas se derrumbaron. Vesely había intentado filmar un relato de Heinrich Böll, el más exitoso novelista alemán de la posguerra. Desgraciadamente, su relación íntima con el argumento era nula. En vez de narrar cinematográficamente una muy simple y trasparente historia de amor, desencadenó un aluvión de extravagantes movimientos de cámara; en vez de atenerse al ambiente de pequeña burguesía sugerido por Böll, trasplantó la ación a un ámbito completamente sintético y abstracto.

Los admiradores de Böll no reconocieron las huellas del escritor, y los cinéfilos descubrieron demasiadas reminiscencias de Resnais y de la Nueva Ola francesa para poder aceptar el film como creación original.

La consecuencia de este fracaso de Vesely para la industria alemana fue el retorno de los viejos directores y argumentistas, que temían ya por su subsistencia, a los estudios. Curiosamente, se demostró muy pronto que querían intentar la misma "receta" con la que Vesely había fracasado. Así, Helmut Käutner echó mano de una famosa novela de la literatura de posguerra, "*Die Rote*" (La pelirroja), de Alfred Andersch, e intentó adaptarla para el cine. La historia transcurría en una Venecia invernal; era un relato interesante sobre una mujer joven que huye del milagro alemán porque ya no soporta el vacío escondido tras la brillante superficie de nuestro modo de vida y cree poder encontrar en Italia una posibilidad vital más espontánea y sincera. Lamentablemente —pero no podía ser de otro modo— Käutner entendió tan poco a Andersch como Vesely había entendido a Böll. También *Die Rote* fue una decepción. Peor aún resultó el intento de Wolfgang Staudte, quien pretendió realizar una nueva versión cinematográfica de la famosa "Opera de dos centavos (Dreigroschenoper), de Bert Brecht. Como se sabe, la primera versión hecha por G. W. Pabst (*La ópera de cuatro centavos*) data de 1931. Staudte no logró siquiera una pálida imitación de aquel celebrado film, y pergeñó con abundantes medios una especie de "musical" ultracomercializado, en el que no quedaba ni un resto del cáustico espíritu de la "antiópera" brechtiana. La única pregunta que los críticos pudieron formularse después del estreno era la de quién había sido más escandalosamente traicionado: si el poeta Brecht, el compositor Kurt Weill o la tradición del cine germano. Yo diría que los tres brillaban por su ausencia. Y con esta obra, el director Wolfgang Staudte, a quien se deben con todo las dos obras más interesantes de la posguerra, *El súbdito* (Untertan) y *Rotation* (Rotación), ha declarado finalmente su quiebra como artista.

Un cierto éxito de público —no tanto de crítica— alcanzó el año último Rolf Thiele con su film *Deliciosa juventud* (Das schwarzweissrote Himmelbett). Fue una película frívola y entretenida, que su director lamentablemente consideró una sátira valedera sobre la duplicidad moral de la Alemania imperial anterior a 1914. Sus dos films siguientes: *Venusberg* (Monte de Venus) y *Moral 63*, mostraron luego la parquedad de sus dotes críticas. En *Venusberg* hizo corretear a media docena de chicas semidesnudas por las habitaciones de una casa de campo, al tiempo que discurrían tontamente sobre la problemática del amor; en *Moral 63* intentó describir, a través del Carnaval de Colonia, la moral sexual de la sociedad contemporánea, sin poder ocultar que le produce mucho placer atisbar un poco de pornografía a través del ojo de la cerradura.

No puede afirmarse que al cine alemán de hoy le falten temas. Algunas de las cosas que se soslayaron en los films mencionados integran realmente la problemática que padece nuestra sociedad. Sólo faltan guionistas y directores cuya madurez espiritual sepa enfrentar esa problemática. Los productores se aferran de continuo a temas candentes que conocen a través de los periódicos y los envían al celuloide sin un mínimo de elaboración. No es ciertamente la mala situación económica la que condena al cine alemán a la insignificancia sino la escasa imaginación de los nuevos artistas y directores. Seguimos teniendo buenos actores y magníficos fotógrafos; nuestros medios técnicos siguen estando al día (aunque trabajen hoy más para la televisión que para el cine), y desde hace por lo menos dos años se desarrolla un nuevo público que vuelve a interesarse por el cine. Pero carecemos de autores que pudieran servirse de esos actores, de esos técnicos y de ese público.

¿Y por qué carecemos de ellos? Temo que no podamos hallar una respuesta satisfactoria. Se ha buscado un sinfín de explicaciones. Ninguna es totalmente

Dos escenas de LA NOCHE INTERMINABLE, de Will Tremper, una pequeña ilusión del nuevo cine alemán.

(Sigue en la página 56)

NADA SIN FE EN SESTRI LEVANTE

por

OSCAR YOFFE

EL COLOMBIANUM

Este es un festival promovido por jesuítas inteligentes. El Colombianum expresa que su iniciativa parte de tres consideraciones:

—los exponentes del cine latinoamericano no se conocen entre ellos;
—las entidades nacionales representativas del cine latinoamericano sufren de múltiples carencias;
—posibilidad de abrir el mercado europeo.

Como se ve, un programa centrado a la realidad concreta que estamos atravesando. Es así que surge de una manera natural la pregunta de por qué una organización jesuita cumple con tanta amplitud de criterio una intensa actividad de promoción cultural en Latinoamérica. Y el cine es sólo uno de los aspectos de la tarea, ya que durante todo el año alterna muestras de pintura o conferencias sobre poesía o literatura latinoamericanas.

Nihil sine fide reza el emblema del Colombianum y para intentar aclarar las posibles relaciones entre la fe, el cine y Latinoamérica decidí entrevistar al padre Arpa, director de la entidad. Es una personalidad poco común, una inteligencia aguda, una sensibilidad despierta. "El mundo —me dijo— atraviesa un momento de singularidad histórica caracterizado por el intenso movimiento de liberación político, económico y social del así llamado tercer mundo. En éste, América latina tiene una función de vanguardia, gracias a su particular evolución y el grado de madurez alcanzado. Si en este proceso, la civilización occidental no sabe insertarse, correrá el peligro de ser dejada definitivamente de lado. Insertarse significa operar desde adentro junto con la parte más avanzada de la cultura latinoamericana, aquélla que —justamente— es parte activa del movimiento".

DIALOGOS OIDOS AL PASAR

—*Vero è che i films* (latinoamericanos) *sono artisticamente scadenti.*

—*Però, tecnicamente hanno raggiunto un livello degno.*

—*Certo, ma perchè molti dei loro registi hanno studiato al Centro Sperimentale.*

• VARIACIONES IDIOMATICAS

Definición: El brasileño es un castellano un poco más cerrado.
Otra: El argentino es castellano con fuerte influencia portuguesa.
Estas y otras cosas han sido oídas en bocas de ciertos "críticos" italianos a quienes luego se veía polemizar sobre las virtudes y defectos de nuestras cinematografías. Es sorprendente como al desconocimiento casi total de la realidad de nuestros países se agrega una acumulación impresionante de juicios inamovibles. Un ejemplo es el caso del crítico Pio Baldelli, por otra parte jurado del largometraje, quien se encargó de indicarnos con precisión qué cosas debíamos hacer o dejar de hacer para vitalizar nuestro cine. Habló durante más de treinta minutos y en estilo profesoral. Nos resultó muy difícil sustraernos a la impresión de haber vuelto a la escuela elemental. Colonialismo cultural, que le dicen.

LAS PELICULAS

El errado criterio de selección de los films presentados al festival conspiró contra el éxito del mismo. Excesiva cantidad de obras participantes muchas de las cuales no merecían siquiera haber sido filmadas. La Argentina presentando siete de los dieciocho films de la muestra daba una sólida muestra de la endeblez actual de su cinematografía. Capítulo aparte son *Dar la cara* y *Los venerables todos*. El film de Martínez Suárez significó un verdadero respiro, una válvula de escape contra la animadversión que se estaba creando contra todo lo argentino. Tiene las mismas virtudes y defectos que tenía su primer film, *El crack*: una cierta inconsistencia de su primer plano narrativo, fuerza y pujanza en todo aquello que está detrás. Es inútil que pretenda aquí hacer su crónica, sólo diré que fue recibido entusiastamente por el público que premió con un largo aplauso su valentía. En cuanto al film de Antín, a diferencia de lo que sucedió en Cannes, fue seguido con atención y luego discutido. Creo que ese clima, esos personajes y las relaciones que establecen tienen algo de arltianos. Pero es por eso mismo que me parece también un film profundamente viejo, ideológicamente viejo, a pesar de su afán de renovación formal. Arlt ya empezaba a ser viejo en 1930, y actualmente resulta errado transportarlo si no media un proceso de reelaboración. Una agradable sorpresa fue la mayoría de los cortos argentinos presentados. A diferencia de años anteriores, en que se caracterizaban por su desapego a la realidad circundante, y servían de refugio a búsquedas más o menos formalistas, este año —a través de aquéllos que he podido ver— muestran una adhesión al medio y al hombre que no pasó inadvertida a los que seguían atentamente la muestra.

El *cinema novo* brasileño ha hecho su impacto en Sestri Levante. *Porto das Caixas* de Paulo Cesar Saraceni con muchos defectos, pero auténtica, representa una obra de fractura. *Barravento* de Glauber Rocha (presentada fuera de concurso, ya que obtuvo el premio *opera prima* en el festival de Karlovy Vary 1962) es en cambio una obra más madura. Trata sobre la lucha por la subsistencia en una pobre aldea de pescadores. Un joven debe luchar contra la superstición, único obstáculo que impide la lucha contra la inhumana explotación de que son objeto. Llena de simbolismos, queda como una obra cargada de sugerencias, libremente realizada, profundamente sensual.
En la película premiada, *En el balcón vacío* de José Miguel García Ascot, se hace la autobiografía de una colectividad. Aquella que niña aún debió abandonar sin saber por qué la España destrozada por la guerra civil. Nostálgicamente se van hilando aquí y allá los recuerdos de la infancia. Se continuará viviendo después la obsesión de estos pocos recuerdos que no alcanzan, que se desea sean más. El pasado irrecuperable es aquí deseo de memoria. Esta primera parte es de una calidad excepcional, luego en cambio se introduce el presente de una forma tan sensible y particular que desmorona sistemáticamente todo lo construido anteriormente.

Cuba presentó varios cortometrajes demostrativos de otras tantas tendencias que están polarizando a los noveles directores cubanos. Sobresalió netamente el premiado *Hemingway* de Fausto Canel quien reconstruye la vida del escritor norteamericano con una sobriedad y precisión admirables.

Como decisión final de la "Mesa redonda sobre los problemas y las perspectivas del cine latinoamericano", desarrollada en forma paralela a la muestra, se resolvió, entre otras cosas, "se acepte la difusión de la cultura latinoamericana en el continente mediante: a) el apoyo indiscriminado a las cinematecas, cineclubes, etc.; b) libre circulación, con franquicia aduanera de films para circuitos culturales; c) la celebración de semanas de cada cinematografía latinoamericana en los distintos países de ese continente, y así de seguido. Todas cosas interesantes de pedir, sólo que ¿a quién? Sólo una cosa nos toca muy de cerca. Es una moción dirigida a los responsables de los festivales que tienen lugar en América latina, por la cual se solicita se incluya en el cuadro oficial de los distintos festivales, una sección dedicada al cine latinoamericano.

ENTREVISTA A ALFREDO GUEVARA

—*¿Cuál era la situación que afrontaba la industria cinematográfica cubana antes del triunfo de la revolución?*

—Antes del triunfo de la revolución no existía ni un movimiento cinematográfico importante de tipo creador, ni existían tampoco las bases materiales que permitieran augurar que un movimiento de esa clase pudiera convertirse en realidad una vez surgido. En ese período, lo que nosotros llamamos cine sólo podía manifestarse a través del movimiento de los cineclubes que no era extremadamente poderoso en cuanto a la

cantidad, pero que era sí muy influyente porque los pocos que existían influían seriamente en la formación del público. Paralelamente a este movimiento que es el que nosotros llamamos auténticamente cinematográfico, había otras manifestaciones: las actualidades, es decir lo que nosotros llamamos los noticieros cinematográficos y las denominadas coproducciones, que lo eran sólo en cierta medida, pues se trataba de películas mejicanas o norteamericanas, que se hacían en nuestro país utilizando elementos musicales, de ambiente, de danzas, de artistas de la televisión y de los cabarets. Con ello daban un toque "tropical" a sus películas y creaban el gancho que les permitía circular con gran éxito comercial en Centroamérica y algunos países sudamericanos.

—*En síntesis, no existía un cine que reflejara la realidad cubana.*

—En ningún momento hubo un movimiento cinematográfico que cumpliera ese requisito. Hubo en la década de 1930 al 40 un intento de crear un aparato de producción cinematográfica que fracasó y que se volcó solamente al populacherismo, que pretendía representar lo popular pero que desde luego no lo representaba y se iba deformando bajo la influencia de aquello en que había devenido el teatro vernáculo. Nosotros tuvimos un teatro vernáculo de cierta importancia y hay que tomarlo en cuenta cuando se estudian las raíces de nuestras diversas manifestaciones artísticas. Pero ese teatro, que era satírico, que tenía raíces verdaderamente populares y se entrelazaba con manifestaciones de tipo folklórico había sido totalmente desnaturalizado debido a las influencias y represiones políticas, y corrió a refugiarse en los teatros de la peor calaña. Allí se conservaban algunos elementos del teatro vernáculo, y porque quedaban restos de una expresión verdaderamente criolla el cine pudo beberlos y dejarnos por lo tanto algunas obras de cierta significación. Aporta ciertos elementos que se deben estudiar, que no se deben desconocer. Ese período es para nosotros la prehistoria.

—*¿Cuáles son las exigencias que la revolución socialista planteó al cine cubano?*

—En realidad, la revolución como proceso histórico concreto no apareció en nuestro país con un programa de puntos exactamente definidos. Teníamos nosotros cuando se produjo el triunfo de la revolución un programa muy concreto en las cuestiones de orden político frente a una situación también muy concreta que habíamos venido padeciendo. Es decir, la existencia de una dictadura, la existencia de un terror impuesto por esa dictadura y por la existencia de una fuerza extranjera que la alentaba, la apoyaba y que muchas veces fue su sostén. Frente a esas cosas nuestra revolución tenía una serie de puntos muy concretos, aunque al mismo tiempo muy amplios que están resumidos en el discurso de Fidel cuando se produjo el 26 de julio y fueron detenidos parte de los miembros de la dirección del movimiento revolucionario, el discurso que es conocido por todos como "La historia me absolverá". Allí aparecían toda una serie de puntos muy claros para concretar el proceso de la revolución a partir de su triunfo, pero en lo que se refiere al aspecto cultural no había más que la línea de "defensa de la cultura nacional", defensa que no sólo significaba valorización y ampliación de la misma sino también una lucha frente a la penetración extranjera, frente a la penetración imperialista deformadora de nuestra fisonomía como país.

EN EL BALCON VACIO, de José Miguel García Ascot, film vencedor en Sestri Levante.

Entonces, cuando el cine surgió lo hizo como producto de la conciencia de la importancia del cine, pero no de una conciencia con un programa. La dirección de la revolución puso sencillamente el cine en manos de aquellos que no se habían maculado sirviendo a la dictadura a través de las actualidades, la televisión y las agencias propagandistas. La puso en manos de los activistas de los cineclubes, en manos de aquéllos que habían hecho de los cineclubes o de las pequeñas revistas que circulaban un baluarte de la defensa de la cultura nacional. Puso en manos de estos jóvenes, es decir, del grupo más sano y creativo el porvenir del cine cubano. Este grupo tenía de por sí, ciertos lineamientos programáticos pero no se puede decir que estaban perfectamente delineados, ya que no esperaban tener un triunfo tan inmediato y total. Esto obligó a pensar, a reflexionar, a aprovechar la experiencia de otros países y, desde luego, a filtrarla frente a nuestra propia realidad.

—*Sería interesante conocer aquellos lineamientos programáticos que ustedes elaboraron en relación a la situación particular que atravesaba el pueblo de Cuba.*

—El grupo de dirección del Instituto elaboró un plan de trabajo a partir de una ley. Esa ley, que fue redactada por nosotros mismos y aceptada por Fidel sin un solo cambio, era de tipo ejecutivo. Es decir, una ley que nos dio tan amplios poderes que todo podía hacerse. La elaboramos así, para actuar, sin trabas de ninguna clase, en el proceso de rápida evolución que planteaba la revolución.

Las líneas principales fueron: 1) prepararnos para la producción; 2) controlar, a largo plazo, la distribución y las salas cinematográficas, y 3) prepararnos también para que nuestras películas circularan en el exterior.

Prepararnos para la producción significó: en primer lugar, equipar a una industria inexistente con la compra de maquinaria de filmación, de equipos de sonido, laboratorios, etc.; en segundo lugar, formar técnicos, lo cual no pudo hacerse, lo confesamos claramente, más que sobre la base de la improvisación y cometiendo muchos errores; y en tercer lugar entregando cámaras, recursos y confianza a esos jóvenes que habían escrito mucho sobre cine pero que nunca habían hecho nada. Nosotros tuvimos que plantearnos en ese primer momento una disyuntiva: o enseñar o hacer, es decir, que podíamos pasar dos o tres años enviando un buen núcleo de compañeros al Centro Sperimentale, al IDHEC, al Instituto de Cinematografía de la Unión Soviética, a la Facultad de Bellas Artes de Praga, etc., y prepararlos para que después fueran los que hicieran el cine cubano. Pero, ¿qué pasaba? Esos primeros dos o tres años de la revolución fueron los años más duros, los años en que de verdad nuestro pueblo necesitaba documentales que mostraran la realidad del país.

Por eso escogimos otro camino, el más riesgoso: el camino de la improvisación. Pero empezamos a hacer obra. En estos primeros años el Instituto fue una productora y una escuela. Es decir, los artistas aprendieron a dominar el instrumento de la técnica cinematográfica, buscaron sus formas de expresión, equivocándose muchas veces y acertando otras, de acuerdo al talento y a la experiencia cultural de cada cual, y aprendimos también nosotros, los dirigentes del organismo, que habíamos estudiado y hecho algo, pero que indiscutiblemente no teníamos preparación para organizar eficazmente de entrada.

—*Teniendo en cuenta los problemas que efectivamente debe haber impuesto el subdesarrollo cultural y el grado de analfabetismo a los cuales estaba constreñido el pueblo cubano, ¿el cine se decidió a enfrentarlos de alguna manera particular? Creo haberle oído hablar de cine didáctico...*

— Frente a este último problema el Instituto tiene una tesis. Una tesis que está en discusión en nuestro país pero que me atrevo a adelantar será ratificada por las autoridades de la revolución. Nosotros no consideramos que el movimiento artístico sea un movimiento didáctico; y rechazamos esa posición con energía, porque sentimos en ella el peligro de un equívoco, una confusión y un daño después irreparable para el movimiento cultural. Y un equívoco, un daño y un peligro que se pueden producir fácilmente en el primer período de la toma del poder por una revolución, período en que hay que restañar muchas heridas y eliminar muchas injusticias. Una de las mayores injusticias es sin duda la falta de acceso a las manifestaciones de la cultura a que ha estado sometido durante siglos cualquier pueblo y en este caso el nuestro. Ese devolver la cultura al pueblo y ese reconstruir el nexo entre la cultura con los creadores y el público como nación, no como élite, es un proceso que muchas veces ha conducido al didactismo y ha dañado, ha estrechado el movimiento cultural. Nosotros somos conscientes de que esto debemos evitarlo. Sin embargo, para elevar el nivel del público, para aumentar sus posibilidades críticas, para alertar, informar, enriquecer el bagaje cultural del público, hay que hacer previamente una labor de enseñanza. Por eso hemos dividido claramente nuestro trabajo de modo tal que producimos documentales didácticos y científicos, que son verdaderas enciclopedias-populares; documentales claramente políticos, como las actualidades, que no ocultan su intención de esclarecer los problemas contingentes y generales de la realidad política concreta de nuestro país; y largometrajes y documentales artísticos, para los cuales no se pone condición previa de ningún orden al trabajo de los directores. Aquello que estos últimos expresen es solo cuestión del creador, pero desde luego no se puede ignorar que en la atmósfera de tensión, de creación revolucionaria que vive nuestro país, prácticamente no hay nada que no esté impregnado por la revolución. Es decir, el punto de referencia es el proceso revolucionario porque es un cambio de estructura tan radical, es una trasformación tan profunda, que no puede haber conciencia que no lo sienta positiva, negativa, parcial o totalmente. Incluso la

(Sigue en la página 56)

BLINKITY BLANK (Mc. Laren).

FESTIVAL DE CINE CANADIENSE

por **SALVADOR SAMMARITANO**

ORGANIZACION

Por iniciativa del Cineclub Núcleo tuvo lugar en Buenos Aires el primer festival dedicado al cine canadiense. Fue organizado por la Dirección General de Cultura (que cedió su auditorium), la Embajada del Canadá (que facilitó los films del National Film Board) y por la entidad patrocinante que se encargó de la selección del material y preparación de los programas. El festival se desarrolló en cinco jornadas entre los días martes 25 de junio y jueves 11 de julio. Tuvo aceptable éxito de público pero también la desventaja de no haber obtenido el mínimo eco en la crítica cinematográfica local. Los críticos de los diarios y revistas de Buenos Aires (salvo alguna honrosa y solitaria excepción) demostraron una vez más su olímpica indiferencia por las manifestaciones cinematográficas que salen del común denominador. Como sucediera con la presentación de la trilogía de Satyajit Ray, el grueso de la crítica estuvo ausente en el auditorium de la Dirección General de Cultura, como está habitualmente ausente de las funciones de los cineclubes. Este hecho es, tal vez, uno de los factores de la actual crisis de nuestra crítica cinematográfica: la falta de un profundo interés por el Cine (con mayúsculas) y el desprecio por la información y la documentación cinematográficas. Más que las actitudes declamatorias y las críticas de bella literatura, ésa parece ser la cruel verdad. A varios de nuestros críticos les resulta, tal vez, más fácil copiar alguna nota de los "Cahiers" o de "Films and Filming" que molestarse en ver personalmente los films.

TREINTA PELICULAS

Muchas de las películas presentadas en la muestra ya eran conocidas por los socios de los cineclubes y otras se presentaron en primicia. Se incluyeron films ya clásicos junto con experiencias recientes y se trató de abarcar todos los géneros, desde la serena sobriedad de la abstracta *Líneas verticales* de Norman McLaren hasta la inquietante *Paul Anka* de Wolf Koenig y Roman Kroitor pasando por el límpido clasicismo de *Cabezas blancas* de Guy L. Coté y el ritmo nervioso y avasallante de *Very nice, very nice* de Arthur Lipsett.

LAS MAS IMPORTANTES

Norman McLaren

Se eligieron nueve de sus films más representativos.

DISCURSO DE APERTURA (Opening speech, 1961). Obra de encargo, está realizada en el estilo *pixillation* (1) inaugurado en 1952 con *Dos bagatelas* y *Vecinos*. El film narra la lucha entre el propio McLaren y un endemoniado micrófono, que no se deja usar, de la misma manera que la silla de *A chairy tale* no dejaba sentar a Claude Jutra.

BEGONE DULL CARE / CAPRICE EN COULEURS (1949). Pintada directamente sobre película en 35 mm es uno de los clásicos de McLaren. Una tumultuosa y organizada orgía de color acompañada a la magnífica música de jazz de Oscar Peterson y su trío, concebida como una libre sonata clásica compuesta por los tres tiempos de rigor.

VECINOS (Neighbours/Voisins, 1952). El film de más "contenido" de McLaren. Elocuente alegato pacifista en el estilo *pixillation*, su banda de sonido es uno de los logros más importantes en el campo de la música sintética explorado por el autor.

FIDDLE-DE-DEE (1947). La alegre visualización de "Listen to the Mocking Bird" es el antecedente más cercano de la plenitud que llegaría luego con *Begone dull care*.

EL MIRLO (Le merle, 1958). La ilustración de la canción folklórica del mismo nombre (magistralmente cantada por el Trío Lyrique) nos muestra a un McLaren ya lejos de la exuberancia de *Begone Dull Care*. El camino hacia el ascetismo de las *Lines* ya ha comenzado. El film es de una gracia prístina y de un contenido humor.

EL CUENTO DE UNA SILLA (A chairy tale / Il était une chaise, 1957). Claude Jutra (becado hindú del N. F. B., codirector y actor de la película) quiere infructuosamente sentarse en una silla y ésta no lo deja. Aparente juego de pura gracia, algún sicoanalista le habrá encontrado algún significado más profundo.

BLINKITY BLANK (1955). A nuestro juicio la gran obra maestra de Norman Mc Laren. *Blinkity Blank* es una expresión poco fácil de traducir, pero que quiere decir algo así como "guiñando al negro". La mayor parte de la película es del más bello color negro. En él, Norman McLaren raspa y colorea grafismos sueltos que brillan en la pantalla solamente 1/48 de segundo. La persistencia retiniana (verdadera protagonista del film) las hace perceptibles para el espectador, y la mayor o menor duración de las mismas determinan los *climax* emocionales del film. Porque *Blinkity Blank* no es una fría abstracción. Es una de las más hermosas historias de amor del cine moderno. Y creemos no exagerar. La música de Maurice Blackburn es de extraordinaria calidad sonora.

LINEAS VERTICALES (Lines vertical / Lignes verticales, 1960). El estilo de Mc Laren se despoja de la ornamentación y nos brinda un film de una cálida abstracción. La música en piano electrónico del excelente Blackburn le otorga una fascinante dimensión sonora.

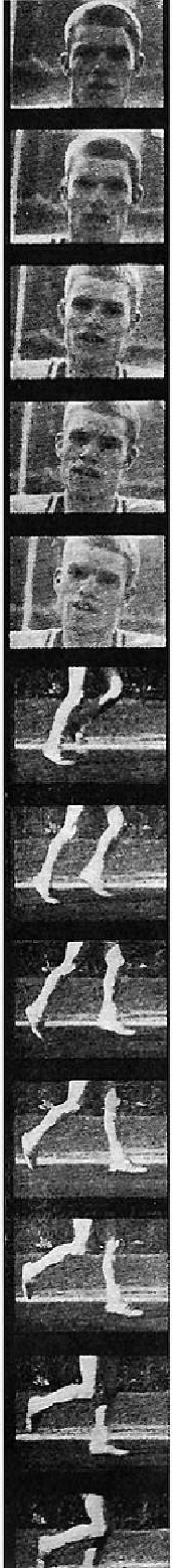
NEW YORK LIGHTBOARD (1962). Es la filmación de un cartel luminoso de Nueva York, con movimientos diseñados por Mc Laren para promoción del turismo canadiense. Muy interesante, pero no es estrictamente un film de Norman McLaren.

Candid-eye

PAUL ANKA (Lonely boy / Paul Anka, 1962). Vencedora del último Festival de Tours es uno de los grandes impactos de este género, pariente cercano del *cinéma-verité* de Rouch y Morin, de la *candid-camera* de Leacock y del *free-cinema* inglés. Descenso a los infiernos del erotismo, según las gráficas palabras de un crítico francés. *Paul Anka* es una obra notable. Obra de equipo —según las propias declaraciones de Wolf Koenig— muestra un hecho sociológico sin interferir con posiciones personales: "la toma de posición —dice Koenig— debe pertenecer siempre al público, no al realizador; de otro modo se trampea... Los adolescentes de *Lonely boy* se sienten solos y están a la búsqueda de algo en el mundo; puede que estén desencaminados, pero... ¿quién puede saberlo?... Un hombre no tiene derecho a imponer una forma de realidad únicamente para tornarla de acuerdo a sus ideas personales. Al hacer un film como éste hay que arreglárselas de manera que se pueda revelar la mayor parte de verdad posible. Si el público tiene delante suyo bastantes hechos, una parte grande de verdad, no se equivocará en su interpretación"(2). El análisis del histerismo de las jóvenes nórteamericanas por Paul Anka, y el mecanismo interno de la fabricación de un ídolo, es una gran porción de verdad y al público le quedan pocas dudas, pese al estilo imparcial del film. Imparcialidad forzosa ya que el film debía ser aprobado por Anka.

Wolf Koenig y Roman Kroitor han realizado con la ayuda de Marcel Carrière un verdadero film de equipo y uno de los más importantes films del cine canadiense.

LA LUCHA (Wrestling / La lutte, 1961). Realizada por un grupo de *cameramen* encabezados por Marcel Carrière, Claude Fournier, Claude Jutra, y sobre todo por Michel Brault, es una fascinante visión del Forum de Montreal durante una sesión de lucha, incluyendo los preparativos, las recriminaciones y exclamaciones de los vencidos y los vencedores, con una vívida descripción del público, donde escrutadores teelobjetivos (manejados con maestría insuperable) permiten vislumbrar algún profundo problema humano. La película, cosa no habitual en los films del N. F. B., no tiene comentario oral.



RUNNER / LE COUREUR (Donald Owen).

Hay empero, aparte del acierto total que configura todo el film, dos hallazgos notables: la lucha acompañada por el allegro del Concierto en Sol de Vivaldi-Bach y los títulos sobreimpresos en ruso que acompañan la queja de los derrotados.

DIAS PREVIOS A NAVIDAD (*Bientôt Noël* / The days before Christmas, 1959). Esta película significó la revelación de Michel Brault y del estilo *candid-eye* para el cine canadiense. Realizada por un equipo encabezado por Georges Dufaux, T. Macartney Figate, Stanley Jackson y Wolf Koenig, es un lírico fresco de una ciudad en las jornadas navideñas. Concebida para la serie televisiva "Serie presente". *Bientôt Nöel* es más que un simple film para la televisión. Es el descubrimiento de una nueva ruta para el N. F. B. Ruta que seguiría con *Les raquetteurs* y con los films ya citados arriba.

LA FRESCURA DE UNOS CLASICOS JOVENES

LA CIUDAD DEL ORO (City of Gold / La capitale de l'or, 1957). Esta película del consagrado Colin Low, el talentoso autor de *Romance del transporte*, *El círculo del sol*, *Corral* y *Days of the Whisky gap*, es uno de los más bellos cortometrajes del cine moderno. Narra en 21 concisos minutos la quimera del oro en Dawson City valiéndose de unas admirables fotografías (realizadas en placas de vidrio) que documentaron la vida increíble de esos pioneros, truhanes, bailarinas, prostitutas, policías montados y aventureros de toda clase que poblaron el abigarrado mundo de la ciudad del oro. La música pertenece a Eldon Rathburn, otro de los buenos músicos con que cuenta el N. F. B.

TIMIDEZ (Shyness/Timidité, 1953). Ayudado por Guy L. Coté, Stanley Jackson filmó este notable estudio de la timidez infantil a través de tres casos particulares. Film sin pretensiones es un modelo de concisión narrativa y un ejemplo (como toda la obra del N. F. B.) para muchos de nuestros cortometrajistas que dejan de lado la realidad que los rodea para ir tras imposibles logros trascendentalistas.

PAUL TOMKOWICZ (Paul Towkowicz, nettoyeur d'aiguillages / Paul Towkowicz, street-railway switchman, 1953). El cine canadiense pinta en sus films el rostro de su país y de los seres que lo habitan y que desde las más humildes tareas sirven a la comunidad. Paul Tomkowicz es un viejo inmigrante polaco cuya misión es limpiar de noche la nieve de los rieles de los tranvías. La fotografía de Lorne Batchelor da al film una pátina poética y registra con humanidad la tenue vida de la nocturna ciudad invernal. La realización es de Roman Kroitor.

OTROS FILMS, O LA DIVERSIDAD

UNIVERSO (Universe / Notre univers, 1960) de Roman Kroitor y Colin Low. El mundo infinito del universo creado con maquetas de impresionante realismo. Efectos especiales perfectos. Notable film didáctico.

VERY NICE, VERY NICE (1961) de Arthur Lipsett. La angustia del mundo moderno ante el terror atómico expresada con un montaje delirante de fotos fijas, un relato aparentemente incoherente y una banda de sonido excepcional.

LOS DERECHOS DE LA MUJER (Struggle for rights / L'heroique revendication, 1959). Film montado con viejos noticia-

Roman Kroitor, Paul Anka y Wolf Koenig durante el montaje de LONELY BOY.

rios y un desopilante primitivo Edison (*La sufragista*) relata la verdadera historia del movimiento sufragista femenino y ayuda a disipar algunos erróneos conceptos o recuerdos sobre la índole del movimiento, que fue más serio que lo que ciertos comentarios malévolos podrían suponer.

Realizada por Douglas Tunstell, no alcanza las alturas de *París 1900* de Nicole Védrès, pero recuerda por la claridad y limpieza de su estilo a *Powered Flight* de Stuart Legg. *Los derechos de la mujer* fue realizada para la serie televisiva "Tiempo presente" y es la primera parte de *La evolución política de la mujer* (Women on the march / L'essor féminin).

RUNNER/LE COURER (1962) de Donald Owen. Ensayo de documental poemático sobre la figura del corredor Bruce Kidd. Un film para la mayor gloria del *travelling*.

CORRAL (1954) de Colin Low. Participa de las virtudes de los mejores films de este realizador y muestra sin palabras y con música de guitarras la labor de un vaquero en el campo canadiense. La fotografía de Wolf Koenig es de gran nivel.

CABEZAS BLANCAS (Cattle Ranch / Têtes blanches, 1961) de Guy L. Coté. Con una fotografía en color de gran calidad tonal (Robert Humble) es otro hermoso documental rural del N. F. B. Inscripto en una línea más académica, la obra impresiona por su sentido narrativo y por la inspirada música compuesta e interpretada por el gran folklorista Peter Seeger.

HORS D'OUVRES (1960). Selección de breves anuncios para la televisión canadiense. Realizados por Gerald Potterton, Robert Verrall, Arthur Lipsett, Derek Lamb, Jeff Haley y Kay Pindall y compilados por Colin Low son un conjunto de verdaderas joyas de humor y de síntesis.

LA MAQUINA DE PENSAR (The living machine / La chine a penser, 1961) Kroitor. Esta obra que reúne nuevamente a Kroitor con Koenig y Stanley Jackson muestra (con intercalaciones de *Metrópolis* de Fritz Lang) las increíbles máquinas computadoras electrónicas modernas, y su visión deja al espectador con un inquietante temor por el misterioso futuro de la cibernética.

LA PRODUCCION MEDIA

EL RIO NAHANNI (Nahanni / La Nahanni, 1962), producida por Nicholas Balla, es un correcto documental con un fantástico paisaje canadiense.

MI CARRERA FINANCIERA (My financial career / Ma carrière financière, 1961) de Gerald Potterton. Representó —no muy brillantemente— al dibujo animado *normal*. Fue una lástima no disponer de una copia del notable *Romance of transportation in Canada* de Colin Low.

CIELO (Sky / Mouvement du ciel, 1962) de John Feeney. El truco de las nubes en movimiento y otros efectos especiales en un film no muy interesante y con pretensiones formalistas. Buena técnica.

AMANECER EN EL LIEVRE (Morning on the Lievre / Matin sur la Lievre, 1961) de David Bairstow. Apela al conocido recurso de visualizar plásticamente una poesía. Un poema de Lampman es ilustrado con virtuosas imágenes de Grant Crabtree. No abunda la imaginación.

DANCE SQUARED / RONDE CARREE (1961) de René Jadoin. Una especie de *Rithmetic* geométrica hecha con gracia e ingenio. Una encantadora manera de aprender matemáticas.

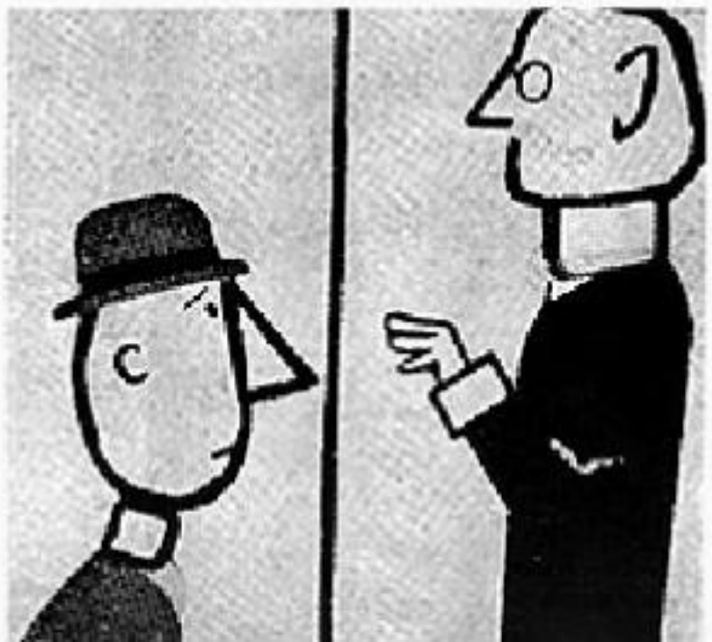
CABALLERO CAMINANDO Y DIABLO MANEJANDO (Gentleman Jekyll and Driver Hyde / Ange ou démon). Lo más flojo de la muestra. Film sobre la conducta de automovilistas y peatones se vio perjudicado por un doblaje estilo televisión. Lo mismo sucedió lamentablemente con *Paul Anka*.

FINAL

Esta superficial síntesis no da una idea acabada del cine canadiense. No cita muchos nombres importantes (Tom Daly, Evelyn Lambart, Grant Munro, Guy Glover, Gilles Gascon, Gilles Groulx, etc.) y no comenta (lógicamente) importantes films que no pudieron ser presentados, pese a la buena voluntad del representante del N. F. B., Mr. Jobbins, como *Les raquetteurs* y *Golden gloves* de Gilles Groulx y *The days of the Whisky Gap* de Colin Low y a otros que no fueron agregados para no hacer demasiada extensa la muestra, como *Festival in Puerto Rico* de Koenig y Kroitor, *Je* de Louis Portugais, *Jour après jour* de Clément Perron y varios films de Colin Low y Norman McLaren.

El cine canadiense, como organización e inspiración, puede ser modelo para países como el nuestro donde se confunde cine oficial con cine aburrido y de encargo. Esperemos, pues, saldar nuestra deuda con el cine de Canadá con un estudio en profundidad de sus películas, de sus hombres y de su maravilloso sentido de equipo. Y esperemos que sus imágenes sean proyectadas pronto en los cines comerciales de la Argentina. Un sello distribuidor está por adquirir varios films, entre ellos el electrizante *Paul Anka*. El cine canadiense merece una difusión más amplia.

MI CARRERA FINANCIERA, de Gerald Potterton.

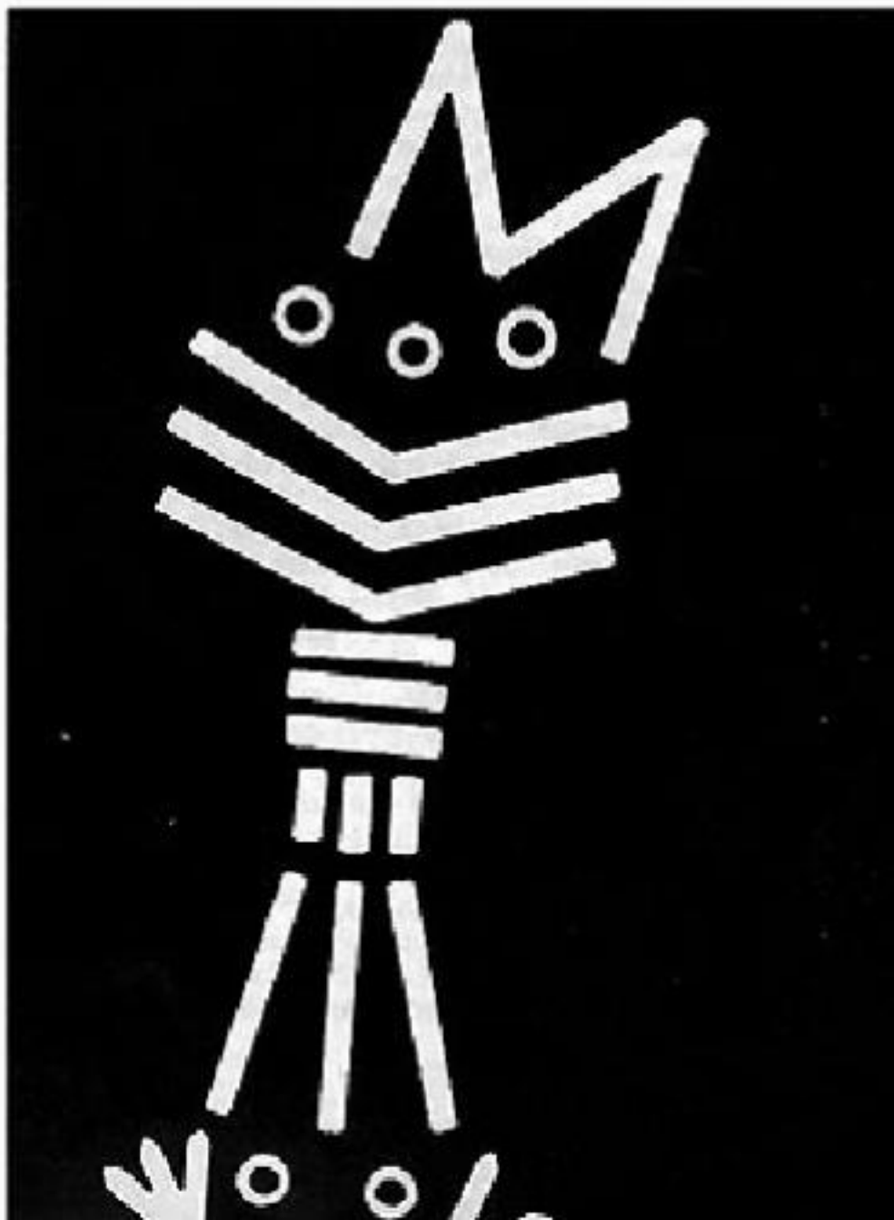


(1) El *pixillation* consiste en animar el movimiento humano tratando a los personajes como marionetas. Es decir que se fotografían inmovilidades sucesivas, logrando de tal manera efectos muy originales. El sistema ha sido ya vulgarizado por la televisión que lo usa frecuentemente para la confección de avisos filmados. Un lejano antecedente se registra en un primitivo francés de alrededor de 1910 y que no creemos sea conocido por McLaren y ni siquiera conservado en Francia. Su título es *Nicolás, el tonto*, fue producido por Pathé y pertenece al Film Museum de la Argentina.

(2) De una entrevista con Wolf Koenig realizada por Michel Patenaude, en "Objetif 62" de agosto. Transcrita de un programa de Cine Club del Uruguay.

LONELY BOY / PAUL ANKA, de Koenig y Kroitor.

EL MIRLO (Mc. Loren).



Preparando una toma de EL CUENTO DE UNA SILLA, de Norman Mc. Loren.

FICHAS SUELTAS PARA UN

DICCIONARIO CINEMATOGRAFICO ARGENTINO

por **JORGE MIGUEL COUSELO**

El material gráfico es suministrado por el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino (Cinemateca Argentina) y por el autor de estas fichas.

ARATA, Pedro N. Médico, químico y educador argentino, nació y murió en Buenos Aires, 29 de octubre de 1849 - 5 de noviembre de 1922. Científico de vasto prestigio, en especial por sus estudios de la fitoquímica de las plantas argentinas, investigaciones de Ducros Hicken han permitido considerarlo como el primer cineísta "amateur" que existió en el país. En el comercio de Enrique Lepage adquirió, hacia fines del siglo pasado, un aparato Gaumont reversible, que impresionaba y proyectaba las imágenes animadas, y con él realizó varios cortometrajes que no se han conservado. Theo de León Margaritt se inclina a atribuirle dos cortos de carácter cultural, **Güemes** y **Sarmiento,** mencionados entre los intentos fílmicos de los iniciales años del siglo.

CARDINI, Eugenio Alejandro. Cineísta oficionado, argentino, nació en Buenos Aires en 1880 y murió en Mar del Plata el 5 de enero de 1962. Interesado desde la adolescencia en la fotografía, en 1896 se propuso construir un aparato similar al cinetoscopio de Edison, logrando "armar una filmadora cinematográfica, rudimentaria si se quiere, pero la primera que se construyó en la Argentina y casi con toda seguridad en la América del Sur" (Carlos Barrios Barón). Las filmaciones que obtuvo no fueron, sin embargo, satisfactorias. De viaje por Europa, en 1897 adquirió en París un aparato Lumière reversible, el séptimo que vendieron los inventores franceses. A su regreso, en 1898, se dedicó en círculos privados a la exhibición de varias películas de Lumière que igualmente había adquirido, en tanto practicaba el arte de la fotografía en la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, recibiendo en 1900 un primer premio por sus prácticas en estereoscopía. Según consigna su biógrafo Barrios Barón, a partir de 1902 filmó varios films breves: **Escenas callejeras** (1902), en 2 rollos, anticipo de cine argumental; **Salida de los obreros,** que fue tomada en la fábrica de su padre; **Plaza de Mayo; Tedeum del 25 de Mayo de 1902,** que capta al Presidente Roca; **En casa del fotógrafo; El escuadrón ciclista.** Esta última se exhibió públicamente, ante público y autoridades. Las experiencias foto-cinematográficas de este notable "amateur" se completan con muchas filmaciones de carácter familiar en 35 mm. y desde 1932 en 16 mm.; con conferencias sobre sus múltiples viajes, ilustradas con proyecciones preferentemente estereoscópicas; con experiencias de laboratorio, y una colección de 1800 placas estereoscópicas, "tomadas en los más lejanos países del mundo". "Sin lugar a dudas —consigna además Barrios Barón—, este singular fotógrafo aficionado, quien en su juventud tuvo veleidades de prestidigitador y es un entusiasta automovilista de la primera época, configura también un auténtico pionero de la cinematografía".

EL REGIMIENTO CICLISTA, de Eugenio Alejandro Cardini.

PODESTA, José Juan. Actor uruguayo, nació en Montevideo el 6 de octubre de 1858 y murió en La Plata el 5 de marzo de 1937. Mentor de una numerosa familia de actores que con el drama gauchesco "Juan Moreira" inició desde el circo el moderno teatro rioplatense, en la autobiografía "Medio siglo de farándula" (1930) relata su largo trayectoria artística, sin referirse, empero, a su actuación cinematográfica. Se lo evocó, interpretado por su hijo Argentino, en **La vida es un tango** (Manuel Romero, 1939); la actuación conjunta de la familia fue fantaseosamente glosada en **La cabalgata del circo** (Mario Soffici, 1945). Un monumento perpetúa su memoria en la Plaza Lavalle de Buenos Aires. **Filmografía:** con su seudónimo circense de Pepino el 88 habría protagonizado **El mono Pancho** (prod. Enrique Lepage, 1902), brevísimo cortometraje, acaso el primer film argentino con esquema argumental, según revela Ducros Hicken. Con su hermano Pablo y con Camila Quiroga intervino en **Mariano Moreno y la Revolución de Mayo** (Enrique García Velloso, 1915). Protagonizó **Santos Vega** (Carlos R. de Paoli, 1917) y un mediometraje realizado por Nelo Cosimi en 1926, que completaba las representaciones teatrales abreviadas de "La piedra de escándalo" y "La chacra de don Lorenzo", de Martín Coronado. No se descuenta su participación en otras películas: un **Perícón Nacional** (Eugenio Py, 1901) y otra sobre bailes criollos que se habría rodado en ocasión de los festejos del centenario (1910).

OTRA VEZ LA CENSURA

La Inquisición no ha muerto del todo. Suele resucitar en instituciones fantasmales que invocan, como siempre, valores espirituales, mientras en realidad defienden la oficialización del prejuicio, la arbitrariedad y la violencia. Nada más lejano del interés por el espíritu que la persecución de hombres que ejercen la libertad de pensar en libertad.

En la Argentina este mal suele florecer periódicamente. Hace poco, en el decreto-ley 8205/63, llamado "de la censura", promulgado sorpresivamente por el gobierno del doctor Guido pocos días antes de entregar la presidencia al doctor Illia. Por medio de este decreto-ley se autoriza la creación de un organismo independiente, integrado por: tres representantes del Ministerio de Educación y Justicia; tres, del Consejo Nacional del Menor; tres, del Consejo Nacional de Educación, y siete, uno por cada institución, de la Liga de Padres de Familia, la Liga de Madres de Familia, el Instituto de la Familia, el Movimiento Familiar Cristiano, la Obra de Protección a la Joven, la Unión Internacional de Protección a la Infancia, las Obras Privadas de Asistencia del Menor. Estos veinte representantes tienen voz y voto. Y para que haya alguien que tenga algo que ver con el cine en esta institución creada para juzgar el cine, incluye, por último, a un representante de los productores cinematográficos y a otro, de los exhibidores. Eso sí, con voz y sin voto.

Esta curiosa *melange* ha sido creada porque se consideró que la legislación vigente para la calificación de películas resultaba ineficaz, y porque "el gobierno debe prestar atención directa a la cuestión cinematográfica". Olvida, sin duda, que el Estado había creado ya un Instituto Nacional de Cinematografía que se supone sea el encargado de opinar y resolver en lo que atañe a la cuestión cinematográfica.

Pero este Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica pasa por alto a la autoridad natural del ramo, el INC. El Consejo dependerá directamente del Poder Ejecutivo, a través del Ministerio de Educación y Justicia, y tendrá derecho a utilizar todas las dependencias del INC que estime indispensables; y además, su presupuesto de gastos será solventado por el Fondo de Fomento Cinematográfico. Curiosa manera de servirle la comida en la mano al enemigo.

Merece la calificación de enemigo una institución que pretende cortar las películas cuando le parezca conveniente. Esta era una facultad que hasta ahora sólo tenía el Poder Judicial, uno de los tres entes soberanos en un régimen democrático. Pero el mismísimo poder judicial resulta insuficiente para estos señores que quieren crear su propia ley. La inquietud democrática del Consejo puede ser controvertida.

El decreto afirma que "no podrá restringirse la libertad de expresión cinematográfica en cualquiera de sus manifestaciones, salvo cuando razones educacionales o de resguardo de la moral pública, las buenas costumbres, o la seguridad nacional así lo requieran", y que "ninguna producción nacional o extranjera podrá ser exhibida en el territorio del país sin tener previamente el certificado de calificación otorgado por este Consejo". Aclara, además, que "sólo podrán ordenarse cortes por graves y fundadas razones que se relacionen con la protección de la minoridad, la familia, la moral pública, las buenas costumbres o la seguridad nacional". En la práctica, este Consejo tiene la facultad de prohibir cualquier película que se le ocurra, sin tomar en cuenta los valores artísticos que una obra tenga. Resulta muy peligroso que personas desinteresadas del arte opinen sobre cuestiones artísticas, y más aún si tienen en su mano la fuerza para imponer su opinión a los demás.

La única censura, por así llamarla, realmente aceptable, es la referente a la prohibición de la asistencia de menores de dieciocho años a la exhibición de ciertos films. Pero no es el Consejo de Calificación el que debe ejercer esa facultad. Ya existía un organismo adecuado que la ejercía, el INC, dependiente del Poder Ejecutivo nacional, sobre cuya autoridad este Consejo pasa por encima otra vez.

La del director es la única tijera lícita. El público tiene el derecho de juzgar una obra tal como fue concebida, y el autor el de que se respeten los fueros de la creación. Las personas mayores de dieciocho años tienen capacidad para discernir por sí solas qué está bien y qué está mal. Por eso la implantación del derecho a cortar una película por medio de un Consejo sin la mínima competencia cinematográfica, suena a despropósito legal y a verdadera aberración humana.

TIEMPO DE CINE expresa aquí su repudio al decreto-ley 8205/63, por entender que viola el derecho de la libertad de expresión consagrado por la Constitución Nacional, y confía en que el nuevo gobierno constitucional adoptará medidas para su inmediata derogación.

Celestino Petray y Orfilia Pico en **NOBLEZA GAUCHA.**

RICO, Orfilia. Actriz uruguaya, nació en Montevideo el 5 de abril de 1874 y murió en Buenos Aires el 10 de octubre de 1936. Nombre completo: Orfilia Rico de Gaicoechea. Considerada la más completa actriz de carácter del teatro rioplatense de la época, actuó de 1879 a 1922, en que hubo de retirarse a raíz de un ataque cerebral que lo postró. Actuó en dos de las películas argentinas de mayor difusión en el período mudo: **Nobleza gaucha** (Martínez y Gunche-Humberto Cairo, 1915) y **Hasta después de muerta** (Martínez y Gunche - Florencio Parravicini, 1916).

ROLDAN, Belisario. Poeta, orador, dramaturgo y político argentino, nació en Buenos Aires el 16 de setiembre de 1873 y murió en Alta Gracia (Córdoba) el 17 de agosto de 1922. Célebre sobre todo como orador. Su vinculación al incipiente cine nacional fue paralelo a su producción teatral, de románticos y muy representados dramas, preferentemente en verso ("El rosal de las ruinas", "El puñal de los troveros", "El burlador de mujeres"). Su primer aporte cinematográfico habría sido un no identificado argumento, filmado por Mario Gallo. Otros argumentos fueron **El conde Orsini** (Venancio Serrano Clavero, 1917) y **El ladrón** (aprox. 1917). De este film fue además director. Adaptó también para la pantalla sus obras "Luz de hoguera" con el título de **El capataz Valderrama** (José Marcos Pallache, 1917) y **El rosal de las ruinas** (Julio Llouró, 1917). Esta última película es calificada como "uno de los desastres técnicos más formidables que tuvo la cinematografía nacional" por Leopoldo Torres Ríos, quien también destaca que "Don Belisario era un entusiasta y produjo excelentes argumentos", aclarando que "eran argumentos de solidez cinematográfica encuadrados con cierta visión pero malogrados en la concepción práctica por las manos torpes que se encargaron de ello".

José y Antonio Podestá en una trasposición cinematográfica de Martín Coronado (Nelo Cosimi, 1926).

ROSICH, Salvador. Actor español, nació en Igualada (Barcelona) el 21 de marzo de 1884 y murió en Buenos Aires el 20 de agosto de 1921. Muy pequeño fue traído por sus padres a Buenos Aires. Abandonó estudios secundarios para ingresar en elencos hispanos, donde actuó de 1901 a 1907, incorporándose posteriormente al teatro argentino. Fue primer actor junto a Angelina Pagano, Camila Quiroga y Blanca Podestá. "Rosich fue para mí un maestro y un amigo inolvidable. Como actor fue uno de los intérpretes más completos que he conocido" (Miguel Faust Rocha). Cronológicamente debe considerarse el primer galán del cine argentino, al encarnar a Manuel Dorrego en el film de Mario Gallo. Filmografía: **El fusilamiento de Dorrego** (Mario Gallo, 1908); **Camila O'Gorman** (Mario Gallo, aprox. 1909-1913); **Con los brazos abiertos** (prod. Carlos A. Gutiérrez, 1916).

Belisario Roldán según una caricatura de la época.

Salvador Rosich.

PARA UNA ANTOLOGIA

EN LA PREHISTORIA:

EL KINETOSCOPIO

SEGUN FRAY MOCHO

¿Sabe usted lo que es el kinetoscopio? ¿Cómo no lo ha de saber? Es el último invento de Edison, del célebre electricista yanqui que, según afirman, tiene la manía de no comer cebolla.

Aquí en Buenos Aires tenemos uno ahora, y la verdad es que asombra por el ingenio maravilloso que ha presidido su formación.

¡Es la fotografía con movimientos!

Dentro de poco, cuando el aparato se generalice, no solo podrá tener uno un retrato con todos los defectos y bellezas del original, sino que uno verá cómo se ríe la bella que lo cautiva con sus dientes blancos, cómo se rasca la pequeña oreja rosada o cómo se arregla el rizado vello de la nuca con sus dedos de hada.

¿Y ellas? ¡Qué fortuna!

Lo podrán tener a uno con el pelo coquetonamente tieso, con el cigarrillo en la boca lanzando el humo por un lado con una mueca graciosísima, sonriendo dulcemente después de un estornudo de esos que hacen temblar las paredes. ..

¡Será delicioso!

El aparato es sencillo. Consiste en una sucesión de vistas de la escena que se quiere mostrar, grabadas en cintas de acero que giran en una máquina eléctrica de manera vertiginosa.

Este movimiento da la unidad y el ojo no percibe la interrupción de las figuras que pasan.

He visto una pelea en una taberna: es perfecta.

La tabernera está de pie detrás del mostrador. Se acercan tres parroquianos y piden bebida; ella va al estante, toma la botella, les sirve, se sonríe, coloca la botella en su puesto y, rascándose la frente, oye lo que hablan.

Uno de los bebedores levanta el vaso y arroja el contenido a la cara de uno de sus compañeros que parera oxeitado.

Se arma una de trompadas indescriptible. Los bebedores se agarran del jopo y se dan golpes por donde pueden; el tabernero llega a los gritos, recogiéndose el delantal, y empuja a los desordenados hacia la calle; la tabernera corre de un lado a otro agarrándose la cabeza.

Luego el tabernero, barrigón y colorado, se volteá la garra sobre la oreja con un movimiento compadrón e interpela a la tabernera, que le cuenta algo con gran lujo de visajes y de mímica.

A mí me ha parecido hasta encontrar en sus ojos una expresión singular: me parecía algo así como un deseo de que lo mataran al tabernero a fin de quedar viuda, poder usar crespones negros que le sentarían muy bien, pues es blanca y gordinflona, y quedar en aptitud de casarse en segundas nupcias con algún dependiente o joven vecino que se muestra solícito y mansejón.

Como cosa curiosa y original no he visto nunca nada igual y eso, mi amigo, que yo he estado hasta en una audiencia de don Ladislao Martínez, actual Defensor de Menores, y lo he visto peleando con una señora criolla que había criado una negrita y no quería dejarla visitar con un pardito cochero de Tramway que la requería de amores con fines matrimoniales.

(De José S. Alvarez, Fray Mocho. "Instantáneas metropolitanas", fechadas el 29 de octubre de 1894. Incluidas en **Salero criollo**, edición La Cultura Argentina, 1920).

Hemos podido ver cómo el cine sonoro tomó rápidamente envergadura en el mundo entero. Con este séptimo tramo de nuestra historia llegamos a lo que podríamos llamar el clasicismo del sonido. Sin embargo, cuántos conceptos distintos, sobre el papel a desempeñar por el aporte sonoro, existen en los primeros años treinta. Entre las teorías de Eisenstein y Pudovkin expuestas en el imponente "Manifiesto sobre el porvenir del cine sonoro" y el realismo riguroso de un Renoir, por ejemplo, la diferencia de perspectivas es total.
Mientras en algunos es evidente la nostalgia del cine mudo y la preponderancia del montaje, en la mayoría los medios sonoros aparecen como una posibilidad extraordinariamente rica para el desarrollo realista del séptimo arte.
Pero, poco a poco, las divergencias van desapareciendo, las perspectivas tienden a confluir. Esta fusión de tendencias es uno de los rasgos más significativos y más fecundos de los primeros años del cine sonoro.

1931: ¡QUE VIVA MEXICO!

Del mismo modo que los trozos de columnas que cubren el suelo alrededor de un templo en ruinas hacen soñar con el altivo esplendor de una serie de columnas de mármol, los sesenta mil metros de negativo filmados por Eisenstein para *¡Qué viva México!* llevan impresos amargo pesar por una obra que no llegó a realizarse. Hecho único en la historia del cine, un film que no existe ocupa ahora aquí un lugar debido a la importante y bella materia virgen que nos ha dejado.
En el otoño de 1929, atraído a Hollywood por la oferta de un contrato en la Paramount, Eisenstein viajó a los Estados Unidos con su asistente Alexandrov y su fotógrafo Tissé. Varios proyectos ("La guerra de los mundos" sobre Wells, "El oro de Sutter" sobre Cendrars, "Una tragedia americana" sobre Dreiser) son rechazados sucesivamente por la productora. Cansado, Eisenstein viaja a Méjico con capitales cedidos por el escritor Upton Sinclair, y comienza el rodaje de una gran película sobre la historia mejicana desde comienzos de siglo. Pero en el momento en que quiere volver a Hollywood para compaginar los negativos que ya había enviado allí, le es negada la entrada a los Estados Unidos y nunca más podrá recuperar su obra.
De esta enorme cantidad de película filmada han sido sacados varios corto y mediometrajes, con poco respeto hacia el pensamiento del autor: *Tempestad sobre México* (1933) y *Death day* (1934) por Sol Lesser, y luego *Tiempo en el sol* (1939) por Marie Seton. Pero el documento más importante que se posee sobre esta obra inconclusa y para siempre inaccesible, es un *bout-à-bout* de varias horas de *rushes* realizado por el historiador y crítico norteamericano Jay Leyda en 1955. Es ahí, ante esas escenas varias veces repetidas que constituyen un verdadero borrador viviente, donde podemos admirar sin deformaciones el admirable trabajo de Tissé e imaginar qué majestuosa epopeya plástica hubiera sido *¡Qué viva México!*

La historia de este anhelo trunco es una de las páginas más sombrías en la vida de Eisenstein y en la historia del cine. Y desgraciadamente este realizador, que volvió a la Unión Soviética en la primavera de 1932, conocerá todavía otras penurias.

1931: INTERNADO DE SEÑORITAS

Antes que la bota nazi se posara sobre él durante diez años, el cine alemán lanza sus últimas obras: *La ópera de cuatro centavos, Cuatro de infantería, La tragedia de la mina, El ángel azul, M, el Vampiro negro* son films que hacen honor a la inteligencia y el arte, y son un verdadero testimonio, de considerable importancia histórica y sociológica, en la medida en que poseen valores que van a ser sistemáticamente eliminados por Hitler.

En estos últimos años de una democracia moribunda surge un film excepcional y poco conocido: *Kuhle Wampe* (1932) del húngaro Slatan Dudow, sobre un libro de Bertold Brecht y con música de Hans Eisler. Esta película pinta con sobriedad y emoción la miseria de los desocupados berlineses víctimas de la crisis económica y hace entrever la fatalidad y la proximidad de una solución extremista o revolucionaria: es, sin duda, el único ejemplo de un film estrictamente marxista dentro del cine alemán de preguerra. En esa época, otros buscan el olvido en comedias rosas (*El congreso baila* de Eric Charrel), aventuras policiales en el mundo de los adolescentes (*Emil und die Detektive* de Gerhard Lamprecht), pasiones campesinas (*Das Blaue Licht* de Leni Riefenstahl) o dramas de amor romántico, como el encantador *Liebelei* de Max Ophuls.

En un cine que ha buscado siempre con cariño el análisis de las profundidades del alma, y que deja de lado la sexualidad morbosa, *Internado de señoritas*, de *L'Otalante*, hermosa visión poética y ya que trata con pudor y ternura incomparables el drama del despertar de los sentidos en una adolescente (Herta Thiele, un rostro de pureza inolvidable) enamorada de su profesora (Dorothea Wieck). La acción, que transcurre en un pensionado donde reina una rígida disciplina prusiana, es un testimonio vigoroso pero sensible en favor de la libertad individual y del respeto a los sentimientos profundos de un ser extraviado por un modo de vida inhumano.

1932: CERO EN CONDUCTA

En el año 1932 un muchacho de veintisiete años lanza a la faz del mundo un admirable y doloroso grito de rebeldía. Jean Vigo (1905-1934), hijo de un anarquista muerto en la cárcel, huérfano desde los doce años, conoció una juventud de paria sin familia y sin cariño en el anonimato de los pensionados.

A propósito de Niza, que realiza en 1929-30 con el fotógrafo Boris Kaufman, es la primera y ya deslumbrante prueba de su pasión como artista y su lucidez como hombre. Es un virulento panfleto social en el que la burguesía, el ejército y la religión son ferozmente atacados, mientras el frenesí del carnaval toma toda la apariencia de un fin del mundo. Es justamente esto lo que ha querido decir el autor, el cual al presentar su cortometraje, subtitulado por él mismo "Punto de vista documentado", declara en una célebre charla-manifiesto: "*En este film asistimos al proceso de un cierto mundo... Son los últimos estertores de una sociedad que ha caído tan abajo que da náuseas, y nos hace cómplices de una sociedad revolucionaria*". *Cero en conducta* es su obra maestra. Con una sensibilidad de martirizado resucita su infancia triste y solitaria en este ensayo nostálgico y cruel en que los "diablillos" de un colegio de provincias se rebelan contra la autoridad. Pero al levantar la bandera negra de la rebelión Vigo levanta también la de la poesía. De esto da buena prueba la atmósfera general del film, como así también escenas famosas tal como el desfile en cámara lenta en el dormitorio devastado. Pero *Cero en conducta* es prohibido por la censura (prohibición que no será levantada hasta 1945) y Vigo piensa tener entonces su segunda oportunidad con *L'Atalante*, hermosa visión poética y plástica en que un extraño trío de marineros (Michel Simon, Dita Parlo, Jean Dasté) vive en una barcaza en el pintoresco decorado de los alrededores de una ciudad. Pero el film será desfigurado por su productor.

Agotado por la enfermedad y el cansancio, quien ha sido llamado "el Rimbaud del cine" muere poco después del estreno de una obra que no reconoce como suya. De estos pocos años de trabajo y sufrimiento, queda una obra cuya belleza y humanidad convierten a su autor en uno de los nombres más grandes del cine francés.

1932: SCARFACE

En el transcurso de los años veinte una plaga social cae sobre Estados Unidos: el *gangsterismo*. El cine se apropia inmediatamente esta epopeya criminal y le da un lugar de privilegio en la mitología del séptimo arte al lado de la conquista del lejano oeste. Anunciada por un film excelente: *La ley del hampa* (Underworld) de Von Sternberg, una ola de films de *gangsters* inunda las pantallas y provoca el entusiasmo del público con sus corridas callejeras, arreglo de cuentas, huidas espectaculares, etc. Los grandes actores crean personajes "malos" que al final mueren bajo las balas de la policía, o en la silla eléctrica, pero que resultan más o menos simpáticos a los espectadores. Entre los sucesos del género, debemos citar *El pequeño César* (Little Caesar) de Mervin Le Roy con E. G. Robinson, *The big house* de George Hill con Wallace Beery, *El enemigo público número uno* (The public ennemy) de William A. Wellman con James Cagney, *Calles de la ciudad* (City streets) de Rouben Mamoulian con Gary Cooper, y *The criminal code* de Howard Hawks con Walter Huston.

Pero dos films sobrepasan el nivel medio de esta producción. *Soy un fugitivo* (I am a fugitive from a chain gang) de Mervin Le Roy (1932), que cuenta la historia verídica de un periodista perseguido como una bestia a causa de un error judicial y que presenta una patética requisitoria contra la justicia ciega y la ferocidad del régimen penitenciario. *Scarface* de Howard Hawks (nacido en 1896) no es tanto un documento social como un extraordinario film en que la violencia de la acción alcanza una especie de grandeza lírica. El guión de Ben Hecht, inspirado en las aventuras de Al Capone, permite a Paul Muni crear el inolvidable personaje de Cara Cortada, rodeado por la tierna Ann Dvorak y el fiel George Raft que terminará matado por su propio amigo después de haber jugado continuamente su destino a cara o cruz.

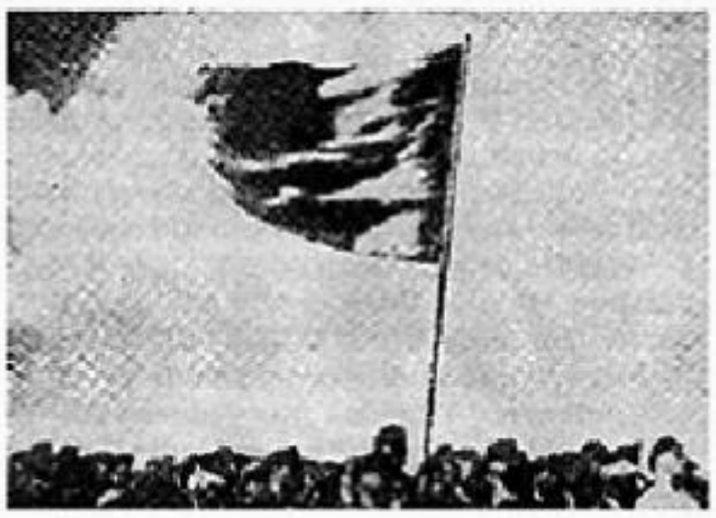
Pero mientras el puño de hierro del FBI cae sobre los *gangsters*, el código de censura Hays, puesto en práctica nuevamente en Hollywood (marzo 1930), empezará a descubrir los peligros que esta clase de bandidos demasiado simpáticos entraña para la moral.

1932: ZUIDERZEE

Igual que el de Flaherty, el nombre de Joris Ivens está íntimamente ligado al cine documental, género mal conocido pero muy rico y del cual es uno de los realizadores más concientes. Ivens (nacido en 1898) es natural de los Países Bajos pero su carrera es la más internacional, ya que ha trabajado no sólo en su país natal sino también en Francia, Bélgica, España, China, Estados Unidos, Unión Soviética, Indonesia, Australia, Polonia, Bulgaria, Checoslovaquia, Alemania, Malí, Cuba y Chile. Testigo incansable de las luchas por la paz, la libertad, el progreso social y la amistad entre los pueblos, pasea su cámara por todas partes en que se luche con un fusil o una pala en la mano, tanto frente a las bocas amenazantes de los cañones como entre el calor de los altos hornos. Sus primeras obras son ensayos plásticos de formas y movimientos: *El puente* (1929), *Lluvia* (1929), *Sinfonía industrial* (1931). *Zuiderzée* está dedicada al trabajo efectuado en el vasto golfo que el gobierno holandés se propone robar al mar. La construcción del famoso dique no es sólo para Ivens la ocasión de un documento cuidadosamente informativo, sino también la de un admirable movimiento en que el trabajo del hombre y las máquinas está exaltado hasta la epopeya, gracias a un montaje rítmico admirablemente elaborado y a una partitura triunfal del gran compositor Hans Eisler. La obra no es solamente un inolvidable ensayo lírico y plástico sino también un panfleto social que denuncia las responsabilidades capitalistas en la grave crisis económica de 1930. Estas preocupaciones políticas las volveremos a encontrar en *Borinage* (1933), diario de una huelga de mineros, y luego en la famosa *Tierra de España* (1937) y también en *Cuatrocientos millones* (1939) dedicada a la lucha del pueblo chino contra los japoneses.

Más recientemente, con *El canto de los ríos* (1954), amplio poema visual que evoca la lucha de los pueblos por el progreso social, alrededor del tema dinámico de los grandes ríos irresistibles. Ivens ha proseguido con amplitud su obra de testigo y combatiente al servicio de la fraternidad humana.

1933: EL DESERTOR



Después de *La madre*, su mejor film, Pudovkin realizó dos obras de primera categoría. *El fin de San Petersburgo* (1927) es a la vez una violenta denuncia de los inútiles horrores de la guerra mundial y una lírica exaltación de la revolución de octubre. *Tempestad sobre el Asia* (1928), epopeya dinámica y satírica, evoca la guerra en Extremo Oriente contra los ejércitos de ocupación británicos.

En 1928 publica junto con Eisenstein y Alexandrov un vigoroso manifiesto conocido como el "Manifiesto del contrapunto orquestal", en el cual los tres realizadores fijan una posición frente a los problemas estéticos presentados por la aparición del cine sonoro. Afirmando que el medio de expresión fundamental del cine es el montaje, defienden el uso del sonido en una no coincidencia con la imagen y afirman que este método conducirá a un "contrapunto orquestal de imágenes-visión e imágenes-sonido". Al partir Eisenstein para Estados Unidos, Pudovkin será el primero en intentar la aplicación de esta teoría. A fines de 1929 comienza *La vida es bella*, cuyo guión prevé curiosos efectos sonoros que expresan el contenido mental de los personajes. Pero la técnica del sonido no estaba lo bastante madura en esa época, y finalmente realiza una versión muda bajo el título de *Un caso simple* (Prostoj slucaj). Pudovkin vuelve a probar con *El desertor*; esta vez con éxito. El héroe del film es un obrero alemán que visita la Unión Soviética y que decide quedarse en ese país; luego comprende que no tiene derecho a desertar ante el naciente nazismo y vuelve a Alemania. La obra tiene todavía mucho de cine mudo por la preponderancia asignada al montaje minuciosamente realizado. Pero el uso del sonido es magistral, tanto en la búsqueda de los efectos de "no coincidencia" como en las extraordinarias secuencias del astillero naval, donde los ruidos de las máquinas complementan perfectamente el torrente de imágenes. Pero este film resulta un fracaso comercial, como el anterior. Pudovkin no volverá a filmar nada durante varios años.

1933: KING KONG

Los primeros años del cine sonoro ven nacer en las pantallas estadounidenses, a la par de las historias de *gangsters*, una ola de misterio, de lo fantástico y lo terrorífico: fantasmas, vampiros y monstruos se suceden sin cesar para sembrar el terror entre los espectadores. Herederos lejanos de *Nosferatu* y de *Metrópolis*, de *La extraña aventura de David Gray* (Vampyr) y de *La caída de la casa Usher*, estos films lanzan un ejército de hombres-lobos, hombres invisibles y sabios locos, de momias ambulantes y criaturas diabólicas, al asalto de las digestiones tranquilas y los sueños dorados.

Cineastas ya conocidos participan del nuevo género: Paul Léni, que no deja nunca de lado su buen humor (*La voluntad del muerto*, *The last warning*), Rouben Mamoulian con su admirable *El hombre y el monstruo* (Doctor Jekyll and Mister Hyde). Otros van a hacerse un nombre en esta especialidad: Tod Browning, creador de *Drácula* (con Bela Lugosi), y coleccionista de fenómenos de circo en *Fenómenos* (Freaks); James Whale, padre de *Frankestein* (con Boris Karloff) y *El hombre invisible*.

Ernest Shoedsack y Merian Cooper se destacan en 1923 con *Grass*, sobre la larga y peligrosa migración de una tribu nómade de las montañas iraquesas; de Shoedsack solo es *El malvado Zaroff* (1932), una extraordinaria y diabólica historia de la caza al hombre en la selva de una isla perdida. En cuanto a *King-Kong*, es una joya pura. Más allá de lo infantil del asunto (unos exploradores salvan a una mujer de las garras de un gorila gigante que traído a Nueva York para ser presentado en un *music-hall* siembra el pánico en la ciudad), la atmósfera del film tiene una fuerza extraordinaria gracias a la calidad de los decorados y los trucos (en el primero —y magistral— uso de la trasparencia). Pero, por encima de todo, la historia de un monstruo enamorado de una muchacha y víctima de la incomprensión miedosa de los hombres, es de una poesía profunda y conmovedora. No nos equivoquemos: *King-Kong* no es un film de terror: es un film de amor. No se ha hecho nunca nada mejor en este estilo.

1933: LA VIDA PRIVADA DE ENRIQUE VIII

El renacimiento económico del cine británico, surgido en los últimos años del cine mudo, sigue activamente después de 1930 con una producción abundante aunque mediocre en general. Algunos creadores de primer plano producen, sin embargo, obras de clase internacional. Después de *Blackmail* Hitchcock prosigue su brillante y fecunda carrera (*El hombre que sabía demasiado, Treinta y nueve escalones, Sabotaje, La dama desaparece*); Anthony Asquith realiza dos films limpios y conmovedores: *A cottage on Dartmoor* y *Pygmalion*.

Además, algunos emigrantes alemanes llegan a Gran Bretaña: Dupont realiza *Moulin-Rouge*; Léontine Sagan, *Men of tomorrow*; Friedrich Feher uno de los actores del famoso *Caligari*, realiza la pintoresca y burbujeante *The robber symphony* (1936), una pequeña maravilla de humor. Los británicos llaman también a algunos directores norteamericanos, William C. Menzies: *Lo que vendrá* (Things to come) y William K. Howard: *Fuego sobre Inglaterra* (Fire over England); Victor Sjöström: *Bajo el manto rojo* (Under the red robe), su último film; y franceses, René Clair: *El espectro errante* (The ghost goes west), 1935, y Jacques Feyder: *Persecución* (Knight without armour, 1937).

El productor de los dos franceses es Alexander Korda (1893-1956). De origen húngaro, filmó en Budapest y luego en Alemania, Hollywood (*The private life of Helen of Troy*, 1927) y Francia (*Marius*, 1931), antes de radicarse en Gran Bretaña donde se volvió un productor ambicioso cuya acción sería decisiva para el renacimiento del cine nacional y la reconquista de los mercados extranjeros. *La vida privada de Enrique VIII* es una enorme máquina montada al estilo hollywoodense y está basada en un tema totalmente comercial; sobre la misma base hará al año siguiente *El último amor de don Juan*. Pero gracias a una excelente dirección (fotografía de Georges Périnal, decorados y vestuario extraordinarios), gracias a un reparto encabezado brillantemente por el truculento y majestuoso Charles Laughton, este *Enrique VIII* marca una fecha en la historia del cine británico y conoce el aplauso internacional.

1934: LO QUE SUCEDIO AQUELLA NOCHE

El espectro de la crisis amenaza a los Estados Unidos: los norteamericanos necesitan reir antes que sentirse aterrorizados o sacudidos por ráfagas de ametralladoras. El cine sonoro, al suprimir la obsesión de los títulos que rompen la continuidad y el ritmo de las imágenes, va a permitir el nacimiento de un género muy cercano al estilo teatro *boulevardier*, que se impondrá en los años de preguerra: la comedia norteamericana, ese cocktail de observación irónica y movimiento endiablado, de situaciones picantes y conformismo social, de sátira de costumbres y cuento de hadas.

El principal iniciador de este género es el berlinés Ernst Lubitsch, quien después del éxito de *Madame Du Barry* y *Die Pouppe* (1919) se llevó a Estados Unidos su humor cáustico y su alegría inmoral. *El abanico de Lady Windermere* (1925) es una excelente comedia costumbrista, pero sobre todo *El desfile del amor* (The love parade), *Un ladrón en la alcoba* (Trouble in paradise) y *Rumbos de vida* (Desing for living) harán que se lo considere el creador del género. Debemos citar también a Gregory La Cava, *She married her boss* y *La porfiada Irene* (My man Godfrey); Leo Mac Carey, *La pícara puritana* (The awful truth); Howard Hawks, *La comedia de la vida* (Twentieth Century) y *La adorable revoltosa* (Bringing up baby); George Cukor, *Vacaciones* (Holidays).

Pero el campeón de la comedia americana es Frank Capra. Este inmigrante italiano (nacido en 1897) debutó como *gagman* siendo muy joven. En compañía del guionista Robert Riskin va a producir una larga serie de éxitos que empieza con *Dama por un día* (Lady for a day, 1933). *Lo que sucedió aquella noche* (It happened one night) es típica de su mundo, donde vemos a una rica e insoportable heredera (Claudette Colbert) casarse con un pobre y seductor periodista (Clark Gable) después de varias peleas y reconciliaciones. Más adelante, Capra se dedicará también al burlesco: *Vive como quieras* (You can't take it with you, 1938), *Arsénico y encaje antiguo* (Arsenic and old laces, 1942) y abordará lo "social" con *El secreto de vivir* (Mr. Deeds goes to town, 1936) y *Caballero sin espada* (Mr. Smith goes to Washington, 1939) en el momento en que el *new deal* está cambiando a los Estados Unidos. Pero la comedia americana será siempre el universo del conformismo y la seguridad.

1934: TRES CANTOS A LENIN

Parafraseando una fórmula célebre, deberíamos decir que los "tres grandes" del cine soviético son cuatro, porque en la primera fila y al lado de Eisenstein, Dovchenko y Pudovkin, la justicia exige que se coloque a Dziga Vertov, cuya obra, quizá no tan abundante y no tan espectacular como la de sus compañeros, es igualmente calificada y fecunda. Desgraciadamente, sus films no son bastante conocidos, y ello se debe esencialmente a que son films de tipo documental, un género subestimado, que están profundamente ligados al contexto histórico, político y social de la Unión Soviética.

Sin embargo, Vertov ha tenido en el extranjero una influencia considerable, particularmente entre los cineastas que tenían como él la preocupación de ser un testimonio sobre la realidad de su tiempo. La obra de Joris Ivens, las escuelas documentales inglesas y neoyorquina no se explican sin la influencia del cine-verdad.

Después de *¡Avanza, Soviet!* Vertov realiza *Sestaja cast mira* (1926), *Odinnadtsaty* (1928), *El hombre con la cámara* (1929) y *Entuziazm* (1931). *Tri pesni o Leninye* es su primer gran film y su obra maestra. Es un admirable poema lírico que exalta la memoria del gran desaparecido. En este film sonoro los títulos son numerosos, juegan un importante papel de *leitmotiv* rítmico e ideológico a la vez, y tienen la misma importancia que las imágenes, de las cuales subrayan el significado. El primer canto se titula "Mi rostro se encontraba en una negra cárcel", y muestra a una mujer musulmana contando cómo el nuevo régimen la ha liberado de su condición de esclava. El segundo canto, "Lo hemos amado", está enteramente compuesto de partes de noticiosos y muestra los episodios principales de la vida de Lenin y sus funerales, en contraposición con los rostros doloridos de los ciudadanos enlutados. Finalmente el tercero nos hace entrar "En una gran ciudad de piedra" ante el mausoleo de la Plaza Roja y ante las grandes realizaciones del régimen. Este film es un modelo de exaltación entusiasta e inteligente. Es también el último florecimiento del montaje colosal. Con él, se cierra una época del cine soviético.

ARGENTINA, MY LOVE

JORGE MIGUEL COUSELO
JUAN CARLOS FRUGONE
ALBERTO OJAM (h.)
ALBERTO R. OLIVA
FERNANDO PENELAS
ANTONIO A. SALGADO
ERNESTO SCHOO

PAULA CAUTIVA. r.: Fernando Ayala. **a.:** cuento "La representación" de Beatriz Guido. **g.:** B. Guido y F. Ayala. **f.:** Alberto Etchebehere. **cm.:** Víctor Caula. **f.f.:** Guillermo Bolboa. **m.:** Astor Piazzolla. **d.a.:** Mario Vanarelli. **mtj.:** Atilio Rinaldi. **a. r.:** Máximo Berrondo. **s.:** Jorge Castronuovo. **v.:** Zely. mq.: Blanca Olavego. **pn.:** Haydée Aued. **est.:** Baires. **l.:** Alex. **i.:** Susana Freyre, Duilio Marzio, Lautaro Murúa, Leonardo Favio, Fernando Mistral, Orestes Caviglia, Crandall Diehl, Mercedes Sombra, Lola Palombo, Claudio Fontan, Oscar Caballero, Marta Murat, Ricardo Fierembaum, Víctor Martucci, Eduardo Nobili, Lily Sinclair, Luis Corradi, Chochi Amaztoy, Catalina Bazán Juan C. Tiberio, Omar Delli Quadri, A. Piazzolla, Salvador Sommaritano. **pr.:** Héctor Olivera y F. Ayala **po.:** Aries. **dst.:** A. A. A. **o.:** Argentina, 1963. **f.c.:** 25.9. **s.e.:** G. Rex, Gral. Paz, Flores, P. del Cine, Constitución, Cuyo. **dr.:** 101'. **c.:** proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (En el film se intercalan fragmentos de películas con Chaplin, Valentino, Fairbanks, etc., que pese a no figurar en los títulos, fueron cedidos por el Cineclub Núcleo).

La reaparición de Fernando Ayala era esperada con expectativa. Este director aportó a partir de *Ayer fue primavera* (1955) una preocupación por los múltiples rubros técnicos, mareó una novedosa sobriedad a los intérpretes y supo elegir libretos que progresaban a un desenlace lógico. No eran virtudes superlativas, pero dentro del cine argentino su pulcritud fue un paso adelante. Y es así que durante varios años se estimó que él y Torre Nilsson eran los únicos directores que hacían buen cine en la Argentina.

Paula cautiva vuelve a una línea favorita de Ayala: la del cine entendido como denuncia social, con la cual tanto éxito obtuvo en *El jefe* (1958) y tanta reticencia en *El candidato* (1959). Antes de esto había ensayado el drama sentimental en *Ayer fue primavera* (1955), y el drama policial en *Los tallos amargos* (1956), films con los que se reveló ante los mismos espectadores y críticos que a propósito de *Una viuda difícil* (1957) y *Sábado a la noche, cine* (1960) ensayaron más tarde respetuosas ironías.

En *Paula cautiva* hay dos líneas que se cruzan. Una podría ser denominada testimonial: describe concretamente la realidad argentina y alude a crisis ministeriales, combates entre sectores de las fuerzas armadas, y americanos pintorescos que vienen a negociar o a descubrir un país exótico. Otra línea es la sentimental: la historia de amor entre un argentino que vuelve a su patria, y una aristócrata liberal a quien queda nada más que el prestigio y se gana el pan y el *champagne* trabajando como *call-girl*. En alguna medida, ambas líneas tienden a unirse cuando en la muchacha (Susana Freyre) se pretende simbolizar a la Argentina y en el hombre (Duilio Marzio) a un prescindente ciudadano medio que durante quince años prefirió ignorar los problemas de su país.

La valoración del film es difícil porque tiene aciertos y desaciertos en ambos sectores. Está estupendamente visualizada la primera parte en que turistas norteamericanos se asombran de que no haya palmeras en Buenos Aires, saborean jugosos churrascos y revelan inusitado afán por conocer la pampa y descubrir semejanzas entre los gauchos y Rodolfo Valentino. Aquí el film describe elocuentemente el ingenuo turismo que quiere descubrir a un país en giras superficiales, y a los nativos que explotan el gusto foráneo por lo típico mostrándoles una caricatura de su tradición.

Sobre este telón que puede ser llamado auténtico nace un romance entre la call-girl y el argentino nacionalizado yanqui. Están logrados los momentos que describen el nacimiento de la pasión, con oportuna película de Rodolfo Valentino al fondo. Es también muy tocante la posterior reacción de la muchacha, demasiado acostumbrada a la mentira para aceptar sin reservas un amor de verdad. Hasta ahí el film convence. Si la realización no es demasiado brillante, encuentra por lo menos el tono justo para la farsa inicial y para el romance. Las fallas vienen después, cuando estalla una revolución y se intenta describir su repercusión sobre ciudadanos argentinos y sobre dos de ellos en particular.

Es acertada la referencia a un muchachito más preocupado por la suspensión del fútbol que por una revolución que no le incumbe. Pero el concepto peca por la extensión. No es verdad que todos los argentinos se despreocuparan de cuanto pasaba, pese a que el film insista en que así fue, acumulando tomas de partidos de fútbol y gentes muy interesadas por su resultado. La verdad fue otra: quien más, quien menos, tenía alguna preocupación directa por esas luchas en las que argentinos estaban implicados y en las que algunos murieron. Por otra parte, para justificar su creciente fama como mentor de la realidad nacional, Ayala debió haber mencionado una actualidad política tan desquiciada que, en cierta medida, el escepticismo e indiferencia populares eran lógicos. Es muy cómodo comentar esa indiferencia sin investigar las causas. De todos modos, cuando las desinteligencias entre militares y políticos las sufrió el pueblo en carne propia, la angustia se sobrepuso, por cierto, a la indiferencia.

Tal vez Ayala haya pretendido una meta más inefable que la minuciosa reconstrucción histórica, y quiso simbolizar (en algún reportaje lo ha dicho) una inquietud ambiente que durante varios años mantuvo al país en ascuas. Pero, curiosamente, insiste en que sus personajes se despreocupen de lo que pasa. La inquietud no se advierte dónde está. La revolución provoca, entre otros efec-

tos, el de que Duilio Marzio se entere que Susana Freyre es una *call-girl*. Y, por supuesto, se enoja y se lo echa en cara; no podía suponer que ella se había enamorado en serio. Tienen lugar entonces unos sabrosos diálogos en los que ella explica que "es muy fácil pasarse quince cómodos años fuera del país y luego venir a juzgarnos". Aquí el espectador nota que Ayala quiere decirle que la chica representa en ese momento algo más que a ella misma, tal vez a la Argentina, que sufrió mucho en ese lapso. Y la réplica de Marzio lo confirma: "Tú no eres la Italia de posguerra; no te sientas la mártir de la ocupación que se entrega en holocausto a los desaprensivos yanquis". Pero el pretencioso simbolismo se frustra. La muchacha es una aristócrata que no representa siquiera a su clase —una clase de la que entusiastamente se muestra la decadencia— y menos a su país. Y Marzio es aún más increíble cuando resuelve renunciar a su carrera en Estados Unidos, porque "la Argentina es un país de locos, pero es el suyo", y porque "aunque todo está podrido, presiente que algo puede hacerse aquí". Quien haya notado el éxodo de estos años podrá deducir hasta dónde esa conducta, antes que reflejo de una realidad, corresponde a una expresión de deseos, a un idealismo que en la mención de San Martín, Sarmiento y el Cabildo (en el libro que Marzio hojea) podría ser sublime si no fuera improcedente. Es una vuelta al patrioterismo agresivo de *La guerra gaucha*. Debe aclararse a esta altura que la ingenua ideología del film es señalada en la medida que afecta su estructura dramática. Es muy improbable que dos enamorados se hablen como Marzio y Freyre en la segunda mitad del film.

Como cine, *Paula cautiva* tiene valores. Porque Ayala resuelve sobriamente algunas secuencias. Si falla en dar a la película un centro, acierta en la resolución de situaciones aisladas. Un ejemplo es el apunte incidental del abuelo Caviglia que adora a sus ahijados, unos muchachos diabólicos que sólo pudo imaginar Beatriz Guido. Otro acierto es la música de Astor Piazzola, un autor particularmente esmerado. Su música es buena no tanto como música en sí, sino como un expresivo comentario de la imagen. Si la secuencia inicial de la "representación" en la estancia es tan convincente, se debe en mucho a que Piazzola la hace comenzar con un rítmico malambo que más tarde recibirá especial escenificación (con mujeres en este baile de hombres solos), y porque la provee de sonidos peculiares que acentúan el lado farsesco del asunto. La música de Piazzola combina prodigiosamente estilos y temas; otro acierto es la vidalita que anuncia una tristeza y reaparece en el final del film para acentuarla. La fotografía de Alberto Etchebehere, no tan hermosa como la de *Los inocentes*, es adecuada. Entre los actores cabe destacar a quienes interpretan a los turistas norteamericanos; por su parte, Susana Freyre tiene ademanes superfluos para su *call-girl*, Duilio Marzio y Fernanda Mistral están más expresivos que otras veces, Crandall Diehl es una revelación. Lautaro Murúa repite su cínico y Orestes Caviglia emociona como un viejo tradicionalista a quien los cambios del país le hacen fallar el corazón.

En cuanto a Ayala debe decirse que acierta en momentos (la secuencia con los turistas norteamericanos aporta el mejor fragmento argentino del año), pero combina imperfectamente una anécdota sentimental y otra política que —aparte debilidades individuales— terminan por no integrarse. Ocurre que Ayala nunca fue demasiado imaginativo; sus aciertos debieron sobreentenderse siempre en el nivel de la corrección, y cuando sus contenidos parecieron trascendentes fue porque libretistas o una realidad candente los impulsaron. Su dirección no superó en ningún caso a los libros. En *Paula cautiva* puede verse, con todo, un paso adelante luego de sus últimos traspiés e incluso puede reconocerse que después de *Los inocentes* éste sea el mejor film argentino del año.

Si *Paula cautiva* es una obra significativa en el cine argentino actual lo debe al logro parcial de un clima farsesco con el uso apropiado de la interpretación y la música. No deberá creerse que lo esencial sean sus datos sobre aspectos de la realidad nacional, que el cine nunca había tocado antes; para esto debió haberlos manejado con mayor penetración y sutileza.

A. A. S.

DIRECTOR QUE PROGRESA

LOS INOCENTES./idem. r.: Juan A. Bardem. **a.:** J. A. Bardem, Antonio Eceiza y Elías Querejeta. **ad.:** Eduardo Borrás. **g.:** E. Borrás y J. A. Bardem. **f.:** Alberto Etchebehere (Cinemasc.). **cm.:** Alberto Curchi. **m.:** Isidro Maiztegui. **d.a.:** Gori Muñoz. **mtj.:** Jorge Garate. **e.r.:** Virgilio Mugüerza. **s.:** Mario Feiza. **v.:** Alicia de Olmedo. **mq.:** María Lassega. **l.:** Alex. **est. y dst.:** Argentina Sono Film. **i.:** Alfredo Alcón, Paloma Valdés, Enrique Fava, Ignacio de Soroa, Fernanda Mistral, Zelmar Gueñol, Pepito Mellá, Lía Casanova, Fabio Zerpa, Eduardo Muñoz, Josefa Goldar, Luis Corradi, Julián Pérez Avilo, Ovidio Fuentes, Juan C. Galván. **pr.:** E. Borrás. **pr.e.:** Atilio Mentasti. **pa.:** E. Borrás Prod./Cesáreo González-Suevia Film. **o.:** Argentina/España, 1962. **f.e.:** 26.9. **s.e.:** Ópera, Pueyrredón, Roca, Argos, G. Sud, Coliseo Palermo, Nobel, Príncipe, Gaona, Aconcagua, Parque, Los Andes, El Plata y Cervantes. **dr.:** 107'. **e.:** prob. men 18 a. (Durante la filmación de este film falleció trágicamente el camerman Ricardo Agudo. Este film obtuvo el Premio de la Crítica en el Festival de Berlín, 1963).

Los inocentes es un progreso para su director español y para el cine argentino. Con las objeciones posibles, Bardem obtuvo un drama pulcro y cálido que figurará entre lo mejor de su obra. En otro orden de cosas, éste es un ejemplo ideal de coproducción. Aunque intervinieron capitales de dos países (setenta por ciento argentinos, treinta por ciento españoles), la nacionalidad artística del film es una sola, sin la hibridez habitual en la coproducción. El equipo técnico era mayoritariamente argentino pero ello no impidió que el film representase a España en el festival de Berlín 1963 donde obtuvo un premio de la crítica. Previamente había ganado un primer premio oficial argentino entre la producción local 1962. En la copia estrenada en Buenos Aires, Paloma Valdés aparece doblada por una voz argentina; en la presentada en España todo el elenco fue doblado por españoles. Pero Bardem entiende que la versión auténtica es aquélla con los diálogos argentinos; son famosas las argucias del doblaje español para alterar frases e incluso el argumento de un film.

En *Los inocentes* Alfredo Alcón es un empleado bancario cuya esposa muere en un accidente automovilístico junto a un financista. Los familiares de éste le ofrecen dinero para evitar el escándalo, pero Alcón lo rechaza en un gesto que puede ser índice de su honestidad. Buscando consuelo traba más adelante relación amorosa con Paloma Valdés, hija de aquel hombre que pudo haber sido amante o simple conocido de su mujer. Cuando supo que su mujer efectivamente lo engañaba, simulará amar a su vez a la muchacha, a quien al principio estimaba de veras, para sacarle el jugo a la situación. Se entiende entonces que el altruismo de Alcón fue apenas transitorio. Como amenaza casarse con la chica, los parientes de ésta le ofrecen un empleo rendidor y lejano, para que la abandone. Desde este punto de vista el film trata sobre el amor mentido a una adolescente, así como el de *Calle mayor* era fingido a una solterona.

Lo notable es que ése no es el único plano de la anécdota, que en su superficie parece hasta poco antes del final una verdadera historia de amor. Sólo frases aisladas de Alcón van sugiriendo lo contrario. El final, sorprendente para la muchacha, no lo es tanto para el espectador. De este modo Bardem conmueve con un drama legítimo, sin suspenso fácil ni artificios melodramáticos. El film puede ser dividido en dos partes. En la primera Alcón quiere descubrir si su mujer lo engañaba, en la segunda, resuelve vengarse. Al principio rechaza el dinero que le ofrecen, al final lo acepta. El cambio sicológico del personaje está sugerido con extremada sobriedad, en escenas que una segunda visión del film permite asociar, e implica también un enriquecimiento del drama. En el contraste entre la realidad mostrada y la casi imperceptible variación del punto de vista de Alcón frente a ella, el film adquiere un encanto misterioso.

Las reflexiones parecen un tanto cínicas. Cuando Alcón obra honestamente, casi todos lo reprueban. Cuando se cretiniza, será seguramente envidiado. Los sentimientos puros son defraudados. A los seres humanos parece importarles sólo su conveniencia material, y a las clases altas, por añadidura, su anacrónica conciencia de clase superior. Por otro lado, en la posición de quien predice futuro inestable en caso de que el empleado y la aristócrata se casen, no deja de haber cierta lucidez. Lejos de las fábulas sobre el amor eterno, *Los inocentes* está cerca de una realidad probable.

Hay, tal vez, algún esquematismo en la descripción de la familia rica, y el argumento, literariamente, no es muy original. En alguna medida *La muerte de un ciclista* y, más allá, *Crónica de un amor*, lo preanunciaban. Pero Bardem lo cuenta con vigor y sutileza poco comunes, con una capacidad para la alusión más talentosa, ciertamente, que la abusiva conversación de *A las cinco de la tarde*. Lo cierto es que la realización mejora en tal proporción al asunto, que éste es sin duda su film más redondo desde *Calle mayor*. Con la ventaja de que en *Los inocentes* son menos visibles las in-

fluencias ajenas que debilitaban sus films anteriores.

Multitud de detalles significativos contribuyen calladamente a la expresividad del film. Paloma Valdés sorprende, por ejemplo, una perturbadora caricia adúltera; un primer plano de los hombros de Alcón lo muestran apabullado por la imponente mansión (más significativamente que la panorámica posterior); el irreprimible brinco de Alcón denuncia su inquietud cuando la abuela lo califica como ambicioso; las cuentas del collar pregonan mudamente una infidelidad. Habrá quien objete la ausencia de rasgos típicos y característicos de una sociedad argentina. Pero Bardem coloca su asunto en otro plano. Lo valoriza con los pormenores de egoísmo y bondad que pueden darse en el hombre, sucediéndose e incluso coexistiendo. No resulta valedera la objeción.

Habrá, también, quien adjudique al asunto una intención de denuncia social, que el film no expresa claramente. El ambiente es un marco, nada más. Es posible que Alcón actúe deshonestamente porque enfrenta estructuras poderosas contra las cuales la lealtad no sirve. Pero Bardem no critica a la clase alta, no cuestiona su poder abusivo, hecho de figuración y de dinero. Se limita a mostrar cómo ese poder es ejercido sobre un individuo de clase baja, bastante corruptible. Moralmente ese hombre pobre no supera a los ricos. Y la calaña de éstos ya la había definido su preocupación en cuidar las apariencias, sin derramar una lágrima por el pariente muerto.

Bardem dirige sabiamente a los actores: Alfredo Alcón (en excelente composición), Paloma Valdés (un rostro sugestivo), Enrique Fava, Ignacio de Soroa, Pepita Meliá y Fernanda Mistral. La fotografía sin contrastes (virada al sepia, además) confirma a Alberto Etchebehere como el mejor fotógrafo argentino. Y, por si fuera poco, los diálogos funcionales mejoran el crédito de Eduardo Borrás. Sólo la escenografía de la mansión parece un tanto recargada.

La fotografía de un Mar del Plata invernal, descubre, más allá del bullicio veraniego, una cara desconocida y más auténtica: la de una ciudad en reposo que está sola y espera. Las exquisiteces de iluminación pueden parecer, empero, virtudes adjetivas. Lo esencial es el talentoso estilo cinematográfico con que Bardem trasmite relaciones humanas complejas y tensas.

A. A. S.

ECO CONTEMPORANEO

Revista interamericana

Editor Miguel Grinberg
Suscripción $ 200 - 2,50 dl.

Una contribución a la nueva solidaridad

C. C. C. 1933 Bs. As. Argentina

EN BUSCA DEL HOMBRE

CRONACA FAMILIARE (Dos Hermanos... dos destinos). r.: Valerio Zurlini. **a.:** novela de Vasco Pratolini. **g.:** V. Zurlini y Mario Missirali. **f.:** Giuseppe Rotunno (Technic.). **m.:** Goffredo Petrassi. **d.a.:** Flavio Mogherini. **i.:** Marcello Mastroianni, Jacques Perrin, Salvo Randone, Sylvie, Valeria Ciangottini, Serena Vergano. **pa.:** Titanus-Metro. **dst.:** METRO. **o.:** Italia, 1961/2. **f.e.:** 19.6. **s.e.:** Metro. **dr.:** 112'. **c.:** inc. **men.** 14 **a.** (Se exhibe con el título original norteamericano "Family Diary". **Este film obtuvo** "ex-aequo" el León de Oro en el Festival de Venecia, 1962. Además M. Mastroianni recibió la "Cinta de Plata" —compartida— a la mejor interpretación y G. Rotunno igual distinción a la mejor fotografía en colores).

CRONACHE DI POVERI AMANTI (Crónica de pobres amantes). r.: Carlo Lizzani. **a.:** novela homónima de Vasco Pratolini. **g.:** Sergio Amidei, Giuseppe Dagnino, C. Lizzani y Massimo Mida. **f.:** Gianni Di Venanzo. **cm.:** Erico Menczer. **m.** y **d.m.:** Mario Zafred. **d.a.:** Pek G. Avolio. **mtj.:** Enzo Alfonsi. **v.:** Edith Bieber. **est.:** INCIR - De Paoli. **i.:** Anna Maria Ferrero, Cosetta Greco, Antonello Lualdi, Marcello Mastroianni, Wanda Capodaglio, Adolfo Consolini, Bruno Berellini, Giuliano Montaldo, Gabriele Tinti, Eva Vanicek, Garibaldo Lucil, Irene Cefaro. **j.pr.:** Giuliani y G. De Negri. **pa.:** C. S. P. C. **dst.:** ROYAL: **o.:** Italia, 1953/4. **f.e.:** 11.7. **s.e.:** Paramount y Libertador. **dr.:** 103'. **c.:** prah. **men.** 14 **a.**

L'AMORE DIFFICILE (Amores difíciles). Film compuesto de 4 episodios dirigidos por Sergio Sollima, Luciano Lucignani, Nino Manfredi y Alberto Bonucci. **I - Le Donne (Las mujeres). r.:** S. Sollima. **a.:** cuento de Ercole Patti. **g.:** Sandro Continenza y Ettore Scola. **f.:** Carlo Carlini. **.:** Enrico Maria Salerno,

LE QUATTRO GIORNATE DI NAPOLI (4 días de rebelión). r.: Nanni Loy. **spv.g.:** Vasco Pratolini. **g.:** V. Pratolini, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa y N. Loy. **g.:** M. Franciosa, P. Festa Campanile, N. Loy y Carlo Bernari. **f.:** Marcello Gatti. **e.e.:** Sergio Urbisaglia. **m.:** Carlo Rustichelli. **d.e.:** Gianni Polidori. **mtj.:** Ruggero Mastroianni **s.:** Giovanni Rossi. **i.:** Domenico Formato, Regina Bianchi, Peter Dane, Frank Wolff, Jean Sorel, Lea Massari, Georges Wilson, Aldo Giuffré, Gianmaria Volonté, Luigi De Filippo, Carlo Taranto, Franco Sportelli, Enzo Turco, Eduardo Passarelli, Franco Balducci, Nino Castelnuovo, Anna M. Ferrero, Tomaselli, Falonga, Puppella Maggio, Charles Belmont, Raffaele Barbato, Curt Lewens, Dale Cummings, Mario Nandi, Giuseppe Iódice, Silvana Buzzanca, Franco Balducci y el pueblo de Nápoles. **pr.:** Goffredo Lombardo. **pa.:** Titanus-Metro. **dst.:** METRO. **o.:** Italia, 1962. **f.e.:** 30.5.63. **s.e.:** Metro, Normandie, Pueyrredón y Roca. **d.e** y **dr.:** 114'. **s.:** inc. **men.** 14 **a.** (Este film obtuvo tres "Cintas de Plata" a la producción italiana del 62. Mejor realización, guión y a R. Bianchi, por actriz de reparto).

Catherine Spaack, Claudia Mori. **II - L'Avaro (El avaro).** r.: L. Lucignani. a.: cuento de Alberto Moravia. g.: A. Continenza y E. Scola. f.: C. Carlini, i.: Vittorio Gassman, Nadja Tiller, Lilla Brignone. **III - L'Avventura di un soldato (La aventura de un soldado).** r.: N. Manfredi. e.: cuento de Italo Calvino. g.: Fabio Carpi, Giuseppe Orlandini, E. Scola y N. Manfredi. f.: C. Carlini. i.: N. Manfredi, Fulvia Franco. **IV - Il Serpente (La serpiente).** r.: A. Bonucci. a.: cuento de Mario Soldati. g.: F. Carpi, Guglielmo Santangelo y Renato Mainardi. f.: Erico Menczer. i.: Lilli Palmer, Bernhard Wicki, Gastone Moschin. Para los cuatro episodios: m.: Piero Umiliani. mtj.: Eraldo Da Roma. pr.: Achille Piazzi. pe.: Spa/Eichberg. dst.: GALA. e.: Italia/Alemania Occid., 1962. f.e.: 30.5. s.e.: Ocean, Colloo, G. Splendid, Gral. Belgrano, R. Indarte, P. del Cine y R. de la Plata. dr.: 110'. c.: prah. men. 18 a.

MAFIOSO (El mafioso). r.: Alberto Lattuada. a.: Bruno Caruso. ad.: Marco Ferreri y Rafael Azcona. g.: Age y Scarpelli. f.: Armando Nannuzzi. m.: Nino Rota. d.a.: Carlo Egidi. mtj.: Nino Baragli. i.: Alberto Sordi, Norma Benguel, Ugo Attanasio, Lilli Bistrattini, Michele Bally, Cinzia Bruno, Katiuscia Piretti, Armando Phiné, Gabriella Conti, Carmelo Olivieri, Francesco Lo Briglio. pr.: Antonio Cervi. pa.: Compagnia Cervi Prod. dst.: A. A. A. e.: Italia, 1962. f.e.: 3.9. s.e.: G. Rex, Callao, Gral. Paz, Flores, P. del Cine y R. de la Plata. d.a.: 103'. dr.: 99'. c.: prah. men. 14 e inc. men. 18 a. (Primer Premio en el Festival de San Sebastián 1963)

Vencedor de todos los certámenes cinematográficos internacionales de 1963, con excepción de Mar del Plata, el cine italiano se afirma como el más importante del mundo en la actualidad. Los últimos estrenos en Buenos Aires lo confirman, y presentan un panorama donde apuntan las múltiples facetas de la búsqueda de una verdad humana en que parece empeñarse la cinematografía peninsular.

Amores difíciles presentó la faceta menos convincente, pero no por eso del todo desdeñable. Es una antología erótica en cuatro episodios, cada uno de los cuales apunta a una vertiente distinta del impulso amoroso. Los mejores fueron el primero y el último: "El avaro" y "La aventura del soldado". "El avaro", con argumento de Alberto Moravia, es la radiografía de un hombre mezquino, incapaz de entregarse sinceramente a ninguna emoción y, por descontado, a ninguna pasión, salvo la del dinero. Su profesión de abogado lo pone en contacto con una mujer seductora y desdichada (Nadja Tiller), por la que se siente atraído de inmediato. La narración fílmica es mediocre en la descripción del proceso mediante el cual el hombre busca y finalmente rechaza a la mujer, cuando comprende que unirse a ella podría representar el apartamiento de su pequeña vida, de sus estrechos hábitos burgueses. El episodio señala sólo tangencialmente la opresión ambiental de la pequeña burguesía (la casa donde el abogado vive con su madre, el personaje de ésta) y consigue interesar sobre todo por la minuciosa crueldad con que Vittorio Gassman detalla las más groteseas y —en última instancia— patéticas debilidades de su personaje.

El capítulo final de *Amores difíciles*, dirigido e interpretado por Nino Manfredi, se basa sobre un cuento de Italo Calvino, "La aventura del soldado". Un conscripto en uso de licencia vuelve en tren a su pueblo; en el vagón viajan otros pasajeros, que se van renovando de tiempo en tiempo, hasta que llega una viuda joven, impávida, aparentemente decidida a consagrarse a una casta viudez. Todo en ella revela, sin embargo, una carga de latente sensualidad, que Manfredi ha diseñado con maestría, inclusive en la indumentaria: el tul negro que cubre el escote y los hombros del traje de luto, insinúa una carne deleitable y dispuesta. El *sketch* consiste nada más que en el paulatino acercamiento del soldado a la mujer, ante la absoluta inexpresividad de ésta que, no obstante, maniobra también estratégicamente por facilitar los propósitos de aquél. Con ironía, y hasta con sadismo, Manfredi entabla el contrapunto entre la fuerza avasalladora del deseo creciente, y el mantenimiento de las apariencias ante los demás ocupantes del vagón. Cuando por fin éstos se bajan, el soldado y la viuda consuman el acto amoroso, frenético y furtivo, sin que ella se inmute por eso. La última secuencia (la mujer desciende en una estación, el soldado la sigue a distancia, un tren los separa, presumiblemente nunca volverán a verse) posee una punzante melancolía. "La aventura del soldado" —reminiscencia de la picante y antiquísima leyenda de "La viuda de Efeso", legada por los cuentistas alejandrinos— indica en Manfredi a un director de posibilidades y reitera su idoneidad de actor, en el juego de las alternativas porque atraviesa el soldado. Los otros dos *sketches* son de calidad inferior: "Las mujeres", pequeña historia de un solterón y una *ninfetta*, muy bien interpretada por Enrico María Salerno, a quien acompaña la inexpresiva Catherine Spaak; y "La serpiente", lleno de sobreentendidos sicoanalíticos, donde Lilli Palmer y Bernhard Wicki insinúan con delicadeza las aristas picantes de la anécdota (una buena señora alemana, hechizada por el clima y la magia ancestral de Sicilia).

Desde el 28 de setiembre hasta el 1º de octubre de 1944 el pueblo napolitano se alzó contra la ocupación nazi. Como en *Il brigante* y en *Salvatore Giuliano*, la cinematografía italiana muestra su preocupación por la obra coral, por la epopeya colectiva, en este film espléndido que es *Cuatro días de rebelión*. Animada por un soplo de inolvidable grandeza trágica, la película tiene como único protagonista al pueblo: a él le corresponde redimir la vergüenza nazi, y lo hace en la forma espontánea, tumultuosa, en que los pueblos suelen expresar de pronto su alma multitudinaria. Hay anécdotas individuales, pero ninguna es más importante que otra y ninguna se desliza de la búsqueda de una integración en el friso épico. Por eso no puede ni debe detallarse la trama de esta obra impresionante, maciza, monumental, en la que no falta ni siquiera la ironía típica de la idiosincracia napolitana. Nanni Loy condujo con un ritmo trepidante, infatigable, con una narración limpia y directa, para nada enfática; y en cuanto al aspecto producción, es de tal voumen y a tal punto logrado, que *El día más largo del siglo* (The longest day) parece un juego de niños con soldaditos de plomo, al lado de esta feroz, punzante, vivísima imagen de una guerra y una desesperación. La música de Carlo Rustichelli, inspirada en temas populares napolitanos, arranca literalmente al espectador de la butaca. Los actores —Lea Massari, Jean Sorel, Frank Wolf, Georges Wilson, Regina Bianchi, Gianmaria Volonté, Aldo Giuffré— declinaron figurar en los créditos, como homenaje "al heroico pueblo de Nápoles..., verdadero protagonista" de esta película admirable.

Vasco Pratolini, autor del argumento de *Cuatro días de rebelión*, escribió "Cronaca dei poveri amanti" y "Cronaca di famiglia", relatos autobiográficos de su infancia y juventud en Florencia, donde nació. Del primero, Carlo Lizzani hizo hace diez años una versión fílmica que llegó a Buenos Aires con mucho atraso y con el título de *Crónica de los pobres amantes*: interpretada por Marcello Mastroianni como el protagonista, no vale la pena ocuparse de ella, a tal punto es mediocre.

En cambio, "Cronaca familiare" (absurdamente rebautizada por la Metro como *Dos hermanos, dos destinos*), dirigida por Valerio Zurlini, es una de las más importantes películas del año, apuntando a un intimismo muy diferente —pero igualmente vital y rico en humanidad— del fragor épico de *Cuatro días...* Enrico (Marcello Mastroianni, en la labor cumbre de su carrera, hasta ahora) y Lorenzo (Jacques Perrin) son hermanos, criados, por azares de la vida, en dos medios muy distintos: el mayor se mantuvo en la humilde penumbra de la familia, con una abuela de evangélica dulzura (la gran actriz francesa Sylvie); Lorenzo fue criado por el valet de un millonario y creció en medio de un lujo que no le pertenecía. En 1936 —apogeo del fascismo— los hermanos se reencuentran: Enrico, decidido a ser escritor y utilizando el periodismo sólo como mínimo recurso de manutención; Lorenzo, despojado de sus ficticias comodidades por la muerte del millonario, es arrojado a la calle por el valet, incomodado por sus devaneos con una muchacha que, a su entender, no le corresponde.

Dos hermanos, dos destinos es la melancólica elegía de un amor fraternal que nunca pudo expresarse del todo. Enrico es fuerte, afronta la pobreza porque tiene fe en sí y en los hombres; Lorenzo es débil, demasiado sensible, demasiado falsamente espiritualizado como para poder desprenderse de prejuicios sociales. Mal casado, enfermo, deshauciado, Lorenzo agoniza en un hospital (la abuela ya ha muerto hace unos años, en un asilo), y Enrico se desespera tratando de entender, de hallar un sentido a la vida frágil y aparentemente inútil de su hermano. Zurlini es, simplemente, natural: para él —para Pratolini, a cuyo espíritu es rigurosamente fiel —la memoria y el tiempo no son pretextos para vanos juegos de espejismos, como *Marienbad*. La memoria y el tiempo son sustancia y carne de los hombres mismos, de los hombres que aman y sufren y se desesperan en busca de una certeza para poder vivir: Enrico tendrá su certeza, porque supo ser él mismo; Lorenzo no tendrá ninguna, porque fue víctima del engaño burgués por

EL TORO POR LAS ASTAS

Ha molestado a algunos lectores el tono de minoritarias crónicas de TIEMPO DE CINE. Descubrieron "marxismo" en sus autores y de allí a adjudicar determinada orientación política a la revista hubo un solo paso. Para tranquilidad de los espíritus puros se aclara aquí que los artículos firmados corren bajo responsabilidad de sus autores, y que la revista quiere estar al margen de discusiones de tipo político, en la medida que el arte no esté implicado en ellas. Las otras polémicas quedan para el café, luego de la función de Núcleo, donde soñolientos parroquianos son sacudidos por vehementes juicios sobre la actualidad. Pero en cuanto directores y redactores de una revista cinematográfica, los de TIEMPO DE CINE encarrilan su vehemencia —más seriamente— a aclarar el fenómeno cinematográfico.

La crítica y la información son los medios para ello. La información objetiva, desde luego, y una crítica que no precisa el andador de una posición política determinada, aunque pueda tolerarlo. Las ideologías prepotentemente impuestas suelen ser, en el terreno de la crítica artística, un sucedáneo para la falta de ideas propias. Lo importante es que un crítico tenga ideas; no importa si tiene ideología. No deberán aplicarse al pie de la letra las recetas de los hombres sabios; deberá desconfiarse de los dogmas milagrosos. De este modo el crítico resultará útil, a su lector, cualesquiera sean sus concepciones de la vida. Es opinión oficial de esta revista que los comentaristas que anteponen orientaciones de determinada línea política, religiosa o aun estética al riguroso análisis cualitativo de los films, están apuntando fuera del blanco. Pero sus juicios pueden ser útiles en cierto sentido, incluso en ese caso, y por eso la revista incluyó colaboraciones de Jaime Potenze (católico) y otras de Guido Aristarco (marxista), para citar dos extremos, aunque pudo disentir con algunas de sus premisas.

Esta no es una manera de lavarse las manos. Los colaboradores de TIEMPO DE CINE tienen criterios propios sobre la política, la religión, la estética y la moral, que con mucho gusto harán conocer personalmente a quien se los pregunte. Pero la revista entiende que al lector no le interesa cuáles sean: presupone que le importa que le hablen del cine, desprejuiciadamente. Y en esta tarea está. Pueden filtrarse a veces opiniones, incluso contradictorias, sobre tópicos laterales, pero de ello no deberá inferirse una contradicción interna. La revista se sabe muy segura de lo que quiere, y si admite colaboradores ocasionales con credos diversos impone a todos una preocupación primordial por el cine, por el buen cine, argentino y extranjero. Las opiniones que impliquen cierta referencia crítica a la realidad deberán ser entendidas como lo que son. No como la afirmación de determinada posición política, sino como normal proyección de la experiencia humana. El mundo es complejo y no se puede hablar sobre algo sin aludir, directa o indirectamente, más allá.

HUMOR

por QUINO

excelencia: la respetabilidad, la conciencia clasista, la apariencia de la prosperidad. Plásticamente bellísima (fotografía en color de Giuseppe Rotunno, demorada en la luz de oro de Florencia sobre las casas de los barrios bajos), la obra se impone por su autenticidad, su jerarquía fílmica, su interpretación unánimemente perfecta y —más allá— por su retorno a un claro sentimentalismo lejos de las pretensiones seudointelectuales que suelen abrumar al cine actual. Sólo un insufrible relator en castellano molesta.

Hacia otras zonas se endereza el sentido de *La isla de los amores prohibidos*, versión de la novela de Elsa Morante "L'isola di Arturo". Es el eterno drama de la adolescencia enfrentada con la decisión de permanecer para siempre en el limbo de la infancia, o abandonarla, también para siempre. En la figura del jovencísimo Arturo converge una milenaria tradición heroica: como Edipo, como Sigfrido, como Moisés, no tiene más vinculación directa con sus padres que el engendramiento. A partir de entonces, quedó librado a su propia suerte, en la isla de Prócida, sobre el golfo de Nápoles. Arturo, para liberarse de la niñez, deberá luchar contra su padre, el homosexual Wilhelm; contra su madrastra adolescente, que despierta en él el primer amor; contra los fantasmas de la Casa de los Caballeros, donde transcurrió su vida hasta ese momento. Damiano Damiani (*Il rosetto*, *El sicario*) ha basado su película en una precisa ambientación física —lírica fotografía de Roberto Gerardi e inspirada partitura de (una vez más) Carlo Rustichelli—, antes que en un real juego dramático de personajes. De ahí que su obra se resienta de estatismo: es antes una exposición de conflictos que una indagación a fondo.

La reiterada explotación de los pintoresquismos del sur de Italia, no impide a *El mafioso* poseer su fisonomía propia, como comentario de una realidad social inexcusable. Antonio Badalamenti, de Sicilia, trabaja en una gran fábrica de automóviles de Milán. Para las vacaciones vuelve al paese, después de varios años de ausencia, con su mujer e hijas. Es, primero, el choque entre una sociedad primitiva, detenida en el tiempo y el espacio, sujeta a remotas leyes de sangre, y la civilización mecánica del Norte; es, después, la lenta captación del hijo pródigo por las fuerzas de la naturaleza meridional. Alberto Lattuada describe este tránsito con inteligencia y sensibilidad, deteniéndose no más de lo necesario en lo folklórico. Por fin, la *onorata società*, la mafia, a una de cuyas organizaciones juveniles perteneció Antonio hace muchos años, lo obliga a demostrar su fidelidad al sistema. Horrorizado, Antonio no tendrá escapatoria y será enviado a Nueva York para ultimar a un *gangster* notorio (clara alusión al famoso asesinato de Albert Anastasia en una peluquería). La secuencia neoyorquina es de una precisión y una intensidad tales, que otorgan a este film la categoría del mejor de Lattuada y una de las buenas realizaciones comerciales del año. Alberto Sordi no necesita más que un gesto para definir un personaje: privilegio de gran actor, sin duda, quizá el mejor de la cinematografía mundial.

Un nivel de calidad tan sostenido a lo largo de por lo menos dos años, hace temer una declinación que podría parecer inevitable. Los italianos parecen haber descubierto, sin embargo, la fórmula exacta del equilibrio arte-industria, y la aplican con la sensible sagacidad que los caracteriza. *8 y ½* —en vísperas de estreno al cierre de esta edición—, de Fellini, y los anuncios de obras importantes de Luchino Visconti, Ermanno Olmi y Francesco Rosi, entre otros, indicarían, por el contrario, la perduración de un movimiento que otorga al cine una validez humanística que lo justifica como herramienta de perfeccionamiento humano.

E. S.

UNA FORMA PECULIAR

UN COEUR GROS COMME ÇA (*Un corazón así de grande*). **r., a. y g.:** François Reichenbach. **f.:** F. Reichenbach y Jean-Marc Ripert **m.:** Michel Legrand y Georges Delerue, utilizando fragmentos de J. F. Haendel —Oda a la paz— Juan S. Bach —Preludio y Fuga— y G. Rossini —Cendrillon—. **cn.:** [illegible] y Leo Ferré. **dc.:** naturales. **mtj.:** Lillianne Korb. **i.:** Abdoulaye Faye, actores no profesionales y la breve intervención de Michele Morgan y *Jean-Paul* Belmondo. **pr.:** Pierre Braumberger. **pa.:** Les Films de la Pleiade. **dst.:** GALA. **o.:** Francia, 1961. **f.e.:** 4.9. **s.e.:** Trocadero y Capitol. **dr.:** 78. **c.:** s/r. (Premio Louis Delluc, 1962; Gran Premio Vela de Plata Festival de Locarno, 1962 y participó en los Festivales de Venecia, Londres y Acapulco).

El boxeo era una parte del tríptico temático que inicialmente se propuso François Reichenbach. Las otras dos —*strip-tease* y circo— quedaron relegadas tras el descubrimiento del pugilista negro Abdoulaye Faye. Es decir, una personalidad, un hombre, un mundo de muy singulares características, que por sí mismos se constituían en un tema en relación con el boxeo, aunque ya no fuera el tema del boxeo exclusivamente sino una confrontación humana que lo involucra entre otras cosas. La opción de Reichenbach fue feliz, y no sólo por la prodigalidad que semejante material virgen ponía en sus manos, también por la posibilidad de una visión más profunda y particularizada en vez de la heterogeneidad que acaso habría supuesto el proyecto primero.
Negada por el director la inclusión de esta experiencia en el cine-verdad de Jean Rouch y Edgar Morin, resultan sin embargo obvias las analogías, y hasta extremadas las instancias del reportaje total que *Un corazón así de grande* configura, podría entenderse como una derivación más ortodoxa de esa tendencia. Porque además, el film descarta ya al Reichenbach atento al espectáculo, al impacto sensacionalista, a la novedad llamativa de su primer largo metraje *América insólita*. ¿Qué es *Un corazón así de grande* sino un documento-encuesta? Si avanza más allá de este terreno es porque la conyuntura se aprovecha al máximo y los resortes del reportaje filmado se llevan casi hasta el límite de la película argumental; un poco más allá se daría la situación dramática en base a situaciones, se impondría la construcción y esa forma de realidad requeriría la ficción de la recreación. Acaso Reichenbach sopesó las instancias de una extralimitación y tanto por imperio de las circunstancias cuanto por actitud deliberada se atuvo al carácter experimental, sin mengua de que éste lo llevara a veces al purismo, mostrando cuánto se esconde de elaboración tras la apariencia de lo improvisado.
El personaje, Faye, rebasa al argumento que no existe estrictamente. El hombre y su circunstancia ilustran voluntad, deseos, ilusiones y resignación. Faye es un argelino que sólo en París y como boxeador puede sentirse alguien.

No importa que no sea un campeón y que viva modestamente, y en soledad o aislamiento. El amor a su profesión deportiva se hace sinónimo de la idea de triunfo, cima que vale más que la suma de poderes y riquezas. Entre cincuenta triunfos sobre el ring y cincuenta kilos de oro, el muchacho no dudaría en elegir los triunfos y su indefinible satisfacción interior. Es curiosa, y es pintoresca, y es elemental, pero caudalosa, rica, de espontaneidad contagiosa, esta personalidad que se extrovierte en reflexiones naturales, en un lenguaje pletórico en imágenes casi infantiles y por ello mismo deslumbrantes. Alto mérito de François Reichenbach fue objetivar y subjetivar ese mundo, sugerir a grandes rasgos esa tan rica sicología, y en un sesgo bastante expresivo el París callejero y bullicioso, el paisaje, las gentes, sus gestos y sus palabras, ocasionalmente definitorias tras la intrascendencia. El error de Reichenbach también existió y aparece en el abuso de las dilaciones, de los llamados tiempos muertos, de las connotaciones ajenas al personaje, que acopian logros descriptivos al tiempo que distraen la narración de su síntesis ideal. Cuando se atiene a ésta —verbigracia la estupenda secuencia en casa de la adivina— el film gana superlativamente.

A propósito de la cámara oculta, su uso no lo creemos tan absoluto como se dice o se supone. Innecesario a veces, debe haber sido imposible otras. La música de Michel Legrand enriquece y funciona para el film, y no menos lo hacen los fragmentos cantados (una voz femenina, otra masculina, de cantantes populares; una ópera de Rossini), las partituras de Haendel y de Bach. Esta, contrapunteando un match de boxeo, vale para un extraño ballet de que sólo la imagen cinematográfica puede ser receptáculo y vehículo.

J. M. C.

Cinema nuovo

revista mensual
de cultura
dirigida por
Guido Aristarco

SABOR A IRACUNDIA

THE ENTERTAINER (Imprevisto pasional). Ver ficha técnica en el Nº 14/15, pág. 20. **Datos complementarios: v.:** Barbara Gillette. **mq.:** Tony Sforzini. **dst.:** ASTOR. **f.e.:** 22.8. **s.e.:** Paramount y Libertador. **dr.:** 107'. **c.:** proh. men. 14 a.

A TASTE OF HONEY (Sabor de miel). Ver ficha técnica en el Nº 14/15, pág. 20. **Datos complementarios: de.:** Ted Marshall. **v.:** Sophie Dsvine y Barbara Gillette. **mq.:** George Frost. **u.:** Roy Millichip. **ef.:** Rita Davison. **dst.:** METRO. **f.e.:** 18.7. **s.e.:** Metro, Astor. **dr.:** 98'. **c.:** proh. men. 18 a.

A Tony Richardson le duele Gran Bretaña. Ese dolor lo ha llevado a integrar con otros iracundos famosos (Osborne y Wesker en teatro, Sillitoe en novela, Reisz en cine) la zona más gritona de la rebeldía inglesa, ansiosa por expresar su inconformismo contra la isla, su tradición, su quebrada fama como nación ejemplar. Ese dolor le ha impuesto también un aire propio a su cine, un aire que a excepción de *Santuario* (Sanctuary, 1961), ese *asesinato de Faulkner con fines de lucro*, tiene mucho de arte social, de pintura naturalista que suele salir de obras teatrales escritas por colegas en la rebeldía.

Lo que ese dolor no parece haberle dado es inspiración creadora. Porque Richardson está más cerca de ser un artesano que un artista. Su talento ha adquirido progresivamente una suficiencia técnica respetable para ordenar la toma y el corte, para diversificar escenarios, para distribuir gente en el cuadro. También ha llegado a despojarse de su influencia teatral, un mérito importante si se piensa que Richardson se hizo en el teatro. Y hasta ha brindado al cine muestras de lo exquisito que puede ser dirigiendo intérpretes. Pero se sigue subordinando demasiado a los autores de sus libretos.

En *Imprevisto pasional* Laurence Olivier está casado con Brenda de Banzie, tiene dos hijos mayores del matrimonio previo (Joan Plowright, Albert Finney) y otro adulto del nuevo (Alan Bates). Vive con su padre (Roger Livesey) y tiene muchas deudas, aunque le sobra tiempo para dedicarlo a las mujeres, entre ellas a una muchacha de 20 años (Shirley Ann Field). Las desgracias para Olivier llegan cuando comienza a ser despreciado por el público, cuando sus acreedores le declaran la quiebra, cuando pierde a uno de sus hijos varones en Suez durante la crisis política de 1956, cuando el padre se le muere en el escenario después de un frustado intento de volver a cantar para ayudarlo a pagar sus cuentas. Increíblemente, Olivier preferirá ir a la cárcel a iniciar otra vida en Canadá.

Una primera limitación del film, existente también en la obra original, es su falta de trama. El juego dramático está apoyado en una serie de estallidos emocionales que quizá funcionen bien en el teatro pero que en el cine parecen retóricos. Los personajes vocean sus motivaciones en vez de ser las situaciones y las actitudes las que aludan a ellas. Richardson parece olvidar que para trasladar teatro al cine no basta con limar diálogos, diversificar escenarios y buscar angulaciones, sino tener un poder creacional para refundir personajes y sintetizar desarrollos, inventar otras situaciones y crear nuevos personajes.

Otra limitación del film que también persistía en la obra original, es su excesiva pretensión social. Querer resumir en el personaje de ese cantor a la decadencia del music-hall y a la misma Gran Bretaña, parece más bien un chiste de Osborne. En primer lugar, llamar al cantor Archie Rice (*rice* es arroz en inglés, y ¿qué es Inglaterra más que un arroz rodeado de agua?) para identificarlo con la isla sería un recurso original si el personaje estuviese estructurado con sugerencias. Pero Osborne prefiere gritar la idea central en varios diálogos, y llega a hacer decir al cantor toda su posición hacia el final del film, cuando el personaje introduce medio cuerpo en un círculo blanco con forma de arroz (Inglaterra otra vez) y le dice a su hija: "*Mírame a los ojos, estoy vivo pero estoy muerto*". En segundo lugar, la crítica que trae el film no es constructiva. Sus responsables parecen preocupados en gritar que los jóvenes son concientes de la muerte de Gran Bretaña aunque nada pueden hacer para cambiar el panorama, en mostrar como el cantor se hunde en su orgullo fanático prefiriendo la cárcel al Canadá, en proponer la drástica elección entre correr la suerte del cantor o irse del país.

Si por algo es imprescindible ver *Imprevisto pasional* es por la actuación de Laurence Olivier, quien con una original combinación de mímica y acrobacia ha logrado un trabajo notable para el papel del cantor, un logro del que también Richardson es responsable, y que no llega a oscurecer al resto del elenco, en el que Joan Plowright aporta un rostro sugestivo y sutil.

Contrariamente a *Imprevisto pasional*, *Sabor de miel* apela más a la emoción y a la ternura, aunque se le note de lejos su pintura naturalista. Pero muy a la manera de *Imprevisto pasional* junta momentos de vida para expresarse, prefiriendo disolver la trama en varios estallidos emocionales. Y si *Sabor de miel* está más limada como obra social, es porque quizás Shelagh Delaney la escribió cuando sólo tenía 18 años.

En el film, Rita Tushingham (un prodigio de gesticulación y movimiento) tiene una madre (Dora Bryan, gran actriz) que se dedica alegremente a la prostitución y que la abandona para casarse con un tuerto borracho (Robert Stephens). Sola, sin tener a nadie a quien recurrir, la Tushingham se enreda con un negro (Paul Danquah, una revelación) con el que pasa momentos agradables hasta que él parte en un barco para no regresar jamás, dejándola embarazada. Sola otra vez, la Tushingham comparte su habitación con un marica (Murray Melvin, otra revelación) que hace las veces de hermana mayor hasta que la madre lo echa a la calle cuando vuelve junto a su hija.

El mayor mérito de Tony Richardson es el de haber respetado la continuidad emocional que tenía la obra teatral. Pero por algo más el film es el mejor trabajo del realizador hasta el presente. Mucha parte de la película está recorrida, hasta en algunos momentos serios y dramáticos, por un humor negro que la enriquece. En las réplicas de la Tushingham, en las de Dora Bryan, en algunos diálogos de Robert Stephens, se adivina la intención de insertar la risa en el drama humanizando así en mucho la vida de esos personajes mutilados por la sociedad. Y hay que ver hasta dónde llega la sensibilidad de Richardson cuando disfraza a la Tushingham con un vestido grotesco y un sombrero ridículo para plantar la risa en una excursión dominical que terminará en drama, con la Tushingham dejando el lugar envuelta en lágrimas ante el rechazo de su madre.

La película se acerca al planfleto sociológico cuando deja la ternura y el humor negro. Entonces pretende ser un estudio de la incomunicación de los jóvenes, de su soledad. Y es más. Quiere sugerir también que la Tushingham seguirá los pasos de su madre, que la sociedad los ha hecho como son. Pero no vocea la idea central, la sugiere con las situaciones, con las actitudes de los personajes. Acaso sólo por eso y por la gran actuación, el film sea perdurable.

Pero quizás también lo sea por la manera en que Richardson ha sentido el conflicto dramático, fotografiando con el gran Walter Lassally esos ambientes grises del norte inglés, tomando a Rita Tushingham en largos primeros planos que duran de 3 a 5 segundos. El suyo es en este caso algo más que un trabajo artesanal, aunque está lejos de ser realmente creativo.

A. R. O.

ERRATAS EN EL Nº 14-15

p. 3 — Comentarios y ensayos: "Valparaíso, un film..."; donde dice **25**, debe decir **52**.

p. 24 — 3ª columna; falta el último renglón: **diferencia. Utilicé sobre todo el rojo de.**

p. 38 — 2ª columna, línea 16 contando desde abajo; donde dice **espectador**, debe decir **personaje**.

p. 40 — ficha técnica de **El amor a los veinte años**, episodio I, Francia; tercer renglón; donde dice: **f. Raoul**, debe decir **Leaud**.

DICKENS EN PIEL Y ALMA

OLIVER TWIST (Oliverio Twist). r.: David Lean. a.: novela homónima de Charles Dickens. g.: D. Lean y Stanley Haynes. f.: Guy Green. em.: Oswald Morris. m.: Sir Arnold Box. d.m.: Muir Mathieson, con la Philarmonia Orchestra of London y solos de pianoforte por Harriet Cohen. e.f.: Joan Suttie y Stanley Grant. d.a.: John Bryan. mtj.: Jack Harris. a.r.: George Pollock. s.: Stanley Lambourne, Gordon K. MacCallum, Winston Ryder. v.: Margaret Furse. mq.: Stuart Freebourne. ct.: Margaret Sibley. i.: Robert Newton, Alec Guinness, John Howard Davies, Kay Walsh, Francis Sullivan, Henry Stephenson, Mary Clare, Josephine Stuart, Henry Edwards, Ralph Truman, Anthony Newley, Hattie Jacques, Betty Paul, Kenneth Downy, Gigg McLaughlin, Kathleen Harrison, Amy Veness, W. G. Fay, Maurice Donhan, Frederick Lloyd, Ivor Barnard, Deidre Doyle, Eddie Martin, Fay Middleton, Diona Dors, Michael Dear, Gravelet Edwards, Peter Bull, John Potter, Maurice Jones. pr.: Ronald Neame. po.: Cineguild. dst.: RANK. o.: G. Bretaña, 1947/8. f.e.: 4.9. s.e.: Paramount y Libertador. d.o.: 116'. dr.: 105'. c.: prohi. men. 18 a. (J. Bryan obtuvo en Venecia, 1948 el premio a la mejor dirección artística).

"El buen film dice su historia con imágenes. Ese es siempre el problema de una buena realización y una de las cosas más importantes que puede aprenderse de toda buena película". Con esta fórmula —simple y añeja, pero sin lugar a dudas axiomática— pronunciada por el realizador inglés David Lean, se explica el método que le permitió, en el plazo de dos años, la lograda recreación cinematográfica de dos obras memorables y populares de Charles Dickens: *Grandes ilusiones* (Great expectations) y *Oliver Twist*, esta última estrenada ahora con mucho atraso en Buenos Aires.

Moralista de la naciente época victoriana, mimado de la fortuna literaria, Dickens había concebido a *Oliver* .. como un arpón de dos puntas: la primera, dirigida contra el abandono en que se hallaban los niños huérfanos en los asilos; la segunda, a modo de respuesta a la idealizante tendencia de sus contemporáneos en las letras a pretender hacer —en sus escritos— heroicos, simpáticos y envidiables a los ladrones y criminales, a todo el universo del mal vivir que reptaba en el bajo Londres.

De desarrollo laberíntico, caudalosa y abigarrada, la novela sufrió, a través de Lean, una forzada decantación (eliminación de personajes y situaciones) pero mantuvo con fidelidad rigurosa, el espíritu sensible, el aroma poético que la envolvía.

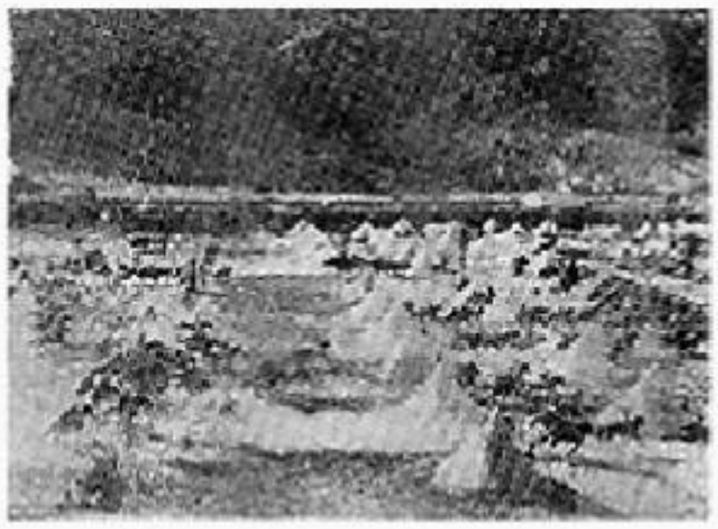
En la adaptación, Oliver, hijo bastardo de una joven que falleció al darlo a luz, crece en un asilo de huérfanos. Su infancia, como la de los demás desventurados, es triste, sin porvenir. Consigue huir a Londres, donde se unirá a un grupo de ladronzuelos de su edad, dirigidos por el monstruoso avaro Fagin. Durante su primer correría, un accidente fortuito lo pone bajo la protección de Brownlow, anciano adinerado y bondadoso. Otra imprevisible circunstancia hará que caiga nuevamente en manos de Fagin y finalmente, en las del terrible asesino Bill Sikes, de las que lo rescatarán la ira de todo un pueblo y el cariño de su protector, quien también aclarará el verdadero origen del niño. La novela, por lo profusa y compleja en la pintura de caracteres y lugares, daba margen sólo para una ilustración, rica sí, pero limitada por los alcances mismos de aquélla.

Lean no se inmutó ante la posibilidad de obtener nada más que una muestra de caligrafismo, de ser calificado (o descalificado) como buen artesano; estructuró la película en base a secuencias generalmente breves, similares en proporción a los capítulos del original; y le quitó el liviano sentido de denuncia social que contenía, sentido bastante deteriorado, además, por el tiempo.

Hay, por supuesto, alguna facilidad, algunos convencionalismos (el final es apresurado, excesivamente urgido por las palabras the end). Bastan, para justificarlos, el compromiso entre industria y arte, la honesta necesidad comercial que la preside. Esa misma honestidad, ese respeto que hizo rodearse a Lean de dos técnicos capaces y consustanciados con las intenciones del director: el escenógrafo John Bryan y el entonces operador Guy Green. De esa estrecha colaboración nacieron las perfectas reconstrucciones de ambientes, tanto en amplios espacios (los tétricos interiores del asilo) como en la puntillosa descripción del cubil del avaro o de la casa funeraria. Nacieron, también, las visiones pesadillescas de tabernas llenas de cantos y blasfemias, del turbio Londres erizado de sombras torvas y huidizas, como la del siniestro Fagin, desmenuzado por Alec Guinness en una interpretación poderosa, cercana al expresionismo, asolado su rostro por gestos cortos y violentos, descompuesto el cuerpo en atroces zigzags. Otro ocho títulos habría en la filmografía de Lean hasta ahora (y a partir de *Oliver Twist*). Paradójicamente, el tardío estreno de éste —producido después de 15 años de retraso— sirve para una casi dolorosa comprobación: si bien conservó en esas obras posteriores el apego a las delicadezas formales y a la solidez narrativa, sólo *¿Es papá el amo?* (Hobson's choice) recobraría para Lean la suavidad humorística y la tierna calidez que hacen grande a esta recreación dickensiana.

A. O. (h)

ESPECTACULO FASCINANTE



LAWRENCE OF ARABIA (Lawrence de Arabia). r.: David Lean. **d.2a.u.:** Andre Smagghe y Noel Howard. a. y g.: Robert Bolt (pese a no figurar en los títulos de presentación del film, es casi seguro que el guión Bolt lo basó en la autobiografía de Lawrence "The Seven Pillars of Wisdom"). **f.:** F. A. Young (Super Panavis. 70 y Technic.). **f.2a.u.:** Skeets Kelly, Nicholas Roeg y Peter Newbrook. **m.:** Maurice Jarre. **d.m.:** Sir Adrian Boult, con la London Philharmonic Orchestra. **or.:** Gerard Schurmann. **coord.m.:** Morris Stoloff. **spv. d.a.:** John Box. **d.a.:** John Stoll. **dc.:** Dario Simoni. **mtj.:** Anne Coates. **a.r.:** Roy Stevens. **s.:** John Cox, Winston Ryder y Paddy Cunningham. **v.:** Phyllis Dalton. **mq.:** Charles Parker. **pn.:** A. G. Scott. **i:** Peter O'Toole, Alec Guinness, Anthony Quinn, Jack Hawkins, José Ferrer, Anthony Quayle, Claude Rains, Arthur Kennedy, Donald Wolfit, Omar Sharif, I. S. Johar, Gamil Ratib, Michel Ray, Zia Mohyeddin, John Dimech, Howard Marion Crawford, Jack Gwillin, Hugh Miller. **pr.:** Sam Spiegel y D. Lean. **j.pr.:** John Palmer. **a.pr.:** Douglas Twiddy, **pa.:** Horizon. **dst.:** COLUMBIA. o.: G. Bretaña, 1962. **f.e.:** 11.6. **s.e.:** Metropolitan. **d.o.:** 220'. **dr.:** 204' —dividida en dos partes de 127' y 67', con dos prólogos musicales de 5' cada uno. **c.:** inc. men. 14 a. (Este film obtuvo 7 "Oscar" de la Academia de Hollywood; ver datos el Nº 14/15, pág. 61 — Filmado en Arabia).

El film apunta hacia dos blancos. Por un lado arma un espectáculo dinámico, con excelencias de acción, de música, de fotografía y vestuario a disposición de más de media docena de actores de primera línea. Para hacerlo, toma como pretexto dos años (1916/18) de la quemante vida del coronel inglés Thomas Edward Lawrence, un valeroso que fomentó el renacimiento árabe unificando a varias tribus y quebrando el poderío turco, sin saber que sus superiores británicos se estaban repartiendo Arabia con los franceses. Por otro lado, el film quiere estudiar la personalidad de Lawrence, su necesidad de negarse para afirmarse, su afán por ejercitar una voluntad, por ganar la celebridad para después avergonzarse o reírse de ella.

El film cristaliza cómodamente su primera intención. Y el principal responsable de ese logro es el productor Sam Spiegel, un conocido organizador de vastos planes de producción. Spiegel adquirió primero los derechos de *Los siete pilares de la sabiduría*, el libro autobiográfico del coronel Lawrence. Después convocó al guionista

Robert Bolt, a un elenco de nombres famosos, a los mejores técnicos, a miles de extras. Gastó más de doce millones de dólares para hacer el rodaje en el desierto de Jordania, en Marruecos y en los alrededores de Sevilla. Y extrajo casi cuatro horas de película en color.

A la segunda intención del film se le pueden hacer más objeciones. Porque sus responsables parecen estar más interesados en hacer un retrato heroico de Lawrence antes que en sondear a fondo su compleja psicología. Una consecuencia de esa limitación es la parcialidad en la construcción del personaje. Es maravilloso ver, por ejemplo, cómo el film sugiere el narcisismo de Lawrence haciéndole lucir sus recientes vestiduras orientales, o haciéndolo exhibir ante una multitud árabe que corea su nombre con fervor. Y hay que ver hasta dónde llega la maestría de David Lean para ilustrar el instinto asesino del coronel, armando una matanza de turcos prisioneros que termina con una toma de Lawrence bañado en sangre de la cabeza a los pies. Pero estos hallazgos no están en un contexto armónico, no juegan unos con otros para ilustrar los sentimientos y motivaciones del personaje. Lawrence, como personaje será más recomendable por la composición que de él hace el debutante Peter O'Toole, un trabajo lleno de matices, que levanta a su responsable entre lo más atendible de los jóvenes actores británicos.

Hablar con gente que leyó el libro original es otra manera de comprobar hasta qué punto el film es tímido en su dibujo del coronel, una actitud de los responsables que ha creado confusión entre los espectadores. Hay constancias, por ejemplo, de que Lawrence era un amanerado, quizás un homosexual. Y si por un lado el film no escamotea la insinuación (forma de moverse y caminar de O'Toole, algún muy sugerido diálogo entre él y Anthony Quinn o Omar Shariff), pronto balancea la visión en otra escena en la que O'Toole rechaza la sugerencia homosexual del Bey turco que hace José Ferrer. Semejante insistencia de los responsables por ver en Lawrence al héroe puro, desmerece la objetividad de los hechos.

Los que han leído el libro original no están conformes con el Lawrence del film. La opinión que más ruido ha hecho para el caso es la de A. W. Lawrence, hermano menor y albacea literario de Thomas Edward, quien declaró en el "Observer" (enero 1963) que era admisible la representación que ofrecía O'Toole, especialmente en cuanto a determinación, coraje y resistencia física. Pero que se le hacía difícil reconocer en él a su hermano. En otra parte de la declaración, A. Lawrence hace notar que la desvirtuación de hechos, la alteración y refundición de personajes, desmerecen en gran parte la competencia del guionista Robert Bolt. Sin tomar al pie de la letra esas opiniones que, por venir de un familiar, podrían estar viciadas por consideraciones personales, es posible compartir la crítica central. Porque *Lawrence de Arabia* está pensada antes como entretenimiento espectacular que como crónica seria de una personalidad compleja.

Pero, de todos modos, éste es un espectáculo fascinante y talentoso. Y el responsable de tanta competencia es David Lean, un maestro del montaje y un amante de la aventura física, que ya le había hecho ganar el Oscar en 1958 en *El puente sobre el río Kwai*, y que para este film consiguió con Spiegel la suma de siete en la lista de premios 1962 de la Academia de Hollywood.

Entre las mejores secuencias figuran la inicial despus del prólogo, la ida por el desierto de Nefud, la voladura de varios trenes turcos y la toma de la ciudad de Akaba. La presentación de la batalla en que toma esta ciudad tiene una verosimilitud maravillosa. Lean primero toma a los árabes desde varios ángulos, variando la tensión y el uso de los planos cortos a medida que el grupo se acerca al enemigo. La épica música de Maurice Jarre (creador también de la de *El día más largo del siglo*) crece con la dramaticidad de la situación, en una combinación que hace recordar mucho al sistema audio-visual de Einsenstein-Prokofiev en *Alejandro Nevsky*. Akaba, la ciudad turca, sólo aparece hacia el final, en una panorámica que se alarga horizontalmente a medida que el saqueo arrasa con las casas y la gente.

Lean es también un gran director de intérpretes. Hay que ver el rendimiento extraído de Alec Guinness como el Feisal y Anthony Quinn como el jefe Auda Abu Tayi. Omar Shariff se adelanta como una revelación, con esa mirada concentrada y esa gesticulación mesurada.

Si *Lawrence de Arabia* no llega a ser un gran film, logra una visión intimista de un personaje discutido. Sus maravillas de espectáculo vigoroso bien valen las casi cuatro horas de proyección.

A. R. O.

TERROR CON ALTURA

THE BIRDS (Los pájaros). r. y pr.: Alfred Hitchcock. g.: cuento de Daphne Du Maurier. g.: Evan Hunter. f.: Robert Burks (Technic.) as.f.: Ub Iwerks. e.e.: Lawrence Hampton. d.a.: Robert Boyle. dc.: George Milo. mtj.: George Tomasini. o.r.: James H. Brown. s.electrónico: Remi Gassmann y Oskar Sala. as.s.: Bernard Herrmann. s.: Waldon Watson y William Russell. v.: Rita Riggs; el de T. Hedren: Edith Head. mq.: Howard Smit. pn.: Virginia Darcy. ct.: Peggy Robertson. as.pájaros: Ray Berwick. diseños: Albert Whitlock. tt.: James Pollak. i.: Rod Taylor, Tippi Hedren, Jessica Tandy, Suzanne Pleshette, Veronica Cartwright, Ethel Griffies, Charles Mc Graw, Ruth McDevitt, Joe Mantell, Doreen Lang, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Elizabeth Wilson, Lonny Chapman, Doodles Weaver, John McGovern, Richard Deacon, A. Hitchcock. ipr.: Norman Deming. pa.: y dst.: UNIVERSAL-INT. o.: EE. UU., 1962. f.e.: 25.7. s.o.: G. Rex. d.o.: y dr.: 120'. c.: proh. men. 14 a.

El afán contenidista ha insistido en volcar en lo sombrío y espectral, significados profundos, trascendentales. Así, Lotte H. Eisner, al referirse a ese cúmulo de alucinaciones y penumbras que fue el expresionismo dice, citando a Edschmid: "El artista expresionista, que no es receptivo sino verdaderamente creador, busca no un efecto momentáneo, sino la significación eterna de hechos y objetos". Y, respecto a *Caligari*: "Pero esas curvas, esas líneas que escapan al sesgo, tienen en sí, como nos señala Rudolf Kurtz, el autor de "Expressionismus und Film", una significación netamente metafísica".

Ese mismo afán ha encontrado en el onirismo y violencia del cine negro, además de un testimonio lúcido de una civilización y una cultura afiebradas, un sondaje, una exploración metafísica. No es de extrañar, entonces, que esta interpretación profunda haya sido adosada a la obra de Alfred Hitchcock, creador de numerosos *thrillers*. "¿Metafísicamente?", le preguntan en una entrevista; "Gracias", contesta. Esa misma hondura se le ha asignado a *Los pájaros*. El propio Hitchcock ha dicho: "¿Por qué los pájaros no se vengarían de la sevicia de los hombres después de tantos siglos de sufrirla?". Pero esta exquisitez queda reservada a sus palabras. No dimana del film, aserto que puede extenderse a toda su vasta filmografía.

Los pájaros es, en todo sentido, una película de Hitchcock. Lleva su sello. Por la ambientación perturbadora y cautivante, por la sabia narración de hechos insólitos, exuberantes, extraordinarios, que tanto lo caracteriza (recordemos la célebre pelea en la estatua de la Libertad, en *Sabotaje* (Sabotage, 1936), y el aluvión de sucesos excepcionales en *Intriga internacional* (North by Northwest, 1959). Pero también es distintiva por sus fallas: carece de una explicación del motivo del ataque de los pájaros. Podría prescindir legítimamente de ella siempre y cuando se hubiera ubicado en una formulación fantasmagórica, irreal, sobrenatural, y que ésta hubiese sido su objetivo. Pero, contrariamente, Hitchcock impuso a las imágenes y sonidos una impronta realista y un vigoroso verismo que reclamaba la explicación. Más aún en cuanto creó una intriga en lugar de eludirla.

Pero este engaño no debe asombrarnos en Hitchcock. Al llegar la pueril e inverosímil aclaración en *Psicosis* (Psycho, 1960), el público descubre que ha sido burlado durante el trascurso de todo el film. Más todavía: es ya antológica y célebre —como ejemplo de trampa del director hacia el espectador— la secuencia de *Desesperación* (Stage Fright, 1950), en que visualizaba un *racconto* falso para desorientar y despistar sobre la identidad del asesino.

Los pájaros reitera el matiz que agregaba *Psicosis* dentro de la temática de Hitchcock: el horror, el terror exasperante. Es más: la concepción narrativa es similar: durante la primera parte de ambos films no ocurre casi nada. Trátase de un ardid del *enfant terrible* que es Hitchcock para relajar al espectador y, luego, descargar sobre él una incontenible lluvia de escenas espeluznantes. Para Hitchcock, indudablemente, el fin justifica los medios. Con tal de aterrar, de lograr un *shock*, no repara en filmar complacientemente secuencias truculentas, sádicas, hasta morbosas (como un cadáver con los ojos vaciados, o niños bárbaramente atacados por los pájaros).

Hitchcock vuelve a probar que es un talentoso artesano. Lo demuestran la atmósfera turbia y siniestra recreada, y el paroxismo y vigor de las secuencias con los pájaros acometiendo a los humanos. Hay proezas visuales sorprendentes. Mas Hitchcock es lo suficientemente inteligente como para exhibir su

virtuosismo técnico y formal sin caer en lo gratuito.

La fotografía en tecnicolor de Robert Burks es notable y refinada. La actuación de Tippi Hedren, Rod Taylor, Jessica Tandy y Suzanne Pleshette es sencillamente correcta. Si limitaron a cumplir con lo poco que se les pidió: interpretar a personajes esquemáticos, sin relieve. Algunas frases perdidas del diálogo se encargan de ampliar su boceto; evidentemente, Hitchcock no quiso perder tiempo en ello. Esto no debe tomarse como reproche, pues lo que importaba era la narración del suceso extraordinario, y una introspección o mayor ahondamiento en el diseño de los protagonistas hubiera dispersado y quitado unidad a la película.

Sin dudas, *Los pájaros* tiene limitaciones. Pero si bien el clima pesadillesco y malsano impostado no emana de los sueños u obsesiones de un poeta, el sortilegio de ese clima y el malestar y tensión que provoca hacen que sea un film que no podrá dejar indiferente.

F. P.

LIRISMO MENOR

LES DIMANCHES DE VILLE D'AVRAY (Sibila). **r.:** Serge Bourguignon. **a.:** novela homónimo de Bernard Eschasseriaux. **g.:** Antoine Tudal y S. Bourguignon. **d.:** B. Eschasseriaux y S. Bourguignon. **f.:** Henri Decae (Franscope). **m.:** Maurice Jarre. **d.a.:** Bernard Evein. **mtj.:** Leónide Azar. **s.:** Robert Teisseire y Jean Néry. **i.:** Hardy Kruger, Nicole Courcel, Patrizia Gozzi, Daniel Ivernel, Michel de Ré, André Oumansky, Anne-Marie Coffinet, Alain Bouvette. **pr.:** Romain Pinés. **j.pr.:** Raymond Froment y Jacques Plante. **pa.:** Films du Trocadero-Fides-Terra-Orsay. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** Francia, 1962. **f.e.:** 18.6. **s.e.:** Ideal. **d.a.** y **dr.:** 110'. **c.:** proh. men 18 a. ("Oscar" de la Academia de Hollywood 1962 al mejor film no hablado en inglés. Exhibido en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1962 donde obtuvo "Mención").

El film es, ante todo, original, audaz. Relata nada menos que la relación entre un hombre de unos treinta años y una menor de doce u once. El (hábilmente interpretado por Hardy Krüger) es un ex aviador que ha perdido la memoria a raíz de un accidente de aviación en el cual mató a una niña. Pero este pasado, sepultado y olvidado, sigue gravitando en su vida presente. Porque ha hecho de él un torturado que se pregunta constantemente quién es, un neurótico que deambula por las calles y las estaciones ferroviarias, un ser infeliz que no puede encontrar sentido ni satisfacción en la vida, un hombre que no se adapta ni comunica con la realidad y sus necesidades. No obstante, tiene a su alcance la posibilidad de ser feliz y saborear la vida: una amante (Nicole Courcel, cálida y comunicativa) que está completamente enamorada de él y se le da con la totalidad de su ser, incondicionalmente. Mas él encuentra la felicidad en una amistad imposible con la pequeña Sibila, que es una criatura también dolorida porque la han abandonado sus padres. Un amor puro, ingenuo, infantil, inocente, pero no exento de patología y que desde su comienzo ya presagia la desgracia y la tragedia.

Es admirable cómo **Serge Bourguignon** a medida que narra ese extraño e insólito vínculo va anegando a la película de delicada y dulce poesía. Y en términos verdaderamente cinematográficos. Ese poema que es *Sibila* surge a través de la plasticidad de la fotografía del gran Henri Decae, de la estupenda escenografía de B. Evein. De los aciertos de montaje, de las extraordinarias panorámicas, de las brillantes angulaciones que van registrando el paisaje esfumado, los árboles, los lagos, todo el mágico escenario donde se va desarrollando la tierna relación.

Entre las escenas más hermosas de la película por su prodigio visual en montaje, iluminación y encuadre, y fuerza poética, se destaca la que el protagonista, en una reunión con sus amistades y amante, en la que está completamente ausente, rememora y añora a la suave Sibila. Es una de las pocas secuencias en que los diálogos son buenos, pues en general no están logrados.

Que Bourguignon haya extraído lirismo y riqueza de un tema propicio para dar un mal paso, para caer en el mal gusto, o cualquier grueso error, aquilata su sensibilidad, tacto e inteligencia. La belleza obtenida es singular, de un hechizo y un clima extraño poco común.

Bourguignon tiene pues un mundo propio y personal. Un universo único. Pero este mundo se resiente agudamente porque en él falta humanidad. No está presente ni el hombre de siempre, ni el de hoy, con todas sus enormes complicaciones. Esto debilita a *Sibila*. Y abre el interrogante de si Bourguignon podrá seguir creando poesía o se perderá en un escapismo subjetivo.

F. P.

EVA 1962

EVA/idem (idem). **r.:** Joseph Losey. **a.:** novela de James Hadley Chase. **g.:** Hugo Butler y Evan Jones. **f.:** Gianni Di Venanzo. **m.:** Carlo Savina y Michel Legrand. **d.m.:** C. Savina. **d.e.:** Luigi Scaccianoce y Richard Mac Donald. **mtj.:** Franco Silva y Reginald Beck. **e.r.:** Guidarino Guidi. **s.:** Boistelle y Federico Savina. **i.:** Jeanne Moreau, Stanley Baker, Virna Lisi, Giorgio Albertazzi, Riccardo Garrone, Checco Rissone, James Villiers, Lisa Gastoni, Enzo Fiermonte, Nono Medici, Roberto Paoletti, John Pepper, Alex Revides, Evi Rigano, Ignozio Dolce, Van Eicken. **pr.:** Roberto y Raymond Hakim. **pa.:** Paris/Intereuropa. **dst.:** A. A. A. **o.:** Francia/Italia, 1962. **f.e.:** 26.9 **s.e.:** Ambassador, G. Sprendid, R. Indarte, R. de la Plata y Gral. Belgrano. **d.a.:** 114'. **dr.:** 105'. **c.:** proh. men. 18 a.

No es casual que la protagonista del último film de Joseph Losey se llame Eva. Como referencia muy concreta existen las citas bíblicas que abren y cierran el film, mencionando la expulsión del hombre del paraíso.

A Losey siempre le interesó la relación hombre-mujer como ejemplo de la relación bien-mal y la denigración del ser humano en pasiones límites. En *La irresistible* (Gypsy, 1957) existió una primera proposición que quedó en el aspecto externo y decayó por la debilidad del guión. En Eva retoma el personaje y no sólo construye un film de fascinante belleza formal, sino que también agota el tema con personajes-símbolos a los que descubre con su cámara en los momentos esenciales de una relación denigrante. Para ello contó, muy acertadamente, con los seres creados por un escritor como James Hadley Chase, quien tampoco evita los claroscuros para relatar historias vigorosas y exasperantes.

Tyvian, escritor de éxito, conoce a Eva —una prostituta— en su casa veneciana. Desde que la ve le obsesiona la idea de obtenerla y hace lo posible por lograrlo. Finalmente entabla relación con ella en Roma, y luego de soportar algunas humillaciones la relación se materializa. Eva le advierte que no se enamore de ella. Es posible que Tyvian no lo haga, pero queda sujeto a la carne de Eva de tal

modo, que a partir de ese momento no puede vivir un instante sin su presencia, hundiéndose cada vez más en la abyección. Al final logra quedar a su lado para gozar —por lo menos— de la conmiseración. La plaza de San Marcos, con su eternidad de columnas y campanas, queda como testigo permanente del eco de las únicas palabras que Eva puede dedicar a Tyvian: "Pobre tipo".

Losey se dedica casi exclusivamente a retratarnos los protagonistas a quienes "busca" literalmente con su cámara tanto en espacios abiertos como en lugares cerrados. Tyvian trata de decir sus verdades a Eva, de mostrarse. Eva, por el contrario, juega continuamente un juego de mentira-verdad en el cual ella misma puede llegar a enredarse, pero nunca caer acorralada. Losey nos fabrica una Eva a la que desnuda sin quitarle su misterio, a la que detesta pero no denigra. La complejidad del personaje está dada en cada detalle de su andar, de su vestir, de la música que escucha constantemente (*Loveless lover*, etc.), de la fábula que construye en su derredor (por ejemplo: Eva dice que su departamento de Roma es una *garçonnière* que nadie conoce. A la vez Losey nos da en él una serie de detalles cotidianos para demostrarnos que es allí donde Eva vive y no en otro lado).

Losey hace la exposición cinematográfica de la historia con sumo cuidado: cada plano utilizado se justifica en sí mismo cuando no en una suerte de relación establecida a través del film. El conocimiento de los personajes se efectúa, como hemos dicho, en la casa veneciana de Tyvian. Al final de la secuencia Eva asciende la escalera en un plano tomado desde abajo de la misma. Por entre los escalones vemos al hombre que ha llevado a Eva a la casa de Tyvian, entre otros escalones Eva, entre otros más Tyvian. Eva sube un escalón y su imagen se une a la de éste, luego sigue subiendo sola: entra a la vida de Tyvian. En la penúltima secuencia la esposa de Tyvian descubre a Eva en el dormitorio de la misma casa y sale corriendo. Tyvian corre detrás de ella. Eva, sola en la casa, baja la escalera —esta vez desde un contraplano de la misma— con una sonrisa despectiva y una rosa en la mano: Eva sale de la vida de Tyvian. A partir de este momento es él quien trata de entrar —sin lograrlo— en la vida de Eva.

Nada es gratuito ni excesivo. No sólo cada plano, sino también cada decorado tienen su razón de ser (la estrecha relación de Losey con el pintor y decorador Richard Mc Donald cumple cada vez mejor su misión). Otro ejemplo: cuando Tyvian se vuelve a encontrar con Eva en la boite, hay un negro alrededor de ellos que baila una danza de aspectos rituales durante la cual juega con una máscara. Las máscaras (simbólica y prácticamente) serán de ahí en adelante lo que contará fundamentalmente en la relación de ambos, que consiste, como casi toda relación humana, en juegos de verdad-mentira. La primera vez que Eva humilla terminantemente a Tyvian —en la puerta de su departamento romano— Losey la toma con un plano alto, casi perpendicular al piso, como si en esa oportunidad nosotros aún pudiésemos estar por encima de ellos; en la segunda, y más definitiva humillación, (la ida al hotel de Venecia) también los vemos entrar desde el mismo ángulo, pero esta vez nos acercamos más: entramos de lleno en la historia. Tyvian se confesará, Eva le pedirá dinero como pago de sus relaciones.

Eva dio la manzana a Adán. Adán la comió y si bien ambos son expulsados del paraíso, la Eva de Losey, la Eva 1962 se queda con la serpiente y siente desprecio compasivo por Adán: "Pobre tipo". Eva es un ser completo y acabado en sí mismo. Jamás sentirá remordimiento ni pena. No hace falta que se nos den detalles colaterales en su personalidad, cada acto de su vida es absoluto y excluyente. Cuál será su futuro no sabemos ni interesa. El paraíso está perdido, quizás porque ella nunca pensó en él.

A la artesanía magistral de Losey presta su calidad el fotógrafo Gianni di Venanzo con un trabajo excelente pero quizá no demasiado ajustado a la historia. Una foto más cruda, más contrastada, menos rica en grises, hubiese dado el tono exacto de la dureza de la historia.
En el plano interpretativo Stanley Baker —actor predilecto de Losey— realiza un buen trabajo, y Jeanne Moreau aporta el genio que la convierte (si es que aún hace falta aclararlo) en la mejor actriz del momento en la cinematografía mundial.

Posiblemente sea achacable a *Eva* cierta lentitud en el ritmo del relato, pero debemos pensar que Losey concibió su historia en dos horas y media y no en la hora y tres cuartos con que se exhibe. Vale decir, que no sólo se nos ha privado de elementos complementarios de juicio, sino que toda la obra está contada en *tempos* mayores que la velocidad que exigen cinco actos menos de film. Losey mismo ha declarado en una reciente encuesta realizada por la revista "Films and Filming", que entre los diez films que llevaría a una isla desierta, "agregaría a la lista, egoísticamente, su propia *Eva*, si alguien pudiese alguna vez obtener la versión original inglesa".

J. C. F.

EL JUEGO DEL AMOR Y DEL AZAR

LA BAIE DES ANGES (Fiebre). r., a., g. y **d.:** Jacques Demy. **f.:** Jean Rabier. **m.:** Michel Legrand. **d.a.:** Bernard Evein. **mtj.:** Anne Marie Cotret. **s.:** André Harvée. **i.:** Jeanne Moreau, Claude Mann, Paul Guers, Henri Nassiet. **pa.:** Sud Pacifique. **dst.:** GALA. **o.:** Francia, 1962. **f.e.:** 15.8. **s.e.:** Trocadero, G. Splendid, Callao, Flores, Gral. Belgrano y P. del Cine. **dr.:** 81', **c.:** prohib. men. 18 a. (Según publicaciones italianas habría colaborado en el guión Annie Mouréll).

A la *nouvelle vague* le queda algún aliento. Entre tanta incompetencia inflada por la publicidad produce también obras creativas que influyen sobre el cine contemporáneo. Se nota su influencia, por ejemplo, en la importancia asignada al director en las películas. Los nuevos realizadores franceses acentuaron el hecho de que el argumento debe ser un punto de partida, no de llegada. Una mayoría del cine, y no sólo francés, anterior a 1959 se ocupaba desmedidamente de los Grandes Temas y descuidaba las formas narrativas. Los Grandes Temas son lícitos, desde luego, y aun inseparables de las obras maestras, pero a condición de que no sólo el tema sea grande. Fue útil que la *nouvelle vague* recordase al cine estas verdades.

Fiebre es el segundo largometraje de Jacques Demy. Con *Lola*, el primero, Demy se había revelado como un temperamento clásico, preocupado por las equivalencias matemáticas entre las peripecias y los tiempos de su argumento; había mostrado una planeada vocación por la coincidencia y el azar.

El azar es también notorio en *Fiebre* aunque en un sentido más directo: en el juego de ruleta a que se entregan los protagonistas. La anécdota, más sencilla que en *Lola* —prácticamente lineal—, puede ser entendida como un análisis sicológico sobre un joven en quien nace la afición por el juego, y una jugadora con la cual establece relación erótica en la que ese interés común por el azar tiene peculiar incidencia. Ambos viven los vaivenes naturales del jugador, ganan y pierden, pasan de la prosperidad a la pobreza serenamente. La influencia del juego sobre su relación sentimental, y viceversa, es el único tema del film, en una limitación anecdótica que prescinde de descripciones ajenas a los protagonistas y a la ruleta. El film se concentra en los caracteres de los personajes pero no los profundiza del todo y explica su pasado por medio de sus declaraciones; en ambos aspectos deben verse las fallas más pronunciadas del film. El carácter de la mujer es el más fuerte: abandonó esposo e hijo para entregarse plenamente al juego, su única, absorbente vocación. En los designios del azar ella cree descubrir una prueba de la existencia de Dios. El hombre, por su parte, sólo buscaba huir del trabajo rutinario y al terminar las vacaciones volverá a su oficina. El final del film es un significativo momento en que el reencuentro de la pareja aparenta un final feliz y sugiere al mismo tiempo inestabilidad futura en la unión de personas tan distintas.

Es destacable que Demy consiga interesar constantemente con material tan escaso. Ocurre que no importa tanto la trama como la ansiedad que los personajes viven, percibida sensiblemente por el espectador. La búsqueda de emociones en esos seres no es gratuita ni interesada, no les importa ganar o perder: buscan encontrarse a sí mismos. La sugestión del film no deriva del suspenso sobre que número saldrá en la ruleta. Hay en Demy un investigador del alma humana —sutil aunque no penetrante— que describe objetivamente la conducta de esos seres sin criticarla, prefiriendo comprenderla.

El lenguaje, desenvuelto y ágil, es típicamente *nouvelle vague*. Pero al film le falta vigor; está a mitad de camino entre la superficialidad al uso "moderno" de Louis Malle en *El amor es asunto privado* (Vie privée) y la vitalidad de Godard o Truffaut. Al principio el film parece muy opaco; se enciende realmente a partir de la aparición de Jeanne

Moreau, una mujer con más personalidad que Demy. Sólo la calidez de esta actriz vuelve atractivos los diálogos en que los protagonistas se informan sobre su vida hasta entonces.

Fiebre tiene poco asunto pero el poco que tiene lo expresa en cine, aunque lo estira haciéndole perder consistencia. Esta es, de todos modos, la película de un autor todavía inmaduro de quien podrán esperarse mejores. En la composición, en el ritmo, en la música —pocos compases hábilmente intercalados—, en la dirección de actores y en el libreto que él mismo escribió, puede verse la mano de un director cuidadoso.

A. A. S.

RISAS FRANCESAS

LE SOUPIRANT (El suspirante). r.: Pierre Etaix. **a. y g.:** P. Etaix y Jean-Claude Carriére. **f.:** Pierre Levent. **m.:** Jean Pailleud. **d.a.:** Raymond Tournon. **mtj.:** Pierre Gillette. **a.r.:** André Bureau. **s.:** Jean Bertrand. **i.:** P. Etaix, Denise Perrone, Claude Massot, Karin Vesely, France Arnell, Laurence Lignéres, Lucien Fregis, Brigitte Jusslin, Petit Bobo. **pr.:** Paul Claudon. **pa.:** Copac-Cocinor. **dst.:** GALA. **o.:** Francia, 1963. **f.e.:** 26.6. **s.e.:** Trocadero, Capitol, Gaumont, Gral. Paz y Flores. **d.a** y **dr.:** 88'. **c.:** inc. men. 14 a.

LA BELLE AMERICAINE (La belle americana). r.: Robert Dhéry. **a. y d.:** R. Dhéry y Pierre Tchernia. **g.:** R. Dhéry, P. Tchernia y Alfred Adam. **f.:** Ghislain Cloquet. **m.:** Gérard Calvi. **d.a.:** Lucien Aguettand. **mtj.:** Albert Jurgenson. **a.r.:** Tony Aboyantz. **s.:** Robert Teisseire. **i.:** R. Dhéry, Colette Brosset, A. Adam, Louis de Funés, Bernard Lavalette, Christian Marin, Catherine Sola, Elaine Dhéry, Annie Ducaux, Robert Rollis, Jacques Fabbri, Jacques Legras, Michel Serrault, Pierre Dac, Pierre Tchernia, Christian Duvoleix, Jean Carmet, Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Jacques Charrier, Robert Burnier, Maurice Gardett, Jean Richard, René Sarvil, Jean Lefebvre, Max Falavelli, Badin, Philippe Dumat, Jean Gras, Dominique Maurin, Claude Pieplu. **pr.:** Henri Diamant-Berger y Arthur Lesser. **j.pr.:** Walter Rupp. **pa.:** C. C. F. C. - Film d'Art-Corflor-Panorama-Carlton Continental. **dst.:** A. A. A. **o.:** Francia, 1961. **f.e.:** 8.5. **s.e.:** Ambassador, G. Splendid, Gral. Belgrano, R. Indarte y P. del Cine. **d.o.** y **dr.:** 97'. **c.:** s/r.

En el cortometraje *Ruptura* (Rupture, 1961), sus directores Pierre Etaix y J. C. Carriére, ya fijaban su posición dentro del universo cinematográfico. Cultivo de la imagen, del chiste visual, comicidad fílmica basada en la mejor tradición del cine mudo americano. También en la ruptura del personaje con su novia se pueden rastrear los conflictos amorosos que constituirán una de las claves del carácter del suspirante.

En *El suspirante*, los *gags* no se suceden tan rápida y velozmente como en *Ruptura*. La nerviosidad y el dinamismo dejan paso a la tranquilidad. La risa es más reposada. El estilo se hace más ceñido y preciso. Más contenido. Se demuestra, además, seguridad en el manejo de la imagen y en la narración.

Pierre Etaix y J. C. Carriére —colaborador en el libreto— se han preocupado sobremanera de la construcción de un personaje. De conferirle consistencia sicológica. Y han tenido éxito. Pero he aquí, paradójicamente, junto al logro también un reparo. En efecto: el suspirante, eficazmente interpretado por Etaix, es un solitario que tiene algo más de treinta años y permanece soltero. Sus padres le aconsejan que busque novia y se case. Y el suspirante sale, entonces, dejando su habitación con libros e instrumentos de su *hobby*, la astronáutica, a buscarla en el mundo exterior. Y comienzan sus tropiezos, sus torpezas. Se evidencia su incapacidad para comunicarse con los demás, de dialogar. De amar. En esta inmadurez hacia los adultos y hacia el amor hay un indiscutible parentesco con Harry Langdon. (Es necesario aclarar que aunque la neurosis del suspirante es notable —en las escenas de la cantante desemboca en el fetichismo—, está alejado de la alienación y crueldad de Langdon, quien mataba a las mujeres.) El suspirante es un sonámbulo, un lunático. Un indiferente al sufrimiento ajeno, a los problemas humanos. Vive recluido en su subjetividad. Y es esta deshumanización la que provoca que el público no lo ame. Que no se encariñe con él. Compárese con el amor que despertaba la humanidad de Chaplin. O con el afecto, a pesar de su esquematismo, que el espectador sentía por Buster Keaton o Harold Lloyd.

Pierre Etaix ha desechado del cine cómico mudo el período de la enloquecida tempestad de carcajadas (Mack Sennett en especial). Sus *gags*, sin grandes audacias o intuiciones, son el fruto de la elaboración rígida y contenida. Escoge la impasibilidad. Su innegable inspirador: Buster Keaton.

Y surge una inevitable confrontación con otro artista que explota la comicidad visual: Jacques Tati. Pero éste tiene un plan más ambicioso: emplea el cine como vehículo para zaherir a una civilización desvitalizada y mecanizada. Pero, aunque esté enclaustrado y no participe del mundanal ruido, el suspirante ¿no será acaso la consecuencia de un mundo que avanza hacia una automatización sin control?

Dentro del panorama de la risa, otro film reclama su consideración: *La bella americana*, escrito, dirigido e interpretado por Robert Dhery. Esta obra tiene evidentes puntos de contacto con *El suspirante* por su utilización de la imagen fílmica como intrumento para producir el humor. Es necesario hacer la salvedad de que esa influencia del cine cómico mudo es importante, pero no constituye la arquitectura básica del film, que es, en cambio, la comedia de situaciones y equívocos derivados de la adquisición de un flamante Cadillac (*La belle americaine*) por un obrero. Este hecho le ocasiona la envidia y su consiguiente despido del trabajo. Posteriormente, interviene en un ridículo y accidentado desfile de automóviles y perros; participa en una recepción de una embajada; se hace amigo de un inepto ministro; tiene problemas con la policía. De estas situaciones extrae Dhery auténtica comicidad y aprovecha para satirizar, sin mayor causticidad, a diplomáticos, ministros, industriales, aristócratas y funcionarios. Recuerda a René Clair, mas sin su poesía y plenitud.

Dhery tiene capacidad para plantear situaciones y resolverlas. Para conectarlas entre sí. Y para causar la risa. Creemos, no obstante, que con más poder de síntesis se hubiera favorecido a la película, confiriéndole mejor ritmo y, consecuentemente, un mayor grado de eficacia cómica.

A Dhery le bastan pocos trazos para representar un personaje y dotarlo de humanidad y simpatía. Desfila por la cinta una extensa galería de seres risueños (unos, los apuntados por la sátira, y los demás, los vecinos del obrero), todos ellos magistralmente dibujados. No es extraño a esta conquista, el magnífico conjunto de intérpretes, muy bien dirigidos por Dhery, quien es, por otra parte, un excelente actor.

Robert Dhery tiene, pues, aciertos de narración, de conducción de actores, de interpretación, de inventiva cómica y argumental. No es aventurado tener esperanzas en su futuro cinematográfico...

F. P.

TIEMPO DE CINE es la publicación oficial del **Cineclub Núcleo** de Buenos Aires, fundado el 20 de agosto de 1954 / **Consejo directivo:** Salvador Sammaritano, Héctor Veno, Alberto Alvarez, Antonio A. Salgado, Armando Bresky y Juan E. Gallego / **Núcleo** es miembro fundador de la Asociación de Cineclubs de Buenos Aires (A. C. B. A.) y de él dependen la **Cinemateca Núcleo** y un **Departamento de distribución de publicaciones cinematográficas** a cargo de Juan Carlos Bosetti. Edita además de esta revista, la colección de estudios monográficos **Cine - Ensayo** / **Secretaría:** Avda. Gaona 2907, 3º piso, of. 4, tel. 59-7990 / **Exhibiciones cinematográficas:** Cine Dilecto, Avda. Córdoba 1661, tel. 44-5885, todos los lunes (excepto feriados y vísperas) a las 20.15 y 22.30 horas y los segundos y cuartos domingos de cada mes a las 10.30 horas.

RISAS ITALIANAS

LA VOGLIA MATTA (El deseo loco). r.: Luciano Salce. **a.:** novela de Enrico Stella. **g.:** Franco Castellano, Giuseppe Moccia (Pipolo) y L. Salce. **f.:** Erico Menczer (Totalscope). **m.:** Ennio Morricone. **cn.:** "Canción de verano"; "Brigitte Bardot"; "Un filo"; "Yo tengo una muñeca"; "No existe el amor"; "Sassi". **d.a.:** Nedo Azzini. **mtj.:** Roberto Cinquini, **i.:** Ugo Tognazzi, Catherine Spaak, Gianni Garko, Franco Giacobini, Fabrizio Capucci, Margherita Girelli, Jimmy Fontana, Beatrice Altariba, L. Salce. **pr.:** Isidoro Broggi y Renato Libassi. **i. pr.:** Alessandro Von Norman. **pa.:** D. D. L. **dst.:** ROYAL. **o.:** Italia, 1962. **f.e.:** 2.5. **s.e.:** Trocadero, Gaumont, Capitol, Flores y Gral. Paz. **d.o. y dr.:** 105'. **c.:** proh. men. 18 a.

LE ORE DELL AMORE (Las horas del amor). r.: Luciano Salce. **a.:** Franco Castellano y Giuseppe Moccia (Pipolo). **g.:** F. Castellano, G. Moccia y L. Salce. **f.:** Erico Menczer. **m.:** Luiz Bonfá. **cn.:** Ennio Morricone y L. Bonfá. **tr.:** Gianetto de Rossi. **d.a.:** Nedo Azzini. **mtj.:** Roberto Cinquini. **a.r.:** Emilio Miraglia. **s.:** Franco Groppioni. **v.:** Giuliano Papi. **ct.:** Carlo Fierro. **est.:** I.N.C.I.R. **i.:** Ugo Tognazzi Emanuelle Riva, Barbara Steele, Mara Berni, Umberto D'Orsi, Diletto D'Andrea, Brunello Rondi, Irene Alosi, Renato Speziali, Renato Izzo, Francesco Rigamonti, Fabrizio Moroni, Giovanni Urli, Mario Brego, Janine Hancy, Salvo Libassi, Franco Morisi, Elvira Tonelli, L. Salce. **j.pr.:** Alessandro Von Norman. **pr.e.:** Isidoro Broggi y Renato Libassi. **pa.:** D. D. L. S.p.a. **dst.:** A. A. A. **o.:** Italia, 1962/3. **f.e.:** 25.7. **s.e.:** Ocean, Capitol y Flores. **dr.:** 103'. **c.:** proh. men. 18 a.

El director Luciano Salce apareció ocupando un lugar de consideración en la comedia italiana junto a Risi, Monicelli y algún otro, cuando filmó *El comandante* (Il federale, 1961), en cuyo argumento y guión figuraban los nombres de Castellano y Pipolo, dos graciosos que vienen haciendo buena parte de la mejor risa italiana en los últimos tiempos, levantando de paso a algunos directores de tercer orden. El dúo ya se había anunciado con chispa en algunos guiones previos para films menores: *Tipos de playa* (1959, de Mario Mattoli), *Totó, Fabrizi y los jóvenes de hoy* (1960, también de Mattoli), *Caza al marido* (1960, de Mario Girolami) y *Mujeres a la italiana* (1960, de Silvio Amadio).

Estos dos guionistas se llaman en realidad Franco Castellano y Giuseppe Moccia Pipolo, pero se han empeñado en firmar con sus apellidos solamente, a la manera de sus colegas Age y Scarpelli, con quienes parecen tener también otro parentesco. Porque Castellano y Pipolo no sólo quieren ser seguidores de Age y Scarpelli, sino que como ellos, anhelan empalmar la risa dentro del drama. Pero todavía no han llegado a tanto. Sus guiones han insistido en explotar sólo el lado cómico de las historias; el costado dramático y serio de la anécdota se les suele disolver en lateralidades o en desarrollos incompletos. En ese sentido, *El deseo loco* y *Las horas del amor*, son sus tareas más equilibradas hasta el momento. Y quizás Salce tenga algo que ver en eso porque a partir de su colaboración con el dúo en *El comandante*, sus films han buscado algo más que hacer reir, introduciendo alguna línea argumental sobre la amistad, la juventud perdida y el matrimonio.

En *El deseo loco* Ugo Tognazzi es un ingeniero cuarentón que empieza queriendo visitar a su hijo en el reformatorio, sigue enredándose con una pandilla juvenil que le saca dinero y le hace pasar vergüenza, y termina pasando el *week-end* en un chalet junto al mar, atraído por Catherine Spaak, una delicia de 16 años que lo invita a una aventura erótica en la playa.

Con ese argumento y con mucha risa por el medio, el film ensaya una crítica a cierto sector de la juventud actual, empeñada en tener la cabeza vacía, en burlarse de sus mayores, en dedicar mucha parte de su tiempo a hacer el amor para olvidar la relación al día siguiente y recomenzar otras que incluyen todo menos amor.

El film tampoco perdona al ingeniero Tognazzi. Lo pinta como un burgués débil que se queja de la juventud perdida pero que prefiere olvidar a su hijo en el reformatorio, que se ríe del amor y el casamiento (*a mí las mujeres sólo me interesan en posición horizontal*, le dice a un amigo) para terminar enamorándose perdidamente de una chiquilina a la que también le propone matrimonio y mucho lujo.

Pero los responsables del film parecen preferir al ingeniero. Porque ese ingeniero cuarentón es capaz de tener sentimientos, de ser más hombre que cualquiera de esos loquitos con mucho pecho, de poder enfrentar sin cobardía al más fuerte del grupo y vencerlo sin mayores inconvenientes, para pasar a ser coronado como el nuevo jefe de la banda en una graciosa y poética ceremonia junto al mar.

Un primer logro del film es su economía de medios, su ausencia de retórica; la idea central está aludida en las situaciones y los personajes, mientras se alternan los chistes verbales. Y hay que ver qué frescura cómica tienen esos monólogos interiores en imágenes que se le aparecen a Tognazzi durante el fin de semana, ya recordando algunos sucesos, ya imaginando otros como el color que tomaría su casa, su fábrica y su vida si se casara con esa chiquilina de 16 años. El procedimiento hace recordar al que usó Pietro Germi en *Divorcio a la italiana*, pero es una influencia bien asimilada que también da riqueza de matices a la narración.

Otro logro del film es la dirección de Salce. La escena más recordable por su vuelo lírico y su destreza técnica es la de un baile erótico durante el cual la cámara se dedica a explorar en planos detalle los rostros de las parejas. Hay todo un ritmo cinematográfico allí. Los cortes duran de dos a tres segundos, para pasar con alguna desconcentración de montaje al plano general del grupo. Pero Salce es también un gran director de intérpretes. Hay que verlo a Tognazzi haciendo caras para comprobarlo, y hay que ver qué bien están en su papel los integrantes de la pandilla, con una Catherine Spaak convincente dentro de sus pantalones ajustados.

Contrariamente a *El deseo loco*, *Las horas del amor* es un film más tedioso, de alguna manera menos cómico. Quizás por querer ser más pretencioso por el lado de las ideas. En el film, Emmanuele Riva y Hugo Tognazzi integran una pareja treintona que decide unirse en matrimonio después de haber mantenido felices relaciones prenupciales durante largo tiempo. Pero pronto descubren que la vida de casados es aburrida, que hay que variarla con otras aventuras personales. Y mientras ella le da una lección a un jovencito que pretende festejarla para poderla chantajear, su marido descubre que las fiestas de soltero lo siguen aburriendo, que ya no está en estado para encarar aventuras locas. Entonces la pareja se reconcilia y acepta que mejor es hacer vida familiar.

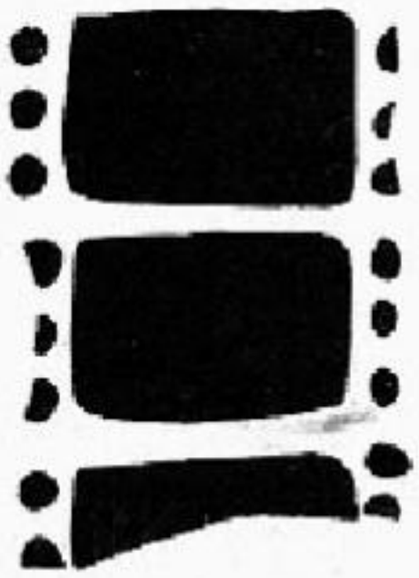
Todo el film está jugado con parsimonia, lentamente. Le interesa más el fluir de los acontecimientos y las situaciones que los impactos. Y es ese detalle el que hace tediosa a la narración, restándole nervio y gracia a la anécdota. Una consecuencia de esa limitación es que la mayor parte de los chistes son verbales, dejando su gracia en la gesticulación de los intérpretes más que en las situaciones.

Otra particularidad del film es su afán por contrastar modos de vida. Si el film propone centralmente una defensa del matrimonio y aconseja la solución para los treintones, no lo hace conversando sino oponiendo las ventajas y las desventajas de la tesis. Para ilustrar las ventajas, se intercala la vida de soltero de un amigo de Tognazzi que grita contra el matrimonio pero que en realidad se siente solo y teme que nadie lo cuide cuando se enferme. Para ilustrar las desventajas, se muestran varias escenas de tedio familiar; un paseo dominical con unos amigos aburridos, varias riñas de la pareja central por no compartir los mismos gustos.

Sin ser un gran film, *Las horas del amor* viene a confirmar otra vez la sensibilidad de sus responsables. Sin estar a la altura de *El deseo loco*, es un logro importante como comedia. Los dos films levantan a sus responsables entre lo más atendible de la risa italiana.

A. R. O.

CARTA DE UN LECTOR



EL OJO DE LA CRITICA

INDICA

a sus lectores una serie de films que por distintas causas no son comentados en este número: por falta de espacio, por haber sido estrenados luego del cierre de la edición o por estar contemplada su crítica en futuros artículos globales o referencias. Son películas que independientemente de sus valores, poseen rasgos de interés, calidad o antecedentes que hacen necesaria su visión para el espectador informado.

8½, de Federico Fellini.

LUZ DE INVIERNO (Nattvardsgäesterna), de Ingmar Bergman.

EL CUCHILLO BAJO EL AGUA (Nóz w wodzie), de Román Polanski.

LA EPOPEYA DE LOS AÑOS DE FUEGO (Póvest ógnenis Lét), de Yulia Solntseva.

EL OJO SALVAJE (The savage eye), de Ben Maddow, Sidney Meyers y Joseph Strick.

LA INFANCIA DE IVAN (Iványovo Détsvo), de Andrei Tarkovsky.

EL SHEIK (La sceicco bianco), de Federico Fellini.
DAVID Y LISA (David and Lisa), de Frank Perry.
LA CARTA QUE NO SE ENVIO (Neotpráviennoie Pismó), de Mijail Kalatazov.
EL QUE MATO POR PLACER (War Hunt), de Terry Sanders.
VENUS A LA VENTA (The stripper), de Franklin Schaffner.
30 AÑOS DE ALEGRIA (30 years of fun), de Robert Youngson.
EL INDOMABLE (Hud), de Martin Ritt.
PASIONES SECRETAS (The secret passion), de John Huston.
LA PALOMA BLANCA (Bilá holubice), de Frantisek Vlácil.
LA TERRAZA, de Leopoldo Torre Nilsson.
EL AMERICANO FEO (The ugly american), de George Englund.
IRMA, LA DULCE (Irma, la douce), de Billy Wilder.
LOS NUEVE HERMANOS (Spencer's mountain), de Delmer Daves.
LA BANDA CASAROLI, de Florestano Vancini.

Otros estrenos recientes fueron comentados en el número anterior, a propósito de su exhibición en el Festival de Mar del Plata 1963. Ellos son: *Il sorpasso* de Dino Risi; *La parmigiana* de Antonio Pietrangeli; *Deliciosa juventud* (Das Schwarz-weiss-rote Himmelbett) de Rolf Thiele; *El maniquí* (Vaxdockan) de Arne Mattson; *Un niño espera* (A child is waiting) de John Cassavetes; *La isla* (A ilha) de Walter H. Khouri, y *Saboreando margaritas desnudas* (Ich Bin Auch nur Eine Frau) de Alfred Weidenmann. Esta última había sido presentada en el Festival con el título *Yo también soy mujer.*

Señores:

Creo que son elogiables en sí las críticas de "De lo nuestro...". Pero no lo es, en cambio, el hecho de que TIEMPO DE CINE malgaste su papel —que no es barato— en infrapelículas como *Barcos de papel*, *Cuando calienta el sol*, etc., y aun con *La cigarra no es un bicho* que maguer su éxito taquillero no merece compartir espacio junto a notas sobre Torre Nilsson, Murúa, Birri y otras gentes que hacen cine en serio. A este paso voy a tener que comprar "Antena" que no es tan cara.

WALDO H. DE CICCO
Rosario (Santa Fe)

N. de r. — Se agradece el elogio a la calidad de las críticas, al cual el lector agrega una objeción a la existencia de la sección "De lo nuestro..." en sí. En este punto TIEMPO DE CINE disiente con el lector. Una revista argentina tiene la obligación de ocuparse del cine producido en el país. No son superfluos juicios valorativos sobre films en varios casos admirados por sectores del público, a los que conviene informar y que ojalá lean la revista. Por otra parte, TIEMPO DE CINE se vende en el exterior; es prácticamente la única publicación por la cual pueden enterarse en el extranjero acerca del cine argentino. Es conveniente separar la paja del trigo para que nadie se confunda en la oscuridad. Algún lector curioso puede recurrir a "Antena". No le serán establecidas las diferencias entre *Cuando calienta el sol* y los films de las gentes que hacen cine en serio.

DE LO NUESTRO...

por ANTONIO A. SALGADO

El cine argentino no las tiene todas consigo en 1963. Si en el plano estético fue un desastre (salvo las escasas excepciones), en el aspecto industrial no le fue mejor. Durante varios meses no se filmó ni se estrenó en Buenos Aires un solo film local. Y aunque en las últimas semanas volvieron a las carteleras del centro, hay muchos que no comenzaron sus ciclos de exhibiciones por los barrios y el interior del país. A todo esto no fue ajena la incierta situación política.

Los exhibidores han sido y son naturalmente reacios a exhibir films argentinos, ya que los extranjeros les resultan más baratos. Por esta razón, el Instituto Nacional de Cinematografía propugnó una medida (sancionada por decreto-ley 2979/63) mediante la cual era obligatorio exhibir una película argentina por cada seis extranjeras. Pero poderosas distribuidoras norteamericanas y nacionales, y los exhibidores, se opusieron a ese decreto-ley que de este modo no llegó a aplicarse. Los exhibidores incluso protestaron cerrando las salas cinematográficas durante dos días, al tiempo que amenazaban con paros mayores. Inmediatamente, la Cámara de la Industria Cinematográfica (entidad que agrupa a varios de los sectores que hacen el cine nacional), protestó contra los considerandos de esta medida, que estimó injuriosos, y refirmó su apoyo al decreto del seis a uno. Ello no impidió que poco tiempo después la Cámara llegara a un entendimiento con los exhibidores y firmara un convenio mediante el cual se suspendía la aplicación del decreto-ley 2979/63 hasta el 1º de abril de 1964. Por su parte, los exhibidores se obligaban a exhibir determinados films argentinos pendientes de estreno, que de hecho se amontonaron en cartelera. Como estos arreglos fueron hechos a espaldas de la autoridad natural, el INC, éste protestó, al punto que sus relaciones con la Cámara de la Industria se hicieron más tirantes. Por último, la Cámara y los exhibidores, unidos, consiguieron que el gobierno interviniese al INC, declarando caduco al directorio encabezado por el doctor Goti Aguilar. Hubo pedido de recursos de amparo por parte de éstos, al que la justicia hizo lugar posteriormente. En el ínterin, y antes que Illia asumiese el gobierno, Guido promulgó un decreto sobre censura cinematográfica, comentado en otra parte de esta revista.

Estando este número en máquina la situación era confusa. No se sabía bien si el directorio de Goti Aguilar reasumiría sus cargos en el INC, y en tal caso cuál sería la reacción de la Cámara de la Industria.

★

Entre los estrenos del último período hay dos que se destacan nitidamente: Los inocentes *de Juan A. Bardem, y* Paula cautiva *de Fernando Ayala. Son las dos únicas películas en las cuales el lenguaje cinematográfico fue utilizado con sensibilidad. En la primera es posible observar la personalidad en progreso de un director español que a veces pareció un formalista, y que solía usar más palabras de las necesarias para dramas muy conversados y poco vividos. En* Los inocentes *hay la magia de un estilo creando un clima; es, sin duda, el mejor film argentino del año. Por su parte,* Paula cautiva, *con las fallas apuntadas en la crónica respectiva, significó el reencuentro consigo mismo de un director valioso en el cine nacional. Entre el resto de la producción apenas merece ser mencionada la cámara de* Rata de puerto *y la prolijidad de* Las ratas. *En tanto que* Los inconstantes *defraudó las esperanzas de quienes creían que el cine argentino empezaba de* Los jóvenes viejos *para acá. Hay muchos films pendientes de estreno, sin embargo, que alientan la esperanza de un progreso.*

Pocos años más pobres que 1963 en el cine argentino. Por contraste, un año como 1961 (con Alias Gardelito, La mano en la trampa *y* Tres veces Ana) *parece ahora muy lejano.*

LOS INCONSTANTES: r., a., g., y d.: Rodolfo Kuhn. **f.:** Ignacio Souto. **em.:** José Schiavone. **f.f.:** Carlos Orgambide. **m. y d.m.:** Sergio Mihanovich. **dc.:** naturales. **mtj.:** Antonio Ripoll. **a.r.:** José González Aguilar. **s.:** José Paleo y Carlos Dowan. **mq.:** Vicente Notari. **l.:** Alex. **i.:** Elsa Daniel, Gilda Lousek, Luis Medina Castro, Alberto Argibay, Jorge Rivera López, Héctor Pellegrini, Virginia Lago, Mónica Sánz, Fernando de Soria, Carlos Usay y "Los Tuyuseros". **pr.:** Marcelo Simonetti. **pa.:** Kuhn-Simonetti. **dst.:** A.A.A. **o.:** Argentina, 1962. **f.e.:** 12.9. **s.e.:** Ambassador, Flores, Gral. Belgrano, R. de la Plata, Constitución, G. Córdoba, 25 de Mayo, Ritz. **dr.:** 85'. **e.:** prohib. men. 18 a. (Filmada en Villa Gesell. Film exhibido en el Festival de San Sebastián, 1963).

"*¿Pasa o no pasa lo que pasa en Villa Gesell?*" Esta astuta contradicción publicitaria creó expectativa. Villa Gesell suena a algunos oídos como sinónimo de *dolce vita*, de diversión y poca moral. Es un concepto resistido por autoridades que no quieren para su ciudad la fama de nueva Gomorra; a lo sumo, la de nueva Mar del Plata. La película no tiene la pretensión sensacionalista de su publicidad; pese al tema y algún ocasional desnudo.

Este es el segundo largometraje de Rodolfo Kuhn, un hombre que en *Los jóvenes viejos* demostrara preocupación por las formas y los contenidos, aunque influido en ambos por el cine ajeno. Se ocupaba de jóvenes ociosos, de determinada clase social, y en un tono que podía entenderse como testimonial.

Los inconstantes sigue esa línea. Con un lenguaje cuidadoso, de la composición al menos, cuenta otra historia juvenil. Aquí, sobre tres muchachos que no sabiendo qué hacer viajan en automóvil a Villa Gesell (Alberto Argibay, Luis Medina Castro, Héctor Pellegrini). El film muestra luego una profusión de bares americanos y whiskerías donde mucha juventud canta entusiastamente el folklore, hace el amor sin importarle con quién, y se pronuncia sobre la incomodidad de vivir en estos tiempos.

A veces las apariencias engañan: esos jóvenes divertidos resultan unos insatisfechos de sí mismos. Las muchachas a quienes el film atiende (Gilda Lousek, Elsa Daniel, Virginia Lago, Mónica Sanz) viven una latente angustia exteriorizada, en grado extremo, por el probable suicidio de quien parecía la más segura de sí misma. En este nivel descriptivo la película se entiende.

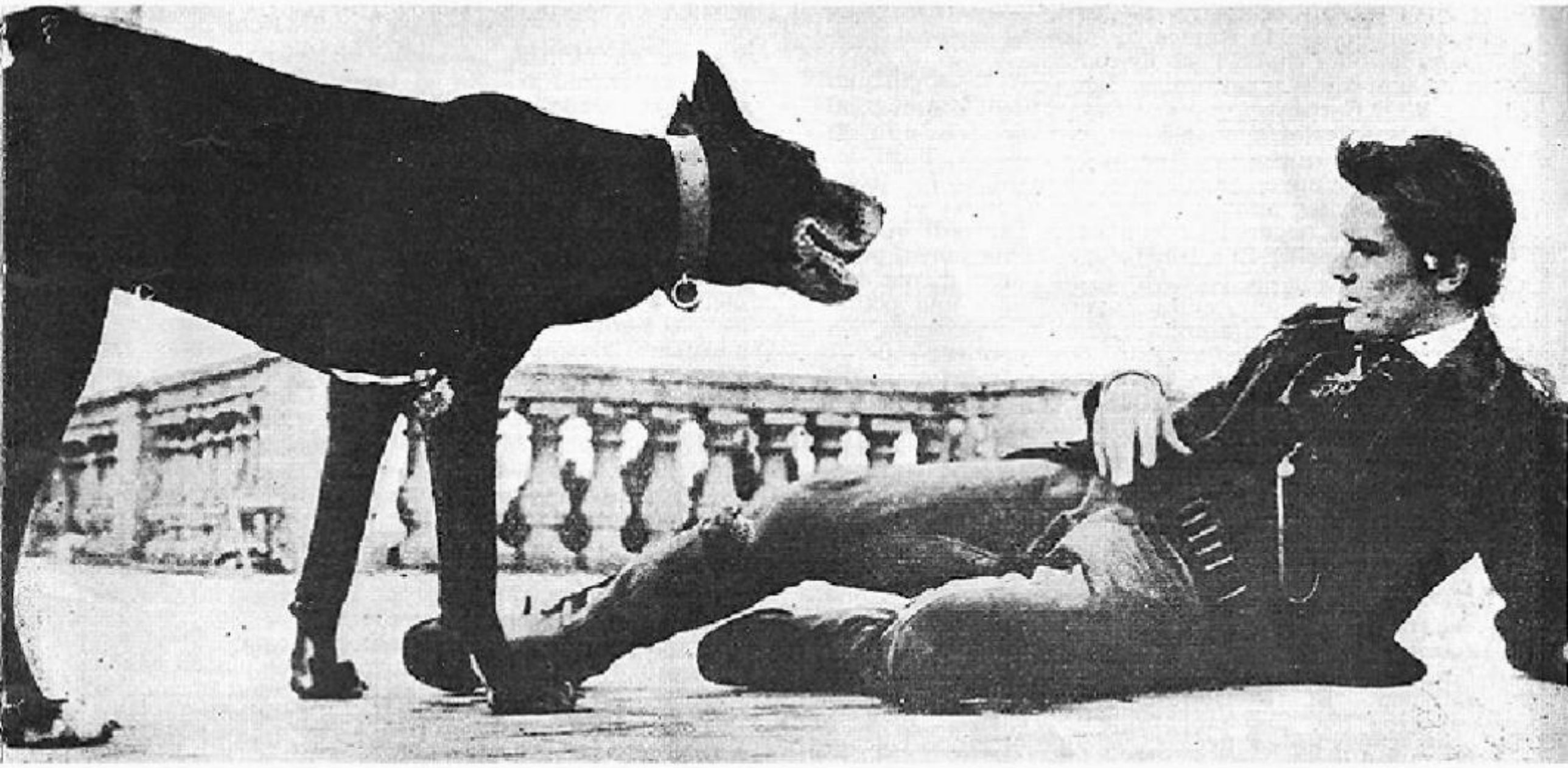
Está menos lograda como drama: su convencional desarrollo lo reduce a conversaciones con variables parejas. Entre tonada y chacarera los personajes comentan lo blanca que está la luna, lo complicada que es la vida. Las frases son improbables, alguien incluso recita, y el efecto sobre el espectador es el de mucho solemne lugar común.

El film describe realistamente el canto y el baile, pero niega ese realismo en los diálogos retóricos que ocupan, prácticamente, la mayor parte de la película.

Rodolfo Kuhn no es un inescrupuloso que produce cine subalterno. El tiene inquietud intelectual, solvencia técnica poco común en la Argentina 1963, y escribe sus propios libretos. Pero le falta inspiración y una personalidad que quizás esté en gestación: muchos diálogos banales, mucha buscada belleza visual parecen copiados de Antonioni, un director poco banal. Esta imitación no es lo más grave, sin embargo. Lo peor es su insistencia en personajes voceadores de su posición frente a la vida y que no parecen vivos como personajes, aunque en alguna medida están muertos como seres humanos. *Los jóvenes viejos* tenía la misma falla, aliviada en su caso

GUIDO ARISTARCO

IL GATTOPARDO



Frente a *Il Gattopardo* debo confesar mis dudas y mi perplejidad, y también mi desilusión. He seguido tan de cerca la obra de Visconti, he defendido con tal tenacidad la importancia que ella ha tenido y tiene en el contexto de nuestro cine, desde los tiempos ahora lejanos de *Obsesión* (Ossessione) hasta el magnífico relato breve *El trabajo* (Il lavoro, en *Boccaccio 70)*, que fui definido en Italia, y también fuera de ella, como el crítico más "viscontiano". Una sola vez estuvimos realmente en desacuerdo: fue sobre *Puente entre dos vidas* (Le notti bianche), y recuerdo todavia la larga, apasionada y amarga discusión que tuve con el director del film, apenas finalizada la *première* veneciana. Hoy, tanto como ayer, sigo estando seguro de que la importancia de la obra de Visconti crece con el tiempo. De cualquier modo, *Obsesión* permanece como una indudable introducción a la época feliz del neorrealismo, y *La terra trema* como el producto artísticamente más acabado y maduro de nuestro cine. *Bellísima* fue mucho más que una obra "menor", y *Rocco y sus hermanos* (Rocco e i suoi fratelli) continuaba la vía del realismo crítico, abierta por Visconti, en un momento en que la moda de la antinovela estaba ya en el ápice. Con *Livia* (Senso), nacía el primero, auténtico film histórico italiano.

Siguiendo este ejemplar "itinerario", en julio próximo pasado, desde las columnas de "Cinema Nuovo", arriesgaba un juicio anticipado: que con *Il Gattopardo* Visconti nos daría otro grande y verdadero film histórico. ¿Me equivoqué entonces, o me equivoco ahora? Los juicios que he leído sobre su último trabajo son positivos, concordantes —por vez primera— frente a una obra de Visconti, en un momento en que su nombre no es más objeto de polémica, cuando se reconoce el signo heráldico —artístico, de auténtico Gattopardo— que él ha dado al cine italiano. No es que el film, ya sea en el plano de la realización, del estilo, del lenguaje, no muestre la impronta de su grandeza. Antes bien, por ciertos detalles, la pone de manifiesto. Podría citar páginas y páginas de un rigor técnico y estilístico ejemplar: el Te Deum en el Duomo di Donnafugata, con los Salina sentados en el coro, por ejemplo. He hallado referencias expresivas a *La terra trema* y a *Livia*: los movimientos amplios y solemnes de la cámara, que descubren siempre detalles significativos. La secuencia en que la cámara sigue a Angélica a través de las puertas de los departamentos deshabitados y abandonados por decenios, que forman un laberinto intrincado y misterioso ("por aquellos obscuros placeres en que se había complacido el setecientos agonizante"), tiene una estructura análoga a la de *La terra trema,* cuando llegan los acreedores a la casa del níspero, y a la escena en que Livia roba el dinero para dárselo a su amante. Otros han hecho notar el sentido pictórico, el empleo del color. Con Rotunno, digno heredero de Aldo, Visconti ha sabido vivificar las mórbidas curvas de las colinas inflamadas de amarillo por el sol, la violencia del paisaje siciliano, "esta crudeza del clima, esta tensión continua en todo sentido, estos monumentos también del pasado, magníficos pero incomprensibles, porque no fueron edificados por nosotros, y que están a nuestro alrededor como bellísimos fantasmas mudos". El "genio espectacular" de Visconti no tiene nada en común con *Lo que el viento se llevó* (Gone with the wind) obra mediocre en todo sentido.

¿Es posible hablar de un *Gattopardo* suyo, enteramente suyo? El motivo de mi disentimiento, de mis dudas y mi perplejidad, es doble. El amor que Visconti demostró siempre por los clásicos de la literatura no lo llevó nunca a una posición de acrítica, inmóvil veneración. Los estudiaba y reelaboraba. La elección de los textos de partida comportaba un desarrollo, una capacidad para aprehender su herencia vital, una aptitud para absorber cuanto de grande tienen todavía y continuarlo. No sólo Cain y Camillo Boito, sino también Verga y Dostoievski eran releídos críticamente, analizados y explicados: su vivencia resultaba del permanente encuentro e integración del

por la referencia a una candente realidad: se trataba de que la generación vieja no dejaba hacer cine a los jóvenes y Kuhn era un joven que finalmente se hacía oír. En *Los inconstantes* hay más mutismo.
En un reportaje el director ha insinuado que ciertas frases (un recalcado *no te metás*) y la desaparición de un personaje en el mar (Gilda Lousek) simbolizan a la Argentina hundiéndose poco a poco ante la indiferencia de los argentinos. Sentidos de este tipo son invisibles en el film. *Los inconstantes* alcanza a comunicar que existen jóvenes frívolos, muy creídos de que no lo son, a quienes les gustan el folklore y la charla "trascendente". Pero capta los datos externos, apenas; le falta una visión más honda.

RATA DE PUERTO. r.: René Mugica. a. y g.: Arjel Cortazo. f.: Oscar Melli. em.: Aníbal Di Salvo. f.f.: A. García Gólvez. m. y d.m.: Tito Ribero. d.a.: Germen Gelpi. mtj.: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. e.r.: Carmelo Storópolis. s.: Alejandro Combi. est.: San Miguel. l.: Alex. i.: Breno Mello, Wolf Rubinski Elizabeth Killion, Héctor Méndez, Maurice Jouvet, Zulma Faiad, René Jolivet, Lolo Prat. pr.: Sergio Kogan. j.pr.: Julio Godoy pa.: S. A. D. F. O. dst.: COLUMBIA. o.: Argentina, 1962. f.e.: 27.8. s.e.: Normandie, Pueyrredón, Roca, Argos, Príncipe y Gral. Belgrano. dr.: 88'. c.: prob. men. 18 a.

Esta es la historia de Wolf Rubinski, un hombre que vive en el puerto, tiene físico poderoso y mente enferma. Se crió en un orfelinato y el único recuerdo de su madre es el de una prostituta aceptando dinero ajeno; por eso no cree en el amor. Tiene un amigo (Breno Mello) que es sacerdote y atiende una institución que ampara al portuario. Entre este sacerdote y una muchacha (Elisabeth Killian) tratan de humanizar al monstruo, quien luego de trabajar para contrabandistas y como luchador profesional, pagará su primera bondad con la muerte.

El film toca dos ambientes: el del puerto, con sus códigos oscuros que castigan la traición, con su ocasional rayo de luz de la amistad. Y el de la lucha profesional, con la simulación esencial del negocio. El protagonista pasa del primero al segundo; su personalidad, muy adecuadamente interpretada por el físico de Rubinski, es el eje del film. Su evolución espiritual es menos notoria. Hay demasiadas luchas físicas, en el ring y fuera de él, con la consecuencia de que no se muestra lo que el personaje siente sino, menos significativamente, lo que el personaje hace. Los detalles que enriquecerían su personalidad están enunciados, apenas, abusando del lugar común en diálogos con el sacerdote a quien conoce de niño y con la mujer que lo quiere. Predomina la simpleza: Mugica coloca rostros en primer plano (Breno Mello) que quieren ser conmovedores, pero descuida su ubicación en el contexto, o hace entrar a un niño improbablemente en la habitación de una casa de citas.

El director René Mugica recibe distinciones oficiales (mejor film en 1961 y mejor dirección en 1962) y eso podría crearle fama de buen director. Deberá revisarse el concepto. *Rata de puerto* supera, es cierto, la tontería de *La murga*; se ocupa, aunque imperfectamente, de un tema deletreable. El director quiere parecer dinámico y suele mover la cámara con un temblequeo que habla de movimiento manual por Aníbal di Salvo. Pero esa movilidad sólo es adecuada para las luchas cuerpo a cuerpo, donde consigue la sensación del furor, del agotamiento. En el resto parece superflua, al lado de las carencias dramáticas.

Rata de puerto, en otro sentido, es una producción inusual. Fue realizada sin préstamo del INC y con capitales norteamericanos de la Columbia Pictures, compañía que lo distribuirá en circuitos mundiales, como una manera de difundir cine argentino en el extranjero. Pero el film no hará conocer a la Argentina; su ambiente y sus personajes son impersonales.

Si *Rata de puerto* se destaca entre la producción argentina, es porque los veteranos del cine comercial están definitivamente anquilosados. En cambio, esta es recién la cuarta película de Mugica, a quien queda el único afán de mover la cámara.

LA MURGA. r. y g.: René Mugica. a.: Rodolfo M. Taboada. f.: Oscar Melli, em.: Alberto Curchi. f.f.: Adolfo García Oliver. m. y d.m.: Tito Ribero. d.a.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Gorate. e.r.: Felipe López. s.: Douglas Poole. mq.: Oscar Combi. pn.: Esther Cabrera. i.: Alex. est.: A.S.F. i. Gilda Lousek, Alberto Argibay, Elena Lucena, Santiago Gómez Cou, Juan C. Altavista, Pola Alonso, Camilo De Passano, María E. Podestá, Jorge de la Riestra, Horacio Gallo, Carlos Olivieri, Mónica Oneto, Bernardo Kullot, Luis Mottura. j.pr.: Adalberto Páez Arenas. pa.: Soel. dst.: GLORIA. o.: Argentina, 1961. f.e.: 1.8. s.e.: Ambassador. dr.: 78'. e.: s/r.

Esta es la tercera película dirigida por René Mugica; las anteriores fueron *El centreforward murió al amanecer* y *Hombre de la esquina rosada*, en las que intentó, respectivamente, un tono de farsa y una evocación costumbrista que no fructificaron. *La murga* apunta en otra dirección: atendiendo a la realidad cotidiana actual Mugica quiere obtener un cuadro naturalista y sentimental de varios dramas, sin concentrarse en ninguno.

Un título aclara que este film quiere ser humilde y limpio como el gesto que lo inspiró. Ese gesto es el de los niños de una murga que donan el dinero ganado para contribuir a la lucha contra la parálisis infantil. Pero aunque con este episodio culmine el film, es apenas uno más dentro de la maraña argumental, que incluye:
—niño judío y niña católica que quieren ser novios pero sus familiares se oponen;
—muchacho trabajador que se enamora de una chica paralítica de la casa rica de al lado;
—don Juan frustrado que quiere seducir a hermosa señora con marido que dice está en Córdoba pero en realidad está en la cárcel;
—niños que forman una murga pero el director muere en una epidemia de parálisis;
—cura que sermonea contra la inconveniencia de las murgas, conmovido luego por la bondad de sus integrantes; etc.

El film pudo haber sido un neorrealista cuadro de costumbres, filmado en escenarios reales, sobre la vida de la gente humilde. Pero el director no supera al superficial libreto (de Rodolfo M. Taboada, también autor de *He nacido en Buenos Aires* y otras), que busca situaciones extremas, pintoresquismo y melodrama para conmover prepotentemente, sin descubrir la humanidad latente en el problema de cada personaje. Abusa, además, de diálogos cursis.
Luego de *La murga* todo espectador de cine argentino recordará con nostalgia a Leopoldo Torres Ríos y a José A. Ferreyra, quienes sabían ubicar la cámara en un conventillo y comunicaban un sentimiento a la platea. La gente parecía vivir de verdad dentro del conventillo y dentro de la película. Mugica, en cambio, sigue incluyendo secuencias seudo oníricas y creyendo que la movilidad de la cámara y un libreto trivial bastan.
La murga es un film humilde, sí, pero no es un film limpio. Está sucio de convencionalismo y sensiblería.

LA FIN DEL MUNDO. r.: Emilio Vieyra. a. y g.: Abel Santa Cruz, f.: Aníbal González Paz. em.: Víctor Caula. f.f.: Miguel Guglielmino. m. y d.m.: Astor Piazzolla, con su quinteto típico y orquesta de cuerdas. en.: del título —tango— de A. Piazzolla y Oscar Fresedo, cantado por Héctor de Rosas. d.a.: Oscar Logomarsino. mtj.: Oscar Esparza. e.r.: Jorge Mobaied. s.: Jorge Castronuovo, Miguel Babuini y Mario Fazio. v.: Roy. mq.: Alberto Nerón. u.: Alberto Rinaldi. est.: A.S.F. l.: Alex. i.: Julia Sandoval, Carlos Cores, Ubaldo Martínez, Teresa Blasco, Eduardo Muñoz, Dario Vittori, Julio de Grazia, Carlos Carella, Justo Martínez, Luis Corradi, Eduardo Nabili, Bel Bonet, Juan C. Galván, Lucio Deval, Corrado Corradi, Alberto Barcel, Rey Charol, Leonor Lima, Claudio Martino, Mario Savino, Julio Gini, Elena del Vecchia, Carlos Langdon, Marcelo Barrié, Susana Brunetti, Miguel Paparelli, Jorge Crisol, Monet Marcel, Simonette Besse, Chola Dubl, Josefina Danieli, Lucía Besse, y los boxeadores Abel Laudonio, Juan C. Pradeiro y el árbitro Alfonso Araujo. pr.: Osvaldo Racines. j.pr.: Carmelo Vecchione. pa.: Prod. Cin. O. G. Racines. dst.: V. CINEMAT. o.: Argentina, 1962. f.e.: 26.6. s.e.: G. Rex. dr.: 85'. c.: s/r.

Esta es la historia de Carlos Cores —un buen mozo y pillo de guante blanco— a quien tres tías quieren mucho. Cuando la policía le comprueba una estafa, escapa y se refugia en la villa miseria "La fin del mundo". La policía descubre su paradero, pero aunque puede huir otra vez, rehusará hacerlo debido a un desengaño sentimental. Casi todo el film cuenta la vida cotidiana en la villa miseria, con voceado propósito de mostrar que la gente de allí es tan buena o mala como la de afuera. Un significado más claro es el de que muchas personas viven ahí porque quieren, y que de todos modos no hay mal que dure cien años: deberá confiarse en un príncipe encantado que solucionará el problema de la vivienda.

La realidad suele ser más dura: no abundan los generosos que regalen dinero. El film no se sostiene como planteo realista, planteo que pudo estar en algún recoveco del libro. Pero el argumentista es Abel Santa Cruz y, por lo tanto, abunda la dosis de comicidad —presunta— y convencionalismo. El asunto pretende complejidad, sin embargo. Hay algún personaje bien observado, como el de la mujer a quien la miseria y el conformismo circundantes le repugnan. Cuando el ambiente progresa, tampoco está satisfecha; en realidad, se trata de una mujer con más altanería que entereza.

Pero el film no sabe construir una anécdota: amontona personajes presuntamente típicos: el boxeador que quiere triunfar, la muchacha humilde enamorada del caballero de "afuera", el ladrón simpático, el autor de tangos, los laboriosos de la sociedad de fomento, e incluso personas elegantes y de clase alta que pueden ser más cínicas y ventajeras que las humildes. Todo ello está tan rodeado de apunte trivial que la observación de tipos y costumbres no tiene validez: hay un inverosímil ayudante de Cores que se disfraza cada vez que lo visita, y una innecesaria descripción burlona de tres tías solteronas. Como *Detrás de la mentira*, este film simula la trascendencia de la denuncia o la sátira.

Esta es la tercera película de Emilio Vieyra y quien haya visto las anteriores podrá deducir hasta dónde en ésta repite una incapacidad para decir algo.

---

40 AÑOS DE NOVIOS. r.: Enrique Carreras. a. y g.: Abel Santa Cruz, basado en su obra teatral homónima. f.: Antonio Merayo. m.: Tito Ribero. d.a.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Garate. i.: Alex. est.: A. S. F. i.: Lolita Torres, Germán Cobos, Enzo Viena, Angeles Martínez, Juan Bono, Julián Pérez Avila, Paquita Más, José M. Vilches, Adolfo Pisano, Estela Vidal, Gladis Mastaldi, Carlos Borzani, Monserrat Salvador, Gustavo Moulin. pr.: Angel Motti. pa. y dst.: ARAUCANIA. o.: Argentina/España, 1963. f.e.: 3.10. s.e.: Trocadero, G. Splendid, Flores, Gral. Paz, Cuyo, Majestic, R. de la Plata, Park, Cervantes, Constitución, G. Córdoba, 25 de Mayo, Roxy, Alberdi, Ritz, Aconcagua y G. Buenos Aires. dr.: 93'. c.: s/r.

Ocho canciones entona Lolita Torres y habrá espectadores quienes eso conforme. Sin embargo, habría sido necesario algo más. El escaso asunto de Abel Santa Cruz se estira excesivamente en el tiempo. Hace coincidir la sentimentalina argumental con la mención de datos históricos: pelea de Firpo contra Dempsey, ascensión de Yrigoyen a la presidencia, etc., repitiendo una fórmula que Rodolfo M. Taboada y Francisco Mugica aplicaron antes en *He nacido en Buenos Aires* y *Mi Buenos Aires querido*. A todo esto, Lolita se casa con Germán Cobos, pero al descubrir una infidelidad de su esposo lo abandona para volver cuarenta años después.

El asunto aburre. Se limita a enunciar que los años pasan y que Lolita insiste en no perdonar a su marido. No tiene alguna convicción ésa que prácticamente es la única situación importante del film. La sicología de los personajes no está analizada y no resulta tampoco muy verosímil. Lolita Torres interpreta con su habitual desenvoltura y carencia de matices el papel de la madre y el de la hija, dos mujeres de mucho carácter y un poco antipáticas; y Germán Cobos revela condiciones para la comedia, que alguien aprovechará mejor.

Los números musicales están intercalados sin habilidad. El film amontona cuatro canciones en los primeros minutos y luego distribuye mejor las otras, encuadrándolas todas sin ninguna mejoría sobre *El mucamo de la niña* (1951), segundo film de Lolita Torres y el primero en que Carreras la dirigió. Es muy notable la incapacidad del director para sugerir algún ritmo con el candombe o alguna ternura con la canción romántica. En esta última llega al límite: no sabiendo seguramente cómo visualizarla, hace que Lolita Torres la cante en *off* mientras las imágenes muestran cualquier cosa. Este es el film número treinta y dos de un director que no progresa.

EL NOVENO MANDAMIENTO. r.: Enrique Carreras. a.: comedia teatral de Ramón Carrión. g.: Federico Muelas. ad.: Emilio Villalba Welsh. f.: Américo Hoss. cm.: Domingo Bugallo. f.f.: Argentino Allera. m.: Tito Ribero. d.a.: Carlos T. Dowling. dc.: Juan Romano. mtj.: Vicente Castagno. a.r.: Ricardo Feliú. s.: Francisco Zapata y Walter Feraza. mq.: Blanca Olavego. pn.: Esther Cabrera. i.: Alex. est.: San Miguel. i.: Fernando Fernán Gómez, Mercedes Carreras, Susana Canales, Julio Peña, Rafael Carret, Antonio Carrizo, Mario Baroffio. j.pr.: Pedro Cancello. pa.: Gral Belgrano/M. D. dst.: GRAL BELGRANO. o.: Argentina/España, 1961-2. f.e.: 23.8. s.e.: Metro, Medrano, Fénix, Príncipe. dr.: 78'. c.: inc. men. 14 a.

Hay pocos personajes y poca acción en esta comedia. Ocurre que Fernando Fernán Gómez reencuentra a un amigo de la calavera juventud (Julio Peña). Ambos se confiesan romances extraconyugales emprendidos días atrás, ignorando que cada cual intenta seducir a la esposa del otro. Las esposas (Mercedes Carreras y Susana Canales) simulan coresponder a su asedio para dar una lección a los donjuanes. Hay un mucamo desconcertado (Rafael Carret) y un ladrón (Antonio Carrizo) que se esconde en un armario, aportando confusiones.

El film está pensado como una comedia de enredos, artificiosa e improbable. La casualidad impulsa la trama, reúne a las esposas por un lado y a los maridos por otro, y suele hacerles repetir gestos y palabras para divertir con la repetición. No sabiendo qué hacer con su asunto, el film acumula arbitrariedades; aparece un tío, personaje comodín para llevar adelante el enredo, nace una desconfianza —luego contradicha— entre las mujeres, un mucamo dice frases insufribles, etc.

El argumento inverosímil no sería un defecto si la dirección lo narrara con brío. Estos films que tratan asuntos absurdos necesitan agilidad e interés constantes, justamente porque deben ocultar el absurdo o permutarlo en sofisticación; requieren, también, buenos libretistas y buenos actores. Pero *El noveno mandamiento* trascurre pesadamente, con convencionalismos a cada segundo y con incoherente dirección. Al libreto le falta ingenio; consiste de una sola situación que se estira hasta el bostezo. Entre los actores, Fernando Fernán Gómez demuestra mayor oficio, Mercedes Carreras tiene alguna fotogenia y el resto oscila entre la mediocridad de Susana Canales y Julio Peña, la inexpresividad de Mario Baroffio, y la marcada afectación de Rafael Carret.

Esta es la película número treinta y uno de Enrique Carreras; la nº 30 fue *El sexto sentido*, española. Revisando su obra puede advertirse que el género mayoritario es la parodia. Lo practicó asiduamente en *Los tres mosquiteros*, *Romeo y Julita* y engendros semejantes, y tuvo seriedad para dramas de los cuales *Los viciosos* fue reciente ejemplo.

El noveno mandamiento es nuevamente una parodia, voluntaria o no, de las comedias de enredos. El mucamo solemne de Carret, por ejemplo, parece una consciente exageración del infaltable mucamo de las comedias tipo Carlos Schlieper. Pero para parodiar con alguna eficacia son precisos humor, finura y ritmo, virtudes ajenas a Carreras.

ALIAS FLEQUILLO. r.: Julio Saraceni. a. y g.: Abel Santa Cruz, sobre una idea de J. Marrone. f.: Humberto Peruzzi. m.: Tito Ribero. d.a.: Gori muñoz. dc.: Alejandro Fratessi. mtj.: Jorge Garate. a.r.: Virgilio Mugüerza. s.: Mario Fezia. mq.: María Lassaga. i. Alex. i.: José Marrone, Inés Moreno, Floren Delbene, Perla Alvarado, José de Angelis, Adolfo García Grau, Eduardo Nobili, Humberto Selvetti, Ricardo Jordán, Celia Geraldy, José Maurer, Raúl Ricutti, Orestes Soriani. est., pa. y dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1963. f.e.: 11.9. s.e.: Monumental, G. Norte y G. Savoy. dr.: 90'. c.: s/r.

José Marrone es aquí un pacífico ciudadano que quiere sacar la cédula de identidad. Un funcionario descubre que ese hombre es físicamente igual a un feroz maleante apodado Flequillo quien a la sazón está en la cárcel. La policía resuelve hacer creer al hampa que Flequillo ha escapado. El pacífico ciudadano se hará pasar por el maleante y de este modo obtendrá entre los compinches información útil para la policía. Finalmente, el auténtico Flequillo escapa de veras para complicar las cosas, pero todos los maleantes serán apresados.

El asunto es improbable pero los actores quieren aparentar que lo interpretan en serio, para así acentuar, seguramente, las locuras de Marrone. Es una técnica tan poco ingeniosa como el libreto que especula con el viejo tema de la confusión provocada por dos personajes interpretados por un mismo actor.

Marrone está permanentemente en el cuadro para hacer reír con sus morisquetas, sus dichos y sus corridas. Y con alguna eficacia. El público infantil se divierte y los grandes razonan que Marrone es muy apto para menores. Hay agudeza en contadas réplicas y están hábilmente filmadas las escenas en que dos Marrone coexisten dentro del cuadro. E incluso el propio protagonista tiene alguna convicción cuando debe diferenciar las dos personalidades del muchacho tímido y del peligroso delincuente. Pero en general el film está realizado sin finura, haciendo reír por la mera acumulación de disparates. Toda situación está tan lejos de la verosimilitud dramática como todo personaje de la sicología. Debe reconocerse, empero, que el film tiene algún dinamismo para acumular chistes. El defecto es que sean directos y burdos: llantos de Marrone para expresar el miedo, caras feas y muchos "Che..." para habitués de la televisión.

Esta es la película número treinta y uno de Julio Saraceni, un director permanente subordinado a los capocómicos, los productores y los libretistas.

TESTIGO PARA UN CRIMEN r.: Emilio Vieyra. a. y g.: Abel Santo Cruz y Vito De Martini. f.: Aníbal González Paz. em.: Aníbal Di Salvo. m. y cn.: Víctor Buchino. mtj.: Oscar Espárza. a.r.: Jorge Mobaied. i.: Libertad Leblanc, José M. Langlais, Amadeo Novoa, Marianito Bauzá, Alfonso de Grazia, Carlos A. Carella, Eduardo Muñoz, Dora Baret, Raúl del Valle, Julio de Grazia, Michelle, Rey Charol, Justo Martínez, Raúl Szabo. i.: Alex. pr.: Orestes Trucco. pa.: Productores Argentinos Asociados. dst.: V. CINEMAT. o.: Argentino, 1963. f.e.: 18.9. s.e.: Sarmiento, Callao, R. Indarte, Gral. Belgrano, G. Córdoba, R. de la Plata, Cuyo, G. Buenos Aires y 25 de Mayo. dr.: 86'. c.: prob. men. 18 a.

Este film quiere estar en la línea de *Los viciosos*, de Enrique Carreras. Tiene una historia policial con desnudos femeninos, varias canciones, e incluso una *vedette* de sexo dudoso llamada Michelle. El propósito es atraer público a toda costa. Su asunto: un hombre quiere vengar la muerte de su hermano, y como la policía no lo ayuda investiga por su cuenta. Se infiltra en una banda, y luego de nuevas muertes aparece el culpable.

El film carece de pretensiones. No trasporta mensajes sobre la naturaleza humana ó la lucha entre el bien y el mal. Se conforma con el mecanismo policial, donde hay un misterio que resolver, aparecen pistas y luego una solución. Dentro de estos límites, y fuera de ellos, debe decirse que el film es un chaseo. Las alternativas del libreto son improbables. Los integrantes de la banda, por ejemplo, aceptan a un hombre a quien pudo haber enviado la policía, tomando tan pocas precauciones que no justifican la falta de impunidad de que gozan. O sufren cuando se menciona un asesinato del que parecen responsables, aunque más tarde otra vuelta de tuerca del libro enseña que no lo cometieron, etc. En general, las motivaciones de los personajes parecen insuficientes. La cantante del cabaret se enamora puntualmente para así traicionar a los suyos; algún personaje de segundo plano, de quien no se sospechaba, resulta el culpable; y un equívoco voluntario, pero demasiado forzado, provoca el tiroteo final donde los malos mueren. La cantante del cabaret se salva, sin embargo, y se aleja con su amado, un romance en el que no se sospechaba la correspondencia.

Los personajes no parecen de carne y hueso, aunque Libertad Leblanc se ex-

kibe entusiastamente y José María Langlais tiene expresiva sobriedad. Al director se le escapa la continuidad dramática y sicológica; no sabe graduar los datos del libreto, los tonos de la voz, el ritmo del montaje. *Los viciosos* era un film igualmente arbitrario pero tenía cierta pulcritud externa. Vieyra no sabe qué hacer con su material, contradice situaciones previas, incluye números musicales para ocupar espacio y molesta fotografía borrosa en algunos pasajes. Este es el cuarto film de un director que no domina el instrumento cinematográfico.

PESADILLA. r., o., g. y d.: Diego Santillán. f.: Ricardo Younis. cm.: José García. f.f.: Argentino Allera. m.: Anatole Pietri. d.o.: Germen Gelpi. dc.: Antonio Sorlo. mtj.: Jacinto Cascales. a.r.: José A. Martínez. s.: A. Douglas Poole. mq.: Ernesto D'Agostino. est.: Bairos. t.: Alex. i.: Sabina Olmos, Pedro López Lagar, Guillermo Battaglia, Rodolfo Onetto, Floren Delbene, Daniel de Alvarado, Nora Cullen, Oscar Valicelli, Lelia Zanda. pr.: J. P. de la Riestra. j.pr.: Juan Testa. pa.: y dst.: PELICULAS ARGENTINAS. o.: Argentina, 1963. f.e.: 26.9. s.e.: Iguazú, Los Angeles, G. Savoy, Buen Orden, Rialto. dr.: 81'. c.: inc. men. 14 añ.

Hay un cine policial que gusta de la decoración barroca en enorme residencia donde un personaje, generalmente una mujer, sufre lo indecible porque otros quieren matarlo o enloquecerlo para así despojarlo de sus bienes. Estos asuntos suelen descartar la realidad exterior y concentran la acción en un pequeño mundo que deberá ser angustioso. Los contrastes de luz y sombra acentúan el horror.

Pesadilla trata de seguir las reglas de este juego más propio del cine inglés o norteamericano. Resulta que Daniel de Alvarado y Pedro López Lagar traman un plan que consiste en colocar cadáveres estratégicamente para que Sabina Olmos, y sólo ella, los vea, se asuste y la crean loca. Los astutos malandrines retiran los cadáveres a tiempo, que por otra parte no son tales sino cómplices tan vivos como ellos. Todo se aclara al final.

El film no consigue el clima de horror adecuado. La anécdota es muy previsible y se estira en un desarrollo lento y fatigoso. Los personajes, muy esquemáticos, no tienen una personalidad dramática; las situaciones repiten los más fáciles lugares comunes, y el suspenso no existe.

Este es el primer largometraje dirigido por Diego Santillán, quien lo escribió, además. Puede que sólo haya querido probar sus fuerzas en la realización al aplicarlas a una materia tan convencional. Esas fuerzas no parecen por ahora demasiadas. Si no tuvo la pretensión de hacer pensar y se conformó con entretener, debe decirse que tampoco este propósito fue alcanzado. El mecanismo está armado sin habilidad y sin sugestión.

PELOTA DE CUERO. r.: Armando Bó. a.: Ricardo Lorenzo (Borocotó). g.: A. Bó y R. Lorenzo. f.: Julio Lavera (Cinemosc. y Ferraniac.). cm.: José García. f.f.: Antonio Gómez. m.: Eliseo Ayala Marín y Sandro Arrieu. dc.: naturales. mtj.: Rosalino Coterbetti. a.r.: Ricardo Defilippi. s.: Alejandro Saracino y Francisco Dowan. mq.: Eduardo Vega. pn.: Mirtha de Jardón. t.: Alex. i.: A. Bó, Víctor A. Bó, Nelly Beltrán, R. Lorenzo, Pedro Laxalt, Víctor Tasca, Alberto Barcel, Edmundo Rivera, Lechuguita, Adelco Lanza, Semillita, Martín Pupili, María Casado, Josefina Danieli, Elena del Vecchio, Elida Marietta, y los niños Fredy Taynor, Héctor Monasterini. pa.: L. M. dst.: D.A.S.A. o.: Argentina, 1962. f.e.: 25.7. s.e.: Renacimiento, G. Bourg, G. Rivadavia, Dilecto, B. Orden y Coliseo de Flores. dr.: 127'. c.: s/r.

A partir de 1955 Armando Bó ha dirigido unas diez películas; *Pelota de cuero* es la tercera en que no actúa Isabel Sarli. Tenía antes una carrera como actor y productor que hoy se prolonga.

Bó suele protestar contra quienes objetan sus films, invocando para ello su afición al realismo. Pero quien haya visto los seis films en que dirigió a Isabel Sarli pudo deducir que para él "realismo" sólo significa exhibición física de esa bella mujer. Sus films fracasaban en todo cuanto fuera más difícil de mostrar. Carecían de interés, ritmo, drama, elemental coherencia narrativa. Se mantenían puntualmente fuera de la estética.

Los otros dos films, *Adiós muchachos* y *Sin familia*, explotaban aficiones populares: el tango y el melodrama.

Pelota de cuero continúa esta línea y no la de *Pelota de trapo* (1948), un film con el mismo argumentista (Borocotó), y el mismo productor (Bó) pero dirigido por Torres Ríos, un hombre más talentoso.

Pelota de cuero abusa de cuanto lugar común puede proveer su tema. A un chico le gusta jugar al fútbol, su madre quiere que estudie, el muchacho triunfa, el día del triunfo la madre se muere, la novia abandona al muchacho para que la letra del tango "Caminito" parafrasee su dolor. Además, "Caminito" dio su nombre a un pasaje de la Boca y dentro de la Boca ocurre la acción. Cuando es jugador veterano lo separan de primera división, y la pena consiguiente lo impulsa al suicidio. Sobre su cadáver en medio de la cancha sollozará un niño. El film está construido como un *racconto* del protagonista (Armando Bó) quien evoca su vida anterior el día en que casualmente juega River y Boca.

Muchos niños quieren jugar en Boca, primera división, pero pocos hombres se suicidan cuando dejan de hacerlo. El caso es muy excepcional y contraproducentemente parecería que pretendiese ser típico, como la primera mitad de la historia y como el medio en que está ubicada. Constantemente el film incluye escenas de partidos de fútbol con cracks reales y famosos, real cantante de tangos (Edmundo Rivero) y reales gentes, calles, casas y estadio de la Boca.

Bó toca temas de ambiente popular, sí, pero con aparatoso exhibicionismo, precaria interpretación, redundantes diálogos, música insistente y monótona, fotografía en color inhábil para valorizar luz y sombra. Nada tan falso como este film. Lo fundamental es que lo que se muestra parezca verdadero en la pantalla; no importa que sea real en la realidad. Este es elemental principio estético, pero *Pelota de cuero* insiste en botar fuera de la estética.

(Viene de la página 59)

Al hablar de autenticidad destaco los mil matices de un tema o una realidad que deben ser tenidos en cuenta: generalmente, cuando se habla de cine realista se presupone que es extremado en su forma, cruel, corrosivo más que crítico. La autenticidad, en cambio, puede dar un dinamismo, una alegría y una fuerza vital absolutamente indispensables para entender la realidad.

¿Cómo analizás el juego de la relación creador-público argentino 1963?

No puede descontarse que esa relación exista. Indudablemente estamos en vías de lograr un interés auténtico y una relación estrecha entre el público y el realizador. Creo que será posible en tanto éste cumpla varios requisitos: 1) cuando trabaje concientemente para el público y ante todo para el de su país); 2) cuando base su obra en algo que ese público, ese pueblo, ese país conozca (puede ser un tema regional o universal; lo importante es que el público pueda reconocerlo como real y palpable); 3) por último, únicamente se logrará una relación auténtica, inmediata y espontánea empleando un lenguaje asequible.

Tu opinión sobre dos conceptos. Uno, de André Gide: "Es haciéndose lo más particular posible como se vuelve uno lo más universal posible". El otro, de Federico Engels: "Vale más para la obra de arte que las opiniones políticas del autor permanezcan escondidas. La tendencia debe resaltar de la acción y de la situación sin que sea explícitamente formulada".

Respecto a la primera frase, lamento la procedencia porque es muy cierta. Por una vez estoy absolutamente de acuerdo con Gide. En cuanto a la de Engels, es muy posible que en su época fuera un peligro manifestar la mentalidad política. Por cierto esa época no ha pasado todavía, pero hoy es más natural que un creador exprese sus ideas políticas. No sé si es preferible ocultarlas. Tal vez lo sea para alguien, no para mí. Depende, además, del tipo de arte que se practique: Carece de importancia que un escultor sea conservador o un arquitecto radical intransigente. En cambio importa en la literatura, el teatro y el cine: aquí no es cuestión de separar en papel aparte las ideas que uno defiende y las que vierte en la obra. La diferencia implica traición en alguna de las dos expresiones. Si en mi obra cinematográfica yo oculto mi ideología política o mi posición mental hacia la política, deliberadamente traiciono mi verdadera convicción. Lo mismo que digo en cine debo decirlo en papel aparte, en mi casa o en la calle.

¿Pensás que con una obra, con una película concretamente, se puede desencadenar o por lo menos promover o apoyar un determinado proceso de carácter político?

Sinceramente, no sé. Conozco obras explosivas, obras incendiarias que ni siquiera colaboraron en la creación de un movimiento social; y también piezas literarias o de teatro (las de fin de siglo en Francia) que han provocado un escándalo descomunal, un poco porque la gente quiso ver en ellas una relación con la actualidad que a veces no estaba en las intenciones del autor. Hoy es muy difícil constatar en qué medida una película, una obra de teatro o un libro influyen realmente en la maduración de las ideas. Pero en la esperanza de que sea así yo expresaré mi convicción tan claramente como me sea posible y tan insistentemente como me lo permitan.

Lautaro: ¿Cuál es para un cineasta argentino contemporáneo la primera exigencia de su función, qué papel debe cumplir hoy?

Siempre ha sido la misma. La misión de los creadores en general es ante todo servir a su medio, a su comunidad, a su pueblo, en el sobreentendido de que su obra tiene una vigencia mayor o menor pero que si no la realizara quedaría sin hacerse. La misión del creador es dar lo que ninguna otra persona podría dar de positivo. Por otra parte, la misión del creador argentino es ayudar con todas sus fuerzas a la ubicación de la masa nacional, de todo el pueblo (y en lo posible de todo el continente) en la lucha por una realidad que le ha sido escamoteada durante cientos de años, favorecer con su arte la tarea de liberación.

LO QUE DIJO VON STERNBERG

(Viene de la página 17)

—Este es un punto verdaderamente interesante y merece una contestación detallada. En primer lugar, mi concepción de Marlene era mía propia; ella no tenía nada que ver. Ella misma no sabía lo que hacía, y por otro lado se sentía muy infeliz durante la filmación. Llegó a decir que si debía soportar torturas como ésta para convertirse en una estrella, preferia renunciar al cine. En mi mente la imagen de su personaje tuvo como base a Felicien Rops y a Toulouse Lautrec (11), los cuales nada tienen que ver con ningún movimiento nazi, como Uds. saben. Y no sólo eso: Hitler destruyó el negativo de la película. No quería que se divulgara en el mundo la imagen que yo mostraba de los alemanes. Lo cual era una actitud muy hipócrita porque reiteradas veces envió embajadores a Marlene para que ésta volviera a Alemania (12). Yo creo que he hecho una buena americana de Marlene, porque ella encabezó más adelante la formación de las tropas americanas en la entrada a Berlín. Por mucho tiempo la gente alemana le fue hostil, y aun hoy persiste en parte esa hostilidad porque adjudicaron a Marlene un comportamiento no alemán.

Cierto día de 1933 cené con el señor Hugenberg, el hombre que financió a Hitler. Me confesó que él había respaldado a Hitler y que se había opuesto a la filmación de *El ángel azul*, y que había pensado seriamente en hacer retirar a mi film de la circulación. Ese día de 1933 reconoció, sin embargo, que se había equivocado acerca de Hitler y acerca de mi película. Yo era un visitante de Berlín en ese entonces y un día mi taxi se detuvo enfrente del Reichstag incendiado, lo que se dijo fue hecho por los comunistas (13). Con respecto a las opiniones de Kracauer quiero aclarar que yo nunca había estado previamente en Berlín, excepto una breve semana antes del rodaje de *El ángel azul*. Yo lo ignoraba todo sobre Alemania. Era un director americano traído de Hollywood para hacer el film. Así que, francamente, no entiendo el punto de vista del señor Kracauer.

—*Sin embargo a nosotros, como espectadores, nos parece que en* El ángel azul *hay una premonición simbólica, aunque inconsciente y en todo caso involuntaria, de lo que más adelante fue el nazismo.*

—No entiendo esto. Quizás Uds. sí. De todos modos, hacer una interpretación post-mortem, con la película terminada, es muy fácil. Si alguien quiere ver algo, lo verá efectivamente. Pero debería tenerse en cuenta esta obra en todos los aspectos. El film fue simplemente la conjunción entre la evocación de una obra de Mann escrita en 1905 y mi deseo de mostrar el error de que un hombre centralice su vida en una mujer. Si acaso hubiera alguna influencia sería la de *Of Human Bondage* de Somerset Maugham (14). Y si alguien quiere encontrar simbolismos en mi obra, puede hacerlo. Pero debo aclarar que yo no soy simbólico. Tengo pensamientos claros, precisos y realistas.

MARLENE Y OTROS TRABAJOS

—*En ciertas obras de su período americano había un uso muy frecuente de los fundidos encadenados. ¿Tenían algún sentido simbólico o de otro tipo?*

—De ninguna manera. Descubrí que ése era el modo más armonioso de pasar de una secuencia a otra. Fue una cuestión de ritmo, nada más. Por otra parte, yo había usado esa técnica en mis films mudos. Se me acusa de ser un director "artístico". Yo no soy un director artístico; soy sí un buen técnico.

—*Algunos críticos han señalado que su persistencia, a partir de 1929, en centrar sus films alrededor de un mito femenino, encarnado en Marlene Dietrich, quebró la continuidad de su obra. ¿Está de acuerdo con esa apreciación?*

—En primer lugar, esta mujer no era un mito; lo fue para los demás, pero no para mí. El verdadero mito era yo, detrás de la cámara, creando algo que Uds. llaman el mito Marlene. La palabra "mito" implica algo incomprensible, mitológico, misterioso, indefinible; quizás Uds. no la han empleado correctamente. Yo considero maravillosas a todas las mujeres, y no sólo a las mujeres: a los hombres también. Cada ser humano arrastra una larga historia de millones de años; cuando veo a un ser humano veo al primer gusano de la creación, y trato de hacer a este ser humano tan rico como su historia. Y si hay algún misterio en lo que hago es porque la transición de una especie a otra es todavía misteriosa. Deliberadamente, quizás, dejo muchas cosas sin decir; dejo al viento de la vida pasar por cada escena. No hay ninguna conclusión para lo que hago; no conozco conclusión alguna. Eso es, quizás, lo que Uds. consideran un mito.

—*Insistiré en mi pregunta anterior. Algunos críticos opinan que el período 1929-35, de películas dirigidas por Ud. e interpretadas por Marlene Dietrich, significó un entronchamiento de su estilo como director. ¿Qué opina al respecto?*

—La explicación es sencilla aunque consta de varios elementos. Por un lado en este período, denominado el período del *glamour*, realicé también *An American Tragedy*, historia simple y cruda. Además, al acabar *El ángel azul* había acabado con Marlene; no quería filmar más películas con ella. Pero me siguió a nuestro país, como la mayoría de las mujeres (*risas*) y tuve que dirigirla en *Marruecos*. En los Estados Unidos este film fue exhibido antes que *El ángel azul* (15) y Marlene, que ya era una estrella, se convirtió otra vez en estrella con otro film en otro país. Al concluir *Marruecos*, concluí también con ella, por segunda vez. Pero la compañía me llamó y me dijeron: *"Ud. ha salvado a la compañía de la bancarrota"* (eran los años de la gran crisis económica). *"Por favor, continúe"*. Casi un año después hice *Shanghai Express*, otra vez con Marlene. Y otra vez quise terminar con ella, luego de terminado el film. Pero vino a verme y me explicó que ella no podría trabajar para otro director; con eso demostraría públicamente que yo era un buen director y ella una mala actriz, y dijo que yo no tenía derecho a hacerle eso. Reconocí que Marlene tenía razón y convinimos en que seguiríamos trabajando juntos hasta que ella pudiese pararse sobre sus propias piernas, piernas muy lindas, como Uds. saben. Si no me equivoco, la siguiente película fue *Dishonoured*, que yo escribí, y luego *Blonde Venus*. No recuerdo exactamente en qué orden figura una película en que la dirigió Rouben Mamoulian, titulada *Song of Songs* (16). Trató de pararse sobre sus mentadas piernas lo mejor que pudo, pero en cada escena iba al micrófono y preguntaba "¿Dónde estás, Jo?" Esto sonaría muy desagradablemente a los oídos del director. Tienen que tener cuidado con sus preguntas, porque voy a contestar siempre la verdad. No quiero significar que Marlene fuera una mujer sin cualidades. Es una de las mujeres más notables que he conocido en mi vida; tiene más energía que diez mil bueyes; fue mi mejor asistente; si yo necesitaba una silla era la primera que me la traía, y si no me gustaban los huevos del almuerzo, iba al campo a buscarme otros, y si no los encontraba era capaz de ponerlos ella misma (*cacareadas*). De todos modos, era una herramienta ideal para mis propósitos, y quería serlo, quería ayudarme, le gustaba mi trabajo, le gustaba lo que yo hacía con ella —aunque no al principio— y nunca he encontrado una trabajadora tan devota, más interesada en el film que en sí misma. Este es un gran elogio de mi parte.

---

(11) Rops, pintor, grabador y dibujante belga, 1833-1898; Toulouse-Lautrec, pintor francés, 1864-1901.

(12) Las invitaciones del régimen nazi a Marlene, para su vuelta a Alemania, han sido confirmadas por declaraciones de la actriz.

(13) El Reichstag era el edificio del parlamento alemán. Fue incendiado el 27 de febrero de 1933 y se culpó del hecho a Marinus Van der Lubbe, comunista holandés, quien fue ajusticiado el 10 de enero de 1934. El incendio sirvió como un pretexto a los nazis para la represión del comunismo en Alemania.

(14) La novela de Somerset Maugham (1915) es conocida en castellano como *Servidumbre humana* y también como *Cautivo del deseo*. Ha sido filmada en 1934 (con Leslie Howard, Bette Davis) y en 1946 (con Paul Henreid, Eleanor Parker).

(15) Paramount produjo *Marruecos* y lo estrenó el 6 de diciembre de 1930. Tenía los derechos de *El ángel azul*, por acuerdo con la empresa alemana UFA, y estrenó el film el 3 de enero de 1931, invirtiendo así el orden cronológico de producción.

(16) El orden correcto de los films de Marlene durante 1930-35: *Morocco* (Marruecos), *Dishonoured* (Fatalidad), *Shanghai Express* (El expreso de Shanghai), *Blonde Venus* (La Venus rubia), *Song of Songs* (El cantar de los cantares, dir. Mamoulian), *The Scarlet Empress* (Capricho imperial), *The Devil Is A Woman* (Tu nombre es tentación).

CINE HOY

Una revista de cine argentino

MARLENE SOY YO

"No diga usted que Marlene llena mi obra, que se ha adueñado de ella, que la posee y que la empuja. No, no es así. Ningún ser humano que yo haya tomado entre mis manos ha valido para mí más que otro. Un ser humano (también Marlene) era un oscuro objeto que estaba allí, delante de la cámara, sólo para seguir mis instrucciones, sólo para hacer lo que yo le ordenara. Marlene no es ella misma en mis films, sépalo. Marlene no es Marlene. Marlene soy yo y ella lo sabe mejor que nadie. Lo sabe, lo sabe tanto que año tras año, un año después de otro desde 1940, me envía a casa la última de sus fotografías con esta frase, una frase siempre igual: «*No fui nadie sin ti, no soy nadie sin ti*»" (17).

—*En 1959 Marlene estuvo en Sud América y habló muy bien de Ud.*

—Sí, ya sé que siempre me elogia. Pero así me hace daño. Me está utilizando como muleta y me pregunto si no le falta tema de qué hablar. Después que ella habla de mí con entusiasmo, la gente me odia.

CHAPLIN Y "THE SEA GULL"

—*Charles Chaplin fue el productor de una película suya; posteriormente hubo una ruptura entre ambos, nunca bien aclarada públicamente. ¿Qué pasó en realidad?*

—Es un incidente muy interesante. Mi primer film fue *Salvation Hunters*, que exhibido en un solo cine devolvió todos los gastos. Antes de mostrar el film al público en general se lo presentaba en preestreno, y entonces todo el público salió, no querían verla. Hasta los actores salieron y me miraron como a perro con pulgas. Me sentí entonces muy feliz porque así no tendría ya que dirigir más, porque no es un trabajo fácil. Me fui a dormir, pude dormir, y a la mañana siguiente fui a un restaurante. Entonces el señor Chaplin, a quien yo no conocía, se acercó y me preguntó si podía sentarse a mi mesa. Me dijo que la noche anterior había visto mi película en su casa. Esto ocurrió de una manera muy extraña. Alguien quiso mostrar a Chaplin mi película y la llevaron a su casa, previniendo al operador que si Chaplin llegaba a preguntar qué era "eso", detuviera la proyección aclarándole que se habían equivocado de film. La noche anterior a nuestro encuentro en el restaurante, Chaplin, sin mi conocimiento, había llamado a Mary Pickford, Douglas Fairbanks y Joseph Schenk (18) y les había mostrado mi película. Esa mañana se presentó a sí mismo: "*Yo soy Charles Spencer Chaplin*". Y añadió un juicio que me pareció muy divertido: "*Sólo hay dos personas en el mundo que entienden algo de cine: usted y yo*". No creo que eso fuera del todo cierto, pero él estaba realmente impresionado por mi película; aun conservo una carta suya posterior en que lo confirma. Pero yo, personalmente, creo que estaba más impresionado por una chica del film —es fácil ser impresionado por una mujer— que era Georgia Hale. Se la llevó con él y juntos trabajaron en *The Gold Rush* (19).

Luego, Mary Pickford quiso hacer una película conmigo, y escribí para ella un argumento que lamento no haber filmado nunca pues hubiera sido una película muy buena. Era la historia de una muchacha ciega, y quise mostrar el mundo a través de sus ojos ciegos, el mundo que nunca había visto, el mundo fantástico que ella creía conocer y que nada tenía que ver con la concepción corriente. Nunca más pude filmarlo porque ella había comprado los derechos y, por otra parte, yo lo había escrito para Mary Pickford y cuando veo a una persona adecuada para algo, no trato de reemplazarla después (20). Pero ella quería hacer primero otra película, y como yo no quería esperar, me fui a la Metro Goldwyn Mayer e hice *The Exquisite Sinner*, que nadie ha visto nunca. No les gustó. Y para demostrarme cómo debería haber hecho yo mi película, hicieron otra con el mismo tema y los mismos actores, sólo para educarme. La dirigió, si mal no recuerdo, Christy Cabanne. Pero tampoco este nuevo film les gustó (21). Quise dejarlos, porque no me gusta pescar sardinas con una línea de quinientos metros. El señor Mayer me llamó a su oficina... Es bueno para Uds. (se dirige a quienes les reportean) conocer la historia secreta de la industria cinematográfica, porque a menudo juzgan las cosas demasiado superficialmente.

—*Con los antecedentes que tenemos...*

—Sí, pero los antecedentes que tienen son siempre erróneos. Porque ningún director habla de su trabajo y lo que se lee en los diarios no es correcto. Casi siempre es así.

Estaba en que el señor Mayer me llamó a su oficina y me dijo "*Queremos que haga otra película*". Le contesté que no quería trabajar allí, que quería irme. Mayer continuó diciendo que no quería dejarme ir, porque tenía opción para utilizar mis servicios y estaban dispuestos a insistir para seguir utilizándolos. Pregunté por qué querían hacerme trabajar con ellos si yo no quería hacerlo. Me contestó que lo debía a su capital y que tomaba todos los recaudos posibles para proteger su capital. Una situación muy sensata en los buenos negocios. Eso me gustó, no tuve ninguna objeción que hacer a esa afirmación. ¿Comprenden?

—*Sí, pero quisiera hacer una pequeña aclaración. Como creo que Von Sternberg se está adelantando en su narración, quisiera reiterar mi pregunta de si hubo alguna enemistad con Chaplin, después de esa relación inicial.*

—No, no estoy más allá de su pregunta. Lo siento, pero si Ud. hace una pregunta, tengo que contestarla. Traté de hacerlo lo mejor que puedo, y creo que Uds entienden las cosas. Si no quieren entenderlas bien, no hagan la pregunta.

Estábamos en que le dije al señor Mayer que yo no quería trabajar con ellos; él insistió en que sí debía hacerlo. Yo agregué que si me pagaban el doble de lo que me habían pagado para hacer una mala película, sí me quedaría. Entonces no quedó alternativa, hubo que seguir trabajando. Pero en el medio de la película apunté con la cámara al cielorraso. La película era imposible, verdaderamente imposible. Eran imposibles la película, la gente, el argumento, así que paré. Apunté con la cámara al cielorraso, y cuando vinieron a preguntarme qué estaba haciendo, contesté que el cielorraso era más interesante que lo que veía alrededor (22). Es importante que sepan esto, porque ésta es la clase de ser humano que soy. Si desean verme con precisión, deben verme desde ese punto de vista. Después de esto, todo había terminado para mí; nadie me quería. Entonces el señor Chaplin (vean como vuelvo a Chaplin) me pidió (y soy el único director del mundo a quien lo pidió) que entrara en su organización para hacer una película con entera libertad. Lo que no me dijo es que mi libertad quedaría limitada cuando el film estuviese terminado. Porque escondió la película y no la vio nadie (23). Hoy día somos muy buenos amigos, y siempre lo hemos sido. Es una persona maravillosa. Lo quiero mucho como director y como ser humano. He hablado con él todas las semanas de todos los años (24). Pero nunca le pregunté por qué hizo eso, y él nunca me dio ninguna explicación voluntariamente. Esta es la historia.

—*¿Cómo se llamaba esa película?*

—*The Sea Gull* (La gaviota), pero no tiene nada que ver con la obra de Chéjov. En el elenco figuraban Edna Purviance, Gane Whitman y otros. Han sido publicadas filmografías mías, y allí encontrarán datos más precisos.

---

(17) Versión de "Primera Plana", 26 de marzo de 1963.

(18) Chaplin, Pickford y Fairbanks fundaron United Artists en 1919. A la empresa se agregaron posteriormente otros socios. En 1924 Joseph M. Schenck había sido nombrado "Chairman of the Board", el cargo ejecutivo más alto en la empresa distribuidora.

(19) *La quimera del oro*, 1925. Fue el único film de Chaplin con la actriz, que luego desarrolló una breve carrera, interrumpida al aparecer el cine sonoro.

(20) Mary Pickford desechó el compromiso con von Sternberg y eligió como director a Marshall Neilan, con quien ya había trabajado antes. En 1924 ambos hicieron *Dorothy Vernon of Haddon Hall*, pero el tema no era de von Sternberg. Es presumible que el argumento sobre la muchacha ciega no se haya filmado nunca.

(21) Von Sternberg seguramente se equivoca al asegurar que nadie vio nunca *The Exquisite Sinner*. En el índice de sus films, recopilado por Curtis Harrington, figura como estrenado por Metro el 28 de marzo de 1926. La versión modificada, que dirigió Phil Rosen, se tituló *Heaven on Earth* y se estrenó el 26 de junio de 1927, según consta en registros oficiales, y según se infiere de un documentado artículo de Herman G. Weinberg en "Sight and Sound" (Otoño 1962). También se equivoca al vincular este film con Christy Cabanne, un director veterano a quien se adjudicó terminar *The Masked Bride*, segundo film inconcluso y segundo conflicto de von Sternberg con Metro.

(22) Este es el incidente con el que se interrumpió *The Masked Bride*, terminada en 1926 por Christy Cabanne, con Mae Murray y Basil Rathbone.

(23) *The Sea Gull* fue exhibida por von Sternberg en un cine de Beverly Hills, California, sin autorización de Chaplin. Fue vista entre otros por Robert Florey y John Grierson, quienes elogiaron la composición fotográfica de cada encuadre y objetaron los valores dramáticos de la historia. Esta función especial habría molestado a Chaplin, pero sólo sería uno de sus reparos a von Sternberg.

(24) No habló con él desde Mar del Plata, durante la tercera semana de marzo 1963.

DE BEN HECHT A MODIGLIANI

—*Después de esto viene el período de películas que protagonizó George Bancroft, películas realistas sobre el malevaje americano, que muchos críticos consideran más importantes que todo lo que Von Sternberg hizo en el período sonoro. Incluso hay un escritor argentino, Jorge Luis Borges, que ha considerado a este período como el más importante en la carrera de Von Sternberg. ¿Ud que opina?*

—No tengo opinión alguna sobre mi propia obra. He dicho esto antes y lo voy a repetir ahora, porque es una frase muy buena: a un pollo no le gusta dicutir el caldo en el que se le cocina (*risas*). Si me preguntan cosas concretas sobre mi trabajo, contestaré con mucho gusto.

—*¿Qué puede decirnos sobre su relación con Ben Hecht?*

—Esto es muy interesante, pero no sé si van a querer publicarlo.

(Aquí se le informa a Von Sternberg que será publicada toda declaración suya. Acota: "No se ganarán muchos amigos, entonces").

Ben Hecht entregó a la compañía Paramount, donde yo estaba, unas páginas escritas y casi ilegibles. Tenía una idea buenísima y se llamaba *Underworld* (textualmente: Bajo mundo, o Hampa), sobre la cual realicé un film, considerado el primero de gangsters. Los personajes que se ven en la película estaban muy bien descritos por Ben Hecht. El vivía en Chicago y conocía a esa gente, y esas pocas páginas fueron suficientes para darme una buena idea que había que elaborar. Cuando la película estuvo terminada se la mostré a Ben Hecht en Hollywood. Me mandó un telegrama insultante e indicó que debía sacar su nombre de los títulos de la película. No lo saqué. Posteriormente obtuvo un premio de la Academia al mejor guión del año (25). Esas fueron mis relaciones con Ben Hecht. No le gusto a él todavía; nunca me ha perdonado eso. Me escribió hace un año y, para citarlo exactamente, dijo "Cuando vi *Underworld*, sentí mareos". Pero recibió el premio de la Academia por el guión sin tener ningún mareo. Y ha trabajado en el cine desde entonces, y ha ganado mucho dinero, y todo debido a ese pequeño caso de mareo. Ahora es un autor de mucho talento. Cuando le preguntaron qué clase de hombre era yo, contestó que había mil hombres como yo jugando al ajedrez en las veredas de New York. Creo que se equivocaba.

—*El actor Gary Cooper no tenía conflictos con los directores con que trabajó, aunque parece que con Von Sternberg sí los tuvo. ¿Qué hay de cierto en eso?*

—Gary Cooper ha expresado reiteradas veces, en muchas publicaciones importantes, su menosprecio hacia mí. No sé por qué, pues yo lo quería, y él me quería a mí. Yo hice de él una estrella, lo cual es muy peligroso. Primero trabajó para mí en una película que tuve que rehacer para Frank Lloyd: esto ocurrió antes de *Underworld*. El film se llamaba *Children of Divorce*, de Frank Lloyd, y yo rehice la mitad de la película, a la manera de Lloyd (26). En aquel entonces él era un actor sin mayor importancia; era muy buen mozo, pero no sabía mucho. Después lo dirigí en *Morocco*, donde fue un hombre muy agradable. Pero más adelante (bueno, ahora que murió cuesta decirlo, porque no puede contestarme; me gustaría tener una contestación a esto) me acusó de hablar en alemán a Marlene Dietrich. Pero ocurre que ella no entendía otro idioma. El hizo en la película exactamente lo que yo quise que hiciera, y lo hizo muy bien y me gustaba mucho. Pero es muy normal (y me gustaría que subrayaran esto) es muy normal que un actor disminuya la importancia del trabajo del director. Y esto es muy comprensible, porque a un actor, por su naturaleza, le gusta ser aplaudido. Y el único aplauso que yo he brindado a un actor es decirle "Vamos a la *próxima* escena". El no puede sobrevivir a esto. Los aplausos que recibe luego son tremendos, como los de la gente que está ahora fuera de este local. Están tributados en realidad a su sombra, a su imagen multiplicada a lo largo del mundo, y no a él como persona. Esto es muy difícil para un actor; no es sorprendente que no le venga bien, especialmente si el éxito es muy grande, como efectivamente fue. Por eso es muy normal que un actor diga de un director: "*Sí, es un director muy bueno*", con cierta velada intención de sugerir lo contrario.

—*¿Qué opinión le merece el cine norteamericano actual?*

—Bueno, ésta tampoco es una pregunta fácil. Lo siento, pero llevaría mucho tiempo contestarla... Esto me recuerda un día en que estaba sentado junto al pintor Matisse. Una señora vecina a él le preguntó "*¿Qué opina del arte, señor Matisse?*". Y éste que estaba comiendo pescado, y tenía que tener sumo cuidado con las espinas, le contestó: "*Señora, ¿no tiene Ud. preguntas pequeñas?*". Estas preguntas que Uds. hacen tampoco son pequeñas. Yo, personalmente, no conozco las diferencias entre una película norteamericana, francesa, italiana, japonesa o argentina. No conozco la diferencia. No me refiero al idioma, a los diálogos; me refiere al aspecto importante, al aspecto cinematográfico. Las influencias están entremezcladas entre sí; los italianos tratan de copiar a los americanos, los japoneses a los italianos, los franceses a los egipcios, los egipcios a los tibetanos. Después cada uno desarrolla poco a poco su propio estilo, pero hay tal cruce de influencias que no puede decirse, por ejemplo, que haya un cine americano puro. El cine americano tiene mucho éxito con la masa, así que probablemente su público ve cada film americano que se produce. Pero en cambio ve nada más que tres películas japonesas (y hacen quinientas al año).

—*Ud. ha hecho una...*

—Sí, pero no está incluida en lo que digo. Los franceses hacen muchas películas, los italianos también. Hay grandes directores en todos los países: en Italia, en Francia, en mi propio país. Son buenos directores John Ford, Frank Capra, George Stevens, William Wyler, Billy Wilder. Menciono a unos pocos pero casi ninguno de ellos es "americano puro". Yo tampoco lo soy. Creo que hoy está de moda decir que el cine americano ya no vale nada. Me lo dicen en todas partes: en Italia, en París, en Méjico, en el Tibet. Un dictamen tan universalmente aceptado debe ser necesariamente falso. No he encontrado todavía en mi vida una sola persona que no sea un experto crítico de cine (*risas*). No creo que debamos generalizar sobre las películas americanas. Podríamos hablar, sí, de la industria americana, que hace películas para venderlas rápidamente, si pueden. Pero no despreciamos a los negocios que venden artículos a cinco y diez centavos ni tampoco a las empresas Shell y Standard Oil; no decimos que Panagra sea una mala línea aérea porque hace dinero. En cambio, la industria cinematográfica americana es mala porque hace dinero. No sé... esto me parece demasiado cómodo. No es la función del crítico de cine. El crítico debe tomar un film, dondequiera que esté hecho, analizarlo y tratar de mejorar el gusto de los grandes públicos.

(Acá se producen aclaraciones de críticos presentes, pero von Sternberg rehusa discutir el punto y pide que se pase a otra cosa.)

—*¿Qué opina sobre la admiración de "Cahiers du Cinéma" por Hawks, Nicholas Ray, Losey, Fuller?*

—Seguramente Uds. no quieren mi opinión a ese respecto.

—*Bueno, la queríamos, pero...*

—No, no sería justo que hablase de alguno en forma peyorativa. Ese no es asunto mío. Antes que nada, soy una persona que estudia las películas. Y sé lo difícil que es hacer una, y sé qué muchas veces un director no hace lo que quiere hacer. Hace muchos años, tenía un hermoso cuadro de Modigliani, antes de que estuviera de moda. Y la gente que lo miraba se enojaba. Preguntaba, "*¿esto es una pintura, o qué?*". Entonces yo les decía: "*No se enojen con Modigliani, que lo pintó; enójense conmigo, que lo colgué ahí. Porque él lo pintó para comprarse un pedazo de pan; lo pintó para comer*". También las películas son hechas porque un hombre quiere un poco de pan y manteca. Yo no quiero ni necesito manteca. Sólo preciso pan para mi familia y para mí. Por eso, trabajo muy poco.

—*¿Y en qué trabaja cuando no hace cine? Hace diez años que no ha filmado nada.*

—Pinto. Trabajo en bronce y en madera. Sé construir. Sé mucho de ajedrez. Juego al tenis. Cincelo la madera y construyo puertas según los más complicados diseños africanos. La puerta de mi casa está hecha por mis manos; es una maravillosa puerta labrada en un roble de dos pulgadas. Hace dos años, mi colección de arte moderno no tenía rival en los Estados Unidos. Oiga, eso no es todo. Escribo tratados sobre filatelia china de los tiempos primitivos, armo y desarmo mi automóvil con una pericia que envidian los mecánicos de California, amontono herramientas raras y sé utilizarlas. Soy un siquiatra y un antropólogo de primer orden y los mayores especialistas de la materia permiten que les aconseje yo y ningún otro. Además tengo mujer, dos hijos y un millar de amigos. A veces, también realizo films. Me queda tiempo. Un hombre que hace muchas cosas siempre tiene también mucho tiempo (27).

—*¿Y le gusta hacer cine?*

—Me gusta mucho. Es un arte en sí mismo, con su movimiento y su capacidad de captar imponderables. Capta el aire y el viento como no puede ser hecho en ningún otro lado. Pero no quiero hacer cine. A menos que se me presente la oportunidad de expresión, sin restricciones, prefiero no tocarlo. No quiero viajar en ese auto si otra persona tiene el volante.

—*¿Y qué le gustaría hacer?*

—Mire, la gente me quiere porque no hago nada. En cambio mi obra anterior parece que mejora con los años. Entretanto, el campo se estrecha cada vez más. En el cine ya se ha hecho de todo: ballet

---

(25) Se refiere al fallo de 1927-28, el primero que otorgó la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood. El premio a argumentos fue dividido entre Ben Hecht por *Underworld* y Benjamin Glazer por *Seventh Heaven* (El séptimo cielo), que dirigió Frank Borzage.

(26) *Hijos del divorcio*, con Clara Bow y Esther Ralston.

(27) Extractado de "Primera Plana", 26 de marzo de 1963.

mecánico, René Clair, los films de Buñuel, la filmación submarina y el gran trabajo semanal de los noticieros. Ya he visto saltar a una foca sobre el hielo. El color es siempre una novedad, pero hace falta un año para pensar el color de un film. Haría falta un Matisse. Y en cuanto a asuntos, el cine ya ha pasado las etapas que en literatura se llaman Homero, Cervantes, Shakespeare, Pirandello. Así que es muy difícil hacer algo totalmente original. Debo evitar la repetición. Si Resnais hace *Marienbad*, me estrecha el campo. Cada nuevo film me limita. La verdad es que no tengo planes. Pero esto no es una novedad. Nunca los tuve.

—*¿Suele concurrir a festivales?*

—Este debe ser mi festival número veinte. Se ven cosas lindas, bellezas parciales de esto y aquello. Me alegré en Acapulco, por ejemplo, cuando vi *Los inundados* (*). Tiene cosas maravillosas y se ve que el director posee un gran ojo para el detalle.

—*En un film de Orson Welles, llamado* Touch of Evil (**) *se ha señalado alguna influencia de Ud. ¿La vio?*

—No la vi, pero no me sorprendería. Vi solamente los primeros films de Welles, que me parecen demasiado pretenciosos. Pero Ud. no me coloca en buena posición con esta pregunta. Se lo diré con una anécdota. Hace cincuenta años, Rimsky Korsakow tenía una academia de música. El mejor alumno se llamaba Andrei y estaba calificado con cinco puntos, la nota más alta, por todos los profesores. Pero Rimsky lo calificó con cuatro y medio, y entonces otro profesor le preguntó por qué hacía eso, si no había ninguna objeción contra Andrei. A eso Rimsky contestó: "Los 5 puntos son para mí". Le voy a decir más. El cine está hecho para las multitudes, pero yo no creo en las multitudes. El buen gusto y el conocimiento son virtudes de una minoría. Saber cine es trabajo duro.

CONTRA LOS TEORICOS

En tres sesiones de Mar del Plata y en una de Buenos Aires, se realizó un "Encuentro de Teóricos y Críticos", destinado al tema *"El cine como expresión de la gran ciudad moderna"*, con discusiones al nivel sicológico, sociológico y estético.

Von Sternberg fue invitado a estas reuniones. Concurrió a la de Buenos Aires. Según la versión de *La Prensa* (marzo 26) *"Su intervención fue un chubasco para la euforia del secretario de la Universidad y para todos los teóricos. El cine no tiene ningún efecto sicológico sobre nadie, y su única virtud es hacer que el público pueda relajarse, en el sentido preciso del término, desde luego. Es cierto que distrae, pero está lejos de influir. Y es un arte difícil. Tanto, que lo es incluso hacer malas películas. Y tras su escéptica perorata se fue. Por su voz habló una experiencia de varios lustros."* De acuerdo a otras versiones periodísticas de las mismas palabras, von Sternberg censuró la falta de matices humorísticos en este tipo de deliberaciones, citó a Ortega y Gasset como ejemplo de alguien que tenía poca confianza en las masas y recordó al respecto un proverbio japonés según el cual *"la estupidez no se puede curar con remedio alguno"*. Esta fue la última intervención de Von Sternberg en el V Festival de Mar del Plata.

(28) Film argentino dirigido por Fernando Birri, 1961, con exteriores e intérpretes aficionados de Santa Fe.

(29) *Sombras del mal*, 1958.

SESTRI LEVANTE

(viene de la página 25)

obra más aparentemente pasiva o la obra más abstracta comporta una posición frente a ese punto de referencia. Es factible encontrar así obras militantemente revolucionarias y es posible también encontrar obras que son francamente surrealistas, otras marcadas por un cierto romanticismo con pretensiones abstractas, hemos hecho obras tipo *free cinema*, propagandísticas, neorrealistas e incluso didácticas. Esto es lo que nosotros llamamos libertad de creación. Nuestra función es la de crear las condiciones materiales, la base técnico- material, para el surgimiento del movimiento cinematográfico y crear la atmósfera de libertad, de calidad propicias al surgimiento y florecimiento de los creadores, no la de imponer a los creadores una línea determinada.

—*Creo que hay un error. La estética marxista enseña que el arte constituye un discurso gnoseológico y, por lo tanto, didáctico. Brecht mismo es un gran ejemplo de la aplicación de este principio. Quizá sea una cuestión de terminología.*

—Es posible que haya a través del diverso uso de las palabras aparentes contradicciones, y es posible también que haya contradicciones en nuestros conceptos. Nosotros nos creemos marxistas. Desde luego sabemos que el marxismo no establece una explicación inmutable de lo que es el arte pero nos obliga si a buscarnos una respuesta. El marxismo nos obliga siempre a plantearnos los problemas y a buscarles soluciones.

Ahora, yo no creo que el arte tenga que ser didáctico y que el mismo surja como un medio de enseñanza. Nosotros rechazamos esta concepción. Lo que sí creemos es que un artista de gran cultura, de gran riqueza de información, con una posición de vanguardia frente a la realidad, a los problemas sociales, filosóficos, políticos inmediatos o en perspectiva, un artista lúcido en una palabra, cuando hace obra de arte hace una obra que automáticamente se convierte en una enseñanza. Lo que no creemos es que el proceso de creación de la obra de arte pueda concebirse como el proceso de alguien que prepara una lección, aunque sea una lección elaborada en un nivel superior de la cultura como es el de la creación artística. Reconocemos que la cuestión está en el planteo del objetivo fundamental: ¿enseñar o expresar? Esto creo que todos los artistas, todos los creadores, toda la gente ligada de algún modo a la cultura se lo plantea, pero para nosotros es particularmente importante este problema, porque nos toca desarrollar la política cultural de un estado. Sabemos cuántos errores —y también cuántos aciertos— ha tenido la política cultural en los países socialistas. Nosotros tenemos que tomar en cuenta esas experiencias para superarlas e indiscutiblemente una de las cosas que ha hecho daño, en nuestra opinión, son ciertos planteamientos hechos a los artistas desde el punto de vista del Estado, aparato a través del cual se manifiesta la fuerza dirigente revolucionaria. Cuando le pedimos al creador que enseñe y esclarezca a través de su obra y condicionamos su obra a esta enseñanza y esclarecimiento casi siempre lo que se logra es lo contrario. Convertido el artista en maestro, en profesor o en pedagogo tiene que hacer un esfuerzo de autoacondicionamiento tan deformador que automáticamente impide que produzca una obra artísticamente valedera. Es decir que es más lógico pensar que al artista no le toque tanto enseñar o esclarecer problemas concretos de la realidad contingente sino enriquecer esa realidad con nuevas visiones de ella. Eso implica, automáticamente, enseñar, pero es una consecuencia natural, y no un planteamiento previo para la creación.

EL "CINE DE PAPA" NO QUIERE MORIR

(Viene de la página 23)

errónea, pero tampoco ninguna es totalmente cierta. Todas ellas pueden suministrar quizá un panorama provisorio de las dificultades: 1) En 1933 nuestra tradición cultural fue destruida por los nazis; miles de intelectuales y artistas debieron emigrar; 2) Después de la guerra perdimos nuestra unidad nacional y sobre todo nuestra capital. Ningún intelectual alemán ignora el perjuicio que de ello resulta para el intercambio espiritual; 3) En la posguerra no se formó una nueva crítica cinematográfica. Los grandes diarios no se interesan por el cine y sus suplementos culturales solo abordan la literatura, el teatro, la música y la filosofía; 4) Carecemos de una escuela de cine y de una cinemateca mediante la cual los jóvenes pudieran entrar en contacto con las obras maestras del cine alemán y universal de la década del 20 y el 30. Si le preguntamos hoy a un joven realizador alemán qué le significan Murnau, Pabst o Lang, nos encontraríamos en muchos casos con un gesto de desconcierto. Los nombres se conocen, es cierto, pero sólo muy pocos conocen los viejos films. Algunos observadores extraen la consecuencia de que el cine alemán debe ser salvado por gente ajena al gremio. Ponen una esperanza, entre otros, en el periodista Will Tremper, quien consiguió no hace mucho y del modo más audaz el dinero necesario para su segundo largometraje, rodado de manera anticonvencional en el aeropuerto de Berlín. La obra revela sin duda alguna signos positivos. Se titula *Die endlose Nacht* (La noche interminable) y describe el destino de unos cuantos pasajeros que no pueden abandonar Berlín a causa de la niebla y pasan la noche esperando algún avión que se decida a partir. Los cineastas encontrarán pocas revelaciones en este film de Tremper, pero quien guste "mirar atentamente la boca del pueblo" (tal como lo pidiera Lutero, el renovador de nuestro idioma) hallará algunos diálogos cuyo humor y agudeza no son habituales en el cine alemán. Quizá sea Tremper el hombre adecuado para revitalizar nuestro cine de entretenimiento. No es mucho. Pero en las actuales circunstancias, quienquiera que se aparte algunos pasos del camino de la rutina merece ya nuestra gratitud.

El "cine de papá", pues, no está muerto. Este año no ha producido más de 50 ó 60 películas, es cierto, contra 120-30 de años anteriores, pero el gobierno ya se apresta a darle una mano mediante subsidios velados. Ello quizá salve a la economía cinematográfica alemana, pero no salvará seguramente al cine alemán. Su salvación está en que se encuentren suficientes talentos jóvenes dispuestos a traer nuevas ideas y a mirar de frente —sin bizquear hacia la receta del éxito— la realidad alemana. Me hubiera gustado informar que entre los rebeldes de Oberhausen existen jóvenes así y que la esperanza subsiste. De hacerlo, me temo, no sería muy sincero.

FRANCO MOGNI

CONVERSACION CON LAUTARO MURUA

(Segunda parte)

El maestro de Shunko asume un papel de adecuación catártica, de reactivo piadoso, de Gran Racionalizador, de incentivo para dar conciencia —de clase— a la población?

En el último elemento está la "fórmula mágica". Nuestro punto de partida era dar conciencia de clase a un conglomerado humano para que se revitalice, supere sus problemas y se salve. Ese hecho no es sólo un mérito de Roa, el adaptador, sino ante todo del autor del libro, Jorge W. Abalos —quizá un poco a pesar suyo— planteó la gran verdad: cuando la gente se une y adquiere mutua confianza, cuando toma conciencia de que unida logrará un futuro, es invencible; ha superado ya, en parte, la ignorancia, la enfermedad, el abandono. Tal vez mis palabras den la impresión de que con *Shunko* tratamos de hacer un panfleto. De ninguna manera. *Shunko* es un trozo real de la vida de Jorge W. Abalos, maestro adolescente lanzado a una zona desierta donde vegeta una colectividad fragmentada —casi un *lumpen* rural— en una estructura primitiva. *Shunko* es un estimulante llamado a la conciencia; si hoy ocurre en Santiago del Estero, mañana puede suceder en Comodoro Rivadavia, en Jujuy o Catamarca; en cualquier lugar del país o de la tierra un grupo de personas será más fuerte si se une. En la película la unión es el conocimiento que se da a través de un personaje de ninguna manera mágico que aporta la sabiduría en la medida que él puede darla. En otros lugares habrá distintos mecanismos para lograr idéntico objetivo. Creo, por eso, que *Shunko* no es de ninguna manera una queja ni una loa a la educación como panacea para solucionar todos los problemas pero sí un punto de apoyo necesario: la gran premisa es la unidad. *Shunko*, en ese sentido, es una apelación que alude a un drama de toda América latina.

Y a propósito de su sentido agresivo, recuerdo la primera exhibición. Por supuesto, invité a las autoridades del Ministerio de Educación descontando que el tema les interesaba. El señor ministro no pudo ir pero envió a su mujer y a su hija que, pese a la conexión natural que deberían tener con estos problemas, ignoraban su existencia. "¡Qué bonita la película! —me dijeron— pero, ¿suceden estas cosas?" "Señora —le contesté— pregúntele a su marido". Esa gente no concebía que ocurrieran tales cosas en el país; *Shunko* los agredía. Uno les dice que ocurre en Santiago del Estero, hoy, y le contestan: "Ay, no, pero fíjese que yo he visto, viajando de Santiago a Tucumán, una escuela cada cinco kilómetros". "Sí señora, pero está vacía, no sirve para nada. Está para que usted la vea y diga: ¡qué bien funciona esto!". Esas son las escuelas que pusieron en la época de Perón: cada cinco kilómetros una, es cierto, pero no hacían falta ahí, a la orilla del camino, hacían falta cinco kilómetros adentro, monte adentro, y ahí sí los chicos tienen problemas de agua, de comida, de trabajo que les impiden ir a la escuela. Y ese hombre, ese maestro de la película, que existió —en Jorge W. Abalos— y que existe hoy, no abunda, porque la gente se cansa del apostolado cuando necesita ropa para vestirse o plata para comprarle mate a los chicos y que no se les mueran de hambre en invierno y no tienen plata porque no se le paga el sueldo, etc. Todos esos detalles apenas se insinúan, pues el problema económico del maestro no está planteado en *Shunko*. (En el trabajo de Roa, el maestro sacaba plata de su bolsillo para comprar yerba y hacerles mate cocido a los chicos. E incluso, para marcar la distancia que separa a esa gente de la civilización, había una escena en que el maestro llevaba una radio; los chicos no la conocían y era la gran sorpresa como si vivieran en el centro de Africa, pero resulta que eso sucede en la Argentina de hoy. Yo, por discreción y por economía expresiva, suprimí las escenas. Quiere decir, entonces, que si las hubiera dejado nos mandan presos como si estuviéramos insultando a las autoridades, a sus funcionarios educacionales y a las instituciones de la nacionalidad, pero eso es un hecho concreto, real, palpable, y no me lo van a negar.

¿Hay en Shunko *cierto planteo fatalista de América?*

Tal vez esté en la primera parte, en la exposición. Lo que el maestro encuentra es como un ente fatal que se ha apoderado de la población postrándola y debilitándola. Evidentemente es un hecho real. Sabemos que la inferioridad —hasta mental— atribuida a esa gente resulta de 300 ó 400 años de abandono y explotación. Ese estado de descomposición o degradación del grupo social está apenas mostrado, o con mucha suavidad, en *Shunko*, pero sólo como un elemento que permite desarrollar el resto de la película. Por cierto, me gustaría entrar alguna vez en la mente de un indio boliviano o un chileno del sur, para saber qué piensa de su situación; es decir, en qué medida el fatalismo obra en ellos como aletargante o soporífero. Supongo que debe haber una buena dosis de ello y que la única forma de hacer algo —puesto que algo se puede hacer— es despertar a esa gente, ayudarla a ver su propio valor, trataría como lo que es, no como lo que algunos quieren que sea, trataría como a seres humanos con enorme capacidad de intuición e inteligencia para aprender todo lo que nosotros sabemos. Y ahora una digresión: a los espectadores del film nada les asombraba tanto como constatar que los chicos eran del lugar, eran indiecitos, "cabecitas negras". Esa sorpresa obedece a un preconcepto y al fatalismo que les atribuimos. ¿En qué proporción se lo atribuimos nosotros y en qué proporción lo tienen ellos? Por eso, desde el punto de vista dramático era necesario señalar ese estado de aletargamiento, de desunión e inarmonía, opuesto a la lenta y segura labor del maestro. O sea: fatalismo es sinónimo de negación, de cosa destructiva; que exista o no en la realidad no podemos saberlo. En *Shunko* sí hay una especie de planteo previo: podemos atribuir a una suerte de fatalismo que esa congregación esté empobrecida y desunida (sólo como elemento de base para desarrollar el relato), pero no porque nosotros admitamos que ese fatalismo sea un hecho irrebatible en América.

Sé un poco crítico de tus críticos. La revista española "Film Ideal" (nº 74) dijo: "Es una pena que la película (Shunko) haya dado entrada a algunos elementos como la muerte en flash-back de una niña que se despeña al querer alcanzar una cabra, o la otra niña que muere por la mordedura de una víbora. Lo mejor habría sido conservar el tono de monotonía que tiene la vida de ese maestro en medio de un pueblo mísero (...)".

Posiblemente esa monotonía de los pueblos míseros sea la aspiración de algunos españoles y en especial de ese crítico. Estoy en total desacuerdo con él; la monotonía como nota única impuesta para lograr unidad en un tema como *Shunko* habría sido fatal. Si bien hemos afrontado el riesgo de hacer una película "no entretenida", en el sentido convencional, pienso que esa línea sin demasiadas ondulaciones, sin quebraduras, tenía una tirantez, una tensión que debía mantenerse a toda costa; en algunos casos se previó incluso una elevación del tono para desembocar en un desenlace igualmente simple pero cargado de sentido. Que un niño muera en una película no tiene nada de extraordinario; en ese medio no solo mueren de a dos, mueren de a miles y no por picaduras de víboras. En nuestra América mueren diariamente por falta de alimentación, mueren de frío, mueren de enfermedades fáciles de curar si existieran los medios. Aquí, o en España, los pueblos míseros viven calamidades que tal vez no hayan llegado a oídos de ese crítico. Es un hecho auténtico que debemos destacar en una película con profundo sentido realista: la muerte, para los niños del norte argentino y de casi toda América, es algo casi natural. La idea de incorporar el racconto con la muerte de Ana Vieyra —el personaje— está relacionada con una secuencia importante pues da nacimiento a una superstición de gran contenido poético. Plantear esa superstición —en la que mucha gente cree— justificaba mostrar la muerte de la niña. Además puedo citar otra razón más valedera: Ana Vieyra fue un personaje real; se dice que a orillas del barranco —que en su época era un río— donde murió por salvar a una de sus cabritas, se levantará un pequeño monumento. Todo eso da al personaje de la pastorcita una carga de poesía que era necesario incluir por su ligazón con la secuencia del libro embrujado y la superstición.

¿Creés que en la primera parte de Alias Gardelito *el ambiente determina más*

estrictamente que en la segunda la línea de conducta de Toribio Torres?

No, creo que es al revés. El ambiente determina la línea de conducta de Toribio en la segunda parte más que en la primera. En aquella el ambiente le hace tomar una posición activa. En la primera es sólo un fondo, un telón sobre el cual se mueve como si fuera el medio habitual; no hay un choque, no hay imposición ni juego de fuerzas entre el ambiente y él. A partir de la mitad sí porque Gardelito empieza a actuar en un medio que no es el suyo. Entonces el ambiente determina hasta su mímica, su conducta física y su juego mental, su posición sicológica.

¿Hay unidad dramática en los elementos de las dos partes del film?

En *Alias Gardelito* hay dos tempos narrativos perfectamente claros: el primero es expositivo y en él Gardelito hace una revisión, un examen de conciencia en el basural, al borde de la muerte. El segundo tempo es mucho más violento y expresivo, vivido en presente. *Alias Gardelito* tiene un poco las tres unidades: exposición, nudo y desenlace. La exposición es deliberadamente lenta para dar el tono de tedio, de nada, de vacío que rodea al personaje. Luego, cuando éste inicia su participación activa en la astucia y la delincuencia, el mismo ritmo de la ciudad va definiéndolo. Por otra parte, elegimos la forma narrativa acumulativa: se supone que cuando una persona rememora su pasado lo hace a través de napas de recuerdos, siempre con relación a un estímulo o un hecho clave que da la tónica de esa napa. La primera está constituida por la infancia de Gardelito, por sus pequeñas raterías (su aprendizaje, digamos, su noviciado); la segunda es su actitud resuelta. Por eso creo que los dos tempos del film están determinados por la estructura del tema.

¿Hay, intencionalmente o no, alguna fractura estilística en los dos tempos?.

Sí. A medida que ocurren cosas en la trayectoria de Gardelito, a medida que él cree convertirse en un personaje importante (porque usa corbata o conoce a la esposa del organizador de contrabandos), también su ritmo interno, su vida, empieza a ser febril. La única forma de reflejar esa febrilidad era darle a la película un tempo quebrado, nervioso, que en buena parte es el estado de ánimo del personaje desde la mitad del relato. Es un tono deliberadamente buscado.

¿Notás, en ciertos momentos, por una parte dispersión y por otra concentración narrativa?

Sí. No solamente lo noto sino que, como podés imaginarte, traté de evitar la dispersión y acentuar la concentración narrativa. Admito, con toda honestidad, no haberlo obtenido. Partes íntegras de la película no me gustan nada y hubiera querido rehacerlas. En el último tercio, pese a la acción concentrada en cuanto a dinámica cinematográfica, hay una dispersión de fondo. Quizás por exceso de condensación la secuencia del contrabando es tan poco lograda que supone pérdida de tiempo cinematográfico y no aclara ni pinta lo suficiente un medio importante. Yo pensaba, por ejemplo, tratar el ambiente policial o el mecanismo de los contrabandos en gran escala, pero estos elementos no pudieron incluirse pues la secuencia era directamente preparación del final, su prólogo.

Tanto en Alias Gardelito como en Shunko ¿hay improvisación, documental, aprovechamiento de actitudes en vivo, libre juego del actor?

Sí, mucho, especialmente en *Shunko* pues el tema lo permite, lo pide. Bien pensado, *Shunko* es un documental con argumento pero, en realidad, si hay en él gran porcentaje de improvisación es porque se trataba de trabajar con chicos sin la más elemental preparación de actores o conocimientos técnicos; no se podía contar con ellos para que concientemente conservaran detalles como la "continuidad" o dieran esa cosa absurda que es un "tono" profesional. *Shunko* fue filmado con el criterio de captar lo que dieran los chicos, en la medida en que lo dieran. Afortunadamente, y gracias a una pequeña y superficial selección que hice, esos chicos rindieron con estupenda espontaneidad y hay escenas enteras filmadas sin que se hayan enterado.

¿En los dos films se da el respeto por la realidad, la trascripción de los hechos o una elaboración de juicio crítico?

Un poco de todo. Hacer una película del tipo de *Shunko* o *Alias Gardelito* supone una posición testimonial, equivale un poco a salir con la cámara al hombro y ver qué pasa. Pero, con el objeto de que el material fílmico tenga continuidad lógica y a la vez riqueza y auténtico valor testimonial, debemos dotar a la historia de antecedentes, de un ámbito y del resultado de la observación de tipos, etc. La elección de los temas determinó el estilo y puedo asegurarte que hay gran cantidad de escenas documentales, unas previstas, otras no. Filmé solamente las indispensables, es decir que no son films que hayan resultado así en forma casual.

¿El porteño es así o Gardelito filtra en su tipo trasferencia del hombre de otras ciudades americanas?

Desde luego Gardelito no es el porteño; es lo que se llama un pibe de barrio y, dentro de esa circunstancia, un caso extremo: es un huérfano. Pero podemos hallar miles de muchachos de 20 ó 22 años, de diferente origen y formación, en esa actitud expectante, negativa, dispuestos a todo: a la pequeña pillería sin consecuencias, al delito, a la deformación sexual, o eventualmente a trabajar. Con diferencia de matices, el espécimen se da en toda América y también en el mundo. Viven el conflicto de la disponibilidad. No todos terminan en la cárcel o en la muerte pero por cierto es un tipo humano existente. Y es negativo pero no por su culpa, eso sí.

¿Literariamente Fray Mocho, Payró, Enrique González Tuñón y Roberto Arlt lo preanuncian?

Sí, desde luego una de las vetas más ricas de la literatura argentina se basa en ese tipo humano, se preocupa por los caracteres típicos de su país. No veo en Arlt el antecedente inmediato perfectamente definido aunque, hilando fino, el chico de *El juguete rabioso* podría ser un Gardelito si le fuera bastante mal y tuviera buena cepa. De cualquier modo, es interesante constatar que el cuento de Kordon es producto de toda una predisposición ambiental en la literatura argentina.

Por su tipismo, no por sus datos más exteriores, Gardelito 1960 ¿puede ser Gardelito 1940, ó Gardelito-Buenos Aires un Gardelito-ciudad del interior?

Creo que no. De acuerdo al relato de Kordon, Toribio Torres no es porteño nativo sino asimilado, es un provinciano que ha venido de pequeño a incrustarse en un ambiente que lo fue conformando: es el "cabecita negra" que viene, se trasforma y asimila una modalidad ciudadana característica. De haber permanecido en Santiago del Estero, por ejemplo, no hubiera sido igual. Sin entrar al manejo de influencias mecanicistas, creo que las conformaciones de los tipos humanos están dadas por los estímulos del ambiente. Y con esto confirmo lo dicho sobre el cambio de época del cuento: trasformamos el personaje en algo más complejo dada la misma complejidad en que debe moverse hoy, y a nosotros nos interesaba plantear problemas de actualidad. Por otra parte, el hombre del interior —que lleva una vida tradicionalmente más tranquila, menos tensa y angustiosa— no reaccionaría como el de la ciudad. Es importante, entonces, atestiguar la evolución mental y espiritual del hombre argentino en los últimos veinte años.

Gardelito-negación, Gardelito-antihéroe, ¿Por eso el film no les gusta a los países socialistas (o a sus representantes oficiales)?

Que los socialistas no crean en el antihéroe o excluyan la posibilidad de que haya gente como Gardelito siempre me ha sorprendido. Mucha gente me ha dicho ya que *Gardelito* no sería entendido en los países socialistas: no pueden concebir que haya un hombre de 20 ó 22 años sin oficio, sin destino, sin conducción, sin sentido en su vida. Si lo tomamos así, se explica perfectamente que esos países no sólo no gusten de una película de este tipo sino que tampoco la entiendan. Me imagino que de cualquier manera a aquella gente le puede interesar nuestra manera de ver, nuestros problemas, nuestros planteos de tipo sociológico e incluso sicológico. No tengo pruebas de que hayan visto *Gardelito* pero sospecho que si la vieran la rechazarían.

¿Qué papel intentó hacérsele jugar al mundo del trabajo?

La pregunta es ardua porque ese mundo hace un papel meramente esporádico, hay una sola relación —a mi juicio bastante sólida— en la escena con el tío despedido de su trabajo. Además, ese hombre intenta convencer a Gardelito —por todos los medios, incluso la violencia— para que trabaje. Cuando éste acepta, pues no le queda otra salida, el hecho de emplearse en una ferretería es como una vergüenza. Para un muchacho normalmente formado sería una forma de "ir tirando" o hacerse una posición; para Gardelito es indigno. Dice que trabaja sólo por un tiempo hasta que pueda ingresar a una radio. Desde el punto de vista de Gardelito el trabajo pasa a ser un entretenimiento para tontos; únicamente los giles trabajan.

Según tu concepto, el ambiente de la "importación" ¿opera o no como desajuste? Al llegar a ese momento, ¿el film sufre una caída?

No precisamente al llegar a ese momento. Una parte del planteo no me satis-

face: el final. El mundo de la "importación" de productos extranjeros sin pago de derechos, es bastante grave y causa suficientes males y corrupción como para incluirlo en una película. Lamentablemente, por la índole del tema (la historia de Toribio Torres y no la del contrabando) en cierto momento se produce un choque. Me imagino que el público desearía ver más desarrollado o incluso entrar en ese mundo fascinante por lo inexplicable, ese mundo en que la gente se enriquece de la noche a la mañana y casi nadie va a la cárcel, como no sean los "ratas" o los camioneros. También yo hubiera deseado profundizarlo más pero llega un instante en que es preciso dejarlo de lado y seguir con la trayectoria de Gardelito que por otra parte se abre de ese mundo a riesgo de su vida. Rompe, no por aversión —y el dato es importante— sino por comodidad: un escalón más para lograr dinero o posición, para madurar como delincuente. Siento que el tema merecía un tratamiento más serio, detallado, audaz, y coincido en que el último tercio de la película tiene una caída justamente porque el tema es apenas rozado, no se cala a fondo.

¿Qué relación de desarrollo, de oposición, de síntesis, hay entre el maestro de Shunko *y el cuentero de* Alias Gardelito? Shunko-*interior*, Gardelito-*cabeza de Goliath, ¿son tesis y antítesis?*

Si yo admitiera la existencia de una antítesis buscada estaría pretendiendo abarcar el universo. Aclaro, además, que el hecho de haber comenzado con *Shunko* no fue accidental; evidentemente yo quería filmar y tenía varios temas pero en cuanto Roa me trajo el libro de Abalos no dudé más. En cambio *Gardelito* nació por azar. Y aquí viene una confesión que puede divertir, doler o sorprender a alguna gente: en circunstancias que teníamos dos o tres temas en la mano preferimos *Gardelito* por considerar que era posible hacerlo en poco tiempo y a costo reducido. En cierto momento se pensó hacer una cosa de tipo policial (aclaro que Roa no estaba en esta fase de la conspiración); es decir, en tren de producir se deseaba hacer algo sin mayor compromiso y con tal de tener una segunda película en el año. Puestos ya a la tarea de realizar *Toribio Torres*, éste fue tomando cada día mayor profundidad y un buen día me hallé con un compromiso bastante más serio de lo pensado al principio. Así es como casi por casualidad se hizo *Gardelito*: porque no tenía mayores complicaciones económicas. O sea: yo no me propuse conscientemente una evolución creadora del tipo "con *Shunko* he retratado tal cosa, ahora voy a retratar tal otra". Pero si queremos contraponer (dentro de la unidad espiritual de las dos obras, pues fueron hechas con la misma pasión e ímpetu, con el mismo deseo de retratar nuestra realidad), podemos decir que hay una profunda antinomia, que todo lo positivo, estimulante y directo que quiere ser *Shunko* es indirecto, violento y agresivo en *Gardelito*. Es posible que aparte de los temas en sí que ya determinan una forma de realización, esto nazca de mi formación espiritual: tengo, a priori, un profundo afecto por el interior, por la "América no conocida", y una profunda aversión por la vida de ciudad: ésta es el centro donde se dan todas las posibilidades pero también todos los riesgos y crueldades. En la ciudad la gente vive sola. Esa actitud mía puede haber determinado el clima un tanto siniestro que por momentos tiene *Gardelito*; y la búsqueda del aire, del árbol, de la gente simple, de los animales, le ha dado a *Shunko* esa especie de felicidad reinante a pesar de todo. Que las dos películas se opongan totalmente me parece imposible como no sea a través del filtro señalado. Por ser producto de una misma concepción, son dos rayos de una misma rueda.

En un reportaje del diario "Crítica" (22 de mayo de 1960) declaraste: "Si existiesen hombres como el maestro de la película (Shunko) esas gentes estarían salvadas". ¿Sólo así?

Creo que falta una palabra: si existiesen *más* hombres estarían salvadas; no en su condición de gente que viene de afuera a salvar a una colectividad. Si en cada grupo humano hubiera una persona (no es indispensable que sea maestro, cura o marciano, puede ser un miembro de la colectividad) que tomara conciencia del mecanismo necesario para lograr la fuerza, estarían salvadas, en un sentido total y cada una en su medida.

Tus personajes se integran —o no se integran— a su medio a través de la presencia o el desgaste de qué factor ¿(sicológico, telúrico, social)?

La palabra social, por desgracia, de tan manoseada va perdiendo su significado propio. Pero lo social es mi más íntima preocupación. Toda película, en tanto represente algo (incluso por negación) tiene un significado social aunque sus autores no se lo propongan. Deseo que todas mis películas futuras estén teñidas de una preocupación social por el hombre que me rodea, que a través de esas películas se vean su manera de ser, sus problemas, sus volliciones, sus ansias y que se adivine su futuro. En las dos que he realizado ese deseo está implícito. En *Gardelito* y *Shunko* (con un sentido aparentemente contrario: uno por negación de un ámbito social propicio, otro por nacimiento de un clima apropiado para la reafirmación del ser humano) lo social está condicionando la acción cinematográfica. La extracción social de Gardelito, por ejemplo, o su ubicación en la sociedad determinan su actitud. En *Shunko* la condición de los personajes determina en gran medida la evolución dramática del film. Por lo tanto, es imposible negar que si algo conforma, determina, define a los personajes de mis películas no sea lo social.

Un crítico (M. T. en "Marcha" del 18-8-61) dijo que Alias Gardelito *te entroncaba con Buñuel y Bardem...*

¡Se dicen tantas cosas, che! Demasiadas cosas. Entroncarme a un árbol poderosísimo como Buñuel es un honor que rechazo por inmerecido. No concibo cómo alguien puede haber encontrado tal relación. Supongo que hay una película de Buñuel que puede —por su sentido plástico, quizá, o su ambiente— vincularse, aunque muy lejanamente, con *Gardelito*. No he visto esa película, *Los olvidados*, pero entiendo que toca un tema de ciudad, el abandono de la niñez y acaso por ese lado, no sé. La obra de Buñuel que conozco, aparte de provocarme una casi total admiración no creo que pueda emparentarse con *Gardelito*. En general las suyas tienen un sentido universal, tratan problemas metafísicos, religiosos, que para nada pueden hallarse en la mía. Quizá se haya reconocido que la crueldad o la rudeza de Buñuel ha influido en algunas escenas de mi película, pero me parece muy difícil. En cuanto a Bardem, menos aún; sólo conozco *La muerte de un ciclista* y no puedo imaginarme ninguna relación.

¿Gardelito llega a la delincuencia con resignada aceptación o su trayectoria es una Caída (en sentido teológico)?

Yo diría que es una Ascensión, en sentido teológico. Gardelito siente, al entrar en la organización del contrabando y poder vestir un traje con chaleco, que ha llegado a un lugar importante y sólido y que está muy feliz. Tanto es así que se encarga de humillar a los que no han logrado su posición; él se considera un privilegiado. No creo que un hombre con la mentalidad, con el vacío moral de Gardelito, pueda sentir en ningún momento que cae en la delincuencia.

Una declaración tuya aparecida en "Che" el 17 de mayo de 1961: "Para mí Alias Gardelito *es un film muy especial: duro, descarnado. Narra la vida, los padecimientos de un ciudadano, esta capacidad destructora y deformadora de las grandes ciudades. Es una película como Buenos Aires: completa y difícil, bastante amarga; no creo que la gente la quiera fácilmente". A dos años de distancia, el concepto se mantiene...*

Sí, en estos últimos dos años —por los cambios de la situación general del país— la gente ha tomado conciencia de que la crisis no es sólo económica. Hay una quiebra de valores morales, y eso la lleva a la angustia y la desesperación. Posiblemente, *Gardelito* sea una premonición o una simple constatación de esa crisis narrada con mínima anticipación.

¿Qué sentido le darías a la película en caso de hacerla hoy?

Realmente no concibo la posibilidad de hacer ahora una película de hace dos años. El sentido profundo tendría que ser el mismo, es decir, un planteo crítico de una realidad social. Tal vez hoy ampliaría el tema, dándole más profundidad, calando más hondo en circunstancias demasiado evidentes ya.

En el citado reportaje de "Crítica" decías: "Detesto la palabra folklore, por lo que ha pasado a significar". Y también: "Personalmente no creo en el realismo, pues lo considero una escuela en la que todo es fabricado; hay que aprovechar lo auténtico pero sin ponerlo al servicio de ideas preconcebidas. En definitiva, creo que hay que sacrificar el realismo a la autenticidad". ¿Es vigente hoy esa posición?

Descarto que en la realización de nuestros temas americanos en general, la base ha de ser una especie de realismo: sin hacer juego de palabras, no obstante, puede afirmarse que el realismo al cual tendríamos que tender, el ideal, debería basarse en la realidad documental: tomar la realidad y recrearla dándole contenido social. No pienso que el realismo deba ser necesariamente triste, pobre o agobiante, y a eso me refería en dicho reportaje: como se lo entiende hoy, el cine realista está cargado de tensiones y problemas. Podemos mirar con sentido crítico nuestra realidad y extraer al mismo tiempo conclusiones alentadoras; mostrar la parte alegre y positiva de nuestra realidad no implica el abandono del realismo.

(concluye en la página 52)

pasado vivo —del patrimonio ideal y formal de la literatura, de la tradición intelectual— con la experiencia original, donde su aspiración e inventiva surgía directamente de los hechos de la vida y los problemas de la existencia contemporánea.

A mí me parece, en cambio, que frente a Lampedusa Visconti no ha hecho una meditación conciente y precisa del pasado y del presente como unidad total: que el texto literario no fue para él una fuente de inspiración. No lo emplea de manera personal, destacándolo del modelo en concomitancia con sus medios expresivos y culturales. Los verdaderos guionistas de *Il Gattopardo* no son Suso Cecchi d'Amico, ni Nedioli o Festa Campanile, ni el mismo Visconti. El auténtico guionista del film es Lampedusa: hasta los diálogos son suyos. El director se mantuvo fiel hasta en los detalles mínimos. Por eso Bendicó, el perro del príncipe, sigue festivamente a Tancredi cuando éste, falso garibaldino y héroe del doble juego, parte para intervenir en los motines de Palermo; por eso, en otra escena, el jesuita Pirrone sopla una pelusa de su manga y se abisma en sus abstracciones. Es cierto que la fidelidad al texto no se mantiene siempre "a la letra": monólogos interiores se transforman en diálogos, existen postergaciones, algunas secuencias sugieren capítulos suprimidos, alargados, acortados. El film termina con el baile en el palacio Ponteleone. Algunas breves partes son agregadas —el coloquio de don Calogero Sedara, síndico de Donnafugata, antes del plebiscito—; otras toman un sabor diferente: la escena "clairiana" cuando se leen los resultados de la votación; y la figura del coronel que hirió a Garibaldi en Aspromonte aparece ridiculizada.

Aspromonte: he aquí uno de los puntos que esperaba fueran desarrollados. El relato de Cialdini habla de "un áspero combate", que en realidad duró sólo diez minutos. "El reducido ejército de voluntarios no esperaba que sus compatriotas abrirían el fuego y tenía orden de no disparar, aunque el grupo comandado por Menotti no pudo contenerse y respondió al ataque. Siete soldados y cinco voluntarios resultaron muertos. Deben haber tirado deliberadamente sobre Garibaldi, ya que fue herido dos veces". De este episodio Visconti toma aquellos soldados que habían desertado del ejército real para unirse a Garibaldi y que fueron inmediatamente fusilados sin proceso. Las "tropas victoriosas" de aquel encuentro miserable y unilateral fueron recompensadas con 76 medallas al valor, y el coronel que las mandaba fue hecho general. Pero Visconti no hace notar que "el resto de Italia no estaba igualmente orgullosa de lo sucedido. Las proclamas reales fueron arrancadas de las paredes, hubo disturbios y silbidos, y por ejemplo, en Messina, la gente impidió que la banda tocara en los jardines públicos". (Confrontar Denis Mack Smith, *Garibaldi.*) *Livia* nos había mostrado la batalla de Custoza y explicado por qué motivo fue una derrota.

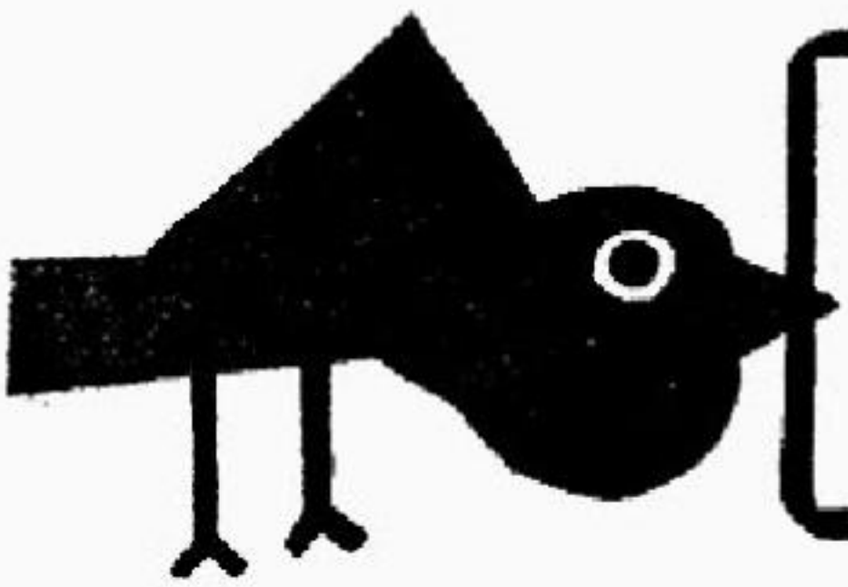
Podemos leer el film, por así decir, con el texto —la novela de Lampedusa— al frente. El motivo de fondo, la constante de la precedente actividad de Visconti no se verifica: me refiero a las modificaciones en el peso, en la importancia de los personajes con respecto a la que tienen en las páginas del libro. Entiendo que nos encontramos frente a una "traducción" en el sentido crociano del término: a una "variación" y, bella como es, frente a una nueva obra de arte. De la cual Visconti es un coautor, no el autor.

De aquí el segundo motivo de mi disentimiento. *Il Gattopardo*, siendo al mismo tiempo obra de Visconti y de Lampedusa —de Lampedusa argumentista además de guionista, de Visconti realizador— no constituye la continuación de la línea iniciada con *Livia*. En esta obra, faltando precisamente la visión personal que Visconti tiene de los personajes, el realizador no nos ofrece una proposición diferente de los hechos y de la perspectiva histórica de la novela. Encontramos un *epos* de la decadencia, pero en el estilo del príncipe don Fabrizio Salina, del Gattopardo resignado e irónico espectador de su declinación, del pasaje de una época a otra —de la borbónica a la de los "nuevos ricos"— comprendido sólo aparentemente y en sus aspectos totalmente negativos. Me parece que también Visconti termina añorando una enseña heráldica, un Gattopardo escéptico y pesimista, que se obstina en considerar la vida, la historia, como un falso movimiento, una repetición de hechos en apariencia diferentes pero en realidad iguales, donde los protagonistas cambian de nombre, y muchos también de estado social, pero permanecen iguales en sustancia, "leopardos" o "chacales", según sean sus naturalezas.

No veo en el film la visión histórica amplia que esperaba encontrar. En el fondo, Visconti termina del mismo modo que Lampedusa: "En aquella época muchas cosas podrían haber sucedido, pero todo hubiera sido una comedia; una rumorosa, romántica comedia, con algunas manchitas de sangre sobre el traje bufonesco". Las manchitas de sangre adquieren proporciones dramáticas en el final de la película: el fusilamiento al alba —luego del gran baile— de los soldados que habían desertado del ejército regio para seguir a Garibaldi. "Ahora podemos estar tranquilos", comenta Calogero Sedara, el nuevo rico que terminará siendo diputado en el parlamento. "Si queremos que todo quede como está, es necesario que todo cambie": es el leitmotiv de Lampedusa y del film. La revolución traicionada, Garibaldi herido en Aspromonte y fuera del juego. Al canto fúnebre de la nobleza borbónica, que aun en la conjura social conserva sus privilegios —las bellísimas, estupendas secuencias del baile— se contrapone una imagen de la crisis resurgimental: el fusilamiento de quienes quisieron llevar hasta el fin el movimiento por una libertad efectiva, que fuese recuperación y progreso social, justicia, y eliminación de la miseria.

El Resurgimiento fue una conquista regia y no popular, reafirma Visconti siguiendo el ejemplo de historiadores como Smith y de escritores como Pirandello y Verga, De Roberto y el mismo Lampedusa. Pero sin la perspectiva histórica de *Livia*, que además de las limitaciones del movimiento, ponía también de manifiesto, con fuerza polémica y civil, sus valores: la nueva conciencia que, en el pasaje de "leopardos" a "chacales", o mejor aún, en su izquierdismo racional, venía desarrollándose en una parte de los italianos. Aquí, en cambio, Visconti ve el Resurgimiento como un fenómeno inútil y completamente negativo, una completa "bancarrota". Vuelve a la temática de *Puente entre dos vidas* y del mismo Lampedusa: que la naturaleza humana es de tal carácter —y especialmente la de los sicilianos— que nada puede hacerse para cambiarla. Pone en el mismo plano la derrota contingente de un período de nuestra historia, y la pasividad entendida como condición eterna y fatal, inmutable por principio. Este cambio de perspectiva en un autor-guía como es Visconti, aumenta mi incertidumbre frente a sus futuros trabajos: los anunciados films sobre temas de Proust y Camus. Incertidumbre que aumenta frente a una omisión sintomática en una obra como *Il Gattopardo*, que es tan fiel al espíritu de la novela, y no solamente al espíritu. Dice don Fabrizio Salina al aristócrata Aimone Chevalley en el diálogo omitido: "Ahora también entre nosotros se dice, en obsequio a cuanto han escrito Proudhon y un judío alemán del que no recuerdo su nombre, que la culpa del mal estado de cosas, aquí y en todas partes, es del feudalismo; o sea mía, por así decir".

Hubiera sido fácil pensar que, esta vez, luego del auténtico entusiasmo de *Livia*, Visconti haya hecho la misma reflexión que Lampedusa por intermedio de Salina, frente al baile que languidece: "¿Cómo es posible ensañarse con quien, estamos seguros, morirá? Soy tal vez más inteligente, soy ciertamente más culto que ellos, pero soy de la misma clase; con ellos debo solidarizarme". En *Livia* Visconti se solidarizaba, indudablemente, con el conde Ussoni, quien, asomado a una realidad verdaderamente nueva, auténtico garibaldino, no era ni de la clase de Salina ni de la de Tancredo Falconieri. Y yo sigo creyendo que en Visconti vive Ussoni, aunque viendo su último film no se pueda pensar lo mismo.



Carta de Nueva York

CLEOPATRA: MUCHO RUIDO Y POCAS NUECES

por GEORGE FENIN

"*Alea iacta est*". Luego de meses y meses de intensa preparación publicitaria, el film más costoso de la historia del cine fue presentado en *première* mundial en el Rivoli de Broadway, mientras diez mil personas atestaban sus inmediaciones, deseosas de ver a las numerosas personalidades invitadas al gran acontecimiento. La atmósfera babélica, típica de la mentalidad de un Phileas Barnum, alcanzó su apogeo cuando los letreros luminosos de varias salas cinematográficas se unieron al saludo brindado por Broadway a la Twentieth Century Fox, con un juego de luces que duró cerca de un minuto.
El público en la sala, y las muchedumbres diseminadas a lo largo de la vía láctea de los *show business*, saludaron a Rex Harrison (Julio César) y a Roddy McDowall (Octaviano), notando con desilusión la ausencia de Elizabeth Taylor (Cleopatra) y Richard Burton (Marco Antonio).

Y al día siguiente explotó la bomba. Las diferentes impresiones provocadas por el film durante el trascurso de dos proyecciones para los críticos de la prensa norteamericana y extranjera, ya se habían infiltrado en la ciudad. Durante una entrevista concedida a los críticos de la Asociación de Prensa Extranjera de Nueva York, el director de este film *mamut* había confesado su propio recelo ante la forma como sería recibida la obra. Y sus temores, según nuestra opinión, se verificaron plenamente.
Cleopatra, de un costo superior a los cuarenta millones de dólares, fue presentada en una versión de cuatro horas y tres minutos de duración, sin contar el intervalo. Filmada según el sistema Todd-Ao de pantalla gigante y dirigida por Joseph L. Mankiewicz, el guionista y director ganador de cuatro Oscars por *Carta a tres esposas* (A letter to three wives) y *La malvada* (All about Eve) la obra revela una interpretación original de los sucesos históricos vinculados con la célebre reina de Egipto, quien tuvo un hijo —Cesarión— de Julio César, y soñó un imperio de Roma y Egipto para sí y para sus descendientes. Alguien dijo, hace ya mucho tiempo, que si la nariz de Cleopatra hubiera sido un poco más larga, la historia del mundo habría seguido un curso bien distinto. Hoy podemos afirmar que tanto los cuarenta millones de dólares invertidos en la producción del film como la nariz de Elizabeth Taylor, en nuestra opinión, no conseguirán hacer de él una obra memorable.

En las primeras dos horas asistimos al encuentro de Julio César con Cleopatra, desde el famoso episodio del tapiz en el que la ambiciosa mujer fue, por así decir "entregada" a un dictador hastiado y desilusionado, castigado por la epilepsia y oprimido por el peso de tremendas responsabilidades. Apartándose radicalmente de la concepción clásica de Shakespeare y de la interpretación sardónica de George Bernard Shaw, el guión de Mankiewicz, Ronald MacDougall y Sidney Buchman ha tratado de realizar un estudio en profundidad de los caracteres de César y Cleopatra, presentándolos ligados por un pacto de ambiciones, un sueño de poderío, que se concreta con la llegada de Cleopatra a Roma con Cesarión, a fin de obtener el reconocimiento, diríamos *de facto*, de sus derechos al dominio de Roma. Esta primera parte resulta interesante por la reconstrucción histórica del ambiente, por una serie de diálogos inteligentes y articulados, y por el fondo pictórico de Roma y Egipto, que en nada recuerdan las extravagancias de un Cecil B. de Mille. Factor fundamental en el activo de esta parte del film, lo constituye la espléndida interpretación de Rex Harrison, quien nos presenta a un Julio César totalmente aceptable, como un hombre y no como un símbolo.

Pero la inmensidad de la pantalla panorámica, y dos horas de diálogos, comienzan a ejercer su influencia. La segunda parte del film, que muestra las desesperadas tentativas de Marco Antonio y Cleopatra para lograr un sitio en el Imperio y vivir en paz con Octaviano, se prolonga durante otras dos horas en una serie de episodios que a menudo, resultan interesantes por su composición artística, pero que en el conjunto total aparecen despiadamente aplastados por la exagerada duración del film.
Si bien reconociendo la seriedad y el empeño con que Mankiewicz y sus colaboradores trabajaron en su intento de presentar dignamente una historia sobre la cual podía atraerse fácilmente una vez más la atención y la curiosidad del público, puede establecerse sin temor a equivocarse, que dicho intento no fue logrado. El público que esperaba los acostumbrados enredos de sexo y brutalidad a la Cecil B. de Mille, quedará desilusionado. Los espectadores más sofisticados e inteligentes, admirarán secuencias tales como la de la muerte de César, presentada como una visión mágica a Cleopatra, reminiscencias de un Mankiewicz de talento. Pero la inepta interpretación de Elizabeth Taylor, que no consigue reflejar el drama de una mujer sedienta de ambiciones y arrollada por fatales acontecimientos; la incolora y monocorde interpretación que Richard Burton hace de Marco Antonio, quien aparece sólo como un soldado brutal carente de visión política (interpretación contradecida por los hechos históricos); y los inconvenientes de más de cuatro horas de proyección, representan una masa enorme de *handicaps* que no permiten la aceptación del film, ya sea en el plano artístico como en el comercial. La publicidad de la Fox ha expresado su esperanza de que *Cleopatra* pueda batir el récord de recaudaciones de *Lo que el viento se llevó* (Gone with the wind), aquel memorable melodrama sobre la Guerra de secesión. Contemplando a Vivien Leigh, la célebre heroína de dicho film, sentada cerca de mí durante la proyección de *Cleopatra*, adquirí la convicción de que la película de Mankiewicz no logrará quitarle el primado, dado que no contiene los elementos de intensa dramaticidad que caracterizaron a *Lo que el viento se llevó*. Una vez más, en suma, los millones no prueban nada, si no están vitalizados por un sentido de mesura, por un impulso creativo que pueda hacer presa en la mente y en el corazón del público, entusiasmándolo y conmoviéndolo. *Cleopatra* resulta monótona, pesada y aburrida. Podemos decir, con Shakespeare, que se ha hecho mucho ruido por nada, o, podríamos agregar, por muy poco. La historia del cine no será cambiada por este *tour de force* de Mankiewicz.

Joseph Mankiewicz indica una escena a Hume Cronyn; al fondo, Rex Harrison.

NOTICIAS

Del 20 al 26 de enero de 1964 tendrá lugar la 5ª muestra del film etnográfico y sociológico (Festival de los Pueblos) de Florencia. El festival elige films, que sin descuidar el desarrollo y la consolidación de la técnica y del lenguaje del film documental presentan, ante todo, los elementos características de la realidad social de los países donde fueron filmados. La retrospectiva estará dedicada a Dziga Vertov y se adelanta que los Estados Unidos presentarán el film *The showman* de David y Albert Maysles, sobre la vida del productor Joseph Levine.

Por intermedio del codirector de esta revista, señor Salvador Sammaritano, han sido invitados a participar los siguientes films argentinos: *De los abandonados*, de Mabel Itzcovich; *Tierra seca*, de Oscar Kantor; *Los anónimos*, de Pedro Stocki; *Quema*, de A. Fisherman; *Buenos Aires automotor*, de Domingo Di Núbila y *El grito postrero*, de Dino Minniti.

★

Promovido por el Consejo Nacional de Cine Clubs del Brasil y con la colaboración de la Federación Gaúcha de Cine Clubs se realizó del 15 al 17 de julio de 1963 el I Encuentro Sudamericano de Cine Clubs. El Cineclub Núcleo estuvo representado por el señor Agustín Mahieu y participaron otras entidades de Argentina, Brasil, Uruguay y Venezuela.

Durante el encuentro fueron proyectados numerosos films producidos en los países participantes: *Los inundados* de Fernando Birri, *Dar la cara* de José A. Martínez Suárez y *Berni y el suburbio* de A. Barbera (Argentina); *El tropero* de Ildefonso Beceiro, *Diario uruguayo* y *El viejito* de Eugenio Hintz (Uruguay) y *Terra* de E. Ciochetti, *Descoberta do Brasil* de Hamilton de García, *Desenho abstrato* de R. Miller, *Voo cósmico* de Rubens F. Lucchetti y B. Vaccarini, *Aruanda* de L. Noronha, *Arraial do Cabo* de Paulo C. Sarraceni, *O baletro* de G. Marques, *Figuraçao* de G Garcia, *Revisão* y *A cooperaçao faz a força* de Luiz Paulino dos Santos, *Zeriguidum* de Rex Schindler, *Meus oito anos* de H. Mauro, *Marimbás* de W. Herzog y *Meninos do Tieté* de Maurice Capovilla (Brasil).

La resolución principal del encuentro fue la siguiente:

1) Establecer una Secretaría Provisional de la Federación Internacional de Cine Clubes con sede en San Pablo (Brasil) a cargo del Sr. Carlos Vieira y comunicar a la Federación Internacional esta constitución, expresando el deseo de que la misma adquiera un carácter permanente, a efectos de perfeccionar las relaciones entre los cineclubes latinoamericanos y la F.I.C.C.

2) Convocar a un Segundo Encuentro de Cine Clubes Latinoamericanos a efectuarse en la ciudad de Montevideo (Uruguay) en fecha a determinar por la Secretaría Provisional y la Federación Uruguaya de Cine Clubs.

3) Ante el actual y lamentable desconocimiento de las cinematografías nacionales latinoamericanas, y a efectos de promover el desarrollo y defensa de las mismas, establecer un sistema de intercambio y distribución de películas y publicaciones, por intermedio de las federaciones y/o cineclubes de cada país.

★

Ha cumplido quince años de labor la Cinemateca Argentina. Desde 1950 forma parte de la Federación Internacional de Archivos de Films, como miembro efectivo y único representante argentino. En 1957 fue fundadora del Bureau Internacionale pour la Recherche Historique Cinematographique en París, y acaba de ser admitida como integrante del Conseil International Des Musées con sede en París, lo que le permitirá ampliar sus actividades en una tarea de rescate de aparatos, documentos y materiales que significará una labor de responsabilidad, que además demandará una importante inversión. Con ello, la Cinemateca Argentina acrecentará su actual patrimonio, constituído por 1.500 films entre copias positivas y negativas de largo y corto metraje, una biblioteca especializada (la más importante del país) una fototeca con 25.000 fotografías clasificadas por directores e intérpretes y un archivo filmográfico por especialidades (personalidades, films, temas, países, etcétera) iniciado en 1927.

Además de mantener relaciones con innumerables cineclubes y entidades del país y del extranjero la Cinemateca Argentina realiza sus propios ciclos de exhibiciones y aunque su nómina sea imposible resumirla, se puede destacar que en el ámbito internacional se realizó en la ciudad de Asunción del Paraguay un importante ciclo retrospectivo, con el apoyo del Secretariado de Acción Católica y el Club de residentes norteamericanos en ese país. Ciclos similares se están organizando para realizar en Chile, Bolivia, Perú y Brasil. Aunque este esfuerzo está condicionado a la posibilidad de superar dificultades de tipo económico y aduanero que son problemas permanentes para la institución. La Cinematica Argentina participa del Pool Internacional, con sede en Amsterdam, que se dedica al intercambio de obras clásicas del cine, habiendo contribuido al mismo con varias copias de films facilitadas por el Instituto Nacional de Cinematografía. Este intercambio se ve trabado por las exigencias de carácter aduanero, ya que nuestro país no participa del acuerdo de libre circulación que numerosos países han firmado con el patrocinio de la UNESCO.

A fin de acrecentar su importancia y equipararla a las más prestigiosas y adelantadas del mundo, se ha preocupado por concertar convenios locales e internacionales, habiendo ya concretado acuerdos con la Cinemateca Núcleo en el orden nacional y con la Cinemateca Uruguaya en el orden internacional. Existiendo gestiones con las Cinematecas de San Pablo, de Francia, de Hungría y de España.

Estos convenios le han permitido incrementar su stock de películas con títulos tan importantes como: *La pasión de Juana de Arco* de Carl T. Dreyer, *Pimpollos rotos* de David W. Griffith, *El general* de Buster Keaton. *El abanico de Lady Windermere* de Ernst Lubitsch, *Nosferatu* de F. W. Murnau, *Zvenigora* de A. Dovzhenko, *La caída de San Petersburgo* de V. Pudovkin, *El amor de Juana Ney* de G. W. Pabst, *Dura Lex* de Kulechov, *El nacimiento de una nación* de David W. Griffith, *Los tres mosqueteros* de Fred Niblo, *Abraham Lincoln* de D. W. Griffith, etc.

Para poder mantener y acrecentar los servicios de la Cinemateca Argentina que se cumplen en forma harto precaria por falta de un local adecuado (toda la actividad está concentrada en una oficina de cuatro por cinco metros) por insuficiencia de personal rentado (sólo lo están un revisador de películas, una secretaria y dos cadetes) y por falta de medios para renovar y conservar el material fílmico y hacer nuevas adquisiciones, así como para perfeccionar la estructura y funcionamiento de la biblioteca, archivo y fototeca a fin de hacer de ellos un servicio de consulta pública, esta institución ha solicitado como primer paso la colaboración periodística especializada a fin de difundir y por ende hacer conocer la importancia de su función.

En todos los países el funcionamiento de las cinematecas cuenta con el apoyo estatal, directo o indirecto, según su régimen político, en virtud de la trascendencia cultural y artística que para esos gobiernos tiene la labor que ellas efectúan. En nuestro país la oscura redacción de un atinente artículo de la ley 62/1957, llamada de la Cinematografía, ha impedido a la Cinemateca Argentina obtener el apoyo que le corresponde y el que las autoridades del Instituto Nacional de Cinematografía deberían considerar en forma urgente y definitiva para asegurar la subsistencia de la institución que desde el año 1949 es la única que viene cumpliendo una función permanente y de reconocido prestigio internacional.

Actualmente el Consejo Directivo de la Cinemateca Argentina está integrado por Andrés J. Rolando Fustiñana (Roland) (director), Guillermo Fernández Jurado (director adjunto), Carlos A. Burone, Jorge M. Couselo, Edmundo E. Eichelbaum, Arturo Sarno, Osvaldo Martorelli y Enrique Raab (vocales). Ejerce la secretaría general Paulina Fernández Jurado.

★

El viernes 11 de octubre, el juez doctor César Arias hizo lugar al recurso de amparo interpuesto por el presidente y los cuatro vocales que integran el directorio del Instituto Nacional de Cinematografía, doctores Juan Carlos Goti Aguilar, José Enrique Lozano, Oscar R. Puebla, y señores Francisco Mugica y Jorge F. Oubiña, contra el decreto Nº 7753/63 que dispuso la intervención de ese organismo y los separó de sus cargos.

Luego de un prolijo estudio de la autarquía a través de la jurisprudencia y la doctrina, con citas de Bielsa, Heredia, Diez, Villegas Basavilbaso y Mauro Capelletti, llega el magistrado a la conclusión de que la intervención del "ente" solamente se justifica en ciertos casos de extremo desorden administrativo y previas ciertas medidas tendientes a regularizar la situación, circunstancias que no se produjeron en este caso.

Analiza a continuación la facultad de remoción de funcionarios que acuerda al P. E. el Art. 86, Inc. 10 de la Constitución Nacional y llega a la conclusión de que en el caso del directorio del Instituto Nacional de Cinematografía, esta facultad no es discrecional, sino limitada por el Art. 14 bis de la misma Constitución y reglada por el Decreto-Ley Nº 3772/57, que establece una permanencia de tres años para esos cargos, por el que el P. E. se extralimitó al disponer esas cesantías, dado que no se cumplieron las condiciones formales y de fondo que las justificase en derecho.

Concluye el doctor Arias que "...la re-"moción de los funcionarios ha sido he-"cha sin una acusación concreta y sin "comprobarse anormalidades de tipo ex-"traordinario. Los comparecientes se han "encontrado con una situación de total "indefensión. Por ello, cabe calificar de "arbitrario e ilegítimo el acto cuestio-"nado".

Dispone finalmente que ha quedado demostrado el derecho de los peticionantes a ser repuestos en sus cargos en el Instituto Nacional de Cinematografía, y así lo declara.

Deseamos que cuando este ejemplar salga a la calle, ya se haya hecho justicia.

CRONISTAS CONTRA LA CENSURA

Ante el reciente decreto-ley 8205 que establece un régimen de censura y modifica la ley 14.467 (ratificatoria del decreto-ley 62/57) que fija y reglamenta las relaciones del Estado con la cinematografía, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina *declara*:

1º) Que rechaza terminantemente el espíritu retrógrado de ese decreto que nos vuelve a épocas que creíamos ya superadas, generando —otra vez— una situación atentatoria contra nuestra cultura;

2º) Que el régimen derogado (de la ley 14.467) es el que mayores garantías ofrece al someter a la justicia la potestad de vigilar los intereses de la moral pública;

3º) Que se deroga una ley por medio de un decreto-ley, 15 días antes de que asuman sus cargos las autoridades surgidas de las elecciones de julio último y cuando —por lo mismo— se constituirá el nuevo Parlamento argentino. Esta circunstancia provoca suspicacias graves respecto de las intenciones que se han tenido al dictar este decreto, en materia cuya urgencia de ningún modo justifica este apresuramiento;

4º) Que llama la atención a todos los medios artísticos y culturales del país, así como a los diversos sectores de opinión, acerca de tan importante atentado contra la libertad de expresión, sobre todo porque se otorga un instrumento de tan delicada utilización a un grupo de personas dentro del cual no se incluye a nadie que represente los intereses culturales y artísticos fundamentalmente afectados;

En consecuencia, la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina *anuncia*,

Que luchará por todos los medios lícitos para restablecer la vigencia de la libertad de expresión artística, cercenada sorpresivamente y sin que haya mediado discusión pública alguna, de asunto que tan fundamentalmente interesa a la concepción democrática del Estado y de sus relaciones con la cultura.

KORDON PIDE LA PALABRA

No es por mi gusto que debo salir al encuentro de algunos conceptos de Lautaro Murúa, publicados en TIEMPO DE CINE, sobre mi relato "Alias Gardelito", utilizado como tema de su película homónima.

A Murúa le parece muy "intelectual" rebajar el libro original de su película, siempre lo hace, con un menosprecio parecido al que emplea cuando se refiere a "Radiolandia". Y al hacerlo se muestra mal agradecido. A "Radiolandia" le debe gran parte de su popularidad, y a mi modesto libro los elementos que le valieron para matricularse de sociólogo del cine. Por cierto una interpretación nada brillante en su carrera de actor. Pues, pese a su larga aplicación al estudio de ese papel —Murúa habla de la película en todas partes—, y a los oficios amistosos del entrevistante en tamizarlos, sus conceptos sobre mi trabajo apenas si emocionan por la banalidad y mala fe. (Sin contar que son de segundísima mano.)

Años después de realizada la película el director declara que el libro original le sirvió de poco, que es insuficiente, anacrónico, etcétera. Que el Gardelito de mi relato viajaría a Montevideo en lancha, mientras el de la película lo haría en avión, y otras agudezas por el estilo. (Demasiado tarde lo descubre, pues en la película su Gardelito emplea exactamente el mismo medio de transporte que el mío: después de cometer la estafa no toma el avión, ni siquiera una motoneta, sino que pretende fugar en un vulgar tren. Sólo que cambiaron Constitución por Retiro).

Siempre que se lleva un cuento o una novela al cine, para bien o para mal se imponen cambios, cortes y agregados, por exigencias del tratamiento cinematográfico. Pero ellos no autorizan al "director" para que se postule de gran compositor, y menos a basurear el libro que le sirvió de base a su película. ¡Esto nos faltaba a los escritores argentinos!

E pur si muove. Sea del año 40 ó 60, se embarque en canoa o en *jet*, el personaje creado en mi relato es el de la película. (Es Murúa quien manifiesta en el reportaje que mi libro le ofreció un arquetipo —claro que inocentemente lo dice como si eso significase muy poca cosa.) Pertenecen fielmente al relato original los personajes principales que tienen coherencia y continuidad en la película: Picayo (W. Vidarte), Fiacini (R. Parini), Margot (N. Palmer), etcétera. Diálogos enteros del libro fueron trasladados a la película en las escenas del conventillo, de la pensión, etcétera. Yo le aconsejaría a Murúa, si no modestia, por lo menos un poco de prudencia al vanagloriarse por los cambios efectuados al relato original. Son justamente algunos improvisados agregados —a mi cuento y también a la adaptación de Roa Bastos— los que debilitan el hilo narrativo en la segunda mitad de la película.

Lograr fijar en el cine un personaje literario habla de la capacidad creadora del realizador. Pero Lautaro Murúa se ufana en demostrar que su película poco tiene que ver con el libro original, que apenas le sirvió de lejano punto de referencia. Solamente su irreparable arrogancia —digámoslo así— puede explicar esa postura.

Ya no se trata de algún crítico que propina el ditirambo total con un argumento inédito y otras razones de peso bajo el brazo. Ahora es el propio interesado quien proclama que todo fue obra de su purísima creación. ¡No hay más Dios que Murúa, y Murúa es su profeta! Y realmente no soy yo (cero en box, judo, tiro al blanco, etcétera), quien pueda enfrentar este grito de guerra santa para uso de belicosos cineclubistas.

¡Y bueno, che! —como diría Gardelito— *¡agarrá y yevátelo todo!* Finalmente soy un convencido de que un escritor debe actuar en *off*. Pero me parece que Lautaro Murúa se excede en su deformación profesional, en su pronunciada inclinación al gran plano. No se muestra justo ni inteligente al obligar a un escritor a salir en defensa de su criatura. Por muchos motivos —y principalmente por el aprecio que le tengo— me resulta penoso escribir estas líneas. Por eso prefiero cortarlas y dejar cosas en el tintero. Ojalá allí queden, amén.

BERNARDO KORDON

COMUNICADO

Ante la sorpresiva e inconsulta promulgación del decreto-ley 8205/63 que establece la constitución de una comisión nacional calificadora de películas, con facultades absolutas para exigir cortes y desautorizar la exhibición de películas en todo el territorio de la República, e integrado por representantes de sectores sin duda respetables en cuanto a su labor específica pero totalmente incompetentes en cuanto al cometido que por tal decreto se les asigna, y que por tal motivo pueden incurrir en discriminaciones políticas y religiosas ajenas al espíritu de la Ley del Cine; los cineclubes abajo firmantes se adhieren a la campaña destinada a lograr la inmediata derogación del decreto-ley aludido, y promoverán la constitución de una comisión estrictamente educacional integrada por maestros, sicólogos y críticos cinematográficos y cuya tarea sea exclusivamente delimitar el acceso de los menores a películas inadecuadas para su edad.

Toda extralimitación de esas facultades (cortes, prohibiciones) debe considerarse retrógrada y atentatoria, no sólo contra la cultura de nuestro país, sino contra el espíritu mismo de la Constitucional nacional.

Cineclubes Núcleo, Gente de Cine, Enfoques, Quilmes y Amigos del Cine.

UNA CONQUISTA PARA EL MOVIMIENTO CINECLUBISTICO

RESOLUCION Nº 903/63.

VISTO que la actividad de exhibiciones de los Cineclubes requiere a veces el uso de material cinematográfico que por diversos motivos, no está libre para su utilización comercial de acuerdo a la legislación vigente y,

CONSIDERANDO:

Que las actividades de tales clubes están encaminadas a la difusión y extensión cultural cinematográfica, siendo sus exhibiciones privadas y sin propósito comercial y están reservadas para mayores de 18 años,

Que dado el espíritu de la ley de cine de facultar tales actividades en todas sus manifestaciones, es necesario facilitar el acceso del material existente a tales entidades culturales.

EL DIRECTORIO DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

R E S U E L V E :

Artículo 1º — Los Cineclubes de actividad pública y notoria podrán solicitar, usar y disponer, en las condiciones normales que rigen la actividad, del material fílmico existente en la República; sin otro requisito que certificar su uso en forma exclusiva para los asociados o miembros mayores de 18 años y ajeno a la actividad comercial.

Artículo 2º — Los distribuidores, productores y toda persona que disponga del referido material, entrado al país sin violación de las normas legales en vigor, aunque el mismo no pueda ser explotado comercialmente por no estar incluido en cupo, o carecer de calificación educacional, podrá facilitarlo a las entidades mencionadas y en las condiciones establecidas en el artículo 1º.

Artículo 3º — Comuníquese, incorpórese copia en el Digesto de este Instituto y oportunamente archívese.

Fdo.: Goti Aguilar - Oubiñas - Puebla - Mugica - Lozano.

JOAQUIN OLALLA

CARTA DE CHILE

En el editorial del nº 13 de TIEMPO DE CINE, "Otra vez en la cuerda floja", aparece entre paréntesis esta frase: "...y la auténtica promoción de nuestro cine en el exterior". Comentarla en el caso de Chile, y en especial con los films argentinos de la nueva promoción, no significa otra cosa que quitar al autor el paréntesis y adoptar el tono de denuncia. En nuestro país el cine argentino desapareció prácticamente de las pantallas con la crisis de la época peronista. Esporádicamente era posible ver algún film argentino y de discutible calidad. Esta situación no cambió con los primeros éxitos de Torre Nilsson en Europa; el resurgimiento del cine argentino es totalmente ignorado en Chile. La prensa "especializada" se ocupa en grado insignificante de esta renovación, y el público prácticamente carece en absoluto de información. Sólo círculos muy reducidos manifiestan su inquietud.

En julio 1961 el Cine Club Universitario de Santiago, dedica dos sesiones a un Ciclo de Nuevo Cine Argentino. *El jefe* de Fernando Ayala —cuyo silencioso estreno en un cine de barrio, meses antes, pasó totalmente inadvertido por la crítica— y *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilsson, con el artículo de Jacques Doniol-Valcroze en «Cahiers du Cinema» a manera de carta de presentación, formaron el ciclo. Este film había sido estrenado tiempo atrás como relleno en programas dobles o triples de cines de barrio. No fue posible encontrar ningún otro film argentino en las distribuidoras de Santiago. El escaso público de este cineclub, que no pasó las cincuenta personas por sección, recibió los films casi indiferentemente, o con algo de curiosidad, desdén, sorpresa y hasta admiración entusiasta, según los casos. Seis meses más tarde, la Cineteca de la Universidad de Chile, al organizar un Ciclo de Cine Latinoamericano, incluye en el programa argentino a *La guerra gaucha* de Demare (como muestra de la "vieja guardia"), *El jefe*, *La casa del ángel* y una primicia: *Buenos Aires* de David José Kohon. Los cuatro films son recibidos con grandes aplausos por un público de increíble heterogeneidad. El film de Kohon debe ser proyectado nuevamente, ante la insistencia del público. Sin embargo, el ansia manifiesta por conocer los films del compatriota Murúa, no impide que hasta este momento permanezcan inéditos en Chile. Pero es preciso señalar que en nuestro medio la influencia que sobre el público tienen los cineclubes y la Cineteca es insignificante, prácticamente nula.

Hacia fines de 1962, se realiza el segundo intento oficial de la industria del cine argentino, para conquistar comercialmente el mercado chileno. El primero tuvo lugar dos años antes, y por deficiencias de organización no tuvo ni el empuje ni el éxito necesarios. La nueva tentativa está reforzada por la existencia de nuevos films, de nuevos éxitos, y —como la anterior— con la presencia de vistosas estrellas. Están también Leopoldo Torre Nilsson, David José Kohon, dos ilustres desconocidos para el público. Quien acapara la atención y hasta simpatías es Armando Bó. La Universidad de Chile auspicia a Torre Nilsson una conferencia sobre el Nuevo Cine Argentino. En el Salón de Honor de la Universidad, y ante no más de cincuenta personas —todas vinculadas al cine, de una u otra manera— Torre Nilsson expone una documentada crónica sobre la gestación y el sentido de esta generación. Fuera de este acto público la presencia de estos destacados hombres de cine no significó nada, aparte de las conversaciones personales.

Comercialmente, el panorama prometía ser más halagador. Una sala del centro, el cine Pacífico, que hasta la fecha se especializaba en cine francés y que había presentado en Chile a la *nouvelle vague*, contrata los films argentinos. En seis meses, más o menos, son presentados: *La mano en la trampa* y *Un guapo del novecientos* de Torre Nilsson, *Tres veces Ana* de Kohon, *El hombre de la esquina rosada* de Mugica, y... un film de Carreras *Hombres y mujeres de blanco*, *Propiedad* de Soffici, *Hijo de hombre* de Demare, *Gringalet* de Cavallotti (Walter Vidarte había alcanzado con *Tres veces Ana* cierta popularidad), algunos films de añejo estilo cómico y *La burrerita de Ypacaraí* de Bo, que constituye un gran éxito. A esta anárquica mezcla se la rotuló pomposamente Nuevo Cine Argentino, y hasta había una cola en colores (un avión sobre la cordillera) en la que podía leerse: "Por Aerolíneas Argentinas nos llega otro éxito del nuevo cine argentino", precediendo a cada film. La crítica de Santiago sólo se ocupó de Torre Nilsson a quien —juicios y opiniones aparte— no comprendió en absoluto, y de *Tres veces Ana*, que afortunadamente se convirtió en un éxito de taquilla. El resto no contó. Y si los films de Murúa aún siguen inéditos, un silencioso escándalo completa el desagradable panorama: se presentó como film argentino, con la "cola" en colores a *Calle Mayor* de Bardem, con el grotesco título *La abandonada*, insertado desvergonzadamente entre los créditos originales. (Este film había dormido largos años en los depósitos.) Nadie, absolutamente nadie, se pronunció y la "prensa y secciones especializadas", mantuvieron un insólito e indignante silencio al respecto. Pasados seis o siete meses, el cine argentino vuelve a desaparecer de las pantallas. En cierta medida la mala publicidad, que puso sus acentos en el hecho de que los films eran hablados en castellano, unido a la progresiva disminución de la calidad de los mismos, dieron a la sala el tono de las que habitualmente explotan el cine mejicano. Este criterio ahuyentó definitivamente al público. La difícil barrera de la indiferencia que *Tres veces Ana* lograra superar, reapareció al disminuir ostensiblemente la calidad de los films.

No pueden negarse, naturalmente, las dificultades que existen para abrir un mercado cinematográfico. Pero la irresponsabilidad que hemos señalado tiene su contrademostración cuando constatamos, por otra parte, que el cine español ha comenzado a conquistar el mercado chileno, y hasta el momento con aceptable éxito. Y ello no tiene otra explicación, en el plano comercial, que una política bien orientada y organizada, en la que no se ha excluido el cortometraje (aunque de baja calidad). Y si en este terreno se impusiese una competencia de calidad entre ambos cines, no es difícil adivinar cuál tendría las mayores posibilidades.

FICHERO DE ESTRENOS

Y REPOSICIONES

PELICULAS PRESENTADAS COMERCIALMENTE EN BUENOS AIRES DEL 1º DE ENERO AL 31 DE MARZO DE 1963

A CARGO DE HECTOR VENA
CON LA COLABORACION DE RUBEN CONFETTI

CON ALGUNAS NOTAS CRITICAS

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. C.: calificación moral para Bs. Aires. CL.: color. CM.: cameramen. CN.: 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.2ªU.: 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. PI.: pianista. PL.: pieles. PN.: peinados. PR.: productor. PR.A.: productor asociado. PRC.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 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. D.A.: dirección artística.

ESTRENOS

A CAVALLO DELLA TIGRE (A caballo del tigre). R.: Luigi Comencini. A. y G.: Age, Scarpelli, Mario Monicelli y L. Comencini. D.: Age y Scarpelli. F.: Aldo Scavarda. CM.: Luciano Graffigna. CM.: Piero Umiliani. D.A.: Flavio Mogherini. DC.: Natalino Vicario. MTJ.: Nino Baragli. A.R.: Salvatore Rosso. S.: Giovanni Rossi. V.: Piero Tosi y Vera Marzot. I.: Nino Manfredi, Mario Adorf, Raymond Bussiéres, Gianmaria Volonté, Valeria Moriconi, Ferruccio De Ceresa, Luciana Buzzanca, Franco Giacobini, Ferdinando Guerra, Franco Morigi, Serge Reggiani. PR.: Alfredo Bini. PA.: Film 5 - Titanus. DST.: OCEAN F. O.: Italia, 1961. F.E.: 10.1. S.E.: Iguazú y T. Coliseo. DR.: 90'. C.: Proh. men. 14 a.

AMANTES, Los (Los dos amantes). R.: Benito Alazraki. A. novela de Francisco R. González. G.: F. R. González y B. Alazraki. F.: Rosalío Solano. M.: Raúl Lavista. I.: Yolanda Varela, Carlos Baena, Sonia Furió, Amanda del Llano, Jorge Martínez de Hoyos, Hortensio Santoveña, María Luisa Zea, Agustín Fernando. PA.: Cinematográfica Latino Americana. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico, 1956. F.E.: 7.3. S.E.: Renacimiento. DR.: 85'. C.: Proh. men. 18 a.

A dos años de Raíces, Benito Alazraki, triturado por la mercantilista estructura de la industria cinematográfica mexicana realiza este "basura alimenticia" para poder sobrevivir. S. S.

AMOUR A VINGT ANS, L' / AMORE A VENT'ANNI (El amor a los 20 años). Ver ficha técnica y crítica de Fernando Penalas en el nº 14/15, pág. 40.

ASSEDIO DI SIRACUSA, L' / CHARGUE DE SYRACUSE, La (El sitio de Siracusa). R. y A.: Piero Francisci. G.: P. Francisci, Giorgio Graziosi y Ennio De Concini. F.: Carlo Carlini (Dyalisc. y Eastmanc.). M.: A. Francesco Lavagnino. D.A.: Ottavio Scotti. MTJ.: Nino Baragli. I.: Rossana Brazzi, Tina Louise, Sylva Koscina, Gino Cervi, Enrico María Salerno, Alberto Farnese, Alfredo Varelli, Luciano Marín. PR.: Enzo Merolle. PA.: Glomer-Galatea/Lyre. DST.: PARAMOUNT. O.: Italia/Francia, 1960. F.E.: 9.1. S.E.: Astor y Suipacha. D.O.: 120'. DR.: 84'. C.: inc. men. 18 a. (Se exhibe versión en inglés con el título Siege of Syracuse).

BARCOS DE PAPEL. Ver ficha técnica y crítica de Antonio Salgado en el nº 14/15, pág. 42.

BELLA MIMI, La (idem). R.: José María Elorrieta. F.: Alfonso Nieva (Eastmanc.) D.A.: Teddy Villalba. I.: Queta Claver, Jaime Avellón, Antonio Almorós, Antonio Garisa, María E. Navarro, Pastor Serrador. PA.: Unión. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1960/2. F.E.: 21.2. S.E.: G. Mitre y Gloria. DR.: 95'. C.: s/r.

BELLEZZA DI IPPOLITA, La / BEAUTÉ D' HIPPOLYTE, La (La belleza de Hipólita). R.: Giancarlo Zagni. A.: novela homónima de Elio Bartolini. G.: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, E. Bartolini y G. Zagni. F.: Aldo Scavarda. CM.: Camillo Bazzoni. M.: Carlo Rustichelli. D.A.: Flavio Mogherini. MTJ.: Nino Baragli. A.R.: Salvatore Rosso. V.: Veniero Colasanti. I.: Gina Lollobrigida, Enrico María Salerno, Milva, Lars Bloch, Carlo Giuffré, Franco Giacobini, Ariel Mannoni, Angela Portulari, Franco Balducci, Renato Mambor, Piero Palermini, Bruno Scipioni. PR.: Alfredo Bini. PA.: Arco-Cineriz/Francinex-Pathé. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia/Francia, 1962. F.E.: 7.3. S.E.: Ocean, Los Angeles, G. Norte, Coliseo, G. Savoy y B. Orden. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a. (Este film fue exhibido en el Festival de Berlín, 1962).

Efectivos ingredientes (novela de Bartolini, guión de Franciosa y Festa Campanile, fotografía de Scavarda, Gino y Enrico Mario Salerno) se transforman en las ineptas manos de Giancarlo Zagni en un film aburrido y vulgar. Pese al título, Gina rubia está muy fea. S. S.

BIG WAVE, The (Tifón en Japón). R. y PR.: Tad Danielewski. A.: novela de Pearl S. Buck. G.: T. Danielewski y P. S. Buck. F.: Ichio Yamazaki. E.E.: Eiji Tsuburaya, Hidesabura, Sadamasa Arikawa, Kuchiro Kishida, Akira Watanabe, Kan Narita. M.: Toshio Mayuzubi. CN.: "Be Ready At Dawn", de T. Danielewski y T. Mayuzubi, por Mickey Curtis. DM.: Hiroshi Yoshizawa. D.A.: Itsuo Hirata. MTJ.: Akikazu Kano. A.R.: Joseph Markoref y Kazuko Itami. S.: Hidejiro Yotsuie y Michio Okazaki. I.: Sessue Hayakawa, Koji Shitara, Hiroyuko Otá, Ichizo Itami, M. Curtis, Rumiko Sasa, Juddy Ongg, Reiko Higa, Sachiko Atami, Henry Okawa, Chieko Murata, Tetsu Nakamura, Frank Tokunaga, Shigeru Nihonmatsu, Noriko Sengoku. PA.: Stratton/Toko. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU./Japón, 1962. F.E.: 12.2. S.E.: Metropol. DR.: 100'. C.: inc. men. 14 a.

BILLY ROSE'S JUMBO (Corazón de mujer). R.: Charles Walters. D.2A.U.: Busby Berkeley. A.: basado en la comedia musical de Richard Rodgers y Lorenz Hart, sobre libreto de Ben Hecht y Charles Mac. Arthur. G.: Sidney Sheldon. F.: William H. Daniels (Panav. y Metroc.). CL.: Charles K. Hagedon. E.E.: A. Arnold Gillespie, J. Mac. Millan Johnson y Robert Haag. M. y CN.: R. Rodgers y L. Hart. "Over and Over Again" (Day), "Circus on Parade" (elementos del circo), "Why can't I" (Day y Raye), "This can't be Love" (Day), "The Most Beautiful Girl in the World" (Boyd y Durante), "My Romance" (Day), "Little Girl Blue" (Day), "What is a Circus (Boyd), "Sondust, Spangles and Dreams" (Day, Boyd, Durante y Raye). D.M.: George Stoll. OR.: Conrad Salinger, Leo Arnaud y Robert Van Eps. CO.: Bobby Tucker. D.A.: George W. Davis y Preston Ames. DC.: Henry Grace y Hugh Hunt. MTJ.: Richard W. Farrell. A.R.: William Shanks. S.: Franklin Milton. V.: Morton Haack. MQ.: William Tuttle. PN.: Sydney Guilaroff. I.: Doris Day, Stephen Boyd, Jimmy Durante, Martha Raye, Dean Jagger, Joseph Waring, Lynn Wood, Ron Henon, Billy Barton, Corky Cristiani, Victor Julian, Richard Berg, Joe Monahan, Miss Leni, Adolph Dubsky, Pat Anthony, Janos Prohaska, Los Carlisles, Los Pedrolas, Los Wazzons, Los Hannefords, Los Barbettes y Jumbo. PR.: Joe Pasternak y Martin Melcher. PR.A.: Roger Edens. A.PR.: Irving Aaronson. PA.: Metro-Euterpe-Arwin. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 21.2. S.E.: Opera, Metro, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: 123'. DR.: 113'. C.: s/r. As. circo: Al Dobrich. (Se estrenó en Broadway en el Hippodrome Theatre el 16.11.1935. Producida por Billy Rose fue dirigida por George Abbott y John Murray Anderson e interpretada por J. Durante).

Corazón de mujer es una comedia musical que permite cierta valoración especial. Los antecedentes del director Charles Walters (Lili, Pregúntale a ella) no hacen pensar que las sutilezas hayan sido concientes y que el encanto que deriva de su obra se deba a otros méritos que los del guión y la música en sí.
Una historia ingenua, agradables canciones antiguas, y el siempre maravilloso mundo del circo prestan la dosis de magia necesaria como para que, aún sin la sofisticación o el hechizo visual de los films de Minnelli o de Donen, Corazón de mujer nos pueda hacer sonreir tiernamente durante una hora y media como una colección de fotografías de algún viejo álbum que hace años que no hojeamos.
El correcto elenco encabezado por Doris Day, nos trae la presencia nostálgica de Jimmy Durante, una especie de evocación de (no sabemos si mejores) épocas que cada día parecen más definitivamente enterradas. **J. C. F.**

BOCCACCIO '70 (idem). Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el nº 13/39.

BULLDOG BREED, The (Norman en órbita). R.: Robert Asher. A. y G.: Jack Davies, Henry Blyth y Norman Wisdom. F.: Jack Asher. CM.: H. A. R. Thomson. M.: Philip Green. D.A.: Harry Pottle. DC.: Peter Lamont. MTJ.: Gerry Hambling. A.R.: Bert Batt. S.: Jack Knight y John Mitchell. V.: Anthony Mendleson. MQ.: Geoffrey Radway. CT.: Joan Davis. I.: N. Wisdom, Ian Hunter, David Lodge, Robert Urquhart, Edward Chapman, Eddie Byrne, Peter Jones, John Le Mesurier, Terence Alexander, Sydney Tafler, Liz Frazer, Penny Morrell, Brian Oulton, Frank Williams, Harold Goodwin, Johnny Briggs, Joe Robinson, Claire Gordon, John Shearing, "Bosun". PR.: Hugh Stewart. J.PR.: David Orton. PR.E.: Earl St. John. PA. y DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 31.1. S.E.: Hindú. D.O.: 97'. DR.: 93'. C.: prohi. men. 14 a.

CARTAS A UFEMIA (Cartas a Eufemia). R.: José Díaz Morales. A.: Rubén Fuentes y Rubén Méndez. AD.: J. Díaz Morales y Carlos Sampelayo. G.: Rafael A. Pérez, C. Sampelayo y J. Díaz Morales. F.: Ezequiel Carrasco. CM.: Luis Piedina. M. y D.M.: Gonzalo Curiel. DC.: Carlos Arjona. MTJ.: Fernando Martínez A. A.R.: Luis Abadie. S.: Luis Fernández y Rafael Esparza. EST. y L.: Clasa. I.: Alma Delia Fuentes, Carlos López Moctezuma, Miguel Aceves Mejía, Víctor Manuel Mendoza, Fernando Soto "Mantequilla", Luis Aragón, Felipe Montoya, Jorge Casanovas, Armando Velasco, Roberto Soto jr., Lidia Franco, Enrique Zambrano. PR.: Modesto Pascó. PA.: Argel. DST.: A. S. F. O.: Méjico, 1952. F.E.: 31.1. S.E. Gloria. DR.: 90'. C.: s/r.

CHAPMAN REPORT, The (La vida íntima de 4 mujeres). R.: George Cukor. A.: novela de Irving Wallace. AD.: Grant Stuart y Gene Allen. G.: Wyatt Cooper, Don M. Mankiewicz. F.: Harold Lipstein (Technic.). CL. y TT.: Hayningen-Huene. M.: Leonard Rosenman. D.A.: G. Allen. DC.: George James Hopkins. MTJ.: Robert Simpson. A.R.: Sergei Petschnikoff y James T. Vaughn. S.: Stanley Jones. V.: Orry-Kelly. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly. I.: Efrem Zimbalist Jr., Shelley Winters, Jane Fonda, Claire Bloom, Glynis Johns, Ray Danton, Ty Hardin, Andrew Duggan, John Dehner, Corey Allen, Harold J. Stone, Chad Everett, Jennifer Howard, Henry Daniell, Roy Roberts, Cloris Leachman, Hope Cameron, Evan Thompson, John Baer, Jack Cassidy. PR.: Richard D. Zanuck. PA.: Darryl F. Zanuck Prod. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1961/2 F.E.: 24.1. S.E.: Luxor y Renacimiento. D.O.: 132'. DR.: 125'. C.: prohi. men. 18 a.

Quiere ser un estudio sobre la vida sexual de la mujer americana, simplificando el asunto en cuatro personajes. Quiere tomarse en serio el informe Kinsey cambiándole el nombre por el de Chapman. Quiere, también, ser un film audaz. Lástima que no consiga nada de lo que ambiciona. Las cuatro mujeres del caso charlan mucho, quieren independizarse sexualmente pero terminan bajo la tutela marital. Todos sus problemas se resuelven finalmente y son felices sin comer perdices. Pero, eso sí, la mala se muere, no sin antes mostrarse en poses audaces y cometer varios pecados. Lo único no olvidable de este fracaso, es su realizador George Cukor, un gran director de intérpretes. Sólo él puede hacer convincente a Glynis Johns y a Efrem Zimbalist, jr. La realización es impecable y la fotografía en color excelente.

A. R. O.

CONE OF SILENCE (Silencio en el espacio). R.: Charles Frend. A.: novela de David Beaty. G.: Robert Westerby. D. y A.TEC.: Jeffrey Dell. F.: Arthur Grant. CM.: Murray Grant y Ray Jones. M. y D.M.: Gerhard Schürmann. D.A.: Wilfred Shingleton. MTJ.: Max Benedict. A.R.: Basil Rabin. S.: John Cox, Buster Ambler, Peter Dukelow y James Shields. V.: Bill Walsh. MQ.: Freddie Williamson. PN.: Anne Box. CT.: Beryl Booth. I.: Michael Craig, Peter Cushing, Bernard Lee, Elizabeth Seal, George Sanders, André Morell, Gordon Jackson, Charles Tingwell, Delphi Lawrence, Noel Willman, Marne Maitland, William Abney, Jack Hedley, Siman Lack, Hodger Wallace, Ballard Berkeley, Charles Lloyd Pack, Charles Mylne, Howard Pays, Homi Bodo, Anthony Newlands. PR.: Aubrey Baring. J.PR.: Jack Rix. PA.: Bryanston-A. Baring. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. FE.E.: 20.2. S.E.: Hindú y Dilecto. D.O. y DR.: 92'. C.: s/r.

CONFESSIONS OF AN OPIUM EATER (Fumadores de opio). R. y PR.: Albert Zugsmith. A.: novela de Thomas De Quincy. G. y PR.A.: Robert Hill. F.: Joseph Biroc. M.: Albert Glasser. OR.: Victor Lewis. D.A.: Eugene Lourie. DC.: Joseph Kish. MTJ.: Roy V. Livingston y Robert Eisen. A.R.: Linsdley Parsons Jr. S.: Charles Schelling y Ralph E. Butler. V.: Roger J. Weinberg y Norah Sharpe. MQ.: William P. Turner. PN.: Alice Monte. U.: Ted Mossman. CT.: Eylla Jacobus. I.: Vincent Price, Linda Ho, Richard Loo, June Kim, Philip Ahn, Yvonne Moray, Caroline Kido, Terence De Marney, Geri Hoo, Gerald Jann, Viviane Manku, Miel Saan, Joanne Miya, John Mano, Keiko, Victor Sen Yung, Ralph Ahn, Arthur Wong, Alicia Li. J.PR.: Lonnie D'Orsa. PA.: Photoplay Associate. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 28.2. S.E.: Renacimiento. D.O. y DR.: 85'. C.: inc. men. 14 a.

CONGIURA DEI 10, La/MERCENAIRE, Le (El espadachín de Siena). R.: Etienne Perier y Baccio Bandini. A.: novela "Swordsman of Siena", de Anthony Marshall. G.: Sandro Continenza, Alec Coppel, Michel y Fay Kanin. F.: Tonino Delli Colli (Cinemasc. y Technic. por Metroc.). M.: Mario Nascimbene. D.M.: Franco Ferrara. D.A.: Alberto Boccianti y Franco Lolli. MTJ.: Robert y Monique Isnardon y Renzo Lucidi. A.R.: Gus Agosti. S.: Kurt Daubrowsky. V.: Dario Cecchi. I.: Stewart Granger, Sylva Koscina, Christine Kaufmann, Tullio Carminati, Riccardo Garrone, Alberto Lupo, Fausto Tozzi, Tom Felleghi, Carlo Rizzo, Claudio Gora, Marina Berti, Ignazio Dolci, Fanfulla, Mario Passante, Giulio Marchetti. PR.: Jacques Bar. J.PR.: Bianca Lattuada. PA.: Monica-Mondiale/C. I. P. R. A. DST.: METRO. O.: Italia/Francia, 1962. F.E.: 1.1. S.E.: Metro, Normandie, Medrano, Fénix, Moreno. D.O. y DR.: 96'. C.: s/r.

COUNTERFEIT TRAITOR, The (Espía por mandato). R. y G.: George Seaton. A.: novela homónima de Alexander Klein. F.: Jean Bourgoin (Technic.). CM.: Louis Stein. M.: Alfred Newman. D.A.: Tambi Larsen. MTJ.: Alma Macrorie. A.R.: Tom Pevsner. S.: Hans Ebel. V.: Edith Head y Frank Salvi. MQ.: Neville Smallwood. CT.: Kathleen Fagen. I.: William Holden, Lilli Palmer, Hugh Griffith, Ernst Schroder, Eva Dahlbeck, Ulf Palme, Helo Gutschwager, Carl Raddatz, Erica Beer, Ingrid Van Bergen, Charles Regnier, Werner Peters, Wolfgang Preiss, Jochen Blume, Dirk Hansen, Ludwig Maybert, Klaus Kinski, Erik Schumann, Gunter Meissner, Stefan Schnabel, Martin Berliner, Phil Brown, Peter Capell, Max Buchsbaum, Ejner Federspiel, Eva Fiebig, Holger Hagen, Kai Holm, Reinhard Kolldehoff, Louis Miehe-Renard, Jens Osterholm, Paul Reichardt, Bendt Rothe, Albert Rueprecht, Ted Taylor, Werner Van Deeg, Georg Voelmmer, John Wittig. PR.: William Perlberg. A.PR.: Theodore Taylor. J.PR.: Robert Snody, con la colaboración de Helmut Unger —Alemania Occid.—, Mogens Skat-Hansen —Dinamarca— y Gustav Roger —Suecia—. PA.: Perlberg-Seaton. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 1.1. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 140'. C.: inc. meno. 14 a. (Exteriores filmados en Londres, Estocolmo, Berlín, Hamburgo y Copenhague).

DAMA S SOBACHKOI (La dama del perrito). — Ver ficha técnica y crítica de Ernesto Schóo en el Nº 14/15, pág. 33.

DAMON AND PYTHIAS/TIRANNO DI SIRACUSA, Il (Damón y Pitias). R.: Curtis Bernhardt. A.: Samuel Marx, Barry Oringer y Franco Riganti. G.: Bridget Boland y B. Oringer.—F. Riganti y Paola Ojetti, para la vers. italiana—. F.: Aldo Tonti (Eastmonc.). M.: Angelo F. Lavagnino. D.M.: Franco Ferrara. D.A.: Alberto Boccianti. MTJ.: Nicolò Lazzari. V.: Adriana Berselli. I.: Guy Williams, Don Burnett, Ilaria Occhini, Liana Orfei, Arnoldo Foá, Maurizio Baldoni, Carlo Giustini, Franco Fantasio, Marina Berti, Larry Montaigne, Andrea Basic, Osvaldo Ruggieri, Carlo Rizzo, Gianni Bonagura, Aldo Silvani, Carolyn Fonseca, Giovanni Maculani, Tiberio Murgia, Enrico Salvatore, Enrico Glori, Luigi y Vittorio Bonos, Franco Ressel, Tiberio Mitri, Carlo Bonavera. PR.: Sam Jaffe y F. Riganti. PA.: International Motion Enterprises. DST.: METRO. O.: EE. UU./Italia, 1962. F.E.: 31.1. S.E.: Metro, G. Splendid, Medrano y Moreno. DR.: 97'. C.: s/r.

DEVTCHATA (Muchachas). — Ver ficha técnica en el Nº 10/11, pág. 16. Datos complementarios: DST.: ARTKINO. F.E.: 28.3. S.E.: Monumental y T. Coliseo. DR.: 97'. C.: s/r. (Premio a N. Rumiantseva, como mejor actriz en el Festival de Mar del Plata, 1962).

DOLINA MIRU (El valle de la paz). R.: France Stiglic. A. y D.: Ivan Ribic. G.: I. Ribic, Vladimir Kach, F. Stiglic y France Jamnik. F.: Rudi Vaupotic, Zoro Tusar, Viki Pegacar, Srecko Pavlovcic y Dusan Hocevar. M. y D.M.: Marjan Kozina, con la Orquesta Filarmónica Eslovena y el Octeto Vocal Eslavo. D.A.: Ivo Spincic. DC.: Milan Arnez. MTJ.: Radojka Ivancevic. A.R.: Maks Sajko y Jelka Potokar. S.: Marjan Meglic. V.: Relly Dular. MQ.: Hilda Jurecic. L. y PA.: Triglav. I.: John Kitzmiller, Eveline Wohlfeiler, Tugo Stiglic, Boris Kralj, Frank Drofenik, Maks Furijan, Jarez Cuk, Aleksander Valic, Polde Dezman, Rudolf Kosmak, Franjo Kumer, Pero Skarlj. J.PR.: Mladen Kozina. DST.: IMPERIAL. O.: YUGOSLAVIA, 1956/7. F.E.: 24.1. S.E.: Paramount. DR.: 95'. C.: inc. men. 14 a. (Por este film J. Kitzmiller obtuvo el premio a la mejor actuación en el Festival de Cannes, 1957).

Tres defectos fundamentales dañan esta obra del casi desconocido cine yugoslavo: la lentitud expositiva, el desmayado tono general y un metraje excesivo. Aunque Stiglic trasunta sinceridad e inquietud, Dolina miru **fatiga los socorridos costumbrismos de la seudo poesía, de esa suerte de mecanización del lirismo** con que nos **abrumara** Lamorisse. **Hay cielos límpidos, praderas eglógicas como telón de fondo para la historia de una pareja de niños y un soldado negro (muy de folleto turístico) acorralados por la guerra... Y no falta el ya tradicional caballo salvaje.**

A. O. (h.)

DOMAREN (La burla). R.: Alf Sjöberg. A.: drama de Vilhelm Moberg. G.: A. Sjöberg y V. Moberg. F.: Sven Nykvist y Bertil Wictorsson. M.: Torgjörn Lundquist. D.A.: **Bibi Lindstrom. MTJ.: Lennert Wallen.** S.: Pelle Lonndahl. V.: Linda. MQ.: Sture Hoglund. I.: **Ingrid Thulin, Gunnar Hellström,** Per Myrberg, Georg Rydeberg, Naima Wifstrand, **Ulf Palme, Ake Lindström,** Elof Ahrle, Georg Ahrlin, Holger Lowenadler, Olof Widgren, **Ingrid Barthen.** J.PR.: Rune Waldekranz. A.PR.: Gosta Petterson. PA.: Sandrew. DST.: DASA. O.: Suecia, 1961. F.E.: 7.2. S.E.: Plaza, Capitol, R. Indarte y Gral. Belgrano. DR.: 92'. C.: proh. men. 14 a. (Film exhibido en el Festival de Cannes de 1961).

Aparatoso y envejecido film de Alf Sjöberg, que narra el remanido caso del error judicial con un trasnochado lenguaje, en el que abundan características del cine expresionista.

S. S.

DON'T BOTHER TO KNOCK (Préstame tu llave). R.: Cyril Frankel. A.: novela de Clifford Hanley. G.: Denis Connan y Frederick Gotfurt. F.: Geoffrey Unsworth (Cinemasc. y Technic.). CM.: Jack Acheler. M.: Elisabeth Lutyens. D.M.: John Hollingsworth. D.A.: Tony Masters. MTJ.: Anne V. Coates. A.R.: Frederic Goode. S.: A. W. Lumkin, H. L. Bird, Len Shilton y Charles Crofford. V.: Jackie Jackson. MQ.: Bob Clark. PN.: Hilda Fox. TT.: Jim Baker. CT.: June Randall. I.: Richard Todd, Nicole Maurey, Elke Sommer, June Thorburn, Rik Battaglia, Judith Anderson, Dawn Beret, Scot Finch, Eleanor Summerfield, John Le Mesurier, Colin Gordon, Kenneth Fortescue, Ronald Fraser, Tom Duggan, Michael Shepley, Joan Sterndale-Bennett, Robers Nichols, Jerry Stovin, Gary Cockrell, Sara Luzito, Pirmin Trecu, Madalena Nicol, Kynaston Reeves, John Laurie, John Grieve, Graham Crowden, Beckett Bould, Warren Mitchell, Amanda Barrie, Angela Douglas, Lisa Page, Sheila Gallagher, Ann Scott, Ann Taylor, Kim Tracy, Pauline Shepherd, Camilla Thompson, Jane Merrow. PR.: R. Todd y Frank Godwin. PA.: Halleywood Associated British. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 7.3. S.E.: Iguazú. DR: 89'. C.: proh. men. 18 años.

Un film corriente y bastante tonto, pero con cinco minutos desopilantes: la parodia al concierto de música microtonal. Nada más.

S. S.

DOS GOLFILLOS, LOS (Historia de dos pillotes). R.: Antonio del Amo. A. y G.: E. Conde, L. A. Ruiz y A. del Amo. F.: Juan Mariné. D.M.: Manuel Parada. C.N.: "Chiribiribin", "Pequeña flor", etc. I.: Joselito, Maria Piazzai, Luz Márquez, José Marco, Pablito Alonso, Rubén Dorado. PR.: Cesáreo González. PA.: Suevia. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1961. F.E.: 3.1. S.E.: Gloria, G. Mitre, Rosedal, El Nilo, Oeón Palace, Alba y Asamblea. DR.: 83'. C.: s/r. (Pese a figurar en los títulos, en la versión exhibida no actúa Antonio Prieto).

DU COTÉ DE LA CÔTE (La Costa Azul). Ver ficha técnica y crítica de Fernando Penelas en el Nº 13/40.

EAU VIVE, L' (Joven, viuda y millonaria). R.: François Villiers. A. y G.: Jean Giono. AD.: Alain Allioux. F.: Paul Soulignac (Frasc. y Eastm.). M.: Guy Béart. D.A.: Pierre Thévenet. MTJ.: Edouard Berne. S.: René Longe. N.: Jean-Pierre Aumont. I.: Pascale Audret, Charles Blavette, Moncorbier, Germaine Kerjean, Andrée Debar, Milly Mathis, Robert Lombard, Henri Arius, Maurice Serfati, Hubert de Lapparent, Héléne Gerber, Panisse, Madeleine Silvain, Odette Barencey, Jean Clarens, Harry Max, Jean-Marie Serreau, Arlette Thomas. PR.: Claude Clert. PA.: Caravelle. DST.: FOX. O.: Francia, 1955/8. F.E.: 8.1. S.E.: Renacimiento. D.O. y DR.: 98'. C.: proh. men. 18 a. (Este film, filmado en Ubaye, fue exhibido en el Festival de Cannes, 1958).

ECLISSE, L' / ECLIPSE, L' (El eclipse). Ver ficha técnica en los números 10/11, pág. 6 y 13/46. Crítica de Franco Magni en el Nº 13/23.

ENCRUCIJADA, La (idem). R.: Alfonso Balcázar. A. y G.: Miguel Cussé y A. Balcázar. F.: Alfredo Fraile. CM.: Mariano Ruiz Capilla F.F.: Oriol Maspons. D.A.: Miguel Lluch. MTJ.: Juan Olivé. A.R.: Daniel Costelli. MQ.: Adrián Jaramillo. PN.: Hipólito López. CT.: Gonzalo Delgrás. I.: Analía Gadé, Jean Claude Pascal, Jaime Avellán, Antonio Casas, Roberto Camardiel, José Cafferell, Carlos Casaravilla, José Palomo, Francisco González, Enrique Borrás, Gaspar González, Carlos Rondo, José Roberto Palomo, Michel Corey, Jean Fabris. J.PR.: Valentín Sallent. PA.: Balcázar Prod. Cin. DST.: A.S.F. O.: España, 1959. F.E.: 31.1. S.E.: Gloria. DR.: 86'. C.: proh. men. 14 a.

ESQUELETO DE LA SEÑORA MORALES, El (idem). Ver ficha técnica y crítica de Agustín Mahieu en el Nº 13/38.

EXTRA, El (idem). R.: Miguel M. Delgado. A.: Alfredo Varela Jr. y José M. Fernández. G.: Jaime Salvador, A. Varela Jr. y M. M. Delgado. D.: Carlos León. F.: Rosalío Solano (Eastmanc.). M.: Gustavo César Carrión. I.: Mario Moreno (Cantinflas), Alma Delia Fuentes, Carmen Molina, Guillermina Tellez Girón, Alejandro Ciangherotti, Magda Donato, Guillermo Rivas, León Barroso, Raúl Meraz, Chabelo. PA.: Posa Film Int. DST.: COLUMBIA. O.: Méjico, 1962. F.E.: 31.1. S.E.: Ocean, Gaumont y Flores. DR.: 110'. C.: s/r.

FÊTE ESPAGNOLE, La (El paredón). R.: Jean-Jacques Vierne. A.: novela de Henri-François Rey. G. y D.: H.-F. Rey y J. J. Vierne. F.: Raymond Lemoigne. CM.: Claude Robin. M.: Ricardo Blasco. D.A.: René Moularet. MTJ.: Claudine Bouché. A.R.: Guy Fanelli. MQ.: Boris de Banow. CT.: Suzanne Faye. I.: Peter Van Eyck, Dahlia Lavi, Roland Lesaffre, Helmo Kindermann, Henri Le Monnier, Anne-Marie Coffinet, Billy Kearns, Emilio Carrère, Douking, Jean-Pierre Posier, Alfonso Mathis, Marcel Lupovici, Clément Harrari, Alfredo Ruano, Fredot Solis, Mario Pilar, Alberto Herrero, Claude Vernier, Aida Rubert. PR.: José Benozéraff. J.PR.: Tonio Suné. PA.: Univers. DST.: FOX. O.: Francia, 1960/61. F.E.: 27.3. S.E.: Sarmiento, Capitol, R. Indarte y Gral. Belgrano. DR.: 105. C.: proh. men. 18 a.

FIEL INFANTERIA, La (idem). R.: Pedro Lazaga. A. y G.: Rafael García Serrano y José Luis Dibildos, sobre novela del primero. F.: Manuel Berenguer (Eastmanc.). M.: Antón García Abril. D.A.: Eduardo Torre de la Fuente. I.: Analía Gadé, Tony Leblanc, Arturo Fernández, Laura Valenzuela, Ismael Merlo. PA.: Agata. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1959/60. F.E.: 14.2. S.E.: Gloria. DR.: 90'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Lérida).

FIVE GOLDEN HOURS / CINQUE ORE IN CONTANTI (El amante de las viudas). R. y PR.: Mario Zampi. A. y G.: Hans Wilhelm. F.: Christopher Challis y Fulvio Testi. CM.: Austin Dempster. M. y D.M.: Stanley Black. D.A.: Iván King. DC.: Ted Trester. MTJ.: Bill Lewthwaiter, A.R.: Ted Sturgis. S.: Cyril Swern. V.: Evelyn Gibbs; el de C. Charisse: Hnos. Botti (Roma). MQ.: Philip Leakey. PN.: A. G. Scott. CT.: Lee Turner. EST.: Elstree. I.: Ernie Kovacs, Cyd Charisse, George Sanders, Kay Hammond, Dennis Price, Clelia Matania, John Le Mesurier, Finlay Currie, Reginald Beckwith, Avice Landone, Sydney Tafler, Martin Benson, Bruno Barnabe, Ron Moody, Leonard Sachs, Gordon Phillott, Georgina Cookson, Maya Fabio, Marionne Stone, Hy Hazell, Joy Shelton. J.PR.: Denis Johnson. PA.: Avers-Anglofilm/Fabio Jegher. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña/Italia, 1960. F.E.: 14.2. S.E.: Suipacha, G. Splendid, Medrano, Fénix y Moreno. D.O. y DR.: 90' C.: inc. men. 18 a. PR.A.: Giulio Zampi. (Exteriores filmados en Bolzano).

FIVE WEEKS IN A BALLOON (Cinco semanas en globo). R. y PR.: Irwin Allen. A.: novela de Julio Verne. G.: I. Allen, Charles Bennett y Albert Gail. F.: Winton Hoch (Cinemasc. y Deluxec.). M.: Paul Sawtell. CN.: del título, de Jodi Desmond, por "The Brothers Four". OR.: Sid Cutner y Max Reese. D.A.: Jack Martin Smith y Alfred Ybarra. DC.: Walter Scott, Stuart Reiss y Norman Rockett. E.F.: L. B. Abbott y Emil Kosa Jr. MTJ.: George Boemler. A.R.: Ad Schaumer. S.: E. Clayton Ward y Warren Delaplain. V.: Paul Zastupnevich. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: Red Buttons, Fabian, Barbara Eden, Sir Cedric Hardwicke, Peter Lorre, Richard Haydn, Barbara Luna, Billy Gilbert, Herbert Marshall, Reginald Owen, Henry Daniell, Mike Mazurki, Alan Caillou, Ben Astar, Raymond Bailey. PA.: y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 3.1. S.E.: Iguazú, G. Norte, G. Rivadavia, Buen Orden, Difecto y Coliseo de Flores. D.O. y DR.: 101'. C.: s/r. (Exteriores filmados en California).

FRAY ESCOBA (idem). R.: Ramón Torrado. A. y G.: Jaime García Herranz. F.: Ricardo Torres. M.: Manuel Parada. D.A.: Santiago Ontañón. L.: Madrid. I.: René Muñoz, Esther Zulema, Juan Calvo, Jesús Tordesillas, J. Luis González, Xan Das Bolas, Mario Moreno, Alfredo Mayo, Mariana Azaña, Roberto Rey. PA.: Copercines. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: España, 1961. F.E.: 12.3. S.E.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 100'. C.: s/r.

GIGOT (idem). R.: Gene Kelly. A. y M.: Jackie Gleason. G.: John Patrick. AS.G.: Lucie Lichtig. AS.D.: George Tyne. D.REPARTO: Margot Capelier. F.: Jean Bourgoin (Deluxec.). CM.: Henri Tiquet. E.F.: Jean Fouchet. F.F.: Jean Schmidt, Burr Jerger, Eddy Van Der Veen, Gjon Mili. D.M. y OR.: Michel Magne. SPV. D.A.: Alexander Trauner. D.A.: Auguste Capelier. MTJ.: Roger Dwyre. A.R.: Paul Feyder. S.: Jacques Carrere. I.: J. Gleason, Katherine Kath, Gabrielle Dorziat, Jean Lefebvre, Jacques Marin, Albert Rémy, Yvonne Constant, Germaine Delbat, Albert Dinan, Diane Gardner, Camille Guerrini, René Havard, Louis Falavigna, Jean Michaud, Richard Francoeur, Paula Dehelly, Jacques Ary, Frank Villard, el gato Rhubarb y el perro Skippy. PR.: Kenneth Hyman. J.PR.: Julien Derode. PA.: Seven Arts. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 13.3. S.E.: Ambassador, Capitol, R. Indarte y Gral. Belgrano. D.O. y DR.: 104'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Paris).

GIORNO PER GIORNO DISPERATAMENTE (Día por día desesperadamente). Ver ficha técnica y crítica de Ernesto Schóo en el Nº 13/34. **Datos complementarios:** DC.: Dario Micheli.

GIOVENTÚ DI NOTTE / JEUNESSE DE NUIT (Desnuda todas las noches). R.: Mario Sequi. A.: novela "Nuda ogni sera", de Ugo Moretti. AD.: Mariano Bonelli. G.: Daniel Wronecki y U. Moretti. F.: Pier Ludovico Pavoni (Techniscope). M.: Piero Piccioni. D.A.: Peppino Piccolo. MTJ.: Renato Cinquini. I.: Tod Windsor, Cristina Gajoni, Magali Noël, Sergio Fantoni, Samy Frey, Bruno Carotenuto, Nadia Gray, Brunella Bebo, Nadia Marlowa, Antonio Segurini, Claudio Gora, Stefania Sanchelli, Lia Zapelli, Arnoldo Remi. PR.: P. Piccolo y Corniçelli. PA.: Cinecompar/Multifilm-Lux-C.C.F. DST.: IMPERIAL. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 14.3. S.E.: Monumental, Los Angeles y T. Coliseo. DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a.

GIRLS!, GIRLS!, GIRLS! (¡Chicas!, ¡Chicas!, ¡y más chicas!). R.: Norman Taurog. A.: Allan Weiss. G.: Edward Anhalt y A. Weiss. F.: Loyal Griggs (Technic.). M. y D.M.: Joseph Lilley. CR.: Charles O'Curran. D.A.: Hal Pereira y Walter Tyler. DC.: Sam Comer y Frank Mc Kelvy. MTJ.: Warren Low. A.R.: Mickey Moore. S.: Harold Lewis y Charles Grenzbach. I.: Elvis Presley, Stella Stevens, Jeremy Slate, Laurel Goodwin, Robert Strauss, Frank Puglia, Guy Lee, Benson Fong, Beulah Quo, Lili Valenty, Néstor Paiva, Bárbara Beall, Betty Beall, Ginny Tiu, Elizabeth Tiu. PR.: Hal Wallis y Joseph Hazen. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 26.3. S.E.: G.

Splendid y Trocadero. D.O.: 101'. DR.: 98'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Hawaii).

GODELUREAUX, Les (Los mequetrefes) R.: Claude Chabrol. A.: Eric Ollivier y Paul Gègauff, basados en la novela homónima del primero. G.: C. Chabrol y P. Gégauff. D.: P. Gégauff. F.: Jean Rabier. M.: Maurice Le Roux. D.A.: Georges Glon. MTJ.: James Cuenet. I.: Jean Claude Brialy, Bernadette Lafont, Charles Belmont, Jean Galland, Jean Tissier, Juliette Mayniel, Sacha Briquet, Rudy Lenoir. PR.: Yvon Guézel. PA.: International Prod.-Cocinor/S.P.A. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1960. F.E. 12.2 S.E.: Trocadero. DR.: 98'. C.: prah. men. 18 a.

El universo glacial de Chabrol en un film absurdo e inútil. Ciertas secuencias, no obstante, tienen un tratamiento idóneo, clima logrado y excelencias de realización.

S. S.

GORILLE VOUS SALUE BIEN, Le (D.S.T. servicio secreto Nº 1). R.: Bernard Borderie. A.: novela de Antoine L. Dominique. G. y D.: A. L. Dominique, Jacques Robert y B. Borderie. F.: Louis Page. M.: Jean Leccia. D.A.: Robert Clavel. DC.: André Barst. MTJ.: Jacqueline Bretillon-Brachet. S.: Louis Perrin. I.: Lino Ventura, Charles Vanel, Pierre Dux, Bella Darvi, Marie Sabouret, René Lefévre, Robert Manuel, André Valmy, Henri Crémieux, Jean Roger Caussimon, Jean Max, Jean Marie Rivière, Jules Balsacq, François Seiler, Robert Berri, Jean Pierre Mocky, Jean Mercure. PR.: Raoul Ploquin. PA.: S. N. Pathé. DST.: ITALFRANCE. O.: Francia, 1958. F.E.: 24.1. S.E.: Hindú. DR.: 97'. C.: inc. men. 14 a.

GREENGAGE SUMMER, The, (El fin de la inocencia). r.: Lewis Gilbert. a.: novela de Rumer Godden. g.: Howard Koch. f.: Frederick A. Young (Technic.) m.: Richard Addinsell. d.m.: Muir Mathieson. d.a.: John Stoll. mtj.: Peter Hunt. s.: Bert Ross. I.: Kenneth More, Danielle Darrieux, Susannah York, Claude Nollier, Jane Asher, Elizabeth Dear, Richard Williams, David Saire, Raymond Gerome, Maurice Denham, André Maranne, Harold Kasket, Jacques Brunius, Joy Shelton, Balbina, Will Stampe, Jean Ozenne, Bessie Love, Fred Johnson, pr.: Victor Saville. pr.a.: Edward Small. spv. pr.: John Dark. pa.: P. K. L. dst.: COLUMBIA. o.: G. Bretaña, 1961. f.e.: 5.3. s.e.: Metropolitán, Trocadero, G. Splendid, Príncipe, Medrano y Fénix. d.o. y dr.: 99' c.: prah. men. 18 a. (Filmada en Champagne, Francia).

Una de las películas más aburridas del cine inglés. En un concurso de esa especialidad, esta mediocre obra de Lewis Gilbert no tendría rival. **S. S.**

GUNS OF DARKNESS (Al final de la noche). r.: Anthony Asquith. a.: novela "Act of Mercy", de Francis Clifford. g.: John Mortimer. f.: Robert Krasker. m. y d.m.: Benjamin Frankel. d.a.: John Howell. mtj.: Frederick Wilson. a.r.: David Tomblin. s.: Norman Coggs, Len Shilton, Charles Crafford, y A. W. Lumkin. v.: Anthony Mendleson. mq.: Jim Hydes. pn.: Pat Mc.Dermott. est.: Elstree. i.: Leslie Caron, David Niven, David Opatoshu, James Robertson Justice, Eleanor Summerfield, Ian Hunter, Derek Godfrey, Richard Pearson, Sandor Eles, Steven Scott, Tuttle Lemkow, Dorita Sensler, John Carson, Ali Nagi, Barry Shawzin, Peter Allenby. pr.: Thomas Clyde. j.pr.: Victor Peck. pr.e.: Ben Kadish. pa.: Concorde-Cavalcade. dst.: WARNER BROS. o.: G. Bretaña, 1962. f.e.: 3.1. s.e.: Los Angeles, Ocean, Teatro Coliseo y G. Savoy. d.o. y dr.: 103'. c.: inc. men. 14 a. (Filmada en España).

HATARI! (idem). Ver ficha técnica y crítico de Juan C. Frugone en el nº 13/37.

HERO'S ISLAND (La isla del héroe). r., a., g., d. y pr.: Leslie Stevens. f.: Ted Mc Cord (Panavis. y Technic.). m.: Dominc Frontiere. mtj.: Richard Brockway. i.: James Mason, Kate Manx, Rip Torn, Neville Brand, Warren Oates, Brenda Dillon, Robert Sampson, Dean Stanton, Morgan Mason, Darby Hinton, Robert Johson, Bill Hart, John Hudkins. pa.: Daystar-Portland. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE.UU., 1963. f.e.: 28.3. s.e.: Callao y G. Córdoba. dr.: 94'. c. inc. men. 14 a.

En propiedad privada. **Leslie Stevens reveló poseer apreciables inquietudes.** Este film tenía escenas **muy bien filmadas y un** tema erótico adulto. Lamentablemente, **La isla del héroe se destaca por la total y absoluta ausencia de inquietudes. Stevens escribió una historia** de aventuras **endeble y tonta,** donde todo funciona arbitrariamente. Ni siquiera intentó adornar ese material con virtudes de realización, ya sea en cuanto a la acción o respecto al matizado de los inexistentes personajes. Sin dubitaciones, Leslie Stevens quiso filmar una película vulgar. Y lo hizo. **F. P.**

HIGH POWERED RIFLE, The (El tirador emboscado) r. y pr.: Maury Dexter. a. y g.: Joseph Fritz. f.: Floyd Crosby. e.e.: Pat Dingo. mtj.: Edward Dutko. a.r.: Ralph Slosser. y Willard Kirkham. s.: Bill Bernds y Harry Sundby. mq.: Bob Mark. i.: Willard Parker, Allison Hayes, Dan Simmons, John Holland, Shirley O'Hara, Terrea Lea, Clark Howat, Lennie Geer, A. G. Vitanza. pa.: Capri. dst.: FOX. o.: EE.UU., 1960. f.e.: 25.2. s.e.: S. Lavalle. d.o. y dr.: 62'. c.: prah. men. 14 a. (Exteriores filmados en Los Angeles).

HOUSE OF WOMEN (Motín de mujeres). r. Walter Doniger. a. y g.: Crane Wilbur. f.: Harold Stine. m.: Howard Jackson. d.a.: Lee K. Kuter. dc.: John P. Austin. mtj.: Lee H. Shreve. a.r.: Russell Saunders. s.: Robert B. Lee mq.: Gordon Bau. pn.: Jean Burt Reilly. I.: Shirley Knigt, Andrew Duggan, Constance Ford, Barbara Nichols, Margaret Hayes, Jeanne Cooper, Virginia Gregg, Patricia Huston, Jason Evers, Jennifer Howard, Caroline Richter, Colette Jackson, Gayle Graves, Jacqueline Scott, Paul Lambert, Carolyn Komant, Virginia Capers, Drew Vigen, Laurie Sheridan. pr.: Bryan Foy. pa. y dst.: Warner Bros. O.: EE. UU., 1962. f.e.: 13.2. se.: Hindú. d.o y dr.: 85'. c.: prah. men. 14 e inc. man. 18 a.

IMPREVU, L'/IMPREVISTO, L' (Los secuestradores). r.: Alberto Lattuada. a.: Edoardo Anton. g.: E. Anton, Claude Brulé, Aldo Buzzi, Noël Calef y Ennio De Concini. f.: Roberto Gerardi. em.: Ennio Guarnieri. f.f.: Roger Forster. m.: Piero Piccioni. d.a.: Rino Mondellini. mtj.: Leo Catozzo y Suzane Caban. a.r. A. Buzzi y Jacques Bertrand. s.: Jacques Lebreton. mq.: Maguy Vernadet. m.: Paulette Stern. et.: Maria-Téresa Bonino. est.: Saint-Maurice. i.: Anouk Aimée, Tomás Milián, Raymond Pellegrin, Jeanne Valerie, Jacques Morel, Mag Avril, Yvette Beaumont, Philippe Dumat, Claude Carol, Giuseppe Porelli, Donatella Erspamer, Arianna Gorini, Guy Tréjean. j.pr.: Jean Mottet y Maurice Hartwig. pr.: Gianni Hecht Lucari. pa.: Orsay/Documento. dst.: COLUMBIA. o.: Francia/Italia, 1960/61. f.e.: 31.1. s.e.: Monumental, T. Coliseo y G. Norte. d.o.: y dr.: 106'. c.: prah. men. 18 a. (Film presentado en el Festival de San Sebastián, donde A. Lattuada obtuvo el premio a la mejor dirección).

Con Lettere di una novizia **y aún con** I dolci inganni **se** pudo pensar **en un renacimiento** de Lattuada. Pero **en esta película se limita a tratar un tema de interés con una técnica rutinaria.** Excelentes **Anouk Aimée, Tomás Milián y Raymond Pellegrin.** **S. S.**

IN THE NICK (En Presidio). r. y g.: Ken Hughes. a.: Frank Norman. f.: Ted Moore (Cinemasc.). em.: Cecil Cooney. m. y d.m.: Ron Goodwin. en.: "In the Nick" y "Must be" de Lionel Bart. er.: Lionel Blair. mtj.: Geoffrey Foot. a.r.: Peter Dixon. s.: Gerry Turner, Wally Milner y Jim Groome. v.: Elsa Fennell. mq.: Paul Rabiger. pn.: Eileen Warrick. et.: Pamela Mann. est.: Boreham Wood. i.: Anthony Newley, Anne Aubrey, Bernie Winters, James Booth, Harry Andrews, Niall MacGinnis, Al Mulock, Derren Nesbitt, Victor Brooks, Ian Hendry, Barry Keegan. pr.: Harold Huth. pr. e.: Irving Allen y Albert Broccoli. j.pr.: Fred Gunn. pa.: Warwick. dst.: COLUMBIA. o.: G. Bretaña, 1960. f. e.: 24.1. s.e. Metropol. d.o.: y dr. 90'. c.: prah. men. 14 a.

IT HAPPENED IN ATHENS (Sucedió en Atenas) r.: Andrew Marton. a. y g.: Laslo Vadnay. spv. g.: Marion Mertes. f.: Curt Courant (Cinemasc. y Deluxec.). f. 2a. u.: Basil Maros. em.: Alberto Fusi. d.a.: Marilena Aravantinouj. dc.: Aurelio Crugnola y Franco Fumagalli. m.: Manos Hadjidakis. mtj.: Jodie Copelon. a.r.: Forster Phinney y Nicolas Christou. s.: Claude Hitchcock y Dereck Leather. v.: Adele Parmenter. mq.: Marrico Spagnoli. pn.: Anna Christofan. u.: George Diamantis. i.: Jayne Mansfield, Trax Colton, Nico Minardos, Bob Mathias, Maria Xenia, Lilly Valenti, Ivan Triesault, Bill Brown, Brad Harris, Paris Alexander, Marion Siva, Charles Fawcett, Tito Vandis, Todd Windsor, Jean Murat, Paul Muller, Gustavo De Nardo, Ben Bennett, Benton De Gray, John Carlson, George Stefan, Roger Fradet, George Grahan. pr.: James S. Elliot. pa.: Hindú, Teatro Coliseo, Dilecto y Gran Rivadavia. d.o. y dr.: 92'. c.: prah. men. 14 a. (Filmada en Grecia).

JACK THE GIANT KILLER (Jack, el matador de gigantes). r.: Nathan Juran. a. y g.: Orville Hampton y N. Juran. f.: David S. Horsley (Fantasc. y Technic.). e.f.: Howard Anderson. m.: Paul Sawtell y Bert Shefter. d.a.: Fernando Carrere y Frank Mc.Coy. mtj.: Grant Whytock. a.r.: Dick Moder. s.: John Kean. v.: Bucky Reus y Sabine Manela. mq.: Charles Gemora. pn.: Louise Michle. er.: John Gregory. I.: Kerwin Mathews, Judi Meredith, Torin Thatcher, Walter Burke, Roger Mobley, Barry Kelley, Don Beddoe, Dayton Lummis, Anna Lee, Helen Wallace, Tudor Owen, Robert Gist, Ken Mayer. pr.: Edward Small. pr.a. Robert Kent. spv.pr.: Ben Hersch. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE.UU., 1962. f.e.: 20.2. s.e.: Sarmiento y Capitol. d.o. y dr.: 94'. c.: prah. men 14 a.

KISS ME DEADLY (Bésame mortalmente). Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el nº 14/15, pág. 37.

KID GALAHAD (idem). r.: Phil Karlson a.: Francis Wallace. g.: William Fay. f.: Burnett Guffey (Deluxec.). e.e.: Milt Rice. m.: Jeff Alexander. cn.: "King of the Whole Wide World", de Ruth Batchelor y Bob Roberts; "Riding the Rainbow" y "This is Living", de Fred Wise y Ben Wiseman; "Home Is Where the Heart Is", de Sherman Edwards y Hal David; "I Got Lucky", de Dee Fuller, F. Wise y B. Wiseman; "A Whistling Tune", de S. Edwards y H. David; "Love is for Lovers", de R. Batchelor y Sharon Silbert. d.a.: Cary Odell. dc.: Edward G. Boyle. mtj.: Stuart Gilmore. a.r.: Jerome M. Siegel. s.: Lambert Day. v.: Bert Henrickson e Irene Caine. mq.: Lynn Reynolds. pn.: Alice Monte. as. téc.: Mushy Callahan. i.: Elvis Presley, Gig Young, Lola Albright, Joan Blackman, Charles Bronson, Ned Glass, David Lewis, Michael Dante, Robert Emhardt, Judson Pratt, George Mitchell, Richard Devon, Jeffrey Morris, Liam Redmond, pr.: David Weisbart. spv. pr.: Allen K. Wood. j. pr.: Robert E. Relyea. pa.: Mirisch. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE.UU., 1962. f.e.: 7.2. s.e. Sarmiento, Callao y Flores. d.o.: y dr.: 96'. c.: s/r. (Exteriores filmados en California. En 1937 la Warner Bros. realizó un primer film sobre el tema, siendo dirigido por Michael Curtiz, con guión de Seton I. Miller; los papeles eran interpretados por: Edward G. Robinson —promotor—, Bette Davis —su amante—, Humphrey Bogart —el gangster—, Wayne Morris —el boxeador— y Jane Bryan —su novia—. En nuestro país se llamó Honor y Gloria.

LAD: A DOG (Fiel hasta morir). r.: Aram Avakian y Leslie H. Martinson. a.: novela de Albert Payson Terhune. g.: Lillie Hayward y Roberto O. Hodes. f.: Bert Glennon (Technic.). m.: Heinz Roemheld. d.a.: Jack Poplin dc.: William Kuehl. mjt.: Tom McAdoo. a.r.: Claude Binyon Jr. s.: Sid Ryan. mq.: Gordon Bau. pn.: Jean Burt Reilly. i.: Peter Breck, Peggy Mc Cay, Carroll O'Connor, Angela Cartwright, Maurice Dallimore, Alice Pearce, Jack Daly, Charles Fredericks, Tim Graham, Lilian Buyeff y el perro Lad. pr.: Max Rosenberg. pr.a.: R. O. Hodes. pa.: Vanguard. dst.: WARNER BROS. o.: EE.UU., 1962. f.e.: 27.3. s.e.: Renacimiento. d.o. y dr.: 98'. c. s/r.

LEBEN VON ADOLF HITLER, Das (Los crímenes de Adolfo Hitler). r. y mtj.: Paul Rotha. **e. y g.:** manuscritos de Helga Koppel y Robert Neumann. **f.:** recopilación de noticiarios. **f.edic.:** Robert Kruger. **m.:** Siegfried Franz **s.:** Henning Reetel. n.: P. Rotha, dicha por Leo Genn y Marius Goring. **as.hist:** Dr. Helmut Heiber. **pr.:** Walter Koppel. **pa.:** Real-Europa. **dst.:** METRO. **o.:** Alemania Occid., 1961. **f.e.:** 7.2. **s.e.:** Metro, Astor, Medrano, Fénix y Moreno. **d.o.:** 102'. **dr.:** 97'. **c.:** inc. men. 14 a. (Esta película basada en la recopilación de noticiarios se exhibe con el título inglés **The Crimes of Adolf Hitler**).

Hace poco más de dos años vimos Mi lucha un documental de Erwin Leiser sobre el auge y caída del Tercer Reich en Alemania, y nos pareció lo mejor de todo lo que se había intentado mostrar hasta el momento respecto a dicha historia. Pero de todos modos los metros y metros de material filmado no quieren decir, de ninguna manera, que todo ello simplemente mostrado, pueda significar un esclarecimiento en sí de una de las épocas más dramáticas de la humanidad.
Con un material noticioso menos conocido, muy bien empleado, Paul Rotha en Los crímenes de Adolfo Hitler vuelve a intentar hablarnos sobre el tema y creemos que su intento no es superfluo. Aparte de no buscar gratuitamente un impacto emocional (porque el film lo contiene), Rotha se pregunta a cada paso cómo pudo suceder, por qué sucedió, cómo existió un pueblo que llevó y sostuvo en el poder a gente como Hitler y sus secuaces. Desgraciadamente, hasta ahora, ya más allá de los poderes de un documentalista responder quizá a lo que son las preguntas más difíciles de nuestro siglo, pero el intento de Rotha de despersonalizar el drama para ubicarlo en un contexto social más extenso que la mente o la astucia de un dictador, es merecedor del mayor de los elogios y las atenciones.
J. C. F.

LIAISONS DANGEREUSES 1960, Les (Las relaciones peligrosas). r.: Roger Vadim. a.: novela de Choderlos de Laclos. g.: R. Vadim, Roger Vailland y Claude Brulé. **d.:** R. Vailland. **f.:** Marcel Grignon. **m.:** Cuarteto de Thelonius Monk, integrado por T. Monk (piano), Sam Jones (bajo), Charlie Rousse (sax. ten) y Art Taylor (bat.). La "Jazz Messengers", de Art Blackey, integrada por Lee Morgan (tromp.), Barney Wilen (sax.), Bobby Timmens y Duke Jordan (piano) y Blackey (bat.) y la Orquesta de Barney Wilen, integrada por Kenny Dorham, B. Wilen, D. Jordan y Kenny Clarke; además Jack Murray. **d.m.:** T. Monk y Marcel Romano. **d.a.:** Robert Guisgand. **mtj.:** Victoria y Roger Mercanton. **a.r.:** Jacques Poitrenaud. **s.:** Rober Biart. **i.:** Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Annette Stroyberg, Jeanne Valérie, Simone Renant, Leon-Louis Trintignant, Nicolas Vogel, Boris Vien, Fréderic O'Brady, Madeleine Lambert, Gillian Hills, Paquita Thomas, Jacques Brizzio, Serge Marquand. **pr.:** Léopold Schlosberg. **pa.:** Films Marceau. **dst.:** A.A.A. **o.:** Francia, 1955/59. **f.e.:** 17.1. **s.e.:** Ambassador, Gaumont, P. del Cine, R. Indarte. **d.o.** y **dr.:** 106'. **c.:** proh. **men.** 18 a. (Film comenzado en 1955 y prohibido por la censura francesa fue recién presentado en 1961).

Del film brota sadomasoquismo, cinismo y morbosidad en grado sumo. Y existe un evidente regusto por parte de Roger Vadim en ello. Pero ha querido superar, o mejor dicho, disfrazar su natural delectación en el sensacionalismo erótico mediante un desarrollo narrativo prolijo y cerebralmente trabajado. De incontestable valor. Contó con la ayuda de la brillante actuación de dos intérpretes de la calidad de Jeanne Moreau y Gérard Philipe. Y, realmente, la película adquiere sugestión en el relato de la diabólica y patológica historia de amor. Pero en el diabolismo no se advierte intensidad trágica. Vadim barniza con inteligencia formal a su efectismo, pero no consigue infundirle poesía.

F. P.

LIMNI TON POTHON, I (La laguna del deseo). r. y pr.: Georges A. Zervos. **a.:** obra teatral homónima de **Nikos Tsekouros. g.:** Jacques Compánellis. **f.:** Jerry Calogeratos y Barin Saha. **m.:** Manos Hadjidakis. **d.a.:** Marilena Aravantinouj. **i.:** Sonia Zoides, Georges Foundas, Jenny Karezi, Heleni Zafirou, Christopharos Nezer, Andrea Zissimatos, Dionysia Roe, Christos Chimaras, Kostas Pappas, Takis Christoferides, Nikos Fermas, Kaula Agagiotou, Angelos Yiannoulis, Kosta Voudouris, Valis Kantoryannis. **pa.:** Anzervos. **dst.** ROYAL. **o.:** Grecia, 1957. **f.e.:** 24.1. **s.e.:** Monumental y Los Angeles. **dr.:** 75'. **c.:** proh. men. 18 a. (Exhibida en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1957 y en el Festival de Mar del Plata, 1959).

LOLA (idem). Ver ficha técnica y crítica de Mabel Itzcovich en el **nº 13/36.**

LONGEST DAY, The (El día más largo del siglo). r.: Andrew Marton —exteriores en el episodio americano—, Ken Annakin —episodio británico—, Bernhard Wicki —episodio alemán—, Elmo Williams —escenas de la batalla— y Darryl F. Zanuck —interiores en el episodio americano y coordinador con Gerd Oswald—. **a.** y g.: Cornelius Ryan. **episodios adicionales:** Romaine Gary, James Jones, David Pursoll y Jack Seddon. **f.:** Jean Bourgoin, Henri Persin y Walter Wottitz (Cinemasc.). **f.aérea:** Guy Tabory. **e.a.:** Karl Baumgartner, Karl Helmer, Augie Lohman, Robert Mac Donald y Alex Weldon. **m.** y d.m.: Maurice Jarre. **cn.:** del título de y por Paul Anka. **or.:** Mitch Miller. **d.a.:** Ted Aworth, Vincent Korda y León Barsacq. **mtj.:** Samuel Beetley. **a.r.:** Bernard Farrel, Louis Pitzelé, Gérard Renateau y Henri Sokal. **s.:** Jo de Bretagne, Jacques Maumont y William Sivel. **i.:** —los americanos—: John Wayne, Robert Mitchum, Henry Fonda, Robert Ryan, Rod Steiger, Robert Wagner, Richard Beymer, Mel Ferrer, Jeffrey Hunter, P. Anka, Sal Mineo, Reddy Mc Dowal, Stuart Whitman, Eddie Albert, Edmond O'Brien, Fabián, Red Buttons, Tom Tryon, Alexander Knox, Tommy Sands, Roy Danton, Henry Grace, Mark Damon, Dewey Martin, Steve Forrest, John Crawford, Ron Randell, Nicholas Stuart. —los ingleses—: Richard Burton, Kenneth More, Peter Lawford, Richard Todd, Leo Genn, John Gregson, Sean Connery, Jack Hedley, Michael Medwin, Norman Rossington, John Robinson, Patrick Barr, Donald Houston, Trevor Reid. —los franceses—: Irina Demich, Bourvil, Jean-Louis Barrault, Christian Marquand, Arletty, Madeleine Renaud, Georges Riviere, Georges Wilson, Jean Servais, Fernand Ledoux —los alemanes—: Curt Jurgens, Werner Hinz, Paul Hartmann, Peter Van Eyck, Gerd Froebe, Hans-Christian Blech, Wolfgang Preiss, Henz Reincke, Richard Munch, Ernst Schoeder. **pr.:** D. F. Zanuck. **pa.** y **dst:** FOX. **o.:** EE.UU., 1962. **f.e.:** 20.3. **s.e.:** Broadway. **d.o.** y **dr.:** 180'. **c.:** s/r. (Este film obtuvo dos "Oscar", a la mejor fotografía en blanco y negro y a los mejores efectos especiales).

El 6 de junio de 1944 significó para los aliados el comienzo del triunfo total sobre las fuerzas de Hitler en Europa. También tiene su importancia para los productores cinematográficos que continúan explotando el tema sin llegar a otra conclusión que ofrecernos distintas calidades de espectáculos cada vez menos entretenidos.
Las cuarenta y dos estrellas internacionales juegan esta vez a ver quien aparece menos en la pantalla, y cinco directores prestan sólidos conocimientos (sin estilos identificables) para filmar nuevamente lo ya visto. De todos modos sería exagerar la nota no reconocer a The Longest day méritos de producción y de equipo técnico así como un montaje preciso y elaborado. Además agradecemos que de las nueve horas de material filmado solo hayan dejado tres.
J.C. F.

MANCHURIAN CANDIDATE, The (El embajador del miedo). R.: John Frankenheimer. A.: novela de Richard Condon. G.: George Axelrod. F.: Lionel Lindon. M. y D.M.: David Amram. E.E.: Paul Pollard. D.A.: Richard Sylbert. DC.: George Nelson. MTJ.: Ferris Webster. A.R.: Joseph Behm. S.: Joe Edmondson. V.: Moss Mabry y Wesley Jeffries. MQ.: Bernard Ponedel, Jack Freeman y Ron Berkeley. PN.: Gene Shacove y Mary Westmoreland. I.: Frank Sinatra, Laurence Harvey, Janet Leigh, Angela Lansbury, Henry Silva, James Gregory, John P. Mc. Giver, Leslie Parrish, Khigh Dhiegh, James Edwards, Douglas Henderson, Albert Paulsen, Barry Kelley, Lloyd Corrigan, Madame Spivy, Joe Adams, White Bissell, Mimi Dillard, Anton Van Stralen, John Laurence, Tom Lowell, Richard La Pore, Nicky Blair, William Theurlby, Irving Steinberg, John Francis, Robert Riordan, Reggie Nalder, Robert Burton, Harry Holcomb, PR.: G. Axelrod y J. Frankenheimer. PR.E.: Howard W. Koch. PA.: M. C. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 1.1. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral. Paz, Flores y P. del Cine. D.O. y DR.: 126'. C.: Proh. men. 14 a.

Este film defraudó a quienes seguían con atención la carrera de John Frankenheimer. Tiene errores que este realizador parecía haber dejado definitivamente atrás; por ejemplo, la frondosa dispersión. La película quiere ser anticomunista, antimacarthysta, y, al mismo tiempo, exponer las relaciones amorosas de un hijo dominado por su madre y el control mental a través del inconciente. Frankenheimer no pudo dominar un libreto tan caótico y de tan discutible gusto. Sólo hay pocas secuencias que dan cuenta de la solvencia de Frankenheimer para manejar el instrumento fílmico.
F. P.

MARK, The (Una marca siniestra). R.: Guy Green. A.: novela de Charles Israel. G.: Sidney Buchman y Stanley Mann. F.: Douglas Slocombe (Cinemasc.). M.: Richard Bennett. D.M.: John Hollingsworth. D.A.: Ray Simm. MTJ.: Peter Taylor. A.R.: Michael Birkett. S.: Leo Wilkins y Red Law. EST.: Ardmore (Irlanda). I.: Stuart Whiteman, María Schell, Rod Steiger, Brenda de Banzie, Donald Houston, Donald Wolfit, Paul Rogers, Maurice Denham, Amanda Black, Marie Devereux, Bill Foley, Anne Monaghan, Josephine Frayne, Eddie Byrne, Harry Baird, John Welsh, Russell Napier, Bandana Das Gupta. PR.: Raymond Stross. PR.A.: S. Buchman. SPV. PR.: Jack Mix. PA.: Stross-Buchman. DST.: WARNER BROS. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 28.2. S.E.: Luxor, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O.: 127'. DR.: 117'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Cannes, 1961).

MASK, The (La máscara). R. y PR.: Julian Roffman. A y G.: Frank Taubes y Sandy Haber. F.: Herbert Alpert. E.E.: Herman Townsley, Charles Smith y James Gordon. M.: Louis Applebaum. CR.: Don Gillies. D.A.: David Bellou y Hugo Wuchtrich. MTJ.: Stephen Timar y Robert Schultz. S.: William Goodman y Richard Vorosek. I.: Paul Stevens, Claudette Nevins, Bill Walker, Anne Collings, Martin Lavut, Leo Leyden, Eleanor Beecroft, William Bryden, Norman Ettlinger, Stephen Appleby, Ray Lawler, Jim Moran, Nancy Island, Rudi Linschoten, Paul Nevins. PR. A.: Jean Lenauer e Yvonne Taylor. J. PR.: William Owens. PA.: Roffman-Taylor. DST.: WARNER BROS. O.: Conadá, 1961. F.E.: 21.2. S.E.: París. D.O. y DR. 83'. C.: proh. men. 14 a. (Unos 50' del film —en su versión original— fueron filmados en "3-D" por el Britain's National Research Development Corporation).

MONDO SEXY DI NOTTE (Mundo sexy). R., A. y G.: Mino Loy. F.: Franco Zuccoli y Benito R. Frateri (Technir. y Eastmanc.). M.: Franco Tempani. MTJ.: Attilio Vincioni y Eugenio Alabiso. V.: Adriana Spadaro. N.: Guido Castaldo y Nico Rienzi, dicho por este último. I.: Teatro Kokusai de Tokio; los apaches del Petit Balcón de París; las "travesti" de Madame Arthur de París; el Ballet Argentino de Fernando Rega del Casino de París; Gafiera Do Brasil con el Trio Skindó; Las Chicas del Pireo de Grecia; bailarines tahitianos; y las strip-teasers Lady Chinchilla, Dyna Pinky, Ursula Dors, Amyra, La reina negra de Harlem, Mai Mercer. PA.: Documento. DST.: CLASE. O. Italia, 1962. F. E.: 7.2. S. E.: Normandie, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. DR.: 92'. C.: proh. men. 18 a.

MORT DE BELLE, La (La muerte de Belle). R.: Edouard Molinaro. A.: novela de Georges Simenon. G. y D.: Jean Anouilh. F.: Jean Louis Picavet. M.: Georges Delerue. D.A.: Robert Clavel. MTJ.: Robert y Monique Ismardon. I.: Jean Desailly, Alexandra Stewart, Monique Melinand, Yvette Etievant, Jacques Monod, Marc Cassot, Jac-

ques Pierre, Yves Robert, Luisa Colpeyn, Van Doude, Maurice Teynac. PR.: François Chavane. PA.: Cinephonic-Chavane-Odeón. DST.: ROYAL. O.: Francia, 1960. F.E.: 21.2. S.E.: Monumental, Los Angeles, Teatro Coliseo y G. Savoy. D.O. y DR.: 100'. C.: prah. men. 18 a.

Es la muerte de Belle lo que saca al profesor Blanchon de su agonía en vida. Pero es también esa muerte la que le enseña que la vida hay que vivirla en su momento, que cuando se sale a buscar el tiempo perdido lo único que se encuentra es una caricatura.

Con este argumento modelado sobre un resorte policial de Simenon, Jean Anouilh ha hecho el mejor guión cinematográfico de su carrera, dando de paso ocasión a Molinaro a lograr un buen film.

Contrariamente al personaje de Kurosawa en Vivir, el profesor Blanchon termina por hundirse; Anouilh parece no querer ofrecer nuevas oportunidades a su personaje. El planteo es discutible, pero parece más interesado en mover a la polémica que en implantar soluciones drásticas. Quizás sea ése su mayor mérito, un mérito al que no puede disminuir la respiración teatral del asunto ni la retórica de algunos diálogos. Es excelente la interpretación de Desailly como el profesor.

A. R. O.

MORT SAISON DES AMOURS, La (Asuntos amorosos). Ver ficha técnica y nota de Paul-Louis Thirard en el nº 13/16.

MOTHRA (Mothra, la indestructible). R.: Inoshiro Honda. A.: Shinichi Sekizawa. G.: Shimichiro Nakamura, Takehiko Fukunaga y Yoshie Hotta. F.: Hajime Koizumi (Tohoscope y Eastmancolor por Pathé). E.F.: Eiji Tsuburaya. M.: Yugi Koseki. D.A.: Takeo Kita y Kimei Abe. S.: Shoichi Fujinawa y Masanobo Miyazaki. I.: Franky Sakai, Hiroshi Koizumi, Kyoko Kagawa, Yumi Itoh, Yelly Itoh, Ken Uehara, Enni Itoh, Takashi Shimura. PR.: Tomoyuki Tanaka. PA.: Toho. DST. COLUMBIA. O.: Japón, 1961. DR.: 87'. C.: inc. men. 14 a. F.E.: 17.1. S.E.: Metropol. (Se exhibe versión hablada en inglés, realizada en los EE. UU., por Lee Kresel, con diálogos de Robert Myerson, bajo la producción de David Horne).

MUTINY ON THE BOUNTY (Motín a Bordo). R.: Lewis Milestone. A.: novela de Charles Nordhoff y James Norman Hall. G.: Charles Lederer. F.: Robert L. Surtees (Ultrapanavis. 70 y Technicolor). F.2A.U.: Harold Wellman. CL.: Charles Hagedon. M.: Bronislau Kaper. D.M.: Robert Armbruster. CR.: Hamil Petroff. D.A.: George Davis y J. Mc. Millan Johnson. DC.: Henry Grace y Hugh Hunt. MTJ.: John McSweeney Jr. D.2A.U.: James C. Havens. A.R.: Ridgeway Callow. S.: Franklin Milton. E.S.: A. Arnold Gillespie, Lee Le Blanc y Robert Hoag. V.: Moss Mabry. MQ.: William Tuttle. PN.: Mary Keats. I.: Marlon Brando, Trevor Howard, Richard Harris, Hugh Griffith, Richard Haydn, Tarita, Tim Seely, Percy Herbert, Gordon Jackson, Noel Purcell, Duncan Lamont, Chips Rafferty, Ashley Cowan, Eddie Byrne, Keith Mc Connell, Frank Silvera, Ben Wright, Henry Daniell, Torin Thatcher, Matahiarii Tama. PR.: Aaron Rosenberg. PA.: Arcola. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 14.3. S.E.: Metropolitan, Suipacha, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 179'. —en dos partes de 104' y 75', respectivamente—. C.: prah. men. 14 a. (Exteriores filmados en Tahití. En 1935, la Metro realizó una primera versión de este libro, con el mismo título original y el de estreno en nuestro país. Fue dirigida por Frank Lloyd, sobre guión de Talbot Jennings, Jules Furthman y Carey Wilson e interpretada por Clark Gable [M. Brando], Charles Laughton [T. Howard] y Franchot Tone en el papel de "Byam", eliminado en la 2ª versión. Esta comenzó a ser dirigida por Carol Reed pero ante dificultades con Brando fue reemplazado por Milestone. Asimismo, en los títulos de presentación del film figura como guionista, únicamente, Lederer, habiendo recibido la colaboración de Eric Ambler, William Driscoll, Borden Chase, John Gay y Ben Hecht).

NOI SIAMO DUE EVASI / SOMOS DOS FUGITIVOS (Somos dos fugitivos). R.: Giorgio Simonelli. A.: Castellano, Pipolo y Dario Sabatello. G.: Castellano, Pipolo y Dino Verde. D.: vers. espoñ.: Fernando Casas. F.: Mario Montuori. M.: Carlo Rustichelli. D.M. Pier Luigi Urbini. CN.: "Siamo Gli Evasi" y "Criminalmente bella", de F. Buscaglione y Chiosso y "Le Rififi". D.A.: Piero Filippone. DC.: Massimo Tevazzi. MTJ.: Dolores Tamburini. A. R.: Leo Renoir y Nick Nostro. V.: Gaia Romanini. I.: Ugo Tonazzi, Raimondo Vianello, Magali Noël, Sandra Mondaini, Titina De Filippo, Maurizio Arena, Irene Tunc, Fred Buscaglione, María Del Valle, Jackie Jones, Lilia Landi, Olimpia Cavalli, Gabriella Conti, Elio Crovetto, Mirko Ellis, José Jaspe, Rafael Calvo, Julio Riscal, José Calvo, Fiorella Ferrero, Tiziana Cortini, María Grazia Apolloni. PR.: D. Sabatello. PA.: D. S. / Isa Hesperia. DST.: IMPERIAL. O.: Italia/España, 1959. F.E.: 7.3. S.E.: Monumental. DR.: 90'. C.: inc. men. 18 a. (Primer Premio en el Festival de Cine Cómico de Bordighera).

NO MAN IS AN ISLAND (Uno contra todos). R., A., G., D. y PR.: John Monks Jr. y Richard Goldstone. F.: Carl Kayser (Eastmanc.). E.E.: Robert Joseph. M.: Restie Umali, por la Manila Symphony Orchestra. CN.: "Maulik Trabajo", de R. Umali por Bárbara Pérez. D.A.: Benjamín Reselle. MTJ.: Basil Wrangell. S. Joseph Keener y Harry Leonard. I.: Jeffrey Hunter, Marshall Thompson, B. Pérez, Ronald Remy, Paul Edwars Jr., Rolf Bayer, Vicente Liwanag, Fred Harris II, Bert Avellana, Chichay, Antonio de la Maguels, Vic Silayan, Bert Laforteza, Eddie Infante, Nardo Ramos, Rosa Mia, Mike Auzures, Joseph De Córdova, Mario Barri, Stevie Joseph, Ding Tello, Burt Olivar, Verónica Palileo. PR.A.: Robert Lewis. J.PR.: Ron Whelan. PA.: Gold Coast. DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 28.3. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 114'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada totalmente en Filipinas).

NO SAFETY AHEAD (De cara al peligro). R.: Max Varnel. I.: James Kenney, Susan Beaumont, Tony Doonan, Denis Shaw, Gordon Needham, John Charlesworth, Brian Werke, Robert Raglan, Mark Singleton, William Hodge, Terence Cooper, Vanda Godsell, Robert Darning, Ursula Camm, Walter Horsbrugh, Hal Osmond, Neil Wilson, Gerard Green, John Brooking, Frank Coda, Tom Naylor, Tony Harrison, Edward Judd, Walter Gotell. PR.: Edward y Harry Lee Danziger. O.: G. Bretaña. F.E.: 21.1. S.E.: S. Lavalle. D.O.: 68'. DR.: 63'. DST.: PARAMOUNT. C.: s/r.

NUIT ET BROUILLARD (Noche y niebla). Ver ficha técnica y crítica de Fernando Penelas en el nº 13/40.

NUOVI ANGELI, I (Los ángeles de la nueva ola). Ver ficha técnica y crítica de Ernesto Schóo en el nº 13/34.

OUTLANDERS, The (Un pueblo amistoso). I.: Clint Walker, Onslow Stevens, Doris Dowling. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU. F.E.: 7.1. S.E.: S. Lavalle. DR.: 45'. C.: s/r.

PARIS LA NUIT (París de noche). Ver ficha técnica y crítica de Fernando Penelas en el nº 13/40.

PICKPOCKET (El carterista). Ver ficha técnica en el nº 10/11, pág. 42. Datos complementarios: I.: Kassagi. J.PR.: Annie Dorfmann. PA.: Lux. DST.: A.A.A. F.E.: 28.3. S.E.: Paramount. D.O. y DR.: 72'. C.: prah. men. 18 a. Ver artículo de Mabel Itzcovich en el nº 10/11, pág. 39.

POLOSATI REIS (Tigres en alta mar). R. Vladimir Fétin. A. y G.: Alexei Kapler y Viktor Konetski. F.: Dmitri Mesjiev (Magicolor). M.: V. Bassner. D.A.: A. Rudiekov. MTJ.: E. Orlova. EST. y PA.: Lenfilm. I.: Margarita Nasórova, Alexei Gribov, Ivan Dmitriev, Evgueni Leónov, Vladimir Belokurov, N. Volkov, A. Beniaminov, A. Trussov, V. Sirin, A. Smirnof, A. Kogevnikav. DST.: ARTKINO. O.: U. R. S. S., 1961. F.E.: 31.1. S.E.: Iguazú, Los Angeles, G. Savoy, G. Rivadavia, Buen Orden y Dilecto. D.O.: 91', DR.: 78'. C.: s/r.

QUATRIÈME SEXE, Le (El cuarto sexo). R.: Michel Wichard. A.: Alfonso Gimeno. G. y D.: Jean Mitry. F.: Marcel Combes. DC.: naturales. I.: Brigitte Juslin, Richard Wineckler, Philippe Leroy, Nicole Arnaud, Jean-Pierre Posier, Nicole Burgeot. PR.: José Benazeraf. PA.: Félix-Films Univers. DST.: DIFA. O.: Francia, 1961. F.E.: 15.1. S.E.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 78'. C.: prah. men. 18 a.

QUE VERAN A DIOS, Los. R.: Rodolfo Blasco. A.: Vito de Martini. G., D. y PR.A.: Abel Santa Cruz. F. Alfredo Traverso. CM.: Aníbal Di Salvo. F.F.: Juan Ritter. M. y D.M.: Astor Piazzolla. D.A.: Oscar Legomarsino. MTJ.: José Cordella y Oscar Esparza. A.R.: Jorge Moboied. S.: Jorge Castronuovo y Miguel Babuini. MQ.: Orlando Viloni. PN.: Haydée Aued. EST.: Lumiton. L.: Alex. I.: Bárbara Mujica, Oscar Rovito, Alberto Bello, Beatriz Bonnet, Pablo Moret, Luis Dávila, Jorge Hilton, Luis Calán, Diana Ingro, Mariela Reyes, Julio de Grazia, Zulma Faiad. PR.: Emilio Vieyra y Osvaldo Rosines. PA.: Terceto. DST.: V. Cinem. O.: Argentina, 1961. F.E.: 28.2. S.E.: G. Rex. DR.: 78'. C.: prah. men. 13 a.

Absurda e indignante tontería que pretende reflejar las angustias de la juventud moderna. Con el propósito de defender la moral no se ahorra su concebida orgía (no ilusionarse) a lo "dolce vita".

S. S.

QUINCEAÑERA (Tres vidas y un destino). R.: Alfredo Crevenna. I.: Martha Mieres, Teresa Velázquez, Maricruz Olivier, Rita Macedo, Roberto Cañedo, Raúl Farrell, Miguel Manzano, Alfonso Mejía. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico, 1958. F.E.: 3.1. S.E.: Gloria, G. Mitre, Rosedal, El Nilo, Odeón Palace, Alba y Asamblea. DR.: 87'. C.: s/r.

RENDEZ-VOUS AT RED ROCK (Tiroteo en Red Rock). R.: Richard L. Bare. A. y G.: D. Beauchamp. F.: Carl Guthrie. M.: William Lava. MTJ.: George Nicholson. I.: Clint Walker, Gerald Mohr, Douglas Fowley, Steve Darrell, Joel Ashley, Gregg Barton, James Macklin. PR.: Roy Huggins. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1956. F.E.: 16.1. S.E.: Electric. D.O. y DR. 45'. C.: s/r.

REQUIEM FOR A HEAVYWEIGHT (Réquiem para un luchador). R.: Ralph Nelson. A. y G.: Rod Serling, basado en su obra homónima para la T.V. SPV.D.: Sascha Lawrence. F.: Arthur Ornitz. CM.: Joesaph Coffey. M. y D.M.: Laurence Rosenthal. D.A.: Burr Smidt. DC.: Francis Brady. MTJ.: Carl Lerner y Richard Stone. A.R.: Anthony La Marca y Michael Hertzberg. S.: Edward Johnstone, Richard Varisek y Jack Fitzstephens. V.: John Boxer y George Newman. MQ.: Richard Smith. AS. TEC.: Arthur Mercante. I.: Anthony Quinn, Jackie Gleason, Mickey Rooney, Julie Harris, Stan Adams, Madame Spivy, Herbie Faye, Jack Dempsey, Cassius Clay, Steve Bellaise, Lou Gilbert, A. Mercante, Barney Ross, Alex Miteff, Willie Pep, J. J. Ballargeon, Michael Conrad, Rory Calhoun, Gus Lesnevich, Paoli Rossi, Abe Simon, Stan Ross. PR.: David Susskind. PR.A.: Jack Gresberg. PA. y DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 21.3. S.E.: Opera y Premier. D.O. y DR.: 85'. C.: s/r. (La obra de televisión homónima se estrenó en la audición "Playhouse 90", por la C.B.S., el 11.10.56, siendo dirigida por el mismo R. Nelson e interpretada por Jack Palance, Ed Wynn, Keenon Wynn, Kim Hunter y Max Baer, obteniendo la misma el similar al "Oscar" de la T.V. norteamericana).

Un trabajo sensacional de Anthony Quinn en el papel de boxeador fracasado; su "Mountain Rivera" está forjado desde adentro, con una riqueza de matices que incluye la voz quebrada, la sordera casual, la mirada perdida. Un digno libreto de Rod Serling, que a pesar de respirar influencias de algún asunto de boxeo filmado por Robert Wise, apela a la ternura cuando obliga al boxeador a limar su orgullo y aceptar hacer el ridículo para salvar a un amigo. Un debut promisorio de Ralph Nelson, un inquieto que parece haber asimilado el cine de sus mayores para ubicar personajes en la atmósfera dramática.

Pero no llega a ser un gran film. Tiene en su contra maravillosos antecedentes como El triunfador, de Robson; El estigma del arroyo y El luchador, de Wise. Y se necesita algo más que actuación para volar a la altura de ellos.

A. R. O.

RIDEAU CRAMOISI, Le (La cortina carmesí). Ver ficha técnica y crítica de Fernando Penelas en el nº 13/40.

H. ALSINA THEVENET

PERSONALIDADES:

JOSEF VON STERNBERG

"¿Quién es este viejo?", *me preguntó un adolescente rubio, inclinándose sobre la mesa en la que estábamos haciendo el reportaje. Lo preguntó muy bajo, con tanta discreción como ignorancia, y le contesté* "Von Sternberg" *en su mismo volumen, pero al ver su expresión desconcertada le agregué* "Es más importante de lo que usted se cree" *y volví a atender la doble corriente de lo que von Sternberg decía en inglés y lo que el traductor procuraba exprimir de su discurso. El adolescente rubio se apartó y no molestó más. En el inmenso caos que fue el hotel Hermitage durante el Festival de Mar del Plata (marzo 1963) ese y otros adolescentes de ambos sexos parecían muy impresionados con la posibilidad de identificar a George Hamilton o a Jack Palance, de admirar la belleza de Danielle Gaubert o de comentar con sarcasmo el último atavío extraño de Katy Jurado. Para todos ellos von Sternberg era un nombre exótico o quizás nadie. Para un grupo minoritario de periodistas y cinematografistas era la figura más importante del Festival, aunque toda su conducta fuera allí la de ver algunos films, pronunciar algunas opiniones privadas y prestarse, con una deferencia que encerraba cierta vanidad, a una formidable cantidad de entrevistas de prensa. No era fácil explicar al adolescente rubio, en unos pocos segundos, que ese viejo de apariencia anónima había brillado en el cine mudo hacia 1927, había hecho en 1930 un film que se adelantaba a sus contemporáneos en el uso del sonido, había descubierto o quizás inventado a Marlene Dietrich y había tenido más fracasos, más films inconclusos, retocados y rehechos, de los que puede tolerar un realizador que tenga cierto aprecio por sí mismo. Incluso para la minoría de periodistas y aficionados más conocedores, toda la carrera del anciano tenía en ese momento baches y formas nebulosas. Habría hecho falta una mejor memoria, quizás una consulta a los registros, para aprovechar mejor aquella oportunidad única de la entrevista directa, preguntando con más puntería y cubriendo quizás en pocos minutos las grandes zonas oscuras de su poblada carrera. Se contaba, por otra parte, con la mejor voluntad que un entrevistado ha puesto nunca en una conferencia de prensa, con un afán de hablar de sí mismo que sólo Orson Welles y Erich von Stroheim han mostrado alguna vez en presencia de este cronista. Como ellos, von Sternberg hacía fluir el monólogo con una rara lucidez, en largas frases donde no se cruzaba una sola vacilación, como si tuviera dominado cada uno de los temas de la entrevista y como si hubiera estado esperando esta oportunidad para decir la versión auténtica de algo que vivió y sufrió. También como ellos, von Sternberg no se preocupaba de quedar bien o de conformar a su interlocutor. Las opiniones más personales sonaban de pronto a tremendas salidas para lucirse, a sabiendas de que su interlocutor podía discrepar. En el inventario de lo que opinó en Mar del Plata, ya no es extraño verle elegir para una encuesta las diez mejores películas de la posguerra e incluir entre ellas el episodio de Vittorio de Sica en* Boccacio 70 *ó* Los orgullosos *de Yves Allegret (en su lista no figuran Bergman, ni Antonioni, ni Fellini). Ni ya parece extraño, en perspectiva, escucharle dictámenes abrumadores como* "No conozco en este mundo un solo ciudadano de ningún país que no sea un experto crítico cinematográfico", *o, mejor aún:* "Oigo decir que el cine americano es malo. Lo dicen en Tokio, en Roma, en Londres y en Nueva York. Un pronunciamiento tan general, y tan generalmente aceptado, debe ser necesariamente falso".

Un inventario de todo lo que dijo von Sternberg, incluyendo el apunte histórico, el dato biográfico, la opinión suelta, ha sido recopilado para ilustración pública, en la presunción de que no es necesario coincidir con todo ello, ni tomarlo siquiera literalmente. Otra recopilación de su carrera parece todavía más necesaria, para informar a algunos adolescentes rubios y para poner en orden una vida larga, agitada, confusa, de la que existen pocos registros coherentes.

RIDE LONESOME (El secreto del jinete). R.: Budd Boetticher. A. y G.: Burt Kennedy. F.: Charles Lawton (jr.) (Cinemasc. y Eastmanc. por Pathe). CL.: Henri Jaffa. M. y D. M.: Heinz Roemheld. D. A.: Robert Petersen. DC.: Frank Tuttle. MTJ.: Jereme Thems. A.R.: Jerrold Bernstein. S.: John Livadary y Harry Mills. I.: Randolph Scott, Karen Steele, Pernell Roberts, James Best, Lee Van Cleef, James Coburn, Dyke Johnson, Boyd Stockman, Roy Jenson, Boyd "Red" Morgan, Bennie Dobbins. PR. E.: Harry Joe Brown. PA.: Ranown (R. Scott y H. J. Brown). DST.: COLUMBIA. O.: Estados Unidos, 1959. F.E.: 10.1. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 74'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en California).

SAINT TROPEZ BLUES (idem). R., A. y D.: Marcel Moussy. G.: M. Moussy y Jean-Paul Rappeneau. F.: Pierre Lhomme (Eastmanc.). M.: Henri Crolla y André Hodeir. DC.: naturales. MTJ.: Denise Nanat. A.R.: Serge Witta. S.: Labussiére. I.: Marie Laforêt, Jacques Higelin, Pierre Michaël, Fausto Tozzi, Monique Just, Jean-Marie Riviére, Yvonne Clech, Claude Chabrol, Célina Cély, Stephane Audran, Marisa Pozzi, Corrado Guarducci. PR.: Jules Borkon. PA.: Champs Elysées/Magic. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1960. F. E.: 6.2. S.E.: Trocadero y G. Splendid. D.O.: 95'. DR.: 91. C.: prah. men. 18 a.

SEIGNEURS DE LA FORÊT, Les (Los señores de la selva). R.: Heinz Sielmann y Henry Brandt. F.: Paul Grup, Georg Schimanski, Kurt Neubert, Fernand Tack y Anders Lembke (Eastmanc.). M.: Richard Cornu. MTJ.: Lewis Linzee. S.: Georges Bey, Bernard Clarens, Claus Philipp, Lucien Velu, Albert Daguelle, Warren Mc. Grath y Jacques Carrére. N.: Max Pol Fouchet. —se exhibe versión inglesa con texto de Joe Willis, dicho por Orson Welles y William Wartfield. AS. CIENT.: Ernest Schaefer y Daniel Biebuyck. PR.: Henri Storck. PA.: Fondation International Scientifique. DST.: FOX. O.: Bélgica, 1958. F.E.: 19.2. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 88'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe versión en inglés con el título: Lords of the Jungle).

Interesante documental (notable fotografía y buen tratamiento técnico) donde se ha hecho sentir indudablemente la mano de su productor, el venerable documentalista y uno de los creadores del documental de arte, Henri Storck.

S. S.

SEPOLCRO DEI RE, II / VALLEE DES PHARAONS, La (La tumba del Faraón). R.: Fernando Cerchio. A. y G.: F. Cerchio y Damiano Damiani. F.: Anchise Brizzi(Ultrasc. y Eastmanc. por Technic.). M.: Giovanni Fusco. D.A.: Arrigo Equini. MTJ.: Antonietta Zita. A.R.: Giuliano Betti. S.: Mario Amari y Ovidio Del Grande. V.: Giancarlo Bartolini-Salimbeni. I.: Debra Paget, Erno Crisa, Ettore Manni, Robert Alda, Corrado Pani, Yvette Leben, Ivano Staccioli, Andreina Rossi, Renato Mambor. PA.: Explorer/C.F.P.C. DST.: METRO. O.: Italia/Francia, 1960. F.E.: 2.1. S.E.: Electric. D.O.: 108'. DR.: 95'. C. s/r.

SINGER NOT THE SONG, The (Turno para morir). R. y PR.: Roy Baker. A.: novela de Audrey Erskine Lindop. G.: Nigel Balchin. F.: Otto Heller (Cinemasc. y Eastmanc.). CM.: David Harcourt. M.: Philip Green. D.A.: Alex Vetchinsky. DC.: Arthur Taksen. MTJ.: Roger Cherrill. A.R.: Stanley Hosgood. S.: Dudley Messenger, Gordon K. Mc. Callum y Harry Miller. V.: Yvonne Caffin. MQ.: George Blackler. PN.: Stella Rivers. CT.: Penny Daniels. I.: Dirk Bogarde, John Mills, Myléne Demongeot, Laurence Naismith, John Bentley, Leslie French, Eric Pohlman, Nyall Florenz, Roger Delgado, Philip Gilbert, Selma Vaz Dias, Laurence Payne, Jacqueline Evans, Lee Montague, Serafina Di Leo. PR.A.: Jack Hanbury. J.PR.: Earl St. John. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 10.1. S.E.: Ocean, Las Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O. y DR.: 132'. C.: prah. men. 14 a. (Los exteriores han sido filmados en España).

SPIRAL ROAD, The (Laberinto trágico). R.: Robert Mulligan. A.: novela de Jan de Hartog. G.: John Lee Mahin y Neil Paterson. F.: Russell Harlan (Eastmanc.). M.: Jerry Goldsmith. SPV.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzen y Henry Bumstead. DC.: Oliver Emert. MTJ.: Russell F. Schoengarth. A.R.: Joseph Kenny. S.: Joe Lapis y Waldon Watson. V.: Rosemary Odell. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Rock Hudson, Burl Ives, Lena Rowlands, Geoffrey Keen, Neva Patterson, Will Kuluva, Philipp Abbott, Larry Gates, Karl Swenson, Edgar Stehli, Judy Dan, Robert Simon, Ibrahim Bin Hassan, Reggie Nalder, Leon Lontok, David Lewis, Parley Baer, Fredd Wayne, Leslie Bradley, Barbara Morrison, Martin Brandt, Lang Yun, Paul Keast, David Frankham. PR.: Robert Arthur. J.PR.: Richard Mc Whorter. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE. UU., 1962. F.E. 14.2. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral. Paz, R. Indarte y R. de la Plata. D.O.: 145'. DR.: 135'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en la Guinea Holandesa).

TARAS BULBA (idem). R.: Jack Lee Thompson. D.2A.U.: Cliff Lyons. A.: novela homónima de Nikolai Gogol. G.: Waldo Salt y Karl Tunberg. F.: Joseph MacDonald (Panavis. Deluxec. por Eastmanc.). E.F.: Howard A. Anderson y Russ Lawson. E.E.: Fred Wolff y Barney Wolff. M.: Franz Waxman. OR.: Leonid Raab. CN.: Mack David. D.A.: Edward Carrere. DC.: William Calvert. MTJ.: William Reynolds, Gene Milford, Edo Warren, Folmar Blangsted. A.R.: Tom Shaw. S.: Stan Cooley y Bert Mallberg. V.: Norma Koch, Izzy Berne y Olive Koenitz. MQ.: Frank McCoy, Emile Lavigne, Danill Strispeke. PN.: Joan St. Oegger. I.: Tony Curtis, Yul Brynner, Sam Wanamaker, Brad Dexter, Guy Rolfe, Perry López, Christine Kaufmann, Vladimir Sokoloff, George Macready, Ilka Windish, Vladimir Irman, Daniel Ocko, Abraham Sofaer, Mickey Finn, Richard Rust, Ron Weyand, Vitina Marcus, Martine Milner, Chuck Hayward, Syl Lamont, Ellen Dávalos, Marvin Goux, Jack Raine. J.PR.: Gilbert Kurland. PR.: Harold Hecht. PR.A.: Alexander Whitelaw. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 14.3. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral Paz, Flores P. del Cine, R. de la Plata. D.O. y DR.: 122'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Salta, Argentina).

TERROR OF THE TONGS, The (El terror de la mafia china). R.: Anthony Bushell. A. y G.: Jimmy Sangster. F.: Arthur Grant (technic. por Eastmanc.). M.: James Bernard. D.M.: John Hollingsworth. D.A.: Bernard Robinson. DC.: Thomas Goswell. MTJ.: James Needs y Eric Boyd-Perkins. A.R.: John Peverall. S.: Alban Streeter y Jock May. V.: Molly Arbuthnot. MQ.: Roy Ashton. PN.: Freida Steiger. I.: Geoffrey Toone, Christopher Lee, Yvonne Monlaur, Marne Maitland, Brian Worth, Ewen Solon, Bert Kwouk, Barbara Brown, Richard Leech, Bandana Das Gupta, Michael Hawkins, Marie Burke, Milton Reed, Charles Lloyd Pack, Roger Delgado, Tom Gill, Eric Young, Johnny Arland. PR.: Kenneth Hyman. PR.A.: Anthony Nelson-Keys. PR.E.: Michael Carreras. PA.: Hammer-Merlin. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1960/61. F.E.: 24.1. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 79'. C.: prah. men. 14 a.

THAT TOUCH OF MINK (Amor al vuelo). R.: Delbert Mann. A., G. y D.: Stanley Shapiro y Nate Monaster. F.: Russell Metty (Panavis. y Eastmanc.). M.: George Duning. D.A.: Alexander Golitzen y Robert Clatworthy. DC.: George Mila. MTJ.: Ted J. Kent. A.R.: Phil Bowles y Carl Beringer. S.: Waldon O. Watson y Corson Jewett. V.: Rosemary Odell. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. TT.: Pacific. I.: Cary Grant, Doris Day, Gig Young, Audrey Meadows, Alan Hewitt, John Astin, Richard Sargent, Joey Faye, Laurie Mitchell, John Fiedler, Willard Sage, Jack Livesey, John Mc. Kee, Ian Burrell, June Ericson, Russ Bender, Mickey Mantle, Roger Maris, Yogi Berra. PR.: S. Shapiro y Martin Melcher. PR.A.: Robert Arthur. J.PR.: Norman Deming. PA.: Granley (C. Grant)-Arwin (D. Day-M. Meltcher)-Nob Hill (S. Shapiro). DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 10.1. S.E.: Broadway, Gral. Paz y Flores. D.O. y DR.: 99'. C.: prah. men. 14 a. e inc. men. 18. a.

Esta es otra comedia con libreto de Stanley Shapiro, un hombre que descubrió el secreto de la boletería. Sus asuntos suelen ser cuentos de hadas ubicados en la época moderna, que los directores respetan puntualmente. Amor al vuelo sigue, y con buen éxito, la receta de situaciones picaras, diálogo ingenioso, sicoanálisis tomado en broma y deslumbrante vestuario femenino.

El liviano interés del film sólo decae cuando pareciera querer contar en serio los problemas íntimos de una joven empleada que no se atreve a acceder a los requerimientos amorosos de un millonario. Por el contrario, cuando más alocado es el film para inventar situaciones y réplicas inesperadas, más divertido es. En la historia de la comedia americana éste es un estilo que le ha dado grandes triunfos.

A. A. S.

300 SPARTANS, The (Los 300 héroes). R. y PR.: Rudolph Maté. D.2A.U.: Richard Talmadge. A.: Ugo Liberatori, Remigio Del Grosso, Giovanni D'Eramo y Gian Paolo Callegari. G. y PR.A.: George St. George. F.: Geoffrey Unsworth (Cinemasc. y Deluxec.). F.2A.U.: Cyril Knowles y Jerry Kologerados. E.E.: Fred Eicheberry. M. y DM.: Manos Hadjidakis. D.A.: Arrigo Equini. DC.: Carlo Gentili y Enzo Constantini. MTJ.: Jerome Webb. A.R.: Fred Simpson y Eric Andreaou. S.: David Hildyard, Win Ryder, Rusty Coppleman. V.: Ginette Nevaud y Anna Maria Fea, realizado por Casa de Arte Peruzzi, Florencia. MQ.: George Frost y Amato Garbini. PN.: Vasco Reggiani. AS. HIST.: Paul Nord. AS. MILIT.: Mayor Cleanthis Damianos. CT.: Maggie Shipway y Helen Whitsen. I.: Richard Egan, Ralph Richardson, Diane Baker, Barry Coe, David Farrar, Donald Houston, Anna Synodinou, Kieron Moore, John Crowford, Robert Brown, Laurence Naismith, Anne Wakefield, Ivan Triesault, Charles Fawcett, Michael Nikolinakos, Sandro Giglio, Anna Raftopoulou, Dimos Starenios. A. PR.: Ted Zarpas. J.PR.: William Eckhardt. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 21.2. S.E.: G. Rex. D.O.: 114'. DR.: 100'. C.: s/r. (Filmada en Grecia).

13 WEST STREET (La cuna del mal). R.: Philip Leacock. A.: novela "The Tiger Among Us", de Leigh Brackett. G.: Bernard Schoenfeld y Robert Presnell Jr. F.: Charles Lawton Jr. M.: George Duning. OR.: Arthur Morton. D.A.: Walter Holscher. DC.: Darrell Silvera. MTJ.: Al Clark. A.R.: Eddie Saeta. S.: Charles Rice y Harry Mills. MQ.: Ben Lane. I.: Alan Ladd, Rod Steiger, Michael Celland, Dolores Dorn, Kennth Mac Kenna, Margaret Hayes, Stanley Adams, Chris Robinson, Jeanne Cooper, Arnold Merritt, Mark Slade, Henry Beckman, Clegg Hoyt, Jordan Gerler, Robert Cleaves, Bernie Hamilton, Pepe Hern, Frank Gerstle. PR.:William Bloom. PA.: Ladd Enterprises. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 28.3. S.E.: Normandie, Medrano, Fénix, Príncipe. D.O. y DR.: 80'. C.: prah. men. 18 a.

THREE STOOGES IN ORBIT, The (Los tres chiflados en órbita). R.: Edward Bernds. A. y PR.: Norman Maurer. G.: Elwood Ullman. F.: William F. Whitley. M.: Paul Dunlap. D.A.: Don Ament. DC.: Richard Mansfield. MTJ.: Edwin Bryant. A.R.: Eddie Saeta. S.: Charles J. Rice y William Bernds. I.: Moe Howard, Larry Fine, Joe De Rita, Carol Christensen, Edson Strole, Emil Sitka, George Neise, Rayford Barnes, Norman Leavitt, Néstor Paiva, Peter Dawson, Peter Brocco, Don Lamond, Thomas Glynn, Maurice Manson, Jean Charney, Duane Amen, Bill Dyer, Roy Engel, Jane Wald, Cheerio Meredih. PA.: Normandy. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 7.3. SE.: Metropol. D.O. y DR.: 87'. C.: s/r.

TOTEN AUGEN VON LONDON, Die (Los ojos muertos de Londres). R.: Alfred Vohrer. A.: novela "El testamento de Gordon Stuart", de Edgar Wallace. G.: Trygve Larsen. F.: Karl Löb. M.: Heinz Funk. D.A.: Matthias Mathies. I.: Karin Baal, Joachim Fuchsberger, Dieter Borsche, Wolfgang Luckschy, Eddi Arent, Ann Savo, Klaus Kinski, Adi Berber, Harry Wünstenhagen, Bobby Todd, Rudolf Fenner, Hans Paetsch, Ida Ehre, Fritz Schröder-Jahn, Walter Ladengast. PA.: Prisma-Rialto. DST.: CLASE. O.: Alemania Occid., 1961. F.E.: 8.1. S.E.: Normandie, G. Splendid, Medrano, Fénix y Príncipe. D.O. y DR.: 95' C.: prah. men. 14 a.

TRICHEUSE, La (La tramposa). R.: E. G. De Meyst. A. y G.: Marcel Roy y E. G. De Meyst. F.: Jo van Bug. M.: Marcel Martier. D.A.: A. Coopmans. S.: André Notte y Raymond Legros. I.: Françoise Delilick, Jacques Dumesnil, Gil Vidal, Jacques Carcuil, Jacques Faber, Francine Charlier, Robert Lussac, René Herdé. PR.: René Pardon. PA.: Procibel. DST.: GALA. O.: Bélgica, 1960. F.E.: 1.1. S.E.: Trocadero y G. Splendid. D.O.: 90'. DR.: 77'. C.: prah. men. 18 a.

TRUNK, The (El baúl). R. y G.: Donovan Winter. A.: Edward y Valerie Abraham. F.:Norman Warwick. CM.: Peter Allwork. M. y D.M.: John Fox. D.A.: Bill Hutchinson. MTJ.: Reginald Beck. A.R.: Harry Kratz. S.: John Cox, George Stephenson y Jack Davies. CT.: Eve Willson. I.: Phil Carey, Julia Arnall, Dermot Walsh, Vera Day, Peter Swanwick, John Atkinson, Tony Quinn, Robert Sansom, Pippa Stanley, Richard Nellar, Nicholas Tanner. PR.: Lawrence Huntington. J. PR.: Frazer Foulsham. PA.: Donwin. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 17.1. S.E.: Metropol. D.O y DR.: 72'. C.: inc. men. 14 a.

TWO FOR THE SEESAW (Buscando un destino). R. Robert Wise. A.: obra teatral homónima de William Gibson. G.: Isobel Lennart. F.: Ted McCord. (Panavis.). M.: Andre Previn. D.A.: Boris Leven. DC.: Edward Boyle. MTJ.: Stuart Gilmore. A.R.: Jerome Siegel. S.: Lambert Day. V.: Orry-Kelly. MQ.: Frank Westmore. PN.: Alice Monte. I.: Robert Mitchum, Shirley Mac Laine, Edmon Ryan, Elizabeth Fraser, Eddie Firestone, Billy Gray, PR.: Walter Mirisch. PA.: Mirisch-Argyle Enterprises-Talbolt-Seven Arts. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 13.2. S.E.: Ocean, Capitol, Flores y Gral. Belgrano. D.O. y DR.: 120'. C.: prah. men. 18 a. (Filmada en Nueva York. Esta obra teatral, con dos únicos personajes, fue estrenada en el Booth Theatre, de Broadway, el 16.1.58. Producida por Fred Coe fue dirigida por Arthur Penn, e interpretada por Henry Fonda y Anne Bancroft).

Esta versión de "Dos en el subo y baja" de William Gibson, correctamente realizada por Robert Wise, sirve de vehículo para un excepcional duelo interpretativo entre Robert Mitchum y Shirley Mac Laine. Shirley vence ampliamente. Excelente labor del fotógrafo Ted McCord. S. S.

...UND DAS AM MONTAGMORGEN (Al diablo con el trabajo). R.: Luigi Comencini. A.: obra teatral de J. B. Priestley **"The Scandalous Affairs of Mr. Kettle and Mrs. Moon". G.: Peter Goldbaum** y L. Comencini. F.: Carl Loeb. M.: Hans-Martin Majewski. I.: O. W. Fischer, Ulla Jacobsson, Vera Tschechowa, Robert Graf, Werner Finck, Reinhardt Kolldehoff. PA.: Sokal-Goldbaum. DST.: D. I. F. A. O.: Alemania Occid., 1959. F.E.: 19.3. S.E.: Trocadero y G. Splendid. D.O.: 90'. DR.: 78'. C. prah. men. 18 a.

URSUS NELLA VALLE DEI LEONI (Ursus en el valle de los leones). R. Carlo Ludovico Bragaglia. A. y G.: Giuseppe Mangione y Alessandro Continenza. F.: Tino Santoni (Totalsc. y Eastmanc.). M.: Riz Ortolani. D.A.: Romano Paxnell Berti. MTJ.: Renato Cinquini. I.: Ed Fury, Moira Orfei, Alberto Lupo, Mary Marlan, Gérard Herter, Andrea Scotti, Mariangela Giordano, Giacomo Furia, Michele Malaspina, Elena Ferte, PR.: Fernando Cinquini. PA.: Cine Italia Film DST.: METRO. O.: Italia, 1961. F.E.: 28.3. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 94'. C.: prah. men. 14 a.

VIE PRIVEE/VITA PRIVATA (El amor es asunto privado). Ver ficha técnica y crítica de Ernesto Schóo en el Nº 13/33.

VIVRE SA VIE (Vivir su vida). — Ver ficha técnica y crítica de Mabel Itzcovich en el Nº 13/33.

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? (¿Qué pasó con Baby Jane?. — Ver ficha técnica y crítico de Antonio A. Salgado en el Nº 14/15, pág. 37. **Datos complementarios:** Por este film Norma Koch —vestuario— obtuvo el "Oscar".

WILD HARVEST (Cosecha de odio). R.: Jerry A. Baerwitz. A.: novela de Stephen Longstreet. G.: Sid Harris. F.: Gordon Avil. E.F.: Howard Anderson. M. Bert Sheffer y Paul Sawtell. CN.: del título, B. Shefter, P. Sawtell y Jack Ackerman, por Tommy Cooper. DC.: naturales. MTJ.: Peter Zimmer. A.R.: Bruce Bilson. S.: Robert Post. V.: Oscar Rodriguez. MQ.: Rudolph Liszt. N.: Walter Winchell —versión orginal—. I.: Dolores Faith, Dean Fredericks, Kathleen Freeman, Susan Kelly, Robert Harrow, Arlynn Greer, Ralph Camargo, Joy Thayer, Annette Foosamer, Gordon Casell, Echoe Jordan, Dave Dundon, Michelle Marx. PR.: Aubrey Schenck. PR.E.: Irving Mandell. J.PR.: Hal Klein. PA.: Hollywood Artists. DST.: ASTOR. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 30.1. S.E.: Trocadero. D.O. y DR. 80'. C.: prah. men. 18 a.

ZOTZ! (Zotz!, la moneda mágica). R. y PR.: William Castle. A.: novela de Walter Karig. G.: Ray Russell. F.: Gordon Avil. M. y D.M.: Bernard Green. D.A.: Robert Peterson. DC.: James Crowe. MTJ.: Edwin Bryant. A.R.: Carter De Haven Jr. S.: Charles J. Rice y Josh Westmoreland. MQ.: Ben Lane. I.: Tom Poston, Julia Meade, Jim Backus, Cecil Kellaway, Fred Clark, Margaret Dumont, Zeme North, James Millhollin, Carl Don, Mike Mazurki, Jimmy Hawkins, Bart Patton, Judee Morton, Michael Westfield, Russ Whiteman, George Moorman, Elaine Martone, Susan Dorn, Albert Glasser, Louis Nye. PR.A.: Dona Holloway. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 10.1. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 85'. C.: s/r.

REPOSICIONES

ASPHALT JUNGLE, The (Mientras la ciudad duerme). R.: John Huston. A.: novela de William Riley Burnett. G.: Ben Maddow y J. Huston. F.: Harold Rosson. M.: Miklos Rozsa. D.A.: Cedric Gibbons y Randall Duell. DC.: Edwin Willis y Jack Moore. MTJ.: George Boemler. S.: Douglas Shearer. MQ.: Jack Dawn. PN.: Sidney Guilaroff. I.: Sterling Hayden, Sam Jaffe, Louis Calhern, James Whitmore, Teresa Celli, John McIntire, Marc Lawrence, Jean Hagen, Anthony Caruso, Marilyn Monroe, Barry Kelly, William Davis, Dorothy Tree, Brad Dexter, John Maxwell, Gene Evans, Benny Burt. PR.: Arthur Hornblow Jr. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1950. F.E.: 7.2.52. S.E.: Normandie y Roca. F.R.: 21.2.63. S.R.: Metropol, Callao, Gral. Belgrano, R. Indarte y Constitución. DR.: 110'. C.: inc. men. 18 a. (CENIT se encarga en la actualidad de su distribución).

BRAVADOS, The (Los depravados). R.: Henry King. A.: novela de Frank O'Rourke. G.: Philip Yordan. F.: Leon Shamroy (Cinemasc. y Technic.). CL.: Leonard Doss. M.: Lionel Newman. D.M.: Bernhard Kaun. D.A.: Lyle Wheeler y Mark Lee Kirk. DC.: Walter Scott y Chester Boyhi. MTJ.: William Mace A.R.: Stanley Hough: S.: Bernard Freericks y Warren Delaplain. V.: Charles LeMaire. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: Gregory Peck, Joan Collins, Stephen Boyd, Albert Salmi, Henry Silva, Kathleen Gollant, Barry Coe, George Voskovec, Herbert Rudley, Lee Van Cleef, Andrew Duggan, Ken Scott, Joe De Rita, Gene Evans, Jack Mather, Alicia del Lago, María Gracia Fletcher, Patricia Powell, Trinidad Villa, Robert Adler, Jason Wingreen, Robert Griffin, Ada Carrasco, Juan García, Jacqueline Evans. PR.: Hebert Swope Jr. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 22.4.59. S.E.: Iguazú, Los Angeles y G. Palace. F.R.: 8.1.63. S.R.: Renacimiento. D.O. y DR.: 99'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Michocan y Jalisco, Méjico).

DEMETRIUS AND THE GLADIATORS (Demetrio el gladiador). R.: Delmer Daves. A. y G.: Philip Dunne, basado en un personaje creado por Lloyd Douglas en "El manto sagrado". F.: Milton Krasner (Cinemasc. y Deluxec.). M.: Franz Waxman. I.: Victor Mature, Susan Hayward, Michael Rennie, Debra Paget, Anne Bancroft, Jay Robinson, Barry Jones, William Marshall, Richard Egan, Ernst Borgnine, Charles Evans, Everett Glass, Karl Davis, Jeff York, Carmen de Lavallade, John Cliff, Barbara James, Willetta Smith, Selmer Jackson. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 2.5.56. S.E.: Broadway. F.R.: 14.2.63. S.R.: Renacimiento. DR.: 101'. C.: s/r.

EAST OF EDEN (Al este del paraíso). R. y PR.: Elia Kazan. A.: novela homónima de John Steinbeck. G.: Paul Osborn. F.: Ted McCord (Cinemasc. y Warnerc.). M.: Leonard Rosenman. D.A.: James Basevi y Malcolm Bert. DC.: George James Hopkins. MTJ.: Owen Marks. V.: Anna Hill Johnstone. I.: James Dean, Julie Harris, Raymond Massey, Richard Davalos, Burl Ives, Jo Van Fleet, Albert Dekker, Lois Smith, Harold Gordon, Timothy Carey, Mario Siletti, Lonny Chapman, Nick Dennis. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1954. F.E.: 23.5.56. S.E.: Opera, Premier, Roca y Argos. F.R.: 27.3. S.R.: Renacimiento. D.O. y DR.: 115' C.: inc. men. 18 a. (Por su actuación en este film Jo Van Fleet obtuvo el "Oscar" a la mejor actriz de reparto).

FORTUNA DI ESSERE DONNA, La (La suerte de ser mujer). R.: Alessandro Blasetti. A.: Suso Cecchi D'Amico, Ennio Flaiano, Alessandro Continenza. G.: S. Cecchi D'Amico, E. Flaiano, A. Continenza y A. Blasetti. F.: Otello Martelli. CM.: Roberto Gerardi. TR.: Goffredo Rocchetti. M.: Alessandro Cicognini. D.M.: Carlo Savina. D.A.: Dario Cecchi, MTJ.: Mario Serandrei. A.R.: Isa Bortolini y Mara Blasetti. S.: Ennio Sensi. V.: Orietta Naselli Roca. PN.: Mario Angelini. U.: Massimiliano Capriccioli. I.: Sophia Loren, Charles Boyer, Marcello Mastroianni, Nino Besozzi, Titina De Filippo, Elisa Cegani, Giustino Durano, Memmo Carotenuto, Margherita Bagni Anna Carena, Piero Carnabucci, Lino Del Fabbro, Salvio Libassi, Guido Riccioli, Mauro Sacripante, Mario Scaccia, Daniela Sckottey. PA.: Documento/Le Louvre. DST.: GUARANTEED. O.: Italia/Francia. 1955. F.E.: 27.9.56. S.E.: Trocadero, L. Angeles, Capitol, Cuyo y P. del Cine. F.R.: 15.1.63. S.R.: Paramount. DR.: 87'. C.: prah. men. 14 a. (Ahora distribuye ULTRA).

GARDEN OF EVIL (Jardín del mal). — Ver ficha técnica en el Nº 12/64. **Datos complementarios:** F.E.: 28.2.56. S.E.: Florida y Gaumont. F.R.: 16.1.63. S.R.: Arizona. DR. 100'. C.: s/r.

GREAT WALTZ, The (El gran vals). R.: Julien Duvivier. A.: Gottfried Reinhardt. G.: Walter Reisch y Samuel Hoffenstein. F.: Joseph Ruttenberg. M.: Johann Strauss Jr. D.M.: Arthur Gutman. OR.: Dimitri Tiomkin. letra de canciones: Oscar Hammerstein II. CR.: Albertina Rasch. D.A.: Cedric Gibbons. MTJ.: Tom Held. S.: Douglas Shearer. V.: Adrian. I.: Fernand Gravey, Luise Rainer, Miliza Korjus, Lionel Atwill, Hugh Herbert, Curt Bois, George Houston, Alma Kruger, Sig Ruman, Christian Rub, Herman Bing, Minna Gombell, Monty Woolley, Al Shean, Bert Roach, Henry Hull, Leonid Kinskey, Gretta Meyer, Ralph Sanford, Max Hoffman Jr. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1938. F.E.: 28.3.39. S.E.: Ideal. F.R.: 7.3.63. S.R.: Plaza, Capitol, R. Indarte, Gral. Belgrano, Constitución. DR. 82'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye GRAL. BELGRANO).

JACK AND THE BEANTALSK (La gallina de los huevos de oro). R.: Jean Yarbrough. I.: Budd Abbott, Lou Costello, Buddy Baer, Dorothy Ford. F.: (Supercinc. y blanco y negro). DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1952. F.E.: 8.4.55. S.E.: Monumental. F.R.: 15.1.63. S.R.: Renacimiento. DR.: 78'. C.: s/r. (Actualmente distribuye ASTOR).

JOHNNY CONCHO (Redención de un cobarde). R.: Don McGuire. A.: David Harmon —obra para la T. V.—. G.: D. McGuire y D. Harmon. F.: William Mellor. M.: Nelson Riddle. D.A.: Nikolas Remisoff. MTJ.: Edith Warren. V.: Gwen Wakeling. PN.: Pat Westmore. U.: Stanley Dettle. I.: Frank Sinatra, Keenan Wynn, Phyllis Kirk, Wallace Ford, William Conrad, Howard Petrie, Dorothy Adams, Robert Osterloh, Jean Byron, William Bouchey, Christopher Dark, Harry Bartell, Don Riss. PR.: F. Sinatra. PR.A.: Henry Sanicola.

A.PR.: James Vaughn. PA.: Kent. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1956 F.E.: 11.12.56. S.E.: Sarmiento. F.R.: 4.3.63. SR.: Metropol. DR.: 85'. C.: s/r.

KIM (Kim de la India). R.: Victor Saville. A.: novela homónima de Rudyard Kipling. Gr. Leon Gordon, H. Deutsch y R. Schayer. F.: William Skall (Technic.). M.: Andre Previn. D.A.: Cedric Gibbons y Hans Peters. DC.: Edwin Willis. MTJ.: George Boemler. V.: Valles. PN.: Sidney Guilaroff. AS.TEC.: I. A. Hafesjee. I.: Errol Flynn, Dean Stockwell, Paul Lukas, Robert Douglas, Thomas Gomez, Cecil Kellaway, Arnold Moss, Reginald Owen, L. Luez, R. Hale, Roman Toporow. PR.: L. Gordon. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1950. F.E.: 29.4.52. S.E.: Metropolitan y Suipacha. F.R.: 21.2.63. S.R.: Plaza, Callao, Gral. Belgrano, R. Indarte y Constitución. D.O. y DR.: 110'. C.: s/r. (Actualmente distribuye CENIT).

MAN WHO KNEW TOO MUCH, The (En manos del destino). R. y PR.: Alfred Hitchcock. A.: Charles Bennett y D. B. Wyndham Lewis. G.: John Michael Hayes y Angus McPhail. F.: Robert Burks (Vistav. y Technic.). E.F.: John P. Fulton, Paul Franz y Gene Garvin. M.: Bernard Herrmann. D.A.: Hal Pereira y Henry Bumstead. DC.: Sam Comer y Arthur Krams. MTJ.: George Tomasini. I.: James Stewart, Doris Day, Daniel Gélin, Brenda de Banzien, Bernard Miles, Alan Mowbray, Ralph Truman, Mogens Wieth, Christopher Olsen, Peggie Nalder, A. Hitchcock. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1956. F.E.: 27.3.57. S.E.: Ambassador, Gaumont y Gral. Paz. F.R.: 24.1.63. S.R.: Normandie, Premier, Fénix, Medrano y Moreno. DR.: 120'. C.: s/r. (Nueva versión del film realizado por el propio Hitchcock, en G. Bretaña en 1934, sobre guión de A. W. Rawlinson y Edwin Greenwood. Rodado en los estudios de la Gaumont British fue interpretado por Leslie Banks, Peter Lorre y Edna Best. En nuestro país se conoció con el título **El hombre que sabía demasiado**).

MISSISSIPPI GAMBLER (La octava maldición). R.: Rudolph Maté. A. y G.: Seton I. Miller. F.: Irving Glassberg (Technic.). M.: Frank Skinner. I.: Tyrone Power, Piper Laurie, Julia Adams, John Mc Intire, William Reynolds, Paul Cavanagh, John Baer, Ron Randell, Guy Williams, Ralph Dumke, King Donovan, Dennis Weaver. PR.: Ted Richmond. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE. UU., 1953. F.E.: 9.3.55. S.E.: Premier, Ideal y Roca. F.R.: 4.2.63. S.R.: S. Lavalle. DR.: 97'. C.: s/r.

NAKED SPUR, The (El precio de un hombre). R.: Anthony Mann. A. y G.: Sam Rolfe y Harold Jack Bloom. F.: William Mellor (Technic.). M.: Bronislau Kaper. I.: James Stewart, Janet Leigh, Robert Ryan, Ralph Meeker, Millard Mitchell. PR.: William Wright. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1952. F.E.: 30.4.57. S.E.: Suipacha. F.R.: 3.1.63. S.R.: Hindú. DR.: 82'. C. s/r. (En la actualidad distribuye ARAUCANIA).

NIGHT PEOPLE (Canje en la noche). R., G. y PR.: Nunnally Johnson. A.: Jed Harris y Thomas Reed. F.: Charles Clarke (Cinemasc. Deluxec.) CL.: Leonard Doss. CM: Ron Gemmell y Ken Danvers. M.: Cyril Mockridge. D.M.: Lionel Newman. OR.: Bernard Mayers. D.A.: Hans Kuhnert y Theo Zwierski. MTJ.: Dorothy Spencer. A.R.: Lutz Hengst. S.: Hans Wunschel y Roger Heman. V.: Charles Le Maire, Ursula Maes y Emmy Horschenkoff. MQ.: Raimund Stange y Fritz Seyfried. I.: Gregory Peck, Broderick Crawford, Anita Björk, Peter Van Eyck, Marianne Koch, Ted Avery, Hugh M. Dermott, Rita Gam, Walter Abel, Buddy Ebsen, Casey Adams, Jill Esmond, Paul Carpenter, John Horsley, Lionel Murton. PR.A.: Gerd Oswald. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 31.1.56. S.E.: Florida y Gaumont. F.R.: 14.2.63. S.R.: Renacimiento. DR.: 93'. C.: s/r.

OUTRIDERS, The (Tierra salvaje). R.: Roy Rowland. F.: (Technic.). I.: Joel McCrea, Arlene Dahl, Barry Sullivan, Claude Jarman Jr., James Whitmore, Ramon Novarro, Jeff Corey. DST. METRO. O.: EE. UU., 1950. F.E.: 26.9.51. S.E.: Suipacho y Los Angeles. F.R.: 31.1.63. S.R.: Metropol. DR.: 94'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye ARAUCANIA).

QUO VADIS? (idem). R.: Mervyn Le Roy. A.: novela homónima de Henryck Sienkiewicz. G.: John Lee Mahin, Sonya Levien y S. N. Behrman. F.: Robert Surtees y William Skall. (Technic.). D.A.: William Horning, Cedric Gibbons y Edward Carfagno. M.: Miklos Rosza. CR.: Marta Obolensky y Aurel Mills. U.: Hugh Gray. I.: Robert Taylor, Deborah Kerr, Leo Genn, Peter Ustinov, Finlay Currie, Patricia Laffan, Abraham Sofaer, Marina Berti, Felix Aylmer, Nora Swinburne, Ralph Truman. PR.: San Zimbalist. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1951. F.E.: 19.8.57. S.E.: Metro, Premier, Fénix y Argos. F.R.: 14.2.63. S.R.: Metro y Astor. DR.: 168'. C.: s/r. (Filmado en Italia).

SECRETS D' ALCOUVE/LETTO, II (Secretos de alcoba). Film compuesto de 4 episodios dirigidos por: Henri Decoin, Ralph Habib, Jean Delannoy y Gianni Franciolini. G.: Maurice Auberge, Roland Laudenbach, Antoine Blondin, J. Delannoy y Niccolò Maurice. I. **El boleto de alojamiento:** R.: H. Decoin. I.: Richard Todd, Jeanne Moreau. - II. **Riviera Express.** R.: R. Habib. I.: Françoise Arnoul, Georges Moloudji. - III. **La cama de la Pompedour:** R.: J. Delanney. I.: Martine Carol, Bernard Blier, Françoise Périer. - IV. **El divorcio:** R.: G. Franciolini. I.: Vittorio De Sica, Dawn Addams. PA.: ILS/ Terra-Cormoran. DST.: D. I. F. A. O.: Francia/Italia, 1954. F.E.: 19.7.56. S.E.: Trocadero, L. Angeles, Capitol y P. del Cine. F.R.: 24.1.63. S.R.: G. Sprendid. DR.: 110'. C.: prah. men. 16 a.

SHARKFIGHTERS, The (Los verdugos del mar). R.: Jerry Hopper. A.: Jo y Art Napoleón. G.: Lawrence Roman y John Robinson. F.: Lee Garmes. (Cinemasc. y Technic.). E.E.: Russell Shearman. M.: Jerome Morros. D.M.: Emil Newman. C.N.: "Noche en el mar", de Mercy Ferrer y César Portillo, por el Cuarteto Aida. MTJ.: Daniel Mandel. I.: Victor Mature, Karen Steele, James Olsen, Philip Coolidge, Claude Akins, Rafael Campos, George Neise, Nathan Yates, Charles Collingwood. PR.: Samuel Goldwyn Jr. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1956. F.E.: 7.11.57. S.E.: Sarmiento, Callao y Gral. Paz. F.R.: 1.1.63. S.R.: Metropol. DR.: 73'. C.: s/r.

SIGNO DE LA MUERTE, El (idem). R. y PR.: Chano Urueta. A., D., D.A. y PR.A.: Salvador Novo. G.: Francisco Elías, J. Martínez de la Vega y José Benavídez Jr. F.: Víctor Herrero. M.: Silvestre Revueltas. E.: José Rodríguez G. MTJ.: J. M. Noriega. S.: José Carlés. EST. y L.: México Films. I.: Mario Moreno (Cantinflas), Manuel Medel, Elena D' Orgaz, Carlos Orellana, Tomás Perrín, Matilde Corell, Max Langler, Elio D' Erzell. PR.: Felipe Mier. J.PR.: Ricardo Beltri. DST.: ASTOR. O.: México, 1939. F.E.: 6.9.45. S.E.: Renacimiento. F.R.: 15.1.63. S.R.: Renacimiento. DR.: 70'. C.: s/r.

SOMEBODY UP THERE LIKES ME (El estigma del arroyo). R.: Robert Wise. A.: autobiografía de Rocky Graziano, escrita en colaboración con Rowland Barber. G.: Ernest Lehman. F.: Joseph Ruttenberg. M.: Bronislau Kaper. CN.: del título, de Sammy Cahn y B. Kaper, por Perry Como. D.A.: Cedric Gibbons y Malcolm Brown. MTJ.: Albert Akst. I.: Paul Newman, Anna Maria Pierangeli, Everett Sloane, Eileen Heckart, Sal Mineo, Harold J. Stone, Joseph Buloff, Robert Loggia, Donna Jo Gribble. PR.: Charles Schnee. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1956. F.E.: 14.3.57. F.R.: 10.1.63. S.E. y S.R.: Metro. DR.: 112' C.; s/r.

STAZIONE TERMINI/INDISCRETION OF AN AMERICAN WIFE (Indiscreción de una esposa). R.: Vittorio De Sica. A. y G.: Cesare Zavattini, V. de Sica, Luigi Chierini y Giorgo Prosperi. D.: —vers. inglesa—: Truman Capote. F.: G. R. Aldo. CM.: Augusto Tinelli y Michele Cristiani. M. y D.M.: Alessandro Cicognini. D.A.: Virgilio Marchi MTJ.: Eraldo Da Roma, S.: Bruno Brunacci. V.: Alessandra Antanelli. I.: Jennifer Jones, Montgomery Clift, Gino Cervi, Paolo Stoppa, Nando Bruno, Enrico Glori, Dick Beymer, Memmo Carotenuto, Clelia Matania, Enrico Viarisio, Giuseppe Porelli, Oscar Blando, Maria Pia Casilio, Liliana Gerace, Gigi Reder, Attilio Torelli. PR.: David Selznick. J.PR.: Marcello Girasi. A.PR.: Antonio Misiano. PA.: De Sica-Girosi-Selznick. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/EE. UU., 1953. F.E.: 8.7.55. S.E.: Ambassador. F.R.: 14.2.63. S.R.: Monumental, T. Coliseo, G. Rivadavia, Buen Orden y Dilecto. DR.: 63'. C.: inc. men. 14 a. (En la actualidad distribuye ASTOR).

TEXAS CARNIVAL (La Venus del carnaval). R.: Charles Walters. I.: Red Skelton, Esther Williams, Howard Keel, Ann Miller, Keenan Wynn. F.: (Technic.). DST.: METRO. O.: EE. UU., 1951. F.E.: 18.11.53. S.E.: Metropolitan e Ideal. F.R.: 21.2.63. S.R. Trocadero y G. Splendid. DR.: 77'. C.: s/r. (Se encarga de su distribución, en la actualidad, ARAUCANIA).

TIN STAR, The (Venganza mortal). R.: Anthony Mann. a.: cuento de Barny Slater y Joel Kane. G.: Dudley Nichols. F.: Loyal Griggs (VistaV.). M.: Elmer Bernstein. D.A.: Hal Pereira y Joseph MacMillan Johnson. DC.: Sam Comer y Frank McKelvy. MTJ.: Alma Macrorie. A.R.: Michael Moore. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Henry Fonda, Anthony Perkins, Betsy Palmer, Michel Ray, Neville Brand, John McIntire, Mary Webster, Peter Baldwin, Lee Van Cleef, Richard Shannon, James Bell, Hal Dawson, Howard Petrie, Russell Simpson, Mickey Finn, Jack Kenney. PR.: William Perlberg y George Seaton. A. PR.: Ric Hardman. PA.: Perlberg-Seaton. DST. PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1956/7. F.E.: 25.6.58. S.E.: Opera. F.R.: 7.2.63. S.R.: Electric. DR.: 102'. C.: s/r.

ULTIMO CUPLE, El (idem). R. y PR.: Juan de Orduña. A. y G.: Antonio Más Guindal y Jesús M. de Arozamena. F.: José Aguayo (Eastmanc.). M.: Juan Solano Pedrero. D.A.: Sigfredo Burman. MTJ.: Antonio Cánovas. I.: Sarita Montiel, Armando Calvo, Enrique Vera, Julita Martínez, José Moreno, Matilde Muñoz Sampedro, Alfredo Mayo, Laly del Amo, Beni Moreno, Aurora García Alonso, Erasmo Pascual, Consuelo de Nieva, Luis Orduña, Manolita Pérez Guerrero, Mercedes Monterrey. PA.: P. O. F. DST.: D. GOLDBERG. O.: España, 1957. F.E.: 2.1.58. S.E.: Iguazú, Hindú, G. Palace y barrios. F.R.: 29.1.63. S.R.: Astor. DR.: 110'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye ARGENTINA SONO FILM).

WERE NO ANGELS (No somos ángeles). R.: Michael Curtiz. A.: obra teatral de Albert Hussan. G.: Ranald Mc Dougall. F.: Loyal Griggs (Technic.). E.F.: John Fulton. CL.: Richard Mueller. AS.D.: Norman Stuart. M.: Federick Hollander. CN.: "Ma France Bien-Aimée", de Roger Wagner y G. Martini. D.A.: Hal Pereira y Roland Anderson. DC.: Sam Comer y Grace Gregory. MTJ.: Arthur Schmidt. A.R.: John Coonan. S. Hugo Grenzbach y John Cope. V.: Mary Grant. MQ.: Wally Westmore. I.: Humphrey Bogart, Aldo Ray, Peter Ustinov, Jean Bennett, Basil Rathbone, Leo G. Carroll, John Baer, Gloria Talbott, Lea Penman, John Smith. PR.: Pat Duggan. PA.: y DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1955. F.E.: 5.11.56. S.E.: Hindú. F.R.: 21.1.63. S.R. S. Lavalle. DR.: 105'. C.: inc. men. 16 a.

Por razones de espacio no se publican en este número las anunciadas entrevistas a Vincente Minnelli y Fernando Ayala. Rogamos a nuestros lectores sepan disculparnos. Los reportajes irán en nuestra próxima entrega.

sea

un ángel,

escríbanos

pidiendo
un ejemplar GRATIS de
FILMS AND FILMING,
la revista mensual
ilustrada
totalmente dedicada
al cine

films
and filming

16, Buckingham Palace Road, Londres, S. W. 1.

LIBROS y REVISTAS DE CINE

Argentina:

TIEMPO DE CINE
CINE ENSAYO
FLASHBACK
CUADERNOS DE GENTE DE CINE
HERALDO DEL CINEMATOGRAFISTA

Francia:

CINEMA 63
PREMIER PLAN

Inglaterra:

SIGHT AND SOUND
FILMS AND FILMING

Uruguay:

CUADERNOS DE CINE CLUB
PUBLICACIONES DE CINE UNIVERSITARIO

España:

CINEMA UNIVERSITARIO
FILM IDEAL
TEMAS DEL CINE
ESQUEMAS DE PELICULAS

Italia:

CINEMA NUOVO
Ediciones de CINEMA NUOVO
IL NUOVO SPETTATORE CINEMATOGRAFICO

E. E. U. U.:

FILM CULTURE

HISTORIA DEL CINE ARGENTINO (I y II) de Di Núbila y publicaciones de las editoriales Omega, Iberia, Taurus, Rialp, EUDEBA y Universitaria de Santiago de Chile

SOLICITE SU CUENTA CORRIENTE

Informes y listas de precios al Departamento de Distribución de Publicaciones del Cineclub Núcleo, Avda. Goona 2907, 3º piso, of. 4, tel. 59-7990.

Hoy más que nunca y desde hace treinta años, JEAN RENOIR, el viejo maestro, es según definición de François Truffaut "el espíritu más joven del cine francés".

La prueba más notable de su lozanía y excepcionales condiciones de realizador es su último film "FUGA ALLEGRO VIVACE" (Le Caporal Epinglé), cuya humanidad, ternura y humor, le han dado un rotundo suceso de crítica y público.

JEAN-PIERRE CASSEL, CLAUDE BRASSEUR, CONNY FROBOESS, CLAUDE RICH y O. E. HASSE componen una galería de inolvidables personajes. La novela de Jacques Perret se transforma en un film de punzante verdad y humorismo inteligente, sano, generoso, que hace las delicias de todo espectador.

PRODUCCIONES ALA

Otro film muy aplaudido es el debut de JEAN BECKER como realizador. Hijo del inolvidable Jacques Becker, esta iniciación de Jean en "UN TAL LARROCA" (Un nommé La Rocca) es la notable traslación cinematográfica de la celebrada novela de José Giovanni "L'Excomunié". Reflejo duro y riguroso del hampa francesa de la post-guerra, el film permite creaciones memorables de JEAN-PAUL BELMONDO, CHRISTINE KAUFMANN, MARIO DAVID, BEATRICE ALTARIBA y PIERRE VANECK.

Estar a la altura de su padre y maestro era una responsabilidad enorme que Jean Becker afrontó cabalmente.

La amistad viril y sincera entre los malvivientes —característica del mejor cine negro de Francia— es desarrollada aquí con una simpatía lúcida en una historia cuya violencia no excluye la nota tierna y poética.

Argentina, $ 130 m/n.
Chile 1½ escudo
Uruguay, o$u. 9.
Otros países, u$s. 1.

LA TECNICA IMPRESORA S. A. C. I.
Córdoba 2240 - Buenos Aires (R. A.)

LA CARRERA

Josef von Sternberg nació en Viena el 29 de mayo de 1894. Tenía siete años (1) cuando su familia emigró a Estados Unidos, pero en los años inmediatos realizó otros viajes hasta Austria, por motivos familiares. Su primer contacto con el cine se produjo en la adolescencia, cuando fue asistente de William A. Brady, director general de la World Film Company. Como experto compaginador, escritor y asistente de dirección trabajó en Washington durante la guerra para el Army Signal Corps. Desde 1918 alternó sus trabajos entre New York, Gran Bretaña y Hollywood, como asistente de Lawrence Wisdom, Emile Chautard, Wallace Worsley, Roy William Neil y otros directores. En este período utilizaba el nombre de Joe Stern, quizás porque el "Sternberg" denunciaba un origen alemán que chocaba con los sentimientos antigermánicos de la época; simultáneamente, un joven director llamado Eric Stromé ocultaba la personalidad de alguien que llegó a ser mejor conocido más tarde como Erich von Stroheim.

El cómico inglés George K. Arthur, que ya había interpretado ocho films, buscó al compaginador Joe Stern para que lo dirigiera en *Just Plain Buggs*, un tema del propio Arthur. Esa propuesta fue aceptada por Stern, conviniendo una remuneración de cien dólares semanales y comprometiéndose a terminar la tarea en cuatro semanas. En diciembre de 1924, dispuesto a inaugurar su carrera como director, Joe Stern cambió su nombre por el de Josef von Sternberg (2).

EL DEBUT DE UN DIRECTOR

Su primera medida fue cambiar el asunto. Convenció a George K. Arthur de que *Just Plain Buggs* sólo sería una repetición de otros temas ya hechos y propuso en cambio un tema propio, que habría de llamarse *The Salvation Hunters*. Fue rodado por la exigua suma de $ 4.800 (dólares) y narraba la vida de tres humildes vagabundos, que vivían junto al río, a la sombra de una máquina de extraer barro del fondo. Este fue uno de los primeros films de ficción que mantuvieron un clima documental, aprovechando escenarios reales del puerto de San Pedro, en California. Fue también el primer film de Georgia Hale, una actriz que luego alcanzaría más notoriedad como dama joven de Chaplin en *The Gold Rush* (La quimera del oro). Cuando el film estuvo terminado se lo probó en un cine de tercera categoría de Hollywood, ante un público desprevenido que no manifestó mayor aprobación. Entonces Arthur obtuvo la atención de Chaplin, en cuya casa se lo proyectó nuevamente. Otras funciones ante Mary Pickford y Douglas Fairbanks determinaron que *The Salvation Hunters* fuera comprada para su distribución por Artistas Unidos. El costo de $ 4.800 fue superado así por esa compra de derechos por $ 10.000. En otros sentidos, el film habría de orientar la carrera de sus principales figuras: Georgia Hale fue contratada por Chaplin, Arthur fue contratado por MGM y el director von Sternberg recibió una oferta de Mary Pickford, que luego no se concretaría en film alguno, porque la actriz tuvo un desacuerdo con él y lo sustituyó por Marshall Neilan como director (3).

Von Sternberg pasó así a la Metro, donde comenzó *Escape* o *The Exquisite Sinner*, historia de un muchacho (Conrad Nagel) que huye de su hogar rico para vivir con los gitanos; a pesar de los esfuerzos de su familia, queda finalmente con ellos y con la muchacha gitana que lo quiere (Renee Adoree). El original de este film fue definido por Robert Florey, su asistente de dirección, como *"una comedia refinada, demasiado sutil para el cine, con toda la sensibilidad y el encanto extranjeros de un Erich von Stroheim"*. La Metro no estuvo conforme con el resultado y ordenó rehacerlo, bajo las órdenes de Phil Rosen, que lo alteró enormemente. Este segundo film fue distribuido en 1927 con el título *Heaven on Earth* (4). El original ocurría en Francia y von Sternberg habría tenido la idea de agregar demasiado color local a una escena bretona, un punto que determinó su interrupción del trabajo (5). A pesar del fracaso, el director comenzó con Metro un segundo film, *The Masked Bride*, pero tras los primeros días de trabajo se desalentó del plan, levantó la cámara hacia el techo para dejar constancia de su opinión sobre el libreto y abandonó el estudio. El film fue luego terminado por Christy Cabanne (6). Así se liquidó el primer contacto entre la Metro y von Sternberg, que partió a Europa de inmediato.

CON CHAPLIN, 1926

A su vuelta, von Sternberg hizo un convenio con Charles Chaplin: dirigir un film dramático en el que la estrella sería Edna Purviance, primera dama del cómico en muchos films cortos de su mejor época y en el largo *A Woman of Paris*. La historia de *The Sea Gull* o *The Woman of the Sea* ha sido descrita como *"un simple asunto de cuadrilátero amoroso"*, ubicado junto al mar, y rodado en la costa de Monterrey, California; los registros oficiales señalan que tema y libreto pertenecían a von Sternberg (7), aunque otras fuentes adjudican el asunto a Chaplin. Tras una primera versión Chaplin quedó insatisfecho, ordenó el rodaje de una segunda versión y probablemente agregó algunas escenas filmadas por él mismo, pero terminó por archivar todo el material, que nunca salió a circulación y que le representó una pérdida aproximada de medio millón (8). Pocos vieron el material filmado. Uno de esos escasos espectadores fue el director Robert Florey, que opinó: *"Era demasiado sofisticado para Chaplin; había allí demasiadas cosas que él era incapaz de comprender"* (9). Otro fue John Grierson: *"El asunto era de Chaplin, y humanista en cierto grado, con pescadores que se afanaban y transpiraban y vivían y amaban como lo hacen los proletarios. Introspectivo como antes, von Sternberg no podía ver el asunto como Chaplin. En su lugar, jugaba con el simbolismo del mar, hasta que los pescadores y los peces quedaban olvidados. Hubiera significado algo, tan excelente a su modo como la versión de Chaplin, pero dudó de sí mismo. Quería ser un éxito, y aquí estaba, simple y pesimista, el camino para no serlo. El film, en definitiva, no era una versión de Chaplin ni de Sternberg. Era un juego*

(1) Para los datos biográficos de von Sternberg y para diversos detalles de su carrera se ha consultado el Indice de sus Films, recopilado por Curtis Harrington y publicado como suplemento especial de "Sight and Sound", Londres, febrero 1949.

(2) De acuerdo a su propia declaración, el nombre del pasaporte es Jonas Sternberg, mientras Joe Stern esa sólo un seudónimo. Es presumible que al adoptar el nombre Josef von Sternberg haya agregado el "von", como un emblema nobiliario y apócrifo. En esto desafiaba ciertamente los prejuicios antiprusianos de la época.

(3) Una nota extensa sobre George K. Arthur ha sido publicada en "Films in Review", New York, marzo 1962.

(4) Herman G. Weinberg, *The Legion of Lost Films*, en "Sight and Sound", otoño 1962.

(5) John Grierson, *Directors of the Thirties*, artículo incluido en el libro *Grierson on Documentary*, New York, 1947.

(6) Herman G. Weinberg, art. cit.

(7) Según el índice de Curtis Harrington.

(8) Herman G. Weinberg, art. cit. En una nota de Jack Spears, sobre los colaboradores de Chaplin, hay un párrafo sobre el film; ver "Films in Review", enero 1962.

(9) Citado por Jack Spears, art. cit.

extrañamente bello y vacío —posiblemente el más bello que yo haya visto— sobre dibujos de redes, dibujos de mar y cabellos al viento. Cuando un director muere, se convierte en un fotógrafo" (10).
Hay varias versiones sobre el conflicto resultante entre von Sternberg y Chaplin. La más difamatoria dice que Chaplin no entendió el film; otras aseguran que Edna Purviance no se lucía allí tanto como la otra actriz, Eve Southern; una tercera versión asegura que Chaplin se molestó con von Sternberg porque éste hizo sin su autorización una función sorpresiva en un cine de Beverly Hills (11).

CON PARAMOUNT, 1927

Vistos los fracasos previos, von Sternberg debió aceptar un cargo de asistente de dirección en Paramount, donde llegó a hacer tomas complementarias para un film de Frank Lloyd (*Children of Divorce*, con Gary Cooper, Clara Bow). Así obtuvo la confianza de B. P. Schulberg, entonces jefe de producción de la empresa, y volvió a la dirección con *Underworld*, uno de los primeros films de gangsters de la época, que luego sería citado como modelo para un género extendido de hecho hasta hoy. Contra las convenciones de entonces, *Underworld* no tenía un héroe sino que buscaba sus personajes entre los pistoleros, dos de los cuales se disputaban una mujer (Clive Brook, George Bancroft, Evelyn Brent). Esta innovación ha sido mencionada por el libretista Ben Hecht como una creación propia, desechando de paso toda hipótesis de que von Sternberg hubiera mejorado el asunto y agregando que lo empeoró con toques sentimentales (12). Otros críticos menos parciales han señalado los rasgos del lenguaje de von Sternberg: la recreación de ambientes, el vigor de las escenas de acción, la carga simbólica que puede dar a una pluma que vuela por el aire y que alude al personaje "Plumitas" (Feathers) interpretado por Evelyn Brent (13).
Durante 1927-30 von Sternberg conoció en la Paramount su primer apogeo. El éxito comercial de *Underworld* le reportó una bonificación extra de $ 10.000 y la seguridad de seguir trabajando. En el período hizo tareas de montaje para *The Wedding March* de von Stroheim, (aunque es presumible que sólo haya compaginado *Honeymoon*, su segunda parte), escribió un libreto que habría de dirigir Mauritz Stiller (*The Street of Sin*, con Emil Jannings) y dirigió otros cinco films:
The Last Command, sobre asunto propio, que presenta a Emil Jannings como un anciano extra en Hollywood; allí recuerda su pasado, como general ruso durante la revolución de 1917;
The Drag Net, otro film de gangsters, elaborado como clara imitación de su debut en el género;
The Docks of New York, un melodrama policial, de ambiente portuario;
The Case of Lena Smith, un melodrama campesino ubicado en Viena (desde 1894 a 1914), que puede ser leído como una novela rosa;
Thunderbolt, otro film de gangsters, que sería su debut en el cine sonoro.
Más que por sus asuntos, estos films aparecen elogiados por el tratamiento plástico, que sería ya una marca de estilo para el director. El extremo cuidado de escenografía, fotografía y vestuario, la composición elaborada con recursos de utilería, señalan la obra de un realizador que se expresa en cine como

(10) John Grierson, art. cit.

(11) En un artículo de Robert Florey, trascrito en "Gente de Cine", nº 14, Buenos Aires, agosto 1952.

(12) Ben Hecht, *A Child of the Century*, New York, 1954. Su artículo ha sido trascrito en *Film: An Anthology*, una recopilación de textos hecha por Daniel Talbot (New York, 1959).

(13) Angel Zúñiga, *Una historia del cine*, tomo I. Barcelona, marzo 1948.

Anuncio de SALVATION HUNTERS (Cazadores de almas), primer film de Josef von Sternberg.

William Powell y Evelyn Brent en THE LAST COMMAND (La última orden).