Publicación del Cineclub Núcleo de Buenos Aires - Año V

18/19

TIEMPO DE CINE

Número doble extraordinario

El desierto rojo

Permanencia de Griffith

El cine argentino y sus hombres

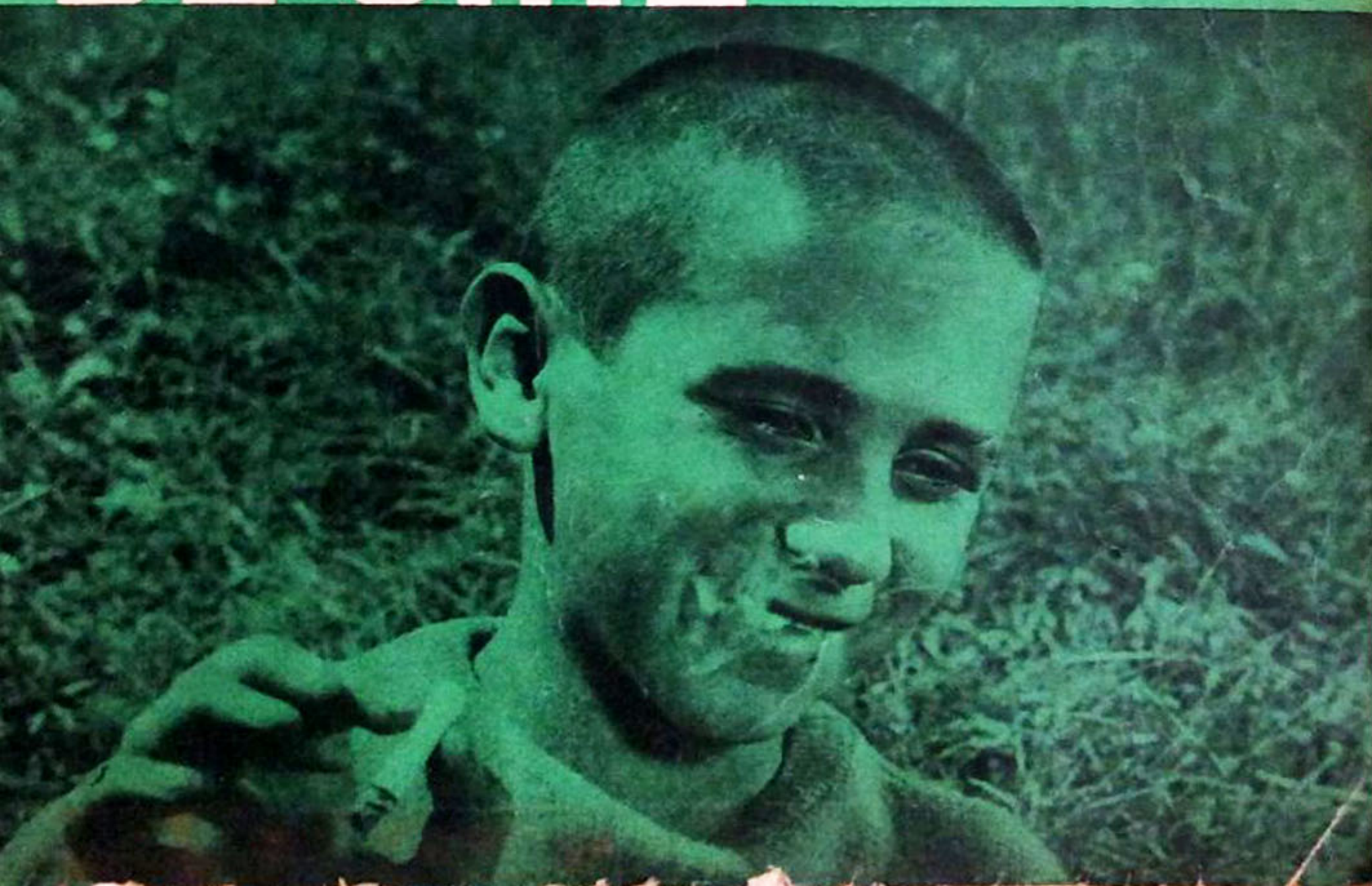
Festivales en el mundo

Entrevistas a Torre Nilsson, Lindsay Anderson, Jacques Demy y Mario Camus

Nuevo cine norteamericano

Historia del cine en 120 films

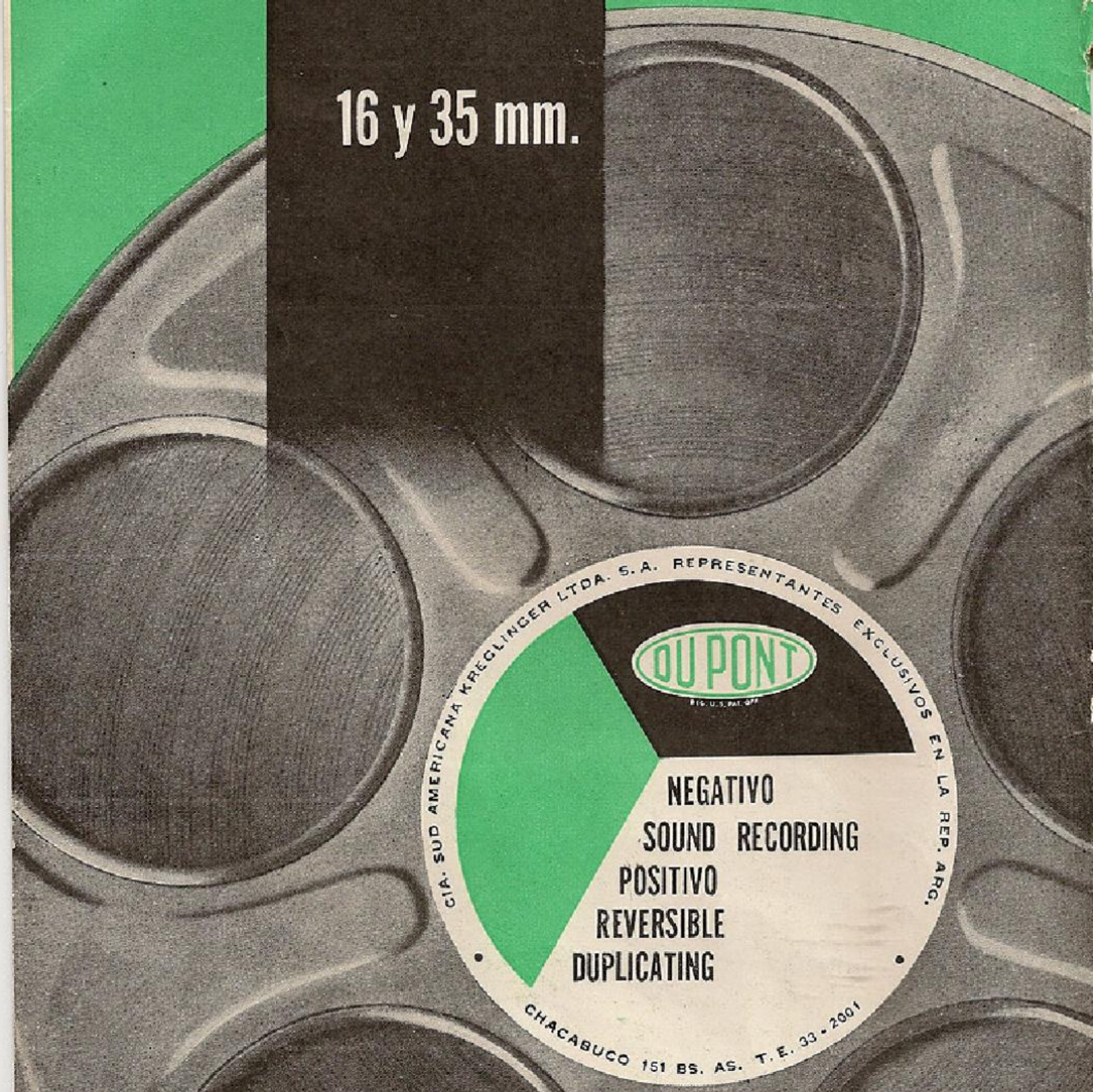
Cine latinoamericano



Películas

Du Pont

16 y 35 mm.



CIA. SUD AMERICANA KREGLINGER LTDA. S.A. REPRESENTANTES EXCLUSIVOS EN LA REP. ARG.

DU PONT

REG. U.S. PAT. OFF.

NEGATIVO
SOUND RECORDING
POSITIVO
REVERSIBLE
DUPLICATING

CHACABUCO 151 BS. AS. T.E. 33 - 2001

Publicación del Cineclub Núcleo, editado juntamente con lo **Editorial Guía Práctica** / **Director:** Héctor Vena / **Secretario de redacción:** Antonio A. Salgado / **Colaboradores permanentes:** Jorge L. Codari, Jorge Miguel Couselo, Italo A. Manzi, Alberto E. Ojam, Fernando Penelas, Ernesto C. Pérez y Ernesto Schóó / **Redactores y corresponsales en el exterior:** H. Alsina Thevenet (Montevideo), Guido Aristarco (Milán), George N. Fenin (Nueva York), Marcel Martin (París), Joaquín Olalla (Santiago de Chile), Emir Rodríguez Monegal (Montevideo) y Oscar Yoffe (Génova) / **Han colaborado además en este número:** Gretchen Weinberg (Nueva York), Jorge H. Andrés, Jorge M. Bedoya, Armando Bresky, Rubén Confetti, Edgardo Cozarinsky, Florencio Escardó, Eva Gilberti, Edgardo Iscaro, Víctor R. Méndez y Leopoldo Torre Nilsson / **Asesor filmográfico:** Félix Giuliodori / **Dibujante:** Quino / **Viñetas:** Benicio Núñez / **Traducciones:** Juan Carlos Bosetti y Federico J. Sperber / **Archivos fotográficos:** Cinemateca Argentina y Cineclub Núcleo / **Distribuidor:** Juan Carlos Bosetti / **Redacción, suscripciones y distribución:** Lavalle 2016, 8º piso, of. 17, teléfono 46-7460 / **Publicidad:** Lavalle 1125, piso 11, of. 25, teléfono: 35-8518 y 35-8533 / **Representante en el Uruguay:** Walter Achugar, Andes 1433, 4º piso, teléfono 9 53 52, Montevideo / Registro Nacional de la Propiedad Intelectual 801.305 / Se prohíbe la reproducción de artículos y dibujos sin mención de origen / La publicación de películas en TIEMPO DE CINE no implica juicio estético sobre ellas / Se desea intercambio con publicaciones similares.

TIEMPO DE CINE



EL DESIERTO ROJO de Antonioni: primer film importante de la temporada 1965.

COMENTARIOS Y ENSAYOS

2 Editorial
6 Permanencia de Griffith, **Edgardo Cozarinsky**
13 Lo mejor de 1964
16 Crónica de un niño solo, **H. Alsina Thevenet, Eva Giberti** y **Florencio Escardó**
36 ¿Qué es el nuevo cine americano? **Gretchen Weinberg**
38 Informe sobre cine cubano, **H. Alsina Thevenet**
44 Historia del cine en 120 films, **Marcel Martin**
72 Cine latinoamericano: Chile, **Joaquín Olalla**

ENTREVISTAS

3 Declaraciones de Leopoldo Torre Nilsson
5 Cuestionario a dos directores jóvenes
17 Presentación de Lindsay Anderson, **Alberto Ciria**
20 Reportaje a Mario Camus
21 Reportaje a Jacques Demy

FESTIVALES

25 Venecia 1964, **Oscar Yoffe**
28 Karlovy Vary 1964, **H. A. T.**
31 Parreta Terme 1964, **A. C.**
32 De la República Argentina 1964

EL OJO DE LA CRITICA

49 El desierto rojo, **Italo A. Manzi**
50 Circe, **Antonio A. Salgado**
51 Morir en Madrid, **H. A. T.**
52 Tom Jones, **Jorge M. Couselo**
52 Karin, reina adolescente, **Jorge L. Codari**
53 El fuego fatuo, **Jorge H. Andrés**
54 Harakiri, **Fernando Penelas**
54 Doctor Insólito, **Víctor R. Méndez**
55 Un día, un gato, **F. P.**
56 Los compañeros, **J. L. C.**
56 Los paraguas de Cherburgo, **J. M. C.**
57 Música en la noche, **Alberto E. Ojam**
58 De lo nuestro, **A. A. S.**

DATOS

12 Premios
19 Filmografía de Lindsay Anderson
34 Filmografía de Buenos Aires
40 Fichas sueltas para un diccionario cinematográfico argentino, **J. M. C.**
63 Los que se fueron en 1964, **Héctor Vena** y **Juan C. Bosetti**
76 Fichero de estrenos y reposiciones, **H. V.**

VARIOS

35 Humor, **Quino**
69 Bibliográficas
71 Cartas

MARZO 1965

18/19

En la tapa: Escena de **CRONICA DE UN NIÑO SOLO** de Leonardo Favio

EDITORIAL

NOSOTROS

Algunos lectores hicieron llegar su inquietud a esta redacción: temían que TIEMPO DE CINE dejara de aparecer. Y, en verdad, demoró más de lo calculado la salida de este número. Dos más habían sido previstos para 1964, pero ninguno pudo concretarse. Los motivos fueron, por cierto, económicos: los costos siempre en alza de la imprenta (renovación de dos convenios laborales mediante), pagarés de los números anteriores que era necesario levantar, escasa publicidad, etcétera. No se incluye la retribución a los colaboradores, porque ninguno cobra en TIEMPO DE CINE; pero, de todos modos, apenas se cubren los costos. Y para seguir cubriéndolos, es inevitable aumentar el precio de este ejemplar, desagradablemente, a 180 pesos.

A la buena voluntad de los lectores prometemos un futuro menos azaroso. Una reestructuración de la revista está en estudio, pero duele a varios responsables una variación en el formato actual; sólo en último caso se harán modificaciones de ese tipo.

Una parte del material de este número estaba preparado para el anterior que no apareció. Y aunque se actualizaron las referencias que envejecieron en ese lapso, pedimos perdón si alguna escapó al control.

LA CENSURA

¿A qué obedece la actividad desplegada por la censura últimamente? ¿Por qué el secuestro de dos films tan disímiles como *El silencio* y *Morir en Madrid*? ¿Por qué las trabas y demoras impuestas a la exhibición de *Circe* y de *Dr. Insólito*?

Tal actitud no debe sorprender demasiado. Se vive en un medio donde las posibilidades de adquirir conocimientos se ven reducidas a los datos (generalmente cocinados) del periodismo y de la enseñanza (ya sea primaria, secundaria o universitaria). El individuo, a quien le son retaceadas las necesarias herramientas de análisis, se encuentra entonces abrumado y drogado por una lluvia de informaciones que no puede examinar en profundidad. Ante el reconocido poder influyente del cine, es lógico que la censura, consciente o inconscientemente, rechace de plano cualquier película que sacuda y movilice las estructuras mentales del medio. Y los citados films estimulan ese accionar del pensamiento y la sensibilidad. De allí los cortes infligidos a *Circe*, la emisión de una sentencia que considera a *El silencio* un agravio al pudor público y el secuestro de *Morir en Madrid*.

Frente a dicha histeria, es alentador el fallo del Dr. Eduardo Vila, en el que hace lugar al recurso de amparo interpuesto por la empresa distribuidora de *Morir en Madrid*. No sólo por el veredicto favorable, sino por el contenido del mismo, cuyos siguientes puntos cabe destacar:

I) La orden de librar oficio al Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, el cual "en razón de haber anulado, por inconstitucionales, las medidas dispuestas por esa Comisión respecto de la película *Morir en Madrid*, deberá restituir al señor Néstor Gaffet las copias secuestradas en el lugar de su incautación, dentro del plazo de 24 horas a partir de la notificación de la presente" y "abstenerse de interferirla en su indudable derecho de exhibición sin censura previa".

II) La denuncia de "la posible comisión por parte de los firmantes del decreto-ley 8205/63, doctor José María Guido, Gral. Osiris Villegas y doctores Bernardo Bas y José María Astigueta, del delito previsto y penado en el art. 248 del Código Penal, consistente en establecer la censura previa prohibida por la Constitución Nacional en su art. 14".

III) La denuncia de la posible comisión por parte de los integrantes del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica del mencionado delito "al pretender ejecutar la censura previa' y de los "previstos en los artículos 150 y 151 del Código Penal, en grado de autores y copartícipes".

El 23 de octubre último ocurrió otro hecho alentador. El Honorable Senado de la Nación aprobó un proyecto de ley por el cual se deroga el decreto ley 8205/53, sobre censura. Aunque le falta todavía la aprobación de Diputados, es satisfactorio reproducirlo aquí:

"Artículo 1º — Derógase el decreto-ley 8.205/63, ratificado por ley 16.478, limitándose los efectos del mismo a la fecha de la profulgación de la presente ley.

Art. 2º — Restablécese la vigencia del decreto-ley 62/57, modificado por el decreto-ley 16.385/57, y todas las disposiciones conexas y concordantes cuya derogación dispuso el artículo 25 del decreto ley 8205/63, ratificado por la ley 16.478.

Art. 3º — De forma".

Firman los señores senadores Rubén V. M. Blanco, Ernesto N. Acuña, Felipe Abdala, José F. L. Castiglione, Ricardo Ovando y Miguel Salmén. Este proyecto de ley tiene como base otro presentado por el señor senador Celestino Gelsi, cuyos fundamentos expresan:

"Señor presidente: El decreto ley 8205/63, en vigencia, creó el Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica, organismo que desarrolla su actividad con prescindencia total del Instituto Nacional de Cinematografía.

En el fondo, ese decreto ley significa, lisa y llanamente, imponer la censura previa a la actividad cinematográfica, equiparada por varios congresos internacionales y autorizados constitucionalistas a las expresiones del lenguaje oral o escrito.

En consecuencia, tiene el amparo de las normas constitucionales que protegen a la libertad de prensa.

Este proyecto de ley tiende a derogar un decreto ley que no condice con el régimen democrático de gobierno."

La censura cinematográfica ha recibido, pues, dos enérgicos latigazos; la causa de la cultura, por consiguiente, un apoyo y un impulso. ◆



DECLARACIONES DE LEOPOLDO TORRE NILSSON

Es evidente que el cine argentino está en crisis. Y esto me preocupa. Me preocupa por la posibilidad de que las futuras generaciones argentinas puedan expresarse mediante el cinematógrafo. Pues hay una estructura, una esperanza, que se ha ido debilitando, resquebrajando, y que todavía es posible salvar. Yo me siento con la obligación —creo que todos deberíamos sentir esta obligación— de tratar de salvarlo, mientras sea posible hacerlo. Por eso, aunque resulte tedioso, exasperante o repetido seguir diciendo cosas más o menos parecidas, pienso que finalmente esto puede ser de alguna utilidad. Decir todos los días una misma cosa inútilmente puede por último constituir algún hecho positivo. Ayer nomás me preguntaban si yo, en una o dos frases, podía sintetizar qué se debía hacer para mejorar las decaídas posibilidades de expresión dentro del cine argentino. Y, lógicamente, no podía contestar con una o dos frases. Pero tengo la sensación de que el remedio existe, de que la terapéutica inicial no para hacer un buen cine argentino, porque eso dependerá después de inspiraciones, de personalidades, de sensibilidades, de imaginaciones, pero sí la terapéutica para darle a esas inspiraciones e imaginaciones la posibilidad de que puedan desarrollarse. Esta terapéutica es bien concreta, bien visible y tenemos la obligación de enunciarla y denunciarla permanentemente.

UNA ESCUELA DE CINE

En 1957 se sancionó una ley cinematográfica, que esbozaba y en muchos casos establecía con precisión los elementos que hubieran podido crear una situación cinematográfica de real privilegio en nuestro país. Esa ley se dio por circunstancias fortuitas o no (poco importan los antecedentes), pero lo positivo es que en un momento dado contamos con una ley cinematográfica que tenía en sí las posibilidades para desarrollar un vastísimo movimiento cinematográfico. Y esas posibilidades se fueron truncando, una a una, y no por cuestiones demasiado sutiles, por imponderables, sino por hechos muy concretos, muy señalables, muy denunciables, y que tenemos la obligación de puntualizar, para decirlos a quien sea, a quien se ocupe hoy o mañana de una nueva reglamentación legal o de nuevos institutos nacionales de cinematografía.

Un cinematógrafo para comenzar a desarrollarse necesita tener un cuerpo artesanal e industrial que nuestro cine en un principio tuvo y aún tiene. Necesita capacitar teórica y artesanalmente a las nuevas generaciones; lo que nuestro cine nunca ha hecho aunque la ley cinematográfica daba la posibilidad de que se hiciera. La ley cinematográfica proporcionaba fondos a un Instituto Nacional de Cinematografía para la creación de un Centro Experimental Cinematográfico. De este Centro debían salir nuevas generaciones de jóvenes sabiendo manejar cámaras, moviolas, intérpretes, película virgen, temas; jóvenes que de este modo iban a poder hablar con los hombres que ya estaban en el quehacer cinematográfico; iban a poder tomar contacto con profesores y realizadores de otros países; iban a poder estar capacitados en dos, tres o cuatro años para iniciar la carrera cinematográfica con todo el conocimiento que, inevitablemente, es necesario tener para desarrollarla.

Esto no se hizo; no se hizo por inoperancia, por timidez, por falta de inteligencia, por falta de imaginación, por intereses creados. Todas estas circunstancias son exactas, reales y aplicables a todos los casos; con diferentes matices, pero son aplicables permanentemente a quienes dirigieron el Instituto Nacional de Cinematografía pensando que éste era un factor secundario. Es decir que la creación y la preparación de nuevas generaciones para desarrollar, fortificar y darle vitalidad a nuestra cinematografía era un hecho secundario. La gente que estaba al frente del Instituto pensó que primero había que dar premios, o recuperación industrial, dinero en fin, a los industriales del cine, y dejar aquello para una cuarta o quinta instancia. ¡Grave equivocación! Porque cuando llegó el momento de darles elementos a las nuevas generaciones, éstas llegaron con inspiración, con grandes posibilidades, pero tuvieron que depender de la gente de la industria, que tenía el oficio. Es decir, no llegaron capacitados, con una noción total de lo que es la manufactura, la industria y el arte cinematográficos. Llegaron con su sola inspiración, con su vocación y con su gran deseo, pero llegaron un tanto rengos. Tuvieron que depender de técnicos que sabían más que ellos en algunos casos, de jefes de producción que podían embaucarlos; tuvieron que cometer errores fatales en la distribución de los films, porque no tenían esa capacidad que les podía haber proporcionado un Centro Experimental Cinematográfico.

CORTOMETRAJE Y DIFUSION

La ley del cine preveía el adecuado fomento al cortometraje. Esto se empezó a hacer recién hace dos o tres años, un poco precariamente y a los tumbos. Y, sin embargo, ya vemos que en el momento en que se empezó a fomentar ese cortometraje, dándole la posibilidad de enjugar los costos, apareció una serie —y sigue existiendo— bastante vasta de personas que hace sus películas, que las desarrolla, que tiene logros, que hace cosas interesantes, pese a la situación precaria que vive la industria cinematográfica en general.

Esta ley habla de difusión de cine argentino en el exterior. Y por difusión se entendió realizar una semana en Venezuela y otras en Madrid, en Paraguay y en algún otro lugar, y en mandar delegaciones a todos los festivales. Esta es una de las cosas que significa la difusión; la otra hubiera sido un estudio de mercado; hubiera sido saber si realmente estábamos posibilitados para realizar 40 ó 50 películas anuales; si había un mercado para esas películas; si las podíamos estrenar en Latinoamérica; si había alguna posibilidad de exhibición en Europa, en los Estados Unidos, en Oriente; si podíamos exportar películas; si podíamos intercambiar nuestras películas por otras. Pero no se hizo nada de esto. Se daban créditos a las películas, luego éstas no podían enjugar sus costos, y quedaban créditos con el Instituto; los nuevos directores hacían una o dos películas y como no podían enjugar los créditos anteriores, allí se frustraban sus carreras.

Ninguna industria cinematográfica ha podido armar sus cuadros económicos sólo con lo que producen las películas en el país de origen. Todas las industrias cinematográficas se han fortalecido a través de los contactos con otros mercados. Y, entonces, un Instituto debiera haber asegurado la presencia de nuestras películas en otros mercados, de cualquier modo que fuere; por la vía del intercambio, de limitar la importación de películas extranjeras en la medida en que no se intercambiaran con nuestros films; de publicitarlas con material en el exterior.

Cualquier recurso habría sido bueno para evitar la situación desastrosa actual, en que la industria cinematográfica argentina debe 250 millones de pesos al Instituto.

En fin, todos esos elementos fueron estructurando nuestra crisis. Además, hubo una suerte de plusvalía en los costos, que no tenía relación con la situación del mercado nuestro. Voy a dar el ejemplo de tres películas a las cuales estuve vinculado yo: La filmación de *La caída* cuesta en 1958 dos millones y medio de pesos; obtiene el cuarto premio del Instituto, que significa el 75 % del costo, con lo cual puede fácilmente recuperar su costo en el país y dar ganancias. Dos años más tarde, *Fin de fiesta* ya cuesta seis millones de pesos y su cuarto premio sólo significa un 50 % de su costo, con lo cual la explotación en el país logra cubrir su costo y nada más. Y dos años más tarde, *La terraza* cuesta cerca de nueve millones de pesos y con su tercer puesto apenas está en el 50 %, por lo cual también apenas puede cubrir su costo en el país. Es decir que los costos aumentan de un modo casi artificial, especialmente en proporción con el mercado nuestro, que no los compensa. Y nosotros los directores, nos mantenemos en cierto modo ajenos al problema de costos, es decir, no hacemos la revolución artesanal dentro de la industria, sino que seguimos manufacturando como si estuviéramos haciendo un cine realmente popular —cuando en realidad hacemos un cine expresión—; nos manejamos con los mismos costos con que se maneja el cine manifiestamente espectáculo, y entonces aceleramos el proceso de crisis de un cine, hasta llegar al momento actual, en que difícilmente puede filmarse en Buenos Aires. ¿Las soluciones? Por un lado, la creación de un riguroso Centro Experimental Cinematográfico y de un Instituto Nacional de Cinematografía que asegure no para un año ni para dos sino para siempre una suerte de centro de estudios, de investigación, técnico, financiero, teórico, que se aplique a estudiar integralmente el fenómeno cinematográfico.

Mientras tanto, las soluciones que encontramos los directores que estamos dentro del quehacer cinematográfico son soluciones precarias. Es decir, hacemos films muy económicos; o firmamos un contrato con distribuidoras extranjeras que nos adelantan el capital para que podamos filmar (mi caso reciente con *El ojo de la cerradura*). Pero repito que son soluciones precarias, pues dependen del éxito momentáneo, de la curiosidad que pueda despertar una obra en el exterior, y de ninguna manera aseguran una vitalidad permanente y fluida al hecho cinematográfico dentro de un país. Es una circunstancia accidental, como el caso de Suecia, donde durante muchos años Bergman y casi nadie más dirige películas. Es decir, él las realiza porque se venden a los Estados Unidos —con este país cubren los costos— y se distribuyen bien en Europa y en Sudamérica. Esto permite que Bergman pueda filmar en Suecia, lo cual es muy importante para Suecia, pero las nuevas generaciones de cineastas suecos de ningún modo pueden llegar a pisar estudios ni a desarrollar su vocación, porque la industria sueca existe solamente en función del interés que despierta Ingmar Bergman en el exterior.

COPRODUCCION, NO

Mi experiencia personal con *El ojo de la cerradura* la considero peligrosa, pero interesante. En primer lugar, el film no fue planeado para ser coproducción, lo cual me parece importante. Es decir, cuando las películas empiezan siendo coproducciones, y después se orquestan, evidentemente ya llevan la hibridez dentro de sí; esto es, quieren atender a dos mercados, a dos públicos y eso las hibridiza. Pues casi todas las coproducciones importantes en la historia del cine han empezado por ser una película, un deseo de expresar algo, de contar una historia; y en ese caso el fenómeno coproducción ha sido simplemente un fenómeno cofinanciación. Es decir, si Antonioni prepara *La noche* y después la hace con una actriz francesa y con un distribuidor norteamericano, que adelanta el dinero, la actriz francesa y el capital norteamericano de ninguna manera intervienen para invalidar secuencias, para modificar escenas o el estilo del film. Simplemente, vienen a colaborar con Antonioni que es quien expresa esa historia. Lo mismo ocurre en el caso de *El gatopardo*, aunque aquí ya apreciamos algunos peligros. Visconti hace el film en italiano, con el ritmo y la hilación que él estima necesarios; lo trabaja y orquesta durante el tiempo que quiere, porque tiene capitales norteamericanos que le permiten hacerlo. Pero después debe pagar tributo a eso, cuando el negativo va a los Estados Unidos, donde él no controla el doblaje y le cortan el film de acuerdo con la comodidad de los canales de distribución. Así la película sólo se presentó entera en Italia y en Francia; en el resto del mundo se la vio mutilada, adulterada, por un mal doblaje, con copias en un color que no era el que Visconti quería; éstos, en fin, son los peligros de la distribución. Pero en todo caso tenemos una obra de Visconti tal cual él la quiso hacer; en la distribución mundial no, pero en Italia sí. Estos son los riesgos que corren los directores cuando entran en este fenómeno de la coproducción. Pero el riesgo más grande se corre cuando la tentación de la coproducción viene antes de la idea; cuando se empieza a pensar en función de coproducción, a hibridizar de antemano los temas. Y este es un riesgo permanente. De pronto un director advierte que en su país ya no puede manufacturar su obra, porque no existen los medios económicos para desarrollarla, y descubre que por intermedio de la coproducción vienen las soluciones económicas que necesita. ¿Y quién nos dice que en una segunda instancia la idea de la coproducción no empiece a hibridizar su obra en el momento de la gestación?

La solución de la coproducción —evidente y concreta; con ella se maneja Europa en este momento— es muy peligrosa, porque lleva en sí el germen nocivo de la adulteración del espíritu de los países. Por más que aisladamente algunos directores consigan salvarla —el caso Antonioni, Fellini, Visconti, incluso el mío en *El ojo de la cerradura* (no sé si podré salvarla en el futuro)— eso es accidental. Lo positivo es que la coproducción lleva en sí un germen nocivo. Por eso, la solución tiene que ser una solución nacional. Deben dársela los mismos países que han conseguido armar una planta artesanal, que han dado el primer paso; tienen que aprovechar su savia nacional para desarrollarse con los elementos con que cuentan, sin la intromisión del capital o de los elementos foráneos, siempre peligrosos.

DOBLAJE, SI

El caso de *El ojo de la cerradura* —repito— fue para mí una experiencia importante. Especialmente, porque he tenido ocasión de experimentar mucho con el doblaje. Yo era enemigo del doblaje, y en muchos momentos lo soy todavía. Pero hay una realidad, que es ésta: nuestras películas se exhiben en nuestro país tal cual las pensamos, las gestamos y las desarrollamos nosotros. Es decir, controlamos el libreto, la filmación, el tiraje de las copias, el doblaje, la regrabación. Pero ¿qué sabemos de nuestras películas apenas salen de nuestro país; cuando se pasen en Alemania, en Francia o en Italia, donde todo el material se dobla, en España, donde todo el material se dobla y se corta y se adultera? ¿Cómo controlamos eso? Nosotros hacemos una obra que en nuestro país es tal cual la hemos gestado, pero apenas le perdemos la pisada, ya la llenan de voces y de tonos que no son los originales; incluso le agregan sonidos ajenos a nuestra concepción. Entonces, pienso —y he tenido ocasión de corroborarlo en este tiempo— que el fenómeno doblaje debemos investigarlo y controlarlo, porque de algún modo es el único que asegura una vasta distribución para nuestras películas, porque los públicos italiano, alemán, español o francés no acuden en masa a ver películas si no están habladas en sus propios idiomas. Las películas subtitu-





Arriba y abajo: Torre Nilsson durante la filmación de EL OJO DE LA CERRADURA.

ladas las ve una ínfima minoría de cada uno de esos países; en Italia sólo se pasan en cineclubes (los cines comerciales dan películas habladas en italiano únicamente); en Alemania son pocos los cines que pasan películas en su idioma original. Recién en los dos o tres últimos años en Inglaterra y en los Estados Unidos los llamados cines de arte, muy pequeños, pasan films con subtítulos. Pero los grandes cines y los grandes circuitos del interior sólo exhiben films hablados en inglés. El doblaje, que aparentemente resulta una cosa espuria, en una segunda instancia puede también obedecer a la misma razón creativa original. Tal el caso de *El ojo de la cerradura*. Durante su filmación se habló en distintos idiomas —como en *La noche* o en *La dolce vita*, cuando su filmación en Italia—, pero en todos los casos era el mismo director quien lograba su primera banda. En realidad, todas las películas son dobladas. Cuando filmamos exteriores los intérpretes hablan, pero hay ruido de generadores, de tráfico que interfiere en el diálogo, y por lo tanto debemos doblarlos, post-sincronizarlos, en la sala de doblaje.

Claro, es distinto el caso cuando un actor

ha hablado originariamente en inglés o italiano, y después en la sala de doblaje, la voz que dobla habla en francés o en castellano. Pero ¿en qué medida es distinto y en qué medida no tenemos un prejuicio contra eso? Porque, la crítica es más rigurosa cuando sabemos que la película ha sido doblada, pero cuando la recibimos ignorándolo, sólo juzgamos que la interpretación sea buena, y no nos importa si es hecha por una persona o por dos. Estamos juzgando la obra tal cual la estamos recibiendo; sin el antecedente anecdótico de que ha sido doblada, sino por nuestra misma relación con la película, al enfrentarla.

En la actualidad, en Italia y en Francia los sistemas de doblaje son tan perfectos (mediante el estudio silábico de la elocución, los acoplamientos de bandas a la imagen para facilitar el sincronismo perfecto) que ya muy pocos son los directores que se preocupan en el momento de la filmación por la elocución, por los tonos o los ruidos furtivos. Todos saben que el momento en que se debe tener cuidado es el del doblaje, y que durante la filmación deben ocuparse de la imagen, del movimiento, de la composición, de la orquestación rítmica del film. Yo tengo la seguridad de que en el futuro va a estar perfectamente dividido el proceso de la captación de la imagen y el de la captación del sonido. Siempre he pensado que el sonido no ha sido perfectamente estudiado todavía y que recién estamos en las primeras experiencias de ese tipo. Hasta hace muy pocos años se cubrían las partes silenciosas de un film con música de fondo y se tomaban ruidos de archivo, pero, paulatinamente, el director contemporáneo se va preocupando por la sonorización de su película con la misma intensidad que aplica a la captación de las imágenes. Por ejemplo, nosotros tenemos un encuadre en el cual desarrollamos con mucha precisión cómo van a ser esos enfoques, cuáles van a ser nuestras tomas. Pero llega el momento en que terminamos la filmación y poco nos preocupamos de captar los sonidos uno a uno, de salir con un aparato grabador de sonido a buscar los sonidos en la naturaleza, tal como hemos buscado las imágenes. Como dije antes, esto se va superando, y yo, personalmente, una de las grandes diferencias que noto entre una película de ahora y una de hace veinte años, radica en el tratamiento musical del film. Las de antes estaban cubiertas por una música de fondo que ahora no podemos soportar. La música de fondo está desapareciendo y el director va utilizando sonidos funcionales, o incorporando elementos que él mismo imagina o capta y graba de la realidad. Y así, como capta y graba estos sonidos, ruidos o notas sonoras, con toda precisión, uno a uno, y a posteriori de la filmación, así también controla y dirige las voces de los intérpretes con más precisión y con más sentido a posteriori de la filmación que durante ella. Creo que de este modo el cine se aleja un poco más del teatro. Cuando poníamos la escena en el set y tomábamos imagen y diálogo juntos estábamos haciendo un tipo de puesta teatral. En la medida en que en el set ponemos solamente la imagen, y, en la sala de doblaje, la voz, el control del director es mayor. Así, nos estamos alejando de la puesta teatral y entramos cada vez más en la puesta en escena definitivamente cinematográfica. ◆

N. de r.: Estas declaraciones de Torre Nilson han sido recogidas durante una charla con los socios del Cineclub Núcleo. Fueron grabadas por el equipo técnico de TIEMPO DE CINE y el Cineclub Núcleo y trascritas por A.A.S.

EL CINE ARGENTINO Y SUS HOMBRES

CUESTIONARIO A DOS DIRECTORES JOVENES

1) ¿Qué es su última película?

2) ¿Qué significado tiene dentro de su obra?

3) ¿Cómo ve el futuro inmediato del cine nacional?

4) ¿Cuáles son sus proyectos (cercanos o futuros)?

1) *Pajarito Gómez* es la crónica de la vida de un cantante nuevaolero. Cuenta toda esa vida tomando momentos culminantes. Esto hace que a veces sea un film cómico, a veces irónico, a veces patético, a veces trágico, a veces sentimental. Fundamentalmente trata de ser todo esto porque es la crónica de la vida de un ser humano y en toda vida hay elementos cómicos, irónicos, patéticos, sentimentales y trágicos.

Aparte de esta crónica, el film trata de establecer las relaciones entre la máquina que fabrica al ídolo, el ídolo y la deformación que esa máquina crea en el público. Un poco la tesis de la película es que hay elementos rescatables en cantantes como Pajarito Gómez pero esos elementos no son los importantes dentro de la estructura actual.

A través de revistas, TV y todos los medios el público recibe la máxima cuota de estupidez, de cursilería, de mistificación y de mentira que puede soportar. Quisimos hacer una película que muestre cómo se fabrica tanta estupidez. Porque en este caso no la fabrica gente estúpida sino gente muy astuta que ha creado esa idiotización colectiva y la explota.

2) *Los jóvenes viejos* fue un éxito y la sensación que queda después de un éxito es inevitablemente de cierta omnipotencia. *Los inconstantes* fue un fracaso y me hizo plantear problemas muy fundamentales sobre el cine, sobre mi vida y sobre mi posibilidad de expresión artística vía cine. *Pajarito Gómez* es el resultado de esas largas meditaciones. Creo que un film no existe porque sí. Acompaña a todo un bagaje de vivencias que hacen que exista. En este caso no importa el tema, que fue una idea de producción del ingeniero Jiménez. Creo que con Pajarito Gómez o con un empresario o con un barrendero o con un jugador de fútbol hubiera hecho una película que tendiera a esto, a reflejar un medio social con toda la amplitud posible. Así como *Los jóvenes...* hablaba de jóvenes pertenecientes a una clase dirigente este film habla de jóvenes y de viejos y de dirigentes y de dirigidos. Es una apertura a otro tipo de pintura social donde no dejan de importar los problemas individuales pero donde estos están más integrados al medio. Para mí el resultado de esta película es muy importante porque no marca un cambio en mi cine sino en mi vida, en mi forma de entender las cosas.

3) No soy Horangel. No sé. Tendría que dar 30 respuestas "si pasa tal cosa lo veo así... si pasa tal otra lo veo así...". Lo fundamental es que salga de una vez ese dichoso 6 a 1 porque si no este barco se va a pique.

4) *a) Los bombones del amor*. El libro ya está listo. Fue rechazado en primera instancia por el INC pero espero ganarlo en reconsideración. Me hace acordar a los 3 rechazos a *Los jóvenes...* y me estimula. El libro es de Paco Urondo y mío y es una pintura de una familia de clase media. Es un film sobre el miedo a sentir, sobre la magia que necesita la gente para vivir, sobre la hipocresía y también sobre la total desconexión de gente que parece superficialmente conectada.

b) Un film sobre los ejecutivos de empresa que estamos empezando a plantearnos con Del Peral y Urondo (mismo equipo de *Pajarito Gómez*).

c) Quizás haga algo de T.V. ◆

RODOLFO KUHN

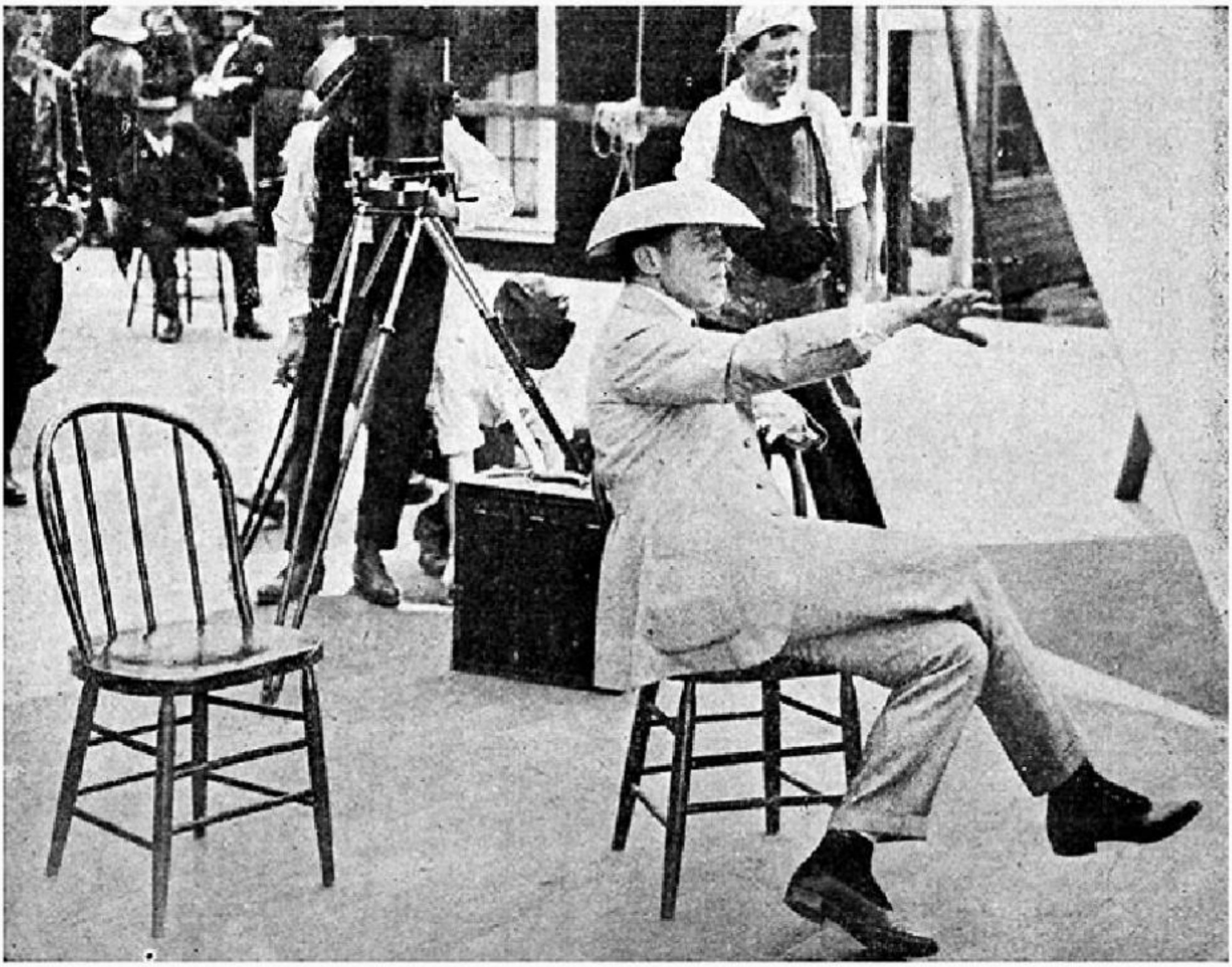
1) En este momento, precisamente, ocho latas de celuloide en espera de regrabación. Luego, probablemente, un poco más que eso: una película rodando hacia su destino, concebida y realizada, como las tres que la precedieron, en medio de la majestuosa incredulidad de los que (no se sabe por qué) hubiesen preferido que no se hiciera y que pronto, y antes de verla (porque eso no pesa) comenzarán a difundir que es mala, intelectual e inútil. Para mí, claro, representa otra cosa: la demostración de la fe, el trabajo incesante y con la frente alta, el amor a la literatura de Cortázar, la realidad de un plan no creído, el milagro que acuatiza en aguas no demasiado aromáticas, la improvisación reflexiva y triunfante, y etcétera.

2) Un peldaño más en el ascenso (o descenso) hacia mí mismo pisado con pie firme y seguro y la ratificación de que las obras, con fe, con ardor, con vehemencia, no hay nada que hacer, se hacen.

3) Será lo que pueda, sobre todo si desaparecen los que ya han desaparecido: los resentimientos; las envidias; los institutos de cinematografía que rigen con desequilibrios, cualesquiera que fueran, la marcha de nuestro cine; los que pretenden ejercer influencias en provecho propio; los que piensan que el cine es únicamente una actividad comercial o únicamente un entrenamiento; los que se creen únicos dueños de la verdad.

4) Otra película en el Perú titulada *La cola de la muchedumbre* en la que abandono o suspendo (vaya uno a saberlo) el tono intimista que ha caracterizado hasta ahora a mi obra, para tratar de sumergirme en un problema terrible, americano y general que me ha conmovido profundamente. ◆

MANUEL ANTIN



PERMANENCIA DE GRIFFITH

NOTAS SOBRE UNA TRADICION VIVA

por EDGARDO COZARINSKY

¿Por qué están vivos —tan próximos, tan interesantes— los films de Griffith? La pregunta es más breve que sencilla. Anoto las respuestas que se me ocurren más rápidamente: porque tienen la vitalidad del mejor cine norteamericano; porque no confían, aunque mudos, en las virtudes excluyentes del montaje; porque respetan la cohesión y la continuidad de las acciones que presentan. Expuestas tan sumariamente, estas razones quizá parezcan oscuras o aun paradójicas. Creo, sin embargo, que son distintos aspectos de una misma razón fundamental: el cine de Griffith es clásico, pertenece a una tradición activa que es la del mejor cine moderno. Como en la obra de todo gran artista clásico, en sus films están presentes, animados por una relación viva, los elementos que sus continuadores aislaron y desarrollaron independientemente, de tal modo que es posible reconocer su huella lejana en obras muy dispares entre sí, aunque sus mismos autores quizá no la adviertan. (Y está bien que así sea, porque no hay prueba mejor de la vitalidad de una tradición que su presencia tácita, no formulada, en el trasfondo de una creación cualquiera: sólo al agotarse asciende a la superficie de las intenciones de un autor, quien decide —inútilmente, ya— desecharla o darle nueva vida.)

Intentaré definir esa tradición, cuyo principio creo reconocer en Griffith, por el examen de sus rasgos y con la digresión constante entre las obras donde aparecen y los films del maestro.

UN PRESTIGIO EQUIVOCO

Es equívoco insistir en la importancia histórica de Griffith, aunque sea tan enorme que difícilmente pueda exagerársela. Consagrar y respetar a Griffith como descubridor o inventor del vocabulario y la sintaxis que hoy parecen las formas de expresión más espontáneas del cine puede ser un subterfugio para eludir la consideración del valor permanente de su obra: también en el cine las fechas y los nombres que se asocian con una innovación no suelen tener otra importancia que la meramente cronológica. Si la obra de Griffith es, junto con la de Murnau y la de Stroheim, una de las pocas del cine mudo que poseen relevancia para el cine moderno, que el advenimiento del sonido no dejó prisioneras de un ámbito silencioso y clausurado, lo debe a su empleo del lenguaje, a la amplitud e intensidad de la vida que Griffith supo suscitar y guardar en imágenes, no a los dudosos prestigios de la innovación, ilusión del método histórico. Ocurre, sin embargo, que Griffith está tan ligado a la creación del lenguaje cinematográfico que, aun para hallar en otra parte de su obra la razón de su perduración, es necesario agotar, primero, este aspecto y repetir, aunque parezca innecesario, lo que las historias del cine consignan debidamente.

El sumario es realmente imponente: ya en su primer film (*The Adventures of Dolly*, 1908), Griffith incluyó un *flash-back*, posiblemente el primero que se haya hecho; en el mismo año, otros films suyos perfeccionaron la división del tratamiento visual en planos (americano, medio, general, etc.); en los años siguientes, realizó diversas experiencias con la iluminación y el enfoque fotográfico, para expresar más plenamente la sustancia dramática de una situación, y sumó a la alternancia más libre de planos y movimientos de cámara dentro de una misma secuencia el manejo de acciones paralelas y una continuidad más ceñida entre ellas. Al mismo tiempo, buscó en la profundidad de campo una dimensión nueva para las composiciones frontales, las únicas conocidas entonces, mientras su dirección de actores (de la mímica, del movimiento dentro de la toma) tendía a la formación de un estilo sustancialmente cinematográfico.

Esta exploración de las posibilidades expresivas del nuevo medio lo dotó de un lenguaje tan preciso como imaginativo y fue cumplida por Griffith mientras trasladaba a él, con vehemencia y ninguna timidez, extensas áreas de la literatura y la historia, de la realidad y la fantasía popular. La comedia urbana y rural, psicológica o costumbrista, el melodrama social y el espectáculo histórico, las aventuras exóticas y el *western*, la intriga policial y el film de terror: todos estos géneros lo cuentan como precursor y le deben ejemplos ilustres. Hacia 1914, cuando realizó *The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación)*, Griffith ya había sentado las bases de todos los desarrollos futuros de la expresión cinematográfica y, simultáneamente, las de la industria cinematográfica norteamericana, al aumentar el metraje de sus films gradualmente, hasta los cuatro rollos, sin precedentes, de *Judith of Bethulia* (1913) y, al año siguiente, los doce rollos de *The Birth of a Nation*, cuyo costo inaudito de más de 100.000 dólares derivó en utilidades, también inauditas para la época, de varios millones.

Quiero subrayar la relación estrecha entre el descubrimiento del lenguaje propio del cine y el florecimiento de su actividad industrial. No sólo es la clave de la vitalidad del cine norteamericano; también explica que sus artistas —de los que Griffith puede ser entendido como el arquetipo— sean los más auténticos y originales que el cine haya tenido.

LA PEREZA DE LOS "TEORICOS"

Surgido como una simple extensión mecánica de la fotografía, ha sido el destino invariable del cine que su utilización como forma de expresión dependiera de innovaciones técnicas que ningún propósito estético dictaba: no sólo su misma invención; también la adición del sonido, el color, el ensanchamiento de las pantallas han sido tantas "novedades" propiciadas por la industria, que luego debieron ser apropiadas por el lenguaje cinematográfico. Y ha sido también invariable que los "teóricos" de ese lenguaje, deseosos de conferir alguna tranquilizadora estabilidad a un medio cuyas principales características siempre han sido la variedad y el cambio, se dedicaran a fijar la nobleza estética del cine en sus formas lingüísticas más transitorias, y se opusieran violentamente a aceptar cualquier extensión de las mismas (1).

(1) Eisenstein y Pudovkin, cualesquiera que sean las limitaciones de su obra teórica, han dejado una obra de creación que responde por ellos, y el interés principal de sus escritos ha pasado a ser el de un comentario a esa obra. En cambio, los de Bálazs, y sobre todo los de Arnheim y Spottiswoode, hoy sólo pueden deformar la comprensión del cine en quien los aborde confiadamente. Arnheim, por si necesitaba confirmar la índole puramente especulativa de sus argumentos —que parecen prescindir cómodamente de la visión de todo film—, confiesa que su método deductivo le habría permitido determinar las posibilidades del cine, aunque éste no hubiese existido, imaginando "hipotéticas fotografías en movimiento"; en cuanto a Spottiswoode, no sólo suscribe el rechazo de Arnheim por el cine sonoro —en 1935—, sino que desconfía de los movimientos de cámara, pues atentan contra la discontinuidad, rasgo que considera imprescindible para una expresión cinematográfica "artística". Una ojeada breve a la útil *Storia delle teoriche del film* de Guido Aristarco deprime tan profundamente que sólo se entiende como síntoma de verdadero subdesarrollo cultural el prestigio que el título de "teórico" goza en festivales y academias locales.

Un aspecto complementario de esta reacción fue la aceptación de las innovaciones con un criterio estético tan consciente de sí mismo que sólo enfatizaba la ajenidad de aquéllas: en 1929, Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov prescribieron el uso puramente asincrónico del sonido; es decir, trataron de preservar el carácter abstracto de la imagen muda y de negar la superficie naturalista con que el cine sonoro registra la acción humana —y que nunca impidió la elaboración rigurosa de la materia visual, pero exigió mayor sutileza y condenó implícitamente el abuso de los recursos más obvios—; en la década del 50 se alabó que el formato del CinemaScope, 1 x 2,35, fuera usado para composiciones que subrayaban sus bordes y complicaban las posibilidades del antiguo formato: 1 x 1,33; pero si hoy ya puede juzgarse la evolución de las pantallas anchas su virtud mayor parece la de haber destruido los restos de encuadre rígido que aún existían hace diez años y la de restar importancia a los límites de la pantalla, permitiendo que la atención del espectador se centre más precisamente en las figuras humanas que por ella transitan.

Si alguna conclusión puede desprenderse de estos ejemplos, y otros posibles, es que el mejor provecho derivado de cualquier innovación técnica siempre ha dependido de su utilización menos fastidiosa, de su contribución menos obstrusiva a un lenguaje claro y maleable. Así como el cine sonoro —según palabras de Bresson— inventó el silencio (no ya el silencio absoluto sino el valor musical, rítmico, de una pausa que valoriza la voz y el ruido), el CinemaScope inventó la pantalla panorámica común —el formato 1 x 1,85—, que se ha revelado el más ágil y apropiado, y donde directores y fotógrafos han volcado su experiencia con las pantallas grandes para obtener, en dimensiones menores, una inédita soltura del movimiento humano y la captación simultánea de su contorno. Esta simultaneidad ha beneficiado principalmente a los primeros planos, mejor ligados ahora al contexto dramático, ya no interpolados en una acción flagrantemente extraña. (Estas observaciones se basan, desde luego, sobre los films de directores que poseen alguna sensibilidad cinematográfica: basta pensar que en los principios del CinemaScope George Cukor dirigió *A Star Is Born* —*Nace una estrella*, 1954— mientras en 1962 J. A. Bardem perpetró *Los inocentes*.)

La libertad con que hace medio siglo Griffith se sirvió de distintos formatos de imagen para recoger adecuadamente distintos momentos de acción demuestra que en los aspectos más importantes su lenguaje no ha envejecido, del mismo modo que el lenguaje de los verdaderos clásicos pertenece a la misma, ininterrumpida corriente que vivifica el actual, a pesar del sucederse de retóricas variables. El iris que se cierra para dejar una última imagen de una escena, o se abre para descubrir otra escena a partir de una imagen, equivale a las "correcciones" del encuadre que luego perfeccionarían su mimetismo. Las imágenes veladas en su parte superior e inferior (un jinete que cruza la pantalla en *The Birth of a Nation*, varias de las escenas en Babilonia de *Intolerance*) aciertan con las proporciones del actual CinemaScope.

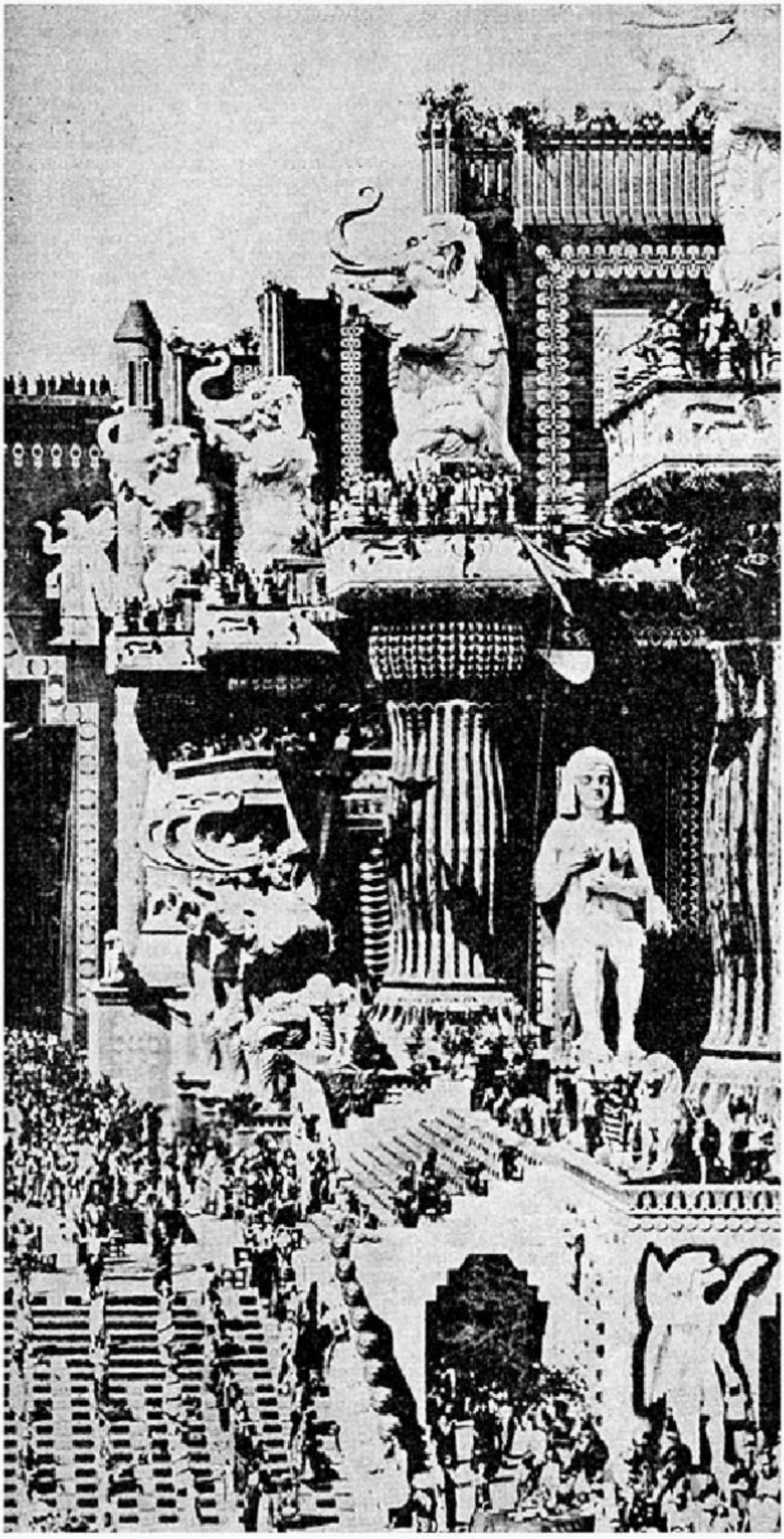
DE UN ARTE POPULAR

La hostilidad de los "teóricos" hacia las ampliaciones del lenguaje cinematográfico derivan no sólo de su pereza intelectual; se alimentan de un oscuro rencor hacia la industria cinematográfica, hacia la condición de único arte popular de este siglo que el cine ganó solo, sin auxilio de mentores.

Este rencor es explicable porque casi todos los teóricos profesan formas diversas, pero igualmente elementales, de "progresismo". Su reiterada preocupación con la cultura popular es sólo una abstracción sociológica. La actitud que se imponen fluctúa entre la del educador y la del líder político: siempre implica superioridad sobre el objeto de sus desvelos y una ignorancia supina de las más auténticas posibilidades creadoras de la imaginación popular. Es natural que el cine clásico norteamericano los ofenda, con su gusto espontáneo por la violencia —no sublimado en la lucha de clases—, el individualismo desafiante de sus héroes, la mitología que propone y el público acepta más alegremente que cualquier explicación racionalista. (Un film como *The Man Who shot Liberty Valance* —*Un tiro en la noche*, John Ford, 1962—, que sanciona el triunfo del Mito sobre la Historia, y vindica al héroe sobre el hombre de leyes, ha parecido a cierta izquierda liberal una abominación criptofascista.)

Como el cine norteamericano ha recogido de la realidad y de sus testimonios más inmediatos (historietas, canciones, folletines) una sustancia que la propiedad y la vitalidad de su lenguaje convirtieron en arte, y en las convenciones de sus muchos géneros halló existencia duradera, los "teóricos" le han dedicado el rechazo casi reflejo con que los positivistas del siglo XIX asociaban las palabras *mito* y *mentira*.

Algo semejante ha ocurrido con los ensayos de hacer "arte cinematográfico" ignorando las más auténticas y nutritivas raíces del cine. Desde el "film d'art" de Le Bargy y Calmettes hasta *L'année dernière à Marienbad*, el cine ha sido periódicamente sometido a campañas de reeducación que, felizmente, no lograron hacer de él el pariente pobre del teatro, de la poesía lírica, de la novela, de la música atonal o de la lingüística estructural. El tiempo se ha encargado, infaliblemente, de corregir la perspectiva. Hacia 1924, mientras los nombres de Fernand Léger, Darius Milhaud y el arquitecto Mallet-Stevens se asociaban en los títulos de un olvidado film de Marcel L'



El gigantesco decorado del episodio de Babilonia, en INTOLERANCIA de Griffith.

Herbier *(L'inhumaine)*, Buster Keaton realizaba *The Navigator*...

El espectador realmente culto no busca en el cine, ni el autor realmente inteligente intenta poner en él, lo que está en la música de Schönberg, en la prosa de Borges o en la pintura de Klee, quienes siempre trabajaron con los instrumentos más propios de sus artes y lograron valores intransferibles. En Antonioni y en Resnais es posible admirar la laboriosa transposición de elementos de la literatura o las artes plásticas; pero cuando, en *La notte*, Monica Vitti pasca su hastío por una fiesta con un ejemplar de *Los sonámbulos* en la mano también es posible que el espectador comprenda que más le vale irse a casa a leer a Broch; cuando Resnais explaya su masoquismo sexual y político en *Hiroshima mon amour*, el mismo espectador comprende que se lo toma (como, en el film, la actriz francesa al amante japonés) por el dócil analista que debe examinar un denso flujo anímico.

Griffith se preocupó por incorporar al cine la poesía de Tennyson, Poe, Browning, y los temas de polémica que le fueron contemporáneos (el alcoholismo, las teorías evolucionistas, la situación europea posterior a la primera guerra mundial). Pero lo hizo con el sentido del espectáculo de un empresario para quien esas obras y esos temas prometían prestigio pero no forzaban a una exagerada solemnidad; hoy, los films derivados de esas operaciones no pueden siquiera considerarse en relación con sus fuentes: sus hallazgos pertenecen, inequívocamente, a la rica y feliz inventiva del cine de la época, y el resto es sólo una mención en los títulos.

Entre los directores europeos es casi imposible hallar esa inocente dedicación al cine, que no se intimida ante la cultura ni la ideología, y no carga sus imágenes más que con la felicidad de captarlas. Si puede discernirse un tono semejante, hoy, está en dos autores marginales, diversamente interesados por alcanzar una forma de neoprimitivismo, y que no lucen sobre la epidermis la rica cultura asimilada: me refiero a Renoir y a Rossellini. Es revelador, por otra parte, que la obra más interesante de un director europeo joven, los films de Jean-Luc Godard —quizá las únicas reflexiones críticas que el cine haya hecho sobre sí mismo—, se centren en la imposibilidad de recuperar la capacidad de expresión directa y vigorosa del cine norteamericano: aunque lo intenten, Jean-Paul Belmondo nunca podrá *ser* Humphrey Bogart, ni Anna Karina Cyd Charisse; ambos son criaturas de un mundo precario, consciente de su complejidad, donde elegir la desdicha ha llegado a ser la única forma de afirmación individual. (El protagonista de *Le nouveau monde*, episodio de Godard en *Ropopag*, se aferra a su dolor para no sumirse en la masa sonámbula y satisfecha, como un eco de la frase de Faulkner repetida en *A bout de souffle* —Sin aliento—: "Entre el dolor y la nada, elijo el dolor").

Por ello cada vez parece más preciosa la obra irrepetible de los viejos maestros norteamericanos aún activos. En sus extensísimas filmografías, con desniveles apreciables, alienta una serena confianza en la nobleza del oficio y se sabe ser inteligente sin ser intelectual. Cuando en sus films un personaje extiende un brazo, lo hace para abrazar o golpear a otro, no porque lo domina la angustia de una existencia sin sentido. En vez del movimiento indeciso, que no se dirige a ninguna parte, con que los personajes de Antonioni posan junto a paredes desnudas (en composiciones que serían pre-

miadas por el *Photographic Annual*), y los de Resnais deambulan por un tiempo vacío donde quizá nunca ha sucedido ni sucederá nada, en el universo de King Vidor, John Ford, Allan Dwan, Howard Hawks, Raoul Walsh, todavía sopla un viento impetuoso, aunque pareceria que no todos los críticos han conservado sus pulmones sanos para respirarlo.
Libres del prejuicio romántico que reverencia la originalidad por sí misma, son capaces de confirmar su condición de artistas clásicos realizando innumerables variaciones sobre un mismo tema. En su obra permanece viva una herencia que será irrecuperable y ellos bebieron en sus mismas fuentes: excepto Hawks, todos empezaron sus carreras en la década del 10 y guardan esa embriagadora sensación de libertad y poder que en los comienzos del cine presidía el simple registro de un movimiento en un trozo de celuloide.

UN LENGUAJE MUERTO

Creo que deberíamos empezar a ver el cine de una nueva manera, y empezar por abandonar todos los viejos mitos... En el cine mudo, el montaje tenía un significado preciso: representaba el lenguaje. Del cine mudo hemos heredado este mito del montaje, aunque ha perdido casi todo su significado. Por consiguiente, es en las imágenes mismas donde el artista creador debe hacer valer su propia observación, su propia opinión moral, su visión particular.

ROBERTO ROSSELLINI,
entrevistado por André Bazin.

Porque la visión de *Intolerance* reveló a Eisenstein las posibilidades del cine, y porque los realizadores soviéticos de la década del 20 reconocieron en este film un estímulo para sus distintas concepciones del montaje, se creyó posible rebajar la importancia de Griffith a la de una influencia, aunque primordial y decisiva, sobre los films que la mayoría de los historiadores consagra como obras supremas del cine mudo. Sin embargo, la teoría y la práctica del montaje fue, en Eisenstein y en Pudovkin, una elaboración cuya originalidad dependió tanto del talento personal como del contexto político de su obra. Precisamente, porque Griffith no se asocia más que lejanamente con la concepción rusa del montaje como único elemento válido de creación cinematográfica, sus films mudos están vivos y participan del cine moderno como no pueden hacerlo los films mudos de Eisenstein y Pudovkin, ejemplos de la forma más trabajada que alcanzó un lenguaje ultimado de hecho junto con el cine mudo.
Me parece útil demorarme en la teoría y en la práctica de estos realizadores soviéticos pues elaboraron en una dirección única y excluyente la influencia de Griffith: precisamente aquella que decretaría la vulnerabilidad de su obra y, por contraste, permite entender la lozanía de la de Griffith.
(Los films mudos de Eisenstein y de Pudovkin son igualmente, irremediablemente ajenos al cine moderno: su valor, sin embargo, no es comparable. Los de Eisenstein, aunque felizmente no acatan por completo las teorías de su autor, trasuntan la voluntad obstinada de un artista que persiste en su visión hasta las últimas consecuencias: no queda en ellos sustancia dramática no asimilada por el método elegido y que, desencarnada y atomizada, no contribuya al diseño abstracto que parece ser la única meta de Eisenstein. Por ello, aunque la visión y el método no resulten admirables como tales, y aun puedan inspirar antipatía, la obra impone el respeto que merece todo extremismo; los films de Pudovkin, obras de un talento más prudente, exhiben los límites de un lenguaje que ningún exceso vindica.)
La canonización del montaje como principio excluyente de la creación cinematográfica fue impuesta por la labor teórica de sus principales practicantes y respondió en parte al carácter abstracto que la ausencia de sonido confería a la imagen muda. Privado de una de sus dimensiones básicas, el registro de la realidad que ofrecía el cine mudo debía violentar las apariencias visuales para extraer de ellas una expresividad que naturalmente corresponde a la palabra, y debía suplirse reduciendo la imagen a la mera condición de signo.
No es casual que tanto Eisenstein como Pudovkin formulen la ecuación *imagen = palabra, montaje = sintaxis*, que parece derivar de un equívoco inextricable sobre la naturaleza de la expresión literaria y la del cine, aun mudo: el escritor depende del valor connotativo de las palabras en un grado que el cine desconoce, pues toda imagen es fundamentalmente denotativa. Quien escribe "Juan salió a la calle" depende del eco que el nombre del personaje puede despertar en el lector que lo ha seguido hasta esa oración, para quien Juan posee, si no un aspecto definido, un valor dramático que el hecho de salir a la calle relaciona con toda una narración previa y otra por venir. En un film, Juan es, antes que Juan, el actor X y su rostro, su cuerpo, su andar, la puerta por la que sale, la calle adonde ingresa, la luz que hay en ella, la presencia o ausencia de transeúntes son sólo los elementos más inmediatos que forman la sustancia de nuestra percepción. La imagen cinematográfica es siempre infinitamente más concreta que la más concreta expresión literaria, y al asimilar la imagen a la palabra Eisenstein y Pudovkin cometen uno de esos errores teóricos que sólo excepcionalmente pueden conducir a un hallazgo feliz. La fe excluyente que ambos otorgan a las posibilidades transfiguradoras del montaje se complica con su predilección por los encuadres "expresivos". Limitado el valor de una toma al de simple elemento de montaje, es de suponer que debería servir de la manera más llana al registro visual de cada una de las partículas de acción que ofrecerá al montaje: sin embargo, tanto Eisenstein como Pudovkin frecuentemente prefieren disponer sus figuras según una concepción plástica de la imagen que es la menos congruente con la brevedad que el montaje le asigna: antes que obre su previsto impacto, la composición ha sido obliterada en el torrente visual.
Para Eisenstein y para Pudovkin, por igual, el cine está radicalmente fuera de la imagen: es algo que utiliza imágenes pero no reside en ellas; que surge, como una suerte de combustión, del contacto de esas imágenes en determinadas circunstancias. Para Pudovkin, el montaje es un instrumento narrativo, que recorta una serie de elementos significativos, previamente seleccionados, para la expresión de un concepto o una situación; para Eisenstein, es la expresión de un principio dramático, que asocia con el pensamiento dialéctico: el choque de una toma con otra comunicaría dinámicamente al espectador un conflicto, encargándole su síntesis. Eisenstein apuntala sus reflexiones con tan enceguecedora riqueza de referencias (Hegel y Marx, Dickens y Rimbaud, el Greco, el teatro Kabuki) que alguien le discernió sin ironía el apodo de Pico della Mirandola del cine. Pudovkin, más modesto, reivindica por maestro a León Kulechov, cuyos experimentos sobre la naturaleza de la percepción visual —verdaderos ejemplos de ilusionismo de feria— aún insisten en recoger algunos volúmenes de estética del cine: un mismo primer plano, entre tomas diversamente afligentes o graciosas, parece reflejar una adecuada variedad de reacciones; una serie de tomas captadas en los lugares más distintos disimula superficialmente este hecho porque el movimiento de sus actores parece continuarse de una en otra; etc.
Si estas experiencias ilustran algo, hoy, es el público que tenían en cuenta y, por consiguiente, los fines buscados por la práctica intensiva de los principios



Admirable secuencia de EL NACIMIENTO DE UNA NACION: Ben se acerca indecisamente a su casa...



... le arranca suavemente un trozo de "armiño" del vestido; ella se ríe...



... Un brazo emerge de la puerta, y abrazando a ambos, los atrae hacia adentro.

teóricos del montaje. Es sabido que para Lenin el cine era la más importante de las artes, y a nadie puede ocurrírsele que sustentara esa opinión sobre razones estéticas. El poder de la imagen filmada se multiplica sobre las mentes no educadas, sobre una sensibilidad no habituada a discernir entre distintos planos de la percepción, y no eran precisamente espectadores avezados los que podían aceptar sin ironía trucos como los de Kulechov. Para las enormes masas de analfabetos que la Revolución necesitaba catequizar, ese lenguaje que —en teoría— exigía sólo moderadamente el esfuerzo del espectador pues le entregaba digeridos en tomas separadas los elementos de una escena que debía asimilar, era el más directo, el que más eficazmente golpeaba la mente y los sentidos. En la realidad —es sabido— sucedió lo que habitualmente sucede a los intelectuales que se arrogan la educación de las masas: los films que más deliberadamente operaron con las posibilidades del montaje —sobre todo los de Eisenstein— resultaron abstrusos o insípidos para las mayorías que supuestamente debían absorberlos, y mientras ganaban prestigio entre las minorías "progresistas" del mundo capitalista, en la Unión Soviética no emergieron de los círculos especializados de Moscú y se los archivó o remontó minuciosamente para la distribución interna.

Lo más curioso de esta concepción del cine como montaje, que tan hábilmente elevó a principio estético las limitaciones expresivas de su medio, es que sometió a una elaboración intelectual extrema una visión estética y moral sumamente cruda y mecánica, sólo rescatada por el variable talento de sus artífices. Aun en sus ejemplos más perfectos, siempre parece una suma de partes cuyo resultado no es un todo más rico, un análisis al que no corona síntesis alguna, o que conduce a una síntesis insatisfactoria, sacrificada al brillo y la proliferación del análisis. También —en su aspecto más repudiable— es un cine que no admite abiertamente su propósito didáctico y pretende disimularlo teóricamente: Eisenstein escribe que el espectador sometido al "conflicto" de dos imágenes queda libre para realizar la síntesis dialéctica de ambas, pero es obvio que entre elementos condicionados, en un contexto predeterminado, se le ofrece la posibilidad real de alcanzar una única conclusión. (Del mismo modo, la "distanciación" abogada por Brecht no es en la práctica más que una nueva forma de ilusión del método dramático, que somete más eficazmente al espectador, al persuadirlo de que llega intelectualmente, sin exacción sentimental, a la conclusión que se le ha preparado. Es inevitable que a la vergüenza del sentimiento acompañe la vanidad de la razón.)

Crudas y mecánicas son, también, las presuntas sutilezas que autoriza el montaje paralelo, como esas metáforas aleccionadoras que Pudovkin prodiga y los "teóricos" del cine alaban largamente: el paralelismo entre una manifestación obrera que crece y se organiza mientras las aguas del río vecino se deshielan y fluyen tumultuosamente (*La madre*), los cadáveres que se apilan en el campo de batalla mientras en las pizarras de la bolsa sube el valor de las acciones (*El fin de San Petersburgo*), el lama que se viste suntuosamente para oficiar, comparado con la señora madura que se enjoya y empolva para una fiesta (*El heredero de Genguis Khan* o *Tempestad sobre Asia*). Este último ejemplo anticipa el destino de los recursos de este tipo, apropiados por la sátira de costumbres, y agotados por más de treinta años de humor laborioso, desde René Clair hasta Ugo Gregoretti (2).

En los films de Griffith, en cambio, el montaje nunca se aplica al cultivo de la discontinuidad como recurso estético; es un instrumento para obtener una continuidad narrativa más limpia, una relación temporal y espacial más nítida. Aunque deba recurrir a él para hacer más claro el significado de los hechos que narra —como ocurre con todo el cine mudo— no lo convierte en el principio ordenador de su estilo. Al fraccionamiento de una escena en sus "elementos significativos", Griffith prefiere la integración de éstos en una unidad expresiva, que respeta el movimiento del cuerpo humano y la relación de ese cuerpo con otros cuerpos y con el ámbito físico de su movimiento. Al no subvertir el curso de una acción para dar de ella una imagen quebrada, subrayada, enfática; al captar su pulso de imágenes plenas, Griffith rechaza implícitamente esa utilización ancilar del montaje que consiste en sortear una acción difícil escamoteándola entre dos trozos de celuloide astutamente pegados.

La prueba más clara de esta virtud está casualmente en el film que recurre más metódicamente al montaje: *Intolerance*. Aunque las cuatro historias se enriquecen mutuamente (o, más correctamente, las tres historias del pasado enriquecen la del presente, que es la más desarrollada), ninguna existe solamente como término de una metáfora ni incorpora elementos visuales extraños para ilustrar la acción. La gran coherencia del film deriva de que, siempre, narra cuatro historias autosuficientes, aunque su simultaneidad las enriquezca, y ninguna de ellas puede ser considerada sólo una extensión "poética" que aporte un sentido que en otra está ausente. Para conferir una dimensión musical al film, Griffith apela a un recurso tan declaradamente poético que su mismo carácter obvio hace inmediatamente aceptable: una suerte de "estribillo visual", una única imagen cuya ajenidad a la acción no disimula (la mujer que mece la cuna y el verso de Whitman que la acompaña). Esta franqueza es característica de Griffith: en sus films, la acción no sucumbe bajo el peso de un sentido decretado, y cuando hay algo que decir, sencillamente se lo declara. (Quizá por ello sorprenda reconocer un recurso similar, aunque en clave irónica, en el arte tan oblicuo de Hitchcock: en *The Shadow of a Doubt* —*La sombra de una duda*, 1942— una breve imagen de suntuosas parejas que giran al compás del vals de *La viuda alegre* se intercala periódicamente entre las escenas de vida cotidiana y pueblerina en la que se infiltra un pulcro asesino de viudas disipadas.)

(2) Que el cine soviético ha quedado prisionero de sus viejas lecciones lo demuestra G. Chujrai en *Cielo despejado* (1961), donde hace seguir el anuncio de la muerte de Stalin por muy sonoras y bonitas imágenes de torrentes liberados en un deshielo aparentemente cósmico. Hubo críticos que interpretaron esta rapsodia como el despertar del cine soviético tras la persecución de Stalin a todo supuesto "formalismo". Si de un despertar se trata, más que el de alguna Bella Durmiente, parecería el de un penoso Rip Van Winkle, extraviado en una década ajena. Hay que profesar ideas muy rudimentarias sobre las relaciones entre arte y sociedad para no admitir que fue precisamente bajo la variable pero nunca suave tutela de Stalin, y a pesar de revisiones constantes (por otra parte, sumisamente consentidas), cuando se realizaron los films soviéticos formalmente más interesantes: *Aerograd* (1935) y *Chors* (1939) de Dovzhenko, las dos partes del *Ivan* (1943-45) de Eisenstein.

...EN LAS IMAGENES MISMAS...

No quiero negarme el placer de citar una de las escenas más justamente famosas de *The Birth of a Nation*: el retorno del "pequeño coronel". Griffith muestra a Ben que se acerca indecisamente a su casa, por una vereda sucia, junto a un cerco roto, y contempla las columnas quemadas de un frente que también el público recuerda en momentos más felices. Alternadamente, muestra también a Flora, la hermana de Ben, que prepara en la cocina un plato de maíz tostado y, luego, ante un espejo, en uno de esos rasgos de puerilidad que construyen definitivamente al personaje, adorna su vestido con copos de algodón crudo y los mancha con carbón para simular armiño. Sobreviene entonces la gran escena, presentada por Griffith en una sola toma larga, con una coda en la toma siguiente, mucho más breve. La toma principal, una de las más largas del film, es un plano medio que dura 57 segundos: en ella Ben llega ante la puerta y Flora sale a recibirlo con una sonrisa; ambos se miran sin hablar; ella, como si acompañara su mirada con la mano, indica el uniforme gastado de Ben; él le arranca suavemente un trozo de "armiño" del vestido; ella se ríe, parece explicarle algo, señala un agujero en el sombrero del hermano; de pronto, ambos callan y sus miradas recorren lo que los rodea; Flora se echa a llorar y abraza a Ben, quien con la mirada perdida le besa el pelo, la palmea y, tomándola del brazo, entra con ella en la casa. La toma siguiente, hecha desde la misma distancia pero con un enfoque lateral, dura 17 segundos; los muestra en el momento de entrar: un brazo —el de la madre, seguramente— emerge de la puerta y, abrazando a ambos, los atrae hacia adentro.

La primera toma deriva una fuerza inmensa de su duración: la suma de pequeñas observaciones de conducta que Griffith ha marcado, sobre todo la idea extraordinaria de iniciar el momento más emotivo del film casi en tono de comedia, y mostrar cómo ese tono (entre patético y ridículo, como la ocurrencia misma del "armiño") se deshace ante una emoción que los personajes no saben dominar, sólo adquieren todo su valor dramático por la continuidad del enfoque, por la duración respetada de un momento que aumenta cada segundo su tensión, hasta recoger con su peso exacto la emoción liberada. Y la breve coda es quizá el ejemplo más noble de elipsis, que no responde a ninguna voluntad de elegancia o de ingenio, y aúna —casi milagrosamente— intensidad y pudor: la madre no mostrada, el brazo que pareciera trasuntar dolor, alegría. Con infalible sentido dramático, Griffith supo que sólo después de una toma tan plena podía permitirse una elipsis, y no pecar por sofisticación desplazada.

Quizá no sea ocioso imaginar la misma situación tratada por Pudovkin. La frecuentación de sus films sugiere que habría dedicado primeros planos a la Sorpresa, a la Emoción Contenida, a la Indecisión; que habría mostrado el trozo de "armiño" en la mano de Ben y luego,

sobre su espalda, las manos de Flora al abrazarlo. Todos los elementos que Griffith integra en un todo, donde —prueba decisiva de talento— crea la ilusión de presencia, una relación entre figuras situadas en un espacio durante un lapso determinado (es decir: crea vida). Pudovkin —según su método— suele yuxtaponerlos en tomas independientes, que aunque los incluyan todos carecen de lo que no es un elemento más sino el resultado de la organización de todos ellos en un espacio y en una duración. (En cuanto a Eisenstein, es imposible concebir su versión de una escena semejante, por la simple razón de que en sus films mudos no hay personajes con existencia individual.)

No debe inferirse de estas reflexiones el programa de un nuevo academicismo. Advertir que la evolución del cine moderno (sonido, profundidad de campo, pantalla ancha) tras desdeñar el montaje como principio estético, tendió a abandonar la composición rígida del encuadre y a organizar de manera muy libre el movimiento interno de la imagen, no implica elogiar indiscriminadamente cualquier opacidad que esté registrada sin corte. La vitalidad de un film siempre deriva de la particular tensión que se establece entre un talento individual y el lenguaje que lo sirve; esa tensión subyace tanto en las más límpidas y serenas imágenes de *Tabú* y de *Ugetsu* como —más evidentemente— en la desmesura de Orson Welles y en la respiración entrecortada de *A bout de souffle*. Si el estilo es, sencillamente, un modo de mirar el mundo, en esa tensión reside la condición intransferible de la mirada que se posa sobre los hombres y las cosas, para iluminarlos y ordenarlas. Señalar la "modernidad" del lenguaje de Griffith significa advertir cierta identidad entre su forma de ver y recoger la realidad y la que hoy parece más vigorosa y más sutil. Pero significaría, también, una nueva forma de reducirlo al carácter de precursor (en este caso, de lo que quizá pueda llamarse una tradición clásica del cine), si no se reconociera que esa visión está perfectamente realizada en sus films. Y está realizada no al modo de ejemplos para una teoría (como a menudo impresionan los films soviéticos mudos, más sometidos a la ilustración de un principio abstracto, más cerrados en la perfección mecánica de su método) sino con el ímpetu y la diversidad de un talento múltiple.

Es privilegio de este tipo de talento hacer gustar de sus defectos porque constituyen una parte inextricable de su personalidad; aunque sería más correcto decir "lo que en otros serían defectos", ya que una invisible y eficaz alquimia los neutraliza en el interior de la obra, transformándolos en vehículos de sus virtudes más personales: el descuido aparente de la ilación narrativa, por ejemplo, permite a artistas tan diferentes como John Ford y Leo Mc Carey provocar esos momentos donde la observación de una conducta se explaya libremente y ofrece el conocimiento más íntimo y directo de un personaje.

Lo que agiganta la figura de Griffith es la convivencia de rasgos que parecen contradictorios y en su obra alcanzan una compensación viva y fecunda: el sentimentalismo victoriano y la fuerza con que presenta cualquier acción; el interés por cuestiones trascendentes y el impenitente partidismo que suele guiar su enfoque de las mismas. Quizá la cualidad central que poseen todos estos aspectos de la personalidad de Grifitth sea una poderosa y activa inocencia, que reside en su mirada y no implica desconocimiento ni prescindencia.

NECESIDAD E INOCENCIA

Se ha dicho que Griffith inventó la gramática cinematográfica a medida que la necesitaba, y no creo que sea una falacia de nuestro punto de vista retrospectivo el que sintamos, ante un movimiento de cámara, ante un primer plano, la necesidad imperiosa que los dicta. Los primeros planos de Griffith nunca son esas inserciones explicativas que quiebran el curso de la acción para mostrar una reacción, cuya concertada aparición delata la búsqueda de un efecto más que su comunicación. En el episodio moderno de *Intolerance*, la narración parece estallar incontenible mente en un primer plano de Mae Marsh aferrada a su hijo, o de su mano que acaricia una prenda olvidada. La cámara se acerca a las figuras que pueblan la corte francesa, en el episodio renacentista, como una mirada selecciona los objetos de su atención. (Esta aproximación coincide con el uso del lente corto, un aspecto de ese sector, Rossellini como *Era notte a Roma* y *Vanina Vanini*. En ambos ejemplos los personajes están inmersos en una red asfixiante de presiones sociales y lealtades políticas contradictorias, que entran en acción apenas esos personajes intentan realizar su personal idea de libertad. Al describir con una panorámica un amplio sector del mundo recreado, y al traer a un plano más cercano, sin aislarlo mediante un corte, un aspecto de ese sector, Rossellini logra la presentación simultánea, y por lo tanto plenamente dramática, de los términos del conflicto, de la Historia y la voluntad individual; recuérdense las escenas del monasterio en *Era notte a Roma* o la admirable secuencia de la feria en *Vanina Vanini*.)

Más que en esta necesidad evidente que guía a Griffith en el descubrimiento de un lenguaje, esa peculiar inocencia de su mirada se revela en su capacidad para tornar admirables, no sólo aceptables, recursos que un empleo más deliberado haría inconvenientes. Es difícil, a priori, imaginar sin desconfianza el tratamiento fotográfico de *Broken Blossoms (Pimpollos rotos)*: el abuso de difusores, el leve desenfoque de la imagen, son recursos que sólo el genio de Murnau pudo dominar en *Sunrise (Amanecer)*; desde el peor expresionismo hasta Rolf Thiele, Mauro Bolognini y una docena de checos, han servido para fabricar la intensidad que la impotencia del director no logra extraer de los actores o del ámbito físico. Escenas inalcanzables para una sensibilidad sofisticada, como aquella del mismo film donde Richard Barthelmess ahueca las manos para recoger la luz de la luna y volcarla sobre el cabello de Lillian Gish, requieren toda la convicción con que Griffith reverencia la iconografía heredada de la poesía victoriana, su asexuada ternura, para atravesar una moda pertimida y evocar una emoción tan auténtica que, si la escena parece cursi, parece encantadoramente cursi, y más encantadora que cursi.

Donde esta apasionada inocencia es más evidente, pero también menos aceptable para el público liberal, es en el aspecto político, sobre todo en el racismo de *The Birth of a Nation*.

Hijo de un coronel de la Confederación, Griffith conoció en su infancia la ruina de la única sociedad que en los Estados Unidos del siglo XIX —cuando el vigor puritano de la Nueva Inglaterra ya había menguado— supo crear formas de vida y realizar un ideal de civilización; igual que esa sociedad desaparecida, a la que permanecía sentimentalmente unido, Griffith aceptó como decreto de la naturaleza —con la honestidad de quien no ha recibido las ideas del siglo XVIII— la inferioridad de la raza negra y su consiguiente posición social subalterna. Por ello no es paradójico que, como la verdadera aristocracia sureña, haya sabido sentir por cualquier negro un sentimiento individual, moldeado por las cualidades de la persona que lo inspiraba y por la convivencia cotidiana, en vez de esa aprendida solidaridad con la especie que declamaban los abolicionistas yanquis, cuando en realidad sólo vislumbraban el caudal de votos que podían incorporar a su partido.

Esta hipocresía de quienes se declaraban redentores (y destruyeron, saquearon y humillaron a la última cultura agraria que había resistido la expansión industrial del Norte) fue perfectamente entendida por Griffith, quien encarnó en la figura del senador Stoneman a Thaddeus Stevens, líder del ala radical del Partido Republicano, quien para proteger la supremacía de su partido impidió que los blancos del Sur estuvieran representados en el Congreso, y participó en la preparación del rencoroso Programa de Reconstrucción posterior a la Guerra Civil, instrumento del sometimiento de los estados sureños a los intereses económicos del Norte.

Griffith no pudo comprender la ola nacional de protestas que siguió al estreno del film, los intentos de prohibirlo, los insultos periodísticos; declaró de buena fe que nada tenía contra la raza negra, y era cierto: el racismo estaba tan incorporado a su punto de vista que no podía discernir la diferencia entre dar su simpatía al negro que había permanecido fiel a los antiguos amos y presentar como canallas a los que habían esperado hallar alguna dignidad civil sumándose en la politiquería yanqui. La sinceridad de Griffith es tan refrescante, por contraste con el blando liberalismo-de-clase-media-ilustrada que Hollywood ha dispensado al tratamiento de la cuestión negra desde la segunda guerra mundial, que suscita admiración por la pasión no retaceada que lo anima. Para defender su derecho a exponer por medio del cine su interpretación de la historia nacional, Griffith publicó un panfleto (*The Rise and Fall of Free Speech in America*); para responder a las injurias recibidas, transformó el film que entonces realizaba —*The Mother and the Law*— en base del episodio contemporáneo de *Intolerance*, cuyo irreprochable tono liberal mereció el aplauso de quienes habían impugnado *The Birth of a Nation*. Pero aunque no hubo en el nuevo film hipocresía, tampoco hubo esa emoción indisimulable con que en el anterior Griffith había pintado el dilapidado mundo de su infancia. La contradicción entre ambos es sólo aparente: para Griffith, también *The Birth of a Nation* atacaba la intolerancia, pero la del Norte triunfante hacia el Sur vencido.

Curiosamente, también en estos aledaños del cine que son sus proyecciones (o interpretaciones) ideológicas, Griffith prefigura rasgos constantes del cine norteamericano. Parte de la crítica europea descubrió en esa aparente contradicción de sus dos films más famosos una incoherencia que aún hoy señala en el tratamiento de temas políticos por el cine norteamericano, y no es más que la inadecuación de los esquemas europeos de izquierda y derecha para comprender la realidad norteamericana. Hubo quienes admiraron a John Ford cuando adaptaba a Steinbeck o tenía por guionista a Dudley Nichols, y lo hallan repudiable desde que descubrieron que se enternece por la disciplina militar y el tradicional orden familiar irlandés; sin embargo, pocas obras son tan coherentes en sus lealtades y sus repudios. Otros dedujeron que *Out Daily Bread (El pan nuestro de*

cada día, King Vidor, 1934) no era un film serio porque tanto Mussolini como Stalin lo habían elogiado y premiado, pero no se les ocurrió que el defecto podía estar en Mussolini y en Stalin. (¿Acaso la mejor ilustración del mito fascista del líder, como expresión de los anhelos no formulados de su pueblo, no se halla en el *Alexander Nevski* de Eisenstein?) Hasta hace poco se consideraba a Samuel Fuller como un troglodita por su fervor anticomunista; sin embargo, la audacia auténtica y talentosa de *Shock Corridor* pone al desnudo el grosero cinismo de *Dr. Strangelove (Dr. Insólito)* y de Stanley Kubrick, su "responsable" autor.

EL ARTISTA CLASICO

La palabra clásico se reitera en las notas anteriores, y temo que, referida a Griffith, su sentido no sea perfectamente claro. Griffith no sólo es clásico porque los años han confirmado su permanencia. Lo es por virtud del equilibrio (constantemente roto, constantemente recobrado) que sabe establecer entre sus excesos más contradictorios. Aunque, con efusión novelesca, su fantasía acumule observaciones para caracterizar a un personaje o reproducir un ambiente, y obtenga la peculiar densidad que se asocia con la novela realista del siglo XIX, su narración no sucumbe bajo un desarrollo excesivo de la acción marginal —peligro que acecha, en cambio, a todos los directores formados en el teatro naturalista, como Kazan y Visconti, fascinados por la agitación y la variedad que caben en el segundo plano de la acción, y a menudo debilitan el primero—. Sin reprimir su gusto por las peripecias, Griffith siempre atiende a las líneas de fuerza que sostienen la narración: parece imposible que haya podido filmar *Intolerance* sin un guión detallado y sin perder noción del tratamiento que correspondía a cada parte.

Por esta razón, todo lo que Griffith muestra es convincente. Así como sus primeros planos y su empleo de distintos formatos de imagen parecen indiscutiblemente necesarios, aun en los momentos de arrebato y fantasía más libre la construcción no pierde rigor. Pero el arte de Griffith nunca exhibe las dificultades del taller para ganar admiración. Se revela con el vigor y la evidencia de un fenómeno de la naturaleza. Aun realizadores cuyo método es una investigación tenaz de la realidad, artistas tan reflexivos como Fritz Lang y Joseph Losey, derivan su condición de clásicos de una transparencia ejemplar: si invitan a participar en su reflexión es para hacer más claro el punto de llegada. (El espectador, desde luego, puede equivocar el camino, como cuando no advierte el disgusto que impregna las imágenes más barrocas de *Eva*, y acusa al film de la misma complacencia sensual hacia una forma insincera de vida que Losey fustiga con su estilo. Pero basta comparar la dureza de ese film discutible con la seudo poesía de *La dolce vita* y *8 ½* para medir la distancia entre lucidez y exhibicionismo.)

Walsh declaró alguna vez que no existen treinta y seis maneras de mostrar a un hombre que entra en una habitación. Sus palabras revelan la actitud del artista clásico ante el lenguaje: los hechos le imponen la forma de registrarlos. El crítico, en cambio, sabe que existen infinitas maneras de mostrar una misma cosa, pero que el valor de la forma elegida (hallada) por el artista reside en su capacidad para convencer de que es la única posible. ◆

PREMIOS

ESTADOS UNIDOS

Film: TOM JONES (idem), de Tony Richardson —G. Bretaña.
Director: T. Richardson, por TOM JONES.
Actriz: Patricia Neal, por EL INDOMABLE (Hud).
Actor: Sidney Poitier, por UNA VOZ EN LAS SOMBRAS (Lilies of the Field).
Libro original: James R. Webb, por LA CONQUISTA DEL OESTE (How the West Was Won).
Adaptación: John Osborne, por TOM JONES.
Actriz secundaria: Margaret Rutherford, por HOTEL INTERNACIONAL (The V.I.P.'s.).
Actor secundario: Melvyn Douglas, por EL INDOMABLE.
Fotografía (b. y n.): James Wong Howe, por el INDOMABLE.
Fotografía (color): Leon Shamroy, por CLEOPATRA (idem).
Efectos fotográficos: Emil Kosa Jr., por CLEOPATRA.
Música original: John Addison, por TOM JONES.
Música adaptada: André Previn, por IRMA LA DOUCE (idem), sobre temas de Marguerite Monot.
Canción: "Call Me Irresponsible", de James Van Heusen y Sammy Cahn, del film LOS LIOS DE PAPA (Papa's Delicate Condition).
Dirección artística (b. y n.): Gene Callahan, por AMERICA AMERICA (idem).
Dirección artística (color): Jack Martin Smith, John De Cuir, Hilyard Brown, Herman Blumenthal, Elven Webb, Maurice Pelling y Boris Juraga, por CLEOPATRA.
Montaje: Harold F. Kress, por el MUNDO ESTA LOCO, LOCO, LOCO, LOCO (It's a Mad, Mad, Mad, Mad World).
Vestuario (b. y n.): Piero Gherardi, por OCHO Y MEDIO (Otto e mezzo). —Italia.
Vestuario (color): Irene Sharaff, Vittorio Nino Novarese y Renie, por CLEOPATRA.
Sonido: Franklin Milton, por LA CONQUISTA DEL OESTE.
Efectos sonoros: Walter Elliot, por EL MUNDO ESTA LOCO....
Film en idioma extranjero: OCHO Y MEDIO, de Federico Fellini.
Documental largo: ROBERT FROST, A LOVERS QUARREL WITH THE WORLD, producido por Robert Hughes.
Documental corto: CHAGALL, producido por Simon Schiffrin.
Cortometraje de acción: AN OCCURRENCE AT OWL CREEK BRIDGE (La rivière du Hibou) de Robert Enrico —Francia.
Dibujo animado: EL CRITICO (The Critic), de Ernest Pintoff.
Productor: Sam Spiegel, por la calidad de su producción.

ITALIA

El Sindicato Nacional de Periodistas Cinematográficos de Italia asignó los siguientes "Nastri d'Argento" (Cintas de Plata) 1964:
Dirección: Federico Fellini, por OCHO Y MEDIO.
Producción: Angelo Rizzoli, por OCHO Y MEDIO.
Argumento original: F. Fellini y Ennio Flaiano, por OCHO Y MEDIO.
Guión: F. Fellini, Tullio Pinelli, E. Flaiano y Brunello Rondi, por OCHO Y MEDIO.
Actriz: Silvana Mangano, por EL PROCESO DE VERONA (Il processo di Verona).
Actor: Ugo Tognazzi, por LA REINA Y SU ZANGANO (Una storia moderna — L'ape regina).
Actriz secundaria: Sandra Milo, por OCHO Y MEDIO.
Actor secundario: Folco Lulli, por LOS COMPAÑEROS (I compagni).
Música: Nino Rota, por OCHO Y MEDIO.
Fotografía (b. y n.): Gianni Di Venanzo, por OCHO Y MEDIO.
Fotografía (color): Giuseppe Rotunno, por EL GATOPARDO (Il gattopardo).
Escenografía: Mario Garbuglia, por EL GATOPARDO.
Vestuario: Piero Tosi, por EL GATOPARDO.
Film extranjero: LAWRENCE DE ARABIA, de David Lean.

CRONISTAS

Premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos a la producción estrenada en 1963:
Película: PAULA CAUTIVA, de Fernando Ayala.
Director: Juan A. Bardem, por LOS INOCENTES.
Actriz: Susana Freyre, por PAULA CAUTIVA.
Actor: Alfredo Alcón, por LOS INOCENTES.
Actriz de reparto: Bárbara Mujica, por LAS RATAS.
Actor de reparto: Orestes Caviglia, por PAULA CAUTIVA.
Revelación femenina: Belita, por LA TERRAZA.
Fotografía: Alberto Etchebehere, por LOS INOCENTES.
Música: Astor Piazzolla, por PAULA CAUTIVA.
Escenografía: Gori Muñoz, por LOS INOCENTES.
Película extranjera: OCHO Y MEDIO, de Federico Fellini —Italia.
Nota: Todos los otros rubros fueron declarados desiertos. ◆

EN EL PROXIMO NUMERO se incluirá una reseña completa del VII Festival Cinematográfico de la República Argentina, a efectuarse en Mar del Plata desde el 16 hasta el 26 de marzo de 1965.



SAQUEO A LA CIUDAD de Francesco Rosi: el mejor film de 1964.

LO MEJOR DE 1964

Los cronistas de TIEMPO DE CINE han votado los que a su juicio eran los mejores films estrenados en 1964, *y esa votación arrojó el resultado siguiente:* 1) Saqueo a la ciudad *de Francesco Rosi;* 2) Harakiri *de Masaki Kobayashi;* 3) Doctor Insólito de *Stanley Kubrick;* 4) El fuego fatuo de *Louis Malle;* 5) Morir en Madrid *de Frédéric Rossif;* 6) Los paraguas de Cherburgo de *Jacques Demy;* 7) El gatopardo de *Luchino Visconti;* 8) Tom Jones *de Tony Richardson;* 9) El silencio de *Ingmar Bergman;* 10) Juana de los Angeles de *Jerzy Kawalerowicz:* (11) El mundo frente a mi *de Tony Richardson y* 12) Los compañeros *de Mario Monicelli. Dada su importancia, casi estos films merecieron comentario extenso en "El ojo de la crítica" de este número y del anterior. Las dos excepciones fueron* El gatopardo, *estrenado en una versión de cuyas adulteraciones ya se hizo eco el Editorial del número* 17, *por lo que es preferible remitirse al artículo de Guido Aristarco —en el número* 16, *página* 5— *sobre la versión original, y* El mundo frente a mi, *comentado en el número* 14-15, *pág.* 16.
Una visión a vuelo de pájaro de los restantes estrenos 1964 *de algún interés prometía ser caótica si no se agrupaba a la producción de algún modo. La división en países no es la ideal, pero supera al menos a la cronológica.*

ESTADOS UNIDOS

El cine norteamericano siguió siendo el más conocido en la Argentina: en 1964 sobre un total de 456 estrenos, 145 fueron norteamericanos; lo siguieron Italia con 61, Francia con 55 y Gran Bretaña con 54, etcétera.
El mejor film estadounidense fue *Doctor Insólito o cómo aprendí a no preocuparme y amar la bomba* (ver este Nº, pág. 54), en cuyo extraño título estuvo implícita la peculiar naturaleza de este film estremecedor de Stanley Kubrick. El veterano Elia Kazan produjo otro film elogiable: *América, América*, que, aunque exhibido en una copia cortada, impresionó por su fuerza humana: fue una historia de inmigrantes turco-griegos (con datos biográficos del propio Kazan) pródiga en acontecimientos elocuentes, presentados con síntesis, buena interpretación y buena fotografía.
La obra de otros veteranos fue menos atrayente: *El cardenal* de Otto Preminger mostró el gran oficio del director, pero su habitual prescindencia con respecto a los conflictos de sus personajes fue perjudicial en este caso: no emocionó en momento alguno. Se incluye a *El deporte predilecto del hombre* en este capítulo, y no en el de la comedia, porque Howard Hawks prescinde de las modas y se mantiene fiel a sí mismo: en una línea de comedia vertiginosa en la que fue maestro en otros tiempos no reeditó ahora igual eficacia, pero su film fue con todo mejor que el producto corriente del género. El vapuleado John Huston reapareció en *La noche de la iguana* para demostrar que a veces donde hubo fuego pueden no quedar cenizas: el film fue teatral e inconvincente. Otro tanto puede decirse de *Cuando una mujer se empeña*, viejo film de George Cukor, filmado a base de planos generales e interminables diálogos. Un film de Raoul Walsh, *La ley del más fuerte*, había sido estrenado en 1957 en 16 milímetros.
Entre los films de directores provenientes de la televisión se destacó *Grito de batalla* de Irving Lerner, con un guión excelente, un buen trabajo de Van Heflin y un estilo irónico que combinó el nerviosismo neoyorquino con la delicadeza hollywoodense. Es también destacable la primera mitad de *Desliz de una noche* de Robert Mulligan (ver este Nº, pág. 32), con certeros apuntes costumbristas. Más convencional fue *Aguilas al acecho* de Delbert Mann en su observación de la vida militar, en tanto que *Cuatro confesiones* de Martin Ritt habría sido un film elogiable sin el antecedente de *Rashomon*; ambos están basados en el mismo libro original de Akutagawa, pero Ritt copió mucha imagen de Kurosawa.

Hubo varios films interesantes sobre temas sociales y políticos: *Siete días de mayo* de John Frankenheimer presentó un tema de quemante actualidad, bien interpretado, aunque el estilo visual fue un tanto chato y el libreto amontonó casualidades oportunas. *El mejor candidato* de Franklin Schaffner retomó la problemática de *Tempestad sobre Washington* de Preminger, con un logro total menos coherente. *Shock Corridor* de Samuel Fuller incluyó secuencias sorprendentes y un final inesperado, y, como en sus mejores films, la violencia estuvo justificada por el clima total: había varios norteamericanos "ultras" en un manicomio. En *El intruso* Roger Corman abandonó su habitual línea del cine de horror o de aventuras para contar un asunto donde el racismo generaba el odio y la violencia; pero las ideas de Corman parecieron un tanto confusas.

La comedia es un género muy taquillero en estos tiempos pero pocas se destacaron por trasportar algún talento; entre ellas *La pantera rosa* de Blake Edwards, elegante, dinámica, con personajes y situaciones no tan superficiales: por su estilo pareceria una película de dibujos animados con intérpretes de carne y hueso; *Charada* de Stanley Donen fue otra comedia dinámica, con elementos de humor negro; y, por su parte, *París, tú y yo* de Richard Quine pudo haber sido creativa y original: tuvo la intención, pero fue demasiado pedante y sólo queda en el recuerdo como la desafortunada remake de *La inocente Enriqueta* de Duvivier. Con *El profesor chiflado*, Jerry Lewis siguió modelando su personaje torpe, misógino; tuvo lagunas como director, pero es un actor cómico de muchos recursos, los que aplicó también a *Un loco con suerte* de Frank Tashlin. La serie Doris Day continuó con *La salsa de la vida* y *Yo, ella y la otra* (remake de *Mi mujer favorita* de *Leo Mc Carey*): Norman Jewison y Michael Gordon estuvieron aquí subordinados a un esquema estereotipado y exitoso desde *Problemas de alcoba*. Otras comedias igualmente efectivas y más impersonales fueron *La señora y sus maridos* de J. Lee Thompson y *Si mi alcoba hablase* de Bud Yorkin, ésta con una distinguida escenografía de Hal Pereira. Un capítulo aparte fue *El mundo está loco, loco, loco loco* (ver Nº 17, pág. 47) de Stanley Kramer, realizado en el peculiar cinerama de una sola cámara, que exhumó a viejos actores y a viejos recursos de golpe y porrazo. Hubo también un film de montaje: *La vida en broma*, segunda recopilación de los films mudos de Harold Lloyd, menos lograda que la primera, con la versión integral de *The freshman*, una obra floja que debilitó el conjunto.

Entre los films de horror sobresalió *La casa embrujada*, quizá el estudio más profundo sobre la parasicología en el cine, con un excelente argumento desperdiciado en parte por la rutinaria dirección de Robert Wise. Aunque *Destinos fatales* no es la mejor adaptación

posible de Edgar Allan Poe, siguiendo las líneas habituales del género Roger Corman dirigió con éste uno de sus mejores films. *El castillo de los monstruos* de Maury Dexter tuvo el atrevimiento, irrepetido desde la justamente famosa *Fenómenos*, de mostrar en la pantalla a monstruos auténticos. *Un trío de terror* y *Seres de las sombras*, ambas de Sidney Salkow, y la segunda proclive a la ciencia-ficción, sirvieron de pretexto a Vincent Price para asustar un poco sin emocionar nada. Y *¿Quién yace en mi tumba?* de Paul Henreid fue un melodrama tipo Warner 1930, sin otro valor que la actuación de Bette Davis.

Las películas de guerra norteamericanas no convencían aun en la época en que los espectadores aceptaban a priori sus tesis. Hoy día, aún menos: *Los vencedores* abarcó demasiada anécdota sin profundizarla; Carl Foreman es un director que en su época de libretista supo ser más conciso. *Hermanos ante el peligro* pertenece al período negro de Bud Boetticher en la Universal, y *La guerra es un infierno* de Burt Topper fue un calco ingenioso de las películas de guerra de Samuel Fuller tipo *Casco de acero*.

Pocos westerns se producen en la actualidad: la televisión ha copado el mercado. Por ello asombró descubrir dos films del oeste clásicos, como *Día de justicia* de Budd Boetticher y *Al oeste de Montana* de Burt Kennedy, de libreto económico ambos. Son más comunes ahora las reflexiones melancólicas sobre los tiempos idos, como *La brigada de los valientes* de Raoul Walsh, o las evocaciones francamente irónicas, como *Cuatro por Texas* de Robert Aldrich, quizá el mejor film del clan Sinatra, aunque esto no es decir mucho.

Johnny Cool, mensajero de venganza fue una policial ágil, realizada con escasos medios por William Asher, con el típico derroche de violencia de la clase B y algunas secuencias de aisladas inquietudes formales. *El premio* de Mark Robson tuvo personajes inverosímiles y acción descabellada, pero la realización fue correcta. *Una voz en las sombras* de Ralph Nelson conmovió más con el tema religioso que con la impersonal dirección. Quedan para el final dos producciones mastodónticas de Samuel Bronston: *Cincuenta y cinco días en Pekín* y *La caída del imperio romano*, donde naufragaron los en un tiempo inquietos Nicholas Ray y Anthony Mann.

ITALIA

El cine italiano está mostrando una vitalidad sólo comparable con la del cine norteamericano de hace cinco lustros: produce, paralelamente, obras comerciales y obras creativas en cantidades abrumadoras. Una generación joven, que coexiste con la madura seguridad de veteranos, son las causas de ese éxito. Los tres films italianos que figuran entre los doce mejores del año: *Saqueo a la ciudad* de Francesco Rosi (ver Nº 17, pág. 37), *El gatopardo* de Luchino Visconti (ver referencia al comienzo de esta nota) y *Los compañeros* de Mario Monicelli (ver este Nº, pág. 55) son un símbolo: la juventud talentosa (Rosi), la cultura (Visconti) y la clara percepción de lo que el público quiere (Monicelli) están aunados allí.

La noia de Damiano Damiani fue una de las más afortunadas adaptaciones de Moravia al cine: sensual y enérgica, aunque un tanto folletinesca; Con *La entrega* y *Agostino*, Mauro Bolognini aplicó su habitual esteticismo a sus habituales temas: misoginia, moralismo, marxismo alambicado. El en un tiempo prometedor Florestano Vancini descendió en *La vida caliente* a una fórmula habitual en cierto cine italiano: jovencitos, playa, música lánguida, adolescente que despierta bruscamente a la vida (y, como en *La noia*, Catherine Spaak). El irregular Franco Rossi produjo el mejor episodio de *Alta infidelidad* (con Nino Manfredi) y acertó sólo parcialmente en *Un italiano en América* (ver Nº 17, pág. 43) y en *Odisea desnuda*, sobre una excursión a las islas de la Polinesia. Y más buenas intenciones que aciertos hubo en *Mujeres corrompidas* de Gianni Puccini, quien también realizó *Una provinciana en Roma*, una comedia a ratos ágil.

En *Los zánganos*, la directora Lina Wertmüller relató con cierta monotonía el gastado tema de la abulia provinciana y en los mejores momentos recordó a *Los inútiles* de Fellini. Los jóvenes Valentino Orsini y Paolo y Vittorio Taviani (de quienes el Cineclub Núcleo preestrenó durante 1964 su primer film: *Un uomo da bruciare*) presentaron su segundo film: *Fuera de la ley del matrimonio*, en tres episodios más discursivos que dramáticos. Y uno de los actores más sobrios y elocuentes del cine contemporáneo, Ugo Tognazzi, debutó sin fortuna en la dirección con *El mantenido*.

Directores claves en los momentos iniciales del neorrealismo reaparecieron: al frustrado episodio de Roberto Rossellini en *Rogopag* debe agregarse una *Vanina Vanini* —estrenada con cortes del productor original en sala de repertorio— sólo recordable por el constante uso del lente *zoom*, una especialidad actual de Rossellini. Por su parte, Vittorio de Sica presentó una de los éxitos de público más notables de estos años: *Ayer, hoy y mañana*, a la cual los críticos, más escépticos, entendieron como un hábil film de productor pese a Zavattini y De Sica. Este dúo brilló menos en *Il boom*, aunque acertó allí en la pintura de la desmedida ambición material contemporánea, y fracasó estruendosamente en *El juicio universal*, caótica, y con un extensísimo reparto desperdiciado, y en *Los condenados de Altona* (sobre la obra de Sartre, sin Zavattini), confusa y demasiado conversada. *La estepa* fue una lánguida adaptación de Chejov dirigida por Alberto Lattuada, de quien se estrenó también, con mucho retraso, *Escuela elemental*, conocida antes en 16 mm. En *Frenesí de verano* reapareció Luigi Zampa, con una exitosa y pícara comedia de enredos, y en *El proceso de Verona* Carlo Lizzani ratificó que sigue siendo mejor crítico que realizador.

Un film de gran éxito (sólo superado en la producción italiana por *Ayer, hoy y mañana*) fue *Alta infidelidad* de Petri, Rossi, Monicelli y Salce. Otros éxitos del año: *Los monstruos* de Dino Risi (ver este Nº, pág. 33); *La reina y su zángano* de Marco Ferreri (ver Nº 17, pág. 45); la mencionada *Frenesí de verano* y *Seducida y abandonada* de Pietro Germi. En todos ellos brilló ese rasgo habitual de la comedia italiana: la combinación exacta de humor y detalles realistas. Menos repercusión alcanzó *Rogopag*, con dos episodios recordables, a cargo de Pier Paolo Pasolini y de Godard, y otros dos olvidables de Rosellini y Ugo Gregoretti.

En el género de aventuras, los especialistas coincidieron en calificar a *Los hijos del trueno* de Duccio Tessari, como una de las mejores obras del año: realizada a la manera de Douglas Fairbanks, por lo ágil y simpática, tuvo también acertado tono de comedia y escenografía y personajes bien dibujados. *Las siete espadas del vengador* fue un alocado film de capa y espada, de acciones múltiples y complejas, tratado con suma ironía por Riccardo Freda, quien dirigió, además, un policial menos estimable: *Caza al hombre*.

El ex documentalista Gian Luigi Polidoro desaprovechó en *El diablo* las posibilidades del tema, que contrastó las personalidades distintas, en cuanto al comportamiento sexual, de los nórdicos y los latinos; sólo se lució Alberto Sordi. Y en *Muchachas en vitrina*, otro documentalista metido en complicaciones argumentales, Luciano Emmer, no rescató de la vulgaridad a la aburrida historia que complicaba a prostitutas holandesas y mineros latinos.

Un género exitoso en Italia a partir de *Europa de noche* y *Mondo cane* es el documental sobre números de canto y baile o sobre costumbres exóticas. El género ha derivado hacia un sensacionalismo agresivo y molesto, por lo que es justo destacar aquí la objetividad de *Rusia inédita* de Romolo Marcellini, Leonardo Cortese y Tamara Lisizian. No es raro ver enredado a Gualtiero Jacopetti en un *Perro mundo Nº 2* que aumentó el efectismo del primero, pero sí es sorprendente descubrir que *Las dulces noches*, una reproducción de diversiones nocturnas en el mundo, fue realizada con mal gusto y extremado criterio comercial por Vinicio Marinucci, un ex censor oficial de colegas más serios.

FRANCIA

El cine francés figura actualmente entre los mejores del mundo. Y es mérito de una generación joven que, se la llame *nouvelle vague* o no, ha aportado enfoques nuevos a un cine que vegetaba en el academicismo de la llamada "tradición de la calidad". Y pese a que no se estrenó en el año ningún film de Resnais o de Truffaut, y de Godard sólo un episodio de *Rogopag*, tres films franceses figuraron entre los seis mejores del año. Ellos fueron *Morir en Madrid* de Frédéric Rossif, una obra que por sí sola justificaría la existencia del cine d montaje: *El fuego fatuo*, asombrosa superación de Louis Malle, y *Los paraguas de Cherburgo* de Jacques Demy, que llevó al extremo una concepción cinematográfica de la comedia musical. Estos tres films aparecen comentados inextenso en "El ojo de la crítica" de este número.

Otros directores jóvenes han presentado films de interés: *Striptease* de Jacques Poitrenaud trató con un criterio adulto el caso de las *strippers*, aunque convencionalismos argumentales empañaron los valores humanos del asunto. Michel Deville (de quien no se valoraron todavía debidamente dos encantadoras comedias como *Esta noche o nunca* y *Adorable mentirosa*) estrenó *Por causa de una mujer*, quizá su film más feérico pero a la vez sospechoso de amaneramiento. *Landrú* de Claude Chabrol fue una sátira a las costumbres de la *belle époque*, en la que el personaje menos ridículo era finalmente el asesino Landrú; la narración se hacía un tanto pesada, sin embargo. En *Ana* de Alain Cavalier elementos políticos y sentimentales estuvieron combinados de un modo extraño: fue un film desigual pero atractivo en momentos. Quien hasta la aparición de Deville parecía el primer gracioso de la *nouvelle vague*, Philippe de Broca, presentó *El hombre de Río*, comedia de ritmo endiablado, lamentablemente doblada al inglés. Marcel Ophuls no es, sin duda, Max Ophuls, pero *Cáscara de banana* recordó a la ternura formal y a la sofisticación de los films de su padre. Otro hijo de director famoso, Jean Becker (de Jacques Becker), ensayó menos exitosamente el género policial en

Un tal Larroca. Una burla aguda y alocada sobre la propia *nouvelle vague* fue *La pimienta de la vida* de Jacques Baratier, aunque sólo iniciados descifraron sus múltiples alusiones; por otra parte, el doblaje al italiano fue un error evidente en un film de este tipo. En *Plata dulce*, Jean Pierre Mocky ensayó la comedia con más fortuna que antes el drama (cierta lograda secuencia satírica de *Una pareja* fue un antecedente). Y el debutante Robert Thomas condujo a un monstruo sagrado de otros tiempos, Marie Bell (y a otro de estos tiempos: Annie Girardot) en *Amor a la francesa*, comedia basada en un extraordinario éxito teatral, con algunas bondades cinematográficas.

Judex de Georges Franju recreó sugestivamente el mundo del folletín 1914-15; los recursos elementales del cine de Louis Feuillade de esos tiempos, aprovechados conscientemente con una óptica y una técnica actuales, envolvieron al film en un lirismo sólo disminuido por cierta lentitud expositiva. En *Los crímenes del castillo*, Franju se mostró más incompetente para superar los límites de un libreto. Suele considerarse a Jean-Pierre Melville el padre de la *nouvelle vague*, y su film *Morir matando* (ver Nº 14-15, pág. 17) fue un digno heredero (como la misma *nouvelle vague*) del cine norteamericano; en este caso, del llamado cine negro, línea en la que también estuvieron *Rififí en Tokio* de Jacques Deray y *Balada para un canalla* de Jean Claude Bonnardot, ambos con personajes y atmósfera logrados, pero de asunto frágil, y *La amenaza* de Gérard Oury. Como en muchos géneros también al policial lo satirizaron sus mismos cultores: Georges Lautner aunó el suspenso con el humor negro en *El monóculo negro* y *Mi tío el pistolero*. Con más estrellas, más oficio y menos talento hizo lo propio Edouard Molinaro en *Una adorable idiota* (para los dos últimos films ver este Nº, pág. 33).

La vieja ola tambaleó, pero siguió de pie. René Clément defraudó con *La jaula del amor* y, sobre todo, con *El día y la hora*: técnicamente irreprochables, sin embargo; Claude Autant-Lara, con *Sono milionaria*, inconvenientemente doblada al italiano; Marcel Carné, con *Alpiste para el pajarito* y Julien Duvivier con *Carne de gallina*; ambas correctas como las películas corrientes de hace veinte años; Christian-Jaque, con *El tulipán negro*, sólo apta para los amantes poco exigentes de las aventuras, y, finalmente, André Cayatte, uno de los fiascos más sonoros, con *Dos son culpables* y las dos partes de *La vida conyugal*: *El hombre* y *La mujer*.

Hubo un film de montaje: *Los años locos* de Mircea Alexandresco y Henri Torrent, con interés periodístico, sobre todo. Y debe anotarse por último, la pura pretensión comercial de tres directores jóvenes que prometían más: Roger Vadim y su *Vicio y virtud*; Marcel Camus y *Paraíso de Oriente*, y Jean-Gabriel Albicocco y *Rata de América*.

GRAN BRETAÑA

Los mejores films ingleses del año fueron dirigidos por directores jóvenes, provenientes del *free cinema*, del cortometraje, etc. Las palmas las llevó *Tom Jones* (ver este número, pág. 52) con su estilo abierto y desenfadado, tan *nouvelle vague* y tan poco inglés.

Otro film de Richardson, inferior, fue *El mundo frente a mí* (ver Nº 14-15, pág. 16). Por su parte, *Al caer la noche* desilusionó a quienes esperaban una continuación de la línea social de *Todo comienza el sábado*, pero Karel Reisz manejó hábilmente los elementos de la intriga policíaca; y hubo una sutil (aunque quizá sobreactuada) interpretación de Albert Finney en el papel de un sicópata. Una revelación fue Richard Lester con *Yeah, yeah, yeah* (antes había estrenado un *Ratón en la luna* que pasó inadvertido); lo mejor que puede decirse de él es que se trata de un film de director: comicidad por el absurdo, en la línea de los hermanos Marx, y canciones y los mismos Beatles subordinados al ritmo dinámico y (excesivamente) alocado de la narración. Otro director joven, Clive Donner, presentó *Esta clase de gente* y *Oro y barro* (ver este número, pág. 33), realizadas en un estilo más tradicional.

El cine de horror es una tradición británica, y hubo significativas muestras este año: *Brujerías* y *El beso del vampiro* de Don Sharp y *El castigo de Frankenstein* de Freddie Francis. Pero, sobre ellas figuró *El intruso inocente* del experto Terence Fisher, quien, tomando en broma los elementos del género (castillo siniestro, mujer vampiro, inventor loco, tarántula paseandera, etc.), construyó una comedia deliciosa.

Las buenas comedias inglesas (sin horror) escasean. La mejor: *El brazo izquierdo de la ley* de Cliff Owen, muy divertida y con un final de desacostumbrada audacia. Otro film de Owen (policial, rutinario), *El gran atraco*. En *Jasón y los argonautas* de Don Chaffey hubo imaginativos trucos y un trasfondo irreverente hacia los dioses mitológicos. Otra comedia discreta fue *La dama ligera* de Ken Annakin.

Films solemnes y de gran espectáculo fueron *Becket* de Peter Glenville (buena interpretación de Peter O'Toole), *Macbeth* de George Schaeffer, y otra transcripción de danzas clásicas, de Paul Czinner: *El ballet real de Londres*, los tres apabulladoramente teatrales. Por contraste, fue preferible la briosa técnica de *Zulú* de Cy Endfield.

Uno de los films más comerciales del año lo dirigió Terence Young: *De Rusia con amor*. Pero esta segunda parte de la serie del agente James Bond, como la primera, fue un típico film de productor, con una línea argumental complicada pero coherente, donde la violencia, el erotismo y la aventura estuvieron llevados al paroxismo; tuvo buena interpretación y escenarios naturales muy bien integrados en la historia. Otros realizadores "vieja ola": Carol Reed en *Prófugo de su pasado*, Ronald Neame en *Corazones heridos* y Charles Frend en *Mientras dure la tempestad*, conocieron épocas más brillantes en el cine inglés. Por su parte, Basil Dearden abusó —como casi siempre— de los grandes temas en *Condenado a vivir* y aburrió en *La piscina*; Ken Hughes relató los procesos de Oscar Wilde en *El hombre del clavel verde*, con mejor escenografía que drama, y con la misma frialdad adaptó a Somerset Maugham en *Servidumbre humana*. Un film de montaje fue *Los puentes del infierno*, sobre el descenso de tropas aliadas aerotransportadas sobre Holanda en 1944.

PAISES SOCIALISTAS

Entre los varios films soviéticos se destacó *Nueve días de un año*, sobre un tema de ciencia ficción, donde los conflictos íntimos de los personajes estuvieron explorados de modo sutil y respetuoso, en la línea de la buena literatura rusa; dirigió este film Mijaíl Romn, confirmando el principio de que los directores veteranos son quienes hacen el mejor cine soviético actual. El *Hamlet* de Grigori Kozintsev fue otro ejemplo de adaptación respetuosa, y no por ello anticinematográfica, de una obra fundamental del teatro. Los jóvenes Grigori Chujrai, con un *Cielo despejado* influido por Pudovkin, pero sin talento; Mijaíl Kalik con *En pos del sol*, a la manera de *El pequeño fugitivo*, pero sin poesía, y Gueorgui Danelia con *Yo ando por Moscú*, una comedia intrascendente, siguieron a aquellos films en orden de importancia.

El lápiz perdido del yugoslavo Fedor Skubonja fue un mediometraje que exploró el alma infantil con una emoción pura y un estilo sencillo y directo que bien pueden ser llamados poéticos. Films yugoslavos más largos y menos valiosos fueron *Cuando el amor pasa* del debutante Alexander Petrovic, un demasiado conversado estudio de la fragilidad de los sentimientos, a la manera de Antonioni; *Cuando la noche termina* de Mirko Grobler, sobre problemas juveniles, y *Marea caliente*, de Jovan Zivanovic, sobre el físico de Elke Sommer.

Un film checoslovaco sobresaliente, *Un día, un gato* (ver este número, pág. 55), tuvo ese gusto por la magia y la fantasía tan caros al cine de este país. El sentimentalismo, en cambio, es universal, y de ahí *Las penas de Lenka* de Karel Kachyna.

La única película polaca fue *Juana de los Angeles* de Jerzy Kawalerowicz (ver Nº 17, pág. 40), una obra rigurosa y ascética, aunque un tanto fría. Hubo un film búlgaro *El sol y la sombra* de Rangüel Valchanov, donde, con un preciosismo formal heredado de la *nouvelle vague* se contó un singular idilio con símbolos pueriles y conclusión deprimente. No se estrenó ningún film húngaro, lo cual debe ser lamentado debidamente.

ESCANDINAVIA

Hubo cine sueco de directores veteranos y de otros jóvenes. Sobre *El silencio* de Ingmar Bergman (ver Nº 17, pág. 12 y 39) está todo dicho; con esta obra el director dio un paso adelante. A otra etapa de su carrera perteneció *Música en la noche* (1947), con elementos románticos que luego depuraría (ver este Nº, pág. 57). Otro veterano, Alf Sjöberg, presentó *Karin, reina adolescente* (ver este Nº, pág. 52), un film de 1953 admirablemente realizado sobre Erik XIV de Strindberg. *Cuando el sexo domina* fue el grosero título castellano tras el cual se escondieron ciertos elementos líricos (antes en el paisaje que en el asunto) vertidos por el veteranísimo Gustaf Molander en esta nueva versión de un film dirigido por Stiller en 1918. Hubo también dos prometedores films de directores jóvenes: *La querida* de Vilgot Sjoman (ver Nº 17, pág. 42) y *El pecado sueco* de Bo Widerberg: ambos exploraron con sutileza el comportamiento sexual sueco; en el segundo ha llegado a verse un retrato acertado de cierto sector de la sociedad de ese país.

Entendidos en cuestiones escandinavas afirman que la actitud ante la existencia es más vital entre los daneses que entre los suecos. El film danés *Weekend* de Palle - Kjaeruff Schmidt parecería confirmar esta teoría: sus personajes buscaron la comunicación (erótica) a toda costa; no tenían, evidentemente, prejuicios intelectuales de los que también carecía el director, quien no prescindió de efectismos. *La guerra de los huevos* de Gabriel Axel tomó en solfa el tema sexual que tanto inquieta a los directores de esa parte del mundo: el resultado fue una comedia satírica con cierto encanto.

(sigue en la pág. 48)

CRONICA DE UN NIÑO SOLO

el primer film de LEONARDO FAVIO

CRONICA DE UN NIÑO SOLO, que supone el debut como director del joven intérprete Leonardo Favio, se ha exhibido en una serie de funciones privadas poco antes de salir esta edición de la revista, en un momento en que se ignora aún cuál será la suerte del film. No se han publicado críticas, no se ha decidido la fecha de estreno, se ignora la recepción que podrá prestar el Instituto Nacional de Cinematografía (del que depende la eventual designación para festivales internacionales) y se ignora todavía si los habituales censores de Buenos Aires, que ya son famosos, no se precipitarán sobre una obra que critica la atención social al niño y que sugiere rasgos desagradables pero auténticos de una vida miserable y sometida.

En las circunstancias, hay que adelantar la constancia de que **Crónica** es uno de los films argentinos más valiosos de los últimos años. Es en primer lugar un testimonio personal y sincero sobre experiencias infantiles, apoyadas inicialmente en la descripción de un albergue disciplinado, severo, sórdido, y después en la fuga del joven protagonista hacia una villa miseria de la que habrá de salir nuevamente cuando es capturado por un agente policial. Es además un film que ha encontrado un estilo propio, nacido de la misma sinceridad: la narración es económica, concentrada y lacónica, sin las caídas sentimentales y los desvíos literarios a que el tema se prestaba. Esta economía da mayor fuerza a escenas capitales, como la descripción del albergue, de su dormitorio, de su gimnasio, en imágenes que abundan en detalles visuales pero que sólo están comentadas por diálogos brevísimos y por los silbatos autoritarios de los celadores. En otros sentidos, la economía es también un énfasis para la mayor sugestión del material, al exhortar la imaginación del espectador con su apunte de unos pocos datos esenciales. En una estupenda labor de cámara, por Ignacio Souto, el director encuentra el apoyo para ese estilo concentrado, con momentos notables como una escena inicial en el dormitorio, una pelea de niños en un cuarto de baño, la visita de los padres y la secuencia de evasión, incertidumbre y humillación junto al río.

Es probable que **Crónica** sea otra piedra de escándalo para el cine argentino, en parte por su callada denuncia sobre el descuido en que se tiene a los niños de más baja extracción social, en parte por su connotación de datos sórdidos y hasta por su insistencia en desnudos (masculinos, infantiles). Pero es la clase de film valiente y talentoso que merece el apoyo de la crítica y que puede aspirar legítimamente a representar al país en festivales cinematográficos extranjeros. Para el joven Leonardo Favio, que fue intérprete de varios films de Torre Nilsson, es un paso trascendental, no sólo como testimonio de su vida y de sus ideas sino como principio de una carrera distinta. Ha dedicado el film al mismo Torre Nilsson, como un agradecimiento. ◆

H. ALSINA THEVENET

Leonardo Favio dirigiendo su primer film.



Los chicos siempre están solos. Interiormente solos, aunque su soledad esté apaciguada por la madre, el padre o los otros, los que de alguna manera los quieren. Pero cuando hay poco amor, la soledad se transforma en un estilo de vida que transcurre en medio de otros chicos y de los adultos.

Favio lo presintió y puso su talento en mostrarlo: hizo la película de la soledad sin razón y sin motivo, la soledad impuesta y sin alternativa. Un chico, sin más compañía que su propio abandono, que inútilmente trata de escaparse de los adultos, es decir, del peligro. Por lo menos, para él.

La película es un documental acerca del sentimiento infantil (que también lo sea acerca de las instituciones que se ocupan de "proteger" a los chicos no es más que haberse atrevido a filmar lo que otros adultos no se atreven a corregir). Favio le dijo a su protagonista: "Dejame mirar como te sentís por adentro"..., y puso la cámara allí mismo, en un adentro que se transmite ferozmente, sin piedad sobre el espectador.

Es una película bella y cruel, porque la vida también es bella y cruel.

Demos gracias a Favio, que puede asumir su arte para comprometerse y para enseñarnos a ver. ◆

EVA GIBERTI

Como médico profundamente interesado por los problemas del menor, hallo que **Crónica de un niño solo** es una historia clínica perfecta. No hay una sola escena que no corresponda con exactitud escalofriante a uno u otro caso de la experiencia directa. Mi empeño en hacerla conocer a mis alumnos proviene de que con ella me ahorraba descripciones y datos que me hubiesen llevado muchas clases. Como espectador sensible encuentro que **Crónica de un niño solo** contiene una belleza plástica continua en la que el realismo externo sirve en cada caso a un estado de ánimo profundo. El niño es el intérprete, pero el real personaje es el medio social y sicológico que lo hace posible. Un hilo ininterrumpido tejido al mismo tiempo de angustia, indignación y culpa nos ata al desarrollo de la más expresiva película que, a mi entender y sentir, se haya filmado sobre esa edad de la vida, incluida **Los cuatrocientos golpes.** ◆

FLORENCIO ESCARDO



PRESENTACION DE LINDSAY ANDERSON

por ALBERTO CIRIA (Londres)

El más influyente de los críticos teatrales ingleses de la actualidad, Kenneth Tynan, bosquejó en 1958 esta semblanza de Lindsay Anderson: "Otro egresado de Oxford en la posguerra era Lindsay Anderson, cuya ira con el status quo no ha dejado de levantar presión por lo menos durante diez años. Formidable crítico de cine, director y polemista, es quien más ha hecho para lograr que la idea de "arte comprometido" se introduzca en la controversia pública. Muchos críticos europeos hablan hoy de Anderson como si fuera la fuerza dominante del cine británico. De acuerdo con un cronista, la fiesta que Mike Todd ofreció después del estreno en Cannes de *La vuelta al mundo en ochenta días* estuvo concurrida en su totalidad por gente que susurraba ansiosamente en dieciocho idiomas: "A Lindsay no le gustó". Ganó un premio de la Academia de Hollywood en 1955 por *Thursday's children*, documental sobre la educación de sordomudos, y un gran premio en Venecia dos años después por cuarenta minutos de exploración de la vida en el mercado de Covent Garden; y aunque todavía no ha realizado ningún film argumental de largo metraje, su posición como moralista crítico y portavoz de un cine que se preocupe por la realidad es única en Gran Bretaña".

Han pasado más de cinco años del retrato trascrito y Anderson se mostró como importante director teatral, especialmente de jóvenes dramaturgos compatriotas, además de haber realizado su "primer film argumental de largo metraje": *This sporting life* (1963). Era un buen motivo para entrevistarlo.

Llegamos a una casa de West Hampstead, el residencial barrio londinense preferido por artistas e intelectuales. Casa de arquitectura típicamente inglesa —igual a las que suelen verse en las películas inglesas, claro—: en la planta baja vive Lindsay Anderson, con quien hemos hablado previamente por teléfono. Su secretario abre la puerta y nos introduce a una sala-dormitorio decorada en forma muy personal: llena de libros, revistas y material gráfico. Anderson saluda con cordialidad, ofrece café y cigarrillos (es un fumador incesante) mientras ojea con interés la copia de TIEMPO DE CINE que le alcanzamos y comenzamos a charlar sobre la obra de Torre Nilsson, alguno de cuyos films conoce. Tendrá unos cuarenta años; es de pelo entrecano, nariz afilada y gestos muy latinos. Cuando quiere dar énfasis a algún concepto, emplea el francés... y hasta el italiano (no traiciona su procedencia universitaria). El hielo se ha roto, y la conversación se inicia desordenadamente.

—*¿Qué puede decir sobre* This sporting life?

—El film fue realizado entre marzo y junio de 1962, pero luego su montaje llevó unos seis meses más. Tomé parte del mismo en forma muy decisiva, pues no creo que las películas terminen para el director cuando éste acaba de rodar las escenas sueltas.

Uno de los problemas básicos de la empresa radicó en decidir si se mantenía una narración con *flashbacks*, tal como lo indicaba la novela original de David Storey. Al final nos decidimos por la afirmativa, teniendo en cuenta sobre todo estos factores: era una forma de subjetivizar el relato, que me parecía esencial dada la fuerza del protagonista masculino; ayudaba a situar la historia en términos de caracteres y situaciones; y me permitía adoptar una dinámica y un ritmo que me colocase fuera del naturalismo en que corría peligro de caer si contaba simplemente la carrera de un minero que llega a jugar profesionalmente al rugby. Lo que me preocupaba era mostrar determinadas relaciones humanas en un medio social determinado. Ello llevó a largas discusiones con Storey (hubo un primer guión que luego fue reelaborado) y con Richard Harris, a quien visité en Tahiti donde estaba filmado *Motín a bordo* por esa época. De modo que, concretamente, *This sporting life* es una obra en colaboración en el mejor de los sentidos. Quise ser, para decirlo con palabras de Buñuel, "subjetivamente objetivo".

—*Pareció en cierta manera sorpresiva la actitud de la Organización Rank al financiar su película, tan alejada del tipo de obras de puro entretenimiento en que al presente se especializa esa compañía. ¿Tuvo algún tipo de problemas?*

—Le voy a contar algunos detalles, incluso pintorescos, para que usted se forme su propia idea. *This sporting life* fue enviada como participante inglesa al Festival de Cannes 1963. En estos casos, y como es casi tradicional, de acuerdo con el material enviado por los distintos países es posible efectuar, una vez que se tiene un panorama general del mismo, una especie de pronóstico sobre quienes se adjudicarán los futuros premios. Este era

el caso de la interpretación de Richard Harris, muy por encima del nivel medio. Mi opinión en el sentido de que Richard era serio aspirante al galardón fue bien clara. La Rank, extrañamente, no compartía mi idea. Richard había regresado a Londres a poco de empezar el certamen; un personero de la Rank le aconsejó telefónicamente que no volviera, pues si no llegaba a resultar premiado, el hecho se transformaría en un *faux pas* nada elegante. Cuando hablé yo con él, le reiteré que existían grandes posibilidades para su premio.

Richard, en síntesis, voló de nuevo a Cannes y recogió la distinción. Quienes ya no estaban en la sede del Festival eran los propios representantes de la Rank. Esta organización, y el caso se repite por lo común con el resto de los productores ingleses, no se preocupó de aprovechar al máximo las posibilidades estelares de un sistema comercial que bien debería conocer. Los casos de actores que comienzan sus carreras en el cine británico y luego Hollywood lanza al estrellato mundial son bien conocidos. Piense tan sólo en Audrey Hepburn y Richard Burton. Lo concreto es que, después del éxito de Cannes, Richard Harris ha filmado *Deserto rosso* dirigido por Antonioni en Italia, y luego viajó a Hollywood para hacer *Major Dundee* compartiendo el cartel con Charlton Heston.

Con respecto a la distribución de *This sporting life* en América latina, puedo contarle algo triste y divertido a la vez. Hace poco tuve que llamar a la productora para solicitar una copia del film con destino a determinada proyección que me interesaba, y me contestan que no había ninguna disponible ya que las estaban alterando en su montaje en ciertas secuencias. Les pregunté con el estado de ánimo imaginable en esas circunstancias que para qué hacían eso, y la respuesta fue que se trataba de la versión que se enviaría a América latina: el representante de la Rank, en exhibición privada, manifestó que no entendía el film; y la mujer de éste después del segundo o tercer acto inquirió si los rollos estaban siendo exhibidos en el orden correcto. Como comprenderá, me opuse enérgicamente a todo tipo de mutilación: es de esperar que ustedes vean la versión original.

—¿Considera que sus obras —en concreto This sporting life— han recibido una resonancia crítica apreciable?

—Como usted habrá podido apreciar, la crítica inglesa no existe. Ello se demuestra cada vez que los críticos de nuestras publicaciones más prestigiosas (incluyo "The Times", "The Guardian" y los semanarios llamados "serios") deben enfrentarse a un tipo de cine que les exige algo más que sentarse cómodamente y pasar dos horas de refinado placer intelectual. Su origen de clase media está presente, quéranlo o no, en las crónicas que escriben. Por ejemplo, *This sporting life*, que tuvo buen éxito de público en el centro de Londres, fue mal distribuida en los cines de provincia —entre Debbie Reynolds la semana anterior, Kirk Douglas y Norman Wisdom la siguiente, sin ningún interés por parte de la distribuidora Rank para preparar a la audiencia ante un film no del todo fácil. Los críticos tampoco se preocuparon por analizar el problema. En Francia, para darle el ejemplo más claro, ocurrió lo previsible: los críticos al estilo "Cahiers du Cinéma" —revista que ha sometido a su encanto a la mayoría de los críticos ingleses, incluido el *National Film Institute*— la consideraron en forma muy sumaria arguyendo que era otra película "sobre la clase obrera", sin prestar atención al verdadero tema y a la forma narrativa, cosas que permiten diferenciar a *This sporting life* de un mero film deportivo.

—Acabamos de ver su puesta en escena de Andorra, de Max Frisch, y para definirla nos quedaríamos acaso con la palabra "ascética". ¿Cómo considera su trabajo en el campo escénico?

—Me gusta el calificativo empleado. Sí, *Andorra* me ofrecía la posibilidad riesgosa de combinar dos corrientes en cierta medida contrapuestas que subyacen en la pieza de Frisch: la tendencia hacia determinados aspectos naturalistas (las escenas en el comedor de la familia) y el molde brechtiano para los discursos directos de los personajes al público. Ello porque, en mi concepción de *Andorra*, no se trata de un estudio sobre el racismo. Es un estudio sobre el prejuicio y sobre los efectos del prejuicio. Sobre los rótulos y los efectos que ocurren en los así rotulados. En su forma más vívida presenciamos lo que la formación de imágenes puede conseguir de la "personalidad pública" pero nos puede ocurrir también a cualquiera de nosotros.

Volviendo a su pregunta, luego de haber dirigido tantas obras contemporáneas lo que me interesaría en estos momentos sería montar un clásico: experiencia que todavía no he intentado. Pienso que puede ser un cambio beneficioso.

—Díganos dos palabras sobre el nuevo teatro y el nuevo cine en Gran Bretaña.

—La fuerza más vigorosa, que más ha hecho por la existencia y desarrollo de nuevas expresiones dramáticas y cinematográficas en este país, es indudablemente Tony Richardson. Me animaría a afirmar —sin entrar a juzgar ahora su capacidad creativa— que el suyo ha sido un impulso catalítico, dadas sus excepcionales virtudes de organizador y promotor de espectáculos. Tony —junto a George Devine— es el motor que llevó a la "English Stage Company" al lugar de privilegio que hoy ocupa en la difusión de talentos nuevos: autores como John Osborne, John Arden, N. F. Simpson; actores como Albert Finney, Peter O'Toole; y muchos otros nombres que podría agregar. Y esto venía ocurriendo desde nuestra aventura del *free cinema*, hace ya casi diez años. Éramos tres personas —Tony, Karel Reisz y yo— que habíamos filmado nuestros cortometrajes y queríamos exhibirlos. Tony, otra vez, se impuso la tarea de llevar los buenos propósitos a la realidad y no descansó hasta conseguir que las películas se proyectasen en el "National Film Theatre": *Momma don't allow* (de Tony y Karel), *Together* de Lorenza Mazzetti y mi propia *O dreamland*. Desde ese momento en adelante, a buena parte de la crítica se le dio por hablar del nacimiento de una nueva escuela cinematográfica inglesa; lo cual no me parece ni siquiera exacto refiriéndome al presente, pues cada realizador sigue los caminos y los temas que le parecen adecuados.

—¿Tiene algún proyecto inmediato?

—Con David Storey estamos preparando desde hace tiempo una versión de *Cumbres borrascosas*, la gran novela romántica. Le aclaro que las dos versiones que conozco, la interpretada por Laurence Olivier en Hollywood y la que dirigiera Luis Buñuel en Méjico, no me satisfacen para nada: la primera porque sólo es un mito comercial y la segunda porque es demasiado irregular. Sé que es muy difícil recrear una atmósfera y unos personajes románticos en el tan poco romántico mundo de hoy, pero la posibilidad me apasiona.

—¿Qué otros nombres, aparte los de Richardson y Reisz, quiere agregar para un panorama de los modernos directores?

—Me parece que John Schlesinger, que viene de la televisión, es un hábil periodista del cine, como lo ha demostrado con *A kind of loving* y *Billy Liar*. Jack Clayton es un profesional inteligente del que debe recordarse que fue el primero en tener gran éxito comercial con un film que —en ciertos aspectos— tocaba la temática que luego sería familiar a otras producciones, es decir, la clase obrera en ascenso: *Room at the top (Almas en subasta)*. Clive Donner proviene de las filas de la misma industria, pues ha trabajado en montaje durante años: ha llevado a la pantalla una obra de Harold Pinter *(The caretaker)*, y acaba de realizar una comedia "negra" llamada *Nothing but the best*. Agregue los nombres de Joan Littlewood, no tan feliz detrás de las cámaras como en el teatro *(Sparrows can't sing)*, Sidney Furie *(The leather boys)* y Ken Russell *(French dressing)*.

—¿Cómo se juzga a sí mismo como director de cine?

—Es difícil decirlo. Si me comparo con mi amigo Karel Reisz, por ejemplo, cosa que gran parte de la crítica francesa pretende hacer para concluir que él y yo trabajamos y sentimos en forma similar, le diría que mientras a Karel lo veo como un director objetivo y analítico, yo soy más bien emocional y subjetivo. Me siento muy influido por la escuela documental inglesa en lo relativo al ritmo y al montaje, y me ubico en la vereda de enfrente de las posiciones formalistas y estetizantes. En último análisis, confío más en el espectador común que acepta las cosas como son que en cierta intelligentsia —especialmente en nuestro país— que se muestra partidaria de una increíble sofisticación de las cosas y de las personas.

—Una última pregunta, de rigor en estos casos: ¿cuáles son sus cineastas predilectos?

—Apunte: John Ford, Jean Vigo, el documentalista Humphrey Jennings (su maravilloso *A diary for Timothy*), los japoneses Ozu *(Tokio story)* y Mizoguchi, el hindú Satyajit Ray... Y, claro, el incomparable Buñuel. ◆





Arriba y abajo: Rachel Roberts y Richard Harris en dos escenas de THIS SPORTING LIFE.

FILMOGRAFIA DE LINDSAY ANDERSON

Preparada por **Alberto Ciria**, con notas de él mismo. Supervisada y transcripta por **Héctor V. Vena** y revisada por **Lindsay Anderson.**

CINE

1948. — MEET THE PIONEERS. r.: L. A., con la colaboración de Cameron John James y Edward Brandon. **a. y g.: L. A. f.:** John Jones. **pa.:** Richard Sutcliffe Ltd. **dr.:** 40', 35 mm.

1950. — IDLERS THAT WORK. r., a. y g.: L. A. f.: George Levy. **pa.:** Richard Sutcliffe Ltd. **dr.:** 20', 35 mm.

1951. — THREE INSTALLATIONS. r., a. y q. L. A. f.: Walter Lassally. **pa.:** Richard Sutcliffe Ltd. **dr.:** 30', 35 mm.

1952. — THE PLEASURE GARDEN. r.: James Broughton. f.: Walter Lassally. l. y pr.: L. A., para "Flights of Fancy".

1952/3. — WAKEFIELD EXPRESS. r., a. y g.: L. A. f.: Walter Lassally. **pa.:** Wakefield Express Ltd. **dr.:** 35', 16 mm.

En el fragmento que conocimos puede advertirse en sus comienzos la fluidez y riqueza expresivas que caracterizarán a la obra posterior de este director. Sobre un tema simple —los reporteros del Wakefield Express, diario inglés de provincia, buscan y encuentran las noticias de la edición correspondiente a un día cualquiera— la narración de **L.A.** preanuncia ya ciertos momentos de **This Sporting Life**: los jugadores de un modesto equipo de rugby festejan una victoria, por ejemplo.

1953/4. — THURSDAY'S CHILDREN (La senda es larga). r., a. y g.: Guy Brenton y L. A. f.: Walter Lassally. m.: Geoffrey Wright. n.: Richard Burton. pa.: Morse/World Wide Pict. (Premio de la Academia Inglesa al mejor cortometraje de 1955).

Espléndido cortometraje sobre los métodos reeducativos que se emplean en Gran Bretaña para tratar a los niños sordomudos. (Conocido en la Argentina).

O. DREAMLAND. r.: L. A. f.: John Fletcher. pa.: Sequence Film. dr.: 10', 16 mm.

Uno de los cortos que lanzaron al uso público la expresión **Free Cinema** (Cine libre). Algo más rebuscado que sus anteriores experimentos, describe los pormenores del entretenimiento popular en los parques de diversiones, florecientes por esa época en Inglaterra.

1954. — TRUNK CONVEYOR. r., a. y g.: L. A. f.: John Reid. m.: Bert Lloyd. pa.: Richard Sutcliffe Ltd., dr.: 35', 35 mm.

GREEN & PLEASANT LAND. — r., a. y g.: L. A. f.: Walter Lassally: pa.: Basic Films, para la Sociedad Nacional para la Prevención de la Crueldad hacia los Niños. dr.: aproxim. 5' c/u. —35 mm.

THE CHILDREN UPSTAIRS, (Idem, idem, idem.)

HENRY, (idem, idem, idem.)

FOOT AND MOUTH. — r., a. y g.: L. A. f.: Walter Lassally. mtj.: Bill Megarry. pa.: Basic Films, para la Oficina Central de Información. dr.: 20', 35 mm.

1955. — £20 A TON. r., a. y g.: L. A. f.: Larry Pizer. pa.: Basic Films. dr.: 5', 35 mm.

1955/6. — TOGETHER. r.: Lorenzo Mazzetti y Denis Horne. spv. mtj.: L. A.

SECRET MISSION. — r.: L. A. a.: varios. f.: Ken Hodges. l.: el reparto de ellos incluye a: Richard Greene, Bernadette O'Farrell, Brenda de Banzie, Patrick Barr, Donald Pleasence, Alan Wheatley. pa.: Sapphire Films. dr.: 25' c/u. 35 mm. Episodios para la T. V. inglesa pertenecientes a la serie "Robin Hood".

THE IMPOSTORS, (idem, idem, idem.)
ISABELLA, (idem, idem, idem.)
THE HAUNTED MILL (idem, idem, idem.)
AMBUSH, (idem, idem, idem.)

1956/57. — EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS. r., a. y g.: L. A. f.: Walter Lassally. m.: Daniel Paris. s.: John Fletcher. n.: Alun Owen. pa.: Ford Motor Co-Graphic Films. dr.: 40', 35 mm. (Este film obtuvo el Gran Premio en el Festival de Venecia.)

El punto más alto de la trayectoria de **L.A.** en el campo del documental. Uniendo las tradiciones convergentes de John Grierson (el mundo del trabajo) y Humphrey Jennings (la poesía de lo cotidiano), el realizador pinta una jornada de trabajo —una noche— en el mercado de legumbres, frutas y flores de Covent Garden, adyacente al famoso centro operístico del mismo nombre. El film lleva a la práctica las teorías básicas del **Free Cinema**: "Quiero que la gente común, no únicamente la Gente Importante, sienta su propia dignidad y su propia importancia", en las palabras del director. Algunas secuencias son inolvidables: los camioneros que traen verduras desde los condados cercanos a Londres, inician su jornada cuando la B.B.C. clausura sus programas de la fecha con God Save the Queen; la vieja florista de tiempos victorianos, reliquia del pasado, en su recorrida diaria para buscar mercadería; el café caliente, el té y los bocadillos en los bares permanentes de la zona del mercado; el final, cuando el resto de la ciudad reanuda su labor y Covent Garden descansa hasta la noche. **Every Day Except Christmas** indica desde el comienzo su carácter de documento humano y poética: está "dedicado afectuosamente" a los propios personajes —los propios personas— del relato: Denis, Brian, Sid, Alice, Bill, Alan...

1959. — MARCH TO ALDERMASTON. Sobre la marcha antinuclear. Supervisor del montaje: L. A.

1963. — THIS SPORTING LIFE. r.: L. A. a. y g.: David Storey, basado en su novela homónima. f. Denys Coop. m.: Roberto Gerhard. d.m.: Jacques-Louis Monod. d.a.: Alan Withy. mtj.: Peter Taylor. a.r.: Ted Sturgis. s.: Chris Greenham, John W. Mitchell y Gordon K. McCallum. l.: Richard Harris, Rachel Roberts, Alan Badel, William Hartnell, Colin Blakely, Vanda Godsell, Anne Cunningham, Jack Watson, Arthur Lowe, Harry Markham, George Sewell, Leonard Rossiter, Frank Windsor, Peter Duguid, Wallas Eaton, Anthony Woodruff, Katharine Parr, Bernadette Benson, Andrew Nolan, Michael Logan, Murray Evans, Tom Clegg, John Gill, Ken Traill. pr.: Karel Reisz. j.pr.: Albert Fennell, pr.a.: Geoffrey Haine. pe.: Julian Wintle-Leslie Parkyn-Independent Artists. d.o.: 134'.

Nota: Todos los films de L. A. han sido filmados en G. Bretaña y en blanco y negro.

TEATRO

1957. — THE WAITING OF LESTER ABBS, de Kathleen Sully. En el Royal Court Theatre (producción sin decorado de los domingos por la noche), con Ian Bannen.

1959. — THE LONG AND THE SHORT AND THE TALL, de Willis Hall. En el Royal Court, con Peter O'Toole, Robert Shaw, Ronald Fraser, Edward Judd y Alfred Lynch.

PROGRESS TO THE PARK, de Alun Owen. En el Royal Court, con Harry Corbett, Tom Bell, Margaret Tyzack, Donal Donnelly. **JAZZETRY,** de Christopher Logue. En el Royal Court.

DISPERSAL, de A. L. Poltison. En el Belgrade Theatre (Coventry), con Jill Bennett y Daniel Massey.

SERJEANT MUSGRAVE'S DANCE, de John Arden. En el Royal Court, con Ian Bannen, Freda Jackson, Alan Dobie, Frank Finlay, Patsy Byrne, Colin Blakely y Donal Donnelly.

1960. — THE LILY-WHITE BOYS, libro de Harry Cookson y canciones de Christopher Logue. En el Royal Court, con Albert Finney, Georgia Brown y Shirley Ann Field.

BILLY LIAR, de Keith Waterhouse y Willis Hall. En el Cambridge Theatre, con Albert Finney, Mona Washbourne, Jennifer Jayne, Ann Beach y George Cooper.

TRIALS BY LOGUE, de Christopher Logue ("Antigone" y "The Trial of Cobb and Leach"). En el Royal Court, con Mary Ure y George Rose.

1961. — THE FIRE-RAISERS, de Max Frisch. En el Royal Court, con Alfred Marks, James Booth, Colin Blakely, Doris Hare y Ann Beach.

1963. — THE DIARY OF A MADMAN, adaptación del cuento de Gogol, por Richard Harris y Lindsay Anderson. En el Royal Court, con Richard Harris.

1964. — ANDORRA, de Max Frisch. En el National Theatre (Old Vic), con Tom Courtenay, Cyril Cusack, Colin Blakely, Diana Wynyard, Robert Stephens y Lynn Redgrave.



REPORTAJE A MARIO CAMUS

—*¿Qué es la EOC (Escuela Oficial de Cine de España)?*

—La EOC, de la cual soy egresado, es un organismo dependiente del Ministerio de Información y Turismo. Para ingresar en él se requiere haber cursado estudios en los ciclos medio y superior. El programa de enseñanza comprende siete especialidades: Dirección, Guión, Cámara, Interpretación, Sonido, Laboratorio y Producción. De la EOC han surgido últimamente doce o catorce nuevos directores.

—*¿Cuál es el estado actual del cine español?*

—El cine español está pasando actualmente por un momento revulsivo determinado no tanto por los asuntos tratados, sino por los cambios: el sistema de producción —de bajo costo— y la nueva gente que se va incorporando a él. En la nueva temática adoptada, se advierte un intento de aproximación más directo a la realidad.

—*¿Existe una Cinemateca española?*

—La Cinemateca española ha empezado a traer películas recién este año. Asimismo, hay una gran actividad cineclubística.

—*¿Se exhibe el cine de Buñuel en España?*

—No. Recién ahora la censura ha aprobado la exhibición de *Los olvidados*; además, Buñuel presentó para su aprobación una adaptación de *Tristana* de Pío Baroja que fue rechazada. Les aclaro que en mi país se ve poco cine; los realizadores polacos, por ejemplo, nos son prácticamente desconocidos. Aproveché mi estada en Buenos Aires para ver, entre otras, *Iván el Terrible*, *Lawrence de Arabia* y *La reina y su zángano*.

—*¿Qué opina de la crítica española?*

—Ya hablé sobre el escaso cine que se ve en España. Tal inconveniente obliga a los críticos a viajar al extranjero, sobre todo a Italia y a Francia, para ponerse al día con el movimiento cinematográfico mundial. En cuanto a las publicaciones, existen actualmente dos de amplia difusión: "Film Ideal" y "Nuestro Cine". La primera es un sucedáneo de "Cahiers du Cinéma", y en esa línea han derrumbado a algunos ídolos como René Clair, René Clement, Henri-Georges Clouzot, André Cayatte, Julien Duvivier, etc. "Nuestro Cine", por su parte, combina las orientaciones de ciertas críticas francesa e italiana, representadas por "Positif" y "Cinema Nuovo".

—*¿Qué nos puede decir sobre su película Young Sánchez, presentada en este Festival?*

—Ante la vorágine intelectualista que está prevaleciendo en muchos films, quise hacer una película con una postura sencilla en su concepción, que se acercara al personaje sin que éste perdiese su personalidad humana. Quiero decir que no debe entenderse a *Young Sánchez* como un film esencialmente boxístico; su espíritu es señalar la terrible lucha por la vida. Podría haber cambiado de tema, para reflejar la misma idea.

—*¿Usted conoce el mundo del boxeo?*

—No profundamente. El boxeo español tiene escasa calidad, además de ser sórdido y ruin. Traté de mostrar las dificultades que tiene mi personaje para ascender en un ambiente así, que es posible identificar con muchos otros ambientes de la realidad española. Por ejemplo, en *Los golfos* de Carlos Saura, cuyo guión me pertenece, enfocaba un problema similar desarrollado en ese caso en una historia de toreros.

—*¿Cuánto costó Young Sánchez?*

—Poco; alrededor de un millón de pesetas fácilmente amortizables.

—*Alguna crítica ha rastreado antecedentes de su film en películas americanas como* Luchador *(The set-up) de Robert Wise,* El triunfador *(Champion) de Mark Robson. ¿Qué piensa Ud. al respecto?*

—No pretendí hacer nada comparable a esos ejemplos. Si es que hay algún antecedente ése sería *Carne y espíritu* (Body and soul) de Robert Rossen.

—*En el argumento hay ciertos datos referidos a la vida familiar del protagonista que parecen injertados: la sicología de la madre, sufriente y cansada, y los enfrentamientos con su hermana y el novio de ésta.*

—La madre cansada y sin poder para la acción es un hecho muy típico en España, y de esta circunstancia proviene el que la haya incluido. No sabe qué hacer ante el problema del hijo, no le halla solución. En cuanto a la hermana, si continuara su noviazgo y llegase al casamiento, este hecho la mantendría con más fuerza en la situación pobre, en la sociedad que justamente Sánchez odia y de la que desea salir.

—*¿Qué directores prefiere?*

—Me interesa sobremanera el cine de Buñuel. Además Kubrick, a quien considero un gran técnico; Blake Edwards; y el cine americano en general, por el gran oficio de sus realizadores. También Luchino Visconti, Francesco Rosi y algunas obras de Pietro Germi, en especial *Un maldito enredo* (Un maledetto imbroglio). Me gustó el Rossellini de *Paisá* y *Roma, ciudad abierta;* luego dejó de interesarme, por la desorientación en que cayó.

—*¿Quiere agregar algo más sobre el cine de su país?*

—Hay una evidente inquietud por crear un cine independiente, arraigado en el espíritu nacional, como sucedió oportunamente en el campo de las letras. Para tal fin, se quiere llevar a la pantalla obras de Galdós, Baroja, Valle Inclán, etc. Debo agregar que obsesiones tan típicamente españolas, como la muerte y lo grotesco perduran en la España de hoy. Esto se observa en películas con libreto de Azcona, como *La reina y su zángano* (L'ape regina) y *El verdugo*. A esta última la considero la mejor creación de Berlanga. Deseo acotar que el otro envío español a este Festival: *Los Tarantos* de Rovira Beleta, a quien considero un buen artesano, como a Forqué y a Nieves Conde, me parece un producto híbrido y que tiene una serie de arranques falsos. No obstante, el film es pintoresco.

—*¿Y sobre su labor?*

—Bueno, anteriormente realicé una película titulada *Los farsantes*, a la que se le cortaron cinco trozos. Era una historia de cómicos ambulantes, donde se planteaban algunos problemas religiosos. Fui, asimismo, guionista de Saura en *Los golfos* y *Llanto por un bandido*, finalizada hace poco. Estoy en vías de hacer otra película, pero encuentro trabas pues no se me tiene confianza. A pesar de ello, estoy satisfecho con mi labor. ◆

Este reportaje fue realizado y trascrito por Armando Bresky, Alberto E. Ojam y Fernando Penelas, del equipo técnico de TIEMPO DE CINE y el Cine Club Núcleo.



REPORTAJE A JACQUES DEMY

—*Nos gustaría saber, antes que nada, el proceso para hacer* Los paraguas de Cherburgo. *Debe ser importante el plan que ha habido al respecto.*

—En primer lugar, el film nació de una amistad entre Michel Legrand y yo. A él le gusta mucho el cine y a mí me encanta la música, y era normal que hiciéramos juntos un film musical porque ya habíamos conversado al respecto. Comencé por escribir el guión de *Los paraguas...* y, cuando lo hube finalizado, me puse a trabajar con Legrand.

—*¿Cuando Vd., escribió el libreto del film ya pensaba en el hecho de que tendría una versión musical o, por lo contrario, era un argumento anterior del que luego Legrand dijo: "Vamos a hacer esto en música"?*

—Sí, sí, absolutamente.

—*Entonces debemos pensar que el hecho de que el argumento sea así, deliberadamente simple, ya formaba parte del plan...*

—Sí, una vez hecho el guión me puse a trabajar con Legrand y eso nos llevó aproximadamente seis meses de búsquedas, seis meses para tratar de poner en pie las escenas, para arquitecturar el conjunto. Finalmente, pudimos realizar una escena y a partir de ese momento pasamos ocho meses en la puesta en escena del resto del texto. Este es, aproximadamente, el modo como sucedieron las cosas.

—*Sin embargo, yo había preguntado previamente por el sentido del asunto, el porqué de hacer un film musical completamente original. Es decir, no es una película que esté acorde con las líneas de la comedia musical con canciones intercaladas, sino que es un film en el que todo lo que se dice es musical, incluso "Buenas tardes" o "Abre la puerta". Eso forma parte, sin duda, de algún criterio estético que Ud. tenía al respecto sobre la comedia musical. Me gustaría conocer su punto de vista sobre el acto creativo.*

—Ante todo, había que proceder por eliminación. Me resultaba imposible hacer, por ejemplo, una comedia musical a la americana, al estilo de Donen, de Kelly, de Cukor o de Minnelli.

—*¿Imposible, por los medios técnicos?*

—No, por dos razones. En primer lugar, por razones espirituales. Nosotros no somos americanos, somos muy distintos, y debíamos encontrar una forma diferente. Segundo, porque disponíamos de muy poco dinero. Yo alentaba el sentimiento de hacer un film musical que no pudiera ser clasificado como otros, sino hacer una obra con algo de la *Opera de los 4 centavos* en la que había pensado mucho. Conversamos sobre la idea de que fuera una comedia alejada de la moda y de las reglas clásicas. Partiendo de esa premisa lírica, la idea de la música nació sola, porque como el texto en sí es muy realista, la música le agregaba esa dimensión poética que se imponía; de manera que la música actuara sobre el espíritu de los espectadores en la misma medida que los colores, los actores...

—*El hecho de que haya reglas clásicas para la ópera, la opereta, para la comedia musical, tiene un sentido, es decir: cuando vemos un aria en la ópera, o un número musical en una obra de teatro o incluso en una película, se está exponiendo en una canción o en un baile cierta culminación dramática o cierto efecto lírico. En cambio, lo que Ud. ha hecho es un film totalmente cantado, sin esas culminaciones líricas. Creo que de ahí derivan ciertas observaciones a la película que sugirieron ya los espectadores de ayer a la noche (1) y que yo le podría relatar más tarde. Ahora, no sé si Ud. piensa que el efecto es lírico en su totalidad por el hecho de que tiene actores, colores y demás. Quizás el resultado lírico de eso sea inferior a lo que Ud. se propuso.*

—En los casos de que Ud. habló se trata de teatro y *Los paraguas...* no es teatro, sino cine.

—*Incluso en cine, en la comedia musical, un baile o un canto también llenan el mismo efecto. Lo que entro a discutir, trasladando observaciones del público de la noche, es que pueda haber cierto resultado lírico o cierta poesía o cierta emoción en el hecho de que alguien diga "Buenas tardes" y lo diga cantando o "Alcánzame el paraguas" y lo diga cantando...*

—Sí, tiene significado porque es un agregado a la dimensión lírica que le faltaba al texto realista. Lírica o poética, como la quiera llamar, no tiene importancia.

—*¿Cuál ha sido el resultado de la película en el público francés? ¿Ha emocionado?*

—Sí, en Francia la película anda bien, tiene aceptación. Claro que siempre hay espectadores que no gustan de ese tipo de cine, no lo soportan. Entonces, yo les diría que se fueran al cine de enfrente. Hay otros que se emocionan hasta las lágrimas, he visto gente llorando.

—*El hecho de que uno de los personajes femeninos se llame Lola ¿tiene alguna relación con el anterior film suyo?*

—Yo hago alusión al otro film. Es el mismo personaje de *Lola* al que reencontramos en *Los paraguas...*

—*¿La madre o la hija que aparecen en esta película alude a Lola?*

—No, no... al personaje de Lola alude el hombre bueno que regresa para casarse con la chica y que explica en un momento de la película que él tuvo una desgraciada historia de amor, y entonces aparece una parte de la película *Lola;* no sé si Uds. recuerdan... Es el mismo personaje que continúa en otro film su propia historia.

—*Además, tiene el mismo nombre: se lla-*

(1) Este reportaje se efectuó al día siguiente de la presentación de *Los paraguas de Cherburgo* en el Festival.

ma Roland Cassard... Bueno, personalmente pienso que en Lola había un efecto dramático poético conseguido con la estructura dramática, es decir, con las alusiones que había de un tema al otro dentro del film, con personajes que se simbolizaban y se referían recíprocamente. Temo que la estructura de Los paraguas de Cherburgo sea demasiado simple para conseguir un efecto similar, sea demasiado lineal.

—La estructura no tiene ninguna importancia. Es el clima, los sentimientos... son películas diferentes y con medios diferentes para obtener un mismo resultado.

—Quisiera saber si Ud. vio Otoño en primavera (Summer holiday), una película de Rouben Mamoulian realizada en 1947 con Mickey Rooney, Gloria de Haven, Walter Huston, Frank Morgan... (2).

—No, no la he visto.

—Le pregunto porque esa película es un antecedente, creo que muy valioso, de Los paraguas...; creo que es lo que más se acerca a su estilo... Tenía un efecto de colores muy bonito con Marylin Maxwell; Mickey Rooney era un joven adolescente enfrentado a una mujer mayor, una mujer de la vida probablemente; y cada vez que hablaba con ella, y crecía la intensidad de la relación entre ambos, el vestido rosado de la Maxwell iba variando de tono hasta llegar a un rojo vivísimo.

—No, no la he visto... no sé como se puede haber llamado en Francia, así que ni siquiera tengo un leve recuerdo... Voy a tratar de informarme.

—¿Cuál es el film que Ud. ama más de los tres que ha hecho?

—No tengo preferencia porque siempre hago los films con toda libertad. Entonces no lamento nada de un film o de otro porque los hice como los quería hacer. Una vez que termino cada película, deja de interesarme.

—Se da un caso, sin embargo, y es que Ud., llamado a elegir las diez mejores películas de los últimos años en una encuesta periodística realizada por "Cahiers du Cinéma" elige una película propia, elige Fiebre (La baie des anges)...

—Bueno, la había filmado en el 63 y me gustaba mucho. Me preguntaron cuáles eran las mejores películas del año 1963 y entre ellas elegí Fiebre.

—Entre las diez mejores eligió también Cleopatra de Mankiewicz. ¿Puede explicar el porqué de esta elección?

—Considero que es un film fracasado pero que tiene muchas cualidades.

—¿Lola hubiera estado mejor de lo que está si le hubiera intercalado escenas cantadas y bailadas como Ud. quería hacer en un principio, según declaró?

—Bueno, este caso es diferente. El primer guión de Lola, el original, era el guión de una comedia musical. Por ejemplo, todas las escenas entre el marinero y la chiquilla eran escenas bailadas. Había también canciones...; el film debió haber sido en colores pero hubiera costado diez veces más caro. Por eso no se hizo como inicialmente se había proyectado.

—¿Debo calcular que Ud. ha visto Un día en Nueva York (On the town) de Gene Kelly, no?

—No, nunca la vi.

—Sin embargo, Ud. revela un afecto por la comedia musical, por el género, incluso por el marinero que baila, que me parecía tenía un antecedente claro en esa película.

—Es una suposición muy banal.

—¿Cuáles son los jóvenes directores franceses que Ud. encuentra más cercanos a su sensibilidad?

—Bueno, muy cerca de mi sensibilidad no veo a ninguno; pero hay gente que quiere hacer un cine distinto: Truffaut, Resnais, Godard...

—¿No cree que dentro de Los paraguas... en cierto momento hacía falta un refuerzo coreográfico?... Da la sensación de que se presenta la escena con un planteo como para un movimiento coreográfico y...

—No, en absoluto. Quiero que la coreografía, así como la música, se integren totalmente en el film. El movimiento de las cámaras y los desplazamientos de los personajes estaban ajustados a la música. Los desplazamientos estaban previstos de tal manera que se integraran, que formaran parte de la música, así como el color. De manera que se dé la sensación de que se baila integralmente, es decir, de que se baila de por sí...

—Me pareció ver en el tratamiento formal de su primer cortometraje, Le sabotier du val de Loire (3), un cierto rigor, una cierta influencia bressonniana...

—Me siento muy orgulloso de que piense así. Probablemente, Bresson es el más importante de los directores franceses de la actualidad.

—En la lista de las diez mejores películas del 63, que Ud. elige, figura Los pájaros (The birds) de Hitchcock. Me gustaría saber su opinión sobre esta obra.

—En general, me gusta mucho Hitchcock y en Los pájaros hay, como en otros films suyos, la misma sencillez, la misma eficacia. Un lenguaje absolutamente perfecto, un idioma muy puro, muy neto, cinematográficamente hablando...

—¿No le encuentra nada de filosófico ni de metafísico?

—Sí, el asunto de Los pájaros me angustia mucho. Es un gran argumento, es un gran tema...

—¿No cree que la subordinación de la imagen cinematográfica a una música previa va un poco en desmedro del logro artístico de una película?

—Yo no veo en qué. La música es un elemento positivo.

—A varios espectadores la música de Michel Legrand les pareció realmente monótona. Es decir, que hay dos o tres temas y nada más.

—Tienen que volver a escucharla, porque hay muchos temas más.

—¿Cómo considera Ud. a Amor sin barreras por ejemplo, dentro del género musical?

—Bien, me gustó mucho.

—El problema que yo le indicaba recién sobre la monotonía de la música de Legrand tiene un sentido: me refiero a la impresión directa sobre el espectador, es decir, no la memoria, no la segunda vez, sino la impresión directa. Hay que comparar eso con lo que ha hecho Legrand para la película de Reichenbach América insólita (L'Amérique insolite) para ver como en ese caso impresionaba en forma distinta al espectador.

—Bueno, pero en Los paraguas... había que traducir el ambiente del interior. No era Texas ni la Fiesta del Aniversario. Era el ambiente de Cherburgo, con su cierto tedio provincial, pero no por eso creo que la música sea monótona o aburrida.

—¿El rodaje de Los paraguas de Cherburgo se hizo en escenarios naturales o construyeron mucha escenografía, o pintaron mucha escenografía real?

—El film fue rodado en escenarios naturales, en Cherburgo.

—¿Por qué exigió Ud. a Catherine Deneuve que se transformara en Grace Kelly, es decir, que tratara de ser una revificación de la Kelly?

—No, ésa es una opinión suya; eso no ha ocurrido.

(Se le extiende una revista en uno de cuyos artículos figura aquella exigencia).

—Bueno, es una opinión de los periodistas..., es un puro invento lo que dice ahí.

—¿Los decorados de Bernard Evein fueron supervisados por Ud.? Es decir, ¿se ha hecho juntamente o fue una idea general, como se hizo con la música?

—Evein es un amigo al que conozco desde hace quince años. Hicimos Bellas Artes juntos. A medida que iba elaborando el film hablábamos de las escenas, del color de las escenas, del sentimiento de las escenas en color. Hablábamos de determinadas relaciones de colores; de Braque, de Mondrian, de Matisse...

—Le digo esto porque notamos que es una de las pocas películas donde, por ejemplo, se usa la ropa roja sobre fondo rojo, ropa floreada sobre fondo floreado...

—Claro, todo es deliberado en Los paraguas... No hay nada dejado al azar.

—Quisiera saber si Ud. vive del cine que hace...

—Sí, pero no tengo ni grandes medios ni grandes necesidades.

—¿Qué va a hacer próximamente?

—Quiero hacer otro film musical, porque tengo idea de otra forma de cine musical. Poseo ya el sentimiento, nosotros usamos mucho la palabra sentimiento, de un film. Va a ser un film alegre. Paralelamente, trataré de crear una ópera, también con Michel Legrand, para la Opera de París.

—Dentro de los estilos musicales —porque es visible que Ud. ahora prácticamente tiene interés por ese género— ¿cree hallarse más cerca del Preminger de Carmen de fuego (Carmen Jones), por ejemplo, o el Robbins de Amor sin barreras o los clásicos de Stanley Donen, Gene Kelly y Minnelli?

—Supongo que esa pregunta debería ser dirigida a Michel Legrand. Yo puedo hablarles de Legrand, que es la música misma, la música fluyendo, brotando instintivamente; él escribe notas, así, como si surgieran...

—No, lo que quiero decir es: a Ud. como realizador ¿cuál de los tres estilos le gusta más?

—Amor sin barreras, seguramente no... Carmen de fuego es otra cosa; Bizet es otra cosa...

—¿Entonces le gusta Carmen de fuego?

—Sí, mucho, mucho...

—¿Cuál es su experiencia en films musicales? ¿Qué es lo que le gusta y qué no en esa clase de films?

—Bueno, por ejemplo La cenicienta en París (Funny Face) me gustó mucho... En cambio no me gustó La francesita apasionada (Daddy long legs) de Negulesco.

---

(2) Era la versión musical de una comedia de O'Neill que se llama Ah, wilderness! Esa pieza fue trasladada al cine dos veces, una como teatro filmado en 1937, con Wallace Beery y Lionel Barrymore y luego, en 1947, por Rouben Mamoulian, esta vez como comedia musical.

(3) Exhibido el 3 de junio de 1963 en el Cine Club Núcleo.



LOS PARAGUAS DE CHERBURGO: un film totalmente musical.

—¿Ha visto el cine musical de los años 30, la época de las películas de Dick Powell?

—No, no mucho. He visto hace poco tiempo *Le chemin du paradis*; no sé cómo se llamará acá. Permítanme que les explique una cosa que a Vds. les preocupa mucho y a mí me irrita. El cine para mí no es una referencia al cine que ya existe. El cine es una cosa que cuenta como la vida. Trato de expresarme solamente por lo que siento hacia las cosas y cuando voy a ver alguna película, lo hago para distraerme.

—¿Y cuando no hacía cine, cómo lo tomaba?

—Iba para distraerme. Lo que quiero dejar bien claro es que para mí lo que cuenta es la vida...

—Para todos... ¿En alguno de sus dos cortometrajes previos: Arts y Le bel indifferent, hay algún antecedente de la comedia musical que Ud. practica en Los paraguas...?

—Tal vez en *Le bel indifferent* haya un estilo en los colores, una especie de búsqueda en esa dirección.

—Con respecto a los antecedentes, a directores pasados, siempre los nuevos realizadores franceses, en reportajes o en revistas extranjeras, encuentran relaciones; por ejemplo, Godard con Nicholas Ray, Truffaut con Hitchcock. Me extraña profundamente que Ud. no tenga ningún antecedente...

—Yo no soy teórico, así que no establezco ese tipo de relaciones.

—Le sabotier du val de Loire aparece supervisado por el Dr. Rouquier. Personalmente encuentro una relación en el tratamiento del tema, similar a otro film de Rouquier: Le tonelier.

—Sí, sí, escribí el guión de *Le sabotier*... para Georges Rouquier. Yo era muy joven, tenía muchas ganas de hacer cine cuando lo escribí. El guión le gustó mucho a Rouquier a quien no conocía y de quien me hice muy amigo. Pero él no quiso filmarlo, porque decía: "Esto no me representa exactamente, no me siento totalmente identificado con el libreto. Si quieres yo te encuentro un productor para hacer este film". Acepté, porque la oferta era muy tentadora. Y así se hizo, con Rouquier como supervisor y tal como ya habíamos hablado.

—Los paraguas... está dividida en tres partes. Pienso —es una opinión muy personal— que hay una cierta similitud entre esas tres partes de la película y las tres partes de la música tradicional, de la música clásica, o sea los temas allegro, el lento y el allegro.

—Claro, es una construcción clásica contra la cual no se puede luchar, que se impone por sí misma y en la que se vuelve a caer.

—¿Ud. sintió una necesidad de ceñirse a esa misma estructura?

—Sí, era una necesidad absoluta.

—Sin embargo, hay concepciones clásicas de la formulación cinematográfica que Ud ha desobedecido por completo en la película.

—Sí, pero no hay que confundir con ciertas convenciones, por ejemplo las de la ópera. Las exigencias del cine son diferentes a las exigencias del teatro. Por ejemplo, me parecía equivocado poner una música difícil para este film. En el teatro hay siempre entreactos. Nunca se oye una hora y media de música ininterrumpida. En los conciertos también cada media hora hay un intervalo. En el teatro también, en el cine no. Hubiera sido mayor el problema, ya tan complicado, si se le hubiera agregado música muy difícil. La gente habría salido con la cabeza hecha un bombo. Tal vez lentamente se llegarán a hacer cosas más difíciles, más complicadas. Pero ya que el cine tiene sus exigencias comerciales, tampoco era posible hacer cosas demasiado abstractas, para esta primera película sobre todo.

—¿Qué tipo de música le gusta?

—Bach, esencialmente.

—¿El jazz no?

—¡Sí, como no! Me gusta tanto la buena música, como la buena pintura, como el buen cine.

—¿Vd. piensa que Los paraguas... puede tener un carácter de antecedente? es decir ¿puede prolongarse dentro de ese género hacia otras películas que sean totalmente cantadas?

—No lo sé. Tal vez a algunos cineastas se les despertará el deseo de buscar en esa dirección, tal vez no.

—Hay un libro francés que no sé si Ud. conoce, que se llama La musique dans le cinéma *de Georges Hacquard. Luego de una exposición de problemas, el autor saca conclusiones hacia el final y habla de un futuro que sería el "film-ópera".*

—¡Oh, entonces me siento satisfecho!

—Porque él ponía como ejemplo el caso de Giancarlo Menotti, que lo había hecho en cine también.

—No, es distinto porque Menotti había hecho música para el teatro que después fue filmada. En cambio, esto fue escrito para el cine con toda su fuerza, sus posibilidades, sus exigencias. Era necesario que el texto fuera siempre comprensible. El teatro no me importa tanto.

—¿Son los propios intérpretes de Los paraguas... los que cantan? ¿O están doblados?

—Las voces pertenecen a cantantes profesionales, cantantes de jazz, poseedores de una dicción perfecta y que han hecho estudios en el Conservatorio.

—Entonces el doblaje es muy bueno...

—Esta partitura que a Vds. les parece monótona es muy difícil de cantar y reclama algunas tesituras de voces muy pulidas.

—¿Entonces no se escucha la voz de ninguno de los intérpretes; están todos doblados?

—Claro, se utiliza el playback.

—¿Quiere decir que la música y el canto estaban grabados previamente a la actuación?

—Todo fue grabado antes. Toda la banda sonora del film estaba registrada con anterioridad al primer día de rodaje y los actores y los cantantes estaban presentes en la canción. Les di las indicaciones a los dos grupos con miras ya a la filmación. Enseguida se proveyó a los actores de discos de toda la partitura y trabajaron un mes y medio exclusivamente sobre el disco. De ahí la sincronización perfecta.

—Tengo una pregunta que podría ser para Michel Legrand, pero creo que Ud. la podrá responder. Personalmente opino que la música del film, las canciones o el diálogo en general tienen similitud con la música que normalmente canta en Francia, por ejemplo, gente como Jacques Brel o Gilbert Becaud.

—No, no lo creo en ninguno de ambos casos.

—¿Tiene una opinión formada sobre las películas del Festival? ¿Cuáles le gustan más?

—Bueno, creo que el Festival ha sido demasiado mundano. Hubo demasiadas actividades oficiales y, por lo tanto, estuve impedido de ver todo. Desgraciadamente, vi muy pocas películas. Como estamos en representación oficial nos hallamos obligados a ir a todas partes; no se puede hacer todo...

—¿Pudo ver alguna de las dos películas argentinas?

—Sí, vi *Placeres conyugales*, el film de Saslavsky. Mmmm... Debe haber mejores films argentinos que ése; no me explico por qué lo han seleccionado...

—Por lo mismo que hay tantos actos oficiales. ¿Vio Ud. otras películas argentinas que no hayan participado en el Festival?

—No, pedí verlas, pero no fue posible.

—¿Vio Los venerables todos de Antín, en Cannes, el año pasado?

—No, no la he visto.

—Bueno, acá hubo una situación equívoca que me gustaría aclarar. Tengo entendido que Ud. fue invitado a concurrir al Festival con Los paraguas *de Cherburgo en concurso. Cuando eso no pudo ser, entonces lo invitaron como jurado, pero, sin*

embargo, el hecho es que tanto Los paraguas... *quedó fuera de concurso como Ud. fuera del Jurado...*

—Pienso que no hay ninguna relación entre los dos hechos. Me propusieron ser jurado: rehusé porque no quiero juzgar a los otros. Así me he negado a escribir en los "Cahiers" en Francia; juzgar no es mi oficio, no lo sé hacer; tal vez más tarde, cuando haya adquirido la sapiencia, la sabiduría...

—*Eso creó una confusión con las autoridades del Festival que pensaron en todo momento que o venía la película en concurso o venía Ud. como jurado. De pronto llegó un cable, suyo o de Unifrance, que decía que* Los paraguas... *venía, pero fuera de concurso, y que Vd. rechazaba el cargo de jurado.*

—Pero... cuando me lo propusieron yo dije a Unifrance que no aceptaba... En cuanto al film, en todo momento supuse que iba a estar en concurso, no sé por qué se lo dejó fuera...

—*Había algunas dificultades tanto con el film como con Vd. Con el film creo que existía la dificultad de que va al Festival de Cannes en concurso...*

—...yo no sé, no sé...

—...*Y aquí existía la dificultad de que no se encontraba gente adecuada para formar el jurado y se contaba en todo momento con Ud. hasta la llegada del telegrama...*

—Lo siento mucho... dije a Unifrance que prefería no venir a pesar del gran deseo de conocer a la Argentina y de conocer gente, de hablar con ustedes...

—*Bueno, le aclaro que no tengo nada que ver con la organización del Festival. Sin embargo, hay un elemento de juicio que quizás convenga tener presente: hubo cierto malestar con toda la delegación francesa por parte del Festival. Eso lo sé de excelente fuente. Se debía a varios factores; uno era la selección de las dos películas enviadas...*

—Sí, sí, muy mala... estoy de acuerdo en que era muy mala.

—...*y eso resaltó anoche porque el delegado de Unifrance estaba muy enojado con el Jurado. Pero la culpa no es del Jurado; la culpa es de Unifrance.*

—Sí, estoy de acuerdo; todo está muy claro.

—*¿No había en Francia otro material existente que pudiera entrar en el concurso?*

—Con toda seguridad que sí. Pero el comité de selección ha errado, probablemente por las mismas razones que el vuestro. ¿Por qué no han enviado Uds. mejores films? Pienso que el problema es el mismo en todos los países. Hay un comité que decide, que se equivoca a veces...

—*Con Francia el caso era más doloroso por la siguiente razón: quizás no se pueda pedir una mejor película de Alemania, porque Alemania está haciendo films muy malos y es posible que no tenga ninguno para concurso. Pero en Francia, después de escuchar hablar durante cinco años de la nouvelle vague y de los nuevos realizadores y de gente talentosa que surge todos los días, cuando van a un Festival con concurso mandan dos películas y ninguna es la obra de un creador, sino dos flojas películas comerciales.*

—Un momento, déjeme pensar que películas se habrían podido enviar...

—*Aquí no conocemos nada de Rozier, por ejemplo...*

—Pero Rozier no ha hecho nada últimamente...

—¿Y Les carabiniers de Godard?

—Les carabiniers hizo su carrera en Francia, pero probablemente no le gustó al comité de selección.

—*¿Y el último film de François Reichenbach:* Babar?

—Yo no sé, puede que no haya gustado mucho...; es cosa del comité de selección...; creo que en Francia hay films más interesantes que *Une ravissante idiote* (4)...; debe haber habido algún malentendido con Brigitte Bardot. El Festival debería traer *vedettes*. Desgraciadamente, en Francia, con mucha frecuencia las películas con *vedettes* son bastante mediocres, aunque hay algunas excepciones: *Le mepris* de Godard es un gran film...

—*Por favor, no quisiera que progresara ningún equívoco. No le estamos pidiendo cuentas a Francia, en este momento.*

—Claro, yo lo creo así... Uds. quieren estar seguros... por ejemplo, se trató de que viniera la Bardot a Buenos Aires. Se eligió su film porque como ella estaba en Río de Janeiro y debía venir...

—*¿Qué opina de ambos films italianos, si es que los vió?*

—Solamente vi *Los monstruos* (I mostri) de Risi ¿Qué pienso?... Bueno, no me hace pensar mucho..., no me hace pensar nada.

—*¿Qué opina Ud. de la revista "Cahiers du Cinéma", de sus críticos?*

—Tiene un defecto: que no siempre es comprensible. Creo que los "Cahiers..." han cambiado desde hace dos años y espero que Jacques Rivette restablezca la anterior situación.

—*¿La desaparición de André Bazin pudo perjudicar a la publicación?*

—No, no lo creo porque, afortunadamente, de cuando en cuando sale un buen número que mantiene el antiguo nivel.

—*No, no discutimos que siga sacando buenos números y manteniéndose en un alto nivel en el plano internacional, pero hoy los juicios estéticos, aun siendo audaces no tienen el asidero lógico, no se justifican como antes. Ahora parece que elogiaran un poco por el mito de crear nuevas figuras.*

—Bueno, tal vez lo más simpático de ellos es esa búsqueda de nuevos valores...

—...*Hace muy poco tiempo circuló el rumor de que "Cahiers..." tenía un gran problema financiero y habría de cerrar.*

—Como siempre, las revistas de cine están al borde de la quiebra. Ellos son muy exigentes en la calidad, en la presentación... eso cuesta muy caro.

—*¿"Cahiers..." les paga a sus colaboradores?*

—Sí, pero muy poco. Ellos no pueden vivir con eso, tienen que hacer otras cosas...

—*Personalmente tengo la impresión de que ese sistema deriva en la aparición de unos cuantos jóvenes que son nada más que vocacionales de la crítica, que escriben gratis y que dicen cualquier cosa...*

—Sí, lo que pasa es que después de la ida de Godard, Truffaut, Doniol-Valcroze y Chabrol, se hizo muy difícil formar nuevos críticos. Nadie se ha ocupado realmente de eso. El problema, extraño pero real, lo constituyen los jóvenes que van a golpear a la puerta de "Cahiers..." para escribir. Se ha creado un círculo vicioso: esos jóvenes ya están en la línea de "Cahiers..." Se da el caso de que cuando Rivette lee en "Cinéma 64" o en "Positif" por ejemplo, a alguien que escribe bien, que es justiciero, lamenta mucho que no forme parte de "Cahiers..." Parece, entonces, haber un estilo "Cahiers..."

—*¿Hay una rivalidad entre las revistas francesas?*

—Sí, seguramente, pero pienso que sin maldad. Cada uno mantiene sus puntos de vista...

—*¿Hay un punto de vista en "Cahiers..."?*

—Bueno, ha habido uno en todo caso...

—*¡Tengo miedo de que ahora haya varios!...*

—Sí, lo acabo de decir. No creo que en este momento haya verdaderos críticos en "Cahiers..." Tal vez se van a formar; esta situación cambiará... Así lo espero, al menos...

—*¿Ud. encuentra coherentes la predilección por el film de horror que hay, por ejemplo, en "Midi-Minuit Fantastique" y en "Positif" con la tendencia izquierdista que, se dice, tienen los redactores de esas revistas?*

—No me siento autorizado para responder, porque leo muy poco las revistas especializadas. ◆

Este reportaje fue efectuado por H. Alsina Thevenet, Armando Bresky, Alberto E. Ojam, Joaquín Olalla, Antonio A. Salgado y Héctor Vena; colaboró gentilmente la intérprete señora Julieta Ballvé. Fue grabado por el equipo técnico de TIEMPO DE CINE y el Cine Club Núcleo y trascrito por A. E. O.

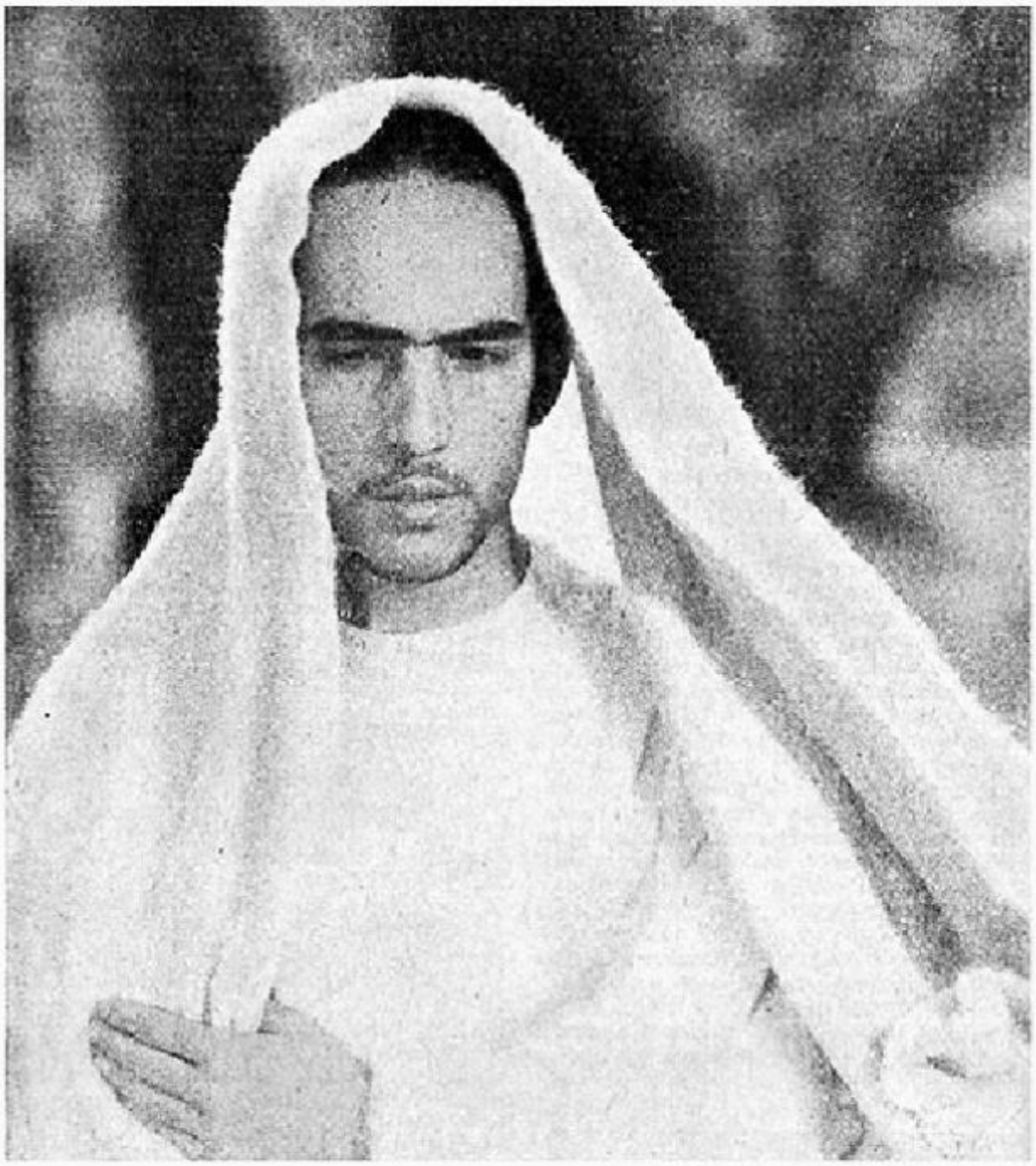
(4) Film de Edouard Molinaro que participó como invitado en el Festival.



FIEBRE: un juego atractivo (Claude Mann, Jeanne Moreau).



LOLA: revelación de un director (Anouk Aimee).



EL EVANGELIO SEGUN SAN MATEO

VENECIA

por OSCAR YOFFE

Clima de borrasca en la apertura de la 25ª edición de la Muestra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia. Estados Unidos retira Lilith, *designado oficialmente en concurso, luego de las críticas que el director del festival, Luigi Chiarini, habría dirigido al film. Robert Rossen, durante una conferencia de prensa, manifiesta que a su juicio "Chiarini estaba introduciendo en el mundo del cine el culto del snobismo y que debiera renunciar a su cargo". Japón e India no polemizan cuando sus respectivos films vienen rechazados de la competición por "no idóneos desde un punto de vista artístico"; lo hará, en cambio, por su iniciativa personal, un diputado socialdemocrático de cuya competencia en cine oriental no se tienen noticias. Por idénticas razones la Argentina viene excluida de la Muestra. Disconforme, no sólo protesta, sino también amenaza oscuras represalias: "La Argentina... deberá, en un clima de reciprocidad muy objetiva, tener en cuenta los resultados negativos de Venecia" (sic).*

Protestas, polémicas, interpelaciones parlamentarias; no iniciada aún la Muestra ya se habla del posible sucesor de Chiarini. Las razones de esta insólita situación deben ser buscadas en el contraste entre los intereses mercantiles de las grandes casas cinematográficas y la decidida orientación artístico-cultural que Chiarini y sus colaboradores inmediatos quieren imprimir al festival. Justamente, no se ha deseado elegir obras plenas de liviandad, conformismo comercial y espectacularidad, sino aquellas poseedoras de un mínimo de calidad formal y artística. Las que fueron presentadas constituyen un eficaz testimonio de la bondad de la fórmula adoptada. No se puede pretender doce grandes films (tales fueron las obras en concurso) pero se puede, y debe, pretender que éstas se coloquen sobre un plano de dignidad artística. Nivel elevado exigía, correspondientemente, que se designase un jurado cuya sola composición asegurara la idoneidad e independencia de criterio necesarias". Esto ha ocurrido en Venecia 1964.



Nothing but a man (Nada más que un hombre), Michael Roemer

Primera obra en competición. Es un valiente primer film de dos jóvenes norteamericanos provenientes del documental. Robert Young, precedentemente, había realizado para la NBC *Sit-in*, un documental que trata de las razones afectivas y sociales de las demostraciones raciales en el sur de los Estados Unidos. En 1961, cuando el gobierno portugués intenta sofocar con el silencio la rebelión que tiene lugar en Angola contra su dominio colonial, filma *Angela: Journey to a War* difundido por la televisión de numerosos países. Michael Roemer, por otra parte, junto con Young realizó en 1962 un film sobre la miseria de la población de Cortile Cascino en Sicilia. El documental fue considerado "demasiado fuerte" por la compañía de televisión norteamericana que lo había pedido y el mismo no se transmitió. En consecuencia, ambos presentaron la renuncia y decidieron realizar y producir ellos mismos un film que tenían en mente desde hace mucho tiempo. Superando enormes dificultades y luego de trasladarse a Misisipi, Alabama y Nueva Jersey, pagando solamente los actores (no profesionales) y asociando al personal técnico y de maestranza a los posibles réditos del film a través de un sistema cooperativo, logrando así reducir al máximo el costo del film (aproximadamente 230.000 dólares), consiguieron dar término a *Nothing but a man*. El film cuenta la historia de Duff Anderson, un negro que ha decidido establecerse en la ciudad de Alabama como consecuencia de su reciente casamiento con Jossie, una maestra, hija de un pastor negro. Duff hace todo lo posible para evitarse problemas, pero como no puede soportar la forma como los blancos tratan a los negros, es rápidamente "marcado" y pierde el trabajo. En esta condición su relación con la comunidad negra, con Jossie misma, será puesta a dura prueba. Logrará mantener su posición y, aunque su destino está sumergido en la incertidumbre, sabemos que no cederá jamás su derecho a ser un hombre.

La riqueza del material acumulado y la dificultad del tema —la historia de una toma de conciencia— hacen que muchas ideas queden apenas esbozadas, pero cuando se logra superar estas dificultades es fácil darse cuenta de que estamos delante de una de las mejores obras que sobre el problema racial se hayan filmado en Norteamérica.

Kradezat na praskovi (El ladrón de duraznos), Valo Radev

Con éste, Bulgaria presentó el primer film de Valo Radev. Durante los últimos meses de la primera guerra mundial, Ivo, un oficial servio, prisionero de guerra en una pequeña ciudad búlgara, entra a robar duraznos en el jardín del aristocrático coronel, comandante del campo de concentración y allí es sorprendido por Lisa, la joven mujer del coronel. Entre ellos se

teje una historia de amor sobre el inquietante y dramático fondo ambiental de la guerra. Llegado a este punto es imposible no citar *La gran ilusión* y *El diablo y la dama*, films que, junto con el neorromanticismo soviético, indudablemente han influido mucho a Radev. El film es bueno y los personajes y acontecimientos están inteligentemente presentados con un tono medido y sin pretensiones. Pero están demasiado presentes las influencias externas y tenemos el derecho de pedirle —aunque sea un debutante— un mínimo de originalidad y frescura.



Att älska (Amar), Jörn Donner

Es la segunda obra del sueco-finlandés Jörn Donner. Una joven viuda conoce a un extranjero, quien le despierta toda su sensualidad. El hecho de que sea extranjero es, según Donner, muy significativo: los hombres suecos se distinguirían por su frialdad. Cuando él le propone matrimonio, ella lo rechaza; no entiende perder esta nueva alegría de vida improvisadamente conquistada. A su vez le propone vivir juntos hasta que algo les divida: por sobre todo está su libertad. En realidad, a nosotros nos ha resultado difícil comprender esta interpretación del camino hacia la libertad a través de la satisfacción del apetito sexual. La obra resulta superficial, dándonos junto a una excelente interpretación de Harriet Andersson, una muy pobre de Zbigniew Cybulski de quien recordábamos tanto su Maciek de *Cenizas y diamantes*.



Tonio Kröger, Rolf Thiele

Rolf Thiele nos ha presentado una escuálida versión cinematográfica de la novela de Thomas Mann. "Luego de *Rosemarie entre los hombres* —ha dicho— no he podido trabajar por algún tiempo. En Alemania el film ha tenido una pésima crítica. Mis compatriotas, que conocían y comprobaban cotidianamente las cosas que denunciaba en el film, dijeron que no era verdad, dijeron que poniendo de relieve ciertos aspectos negativos de una sociedad me ponía de parte de los comunistas. Más aún, yo era sin duda un comunista y de los más peligrosos. Un argumento como el de *Tonio Kröger* me ha parecido el único posible para continuar una polémica contra la burguesía" (3). Sin embargo, es justamente la lucidez de Thomas Mann para examinar los defectos de la burguesía alemana, a la que él pertenecía, la que se ha perdido totalmente en el film, quedando sólo una cosa fría y decadente.



Les amitiés particulières (Las amistades particulares), Jean Delannoy

Precedido de una sonora polémica entre Peyrefitte y Mauriac, Delannoy intentó realizar un film sobre la adolescencia, o, mejor aún, sobre aquellos afectos exclusivos que en tal etapa prefiguran el amor y la caracterizan. Ambientado en un colegio jesuita nos cuenta la historia de dos jóvenes, uno de diecisiete años y el otro de trece, entre los cuales nace una verdadera y platónica pasión. No perderán ocasión para encontrarse a escondidas, intercambiarse inflamadas promesas, mensajes y poemas. Esta casi equívoca relación terminará trágicamente con la muerte del menor, luego de ser expulsado del colegio al ser sorprendido por uno de los maestros. Impregnado de un cierto lirismo y construido con rigor, carece de la penetración sicológica necesaria para convertir en válido el análisis que se pretende efectuar sobre las relaciones entre adolescentes del mismo sexo.



The Girl with Green Eyes (La muchacha de los ojos verdes), Desmond Davis

¿Qué queda del anticonformismo del *free cinema* inglés, y en particular de la Woodfall Film, la compañía productora fundada por Tony Richardson y John Osborne? De *Saturday Night and Sunday Morning* a *The Girl with Green Eyes*, del novel Desmond Davis, hay un largo camino hacia la comedia ligera, con cada vez menos implicaciones hacia los temas políticos, sociales o culturales que interesan a Inglaterra. Desprejuiciada y fresca, cuenta la primera experiencia amorosa de una muchacha, una empleada, que se enamora de un hombre ya maduro, un intelectual, y la posterior desilusión.



La vie à l'envers (La vida al revés), Alain Jessua

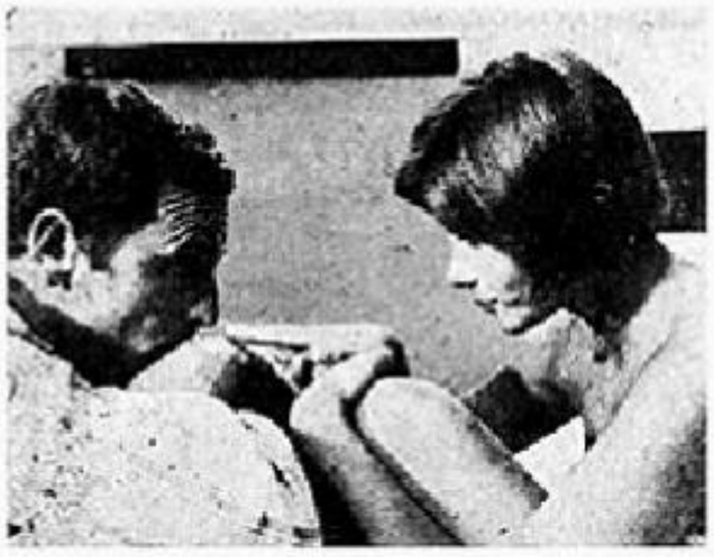
Una tentativa más seria y profunda, aunque lejana de nuestra sensibilidad, es la cumplida por Alain Jessua, otro debutante, quien nos brinda un film elegantemente realizado, con un diálogo vivaz y un desarrollo inteligente. La primera parte constituye una crítica eficaz de la vida hecha de mediocridad, rutina y aburrimiento. El protagonista, un francés medio, "sin historia" agregará Jessua, en una situación media con un trabajo que no le disgusta pero que tampoco lo apasiona demasiado, va encontrando en el aislamiento, en la soledad, las claves de una felicidad verdadera. En la segunda parte —la menos lograda— a través de un proceso sicopático, las cosas, los objetos, los personajes comienzan, para nuestro protagonista, literalmente a desaparecer. En la misma medida comienza a reencontrar una dulce paz interior. Lo dejaremos al final entre las cuatro paredes blancas de una pieza desierta. El mundo externo no existe más. No podremos decir si está o no enajenado mentalmente. Y en todo caso: ¿no es una locura mayor aceptar una vida mediocre, constituida de un trabajo y de una mujer más o menos aceptables?



Il Vangelo secondo Matteo (El Evangelio según San Mateo), Pier Palo Pasolini

"Narración épico-lírica en clave nacional-popular" ha dicho Pasolini de su film. Aquí nacional-popular debe ser entendido en el sentido gramsciano del término: es decir, la identificación de la concepción del mundo del artista con la conciencia posible de su pueblo. Filmado en parte en Palestina y en parte en Lucania y Calabria, Pasolini parece trazar un paralelo entre dos historias a distancias de dos mil años. Efectivamente, paisajes y rostros del sur italiano son los que en el film denotan la tragedia de aquel pueblo hebreo oprimido y miserable. Imposible no sentir la actualidad de la referencia. Para acentuarla más aún todos los personajes populares —semejantes a aquellos que se pueden encontrar en cualquier pueblo de la oprimida y miserable Italia meridional— conservan ligeramente sus propias formas dialectales. Esto porque para el autor el hecho dialectal asume el carácter de dato sociológico; la simpatía con sus personajes se traduce en una simpatía también lingüística.

Pasolini es hoy uno de los autores más serios e interesantes con que cuenta Italia. Esto gracias a una obra ampliamente articulada, en el ensayo y la novela, la poesía y el cine, coherente con su visión del mundo, plena de vitalidad y frescura, y que, sobre todo, conserva el carácter de obra abierta a todas las futuras experiencias y maduraciones que no podrán dejar de ser asimiladas en forma rica y profunda por un hombre de la sensibilidad, inteligencia y cultura de Pasolini.



La femme mariée (La mujer casada), Jean-Luc Godard

Ha constituido una agradable sorpresa. Nunca nos convencieron demasiado el anarquismo, la acrobacia y la superficialidad de Godard. Sin embargo, aquí nos encontramos con una obra verdaderamente inteligente. A nuestro juicio, la mejor de su carrera. Es la historia de veinticuatro horas de una mujer casada que tiene un amante. Triángulo clásico. Aquello que no es tan clásico es la forma de tratarlo. Godard define a la mujer casada como "un elemento puramente técnico, un objeto compuesto de un marido, de un amante, de un automóvil y de un departamento". La cámara la observará vivir sin intentar el menor análisis, ni juzgar, ni explicar. Esta presunción se alternará con entrevistas improvisadas en las cuales se discurrirá sobre temas graves como el pasado, el presente, o la inteligencia. La anatomía de la protagonista es explorada minuciosamente; se mezclará y confundirá con un sinfín de anatomías anónimas de modelos de revistas femeninas o maniquíes que aconsejan una u otra marca de corpiño, de *slip* o *baby doll*. Ella es tratada como un objeto, una condición a la que la mujer es tantas veces relegada. Esta intención está perfectamente lograda y es así que escenas que se suceden a lo largo de todo el film y que normalmente serían de una escabrosidad extrema, resultan del todo frías e inocuas. En este sentido podemos hablar de un film anti-pornográfico. No es de nuestro mismo parecer la censura francesa que —según noticias de los diarios— ha prohibido su circulación.



Il deserto rosso (El desierto rojo), Michelangelo Antonioni

Es el último film en concurso que hemos visto, no pudiendo, lamentablemente, permanecer en Venecia para la proyección del *Hamlet* de Kozintsev (según parece, un Hamlet no más dubitativo sino un político dispuesto a luchar con todas sus fuerzas por la conservación del Estado). Diremos en seguida que el film es el vencedor indiscutible y merecido. Sin superarse, pero tampoco sin repetirse monótonamente, Antonioni nos ha dado un film bello, equilibrado.

A pocos kilómetros de Ravena —importante núcleo de la industria de hidrocarburos— se alza un paisaje alucinante: fábricas, depósitos, tanques, chimeneas que humean extraños colores. La poca fauna y vegetación restantes están condenadas a un seguro exterminio, asfixiados por las emanaciones deletéreas. Los peces desde hace ya mucho tiempo han desaparecido de las aguas venenosas de los ríos y de los canales artificiales. La hierba quemada, los pantanos malolientes y los ruidos del ambiente fabril, crean un clima poco apropiado para el restablecimiento de Giuliana, quien se encuentra en el límite entre la neurosis y la razón. Giuliana en realidad sólo necesita imperiosamente comunicar con alguien. La comunicación es sólo un momento previo, y por lo tanto distinto, del sentimiento. A diferencia de como viéramos en *La aventura*, en *La noche* o *El eclipse*, en esta oportunidad los sentimientos, o su ocaso, ya no existen, ni siquiera la búsqueda desesperada de los mismos: Antonioni ha desplazado el centro de gravedad de aquello que constituía el centro de su discurso. Para Giuliana se trata principalmente de comunicar. No la ayudará la impasibilidad de Ugo, el marido, un ingeniero, director técnico de una gran industria, ni la alternativa erótica que le propone Corrado, también ingeniero, amigo de su marido. En un momento de crisis ella piensa por un momento en huir no importa a donde; ya en el puerto no comprenderá al marinero turco que le habla un idioma desconocido y que se ofrece para ayudarla. Permanecerá al lado de su hijo; la dejaremos mientras pasea, aparentemente tranquila, con él, delante de aquello que ha constituido quizá, una agradable y apacible foresta: una gran refinería. Una duda asalta enseguida al espectador: ¿qué es más grave, la neurosis de Giuliana o la impasibilidad de Ugo? El uso que Antonioni hace del color en función dramática es excelente. Podríamos decir que, posiblemente, es el primer film en colores de la historia del cine, teniendo en cuenta sin embargo, dos antecedentes que, aunque incompletos, no son menos importantes: la secuencia de *La conspiración de los boyardos* de Eisenstein y *Senso* (Livia) de Visconti. Este nuevo elemento lo ha puesto delante de problemas formidables que ha conseguido superar muy bien. Muchas veces ha debido intervenir para modificar el color de la realidad ya que "el color en la naturaleza y en los fenómenos existe a pesar de la voluntad de quien crea algo que jamás ha existido" distinguiéndolo con esto de "algo que existe"(6). De aquí las toneladas de pintura usadas para pintar manzanas y calles de gris, hierba de negro y bosques de blanco. Por otra parte, Antonioni ha debido modificar su técnica de rodaje, renunciando al montaje interno, a las tomas prolongadas, porque el color del paisaje cambiaba violentamente con pequeñas variaciones de la posición de la cámara. El resultado logrado es fascinador y justifica el premio que ha querido ser también a toda una obra de un artista lúcido y coherente. ◆

(1) Guido Aristarco, Carlo Bo, Piero Gadda Conti, Francesco Savio y Gino Visentini.

(2) Mario Soldati (Italia), Rudolf Arnheim (Estados Unidos), Ove Brusendorf (Dinamarca), Thorold Dickinson (Inglaterra), Ricardo Muñoz Suay (España), Georges Sadoul (Francia) y Jerzy Toeplitz (Polonia).

(3) "La Stampa", 1-9-64.

(4) Pier Paolo Pasolini, "Vie Nuove", 9-11-1961.

(5) Gian Carlo Ferretti, *Letteratura e ideologia*, Editori Riuniti, pág. 328.

(6) S. M. Eisenstein, *Appunti di un regista*, Schwarz editore, pág. 91.

FILMS EN CONCURSO

- **AMITIES PARTICULIERES, Les** (t. I.: "Las amistades particulares"), de Jean Delannoy (Francia).
- **DESERTO ROSSO, Il** (t. I.: "El desierto rojo"), de Michelangelo Antonioni (Italia/Francia).
- **FEMME MARIEE, La** (t. I.: "La mujer casada"), de Jean-Luc Godard (Francia).
- **GIRL WITH GREEN EYES** (t. I.: "La muchacha de los ojos verdes"), de Desmond Davis (Gran Bretaña).
- **HAMLET** (idem), de Grigori Kozintsev (U.R.S.S.).
- **KING AND COUNTRY** (t. I.: "Por su rey y su país"), de Joseph Losey (Gran Bretaña).
- **KRADEZAT NA PROSKOVI** (t. I.: "El ladrón de duraznos"), de Valo Radev (Bulgaria).
- **NOTHING BUT A MAN** (t. I.: "Nada más que un hombre"), de Michael Roemer (EE. UU.).
- **TONIO KRÖGER** (idem), de Rolf Thiele (Alemania Occidental).
- **TO LOVE** (t. I.: "Amar"), de Jörn Donner (Suecia).
- **VANGELO SECONDO MATTEO, Il** (t. I.: "El Evangelio según San Mateo"), de Pier Paolo Pasolini (Italia-Francia).
- **LA VIE A L'ENVERS** (t. I.: "La vida al revés"), de Alain Jessua (Francia).

PREMIOS

Gran Premio "León de Oro" **IL DESERTO ROSSO**, de Michelangelo Antonioni.

Premios especiales: **IL VANGELO SECONDO MATTEO**, de Pier Paolo Pasolini y **HAMLET**, de Grigori Kozintsev.

Premio "Opera Prima": **LA VIE A L'ENVERS**, de Alain Jessua.

"Copa Volpi" a la mejor interpretación femenina: **Harriet Andersson**

"Copa Volpi" a la mejor interpretación masculina: **Tom Courtenay.**

Premio O. C. I. C.: **IL VANGELO SECONDO MATTEO.**

Premio de la Crítica Internacional: **IL DESERTO ROSSO.**

Premio Francesco Pasinetti, al mejor film extranjero: **LA VIE A L'ENVERS.**

Premio San Giorgio: **NOTHING BUT A MAN**, de Michael Roemer.

Premio Cinema Nuovo: **IL DESERTO ROSSO.**

KARLOVY VARY

por H. ALSINA THEVENET

Un Festival en una país socialista es de antemano un fenómeno bastante exótico. Hay que luchar con ciertas dificultades de idioma para entender alguna de las cosas que ocurren, hay que tolerar que los checos modifiquen la ortografía de los nombres propios (incluyendo el de un jurado que no consiguió imponer su nombre correcto en los documentos oficiales) y hay que asimilar algunos rasgos de organización y desarrollo que no sería fácil entender desde fuera. El principal de ellos es la realización de un Symposium dedicado a cinematografías poco desarrolladas de Africa, Asia y América latina: fue hecho como una forma de expansión cultural hacia territorios ajenos a la gran industria de Estados Unidos y de Europa Occidental, lo que supone por lo menos un hábil paso diplomático. Otro rasgo curioso es la ansiedad con que el público local se volcó a films que no podría ver en exhibiciones comerciales comunes, aprovechando que el Festival saltó sobre las restricciones habituales del territorio checo. Esto fue muy claro en la función única de El silencio *de Bergman, exhibido en copia completa (Bergman es prácticamente ignorado en Checoslovaquia), y también lo fue con el film español* El espontáneo *y con los americanos* The Best Man *y* América, América, *realzados por la presencia en Karlovy-Vary del director Jorge Grau, del director Elia Kazan, de los actores Luis Ferrin, Henry Fonda y Cliff Robertson. Al terminar el Festival, el presidente de la delegación americana, que era George Stevens Jr, hijo del famoso director y alto funcionario del gobierno, envió a Nueva York un cable en el que se congratulaba del premio especial concedido a* The Best Man *y señalaba con justeza que ésta fue la mayor distinción obtenida nunca por el cine americano en Europa Oriental. El fallo fue considerado muy justo, y no está teñido ciertamente de concesiones diplomáticas a Occidente, pero hay un nitido acercamiento en el solo hecho de que Karlovy-Vary se haya preocupado del material de los Estados Unidos y de España.*



Otro dato peculiar de este Festival es que justamente el material de los países socialistas pareció realzado por una intención de crítica social a sus propios regímenes. En el mejor ejemplo, *Obzalouany*, que conquistó el gran premio, es una dura polémica sostenida en un juicio público. De un lado está el acusado, un alto funcionario que fue responsable de instalar una planta eléctrica y que consiguió terminar su trabajo mediante bonos y remuneraciones extraordinarias a un personal al que debió pedir horarios ampliados de trabajo. Del otro lado figura el Estado, que no quiere tolerar esa corrupción capitalista, esa utilización del incentivo personal en el cumplimiento de un deber oficial. Aunque el film tiene mucho diálogo, se trata siempre de frases cortas y punzantes, que describen no sólo la situación durante el juicio sino también todo el proceso previo, en una serie de retrocesos temporales. Y junto a esa estructura, que sería difícil imitar hasta en el teatro, está la sustancia de la crítica, porque lo que el film dice claramente es que los esquemas de la organización socialista pueden ser imperfectos y que si se quieren hacer cosas útiles hay que tomar en consideración las debilidades y ambiciones naturales del ser humano. El film ha penetrado en la conciencia checa contemporánea, como lo prueba su éxito público y como lo prueba también la difusión de una observación humorística de su diálogo: *"Las dos etapas principales del socialismo son, primero, las dificultades del crecimiento; después, el crecimiento de las dificultades"*.

Críticas similares aparecen también en otros films de los países socialistas. El caso de *En días como éstos* (Cuba) es particularmente honesto, porque presenta las indecisiones de una maestra involucrada en la gran campaña por la alfabetización, pero marcada todavía por las tentaciones y los moldes mentales de su previa comodidad burguesa; aunque hay allí un hermoso tema, el libreto no sabe expresarlo y se atiene a monólogos, reflexiones tejidas en diálogos suntuosos y amaneramientos expresivos que parecen derivar de Resnais y de Antonioni. En *Echo* (Polonia) un abogado de buena posición encuentra de pronto que su nombre figura entre quienes fueron colaboracionistas con los nazis, veinte años antes, y ahora debe moverse para encontrar testigos en su descargo. El film insinúa que las culpas, si existieron, no pueden ser invocadas hoy contra un hombre que ha tenido una conducta honorable durante los años intermedios, y así plantea una perspectiva madura sobre algunos ecos de la guerra. También aquí el defecto del film es formal, porque la situación no está dramatizada en choques y enfrentamientos, sino reiterada hasta la monotonía por un paseo y una meditación que tienen escaso rendimiento cinematográfico. En *Licem u lice* (Yugoslavia) también hay una asamblea obrera que debe decidir si el administrador de una fábrica hizo bien o mal en sancionar a un funcionario que protestó contra una resolución. El tema deriva hasta un planteo de la corrupción del poder y de la tendencia de los jerarcas a considerarse infalibles, pero el relato está viciado por un planteo exclusivamente teatral, en el que la cámara no se aparta de la asamblea obrera. En *Der geteilte Himmel* (Alemania Oriental) el argumento pone el dedo en la dolorida llaga del muro de Berlín, aunque sostiene, desde luego, que lo correcto es quedarse en la zona socialista y no dejarse tentar por los lujos y las ofertas de trabajo de Occidente. El drama está estirado, el diálogo dice algunas cosas importantes y el alegato es obviamente partidista, con una reiteración que llega hasta la monotonía. Hay buenos momentos de realización, atribuibles a la imaginación del director Konrad Wolf, y un trabajo de cámara tan exquisito que llega al rebuscamiento.

Son un poco más obvias las sustancias sociales de *Strainul* (Rumania) y de *Los vivos y los muertos* (Unión Soviética). En el primer film se pinta a un joven idealista que sabe resistir la tentación cómoda del colaboracionismo durante la guerra y que llega desde luego a compartir los ideales populares de la liberación; el relato es larguísimo, complicado y monocorde. El film soviético ha sido elogiado por algunos opinantes, incluida la mayoría del jurado, debido a que critica los desajustes sociales del stalinismo durante los primeros meses de la guerra de 1941; este inconformismo es sin embargo el conformismo de la URSS en los últimos años, cuando los comunistas salieron a juntar firmas contra Stalin, y no hay que tomarse muy en serio sus pretensiones de documento social. Por otros conceptos, el melodrama bélico está encuadrado en una superproducción espectacular que parece interminable.

De países no socialistas llegaron films meritorios. En *The Best Man* (Estados Unidos) el autor Gore Vidal hace un examen ácido, punzante, de los mecanismos con los que las convenciones políticas eligen a sus candidatos para la presidencia de la República, llegando a formular un retrato en profundidad de toda una zona social y de algunos personajes básicos, con un diálogo inteligente y alguna trampa ocasional para las situaciones. En *El espontáneo* el joven director español Jorge Grau narra la tragedia de un joven jactancioso y arribista, pero también la tragedia de una sociedad española en la que es necesario subir, imponerse, mentir, insultar. El film es muy ágil, obtiene la espontaneidad de su título y termina con una secuencia en colores que no sólo es original sino también muy significativa, porque el color sirve a Grau para dar puntos de vista distintos de una misma situación.

En obras de sustancia menor ha habido variables méritos formales. El mayor ejemplo de refinamiento estético fue el de *Sodrasban* (Hungría) que durante su primera mitad muestra imágenes bellísimas para describir la diversión balnearia de un grupo de adolescentes junto al



Página anterior: OBZALOVANY (El acusado) de Jan Kadar y Elmar Klos: un primer premio merecido. Arriba: LICEM U LICE (Cara a cara) de Branko Bauer: planteo demasiado teatral.



Arriba: SODRASEAN (Corrientes) de Istvan Gaal: tiene virtudes formales. Abajo: DER GETEILTE HIMMEL (Cielo dividido) de Konrad Wolf, un drama estirado y un exquisito trabajo de cámara.



los cuales se inclinarán a estimar la actuación de Jeanne Moreau y no el talento que aquí muestre el director.

En el Festival hubo también toda clase de melodramas sobre hijos que se alejan, madres que sufren, amores imposibles. Puede olvidarse con alivio todo ese material, diversamente enviado por Italia (*La ragazza di Bube*), Argentina (*Mujeres perdidas*), India, Japón y Mongolia. En otros planos comerciales hubo un western polaco, una violenta aventura franco-brasileña de Philippe de Broca, una comedia infantil egipcia y una sátira italiana (*La vita agra*) que tiene su gracia y que justifica una excelente actuación de Ugo Tognazzi.

Del material ajeno al concurso hay que destacar algunos valores. En un plano menor, de deliberada modestia, *Un lugar al sol* de Minniti es un film sencillo, claro, honesto, inspirado sin duda en una tradición de neorrealismo para contar el amor y la desventura de una pareja humilde en los suburbios de Buenos Aires. En planos mayores, *Hamlet* de Kozintsev es una realización de gran envergadura y de marcada inventiva cinematográfica, a la que sólo hay que objetar la reiteración sobre un tema transitado ya por Laurence Olivier en 1948. La primera mitad de *América, América* es con certeza el mejor Kazan de muchos años, aunque la segunda sea novelesca y excesivamente prolongada. Y hay que lamentar que el mejor film del Festival, *Los doce millones* de Bert Haanstra, se haya exhibido fuera de concurso: es un documental superespontáneo sobre la gente de Holanda, rodado mayormente con cámara oculta, vertido con gracia y malicia por un hombre inteligente que quiere a su país y que hace milagros de fotografía y de compaginación. El film es divertidísimo, además, y será un éxito comercial para el primer distribuidor que se anime a exhibir un título holandés en cuyo elenco no hay un solo nombre famoso.

Por los misterios de la distribución internacional, ni Suecia ni Gran Bretaña figuraron en el concurso de Karlovy-Vary, probablemente debido a que no tenían pronto nada apto para un certamen. Había tanto material que no era fácil notar las ausencias.

EL SYMPOSIUM

En funciones paralelas al Festival, que tuvieron lugar a las 11 y a las 14 horas, se desarrolló otro certamen, reservado a material "de las nuevas y jóvenes cinematografías del Africa, Asia y América latina", con material de corto y largo metraje. El primer premio de films largos fue dividido entre *Un lugar al sol* (Argentina, de Dino Minniti, con Héctor Pellegrini y Maria Cristina Laurenz) y *Znoj* (*Sudor*, prod. de Kirgizfilm de la URSS, de L. Sepitko). En nueve programas del Symposium se exhibieron 29 films, procedentes de Argelia, Marruecos, Túnez, Senegal, República Arabe Unida, Pakistán, Israel, Chipre, Japón, Uruguay, Colombia, Venezuela, Bolivia, Ceilán y otros países de industria poco difundida o poco desarrollada. El material argentino incluyó también *Agustín Riganelli* (Mari E. Palant), *Los guachos* (Julio Andrés Rosso), *El jardín de las delicias* (José Santiso), *Café Bar* (Mauricio Berú), *El protector* (Jorge Macario), *Tierra seca* (Oscar I. Kantor).

El premio al film de Minniti fue considerado como muy merecido por los diversos periodistas y cinematografistas que examinaron el material del Symposium. Fue opinión unánime que ese film era más valioso que el designado oficialmente para el concurso por las autoridades argentinas. ◆

JURADO

El jurado del Festival estuvo presidido por **Anton Brousil** (Decano de la Academia de Artes, Checoslovaquia) e integrado por **Frank Bayer** (director, República Democrática Alemana), **François Chevenne** (productor, Francia), **Agnes Kalinova** (periodista, Checoslovaquia), **Grigori Kozintsev** (director, U. R. S. S.), **Boleslaw Michalek** (periodista, Polonia), **Nargis** (actriz, India), **Laszlo Ranody** (director, Hungría), **Karel Reisz** (director, Gran Bretaña), **Lionel Rogosin** (director, EE. UU.) y **H. Alsina Thevenet** (periodista, Uruguay).

PREMIOS

Primer Premio: **OBZALOVANY** (t. l.: El acusado) de **Jan Kadar** y **Elmar Klos** - Checoslovaquia.

Premio Especial del Jurado: **THE BEST MAN (El mejor candidato)** de **Franklin Schaffner** -- EE. UU.

Menciones: **SODRASBAN (t. l.: Corrientes)** de **Istvan Gaal** - Hungría y **LOS VIVOS Y LOS MUERTOS**, de Alexandor Stolper - U. R. S. S.

Actriz: Jeanne **Moreau, por LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (t. l.: El diario de una doncella)** de **Luis Buñuel** - Francia.

Actor: **Wieneczyslaw Glinski**, por **ECHO (t. l.: Eco)** de **St. Rózewicz** - Polonia.

Menciones a los actores jóvenes: **Luis Ferrin**, por **EL ESPONTANEO**, de **Jorge Grau** - España y **Stefan Iordache**, por **STRAINUL (t. l.: El extraño)** - Rumania.

El reglamento del Festival no ha previsto premios a fotografía, libreto, música, ni otros rubros.

FILMS EN CONCURSO

ARGENTINA

Mujeres perdidas, de Rubén W. Cavallotti.

BULGARIA

Verigata (La cadena), de Lyubomir Sharlandjiev.

CHECOSLOVAQUIA

Obzalovany (El acusado), de Jan Kadar y Elmar Klos.

Starci na chmelu (Los recogedores de lúpulo), de Ladislav Rychman.

CUBA

En días como éstos, de Jorge Fraga.

ESPAÑA

El espontáneo, de Jorge Grau.

ESTADOS UNIDOS

The Best Man, (El mejor candidato), de Franklin Schaffner.

FRANCIA

Le journal d'une femme de chambre (El diario de una doncella), de Luis Buñuel.

L'homme de Rio (El hombre de Río), de **Philippe de Broca.**

HUNGRIA

Sódrasban (Corrientes), de Istvan Gaal.

INDIA

Bandini, de Bimal Roy.

Shehar aur Sapna (La ciudad y el sueño), de K. A. Abbas.

ITALIA

La ragazza di Bube, de Luigi Comencini.

La vita agra, de Carlo Lizzoni.

JAPON

Onna no rekishi (La vida de una mujer), de Mikio Naruse.

MONGOLIA

Nugel Bujan (El pecado y la virtud), de D. Chimit-Osor.

POLONIA

Echo (Eco), de St. Rozewicz.

Prawo i Piesc (La ley y el puño), de Jerzy Hoffman y Edward Skorzewski.

REPUBLICA ARABE UNIDA

El Shayfan el Saghcir (El rehén), de Kamal El Cheikh.

REPUBLICA DEMOCRATICA ALEMANA

Der geteilte Himmel (Cielo dividido), de **Konrad Wolf.**

RUMANIA

Strainul (El extraño), de Mihai Jacob.

UNION SOVIETICA

Los vivos y los muertos, de Alexander Stolper.

YUGOSLAVIA

Licem u lice (Cara a cara), de Branko Bauer.

Material fuera de concurso

HAMLET, Unión Soviética, de Grigori Kozintsev.

ALLEMAN o DOCE MILLONES, Holanda, de Bert Haanstra.

SEANCE ON A WET AFTERNOON, Gran Bretaña, de Bryan Forbes.

AMERICA, AMERICA, Estados Unidos, de Elia Kazan.

LIMONADOVY JOE, Checoslovaquia, de Oldrich Lipsky.

LA PEAU DOUCE, Francia, de Francois Truffaut.

En otras salas del Festival se exhibió abundante material checo, húngaro, cubano y soviético, en funciones dedicadas a compradores extranjeros, pero al alcance de periodistas y otras personas interesadas. Asimismo, se exhibió un ciclo prácticamente completo con la obra del director polaco Andrzej Munk (1921-1961), que abarcó desde sus films cortos de 1953 hasta **La pasajera**, el film largo que el director dejó inconcluso al fallecer y que luego fue compaginado por colaboradores suyos. Este último film suscitó los mejores elogios de prensa y público.

Cinema
nuovo

Selecciones en castellano

dirigida por
Guido Aristarco

LIBRERIA EDITORIAL
JORGE ALVAREZ

TALCAHUANO 485 tel. 35-6875 Bs. AIRES

PORRETTA TERME

por ALBERTO CIRIA



THE CARETAKER de Clive Donner: buena interpretación.



Arriba: A TOUT PRENDRE de Claude Jutra: reconstrucción de acontecimientos reales. Abajo: GANGA ZUMBA de Carlos Diegues: el nuevo cine brasileño.



Entre el 27 de junio y el 5 de julio de 1964 tuvo lugar en el pueblo italiano de Porretta Terme, provincia de Bolonia, la Tercera Muestra Internacional del Cine Libre, en un ambiente que resultó lo opuesto al tipo corriente de festivales cinematográficos de moda: muchas películas de corto y largo metraje, sí, pero también largas discusiones y coloquios sobre cine con críticos y realizadores europeos las cuales ocupaban el resto de los días (y buena parte de las noches). Las estrellitas en busca de productores brillaron por su ausencia; la llamada "vida social" de reuniones danzantes y cenas obligatorias se redujo al mínimo. En síntesis, el tipo de actividad que sólo puede agradar a quienes de veras amamos el cine.

Acaso estas ideas estuvieron también presentes en las cabezas de Cesare Zavattini y Leonida Repaci, iniciadores de la primera muestra porrettana en 1960 y que es de esperar pueda realizarse anualmente en el futuro. Zavattini y Repaci, desde la fecha indicada, pusieron especial énfasis en destacar el concepto polémico de "cine libre" dentro del cual pretenden agruparse todas las películas que concurrieron a Porretta. Es un cine libre de la inercia en las formas de lenguaje y en las estructuras narrativas; libre del temor a los contenidos "peligrosos", anticonformistas; libre de la insistencia escolástica en el primado de la experimentación por la experimentación misma, o, al contrario, libre de los llamados personajes o argumentos "positivos". En su aspecto polémico el cine libre se opone al cine conmemorativo, neutral, celebrativo; al cine que consuela, pacifica o canta canciones de cuna con perfección decorativa, y, por último, se opone al cine municipal y expeso, con la cabeza permanentemente dirigida hacia adentro. Por lo tanto, el cine libre está a favor de un arte cinematográfico abierto a la historia de nuestro presente.

Esta concepción humanista de la problemática del "cine libre", hay que reconocerlo, no siempre se ejemplificó con claridad en los films presentados en Porretta Terme. Pero nos parece adecuado señalar que, en último análisis, el propio concepto de "cine libre" resulta más bien una meta a alcanzar que la permanente certeza de concreciones inmediatas. De la confrontación de obras provenientes de diversos países pueden extraerse útiles conclusiones siempre provisionales pero temporalmente válidas. Y es en este terreno donde puede cumplir su mejor faena el concepto susodicho.

Es imposible condensar en pocas líneas la cantidad de películas vistas en una nutrida semana de exhibiciones. Preferimos, por lo tanto, dar nuestra opinión sobre algunos films que nos parecieron interesantes dentro de ese conjunto.

La selección brasileña produjo el impacto más visible de la Muestra, aun sin la esperada presencia de *Vidas sêcas* de Nelson Pereira dos Santos (sobre la novela homónima de Graciliano Ramos), que fue imposible conocer debido a dificultades de último momento. Pero el nuevo cine de ese país demostró, como ya lo había hecho en el Festival de Cannes de este mismo año, la importante posición que ocupa en el ámbito latinoamericano. Los dos films brasileños vistos en Porretta Terme fueron *Ganga Zumba*, del joven director Carlos Diegues, y el complejo y fascinante *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, vencedor del primer premio de la Muestra. La obra de Rocha nos parece de gran valor para el desenvolvimiento de una escuela nacional y popular de cine en Brasil; acaso no resulte todavía el film representativo de esa corriente que es de esperar. De su vasta y compleja trama alcanza a desprenderse parte del actual drama que vive la región nordestina del Brasil, y será muy difícil olvidar personajes tan vigorosos como el del *cangaceiro* Antonio Das Mortes.

Otro de los films más meritorios del Festival fue el conocido en Mar del Plata (1963), *The loneliness of the long distance runner* de Tony Richardson, que demuestra fragmentariamente las excelentes cualidades de observación del más prolífico de los jóvenes realizadores británicos. *The leather boys* y *The caretaker*, de Sidney Furie y Clive Donner respectivamente, sólo mostraron apreciables valores en el rubro interpretación: Dudley Sutton en el primero, historia de motociclistas de campera de cuero y el medio en el cual desarrollan sus actividades; y el trío protagónico de *The caretaker*, versión de la conocida pieza teatral de Harold Pinter: Donald Pleasence, Alan Bates y Robert Shaw.

Rivoluzione a Cuba (1964), film de montaje del italiano Luciano Malaspina, recuperó de los archivos cubanos imágenes perdurables para la historia de esa revolución, a las que sometió a un comentario oral en exceso superficial y confuso. La propia cinematografía cubana se hizo presente con la comedia *Las doce sillas*, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, adaptada por él y Ugo Ulive de la novela rusa de Ilf y Petrov, traspuesta con bastante gracia a la situación revolucionaria de Fidel Castro y su movimiento. Con todo, *Las doce sillas* no es más que una obra menor muy digna.

(sigue en la pág. 43)

El jurado internacional de la III Muestra del Cine Libre, compuesto por: Vincenzo Bassoli (Italia), Robert Benayoun (Francia), Fernando Birri (Argentina), Tommaso Chiaretti (Italia), Mario Gallo (Italia), Marcel Martin (Francia), Elio Petri (Italia), Renzo Renzi (Italia) y Joffrey Nowell Smith (Inglaterra), decide otorgar la Náyade de oro al largometraje **Deus e o diabo na terra do sol** de Glauber Rocha (Brasil).

Tal decisión fue tomada en consideración a la fuerza de ruptura que representan el trabajo de Glauber Rocha y el nove cinema brasileño con referencia a la situación del país. Al otorgar el premio el jurado ha tenido en cuenta el hecho de que la importancia del director inglés Tony Richardson, autor de **The loneliness of the long distance runner**, ya es sumamente apreciada por la crítica y el público internacionales.

El jurado decide otorgar la Náyade de oro por el mejor cortometraje a **Scorpio rising** de Kenneth Anger (Estados Unidos), por la novedad de sus búsquedas plásticas y sus cualidades expresivas.

El jurado internacional ha asignado en esta forma los tres premios especiales que tenía a su disposición: un premio especial a la selección inglesa compuesta por los films **The loneliness of the long distance runner** de Tony Richardson, **The caretaker** de Clive Donner y **The leather boys** de Sidney Furie; un premio especial a **Sucre amer** de Yann Le Masson (Francia) por sus cualidades artísticas puestas al servicio de un intento ideológico y civil; dos premios especiales ex-aequo a **À tout prendre** de Claude Jutra (Canadá) y a **Algo diferente** de Vera Chytilova (Checoslovaquia), que significan dos tentativas experimentales de reconstitución de acontecimientos reales, con interesantes propuestas de lenguaje.

El premio para la mejor interpretación femenina ha sido otorgado a la actriz Johanne por el film **À tout prendre**.

El premio para la mejor interpretación masculina ha sido otorgado al actor inglés Tom Courtenay por el film **The loneliness of the long distance runner.**

DE LA REPUBLICA ARGENTINA

A la aparición de este número estará más próximo el VII Festival, a realizarse en Mar del Plata (marzo 1965), que el VI, efectuado en Buenos Aires (1º al 11 de abril 1964).

La prevista vuelta a Mar del Plata para el presente año indica que la Capital no fue lugar adecuado: hubo demasiados representantes oficiales a quienes fue necesario ubicar, las actividades se dispersaron, etc. La concentración marplatense, con hoteles, oficina de prensa y sala de exhibiciones a pocos metros, es la solución ideal. Impide, por ejemplo, que ocurra lo que a ciertos cronistas de TIEMPO DE CINE que en Buenos Aires persiguieron infructuosamente al director húngaro Zoltan Fabri, sin poder reportearlo. Gente habitualmente amable en Mar del Plata, es más hosca en Buenos Aires. Y ello es comprensible. Deben asistir a tanto acto oficial y extraoficial, en lugares muy alejados entre sí, que carecen realmente de tiempo para atender los reclamos de una revista minoritaria.

En las publicaciones cinematográficas del mundo no se comentó el Festival porteño. Y esto no asombra, pues se invitó a menos periodistas que nunca. Una buena política sería la que entendiese, si un propósito del Festival es la promoción del cine argentino —y del país mismo— en el mundo, que no es posible prescindir de los encargados de trasmitir la información, esto es, de los periodistas serios.

Como en casi todo festival de cine, los films más importantes fueron los proyectados fuera de concurso: El verdugo *de Luis G. Berlanga*, Tom Jones *de Tony Richardson*, Los paraguas de Cherburgo *de Jacques Demy*, En compañía de Max Linder *de Maud Linder. Los principales premios oficiales se los llevó* Los compañeros *de Mario Monicelli, comentado en "El ojo de la crítica". A la desalentadora participación argentina*: Placeres conyugales *de Luis Saslavsky y* El demonio en la sangre *de René Mujica se hace referencia en "De lo nuestro". Los films restantes:*



LA ESPERANZA (Nadeje), Karel Kachyna.

Tiene suave convicción, aunque no siempre, esta historia de un obrero borracho y ladrón que luego de varias recaídas asienta su vida junto a una prostituta que también se regenera. El asunto está cercano del melodrama, pero el director Karel Kachyna (el mismo, mejorado, de *Las penas de Lenka*) consigue narrarlo en un tono más convincente. Los dos personajes principales están observados con una luz comprensiva, y parecen seres humanos vacilantes y auténticos.

El defecto más notorio es cierta reiteración en situaciones similares, y de ahí una molesta monotonía. Los personajes suelen pasearse a la manera de Antonioni, y a veces no brota la vida interior que debiera surgir. A medida que la acción avanza, el espectador va penetrando en su envolvente sugestión, sin embargo.

A. A. S.

YOUNG SANCHEZ, Mario Camus.

Lo que Mario Camus ha querido aprehender en este film no es una simple descripción ambiental de un tema de boxeo, por otra parte quizás ya convenientemente agotado. En efecto, hay algo más detrás de la historia de un joven peleador, que, al adentrarse en los aspectos mercenarios de su profesión, conscientemente abandona su pureza e ideales, para integrarse a un mecanismo alienante en el que sólo será un objeto. Y esa lúcida y desgarrante toma de conciencia de la realidad que circunda al protagonista servirá para asomarnos a una España actual, habitada por aquellos jóvenes que, ausentes del rencor del pasado, aplican su preocupación al presente, tan sofocante y parcial como vigente e ineludible.
Entonces es cuando se suplanta la mera crítica de costumbres por una nueva problemática, tanto más corrosiva por cuanto no ataca ciega y arbitrariamente, sino que comprende y analiza en profundidad las perspectivas que ofrece la libertad. El tratamiento impuesto condice con dicha actitud y se entronca en un realismo que Camus ya frecuentara como guionista de *Los golfos*. Ahora, a aquél ya se lo advierte y justifica como una clara reacción ante el irracionalismo político imperante en su país.
Young Sánchez aparece, pues, como una prueba más de la importancia —que casi exige soslayar los defectos— que tienen la valentía y la honestidad cuando intentan romper la presión de un contexto determinado.

J. L. C.



EL PUENTE PERDIDO (Zerwany most), Jerzy Passendorfer.

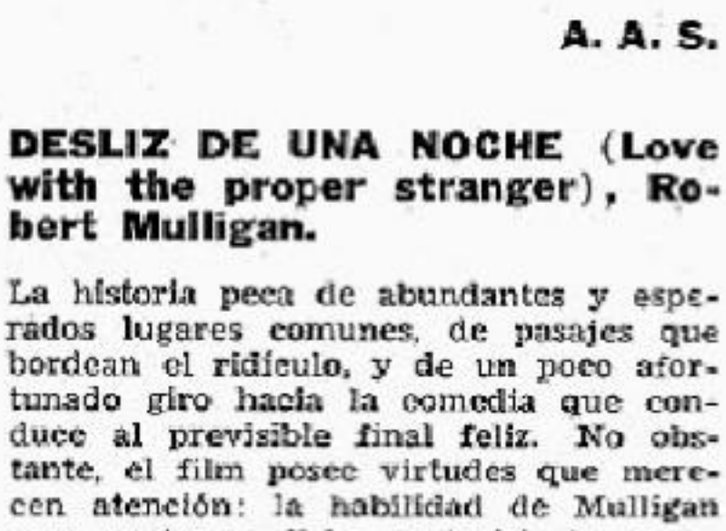
El asunto enlaza con el de *El regreso* del mismo Passendorfer. En ambos hay un hombre que regresa a lugares donde vivió durante la guerra para reconocerlos con dolor y tal vez con nostalgia. Al protagonista de *El puente perdido* lo envuelve un equívoco (es acusado de traición) que el hallazgo de un documento en el archivo puede aclarar.
La película es lenta al principio: la inmóvil cámara apunta a personajes que hablan. Es más atractiva la acción bélica (que ocupa las cuatro quintas partes), donde la confusión que el protagonista provoca surge como consecuencia de la natural locura de la guerra. Passendorfer sabe dirigir intérpretes y limitarse a un plan conciso: la acción es por eso verosímil casi siempre. Pero ni en ésta ni en sus otras obras reeditó la precisión dramática de *Atentado* (1958).

A. A. S.

DESLIZ DE UNA NOCHE (Love with the proper stranger), Robert Mulligan.

La historia peca de abundantes y esperados lugares comunes, de pasajes que bordean el ridículo, y de un poco afortunado giro hacia la comedia que conduce al previsible final feliz. No obstante, el film posee virtudes que merecen atención: la habilidad de Mulligan para sostener dicho material, la excelente actuación de Natalie Wood y Steve Mc Queen, y la espléndida fotografía de Milton Krasner. Este y Mulligan captan un Nueva York fresco y auténtico, cuyo llano y lírico realismo constituye el mayor acierto del film.

F. P.



CANTATA (Oldas es kotes), Miklós Jancsó.

Hace ya un tiempo que el cine de los países socialistas se empeña en lograr un mayor acercamiento testimonial y

anticonformista a su contorno. Paulatinamente, son desterrados los esquemas constructivos para surgir en cambio una temática en constante evolución y apoyada por una exaltación formal de extremo impacto visual. Así Miklós Jancsó se inserta en esa corriente con la historia de un médico que entra en un agudo conflicto generacional con un establecido orden social y moral. La transcripción fílmica se resuelve en tomas prolongadas que imponen una objetivación dramática del problema expuesto; y por consiguiente obliga a desmenuzarlo y conocer su explicación. Pero como todo cine de ruptura, el de Jancsó se agota en referencias y claves de validez local, por lo que la progresión narrativa se ve trabada e imposibilita la comprensión última de las motivaciones del protagonista, que de algún modo parecen ser las del propio director.

J. L. C.



LOS TARANTOS, Francisco Rovira Beleta.

El film importa menos por su anécdota —un melodrama de reminiscencias shakespearianas— que por su aproximación al mundo de los gitanos. Pero ésta ronda un aspecto que, si bien no descarta la autenticidad, asegura el fácil deslumbramiento. Esa óptica parcial nos introduce en la tensa vibración, en la intuición casi mística que sacude a los gitanos al entregarse, como increíbles pájaros danzantes, a la expresión de sus sentimientos a través del baile y del canto. En los momentos en que ello se logra, prescindiendo del director Rovira Beleta, es cuando *Los Tarantos* apunta más alto. El resto puede, sin mayor esfuerzo, ser olvidado.

J. L. C.

EL MONTE DE VENUS (Venusberg), Rolf Thiele.

Rolf Thiele aisló aquí a un grupo de mujeres en una casa lejana a la ciudad y las circunscribió a un largo diálogo sobre el amor, que encubre la espera del hombre que está condicionando sus vidas. El film maravilla y decepciona simultáneamente por la exquisitez de la formalidad, y la desproporción entre lo que quiere temáticamente ser y no es decididamente. Aquí aparece el déficit conceptual de Thiele, realizador que estéticamente es de un refinamiento que acaso no conozca parangón actual en el cine, pero que no conjuga en sí la condición del autor total. El guión es suyo y trasunta inmadurez filosófica, una frágil comprensión del individuo y de las relaciones humanas. Pero si no es un film absolutamente coherente ni responde a la requisitoria profunda que se propuso, ello no es óbice para que exteriormente —virtuosamente— sea un film de antología. (N. de r.: Este comentario reduce uno más extenso entregado por el autor.

J. M. C.

MI TIO TIRA TIROS (Les tontons flingueurs), Georges Lautner.

Esta es una parodia del cine policial, que se estrenó más adelante como *Mi tío, el pistolero*. Su asunto y tratamiento prescinden del realismo: falsea deliberadamente las situaciones para que se note el artificio, con la única meta de la comicidad. La policía no cabe en este pequeño mundo donde los pistoleros arreglan sus cuentas a golpes y balazos. Debe reconocerse que por tratarse de una parodia está hecha con aceptable técnica, pero las pretensiones y las posibilidades expresivas no superan el mero entretenimiento.

A. A. S.

ORO Y BARRO (Nothing but the best), Clive Donner.

Parejamente, es un film de humor negro y una descripción de la ascensión inescrupulosa por la permeabilidad de los estratos sociales ingleses. De este humor y de esta crítica social existen muchos antecedentes valiosos en el cine británico; mas tal relación no justifica calificar a la película de copia o imitación. Son sobresalientes las caracterizaciones de Alan Bates y Denholm Elliot. La labor directriz de Donner, en cambio, no es lo suficientemente firme, pues hace interesante al film, pero, salvo destellos aislados, no consigue rescatarlo de la sensación de chatura que provoca.

F. P.

LOS MONSTRUOS (I mostri), Dino Risi.

Su comicidad es certera, de activo impacto. Reposa, en gran parte, en el ingenio del libreto y en la desenvuelta dirección de Dino Risi. Pero, más que nada, en el admirable trabajo de Gassman y Tognazzi. De los dos, quien convence más es el último, por su versatilidad y por su concepción fílmica de la interpretación. En su muestra de "monstruos", el film deja entrever su complacencia en las trapacerías de los mismos (el esposo engañado por su mujer y amigo, el cónyuge desleal que inventa cínicos pretextos para abandonar a una amante por otra) o la malintencionada interpretación de los hechos (el hincha de fútbol). Es de lamentar, dado que en otros *sketches* (el televisor, el sacerdote, el box, el padre víctima de la educación que impartió a su hijo), el espíritu crítico restalla salud y puntería.

F. P.

LA PROPIA SANGRE (Rodnáia króv), Mijail Ershov.

El cine ruso insiste con una idealización de los buenos sentimientos. Este film opone la bondad de un soldado, que ama a una mujer casada y cuida de sus hijos, contra una realidad hostil encarnada en los malévolos comentarios ajenos sobre un romance que no entienden o en la fría ecuanimidad con que el padre auténtico (que vuelve) hace valer sus derechos. La oposición entre el bien y el mal es demasiado simplista, y el tono dulzón incita a no creer en la supuesta humanidad de los personajes. El lirismo está en el paisaje, lejano.

A. A. S.

UNA ADORABLE IDIOTA (Une ravissante idiote), Edouard Molinaro.

Es una comedia sobre espionaje que elige lo festivo despreocupándose de los ribetes satíricos que el tema contiene. La diversión se alcanza eficazmente gracias a la inventiva del libreto de Georges André Tabet y Edouard Molinaro, que engendra numerosas situaciones y enredos increíbles, y el diestro y ágil manejo de imágenes del último. Pero el guión abusa de las complicaciones y termina por fatigar. Es más: sus responsables se ven superados por ellas y deben recurrir a un final inconvincente, en el que la enorme facilidad que se conceden destruye mucho de la simpatía y jocosidad obtenidas.

F. P.

TUDOR (idem), Lucian Bratu.

Este es el himno a Tudor Vladimerescu, héroe rumano, que se asemejaba a Iván el Terrible por sus luchas contra los boyardos y el invasor foráneo y se le diferenciaba en el bigote más nutrido y el carácter menos feroz. La película no alterna, como corresponde, las secuencias de acción con las de mayor lentitud: omite infielmente los combates, sólo recupera los momentos más conversados e inmóviles de la vida del valiente —intrigas palaciegas, entrevistas de alto nivel, encuentros amorosos—. Cada dos bobinas, Tudor amaga ir a la guerra, imaginamos planicies propicias, caballos y panorámicas veloces. Falsa alarma: todo lo resuelve con palabras, parece antes un ejecutivo que un soldado. Al final lo matan y entonces Rumania sigue oprimida; los que se liberan son los espectadores, agobiados por tanta conspiración entre cortinas.

A. E. O.

DIAS DE OTOÑO, Roberto Gavaldón.

Es la historia de una joven tímida y soñadora, que sólo al final separa convenientemente la realidad de la ilusión. El tono lírico, poético, era el adecuado para la historia. La acción descansa en los esfuerzos de Pina Pellicer, quien sugiere el carácter retraído y fantasioso del personaje. Pero el director es menos convincente No le da vuelo al asunto, que a menudo roza la cursilería. La foto es inexpresiva y los diálogos graciosos a fuer de triviales.

A. A. S.

LA GRAN FUGA DEL TREN 234 (Durchbruch lok 234), Frank Wisbar.

Hay una realidad al fondo: el éxodo intermitente de alemanes orientales para radicarse en el otro sector. Pero el film recurre a tanta demagogia, a tantas facilidades, que únicamente espectadores predispuestos podrán digerir el mensaje, no advertir la mala intención y las exa-

geraciones. Niños que delatan a sus padres, funcionarios inflexibles, ciudadanos ávidos de una borrosa libertad, interpretan esta fuga en nota menor. Sólo en un suspenso mínimo se intuye la mano de un director de oficio, al que cineclubistas memoriosos recordarán por *Ana y Elizabeth* y *La barquera María*.

A. E. O.

EL HOMBRE DE LA FOTOGRAFIA (Covjek sa fotografije), Vladimir Pogacik.

Es, fundamentalmente, un retorno a los films que se interesan por el terror nazi en los países ocupados, y su secuela de heroísmo y grandes gestos por parte de la correspondiente resistencia. Dos décadas después dichos temas únicamente pueden crecer cuando los acompaña la grandeza del genio, depositándose entonces en la memoria como oportunos signos de recuerdo y prevención. Pogacik, en cambio, acumula un relato lineal y sin matices; no recordaremos su nombre.

J. L. C.

GRAN JURADO INTERNACIONAL

Roberto Tálice (Argentina, presidente), Sergio Amidei (Italia), Zoltan Fabri (Hungría), Carlos Fernández Cuenca (España), Santiago Gómez Cou (Argentina), Héctor Grossi (Argentina), David Miller (EE.UU.), Ion Popescu Gopo (Rumania), Marcelo Simonetti (Argentina), Walter Tolman Gras (Alemania Occid.), y Cecil Wilson (Gran Bretaña).

JURADO DE LA CRITICA

Homero Alsina Thevenet (Uruguay, presidente), Julio Ardiles Gray (Argentina), Romiro de Casasbellas (Argentina), Franco Cauli (Italia), Jorge Cooke (Argentina), Fernando Chao (Argentina), Hans Ehrmann (Chile), Otto Homori (Hungría), Mabel Itzcovich (Argentina), y Leo Sala (Argentina).

JURADO DE LA O. C. I. C.

América Penichet (presidenta), Monseñor Justo Laguna (asesor), y los miembros: Leo Bonneville, L. Lunders o.p., H. Didonet, Sra. de Dall Rocha, Luis Trelles.

PREMIOS DEL FESTIVAL

Ver Nº 17, página 79.

FILMOGRAFIA DEL FESTIVAL

COMPAGNI, I (Los compañeros). r.: Mario Monicelli. **a. y g.:** Age, Scarpelli y M. Monicelli. **f.:** Giuseppe Rotunno. **cm.:** Giuseppe Maccari. **t.f.:** Franco Vitale. **m.:** Carlo Rustichelli. **d.m.:** Pier Luigi Urbini. **d.a.** y **dc.:** Mario Garbuglia, con la colaboración de Ferdinando Giovannoni. **mtj.:** Ruggero Mastroianni. **a.r.:** Renzo Marignano. **s.:** Adriano Taloni y Umberto Bonelli. **v.:** Piero Tosi, con la colaboración de Vera Marzot. **mq.:** Giuseppe Banchelli. **pn.:** Iole Cecchini. **et.:** Graziolina Campori. **i.:** Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Gabriella Giorgelli, Folco Lulli, Bernard Blier, Raffaella Carrà, François Périer, Vittorio Sanipoli, Mario Pisù, Kenneth Kove, Annie Girardot, Edda Ferronao, Anna Di Silvio, Roberto Diamanti, Elvira Tonelli, Giampiero Albertini, Antonio Di Silvio, Franco Ciolli, Bruno Scipioni, Anselmo Silvio, Pippo Starnazza, Sara Simoni, Anna Glori, Enzo Casini, Antonio Casamonica, Gino Manganello, Giuseppe Marchetti, Fred Borgognoni, pr.: Franco Cristaldi. **j.pr.:** Giorgio Adriani y Fausto Lupi. **pa.:** Lux-Vides/Méditerranée, con la colaboración de la Avala Film de Belgrado. **o.:** Italia/Francia, 1963. **d.o.:** 125'.

COVJEK SA FOTOGRAFIJE (El hombre de la fotografía). r.: Vladimir Pogacic. **a.:** Dragoslav Ilic. **f.:** Milorad Markovic. **d.a.:** Nikola Radanovic. i.: Nikola Milic, Olivera Markovic, Milan Pusic, Tomanija Duricho, Janez Vrhovec, Severin Bjelic. **pa.:** Jadran Film. **o.:** Yugoslavia, 1963. **d.o.:** 88'. mq.: L. Gal. **mtj.:** Ljerka Stanojcivk.

DEMONIO EN LA SANGRE, El. r.: René Mujica. **a.** y **g.:** Augusto Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez. **f.:** Oscar Melli y Ricardo Younis. **cm.:** Anibal Di Salvo. **m.** y d.m.: Rodolfo Arizaga. **d.a.:** Germen Gelpi. **mtj.:** Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. **a.r.:** Jorge Mobaied. **s.:** Jorge Castronuovo y Miguel Babuini. **mq.:** Roberto Combi. **pn.:** Haydée Aued. **i.:** Alex. i.: Rosita Quintana, Arturo García Buhr, Ubaldo Martínez, Ernesto Bianco, Wolf Ruvinsky, Pinky, Lidia Lamaison, Miguel Segovia, Graciela Dufaur, Jorge de la Riestra, Hilda Mayo, j. **pr.:** Julio Godoy. pr.: Sergio Kogan. pa.: S.A.D.F.O. o.: Argentina, 1963.

DIAS DE OTOÑO. (IDEM). r.: Roberto Govaldón. **a.:** Cuento "Frustración" de Bruno Traven. **g.:** Julio Alejandro y Emilio Carballido. **f.:** Gabriel Figueroa. **m.:** Raúl Lavista. **d.a.:** Manuels Fontanals. **mtj.:** Gloria Schoemann. **a.r.:** Ignacio Villarreal. **s.:** James L. Fields. **i.:** Pina Pellicer, Evangelina Elizondo, Ignacio López Tarso, Adriana Roel, Graciela Doring, Luis Lomeli. pr.: Felipe Subervillo. **pa.:** Clase Films Mundiales. o.: Méjico, 1963. **d.o.:** 98'.

DURCHBRUCH LOK 234 (La gran fuga del tren 234). r.: Frank Wisbar. **a.** y **g.:** Gerhard T. Buchholz. **f.:** Bert Meister. m.: Peter Laurin. **d.a.:** Will Vierhaus. **mtj.:** Peter Forster. **a.r.:** Thomas Fantl. s.: Karl Tromburg. **i.:** Erik Schumann, Maria Körber, Rainer Eggers, Ingo y Olaf Eggers, Eva Fiebig, Helmut Oeser, Heidrun Kussin, Hans Paetsch, Anna Marie Böhme, Angelika Thieme, Joseph Offenbach, Karl Heinz Gerdesmann, Katharina Mayberg, Georg Lehn, Herbert Fleischmann, Peter Lehmbrock. pr.: Frank Tietz. **pa.:** Profil. **o.:** Alemania Occid., 1963. **d.o.:** 100'.

LOVE WITH THE PROPER STRANGER (Desliz de una noche). r.: Robert Mulligan. **a.** y **g.:** Arnold Schulman. **f.:** Milt Krasner. m.: Elmer Bernstein. d.a.: Hal Pereira y Roland Anderson. **dc.:** Sam Comer y Grace Gregory. **mtj.:** Aaron Stell. **a.r.:** William McGarry. s.: Gene Merritt. **v.:** Edith Head. **mq.:** Wally Westmore y Ed Butterworth. **i.:** Natalie Wood, Steve McQueen, Edie Adams, Herschel Bernardi, Tom Bosley, Harvey Lembeck, Penny Santon, Virginia Vincent, Nick Alexander, Augusta Ciolli, Anne Hegira, Mario Badolati, Elena Karam, Nina Varela, Marilyn Chris, Wolfe Barzell. **pr.:** Alan J. Pakula. j. **pr.:** Frank Coffey. **pa.:** Boardwalk-Rona. **o.:** EE. UU., 1963. **d.o.:** 102'. (Filmada en la ciudad de Nueva York).

MOSTRI, I (Los monstruos). r.: Dino Risi. a. y g.: Age, Scarpelli, Ercole Petri, Ettore Scola, Ruggero Maccari y D. Risi. **f.:** Alfio Contini. **cm.:** Maurizio Scanzani. **m.** y **d.m.:** Armando Trovajoli. d.a. y v.: Ugo Pericoli. **dc.:** Arrigo Breschi. **mtj.:** Maurizio Lucidi. **a.r.:** Vana Caruso. **s.:** Guido Ortensi. **mq.:** Otello Sisi. **pn.:** Gustavo Sisi. **et.:** Renato Rizzuto. Film compuesto de veinte episodios interpretados por: **1. L'educazione sentimentale** (La educación sentimental). **i.:** Ugo Tognazzi y Rick Tognazzi. **2. La raccomandazione (La recomendación) i.:** Vittorio Gassman. **3. Il mostro** (El monstruo). i.: V. Gassman y U. Tognazzi. **4. Come un padre (Como un padre). i.:** U. Tognazzi, Lando Buzzanca. **5. Presa dalla vita (Tomada de la vida).** i.: V. Gassman, Maria Mannelli. **6. Il povero soldato (El pobre soldado). i.:** U. Tognazzi, Franco Castellani. **7. Che vitaccia. (Una vida fulera).** i.: V. Gassman. **8. La giornata dell'onorevole (La jornada del señor diputado). i.:** U. Tognazzi. **9. Latin lovers (Amantes latinos).** U. Tognazzi y V. Gassman. **10. Testimone volontario (El testigo voluntario). i.:** V. Gassman, U. Tognazzi, Marisa Merlini. **11. I due orfanelli (Los dos huerfanitos)** i.: V. Gassman, Daniele Vargas. **12. L'agguato (La emboscada) i.:** U. Tognazzi. **13. Il sacrificato (El sacrificado). i.:** V. Gassman, Luisa Rispoli y Françoise Leroy. **14. Vernissage (El estreno). i.:** U. Tognazzi. **15. La musa (idem).** i.: V. Gassman. **16. Scenda l'oblio (Los que olvidaron).** i.: U. Tognazzi. **17. La strada e' de tutti (La calle es de todos).** i.: V. Gassman. **18. L'oppio dei popoli (El opio de los pueblos). i.:** U. Tognazzi, Michèle Mercier. **19. Il testamento di Francesco (El testamento de Francisco)** i.: V .Gassman, Riccardo Paladini, Carlo Ragno. **20. La nobile arte (El arte noble). i.:** U. Tognazzi, V. Gassman, Lucia Modugno, Mario Brega, Nino Nini. **Otros intérpretes:** Angela Portaluri, Ugo Attagrello, Salvatore Borghese, Marino Mussey, Carlo Keclen, Luciana Vacunzi, Mario Laurentino. **pr.:** Mario Cecchi Gori. **pr. e.:** Pio Angeletti. **j.pr.:** Umberto Santoni. **pa.:** Fair. **o.:** Italia, 1963. **d.o.:** 120'.

NADEJE (La esperanza). r.: Karel Kachyna. **a.:** Jan Procházka. **g.:** K. Kachyna y J. Procházka. **f.:** Josef Vanis. **m.:** Jan Novák. **d.a.:** Leos Koren. **mtj.:** Jan Chaloupek. **s.:** Jiri Lenoch. **i.:** Hana Hegerová, Rudolf Hrusínsky, Frantisek Peterka, Otta Simánek, Václav Neuzil, Frantisek Vicena, Jaroslav Nekolny, Josef Bárta, Václav Král, Josef Vendrácek, Darja Hajská, Eva Jiraskavá, Pavel Spáleny, Ladislav Gazda. **pr.:** Erich Svabík y J. Procházka. **j. pr.:** Jaroslav Kucera. **est.:** Barrandov. **o.:** Checoslovaquia, 1963.

NOTHING BUT THE BEST (Oro y barro) r.: Clive Donner. **a.:** cuento breve de Stanley Ellin. g.: Frederic Raphael. f.: Nicolas Roeg (Eastmanc). **m.** y **d.m.:** Ron Grainer. **d.a.:** Reece Pemberton. dc.: Helen Thomas, **mtj.:** Fergus McDonell. a.r.: Peter Price. **s.:** Robert Allen y Len Abbott. **cn.: del título,** de R. Grainer y F. Raphael, por Millicent Martin. **tt.:** James Baker. **et.:** Miriam Brickman. **i.:** Alan Bates, Denholm Elliott, Harry Andrews, M. Martin, Pauline Delany, Godfrey Quigley, Alison Leggatt, Lucinda Curtis, Nigel Stock, James Villiers, Drewe Henley, Avice Landon, Ernest Clark, William Rushton, Peter Madden, Robert Bruce, Diane Appleby, Paul Curran, Joe Levine, Howard Lang, Angus Mackay, Donald Pickering, Joanna Morris, June Watts. **pr.:** David Deutsch. pr. e.: George Willoughby. **pa.:** Domino. **o.:** G. Bretaña, 1964. **d.o.:** 99'.

OLDÁS ÉS KÖTÉS (Cantata) r. y **g.:** Miklós Jancsó. **a.:** novela de József Lengyel. f.: Tamás Somló. m.: Bálint Sárosi. i.: Zoltán Latinovits, Miklós Szakáts, Andor Ajtay, Béla Barsi, Edit Domján, Gyula Bodrogi, María Medgyesi. **est.:** Hunnia. **o.:** Hungría, 1963. **d.o.:** 99'.

PLACERES CONYUGALES. r.: Luis Saslavsky. **a.:** obra teatral "El amor tiene su aquel" de Carlos Llopis. **g.:** Abel Santa Cruz y L. Saslavsky. **f.:** Alberto Etchebehere. cm.: Carmelo Lobétrico. **m.** y **d.m.:**

Lucio Milena. **d.a.:** Gori Muñoz. **mtj.:** Gerardo Rinaldi. **a.r.:** Virgilio Muguerza. **s.:** Mario Fezia y José Feijóo. **v.:** Eduardo Lerchundi. **i.:** Alex. **est.:** Argentina Sono Film. **mq.:** María Lassaga y Elvira Itzcovich. **i.:** Luis Sandrini, Ana María Campoy, Manuel de Sabattini, Diana Maggi, Rafael Carret, Nelly Panizza, Eduardo Cuitiño, Ambar La Fox, Zulma Faiad, Antonia Herrero, Susana Mayo, Augusto Codecá, Nelly Beltrán, Alfonso Estela, José de Angelis, Rogelio Romano, José M. Vilches, Antonio Martínez, Carlos Enríquez, Cayetano Biondo, Jesús Pampín, **j.pr.:** Luis Giudici. **pr.:** Nicolás Correas y Guido Parisier. **pa.:** Correas-Parisier. **o.:** Argentina, 1963.

RAVISSANTE IDIOTE, Une/ADORABILE IDIOTA, Una (Una adorable idiota). r.: Edouard Molinaro. **a.:** novela de Charles Exbrayat. **g.:** E. Molinaro y Georges-André Tabet. **d.:** G. A. Tabet. **f.:** Andréas Winding. **m.:** Michel **Legrand. d.a.:** Jean André y Robert Clavel. **mtj.:** Robert y Monique Isnardon. **i.:** Brigitte Bardot, Anthony Perkins, Grégoire Aslan, Denise Provence, André Luguet, Charles Millot, Héléne Dieudonné, Jacques Monod, Jean-Marc Tenebérg, Hans Werner, Jacques Hilling, Paul Demange, **Fréderica Loyne. pr.:** Michel Ardan. **pa.:** Belles Rives/Flora Film. **o.:** Francia/Italia, 1963. **d.o.:** 110'.

RODNAIA KROV (La propia sangre). r.: Mijail Ershóv. **g.:** Fiódor Knórre. **f.:** Oleg Kujavárenko. **d.a.:** B. Bíkov. **m.:** V. Basner. **s.:** G. Salic. **i.:** Evgueni Matvsiev, Via Artmane, Anatoli Papónov, Vladimir Ratomski, Igor Seliuzhónok, Yura Fisenkov, Tania Dorónina, Vera Povétnika, Andrei Donilov, Kolia Morézov. **pa.** y **est.:** Lenfilm. **o.:** U.R.S.S., 1963. **d.o.:** 100'.

TARANTOS, Los (Idem). r., **g.** y d.: Francisco Rovira Beleta. **a.:** Alfredo Mañas. **f.:** Massimo Dallamano. (Eastmano.) **m.** y **cn.:** Emilio Pujol, Fernando García Morcillo, Andrés Batista y José Soló. **d.a.:** Juan A. Soler. **mtj.:** Emilio Rodríguez. **es.:** Francisco Rebes. **i.:** Carmen Amaya, Sara Lezana, Daniel Martín, Antonio Prieto, Margarita Lozano, Carlos Villafranca, Antonio Single "La single", Antonio Gades, Aurelio Galán "El estampio", José M. Martín, Antonio Escudero, Antonio Lavilla. **pr.:** J. G. Maesso. **pa.:** Tecisa. **o.:** España/Italia, 1963. **d.o.:** 95'.

TONTONS FLINGUEURS, Les/IN FAMIGLIA SI SPARA. (Mi tío el pistolero) r.: Georges Lautner. **a.:** novela "Grisbi or not grisbi" de Albert Simonin. **g.:** A. Simonin, Michel Audiard y G. Lautner. **d.:** M. Audiard. **f.:** Maurice Fellous. **m.:** Georges Delerue. **d.a.:** Jean Mandaroux. **mtj.:** Michelle David. **i.:** Lino Ventura, Bernard Blier, Francis Blanche, Sabine Sinjen, Claude Rich, Venantino Venantini, Horst Frank, Charles Regnier, Mac Ronay, Robert Dalban, Pierre Bertin, Jacques Dumesnil, Henri Cogan, Georges Najaroff, Jean Lefebre. **pr.:** Alain Poiré. **j. pr.:** Robert Sussfeld e Irenée Leriche. **pa.:** Gaumont/Ultra/Corona. **o.:** Francia/Italia/Alemania Occid., 1963.

TUDOR (IDEM). r.: Lucian Bratu. **a.** y **g.:** Mihnea Gheorghiu. **f.:** Constantin Ciubotaru (CMS). **m.:** Gheorge Dimitriescu. **i.:** Emanoil Petrut, George Vraca, Lica Gheorghiu, Alexandru Giugaru, Geo Barton, Olga Tudorache, Amza Pellea, Ion Besoiu, Ernest Maftei, Ion Dichiseanu, Toma Dumitriu, Forly Eterle, Petre Gheorghiu, Luminita Jacobescu. **pa.** y **est.:** Bucaresti. **o.:** Rumania, 1963. **d.o.:** 140'.

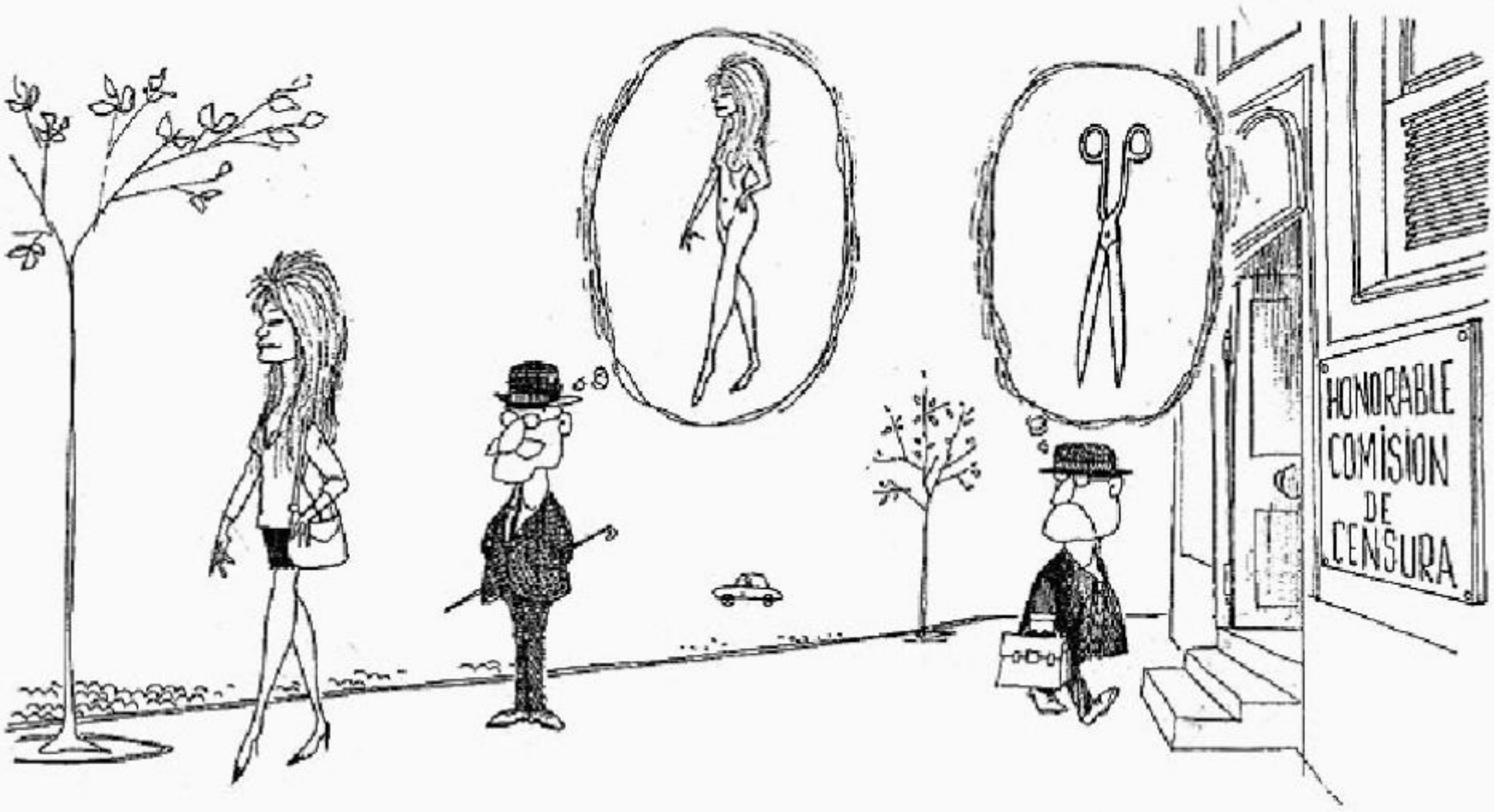
YENUSBERG (Monte de Venus). r., **a.**, **g.** y **d.:** Rolf Thiele. **f.:** Wolf Wirth. **cm.:** Rudolf Schloemp. **m.:** Rolf Wilhelm. **mtj.:** Inger Taschner. **v.:** Uschi Sesburg. **i.:** Marisa Mell, Nicole Badal, Mónica Fledquist, Ina Duscha, Claudia Marus, Christine Granberg, Jane Axell. **pr.:** Franz Seitz. **o.:** Alemania Occid., 1963/64.

YOUNG SANCHEZ (Idem). r.: Mario Camús. **a.**, **g.** y **d.:** Ignacio Aldecoa y M. Camús. **f.:** Víctor Monreal. **cm.:** Julio Pérez de Rozas. **m.:** Enrique Escobar. **d.a.:** Andrés Vallvé. **mtj.:** Juan L. Oliver. **i.:** Julián Mateos, Carlos Otero, Ermanno Bonetti, Luis Ciges, Consuelo de Nieva, Luis del Pueblo, Juan Torres, Manuel Bronchud, Miguel Graneri, Luis Romero, Manuel Ruiz, Sánchez Merayo. **pa.:** Ifi. **o.:** España, 1963. **d.o.:** 104'.

ZERWANY MOST (El puente perdido). r.: Jerzy Passendorfer. **a.** y **g.:** Roman Bratny, basado en su novela **"La nieve está fluyendo". f.:** Antoni Nurzynski. **m.:** Tadeusz Baird. **Asesor literario:** Zdzislaw Skawronski. **est.:** Wroclaw. **i.:** Tadeusz Lomnicki, Elzbieta Kepinska, **Lidia** Korsak, Wojciech Siemion, **Jerzy** Kaczmarek, Michal Szewczyk, Mieczyslow Voit, Janusz Bylczynski, Zdzislaw Kuzniar. **j. pr.:** Edward Zajcek. **pa.:** Grupo **"Iluzjon". o.:** Polonia, 1962/63. **d.o.:** 85'.

SEXURA

por QUINO





¿QUE ES EL NUEVO CINE AMERICANO?

GRETCHEN WEINBERG

¿Qué es el nuevo cine americano? ¿En qué se diferencia de la nueva ola francesa, del *free cinema* inglés, de la escuela polaca?

Nuevo cine americano..., ¡qué fresco y rotundo suena! Como los carretones cruzando el viejo Oeste, descubriendo nuevos terrenos, rompiendo viejas barreras, estableciendo nuevos rumbos. Y por poco realista que sea hablar de todas las obras en estos términos, su visión precursora, que es una parte esencial del espíritu de este joven país, debería ser usada como metro patrón, como un punto de partida invariable, porque este sentimiento esencialmente norteamericano está siempre presente. Es diferente del polaco por su libertad temática, del francés por su falta de cinismo y su interés por todo lo vital y del inglés por su calidad artística frecuentemente superior.

Hay dos centros de creación: California y Nueva York, y tres tipos de films: de largo metraje, documentales y cortometrajes "de vanguardia". Un pequeño grupo de hombres jóvenes viene de California: Curtiss Harrington, John Korty, Kent Mackenzie y Kenneth Anger.

El primer largo de Harrington, *Nightitde*, fue una fantasía sobre un poema de Poe que pasó sin pena ni gloria en Nueva York. Lo realizó recién después de una larga carrera como realizador de films experimentales y de su trabajo en Hollywood, ya que un largo difícilmente puede hacerse con los escasos ingresos que percibe un director novel por su precario trabajo, sin subsidio gubernamental, y sin escuela de cine que brinde una base elemental de realización cinematográfica. Aquí, donde no se ubica al principiante como aprendiz de otro ya consagrado, como sí ocurre en Polonia, el realizador depende sólo de sí mismo, en un mundo donde todo está permitido si se trata de ganar dinero, debiendo comprarse él la película y robar tiempo a su trabajo —si es que lo tiene— para poder filmar. Pero esto no detiene la producción; por el contrario, la estimula y el resultado suele ser a menudo más valioso por haber debido salvar tantos obstáculos.

John Korty sólo ha realizado un único film, breve y significativo. *The lenguaje of faces* es más verídico hoy que nunca y señala juntamente con otros un nuevo rumbo en el mundo del cine: el del documental, del cine-verdad. Esta visión de las pacíficas demostraciones antinucleares de los cuáqueros en Washington es un comentario sobre la guerra atómica hecho por sus futuras víctimas: el pueblo. El documental, siguiendo la tradición de Robert Flaherty, ha prendido principalmente en Nueva York, donde los jóvenes realizadores encuentran el material más barato y accesible: la gente de la calle. Otro film de este tipo es *The exiles* de Kent Mackenzie, sobre un americano que está desapareciendo: el indio americano.

Por ahora tenemos dos tendencias principales: los films de argumento y los documentales. La tercera proviene también de un californiano: Kenneth Anger. Se trata del film "artístico", más libre en su expresión y tanto más expuesto al fracaso por eso. Su corto más reciente es *Scorpio rising* y trata sobre el fenómeno americano de las bandas de motociclistas. Es un cuadro honesto de un sector joven de la vida americana, pero no es sólo un documento sino también una interpretación artística de un director con un punto de vista decididamente sexual.

El film ha sido prohibido en Los Angeles, acusado de obscenidad, y esto nos lleva a ocuparnos de la escuela de Nueva York, cuyos films están atreviéndose con los últimos tabúes de la censura.

El grupo de Nueva York es mucho más extenso pero se circunscribe a los films argumentales, documentales y los cortos artísticos. Tiene su mentor extraoficial en Jonas Mekas, director y editor de la

mejor revista norteamericana de cine: "Film Culture". Sostiene Mekas que la censura es ilegal, basado en el concepto de la libertad de palabra. Actualmente está siendo procesado en Nueva York por la exhibición de ciertos films sobre los cuales ya hablaremos. Además de su revista es propietario de la Film-Maker's Co-Operative, distribuidora de la obra de la mayoría de los creadores jóvenes. Mekas invierte todas sus ganancias en ambas empresas. Acaba de completar, también, su propio largometraje, exhibido en el Festival de los Dos Mundos de Spoleto. El film se titula *Guns of the trees* (1), y es una elocuente protesta antibélica y contra la injusticia social.

El film que ahora defiende fue realizado por el joven neoyorquino Jack Smith. *Flaming creatures* fue una obra célebre en el Festival de Knocke-le-Zout en Bélgica con su sátira a las costumbres sexuales americanas, y es mucho menos nocivo que el vulgar producto de Hollywood que la censura aprueba tan fácilmente. Se espera que la doctrina de la libertad de palabra, tan estimada en los Estados Unidos, ayudará a Mekas y a Smith a que triunfen su causa y su argumento de que la libertad de palabra significa libertad en el más alto nivel y en su sentido más democrático y saludable.

No sólo Smith trata asuntos hasta ahora prohibidos; muchos de los nuevos directores desean ir lo más lejos posible y romper el silencio que les fue impuesto durante muchos años. Estos realizadores se dividen en dos grupos: los humorísticos y los totalmente serios.

En el primer grupo figura Ron Rice. Su primer largo, *The flower thief*, sobre la lucha de un joven poeta contra un mundo conformista, desencadenó el primer movimiento anarquista en Nueva York, el cual hizo posible los films de Smith. El regusto de Rice por el movimiento y el desdén por los métodos normales de filmación lo han hecho único en un medio donde las películas están agobiadas muy frecuentemente por un dudoso simbolismo. Ambos realizadores son típicos de una lucha contra la falta de fondos, y de cómo la necesidad económica es la madre de las invenciones felices.

Otros que tratan temas sexuales, y cuyo estilo "artístico" les ha proporcionado prominencia, son Stanley Brakhage y Gregory Markopoulous. Ninguno de los dos confía en los libretos sino en los trucos con la cámara para expresar sus ideas. Esto los hace más conscientes de lo que es el cine, pero no son los más exitosos de todos: no siempre controlan debidamente su material.

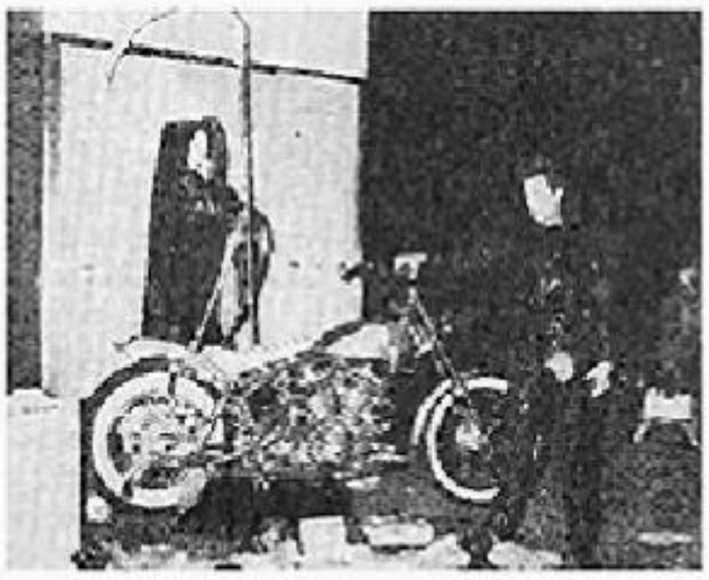
En todo lugar donde se filma existen los que siempre eligen para expresarse el medio no convencional del cine de animación. Son comparativamente pocos, pues el material es demasiado caro, pero hay uno que ha hecho popular en los festivales y en cineclubes su enfoque fresco y satírico de las cosas: Stanley Vanderbeek. Su humor dislocado es una de las escasas expresiones vanguardistas de la escuela de Nueva York que han prendido en el público común.

He mencionado que el documental recibió su máximo impulso en Nueva York, donde muchos jóvenes realizadores hallaron que era más barato y más a la moda filmar en la calle y captar para siempre el movimiento fluente, las características de un día determinado. Hay nueve directores dedicados a este tipo de films, y su obra es la que más ha trascendido de toda la escuela de Nueva York.

El más joven de ellos es Daniel Drasin, quien a los diecinueve años filmó *Sunday*, sobre la brutalidad policial en Nueva York, demostrando cómo iracundia y determinación son uno de los mejores caminos para empezar a filmar. Es una posición que en el pasado ha producido muchos films notables desde *Codicia* (Greed) y *El acorazado Potemkin*.



Página anterior: HALLELUJAH THE HILLS: actores Peter H. Beard y Sheila Finn y director Adolfas Mekas. Arriba: escena del mismo film; abajo: SCORPIO RISING de Kenneth Anger: dos puntos de vista encontrados.





Arriba: THE COOL WORLD de Shirley Clarke: agudo enfoque documental. Abajo: FLAMING CREATURES de Jack Smith: sátira de las costumbres sexuales norteamericanas.



Las audiencias Mac Carthy-comunistas, uno de los escándalos del país, dieron origen a dos films: *Wasn't that a time?* de Michael y Philip Burton y *Point of order* de Emile de Antonio. La existencia de estos dos films comprometidos demuestra que al menos un tipo de censura, la política, no es difícil de vencer. Dos equipos, que trabajan a menudo juntos, han producido excelentes obras. Uno es el de Richard Leacock y Don Pennebaker y el otro el de Al y Philip Maysles. Sus films sobre costumbres y tendencias sociales de los Estados Unidos, fracasos políticos; viñetas de la vida ciudadana y de personalidades están observadas con ingenio y técnica virtuosa. Lo más difícil de encontrar entre los jóvenes realizadores es la experiencia necesaria para manejar físicamente una filmadora, pues muchos de ellos no pueden permitirse el lujo de contratar un camarógrafo. Estos dos equipos, sin embargo, son una excepción notable.

La mayoría de estos directores pone en foco sólo a los Estados Unidos, como que es el lugar que mejor conocen. No obstante, algunos han cruzado el océano en busca de material. *The olive trees of justice* de James Blue y *Dead birds* de Robert Gardner tratan acerca del hombre contra el hombre y la naturaleza. —asunto capital, si los hay—, y es sólo de estas cualidades capitales que un cine vital y joven puede surgir.

Un último grupo de realizadores neoyorquinos está aquí fuera de la cuestión, si es que uno le interesan los directores jóvenes y combativos, pues lo componen triunfadores algunos de cuyos films fueron los iniciadores de la nueva escuela. John Cassavetes y Robert Frank, con *Sombras* (Shadows) y *Pull my daisy*, fueron los primeros "salvajes" de la escuela de Nueva York que se ocuparon de la juventud desengañada y utilizaron la cámara con extremada libertad.

Louis Clyde Stouman, Shirley Clarke, Lionel Rogosin y Joseph Strick representan a la escuela documental con enfoques agudos, a menudo brutales, de nuestros problemas y la sociedad contemporáneos. Ernest Pintoff es un realizador de dibujos animados, cuyo estilo humorístico típicamente neoyorquino le ha valido uno de los pocos Oscars conferidos a realizadores independientes.

Adolfas Mekas y Stanley Kubrick han triunfado en su búsqueda de la feliz equidistancia entre arte y comercio. *Hallelujah the hills* es la comedia americana más fresca desde hace muchos años y ha obtenido numerosos premios. Kubrick se ha consagrado en Hollywood, pero sus primeros films —anteriores a su ascenso a la fama— siguen siendo sus obras más genuinas.

El decano de la escuela de realizadores de Nueva York es Morris Engel, cuyo *Pequeño fugitivo* (The little fugitive), hecho hace once años, enseñó el camino a una nueva generación de jóvenes realizadores que sacó sus cámaras a la calle. (Por supuesto, esto también ocurrió una generación más atrás, pero había sido olvidado.) Hay muchos más de los nuestros, pero sólo he mencionado unos cuantos para darles una idea. Para finalizar, esperamos sinceramente que esto signifique el principio de una larga mancomunidad. ¡Saludos de todos los jóvenes directores de los Estados Unidos a todos los jóvenes realizadores de la Argentina! Nuestros problemas son los mismos y nuestra pasión por el cine nos une, y, por más diversos que sean nuestros enfoques, tenemos una meta común. Son muchos los caminos hacia el Parnaso. ◆

---

(1) *N. de R.:* Exhibido en el Festival de Mar del Plata 1962 en una función extraoficial organizada por Jonas Mekas, allí presente.

INFORME SOBRE CINE CUBANO

por H. ALSINA THEVENET

El cine cubano es prácticamente desconocido fuera de su país, a pesar de que algunas de sus producciones han sido ya exhibidas en países socialistas europeos, en China, en Francia, en Grecia y en el Medio Oriente. Hay razones políticas que han impedido la difusión del cine cubano en países latinoamericanos, con varios de los cuales no existen relaciones diplomáticas ni comerciales; por otro lado, la diferencia de idiomas ha dificultado su asimilación en países europeos, a los que ha llegado la exhibición aislada pero no la ubicación de tales films dentro del panorama de su industria nacional. Un encuentro en el Festival de Karlovy-Vary con Alfredo Guevara, director del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos, o ICAIC, ha permitido una comprensión mayor de ese movimiento, que abarca no solamente la producción de films sino también la distribución y exhibición del material extranjero.

La revolución cubana fue declarada triunfante el 1º de enero de 1959, y ya en el inmediato 23 de marzo se decretó la creación del ICAIC, con un articulado en cuyas primeras líneas puede leerse una frase singular: *"Por cuanto el cine es un arte..."*. Fue la primera ley cultural cubana del régimen triunfante, pero hay que entenderla también como un deliberado instrumento social y político, en el mismo sentido en que Lenin dio importancia al cine cuando triunfó la revolución rusa de 1917. Aunque la creación del ICAIC se hizo en un primer momento sin fondos que la respaldaran, pronto se obtuvo dinero del Ejército y del Instituto Nacional de Reforma Agraria, o INRA, permitiendo el rodaje de tres cortos dedicados a preparar el terreno para las medidas gubernamentales que seguirían en materia de alquileres y de redistribución de la tierra. Se titularon *Esta tierra nuestra* de Tomás Gutiérrez Alea, *La vivienda* de J. García Espinosa y *Sexto aniversario* también de García Espinosa. Los dos realizadores habían sido graduados en escuelas cinematográficas de Roma, mientras Alfredo Guevara, que ya comenzaba a dirigir el ICAIC, aportaba su previa experiencia de Méjico, donde había trabajado cerca de Luis Buñuel y de Barbachano Ponce. Esos films no eran en rigor los primeros del grupo revolucionario. Ya antes, y desde la clandestinidad, se había producido anónimamente *El Mégano*, un documental sobre la vida de los carboneros en los pantanos, que estaba según Guevara en el espíritu de testimonio social que luego habría de prevalecer sobre la producción. Y junto a esos cortos se comenzó también la filmación de *Así nació el ejército rebelde*, que luego sería interrumpida por la atención a problemas más urgentes.

Durante 1959 no se llegó a hacer mucho más, una carencia que Guevara atribuye a la presión de algunos elementos reaccionarios que luego habrían de ser apartados del gobierno cubano. Recién a fin de año se comenzó el rodaje de *Historias de la Revolución*, tres episodios dirigidos por Gutiérrez Alea, y en enero de 1960 la de *Cuba baila*, de García Espinosa. Pero fue en 1961 que el ICAIC adquirió verdadero desarrollo, como una consecuencia indirecta del conflicto político con los Estados Unidos, culminando en la invasión de la bahía de Cochinos. Los ejecutivos del ICAIC habían llegado a prever que las tensiones políticas podrían conducir a un aislamiento de Cuba en el panorama americano, y así se obtuvo de Fidel Castro, con bastante anticipación, la suma formidable de 600.000 dólares, con los que el ICAIC adquirió mesas de montaje, laboratorios para revelado y principalmente película virgen, parte de todo ello en los mismos Estados Unidos. Al producirse el conflicto político, Cuba llegó a nacionalizar el petróleo, los bancos y muchas otras ramas de la industria y el comercio que estaban en manos de empresas extranjeras. Allí también se nacionalizaron las cadenas exhibidoras cinematográficas, comenzando por las salas de estreno de primera línea, lo que permitía controlar el ingreso de material cinematográfico extranjero en todas las salas cubanas. Y después se nacionalizaron las empresas distribuidoras americanas —Columbia, Metro, Paramount, 20th Century Fox, Warner, etc.— y se compró la distribuidora española instalada en La Habana. Se respetó a otras empresas de origen francés, inglés y mejicano, pero de hecho todas ellas trabajan con marcadas limitaciones, porque pueden explotar material viejo pero no pueden sacar dólares de Cuba, lo que restringe la importación de nuevos films. En el caso de las empresas norteamericanas, la nacionalización comportó de hecho una confiscación de ese material, sin que hasta ahora el gobierno cubano haya abonado una indemnización: en esto, como en otras confiscaciones de mayor entidad, Fidel Castro ha hecho cuestión de que sólo podrá negociar de igual a igual con los Estados Unidos, y de que no comenzará a hacerlo mientras la isla continúa rodeada de barcos norteamericanos. Desde un punto de vista cinematográfico, la confiscación derivó en que varios millares de films, producidos antes de 1961, quedaron en poder del gobierno cubano. Con ellos se hizo posteriormente una selección, orientada por criterios artísticos y políticos, y unos dos mil títulos volvieron a la circulación en salas cubanas. Buena parte de ellos son explotados por la Cinemateca Cubana, una entidad que agrupa ya a cerca de doce mil socios, con exhibiciones continuas para aficionados, realizadores y técnicos.

Los trabajos de distribución y exhibición del ICAIC fueron completados por la producción propia y por las tareas de enseñanza, las que adquirieron nuevo impulso en enero 1964 por la creación de una escuela técnica de laboratorios y en junio 1964 por el comienzo de un conjunto de cursos para todas las ramas de la cinematografía. Tanto la producción como la enseñanza fueron apoyadas por la visita de personalidades extranjeras: por Gérard Philipe que fue el primero en abrir para Europa la causa de la defensa de la revolución cubana, y luego por Cesare Zavattini, Chris Marker, Joris Ivens, Andrzej Wajda, Otello Martelli, Kurt Maetzig, Mijail Kalatozov, Bruno Sefranka y sobre todo Agnès Varda, a cuyo reciente film *Salud les cubains* atribuye Guevara una calidad original y fresca. Algunos de esos visitantes han trabajado en la producción y la enseñanza cinematográficas de Cuba; otros han aportado ideas, han facilitado reportajes para la revista "Cine Cubano" y han prestigiado en definitiva las nuevas líneas socialistas y en cierto sentido vanguardistas del cine de la revolución. Un acuerdo especial con Checoslovaquia ha permitido a Cuba contar con técnicos y profesores checos, proce-

dentes de los estudios de Barrandov y Bratislava, para diversas tareas de asesoramiento industrial y de enseñanza, pero Guevara subraya ahora que la parte estrictamente artística continúa en manos de cubanos. Siguiendo el modelo de los polacos, los checos y los soviéticos, Cuba planea su producción mediante un Departamento de Programación Artística, que está integrado por todas las ramas de la producción, y que decide lo que habrá de filmar, el presupuesto que se le fija y el nombre del director que se hace cargo de cada film. Una vez aprobado ese plan, se da amplia libertad a ese director, el que recibirá un sueldo durante el período de rodaje, que es generalmente de trece meses para un film largo, con las prolongaciones a que obliguen razones ajenas a su voluntad: si el film no está terminado en tiempo, se interrumpe el pago de sueldo hasta la finalización de la tarea. El régimen permite a cada director una marcada independencia de creación, que llega hasta la libre elección de colaboradores técnicos dentro de los cuadros del ICAIC y a la elección de otros procedentes de otras ramas, como es el caso de intérpretes tomados al teatro. En esto Guevara remarca que el movimiento cinematográfico queda integrado con las otras líneas artísticas, porque también la música, el ballet y la pintura son actividades reorganizadas con un doble apoyo en elementos juveniles y en líneas nacionales de creación, donde sólo se llega con suma cautela a la adopción de estilos y procedimientos extranjeros.

Guevara formula a pedido una lista de la producción cubana que ha surgido en los últimos años, e incluye dentro del cortometraje a los films *Historia de una batalla*, documental sobre alfabetización, por Manuel Octavio Gómez, a *Historia de un ballet* de José Massip, a *Me hice maestro* de Jorge Fraga, a *Primer carnaval socialista* de Alberto Roldán y a *Made in USA*, sin autor reconocido. En el largometraje cabe enumerar a *Historias de la Revolución* de Gutiérrez Alea, *El joven rebelde* de García Espinosa, a *Cuba 58*, cuyo último episodio titulado *Año Nuevo* fue dirigido por Jorge Fraga, a *Las doce sillas* de Gutiérrez Alea, *La decisión* de Jose Massip, *Tránsito* de Eduardo Manet, *En días como éstos* de Fraga y *Cum Bite* de Gutiérrez Alea. *"Ninguna obra de arte"*, agrega Guevara, para quien la autocrítica es parte integral del espíritu revolucionario.

No hay buena crítica cinematográfica en Cuba, quizás porque esa línea de actividad requiere una perspicacia y una cultura que no pueden ser fácilmente sustituidas por el entusiasmo y la disponibilidad de fondos. Pero Guevara piensa que eso llegará con el tiempo. Por ahora, la producción de cine cubano se apoya en 12 ó 14 realizadores de cortometraje, 4 de films de divulgación científica popular, 9 de largometraje, divididos a su vez en categorías, según el aporte hecho hasta el momento. En otros sentidos, no sólo es muy grande la difusión del cine en Cuba, con 520 salas para público normal y 63 cines móviles gratuitos para los rincones más apartados, sino que el ICAIC ha obtenido la autofinanciación, pagando satisfactoriamente las inversiones de producción, de enseñanza y de administración con los ingresos de las salas propias y con la exportación del cine cubano a algunos países del extranjero. Un problema de más difícil solución es el ingreso de films en Cuba. Obviamente el país no ve cine norteamericano actual, porque no existe una relación comercial con los Estados Unidos, pero tampoco ve aquellos films europeos que son distribuidos en América por firmas norteamericanas, como es el caso de *Ocho y medio* de Fellini, *Cuatro días de rebelión* de Nanni Loy, *Il gattopardo* de Visconti, cuyos derechos de explotación están respectivamente en manos de Columbia, Metro y 20th Century Fox. La compra separada de los derechos de explotación para Cuba ha fracasado hasta ahora, porque en apariencia los norteamericanos han incluido ese territorio en el pago de derechos, y así Cuba debe prescindir del conocimiento de una zona importante del cine actual. Para la formación de una crítica cinematográfica el punto puede adquirir en el futuro una importancia formidable. ◆

TIEMPO DE CINE puede adquirirse en

CAPITAL FEDERAL

En venta en quioscos y librerías. Números atrasados en la redacción, Lavalle 2016, 8º piso, oficina 17; en el quiosco Sirera frente al cine Lorraine, Corrientes 1551; y en Cine Arte, Corrientes 1145 y Diagonal Norte 1156.

INTERIOR

La Plata: librerías LA CULTURAL, 48 Nº 516; ATHENEA, diagonal 80 Nº 1010; y LA NORMAL, 7 Nº 1119.

Santa Fe: librerías CASTELLVI, San Martín 2355 y DOMINGO G. SILVA, Vera 2985.

Rosario: librerías LUCKY HOUSE, Córdoba 1386; ARIES, Santa Fe 1420; y CINE CLUB ROSARIO, Mendoza 776.

Mendoza: librería SIMONCINI Y GOMEZ, Buenos Aires 98.

San Juan: librería SAN JOSE, Rivadavia 183 Oeste.

Paraná: librería GRAN EMPORIO DEL LITORAL, San Martín esq. 25 de Junio.

Córdoba: librerías MOLINA, Pasaje Muñoz; PAIDEIA, San Martín 41; EL EMPORIO DE LAS REVISTAS, Avdo. Gral. Paz 146; MIGUEL ANGEL, Pasaje Muñoz; y CINE CLUB PRISMA, Eduardo VII Nº 1690.

Río Cuarto: librería GALAXIA, Moreno 42.

Tucumán: Sr. Roberto Oscar Rainieri, Crisóstomo Alvarez 1375.

Jujuy: librería RIBA Y CIA., San Martín esq. Necochea; y CINE CLUB JUJUY, Aróoz 642.

Junín: CINE CLUB JUNIN, 25 de mayo 60 "D".

Chivilcoy: Librería DEL SOL, Avdo. Ceballos 41.

Mar del Plata: CINE CLUB MAR DEL PLATA, Balcarce 4531.

Necochea: CINE CLUB NECOCHEA, 53 Nº 2030.

Tres Arroyos: CINE CLUB TRES ARROYOS, Pellegrini Nº 387.

San Nicolás: CINE CLUB SAN NICOLAS, Bartolomé Mitre 548.

Bahía Blanca: CINE CLUB BAHIA BLANCA, San Martín 113, 6º piso.

Punta Alta: librería FRIAS HNOS., Irigoyen 131; y CINE CLUB PUNTA ALTA, Casilla de Correo 19.

Rafaela: librería LIBROLANDIA, Alvear 64.

San Justo (Santa Fe): Sr. José María Gervasoni, Independencia 341.

Bell Ville: librerías LATINA, Galería Córdoba; y ALFA, Córdoba 208.

EXTERIOR

Uruguay: en **Montevideo:** Sr. Walter Achugar, Andes 1433, 4º; en **Paysandú:** CINE CLUB PAYSANDU, 18 de julio 1170.

Venezuela: librería CRUZ DEL SUR, Centro Comercial del Este, local 11, Caracas.

Chile: Cine Experimental, Universidad de Chile, Huérfanos 1117, Santiago.

FICHAS SUELTAS PARA UN

DICCIONARIO CINEMATOGRAFICO ARGENTINO

por **JORGE MIGUEL COUSELO**

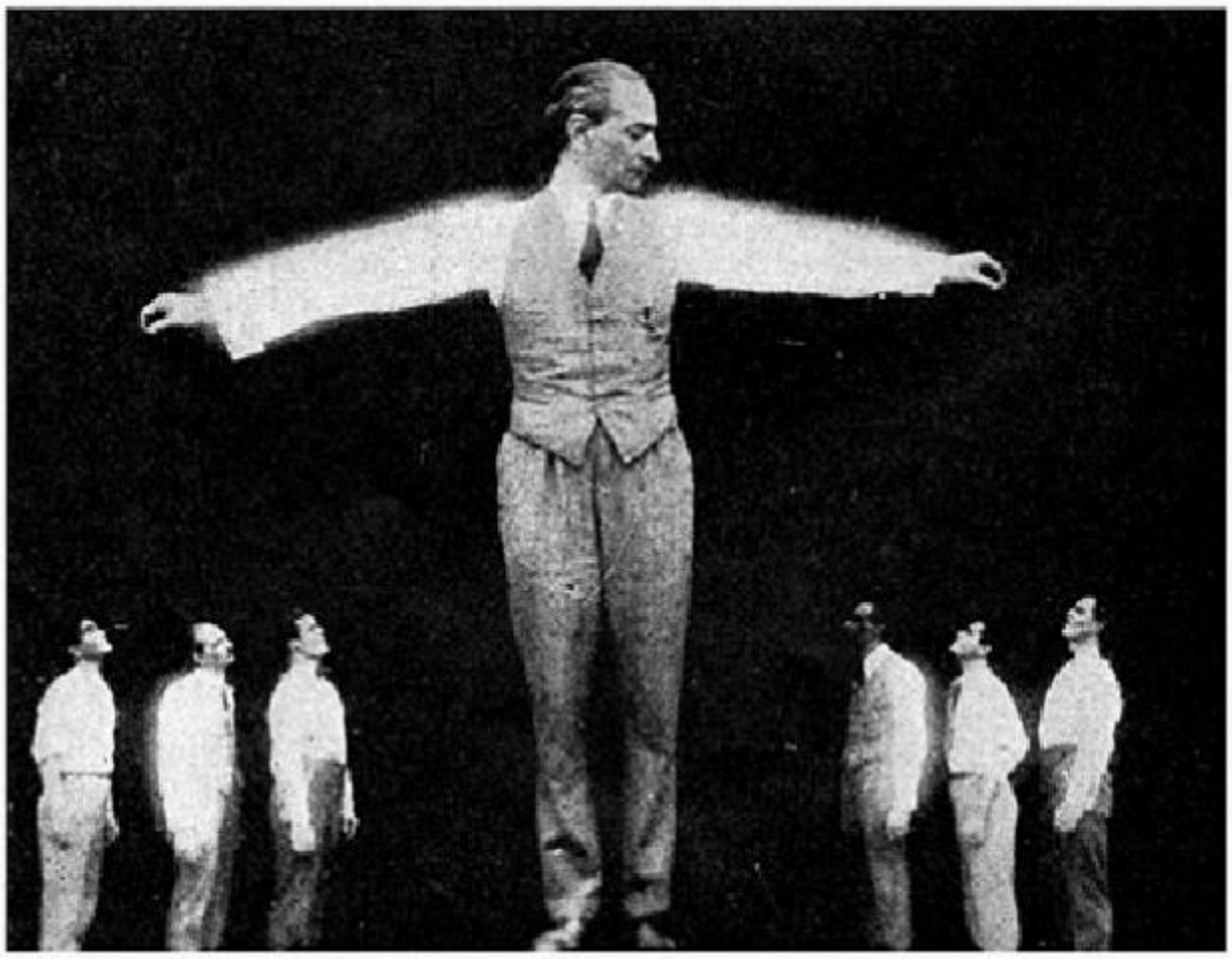
El material gráfico es suministrado por el Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino (Cinemateca Argentina) y por el autor de estas fichas.



AJURIA, Julián de. Productor de origen español, nació en Ubidea (Vizcaya) en 1885. Llegó a Buenos Aires en 1907, iniciándose casi de inmediato, tras el breve paréntesis de un modesto empleo en una ferretería, en el comercio cinematográfico. En ese año, en unión de Pablo Epstein y Mario Gallo, abordó la distribución de películas extranjeras; no tardó en revolucionar el comercio cinematográfico local al implantar el sistema de alquiler de películas a los empresarios exhibidores, en reemplazo de la venta de las mismas acostumbrada hasta entonces, e imponiendo a las empresas europeas y norteamericanas una selección de material, "rechazando aquellas películas que consideraba de menor interés para mi zona". En 1912 fundó la Sociedad General Cinematográfica, fuerte empresa distribuidora que hasta los últimos años del cine mudo introdujo en el país gran parte de los films norteamericanos y europeos de gran difusión. Propietario, además, de no pocas salas cinematográficas, ramificó al extranjero sus negocios. Su vinculación al cine argentino propiamente dicha se debe a que contribuyó económicamente a la producción de dos películas de decisiva importancia: **El fusilamiento de Dorrego** (Mario Gallo, 1908) y **Nobleza gaucha** (Martínez y Gunche-Humberto Cairo, 1915) además de financiar la producción de documentales y cortometrajes. Fue, asimismo, argumentista, jefe de producción y capitalista de una película de tema histórico argentino rodada en Hollywood por su iniciativa: **Una nueva y gloriosa nación** (dirección de Albert Kelly, 1928; con Francis Bushman, Jacqueline Logan, Charles Mailes y Paul Ellis). En el período sonoro ha escrito guiones que no llegaron a filmarse. Es autor del libro **El cinematógrafo como espejo del mundo** (1946). De Pablo C. Ducrós Hicken es este juicio: "La Argentina le debe un sinnúmero de esfuerzos e iniciativas, y lo misma cinematografía internacional lo tiene anotado entre los grandes precursores del cinematógrafo."

ALSINA, Julio Raúl. Productor y pionero de origen uruguayo, argentino por opción, nació en Montevideo el 13 de abril de 1883 y murió en Buenos Aires el 4 de agosto de 1944. Muy joven se radicó en Buenos Aires, trabajando como empleado de comercio. En 1909 se estableció como distribuidor de películas, interesándose también por otros aspectos técnico-económicos del cine. Instaló un laboratorio y una galería de filmación (ésta, probablemente, la primera que con aproximadas características de set existió en el país) en la calle Gazcón cerca de Córdoba (Buenos Aires). Entre otros films no identificados produjo, de 1909 a 1912, **Avelino Viamonte, Facundo Quiroga, La tragedia de los cuarenta años** y el documental **La revista del centenario.** De 1912 a 1914 estuvo en la Sociedad General Cinematográfica, a la que representó en Chile. Nuevamente en Buenos Aires, hacia 1915 inició la producción de películas de propaganda comercial. En 1917 fundó la Select Film, que en 1918 se transformó en Rapid Film, el rubro con que Alsina prosiguió por siempre sus actividades cinematográficas (producción, laboratorio, distribución). Paralelamente fue empresario exhibidor en Buenos Aires y Rosario. En el período mudo y esporádicamente en el sonoro produjo numerosos noticieros, registrando, entre otros acontecimientos, las visitas de los príncipes de Saboya y de Gales, la llegada del Plus Ultra, la visita de Herbert Hoover, el sepelio de Hipólito Yrigoyen. En el género documental se le deben también **Del Atlántico a los Andes, El progreso argentino en cien años de paz y amistad** (1925), **Los peligros del alcoholismo** y cortos de carácter científico para el Instituto del Cáncer. En el cine argumental su filmografía se completa con **El matrero** (Edmo Cominetti, 1924), **Buenos Aires bohemio** (Leopoldo Torres Ríos, 1924) y **El escuadrón azul** (Nelo

Arriba Izquierda: **Julián de Ajuria en 1917. Abajo: Julio Alsina en un truco fotográfico.**



Cosimi, 1937). Auspició ensayos de sonorización poco después de imponerse el cine sonoro en Estados Unidos. Colaboró con el ingeniero Alexander Connio en la primitiva organización de los Laboratorios Alex. La última actuación de este pionero de la industria fílmica fue en los Laboratorios Tecnofilm. Al margen del cine abordó tareas comerciales e industriales.

BENOÎT, Georges. Camarógrafo e iluminador francés. Su iniciación profesional se remonta a los primeros años del siglo, en el cine francés y luego en el norteamericano, en los laboratorios de Gaumont, Reliance y Fox. Tras dos años de trabajo en Estados Unidos vino a la Argentina en 1918, simultáneamente a su compatriota, el actor Paul Capellani, contratado como él por la productora Platense Film de Héctor C. Quiroga. Asociado a éste integró en seguida la Quiroga-Benoit Film. Como técnico compartió responsabilidades directoriales con Capellani en **¿Hasta dónde?** (1918) y fue posteriormente el director de **Juan sin ropa** o **Nobleza criolla** (1919). De 1920 a 1928 trabajó en Hollywood, primero con la Robertson-Cole Corp. y después con la First National. En Hollywood fue también camarógrafo de **Una nueva y gloriosa nación** (prod. Julián de Ajuria, 1928). Volvió a Francia en 1935 y allí continuó su actividad fílmica. Falleció en 1942.

GLÜCKSMANN, Max. Productor pionero del cine argentino, nació en Czernowitz (entonces Austria) el 8 de marzo de 1875 y murió en Buenos Aires el 20 de octubre de 1946. Como inmigrante llegó a la Argentina el 27 de julio de 1890, cuando el país estaba convulsionado por dramáticos acontecimientos políticos. Trabajó inicialmente en una fundición; luego alternó circunstanciales oficios hasta que se convirtió en ayudante de un fotógrafo a domicilio, quien lo inició en una técnica que llegó a dominar. En 1891 se ofreció como empleado a la Casa Lepage; admitido, "adquirió nuevas experiencias y se vinculó al mundo comercial", y no tardó en convertirse en verdadero factótum del establecimiento, ejerciendo desde 1893 su gerencia. En considerable medida fueron iniciativas suyas, contagiadas a Enrique Lepage, la introducción de las primeras cámaras filmadoras y el comienzo de la producción cinematográfica local, como experimento técnico-comercial desde 1897, con carácter orgánico y profesional a partir de 1900, con el **Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires**. Lepage, Py y Glücksmann constituyeron un equipo en el que se complementaban perfectamente lo técnico y lo comercial. Fue, desde 1897, el iniciador y organizador de la venta y distribución de películas, y quien con visión de futuro ("La Casa Lepage trabajó siempre con métodos comerciales anticipados a los habituales en plaza", "El señor Lepage y yo teníamos una gran fe en el porvenir del país donde trabajábamos y supimos comunicárselo a nuestros subalternos") incitó a los empresarios de espectáculos (teatros, varietés, restaurantes, cafés, kermesses, etc.) a la realización de exhibiciones cinematográficas. "En ello puede ser comparado a los grandes cineastas europeos y norteamericanos de las primeras horas" (J. M. Couselo). Su gestión, pues, está íntimamente vinculada a Lepage hasta que en 1908 le adquirió su comercio (transformado en "Casa Lepage, de Max Glücksmann" y después en "Casa Max Glücksmann") y simultánea, y posteriormente, a Eugenio Py; éste permaneció a su lado hasta que falleció (1924). Consecuentemente, el aspecto esencial de la producción fílmica fue para Glücksmann el de documentales y noticieros, mas no se despreocupó del cine de ficción, a cuyo efecto instaló en 1915 una de las primeras galerías de filmación del país, en la calle Echeverría, en el porteño barrio de Belgrano. Combinó, además, la producción nacional con la distribución y explotación directa e indirecta de películas extranjeras, llegando a poseer una vasta red de alrededor de setenta salas (construyó los primeros grandes "biógrafos" de Buenos Aires: Buckingham Palace, el Palace Theatre, el Grand Splendid) en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay. Otros afanes comerciales e industriales fueron concitando paralelamente su atención, especialmente la grabación de discos, actividad ésta en la que impuso la famosa marca Nacional, difusora de las grabaciones del dúo Gardel-Razzano y más tarde de las de Carlos Gardel como solista. El advenimiento del cine sonoro lo alejó casi totalmente de sus actividades primigenias, reservándose en lo cinematográfico solamente la exhibición. Fueron importantes colaboradores suyos, especialmente cuando la Casa Max Glücksmann creció en el rubro de importación y distribución de films europeos y norteamericanos, sus hermanos Enrique, Jacobo, Carlos y Bernardo, llegados al país después que él. Otras fases de la trayectoria de este pionero fueron, en los comienzos del siglo, la instalación del primer laboratorio fotográfico del Estado Mayor del Ejército, y los servicios fotográficos en las misiones de límites con Chile y Bolivia, además de su colaboración en entidades diversas de bien público, "cualquiera fuera su nacionalidad o religión". En abril de 1944, el gobierno nacional declaró de utilidad pública su archivo de films ("20.000 metros de película positiva y una cantidad de negativos de films sin clasificar" según consigna el decreto respectivo) y dispuso su inmediata expropiación, pasando a dominio del Estado a través del Archivo Gráfico de la Nación, con quien Glücksmann había entablado en principio negociaciones. Su filmografía se complementa con los de Enrique Lepage y Eugenio Py, se acrecienta con la producción regular de noticieros y documentales en el período 1924-1930, y en el campo argumental destaca esencialmente los siguientes títulos: **Viruta y los mujeres** y otros cortos que integraron la serie humorística "Viruta" (dirección Héctor G. Quiroga, aprox. 1913-1915); **Amalia** (Enrique García Velloso, 1914); **Mariano Moreno y la Revolución de Mayo** (Enrique García Velloso, 1915), y **Un romance argentino** (Enrique García Velloso, 1916). Por testimonio de Julio César Travera se presume que Max Glücksmann estuvo a punto de producir, acaso entre los años diez y veinte, una película histórico-biográfica sobre San Martín, sobre un libro de García Velloso y David Peña. "Hombre de acción, advirtió el porvenir del cinematógrafo... Se convirtió en un auténtico propulsor de la cinematografía argentina. Fue el primero que advirtió la necesidad de naturalizar este arte de ficción y expuso a la cruda luz solar las fisonomías de los actores más populares, y levantó escenarios improvisados, al aire libre" (**Diccionario Histórico Argentino**, 1954). "El inmigrante de la lejana Czernowitz fomentó en todo momento la filmación de películas nacionales, y alentó a Py en sus realizaciones... Con el correr del tiempo, Glücksmann alcanzó un poderío y renombre en el ambiente local y sudamericano que no han sido igualados" (Carlos Barrios Barón). "1908 es un año decisivo para el cine argenti-





Arriba: el técnico Enrique Lucchetti, el fotógrafo Georges Benoit y el actor Paul Capellani, en 1918. Abajo: Max Glücksmann en caricatura.

no. Pasa de la infancia a una adolescencia inquieta. Lepage vende su negocio y regresa a Europa. Py se concentra en las tareas de laboratorio y forma técnicos competentes. Glücksmann, ya propietario de la Casa Lepage, da cauce a su ambición: produce, distribuye, instala galerías de filmación, construye salas. Se convierte en el empresario más fuerte y crea el primer circuito de cines del país" (Roland).

GRASSO, Giovanni. Célebre actor italiano, nació y murió en Catania (Sicilia) 19 de diciembre de 1873-14 de octubre de 1930. La Argentina tuvo el privilegio de su iniciación cinematográfica, coincidente con una de las actuaciones del comediante en Buenos Aires: con la actriz Marinella Bragaglia (1882-1918) y otros elementos de su elenco dialectal, interpretó **Muerte civil** (prod. y dirección de Mario Gallo, 1910). Según referencia de Gallo, el actor afirmaba que el cine "era algo subalterno" y que accediera a su ruego se debió a un amigo común. Ducros Hicken refiere, a su vez, este singular hecho: "Grasso era **compare** de Gallo; habían nacido en la misma aldea siciliana. Nada se podían negar entre sí, según costumbre del **paese.** Lo curioso es que Grasso había rechazado despectivamente valiosas proposiciones de la Ambrosio Film de Turín y otros productoras de Roma para encarnar a ese desdichado personaje. Gallo se valió de su condición de **compare** y lo puso a prueba. Grasso, fiel a su credo regional, cumplió con el pedido e hizo su "Muerte civil" (la obra de Giacometti) entre nosotros, con singular brillo". En el **Filmlexicon** (Bianco e Nero, Roma, 1959) Mario Quargnolo incrementa la filmografía argentina de Grasso consignando su intervención en otro film de Gallo (**Cavalleria rusticana**) hecho no documentado fehacientemente. Otras actuaciones en Italia continuaron la carrera cinematográfica de Grasso, entre ellos la famosa **Sperduti nel buio** (1914).



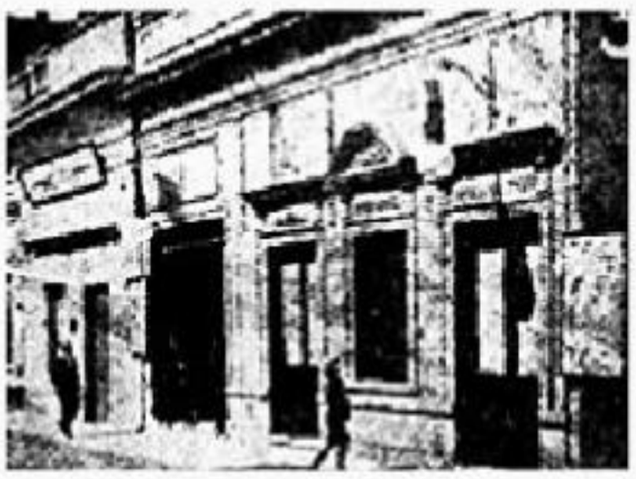
PODESTA, Pablo. Actor uruguayo, nació en Montevideo el 22 de noviembre de 1875 y murió en Buenos Aires el 26 de abril de 1923. Nombre completo: Cecilio Pablo Fernando Podestá. El menor de los nueve hermanos que impulsaron el moderno teatro rioplatense. Comediante intuitivo, de excepcional temperamento dramático, ha sido considerado el más alto exponente del naturalismo escénico en el teatro nacional y según Luis Ordaz, mucho después que Juan Aurelio Casacuberta, configuró la aparición del "segundo gran actor que tuvo la dramática argentina a través de los años". Sobre él existe abundante bibliografía pero sus biógrafos y críticos ignoran o subestiman su actuación en varias películas, proclives a las modalidades melodramáticos de la época. El testimonio de documentados declaraciones en el sentido de que le agradaba más "ver cine" que actuar en él, no debe hacer pasar por alto su fervor "de experimentar en un medio que no comprendía pero anticipaba distinto y útil al arte del actor" (J. M. Couselo). La pérdida de la razón determinó el fin de su carrera artística en 1919. Filmografía: **Tierra baja** (Mario Gallo, 1912); **Facundo Quiroga** (prod. Julio Alsina, aprox. 1912); **Mariano Moreno y la Revolución de Mayo** (Enrique García Velloso, 1915); **El capataz Valderrama** (José Marcos Pallache, 1917); **Ironías del destino** (probablemente dirigida por el mismo Pablo Podestá, 1919). A esta nómina se agregan: un asesoramiento artístico en la realización de **El fusilamiento de Dorrego** (Mario Gallo, 1908) según Ducros Hicken, y la colaboración en la escenografía de **Tierra baja**, de acuerdo con testimonio de Totón Podestá.

QUIROGA, Camila. Actriz argentina, nació en Chajarí (Entre Ríos) el 19 de marzo de 1893 y murió en Buenos Aires el 28 de febrero de 1948. Nombre completo: Camila Possero de Quiroga. Esposa del actor y productor Héctor Quiroga. Se inició en el teatro en 1909 y es considerada una de las grandes actrices de la escena rioplatense, cuyo repertorio representó en toda América y en varios países europeos. "En Camila Quiroga —escribió Luis Araquistain— hallan expresión perfecta los más difíciles caracteres de la dramaturgia universal." Se cuenta también entre los precursores del cine argentino, como intérprete y productora. En 1918 fundó, con su esposo, la empresa Platense Film, que se trasformó en Quiroga-Benoit Film al asociárseles el técnico francés Georges Benoit. Algunas de sus films mudos se estrenaron con éxito en España y Estados Unidos. En escueta página autobiográfica Camila Quiroga escribe que "desde 1916, y por espacio de cuatro años, es digno de mi recuerdo mi actuación en los estudios cinematográficos, en los cuales hice papeles de la más diversa índole, incluso uno con el actor Paul Capellani, de la Comedia Francesa". José Dominiani advierte que "sería pretensioso afirmar que Camila Quiroga tuvo un personalidad cinematográfica", ya que "le bastaba con la artística en el más alto sentido del vocablo" y al mismo tiempo la incluye "entre los que contribuyeron para que el cine nacional se emancipara del balbuceo". Filmografía: **Mariano Moreno y la Revolución de Mayo** (Enrique García Velloso, 1915); **Por mi bandera** (prod. Alejandro Gómez, aprox. 1916); **Tierra argentina, Dios te bendiga** (prod. Alejandro Gómez, aprox. 1916); **Resaca** (Atilio Lipizzi, 1916); **Los habitantes de la leonera** (prod. Carlos A. Gutiérrez, 1917); **El triunfo de las almas** (prod. Carlos A. Gutiérrez, 1917); **Viviana** (prod. Carlos A. Gutiérrez, 1917); **¿Hasta dónde?** (Paul Capellani, 1918); **Juan sin ropa** o **Nobleza criolla** (Georges Benoit, 1919); **Viento norte** (Mario Soffici, 1937); **Veinte años y una noche** (Alberto de Zavalía, 1941).



Izquierda: Camila Quiroga en **VEINTE AÑOS Y UNA NOCHE** (1941). Arriba: Pablo Podestá y Margarita Celestini en **IRONIAS DEL DESTINO** (1919).

PARA UNA ANTOLOGIA



El Cinematógrafo Nacional (1900): el primero.

A PESAR DE CIERTA CURIOSIDAD, EL PRIMER CINEMATOGRAFO QUE SE ABRIO EN BUENOS AIRES VIOSE RODEADO DE LA MAYOR INDIFERENCIA.

Existía en la calle Cangallo entre las de Cerrito y Artes (hoy Carlos Pellegrini) un comercio de artículos fotográficos, cuya firma, Gregorio Ortuño y Cía., se hallaba muy vinculada a fabricantes franceses, entre quienes se contaban los hermanos Lumière, productores de placas fotográficas y otros materiales afines. Precisamente, la vinculación con los Lumière le proporcionó a esa firma una partida de películas de muy corto metraje con las cuales se animó a abrir un local donde proyectarlas. Con la animosa colaboración del socio don Angel Rodríguez Melgarejo, alquiló una finca situada en la calle Maipú 471 al 79, entre Corrientes y Lavalle, propiedad de la familia Cassia, estableciéndose allí la primera sala de exhibiciones de películas bajo el nombre de Cinematógrafo Nacional. Debemos informar en mérito a nuestros deseos de ser detallistas, que esa sala era una vieja casa familiar que no ofrecía más capacidad que para 250 butacas, abonándose por su alquiler la suma de 300 pesos mensuales. La administraba, siendo a la vez su operador y socio, el señor Luis A. Fible, actualmente alejado del comercio cinematográfico. Funcionaba entre las 20 y 23 horas y se brindaban matinées los domingos y feriados. Emplazado así el Cinematógrafo Nacional, sólo advertían de él los vecinos de los alrededores, que ante él pasaban, los viandantes y las aristocráticas familias porteñas que se invitaban con tarjetas especiales.

Sin publicidad periodística y sin contar con la mínima atención de la prensa en general, que no se ocupaba en absoluto del nuevo espectáculo —¡qué diferencia de ahora que llenan páginas diarios y revistas!— por carecer éste de importancia alguna "ya que era una mera curiosidad pasajera" debía la empresa hacer frente a su iniciativa. Pacientes y esperanzados, los señores Ortuño, Melgarejo y Fible proseguían manteniendo una lucha sin tregua por la trascendencia e imposición del negocio que ellos originaron aquí. A pesar de las exiguas entradas, se satisfacían de orgullo cuando comprobaban la presencia de gente conocida, entre la que se anotaban nombres ilustres de diputados, senadores, ministros y militares que asistían con sus familias a presenciar, más por curiosidad, un material que hoy nos resultaría risible. Asiduos concurrentes eran los generales Roca y Mitre, personalidades que sintieron por el cine, no obstante su primitivismo, extraordinaria atracción.

Los programas se constituían con rollitos de actualidades, vistas de ciudades, monumentos, hechos diversos y breves argumentos. ◆

(De una evocación publicada por el periódico gremial "La Película", el 30 de setiembre de 1942)

PORRETTA TERME (Viene de la pág. 31)

El film checoslovaco de la realizadora Věra Chytilová, presente en el Festival, *Algo diferente*, narra dos historias femeninas en ese país socialista, en dinámico y ágil contrapunto de imágenes que ratifica la solidez de dicha cinematografía. La sección referente a la gimnasta Eva Bossakova tiene una calidez y un ritmo excepcionales y consigue trasmitir el drama cotidiano de la protagonista frente a la necesidad de cambiar la práctica de ese deporte por la enseñanza del mismo. El resto de los films de largo metraje presentados en Porretta no alcanzó a nuestro juicio el nivel de calidad que era de desear, sin perjuicio de que por algún motivo concreto la oportunidad de su exhibición resultase inmejorable. Pensamos en *Moranbung* (1958) de Jean-Claude Bonnardot, coproducción franco-coreana del norte que estuvo prohibida por la censura en Francia durante cinco años y que es un intento no logrado del todo de mostrar ciertas consecuencias de la guerra de Corea desde el ángulo opuesto a la serie de films norteamericanos que se produjeron sobre el tema. Los films soviéticos fueron *Dos en la estepa*, de Anatolij Efros (que nada aporta de nuevo con referencia al recordado *Todos los soldados fueron valientes* de Mijail Romm) y el pretensioso pero irregular *Todo queda para los hombres* de Gheorghij Natanson, donde volvimos a ver con emoción al maestro de actores Nikolai Cherkasov. *Adieu Philippine*, de Jacques Rozier, permitió comprobar el callejón sin salida en que languidece lo que alguna vez pudo llamarse la *nouvelle vague* del cine francés.

Precisamente sobre la *nouvelle vague* aludida la Mostra porrettana realizó paralelamente una sección retrospectiva y un debate crítico no demasiado profundo, donde pudo verse la gran simpatía que muchos críticos franceses e italianos considerados progresistas tienen por este movimiento, al que parecen aceptar en bloque sin practicar las elementales distinciones estético-culturales. Correspondió al francés Robert Benayoun, de la revista "Positif", poner las cosas en claro a través de su documentada y profunda intervención. Y otro francés, el militante documentalista Yann Le Masson con *Sucre Amer* (obra maestra del cine comprometido, sobre la lucha electoral que tuvo lugar el año pasado en la isla de la Reunión) demostró en los hechos que no todo el cine de su país se reduce al mero entretenimiento y a las variaciones sobre el ingenio y el sexo.

El momento de mayor vigencia de este Festival lo constituyó el encuentro sobre los problemas del cine libre. La intervención del director argentino Fernando Birri resultó un verdadero impacto. A ella se añadieron las palabras del brasileño Carlos Diegues, ilustrativas de las difíciles condiciones en que se desarrolla el movimiento del *cinema novo* en su patria, y los problemas que a diario enfrentan los cineastas deseosos de trabajar en la corriente de un cine nacional y popular.

Frente a las palabras de Birri y Diegues, la intervención del director italiano Elio Petri (*Los días contados*), en cuidados párrafos retóricos sobre el público, la alienación, etc., pareció más apropiada a un congreso de filosofía que a una reunión de gente interesada por los problemas esenciales del cine contemporáneo. Preferimos el piadoso silencio en lo referente al discurso del adolescente y barbadó Adam Sitney, del grupo de la revista "Film Culture" de Nueva York, cuando manifestó que a la mayoría de los realizadores experimentales de esa tendencia no les preocupa el público sino el tratar de expresarse por medio de la cámara. El arte por el arte, en síntesis. ¡Y en 1964! Claude Jutra, actor y director canadiense de lengua francesa, brindó una sobria visión de la situación actual de la cinematografía de su país, que entre otras cosas tuvo el gran valor de ser informativa.

Porretta Terme puede llegar a trasformarse en una manifestación cultural destacada dentro del panorama italiano. Sólo es de desear que se observe un nivel de selección más riguroso que el presente: que se precise y se defina con mayor claridad el rótulo de "cine libre", susceptible de abarcar mercancías muy diversas y en ocasiones incompatibles entre sí, y que ciertos críticos o cineastas europeos abandonen de una buena vez sus actitudes de "colonialismo cultural" (como señalaba Oscar Yoffe en ocasión de otro festival cinematográfico italiano) (1). Entonces los debates y las discusiones podrán ser verdaderamente fecundos. ◆

(1) TIEMPO DE CINE 16, pág. 24.

TIEMPO DE CINE es la publicación oficial del Cineclub Núcleo de Buenos Aires, República Argentina, fundado el 20 de agosto de 1954 / **Secretario General:** Héctor Veno / **Secretario de publicaciones:** Antonio A. Salgado / **Consejeros:** Alberto Alvarez, Armando Bresky, Juan E. Gallego, Edgardo Iscaro, Italo A. Manzi, Alberto E. Ojam, Fernando Penelas y Ernesto A. G. Pérez / De **Núcleo** depende un Departamento de distribución de publicaciones cinematográficas y la **Cinemateca Núcleo** / Edita además de esta revista la colección de estudios monográficos Cine-Ensayo / **Secretaría:** Lavalle 2016, 8º piso, of. 17, teléfono 46-7460, Buenos Aires / **Exhibiciones cinematográficas regulares:** de marzo a diciembre en Cine Arte, Diagonal Norte 1156 o Corrientes 1145, teléfono 35-9604, todos los lunes (excepto feriados o vísperas) a las 20,15 y a las 22,30, y los segundos y cuartos domingos de cada mes a las 10,30 y en la Asociación de Cronistas Cinematográficos, Maipú 621, todos los viernes a las 20 y a las 22.



Con esta octava parte de nuestra Historia del Cine llegamos al fin de los años treinta. En esta época de paz (relativa) entre los hombres, corresponde un florecimiento del cine sonoro en el marco de un clasicismo sin sorpresas.

★

El cine francés conoce una de sus más brillantes épocas gracias al genio de Renoir, que realiza sus mejores films, y a la aparición de un nuevo creador de gran talento: Marcel Carné.

★

En la URSS, Eisenstein, a pesar de graves contratiempos está en la cumbre de su arte, así como Dovchenko y Mark Donskoi, la gran revelación de estos años.

★

En los Estados Unidos, Hollywood vive de sus laureles y parece dormitar antes que estalle la bomba de **El ciudadano** (Citizen Kane). Lo mismo que en Italia, en donde se prepara en silencio la revolución neorrealista.

1936: TODA UNA VIDA

El pecadillo del cine francés es su gusto por el histrionismo de los actores y las frases de autor: estrellas de renombre vomitan diálogos en los cuales chisporrotea el ingenio en situaciones sabiamente proporcionadas y sostenidas por múltiples complicaciones; tales son las características de una parte importante de nuestra producción, que no es más que la prolongación en la pantalla de los éxitos consagrados de un teatro de bulevar en continuo florecimiento. Sacha Guitry (1885-1957) es el mejor ejemplo de este cine verbal y verborrágico, construido a la exacta medida de los monstruos sagrados.

Actor desde la edad de 14 años, autor dramático precoz y prolífico, debuta en cine como realizador en 1935 y filma casi inmediatamente esta *Toda una vida* que podemos considerar como su mejor película y de la cual es también guionista y dialoguista.

La obra contiene todas las recetas capaces de conquistar al espectador: un texto brillante, a la vez ingenioso e incisivo, el encanto de la voz de su autor quien cuenta la historia en primera persona, el atractivo de su personalidad y sobre todo un guión lleno de golpes de efecto inesperados y espectaculares. Habiendo escapado a la muerte que exterminó a toda su familia, a causa de una comida con hongos, de la cual había sido privado, un joven se emplea como ascensorista en Mónaco, se dedica a la estafa de alto vuelo con la ayuda de una hermosa cómplice y luego, a consecuencia de reveses de fortuna, se convierte en tramposo profesional. Ni un solo instante decae el interés, pero el film vale también por sus cualidades puramente cinematográficas: un ritmo rápido, un sinnúmero de hallazgos visuales, una presentación de títulos hablada e ilustrada con imágenes de la cual Orson Welles se acordará algunos años más tarde.

Los numerosos films de Guitry serán todos concebidos según los mismos principios y si el autor se perderá algunas veces en los frescos seudo históricos (*Si Versailles contara...*) aún conseguirá a menudo cautivar al público por su humor (*Las siete perlas de la corona, Eran nueve solterones*) o por su virulencia (*La Poison, La vie d'un honnette homme*).

1938: ALEJANDRO NEVSKI



De regreso en la Unión Soviética en la primavera de 1932, Eisenstein ve desvanecerse cada vez más la esperanza de entrar en posesión de los negativos de ¡Qué viva México!; las cajas que contenían los 65.000 metros de película impresionada para este grandioso proyecto llegan un día hasta Berlín, pero Upton Sinclair, encargado de la empresa, las hace dar media vuelta a último momento. Después de este terrible contratiempo, Eisenstein emprende en 1935 *El prado de Bezin*, sobre un guión de Alexandre Rieshevski consagrado a un drama rural nacido del conflicto entre generaciones y de la lucha entre "lo viejo y lo nuevo": se ve a un rico granjero matar a su hijo, joven pionero comunista que había denunciado sus actividades contrarrevolucionarias. Pero su trabajo de dirección le vale vivas críticas por parte del director de la cinematografía Boris Shumiatski, quien lo acusa de formalismo artístico y de ausencia de sentido político. En repetidas oportunidades modifica su guión pero recibe finalmente, en marzo de 1937, la orden de interrumpir la filmación de la película, cuyos negativos serán destruidos posteriormente.

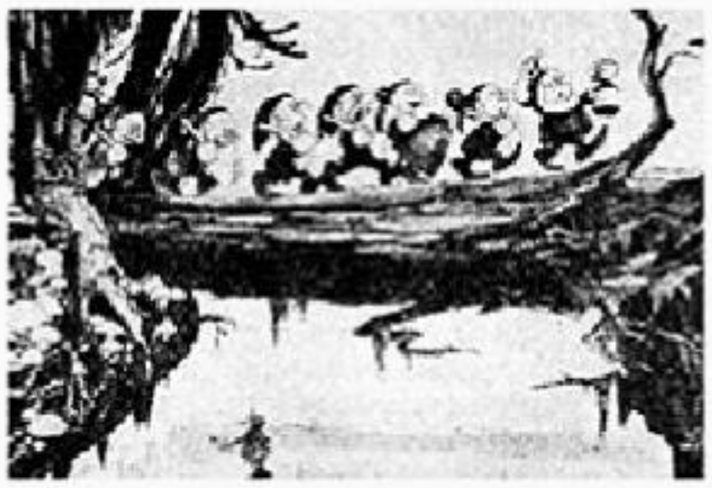
La situación de Eisenstein es entonces muy difícil. Es, paradójicamente, la confianza personal de Stalin la que le vale recibir casi inmediatamente el encargo de *Alejandro Nevski*. En este admirable film aplica exactamente y por primera vez el principio del contrapunto audio-visual formulado en el manifiesto de 1928. Montaje y música están concebidos en estrecha colaboración. Eisenstein quería hacer jugar a la partitura de Prokofief un papel de colaborador rítmico bien preciso del dinamismo del montaje sin que por eso la música se limitara a parafrasear la imagen. Esta grandiosa epopeya patriótica y guerrera, que evoca la lucha del pueblo ruso contra los invasores teutones en el siglo XIV, es también un soberbio fresco plástico en donde la composición dinámica de las imágenes y del montaje confieren a la obra una nobleza y una belleza excepcionales y un movimiento lírico específicamente cinematográficos.

1938: EL MUELLE DE LAS BRUMAS



Marcel Carné (nacido en 1909) debutó en el cine ganando un concurso de críticos por haber filmado un cortometraje documental y poético que tenía como tema las riberas del Marne y los bailes populares de las modistillas (*Nogent, Eldorado du dimanche*, 1929) y después de convertirse en el fiel asistente de Jacques Feyder. Es gracias a éste que obtiene, en 1936, el favor de dirigir su primer gran film *Jenny, la malquerida*, en reemplazo de Feyder llamado a Londres por el productor Korda. No es más que un banal melodrama pero inicia una larga y fecunda colaboración con Jacques Prévert, y revela ya el gusto de su autor por ese realismo poético al cual representará durante años y que surge aquí de la pintura de los suburbios obreros. *Drôle de drame* (1937) es un *burlesque* intelectual en donde el humor de Prévert forma una maravillosa combinación con el absurdo minuciosamente elaborado de la novela inglesa a la que adaptó. Pero el film llegó antes de tiempo: no es sino después de la guerra que se apreciará esta extravagante locura, género en el cual permanece como una de sus obras maestras.
El muelle de las brumas, tomado de Mac Orlan, es un clásico. El anarquismo prevertiano (un desertor mata a un innoble burgués que mantiene bajo su dominio a una bella y misteriosa joven), el talento de Carné para crear climas (el puerto de El Havre, un parque de diversiones, una barraca en la playa), hacen de este film una obra poética y amarga (la imposible partida hacia "otro lugar" en donde reinaría la felicidad) y un duro ataque revolucionario contra los tabúes morales de la respetabilidad y del "deber". La frágil y luminosa Michèle Morgan tiene una aparición inolvidable, el dolorido Gabin encarna un mito al cual simbolizará en los años siguientes; el inquietante Michel Simon y el fantasmal Pierre Brasseur representan la ignominia de la vida: todo esto da al film una importancia única en la historia del cine francés de preguerra. Heredero espiritual de Feyder (del cual posee la dureza y lucidez morales) y de Sternberg (al cual recuerda por su sabiduría para la creación de atmósferas), Carné se convierte inmediatamente en uno de los grandes del cine francés.

1938: BLANCA NIEVE Y LOS SIETE ENANITOS



¿Cómo ignorar a Walt Disney en una revisión del cine mundial? Aunque no fuera más que porque el dibujo animado nació antes que el cine propiamente dicho, gracias a Emile Reynaud, es imposible no citar a un creador cuyo nombre ha simbolizado, durante mucho tiempo, una forma de arte cuyos éxitos son incontables y que atrae a un público inmenso. Por supuesto, no debemos olvidar las poéticas obras de Reynaud (desde 1889) y la imaginación extravagante de Emile Cohl (desde 1907) en Francia; los comienzos de los hermanos Fleischer en los Estados Unidos a partir de 1920 con Coco, la incendiaria Betty Boop (su erotismo le valió las iras del Código de Censura) y el inenarrable Popeye; Pat Sullivan y su gato Félix, los primeros ensayos del ruso Merkulov en 1924.
Pero es Walt Disney (nacido en 1901) el que va a hacer del dibujo animado un arte y una industria. Después de unos modestos comienzos hacia 1922, con la serie de Alicia (Alice) y luego la del conejo Oswald, crea en 1928, con Ub Iwerks, el personaje de Mickey que va a significarle el triunfo y la celebridad. Los primeros (*Steamboat Willie, Skeleton dance*) ya manifiestan un movimiento, una invención, una gracia que no han envejecido. *Los tres chanchitos* (1933) es un clásico del género e inaugura la gran época en la cual el pato Donald y Pluto se unen a Mickey en pequeñas maravillas de humor y ritmo; en sus *Sinfonías tontas* (Silly symphonies), Disney no evita, desgraciadamente, la chatura y la insipidez.
Blanca Nieves y los siete enanitos es el primer largo metraje salido de la "fábrica" Disney, y, sin duda, su obra maestra: perfección de la animación, clasicismo del dibujo, suntuosidad en los colores, constante invención visual. Disney no se superará posteriormente (*Pinocho, Dumbo, Bambi, Cenicienta*) y no cesará de evolucionar hacia la insipidez y la esclerosis, en un universo estético y moral sin problemas, en el cual el hecho de ser creado para los niños no excusa el infantilismo. El va a marcar con su estilo el dibujo animado mundial y habrá que esperar la revolución de Bosustow para que el imperialismo disneiano sea al fin seriamente conmovido.

1938: LA NIÑEZ DE MAXIMO GORKI



Al lado de los cuatro "grandes" del cine soviético (Eisentein, Dovzhenko, Pudovkin, Vertov), otros realizacores ocupan en la producción nacional un lugar de privilegio por su sensibilidad y su talento: aparte de Kozintsev y Trauberg, y también de Nikolai Ekk, del cual ya hemos hablado, Donskoi, Barnet, Raizman, Ermler, Yutkevitch realizan, en esta década del treinta, lo mejor de su obra.

Después de *La chica de los sombreros* (1927) Boris Barnet se reveló como un poeta del amor y un mago de la luz: *Okraina* y *Al borde del mar azul* son por igual dos hermosos triunfos. Frederic Ermler se impuso en 1929 con un film sorprendente por su concepción del montaje rápido: *El hombre que perdió la memoria*; posteriormente, *Contra-plan* y *El gran ciudadano* son obras de combate ideológico, pero que revelan una gran finura en el análisis sicológico. Igual calidad, matizada de humor, hallamos en Sergei Yutkevitch; autor de la notable *Montañas de oro* y correalizador de *Contra-plan*, filma en 1938 un excelente *Hombre del fusil*. Yuli Raizman tuvo en 1931 un resonante debut con un soberbio documental lírico, *La tierra tiene sed*, epopeya sobre la irrigación en las tierras áridas de Asia Central; en sus films posteriores, *Los aviadores* y sobre todo *La última noche* (1937), uno de los más bellos films de este período, que evoca las jornadas revolucionarias de 1917 en una pequeña ciudad, se afirma como un cineasta sensible y original.

Pero la gran revelación de estos años es Mark Donskoi (nacido en 1897), autor de la famosa trilogía sobre Gorki. *La niñez de Máximo Gorki* (seguida por *Ganando mi pan*, 1939, y *Mis universidades*, 1940) es un film magnífico, tan famoso en el mundo como *Potemkin*. Donskoi es un gran poeta lírico, un cálido pintor de la naturaleza y de los hombres: intimismo sereno, impresionismo delicado, un vuelo majestuoso, tales son las características de su estilo; ternura, humor, emoción en la descripción de los niños, de los pobres, de los animales, tales son los rasgos de su universo moral.

1939: LA REGLA DEL JUEGO



Después de *El crimen de M. Lange* (Le crime de M. Lange), Jean Renoir produjo una serie de películas importantes, de las cuales algunas son obras maestras. *Los bajos fondos* (Les bas-fonds, 1936) es una pintoresca y truculenta adaptación de Gorki. El mismo año comienza *Une partie de campagne*, que quedará desgraciadamente sin terminar y sólo se verá, incompleta, en 1946: admirable film en el cual Renoir supo traducir perfectamente la ternura y la amargura de la novela corta de Maupassant, en donde una joven (Sylvia Bataille) conoce una felicidad sin futuro en el paisaje de las riberas del Marne, tan caro a los impresionistas.

La gran ilusión (1937) es su film más conocido y el que ha tenido mayor éxito de público. Bien merecido, por cierto, pues es una de las obras más nobles y profundas de su autor. Si se puede hablar del humanismo de Renoir, es gracias a películas como esta *Gran ilusión*, en donde se sostiene a pesar de la ilusión de que la Gran Guerra sería la última, que todos los hombres son hermanos. *La Marsellesa* (*La Marseillaise*, 1937) es una obra menor, pero es el único film serio y honesto que haya sido hecho sobre la Revolución Francesa. En cuanto a *La bestia humana* (La bête humaine, 1938) prueba que Renoir es uno de los escasos realizadores que poseen el poder de inspiración visual y la lucidez social necesarios para toda adaptación de Zola.

La regla del juego (La regle du jeu) es un film maldito, incomprendido y mutilado en el momento de su estreno, pero que se impone hoy como el mejor de su autor y como un documento humano y social de una importancia considerable. Esta "fantasía dramática" se halla bajo la égida de Beaumarchais y hace pensar, en efecto, en las "Bodas de Fígaro". Comedia cáustica y amarga que termina en tragedia, su resorte dramático es el amor "hecho para revolotear", pero que rompe los corazones y las vidas a veces, en *chassés-croisés* (1) que son los mismos tanto entre los amos como entre los criados, los cuales intercambian reflexiones desengañadas sobre la naturaleza humana. El film llega a su punto culminante en la famosa escena de la cacería, símbolo de la despiadada regla de un "juego" social fundado en la mentira y la violencia.

(1) N. del t.: Se dice, en términos teatrales, *chassé-croisé* refiriéndose a cuatro personajes divididos en dos parejas, las cuales hacen las mismas cosas, la una con respecto a la otra.

1939: GUERRILLEROS DE UCRANIA



La tierra, la admirable *Tierra*, esa epopeya revolucionaria que es también un himno lírico a la fecunda naturaleza ucraniana, colocó a Dovzhenko en la primera línea de los cineastas del mundo. Los dos films que realiza a continuación son de menor calidad, pero muy hermosos y atrayentes, sin embargo.

En *Iván* (1932) exalta al simple campesino soviético que participó en la construcción del célebre dique de Dnieprope-trovsk. Habiendo comenzado con una fotogénica meditación sobre la poesía del paisaje ucraniano, el film continúa como una vibrante exaltación del trabajo colectivo en el febril y gigantesco astillero y se cierra con un llamado a la vigilancia patriótica. Con *Aerograd* (1935) Dovzhenko abandona por una vez su Ucrania natal, para trasportarnos a la inmensa taiga del Extremo Oriente siberiano en donde una nueva ciudad será construida, a pesar de las acechanzas de los espías japoneses, gracias al entusiasmo de los pobladores locales. Estos dos films sorprenden por su aspecto polémico y combativo, pero son de una extraordinaria belleza plástica y revelan uno de los aspectos del talento de su autor: el del visionario que es, al mismo tiempo, poeta, sobrepasando constantemente el realismo para desembocar en lo feérico.

Guerrilleros de Ucrania es también un film de combate, que recrea la figura de un jefe de guerrilleros ucranianos, héroe de la lucha contra los alemanes en 1918. El lirismo natural del cineasta se exalta maravillosamente en la descripción del paisaje tan querido por él, cuya magnificencia constituye una especie de contrapunto a la violencia salvaje de la lucha por la libertad de la patria. El humor no está nunca ausente, como en el episodio de la boda interrumpida (la novia abandona al marido que le quieren imponer para unirse a los guerrilleros). La sátira política y social es virulenta (la asamblea de los burgueses en la Kiev ocupada por los rojos), pero el tono general es épico, tan natural en Dovzhenko, como en la famosa secuencia del entierro del mejor amigo de Chors en medio de los trigales infinitos, arrasados por los bombardeos y los incendios.

1939: LA ESPERANZA



Entre 1936 y 1939, una guerra fratricida desgarra a España. Varios documentalistas célebres vienen a filmar las peripecias de esta lucha atroz en donde se enfrentan dos concepciones del mundo. El soviético Roman Karmen realiza *España*, un largo metraje; los norteamericanos Paul Strand y Leo Hurwitz firman un film de montaje titulado *Corazón de España* (Heart of Spain) y finalmente también Joris Ivens se detiene en esta *Tierra de España* (Spanish earth) y realiza un documento humano de gran nobleza y belleza, pues muestra, al lado de los horrores y miserias de la guerra, por qué los hombres pelean por su libertad. Estos testimonios son de 1937 y los tres fueron realizados según el punto de vista republicano.

Entre los films más o menos novelescos que inspiró la guerra de España, es necesario mencionar *Bloqueo* (Blockade, 1938) de Dieterle; *Sin novedad en el Alcázar* (L'assedio all'Alcazar, 1939) de Genina, el único film que tomó el punto de vista franquista y que no es artísticamente nulo, y sobre todo el mediocre *Por quien doblan las campanas* (For whom the bells tolls, 1943), en donde Sam Wood trasforma insidiosamente la hermosa novela de Hemingway en un film de aventuras que da una imagen poco digna de la causa que pretende defender.

Film sorprendente y magnífico, *La esperanza* de André Malraux es un fenómeno singular en su género: es el único buen film que existe sobre esta trágica página de la historia; es también el único ensayo cinematográfico del célebre novelista. Realizado en condiciones materiales muy difíciles (unos meses antes de la derrota republicana), queda inconcluso en parte y no será proyectado en público hasta 1945. Adaptado de la novela, el film es una especie de crónica sobre los dramáticos y decisivos combates de la sierra de Teruel; una serie de cuadros casi documentales, antes que una historia propiamente dicha. El coche que se precipita contra el cañón enemigo, la partida nocturna de los aviones a la luz de los faros de los automóviles son episodios conocidos, pero los dos más célebres son los del campesino que no reconoce más a su tierra, vista desde el cielo, y el del descenso de los aviadores heridos en la montaña al ritmo de la noble partitura de Darius Milhaud.

1939: LA DILIGENCIA



Se ha dicho del *western* que es el "cine norteamericano por excelencia". No es extraordinario entonces, que el género sea casi tan viejo como el mismo cine norteamericano y que ocupe un lugar tan amplio en la producción como la que el Oeste ocupa en la historia de los Estados Unidos. ¿Habrá que ver, acaso, en *El gran robo del tren* (The great train robbery, 1903) de Edwin Porter el arquetipo del eterno argumento del asalto-persecución-victoria final de la justicia? Porter, es, en todo caso, uno de los pioneros del género, seguido de cerca por los tres "grandes": Griffith, Ince y de Mille. Desde antes de 1914, varias centenas de *westerns* son producidas cada año, y su éxito es tal que no dejarán de representar hasta nuestros días del 30 al 40 por ciento de la producción hollywoodense. Es en esta época que aparecen los nombres de los famosos héroes del Oeste: Bronco Billy, Tom Mix y sobre todo "el hombre de los ojos claros", el fascinante William Hart; los primeros grandes clásicos del género son: *El nacimiento de una nación* (Birth of a nation, 1914) de Griffith y *La carreta* (The covered wagon, 1923) de James Cruze.

En 1917, un ex-asistente llega a director y se especializa en el *western*. John Ford (nacido en 1895) se distingue en 1924 por un muy hermoso *Caballo de hierro* (The iron horse), consagrado a la epopeya del tendimiento de las vías férreas; *La patrulla perdida* (The lost patrol, 1934) y *El delator* (The informer, 1935) hacen de él uno de los grandes nombres de Hollywood y revelan su sentido del clima y de la construcción dramática. Su *Diligencia* es un clásico en donde existe un perfecto equilibrio entre la acción y la sicología, entre el movimiento y el análisis, entre la descripción serpenteante de las aventuras de una diligencia librada a los peligros del desierto y el trazado minucioso de algunos personajes reunidos fugazmente y solidariamente marcados por el destino. Posteriormente, Ford abordará con el mismo brío los problemas sociales: *Viñas de ira* (The grapes of wrath); los estudios de costumbres: *El hombre quieto* (The quiet man), pero no se sentirá cómodo en ninguna parte más que en el *western*, que le debe algunas de sus más bellas expresiones: *La pasión de los fuertes* (My darling Clementine); *Sangre de héroes* (Fort Apache); *Más corazón que odio* (The searchers).

1939: LA MUJER DEL PANADERO



Marcel Pagnol, primer cineasta que entró en la Academia Francesa (en 1947) es un fenómeno único en el cine francés. Se declaró siempre partidario de utilizar el cine como un medio de poner el teatro en lata para hacerlo accesible a un vasto público, y esta actitud le ha valido un sólido y duradero desprecio por parte de los críticos. Y, sin embargo, ¿cómo podríamos negar que ocupa un lugar importante en el cine francés?

Nacido en 1895, debutó como autor teatral con piezas de éxito: "Topaze", "Marius", "Fanny". Cuando decide verterlas al cine, siguiendo el principio enunciado más arriba, recurre a Alexander Korda para *Marius, el embrujado* (Marius, 1931), y a Marc Allégret para *Fanny* (1932). El éxito de estos dos films le prueba que está en el buen camino y entonces dirige él mismo todos sus otros films de los cuales es, además, productor, guionista y dialoguista. *Topaze*, sátira de los caballeros de la industria; *Jofroy*, pequeño drama sobre el apego de un viejo paisano a su tierra; *La hija del chacarero* (Angèle), hermosa adaptación de Giono, dominada por una notable interpretación de Fernandel; *César*, tercera parte (y de lejos, la menos buena) de la famosa trilogía; *Retoño* (Regain), otro drama rural inspirado en Giono, son obras encantadoras, ingeniosas, llenas de verdad humana y de auténtico sentido común.

La mujer del panadero es su film más importante, si no el más logrado. Vemos en un guión igualmente adaptado de Giono a los habitantes de un pueblo partir en busca de la infiel esposa (Ginette Leclerc) de un honesto panadero (Raimu) a quien la pena anonada, y que no hace más pan. Posteriormente *La hija del pocero* (La fille du puisatier, 1940); *El desliz de Nais* (Nais, 1945); *La belle meunière* (1948); *Manón de la fuente* (Manon des sources, 1952), no tendrán el encanto ingenuo y la deliciosa simplicidad de sus primeras obras. Por supuesto, en Pagnol el estilo se esfuma ante el tema: pero eso qué importa, después de todo, si sus imágenes son bellas, si el acento del Mediodía y las cigarras cantan eternamente, si el sol los transfigura. En el extranjero, sus films representan el símbolo del encanto francés: ¿por qué habríamos de renegar de ellos?

1940: DIAS DE IRA



Hemos visto que el cine danés fue prácticamente aniquilado inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, por una grave crisis debida principalmente a la competencia de la UFA alemana y al éxodo de la mayoría de los artistas y realizadores. No sobrevivió, en la escala internacional, más que gracias a Dreyer, obligado a ir a trabajar en el extranjero, y particularmente en Francia, en donde realizó en 1928 la admirable *Pasión de Juana de Arco*. En la misma Dinamarca el cine sobrevive con una ínfima producción, gracias a cineastas como Auguste Sandberg que realiza un muy hermoso *Casamiento bajo la revolución*, y el veterano Benjamin Christensen, otrora autor de la célebre y extraña *Brujería a través de los tiempos*. Después de la guerra, un cierto renacimiento se vislumbrará con films sobre la resistencia como *La tierra será roja*; con los films infantiles de Bjarne y Astrid Henning-Jensen (*Ditte Menneskebern; De pokkers unger*) y con films sociales como *Queremos un niño*. Pero, verdaderamente, el cine danés encarna en un solo nombre: Dreyer. Después de *La pasión de Juana de Arco* realizó, también en Francia, *La extraña aventura de David Gray* (Vampyr, 1931), extraño y subyugante film en el cual se da libre curso al espanto y la fantasmagoría. El fracaso del film lo obligó a volver a su país y a dedicarse a su primer oficio: el periodismo. Después de diez años de silencio, vuelve a tomar contacto con los estudios de filmación y realiza *Días de ira*, un film que demuestra tener un estrecho parentesco de estilo con *Juana de Arco*. El estilo de Dreyer es a la vez noble y depurado, riguroso y solemne, los decorados no están reducidos a lo esencial como en *Juana de Arco*, pero son aún de una extrema sobriedad; la actuación de los personajes es menos estilizada, pero siempre hierática, y la violencia de las situaciones está como contenida por un pudor que sólo hace resaltar más aún la inquietante atmósfera de esta historia de un amor prohibido entre la esposa demasiado joven de un pastor y el nieto de éste. *Ordet* (La palabra) que Dreyer realizará en 1955 es de un estilo mucho más tradicional y bañado en un misticismo que le da extraña resonancia.

1940: LA CORONA DE HIERRO



Bajo el régimen fascista, el cine italiano vegeta. Económicamente, se recupera con dificultad de la crisis de 1929; y la producción se estanca en la veintena de films por año, hasta 1930, para alcanzar 85 en 1940. Intelectualmente, la censura del régimen ahoga toda veleidad de independencia ideológica y desvirtúa, en su provecho, las grandes páginas de la historia romana o contemporánea: la epopeya garibaldina en *Mil ochocientos sesenta*, las conquistas romanas en *Escipión, el africano* se convierten en una exaltación de las grandiosas empresas mussolinianas.
Los maestros del cine italiano en estos tristes años son el prolífico Carmine Gallone, autor de *Escipión, el africano* (Scipione, l'africano, 1937); Augusto Genina, quien firma el demasiado famoso *Escuadrón blanco* (Lo squadrone bianco, 1936) y el muy franquista *Sin novedad en el Alcázar* (1939); Mario Camerini, especialista en comedias de costumbres burguesas: *Los hombres, ¡qué sinvergüenzas!* (Gli uomini, che mascalzoni!, 1932).
Pero es Alessandro Blasetti (nacido en 1900) la personalidad más importante de este período. Realizador sin genio y sin carácter, se convierte en auxiliar, voluntario o no, del régimen con *La vieja guardia* (1935), apología de la Marcha sobre Roma, y su *1860*, en donde el sentido del movimiento garibaldino es traicionado, pero que es, en muchos aspectos, un buen film. *La corona de hierro* es la apoteosis del barroco delirante sobre un argumento absurdo, en donde una corona dotada de un poder sobrenatural y robada por un usurpador se convierte en objeto de una lucha feroz entre dos rivales. En un estilo que está a medio camino entre *Cabiria* y *Los nibelungos*, este monumento del mal gusto alcanza una especie de genialidad en el recargamiento y el infantilismo, pero se mantiene bien en la tradición del cine italiano de la gran época, la de antes de 1914, al mismo tiempo que anuncia el renacimiento actual de las superproducciones. Con las comedias de "teléfonos blancos", ellas constituyen una de las fuentes inagotables de la producción italiana; pero con los años cuarenta que comienzan una revolución se prepara y un buen día habrá de estallar: será el neorrealismo. ◆

LO MEJOR...
(Viene de la pág. 15)

ESPAÑA Y MEJICO

Poco puede decirse al respecto. *Nunca pasa nada* de J. A. Bardem reeditó la atmósfera de su *Calle mayor*, sin nuevos matices. Luis Saslavsky presentó una *remake* española de un film argentino de 1941, *Historia de una noche*, con el mismo título y mayor énfasis melodramático. Otro argentino siguió filmando fuera de su patria: Tulio Demicheli estrenó *Mi noche de bodas* y *El hijo del capitán Blood* (ésta, norteamericana), la una cómica y la otra de aventuras, ambas insignificantes.
El film mejicano *Los desarraigados* de Gilberto Gazcón merece una mención por ciertos datos argumentales sobre prejuicios raciales; la realización, en cambio, es rutinaria.

ALEMANIA

No hubo ningún buen film alemán en el año, aunque *Monte de Venus* (ver este No, pág. 33) y *Moral 64*, ambos de Rolf Thiele, se destacaron por el exasperado formalismo. *La visita* de Bernhard Wicki adaptó equivocadamente la obra de Dürrenmatt: dio un enfoque realista a los aspectos grotescos del original; muy bien Ingrid Bergman. En el resto de la producción son mencionables *Sangre sobre Argelia*, una corriente película de aventuras de Wolfgang Staudte y *Satanás y la mujer desnuda*, realizada por Víctor Tribas, un director que hacía veinte años que no filmaba y que insistió aquí con envejecidos preceptos expresionistas.

JAPON

Presentó el film Nº 2 del año, según TIEMPO DE CINE: *Harakiri* de Masaki Kobayashi, un poderoso impacto dramático (ver este número, pág. 54). Otros films japoneses fueron *Mi vago* de Zenzo Matsuyama (ver Nº 14-15, pág. 66), comedia que trató de no ser superficial pero no lo consiguió, y *Buda* de Kenji Misumi, una superproducción al uso yanqui (hablada en un molesto inglés en la copia estrenada en Buenos Aires).

GRECIA

Presentó dos films sorprendentes: *Las jóvenes afroditas* de Nicos Kondouros, obra lenta, erótica, muy original, basada en temas de la poesía griega primitiva, aunque hubo quien objetó cierto primitivismo de la realización, y *Sangre caliente* de Manolis Skouloudis, que un entusiasta cronista de TIEMPO DE CINE calificó como el film más fresco del año, con un encanto que superaba la mediocre técnica. Otro film griego: *La basura* de Yianis Dallianidis propuso un enfoque convencional de la alocada juventud moderna.

SUIZA

Los que ofenden al sexo de Franz Schnyder es un film seudoeducativo, de libreto incoherente, con entretelones pornográficos: combina escenas documentales con otras filmadas ex profeso. ◆

H. ALSINA THEVENET
JORGE H. ANDRES
JORGE L. CODARI
JORGE M. COUSELO
ITALO A. MANZI
VICTOR R. MENDEZ
ALBERTO E. OJAM
FERNANDO PENELAS
ANTONIO A. SALGADO

ANTONIONI EN COLORES



DESERTO ROSSO/LE DESERT ROUGE (El desierto rojo). r.: Michelangelo Antonioni. **a. y g.:** M. Antonioni y Tonino Guerra, **f.:** Carlo Di Palma (TC.) **m.:** Giovanni Fusco. **d.m.:** Carlo Savino, **cn.:** por Cecilia Fusco, **d.a.:** Piero Poletto. **mtj.:** Eraldo Da Roma. **o.r.:** Gianni Arduini y Flavio Nicolini. **v.:** Magressi. **est.:** I.N.C.I.R. De Paoli. **i.:** Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chionetti, Xenia Valderi, Rita Renoir, Lily Rheims, Aldo Grotti, Valerio Bartoleschi, Emanuela Carla Carboni, Bruno Borghi. **pr.:** Antonio Cervi. **po.:** Film Duemila/Francoriz. **dst.:** INTERFILMS. **o.:** Italia/Francia, 1963/4, **f.e.:** 1.1.65. **s.e.:** Metropolitan y Luxor. **dr.:** 117', **c.:** prohib. men. 18 a. (Este film obtuvo el "León de Oro" en el Festival de Venecia, 1964. Exteriores filmados en Ravenna y Yugoeslavia).



Toda última película de Antonioni parece ser siempre la más esperada, y *El desierto rojo* no es una excepción a la regla. Por los desmedidos elogios y críticas de que venía precedida, por el color que el director empleaba por primera vez y en forma muy particular, y naturalmente también para ver qué otra cosa Antonioni podía agregar a su remanida problemática sobre la incomunicación humana, la curiosidad era grande, tan grande como el escepticismo. Después de las vibrantes *Crónica de un amor* y *Las amigas*, en la fundamentación de los personajes y sus problemas, *El grito*, *La aventura* y *La noche* marcaron un proceso creciente de deshumanización y abstracción que culminó en *El eclipse*, de una frialdad y hermetismo insalvables.

Al cabo de todo esto *El desierto rojo* resultó una sorpresa.

Primero. El famoso problema de la incomunicación, que ya se había vuelto fatigoso y hasta ridículo en los films anteriores, es replanteado aquí desde el principio, como si nunca hubiera sido tratado antes, con más ingenuidad y menos ramificaciones. De allí que las motivaciones de los personajes resulten más accesibles. Compárense las conversaciones "en vacío" de aquellos esquemas abstractos con aspecto humano de *La noche* o del *Eclipse*, con los diálogos de la primera parte del *Desierto rojo* entre Mónica Vitti y su esposo. Lo que dicen quizás sea obvio, y el diálogo "en contrapunto", cada cual siguiendo con su propio orden de ideas quizás esté ya superado dentro de la estética de Antonioni, pero los personajes se sitúan nitidamente y demuestran con claridad y sin abstracciones qué son, qué pretenden y qué esperan.

Segundo. Si se exceptúa el esquematismo del episodio *Tentato suicidio* dentro de la película *Amor en la ciudad*, sólo una vez *(La dama sin camelias)* una película de Antonioni giró en torno de un único personaje, y curiosamente sólo esa vez Antonioni se olvidó de los esquemas apriorísticos de su filosofía de la incomunicación para hacernos vibrar con el problema auténtico de su heroína. Se trataba entonces de una actriz (Lucía Bosé), víctima de las circunstancias, que luchaba contra su incapacidad artística. En *El desierto rojo* ocurre lo mismo: la protagonista es una mujer desequilibrada (según las palabras de Antonioni una "incomunicada") pero auténtica. Años antes había querido suicidarse pero salió ilesa físicamente del grave accidente automovilístico que había provocado. Su trauma presente tiene, pues, una causa concreta, y su problema es querer integrarse al mundo "normal" que la rodea y que tampoco la comprende. Este choque de realidades está traducido aun por el aspecto técnico de la película, por el uso del color, y por la voluntaria incoherencia del montaje y de la fotografía. Por ejemplo, cada comienzo de escena está construido para la aparición final de Monica Vitti o de otro personaje al primer plano. El espectador actual, acostumbrado a la preponderancia del sé), víctima de las circunstancias, que permanece borroso cuando no está enfocado centralmente porque hay algo en el primer plano que atrae su atención. Pues bien, Antonioni deja ex profeso las escenas fuera de foco a la espera del rostro que va a aparecer de algún lado de la cámara, para marcar así la ruptura de la realidad.

Tercero. El uso del color. Desde que comenzó la filmación de esta película, y aun durante su preparación, se viene hablando del uso funcional del color por parte de Antonioni. Las escenas en un solo color —el corredor del hotel completamente blanco cuando la mujer va a entregarse al amigo de su marido, o la habitación completamente rosada después de haber hecho el amor, rosado de la ilusión que se extiende a los cuerpos humanos y a los muebles y que sólo dura unos segundos—, tienen sus precedentes en las escenografías blancas de algunas películas musicales norteamericanas de la década del 30, en las escenas oníricas de *Rosa de sangre* de Vadim y en la cámara de la mujer vampiro en *El terror de las chicas* de Jerry Lewis pero en *El desierto rojo* por primera vez se utilizan con un efecto dramático, efecto que está perfectamente logrado. Aparte de este uso del color, toda la película, secuencia tras secuencia, es una sucesión de cuadros bellísimos en suaves tonos pastel, cuya perfección estética es indiscutible y, según muchos, suficiente para justificar la película. Nunca en cine logró nadie componer cuadros tan bellos con elementos tan inusitados como la maquinaria de una fábrica o las latas de la última escena. Este uso constante de los tonos pastel, a cuya perfección quizás sólo se acercaron Zurlini en *Dos hermanos, dos destinos*, y en parte, Vis-

conti en *Livia*, donde más bien había una lucha de gradaciones tonales, contrasta con la larga escena del cuento infantil, filmada en la auténtica playa roja de un millonario italiano, y que es fundamental para comprender el título de la película. El ambiente es el de las islas de los mares del sur, y el color es tan agresivo y contrastante como el technicolor de Natalie Kalmus en las películas de María Montez. El hijo de Mónica Vitti quiere que su madre le cuente un cuento. Ella le dice que ya no sabe ninguno. Y de pronto le narra o piensa esta historia. La joven isleña que vive en ese paraíso terrenal salido de un mundo de ensueño o de un mundo cinematográfico más allá de la realidad, es ella misma. Está sola y aislada; una voz encantadora la llama; ella sigue la voz que sabe habrá de reintegrarla a la normalidad pero no llega a ninguna parte y continúa sola en su desierto rojo y azul. Cabe señalar que Antonioni había querido titular primeramente a su argumento *Celeste o verde*, pero luego desistió para que no se pensara que su película era exclusivamente un ensayo en colores.

Muchas escenas de la película parecen incomprensibles, pero si se exceptúa la del sandwich, al principio, que no obstante indicar claramente el desequilibrio y la ansiedad de la protagonista, es confusa por los cortes que sufrió la película, todas son voluntariamente fantasmagóricas, porque reflejan el mundo irreal de la mujer como ya se señaló al hablar de los primeros planos. Así la escena del barco por el bosque, que resulta una visión feérica porque fue filmada expresamente con teleobjetivo, el cual borra y mezcla los planos y las perspectivas. Con una cámara común se habría observado que el barco pasaba a lo lejos, por un río, entre los árboles, pero no habría provocado el efecto que nos asombra. Así también la escena de la poliomielitis fingida por el niño —que momentos antes ha hojeado unas revistas de medicina, hecho apenas sugerido por la cámara—, que resulta el único hecho que arranca a la madre de su mundo quebrado y que quizás podría salvarla, y al mismo tiempo es la única defensa del niño para que su madre se ocupe de él. Este niño que vive en un mundo en el cual nada le falta, pero con una madre "incomunicada" y un robot mecánico que vela su sueño, se nos presenta como uno de los personajes más tremendos del film; sin embargo, para Antonioni, el niño e igualmente su padre y los que entran dentro del esquema mental de ellos, son los seres centrados, los normales, que no sufren porque están adaptados a la mecanización y deshumanización del mundo, cuya civilización avanzó demasiado rápido en los últimos años, tanto, que algunos seres no pueden seguirla, y se destruyen como Monica Vitti o quedan rezagados como su amante el ingeniero, quien también es un romántico, un inadaptado, tal como lo prueba su propósito de evadirse yéndose a trabajar a una región tan exótica como la Patagonia.

La línea argumental sigue al personaje de Monica Vitti en distintas situaciones sin un fuerte sexo entre sí: lo importante son sus reacciones ante el mundo normal; su actitud frente a la alta burguesía del norte de Italia, durante la huelga de los obreros, frente a las relaciones promiscuas en la barraca, sus relaciones con su esposo, con su amante, con su hijo, o bien en la casa del obrero, o cerca del barco atacado por la epidemia. Mónica Vitti es acariciada por la cámara como nunca actriz alguna lo fuera desde el ciclo Marlene Dietrich-Josef Von Sternberg, quienes crearon un mundo abrumadoramente barroco e inspirado, tan irreal y fantasmagórico como el mundo lineal a la manera de De Chirico de la Vitti y Antonioni. En *El desierto rojo* Monica Vitti responde como jamás lo había hecho antes. En las anteriores películas de Antonioni la actriz era una bellísima estatua decorativa que armonizaba plenamente con la esquemática escenografía del director. Y en sus actuaciones para otros directores, o bien era una parodia intencionada de sus tics antonionescos (*La pimienta de la vida*), o bien resultaba un personaje absurdo y gesticulante que inútilmente pretendía ser cómico (*Las cuatro verdades* y *Alta infidelidad*). En *El desierto rojo*, además de su extraordinaria fotogenia realzada por el color, Mónica Vitti se revela una actriz impecable que no falta en ningún momento, no obstante las dificultades de su personaje.

La película en sí, a pesar de los prejuicios —plausibles— por parte del público que había ensalzado a Antonioni, y por parte del público en general que siempre salió desconcertado de la exhibición de sus películas, parece desvirtuar cualquier razonamiento al respecto, por el éxito que la película aún sigue teniendo a varias semanas de su estreno. Lo cual echa por tierra el simbolismo que algunos quisieron ver en la escena final del humo y los pajaritos. De una chimenea sale un humo amarillo. El niño pregunta a su madre si el humo es venenoso y la madre responde que sí. El niño sigue preguntando si los pajaritos no se mueren. Y la madre le explica que antes sí se morían pero que ahora ya saben que es venenoso y evitan pasar por allí. Con mala intención, algunos intelectuales opinaron que habría que reemplazar al humo por Antonioni y a los pajaritos por el público. Pero el éxito del film parece demostrar que se han equivocado.

I. A. M.

INQUIETA Y PRESUNTUOSA



CIRCE. r. y pr.: Manuel Antín. a.: cuento homónimo de Julio Cortázar. g.: M. Antín, J. Cortázar y Héctor Grossi. f.: América Hoss. cm.: Jorge Prats. f.f.: Juan Boos. m.: Adolfo Marpurgo. d.a.: Ponchi Marpurgo. mtj.: José Serra e Higinio Vecchione. e.r.: Esteban Echeverrito. s.: José Saracino y Rodolfo M. García. mq.: Elbo Gouna. est.: Lumitan. I.: Alex. i.: Graciela Borges, Alberto Argibay, Walter Vidarte, Sergio Renán, Lidia Lamaison, Beatriz Matar, Alberto Barcel, Josefina Bonea, Víctor Martucci, Juan C. Lima, Claudia Sánchez, Raúl Cubel. i.pr.: Carlos Stevani. dst.: CLASE. o.: Argentina, 1963. f.e.: 30.4.64. s.e.: Monumental y Libertador. dr.: 72'. c.: prch. men. 18 a. (Exhibido en el Festival de Berlín, 1964).

Sobre el cuento "Circe" de Julio Cortázar, éste y Manuel Antín redactaron un guión en Cannes 1963. Luego, en Buenos Aires y sobre la base de ese guión y de los diálogos escritos por Cortázar, Héctor Grossi y el mismo Antín elaboraron otro libreto, al tiempo que intercambiaban ideas con el autor del cuento —quien seguía en Europa— por medio de cartas y de cintas magnetofónicas. De este proceso nació el guión definitivo, con unos diálogos a los cuales Antín aún modificó sobre la marcha.

Como se sabe, Circe era una hechicera que podía alterar el curso de los ríos y metamorfosear a los seres vivos, y que, para retener a Ulises, transformó a los compañeros de éste en cerdos. Ulises se salvó de ser hechizado, gracias a una hierba que le dio Mercurio, pero se enamoró de todos modos.

En el film de Manuel Antín (y en el cuento de Cortázar) Circe se llama Delia (Graciela Borges), una jovencita burguesa que vive con sus padres en un barrio de Buenos Aires, y a quien le tocó la peripecia singular de que sus dos anteriores novios murieran (Sergio Renán, de un síncope; Walter Vidarte se suicidó). Tiene ahora un tercero (Alberto Argibay), quien trata de destruir la coraza de frialdad con que ella se protege o se esconde. El cuento de Cortázar contaba el fracaso del novio y sugería la sinuosa sicología de Delia. El film va más allá: quiere describirla mejor.

Los responsables de la película han dicho que intentaron desentrañar la justificación sicológica de la protagonista tanto en el plano subjetivo como en el nivel social. Pero si en algún sentido el film acierta no es en el segundo. Pues en la sicología del personaje el ambiente que la rodea tiene escasa incidencia o por lo menos no se señala en el film una influencia decisiva. En cuanto al personaje de la muchacha, estaba más logrado en el cuento, donde efectivamente un aura misterioso lo envolvía. Había en ella algo fascinante —tal vez malsano—, encantador y cruel. En el film, en cambio, el enfoque es más realista. Su problema consiste de una esencial incapacidad para el amor; de ahí el narcisismo (detallado en su autoadoración). Su frigidez actual no es consecuencia de una conmoción interior provocada por sus anteriores desgracias. Aun a sus novios anteriores había esquivado y fue responsable indirecta de la muerte de ambos. De este modo se conoce mejor la personalidad de Delia e interesa menos. La superficial fascinación que despierta en el film deriva de la máscara seductora de Graciela Borges.

Antín aplica aquí una técnica similar a la de *La cifra impar*, su primer film: los recuerdos de personajes muertos (Renán, Vidarte) se agolpan en el presente para aclararlo o confundirlo. Ambos films coinciden en ubicar la acción en un tiempo presente que arrastra el lastre de un pasado culpable. Pero era más funcional el modo como *La cifra impar* incorporaba las furtivas imágenes del pasado en la realidad mental de los protagonistas; allí las imágenes pretéritas podían ser entendidas perfectamente como obsesiones o pesadillas. En cambio, en Circe los centros dramáticos son dos: por un lado Delia (como en el cuento de Cortázar) y por el otro Argibay (con sus amigos y su amante redentora, Beatriz Matar: personajes aportados por la adaptación). Al deambular de uno a otro, el film pierde unidad. Argibay ve en Delia a una chica con complejos (el mito está lejos), y con el sensato Argibay se identifica inmediatamente el espectador. Por eso las imágenes que visualizan la ansiedad de Delia —los difuntos Renán y Vidarte— parecen casi siempre un despropósito, pues son imaginaciones de Delia que el espectador.

puesto en el lugar de Argibay, entiende pero no acepta. Si se quiso que éste fuera el protagonista debió haberse dejado que el espectador asistiera poco a poco, como él, a la revelación de una Delia perversa. Pero a mitad del film ya se la conoce y de ahí la poco atractiva última parte. Cuando Mercurio le alcanza a Argibay la hierba de la comprensión, el espectador la ha masticado hace rato.

Si el argumento tiene una intención realista, la artificiosa realización la desvirtúa. Hay muchos trucos, que apenas asombran y nunca conmueven: tres personajes (dos fallecidos) dicen sucesivamente a Delia las mismas palabras; Delia abre la puerta a un hombre para que entre otro; la cámara apunta a una pared en la fatigosa espera de que un personaje y luego otro pasen lentamente para decir monosílabos; Argibay repite una caminata hacia adelante en tomas iguales (a la manera de Truffaut), etc. Varios de estos recursos, sin un sentido que los justifique, parecen errores de continuidad. No lo son en este nivel, desde luego, sino en el más profundo de su impotencia dramática.

Las interpretaciones de Argibay, Renán y Vidarte son, por cierto, más cálidas que el contexto al cual sirven, y pocas veces la frialdad de Graciela Borges estuvo mejor aprovechada. La escenografía y la técnica en general son aceptables. Pero sólo algunas escenas indican que Antín sabe crear un clima y contar convincentemente un diálogo. Suele confundir la expresión cinematográfica con el rebuscamiento técnico y esto le da al film una apariencia molesta. Más abajo se intuye un propósito dramático serio, que no se concreta; el tono es demasiado solemne.

En las palabras de un guionista, Delia-Circe y su mundo serían un hecho de hoy, la versión profunda de un tipo universal, el cuerpo oculto de una Argentina que se niega a sí misma porque no se da a los demás. Este simbolismo el film no lo comunica, no trasciende de su anécdota. Parecería que fuese una reacción intelectual de Antín contra quienes objetaron —injustamente— el mundo cerrado de *La cifra impar*.

Pocos film argentinos han dividido tanto a la crítica. En un medio donde los creadores no abundan, suele coincidirse en la valoración de un Torre Nilsson o un Armando Bó; pero los juicios sobre Circe variaron desde el ditirambo ("una de las películas más interesantes, sutiles, misteriosas que jamás se hayan hecho en este país") hasta la negación absoluta ("deshumanización que bloquea todo posible atisbo de interés"). Un criterio más compartible es el que la ubica en el justo medio entre su altiva intención poética y su ademán ampuloso y también prosaico. ◆

A. A. S.

EL CINE Y LOS DIAS

con

HECTOR GROSSI, EDMUNDO EICHELBAUM y ENRIQUE RAAB

por

L S 1 RADIO MUNICIPAL

los Sábados a las 13.

DOCUMENTO APASIONANTE



MOURIR A MADRID (Morir en Madrid). **r., a. y g.:** Frédéric Rossif. **f.:** de noticiarios de la época, pertenecientes a los norteamericanos, soviéticos, franceses, ingleses, etc., entre los que aparecen los fotografiados por Roman Karmen y Boris Maksaev. **f.actual:** Georges Barsky. **m.** y **d.m.:** Maurice Jarre. **mtj.:** Suzanne Baron. **a.r.:** Albert Knobler. **s.:** René Renault. **db.:** Grimault. **n.:** de Madeleine Chapsal, dicha por Jean Vilar, Pierre Vaneck, Roger Mollien, Germaine Montero, Suzanne Flon. **pr.:** Nicole Stéphane. **po.:** Ancinex. **dst.:** GALA. **e.:** Francia, 1962. **f.e.:** 24.9.64. **s.e.:** Paramount y Libertador. **dr.:** 85' **c.:** inc. men. 18 a. (Premio Jean Vigo, 1963 y Gran Premio en el Festival de Mannheim).

Ningún documental de los últimos tiempos ha suscitado una controversia tan febril como éste. El simple motivo es que todos los registros de la guerra 1939-45, del nazismo, de los campos de concentración, caen hoy sobre un público que puede recordar aquellos hechos pero que ha perdido ya su asombro y su apasionamiento sobre una etapa clausurada. La España de Franco, en cambio, se ha mantenido durante 25 años, sin cambios de mayor entidad en el gobierno, y así un documental sobre la guerra civil española (1936-39) es para los franquistas, para muchos católicos y para muchos anti-comunistas, un recuerdo ingrato de una lucha fratricida. En 1936 los franquistas fueron a la guerra civil contra la República, en nombre de la unidad española, en nombre de la religión, en nombre de la propiedad, en nombre del orden. Consiguieron la desunión de millones de familias, consiguieron la bendición de la Iglesia para sus armas (que eran las de un solo bando), consiguieron la destrucción de edificios en todo el país, consiguieron un millón de muertos. Todas sus objeciones ante los desórdenes previos permitidos por el gobierno republicano, que tenía incuestionablemente de su lado a una mayoría de votantes, palidecen ante las consecuencias de la guerra civil. Hoy pueden alegar ciertamente que del lado republicano se alistó la Unión Soviética, que en aquel momento había adoptado una bandera anti-fascista de la que prescindiría estratégicamente en un período posterior (setiembre 1939 a junio 1941). Pero en el lado republicano estaban también Federico García Lorca y Miguel de Unamuno, incontables intelectuales de Europa y América, miles de estudiantes y profesionales y simples ciudadanos de diversos países, que sintieron la necesidad de apoyar a la República, detener al fascismo, impedir que en España se afianzara el poder de Hitler y de Mussolini, quienes pusieron el apoyo alemán e italiano del lado franquista. La guerra española fue así el prólogo a la guerra mundial, un primer campo de batalla en el que se debatió con mucha sangre uno de los mayores conflictos ideológicos del siglo. Para el franquismo aquella guerra civil es hoy un recuerdo incómodo, que no le permite siquiera conmemorar los triunfos militares, porque todos ellos son una alusión a la muerte de otros españoles. Y así se entiende que ante el estreno de *Morir en Madrid* se haya despertado la reacción del franquismo y en cierta medida la reacción de la Iglesia. Después de otras polémicas en Francia y en Italia, el film provocó en Buenos Aires un incidente de secuestro de la copia, luego liberada por orden judicial, y provocó en Montevideo una actitud más cautelosa de la Embajada de España, que repartió a los críticos cinematográficos, en sobre cerrado, la transcripción intencionada de algunas opiniones contra el film. La consecuencia de esas polémicas, proseguidas en opiniones personales de diversos particulares afanosos de publicar sus puntos de vista en la prensa, ha sido previsiblemente la de obtener para el film un formidable éxito comercial. El público puede prescindir con indiferencia de un film que otros elogian y que puede ser aburrido, pero no puede prescindir de un film que ha provocado discusiones acaloradas. Con toda agudeza, la distribuidora ha utilizado para su propaganda un compendio de opiniones en contra y a favor.

Lo menos que cabe decir de *Morir en Madrid* es que constituye un modelo de film de montaje. En algunos detalles, en algunas omisiones, puede apoyarse la tesis de que su causa es la republicana, especialmente porque suaviza los desórdenes sociales previos a la rebelión franquista y así disminuye a ésta su histórica razón de ser. Pero salvo los detalles, aquí está toda la guerra civil, desde que la monarquía fue sustituida por la república en 1931, hasta el triunfo de los franquistas en 1939. El gran asombro que causa el film es la abundancia de su material, recopilado en archivos soviéticos, americanos, alemanes, italianos, en buena medida inédito o apenas conocido: no había constancia previa de que tantos camarógrafos hubieran registrado tanto. Tras la abundancia de material, una segunda virtud es la sabiduría de su compaginación y el hábil agregado de fotos fijas para registrar episodios intermedios, como el fusilamiento de García Lorca por los franquistas o como el discurso de Unamuno al bando rebelde ("*Venceréis pero no convenceréis*"). Y sobre la imagen hay además una tercera virtud de banda sonora: un comentario musical melancólico y pausado, para el que suele bastar una solitaria guitarra, y un comentario verbal que dice hechos y cifras, prescindiendo de opiniones y de toda retórica. Con singular honestidad, el film apunta objeciones para ambos bandos: destaca por ejemplo la resistencia heroica de Madrid ante el ejército franquista, pero señala también que los comandos republicanos ordenaron destrucciones en Toledo durante un prolongado sitio militar. Y al margen señala aún, significativamente, la actitud de gobiernos extranjeros frente a la guerra española, sin esconder los datos procedentes: el apoyo soviético a los republicanos, el apoyo italiano y alemán a los franquistas, la gran farsa de la No Intervención que acordaron Francia e Inglaterra, sin haber advertido todavía hasta qué punto el fascismo se preparaba contra ellos. El drama se extiende desde el documento, y algunas imágenes de acento personal, como las viudas que lloran junto a los cadáveres de sus maridos, o como el éxo-

do final desde Cataluña hasta la frontera francesa, enriquecen al film con singular calidez. Es fácil entender la resonancia de *Morir en Madrid* en millones de espectadores; también es fácil entender la virulencia con que franquistas, conservadores y católicos militantes han atacado a un film que cuenta lo que hicieron Franco y la Iglesia antes de llegar a los así llamados *25 años de Paz*.

No es probable que el film se exhiba en España, desde luego, ni es probable que su realizador Fréderic Rossif pueda entrar siquiera al país. ◆

H. A. T.

RECORDANDO CON GRACIA



TOM JONES (Idem). r. y pr.: Tony Richardson. a.: novela de Henry Fielding. g.: John Osborne. f.: Walter Lassally (EC). f.2a.u.: Manny Wynn. cl.: Jocelyn Herbert. m. y d.m.: John Addison. spv. d.a.: Ralph Brinton. d.a.: Ted Marshall. mtj.: Antony Gibbs. a.r.: Gerry O'Hara. s.: Don Challis. m.: Michael MacLiammoir. i.: Albert Finney, Susannah York, Hugh Griffith, Dame Edith Evans, Joan Greenwood, Diane Cilento, George Devine, David Tomlinson, Joyce Redman, George A. Cooper, Rosalind Atkinson, Angela Baddeley, Peter Bull, James Cairncross, Julian Glover, Freda Jackson, Rachel Kempson, Wilfrid Lawson, Rosalind Knight, Jack MacGowran, John Moffat, Patsy Rowlands, David Warner, Redmond Phillips, Mark Dignam, Avis Bunnage, Lynn Redgrave, Jack Stewart, Michael Brennan, T. Richardson. spv.pr.: Roy Millichip. pr.e.: Alan Kaplan. j.pr.: Leight Aman. pa.: Woodfall. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: G. Bretaña, 1963. f.e.: 7.5.64. s.e.: Ambassador y G. Splendid. d.o.: 135'. dr.: 125'. c.: proh. men. 18 a. (Este film obtuvo los siguientes "Oscars" de la Academia de Hollywood: mejor film, director, guión, música. Además, su actor obtuvo la Copa Volpi, a la mejor interpretación en el Festival de Venecia, 1963).

Es la historia de un simpático, generoso y sensual aventurero del siglo XVIII, arrancada por el iracundo John Osborne de los lineamientos clásicos de una novela de Henry Fielding. Para el futuro puede ser también la historia de otra aventura, la emprendida por Osborne y el director Tony Richardson, acostumbrados desde el teatro al trabajo en común, mas en otros moldes de mayor agresividad aparente y en cuanto a temas, temporalmente contemporáneos. Que la personalidad de ambos se haya mantenido en este enfoque de otros tiempos es contundente demostración de talento y la prueba de cómo el pasado puede verse mejor con los ojos analíticos del presente, aun sin la pretensión historicista o dialéctica.

Tom Jones es de origen prosaico (hijo del pecado de una sirvienta, se cree) y vive como un noble. Un aristócrata lo ha adoptado y ha estimulado su epicúreo regusto de la vida. Como algún viejo héroe de Douglas Fairbanks —el paralelo no es mera evocación sentimental— es valiente, enamoradizo, leal y desinteresado. No extrañe, pues, que deba afrontar los más curiosos peligros, se resigne a la posibilidad de ser totalmente desheredado, esté cómodo en la abundancia y sea igualmente feliz en la pobreza, o vaya al cadalso con la semisonrisa en los labios. Y no sorprenda, por añadidura, que al borde de la muerte su vida sea casi inverosímilmente salvada, su fortuna acrecentada y su definitivo amor cumplimentado, atrás las aventuras galantes y las desaprensivas infidelidades. No se escapa, antes se enfatiza, que en la suma de todo este material anecdótico *Tom Jones* acopia, deliberadamente, unos cuantos lugares comunes dignos del más gallardo Errol Flynn, de cuya ingeniosa presentación, de cuyo diestro tratamiento, depende, precisamente, la flagrante eficacia de la película.

Porque Tony Richardson se desintelectualiza y parte, desembozadamente, del film de aventuras consagrado por la tradición cinematográfica desde muy lejos. Hasta diríase que subraya convencionalismos con deleitación, para hacerlos concurrir a un contexto donde el humor es arma de ley para un enfoque histórico-crítico de veras agudo, innegablemente farsesco, despojado de retórica, pletórico de ocurrencias, travesuras y audacias, síntesis de romanticismo descriptivo y rigor analítico individualista. Esto sin que apriorismos de pedantería o arrogancias intelectuales pongan un velo sobre la virtud inmediata del film: frescura. Una frescura que es espontaneidad. Espontaneidad simultáneamente muy elaborada, porque *Tom Jones* importa por igual un alto esfuerzo de producción, en el concitar muy armónico de factores espectaculares y un alarde de realización, de inteligencia, de inventiva puramente cinematográfica, dada ésta, a veces, en una cierta propensión virtuosista, a través de una cámara que se aquieta en las situaciones grávidas de dramatismo (siempre un drama con trasfondo satírico) y se desata —con supermedido control— en ubicuidad de saltimbanqui en los exteriores de gran movimiento. Aquí aparece un Richardson insospechado, flexible y ecléctico —reminiscencias de mucho cine visto, incluido Truffaut— si se lo compara con sus anteriores películas de más inmanente trascendentalismo. El cúmulo de elementos tan bien orquestados en más de dos horas —excesiva longitud, sin duda, de donde lo reiterativo es inevitable— multiplica la atención del espectador en un vívido fresco de época, minucioso en la reconstrucción, de brillante y a la vez severa ambientación, magistral en el colorido, alegre, y sin mengua de una cierta hondura que se da así porque sí, como quien no quiere la cosa, si bien la está queriendo y no la solemniza.

Técnicamente irreprochable, y hasta agresiva de calidad, *Tom Jones* brinda otros impactos, además del mayor de todos, o sea el manejo del humor en sus más diversas formas de picardía, negrura, intención y hasta sensualidad (la secuencia "gastronómica" entre Tom y la prostituta). Uno de esos impactos es la interpretación de primer orden, comenzando por un Albert Finney francamente estupendo, muy entregado a los opuestos avatares emocionales del héroe, siguiendo por una Joan Greenwood sutilmente intencionada, una Susannah York más pasivamente dulzona o un Hugh Griffith rabelesianamente grosero. Hay también un montaje (Tony Gibbs) de riquísimos hallazgos, una iluminación (Walter Lassally) de gran calidad y una música (John Addison) muy en el estilo del conjunto. ◆

J. M. C.

OBRA QUE PERDURA



KARIN MANSDOTTER (Karin, reina adolescente). r. y g.: Alf Sjöberg. a.: compuesto de tres partes: 1. relatos de la época. 2. un acto del drama "Eric XIV" de August Strindberg. 3. A. Sjöberg. f.: Sven Nykvist. m.: Lillebror Söderlundh. d.a.: Bibi Lindström. mtj.: Erik Nordemar. s.: Lars Nordberg. mq.: Sture Höglund. i.: Ulla Jacobsson, Jarl Kulle, Ulf Palme, Per Oscarsson, Birgitta Valberg, Gunnar Hellström, Stig Järrel, Olof Widgren, Erik Strandmark, Ake Claesson, Karl-Olof Sundström, Hengt Blomgren, Lis-Kulla Jobbs, Bengt Dongen. pr.: Rune Waldekranz. j.pr.: David Nordberg. pa.: Sandrew. dst.: GALA. o.: Suecia, 1953/4. f.e.: 6.8.64. s.e.: Luxor y Libertador. dr.: 93'. c.: proh. men. 14 a.

Karin Mansdotter es, ante todo, una pura afirmación intelectual; una suerte de ensayo cinematográfico sobre una obra teatral del dramaturgo sueco August Strindberg compuesta sobre el fin del siglo pasado, y pensada como fragmento de un ambicioso intento para ilustrar dramáticamente la historia de su país. Strindberg se detiene en la segunda mitad del siglo XVI y en la figura de Erik XIV —que da su nombre al drama— cuyo efímero reinado se vio cercado por su emotividad intensa y desequilibrada, y por los expeditivos métodos de Goran, su consejero privado de origen plebeyo, quien tratara de promover la democratización del reino ante una aristocracia reaccionaria. El fracaso de éste, el despiadado triunfo de los nobles sumergirán al rey en la locura y en la muerte. Cualquier film que tomara esa anécdota como textura de su tensión dramática corría el riesgo de convertirse en una minuciosa reconstrucción histórica, donde se atendiera solamente la verosimilitud de los hechos exteriores. Pero Sjöberg, sin menoscabar el espíritu original que animaba a la pieza teatral, ha sabido sustraerse a esa fascinación. En su lugar se interna en el estudio de los personajes

culminantes de la historia para revelarlos como los procesos de la representación individual de las fuerzas determinantes de la evolución humana. Así minimiza el hecho de que Erik fuera una personalidad concreta para ofrecer en cambio una total recreación de la obra de Strindberg, que pasa a convertirse en el núcleo central de una trilogía que se despliega en una introducción y un epílogo de neto corte cinematográfico, y libremente imaginados por el director, quien pondrá en descubierto las relaciones de personajes tan contrapuestos como el de Goran y el de Karin, la favorita transformada en reina por intrigas palaciegas y por amor. Ambos de continuo se definirán narrativamente en función de sus actos, de decisiva gravitación sobre el destino de Erik XIV.

Este último sólo es entonces el vehículo utilizado para expresar nuevamente el mundo interior de Sjöberg, de su constante preocupación por el hombre, concebido como un ser indefenso y débil que desata inexorablemente la reacción de un mundo amenazante e incomprensible. Aquí también el protagonista entra en puja con aquél para ser vencido por acontecimientos que no está en su mano desviar, pues están dados de antemano. Es entonces cuando advertimos que esos hechos exteriores acaban por convertir a Erik en un atónito testigo de su propio fin, en casi un objeto arrastrado por dos planos que encierran su inevitable desplazamiento hacia la soledad demencial. El primero es dominado por la agresiva figura de su consejero, quien, a cambio de apoyo para mantenerse en el poder, emplea su indecisión política y su tambaleante carácter para apuntalar un ambicioso y dialécticamente abortado intento de acrecentar la intervención popular en el gobierno de Suecia. Ello provocará la quiebra del reinado y la propia prisión y muerte del rey a manos de una exasperada aristocracia.

La segunda vertiente se formula en el complejo contenido sicológico, hecho de destrucción y ternura, del amor que le profesa Karin, la que oscila desde la total incomprensión hasta la imperiosa necesidad mutua. Sus cambiantes alternativas, hasta asumir la conmovedora, madura e inútil decisión final, son configuradas por la actitud instintiva, impetuosa, por momentos infantil de Karin que socavará aún más el equilibrio interno de Erik. Este, a causa de esa obsesiva destrucción proveniente de su contorno, de los seres en quienes confía, se verá envuelto en una atmósfera de agobiante tragedia, de alucinante fatalismo. De ahí la caracterización expresionista otorgada por Sjöberg a su film, necesaria en la medida en que el protagonista es invariablemente impotente para escapar al cerco de un inexorable destino que lo ahoga. De ahí su adhesión al formalismo expresivo denunciado por una concepción escenográfica e interpretativa despojada de casi toda referencia cotidiana, para permitir que muros y gestos se agoten en una oculta crispación, siempre a punto de estallar, y se inserten de esa manera en una desnuda y vigente intemporalidad.

En un nivel similar se ubicaban sus anteriores y mayores films: *Hets*, *Froken Julie*, *Barabbas*, en los que una ciega determinación, un aliento de tragedia atravesaba cada partícula de la trama narrativa. Los films aludidos obligan a la contemplación del alma humana para demostrar, a través de ella, que el hombre amenazado e impotente para librarse de un oscuro asedio, puede ser la imagen del hombre contemporáneo. ◆

J. L. C.

UNA ANGUSTIA PERMANENTE



LE FEU FOLLET/FUOCO FATUO (El fuego fatuo). r. y g.: Louis Malle. **e.:** novela de Pierre Drieu La Rochelle. **f.:** Ghislain Cloquet. **em.:** Etienne Becker y Jean Chiabot. **m.:** "Gymnopédies" y "Gnossiennes", de Erik Satié. **solos de piano:** Claude Helffer. **f.f.:** Georges Pierre. **d.e.:** Bernard Evein. **mtj.:** Suzanne Baron y Monique Nano. **e.r.:** Philippe Collin y Volker Schloendorff. **s.:** Guy Villette y Jean Neny. **pn.:** Carita. **ct.:** Elizabeth Rappeneau. **l.:** L.T.C. **i.:** Maurice Ronet, René Dupuy, Bernard Noël, Jacques Sereys, Tony Taffin, Bernard Tiphaine, Hubert Deschamps, Pierre Moncorbier, Henri Serre, François Gragnon y por orden de aparición: Léna Skerla, Yvonne Clech, Mona Dol, Vera Valdez, Madeleine Declercq, Ursula Kubler, Jeanne Moreau, Alexandra Stewart, Claude Delusse, Michèle Mahaut, Zouzou, con Jean-Paul Moulinot, Alain Mottet, Alain Bouteille. **j.pr.:** Alain Queffelean. **po.:** Nouvelles Editions de Films/Arco. **dst.:** CLASE. **o.:** Francia/Italia, 1963. **f.e.:** 1.4.64. **s.e.:** Iguazú, Luxor, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. **d.o.:** 110'. **dr.:** 105'. **c.:** proh. men. 18 a. (Premio Especial "ex-aequo" del Jurado, en el Festival de Venecia, 1963).

Hasta ahora, Louis Malle era, para muchos, apenas un exponente más de cierto refinamiento formal e intelectual característico del cine francés de los últimos cinco años. Para otros significaba algo más. Evidentemente había en él una preocupación estilística que iba más allá de la repetición de las conocidas muletillas de la cámara en mano y el montaje epiléptico.

En los tres films que le conocíamos aparecían constantes temáticas y formales que conformaban un verdadero autor: sus personajes son siempre casos límites de incomunicación con la vida, seres que transitan por ella desganadamente, desilusionados, sin saber qué hacer con una existencia a la que apenas están atados por alguna pasión efímera o un sentimiento inestable. Su lenguaje, probablemente el más depurado, el más sutil, del nuevo cine francés, fue siempre de primer orden, con una particular habilidad en la descripción, con elementos puramente cinematográficos, de los conflictos interiores. Donde Malle parecía fallar era en la configuración total de sus personajes, al no poder integrarlos lógicamente en el contexto de la realidad en que se movían. Por eso sus criaturas resultaban, a menudo, abstracciones, más que seres reales. Por otra parte, una tendencia reiterada al romanticismo, de estilo y de concepto, hacía aparecer a veces un poco arbitrarias las reacciones de esos personajes.

Después de *El fuego fatuo*, deberemos modificar en todo o en parte nuestra opinión. Porque con este film, Malle ha dado la más grande obra del reciente cine francés. Una película verdaderamente clásica que es el brillante, magnífico resultado de la fusión de toda una tradición cinematográfica de elevado tono, con los hallazgos más positivos de la nueva generación.

Siguiendo muy de cerca una novela de Drieu La Rochelle, el film hace una crónica detallada de las últimas treinta y seis horas de un suicida. Desde el comienzo, en la habitación de un hotel, junto a una mujer egoísta que lo único que busca es atraparlo, es una revisión, la última y definitiva, de las ideas y sentimientos que deberían ligar al protagonista con la vida. Y es precisamente esa larga y penosa confrontación, la ratificación más terminante de su autocondena. El había resuelto "mañana me mato" y desde ese momento comenzó a buscar las razones, ideas o personas, que pudieran suplantar los lazos que ya no tenía con la vida. Pero nada resulta. El recuerdo, mezclado con algo de cariño, de su esposa lejana, es la presencia permanente de uno de sus grandes fracasos, el matrimonio. Los consejos estereotipados y profesionales del director de una clínica donde se sometió a un tratamiento de curación del alcoholismo, son casi una burla. El refugio escapista en la creación mediocre, el alcohol, las drogas o la militancia en peligrosos grupos extremistas tampoco es la solución. A medida que el relato avanza, la lógica de la decisión de suicidarse se hace más terminante. Los ambientes se van esfumando. Los demás personajes son escuchados como con sordina. El último paseo por el mundo de los vivos es de una monstruosa indiferencia. Algo así como la mirada final que echamos a esas ciudades a las que sabemos no hemos de regresar jamás.

No se puede dejar de pensar en Bresson, en cuanto a desarrollo minucioso de una idea obsesiva hasta sus últimas consecuencias mediante un relato ceñido a una historia única sin derivaciones laterales. Pero la similitud se acaba aquí. Porque Malle no ha querido, probablemente por razones de sensibilidad no hubiera podido, producir uno de esos helados —geniales sí, pero helados— esquemas de Bresson y ha tomado de él lo que mejor cuadra a su temperamento: sequedad en el tratamiento de los personajes, valorización y utilización abundante de grandes primeros planos, sobriedad en el juego de los actores. Pero, a diferencia de Bresson, no desdeña las posibilidades dramáticas de las escenas ni la utilización de la escenografía o la música en relación con esas posibilidades. Más que en ningún otro film de Malle, el decorado tiene en *El fuego fatuo* una importancia fundamental, en el más puro sentido de la puesta en escena cinematográfica. La escenografía, un magnífico trabajo de Bernard Evein, juega aquí —como ocurre en películas de Ophüls, Cukor o Minnelli— un papel equivalente al de un personaje-comentario. El agobiador estilo "fin de siglo" de la decoración, los recortes de noticias de policía, la foto de Marylin, una fecha escrita en el espejo, fotos por todos lados, configuran una habitación de clínica con clima de mausoleo. Se ha llegado, incluso, a describir algunos personajes de tal manera, que el pivote de su caracterización es el decorado en el cual se mueven. Es el caso de Dubourg, el egiptólogo, o de Jeanne (Moreau).

Por supuesto que un estilo semejante requiere una concepción equivalente en materia de iluminación, y también aquí el film indica una apertura de Malle hacia una variedad cromática mucho mayor de la que utilizó hasta ahora, en la que abundaban los tonos entre el gris y el negro casi total, pero en los que rara vez aparecía el blanco. En *El fuego fatuo*, no teme malograr el dramatismo de algunas escenas con grandes inundaciones de luz blanca, y así ha hecho jugar la importante secuencia en que el protagonista rechaza la solución evasiva por el lado de la creación que un amigo le propone, delante de un gran ventanal sobre el que el sol da de pleno.

El montaje alterna largas tomas, algunas hechas en plena calle, con otras más breves, más elaboradas, y esto no significa pérdida de ritmo ni de unidad estilística. Por el contrario, todo el film transcurre con la fluidez de un recuerdo y el suicidio bien podría haber sido colocado al principio o eliminado completamente, sin que el sentido se alterara en lo más mínimo. Incluso se puede llegar a pensar que todo lo que hemos visto no es más que lo que pasa por la mente del suicida antes de apretar el gatillo.

El inteligente y sugestivo trabajo de Maurice Ronet no es solamente uno de los mejores que se hayan visto en cine, sino también un ejemplo de las posibilidades que este arte ofrece a un actor creador sin obligarlo a repetir visajes y actitudes que corresponden al teatro.

El fuego fatuo no viene a repetir los problemas existenciales que el cine copió de la moderna novelística. Es un film sobre el suicidio. El suicidio como fenómeno, como único medio de escapar a un sufrimiento absurdo. Para decirlo con palabras de Malle, "...el suicidio como un acto, el único reservado para aquellos que ya no son capaces de llevar a cabo otros actos...". ●

J. H. A.

CONMOVEDORA Y ATROZ



SEPPUKU (Harakiri). r.: Masaki Kobayashi. a.: Yasuhiko Takiguchi. **g.:** Shinobu Hashimoto. f.: Yoshio Miyajima (CMS). **m.:** Toru Takemitsu. **as. esgrima:** Seiji Iho. **i.:** Tatsuya Nakadai, Shima Iwashita, Akira Ishihama, Yoshio Inaba, Rentaro Mikuni, Masao Mishima, Tetsuro Tamba, Ichiro Nakaya, Yoshio Aoki, Jo Azumi, Kei Sato. **pa.:** Shochiku. **dst.:** A.A.A. **o.:** Japón, 1963. **f.e.:** 15.4.64. **s.e.:** Libertador y Paramount. **d.o.** y **dr.:** 135'. **c.:** prohib. men. 18 a. (Premio Especial en el Festival de Cannes, 1963).

El principio hace suponer que se trata de un rito, un homenaje al harakiri: la cámara morosa, la fotografía contrastada que saca partido tanto de la arquitectura y decoración como del vestuario y costumbres del Japón del siglo XVII. Pero no: sólo es la puesta en marcha de un plan, sesudo hasta lo increíble, para demoler ese acto brutal.

En aquella época el feudalismo decaía y se pasaba por un período de paz. Los samurais, sin guerras, soportaban terribles penurias económicas. Para afrontarlas recurrían a una treta: se presentaban ante un ilustre señor explicándole sus dificultades, y le pedían como favor poder hacerse el harakiri en su digna casa. En lugar de ello obtenían su conmiseración, que se concretaba ya en una limosna, ya en un empleo.

Mas hay un señor feudal que decide terminar con esas artimañas que considera una verdadera afrenta al honor y la virtud del samurai y de la tradición nipona. Y cuando un joven samurai se presenta lo obliga, para que sirva de ejemplo aleccionador, a practicarse el harakiri. Esta escena es espeluznante, hasta sádica. Pero la visualización de ese atroz suicidio tiene por fin denunciarlo en toda su irracionalidad, mostrar sin tapujos esa locura que tanto dañó al Japón y cuyo espíritu aún no desapareció del todo (los pilotos suicidas de la última guerra). El suegro, interpretado por un seguro Tatsuya Nakadai, resuelve vengar al joven samurai. Para ello llega hasta la mansión del señor feudal con idéntico pedido, y aprovecha los oficios que impone la bestial ceremonia para relatar las circunstancias —familia enferma y hambrienta— que rodearon e impulsaron a la actitud de su yerno. Los señores toman conciencia de su error y de la falsedad de sus principios. Pero se aferran a los mismos y se hunden en la contradicción dando muerte al samurai y ocultando hipócritamente lo sucedido en esa casa.

La intensidad e ímpetu de esta fulgurante escena final trae el recuerdo de las culminaciones de las tragedias del teatro de Shakespeare. El harakiri había sido una premonición de su inusitada violencia —cuerpos atravesados por espadas, miembros amputados, sangre que salpica las paredes— y los duelos del suegro con los tres esgrimistas —una maravilla de ritmo y pujanza—, un ensayo de su esplendor coreográfico. En este aspecto tiene lugar un verdadero ballet de imágenes, de movilización de actores en el cuadro, de ideas que cobran relieve. Porque es aquí, con la salvaje matanza y la destrucción del ídolo adorado, donde el sentido del film alcanza su plenitud, cuando permite ser amplificado y aplicado a cualquiera de los galimatías del alma que tanto enturbiaron y siguen enturbiando la historia.

Un gran mérito de la dirección de Masaki Kobayashi es eludir todo discurso o explicación para lanzar tal tesis; ella está engarzada y amalgamada en los elementos artísticos que conforman la película. Es digno de alabanza también el fruto que obtiene de las situaciones truculentas y de las extremadamente sentimentales. Estas —la mujer y el hijo enfermos y famélicos— son transformadas en sensibles invocaciones humanas que apuntan contra el mito y el fetiche. La obra rebosa unidad y coherencia: no existen brechas en su construcción. Anécdota y contenido van aclarándose y creciendo con firmeza y equilibrio a través de concertados *flashbacks*. Este alternar de presente y pasado se manifiesta en un tempo de calibración magnífica, admirable en su ajuste.

Decir que *Harakiri* es uno de los mejores films de los últimos años es un alto elogio. No menor es compararlo en calidad, dentro de la producción japonesa, a los memorables *Ugetsu* (Mizoguchi, 1952) y *Rashomon* (Kurosawa, 1950) ●

F. P.

HUMOR NEGRO



Dr. STRANGELOVE: OR, HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (Dr. Insólito o Cómo aprendí a no preocuparme y amar la bomba). r. y **pr.:** Stanley Kubrick. **a.:** novela "Red Alert", de Peter George. **g.:** S. Kubrick, Terry Southern y P. George. **f.:** Gilbert Taylor. **e.e.:** Wally Veevers y Vic Margutti. **m.:** Laurie Johnson. **spv. d.a.:** Ken Adam. **d.e.:** Peter Murton. **mtj.:** Anthony Harvey. **a.r.:** Eric Rattray. **s.:** John Cox y Richard Bird. **v.:** Bridget Sellers. **mq.:** Stuart Freeborn. **pn.:** Barbara Ritchie. **tt.:** Pablo Ferro. **est.:** Shepperton. **i.:** Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, Tracy Reed, James Earl Jones, Jack Creley, Frank Berry, Glenn Beck, Shane Rimmer, Paul Tamarin, Gordon Tanner, Robert O'Neil, Roy Stephens, Laurence Herder, John McCarthy, Hal Galili. **pr.e.:** Victor Lyndon. **j.pr.:** Clifton Brandon. **pa.:** Hawk. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** G. Bretaña, 1964. **f.e.:** 1.10.64. **s.e.:** Trocadero y G. Splendid. **d.o.** y **dr.:** 93'. **c.:** prohib. men. 14 e inc. men. 18 a.

El género al cual pertenece esta película es tan insólito como su extenso título. El director la ha calificado de comedia pesadillesca; otros la han llamado sátira quemante, apocalipsis burlesco, burla explosiva casi genial, humor negro y superrealista o divertida sátira atómica.

No suelen ir juntos adjetivos tan diversos a propósito de un mismo film. Pero el tema que aquí propone Stanley Kubrick da para todos ellos. Resulta que un insensato general norteamericano se las ingenia para ordenar que se lancen bombas nucleares sobre la Unión Soviética. Los esfuerzos combinados del presidente y del Pentágono no bastan para impedirlo. Y en represalia los rusos hacen estallar un sistema que cubrirá la tierra con radiaciones nucleares durante 99 años. Es el fin del mundo, prácticamente.

Tal posibilidad no preocupa a todos. Un general (George F. Scott) especula acerca del dominio del planeta luego de los 99 años en que un grupo de mujeres y hombres sobrevivientes vivirán en refugios subterráneos para impedir la extinción de la especie humana. Hay en ese persona-

je un apunte certero de una mentalidad que entiende a la realidad en los términos de la ley del más fuerte. Por supuesto, menos preocupado todavía está el general que ordena el ataque (Sterling Hayden), un anticomunista acomplejado.
Otros datos de la realidad maneja el film: ex nazi que colabora con los norteamericanos, etc. Pero Kubrick integra los elementos en un contexto burlesco, en el que el juego interpretativo está conscientemente exagerado: George S. Scott se destaca en este sentido: en el estilo de actuación expresivo y controladamente grotesco, para su general obsesionado por la derrota y no por la muerte, está el estilo mismo del film. Por su parte, Peter Sellers atiende a tres personajes: un sereno oficial inglés, un azorado presidente norteamericano y el Dr. Strangelove (Extraño amor) del título —el científico ex nazi—, y los diferencia con sutiles matices. El asunto del film no es fantasioso. Lamentablemente, sólo exagera una situación posible en un mundo en el que con mayor frecuencia de la deseable la potencial amenaza bélica es usada como pivote del juego político. Vivimos al borde del holocausto atómico.

En la carrera del director Stanley Kubrick este film (luego de los traspiés de *Espartaco* y *Lolita*) significa una vuelta a la poderosa creación de *La patrulla infernal* (Paths of glory, 1957), un alegato antibélico elocuente y profundo. *Doctor Insólito* no es un film formalmente perfecto como aquél: la última parte se alarga en una reiteración que explota inconvenientemente el suspenso, pero la originalidad del material empleado: música dulzona para comentar el fin de la civilización actual o la sugestiva escenografía, por ejemplo, lo redimen de aquella falla. Hay quien calificó a *Doctor Insólito* como el film norteamericano más importante de los últimos veinte años. Y agrega Calki: "Es divertido y estremecedor, coadyuva a la facultad de reírnos de nuestra propia condena; anticipa, provoca y satiriza con una inteligencia que está en la hora actual, y redime con su trascendencia a centenares de películas vanas." Es indudable que si el cine sirve para algo es para decir cosas, para llevar al hombre mensajes en que éste reconozca sus angustias y sus alegrías, y en este nivel *Doctor Insólito* da en el clavo, con justeza estremecedora. ◆

V. R. M.

FANTASIA DELICIOSA



AZ PRIJDE KOCOUR (Un día, un gato). r.: Vojtech Jasny. **g. y g.:** Jiri Brdecka y V. Jasny. **d.:** Jan Werich. **f.:** Jaroslav Kucera (AC y KVS). **m.:** Svatopluk Havelka. **d.a.:** Oldrich Bosák. **est.:** Barrandov. **i.:** J. Werich, Vlastimil Brodsky, Jiri Sovák, Jaroslav Mares, Emilie Vasaryová, Vladimir Menšik, Alenno Kreutzmannová, Jirina Bohdalová, Miso Pasuitisti, Stella Zazvorkova, Vlasta Chramostová y el Ballet del Teatro de Pantomima de Praga: **dst.,** ARTKINO. **o.:** Checoslovaquia, 1963. **f.e.:** 27.5.64. **s.e.:** Metropolitan. **d.c.:** 103'. **dr.:** 90'. **c.:** inc. men. 14 a. (Este film obtuvo Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes, 1963; además, fue premiado en los festivales de San Francisco y Acapulco). (Fue filmado en la ciudad de Telc, en Moravia).

Es un llamado a los hombres para que mediten sobre la vida, en lo que ella tiene de bello y esencial, y a la vez una sátira contra aquello que la distorsiona, como la hipocresía, la envidia y la mentira. Para materializar tal propósito la película despliega una imaginación casi sin límites. Desde el comienzo, cuando el viejo vagabundo Oliva aparece al lado del enorme reloj de una torre, se nota la calidad plástica que no abandonará al film.

Oliva es el centro coordinador de los hechos y personajes de la historia. Presenta a estos últimos desde lo alto de la citada torre. Dos de ellos son claves por su antítesis: Roberto, el maestro que enseña a sus pequeños alumnos que lo más hermoso en la vida es la amistad, la sinceridad y el no doblegarse ante nadie, y el director de la escuela, falso e hipócrita. En la construcción de este personaje hay un evidente yerro: se le agrega como defecto un afán desmedido por la ciencia. En una época donde las conquistas científicas están prestando tanto servicio a la humanidad es inconvincente que para estructurar una personalidad espuria se le confiera un espíritu cientificista exagerado. También se muestra a una vieja chismosa, a un ayudante servil del director, y a un borracho haragán cuya trabajadora mujer ama y es amada por un compañero de tareas laborioso y honesto como ella.

Oliva, así mismo, oficia de modelo en la clase de Roberto para que los niños pinten y dibujen. Aprovecha la oportunidad y les cuenta que en un tiempo, siendo joven y hermoso, se enamoró perdidamente de Diana, la mujer más bella que conoció. Ella era compañera de un mago y tenía un curioso gato que portaba anteojos. Le había advertido a Oliva que jamás se los sacase: si lo hacía se separaría de él para siempre, pues los ojos del gato poseían el raro don de revelar la verdad que se escondía detrás de la apariencia de la gente, y esto, evidentemente, produciría un caos. Como él le quitó los anteojos la separación sobrevino. Ese largo parlamento es valorizado porque en su transcurso los distintos alumnos pintan al gato y a Diana, y se asiste a una galería de bocetos de gran frescura y espontaneidad.

Hasta aquí *Un día, un gato* sólo había dado atisbos del terreno dentro del cual se habría de mover: una particular y libre amalgama de todas las artes. Al ya mencionado carácter pictórico corresponde añadir el sentido de ballet que domina toda su concepción, ya evidenciado en el episodio posterior a la escena de seducción —armada con gran agilidad y dinamismo— entre el director y la amante de Roberto. Cámara y montaje cobran bríos mientras el servil ayudante del director da vueltas y vueltas portando una cigüeña embalsamada. Pero la impostación estilística de esta secuencia es gratuita. En cambio, cuando se escuchan los sonidos provenientes de una banda de circo que recorre la población en un vehículo donde está un mago —que es el mismo Oliva vestido de gala—, Diana y su gato con anteojos, la ficción y el violentamiento de la realidad adquieren verosimilitud y justificación.

Luego tiene lugar la función de prestidigitación, una proeza del trucaje. El ilusionista satiriza a diversos personajes mediante movimientos ejecutados por las vestimentas que frecuentemente usan; a continuación aparece Diana con el gato sin anteojos y éste colorea con sus ojos a la concurrencia. De amarillo si son infieles; de gris si son mentirosos y chismosos; de violeta en caso de ser hipócritas; de rojo si están enamorados. Por supuesto que éstos bailan y brincan de alegría, mientras que los demás huyen desesperados creando una exaltada y frenética coreografía.

Mas donde la poesía alcanza su culminación y donde más se evidencia la inventiva y el dominio de los procedimientos de rodaje es en las secuencias siguientes que ilustran el amor existente entre Diana y Roberto. Estos danzan, saltan, caminan por un bosque; cruzan en bote un río; corren por las montañas. La fotografía de Jaroslav Kucera crea prodigios. Utiliza con inteligencia el rojo de la malla ceñida que lleva Diana, haciéndolo jugar con su complementario, el verde, el cual recorre una gama de múltiples matices. Aumenta el valor del rojo para obtener efectos de contraste y lo disminuye para concertar armonías parejas: su control de los pasajes de color es asombroso. En el bosque, en un principio oscuro, la coloración recuerda los comienzos del impresionismo; el espíritu de éste domina cuando irrumpe la luz y llega a su apogeo mientras los enamorados están en el bote, al explayarse la luminosidad y el aire por la pantalla convirtiendo en elementos etéreos tanto a las personas como a los objetos.

En los actos restantes la calidad del film decae. La búsqueda del gato por quienes desean matarlo (los teñidos de amarillo, violeta y gris) y por los que lo aprecian (los niños y Roberto) es pesada y lenta. A ello se suma la debilidad de los diálogos, en especial los pronunciados por Oliva, tan presuntuosos como ambiguos (es posible que la traducción tenga fallas). Para levantar este desfallecimiento Jasny vuelve en algunos instantes a la fantasía audaz.

Abundan datos sobre los niños que complementan la idea del film. Por ejemplo, no temen al gato; al contrario, lo quieren; como también quieren a Roberto. En ellos descubre Jasny la sabiduría vital que pierden los grandes. El gato no los colorea; si lo hace es con rojo, es decir, con el amor: para Fromm, la única respuesta ante el misterio de la vida. La fantasía y la imaginación no desaparecieron de ellos pues no se cansan de pintar y dibujar. Y aman al bohemio Oliva, porque saben que éste saborea la vida al despreciar un éxito y una ambición estériles: cuando él dice, al contar su enamoramiento, que fue hermoso, una niña le manifiesta que ahora también lo es. El film se cierra con la recuperación del gato por parte de Diana, quien se va alejando de Roberto, rumbo a otros sitios, para despertar el amor, la fantasía y el gusto de la vida que tanta falta hacen en el mundo.

El elogio a la dirección y a la fotografía corresponde extenderlo a la totalidad del equipo técnico, en especial al escenógrafo Oldrich Bosak y al músico Svatopluk Havelka, quien ofrece sobradas pruebas de versatilidad e inspiración con sus composiciones bellas y apropiadas al sentido de cada situación. Muy bueno el elenco, del que cabe destacar la sugestión y el encanto de Emilie Vasaryova: parece como si el personaje de Diana hubiese sido inspirado por ella. ◆

F. P.

PREMIO A LA PRODUCCION



I COMPAGNI (Los compañeros). — Ver ficha técnica en este número, página 34. **Datos complementarios: f.e.:** 23.4.64. **s.e.:** Ambassador, Biarritz, G. Splendid, Flores y Gral. Belgrano. **d.o. y dr.:** 125'. **c.:** proh. men. 14 a.

Durante el VI Festival de la República Argentina *Los compañeros* hizo olvidar por un momento, tanto a los miembros del gran jurado como a los críticos cinematográficos, que el primer premio es habitualmente una fuente de controversias. Esa identidad de criterios asombró aún más al conocerse que la crítica otorgaba a dicho film una sola distinción, lo que implicaba el reconocimiento de las diversas especialidades que apuntalaban su calidad.

Quizás es en esa masiva atención donde encontraremos algunas de las claves para intentar una valoración aproximativa, por cuanto un análisis exhaustivo excedería ampliamente los límites del film, y de este espacio, y nos internaría en esa particular capacidad del cine italiano para crear obras de significación a través de la acumulación de labores individuales, y sin que éstas se agoten en su propio brillo.

Una mirada a la ficha técnica nos confirmará la presencia de nombres capaces de sostener un film por su única gravitación, pero en este caso se funden, repitiendo una adjetivación ya abusada, en una obra coral. La trama narrativa en la que se vuelca se estructura de una manera tal, que determina una descripción íntima, y a la vez social, del drama en que se desenvuelven los distintos personajes.

Advertir la sensibilidad con que son tratados sus conflictos y sus sentimientos nos presentará mejor aún la circunstancia histórica que los conmueven: las primeras huelgas obreras que se produjeron en Turín alrededor de 1896. En efecto, el clima de agitación social persiste en todo momento, pero llegamos a él por las expresiones personales. Así la fe en una causa, las vacilaciones y casi todos los sentimientos y actos cotidianos son a menudo conducidos a primer plano, pero sin que esas diversas y subjetivas maneras de reaccionar oculten el hecho colectivo, permanente trasfondo que determina las acciones individuales.

Esa interrelación de ambos planos refleja una auténtica pretensión de verismo, una visión sin deformaciones de los hombres que soñaron y vivieron las iniciales conquistas obreras. Adecuada denominación, por otra parte, pues generalmente para obtener sus resultados es necesario la demostración o el uso de la fuerza, que intimida a quienes se detienen ciegamente en sus intereses inmediatos. El tratamiento argumental de este planteo dramático en otras manos podría haber conducido a una riesgosa forma de realismo, mediante la tipificación de situaciones y personajes, asfixiándolos con retórica e ingenuidad; o entregarnos la certidumbre de un final constructivo, y por supuesto teñir todo con una gran seriedad. En cambio, esas fáciles solicitaciones fueron negadas por los responsables de la trama narrativa: Monicelli y sus habituales guionistas Age y Scarpelli. Su acostumbrada imaginación es insustituible para señalarnos el absurdo que encierra cualquier tragedia, o para mostrarnos lo amarga que puede ser una carcajada. Más allá de eso, Age y Scarpelli, a través de todos los films en que han intervenido han impuesto una constante que parece extenderse ya a toda una actitud de cierto cine italiano. Esa sutileza de tomar una anécdota alternativamente cómica o dramática para, en una coherente posición crítica, consumar por su intermedio agudas sátiras a las instituciones de las que el hombre italiano deriva su personalidad, y vertirlas por medio de su profundo conocimiento del lenguaje cinematográfico, fructifica en *Los compañeros*.

Tal es su riqueza que prácticamente todas las escenas respiran ese aliento de ambivalencia tragicómica, de totalidad humana. Este se introduce en cada resquicio, dominado desde los más pequeños diálogos o actos, hasta la construcción de un personaje completo, como el de Arró, el misérrimo obrero siciliano. De lo primero serviría como prueba todo el film. Recordemos al obrero que escribe "Muera el rey" en el pizarrón, la premura con que el profesor Sinigaglia acepta la invitación de Niobe para compartir su lecho, o al joven que se informa de la aplicación en los estudios de su anciano padre.

Pero la secuencia mejor resuelta es la última, pues lleva en sí toda la carga de significación del film. Ese largo *travelling* que descubre a los obreros que retornan derrotados por la fuerza, pero conscientes de su unión, es un momento del más puro cine que nos transmite un mensaje permanente: la lucha no ha terminado y continuará en el niño que ingresa a la hilandería para tomar el lugar de su hermano muerto y gravitar en los futuros sacrificios y reivindicaciones.

Cada imagen es una comprobación de calidad. Su concepción visual es exactamente vertida por la perfección de la fotografía y la escenografía, dedicadas a exhumar un nostálgico universo detenido en viejas fotografías y desvaídos daguerrotipos, que se anima y concreta por la acción de los diversos personajes. Los nombres de aquellos que los juegan son ya sinónimo de justeza interpretativa, por lo que anotar sus condiciones podría resultar superfluo.

El efecto de ese conjunto de excelencias configura un film que ostenta y se define por un apreciable nivel, tanto en el refinamiento formal como en la vibración temática y emocional. Cabría entonces deducir que se ha logrado una obra de arte, una realización estrechamente cercana a la genialidad. Sin embargo, *Los compañeros* no se fija en el recuerdo en dicha categoría sino que lo hace más cómodamente en aquella que marcaría la corrección. Ello se debe antes que nada a esa complacencia con que el guión trata a los personajes, y aún a la misma huelga; pues, aunque quizás pretendamos del film algo que éste nunca intentó, lamentamos la presencia de un patetismo que envuelve toda la obra. Se nota entonces la falta de un mayor rigor conceptual, de una efectiva tarea de desajenamiento por parte del director, que en este caso admite más ajustadamente el calificativo de orquestador.

Como género dramático se opone así violentamente a la perspectiva que han impuesto obras como *Cuatro días de rebelión* o *Saqueo a la ciudad*. Sólo en la confrontación podremos advertir ese distanciamiento, como también el hecho que nos lleva al fondo de la cuestión, y que Bresson marcara en sus justos límites: "el cine no es un espectáculo, es una escritura". En esa frase encontraremos los términos de ambas posiciones. Los films de Loy o Rosi provienen de una circunstancia de creación interior. Su material dramático se encuentra ordenado en una escritura fílmica de caracteres personales que exige una lúcida posición crítica frente al tema expuesto, al mismo tiempo que no olvida la plena participación emocional.

En cambio todos los elementos que intervienen en *Los compañeros* configuran un perfecto, un excepcional espectáculo y, aunque sin desconocer uno solo de los méritos que esto significa cuando está realizado con tal dignidad, una típica realización de productor. ◆

J. L. C.

RENOVACION DE UN GENERO



LES PARAPLUIES DE CHERBOURG (Los paraguas de Cherburgo). r., a., g. y **d.:** Jacques Démy. **f.:** Jean Rabier (EC). **em.:** Léo Weisse, P. Guillermin y J. P. Lemaitre. **m.** y **d.m.:** Michel Legrand. **d.a.:** Bernard Evein. **dc.:** Claude Pignot y Jean Didenot. **mtj.:** Anne-Marie Cotret. **e.r.:** Jean-Paul Savignac y Klaus Muller-Laue. **v.:** J. Moreau; el de C. Deneuve: Real. **mq.:** C. Fornelli. **pn.:** Carito. **ct.:** Annie Maurel. **I.:** Eclair, I.: Catherine Deneuve, Anne Vernon, Nino Castelnuovo, Marc Michel, Ellen Farner, Harald Wolff, Mireille Perrey, Jean Champion, Dorothée Blank, Cadet, Fradet, Th. Dumast, J. Corat, J. P. Dorat, M. Benoist. **pr.:** Mag Bodard. **j.pr.:** Philippe Dussart. **p.a:** Parc-Madeleine/Beta. **dst.:** GALA. **o.:** Francia/Alemania Occid., 1963/4. **f.e.:** 7.5.64. **s.e.:** Libertador y Paramount. **dr.:** 93'. **c.:** prob. men. 14 e inc. men. 18 a. Este film obtuvo la "Palma de Oro" del Festival de Cannes 1964 y el Premio Louis Delluc, 1964. Las voces fueron dobladas por: C. Deneuve (Danielle Licari), A. Vernon (Christiane Legrand), N. Castelnuovo (José Bartel), M. Michel (Georges Blánes), E. Farner (Claudine Meunier) y M. Perrey (Claire Leclerc).

En *Lola*, su primera película, Jacques Demy apuntó magníficamente como un poeta cálido de simultáneas preocupaciones esteticistas. O sea, un sentimental que gustaba deslizarse en los ámbitos de la exquisitez, del buen gusto deliberado, del controlado barroquismo. En su film subsiguiente, *Fiebre* (La baie des anges), el poeta cedió un poco —bastante— al dramaturgo que había trocado la Lola espiritualmente fiel a su lejano amor por una mujer síquicamente evadida en el juego. En la tercera experiencia, ésta

de *Los paraguas de Cherburgo*, poeta y dramaturgo ceden abiertamente al esteta. Pero un esteta que al mismo tiempo quiere ser un innovador y que en apreciable medida lo es, sin que ello lleve a otra apreciación más amplia, referida a la posibilidad de que la innovación, o el experimento, pueda ser continuado o abra el campo de un nuevo género cinematográfico. ¿Puede hablarse de la innovación en el vacío?

Jacques Demy es también argumentista de *Los paraguas de Cherburgo* y no sé hasta qué punto son válidas las referencias a la folletinesca trama del film, una obvia historia de amor y nostalgia, un poco transida de romanticismo a destiempo con la cibernética época que vivimos, un mucho la historia de la cuasi cenicienta —cenicienta siglo veinte, vive espléndidamente en una ciudad agradable, en un hogar grato, los sinsabores no la privan de halagos materiales— que alcanza la felicidad, cierto que una felicidad cifrada en el olvido, la nostalgia o el sacrificio, otras tantas caras de la traición efectiva. No es semejante historia lo que en realidad importa preponderantemente. Porque es mucho más válido el tratamiento que le da la paleta de Demy, su refinamiento extremado en el ritmo, las formas y los colores. Refinamiento circunscrito, decididamente, a la experiencia inusitada del cine cantado. Entiéndase bien, no una comedia musical en los cánones consagrados de los Donen o los Kelly. Algo muy distinto. Cine estrictamente cantado. Ni siquiera ópera al estilo de Preminger (*Carmen Jones; Porgy and Bess*). Estrictamente cantado, o, más claramente, íntegramente cantado. Los diálogos cantados de pe a pa, sin la mínima excepción, sin una sílaba que no esté condicionada a la entonación musical, de por medio el preciado aporte de un compositor de la sensibilidad impresionista de Michel Legrand. La tirada prosaica, la situación de enlace, la eclosión amorosa, la anécdota nimia, la derivación melodramática, la culminación conflictual. Todo, sin excepción, canto, del comienzo al fin. Tampoco es la opereta, que deja una porción librada al diálogo llano. Yo diría la comedia dramática cantada. Un experimento atrevido, sin duda, que sólo el decantado tacto de Jacques Demy ha superado airosamente. En alternativas de encanto, gracia y —reconózcase— morosidad y fatiga. Siempre con interés y gusto, sin alcanzar a configurar la impronta de un nuevo estilo, ya que *Los paraguas de Cherburgo* no abre posibilidades absolutas de renovación y es fuerza rendirse a la evidencia de que el film hubiera resultado igualmente encantador o cautivante con sus diálogos meramente hablados. Es un axioma que la película disimula en su perfecta arquitectura. Perfección abonada por la óptima funcionalidad de la fotografía en eastmancolor de Jean Rabier, la sutileza de la composición, la exquisitez decorativa de Bernard Eiven, los contrastes y armonías escenográficos, los alardes de contrapunto vestuarios-decorados. Y la constante del entendimiento entre la música dramáticamente concurrente (si bien no tan inspirada como otras veces, valga de ejemplo *Jules et Jim*) de Michel Legrand, y la dirección tan refinada cuanto equilibrada de Demy. En esta proeza de visualidad y sonido los intérpretes —doblados o no— aportan lo suyo, muy integrados por la dirección en su propio estilo. Por el refinamiento general se impone la presencia femenina, sea la blonda inmaterialidad de Catherine Deneuve o la vital presencia de la tan personal Anne Vernon. Sin desdoro para el correcto Nino Castelnuovo, desde luego. ◆

J. M. C.

BERGMAN 1947



MUSIK I MÖRKER (Música en la noche). r.: Ingmar Bergman. a. y g.: Dagmar Edqvist, basado en su novela. f.: Göran Strindberg. m.: Erland von Koch. d.a.: P. A. Lundgren. mt.: Lennart Wallén. s.: Olle Jakobsson. i.: Mai Zetterling, Birger Malmsten, Bengt Eklund, Olof Winnerstrand, Naima Wifstrand, Bibi Skoglund, Hilda Borgström, Douglas Hage, Gunnar Björnstrand, Åke Claesson, John Ekström, Bengt Logardt, Marianne Gyllenhammar, Ulla y Rune Andreasson, Sven Lindberg, Barbro Flodquist, pr.: Lorens Marmstedt. j.pr.: Allan Ekelund. pe.: Terra. dst.: ROYAL. o.: Suecia, 1947. f.e.: 3.4.64. s.e.: Paramount y Libertador. d.a. y dr.: 87'. c.: proh. men. 14 a.

Cuando huye el día de los ojos de Bengt Vyldeke —herido por accidente durante un ejercicio de tiro en el servicio militar— creemos estar en el punto de partida de un suplicio sin intervalos. (La secuencia posterior explica, alegóricamente, sus sufrimientos: hay manos que lo hunden en un barro ominoso, cuerpos que se mecen en un mar de aguas calmas, animales increíbles.) Después, a medida que avanza la convalecencia, otro personaje, la joven criada dedicada a cuidar al ciego, va adquiriendo importancia y, paralelamente, desplazando el pesimismo inicial por un tono más esperanzado, más prometedor. En la visión de las crecientes relaciones entre ambos, de la fe que se comunican mutuamente, será fácil hallar al Ingmar Bergman de la década del 40: el romántico y el rebelde.

Todo el primer tercio de la película es intercalado por sutiles apuntes que refuerzan la idea del amor naciente y de la recobrada confianza: las palabras cariñosas que Bengt encuentra escritas en sistema Braille, la música que une dos almas a través de la noche y la distancia. Otros detalles aluden a constantes muy caras a aquel Bergman. La figura desnuda de Mai Zetterling que sesga fugazmente el cuadro anuncia similares predilecciones por imágenes bañadas de paganismo y desprejuicio. Y en el antipático papel a cargo de Naima Wifstrand está todo el rencor hacia la vejez, como etapa contrapuesta a la juventud, y por lo tanto digna de odio. A pesar de los momentos líricos, de la frescura y luminosidad de este primer movimiento, empieza a notarse la necesidad de una solución dramática que abra nuevo cauce a un relato lineal.

Por eso es que, como los veranos nórdicos, el optimismo dura poco. Dificultades familiares obligan a Bengt a dejar el hogar para ganarse la subsistencia, a luchar en un medio que ha olvidado la compasión. Entonces comercializa su vocación pianística en un restaurante, emplea a un lazarillo al que más tarde despide cuando advierte que le roba (en una escena violenta y sublevante, el lazarillo, con la ayuda de su madre, lo golpea aprovechándose de su condición), ingresa en un instituto de reeducación de no videntes. Ni un solo toque amable se inserta en la absoluta amargura de esta parte del film; Bergman parece más dotado para extraer poesía de los trances idílicos que de la mostración de problemas de trabajo y de dinero; la acción se lateraliza, reemplazando con charlas explicativas lo que podría haber sido sugerido visualmente. Aplicando lo que dos críticos han anotado respecto a los primeros tiempos del director sueco, se diría que la película "se mantiene en un plano naturalista, sin bastante vuelo" (1). En el momento más oscuro de su vida, Bengt recupera ánimos al reencontrar a la muchacha aunque ahora ella sea la amante de un estudiante izquierdista y bohemio. Pero la trama no se enriquece porque ya es un callejón sin salidas verosímiles: un personaje potencialmente importante como es el del estudiante desaparece misteriosamente para posibilitar un final menos complejo, hay charlas repetidas para informar lo mismo: que los sentimientos de la chica han madurado, que existe otro hombre, etc. Se precisará una tentativa de suicidio por parte del ciego para que se echen uno en brazos del otro.

Aun dentro de los límites del melodrama, de la utilización de lugares comunes —como el ciego, la tentativa de suicidio, la música clásica—, Bergman trata cuidadosamente de no dejar aflorar el costado lacrimógeno del asunto y lo consigue en buena medida, a pesar de Birger Malmsten, un actor listo para cualquier aventura catártica. Además logra aislados pero auténticos aciertos formales: en un pasaje muy íntimo y delicado la joven acepta que Bengt la acaricie para saber cuanto ha crecido. El encuadre aísla púdicamente ambos rostros y un acorde de piano, nada más, indica el instante de la revelación. En la secuencia del frustrado suicidio, el ciego vaga sin rumbo por una playa de maniobras. La toma en *plonge* aplasta al personaje contra el suelo, las vías cortan el cuadro en todas direcciones, se escuchan los alarmantes silbidos de los trenes. Si a eso se agrega que somos conscientes de su inferioridad física, la escena alcanza una angustia tan opresiva como pocas veces lograron secuencias semejantes.

El final, aunque Bengt y la muchacha se hayan casado, es ambiguo. El plano último —que los muestra juntos detrás de la ventanilla de un tren en marcha— es muy corto, no es ni alentador ni amenazante y la causa de tal brevedad es la incapacidad de Bergman para contestar en esa época, negativa o positivamente, al interrogante que se planteaba sobre la solidez y perdurabilidad de las relaciones sentimentales. Dos años tardaría en hallar la respuesta: interín, realizó *Puerto* (Hamnstad, 1948) y una obra tan insólita para ese período como *El demonio nos gobierna* (Fängelse, 1948), a la que puede considerarse como una nota aguda tocada antes de tiempo. Inmediatamente después, vendrá la respuesta: tendrá dos facetas; cada una de ellas, opuesta a la otra, justificaría un film. *La sed* (Törst, 1949) retomaría algunos datos de *Música en la noche* (no por azar una pareja vuelve de va-

(Sigue en la pág. 68)

(1) H. Alsina Thevenet y E. Rodríguez Monegal, *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico*, pág. 33.

DE LO NUESTRO...

por ANTONIO A. SALGADO

Según la norma de esta sección, correspondería referirse a cada estreno argentino por separado. Pero no esta vez; son demasiados. Por eso, además de comentarse a Circe *de Manuel Antín en la página 40, se agrupa aquí a la restante producción:*

—Rubén Cavallotti estrenó dos melogramas: uno sentimental, *Bettina* (su film Nº 8) y otro policial, *Mujeres perdidas* (Nº 9); éste menos pesado que aquél, pero ambos igualmente esquemáticos de libreto y convencionales de realización.

—El género musical-cómico tuvo dos exponentes: *El club del clan* (Enrique Carreras, Nº 33) y *Buenas noches, Buenos Aires* (Hugo del Carril, Nº 14). Ambos especulan con la popularidad de astros de la TV. El primero hizo descansar el peso de la interpretación en los actores y los cantantes sobre todo cantaron. El film de Del Carril, por su parte, buscó un estilo teatral: telones pintados, luces de colores, cámara apuntando a un ostensible escenario. En ambos faltó originalidad.

—Los relatos fantásticos tuvieron poca suerte. Además del debutante Marcos Madanes y sus *Tres historias fantásticas* —que se comenta más abajo—, Carreras en *Un viaje al más allá* (Nº 35) y René Mujica en *El demonio en la sangre* (Nº 5) intentaron el género. Sólo son rescatables el último de los tres episodios del film de Mujica: "La lujuria" y la habilidad con que Carreras esquiva el cercano ridículo. La irrealidad es un clima difícil y las realizaciones nada sutiles de ambos no consiguen la adecuada sugestión. Los dos primeros episodios del film de Mujica ("La violencia" y "La culpa") son particularmente insoportables.

—El cine cómico apareció a menudo en la cartelera: *Cleopatra era Cándida* y *El gordo Villanueva* (Julio Saraceni, Nº 33 y 34) abusaron de los recursos directos; en el primer caso se desaprovechó a dos finos intérpretes como Verdaguer y Nini Marshall y en el segundo fue lanzado al estrellato Jorge Porcel, muy en tipo. Con *Canuto Cañete y los 40 ladrones* (Leo Fleider, Nº 16), su director abandonó la línea levemente inquieta de *Aconcagua* y retornó a un cine cómico elemental, para lucimiento de Carlos Balá. Por su parte, Carreras, que no desdeña ningún género, también hizo una cómica (*Tres alcobas*, Nº 36), poco graciosa, lenta y teatral. Y hubo un debutante, Conrado Diana y su *Disloque en Mar del Plata*, dirigiendo —de algún modo hay que llamarlo— a Delfor y su Revista Dislocada.

—En el género *sexy* las habituales Isabel Sarli y Libertad Leblanc lucieron su físico en incompetentes realizaciones. Las dos de Armando Bó con Sarli, *La leona* y *La diosa impura* (Nº 11 y 12), son involuntariamente humorísticas, mientras que *Acosada* (Alberto du Bois, Nº 6) y *María M.* (Emilio Vieyra, Nº 5) envuelven a la Leblanc en retorcidos melodramas.

LA TIGRA. r.: Leopoldo Torre Nilsson. e.: obra teatral homónima de Florencio Sánchez. g.: Carlos A. Orlando. f.: Enrique Wolfisch. em.: Roberto Materrese. m. y d.m.: J. Rodríguez Fauré. en.: "En carne propia", "La tigra" y "Prohibido", tangos de Manuel Sucher y Carlos Bahr. de.: naturales. mtj.: Rosalino Caterbetti. a.r.: Rodolfo Blasco. s.: Germán Szulem. maq.: S. Piccone Bardón. ct.: Ofelia C. de Wolfisch. I.: Alex. i.: Diana Maggi, Raúl del Valle, Duilio Marzio, Elcira Olivera Gorcés, Elida Dey, Lina Bardo, Carlos A. Dusso, M. Sucher, Silvana Mariscal, Teresita Pintos, Anita Beltrán, Elsa Roza, Blanca Lafont, Lizo Darnet, Sara Bara, Justo Martínez, Sylo Sponberger Parera, Héctor Achával. pr.: Armando Bo. j.pr.: Elías Haddad. pa.: S.I.F.A. dst.: PEL-MEX. e.: Argentina, 1953/4. f.e.: 10.9.64. s.e.: G. Victoria y Loria. dr.: 59'. c.: proh. men. 18 a. (Este film fue realizado hace 10 años y prohibido por la censura. En la actualidad se exhibe en una copia mutilada. Fue distribuido anteriormente en 16 mm. por intermedio de CINEPA).

Un juicio sobre este film que no tuviera en cuenta su ubicación dentro de la obra del director sería seguramente incompleto. Realizado hace 10 años, *La Tigra* parece hoy un compromiso en la carrera de un director que todavía no podía elegir sus libretos y que con este film, *Para vestir santos* y algún otro se afianzó profesionalmente, enseñando más adelante el camino de un nuevo cine. Sin embargo —y de esto nadie se alegra—, este mal film de Torre Nilsson es, con sus debilidades, mejor que el 90 por ciento del cine argentino actual.

Trata sobre la relación amorosa entre un estudiante de bellas artes (Duilio Marzio) y una cantante de un turbio cafetín de la ribera (Diana Maggi). Ambos se asoman a mundos desconocidos: él a la mujer plena, peligrosa y prohibida; ella, a la pureza adolescente. Su relación es apasionada y forzosamente breve; a ambos les falta capacidad para superar la hostilidad del medio, encarnada para ella en un malevo que la quiere a su modo, y, para él, en un apego a su estabilidad burguesa que, cuando tambalea, lo hace renunciar a la mujer. La curiosidad es el móvil que, sobre todos los otros, románticos o no, une a Maggi y Marzio; cuando está saciada sobreviene la crisis. Este es un tema que aquí deriva de Florencio Sánchez pero que mejor elaborado, sobre una base literaria diversa, reapareció en *La casa del ángel* y *La mano en la trampa*.

Lo más sólido del film es la descripción del carácter enérgico, tierno y apasionado de la Tigra; Diana Maggi lo interpreta con el necesario vigor y un físico ideal. El ambiente parece más esquematizado, ya sea en la descripción de las noches de cabaret, las tardes de pintura artística o los atardeceres románticos. Por otra parte, las crisis emocionales son demasiado repentinas, la acción se demora en canciones por Diana Maggi y, en el conjunto, el conflicto está simplificado a sus instancias exteriores.

A veces se nota que está Torre Nilsson tras la cámara: en la súbita intensidad emotiva de un primer plano (la puerta tras la cual Marzio adivina el pecado, fascinante), en la construcción del clima del cafetín, y, en fin, en los aciertos visuales que indican una dispersa inquietud plástica.

LA BODA/IDEM. r.: Lucas Demare. e.: novela de Angel María de Lera. g.: L. Demare y Augusto Roa Bastos. f.: Antonio Macasoli. m.: José Buenagú. d.e.: José A. de la Guerra. mtj.: José A. Rojo. I.: José Suárez, Graciela Borges, Susana Campos, Néstor Deval, Hugo Pimentel, José Rubio, José Guardiola, Marta Padován, Luis Vilar, Juan Cortes. pa.: Internacional/Huincul. dst.: ARGENTINA SONO FILM. e.: España/Argentina, 1963. f.e.: 26.3.64. s.e.: Ocean, Coliseo de Flores, Buen Orden, Majestic, Aconcagua, G. Rivadavia. dr.: 88'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Filmado en España).

Esta es una película en la que Lucas Demare se siente inesperadamente cómodo. La acción trascurre en la aldea española donde vuelve el nativo ahora rico que la abandonó cuando pobre. En el pasado del hombre hay dolor: un borracho asesinó a su novia la noche de su boda. Ahora quiere casarse con una bella lugareña, pero los hombres del lugar se oponen a que un extranjero (lo llaman más o menos así) quite al pueblo algo que le es propio. Todo el film se concentra en la expectación sobre lo que pasará la nueva noche de bodas; si se repetirá la tragedia o no. El film no profundiza las sicologías de la gente del pueblo, no analiza el porqué de sus prejuicios, desdeña el enfoque social al cual Demare suele tener afecto. Se concreta a referir el caso de un individuo que llega a su pueblo a disfrutar el dinero que ganó fuera de él. La anécdota es escasa, pero el drama tiene cierta convicción, aunque los personajes están simplificados a buenos y malos. En realidad, el asunto deriva hacia el suspenso, un mérito menor pero permanente a lo largo del film. Y dentro de los límites, casi físicos, en que el suspenso conmueve al espectador, éste será conmovido por el film.

Pretendiendo abarcar menos que otras veces, Demare consigue aquí más. Quizá resulte esto de que el material con que trabajó es afín a su personalidad. La rotunda sicología primitiva de los aldeanos está trasmitida sin mayor diferenciación pero con algún vigor tosco, cualidad muy personal de Demare, un director a quien los matices se le escapan.

Hay fallas importantes; especialmente cuando algún personaje quiere contar su vida en cuatro palabras. Y, en general, al no manejar con finura su material el tono del film no sube hasta el drama y menos hasta la tragedia; se queda en el melodrama. La protagonista Graciela Borges se esfuerza por conseguir un acento español para un personaje que dice poco. Pero el reparto habla adecuadamente, en general, incluido el acento español auténtico de José Suárez y el más o menos aproximado de Susana Campos y Hugo Pimentel.

La carrera de Lucas Demare comenzó en 1938, dirigió hasta ahora alrededor de 30 films, y adquirió su mejor fama con *La guerra gaucha* (1942), elogiadísima por la reconstrucción de un crucial momento argentino. En los últimos años, atraviesa una etapa que suele llamarse la de su decadencia. A algunas obras, no obstante, las redimen aciertos parciales, como a *La boda*.

LOS EVADIDOS. r.: Enrique Carreras. a., g., d. y pr.a.: Sixto Pondal Ríos. f.: Antonio Merayo. em.: Alberto Curchi. m. y d.m.: Tito Ribero. d.a.: Gori Muñoz. de.: Alejandro Fratessi. mtj.: Jorge Garate, a.r.: Orlando Zúmpano. s.: Douglas Poole y Reynaldo López. mq.: Vicente y Antonio Notari. pn.: Ludivina Rodríguez. l.: Alex. as.téc.: Padre Orlando Cangochi. I.: Jorge Salcedo, Tito Merello, Ubaldo Martínez, Walter Vidarte, Sergio Renán, Jacinto Herrera, Mario Lozano, Marcela López Rey, Rodolfo Onetto, Héctor Méndez, Elcira Olivera Garcés, Guillermo Battaglia, Isidro Fernán Valdés, Mario Passano, Nathan Pinzón, Juan C. Altavista, Luis Mottura, Manuel Rossón, Juan Bono, Daniel de Alvarado, Alberto Barcel, Norberto Suárez, Guillermo Pedemonte, Ricardo Greco, Aldo Mayo. j.pr.: Carlos Roig. pa.: Huincul. dst y est.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1963. f.e.: 14.5.64. s.e.: Monumental, G. Savoy, G. Rivadavia, G. Norte, G. Bourg, Buen Orden, Coliseo de Flores, Aconcagua, Majestic, El Plata, G. Lugano, Cervantes, Nobel, Rivas, El Nilo, Hollywood y Pellegrini. dr.: 97' c.: prah. men. 18 a. (Este film obtuvo el 1er Premio del Instituto de Cinematografía. Además de los siguientes premios: mejor dirección (Carreras), actor de reparto (U. Martínez) y escenografía (G. Muñoz). Exhibido en el Festival de Berlín, 1964).

Aclara el film que "cualquier similitud con hechos o personas reales es mera coincidencia". Pero hay una realidad que el argumentista tuvo en cuenta: la tentativa de evasión de varios reclusos de la cárcel de Villa Devoto en 1962. Ese episodio figura en las postrimerías del film en el enfrentamiento entre los reclusos, que matan a varios guardias, y los guardias que en represalia matan a mansalva a varios presos. Antes de ese había informado sobre el deseo de evasión general y sobre el móvil que llevó a la cárcel a Walter Vidarte; de los demás sobreentiende que algún móvil tuvieron y en todo caso no importan. El centro dramático es la evasión final; la acción previa la va preparando.

No se describe minuciosamente la vida en la cárcel —falta, por lo tanto, atracción documental— y no se indaga en la sicología de cada individuo. Por el contrario, el film abusa de lo típico: hay un jefe al que los demás presos respetan y sólo la fama del personaje explica ese respeto; hay mujeres fieles e infieles que pasan a sus hombres elementos prohibidos, etc. Y el infierno de la cárcel no está adecuadamente representado: los reclusos cocinan su propia comida, reciben visitas a menudo, y ni sus habitaciones parecen inmundas ni sus carceleros feroces. El film maneja hábilmente los elementos de su intriga entreteniendo al espectador hasta el desenlace, pero sin virtudes mayores: está lejos de la hondura con que otros describieron antes el ambiente carcelario, en el que hay más corrupción y vicio de los que este convencional libreto supone.

Los evadidos obtuvo premios oficiales a la producción argentina 1963: mejor película, mejor dirección, mejor escenografía, mejor actor de reparto (Ubaldo Martínez). Tal carga de honores puede resultar excesiva para los débiles hombros del film. Un premio como mejor director para Carreras, por otra parte, hubiera resultado improbable años atrás y hoy sigue siendo exagerado. Este realizador ha progresado desde 1951, pero no tanto.

EL ULTIMO MONTONERO. r. y g.: Catrano Catrani. a.: cuento "La fusilación" del libro "El último montonero", de Félix Luna. f.: Pedro Marzialetti. em.: Jorge Schiavone. m.: Ariel Ramírez. d.a.: Saulo Benavente. mtj.: José Cardella y Oscar Esparza. a.r.: Jorge Briand. s.: Víctor Bobadilla y Luis Páez. mq.: Eduardo Vega. l.: Alex. i.: Romualdo Quirega, Juan C. Lamas, Aldo Mayo, Marcelo López Rey, Raúl del Valle. pr.: Arturo López García. j.pr.: Carlos M. Stevani. a.pr.: Enrique O. Faustín. dst.: ARAUCANIA. o.: Argentino, 1961/2. f.e.: 25.12.63. s.e.: G. Rex, Flores, Constitución, Cuyo, Majestic y G. Córdoba. dr.: 70'. c.: inc. men. 14 a. (Este film fue exhibido en el Festival de San Sebastián 1962, con el título "La fusilación").

"No creo que un tema nacional pueda expresarse a través de problemas sicológicos" ("La Nación", 24-5-62) es una frase del director Catrano Catrani. Pese a ella, esta película dirigida por el propio Catrani ubica la acción entre los años 1860-1870, luego que la batalla de Pavón afirma la unidad argentina, y no se detiene en la Historia, sino en la situación espiritual de varios hombres.

El "Chacho" Peñaloza ve llegada su hora final y la del anhelo de emancipación que él encarna; debe someterse al poder central. El film se concentra en un oficial, el último montonero del "Chacho", a quien las tropas nacionales deben fusilar. El condenado recuerda sucesos de su vida, que el film visualiza y con los cuales trata de expresar su ansiedad interior; lo mismo quiere hacer más tarde con el jefe enemigo que lo debe ejecutar. Uno y otro monologan desde la banda sonora sobre el destino fatal.

En el plano sicológico y no en el épico ocurre la acción, y por ese medio pudo haberse profundizado el tema nacional, pero cuanto éste tiene de profundo está voceado en los monólogos, un recurso simplista que no consigue la intensidad dramática. De todos modos, debe reconocerse que esos momentos son los únicos en los cuales el director se permite la facilidad verbal, pues en el resto casi no se dice palabra. Abundan las fotogénicas nubes, las flores en primer plano, la detención morosa en el paisaje. Basado en el tema folklórico y la vocación preciosista de la fotografía no es extraño que un crítico extranjero haya asociado este film a los dirigidos por Emilio Fernández. El film supera el cine de entretenimiento corriente, pero en el nivel creativo que pretende sus debilidades son notorias. No fija una posición ante el proceso histórico y no vigoriza su planteo intimista de los personajes, enfoques con cualquiera de los cuales el tema habría ganado profundidad.

Esta es la undécima película de Catrani, cuya carrera comenzó en 1942 y en la cual abundan los films cómicos casi todos elementales de asunto y de tratamiento. En los dos últimos, *Alamos talados* (1960) y el presente, ha buscado un lirismo que la mera imagen no puede conseguir, mas ha buscado algo. En el camino argumental de *El último montonero* el cine argentino debería internarse más a menudo sin temor de errar el rumbo.

SOMBRAS EN EL CIELO. r.: Juan Berend. a. y g.: Guillermo Fernández Jurado, Solly y J. Berend. f.: Ignacio Souto. em.: Aníbal Di Salvo. m.: Tommy Schiller. d.a.: Oscar Lagomarsino. de.: Enrique Jolly. mtj.: Jacinto Cascales. a.r.: Jorge Mobaied. s.: Jorge Castronuovo y Miguel Babuini. mq.: Orlando Vilone. pn.: Andrés Peñaloza. f.f.: Juan Ritter. l.: Alex. I.: Elisa Christian Galvé, Enrique Fava, Rodolfo Onetto, Héctor Pellegrini, Beatriz Matar, Juan J. Edelman, Bettina Hudson. j.pr.: Vicente Chas Maderiaga. e.pr.: Axel Hammar. pa.: Csobanka-Gordon. dst.: ITALFILMS. o.: Argentino, 1961. f.e.: 17.9.64. s.e.: G. Rex. dr.: 80', c.: inc. men. 18 a.

El título reproduce una frase del diálogo: la acción trascurre en un estudio cinematográfico y una falla técnica produce sombras sobre el cielo pintado. Pero más sutilmente el título indica cómo la realidad y la ficción se confunden allí. Para el personaje de Enrique Fava es decisiva la película que está dirigiendo. Durante su carrera realizó bodrios, pero ahora, enfermo incurable, quiere expresar algo valedero antes de morir. La actriz elegida es la mujer (Galvé) a quien quiso tiempo atrás y el argumento cuenta un desengaño que afectó su vida entera.

El film suministra estos datos poco a poco. La filmación que Fava dirige los evoca y en cuanto contribuyen a que se lo conozca mejor, interesan. En esa misma parte inicial *Sombras en el cielo* describe convincentemente el ambiente del set cinematográfico, con los extras ansiosos de trabajo, los técnicos competentes, etc. Pero pronto está definido Fava y la narración comienza a estirarse en caminatas y diálogos repetitivos. Al personaje de Galvé no se lo profundiza (a los demás, menos) y el caso límite en que se encuentra el protagonista evoca sólo el asunto de *Vivir* de Kurosawa, no su hondura trágica. No se ve muy bien por qué Fava no se rebeló antes: no tenía una familia a la cual mantener. Que la cercanía de la muerte lo haga cambiar parece un recurso efectista. La falla principal es que el libreto no provea matices para su situación central. La descripción del mundo que rodea a Fava (los técnicos de filmación, la periodista chismosa) tienen un efecto documental antes que dramático. Tampoco la vida interior de Fava es vertida adecuadamente; el actor pasea un rostro monótonamente triste en ésta que, de todos modos, debe ser su mejor actuación cinematográfica.

Las ironías sobre el "idealismo" de los productores cinematográficos, o la decadencia en el periodismo barato de gente que tuvo mejor inquietud, etc., son materia de una reflexión sobre el mundo cinematográfico que no enriquece a su contexto.

Este es el film de un director debutante, y si se hubiera estrenado hace dos años (ya estaba concluido) se lo habría publicitado como exponente del nuevo cine argentino. En el lapso trascurrido desde entonces, el entusiasmo por este "nuevo cine" ha decaído, pero se trata de un debut positivo de todos modos. Berend intenta —aunque imperfectamente— un cine expresión.

PLACERES CONYUGALES. Ver ficha técnica en este número, página 34. Datos complementarios: dst.: ARGENTINA SONO FILM. f.e.: 8.7.64. s.e.: Monumental. dr. 97'. c.: prah. men. 14 a.

La acción ocurre a comienzos de siglo en un ambiente burgués. Una esposa y su marido tienen noticia, tras diez años de matrimonio, de que existen placeres conyugales de los cuales no gozan. El marido (Sandrini) busca una manera de atraer a su mujer (Campoy); ésta, por su parte, encuentra a otro hombre (Sabattini), pero no se le entrega porque su marido vive. Es una mujer decente —dice— y trama asesinarlo para irse con el hombre que ama. Pero mueren todos menos el durable Sandrini.

El film reconstruye una época sólo en los aspectos más obvios del vestuario y la escenografía. Era más difícil reflejar en detalles sutiles una mentalidad llena de prejuicios y falso sentido del honor. El asunto se ocupa de los pormenores del plan de Campoy, cuya conducta es poco representativa de las costumbres colectivas. Las reiteradas frustraciones del asesinato y las muertes involuntarias de terceros parecen improbables. Los personajes son poco verosímiles, por exagerados, tanto en el caso del mujeriego irresistible de Rafael Carret, como en el de las vedettes de Zulma Faiad (muy hermosa) y Nelly Panizza, como en los de la mujer liviana de Ambar la Fox y los grupos de políticos y de comadres.

La acción se desarrolla en pocos esce-

narios —el film no desmiente su origen teatral— y en largos diálogos en los cuales todo está dicho. El sentido plástico que Saslavsky desplegaba en sus films de veinticinco años atrás ha cedido aquí frente a un libreto pobre, que prácticamente repite una situación a lo largo del film. Sólo queda un recuerdo de lo que Saslavsky fue en cierta finura inexpresiva de la narración, capaz de extraer actuaciones sobrias de intérpretes habitualmente exagerados como Sabattini y Beltrán, y aceptables en general de todo el elenco.
Incluyendo los dirigidos en Francia y España, Saslavsky ha realizado hasta ahora alrededor de 25 films; *Placeres conyugales* parece confirmar su decadencia.

EXTRAÑA TERNURA. r. y pr.: Daniel Tinayre. a.: cuento "Cette Étrange Tendresse", de Guy des Cars. g. y pr.a.: Eduardo Borrás. d.: Luis Picó Estrada. f.: Antonio Merayo. em.: Alberto Curchi. m. y d.m: Lucio Milena. d.a.: Gori Muñoz. en.: Astor Piazzolla, L. Milena y Ulyses Petit de Murat. mtj.: Jorge Garate e Higinio Vecchione. e.r.: Orlando Zúmpano. s.: A. Douglas Poole y Reynaldo López. mq.: Vicente y Antonio Notari. i.: Alex. I.: Egle Martin, José Cibrián, Norberto Suárez, Ernesto Bianco, Luis Tasca, Héctor Calcaño, Aníbal Pardeiro, Dorys del Valle, Rodolfo Onetto, Antonio Martiánez, y la actuación especial de Duilio Marzio y Diana Ingro. j.pr.: Adolfo Cobrera. est. y dst.: ARGENTINA SONO FILM. e.: Argentino, 1964. f.e.: 24.9.64. s.e.: Monumental y barrios. dr.: 99'. c.: proh. men. 18 a.

El melodrama policial es un género habitual en la carrera de Daniel Tinayre. *Extraña ternura*, su decimonoveno film, está en esa línea e incluye *streep-teases* y atrevidas canciones.
Relata la historia de una cantante de cafetín (Egle Martin), de quien se enamora el joven e inexperto ahijado (Norberto Suárez) de un millonario (José Cibrián), quien se opone a esa relación; más tarde se sabe que siente una "extraña ternura" por el muchacho. Están envueltos en el asunto el esposo de Egle (Luis Tasca), un director de teatro que quiere contratar a Egle (Ernesto Bianco) y Duilio Marzio interpretándose a sí mismo. Cuando Suárez muere se sospecha del celoso Tasca, pero se llega a saber que falleció en un accidente.
El primer amor de un adolescente, coincidente con la súbita pasión de una mujer mala, como ella se define, están observados desde la perspectiva corriente: el deslumbramiento juvenil, la mujer experta que inicia al muchacho, la desilusión final. Los personajes son verosímiles pero unilaterales, sin matices. Por otra parte, hay demasiadas canciones (por Egle Martin, sensual).
El asunto está contado en varios *raccontos* que gradualmente informan sobre las relaciones entre los personajes, alterando a veces el orden cronológico o repitiendo un hecho desde un punto de vista casi similar. Esa fragmentación del relato no tiene un sentido; quiere ocultar las contradicciones o reiteraciones en que la narración pudiera incurrir. De tanto en tanto una voz en *off* facilita la progresión narrativa aportando datos. Otra voz misteriosa reflexiona al final sobre la injusta muerte de un inocente, y la ironía de que los culpables indirectos sigan viviendo felices. Es una reflexión que suena a hueco.
Una prueba del bajo nivel del cine argentino actual la ofrece el hecho de que Tinayre sea considerado un director superior al término medio de sus colegas. Es un técnico eficiente, sin duda, y más aún si se lo compara a los Armando Bó y etcéteras, pero en *Extraña ternura* su habilidad sólo le sirve para sortear las trampas más obvias de la sensiblería lacrimógena.

LA SENTENCIA. r. y pr. Hugo del Carril. a. y g.: Eduardo Borrás. f.: Humberto Peruzzi. em.: Domingo Bugallo. d.a.: Carlos T. Dowling, mtj.: José Serra. e.r.: Felipe López. s.: Francisco Zapata y Walter Ferazza. mq.: Blanca Olavego. i.: Alex. I.: Virginia Lago, Emilio Alfaro, Enzo Viena, Blanca del Prado, Alberto Bello, Bebo Bidart, Corrado Corradi, H. del Carril. j.pr.: Angel Zavalía. pa.: Mar. dst.: D.A.S.A. e.: Argentino, 1963. f.e.: 10.6.64. s.e.: G. Rex. dr.: 76'. c.: proh. men. 18 a.

Virginia Lago interpreta aquí a una muchacha indócil: le gustan los hombres y a veces no les acepta dinero. Conoce a Emilio Alfaro, joven inexperto, quien se enamora y se casa con ella para sacarla de un reformatorio. Más adelante, Virginia abandona a Emilio y cuando él descubre su infidelidad la mata. Esta historia está narrada como un *racconto* en la sala del tribunal donde Alfaro es juzgado por esa muerte. El film no revela qué sentencia se dicta; da los elementos para que el espectador dictamine. Pero Hugo del Carril, como director y abogado defensor, toma una posición; sostiene que el muchacho no debería ser juzgado literalmente por su crimen; habría en él una honestidad esencial que podría ser tomada en cuenta.
El film no alcanza la complejidad dramática que propone. Los varios testimonios (de Alfaro, de su madre, de su hermano, de su patrón) informan, y nada más, sobre los hechos que cronológicamente ocurrieron, y coinciden en definir a Alfaro como un tímido enamorado. La construcción en *raccontos* es inútil pues no narra —como en *Rashomon*, por ejemplo— versiones distintas de un mismo hecho, sino episodios distintos cada vez.
El conflicto íntimo del hombre débil que no puede separarse de una mujer que no le conviene está bien planteado, pero monótonamente desarrollado; no indaga en los móviles fatales que lo impulsan y a los cuales el juez y el espectador deben atender aunque la fatalidad sea un ente inefable. En cuanto a la muchacha, llega a la prostitución irremediablemente, por su empecinada ansiedad de ser libre. Si algo impulsa a ambos a la desgracia ese algo viene de ellos mismos.
Por otro lado, el ambiente parece más pintoresco que mísero, cuando los moradores de un conventillo miran televisión o sujetan a una epiléptica en el patio. Un personaje dice que a otro le fue mal porque "tenía ideas políticas", pero esa imprecisa y solitaria referencia no alcanza a constituir la densa protesta social que algunos han visto en el film.
Hay más semidesnudos de los que el tema central requería y que apuntan sin rubor hacia la boletería. En la carrera de Hugo del Carril, quien no progresa como narrador, este film, el décimotercero, ocupa un lugar entre el sentimentalismo de *Una cita con la vida* y la sensiblería de *Amorina*. Queda en pie la buena aunque poco matizada actuación de Virginia Lago, una joven actriz que encontró su oportunidad.

EL OCTAVO INFIERNO. r.: René Múgica. a. y g.: Ariel Cortazzo. f.: Ricardo Younis. em.: Aníbal Di Salvo. m. y d.m.: Lucio Milena. d.a.: Gérmen Gelpi. mtj.: Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. e.r.: Jorge Mobaied. s.: Jorge Castronuovo y Miguel Babuini. mq.: Alberto Combi. pn.: Haydée Aued. i.: Alex. I.: Rosita Quintana, Leonardo Favio, Bárbara Mugica, Leutaro Murúa, María Vaner, Lidia Lamaison, Leonor Rinaldi, Alba Mugica, Orestes Caviglia, Pedro Alcandro, Julián Pérez Avila, Graciela Duffaur, María E. Duckse, Cristina Gaymar, Josefa Goldar, Maurice Jouvet, Nelly Panizza, Yordana Fain, Nora Palmer, Gloria Leyland, Silvia Nolasco. pr.: Sergio Kogan. j.pr.: Julio Godoy. pa.: SADFO. dst.: COLUMBIA. e.: Argentino, 1963. f.e.: 20.8.64. s.e.: Opera, Roca, Argos, G. Sud, Fénix, Belgrano y Aconcagua. dr.: 80'. c.: inc. men. 18 a. (Este film obtuvo los siguientes premios del Instituto de Cinematografía: 2º Premio al film, A. Cortazzo —argumento—, B. Mugica —actriz de reparto—. Además obtuvo el Premio O.C.I.C. en San Sebastián).

El octavo infierno lo viven Leonardo Favio, cuando es acusado y juzgado por un crimen que no cometió, y su madre (Rosita Quintana) quien hace lo posible, incluso es detenida también, por probar su inocencia. Cuando las cosas parecían solucionarse Favio se mata, desesperado.
Como otros films argentinos de todas las épocas, recientemente algunos de Carreras, éste maneja datos de la realidad y los prostituye en el melodrama artificioso. La acción está concentrada en el personaje de la madre, quien sufre mucho y debe contemplar impotente cómo aquellos que podrían hacerle bien a su hijo callan por el temor de comprometerse con la justicia. Está bien observada la reacción de esa gente; ilustra la habitual cobardía del hombre medio cuando de enfrentar a la autoridad se trata. Los hallazgos de observación humana no son muchos más; otro era la briosa descripción de un día feliz del hijo y la madre.
La parte inicial es la más lograda. Allí reaparece una constante de René Mujica: la narración enérgica de hechos en los cuales existen sentimientos exaltados y aun luchas físicas. El trabajo de los compaginadores es esencial en ese sector de la anécdota, la cual interesa hasta la mitad aproximadamente, en tanto persiste la atmósfera de una realidad que apabulla a un inocente.
Una debilidad es que se extienda el planteo y luego el film concluya bruscamente, con una solución rebuscada: la madre de Favio convence en la cárcel a una muchacha para que declare en favor de él. No se profundiza en el doble aspecto de la injusticia hacia el hijo o la angustia íntima de la madre; se reitera una monótona observación de la sacrificada mujer haciendo —obviamente— todo lo posible por liberar a su hijo.
Este es el sexto film de René Mujica y levanta el nivel de *El demonio en la sangre*; tiene un elenco superior y un asunto expuesto menos exageradamente. Le siguen gustando la cámara movediza, el montaje dinámico, los planos casi siempre cercanos (para no perder de vista a los actores en ese torbellino, quizá). Pero le falta precisión; su film es más agitado que sentido.

ACONCAGUA. r.: Leo Fleider. a.: Olga Casares Pearson. g.: Norberto Aroldi. f.: Ignacio Souto (AC). em.: Víctor Caula. f.f.: Oscar Pessolani. m. y d.m.: Tito Ribero. dc.: Naturales. mtj.: José Serra. e.r.: Juan C. Pellizo. s.: José R. Feijóo. mq.: Vicente Notari. i.: Tito Alonso, Enrique Kossi, Elisa Christian Galvé, Selva Alemán, Héctor Pellegrini, Alberto Ruschell. pr.: Emilio Spitz. I.: Alex. j.pr.: Pedro Pereira. dst.: GLORIA. e.: Argentino, 1962. f.e.: 18.6.64. s.e.: Metro. dr.: 73' c.: s/r.

Al tiempo que exalta la abnegada labor del ejército argentino al pie de los Andes, este film quiere definir las sicologías de un oficial exageradamente dedicado a su trabajo, de una mujer infiel que retorna al hogar, etc. La anécdota cuenta el compañerismo entre los militares, el amor de uno hacia una mujer, el amor de varios hacia las mujeres en general, la misoginia de algún otro. El deber les ordena repentinamente rescatar a los probables

sobrevivientes de un accidente aéreo en la montaña. El film ilustra entonces sus arriesgadas aventuras, contrapunteadas por la ansiedad de la novia que espera y desespera. Luego, Tito Alonso conoce a Elisa C. Galvé y siente que nace de él algo que no es ya el amor a su carrera y a sí mismo. Hay una separación final y una pareja que se casará cuando Alonso recobre la vista, pues la había perdido.
El libreto, por un lado, puntualiza relaciones individuales que deberán subrayar la abnegación de una vida dedicada a los demás, y, por otro, describe semidocumentalmente la vida del soldado. El film es más eficaz en este plano semidocumental, porque la puesta en escena de Fleider intercala allí pormenores significativos: los amables alpinistas del principio enloquecidos al final, etc., de tal modo que la lucha en la montaña parece efectivamente terrible. En las escenas filmadas en interiores no molesta el artificio del set excepto en el prolijo maquillaje de Elisa C. Galvé.
Como trabajo de dirección son menos convincentes los conflictos sicológicos, aunque en ellos pueda estar la parte profunda del argumento, y aunque en momentos lleguen a conmover, pues están expresados en diálogos informativos que lo dicen todo: de Alonso con el médico amigo (Ruschel), con la mujer encontrada (Galvé), con el camarada en quien se puede confiar (Kossi); del enamorado con su novia (Pellegrini, Alemán).
Algunos recursos melodramáticos —ceguera de Alonso— y el fácil simbolismo —música de Beethoven para definir una personalidad— son defectos del inconsistente asunto. Hay, además, saltos en la narración que dejan escenas inconclusas. Técnicamente, lo mejor es la fotografía en colores (de Ignacio Souto), muy nítida. En la carrera de Leo Fleider este film número quince trata de tener una inquietud expresiva, lo cual es algo. Los buenos propósitos y la buena actuación de Tito Alonso y el elenco apenas sobreviven entre las fallas del libreto.

CARLOS GARDEL, HISTORIA DE UN IDOLO. r., a. y g.: Solly. f.: Ignacio Souto. m. y d.m.: Héctor Stamponi. d.a.: Benicio Núñez. mtj.: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. cr.: Juan C. Copes. a.r.: Felipe López. s.: Oscar Fernández, Francisco Zapata y Walter Ferazzo. Textos originales de: Jorge L. Borges, Enrique Cadicamo, Ismael Bravo, José Portogallo, León Benaros, González Tuñón y Solly. Contiene recopilación de fotos, documentos, dibujos, noticiarios y fragmentos de los films: Nobleza gaucha (1915), Flor de durazno (1916), Cuesta abajo (1934), El tango en Broadway (1934), El día que me quieras (1935) y Tango Bar (1935). I.: Tito Lusiardo, Julio J. Nelson, Liana Lagos, Bettina Hudson, Pacheco Fernández, Anselmo Grani, Oscar Núñez, Carlos Canessa y el "Tango-Ballet", de Juan C. Copes, con María Nieves. pr.: Juan Schröder. pr.e.: José Lepera. l.pr.: Pedro Pereiro. dst.: A.D.O.C.A. e.: Argentina, 1962/3. f.e.: 16.4.64. s.e.: Hindú, Aconcagua, Alba, Alberdi, Buen Orden, California, Coliseo de Flores, G. Bourg, G. Buenos Aires, G. Rivadavia y Rosedal. dr.: 85'. c.: s/r.

Carlos Gardel es un fenómeno como pocos; a veintinueve años de su muerte la admiración popular se mantiene. La reposición anual de sus films, la venta de sus discos, su efigie sonriente en cada rincón argentino demuestran su perdurabilidad.
Un análisis del mito era necesario. Por eso el director Solly intentó elucidarlo en este, su primer film. Contó con material del Archivo Gráfico de la Nación, con escenas filmadas a propósito, y, principalmente, con fragmentos de cinco films de Gardel. El propósito fue establecer un paralelo entre la evolución del cantor y la del país. El film intercala canciones de Gardel con fotografías sobre inmigrantes europeos y tomas del combate Firpo-Dempsey, la semana trágica, la ascensión de Uriburu al gobierno, el entierro de Yrigoyen, etc. Estas escenas están relacionadas con las de Gardel por el común tiempo en que transcurrieron; fijan la época pero no enriquecen el tema central.
El material filmado ex profeso por Solly es el más objetable; la escena del candombe en Montevideo requería otro ángulo para que la gente pareciera más de la que es; un baile sobre los orígenes del tango está bien ilustrado musicalmente, pero es demasiado largo y desentona en el contexto; el doble que simula la silueta de Gardel molesta en un film donde también se ve la verdadera imagen del cantor.
La elección de Lusiardo y Nelson como comentaristas tampoco es adecuada; únicamente factores sentimentales la explican: el primero actuó con Gardel y el segundo difunde sus discos por radio. Presentar a ambos frente a la cámara no es la mejor ilustración posible para la información que aportan.
La aparición de Gardel en un film suele provocar el aplauso popular (a éste no le fue muy bien en sala de estreno); sobreponerse a la seducción de su voz es empresa difícil. Pero este film, que presenta a Gardel en una recopilación que nadie había intentado antes —lo cual es un mérito—, no cumple la premisa inicial de Solly; esto es, no analiza las causas que construyeron el mito: las sobreentiende e incluye material informativo circunstancial. A las virtudes personales de Gardel, Solly es ajeno.

TRES HISTORIAS FANTASTICAS. r., g. y pr.: Marcos Madanes. a.: tres cuentos de Silvina Ocampo, Santiago Dabove y Miguel A. Asturias. f.: Pedro Marzioletti, Ricardo Younis, Ignacio Souto y Juan Kellatis. cm.: Marcelo Pais. m. y d.m.: Virtú Marogna. d.a.: Juan C. Ferrari. de.: Bernardo Arias. mtj.: Antonio Rampoldi. a.r.: Gilberto Sierra. s.: Abel Scotti. tt.: Gil y Bertolini. I.: Alex. I.: La Red de S. Ocampo. I.: Virginia Lago y Beatriz Barbieri. II.: El Experimento de Verinsky; de S. Dabove. I.: Homero Cárpena, Pedro Buchardo, Armando Clavier, Eduardo Vaner, Mario Giusti. III.: El Venado de las Siete Rozas; de M. A. Asturias: I.: Héctor Carrión, Eduardo Galán, David Llewellyn, F. Fuentebueno. dst.: ASUAN. e.: Argentina, 1963. f.e.: 1.10.64. s.e.: Suipacha. dr.: 84'. c.: prch. men. 14 e inc. men. 18 a.

De tres historias independientes está compuesto el film. Con ellas el director Marcos Madanes ha "querido bucear en los fenómenos parasicológicos que tanto han intrigado al hombre y que han dado origen a la magia y a la superstición".
1) "La red". Virginia Lago mata a una mariposa y luego ésta la hostiga, como un remordimiento, hasta ahogarla a Virginia en el mar. El episodio carece casi de diálogo y también de sugestión. El drama de la muchacha está expresado en la realidad que la rodea y en la que a veces su pesadilla es visualizada, pero el espectador no se inquieta con ella. El escaso diálogo y el ambiente sumario dan al episodio cierto helado clima irreal. El aire de una frustrada pretensión lo envuelve.
2) "El experimento". Un suicida electrocutado no revive en la mesa de operaciones, porque no quiere resucitar y no porque falle el experimento al cual es sometido. El diálogo entre varios científicos y el monólogo de un muerto explican minuciosamente el asunto. Debió haberse subrayado como a la racionalización científica puede escapársele el secreto del corazón humano, pero esto el espectador lo entiende cerebralmente; al director se le escapa la emoción cinematográfica.
3) "El venado de las siete rozas". En un pueblo andino la superstición impulsa a cuatro hermanos a cortar las cabezas de cuatro vecinos para que cese el hipo de su madre; el quinto hermano enloquece, pero cura cuando es muerto el venado mágico en quien solía transformarse el curandero. Este es el episodio menos fantástico, pues puede entenderse como descripción de costumbres, nivel en donde tiene cierto pintoresquismo. Nada parece sobrenatural, porque los personajes conversan tanto que eluden la posibilidad del misterio, pero sin embargo hay aciertos: narración más ágil que en los episodios anteriores, exteriores funcionales, e incluso adecuado acento indígena en los personajes.
En el conjunto, ésta parece la obra de un inquieto director debutante que se propone una meta adonde su impericia le resulta difícil llegar. Hacía falta un lenguaje cinematográfico preciso y sutil, comparable a la bondad del lenguaje literario de Ocampo, Dabove y Asturias, para reeditar el logro mágico de estos.

LA HERENCIA. r. y g.: Ricardo Alventosa. a.: cuento homónimo de Guy de Maupassant. f.: América Hess. cm.: Carmelo Labótrico. f.f.: Adolfo García Gálvez, m. y d.m.: Jorge López Ruiz. d.a.: Ponchi Morpurgo. mtj.: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. a.r.: Ricardo Feliú. s.: Jorge Castronuevo y Miguel Babuini. mq.: Antonio Notari. I.: Alex. est.: Lumiton. I.: Juan Verdaguer, Nathan Pinzón, Marisa Grieben, Alba Mujica, Ernesto Bianco, Alberto Olmedo, Héctor Méndez, Silvio Soldán, Juan A. Domínguez, Oscar Caballero, Nelly Tesolín, Solo Vasechi, Fernando Iglesias "Tachalas", Alfredo Distasio, Miguel Paparelli, Ana M. Galli, pr.: Luis A. Bellaba. l.pr.: Juan A. García. dst.: GALA. e.: Argentina, 1962. f.e.: 10.12.64. s.e.: Ocean, Flores, P. del Cine y Gral Belgrano. dr.: 78'. c.: prch. men. 18 a.

La herencia afrontó muchas dificultades: calificación en categoría B, exhibición prohibida, etc. Elogios en distintos festivales, una actitud más comprensiva por parte de autoridades oficiales y varios cortes infligidos facilitaron su tardío estreno.
Trata sobre un matrimonio burgués, con un marido estéril y una herencia a cobrarse en el caso de que un hijo nazca; con la colaboración de un tercero, el hijo llega. Este asunto le permite al director Alventosa (debutante) la pintura verosímil de un ambiente, pese al tema basado en un relato extranjero de Guy de Maupassant). En los burócratas que holgazanean en la oficina, en la familia muy cuidadosa de las frases presuntuosas ("mundo occidental y cristiano") y de la conducta hipócrita, en el desinterés concreto por los problemas que no sean los propios, se ven detalles costumbristas con los cuales Alventosa nacionalizó el tema, mucho más eficazmente, por cierto, que con los titulares periodísticos que mencionan recientes hechos políticos.
Las fallas están en el terreno de la narración, en el estilo, no en el de la ambientación. La acción tiene un ritmo lento que demora innecesariamente las peripecias, debilitando incluso las notas cómicas, eficaces sin embargo en otros momentos. El film tiene una apariencia amateur, referida al estilo narrativo que se inspira visiblemente en modelos europeos, en algunas pretendidas audacias, sin asimilarlas a un estilo personal, y no a la técnica que es solvente en general.
Con sus debilidades, el film es elogiable dentro de la producción nacional: está en una línea de inquietud creativa que cristaliza en logros parciales.

FICHAS TECNICAS DE LOS OTROS FILMS ARGENTINOS ESTRENADOS

ACOSADA. r.: Alberto Du Bois. a. y g.: A. Du Bois y Diego. f.: Ignacio Souto. m.: Alberto Monges. dc.: naturales. mtj.: Rosalino Caterbetti. l.: Libertad Leblanc, Néstor Zavarce, Eva Moreno, José Borda, Alberto Alvarez, Adolfo Martínez Alcalá, Francisco Ferrari. pr.: Emilio Spitz. dst.: CLASE. o.: Argentina/Venezuela, 1963. f.e.: 10.9.64. s.e.: Paramount y Libertador. dr.: 70'. c.: proh. men. 18 a.

BUENAS NOCHES, BUENOS AIRES. r.: Hugo del Carril. a. y r.: Rodolfo M. Taboada. f.: Humberto Peruzzi (EC). em.: Domingo Bugallo. m. y d.m.: Mariano Mores. d.a.: Mario Vanarelli. mtj.: José Serra. a.r.: Felipe López. s.: Francisco Zapata y Walter Ferazzo. mq.: Blanco Olavego y Nerón Kesselman. pn.: Elso Piccone y César Quintana. db.: Producciones "Story". l.: H. del Carril, Virginia Luque, Ambar La Fox, Antonio Prieto, Néstor Fabián, Susy Leiva, "Los 5 Latinos", M. Mores, Aníbal Trejo, Bebe Bidart, Tito Lusiardo, Palito Ortega, "Hermanos Abalos", Pedrito Rico, Julio Sosa, Maribel Marcel, Jorge Sobral, Ramona Galarza, "Los Cantores de Salavina", "Los Quilla Huasi", Violeta Rivas, Araentinita Vélez, Roberto Grela, Elizabeth Killian, Roberto Escalada, Ubaldo Martínez, Enzo Viana, Constanza Hoel y Víctor Ayos, con sus respectivos ballets. l.: Alex. est.: San Miguel. pa.: IMAG. dst.: D.A.S.A. o.: Argentina, 1963/4. f.e.: 1.10.64. s.e.: Ocean, Gral. Paz, Rivera Indarte, R. de la Plata, P. del Cine y Constitución. dr.: 94'. c.: s/r. de.: Juan Romano.

UN VIAJE AL MAS ALLA. r.: Enrique Carreras. a.: Ricky Torres. g.: José Dominiani y Alexis de Arancibia. f.: Antonio Merayo. cm.: Alberto Curchi. m. y d.m.: Tito Ribero. d.a.: Geri Muñoz. mtj.: Jorge Garate e Higinio Vecchione. a.r.: Orlando Zúmpano. s.: Douglas Poole y Reynaldo López. mq.: María Lassaga y Vicente Notarj. l.: Alex. cn.: "Despeinado", de y por Palito Ortega. l.: Mercedes Carreras, Jorge Salcedo, Guillermo Battaglia, María L. Santés, Fabio Zerpa, Augusto Benardo, Cristina Berys, Palito Ortega, Lilian Valmar, Romualdo Quiroga. pr.: Vicente Marco. j.pr.: Carlos Roig. est.: A.S.F. dst.: GRAL. BELGRANO. o.: Argentina, 1964. f.e.: 28.5.64. s.e.: Normandie, Pueyrredón, Roca, Argos, G. Sud, Nobel, Cumbre y Aconcagua. dr.: 80'. c.: inc. men. 14 a. (Este film obtuvo el 13º Premio del Instituto de Cinematografía; además, obtuvo el primer premio a la fotografía en b. y n. —Merayo— y música —T. Ribero).

MUJERES PERDIDAS. r. y pr.: Rubén W. Cavallotti. a.: cuento de Dalmiro Sáenz. g.: Isaac Aisemberg. f.: Alberto Etchebehere. em.: Carmelo Lobótrico. m. y d.m.: Lucio Milena. d.a.: Emilio Rodríguez M. mtj.: Jorge Garate. a.r.: Carmelo Staróplis. s.: José A. Feijóo y Juan C. Bértola. mq.: María Lassaga y Elvira Itzcovich. l.: Alex. l.: Jorge Salcedo, Gilda Lousek, Miriam de Urquijo, Enrique Fava, Daniel de Alvarado, Ignacio de Sarca, Berta Ortegosa. j.pr.: Adolfo Cabrera. est. y dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1963/4. f.e.: 13.8.64. s.e.: Monumental y barrios. dr.: 79'. c.: proh. men. 18 a. (Exhibido en el Festival de Karlovy-Vary, 1964).

DISLOQUE EN MAR DEL PLATA. r.: Conrado Diana. a. y g.: Abel Santa Cruz. f.: Ricardo Younis (EC). em.: Carmelo Lobótrico. f.f.: Atilio Rodríguez. d.a.: Oscar Lagomarsino. mtj.: Rosalino Caterbetti y Blas Agüero. a.r.: Esteban Etcheverrito. s.: A. Douglas Poole y Reynaldo López. mq.: Isabel Kaiser. pn.: Marta Spinach. tt.: Gil y Bertolini. l.: Alex. l.: los integrantes de "La Revista Dislocada": Delfor, Jorge Porcel, Luis Decibe (Calígula), Arnaldo Larrosa (Mengueche), "Belindo", Isabel Lainer, Vicente Larrusa, Carlos Ferreyra, Anito Almada, Ernesto Báez y Raúl Rossi, y la actuación especial de: Ambar La Fox, Maurín, René Jolivet. pr.: Antonio P. Motti. j.pr.: Julio Godoy. dst.: ASUAN. o.: Argentina, 1962. f.e.: 20.8.64. s.e.: Metro, Pueyrredón, Medrano, Moreno, Príncipe, G. Córdoba, Buen Orden, Cervantes, Los Andes, 25 de Mayo, Park, Sáenz, Rivas, Roxy, Alberdi, Odeón, Loreno, Parque, Cumbre y G. Buenos Aires. dr.: 73'. c.: s/r.

MARIA M. r. y p.: Emilio Vieyra. a. y g.: Vito de Martini. f.: Aníbal González Paz. cm.: Enrique Filipelli. m. y dm.: Víctor Buccino. mtj.: Jacinto Cascales. a.r.: Jorge Mobaied, s.: Jorge Castronuovo y Miguel Babuini. mq.: Jorge Bruno. pn.: Elsa Piccone. l.: Alex. l.: Libertad Leblanc, Gloria Guzmán, Fernando Siro, José M. Langlais, Ignacio Quirós, Aldo Kaiser, Emilio Comte. j.pr.: Rodolfo Biancardi. pa.: Prod. Argentinos Asociados. dst.: Y Cinematográfica. o.: Argentina, 1964. f.e.: 15.10.64. s.e.: Hindú ,Buen Orden, Coliseo de Flores. El Nilo y Sol de Mayo. dr.: 92'. c.: proh. men. 18 a.

BETTINA. r.: Rubén W. Cavallotti. a.: obra teatral homónima de Joe Makia. g.: Diego Santillán y J. Makia. f.: Ricardo Younis. cm.: Aníbal Di Salvo. f.f.: Argentino Allero. m. y d.m.: Jorge López Ruirz. d.a.: Gérmen Gelpi. dc.: Antonio Sotelo. mtj.: Jacinto Cascales. a.r.: Carmelo Staróplis. s.: José Feijóo y Juan C. Bértola. mq.: Roberto Combi. est.: Baires. l.: Alex. l.: Nora Cárpena, Enzo Viena, Sabina Olmos, Santiago Gómez Cou, Marty Cosens, pr.: Angélica M. Ferreiro. j.pr.: Juan A. Testa. pa.: Produc. Cinem. A. M. Ferreiro. dst.: PELICULAS ARGENTINAS. o.: Argentina, 1962/63. f.e.: 27.2.64. s.e.: G. Rex, Constitución, Cuyo, Gral. Belgrano y R. Indarte. dr.: 78'. c.: proh. men. 18 a.

EL CLUB DEL CLAN. r.: Enrique Carreras, a. y g.: Alexis de Arancibia. f.: Alberto Etchebehere. cm.: Carmelo Lobótrico. m. y d.m.: Lucio Milena. d.a. :Emilio Rodríguez M. mt.: Jorge Garate. a.r.: Esteban Etcheverrito. s.: José Feijóo y Juan Bértola. mq.: María Lassaga. pn.: Ludivina Rodríguez. l.: Alex. l.: Jolly Land, Violeta Rivas, Palito Ortega, Raúl Lovié, Lolo Fransen, Chico Navarro, Johnny Tedesco, Galo Cárdenas, Raúl Cobián (Tanguito), Perico Gómez, Nicky Jones, Cachita Galán, Beatriz Bennet, Fernando Siro, Rafael Carret, Alfredo Barbieri, Guillermo Battaglia, Pedro Quartucci, Estela Molly, Fabio Zerpa, Tristán Díaz Ocampo, Martha González. j.pr.: Carlos Roig. pa.: G.S.L. dst. y est.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1963/4 f.e.: 12.3.64. s.e.: Monumental, Los Angeles, G. Norte, G. Savoy, G. Rivadavia, G. Bourg, Buen Orden, Coliseo de Flores, Majestic, El Plata, Aconcagua, Rivas, Nobel y Parque. dr.: 74'. c.: inc. men. 14 a. (El último acto ha sido filmado en EC).

TRES ALCOBAS. r.: Enrique Carreras. a.: obra teatral de Luis Tejeder. g.: Emilio Villalba Welsh. f.: Ricardo Younis (EC). cm.: Carmelo Lobótrico. m. y d.m.: Tito Ribero. d.a.: Oscar Lagomarsino. mtj.: Rosalino Caterbetti. a.r.: Esteban Etcheverrito. s.: A. Douglas Poole. mq.: Ernesto D'Agostino. l.: Alex. l.: Manuel de Sabattini, Julio Sandoval, Pepita Martín, Osvaldo Miranda, Pedro Quartucci, Inés Moreno, Julio Arroyo. pr.: Juan Pelisch. j.pr.: Julio Godoy. dst.: ASUAN. o.: Argentina, 1962. f.e.: 24.9.64. s.e.: Ambassador, Gral. Belgrano, R. Indarte, R. de la Plata, Constitución y Cuyo. dr.: 79'. c.: s/r.

CLEOPATRA ERA CANDIDA. r.: Julio Saraceni. a.: obra teatral "Doña Vitaminas", de Rodolfo Torrado. g.: y d.: Abel Santa Cruz. f.: Américo Hoss. cm.: Carmelo Lobótrico. m. y d.m.: Lucio Milena. cr.: Adelco Lanza. d.a.: Emilio Rodríguez M. mtj.: Jorge Garate. a.r.: Argentina M. de Saraceni, s.: Mario Fezia. mq.: María Lassaga. pn.: Susana Fernández. l.: Alex. l.: Nini Marshall, Juan Verdaguer, Johnny Tedesco, Tito Lusiardo, Estela Molly, Vicente Rubino, Amelito Vargas, Tristán Díaz Ocampo, Jesús Pompín, Mario Sabino, Orestes Soriani, Susana Ferrer, Otto Werberg, Ego Brunoldi, Juan C. Cevallos. pr.: Carmelo Santiago. a.pr.: Adolfo Cabrera. pa.: Filmex Argentina. dst. y est.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1964. f.e.: 23.4.64. s.e.: Iguazú, G. Norte, G. Savoy, Rivas, Majestic, Aconcagua, G. Bourg, Buen Orden, Coliseo de Flores, G. Rivadavia, Nobel, El Plata, G. Lugano y Cervantes. dr.: 90' c.: s/r.

EL GORDO VILLANUEVA. r.: Julio Saraceni. a.: Luis de la Plaza. g.: Carlos A. Petit. f.: Américo Hoss. m.: Horacio Malvicino. d.a.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Garate. l.: Alex. l.: Jorge Porcel, Julio Sandoval, Juan C. Altavista, Héctor Calcaño, Guillermo Battaglia, Luisina Brando, Héctor Fuentes, Vicente Forastieri, Fabio Zerpa, Jesús Gómez, María E. Podestá, Saúl Jarlip, Tristán Díaz Ocampo, Susana Andrée y "Los Wawancó". pr.: Emilio A. Bonacera. pe.: Protón. dst.: y est.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1964. f.e.: 11.6.64. s.e.: Hindú, G. Savoy, Majestic, G. Bourg, Aconcagua y Rivas. dr.: 83' c.: inc. men. 14 a.

EL DEMONIO EN LA SANGRE — Ver ficha técnica en este número pág. 34. **Datos complementarios: f.e.:** 19.6.64. **s.e.** Opera, Pueyrredón, Roca, Argos, G. Sud, Fénix, Nobel y Parque. **dst.:** COLUMBIA. **dr.:** 102'. **c.:** proh. men. 18 a.

CANUTO CAÑETE Y LOS 40 LADRONES. r.: Leo Fleider. a. y g.: Abel Santa Cruz. f.: Antonio Merayo. cm.: Jorge Prats. f.f.: Juan Boos. m. y d.m.: Tito Ribero. d.a.: Emilio R. Mentasti. mtj.: Jorge Garate e Higinio Vecchione. a.r.: Felipe López. s.: José M. Paleo. mq.: Elbo Gauna. l.: Alex. l.: Carlos Balá, Mariangeles, Roberto Fugazot, Osvaldo Domec, Romualdo Quiroga, Mario Savino, María Armand y la actuación especial de Tono Andreu, Tito Alonso, Fina Basser, Nelly Beltrán, Alberto Berco, Ernesto Bianco, Colomba, Rodolfo Crespi, María Rosa Gallo, Darío Garzay, Jacinto Herrero, Mauricio Jouvet, Nelly Laines, Aída Luz, Jorge Luz, Gildo Lousek, Gilberto Peyret, Nathan Pinzón, Javier Portales, Fernando de Soria, Ignacio Quirós, Beatriz Taibo, Luis Tasco, Enzo Viena. pr.: Martín Rodríguez Mentasti. pr.e.: Salvador Salías y Guido Aletti. est.: y dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1964. f.e.: 2.7.64. s.e.: Trocadero, Gral. Paz, R. Indarte, Constitución, P. del Cine, R. de la Plata, Aconcagua, Majestic, 25 de Mayo, Cervantes, Hollywood, G. Córdoba, El Plata, G. Lugano, Rivas, El Nilo, Nobel y Odeón Palace. dr.: 78'. c.: s/r.

LA DIOSA IMPURA/IDEM. r.: Armando Bo. a.: Alfredo Ruanova. g.: A. Bo y A. Ruanova. f.: Julio Lovera y Agustín Martínez Solares (EC). em.: Alberto Curchi. d.a.: Gori Muñoz y Jorge Fernández. mtj: Rosalino Caterbetti y Andrés Ceballos. a.r.: Gilberto Sierra. s.: José A. Feijóo y Juan Bértola. mq.: Ernesto D'Agostino. est.: A.S.F. y San Angel. l.: Alex y Cinecolor, l.: Isabel Sarli, Julio Alemán, Mario Lozano, Víctor Junco, A. Bo, María Casado, Aliza Koshi, Edmundo Rivero, Roberto Grela y sus guitarras y la Orquesta típica de Domingo Federico, con la colaboración de Enrique M. Francini y Armando Pontier. pr.: Carmelo Santiago y Gregorio Walerstein. j.pr.: Juan Pitrau. pe.: Filmex Arg./Filmex Méj. dst.: PEL-MEX. o.: Argentino/Méjico, 1963/4. f.e.: 5.11.64. s.e.: Sarmiento, Constitución, Cuyo, Flores, Gral. Paz, G. Bourg, Park y R. de la Plata. dr.: 104'. c.: proh. men. 18 a.

LA LEONA. r., a., g., d. y pr.: Armando Bo. f.: Julio Lavera (EC). cm.: Francisco Mirada. m. Monsueto y Ayala Morín. dc.: naturales. mtj.: Rosalino Caterbetti. a.r.: Gilberto Sierra. s.: Víctor Bobadilla. mq.: Eduardo Vega. l.: Alex. l.: Isabel Sarli,, A. Bo, Santiago Gómez Cou, Monsueto, Adalberto Silva, G. Sierra, Mónica Grey, Arnaldo Montel. j.pr.: Juan Pitrau. pa.: SIFA. dst.: COLUMBIA. o.: Argentino, 1964. f.e.: 17.9.64. s.e.: Sarmiento, Constitución, Flores, Gral. Paz, P. del Cine, Palais Blanc, Park, 25 de Mayo. dr.: 93'. c.: proh. men. 18 a. (Filmada en Brasil).

LA GRAN CARRERA, r.: Paul Rouger, f.: Pedro Marzialetti (EC.). mtj.: Antonio Ripoll y Armando Blanco. n.: Pérez Loasó. pa.: Automóvil Club Argentino. dst.: ASUAN. o.: Argentina, 1964. f.e.: 19.3.64. s.e.: Normandie. dr.: 77". c.: s/r.

LOS CULPABLES/ACCIDENTE 703. r.: José M. Forqué. a. y g.: Pedro Masó, Vicente Coello y J. M. Forqué. f.: Juan Mariné. m.: Adolfo Waitzman. d.a.: Antonio Simont. l.: Carlos Cores, Carlos Estrada, Susana Campos, Nuria Torray, Julio G. Cabo, José L. López Vázquez, Maite Blasco, Manuel Gómez Bur. pa.: As/Tecuara. dst.: ASUAN. o.:

España/Argentina, 1962. **f.e.:** 25.6.64. **s.e.:** Ocean y barrios. **d.o.:** y **dr.:** 87', **c.:** prob. men. 14 a. (Exteriores filmados en Madrid, Barcelona, Guadalajara y Zaragoza.

CUIDADO CON LAS COLAS. **r.:** Julio Saraceni. **a.** y **g.:** Abel Santa Cruz. **f.:** Humberto Peruzzi. **cm.:** Alberto Curchi. **f.f.:** Miguel A. Guglielmino. **m.** y **d.m.:** Tito Ribero. **d.o.:** Gori Muñoz. **mtj.:** Jorge Gorate e Higinio Vecchione. **o.r.:** Virgilio Mugüerza. **s.:** José Feijóo y Juan Bértola, **mq.:** Vicente Notari. **pn.:** Leonar Piccone. **i.:** Alex. **I.:** Juan C. Thorry, Fernando Siro, Julia Sandoval, Enrique Serrano, Beatriz Taibo, Ambar La Fox, Beba Bidart, Vicente Rubino, Paulette Christianne, Lalo Hartich, Joe Rigoli, María Armand, Zulema Speranza, Ricardo Quinteros, Lucio de Val, Ricardo Jordán. **pr.:** Roberto Siconlfi. **j.pr.:** Carmelo Vecchione. **a.pr.:** Angel Paravagna. **pa.:** Protón. **dst.** y **est.:** ARGENTINA SONO FILM. **o.:** Argentina, 1964. **f.e.:** 12.11.64. **s.e.:** Iguazú, Aconcagua, G. Bourg, Buen Orden, Coliseo de Flores, El Nilo, Rivas y G. Liniers, **dr.:** 95'. **c.:** prób. men. 14 a.

UN SOLTERO EN APUROS. **r.:** Alberto Du Bois. **a.** y **g.:** Pastor y Rojas. **f.:** Ignacio Souto. **mtj.:** Rosalino Caterbetti. **s.:** Luis Capriles. **mq.:** Miguel Angel. **i.:** Beatriz Taibo, Edgar Jiménez, Héctor de Jesús Pérez (El suavecito), Tucusito, Alberto Alvarez, Doris Wells, Héctor Bayardo. **pr.:** Emilio Spitz. **dst.:** CLASE. **o.:** Venezuela / Argentina, 1963/4. **f.e.:** 19.11.64. **s.e.:** Ambassador. **dr.:** 74'. **c.:** s/r.

TU Y YO SOMOS TRES/IDEM. **r.:** Rafael Gil. **a.:** obra teatral homónima de Jardiel Poncela. **g.:** Rafael García Serrano, R. Gil y Rodolfo M. Taboada. **f.:** Felipe López (EC). **m.:** Isidro Maiztegui. **i.:** Analia Gadé, Alberto De Mendoza, Ismael Merlo, Lina Calderón, Katia Loritz, José Rubio, José Isbert. **pa.:** Coral/Internacional. **dst.:** PELICULAS ARGENTINAS **o.:** España/Argentina, 1962. **f.e.:** 30.1.64. **s.e.:** Monumental, G. Rivadavia, Coliseo de Flores, Buen Orden, G. Bourg. **d.o.:** y **r.:** 90'. **c.:** inc. men. 14 a. (Filmado en España).

★

Otros films no mencionados hasta ahora son: Un soltero en apuros *(Du Bois, Nº 7), trivial cómica con canciones;* Cuidado con las colas *Saraceni, Nº 35), cómica rutinaria que registra la actuación postrera de Enrique Serrano y* La gran carrera *(Paul Rouger, Nº 1), un documental que describe sin matices un gran premio argentino de carrera. Dos films fueron filmados en España:* Tú y yo somos tres *(Rafael Gil), cómica directa sin originalidad y* Los culpables *(José María Forqué), que aúna sin solidez episodios de diverso carácter.*

★

En una votación efectuada entre los colaboradores de TIEMPO DE CINE alrededor del Cineclub Núcleo resultó imposible determinar el mejor estreno argentino de 1964. Cuatro films (por otra parte, los únicos mencionados en la votación) empataron posiciones: La Tigra *de Leopoldo Torre Nilsson,* Primero yo *de Fernando Ayala,* Circe *de Manuel Antín y* La herencia *de Ricardo Alventosa. Sobre 37 estrenos argentinos en 1964 (incluidas las coproducciones) esos cuatro son sin duda los más destacados.* ◆

LOS QUE SE FUERON EN 1964

por HECTOR VENA, con la colaboración de JUAN C. BOSETTI

TIEMPO DE CINE hace llegar cada año a sus lectores esta sección en la que da cuenta de las figuras, vinculadas al séptimo arte, fallecidas en el curso del mismo. No es más que una recordación de todas aquellas personas que, de una u otra forma, han contribuido al desarrollo del cine como arte, ciencia o simplemente como industria. En algunos casos la fecha de fallecimiento puede no ser exacta o se ignora. En el primer caso se han tenido en cuenta las fuentes más responsables.

ALBERTSON, FRANK. Nació en Fergus Falls (Minnesota) el 2-2-1909. Ingresó en el cine como extra, siendo dirigido por Seiter y Cruze. Pero es con John Ford con quien inicia una larga carrera entre 1929-32, realizando cinco films. Ya en el sonoro se afirmó como galán cómico y trabajó con actrices como Bárbara Stanwyck, Elissa Landi, Katharine Hepburn, etc. Sus films más importantes fueron: **Furia** (1936), **Servicio de Hotel** (1938), **Mamá soltera** (1939). Su carrera abarca más de 100 películas; últimamente lo hemos visto en **Psicosis** (1960). Alternó su actividad cinematográfica con el teatro y la TV. Falleció durante el mes de febrero, a los 55 años.

ALLEN, GRACIE. Actriz de revista, variedades, radio, cine y desde 1950 de la TV norteamericana, nacida en San Francisco el 26-7-1902; formó pareja en 1921 con George Burns, con quien contrajo enlace en 1925. Alcanzaron en su país una fama extraordinaria, arribando al cine en los primeros años del sonoro en un corto musical de la Paramount. Fue figura destacada de la serie musical "Big Broadcast". Sus últimas actuaciones fueron **Honolulú** (1939) y **Dos novias para un marino** (1944). Falleció a fines del mes de agosto.

AMATO, GIUSEPPE (Giuseppe Vasturo). Actor, realizador y productor italiano nacido en Nápoles el 24-8-1899. A los trece años ingresó en la compañía dialectal "Murolo" como actor. En ese rubro debutó en cine en 1914 en la productora napolitana "Polifilm" con Pupotello. En 1922 hizo sus primeras armas como director con **Sott e concelle**. En su dilatada carrera como actor, guionista, realizador o productor se encuentran títulos como: **Il cappello a tre punte** (1934), **Trenta secondi d'amore** (1936), **Batticuore** (1938), **Grandi magazzini** (1939) **La cena de las burlas** (1942), **Adelante que hay lugar** (1942). Afirmado como productor tuvo parte activa en **Cuatro pasos en las nubes** (1943), **Navidad en el campo 119** (1947), **Mañana es demasiado tarde** (1949), **Francesco giullare di Dio** (1950), **París es siempre París** (1951) **Umberto D** (1951), **Don Camilo** (1952). **¡Ay que mujer!** (1952), etc. Su último trabajo como director fue: **La muerte de un bandido** (1962) y como productor **La dolce vita** (1960). Falleció en Roma el 3 de febrero.

ARNOLD, JOHN. Operador del cine "mudo" norteamericano nacido en New York City el 16-11-1883. Conoció toda la primera época de esta cinematografía trabajando en los estudios de la "Edison", "World", "Biograph", "Vitagraph" y otros. Posteriormente pasó a la "Metro", retirándose a principios del sonoro siendo, por varios años, presidente de la "Academy's Tecnicians Branch" y de la "Society of Cinematographers". Sus trabajos más importantes fueron: **El gran desfile** (1925) **Mr. Wu** (1927) y **The Wind** (1928). Colaboró con realizadores como John Ince, Dallss Fitzgerald, Harry Beaumont, William Beaudine, King Vidor, William Nigh y Victor Sjöstrom, entre otros. Falleció en los primeros meses del año, en Palm Spring.

ARNOLD, NORMAN GREGORY. Escenógrafo y productor inglés fallecido en Londres a la edad de 69 años. Desde 1920, año en que se inició en el cine en la "Famous Players Lasky" trabajó, entre otras, en las compañías Herbert Wilcox Co. "B.I.P.", "British Lion", "Warner Bros" —sucursal inglesa— y en la "Ealing". Sus trabajos más importantes fueron **Chu Chin Chow** (1923), **Blackmail** (1929), **Juno and the Paycock** (1930), **Atlantic Ferry** (1941), **Hue and Cry** (1947) y **The Galloping Major** (1951).

BADGER, CLARENCE G. Realizador norteamericano nacido en San Francisco el 18-6-1880. Falleció en Sydney, Australia el 17 de junio a los 84 años. Además de director fue tipógrafo, periodista y guionista. En esa última actividad ingresó al cine y en 1915 debuta como director en la "Keystone". Posteriormente dirigió para "Goldwyn" una serie de films con el famoso Will Rogers. De gran actividad en la década del 20 trabajó con intérpretes de la fama de Mabel Normand, Lon Chaney Sr., Bárbara La Marr, Colleen Moore, Betty Compson y Bebe Daniels; a esta última en una gran sucesión de films. De su dilatada carrera podemos citar: **Ese no se qué** (1927), **No, No, Nonette** (1930) y **That Certain Something**, realizado en Australia, sobre las vicisitudes de un director americano en ese país.

BARROSO, Ary. Compositor brasileño de piezas populares; nació en Ubá —Minas Gerais— en 1903. Falleció en Río de Janeiro en los primeros días de febrero. Músico de notable calidad comenzó su carrera en los famosos carnavales cariocas. Sus composiciones comenzaron a difundirse por todo el mundo y Carmen Miranda interpretó varios de ellos en las comedias de la "Fox". Posteriormente tuvo su espaldarazo mundial con el film Saludos (1942) producido por Walt Disney. Sus composiciones más famosas fueron: "Bahia", "Acuarela do Brasil", "Paulistinha querido", "En la bajada del zapatero", etc.

BENDIX, WILLIAM. Actor norteamericano nacido en New York el 14-1-1906. En sus inicios fue comerciante y tuvo figuración como jugador de "beisbol" en el equipo de "The Giants". Debutó como actor profesional, gracias a la intervención de Cheryl Crawford, en la obra de Saroyan "The Time of Your Life" en el papel del policía Krupp, tenía 33 años. En 1942 trabajó en su primer film **La orquídea de Brooklyn**, de Kuth Neumann. Su aspecto de hombre rudo, feo y de buen corazón le ganó un puesto importante entre los más famosos característicos de Hollywood. Ocasionalmente, y en film menores, fue actor principal. De su dilatada carrera se pueden citar: **Guadalcanal** y **China** (1943) **Echo a la deriva** (1944), **La dalia azul** (1946), **Calcuta** (1947), **La vida de Babe Ruth** (1948), **El gran robo** y **Calles de Laredo** (1949), **La antesala del infierno** 1951) hasta llegar a **Aguas profundas** (1957) **Lo amargo y lo dulce** (1959), **Una vez a la semana** (1962) y **Jóvenes y valientes** (1963). Se le vio en varios films de la "Paramount" actuar conjuntamente con Alan Ladd, también fallecido este año y cabe recordar, por una u otra causa, estos films que se agregan a los citados y que son puntales en su carrera: **La mujer del año** y **Un alma torturada** (1942), **La millonaria y el monstruo** (1944), sobre la obra de O'Neill y **Macao** (1951), donde fue dirigido por Von Sternberg. Ultimamente actuaba en TV en la serie "Life of Riley", donde según los comentarios había hecho una verdadera creación. Falleció en el Hospital del Buen Samaritano, Los Angeles, el 14-12-64.

BORELLI, ALDA. Hermana mayor de la famosa actriz del cine mudo italiano Lydo e hija de Napoleone Borelli, nació en Cava dei Tirreni —Salerno— en 1882. Extraordinaria actriz teatral actuó en la compañía de De Forro y de De Sanctis, con quien se casó más tarde. En 1923 formó su propia compañía y fue aclamada mundialmente. Su paso en el cine no fue tan notable como el de su hermana y se le recuerdan sólo cuatro películas realizadas, todas ellas, en 1916. **Tormento Gentile** y **L'enfant de l' amour**, de Emilio Chiene y **Destino** y **Cuore ingrato**. En su compañía llegó, en 1942, a trabajar Gassman, en "La nemica", de D. Nicodemi. Falleció en Milán el 25 de mayo último.

BOROCOTÓ (Ricardo Lorenzo). Comentarista deportivo famoso por sus páginas en "El Gráfico", especialmente sus "apiladas" y en otras publicaciones de su especialidad, el deporte. Precisamente su conocimiento y su calor humano, sumado a su manera peculiar de ver el deporte lo llevó a trabajar con Leopoldo Torres Ríos en ese buen film que fue **Pelota de trapo** (1948); sus otras colaboraciones al cine y siempre girando sobre el tema del fútbol fueron **Con los mismos colores** (1949) y **Pelota de Cuero** (1962). Además colaboró en otros films en la productora General Belgrano, como ser **Ritmo, sal y pimienta.** Había nacido en Montevideo. Falleció en Buenos Aires en el mes de junio.

BRENDEL, EL (Elmer Goodfellow Brendel). Actor de variedades, teatro y cine norteamericano nacido en Filadelfia el 25-3-1891. Falleció en Hollywood a los 73 años, el pasado mes de abril. Debutó en los estudios de la "Paramount" en 1926 en el film **You Never Know Women,** de William Wellman. Se destacó en papeles de escandinavos o europeos en general, componiendo un personaje humorístico sentimental, muy común al cine norteamericano; además, se aprovechó su parecido con Larry Semon. Su dilatada carrera de más de 25 años tiene títulos de éxito como **Camino de Arizona** (1927) **Alas** (1927), **Women of All Nations** (1931) **Cabalgata** (1933), **Ricitos de oro** (1935), **El valle de los gigantes** (1938) y **El capitán Cautela** (1940).

BROWN, NACIO HERB. Compositor norteamericano de extraordinario calidad nacido en Deming —New México— el 22-2-1896. Desde su comienzo en el cine trabajó con el letrista Arthur Freed. Su primer films obtiene el "Oscar": **La melodía de Broadway** (1929) de Harry Beaumont. Continúa colaborando en producciones de ese tipo y tiene la satisfacción de tener éxito tras éxito. Así podemos destacar **Canción de amor pagano** (1930) y las famosas **Melodías de Broadway** de 1936 y 38, **Una noche en la Opera** (1935) y **San Francisco** (1936). Luego del 40 su trabajo es más esporádico y A. Freed en 1952, utiliza una recopilación de sus obras más famosas y las incluye en **Cantando en la lluvia** que fue un suceso. Sus canciones recorrieron todo el mundo y así tenemos que hasta Carlos Gardel incluyó en su repertorio dos de ellas, "Amor pagano" y "Yo nací para ti". Falleció en San Francisco a fines de setiembre. Su nombre completo era Ignacio Herbert Brown.

CANARO, FRANCISCO (Pirincho). Nació el 26 de noviembre de 1888 en San José de Mayo, Uruguay hijo de inmigrantes italianos. Alrededor de 1899 su familia se trasladó a Buenos Aires en procura de mejores horizontes. Trabajó de "canillita" y en una fábrica de latas de aceite. Su temprana vocación por la música hizo que, aún niño, aprendiera los rudimentos de la interpretación musical con un violín fabricado por él mismo. A los 18 años organizó un terceto típico y con variada fortuna actuó en localidades del interior. Ya fogueado y conocido, tocó en el "Cafe Royal" de Suárez y Necochea, integrando un terceto con Samuel Castriota y Vicente Loduca. Su éxito fue enorme y pasó inmediatamente al centro, al "Bar Iglesias", a "El Estribo", al "Rodríguez Peña". Consagrado por el fervor popular, actuó durante mucho tiempo junto con Roberto Firpo y se convirtió, desde entonces, en parte inseparable del tango y su historia. Llevó exitosamente nuestra música popular al Brasil, a Europa, a los Estados Unidos, al Japón. Compositor fecundo, dejó innumerables tangos, entre ellos: "Sentimiento gaucho", "Madreselva", "El internado", "El pollito", "El matasanos", y el inolvidable "Tangón". Actuó en radio y teatro, y grabó gran cantidad de discos. En 1918 estuvo entre los fundadores y principales propulsores de la Sociedad de Autores y Compositores de Música (hoy SADAIC). Su actuación en el cine argentino fue extensa y variada. Fue uno de los primeros en apartar dinero y trabajo a la naciente industria, asociándose con Jaime Yankelevich, Juan Cossio y Eduardo Morera en la fundación de los Estudios Río de la Plata. Como productor, como autor de la música —solo o en colaboración, entre otros, con Ivo Pelay, Sebastián Piana, Luis Rubinstein, Max Dierendher, Lucio Demare, Dajos Bela, Bert Rosé, Alfredo Malerba, Hans Dierhammer—, o como intérprete, vinculó su nombre a numerosos films, entre ellos: **Tango** (1933); **Idolos de la Radio** y **Riachuelo** (1934); **Por buen camino** (1935); **Ya tiene comisario el pueblo** y **Puerto Nuevo** (1936); **Los muchachos de antes no usaban gomina, Dos amigos y un amor, Turbión** y **Madreselva** (1938); **Un hombre bueno** y **La canción de los barrios** (1941); **La historia del tango** (1949); **Con la música en el alma** (1951); **La voz de mi ciudad** (1952); **He nacido en Buenos Aires** (1959); **Mi Buenos Aires querido** (1960); **Canción de arrabal** (1961). Falleció en Buenos Aires el 14 de diciembre último.

CANNON, ROBERT. Director de animación de los estudios U. P. A., de dibujos animados. Renovador del género junto con John Hubley, luego de haber trabajado para Disney y haber notado el estancamiento de este precursor del dibujo. Ganador en varias oportunidades del "Oscar" de la Academia se destacó con el personaje **Gerald Mc Boing Boing** (El niño prodigio) y luego con la serie **Madelenita.** Falleció en Hollywood a los 54 años.

CANTOR, EDDIE (Edward Israel Iskowitz). Actor de revistas, teatro y cine norteamericano, nacido en New York, de padres rusos, el 31-1-1892. Desde 1908 en las tablas hasta que llegó a la consagración al ingresar en el famoso teatro de Ziegfeld luego de pasar por el de Earl Carroll, su carrera de cómico y bailarín continuó sin tropiezos hasta que en 1928 llevó a las tablas "Whoopee" que permaneció dos años en cartel. Ya consagrado definitivamente es contratado por Goldwyn para trasladar esa comedia al cine, y así, en 1930 hizo **Diviértase** (Whopee). En diez años tiene una serie de éxitos como ser **Palmy Days** (1931), **Tarero a la fuerza** (1932), **Escándalos romanos** (1933), **Lluvia de millones** (1934), **Porque de ensueños** (1936), **El hijo de Alí Babá** (1937) y **Cuarenta madrecitas** (1940). A partir de esa fecha y desvinculado de Goldwyn su carrera tomó una curva descendente y se le vio esporádicamente en **Gracias a mi buena estrella** y **La cantina de las estrellas,** de 1943 y 1944 respectivamente y para la "Warner". Luego lo vemos ocasionalmente en film de la "R. K. O." donde era a la vez productor asociado como ser, **Cabalgata alegre** (1944) y **Oyeme cantar** (1948). En 1960 reprisó en Broadway con "My Forty Years on the Show" y realizó radio y T. V. Además de su actividad como actor se destacó como escritor en el "The Saturday Evening Post" y como gremialista siendo fundador de la "Actor Equity Asociation" y director de la "Jewish Theatrical Guild of América" y de la "Radio Artist s Federation. La Academia premió su "contribución a la alegría del mundo" con un "Oscar". Murió querido por todos en Beverly Hills, California, el 10 de octubre.

CONNOLY, MYLES. Guionista y productor norteamericano nacido en Boston en 1898. Paralelamente se desempeñó como escritor y periodista. Ingresó a los estudios "Metro" en 1944 como guionista del film **Música del corazón.** Trabajó en varias otras ocasiones con el director Henry Koster y en 1947 es co-libretista de **Cuando pasan las nubes.** Posteriormente trabajó con Frank Capra en **State of Union** (1948), **Here Comes the Groon** (1951) y **Un hombre sin suerte** (1959). También colaboró en **Hans Christian Andersen** (1952) y últimamente en **El maravillaso mundo de los hermanos Grimm** (1962) y **El mejor candidato** (1964). Falleció en Santa Mónica a los 66 años.

CONROY, FRANK. Actor teatral y cinematográfico, empresario y director teatral nacido en Derby —Inglaterra— el 14-10-1890. Falleció en Paramus —New Jersey— de un ataque al corazón. Luego de desarrollar una intensa actividad teatral en su país se trasladó en 1915 a los EE. UU. donde fundó el Greenwich Village Theatre. En 1920 llega a Hollywood como extra pero tiene que esperar el sonoro para imponerse como actor de carácter de relevantes condiciones. De su extensa carrera de más de 150 películas podemos indicar: **Gran Hotel** (1932), **La ley de la sangre** y **Los últimos días de Pompeya** (1935), **El ángel blanco** (1936), varios films de la serie Charlie Chan, como ser **Charlie Chan en la Opera** (1937), **Los candelabros del emperador** (1937), **Sucedió entre bastidores** (1943) y **El nido de las víboras** (1948).

DE LANGE RAUL. Nacido en San Isidro (Prov. de Buenos Aires), pasó su infancia en Viena. A los 16 años se inscribió en el Conservatorio del Emperador y luego de un intenso aprendizaje debutó como actor en Troppau. Seguidamente actuó en el Teatro Real de Hannover y más tarde se incorporo a la compañía de Max Reinhardt. Luego de una extensa gira por Europa se dirigió a Buenos Aires, adonde llegó en 1939. Actor vigoroso, de rara personalidad, poseía una voz intensa y sobrecogedora. Durante muchos años —en compañía de Herta de Lange, pianista— ofreció exitosos recitales sobre textos bíblicos y obras clásicas en nuestro país y en España. En el cine nacional se recuerdan sus actuaciones en **Prisioneros de la tierra** (1939) —extraordinaria interpretación de un médico vencido por el alcohol— y en **El crimen de Oribe** (1950). Falleció durante el mes de octubre.

DHELIA, FRANCES. (Francelina Benoit). Actriz teatral y cinematográfica francesa nacida en Saint-Lubin-en-Vergonnois en 1898. Falleció el 6 de abril en París. Dama joven del teatro francés luego de realizar una intensa y consagratoria gira por Sudamérico, ingresó en 1917 a los estudios parisinos con **Coeur de gavroche.** Actúa en más de 50 películas pudiéndose citar: **La croisade** (1922), **La garconne** (1923), **La maternelle** (1925), **Sa tete** (1929) y ya en el sonoro **Roger-la-honte** (1932), **L'Assomoir** (1933), y **Une main a frappé** (1938).

FERGUSON, PERRY. Director artístico del cine estadounidense. Famoso por sus escenografías para **El ciudadano** (1941) y **Lo mejor de nuestra vida** (1945). Falleció en Hollywood a la edad de 62 años.

FILIBERTO, JUAN DE DIOS. Nació el 8 de marzo de 1885 en Buenos Aires, donde falleció durante el mes de noviembre último. La necesidad le obligó a ganarse la vida desde muy niño, por lo que ejerció diferentes oficios, mientras que llevado por su vocación estudiaba diversos instrumentos. Ya adolescente, encauzó su entusiasmo por la música porteña estudiando con María Marasso, Pozzinetti, Piaggio, Stiatessi, y con el entonces popular "Bachicha". Su sensibilidad captó con asombrosa clarividencia el espíritu de nuestro tango, y compuso piezas que, en su momento, ni el público ni aún los entendidos comprendieron. Su primer tango fue "Guaymallén". Luego siguieron, entre otros, "Cura segura", "El jilguero", "Quejas del bandoneón" —compuesto a pedido de Augusto P. Berto—, "El pañuelito", "Amigazo", "Vuelta de Rocha", "Yo te bendigo", y ya en 1926, "Caminito". Afirmado su éxito en la conciencia popular, confirmaría su triunfo con "Cuando llora la milonga", "Malevaje", "Clavel del aire" y "Botines viejos". Entre los letristas que colaboraron con Filiberto merecen ser recordados Brancatti, Velich, Bruno, Discépolo y Celia Peñaloza, autores de los versos de sus mejores obras. En 1918 se contó entre los fundadores de la Sociedad de Autores y Compositores de Música (hoy SADAIC). Durante muchos años dirigió la Orquesta Típica Sinfónica Municipal. Su actividad en el ámbito de la música porteña fue intensa en todos los planos, tanto en las esferas oficiales como privadas. Figura importantísima en el desarrollo y evolución de nuestra música popular, fue uno de los grandes del tango, al que le dió ternura sin menoscabo de su hombría y una línea melódica sin desvirtuar su ritmo, redimiéndolo de su fama pendenciera. Creador de la "canción porteña", Filiberto hizo del tango un amigo del hombre de trabajo. Su actuación en el cine nacional fue escasa y esporádica. En 1933 intervino con su orquesta en **Tango** y en 1940 colaboró con Anselmo Aieta y Alberto Solfer en la banda musical de **Los celos de Cándido.**

GLASS, MAX. Productor, autor y realizador del cine francés nacido en Viena-Austria, en 1890. Doctor en letras y profesor de historia fue autor de numerosas obras científicas, novelas y piezas teatrales. Sus principales producciones, teniendo en cuenta que su ingreso al cine se produjo en 1921, fueron: **La reine des Resquilleuses** (1936), **Rasputin** (1938), **Entente Cordiale** (1938) y su realización más importante **Le chemin des dames** (1952). Falleció en París.

GOLDSMITH, I. G. Productor del cine inglés y del americano nacido en Viena el 26-5-1893. Se inició como asistente en la "Apollo Film Co." de Viena. En 1925 lo encontramos en Berlín como gerente de la British International Films. Se independiza como productor en 1931 con el film **Student Romance,** en Inglaterra. Sus éxitos más resonantes fueron: **Las estrellas miran hacia**

abajo (1940) y **El castillo de los sombreros** (1941). Después de la guerra realiza **Bedelia** (1946). Falleció en Vermont, EE. UU. a los 70 años.

GOYITO (ADOLFO DESANTI). Nacido el 10 de octubre de 1908, se apasionó en su juventud por la música de jazz, cuando ésta comenzó a ganar adeptos entre los noctámbulos de Corrientes angosta. Cuando contaba 22 años, junto con Adolfo Ortiz y Paul Wyer integró como "crooner" el famoso conjunto Dixie Pal's. Durante muchos años fue aplaudido también por los públicos de Bolivia, Chile y Uruguay. Alejado temporariamente del medio artístico, retornó en 1952 con la orquesta de Domingo Marafioti y luego se desempeñó como "disc-jockey" desde 1958 hasta 1960, siendo ésta su última actividad. Con los Dixie Pal's actuó en **Crimen a los tres** (1935) y **Radio Bar** (1936). En 1939 viajó a los Estados Unidos para actuar en cuatro films, pero compromisos derivados de su casamiento le impidieron concretar propósitos. Falleció durante el mes de agosto.

GUIOL, FRED. Libretista y director norteamericano nacido en San Francisco en 1898. Se inició colaborando con Griffith en 1918. Desde 1921 se incorporó al equipo de Hal Roach, donde a partir de 1923, debuta como director en la serie de Glenn Tryon. Pasa a la "R. K. O. Pathe" en el año 1930, y realiza películas de dos actos. Indudablemente su principal labor, aparte de los films dirigidos con Wgeeler y Woolsel, fue su colaboración con George Stevens desde **Cohens and Kelly in Trouble** (1933), pasando por **Gunga Din** (1939), **La canción del recuerdo** (1941), **Tres contra todos** (1942), **El desconocido** (1953) y **Gigante** (1956) donde fue además director de 2ª unidad. Falleció en Bishop, California, a los 66 años.

GUTIERREZ DEL BARRIO, ALEJANDRO. Compositor nacido en España, siendo joven aún se trasladó a nuestro país, donde formó su personalidad musical. Entre sus obras, de raigambre hispana, se destacan el vals "Virginia" —compuesto a los diez años de edad—, la "Suite gitana", "Tres cantares andaluces", "El trianero" y "Mi caballo jerezano". Se inspiró también en el folklore indígena y, dentro de esta tendencia, una de sus páginas más representativas es la serie de aires incaicos "Tusuy-Tusuy", distinguida con medalla de plata y diploma. Consustanciado con la música popular porteña, en 1936 colaboró con Julio De Caro realizando instrumentaciones para el espectáculo "La evolución del tango de 1870 a 1936", presentado por Radio El Mundo y posteriormente en el teatro Opera, con enorme éxito. Escribió partituras para sainetes líricos, revistas y operetas, pero fundamentalmente se consagró al cine, pues escribió la música de más de 70 películas, entre cortos y largometrajes. De entre los primeros se recuerdan los realizados por Carlos Pessano para el Instituto Cinematográfico del Estado a principios de la década del 40: **Tigre, Nahuel Huapi, Vendimia** —en colaboración con Alberto Rodríguez—, y **Playa Grande.** De entre los segundos: **El cabo Rivero** (1938) —en colaboración con Osvaldo Fresedo—; **Ha entrado un ladrón y Pueblo chico infierno grande** (1940); **Cuando canta el corazón** (1941); **Mañana me suicido, La novela de un joven pobre y Sendas cruzadas** (1942); **Frontera sur, Pasión imposible, Juvenilia** —en colaboración con Roberto García Morillo— y **La piel de zapa** (1943); **Pacha Mama, El juego del amor y del azar, Centauros del pasado y El Deseo** (1944); **Villa Rica del Espíritu Santo** y **Cuando en el cielo pasan** listo (1945); **El capitán Pérez, La honra de los hombres, Un modelo de París, Las tres ratas, María Rosa, Tres millones y el amor,** y **Adiós pampa mía** —en colaboración con Tito Ribero— (1946); **Romance musical, Un marido ideal, La senda oscura, Cumbres de hidalguía, La cumparsita, Vacaciones** y **El precio de una vida** (1947); **Pobre mi madre querida, Cuidado con las imitaciones, Juan Moreira, La secta del trébol** y **Romance sin palabras** —en colaboración con Roberto Locatelli— (1948); **Las aventuras de Jack, Juan Globo, Vidalita** —en colaboración con Luis Gianneo, Juan Ehlert y Sebastián Piana—, y **Almafuerte** (1949); **Cinco grandes y una chica, Lejos del cielo, Surcos de sangre** —en colaboración con Tito Ribero— y **La fuerza ciega** (1950) **Mi vida por la tuya, Vivir un instante** —en colaboración con Sebastián Piana y Cátulo Castillo—, **La indeseable** y **Mujeres en sombras** (1951); **El túnel** (1952); **Los troperos** (1953); **El calavera** (1954); **Los peores del barrio** (1955); **Bendita seas** y **La muerte flota en el río** (1956). Por su partitura para **Pacha Mama** obtuvo en 1944 el Premio de la Asociación de Cronistas y en 1945 el Premio Bienal 1944/45 de la Comisión Nacional de Cultura; en 1948 mereció el Premio de la Academia por su música para **Juan Moreira** y en 1949 se hizo acreedor a un Diploma de la Academia por la banda musical de **Almafuerte.** En 1941, cuando se constituyó la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, Gutiérrez del Barrio asistió como representante de la rama músicos. Falleció en Buenos Aires durante el mes de septiembre.

HARDWICKE, SIR CEDRIC. Actor teatral y cinematográfico inglés nacido en Stourbridge (Worcestershire) el 19-2-1893. Luego de estudiar en la "Royal Academy of Dramatic Arts of London" debuta como actor dramático a los 19 años. En su dilatada carrera teatral este genial actor fue intérprete de los principales personajes de Shakespeare, Shaw, Sheridan, Drinkwater, pasando por el famoso "Old Vic" y por los principales teatros neoyorkinos. Lateralmente no desdeñó la comedia y así se recuerda su interpretación en "Show Boat" de Hammerstein y Jerome Kern o en "El Jardín de los cerezos" de Chejov. Sus comienzos en el cine fueron en 1931, en su patria, en **Dreyfus;** en 1935 pasa a los Estados Unidos para realizar **La feria de vanidades** y **Los Miserables; regresa** el mismo año a su país y en un par de años interpreta cinco o seis films de los que se destacan **Lo que vendrá** (1936) y **Las minas del Rey Salomón** (1937). Vuelto a Norteamérica se afirma considerablemente con su extraordinario trabajo de Mr. Barde en **Horas robadas** (1939). Ese mismo año filma **Los aventuras de Stanley y Livingstone** y **El jorobado de Notre Dame.** A partir de esa fecha y filmando en ambos países sus títulos más importantes fueron: **La sospecha** (1941), **El fantasma de Frankestein** (1942), **Los comandos** y **Se ha puesto la luna** (1943), **La cruz de Lorena** (1944), **Wilson, Las llaves del reino** y **El retrato de Dorian Gray** (1945), **Festín diabólico** y **Un caso de honra** (1948), **Salomé** (1953), **Helena de Troya** y **Ricardo III** (1956), **La historia de la humanidad** y **La vuelta al mundo en 80 días** (1958) y **Cinco Semanas en Globo** (1962). En 1934 fue nombrado Baronet de la Corona Inglesa y en 1960 "Padre de la Escena" en Broadway. Había escrito dos libros, "Supongamos" y "Una victoria en órbita". Falleció, víctima de una enfisema, en el University Hospital de New York el 6 de agosto a los 71 años.

HARE, LUMSDEN. Actor del teatro y cine estadounidense nacido en Coshel —Irlanda— el 17-10-1875. Falleció en Hollywood a los 89 años. Iniciado en el teatro Dublin y Londres se destacó en las comedias de G. B. Shaw. Con su compañía realiza giras por Africa, Japón, China e India. En 1905 llega a Estados Unidoss debutando en Hollywood en 1916 en el film **As In a Looking Glass** Trabajó con los más famosos realizadores e intérpretes de la época; entre los primeros citaremos a John Ford, William Beaudine, William Howard, Archie Mayo, Alfred Green, E. Sutherland, R. Boleslowski, Henry Hathaway, etc., y entre los actores: Victor Mc Laglen, Mirna Loy, Will Rogers, Joan Bennett, John Barrymore, Ronald Colman, Helen Hayes, William Powell, Gary Cooper, George Arliss, etc. De su extensa filmografía se destacan: **Clive de la India, Tres lanceros de bengala** (1934), **Las cruzadas** y **El cardenal Richelieu** (1935) **Bajo dos banderas** (1936), **La vida de Emilio Zola** (1937), **Gunga Din** (1939), **Rebeca** (1940), y más recientemente **Julio César** (1953). Además fue guionista y ocasionalmente director.

HARLAN, VEIT. Actor y director teatral y cinematográfico alemán, nacido en Berlín el 22-9-1899. Falleció en Capri el 13-4. Hijo del escritor Walter y esposo de la actriz Kristina Söderbaum. En 1927 comienza en cine como actor: **Die Hose.** En pleno auge del gobierno nazi debuta como realizador: **Krach im Hinterhaus** (1934). Su filmografía corre paralela a las directivas oficiales del partido; así realiza en 1937 **Der Herrscher** sobre el tema de los dotados para mandar; en 1938 filma **Jugend** sobre la juventud alemana; indistintamente fue haciendo películas contra los franceses en defensa de los prusianos y de la "raza superior". En 1940 dirige **Jud Suss,** un film antisemita y agresivo que al finalizar la guerra le provocaría dos procesos como criminal de guerra de los que finalmente fue absuelto. Realiza en 1941 **Der grosse König,** exaltación de Federico de Prusia; y en 1944, filma **Kolberg** - referente a la guerra franco-prusiana. Luego de finalizada la guerra y por espacio de siete años, le fue prohibido filmar. En 1951 volvió a los sets alemanes, siendo su nueva mira películas de espionaje, homosexualidad y sexo; de estas podemos citar: **El espía de Tokio** (1954) y la publicitada **El tercer sexo** (1957). En casi todos sus films, hasta 1955, es principal intérprete femenina su esposa la actriz K. Söderbaum.

HECHT, BEN. Libretista, director, productor cinematográfico, novelista y comediógrafo norteamericano nació en New York City el 28-2-1892. Falleció, en esa misma ciudad, el 18 de abril, aparentemente de un ataque cardíaco. Periodista nato fundó, en 1923, el "Chicago Literary Times"; junto con su amigo Charles Mac Arthur se dedicó al teatro, formando un rubro de éxito en Broadway. De su prolífica unión teatral podemos destacar "La primera plana" (1928) y "Siglo XX" (1933). Antes de 1925 ingresó al cine como guionista por recomendación de su amigo Joseph L. Mankiewicz; su primer trabajo de importancia es **La ley del hampa** (1927); a partir de entonces, y hasta su muerte, colabora en más de cien films en la industria de Hollywood. De ellos citaremos **La primera plana** (1931), **Scarface** (1932), **Rumbos de vida** (1933), **La comedia de la vida** y **Viva Villa** (1934), **La divina embustera** y **Goldwyn Follies** (1937), **Gunga Din, Cumbres borrascosas** y **Lo que el viento se llevó** (1939), **El camarada X** (1940), **Seis destinos** (1942), **Cuéntame tu vida** (1945), **Adiós a las armas** y **La leyenda de los perdidos** (1957) y **Motín a bordo** (1961). Además como director realizó siete películas, de las que mencionaremos **Crimen sin pasión** (1934), **Antes que me muera** (1940) y **El espectro de la rosa** (1946). En su dilatada carrera obtuvo dos "Oscar" como libretista, por **La ley del hampa** (1927) y **The Scoundrel** (1935).

HENLEY, HOBART. Director norteamericano nacido en Louisville (Kentucky) el 23-11-1891. Luego de un breve paso por la escena ingresa al cine en 1910, en New York. En su carrera de casi 25 años trabajó para la "Selznick", "Universal", "Metro", "Paramount" y "Warner". Se inicia como director en 1918 con **All woman** y se retira en 1934 con la película **Unknown Blonde.** De cierta notoriedad a fines del cine mudo dirigió intérpretes de nombradía como Warner Baxter, Will Rogers, Eleanor Boardman, Norma Shearer, Ramón Novarro, Adolphe Menjou, Walter Huston, Claudette Colbert y Bette Davis. Falleció en Beverly Hills, California.

JACOBY, GEORG. Guionista y director alemán nacido en Maguncia el 21-7-1890. Falleció en Munich a fines de febrero, a los 73 años. Debutó como director en 1920 con **El hombre sin nombre;** en 1923, en colaboración con D' Annunzio, obtiene un éxito clamoroso con **Quo Vadis?** interpretado por Emil Jannings. Ingresa al sonoro especializándose en las comedias musicales alemanas que competían el cetro con las americanas; sigue filmando en la época nazista y también posteriormente. Realizó especialmente películas con Helga Brink y Marika Rökk, que fueron sucesivamente sus esposas, sin sobrepasar el nivel del buen artesanado. Recordamos entre ellas: **Gasparone** (1937), **La Máscara azul** (1953), **Las piernas de Marika** (1958), y **La víspera del estreno** (1959). A partir de 1952 fue guionista de sus propios films.

KIMMINS, ANTHONY. Director y libretista británico nacido el 10-11-1901, en Harrow (Middlesex). Sus primeros contactos con el cine son como guionista en 1934 con **How's Chances?;** debuta como realizador en 1936 con **Laburnun Grove,** en colaboración con Carol Reed. Con una carrera opaca, en casi toda su trayectoria, tiene, sin embargo, dos títulos importantes: **El secreto de Mr. Denning** (1951) y **Las llaves del paraíso** (1953).

LADD, ALAN. Actor cinematográfico norteamericano nacido en Hot Springs, Arkansas el 3-9-1913. Deportista, periodista, locutor y "extra" en Hollywood, alcanza la fama en su primer film como intérprete: **Una alma torturada** (1942). Había debutado en 1939. Galán inexpresivo y recio, su dureza

en los gestos llegó a ser interpretada por el público como fiereza, y así lo utilizó Hollywood. Ya sea por la astuta publicidad de la Paramount o por la inteligente conducción de su esposo, la ex-actriz Sue Carol, lo cierto es que durante varios años se encontró entre los diez actores que más recaudaciones produjeron. De su extensa filmografía solamente citaremos: **Juana de París** (1942), **La dalia azul** (1946), **Chino** (1943), **Grandezas que matan** (1949), **La estatua desnuda** (1956), **Los malvados de Yuma** (1958) y **La cuna del mal** (1962). Pero hay una película que lo reconcilia con la crítica inteligente: **El desconocido** (1953); este éxito premió, en parte, su fidelidad a los estudios "Paramount". Su última actuación fue **Los inseparables** (1964). Falleció, intoxicado con sedantes y alcohol, en su residencia de Palm Springs el 29 de enero, a los 50 años.

LEE, LEONARD. Argumentista y guionista norteamericano nacido en New York el 4-9-1903. Diplomado en Princeton, su primera actividad artística se desarrolló en la radio, obteniendo franco éxito con una adaptación de Sherlock Holmes en 1936; ese mismo año debuta como libretista en Hollywood con **Sinner Take All**, dirigida por Errol Taggart. En su prolífica labor se destacó siempre en películas de corte policial y de espionaje, con excepción, casi única, de **El soldado de chocolate** (1941). En los estudios "Metro" y "Columbia" desarrolló la mayor parte de su labor. Falleció en Los Angeles a los 61 años.

LEPANTO, VITTORINA. Actriz del cine italiano nacida en Saracinesco, Ciociaria. De origen humilde se trasladó a Roma por razones de trabajo; su belleza y figura llamó la atención de los productores de la "Film d'Arte" quienes la hicieron debutar en **Otello** (1909). Antes de la primera guerra mundial se encontraba en su apogeo; **Carmen** (1909), **Marezia** (1912) la ubicaron en el firmamento. Posteriormente —en pleno conflicto— filma **L'avenire in agguato** (1915), **L'hombre** (1916), **Lucrezia Borgia** (1917) y **La signora delle perle** (1918). Al finalizar el conflicto bélico se produce la crisis del cine peninsular, que arrastra a varios de sus estrellas. Lepanto no fue ajena a la misma y su popularidad se fue esfumando. Hasta 1921, último año de su actuación, esta "diva" realizó cuatro films más; el postrero fue **L'amico**. Su actividad teatral se extiende desde el primer lustro del siglo hasta la segunda década; en 1911 era cabeza de compañía con Riccardo Tolentino, Eleuterio Rodolfi y Camilo De Riso. En 1915 formó nueva compañía con Lamberto Picasso. Aún se recuerda sus interpretaciones en "Il naufrago" de Mascariello y "Medusa" de Soria. Falleció en Roma a los 79 años, el 3 de mayo.

LORRE, PETER (Laszlo Löwenstein). Actor internacional de cine nacido en Rosenberg, Hungría, el 26-6-1904. Luego de completar sus estudios en Viena, abandona su hogar para trabajar con teatros ambulantes. Recorre su país, Suiza y Alemania. En 1928 se acerca a los estudios de este último país y debuta en 1929 con el film **Der Weisse Teufel**; casi inmediatamente, en 1931, se consagra mundialmente en **M, el vampiro negro**, creando un personaje que a través de su carrera le sería obligado a repetir con ligeras variantes. Luego de filmar en Francia, alterna los estudios ingleses con los americanos, y así pudimos verlo en: **El hombre que sabía demasiado** (1934), **Las manos de Orlac** y **Crimen y castigo** (1935). En 1937, contratado por la "Fox", y hasta 1939, realiza ocho películas —seis de ellas dirigidas por Norman Foster— de la serie "Mr. Moto", de gran repercusión popular. Filma luego **Yo fui una aventurera** (1940) y comienza una serie de éxitos con la "Warner" con títulos como **El halcón maltés** (1941), **Casablanca** y **La ninfa constante** (1942), **Pasaje a Marsella, Arsénico y encaje antiguo**, **La máscara de Demetrio** y **Los conspiradores** (1944), **Hotel Berlín** (1945), y **Tres desconocidos** y **El veredicto** (1946). Hasta su muerte realiza alrededor de 25 films, alternando su actividad con los sets europeos, dejando realizaciones como **La burla del diablo** (1953), **20.000 leguas de viaje submarino** (1955), **La vuelta al mundo en 80 días** (1956), **Medias de seda** (1957) y últimamente **El ingenuo** (1964). Su último film fue **Muscle Beach Party** (1964). En 1951 fue productor, guionista y realizador de un único film: **Der Verlorene**, filmado en Alemania. Como actor teatral desarrolla su actividad solamente en Europa e interpreta obras de Galsworthy, Wedeking Hauptmann, Bertold Brecht, Kataiev, Büchner, etc. Además hizo radio y televisión, debutando en la primera en Berlín en "Die heilige Johanna der schlachthofe", de B. Brecht, en abril de 1932. Falleció en Hollywood, a los 59 años, de un derrame cerebral, querido, apreciado y respetado por todos, pero nunca nominado para un "Oscar" de la Academia, el 24 de marzo.

MARLEY, J. PEVERELL. Fotógrafo norteamericano nacido en San José, California, el 14-8-1901. Artesano de óptimas condiciones trabajó junto a Cecil B. De Mille en sus más importantes films históricos de las épocas muda y sonora. Filmó temporariamente en Francia y luego tuvo un extenso contrato con la "Fox", y, últimamente, con la "Warner". Sus trabajos más importantes fueron: **Los diez mandamientos** (1923), **Los barqueros del Volga** (1926), **Rey de reyes** (1927), **Dinamita** (1929), **Fantomas** (1933 —filmada en Francia—), **El conde de Montecristo** (1934), **Bajo el puente** (1937), **En el viejo Chicago**, **La banda de Alejandro** y **Suez** (1938), **Sensaciones 1945**, **Noche y día** (1946), **Museo de cera** y **El fantasma de la Rue Morgue** (1953-4 —ambos filmados en sistema tridimensional—), **Serenata** (1956), **El águila solitaria** (1957) y **El temerario** (1958). Falleció en Santa Bárbara, California el 2 de febrero, a los 62 años.

MARX, HARPO (Arthur). Famoso "mudo", integrante con sus hermanos de una famosa "troupe" de cómicos excéntricos musicales que durante más de cuarenta años, ya sea por las compañías de revistas, teatro, cine o TV, divirtieron sanamente a los públicos de todo el mundo. Inicialmente formaban la "troupe" los cinco hermanos: Gummo, Zeppo, Chico, Harpo y Groucho. Los últimos cuatro llegaron al cine en 1929 y filmaron **The Cocoanuts**, continuando su carrera con **Animal Crackers** (1930), **Polizones y polizontes** (1931), **Horse Feathers** (1932) y **Duck Soup** (1933). Desde ese instante se desvincula Zeppo y el trío se afirma definitivamente con **Una noche en la Opera** (1935) y **Un día en las carreras** (1936). Durante casi una década hicieron las delicias de grandes y chicos con su comicidad "superrealista", sus excentricidades musicales y sus chistes demoledores. Harpo, brillante ejecutante del arpa —llegó a ser solista de orquestas sinfónicas— con su peluca rubia, gastada galera de felpa y una bocina como elemento de comunicación, descolló en este grupo alcanzando la cumbre en el género cómico. Su no extensa filmografía comprende, además, **Servicio de hotel** (1938), **Los hermanos Marx en el circo** (1939), **Los hermanos Marx en el Oeste** (1940), **Tienda de locuras** (1941), **Una noche en Casablanca** (1946), **Locos de atar** (1949), **Historia de la humanidad** (1957). Estos dos últimos films contaron con la interpretación de los tres hermanos, pero por razones particulares actuaban separadamente. Había nacido en New York el 23-11-1895. Falleció en el hospital Monte Sinaí, de Hollywood, luego de una intervención quirúrgica, el 28-9.

MC LEOD, NORMAN Z. (Norman Zenos Leonard). Director del cine norteamericano nacido en Grayling —Michigan— el 20-9-1898. Hizo su debut en Hollywood con el mediocre **Taking a Chance** (1929). Pero pronto se encontró a sí mismo en el género de la comedia lunática y en la dirección de los "capos" cómicos americanos. Así en 1930 realiza **Polizones y polizontes**, con los Hnos. Marx. De ahí en más, tiene una carrera no muy brillante pero efectiva y varios de sus films tuvieron gran repercusión comercial y el apoyo de la crítica. Podemos destacar: **Si yo tuviera un millón** —un episodio— (1932), **Alicia en el país de las maravillas** (1933), **Fantasmas bohemios** (1937), **Su excelencia** el vagabundo (1938), **Los fantasmas se divierten** (1938), **Recuerdos?** (1939), **El proceso a Mary Dugan** (1941), **La rubia audaz** (1942), **El lechero** (1946), **Delirios de grandeza** y **El corapálida** (1947), **Mi espía favorito** (1951), **El burlador de Venecia** (1955), **El tonto público Nº 1** y **Alias Jesse James**, del 57 y 59, respectivamente. Su decadencia se acentuó con la del cine brillante americano que desapareció en la post-guerra. Su mejor trabajo puede considerarse el de **Su excelencia y el vagabundo** y los de la serie de los "fantasmas". Falleció en Hollywood a los 66 años.

MORLAY, GABY (Blanche Fumoleau). Actriz del teatro y cine francés nacida en Saint Michel en L'Herme el 8-6-1897 —1893 según otros—. Falleció en Niza el 4 de julio ppdo., atacada de cáncer. Siendo muy joven huyó de su casa para emplearse en París; allí fue descubierta por Charles Burguet quien la hace debutar en 1912 en "Patins et Pantins". Inmediatamente, en 1913 hace sus primeras armas en cine con **La sandale rouge**. De su paso por el cine "mudo" podemos nombrar: **Août 1914**, con Max Linder, **Los nuevos señores** (1928) de Feyder. Paralelamente desarrollaba una intensa actividad en las tablas y se destacó en comedias picarescas, tramas con adulterio, infidelidades, etc. Representó obras de Bernstein, Birabeau, Caillavet, entre otras, y llegó a interpretar los clásicos. Sus grandes ojos, su diminuta figura y su temperamento fueron sus principales armas y su ingreso al sonoro le reportó una sucesión ininterrumpida de éxitos. **Felipe Derblay** (1932), **El escándalo** (1934), **El Rey** (1935), sin duda su actuación más recordada en el Río de la Plata, donde se destacó como esposa de Raimú y amante de Victor Francen. **Noches de fuego** (1936), **Giuseppe Verdi** (1938 —filmada en Italia—), **Detrás de la fachada** (1939). Estalló el conflicto mundial y contrajo nupcias con Max Bonnafous, ministro de Petain, lo que le valió muchas críticas. Al término del conflicto su marido fue arrestado por colaboracionista y detenido durante dos años. Ella luchó contra todos hasta conseguir su libertad. Después de la guerra pareció terminada su carrera pero en una transformación total se la vio como característica brillante y recordamos su paso por **Gigi** (1949), **Primera comunión** (1950), **El placer** (1952), **Si Versalles contara** (1953), **Papá, mamá, la criada y yo** (1954), **Napoleón** (1955). Había actuado en cine hasta 1960. Cuando se sintió enferma se retiró de toda actividad, pero próxima a su muerte decidió que ocurriera en la escena y representó hasta último momento "Lors que l'enfant parait", de André Roussin. Había actuado en Buenos Aires, en 1932, en el Teatro Odeón.

MOSER, HANS (Jean Juliet). Actor del teatro y cine austríaco y alemán nacido en Viena el 6-8-1880 y fallecido en la misma ciudad el 19 de junio. Estudió arte dramático y actuó en varias compañías de menor cuantía hasta que ingresó al "Josefstadt". Si bien en 1928 debutó en cine, en Checoslovaquia, con **Veterán Vetruba**, no se dedicó de lleno al mismo hasta 1931, cuando interpretó junto a Emil Jannings **Liebling der Götter**. Se destacó como comediante y especialmente en films-operetas y formando pareja con otro gran actor de esa procedencia Theo von Lingen. Interpretó más de 150 películas, citaremos: **Mascarada** (1934), **Sangre de artistas** (1938), **Café vienés** (1940), **19 de abril del año 2.000** (1952), **El congreso baila** (1955), etc.

MOUSSINAC, LEON. Crítico francés, que puede llamarse, junto con Louis Delluc, creador de la crítica seria cinematográfica. En 1928 funda el Cine-Club de France y escribe posteriormente una de las primeras historias del cine: "Naissance du Cinéma". Prisionero durante la guerra fue liberado en 1941 y fue director del I. D. H. E. C. —escuela superior de cine francesa— de 1948 al 50. Falleció en París el mes de marzo pasado.

MULCASTER, GEORGE B. Actor teatral y cinematográfico inglés nacido en Londres el 27-6-1891. Debuta en teatro en 1910 en Brighton, actuó luego en Londres y llegó en gira a Australia. Aparece por primera vez en cine a la edad de 49 años y se destacó rápidamente como inteligente característico. En su larga campaña actuó con los principales directores y actores del cine inglés, como ser Huntington, Will Hay, Faithfull, Wilcox, G. Ratoff y Patricia Roc, James Mason, Alastair Sim, Anna Neagle, Myrna Loy, Richard Greene. Sus películas más importantes fueron **Bajo el signo de Capricornio**, de Hitchcock y **María Chapdelaine**, de Marc Allégret.

NIÑO DE UTRERA (Juan Mendoza). En 1908 nació en Utrera, patria chica de los hermanos Joaquín y Serafín Alvarez Quintero, quienes cuando sólo contaba siete años de edad lo hicieron debutar en el teatro. Pronto se destacó en su labor interpretativa y actuó exitosamente en diversas salas de la península. Especializado en el "cantejondo".

fue un "cantaor" muy popular entre los públicos de su país y de Centro y Sur América. Su actividad en la Argentina se extendió a lo largo de más de quince años, tanto en la radiotelefonía como en el teatro, en pareja con Trini Morén y en el conjunto Romería. Intervino en las primeras realizaciones de la cinematografía española, en películas de carácter folklórico, junto a Estrellita Castro y Conchita Piquer, recordándose Rosario la cortijera. Falleció en Valparaíso, repentinamente, al terminar su actuación en la sala del Teatro Real.

O'CASEY, SEAN. Famoso dramaturgo irlandés nacido en Dublín en 1880. Desde chico luchó contra los ejércitos británicos y por la libertad de su pequeño país. Como comediógrafo tomó la misma posición revolucionaria de Shaw, Synge y en época más reciente Behan. De su vasta obra algunas han sido llevadas a la pantalla como ser **Juno and the Paycock** (1930 y **El arado y las estrellas** (1934), éstas realizadas por Hitchcock y Ford, respectivamente. Falleció en el mes de septiembre a los 80 años.

PALOMERO, ESPERANZA (Esperanza Palomero de Casaux). Actriz teatral, inició su carrera siendo casi una niña en la compañía de Florencio Parravicini. Favorecida por su hermosura y elegancia interpretó papeles de heroína romántica que alternó con los de tiple cómica. En 1911 contrajo enlace con el actor Roberto Casaux y siguió actuando en zarzuelas y operetas en el elenco de Parravicini. Posteriormente actuó en la compañía encabezada por su esposa y Lola Membrives, y también junto a Camila Quiroga y Angelina Pagano. Luego del fallecimiento de Casaux, ocurrido en 1929, se retiró de la escena hasta 1945, actuando desde entonces esporádicamente en diversos elencos hasta su retiro definitivo. El cine nacional registró su intervención en varios films, entre ellos: **Con los brazos abiertos** (1916), **Una porteña optimista** (1937), **Mi suegra es una fiera** (1939), **La guerra la gano yo** (1943) y **Torrente indiano** (1954). Falleció durante el pasado mes de agosto.

PAOLUCCI GIOVANNI. Documentalista, realizador, libretista y periodista cinematográfico italiano nacido en Pallanza el 24-6-912. Falleció inesperadamente en Roma el 21 de marzo. Durante 20 años fue uno de los más importantes documentaristas italianos iniciado en 1935 con el fotógrafo Piero Portalupi con el film **La nave** que obtiene el 2º Premio en la Bienal de Venecia. Posteriormente pasa al "Instituto Luce" donde desarrolla una intensa labor con títulos como: **Portofino** (1941), **Música e Santa Cecilia, Gelileo Galilei, Educarsi nel lavoro, La cinque terre** (1942), **Casa Verdi** (1943), **La valle di Cássino** (1945) y **Quartiere genovese** (1946). A partir de 1947 alterna documentales con largometrajes. Así tenemos en la última especialidad: **Preludio d'amore,** con Vittorio Gassamn, **La tuá donna** (1955) con Patricia Neal, **Cinco horas... un destino** (1960 —codirección con Cacoyannis—), **El Cid** (1961 —director de 2ª unidad de A. Mann—). Los cortos que realizó, además, fueron: **Sardegna** (1963), **La montagna di cenere** (1953), **Orizzonti del sole** (1954), **etc.** Su producción de cortos obtuvo premios en Venecia, Rouen y Locarno. Fue ensayista cinematográfico en "Bianco e Nero", "Il Giornale di Genova", "Cosmopolita" y "Cinema".

PELLICER, PINA. Joven actriz mejicana, nacida y fallecida en la Ciudad de México. Falleció en los primeros días de diciembre, tenía 29 años. Estudiante de filosofía y letras, actuó en conjuntos universitarios vocacionales como el "Poesía en voz alta", interpretó en ese lapso a Quevedo, Calderón, García Lorca, Sófocles, etc. Su primer trabajo profesional fue "El diario de Anna Frank", allí fue vista por el productor Frank Rosemberg y contratada para actuar junto a Marlon Brando en **El rostro impenetrable.** Su carrera no fue muy extensa, de ella conocemos **Macaria, Días de otoño** y **Rogelia,** esta última filmada en España. En el último Festival Internacional de la Argentina contamos con su presencia y obtuvo un premio del Jurado. Actriz sensitiva y culta estaba llamada a ser una de las más importantes del cine de habla hispana. Su muerte, ocurrida por intoxicación provocada, se produjo cuando estaba formando la "Comedia Nacional de México".

PENNICK, JACK (Ronald). Actor característico norteamericano nacido en Portland —Oregón— en 1896. Falleció en Hollywood. Con poca actividad teatral ingresa al "set" a fines del "mudo". En sus comienzos hizo de villano aprovechando su corpulencia y rostro. Más tarde trabajó con John Ford, de quien no se separaría en casi toda su carrera. Lo recordamos en: **The Four Sons** (1928), **Navy Blue** (1929), **La diligencia** (1939), **Los siete jinetes de la victoria** (1940), **Pasión de los fuertes** (1946), **Tres hijos del diablo** (1948), Río Grande (1950), **Mister Roberts** (1955), **El bucanero** (1958), etc.

PERUZZI, EMILIO. Cameraman italiano de relevante actuación en la cinematografía argentina. Llegó a nuestra ciudad cuando tenía 25 años y a partir de 1915 fotografió unas 15 películas, tales como, **Bajo el sol de la pampa, Gerundio** —que además coprodujo—, **Carlitos en Buenos Aires, La última langosta, Buenos Aires tenebroso, El capataz Valderrama, El rosal de la ruina.** Al finalizar la guerra volvió a Italia donde continuó su carrera, sobresaliendo **El Dante en la vida de su tiempo,** que fotografió junto a Carlo Montuori. Regresó a Buenos Aires en 1923. Alternó desde esa fecha la fotografía con la producción y así tenemos títulos como **Valle negro, Tribus salvajes** —documental—, **Criollo viejo, Muñecos de cera, La patria de los gauchos, Muchachita de Chiciana,** Buenos Aires también tiene y **María Pocy de Canelo** y **Puños, charleston y besos.** Posteriormente se trasladó al Uruguay, donde montó un laboratorio para Max Glücksmann y fotografió dos películas. No llegó a colaborar en el sonoro. Luego su nombre se perpetuaría en el de su hijo Humberto, correcto artesano. Falleció en el mes de abril.

PORTER, COLE. Músico norteamericano nacido en Perú (Indiana) el 9-6-1892. Hijo de familia de muy buena posición nació millonario y murió varias veces millonario. Cuando se filmó **Noche y día** (1946) la falta de grandes problemas en su vida motivó que los argumentistas —se trataba de un film sobre su vida— tuviesen que crear fracasos y preocupaciones. Estudió en Worcester, Yale y Harvard, terminando sus estudios de música en París. En 1916 debuta en Broadway con la comedia musical "See America First", que le reportó un fracaso total. Se enrola en la Legión Extranjera y pasa al ejército francés durante la guerra mundial. Terminado el conflicto retorna a los EE. UU. y entonces si obtiene en Broadway éxitos sin interrupciones. "Medias de seda", "Anything goes", "La alegre divorciada", "Can-can", son sólo algunos de ellos. Sus canciones, "Comienza el Beguine", "Qué es esa cosa que llaman amor,", "Noche y día", "Mi corazón pertenece a papito", etc., son conocidas en el mundo entero. Colaboró en los siguientes films: **La alegre divorciada** (1934), **Hoy es mañana** (1938), **Melodías de Broadway 1940, La secretaria privada de Andy Hardy** (1941), **La Dubarry era una dama** (1943), **El pirata** (1948), **La costilla del hombre** (1949), **Alta sociedad** (1956), **Medias de seda** (1957), **Las Girls** (1957), **Can Can** (1960), etc. Falleció en Santa Mónica (California) en el mes de octubre.

RICHARDS, ADDISON. Actor del cine y teatro norteamericano nacido en Zanesville (Ohio en 1903). Falleció en Hollywood. Comenzó actuando y dirigiendo teatros locales y arribó a Hollywood en 1933 debutando en **Riot Squad.** Característico inteligente actuó en más de 200 films llegando a nuestros días. Lo recordamos en **Ganarás el pan** (1934), **La patrulla implacable** (1935), **Gerónimo** (1939), **Nick Carter, detective** (1939), **Hacia otros mundos, Arizona** (1940), **Con los brazos abiertos** (1941), **Mis cinco hijos** (1944), prolongándose su carrera hasta **La oscuridad en lo alto de la escalera** y **Amar es juego prohibido** (1960).

ROBERTSON, JOHN STUART. Director y actor del cine norteamericano nacido en London (Ontario-Canadá) el 14-6-1898. Falleció en Escondido (California) el 9 de noviembre. Desde 1890 actuó como actor dramático hasta 1915 cuando ingresó en el cine, en la Vitágraph, en varios films de Harry Davenport. A partir de 1917, realiza sus propios films en distintas compañías como "Famous Players-Lasky", "Goldwyn", "Inspiration", "Firts National", M. G. M." y "Universal". En su carrera que abarcó 18 años —se retiró en 1935— dirigió a John Barrymore, Corinne Griffith, Alice Brady, Billie Burke, Nita Naldi, Mary Pickford, Richard Barthelmess, Dorothy Gish, Greta Garbo, Nils Asther, Joel McCrea, Shirley Temple, etc. Su obra más importante fue **Dr. Jekyll and Mr. Hyde** (1920). Según el historiador Lewis Jacobs, Robertson fue un director maldito del cine norteamericano. Su último film fue **Our Little Girl** (1935) con S. Temple.

ROLLIN, GEORGES. Actor teatral y cinematográfica francés nacido en Pont-a-Mousson (Nancy) el 6-4-1912. Falleció en París el 2 de marzo. Egresó del conservatorio de Nancy con el Gran Premio de interpretación y al poco tiempo ingresó a la "Comannie des Quinze" y actuó con George Pitoëff. Su dedicación lo lleva a ser profesor de dicción y actuación. Debuta en cine en 1935 en la versión francesa del film **Barcarolle.** No pudo repetir en el cine sus actuaciones teatrales y no pasó de ser un correcto actor de segundo plano. Sus trabajos más importantes fueron: **Yo acuso** (1937), **Ultimatum** (1938), **El último de los seis** (1941) **Nosotros los Guopi** (1943), etc.

SCHILDKRAUT, JOSEPH. Actor de teatro internacional y de cine norteamericano nacido en Viena el 22-3-1896. Estudió en Europa con Max Reinhardt y Albert Bassermann y ya en los EE. UU. —donde se trasladó con su padre, también actor— se inscribió en la American Academy of Dramatic Arts. Actúa en teatro de 1913 al 20 con Reinhardt y vuelve a los EE. UU. en 1921 y obtiene un clamoroso éxito con "Liliom" de Molnar. Ibsen, Shakespeare, Chejov, los clásicos americanos, todos fueron elementos puestos a disposición de Schildkraut para consagrarlo como uno de los más grandes actores de la escena norteamerciana, además de ser primer actor de teatro idisch. Debutó en cine bajo la dirección de Griffith en **Huérfanas de la tormenta** (1922). En su campaña de casi 40 años, obtuvo 2 "Oscars" de la Academia de Hollywood con los films **La vida de Emilio Zola** (1937) y **El corazón delator** (1942). Sus actuaciones eran casi siempre como villano y salvo en raras ocasiones salió de esos papeles. Sus mejores interpretaciones aparte de las citadas fueron: **Rey de reyes** (1927), **Show Boat** (1929), **Viva Villa** y **Cleopatra** (1934), **Suez** y **El jardín de Alá** (1936), **La baronesa y el mayordomo, María Antonieta** (1938), **Placer de tontos, El bazar de las sorpresas, Llegaron las lluvias** (1939), **Monsieur** Beaucaire (1946). Sus últimas actuaciones fueron **El diario de Ana Frank** (1959) y **Los golpes marcaron su muerte** (1961). Falleció en Manhattan, New York, el 21 de enero, de un infarto cardíaco.

SEITER, WILLIAM A. Director y productor norteamericano nacido en New York el 10-6-1892. Falleció en su residencia de Beverly Hills, de un ataque cardíaco, a mediados del año pasado. Ingresó al cine como actor de reparto de la "Selig", pasó a ser ayudante de dirección y guionista en la película de "dos actos" **Tangled Threads** en la "Universal". Posteriormente se inicia en la dirección con comedias interpretadas por Reginald Denny. Al iniciarse el sonoro lo vemos desplegando gran actividad y trabajando casi exclusivamente para la "R. K. O." y la "Universal". Se destacó en la comedia sofisticada o musical pero siempre de buen gusto, incluyendo, entre otros, **Una mujer de mundo** (1928), **Para qué ser buena?** (1929), **Cándidos y candilejas** (1929), **Sunny** (1930), **Bésame otra vez** (1931), **Si yo tuviera un millón** (1932 —un episodio), **Hijos del desierto** (1933), **Música en el corazón** y **Roberta** (1935), **Entre tú y yo** (1937), **Buscando marido** y **Tres chicas listas** (1938), **Dos enamorados** (1941), **Bailando nace el amor** (1942), **Idilio en el desierto** (1943), **Tras ellos... ellas** (1944), **Mis cuatro amores** y **Nadie como tú** (1945), **Venus era una mujer** (1948), **The Lady Wants Mink** (1953) y **Campeón de un día** (1953). Desde hacía un tiempo que se hallaba retirado del cine.

SEILER, LEWIS. Veterano director del cine norteamericano nacido en 1891. Se inicia en el cine pasando por todos los cargos de la producción, guionista, creador de "gags", etc., en el cine mudo, en la West Coast Prod. Más tarde llega a la Fox y comienza a dirigir películas de Tom Mix —2 actos— así tenemos títulos como **The Last Trail** y **Tumbling River** (1927). Posteriormente pasa al sonoro demostrando ser un correcto pero poco inspirado artesano. Pueden tomarse como ejemplo de su cine, bien hecho pero sin

inspiración estos títulos: **Crime School** (1938), **King of the Underworld** y **You Can't Get Away with Murder** (1939), **Sueño realizado** (1940), todos ellos con Humphrey Bogart para la "Warner" y donde primaba la incipiente personalidad del actor sobre el conductor del film. Además podemos citar una comedia como **Cómicos de alcoba** (1945) y un film bélico correcto como **Guadalcanal**. Falleció en Hollywood a los 73 años.

SERRADOR, PEPITA (Josefina Serrador). Actriz teatral, había nacido en Buenos Aires el 2 de marzo de 1913, hija de los actores españoles Esteban Serrador y Josefina Mari. Desde los 12 años se dedicó al teatro, actuando en la compañía de sus padres, con los cuales realizó su formación artística. Casada en 1934 con el actor Narciso Ibáñez Menta, formó compañía propia con la que recorrió ininterrumpidamente toda la América Latina y España, realizando brillantes temporadas. Dueña de una expansiva cordialidad y de una clara inteligencia, fue también conferenciante y escritora. Actuó con frecuencia en el cine argentino, del que se apartó hace unos veinte años. Debutó en **Mujeres que trabajan** (1938), y posteriormente intervino en **Frente a la vida**, **Una mujer en la calle** y **Muchachos que estudian** (1939); **La luz de un fósforo** y **Amor** (1940); **Embrujo** (1941); **El camino de las llamas**, **Los chicos crecen**, **16 años** y **La novia de los forasteros** (1942); **Punto negro** y **Oro en la mano** (1943). Filmó además en México y España, interviniendo en este último país en alrededor de diez films, entre ellos **La muralla** (1958). Madre de Narciso Ibáñez Serrador, también actor y autor teatral, falleció en Madrid el 24 de mayo.

SERRANO, ENRIQUE. Actor nacido en España en 1891, vino a la Argentina siendo muy niño. Debut a los 11 años en la compañía de Humberto Zurlo, representando "Tranquera", de Agustín Fontanella, y luego interpretó diferentes papeles de niño en el circo Anselmi. Realizó los cursos del Conservatorio Labardén y al egresar actuó en el Liceo junto a Orfilia Rico, encarnando a un sirviente en "Las de Barranco". Luego fue contratado por Parravicini, permaneciendo diez años junto a él. Actuó posteriormente con Roberto Casaux, Guillermo Battaglia, y volvió con Orfilia Rico. Con excepción de Pablo Podestá, con quien nunca trabajó, puede afirmarse que actuó junto a todas las grandes figuras de la escena argentina. En años ya más recientes encabezó innumerables temporadas teatrales junto a Gloria Guzmán y Juan Carlos Thorry, incursionando también en la comedia musical. Su figura está unida a la evolución del cine argentino con títulos inolvidables. Encarnó además a Jettatore, a Don Fulgencio, y a otros personajes de celebridad previa que el cine aprovechó. Alrededor de 1910 intervino en **La batalla de Maipú**, film dirigido por Mario Gallo, donde encarnó a Las Heras, junto a Eliseo Gutiérrez —San Martín— y Enrique de Rosas —O'Higgins—. En 1916 trabajó en **Hasta después de muerte!**, uno de los más grandes éxitos de su tiempo, integrando el reparto con Florencio Parravicini, Orfilia Rico, Silvia Paradi, María Fernanda Ladrón de Guevara y Argentino Gómez. Intervino más tarde en **El alma del bandoneón**, **Noches de Buenos Aires** y **El caballo del pueblo** (1935); **Tres anclados en París**, **La rubia del camino** y **Jettatore** (1938); **Divorcio en Montevideo**, **Así es la vida** y **Muchachas que estudian** (1939); **Casamiento en Buenos Aires**, **El solterón**, **Los muchachos se divierten** y **Luna de miel en Río** (1940); **Un bebé de París** y **Los martes, orquídeas** (1941); **Locos de verano** y **El pijama de Adán** (1942); **La hija del ministro** (1943); **Rigoberto** (1945); **No salgas esta noche, Adán** y **La serpiente** y **Deshojando margaritas** (1946); **Novio, marido y amante** y **La locura de Don Juan** (1948); **Un hombre sólo no vale nada** y **Miguitas en la cama** (1949); **Vendrás a medianoche?** y **Don Fulgencio** (1950); **Martín Pescador** y **El complejo de Felipe** (1951); **El calavera** (1954); **Bendita seas** y **El tango en París** (1956); **La cigarra no es un bicho** (1963). Ultimamente había actuado en televisión, en teleteatros de tono festivo. En 1941, al fundarse la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas asistió como delegado por los actores, y en 1946 obtuvo el Premio de la Asociación de Cronistas al mejor actor cómico. Aunque español de origen, era porteño por derecho propio. Con su gracia brillante, su simpatía avasalladora y su naturalidad, había creado un tipo personalísimo e inimitable: el porteño galanteador y veterano, sagaz, malicioso, juerguista, pero lleno de optimismo sano y de generoso corazón, elegante y risueño, con su estilo "canyengue" y señorial a la vez, con salidas impregnadas de picardía pero nunca procaces. Fue el tío solterón, el marido engañado, el viejo verde, incapaz de una mala acción y siempre dispuesto a la ayuda. Con Enrique Serrano, fallecido el 15 de septiembre, desapareció toda una época de la escena argentina. Fue, sin duda alguna, uno de los actores más típicamente "porteños" que conocieron nuestro teatro y nuestra pantalla. Su última película fue **Cuidado con las colas** (1964).

SILVANI, ALDO. Actor teatral y cinematográfico italiano fallecido el pasado mes de noviembre a los 72 años. Actuó en teatro desde muy joven y se ubicó en el cine a comienzos del sonoro. Su nombre hubiera permanecido en el anonimato, no por sus condiciones, de no haber trabajado con Fellini en dos de sus films, como ser, el dueño del circo de **La Strada** (1954), el mago de feria de **Las noches de Cabiria** (1957). Sus últimos trabajos fueron **Tempestad** (1958), **Ben Hur** (1959), **Cinco mujeres marcadas** (59-60), **Sodoma y Gomorra** (1961-2) y **Demon y Pitias** (1963).

SISK, ROBERT F. Productor del cine norteamericano nacido en Easton en 1901. Falleció en Beverly Hills, de un ataque al corazón. Productor sucesivamente de la R.K.O., Paramount, Metro y Warner. Entre sus films se encuentran: **El ángel ciego** (1944), **Los tres mosqueteros** (1935). Desde 1955 se encontraba vinculado a la televisión con las series "Life and Legend of Wyatt Earp", filmada en los estudios Desilu con Hugh O' Brian.

SKOURAS, GEORGE P. Había nacido en Grecia, este productor, distribuidor y empresario del cine norteamericano, hace 68 años. Falleció en su departamento de Nueva York el 17 de marzo. Junto con sus hermanos Spyros y Charles de simples y pobres inmigrantes llegaron en muy poco tiempo a ser árbitros de la industria de Hollywood. Fue presidente del circuito exhibidor de Artistas Unidos y de la Magna Theatre Corp. Había colaborado en el logro del proceso Todd-A-O.

SOSA, JULIO. Había nacido en Las Piedras, República Oriental del Uruguay, el 2 de febrero de 1926. De humilde origen, a los 12 años comenzó su carrera de cantor triunfando en un concurso de aficionados. Intervino luego en otros concursos —frecuentes en aquella época en ambas márgenes del Plata— y a los 20 años cantaba en una orquesta de su ciudad natal. Obligado por la necesidad alternó el canto —su gran pasión— con los más diversos menesteres y en 1949 arribó a Buenos Aires. Actuó en bares y locales de segundo orden y fue probado por Joaquín De Reyes, quien lo rechazó. Raúl Hormaza lo presentó a Enrique Mario Francini y Armando Pontier, quienes sin vacilaciones lo incorporaron a su orquesta como vocalista, junto a Alberto Podestá. Debutó en la boite Piccadilly con éxito extraordinario. La calle Corrientes le dio el espaldarazo. Cantó con Floreal Ruiz y fue vocalista de Francisco Rotundo. En 1959 se independizó, actuando como cantante solista secundado por la orquesta de Leopoldo Federico. Cantaba con estilo firme y aplomado, con voz segura y de atrayente tono, viril y rico en matices. Verdadero astro popular, intervino en programas de TV y radio y grabó numerosos discos. Lamentablemente desaprovechado por la producción cinematográfica nacional, "El varón del tango" intervino sólo en **Buenas noches, Buenos Aires** (1964). Horas antes de morir había firmado contrato para actuar en una nueva película. Falleció el 26 de noviembre como consecuencia de las gravísimas heridas recibidas en un accidente automovilístico.

STRAYER, FRANK R. Director y productor americano de extensa labor —casi siempre — en los estudios "Columbia". Había nacido en Altoona, Pensilvania, el 7-9-1891. Falleció a los 72 años en Hollywood. Su actuación más recordada fue en la conducción y producción de la serie "Blondie" que en nuestro país se conoció como "Pepita" y que respondía a los caracteres cómicos publicados por los diarios de todo el mundo bajo diverso título. En nuestro país aparece aún en el diario "La Razón" como "Hogar, dulce hogar!". Esta serie era interpretada por Penny Singleton, Arthur Lake. Podemos citar de esta serie. **Pepito de vacaciones**, **Pepita secretaria**, realizadas entre 1939-41. Además dentro del género cómico recordamos **Atrévete y verás** (1942), con Joe Brown.

WARWICK, ROBERT. Actor norteamericano nacido en Sacramento, California, en 1878. Intérprete que se destacó como característica en más de doscientos films y que gozó de justa fama en los repartos de la "Famous Players-Lasky" en los "twenties". Su actuación llegó hasta nuestros días y así últimamente fue visto en **Comenzó con un beso** (1959) y **La llama mágica** (1960). Falleció en Hollywood, en la primera mitad del año pasado.

WYNYARD, DIANA. Actriz de fino temperamento dramático nacida en Londres el 16-1-1906. Falleció en esa misma ciudad el 13 de mayo. Luego de estudiar fonética debutó como extra en 1925. Su afirmación en las tablas se produjo en el Repertory Theatre de Liverpool en 1930 con una obra de Neil Grant. En 1932 llegó a Broadway y triunfó en forma rotunda. Con la fama alcanzada en el exterior debutó en el cine inglés en 1933. Extraordinaria intérprete del repertorio de Bernard Shaw obtiene en 1937 clamoroso triunfo con "Cándida" y "Pigmalión", actuando junto a Ralph Richardson. Alcanzó la cumbre de su carrera en 1948, en un festival shakespeariano, cuando interpretó "Sueños de una noche de verano", "Enrique VIII" y "El mercader de Venecia". Antes de su debut ante las cámaras inglesas, había conocido el halago de Hollywood, en 1932, en **Rasputín y la emperatriz**, junto a los Barrymore. Pero, el film que la consagraría definitivamente sería **Cabalgata** (1933), realizado por Frank Lloyd y actuando junto a Clive Brook. Alterna los estudios americanos con los ingleses pero con posterioridad al estallido de la guerra mundial su figura fue desapareciendo de la pantalla. Aún se puede recordar **Reunión en Viena**, **Un marido ideal** y uno de sus últimos films rescatables fue **Una vez en la noche**, de Anthony Asquith, también con Clive Brook y donde se trataba de repetir el éxito de **Cabalgata**. ◆

MUSICA EN...

(Viene de la pág. 57)

caciones en tren) y entiende al matrimonio como un nexo desprovisto de verdadero amor, que se sostiene únicamente por el temor a la soledad individual y el apego a compartir la vida en un mundo hostil. Sucesivamente, *Hacia la felicidad* (Till glädje, 1949) también convoca algún dato de *Música...* (no por azar el protagonista es músico) y se diferencia de *La sed* porque si bien propone una pareja no exenta de divergencias, la observa más bondadosamente al dar preponderancia a elementos que hacen a su dicha: el hijo, los objetos queridos, las pequeñas alegrías del hogar.

A. E. O.



BIBLIOGRAFICAS

INGMAR BERGMAN, un dramaturgo cinematográfico, por H. Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal. Ediciones Renacimiento, Montevideo, 1964. 128 páginas.

Este libro sobre Bergman puede ser una revelación para muchos lectores. Por un lado, porque ordena y analiza con un rigor que ninguna publicación había aplicado antes (excepto el "Flashback" Nº 1, que abarcaba menos) la carrera de uno de los más importantes realizadores contemporáneos, y, en segundo lugar, por el método crítico mismo, un ejemplo de concentración en su asunto y de claridad expositiva. Es sabido que el Río de la Plata fue la primera región del mundo fuera de Suecia donde se valoró debidamente a Bergman. En esto incidió el azar de la distribución internacional —como señalan HAT y ERM—, pero también la circunstancia más secreta del atento sentido crítico de los periodistas uruguayos (seguidos al poco tiempo por otros argentinos), quienes supieron distinguir los valores del nuevo creador que surgía. Entre esos adelantados figuran ERM y HAT, como consta de sus notas sobre Bergman y el cine sueco en la revista "Film" y el semanario "Marcha" de Montevideo a partir de 1952. En tanto que la crítica internacional llegó a burlarse de *Juventud divino tesoro*, y sólo en 1956 aplaudió al agudo comediógrafo de *Sonrisas de una noche de verano*. Considérese lo difícil que era en 1952 prescindir del patrón neorrealista italiano, para entender hasta dónde la apreciación de un talento tan original como el de Bergman requería lucidez, sensibilidad e incluso valentía ejemplares.

El libro incluye notas especialmente escritas para la ocasión y retoca otras que habían aparecido en el diario "El País" de Montevideo, cuya página de cine encabezan actualmente los autores. Dividen el análisis en períodos que destacan, sin agotarlas, las múltiples facetas de la obra de Bergman: el lirismo, la tragedia, el humor, las alegorías medievales, el humanismo, la culminación mística de *Detrás de un vidrio oscuro*, *Luz de invierno* y *El silencio*, etc.

Justamente, estos tres films ocupan extensa parte del material, en la doble suposición de que en ellos llega a su madurez el arte de Bergman (depuración estilística, evolución temática), y de que las referencias a ese sector de su obra satisfacen la curiosidad actual. Puede disentirse con su enfoque: demasiado centrado en el aspecto religioso de esos films (especialmente en el caso de *El silencio*), pero sus conclusiones se apoyan en argumentos admirablemente coherentes.

El libro puede impresionar como fragmentado en capítulos independientes, pero esta estructura es ideal para abarcar la personalidad compleja y contradictoria de Bergman. Todo esquema rígido parecería convencional. HAT y ERM prescinden del subjetivismo palabrero, que suele disfrazar su incapacidad para entender un film en una vaga enunciación de generalidades, y de los apriorismos, que subordinan el juicio estético a dogmas políticos, religiosos u otros: dos vicios muy extendidos en la crítica mundial. Tampoco se limitan a la mera recopilación de datos, no confunden la erudición con el conocimiento; pero cuando es menester se valen de aquéllos para apuntalar sus opiniones.

Nadie debe buscar en este libro la opinión rebuscadamente original, la anécdota menuda, y sí, en cambio, el juicio sereno que enriquece invariablemente a su lector. Estas son 128 páginas muy bien escritas por dos autores que dominan su tema, y que prescinden del lucimiento personal para zambullirse en una obra ajena en busca de la inasible imagen de un creador; su claridad y precisión casi científicas es raro encontrarlas entre sus colegas no sólo rioplatenses. ◆

A. A. S.

MISTER ARKADIN. Novela, por Orson Welles. Título original francés: Monsieur Arkadin. Traducción de Roberto Guibourg. Dibujó la tapa Luis María Nagle. Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1963. 215 páginas.

Los resultados más notorios de la incidental actividad literaria de Orson Welles son dos obras de teatro (*Miracle a Hollywood* —que en 1955 representó en Buenos Aires el Teatro de los Independientes— y *A bon entendeur*) y dos novelas (*Une grosse legume* y *Monsieur Arkadin*) preferentemente difundidas en sus ediciones francesas (La table ronde, 1952; Gallimard, 1953 y 1955).

La segunda novela, ahora publicada en edición argentina, puede ser anterior o posterior al film *Raíces en el fango* (Confidential report o Dossier secret o Monsieur Arkadin, 1955) pero el dato exhaustivo interesa relativamente. Haya sido escrita sobre el guión original, enriqueciendo en lenguaje literario la esquemática pauta para la creación fílmica, o que el guión haya partido de la novela, restringiendo al máximo la forma literaria, la textura del autor es una y terminante respecto del complejo (analogía, oposición) novela-cine o cine-novela. Orson Welles es, esencialmente, una mentalidad que se expresa con rigor e imaginación en términos de cine, sin conferirle a la palabra otro valor que el de su circunscrita inmediatez pensante y comunicativa. Es un escritor, si se quiere, mas un escritor cinematográfico, no literario. Que *Mister Arkadin* sea un interesante damero policial, un rompecabezas de cuyo ordenamiento se integrará una increíble personalidad (sórdida y poderosa, con un recóndito fondo de ternura reservado a su hija) es otra muestra —no la más definitiva— de la versatilidad creativa de Welles. Pero también se hace inocultable que el interés de la novela se acrecienta para quien conoce la película, o sea que cada párrafo, cada capítulo, cada parte (son tres: Raina, Sofía, El Ogro) acuden invariablemente a la comparación con el film o se complementan con él, ya que el verbo orsonwelliano no es tan rico en sí mismo ni posee la calidez o la aprehensión del matiz climático de éste o cualquier otro film suyo. Aunque la comprobación no quita algún encanto de agudeza y sátira a la trama novelística, cierta penetración sicológica en dos o tres personajes (Raina, Sofía, Arkadin), colorido repentismo en fugaces descripciones (la aldea española, una población mejicana, el general submundo del delito).

Lo dicho a propósito del cotejo novela y película podrá corroborarlo el lector si tiene a mano el guión del film (en español lo publicó "Temas de Cine", Madrid, setiembre-diciembre 1962) y se toma el trabajo de ubicar mínimas circunstancias diferentes y mayoría de similitudes. Cotejo semejante subrayará igualmente el paralelo de *Mister Arkadin* con *El ciudadano*: en ambos casos se parte de una nebulosa —un personaje multifacético, gigante, distorsionado, contradictorio— para integrar por vía de terceros —amigos, enemigos, testigos, víctimas— una personalidad verdadera o ficticiamente verdadera. Así Orson Welles es fiel a su estilo, incluida en esa fidelidad la constante de escepticismo para filosofar sobre el mundo contemporáneo. ◆

J. M. C.

FILM, por Roger Manvell. Título original inglés: Film. Traducción de Víctor Iturralde. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 408 páginas.

En la introducción escrita en 1949 para la edición de 1950, Manvell presenta un atractivo panorama del fenómeno cinematográfico. Empero, allí ya comienzan a vislumbrarse las fallas que como teórico exhibirá más adelante. Ejemplos de ellas son:

—Sus consideraciones estéticas en ciertos casos verdaderamente desconsoladoras. Al analizar el controvertido tema realismo y fantasía, llega por momentos a confundir a ésta con el escapismo malsano, y a identificar el realismo con el bucco de la verdad en los problemas y cosas del mundo. Olvida que ambas actitudes pueden buscar esto último, y que el realismo puede ser muy válido con el solo registro de la realidad, sin necesidad de que también la interprete. Además, en todo el libro hay una excesiva referencia a los géneros, como si las películas siempre se quedaran en los mismos. No tiene en cuenta que no existen los géneros, sino las obras.

—En lo referente a la técnica, sus observaciones se resienten por su falta de agudeza. No profundiza en grado suficiente para indagar la inmersión y transmutación de aquélla en la forma. Sus conceptuaciones se basan demasiado en Pudovkin y Arnheim, quienes contribuyeron sobremanera al progreso del cine, mas en la inmediata posguerra se necesitaban otros criterios para estudiar este arte.

—La segunda parte, consagrada a la "Influencia del cine en la sociedad actual", ha sido dejada muy atrás por la filmología y sociología presentes.

Lo mejor del volumen se encuentra en el capítulo "Documentales". Destaca la importancia que tuvo el valioso documental británico como exploración y experimentación de las posibilidades del sonoro. Hay citas de Grierson y Rotha realmente apasionantes y de plena vigencia. Mas el mérito se convierte en yerro cuando fuerza las cosas e intenta asimilar al espíritu del documental todo film realista, y al de éste cualquier película que roce problemas sociales o históricos.

También cabe hacer resaltar sus apropiadas manifestaciones sobre los éxitos que puede hallar toda forma artística en sus propias limitaciones, desconfiando, así, de las tantas búsquedas que se han hecho y se hacen en pos de un arte integral.

Pero las zonas de acierto de *Film* no cubren sus falencias. Sobre todo si a las mencionadas se agregan el poco espacio dedicado al neorrealismo italiano y al cine

francés de la década del treinta, y el que sólo se considere, en lo concerniente a nuestro cine, a *La cabalgata del circo* (1945) de Mario Soffici.
Evidentemente, esta edición argentina de *Film* fue desafortunada. En su época, su significación estética era ya escasa, pero no puede negarse que su enfoque serio (aunque parcial) del tema cinematográfico resultó útil al público de habla inglesa. Hoy es una obra que tiene, sobre todo, y casi exclusivamente, un interés histórico. ◆

F. P.

LAS ESTRELLAS DE CINE, por Edgard Morin. Título original francés: Les stars. *Traducción de Alberto Ciria. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. 232 páginas.*

En el primer capítulo de *Las estrellas de cine* nos habla Edgard Morin de su génesis y metamorfosis. Comienza historiando el injerto del *star-system*, luego de una subterránea evolución de quince años, en el cine, un arte que por su "naturaleza técnica y estética" no lo necesita. Indica entonces como la estrella, brotando de los primeros héroes y heroínas cinematográficos, ha evolucionado hacia arquetipos perfectamente establecidos. Al llegar a este punto resulta evidente la influencia de las teorías de Jung al respecto. Entonces, en última instancia, y según se desprende del texto, la super-estrella o el super-astro serían las formas de representarse nuestro siglo los arquetipos fundamentales masculino y femenino que subyacen en el inconsciente colectivo.
Resulta sumamente interesante seguir a Morin en su análisis sobre la evolución de las "estrellas de cine": el paso de la época primitiva, antes de 1913; su cristalización entre este año y 1919; el apogeo de los años que van entre 1920 y 1932, y las posteriores modificaciones que llevan a dejar de lado a la estrella inaccesible y envuelta en misterio, típica del primer período, para acercarla a la realidad. El autor conecta esta evolución con el ascenso de las clases populares y su adopción de esquemas típicamente burgueses, así como también la aceptación del cine por sectores de mayor posición social con respecto al público cinematográfico primitivo. Morin no deja de señalar la irrupción de la sexualidad en las nuevas estrellas, acercadas ahora al resto de la humanidad, y la espiritualización que más tarde ellas experimentan, ya que "el *star-system* parece regulado como por un termostato: si el momento de humanización que devuelve a la estrella al nivel de los mortales roza demasiado de cerca a la vida cotidiana, un mecanismo interno establece la distancia".
Lo único que el lector debe lamentar es que este capítulo no aborde, como dice el mismo Morin, "más que las preliminares de una tipología genética de las estrellas".
Por otra parte, no debemos creer que los problemas planteados se agoten en esta primera parte, ya que en las siguientes, al hablarse de la relación entre personaje y actor, y las que existen entre actor —o mejor dicho entre estrella— y espectador, surge otro central: el de la creación de una nueva mitología. La definición que el autor ofrece, por ejemplo, del mito puede dar pautas para una larga discusión, ya que sitúa al contenido mítico en "un plano de situaciones y conductas imaginarias" mientras que otros investigadores ven en ese contenido una expresión de la realidad. Vinculado a esta problemática central se encuentra otra conexa y de no menor importancia: la de las relaciones entre esta nueva mitología y las anteriores, con las que el autor encuentra muchos puntos de contacto. Aquí también puede el lector discrepar con Morin y sostener que las diferencias son irreductibles dado el distinto carácter de cada una. Al leer en *Las estrellas de cine* acerca de este proceso de "mitologización" se vuelve a recordar a Jung en sus apreciaciones acerca de la degradación de los arquetipos religiosos.
No podemos dejar de mencionar, ya que constantemente se hace referencia a ellos, las apreciaciones de Morin acerca de los problemas de identificación y proyección de la estrella, no sólo por intermedio del cine sino también por otros medios de propaganda, y su influencia en la personalidad humana, ya que la estrella es "encarnación de una nueva élite" y "propone e impone una nueva ética de la individualidad: la del ocio moderno".
Las estrellas de cine aparece completado por capítulos dedicados a Chaplin y a James Dean y por otro que trata acerca de la estrella como mercancía. En todos ellos se nota la observación aguda y certera del autor. Los capítulos dedicados a los astros señalados son un panorama exacto de lo que ha representado uno para el héroe cómico —categoría muy especial de estrella, con sus "caracteres propios, determinados por la ambivalencia de lo profano y lo sagrado, de lo ridículo y lo patético, del desprecio y el amor"— y el otro para la adolescencia, ya que es su "héroe puro" y "expresa sus necesidades y su rebelión".
El libro de Edgar Morin impresiona por su coherencia y por la precisión de la investigación, así como también por la concisión de su prosa. Es desde todo punto de vista un libro necesario para todo el que se interese por los problemas vinculados al cine, y abre múltiples caminos para la discusión e incluso para la investigación. ◆

JORGE M. BEDOYA

HEMOS RECIBIDO

ANTONIONI, por Roger Tailleur y Paul-Louis Thirard. Editions Universitaires, Paris, 1963. 192 páginas.

BARDEM, Ensayo, por Javier Sagastizábal. Edición del Cine-Club Sestao, Bilbao, 1960. 88 páginas.

BREVE HISTORIA DEL TEATRO ARGENTINO. Tomo V: La comedia política - La alta comedia. Tomo VI: El sainete porteño. A cargo de Luis Ordaz. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964. Serie del Siglo y Medio. 160 y 192 páginas.

BUENOS AIRES, MI CIUDAD. Fotografías de Sameer Makarius y textos de varios autores. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963. 128 páginas.

LE CINEMA MODERNE, por Gilles Jacob. Bordas, Lyon, 1964. Colección Panoramique. 236 páginas.

EL DERROTADO. Novela, por Leopoldo Torre Nilsson. Jorge Alvarez Editor. Buenos Aires, 1964. 144 páginas.

EL LENGUAJE DE LAS IMAGENES, por Domingo F. Casadevall. Ediciones del Carro de Tespis, Buenos Aires, 1964. 144 páginas.

THE POLISH THEATRE, por Edward Csato. Traducción al inglés de Christina Cenkalska. Polonia Publishing House, Varsovia, 1963. 172 páginas.

EL TEATRO Y LOS COMEDIANTES, por León Chancerel. Título original francés: **Petit histoire de l'art et des artistes. Le théatre et les comédiens.** Traducción de Marta Gallo. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963. 160 páginas.

Y las siguientes revistas:

ARGENTINA: CRITERIO; SOMBRAS Nº 1 (publicación del Centro de Cine Arte, Córdoba, agosto-setiembre 1964); TALIA, TEATRO XX; NOTICINE.

CANADA: OBJETIF 64 (en francés).

CHECOSLOVAQUIA: FILM A DOBA.

ESPAÑA: CINEMA UNIVERSITARIO; CINESTUDIO; FILM IDEAL; NUESTRO CINE; OTRO CINE; REVISTA INTERNACIONAL DEL CINE.

ESTADOS UNIDOS: C.T.V.D.; FILM COMMENT; FILM CULTURE; Publicaciones de la Biblioteca del Congreso de Washington; THE SEVENTH ART; MOVIEGOER.

FRANCIA: L'AVANT SCENE DU CINEMA; CINEMA 64; POSITIF; PREMIER PLAN; PRESENCE DU CINEMA.

INGLATERRA: FILMS AND FILMING; MOVIE; SIGHT AND SOUND.

ITALIA: BIANCO E NERO; CENTRO FILM; CINEMA NUOVO; CINEMA 60; CINEMATOGRAFIA I.T.A.; LA FIERA DEL CINEMA; FILM SELEZIONE; IL NUOVO SPETTATORE CINEMATOGRAFICO.

PORTUGAL: CADERNOS DE CINEMA Nº 2 (Bergman no cerco); CELULOIDE.

U.R.S.S.: ISKUSSTVO KINO.

URUGUAY: CUADERNOS DE CINE CLUB del Uruguay.

EL ARTE DEL CINE, por Lewis Jacobs. Título original: Introduction to the art of the movies. *Traducción de Atanasio Sánchez. Ilustró la tapa Antonio Mazza, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1963. 230 páginas.*

El autor de *The Rise of the American Film* presenta en este libro "una antología de ideas sobre la naturaleza de la cinematografía" escritas durante cinco décadas, precedidas de una monografía de la que es responsable. La obra se divide en las siguientes partes:

Cinematografía: el arte de los directores, por Lewis Jacobs: Reside su valor —no obstante la fragilidad de varias de sus apreciaciones estéticas, especialmente en lo atinente a cine contemporáneo— en la atención y el aplauso entusiastas que brinda a las búsquedas formales y técnicas efectuadas hasta 1959. El hecho de que las obras de muchos realizadores que importaron una renovación hayan envejecido, no justifica que caigan en el olvido, pues a sus investigaciones y estudios débese el desarrollo del lenguaje fílmico, el cual posibilitó la concreción de tantas grandes expresiones.

Notas escritas entre 1910-1920: Tienen un leve interés histórico como ilustración de los balbuceos del intelecto y de la inseguridad crítica que predominaron en los ensayos cinematográficos de estos años.

Notas escritas entre 1920-1930: Padecen de las mismas deficiencias de la selección precedente. Pero la desaprobación se acentúa si se recuerda que en este período escribían Delluc, Rotha, Pudovkin, Clair, Balázs, Eisenstein y otros talentos. El lector no enterado se formará una idea desfavorable y falsa sobre la calidad de la literatura fílmica de esa época. Son magistrales excepciones el escrito de Fernand Léger sobre su particular estética del cine, y el artículo de Herman G. Weinberg sobre Von Stroheim. El realismo impetuoso de su arte es alabado y comentado con riqueza de criterio, y se destaca la trágica maldición que cayó sobre su obra. Nada mejor para definirla que sus propias declaraciones de 1954 (citadas por Torre Nilsson): "...puede que la materia esté descompuesta y deformadas sus formas visibles, pero estoy seguro que detrás de todo eso todavía ha de estar intacto el espíritu". Es estimulante que en 1960 Jacobs exhume este artículo sobre el auténtico y sincero creador de *Codicia* (Greed, 1923).

Notas escritas entre 1930-1940: Excelente el trabajo de Eisenstein acerca del sonido. Muestra inteligencia y perspectiva al señalar los peligros que entrañaría, y al pronosticar el progreso y fruto artísticos que del mismo extraería el cine. Muy seria y nada aventurada es la indagación de James Shelley Hamilton titulada "Qué es una película cinematográfica". Las pocas líneas del opúsculo de Kracauer sobre "Jean Vigo", sin ser notables, dejan traslucir su merecida reputación de sagaz teórico y crítico. Los restantes artículos tienen muy poco clarificadas las ideas. Entre ellos sobresalen las "Notas sobre directores de Hollywood" de Dwight Macdonald, por su preocupación constante en destacar la pericia artesanal de los directores norteamericanos. Esa pericia es la que ha logrado hacer sobrevivir a muchas de sus producciones, sin que el trascurso del tiempo haya podido aniquilarlas.

Notas escritas entre 1940-1960: "El otro Bergman", que es Ingmar, es la mejor. En poco espacio, Hollis Alpert escribe con la firmeza y perspicacia que faltan en los demás ensayos. Contrariamente, en éstos suelen hallarse lugares de confusión y desorden analítico o antiguallas en materia de principios cinematográficos.

El arte del cine es un libro útil y desigual. La honestidad y seriedad con que Lewis Jacobs realizó esta antología no puede, por supuesto, borrar su falta de actualización conceptual. ◆

F. P.

CARTAS

Estimado Vena:

Siempre he admirado, por su exhaustividad y precisión, el importante trabajo de recopilación filmográfica que has venido haciendo en los últimos años y publicando en TIEMPO DE CINE. Un ejemplo perfecto del resultado de esa labor es la extraordinaria filmografía de Federico Fellini incluida en el último número de esa revista y que, a mi entender, es la más completa aparecida hasta la fecha.
Quizás porque sé de lo extraordinario de tus registros es que me ha sorprendido encontrar algunas lagunas en la filmografía de Vincente Minnelli que también preparaste para el último TIEMPO DE CINE, y que a continuación señalo:

1o) *1942 — PANAMA HATTIE (La rubia audaz) —MGM— Prod.: Arthur Freed; Dir.: Norman Z. Mc Leod; Int.: Ann Sothern, Red Skelton, Rags Ragland, Ben Blue, Marsha Hunt, Lena Horne.*
Minnelli dirigió los números musicales a cargo de Lena Horne. Este film fue realizado antes de *Cabin in the sky* y es el verdadero debut de Minnelli.

2o) *1945 — ZIEGFELD FOLLIES (Las Nuevas Follies de Ziegfeld):*
a) En el segundo episodio, "Demando a las hermosas chicas", no trabajaba Fred Astaire.
b) En la copia exhibida en Buenos Aires, el episodio de Fred Astaire y Gene Kelly, "El lobo y la pelma", ocupaba el quinto lugar, a continuación del ballet acuático de Esther Williams; el film terminaba con "Limehouse Blues" y yo nunca vi el sketch de Judy Garland que era, según dicen, una sátira a Greer Garson.

3o) *1947 — TILL THE CLOUDS ROLL BY (Cuando pasan las nubes) —MGM— Prod.: Arthur Freed; Dir.: Richard Whorf; Int.: Robert Walker, Van Heflin.*
Antes de *El pirata*, Minnelli dirigió a Judy Garland, su esposa por ese entonces, en las canciones "Who", "Sunny" y "Look for the silver lining" que cantaba en este film multiestelar sobre la vida de Jerome Kern y en el que ella personificaba a Marilyn Miller.

4o) *1952 — LOVELY TO LOOK AT (El amor nació en París) —MGM Prod.: Jack Cummings; Dir: Mervyn Le Roy; Int.: Kathryn Grayson, Howard Keel, Red Skelton, Marge & Gower Champion, Ann Miller.*
El film fue dirigido en su casi totalidad por Le Roy, salvo la secuencia del desfile de modas, unos veinte minutos, que sin duda era lo mejor de este remake de *Roberta*.

5o) *1957 — THE SEVENTH SIN (El séptimo pecado) —MGM— Prod.: David Lewis; Dir.: Ronald Neame; Int.: Eleanor Parker, Bill Travers, Jean-Pierre Aumont.*
Por enfermedad de Neame, Minnelli rodó algunas escenas, pero su nombre no apareció en los títulos.

6o) *1960 — THE BELLS ARE RINGING (Esta rubia vale un millón).*
En la copia exhibida en Buenos Aires había desaparecido la canción "The Party's over" que cantaba Judy Holiday.

7o) *1964 — SAY IT WITH MUSIC —MGM — Prod.: Arthur Freed; Música: Irving Berlin.*
Minnelli ya debe haber terminado este film musical sobre los años veinte.

8o) *Proyectos no realizados:*

En 1952, Freed y Minnelli, planeaban una versión de *Huckleberry Finn* con Gene Kelly y Danny Kaye, guión y canciones de Alan J. Lerner y música de Frederick Loewe. Ya se habían efectuado algunos ensayos, cuando Gene Kelly firmó un nuevo contrato con la Metro que lo envió a filmar a Europa por lo que la idea debió ser abandonada.
En 1956 consideraron la posibilidad de realizar una versión musical de *Green Mansions* de Hudson también con la colaboración de Lerner & Loewe, pero la idea no llegó a concretarse, a pesar de que se hicieron algunas tomas en la selva venezolana.
Todos estos detalles los señalo para llegar a la precisión que siempre has buscado y de ninguna manera con la intención de desmerecer tu trabajo.
Te saludo.

JORGE H. ANDRES
Capital

Estimado amigo:

Agradezco mucho los términos de tu nota, especialmente porque todos los trabajos filmográficos que encaro para nuestra publicación, están realizados con dedicación y seriedad.
En lo referente a tus observaciones, paso a aclararte lo siguiente; contesto en el mismo orden tuyo:
1o) El propio Minnelli al ser consultado en Mar del Plata contestó con evasivas sobre su participación en ese film y prefirió cambiar de tema. Fiel a mi principio, opté por omitirlo.
2o) Respecto a las aclaraciones a) y segunda parte del b), te diré que es muy factible que tengas razón; pero hace unos 15 años que vi por última vez el film, y por lo tanto preferí seguir a Catherine de la Roche, en su trabajo sobre Minnelli, e incluir a Fred Astaire y el número de Judy Garland, que según tu memoria no se dio en Buenos Aires. En lo que atañe a la primera parte del punto b) invoco las mismas razones anteriores.
3o) Idem que 1o.
4o) Idem que 1o.
5o) Idem que 1o.
6o) Tomo como válida tu observación. No recuerdo, honestamente, si estaba incluida o no esa canción.
7o) y 8o) Estimo valiosísima tu ampliación a mi filmografía en lo que respecta a estos puntos.
Nuevamente, estimo tu colaboración y quedo a tu disposición.

HECTOR V. VENA.

Estimados Sammaritano y Vena:

En el número 17 de TIEMPO DE CINE he leído con sumo interés una carta de Carlos Barrios Barón, un hombre de cine que fijó fechas y hechos concretos sobre los orígenes más remotos del cinematógrafo argentino. A sus aportes he recurrido reiteradamente para la confección de algunas fichas biográficas del Diccionario Cinematográfico Argentino que ustedes acogen gentilmente en las páginas de esa revista especializada.
Barrios Barón había tenido la deferencia de adelantarme personalmente sus reparos a la ficha del doctor Pedro N. Arata, que apareció en el número 16 de la revista. Se fundan, por lo demás, en una preocupación de fidelidad histórica que comparto y aplaudo. Sin embargo, sigo con mis dudas, como se lo dije a Barrios Barón. Hay un hecho: el doctor Arata adquirió hacia fines del siglo pasado un aparato Gaumont reversible en la Casa Lepage, testimonio de Max Glücksmann —factótum de la Casa Lepage— recogido por Pablo C. Ducros Hicken. Esta circunstancia no es desmentida por Barrios Barón ni existe por ahora documentación conocida u otros testimonios en contrario. El testimonio adverso es de otra índole: el doctor Tito Arata, hijo del presunto pionero, aseguró en 1948 a Barrios Barón que su padre jamás poseyó o manejó una máquina de cine.
Que me perdone Barrios Barón: esta última aseveración no echa por tierra la referencia de Max Glücksmann. Y de esa referencia resulta obvio que el prestigioso doctor Arata —bien conocido como apa-

sionado de la fotografía— adquirió el aparato Gaumont cuando su hijo Tito (que nació en 1882, según acota Barrios Barón) era un adolescente de dieciséis años que bien podría haber ignorado el hecho. Me pregunto si mis hijos o algún otro familiar mío serían capaces en el año 2000 de dar testimonio absolutamente fiel o veraz de mis modestas actividades de hoy —nunca tan importantes como las de un hombre de ciencia de la personalidad del doctor Arata— sin que se les escapen aficiones o *hobbies*. La cuestión, entiendo, es otra y está referida a si el doctor Arata llegó a usar el aparato Gaumont, es decir llegó a filmar, es decir llegó a cumplimentar la suposición de Teo de León Margaritt en su *Historia y filosofía del cine*. Es una penumbra histórica, que creo, de cualquier manera, no descarta por ahora la mención (dubitativa, si se quiere) del doctor Arata como probable *amateur* pionero del cine en la Argentina. De tal suerte creo que mi ficha biográfica será válida si el "realizó" se reemplaza por el "se supone habría realizado". A veces, la historia se confunde con la leyenda y hay que aceptarla a falta de pruebas contundentes. Hasta hoy no hay elementos para negar rotundamente el mencionado testimonio de Max Glücksmann. Ojalá, "en aras de la verdad histórica", lo desmintiera más palmariamente la pasión investigadora del amigo Barrios Barón.
Los saludo con la cordialidad de siempre.

JORGE MIGUEL COUSELO
Buenos Aires

Señores:

En la parte del trabajo "Historia del cine en 120 films" de Marcel Martin que se publica en el Nº 16 de TIEMPO DE CINE aparece mencionado el film de Joris Ivens *Zuiderzee* del año 1932, y en el texto correspondiente hay una breve descripción del mismo.
Durante la permanencia de Ivens en Chile (1962, enero 1963), la Cineteca Universitaria de la Universidad de Chile, al realizar el ciclo retrospectivo Joris Ivens (enero 1963), editó un folleto bio-filmográfico, en cuya confección participó quien escribe estas líneas. Para tal efecto, se hizo una búsqueda bibliográfica, lo más completa que fue posible, en diversos textos de historia, revistas, y otras publicaciones. Con el material recogido en esta búsqueda redactamos una reseña biográfica y filmografía completísimas, para lo cual, extrajimos los datos —muchas veces— de los créditos de copias de los films. Esta resultante fue sometida a Ivens, quien personalmente (y así consta en dicha publicación) revisó y corrigió minuciosamente tanto la biografía como la filmografía, y nos aclaró de viva voz puntos que habían quedado oscuros o sobre los cuales existían dudas. En este punto, Ivens aportó importantes datos inéditos. Este material, con la aprobación de Ivens, formó la "Síntesis biográfica de J. I." y la "Filmografía de J. I." que junto a breves reseñas críticas componen el folleto.
Uno de los puntos aclarados por Ivens se relaciona con el film que cita Marcel Martin en su trabajo, al cual nos referiremos:
—El film citado por Marcel Martin no es *Zuiderzee*, sino *Nieuwe gronden*, que, autorizados por Ivens, tradujimos literalmente del holandés al español, por *Nueva tierra* (ignoramos si existe alguna versión española del film) y que —por otra parte— coincide con el título de una versión francesa: *La nouvelle terre*.
—El año de *Nueva tierra* es 1934, y no 1932, como aparece en el trabajo de Martin, dado que en dicho año —1932— Ivens estaba en la URSS realizando *Piesn gierojev-komsomol* (El canto de los héroes). Sin embargo, este error es muy frecuente encontrarlo y tiene su origen en los siguientes hechos:
En 1930 —año en que Ivens, luego del éxito de *Regen* (Lluvia), se dedica definitivamente al cine— el gobierno holandés le encarga un film sobre los trabajos de desecamiento y recuperación de tierras en el Zuiderzee. Realiza, entonces, un documental mudo de largo metraje (90 minutos de duración, aproximadamente) que recibe el nombre de *Zuiderzee*. Este film es visto por Pudovkin en Alemania, quien escribe un elogioso artículo sobre Ivens en el Rote Fahane, y consigue para él, una invitación para trabajar en la URSS. Ivens acepta y entre 1931 y 1932 realiza allí *El canto de los héroes*, que antes citamos.
Vuelve a Holanda en 1933 y en este mismo año va a Bélgica, donde en colaboración con Henri Stork realiza *Borinage*. Vuelve a Holanda y al año siguiente, 1934, realiza *Nueva tierra*, al que se refiere Marcel Martin y que está constituido por tres partes: las dos primeras son una "condensación" de *Zuiderzee*, el largo metraje mudo, en la cual se mantuvieron intactas varias secuencias, entre otras la famosa del cierre del dique. La tercera parte está dedicada a la crisis económica del año 1930 (tal como lo señala Marcel Martin), en cuyo final un hombre canta una dolorosa elegía satírica que en cierto grado, a la manera de Brecht, define el sentido del film:
"La tierra que ha sido conquistada con esfuerzo por el hombre, el campo que ha sido cultivado y el trigo que ha crecido para dar alimento a todos, para que a nadie le falte el pan; todo esto se ha perdido, de nada ha servido...
"Ahora el trigo es arrojado al mar, o quemado en las calderas de las locomotoras, mientras la gente se muere de hambre y los niños piden comida, sin que nadie pueda dársela... ¿Quién podría explicar todo esto? ...¿por qué ha sucedido?...
"Llegará el día en que no tendremos que arrojar nuestras riquezas al mar. No está lejano el día en que arrojemos a los bandidos que ahora ordenan hacerlo"...
Suele afirmarse también —afirmación que muchas veces, personalmente, hemos encontrado— que Ivens "condensó y sonorizó" *Zuiderzee* y le añadió la tercera parte, cosa que también es falsa ya que se trata de una obra nueva, independiente en su sentido de la anterior y concebida originalmente en su versión completa. Es un hecho que, posteriormente, muchas censuras suprimieron la tercera parte, mutilando el film, lo cual —por otra parte— ha contribuido a crear la leyenda y la confusión.
También hemos comprobado que Marcel Martin, víctima de esta confusión filmográfica —que como dijimos es muy frecuente—, utiliza este film *Nueva tierra* como ejemplo en su libro *La estética de la expresión cinematográfica* (1), específicamente en los capítulos VIII, El Fenómeno sonoro, y IX, El Montaje, nombrándolo como *Zuiderzee*.
Conviene acotar que en el mismo texto de "Historia del Cine en 120 films", el año de *Puente* (De brug) no es 1929, sino 1928. Damos, finalmente, la ficha técnica de ambos films:
Zuiderzee: dirección, guión y montaje, Joris Ivens; fotografía, Joris Ivens, Eli Lotar, John Fernhout; producción, CAPI, Holanda, 1930; duración, 90 minutos, film mudo.
Nieuwe Gronden (Tierra nueva): dirección y guión, Joris Ivens; fotografía, Joris Ivens, John Fernhout, Piet Huisken, Eli Lotar, Helen Van Dongen; montaje y sonido, Helen Van Dongen; música, Hans Eisler; canción, J. V. D. Broek; producción CAPI, Holanda, 1934; duración, 30 minutos.

JOAQUIN OLALLA
Santiago (Chile)

(1) Ediciones RIALP, Madrid, traducción de José María Otero; título original, *Le langage cinematographique*, Ed. du Cerf, París.

CINE LATINOAMERICANO: CHILE

por JOAQUIN OLALLA

Consignando datos de orden material puede decirse con justicia que el año 1963 ha significado un duro golpe al embrionario cine chileno. Debe considerarse que un cine nacional propiamente tal implica la existencia y desarrollo de un complejo de factores que no existe en nuestro medio. Dichos factores empiezan a aparecer y comienzan su desarrollo, pero sin alcanzar el nivel necesario como para hablar de una vida propia.
No obstante, lo que pudiera aparecer como una crisis no lo es, y por eso no decimos que 1963 fue un año crítico: la aparente crisis no hace otra cosa que poner en evidencia la ausencia en unos casos y la falta de desarrollo en otros de los factores a que nos referíamos, los cuales condicionan una producción cinematográfica y a los que encontramos en los países que poseen un cine nacional, aceptando el término en su sentido más exacto y adecuado.
Es necesaria la visión de algunos hechos con una óptica que no se empañe con lágrimas de pena ante el tristísimo panorama: en 1963 se detiene el desarrollo de un embrión; se registran acontecimientos que violentamente traban y entorpecen el crecimiento, al afectar centros de importancia vital. Por consiguiente, hemos de revisar dichos hechos y sin intentar una interpretación definitiva de ellos existe la necesidad de interpretarlos en su alcance y repercusión más inmediato y actual. Y, por razones similares, es menester destacar aquellos acontecimientos positivos que de una u otra manera marcan hitos y pilares —sin lugar a dudas— para la esperanza.
Paradójicamente, la Asociación de Productores y Directores de Cine (DIPROCINE) organizó a fines de abril la "Semana del cine chileno", y saludó al año 1963 —por exceso de ingenuidad o de ironía— como "el año del cine chileno..."

Vale decir, un organismo responsable yerra en la interpretación del problema. Dé aquí que sea posible adelantar una conclusión que a manera de premisa orientará esta exposición, cual es "la falta de una base metódica y racional, la falta de una preocupación consciente y responsable, con las alturas de nivel que corresponde a toda labor intelectual y/o técnica, para abordar el fenómeno cinematográfico en su total y compleja realidad".

LA CULTURA CINEMATOGRAFICA

Si hablamos de la existencia de un embrión de cine nacional y de que dicho embrión está vivo, es porque hay conciencia —al menos por parte de algunos— de nuestra real y verdadera situación ante el problema cinematográfico, del cual la cultura cinematográfica constituye un importante capítulo que hasta hoy pasa inadvertido por aquellas autoridades e instituciones cuyo campo de acción incide en el problema cultural.

Sería aventurado afirmar que en Chile existe una cultura cinematográfica, dado que la práctica cotidiana invita a una serie de comprobaciones contrarias, y, en el mejor de los casos, podemos hablar de una conciencia ante el problema. Dicha conciencia no siempre ha encontrado los cauces más afortunados.

Los cineclubes no han tenido en Chile ni la acogida ni el éxito que años atrás se esperaba. Esta actividad quedó reducida en 1963 al Cine Club Universitario de Santiago y al Cine Club de Viña del Mar. El primero fue fundado hace unos 10 años y se ha mantenido hasta el presente desarrollando una labor muy reducida y luchando por sobrevivir. En los últimos años ha caído en una suerte de capilla cerrada regentada por una seudo élite, y al asistir a sus funciones se tiene la impresión de estar en una sucursal de los "Cahiers du Cinéma". Sería, en todo caso, estimable que un cineclub tuviera una posición de concepto ante el cine tan definida que la defendiera y que toda su actividad tendiera a alimentar y sostener dicha concepción. Pero en el caso de Chile, donde la cultura cinematográfica es prácticamente nula, lo que hay en verdad es un *snobismo* intelectual, que nada justifica y que nada puede aportar. Este cineclub, pese a todo, ha logrado mantener durante 1963 una continuidad en sus funciones-foros, con programas destinados a ilustrar su posición.

Diferente es el caso del Cine Club de Viña del Mar, fundado hace muy poco. Si bien su orientación hacia el amateurismo puede ser discutible, ha logrado en muy poco tiempo un alto grado de desarrollo y organización realizando una labor que no puede dejar de estimarse ni elogiarse. Durante 1963, su segundo año de vida, mantiene y perfecciona una línea de trabajo en que se alternan los cineforos semanales, cursos sobre cine para aficionados, ejercicios prácticos, charlas, conferencias etc. En febrero de 1963, al culminar su primer año de vida, organizó el Primer Festival de Cine Aficionado de Viña del Mar, en el que participaron unos 50 films (8 y 16 mm.) de diversas categorías y fue posible encontrar verdaderas y estimulantes sorpresas. Para febrero de 1964 programan el segundo festival, al que se le dará carácter internacional.

A mediados de 1963, la Cineteca Universitaria de la Universidad de Chile (la única que existe en el país) comienza a funcionar regularmente, al contar con una sala. Es de lamentar, sin embargo, un mal entendido del cometido de este organismo, el cual debiera realizarse a un nivel universitario. Ha presentado durante la segunda mitad del año films aislados de un contexto, como para tener una influencia al menos didáctica. Si bien es comprensible la limitación de su archivo, un poco de inteligencia y de imaginación hubieran permitido una mejor ordenación y estructuración de los programas, con mejor aprovechamiento del escaso material disponible. Por similares razones su esfera de acción es limitada, al no tener el apoyo de un público que es menester atraer y crear, y es aquí donde la política que orienta su trabajo presenta los flancos más débiles.

En el plano de la investigación histórica del cine chileno nada ha realizado esta Cineteca, pese a que este punto nuestra realidad lo exige con urgencia. No está de más señalar que más que una historia lo que tenemos del pasado son recuerdos románticos de los pioneros, anécdotas de igual índole, no poco de leyenda, acentuado todo por la irremediable pérdida de la mayoría de los films. Los pocos films que han llegado hasta nosotros —y que es menester preservar— siguen siendo víctimas de los agentes destructores. Existe con apremio la necesidad de recoger, comprobar y sistematizar una serie de datos que circulan y que son manejados como los más sólidos documentos históricos. Una tarea de esta naturaleza evidentemente no puede exigirse a corto plazo, pero ello no excluye la necesidad de conocer nuestra realidad histórica, en la medida en que ello arrojará luz sobre futuros planteamientos.

Hemos dejado de lado a la crítica y al periodismo cinematográficos, dado que su constante actitud —basada en una falta de solvencia intelectual y en una notoria irresponsabilidad informativa— constituye un factor verdaderamente negativo para el desarrollo y el nacimiento de la inquietud por la cultura cinematográfica.

LA CENSURA Y LA JUSTICIA

El actual Consejo de Censura Cinematográfica existe legalmente en virtud del decreto con fuerza de ley 37, del 17 de noviembre de 1959, modificado por el decreto con fuerza de ley 334, del 4 de abril de 1960. Debutó prohibiendo la exhibición en Chile de *Sonrisas de una noche de verano* de Ingmar Bergman. Cuando varios sectores elevaron sus protestas contra este atentado, los censores se disculparon: "¡No sabíamos que se trataba de una obra maestra!"

De acuerdo con las disposiciones de su reglamento, un film que es rechazado significa que no puede entrar en el país, lo cual quiere decir que en la práctica los trámites de internación se inician cuando el importador posee el certificado de la censura, donde el film aparece aprobado dentro de las categorías correspondientes (1). Si un film es rechazado se puede apelar a un tribunal de apelación, el cual en la práctica —y salvo contadas excepciones— se limita a ratificar el anterior dictamen. El film que es rechazado definitivamente tiene un plazo para ser devuelto al lugar de origen; en la práctica nadie tiene acceso a dichos films.

Nuestra censura es susceptible de ser atacada, en la medida que sus resoluciones están afectando seriamente el desarrollo cultural de nuestro país, porque limita nuestro contacto con el exterior al impedirnos conocer manifestaciones culturales de otros países, contribuyendo a acentuar el real sentimiento de estarnos convirtiendo, desde el punto de vista cultural, en una isla.

Tanto los decretos con fuerza de ley, como su reglamentación, fueron improvisados en forma casera, tal como los anteriores, sin ninguna premisa seria y responsable, ignorando y desconociendo por completo los verdaderos alcances y valores del fenómeno cinematográfico. De allí que —entre otras cosas— sus disposiciones no consideren la existencia de instituciones de ningún tipo, ya sean estatales o privadas, dedicadas al cine, o ignoren lo que es un *film* como cosa. Señalemos solamente, y a modo de ejemplo, que en varias oportunidades este consejo ha debido revisar copiones o *rushes* de trabajos nacionales procesados en laboratorios extranjeros.

En 1963 el Consejo de Censura Cinematográfica revisó entre el 2 de enero y el 23 de diciembre un total de 380 films de largometraje, 500 cortos de todo tipo (incluso de 16 mm. para televisión) y 286 noticiarios. De los films revisados por el Consejo los siguientes fueron rechazados y confirmado su rechazo (prohibición de importar y exhibir en el país) por el tribunal de apelación:

Los atracadores (España), *El mundo sexy de noche* (Italia), *Rata de puerto* (Argentina), *El pirata de su majestad* (Estados Unidos), *Dulce violencia* (Francia), *En pos de la gloria* (Inglaterra), *Los llaneros* (Méjico), *Alias Gardelito y Setenta veces siete* (Argentina) y *Leonas al sol* (Italia) (2).

Queda en evidencia la falta absoluta de responsabilidad y solvencia cinematográfica de este consejo. Si bien la lista es variada —desde el punto de vista estético— es lamentable especialmente el rechazo de los films de Murúa y Torre Nilsson, que confirman el aislamiento en que nuestra cultura cinematográfica se desarrolla. Consideramos atentatorio contra el propio cine chileno que se nos impida en forma arbitraria conocer films de la importancia de los señalados. Será entonces fácil comprender que los distribuidores, para quienes un rechazo implica serias pérdidas, dejen de lado films de gran valor o importancia. El rechazo de *Alias Gardelito*, de un compatriota que tan altamente se ha distinguido en la cinematografía, suscitó algunas protestas por parte de DIPROCINE (Asociación de Productores y Directores de Cine), de la cual Murúa es socio, y por parte del Círculo de Críticos de Arte, protestas que, por otra parte, fueron lo suficientemente débiles conceptualmente como para tener algún efecto. Nadie defendió a Torre Nilsson.

Sin embargo, no hay por qué extrañarse cuando, por otra parte, comprobamos casos como el que sigue: en la revista "Mapocho", órgano cultural de reciente creación, publicación oficial de la Biblioteca Nacional, y dirigida por el director de la misma, Guillermo Feliú Cruz (3), quien es a su vez presidente del Consejo de Censura, aparece una "apología de las censuras" (4) firmada por uno de los miembros del consejo. En dicho trabajo su autora exalta al Código Hays como modelo y ejemplo, y sostiene, entre otras cosas, las que a continuación trascribimos textualmente:

"El cine es fundamentalmente un entretenimiento."

"...Las películas mejicanas, con un lenguaje cinematográfico sencillo, relatan historias simples, sin rebuscamientos, que constituyen agradable entretenimiento para las clases populares, incluso en Chile, donde tienen gran aceptación entre nuestro pueblo y que siempre contienen una lección moral y, al mismo tiempo, destacan las tradiciones culturales de este país, tales como costumbres, atavíos, folklore."

Los párrafos señalados verifican grotescamente la falta absoluta de una comprensión exacta de lo que el cine es. Pero también resulta posible encontrar una

demostración de ello cuando este consejo añade a una calificación el apéndice de "aprobada con carácter educativo". En tales casos queda en evidencia no sólo la ignorancia de los verdaderos valores, sino también el pésimo gusto que poseen los miembros del Consejo (5).

Sin embargo, ante el problema de la censura ya han aparecido síntomas de seguridad para el desarrollo cultural de nuestro país: a mediados de 1963 el Consejo de Censura denunció a la justicia, por infringir el reglamento, a la Cineteca Universitaria, que exhibió films que no habían sido censurados. En un principio, la Cineteca presentó —como legalmente se exige— sus films a la censura —aquéllos que ingresaban en sus archivos por adquisición o intercambio— y la censura comenzó a entorpecer su actividad mediante rechazos sistemáticos, para los cuales la censura encontró los pretextos más absurdos y torpes. La Cineteca decidió entonces exhibir sus films sin someterlos a la censura, en uso de las facultades que le confiere el principio legal de la "autonomía universitaria". Esto le valió la denuncia que comentamos.

La sentencia dictada el 20 de agosto de 1963 por el juez titular del tercer juzgado de policía local de Santiago, Edmundo Montecinos, absolvió a la Cineteca, al tener presente que: "Un decreto con fuerza de ley nace de una delegación de facultades del Poder Legislativo al Poder Ejecutivo, de acuerdo con una ley que lo autoriza. Esta ley marca claramente limitaciones a las disposiciones que el presidente de la República pueda dictar en uso de esta delegación de facultades. Entre las limitaciones, están contempladas una serie de instituciones, entre las cuales está la Universidad de Chile y las actividades que ésta, en el cometido de sus funciones, desarrolle y/o mantenga. De acuerdo con lo expuesto, el juez dictaminó que "respecto a decretos leyes o decretos con fuerza de ley emanados de organismos incompetentes o que excedan de las facultades delegadas deben necesariamente ser resueltos por el juez que conozca la causa en que se pretende aplicar".

Esta sentencia, que al parecer es la primera que en esta materia de censura se ha registrado en Chile, ha pasado a sentar jurisprudencia al ser ratificada en segunda instancia por el juez Eduardo Fernández y ser ordenada su publicación en la "Revista de Derecho y Jurisprudencia de Chile", señalando así un importante precedente de orden jurídico y legal, que en algún momento deberá cobrar su verdadero valor y significado.

Si bien el problema de la censura sigue existiendo y lo anterior no soluciona sino uno de sus múltiples y nefastos aspectos, el precedente que citamos deberá mover a una revisión o al reemplazo del citado decreto con fuerza de ley por un sistema más racional y adecuado y suficientemente respetuoso de la cultura cinematográfica, del cine y de su significado en el mundo contemporáneo.

LA PRODUCCION PROPIAMENTE TAL

Es valedera la afirmación de que en Chile a partir de 1950 se produce, como promedio, un largometraje cada dos años. Los hechos no contradicen esta afirmación, y aunque en 1961 se produjeron cinco y en 1962 uno, o sea seis en dos años, la proporción podría mantenerse, y no se contradice, ante la realidad de 1963: ninguno. Es altamente significativo —para comprobar el aserto— que durante el curso del año no apareciera ninguna iniciativa o proyecto serio, que luego por fuerzas mayores no se realizara. Inevitablemente, circulan en el año una cantidad de rumores sin base seria o responsable, que para los efectos de esta exposición no vale consignar.

La producción de cortometrajes se mantiene, mostrando una cuota de seudodocumentales de publicidad producidos por Emelco, que igualmente produce *flashes* de la misma naturaleza y un "Noticiario chileno", donde cada vez se hace más difícil determinar su calidad periodística: tal es el grado de mal disimulada servidumbre publicitaria. La otra productora de cortometrajes es CINEP, que al igual que la anterior trabaja en la línea de publicidad. Durante 1963 mantuvo su cuota habitual de producción, y si bien no existe diferencia de fondo con su congénere, en lo que aportan a nuestro cine, hay al menos en los films de CINEP cierta preocupación técnica y formal, un coeficiente de buen gusto, a veces notable, que los hace admisibles y aceptables y que demuestra por parte de sus realizadores y productores un nivel profesional serio y responsable.

El Instituto Fílmico de la Universidad Católica (FILMUC), que cuenta con la instalación técnico-material para producir en 16 mm, realizó 6 cortos (que nos fue imposible conocer), todos ellos efectuados por encargo.

Luego de fracasar en la Tercera Reseña de Sestri Levante (6) el largometraje de Rafael Sánchez, sacerdote jesuita y director del FILMUC, *El cuerpo y la sangre*, producido por esta institución, este Instituto se ha enfrascado en una labor interna, cumpliendo encargos semicomerciales y comerciales, y sin aportar nada valioso en el plano de la experimentación o de la cultura cinematográficas. Hace algunos años, este instituto universitario organizó con muy buen éxito una serie de cursos y seminarios sobre cine, y no podríamos negar, en justicia, que tuvo apreciable influencia en la actual generación. En 1963 sólo realizó cursos de fotografía para aficionados, no pudiendo ser estos cursos de otro nivel si se toma en cuenta que duraron dos meses y con dos clases semanales (7).

Los aportes más importantes que en el plano de la producción tuvo el cine chileno en 1963 correspondieron a Cine Experimental de la Universidad de Chile. Es de lamentar la disolución de este organismo y el alejamiento de su director, Sergio Bravo, quien es sin lugar a dudas el realizador chileno más importante. Por esta razón, los aportes —dejémoslo en claro— correspondieron a proyectos gestados el año anterior que sólo se terminaron o salieron a circular en 1963. Son ellos *Amerindia y Ah! Valparaíso*. El primero, *Amerindia*, de Sergio Bravo y Enrique Zorrilla, es un mediometraje en colores (16 mm) que constituye un fresco de Latinoamérica. Sus autores lo han definido como una experiencia piloto, dentro de la línea de producción semiindustrial de Cine Experimental. Este documental, alejado diametralmente de todo exotismo y de todo efectismo paisajista, entrega una visión sintética y lírica del continente y del hombre americanos.

Sin entrar en una interpretación definitiva y completa constituye un documento de gran valor no sólo por el acertado enfoque del asunto, sino por la gran riqueza del lenguaje. *Amerindia* fue seleccionado y presentado en la Tercera Reseña de Sestri Levante, en el Tercer Festival de Moscú y en la muestra internacional Film as communication, en San Francisco, recogiendo elogiosos comentarios.

En mayo de 1963 se terminó en París *Ah! Valparaíso* de Joris Ivens, coproducción chileno-francesa (8). Este film, presentado fuera de concurso en Moscú y ganador en el Festival de Leipzing, marcó un paso de definitiva madurez del organismo universitario y, paralelamente, fue un aporte definitivo a nuestro cine: el film fue realizado con un equipo chileno, que supo actuar ante el importante cometido que se le propuso.

El Círculo de Críticos de Arte desde hace algún tiempo confiere anualmente un premio a quienes se destacaron en Chile en sus respectivas actividades. El premio de cine en general es declarado desierto, premiándose sólo al mejor film extranjero. Este año, con no poca sorpresa, se le confirió a Sergio Bravo por su film *Día de organillos*, realizado en 1958 y presentado al público en dicho año. Y decimos con no poca sorpresa pues este año —negativo para el cine nacional— se presentó al público el film de Sergio Bravo *Láminas de Almahue*, ganador de un diploma de honor en el Festival de Locarno de 1962 y formalmente muy superior al premiado. Se premió como mejor film extranjero a *Sibila* de Serge Bourguignon.

EL CASO DE CINE EXPERIMENTAL

No puede omitirse el analizar con alguna detención el caso de Cine Experimental de la Universidad de Chile en función, exclusivamente, de lo que aportó y significó a nuestro cine. La disolución a que hicimos mención fue sólo de hecho, ya que desde el punto de vista administrativo continúa como tal, aunque carece de una línea de trabajo, tanto conceptual como efectiva, y luego de la finalización de *Valparaíso* en 1963 nada ha producido. Los responsables de este atentado (digamos que es también contra la cultura nacional) han alegado falta de recursos económicos para producir. Tanto esta razón como el haber sometido a la servidumbre del canal de televisión de la universidad todas sus instalaciones y equipos demuestran claramente la falta de una orientación de concepto ante el cine, una falta de inteligencia y de imaginación y de iniciativa que concluye, necesariamente, en una actitud irresponsable ante la realidad presente.

Es poco lo que pueda argüirse para demostrar el error cometido al suprimir este centro universitario, en la medida que valoricemos el acopio de experiencias recogidas en cinco años de labor experimental, la presencia dentro de sus marcos de hombres del prestigio de Edgar Morin, y, en especial, de Joris Ivens, cuyo trabajo marcó una etapa de metodización hasta ahora injustamente despreciada.

Tampoco se puede pasar por alto el prestigio y reconocimiento internacionales que logró su fundador y director, Sergio Bravo, al obtener aparte de elogiosos comentarios y críticas de la prensa extranjera un diploma de honor en el Festival de Locarno 1962 por su film *Láminas de Almahue*. Son hechos éstos que aparte de reconocer la capacidad de su director comprueban paralelamente la orientación adecuada de las premisas de trabajo de este centro universitario, basadas en una posición conceptual clara y definida y en una línea de experimentación que reflejaba en todo momento una preocupación por los problemas del cine, en un auténtico nivel universitario.

Valga señalar, como dato ilustrativo, que la disolución de Cine Experimental, como el alejamiento de su director, se produce justo en los momentos en que se terminaba un proyecto de la importancia y envergadura de *Valparaíso*, y cuando en el plano interno se estudiaban y daban

los primeros pasos para la creación del Instituto de Cine de la Universidad de Chile. Este Instituto nacería de la unión de los efectivos técnicos, materiales y humanos de Cine Experimental y Cineteca Universitaria (que en la actualidad forman parte junto al canal 9 de televisión del Departamento Audio Visual de la Universidad), con el fin de abordar en forma orgánica e integral los problemas inherentes a la producción, a la experimentación, la formación de profesionales, la investigación crítica e histórica, la difusión, etc.

Fácil es comprobar que esta actitud de la Universidad resulta disonante con el proceder que nuestras universidades tienen ante los problemas de la cultura. No de otra manera existirían los teatros universitarios, las facultades de bellas artes, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, que mantiene una orquesta sinfónica, un ballet y diversos centros de investigación musicológica y folklórica. Ultimamente, el gobierno de Chile ha conferido a las universidades la tuición exclusiva de la televisión, y de hecho los canales que existen en el país son universitarios. Prueba concluyente de que las universidades no se han desentendido de sus responsabilidades.

Sin embargo, la actitud de la Universidad de Chile, que con pretextos menores suprime un importante centro de trabajo, contrasta con lo señalado: ¿por qué toma tuición sobre otras manifestaciones del arte y la cultura, y al cine se lo relega? Esta misma cuestión podría adosarse a la Universidad Católica de Santiago respecto de su instituto fílmico, convertido en un taller de encargos.

POSIBILIDADES Y PERSPECTIVAS

¿Podrá existir algún día un cien chileno? Esta pregunta suele formularse con frecuencia y desde diversos puntos de vista. Evidentemente, que encontrarle una respuesta positiva implica el cumplimiento de una etapa previa, para que el embrión que existe esté en condiciones de adquirir y continuar su vida propia. Vale decir, crear aquellos factores que no existen, e impulsar el desarrollo de los existentes hasta un nivel adecuado.

DIPROCINE ha elaborado hace algún tiempo un proyecto de ley de protección al cine chileno presentado al Congreso Nacional, pero hasta la fecha, al parecer, nadie se ha interesado por él. Este proyecto es limitado: sólo atiende problemas de tipo aduanero, de distribución de impuestos a la exhibición y cierta seguridad para la distribución. Es decir, las medidas de protección a una industria que nace son insuficientes.

La actual situación —y no hace falta una investigación demasiado profunda para captarla— indica la necesidad de solucionar problemas previos, que a nuestro juicio serían:

1. Asegurar una base técnico-material: los laboratorios que existen son de calidad poco regular y de poca capacidad en función a la escasa demanda de sus servicios. El único equipo de sonido de cine pertenece a los estudios Chile Films. Es un modelo antiguo (alrededor de 1940) cuyo estado de mantención y funcionamiento deja mucho que desear.

2. Asegurar una base técnico-humana: si reclutásemos a todos los técnicos que hay en Chile, con dificultad obtendríamos tres equipos simultáneos, completos, como para afrontar con un mínimo de solvencia técnica largometrajes.

Si en el capítulo anterior nos referimos a la desaparición de Cine Experimental (que esperamos no se prolongue) es porque consideramos que una labor orientada en las condiciones que permite el nivel universitario —y sus ulteriores posibilidades de desarrollo futuro (Instituto de Cine)— es capaz de generar líneas de fuerza de suficiente peso al desarrollo de una expresión cinematográfica auténticamente nacional: el encuentro y aproximación mediante la línea experimental a la realidad nuestra (social, humana, política, geográfica etc.); la formación de profesionales; el estímulo y apoyo a la investigación teórica; la difusión, etc.

Si la tuición universitaria ha significado un aporte definitivo en nuestro país para el desarrollo de expresiones artísticas, como es el caso del teatro, la música, el taller, ¿qué impide una política similar ante el cine? Podrían citarse ejemplos de universidades extranjeras para corroborar lo dicho, aunque es bien gráfico lo que en cinco años logróse dentro de Cine Experimental, pese a que siempre —en especial al principio— las condiciones materiales fueran no sólo favorables, sino que mínimas. Estas son pruebas concluyentes de que el camino no es errado. ◆

(1) Mayores y menores; mayores de 14; mayores de 18; mayores de 21.

(2) Los datos y nómina de films rechazados fueron proporcionados a TIEMPO DE CINE por el Consejo de Censura Cinematográfica mediante oficio 589, del 30 de diciembre de 1965.

(3) Discípulo del eminente historiador y erudito chileno José Toribio Medina.

(4) Hilda Catalán de Araneda. Censura Cinematográfica, revista "Mapocho" tomo I, Nº 2, julio de 1963.

(5) *Los diez mandamientos*, *El león de Castilla*, *Un taxi para Tobruk*.

(6) Información proporcionada por un testigo responsable.

(7) Información proporcionada por el FILMUC.

(8) *Valparaíso*, un film de Joris Ivens, TIEMPO DE CINE 14-15/52.

ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS

presentará en esta temporada 1965

CON GUSTO A RABIA, de Fernando Ayala, con Mirtha Legrand y Alfredo Alcón.

UN JOVEN HONORABLE (L'aîné des Ferchaux), de Jean-Pierre Melville, con Jean-Paul Belmondo y Michele Mercier.

PIEL DULCE (Le peau douce), de François Truffaut, con Jean Desailly y Françoise Dorleac.

TEMPO DI ROMA, de Dennys de la Patelliere, con Charles Aznavour y Arletty.

EL CRIMINAL, de Marcello Baldi, con Jack Palance e Ivonne Furneaux.

LOS SUEÑOS MUEREN AL ALBA, de Indro Montanelli, con Leo Massari e Ivo Garrani.

LOS GOLFOS, de Carlos Saura, con Manuel Zarzo y Luis Marín.

PARAISO DEL HOMBRE, de Giuliano Tomei y Susumi Hani (documental).

ESTA HERMOSA VIDA (La bella vie), de Robert Enrico, con Josée Steiner y Frédéric de Pasquale.

DIA DE FIESTA (Jour de Fête) de y con Jacques Tati.

EL DESPRECIO (Le mépris), de Jean-Luc Godard, con Brigitte Bardot y Jack Palance.

LA ESPERANZA (Nadeje), de Karel Kachyna, con Hana Hegerova y Rudolf Rusinsky.

AHORRO Y PRESTAMO PARA EL AMOR, de Leo Fleider, con Pedro Quartucci y Olga Zubarry.

LA MIA SIGNORA, episodios dirigidos por Mauro Bolognini, Tinto Brass y Luigi Comencini, con Alberto Sordi y Silvana Mangano.

FICHERO DE ESTRENOS Y REPOSICIONES

PELICULAS PRESENTADAS COMERCIALMENTE EN BUENOS AIRES DEL 1º DE JULIO AL 31 DE OCTUBRE 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.: cameraman. CN.: canciones. CO.: coro. CR.: coreografía. CT.: continuidad. D. diálogos. DB.: dibujos. D.D.L.: 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 2 unidad. DST.: distribución. DZ.: danzas. E.: escenografía. E.E.: efectos especiales. E.F.: efectos fotográficos. EST.: estudios. F.: fotografía. F.AC.: fotografía ecuático. 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.2ºU.: fotógrafo de 2ª unidad. G.: guión. I.: intérpretes. IL.: ilustraciones. I.PR.: inspector de producción. J.PR.: jefe de producción. JV.: 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 guin. 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 reposicin. T.M.: tema musical. TR.: trucos. TT.: títulos. U.: utilería. V.: vestuario. D.A.: dirección artística

SISTEMAS DE FOTOGRAFIA Y COLOR

AC: Agfacolor
CC: Cinecolor
DLC: Deluxecolor
EC: Eastmancolor
FC: Ferraniacolor
GC: Gevacolor
KC: Kodachrome
MC: Metrocolor
PC: Pathecolor
SSC: Supercinecolor
TC: Technicolor
WC: Warnercolor
CMS: Cinemascope
TTS: Totalscope
TV: Totalvisión
KV: Kinovisión
VV: Vistavisión
DYC: Dyaliscope
TAO: Todd-A-O
PVS: Panavisión
SPS: Superscope
THS: Tohoscope
AS: Agascope
TR: Teannirama
MES: Megascope

ESTRENOS

ACAPULQUEÑA (idem). R.: Ramón Pereda. I.: María A. Pons, Antonio Prieto, Miguelito Valdez, Cuarteto Ruffino. F.: (EC). DST.: REAL. O.: Méjico, ?. F.E.: 29.8. S.E.: Gloria y G. Victoria. DR.: 78'. C.: s/r.

ALERTA EN EL CIELO (Idem). R.: Luis C. Amadori. A.: Manuel Tamayo. G. y D.: Arturo Rigel y Gabriel Peña (L. C. Amadori). F.: Alfredo Fraile. CM.: Juan García. F.F.: Antonio Ortas. M. yDM.: Gregorio García Segura. D.A.: José A. Guerra. MTJ.: Antonio Ramírez. A.R.: Augusto Fenollar. V.: Cornejo. L.: Riera. EST.: C.E.A. I.: Pablito Calvo, Antonio Vilar, Eulalia del Pino, Peter Damon, Alfredo Mayo, Helga Line, Manolo Morán, Fernando Sancho, José M. Davó, Gérard Tichy, Jacinto Martín, Rosario Roya, Matilde Muñoz Sampedro, Jaime Avellón. PR.: Juan J. Buhigas. PR.A.: A. Villar. PA.: Buhigas-Suevia-Cesáreo Gonzales. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: España, 1961/2. F.E.: 11.7. S.E.: Astor. DR.: 95'. C.: s/r.

ALIAS FLEQUILLO. — Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el nº 16/51.

ALMA ARAGONESA (La hija de la Dolores). R.: José Ochoa. A. y PR.A.: Jorge Griñán. G.: J. Ochoa, J. Griñán, Manuel Sánchez, J. L. Jerez, L. F. Lagos y Manuel Iglesias. F.: Miguel Fernández Mila (EC). M.: Rafael de Andrés y Manuel Monreal. D.A. y V.: Eduardo Torre de la Fuente. DC.: Prosper. I.: Lilián de Celis, Manuel Monroy, Magda Pérez, Arturo López, Félix Dafauce, José Calvo, Mario Morales, Angel Ter, Eduardo Moreno, José Sepúlveda, Ricardo Canales. EST.: Cinearte. L.: Fotofilm. PR.: Jesús Saiz. J.PR.: Rafael Marina Soraiz. PA.: Aguila. DST.: FOX. O.: España, 1961/2. F.E.: 5.9. S.E.: Gloria y G. Victoria. DR.: 95'. C.: s/r.

AMOR QUE YO TE DI, EL (Idem). R. Tulio Demichelli. A.: novela de Sergio Duval. G.: Emilio Carida y Sixto Pondal Ríos. F.: Alfredo Fraile. M.: Juan Quintero. D.A.: Sigfrido Burman. EST.: C.E.A. (Madrid) y Orphea (Barcelona). I.: Arturo de Córdova, Amparo Rivelles, Rosa Arenas, Rubén Rojo, Tomás Blanco, Carlos Casaravilla, Vicky Lagos, Carlota Bilbao, Salvador Soler Marí, Manuel Insúa, José Calvo, Angel Alvarez. PR.: Cesáreo González. J.PR.: R. Vázquez y L. Berraquero. PA.: Suevia. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1959/60. F.E.: 25.7. S.E.: Gloria y G. Victoria. D.O.: y DR.: 90'. C.: s/r.

ANA DICE SI (Idem). R.: Pedro Lazaga. F.: (CMS y EC). I.: Fernando Fernán Gómez, Analía Gadé, Elisa Montes, Antonio Ozores, Xan Das Bolas. PA.: Agata. DST.: ATLAS. O.: España, 1958. F.E.: 5.9. S.E.: G. Mitre. DR.: 93'. C.: s/r.

ARASHI NO NAKA NO OTOKO (El yudoka). R.: Senkichi Taniguchi. A.: Takero Murata y S. Taniguchi. M.: Urato Watanabe. I.: Toshiro Mifune, Akio Kobari, Koyako Kagawa, Jun Tazaki, Akemi Negishi. PA.: Toho. DST.: LUTECIA. O.: Japón, 1957. F.E.: 19.9. S.E.: Hindú. D.O.: 96' DR.: 93'. C.: prah. men. 14 a.

ASSALTO AO TREM PAGADOR, O (Asalto al tren pagador). R. y G.: Roberto Farías. A.: R. Farías y Luiz Carlos Barreto, con la colaboración de Alinor Azevedo. F.: Amleto Daissé. CM.: José Rosa. M. y D.M.: Remo Uzai. CN.: "Eu quero esso mulher assim mesmo", de Monsueto y José Batista. D.A.: Alexandre Horvath y Pierino Massenzi. MTJ.: Rafael Valverde Justo. A.R.: Billy Davis. S.: Jorge Dos Santos Felicio y José Tavares. V.: Zilma Fechó. MQ.: Nelson Ribeiro. I.: Reginaldo Farías, Eliezer Gomes, Jorge Doria, Helena Ignes, Grande Otelo, Atila Iorio, Ruth de Souza, Luisa Maranhao, Kelé, Miguel Rosenberg, Miguel Angelo, Dirce Migliaccio, Osvaldo Louzada, Antonio Carlos Pereira, Mozael Silveira, Wilson Grei, B. Davis, Francisca Xavier, Nelson Dantas, Arnaldo Montel, Ricardo Luna, Milton Leal, Almeidinha. PR.: Herbert Richers y R. Farías.

PR.A.: Arnaldo Zenari. J.PR.: Rivaudes Faria. DST.: ASTOR. O.: Brasil, 1962. F.E.: 12.9. S.E.: Paramount y Libertador. D.O.: 102'. DR.: 97'. C.: prch. men. 18 a. (Presentado en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1962).

ASSASSIN EST DANS L'ANNUAIRE, L' (El asesino está en la guía). R.: Léo Joannon. A.: novela "Cet imbécile de Rimeldi" de Charles Exbrayat. G.: Jacques Robert, L. Joannon y Jean Halain. D.: J. Halain. F.: Pierre Petit. M.: Marc Lanjean. D.A.: Paul Louis Boutié. MTJ.: Raymond Lamy. I.: Fernandel, Georges Chamarat, Marie Déa, Jacques Harden, Henri Crémieux, Bernard Lavalette, Maurice Teynac, Edith Scob, Robert Dalban, Noël Roquevert, Paul Faivre, Colette Régis, Charles Lemontier, Robert Rondo, Elyane Darcy, Viviane Méry, Sabine André. PR.: Alain Poire. J.PR.: Robert Sussfeld y Roger de Broin. PA.: Marianne-Gaumont. DST.: PARAMOUNT. O.: Francia, 1961. F.E.: 25.7. S.E.: Astor. DR.: 91'. C.: inc. men. 14 a.

ATHENA (Tentaciones de primavera). R.: Richard Thorpe. A. y G.: Edward Ludwig y Leonard Spigelgass. F.: Robert Planck. (EC. por TC.) SPV.: M. George Stoll. CN.: Hugh Martin y Ralph Blane. CR.: Valeria Bettis. D.A.: Cedric Gibbons y Paul Groesse. MTJ.: Gene Ruggiero. I.: Jane Powell, Edmund Purdom, Debbie Reynolds, Vic Damone, Louis Calhern, Linda Christian, Russ Tamblyn, Evelyn Varden, Ray Collins, Nancy Kilgas, Dolores Starr. PR.: Joe Pasternak. PA.: Metro. DST.: ARAUCANIA. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 5.9. S.E.: Biarritz, G. Splendid, Gral. Belgrano y R. Indarte. D.O. y DR.: 96' C.: s/r.

ATTENDENTI, Gli (Los militares en su salsa). R.: Giorgio Bianchi. A.: Marcello Marchesi. G.: Luigi Magni y Stefano Strucchi. F.: Guglielmo Mancori. M.: Armando Trovajoli. D.A.: Piero Filippone. MTJ.: Roberto Cinquini. I.: Vittorio De Sica, Renato Rascel, Dorian Gray, Gino Cervi, Didi Perego, Andreina Pagnani, Vittorio Congia, Stelvio Rosi, Luigi Pavese, Vicky Ludovisi, Lelio Luttazzi, Marcello Paolini, Franco Giacobini, Spiros Focas. PR.: Mariano Mariani. PA.: Cinex-Incei. DST.: CLASE. O.: Italia, 1961. F.E.: 24.7. S.E. Iguazú y G. Norte. DR.: 93'. C.: inc. men. 14 a

AVENTURAS DE JOSELITO Y PULGARCITO / AVENTURAS DE JOSELITO EN AMERICA. (Aventuras de Joselito y Pulgarcito). R.: René Cardona y Antonio del Amo. A. y G.: R. Cardona, Emilio Cando y Adolfo Torres Portillo. F.: Alex Phillips (EC.) CM.: Leobardo Sánchez. M. y D.M.: Manuel Esperón. CN.: "Guapango torero" de Tomás Méndez S., "El pájaro pinto" de R. Freire, "El sonajero plateado" de Y. J. Solano, "Lucerito" de M. Cardillo y L. Fernández Olea, "Arbolea, ea ea" de Segovia y Almandro, "Torero" de Segovia y Fernández, "Jarabe jorocho" y "Las golondrinas". D.A.: Jorge Fernández. DC.: Pablo Galván. MTJ.: Rafael Ceballos. A.R.: Jaime Contreras. S.: Roberto Camacho, Enrique Rodríguez, Rodolfo Benítez y Abraham Cruz. MQ.: Concepción Zamora. PN.: Sara Maza. CT.: Javier Carreño. PINTURAS: Pedro Gallo. I.: Joselito, Cesáreo Quezadas, Enrique Rambal, Anita Blanch, Nora Veryán, Oscar Ortiz de Pinedo, Manuel Capetillo, Arturo Castro, C. M. Bianchi, Alfredo Barrón, Florencio Castillo, PR.: Gregorio Walerstein y Cesáreo González. J.PR.: Julio Guerrero Tello y Miguel Lucumberri. PA.: G. Walerstein/Suevia. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico/España, 1959. F.E.: 19.9. S.E.: Gloria, G. Victoria y Loria. D.O. y DR.: 90'. C.: s/r.

BAIE DES ANGES, La (Fiebre). Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 16/45.

BANDA CASAROLI, La (Idem). R. y A.: Florestano Vancini. G.: Sergio Perucchi, Stefano Strucchi, F. Vancini y Federico Zardi. F.: Sandro D'Eva. CM.: Sergio D'Offizi. M.: Mario Nascimbene. D.A., DC y V.: Carlo Egidi. MTJ.: Tatiana Casini. A.R.: Nino Zanchin y Renzo Ragazzi. I.: Renato Salvatori, Jean-Claude Brialy, Tomás Milian, Gabriele Tinti, Calisto Calisti, Mariella Zanetti, Marcella Rovena, Ivo Querio, Marcello Tusco, Michele Sakkara, Adriano Micantoni, Leonardo Severini, Maria Grazia Maresealchi, Beatrice Altariba, Anna Mazzanti, Loredana Cappelletti, Yvette Masan. PR.: Gianni Hecht Lucari, PA.: Documento/Louvre. DST.: J.R.L. O.: Italia/Francia, 1962. F.E.: 30 10. S.E.: Monumental, G. Norte y Dilecto. D.O.: 106'. DR.: 88'. C.: prch. men. 18 a.

> **Esta segunda largometraje del director de La larga noche del 43 no reedita el acierto de la anterior. Trata sobre tres esaltantes: un arriesgado a quien no le importa el pellejo (Brialy), un tímido que se encuentra a sí mismo en el robo y la amistad (Millian), y un fascista nostálgico que** quisiera ser un idolo (Salvatori). El film no **intenta impresionar con la acción dinámica, prefiere un planteo sicológico. Pero los personajes se explican a sí mismos y el drama no llega. Vancini reconstruye primarosamente una época** (Bolonia, 1950) y un **hecho que ocurrió realmente, sin otro logro notable que la fotografía de siluetas negras sobre fondos grises. Se queda en la pura ilustración de una anécdota.**
>
> A. A. S.

BATEAU D'EMILE, Le (Celos de amor). R.: Denys de la Patelliere. A.: novela de Georges Simenon. G.: D. de la Patelliere y Albert Valentin. D.: Michel Audiard. F.: Robert Juillard (DYS) M.: Jean Prodromides y Charles Aznavour. D.A.: Maurice Cloassen. MTJ.: Jacqueline Thiedot. S.: Raymond Gaugier. EST.: Epinay. I.: Annie Girardot, Lino Ventura, Pierre Brasseur, Michel Simon, Edith Scob, Joelle Bernard, PR.: Jean-Paul Guibert. PA.: Filmsonor-Intermondia. DST.: LUTECIA. O.: Francia, 1962. F.E.: 17.9. S.E.: Suipacha. D.O.: 98'. DR.: 95'. C.: prch. men. 18 a. (Filmada en La Rochelle).

BATTLE AT BLOODY BEACH (Sangre en la playa). R.: Herbert Coleman. A. y PR.A.: Richard Maibaum. G.: R. Maibaum y Willard Willingham. F.: Kenneth Peach (CMS.) M. y D.M.: Henry Vars. D.A.: John Monsbridge. DC.: Harry Reif. MTJ.: Jodie Copelon. A.R.: Francisco Day. S.: Frank McWhorter y Jack Cornall. V.: Robert Olivas. MQ.: Vincent Romaine. U.: Wilbur Russell. CT.: George Rutter. I.: Audie Murphy, Gary Crosby, Dolores Michaels, Alejandro Rey, Marjorie Stapp, Barry Atwater, E. J. Andre, Dale Ishimoto, Miriam Colon, Pilar Seurat, Lillian Bronson, William Mims, Ivan Dixon, Kevin Brodie, Sara Anderson, Lloyd Kino, PR.: Robert J. Lippert. SPV.PR.: Harold Knox. PA.: Api. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1961, F.E.: 26.9. S.E.: Hindú. D.O. y DR.: 80'. C.: s/r.

BATTLE OF THE SEXES, The (La batalla de los sexos). R.: Charles Crichton. A.: novela "The Catbird Seat", de James Thurber. G. y PR.: Monja Danischewsky. F.: Freddie Francis. M. y D.M.: Stanley Black. CM.: Rennie Taylor. D.A.: Edward Carrick. MTJ.: Seth Holt. A.R.: David Orton. S.: Malcolm Cooke, Len Page y Ken Cameron. V.: Vi Murray; el de C. Cummings: J. B. Johnstone Ltd. MQ.: Trevor Crole-Rees. PN.: Maud Onslow. CT.: Susan Dyson. N.: dicho por Sam Wanamaker. I.: Peter Sellers, Constance Cummings, Robert Morley, Jameson Clark, Moultrie Kelsall, Alex Mackenzie, Roddy McMillan, Donald Pleasence, Ernest Thesiger, Michael Goodliffe, William Mervyn, Norman Macowan, Patricia Hayes, Noel Howlett, Abe Barker, Gordon Phillott, James Gibson, Macdonald Parke, Eric Woodburn, Donald Bisset, Fred Griffiths, Glyn Houston, Meadows White, Robert Crowdson, Anne Sharp, Althea Orr, Sydney Keith. SPV.PR.: Norman Priggen. A.PR.: E. Donaldson Hudson. PA.: Prometheus. DST.: ASTOR. O.: Gran Bretaña, 1959. F.E.: 24.10. S.E.: Hindú. D.O.: 84'. DR.: 76' C.: s/r.

> La idea es interesante. **Una emprendedora mujer americana enfrenta a conformistas escoceses que no quieren adoptar en sus negocios un estilo más moderno. Más delante, el conflicto es sintetizado en la pareja Constance Cummings y Peter Sellers. La parte inicial** es ágil y aun satírica, **pero a medida que la acción avanza la constante oposición entre modernistas y conservadores llega a fatigar. Hay algunos chispazos de humor** pero hizo falta **más brío. Esta comedia británicamente sobria y bien interpretada es también británicamente monótona.**
>
> A. A. S.

BIG RED (Los dos desafíos). R. Norman Tokar. A.: novela de Jim Kjelgaard. G.: Louis Pelletier. F.: Edward Colman (TC). M.: Oliver Wallace. MTJ.M.: Evelyn Kennedy. CN.: del título, "Man Amour Perdu" y "Emile's Reel", de Richard y Robert Sherman. OR.: Walter Sheets. D.A.: Carroll Clark y Marvin Aubrey Davis. DC.: Emile Kurl y Hal Gausman. MTJ.: Grant K. Smith. A.R.: Arthur Vitarelli. S.: Robert Cook y Dean Thomas. V.: Chuck Keehne. MQ.: Pat McNally. AS. DE PERROS: William B. Koehler. I.: Walter Pidgeon, Gilles Payant, Emile Genest, Janette Bertrand, Doris Lussier, Rolland Bedard, Georges Bouvier, Teddy Burns Goulet. PR.: Walt Disney. PR.A.: Winston Hibler y Edwin L. Verity. PA.: Bueno Vista. DST.: RANK. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 31.10. S.E.: Normandie, Medrano, Fénix y Moreno. D.O. y DR.: 89'. C.: s/r. (Filmada en Quebec, Canadá).

BILA HOLUBICE (La paloma blanca). R. y G.: Frantisek Vlácil. A.: Otakar Kirschner. F.: Jan Curik. M.: Zdenek Liska. D.A.: Oldrich Basák. MTJ.: Miloslav Hájek. I.: Katerina Irmanová, Hans Peter Reinicke, Karel Smycek, Vaclav Irmanov, Gustav Pütjer. PA.: Films Chocoslovacos del Estado. DST.: ARTKINO. O.: Checoslovaquia, 1960. F.E.: 16.10. S.E.: Luxor y Libertador. DR.: 70'. C.: s/r. (Este film fue exhibido en el Festival de San Francisco, además, obtuvo Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine Infantil de La Plata y Mención Especial en el Vº Festival del S.O.D.R.E., Montevideo, 1962).

Comentario de Hugo Rocha en el Nº 10/11, pág. 20.

BILLY BUDD (Fragata infernal). R. y PR.: Peter Ustinov. A.: novela "Billy Budd, Foretopman" de Herman Melville y la obra teatral de Louis O. Coxe y Robert H. Chapman. G.: P. Ustinov, Robert Rossen y De Witt Bodeen. F.: Robert Krasker (CMS). CM.: John S. Harris. E.E.: George Blackwell. M. y D.M.: Anthony Hopkins, con la Orquesta Filarmónica. D.A.: Don Ashton. DC.: Peter Murton. MTJ.: Jack Harris. AS. MARINO: Cap. Alan Villiers. A.R.: Michael Birkett. S.: Charles Crafford, Charles Poulton y Len Shilton V.: Anthony Mendelson, realizado por Ron Beck y Laura Nightingale. MQ.: Bob Lawrence. PN.: Harry Mentsash. CT.: June Faithful. I.: Terence Stamp, P. Ustinov, Robert Ryan, Melvyn Douglas, Ronald Lewis, David McCallum, John Neville, Paul Rogers, Lee Montague, Thomas Heathcote, Ray McNally, Robert Brown, John Meillon, Cyril Luckham, Niall MacGinnis, Suzanne Cloutier. J.PR.: Victor Peck. PR.E.: A. Ronald Lubin. PA.: Anglo-Allied Prod. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: Gran Bretaña, 1962. F.E.: 23.7. S.E.: Monumental, Los Angeles y Gran Savoy. D.O. y DR.: 123'. C.: inc. men. 14 a.

BIRDS, The (Los pájaros). Ver ficha técnica en el Nº 16/43. Crítica de Fernando Penelas y comentario de Marcel Martin en los nros. 16/43 y 14/15, pág. 27, respectivamente.

BON VOYAGE (Idem). R.: James Neilson. A.: libro de Marrijane y Joseph Hayes. G.: Bill Walsh. F.: William Snyder (TC). M.: Paul Smith. CN.: del título, de Richard y Robert Sherman. MTJ.M.: Evelyn Kennedy. OR. y M. DE LA DANZA: Franklyn Marks. E.E.: Eustace Lycett. D.A.: Carroll Clark y Marvin Aubrey Davis. DC.: Emile Kuri y Hal Gausman. MTJ.: Cotton Warburton. A.R.: Joseph L. McEveety. S.: Robert O. Cook y Dean Thomas. V.: Bill Thomas, por Chuck Keehne y Gertrude Casey. MQ.: Pat McNally. PN.: Ruth Sandifer. TT.: Bill Justice y Xavier Atencio. I.: Fred MacMurray, Jane Wyman, Michael Callan, Deborah Walley, Tommy Kirk, Kevin Corcoran, Jessie Royce Landis, Georgette Anys, Ivan Desny, Françoise Prévost, Carol White, Marie Sirago, Alex Gerry, Howard Smith, Casey Adams, James Millhollin, Marcel Hillaire, Richard Wattis, Doris Packer, Ana Maria Majalca, Hassan Khayyam. PR.: Walt Disney. PR.A.: B. Walsh y Ron Miller. SPV.PR.: Sacha Kamenka. PA.: Buena Vista DST.: RANK. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 8.8. S.E.: Luxor y Monumental. D.O. y DR.: 130'. C.: s/r. (Filmada en EE. UU. y Francia: París y La Riviera).

BOTSCHAFTERIN, Die (Intriga en la embajada). R.: Harald Braun. A.: novela de Hans Wolfgang. G.: Rolf Thiele y H. Braun. F.: Friedl Behn-Grund. CM.: Lothar Kern y Günther Knuth. M.: Werner Eisbrenner. D.A.: Fritz Maurischat, Hermann Warm y Arno Richter. MTJ.: Cas van den Berg. A.R.: Gudrun Robente. S.: Erwin Schönzle. V.: Lilo Hagen. MQ.: Alois Weppmann, Gerda Scholz-Grosse y Gertrud Weinz-Werner. I.: Nadja Tiller, Hansjörg Felmy, James Robertson Justice, Irene von Meyendorff, Günther Schramm, Harald Maresch, Brigitte Rau, Hans Leibelt, Evo Pflug, Hans Paetsch, Heinz Spitzner, Martin Berliner, Walter Tarrach, Ilse Trautschold, Ingeborg Wellmann,

Joseph Offenbach, Käte Alving. J.PR.: Eberhard Krause. PR.A.: Peter Petersen, Manfred Kercher y Hans Albich. PA.: Filmaufbau. DST.: ASTOR. O.: Alemania Occid., 1960. F.E.: 30.10. S.E.: Luxor, Los Angeles y G. Savoy. D.O.: 115'. DR.: 110'. C.: prch. men. 14 a.

CAFAJESTES, Os (idem) - Los depravados). R. y G.: Ruy Guerra. A.: Miguel Torres y R. Guerra. F.: Tony Rabattoni. CM.: Jorge Veras y Francisco Torturra. M.: Luiz Bonfá. DC.: naturales. MTJ.: Nelo Melli y Zelia Feijó. A.R.: Sergio Sanz e Ivan de Souza. S.: José Tavares. V.: Varsano. MQ.: Germaine Monteil. CT.: Celso Luiz Amerim. I.: Norma Benguel, Jece Valadao, Daniel Filho, Lucy Carvalho, Glauce Rocha, Germana De Lamare, Fatima Sammer, Aline, Marina Ferrari, Hugo Carvana. J.PR.: Gerson Tavares y Joao Elias. PR.A.: Alexandrina Franco. PR.E.: J. Valadao. PA.: Magnus. DST.: GLORIA. O.: Brasil, 1961. F.E.: 1.8. S.E.: Paramount y Libertador. DR.: 88'. C.: prch. men. 18 a. (Exhibida en el Festival de Berlín, 1962).

Ruy Guerra es egresado del IDHEC y aquí vomita lo aprendido: trozos documentales, temas larguísimos, "antonionescos" playas aptas para meditaciones, todo el dernier cri **en materia técnica, confusión que la inexperiencia del director disculpa levemente. Pero también hay varios desnudos, infinitos, innecesarios. Son justificables las audacias utilizadas razonadamente y porque hacen falta: de lo contrario se comete pornografía. Morbosa, hueca, gratuita,** Os cafajestes es **culpable de una de esas veces en que la gente despotrica —y con fundamento— contra "este cine moderno, lleno de porquerías, cosas raras y hecho por locos".**

A. E. O.

CAIRO (idem). R.: Wolf Rilla. A.: novela "The Asphalt Jungle", de W. R. Burnett. G.: Joanne Court. F.: Desmond Dickinson. M. y D.M.: Kenneth V. Jones. D.A.: Ivan King. MTJ.: Bernard Gribble. A.R.: Simon Saleh y George Pollard. S.: Fred Turtle. V.: Azizo Murad e Ibrahim Osman. MQ.: Jim Hydes. PN.: Iris Tilley. I.: George Sanders, Richard Johnson, Faten Hamama, John Meillon, Eric Pohlmann, Walter Rilla, Ahmed Mazhar, Kamel El Shenawy, Salah Nazmi, Chewikar, Mona. PR.: Ronald Kinnoch. PR.E.: Lawrence P. Bachmann. PA.: y DST.: METRO. O.: EE. UU./G. Bretaña, 1963. F.E.: 9.9. S.E.: S. Lavalle. D.O. y DR.: 91'. C.: prch. men. 14 e inc. men. 18 a. (Filmada en Egipto - Nueva versión de **Mientras la ciudad duerme (The asphalt jungle), de John Huston.** Ver datos en el Nº 16/71.

CALESITA, La. Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 17/50.

CALL ME BWANA (Safari sensacional). R.: Gordon Douglas. D.2A.U.: Henry Geddes y Bluey Hill. A. y G.: Nate Monaster y Johanna Harwood. F.: Ted Mocre (EC). F.2A.U.: Skeets Kelly y John Coquillon. E.E.: John Stears. M. y CN.: Monty Norman. D.M.: Muir Mathieson. D.A.: Syd Cain y John Graysmark. DC.: Peter Russell. MTJ.: Peter Hunt. A.R.: Clive Reed. S.: Bill Daniels y John Mitchell. MQ.: Basil Newall y Tony Sforzini. PN.: Eileen Warwick y Ann Box. I.: Bob Hope, Anita Ekberg, Edie Adams, Lionel Jeffries, Percy Herbert, Paul Carpenter, Orlando Martins, Al Mulock, Bari Johnson, Peter Dyneley, Mai Ling, Mark Heath, Robert Nichols, Robert Arden, Kevin Scott, Arnold Palmer, Neville Monroe, Michael Moyer, Richard Burrell. PR.: Albert Broccoli. PR.E.: Harry Saltzman. PR.A.: Stanley Sopel. PA.: Eon. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: G. Bretaña, 1962/63. F.E.: 17.10. S.E.: Ocean, G. Splendid, Flores y Gral. Belgrano. D.O.: 103'. DR.: 93'. C.: prch. men. 14 e inc. men. 18 a.

CAMINO DE LA HORCA (Idem). R.: Chano Urueta. G.: Fernández Unsain. I.: Miguel Aceves Mejía, Lola Beltrán, Fernando Casanova, Olinda Michel, Javier Soler, Miguel Manzano, David Reynoso, Alberto Pedret, José Zarzano. PR.: Miguel Sotomayor. PA.: Sotomayor S. A. DST.: PARAMOUNT. O.: Méjico. F.E.: 17.10. S.E.: Electric. DR.: 75'. C.: inc. men. 14 a.

CARCEL DE CANANEA, La (idem). R.: Gilberto Gascón. F.: (EC). I.: Pedro Armendariz, Agustín De Anda, Sonia Furió, Teresa Velázquez, Carlos López Moctezuma. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico. F.E.: 22.8. S.E.: Gloria y G. Victoria. DR.: 95'. C.: inc. men. 14 a.

CARETAKERS, The (Almas en tinieblas). R. y PR.: Hall Bartlett. A.: Jerry Paris y H. Bartlett, basados en el libro homónimo de Doriel Telfer. G.: Henry F. Greenberg. F. Lucien Ballard. M.: Elmer Bernstein. D.A.: Rolland M. Brooks y Claudio Guzmán. DC.: Frank Tuttle. MTJ.: William B. Murphy. A.R. y J.PR.: Sydney M. Fogel. TT.: Irving Block. I.: Robert Stack, Polly Bergen, Joan Crawford, Janis Paige, Diane McBain, Ana St. Clair (Ana María Lynch), Van Williams, Constance Ford, Sharon Hugueny, Herbert Marshall, Bárbara Barrie, Robert Vaughn, Susan Oliver, Ellen Corby. PR.A.: J. Paris. PR.E.: Nat James. PA.: H. Bartlett Prod. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1963. F. E.: 10.9. S.E.: Trocadero, G. Splendid, R. Indarte, Gral. Paz, P. del Cine. D.O. y DR.: 97'. C.: prch. men 14 e inc. men. 18 a.

CARRY ON CRUISING (Cuidado con los camarotes). R.: Gerald Thomas. A.: Eric Barker. G.: Norman udis. F.: Alan Hume (EC). M. y D.M.: Bruce Montgomery. D.A.: Carmen Dillon. MTJ.: John Shirley. S.: Bob MacPhee. I.: Sidney James, Kenneth Williams, Kenneth Connor, Liz Frazer, Dilys Laye, Lance Percival, Jimmy Thompson, Cyril Chamberlain, Esmo Cannon, Vincent Ball. PR.: Peter Rogers. J.PR.: Bill Hill. PA.: G. H. W. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 8.8. S.E.: Iguazú, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O. y DR.: 89'. C.: s/r.

CHACOTA, La. Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 17/50.

CHANS (Ruta de vergüenza). R.: Gunnar Hellstrom. A. y G.: Birgitta Stemberg, basado en su novela. F.: Martin Bodin. M.: Torbjorn Lundquist. D.A.: P. A. Lundgren. I.: Lillevi Bergman, Gosta Ekman, Bertil Anderberg, Ake Legergren, Ake Fridell, Elvar Landstrom, Torsten Wahlund, Hans Wigren, Ingrid Luterkort, Sture Ericsson, Gudrun Brost, Betty Tuven. PA.: Svensk Filmindustri. DST.: D.A.S.A. O.: Suecia, 1963. F.E.: 14.8. S.E.: Hindú. DR.: 84'. C.: prch. men. 18 a.

CLEOPATRA (idem). R.: Joseph L. Mankiewicz. A.: basado en historias de Plutarco, Cayo Suetonio, Appiano y el libro "La vida en los tiempos de Cleopatra", de C. M. Franzero. G.: J. L. Mankiewicz, sobre trabajo realizado por Ronald MacDougall y Sidney Buchman. F.: Leon Shamroy (Todd A-O 70 y DLC). F.2A.U.: Claude Renoir y Piero Portalupi. E.F.: L. B. Abbott y Emil Kosa Jr. CL.: Leonard Doss. M. y D.M.: Alex North. codirector M.: Lionel Newman. CR.: Hermes Pan. SPV.D.A.: John De Cuir. D.A.: Jack Martin Smith, Hilyard Brown, Herman Blumenthal, Elven Webb, Maurice Pelling, Boris Juraga. DC.: Walter M. Scott, Paul S. Fox y Ray Moyer. MTJ.: Dorothy Spencer. D.2A.U.: Andrew Marton y Roy Kellogg. A.R.: Fred R. Simpson. S.: Fred Hynes, James Corcoran, Bernard Freericks y Murray Spivak. V.: Vittorio Nino Novarese y Renie; el de la Taylor: Irene Sharaff, MQ.: Alberto De Rossi. PN.: Vivienne Walker Zavitz. I.: Elizabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison, Pamela Brown, Roddy McDowall, George Cole, Hume Cronyn, Cesare Danova, Kenneth Haigh, Martin Landau, Andrew Keir, Robert Stephens, Francesca Annis, Gregoire Aslan, Martin Benson, Herbert Berghof, John Cairney, Michael Hordern, John Hoyt, Richard O'Sullivan, Marina Berti, Jacqui Chan, Isabelle Cooley, John Doucette, Andrew Faulds, Michael Gwynn, Marne Maitland, Carroll O'Connor, Gwen Watford, Douglas Wilmer, John Karlsen, Loris Loddi, Jean Marsh, Gin Mart, Furio Meniconi, Kenneth Nash, Del Russell, John Volva. PR.: Walter Wanger. J.PR.: Forrest E. Johnston y C. O. Erickson. PR.E.: Saul Wurtzel. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1962/63, F.E.: 4.9. S.E.: Broadway. D.O.: 243'. DR.: 225'. —en dos partes de: 107' y 118', respectivamente—. C.: prch. men. 14 e inc. men. 18 a. (Filmado en Italia, Egipto y España. Este film es considerado el más costoso, a la fecha, en la historia del cine, su presupuesto ascendió a los 40.000.000 de dólares; fue comenzado por Rouben Mamoulian y los papeles de César y Antonio eran interpretados por Peter Finch y Stephen Boyd. La demora en el film provocó estas y otras modificaciones).

Comentario de George N. Fenin en el Nº 16/60.

COEUR GROS COMME ÇA, Un (Un corazón así de grande). Ver ficha técnica y crítica de Jorge M. Couselo en el Nº 16/40.

COMAHUE. R.: Edgardo Togni. F.: Alfredo Traverso (EC). M.: Argentino Valle. MTJ.: Ricardo Rodríguez Nistal. N.: Héctor Burotta, dicha por Edmundo Sanders. DB.: García Ferré. L.: Alex. F.E.: 30.9. S.E.: Opera (Función especial). PA.: Secretaría de Prensa. O.: Argentina, 1963. DR.: 61'. C.: s/r. (Filmada en Neuquén, Río Negro y sur de la Pcia. de Buenos Aires).

COME FLY WITH ME (Ven a volar conmigo). R.: Henry Levin. A.: novela "Girl on a Wing" de Bernard Glemser. G.: William Roberts. F.: Oswald Morris (PVS y MC). M.: Lyn Murray. CN.: del título, de Sammy Cahn y James Van Heusen, por Frankie Avalon. D.A.: William Kellner. MTJ.: Frank Clarke. A.R.: Jimmy Komisarjevski. V.: Pierre Balmain. I.: Dolores Hart, Hugh O'Brian, Karl Boehm, Karl Malden, Pamela Tiffin, Lois Nettleton, Dawn Addams, Andrew Cruickshank, James Dobson, Lois Maxwell, John Crawford, Robert Easton, Guilo Wieland, Maurice Marsac, Richard Wattis, Bibi Morat. PR.: Anatole de Grunwald. PA.: A. de Grunwald/Metro. DST.: METRO. O.: G. Bretaña/EE. UU., 1962/3. F.E.: 24.10. S.E.: Metro, Suipacha, Pueyrredón, Medrano y Moreno. D.O.: y DR.: 107'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en París y Viena, interiores en G. Bretaña).

CONGO VIVO/IDEM (Idem). R. y A.: Giuseppe Bennati. G.: G. Bennati, Paolo Levi, Lucia Brudi y William Demby. F.: Giuseppe Aquari. CM.: Cesare Allione. M.: Piero Piccioni. D.A.: Pasquale Romano. MTJ.: Franco Fraticelli. S.: Alain George Roux y Louis Hochet. MQ.: Pauline Maittret. CT.: Francesco Bologna. I.: Gabriele Ferzetti, Jean Seberg, Bachir Touré, Frédérique Andrew, Alfredo Santagata, Carla Bizzarri, Itálico Bertolini, Ferruccio De Ceresa, Dan Powell, Lynn Gordon, Rita Livesi, el presidente Kasavubu y el general Mobutu. PR.: Carmine Bologna. PA.: R.O.T.O.R./Orsay. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 8.8. S.E.: Normandie y Príncipe. D.O. y DR.: 98'. C. prch. men. 14 e inc. men. 18 a.

Sospechosamente parecida a Hiroshima..., en Congo vivo **pasan muchas cosas pero no pasa nada: un reportaje al presidente** Kasavubu, **documentales de los disturbios, el romance entre dos jóvenes de color. Ninguno de estos temas se conecta con los otros, todos están a modo de compartimientos estancos. Para enhebrarlos, se apela a un motivo que se repite cadenciosamente: el esfuerzo del** periodista **Ferzetti por seducir a la solitaria ,hermosa, colonialista, y** violada por **un negro, Jean Seberg. Como testimonio de la rebelión congoleña, el resultado es ideológicamente confuso; como "crónica de dos almas", sobradamente mimético. Antonioni, Resnais, el último Bergman inauguraron el concepto de que las películas sin intriga** (entendida esta palabra como **"sucesión de acontecimientos físicos") también pueden ser obras de arte. Giuseppe Bennati, por más que se lo propanga,** no participa en gloria tan **reservada.**

A. E. O.

CORDE RAIDE, La (La cuerda rota). R.: Jean-Charles Dudrumet. A.: novela "La veuve" de Michel Lebrun. G.: Roland Laudenbach y J. C. Dudrumet. F.: Pierre Guégnen. M.: Maurice Jarre. D.A.: Olivier Girard. MTJ.: Janine Verneau. S.: Bernard Souverbie. I.: Annie Girardot, François Périer, Gérard Buhr, Henri Crémieux, Georges Descrières, Geneviève Brunet, Hubert Deschamps, Marcelle Arnold, Pierre-Jacques Moncorbier, Henri Virlojeux, Piella Serano, Michel Seldow, PR.: Robert Ciriez. PA.: Daubigny-Pando. DST.: ITALFRANCE. O.: Francia, 1960. F.E.: 29.8. S.E.: Hindú. DR.: 90'. C.: prch. men. 18 a.

COUTEAU DANS LA PLAIE, Le/COLTELLO NELLA PIAGA, Il/FIVE MILES TO MIDNIGHT (Viaje hacia la medianoche). R.: y PR.: Anatole Litvak. A.: idea de André Versini. G.: Peter Viertel, Hugh Wheeler, Maurice Druon, Ennio De Concini y A. Litvak. F.: Henri

Alékan. CM.: André Domage. M.: Mikis Theodorakis. D.A.: Alexander Trauner. MTJ.: Ginou Dedart y Bert Bates. A.R.: Paul Feyder. S.: Jacques Carrére.. V.: Guy Laroche. I.: Sophia Loren, Anthony Perkins, Gig Young, Jean-Pierre Aument, Yolande Turner, Tommy Nordan, G. Loroche, Mathilde Casadesus, William Kearns, Barbara Nicot, Louis Falavigna, Yves Brainville, Elina Labourdette, Régine, Jacqueline Porel, Marc Doelnitz, Pascale Roberts, Sophie Reol, Ozanne, Clément Harari, Nick Vegél, Giselle Preville, Jean Hebe. PR.A.: André Smagghe. J.PR.: Louis Wips. PA.: Filmsonor/Dear/A. Litvak. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: Francia/Italia/EE. UU., 1962. F.E.: 3.7. S.E.: G. Rex, Gaumont, Flores, Gral. Paz, R.' de la Plata y P. del Cine. D.O.: y DR.: 110'. C.: prch. men. 14 a. (Se exhibe versión hablada en inglés).

CRITIC'S CHOICE (Cuando el corazón mande). R.: Don Weiss. A.: obra teatral de Ira Levin. G.: Jack Sher. F.: Charles Lang (PVS y TC). M.: George Duning. D.A.: Edward Carrere. DC.: William L. Kuehl. MTJ.: William Ziegler. A.R.: Russ Llewellyn. S.: Stanley Jones. V.: Edith Head. MQ.: Gorden Bau. —el de L. Ball: Irma Kusley—. PN.: Jean Burt Reilly.. —el de L. Ball: Max Factor—. OR.: Arthur Morton. TT.: Pacific Co. I.: Bob Hope, Lucille Ball, Marilyn Maxwell, Rip Torn, Jessie Royce Landis, John Dehner, Jim Backus, Rick Kelman, Dorothy Green, Marie Windsor, Evan McCord, Richard Deacon, Jean Shawlee, Jerome Cowan, Donald Losby, Lurene Tuttle, Ernestine Wade, Stanley Adams. PR.: Franklin P. Rosenberg. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 22.8. S.E.: Iguazú, Los Angeles y G. Norte. D.O.: y DR.: 100', C.: inc. men. 14 a. (La obra teatral homónima se estrenó en el "Ethel Barrymore Theatre", de Broadway, el 14-12-60, siendo producida y dirigida por Otto Preminger e interpretada por Henry Fonda y Georgann Johnson en los papeles de Hope y Ball, respectivamente).

CRONACHE DI POVERI AMANTI (Crónica de pobres amantes). Ver ficha técnica y crítica de Ernesto Schóo en el nº 16/38.

40 AÑOS DE NOVIOS. Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el nº 16/51.

DAIKAIJU BARAN/VARAN THE UNBELIEVABLE (Varán el invencible). R.: Inoshiro Honda y Jerry A. Baerwitz. A. y G.: Shinichi Sekizawa y Sid Harris. F.: Hajime Koizumi y Jack Marquette (THS). E.F.: Eiji Tsuburaya y Howard Andersen. M.: Akira Ifukube MTJ.M.: Peter Zinner. DC.: naturales. MTJ.: Jack Ruggiero y Ralph Cushman. A.R.: Leonard Kunody. S.: Glen Glenn y Victor Appel. V.: Robert O'Dell. MQ.: Robert Cowan. I.: Myron Healy, Tsuruko Kobayashi, Clifford Kawada, Derick Shimatsu, Kozo Namura, Ayumi Sonoda, Koreya Senda, Akihiko Hirata. PR.: J. A. Baerwitz. PA.: Toho/Cory-Dallas. DST.: PARAMOUNT. O.: Japón/EE. UU., 1959. F.E.: 15.7. S.E.: S. Lavalle. D.O.: 87' —versión japonesa— y 70' versión americana. DR.: 70'. C.: inc. men. 14 a. (Se realizaron simultáneamente dos versiones; en nuestro país se exhibe la versión norteamericana).

DAVID AND LISA (David y Lisa). Ver ficha técnica y crítica de Alberto R. Olivo en el Nº 17/45.

DIABLE ET LES DIX COMMANDEMENTS, Le/TENTAZIONI QUOTIDIANE, Le (El diablo y los 10 mandamientos). R.: Julien Duvivier. A.: J. Duvivier, René Barjavel y Maurice Bessy. G.: R. Barjavel, Pascal Jardin, Henri Jeanson y Michel Audiard. F.: Roger Fellous (CMS). M. y CN.: Jacques Brel, Gilbert Becaud, Charles Aznavour, George Garvarentz, Michel Magne y Guy Magenta. D.A.: François de Lamothe. MTJ.: Paul Cayatte. S.: Guy Chichignoud. Intérpretes de los episodios: 1.: Michel Simon, Lucien Baroux, Claude Nollier. 2.: Dany Saval, Henri Tisset, Ardisson, Yves Barsacq, Gaby Basset, Roger Nicolas. 3.: C. Aznavour, Lino Ventura, Maurice Biraud, Henri Vilbert, Maurice Teynac. 4.: Claude Dauphin, Françoise Arnoul, Mel Ferrer, Micheline Presle. 5.: Fernandel, Germaine Kerjean, Gaston Modot, Josette Vardier, René Clermont, Claudine Mangey. 6.: Alain Delon, Madeleine Robinson, Danielle Darrieux, Georges Wilson, Armontel. 7.: Jean-Claude Brialy, Louis de Funes, Armande Navarre, Noël Roquevert, Denise Gence, Jean-Paul Moulinot, Jean Carmet, Gabriello, Pierre Palau. PR.: Ralph Baum. J.PR.: Robert Amon y Claude Jaeger. PA.: Mondex-Filmsonor-Procinex/Incei. DST.: DAVID GOLDBERG. O.: Francia/Italia, 1962. F.E.: 4.7. S.E.: Ambassader y G. Splendid. D.O.: 143'. DR.: 130'. C.: prch. men. 18 a.

DIARY OF A MADMAN, The (El diario de un loco). R.: Reginald Le Borg. A.: cuentos de Guy de Maupassant. G. y PR.: Robert E. Kent. F.: Ellis W. Carter (TC). E.E.: Norman Breedlove. M.: Richard La Salle. D.A.: Daniel Haller. DC.: Victor Gangelin. MTJ.: Grant Whytock. A.R.: Al Westen. S.: Ralph Butler. V.: Marjorie Corso. MQ.: Ted Connolly. PN.: Carmen Dirigo. I.: Vincent Price, Nancy Kovack, Chris Warfield, Elaine Devry, Stephen Roberts, Lewis Martin, Ian Wolfe. Edward Colmans, Mary Adams, Harvey Stephens, Nelson Olmstead, Joseph Ruskin, Don Brodie, George Sawaya, Dick Wilson, Gloria Clark. J.PR.: Joseph Small. PA.: Admiral. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 2.9. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 96'. C.: Prch. men. 14 a.

DOCK BRIEF, The (El abogado defensor). A.: pieza de John Mortimer para la T.V. G.: Pierre Rouve. F.: Edward Scaife. M. y D.M.: Ron Grainger, D.A.: Ray Simm. MTJ.: Ann Chegwidden. S.: Bert Ross y Red Law. I.: Peter Sellers, Richard Attenborough, Beryl Reid, David Ledge, Frank Pettingell, Eric Woodburn, Frank Thornton, Tristram Jellinek, Patrick Newell, Audrey Nichilson, John Waite, David Drummond, Eric Dodson, Ian Curry, Henry Kay. PR.: Dimitri de Grunwald. PA.: D. de Grunwald Prod. DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 7.10. S.E.: S. Lavalle. D.O.: 88'. DR.: 75'. C.: s/r. (Se exhibe con el título original norteamericano "Trial and Error").

Se podrá objetar que Dock brief es teatro filmado pero sería injusto no reconocer que es buen teatro dignamente filmado. A las virtudes adjudicables a la obra original —la continua agudeza de diálogos y situaciones y la solidez en la construcción de los personajes centrales— se suma el ponderable esfuerzo por exigenar una atmósfera que amenazaba con el agobio. Aunque los recursos no sean muy nuevos —recuérdese a Sóberg y su Señorita Julia— ni totalmente limpios —los papeles que se le caen al abogado torpe— ni siempre den satisfactorios resultados el brillante comienzo se opone un final inexorablemente lánguido. Dos actores notables, un Attenborough reposado y mucho menos en diva que Sellers ese lo favorece y eleva. Entre tantos Norman Wisdom y Cuidado con... este Abogado defensor hace justicia a la bien merecida fama de la comedia inglesa.

A. E. O.

DOLLARO DI FIFA, Un (Un dólar de miedo). R.: Giorgio Simonelli. A.: Mario Guerra. G.: M. Guerra, Scarnicci y Tarabusi. F.: Tino Santoni (EC). E.E.: Eros Bacciucchi. M.: Gianni Ferrio. CN.: Por Tony Renis. D.A.: Franco Lolli. MTJ.: Dolores Tamburini. A.R.: Nick Nostro. V.: Dina Di Bari. I.: Ugo Tognazzi, Walter Chiari, Hélène Chanel, Mario Carotenuto, Dominique Boschero, Leonora Ruffo, Arnaldo Tieri, Arturo Dominici, Renzo Palmer, Renato Mambor, Mimmo Poli, Nino Musco, Ignazio Balsamo, Nando Angelini, Bruno Pagliani, Giorgio Zuccaro, Giorgio Cerioni, Giuseppe Vari, Manlio Salvatore. PR.: Emo Bistolfi. DST.: CENIT. O.: Italia, 1960. F.E.: 25.9. S.E.: Trocadero y Callao. D.O.: 100'. DR.: 86'. C.: s/r.

DOMINO KID (Cuenta saldada). R.: Ray Nazarro. A. y PR.: Rory Calhoun. G.: Kenneth Gamet y Hal Biller. F.: Irving Lippman. M.: Mischa Bakaleinikoff. D.A.: Howard Richmond. MTJ.: Gene Havlick. DC.: Maurice Mulcahy y George Sawley. A.R.: Floyd Joyer. S.: Jean Valentino. I.: R. Calhoun, Kristine Miller, Andrew Duggan, Yvette Dugay, Peter Whitney, Eugene Iglesias, Robert Burton, Bart Bradley, James Griffith, Roy Barcroft, Denver Pyle, Ray Corrigan, Wes Christensen, Don Orlando. PR.E.: Víctor Orsatti. PA.: Rorvic-Columbia. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1957 F.E.: 10.10. S.E.: Electric. D.O. y DR. 73'. C.: s/r.

DUEL AT SILVER CREEK, The (Matar o morir). R.: Don Siegel. A.: Gerald Drayson Adams. G.: G. Drayson Adams y Joseph Hoffman. F.: Irving Glassberg (TC). CL.: William Fritzsche. M.: Hans J. Salter. D.A.: Bernard Herzbrun y Alexander Golitzen. DC.: Russell A. Gausman y Joe Kish. MTJ.: Russell Schoengarth. S.: Leslie I. Carey y Corson Jowett. V.: Bill Thomas. MQ.: Bud Westmore. PN.: Joan St. Oegger. I.: Audie Murphy, Faith Domergue, Stephen Mc Nally, Susan Cabot. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1952. F.E.: 7.10. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 77'. C.: s/r.

ELLAS TAMBIEN SON REBELDES (Idem). — Ver ficha técnica y cita de Agustín Mahieu en el nº 5/8 y 5, respectivamente. Datos complementarios. M. y D.M.: Antonio Díaz Conde. F.F.: Angel Corona. DC.: José G. Jara. MTJ.: Fernando Martínez A. A.R.: Jesús Merino. S.: James Fields, José Carlés, Galdino Samperio y Teódulo Bustes. MQ.: Felisa de Guevara. PN.: María Salazar. T.T.: Eduardo Mendoza. CT.: Carlos Falomir. AS.MED.: Dr. José Quevedo. OTROS I.: María San Martín, Carlos Nieto, Pilar Sen, Guillermo Rivas, Lucero Tobeada, María Rivas, Rosina Navarro, Bruno Márquez, Mónica Serna, Manuel Dondé, Ignacio Martínez Carpinteiro, Fanny Schiller, Rafael Estrada, Javier de la Parra. PA.: Cía. Cinematográfica Mexicana. DST.: PEL-MEX. F.E.: 10.10. S.E.: G. Mitre. DR.: 90' C.: prch. men. 14 a. (Exhibido en el Festival de Mar del Plata, 1961).

ENGEL AUF ERDEN, Ein/MADEMOISELLE ANGE (Señorita ángel). R., A y G.: Geza von Radvanyi. F.: Roger Hubert (AC por EC). M.: Jean Wiene. D.A.: Jean d'Eaubonne, V.: Jacques Helm. I.: Romy Schneider, Jean-Paul Belmondo, Henri Vidal, Michele Mercier, Paulette Dubost, Margarethe Haagen, Erika von Thellmann, Ernst Waldow, Franz Otto Krüger, Jean Tissier, Jean Brochard, Lucien Callamand, Gérard Darrieux, Roland Rodier. PR.: Louis de Masure. PA.: C.C.C./Regina-Criterion. DST.: GALA. O.: Alemania Occid./Francia, 1959. F.E.: 17.10. S.E.: Monumental, Los Angeles, G. Savoy y G. Norte. D.O.: 94' DR.: 88'. C.: s/r. (Se exhibe versión francesa).

ENTERTAINER, The (Imprevisto pasional). — Ver ficha técnica en los números 14/15, pág. 20 y en el 16/41. Crítica de Alberto R. Olivó en el nº 16/41.

EVA/Idem (Idem). — Ver ficha técnica y crítica de Juan C. Frugone en el nº 16/44.

FLIGHT OF THE LOST BALLOON (El vuelo del globo perdido) R., A. y G.: Nathan Juran. F. y PR.: Jacques Marquette (Spectrasc. y EC). M. y D.M.: Hal Borne. CN.: del título H. Borne, por Marcelle Wright. MTJ.: Rex Lipton. A.R.: Howard Alston y Jack Bohrer. S.: Tom Asthen. MQ.: Charles Gemora. U.: H. Richard Rubin. I.: Mala Powers, Marshall Thompson, James Lanphier, Douglas Kennedy, Robert Gillette, Felippe Birriel, A. J. Valentine, Blanquita Romero, Jackie Doncra. PR.: Bernard Woolner. PA.: Woolner Bros. DST.: IMPERIAL. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 29.7. S.E.: Electric. D.O.: y DR.: 91'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Puerto Rico).

FOR LOVE OR MONEY (Por amor o por dinero). R.: Michael Gordon. A. y G.: Larry Marjes y Michale Morris. F.: Clifford Stine (EC por TC). M.: Frank De Vol. D.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzen y Malcolm Brown. DC.: Ruby Levitt. MTJ.: Alma Macrorie. A.R.: Joseph Kenny. S.: Walden O. Watson y Corson Jewett. V.: Jean Louis. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Kirk Douglas, Mitzi Gayner, Gig Young, Thelma Ritter, Leslie Parrish, Julie Newmar, William Bendix, Richard Sargent, Elizabeth MacRae, William Windom, Willard Sage, Ina Victor, Alvy Moore, José Gonzalez Gonzalez, Don Megowan, Billy Halop, Joey Faye, Theodore Marcuse, Frank Mahony. PR.: Robert Arthur. J.PR.: Lew Leary. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1963. F.E.: 24.10. S.E.: G. Rex y Callao. D.O. y DR.: 108'. C.: inc. men. 18 a.

FREUD: THE SECRET PASSION (Freud —pasiones secretas—). R.: John Huston. A.: Charles Kaufman. G.: Wolfgang Reinhardt y C. Kaufman. F.: Douglas Slocombe. M.: Jerry Goldsmith. D.M.: Joseph Gershenson. **m. electrónica:** Henk Badings. D.A.: Stephen B. Grimes. MTJ.: Ralph Kemplen. A.R.: Ray Gosnell Jr. y Loci von Ronay. S.: Basil Fenton-Smith y Renato Cadueri. V.: Doris Langley Moore. MQ.: Robert Schiffer y Raimund Stangl. CT.: Gladys Hill. TT.: James Leong. **as.med.:** David Stafford-Clark. AS. TEC.: Earl Loomis Jr. I.: Montgomery Clift, Susannah York, Larry Parks, Susan Kohner, Eileen Herlie, Eric Portman, Fernand Ledoux, David McCallum, Rosalie Crutchley, David Kossoff, Joseph Furst, Alexander Mango, Leonard Sachs, Allan Cuthbertsen, Moira Redmond, Maria Perschy, Ursula Lyn, Elisabeth Neumann-Viertel, Victor Beaumont, Manfred Andrea. PR.: W. Reinhardt. PR.A.: George Golitzin. J.PR.: C. O. Erickson. PA. y DST. UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 16.10. S.E.: G Rex. D.O.: 139'. DR.: 117'. C.: prah. men. 18 a. (Filmada en G. Bretaña. Film exhibido en el Festival de Berlín, 1963).

FULL TREATMENT, The (Obsesión diabólica). R. y PR. Val Guest. A.: novela homónima de Ronald Scott Thorn. G.: V. Guest y R. Scott Thorn. F.: Gilbert Taylor (Megascope). C.M.: Morey Grant. M. y D.M.: Stanley Black. D.A.: Tony Masters. DC.: Scott Sliman. MTJ.: Bill Lenny. A.R.: Kip Gowans. S.: Bert Ross. V.: Beatrice Dawson. MQ.: Tony Sforzini. PN.: Ivy Emmerton. CT.: Doreen Dearnaley. I.: Ronald Lewis, Diane Cilento, Claude Dauphin, Françoise Rosay, Bernard Braden, Katya Douglas, Barbara Chilcott, Ann Tirard, Edwin Styles, George Merritt. PR.A.: Victor Lyndon. PA.: V. Guest Prod.-Falcon-Hilary. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 26.9. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 109'. C.: prah. men. 18 a. (Filmada en el Sur de Francia).

GAY PURR-EE (Mewsette de París). R.: Abe Levitow. A. y G.: Dorothy y Chuck Jones. F.: Ray Hutchcroft, Dan Miller, Jack Stevens y Duane Keegan (TC). M.: Harold Arlen. D.M.: y OR.: Mort Lindsay. CN.: "Mewsette", por R. Goulet. "Roses Red", "Take My Hand, Paree" y "Paris is a Lonely Town", por J. Garland. "The Horse Won't Talk" y "The Money Lot", por P. Frees. "Little Drops of Rain, por J. Garland y R. Goulet. "Bubbles" por R. Goulet y R. Buttons. Las canciones son de H. Arlen y E. Y. Harburg. CO.: Joseph J. Lilley. D.A.: Victor Haboush. MTJ.: Ted Baker. Film de dibujos animados con las voces de Judy Garland, Robert Goulet, Red Buttons, Hermione Gingold, Paul Frees, Morey Amsterdam, Julie Bennett, Mel Blanc, Joan Gardner. PR.E.: Henry G. Saperstein. PR.A.: Lee Orgel. J.P.: Earl Jonas. PA.: U.P.A. DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 8.7. S.E.: Hindú. D.O.: 86' DR.: 83'. C.: inc. 14 a.

GIRLD NAMED TAMIKO, A (Tamiko). R.: John Sturges. A.: novela de Ronald Kirkbride. G.: Edward Anhalt. F.: Charles Lang Jr. (PVS y TC). F.2A.U.: W. Wallace Kelley. M.: Elmer Bernstein. D.A.: Hal Pereira y Walter Tyler. DC.: Sam Comer y Arthur Krams. MTJ.: Warren Low. A.R.: D. Michael Moore. S.: Harold Lewis y Charles Grenzbach. V.: Edith Head. I.: Laurence Harvey, France Nuyen, Martha Hyer, Michael Wilding, Gary Merrill, Miyoshi Umeki, Steve Brodie, Lee Patrick, John Mamo, Bob Okazaki, Richard Lee, Philip Ahn. PR.: Hal Wallis. PRA.: Joseph H. Hazen. PA.: H. Wallis Prod. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 3.7. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: y DR.: 110'. C.: prah. men. 18 a. (Exteriores filmados en Japón).

GORDON IL PIRATA NERO (El pirata negro). R.: Mario Costa. A. y G.: John Byrne y Ottavio Poggi. F.: Carlo Bellero (TTS y EC). CM.: Gaetano Valle. M.: Carlo Rustichelli. CR.: Wilbert Bradley. D.A.: Amedeo Mellone y Ernest Kromberg. MTJ.: Renato Cinquini. S.: Raffaele Del Monte y Fiorenzo Magli. V.: Giancarlo Bertolini-Salimbeni. PN.: Sandra Resteldi. MQ.: Eligio Troni. **maestros de armas:** Luigi Marturano, Andrea y Franco Fantasia. I.: Ricardo Montalban, Vincent Price, Giulia Rubini, Liana Orfei, Mario Feliciani, Gisella Sofio, Giustino Durano, José Jaspe, Edoardo Toniolo, A. y F. Fantasia, Mario Razzera, W. Bradley, Gino Marturano, Giulio Battiferri, Paolo Pieri, Romano Giomini, Van Aikens, Adriano Vitoli. PR.: O. Poggi. PA.: Max Prod. DST.: COLUMBIA. O.: Italia, 1961. F.E.: 15.8. S.E.: Suipacha y Príncipe. DR.: 86' C.: s/r. (Se exhibe versión hablada en inglés y con el título "The Black Pirate").

GRAN FESTIVAL DE TOM Y JERRY 1963. Recopilación de 10 dibujos de la citada serie, con el estreno de 3 de ellos: "Se lo llevó la trampa", "Primavera de Tomás" y "Patito cariñoso". PR.: Fred Quimby, William Hanna y Joseph Barbera. (CMS y TC). DST.: METRO. F.E.: 4.7. S.E.: Ideal, Normandie, Medrano, Fénix y Moreno. DR.: 72'. C.: s/r. (Por las razones expuestas el film carece de título original y los dibujos que lo componen son de diversos años).

GREAT ESCAPE, The/GROSSE FLUCHT, Die (El **gran escape**). R. y PR.: John Sturges. A.: libro de Paul Brickhill. G.: James Clavell y W. R. Burnett. F.: Daniel L. Fapp (PVS y DLC). M.: Elmer Bernstein. D.A.: Fernando Carrere. MTJ.: Ferris Webster. A.R.: Jack Reddish. S.: Harold Lewis. V.: Bert Henrikson. MQ.: Emile Lavigne. AS.TEC.: C. Wallace Floody. I.: Steve McQueen, James Garner, Richard Attenborough, James Donald, Donald Pleasence, James Coburn, Charles Bronson, John Leyton, Gordon Jackson, David McCallum, Nigel Stock, William Russell, Angus Lennie, Hannes Messemer, Tom Adams, Robert Desmond, Lawrence Montaigne, Jud Taylor, Robert Graf, Harry Riebauer, Robert Freytag, Heinz Weiss, Til Kiwe, Hans Reiser, George Mikell, Ulrich Beiger, Karl Otto Alberty. J.PR.: Allen K. Wood. A.PR.: Robert E. Reylea. PA.: Mirisch/Alpha. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU./Alemania Occid., 1962/3. F.E.: 8.8. S.E.: Ambassador, Capitol, Gral. Paz, R. Indarte y P. del Cine. D.O.: 170' DR.: 150'. C.: s/r. (Filmada en Alemania Occid.).

James Clavell y W. R. Burnett son dos de los mejores guionistas norteamericanos; Daniel Fapp es un excelente fotógrafo. En este film lo demuestran perfectamente. John Sturges es un pasable director con más altibajos que los necesarios. El también lo demuestra. La película se deja ver; hay un brío en la conducción de las escenas que decae muy pocas veces. Pero como en todo buen Sturges hay algo que siempre falla, algo que lo aleja de la perfección. Tal vez una cierta impersonalidad, un deseo de no arruinar un guión bien hecho (todos sus mejores films eran debidos a excelentes guiones). Lo cierto es que Sturges nunca tendrá apasionados defensores o detractores. Nadie puede amar al que no sabe amar. La secuencia de la huida de Steve Mc Queen en motocicleta es de antología, y esta persecución en caballos de dos ruedas hacen de este western concentracionario una película recomendable para un sábado a la noche.

E. P.

GUERRA DI TROIA, La/GUERRE DE TROIE, La (La guerra de Troya). R.: Giorgio Ferroni. A.: Giorgio Stegani, basado en "La Iliada", de Homero. G.: G. Stegani, G. Ferroni, Ugo Liberatore y Federico Zardi. F.: Rino Filippini (Tecnisc. y EC.) M.: Giovanni Fusco. D.A.: Pier Vittorio Marchi. MTJ.: Antonietta Zita. S.: Ovidio Del Grande. V.: Mario Giorsi. I.: Steve Reeves, John Drew Barrymore, Juliette Mayniel, Edy Vessel, Lydia Alfonsi, Werner Bentivegna, Luciano Angiolillo, Arturo Dominici, Mimmo Palmara, Nerio Bernardi, Nando Tamberlani, Luigi Cavarro, Giovanni Pazzafini, Giulio Maculani. PR.: Gianpaolo Bigazzi. PA.: Europa/Films Borderie-Les Films Modernes-C.I.C.C. DST.: IMPERIAL. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 8.7. S.E.: Iguazú. D.O.: 105'. DR.: 98'. C.: s/r.

HIMMEL OHNE STERNE (Frontera). R., A., G. y D.: Helmut Käutner. F.: Kurt Hasse. M.: Bernhard Eichhorn. D.A.: Hans Berthel y Robert Stratil. MTJ.: Anneliese Schönnenbeck. V.: Erika Balqué. I.: Erik Schumann, Eva Katthaus, Georg Thomalla, Horst Buchholz, Gustav Knuth, Camilla Spira, Erich Ponto, Lucie Höflich, Rainer Stangl, Siegfried Lowitz, Paul Bildt, Otto Wernicke, Lina Carstens, Beppo Schwaiger, Wolfgang Neuss. PR.: Georg Richter. PA.: N.D.F. DST.: GALA. O.: Alemania Occid., 1955. F.E.: 15.8. S.E.: Paramount y Libertador. DR.: 109'. C.: prah. men. 14 e inc. men. 18 a.

HORIZONS WEST (Mal hijo). R.: Budd Boetticher. A. y G.: Louis Stevens. F.: Charles P. Boyle. CL.: William Fritzche. M. y D.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Bernard Herzbrun y Robert Clatworthy. DC.: Russell A. Gausman y Joe Kish. MTJ.: Ted J. Kent. A.R.: Joe Kenny S.: Leslie I. Carey y Robert Pritchard. V.: Rosemary Odell. MQ.: Bud Westmore. PN.: Joan St. Oegger. I.: Robert Ryan, Julia Adams, Rock Hudson, John McIntire, Raymond Burr, Judith Braun, Dennis Weaver, Frances Bavier, Rodolfo Acosta, James Arness, Tom Powers, John Hubbard, Walter Reed, Tom Monroe. PR.: Albert J. Cohen. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1952. F.E.: 30.10. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 81'. C.: prah. men. 14 a.

Este es un western con héroes creíbles. Un hombre que se codea con otros de mal vivir, e incluso con jefes mejicanos de la región libre de Texas, el final se verá enfrentado a un hermano que había seguido carrera más honesta; el malo es castigado, desde luego. En su última parte la historia retuerce los hechos. Pero en el planteo y en el desarrollo Boetticher había sido más conciso: está bien observada la evolución sicológica y la relación humana de los protagonistas. Como, además, el estilo es por lo menos pulcro, y revela un buen gusto para la composición, y ocasionalmente para el uso del color (lámparas verdes sobre carpetas rojas, o blusa azul sobre paisaje amarillento), debe concluirse en que Boetticher parece un director honesto con su tema, aunque nunca demasiado inspirado ni personal).

A. A. S.

HUD (El Indomable). R. y PR.: Martin Ritt. A.: novela "Horseman, Pass By", de Larry McMurtry. G.: Irving Ravetch y Harriet Frank Jr. F.: James Wong Howe (PVS). F.2A.U.: Rex Wimpy. M.: Elmer Bernstein. D.A.: Hal Pereira y Tambi Larsen. DC.: Sam Comer y Robert Benton. MTJ.: Frank Bracht. A.R.: C. C. Coleman Jr. S.: John Carter y John Wilkinson. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Paul Newman, Melvyn Douglas, Patricia Neal, Brandon de Wilde, John Ashley, Whit Bissell, Crahan Denton, Val Avery, Sheldon Allman, Pitt Herbert, Peter Brooks, Curt Conway, Ivette Vickers, George Petrie, David Kent, Frank Killman. PR.A.: I. Ravetch. PA.: Salem-Dever. J.PR.: Lloyd Anderson y Andrew Durkus. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 13.8. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca, Argos, Medrano y Fénix. D.O.: y DR.: 112'. C.: prah. men. 14 a. (Exteriores filmados en Texas - Presentada en el Festival de Venecia, 1963).

Hud tiene treinta años; es un hombre cruel, torturado y dirige su desordenada vida a la bebida, las peleas y a cortejar sin pausa a las mujeres ajenas. Su comportamiento destruye todo lo que lo rodea, hasta que termina completamente solo, encerrado en su amargura. En torno suyo giran, como satélites, otros tres personajes: su sobrino de unos dieciocho años, su anciano padre (excelente composición de Melvyn Douglas) y una mucama (Patricia Neal, sensible y competente). Podría parecer, a juzgar por las diferentes edades de Hud, el sobrino y el padre, que la película apunta hacia un conflicto de generaciones; pero no: sólo quiere retratar el indomable Hud, y utiliza a tal fin una historia, con sus correspondientes personajes y voiveres argumentales, para que su carácter y conducta se manifiesten. Mas el protagonista no está sentido ni comprendido, sino fabricado, como la narración que sirve de vehículo para mostrarlo y describirlo. El mérito de la dirección de Ritt estriba en que el film conquista la atención y oculta a menudo el andamiaje artificial del texto. Este mérito no habla de un creador auténtico, pero sí de un hábil narrador.

F. P.

ICH BIN AUCH NUR EINE FRAU (Saboreando margaritas desnudas). — Ver ficha técnica en el nº 14/15, pág. 68. Crítica por Antonio A. Salgado en el mismo número, pág. 67. **Datos complementarios:** DST.: GALA. F.E.: 1.8. S.E.: Ocean, G. Splendid, Gral. Paz, Flores y P. del Cine. D.O.: y DR.: 89'. C.: prah. men. 14 a. (Se exhibió en el Festival de Mar del Plata, 1963, con el título castellano "Yo también soy mujer).

ICH SUCHE DICH (Contigo eternamente). R.: Otto W. Fischer. A.: novela "Jupiter Lacht", de A. J. Cronin. G.: O. W. Fischer, Gerhardt Menzel, Martin Morlock y Claus Hardt. F.: Richard Angst. M. y DM.: Hans-Martin Majewski. **Solo de piano: Julian** von Karolyi. D.A.: Hans Berthel y Robert Stratil. MTJ.: Margot von Schlieffen. A.R.: Rudolf Nüssgruder. S.: Hans Endrulat. MQ.: Raimund Stang y Anita Greil. I.: O. W. Fischer, Nadja Tiller, Anouk Aimée, Hilde Weggener, Paul Bildt, Otto Brüggenmann, Peter Tim Schaufuss, Robert Meyn, Hermann Erhardt, Franziska Liebing, Eva Klein-Donath, Anton Tiller, Harriet Gessner, Ursula Herion. PR.: Conrad von Molo. PA.: Aura. DST.: GALA. O.: Alemania Occid., 1956. F.E.: 19.9. S.E.: Ocean, Los Angeles, T. Coliseo, G. Norte y G. Savoy. D.O.: 95'. DR.: 90'. C.: s/r. (En 1941 la Warner Bros realizó un film sobre la misma obra con el título de **"Victoria radiante" (Shining victory)** dirigida por Irving Rapper e interpretada por James Stephanson, Geraldine Fitzgerald y Donald Crisp).

INCONSTANTES, Los. — Ver ficha técnica y comentario de Antonio A. Salgado en el Nº 16/49.

INOCENTES, LOS/Idem. — Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 16/37.

INTERNS, The (Los practicantes). R.: David Swift. A.: novela de Richard Frede. G.: Walter Newman y D. Swift. F.: Russell Metty. M.: Leith Stevens. CN.: "Bye and Bye", por Turk Murphy y su "San Francisco Jazz". D.A.: Don Ament. DC.: Richards Mansfield. MTJ.: Al Clark y Jerome Thoms. A.R.: Eddie Saeta. S.: Charles J. Rice y James Flaster. MQ.: Ben Lane. AS.TEC.: Edward Pinckney. I.: Michael Callan, Cliff Robertson, James MacArthur, Nick Adams, Suzy Parker, Haya Hararoet, Anne Helm, Stefanie Powers, Buddy Ebsen, Telly Savalas, Katharine Bard, Kay Stevens, Gregory Morton, Angela Clarke, Connie Gilchrist, Ellen Davalos, Charles Robinson, Carroll Harrison, John Banner, Mari Lynn, Brian Hutton, J. Edward McKinley, Babo Lewis, Roger Bronte, Bill Gunn, William Douglas, Don Edmonds, Mavis Neal, Brent Sargent, Mark Kantor. PR.: Robert Cohn. PA.: Interns Co DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 18.7. S.E.: Normandie, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: 130'. DR.: 120'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 16 a. (Filmada en Los Angeles).

IN THE DOGHOUSE (Mis clientes traen cola). R.: Darcy Conyers. A.: novela "It's a Vet's Life" de Alex Duncan. G.: Michael Pertwee. F.: Alan Hume. CM.: Dudley Lovell. F.F.: Norman Gryspeerdt. M.: Philip Green. D.A.: Maurice Carter. DC.: Arthur Taksen. MTJ.: Roger Cherrill A.R.: Jimmy Komisarievsky. S.: C. C. Stevens, Bill Daniels y Harry Miller. V.: Joan Ellacott. MQ.: George Blackler. PN.: Biddy Chrystal. CT.: Gladys Goldsmith. I.: Leslie Phillips, Peggy Cummins, Hattie Jacques, James Booth, Dick Bentley, Colin Gordon, Joan Heal, Fenella Fielding, Esma Cannon, Richard Goolden, Joan Hickson, Vida Hope, Harry Locke, Kynaston Reeves, Peggy Thorpe-Bates, Joan Young, Judith Furse, Philip Ray, Gerald Andersen, Freda Bamford, Jacqueline Jones, Patsy Rowlands, George Selway, Amanda Humby. PR.: Hugh Stewart. PR.E.: Earl St. John. J.PR.: Charles Orme. PA.: y DST.: RANK. O. G. Bretaña, 1961. F.E.: 24.9. S.E.: Normandie e Ideal. D.O.: y DR.: 93'. C.: s/.

IRMA, LA DOUCE (Idem). R. y PR.: Billy Wilder. A.: obra teatral "Les harengs terribles", de Alexandre Breffort y Marguerite Monnot. G.: B. Wilder e I.A.L. Diamond, F.: Joseph La Shelle (PVS y TC). E.E.: Milton Rice. M.: Andre Previn, basado en los temas originales para la obra de M. Monnot. D.A.: Alexander Trauner. DC.: Edward G. Boyle y Maurice Barnathan. MTJ.: Daniel Mandell. A.R.: Hal Polaire. S.: Robert Martin. V.: Orry-Kelly. MQ.: Frank Westmore, Harry Ray y Emile La Vigne. PN.: George Masters. I.: Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Lou Jacobi, Bruce Yarnell, Herschel Bernardi, Hope Holiday, Joan Shawlee, Grace Lee Whitney, Paul Dubov, Howard McNear, Cliff Osmond, Diki Lerner, Herb Jones, Ruth y Jane Earl, Tura Satana, Lou Krugman, John Alvin, James Brown, Bill Bixby, Susan Woods, Harriette Young, Sheryl Deauville, Billy Beck, Jack Sahakian, Don Diamond, Edgar Barrier, Richard Peel, Joe Palma. Pr.A.: I.A.L. Diamond y Doane Harrison. J.PR.: Allen K. Wood. PA.: Mirisch-Edward L. Alperson Prod. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1963. F.E.: 24.10. S.E.: Ambassador, Gral. Paz y Flores. D.O.: 149'. DR.: 142'. C.: proh. men. 18 a.

> **Billy Wilder se hallaba ante una vivaz historia de Breffort y Monnot que le permitía consumar un film ágil y fino, sin excluir la suave poesía que podía emanar de ese material cómico. Pero se quedó a mitad de camino; en la película palpitan esos valores sin concretarse; Wilder no opera bien con los personajes y situaciones. Falló en una ley fundamental de la comedia, el ritmo.**
>
> E. P.

ISLAND OF LOVE (Isla de amor). R. y PR.: Morton Da Costa. A.: Leo Katcher. G.: David Schwartz. F.: Harry Stradling Sr. (PVS y TC). M.: George Duning. OR.: Arthur Morton. CN.: Sammy Fain y Harold Adamson. D.A.: Edward Carrère. DC.: George James Hopkins. MTJ.: William Ziegler. A.R.: Floyd Joyer. S.: Stanley Jones. V.: Don Feld. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly. I.: Robert Preston, Tony Randall, Giorgia Moll, Walter Matthau, Betty Bruce, Vassili Lambrinos, Michael Constantine, Titos Vandis, Miranda Murat, Lewis Charles, Peter Mamakos, Nick Dimitri, Tony Rollins, Vic Lundin, Greg Benedict. PA.: y DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1963. F.E.: 910. S.E.: Hindú. D.O.: 101'. DR.: 98'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Grecia).

ISOLA DI ARTURO, L' (La isla de los amores prohibidos). — Ver ficha técnica y crítica de Ernesto Schóo en el nº 16/38.

IT HAPPENED AT THE WORLD'S (Rubios, morenos y pelirrojas). R.: Norman Taurog. A. y R.: Si Rose y Seaman Jacobs. F.: Joseph Ruttenberg (PVS y MC). M.: y D.M.: Leith Stevens. CN.: "I'm Falling in Love Tonight"; "Relax", "How Would You Like To Be"; "Beyond the Bend"; "One Broken Heart For Sale"; "Cotton Candy Land"; "A World of Our Own; "Happy Ending"; "They Remind Me Too o Much of You" y "Take me to the Fair". CR.: Jack Baker. CO.: "The Jordanaires" y "The Mello Men". D.A.: George W. Davis y Preston Ames. DC.: Henry Grace y Hugh Hunt. MTJ.: Fredric Steinkamp. A.R.: Al Jennings. S.: Franklin Milton. MQ.: William Tuttle. PN.: Sydney Guilaroff. AS.: Corenel Tom Parker. I.: Elvis Presley, Joan O'Brien, Gary Lockwood, Vicky Tiu, H. M. Wynant, Edith Atwater, Guy Raymond, Dorothy Green, Kam Tong, Yvonne Craig. PR.: Ted Richmond. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 8.7. S.E.: Metro. D.O.: 104'. DR.: 102'. C.: s/r. (Filmada en la Feria Mundial de Seattle).

IVANOVO DETSTVO (La infancia de Iván). — Ver ficha técnica y crtica de Fernando Penelas en el nº 17/46 y Comentario de José A. Martínez Suárez en el Nº 12/46. **Datos complementarios:** I.: K. Koncialovskij, J. Covkin, V. Marenkov, Vera Miturie.

JET STORM (Con las horas contadas). R.: Cy Raker Endfield. A.: Sigmund Miller. G.: C. Raker Endfield y S. Miller. F.: Jack Hildyard. M. y D.M.: Thomas Rajna. D.A.: Scott MacGregor. MTJ.: Oswalde Hefenrichter. A.R.: Douglas Hermes. I.: Richard Attemborough, Stanley Baker, Diane Cilento, Mai Zetterling, Hermione Baddeley, Virginia Maskell, Harry Secombe, Elizabeth Sellars, Sybil Thorndike, George Rose, Megs Jenkins, Patrick Allen, Marty Wilde, Bernard Braden, Barbara Kelly, Cec Linder, David Kossoff, Paul Carpenter, Jackie Lane, Neil McCallum, Lana Morris, Paul Eddington, Glyn Houston, Peter Illing, Jeremy Judge. PR.: Steven Pallos. AP.: Pendennis —S. Pallos— C. Endfield Prod. DST.: ANZUOLA INT. O.: G. Bretaña, 1959. F.E.: 20.8. S.E.: Normandie. D.O.: 99'. DR.: 80'. C.: inc. men. 14 a.

JOVEN DE 16 AÑOS, Una (Idem). R.: Gilberto Martínez Solares. A.: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. G.: Edmundo Báez. F.: Rosalío Solano. CM.: Urbano Vázquez. E.E.: Armando Stahl. M. y D.M.: Sergio Guerrero. D.A.: Jorge Fernández. DC.: Carlos Grondjeán. MTJ.: Rafael Ceballos. A.R.: Julio Cahero. S.: Abraham Cruz, Enrique Rodríguez, Rodolfo Salis y Roberto Camacho. MQ.: Dolores Camarillo. PN.: Evelina Casos. CT.: Jorge Busto. TT.: Nicolás Rueda jr. pinturas: Pedro Gallo. I.: Julio Alemán, Patricia Conde, Teresa Velázquez, Enrique Rambal, Erna M. Baumann, Silvia Fournier, Renée Dumas, Roberto Cañedo, Antonio de Hud, Félix González, Yolanda Ciani, D. Camarillo, Angel Merino, Diana Ochoa, 'Los Jokers", PR.: Gregorio Walerstein. J.PR.: Julio Guerrero Tello. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico, 1962. F.E.: 19.9. S.E.: Gloria, G. Victoria, y Loria. DR.: 100'. C.: s/r. (Nueva versión de **"Las martes, orquídeas"**, film argentino que, en 1941, realizara Francisco Mugica para Lumiton, con la actuación de Mirtha Legrand, Enrique Serrano y Juan Carlos Thorry. Además, en 1942, William Seiter realizó otra versión para Columbia con el título **"You Were Never Lovelier" (Bailando nace el amor)** con Rita Hayworth, Adolphe Menjou y Fred Astaire).

JULIA, DU BIST ZAUBERHAFT/VIVE L'AMOUR (Vive l'amour). R.: Alfred Weidenmann. A.: basado en la novela "Theatre", de William Somerset Maugham y en las adaptaciones teatrales de Guy Bolton y Marc-Gilbert Sauvajon. G.: Johanna Sibelius y Eberhard Keindorff. D.: —versión francesa—: Pascal Jardin. F.: Werner Krien. M.: Rolf A. Wilhelm. D.A.: Leo Metzenbauer. MTJ.: Renate Jelinek y Herna Sanátner. S.: Kurt Schwarz. V.: M. Volters; el de L. Palmer: Pierre Balmain. I.: Lilli Palmer, Charles Boyer, Jean Sorel, Jeanne Valérie, Ljuba Welitsch, Thomas Fritsch, Charles Regnier, Tilly Lauenstein, Otto Schmöle, Peter Schmidberger, Sylvia Lydi, Fritz Weiss, Hertha Risavi, Gustav Elger, Friedrich Neubauer, Herbert Fux, Fritz Puchstein, Hanna Ehrenstrasser. PR.: Heinz Pollack. PA.: Wiener Mundus/L'Etoile. DST.: LUTECIA. O.: Austria/Francia, 1961. F.E.: 24.10. S.E.: Opera, Fénix, Roca y Argos. DR.: 95'. C.: proh. men. 18 a. (Exhibida en el Festival de Cannes, 1962. Se exhibe versión francesa).

LANCIERI NERI, I/LANCIERS NOIRS, Les (Los lanceros negros). R.: Giacomo Gentilomo. A. y G.: Ugo Guerra, Luciano Martino y Ottavio Alessi. F.: Raffaele Masciocchi (CMS.) M.: Mario Nascimbene. D.A.: Piero Filippone. MTJ.: Otello Colangeli. V.: Mario Giorsi. I.: Mel Ferrer, Yvonne Furneaux, Leticia Roman, Jean Paul Claudio, Lorella De Luca, Arturo Dominici, Nando Tamberlani, Annibale Ninchi, Franco Silva, Renato De Carmine, Claudio Biavo, Mirko Ellis, Remo De Angelis. PR.: Guido Giambartolomei. PA.: Royal/France Cinéma. DST.: GALA. O.: Italia/Francia, 1961/2. F.E.: 26.9. S.E.: Sarmiento y Capitol. D.O.: 97'. DR.: 91'. C.: s/r. (Se exhibe versión hablada en inglés y dirigida —según los títulos— por James Genteel y con el título original "Charge of the Black Lancers").

LEONI AL SOLE (Leones al sol). R.: Vittorio Caprioli. A. y G.: Raffaele La Capria y V. Caprioli. F.: Carlo Di Palma (TC). M.: Fiorenzo Carpi. D.A.: Aurelio Crugnola. MTJ.: Nino Baragli. A.R.: Rinaldo Ricci. S.: Pietro Seriffo. I.: Franco Valeri, V. Caprioli, Serena Vergano, Francesco Morante, Philippe Leroy, Alina Zalewska, Carlo Giuffré, Luciano Gilli, Giorgio Sabatucci, Riccardo Parisio Perrotta, Vittorio Pugliese, Eny Marandi, Christine Martell, Vito Amendola, Irina Wassilikoff, Anna Campori, Arturo Lenardi, Ester Carloni, Aldo Sersale, Roberto Hruska, Jerry Macc, Enzo Cannavale y los mellizos Gemberg. PR.: Alessandro Jacovoni. PA.: Ajace-Euro Int. DST.: LUTECIA. O.: Italia, 1961. F.E.: 15.7. S.E. Ocean. D.O.: 105' DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a.

LUNA DE VERANO (Idem). R.: Pedro Lazaga. A. y PR.: José L. Dibildos. G.: Jesús Franco y J. L. Dibildos. F.: Manuel Merino (EC). M.: Antón García Abril. D.A.: Francisco Canet. MTJ.: Alfonso Santacana. EST.: Ballesteros. I.: Fernando Fernán Gómez, Analia Gadé, Tony Leblanc, Lauro Valenzuela, Mario Berriatúa, Isana Medel, Laura Granados, Arturo Beluzunco, Aníbal Vela, Edith Lutz, Mercedes Alonso, Félix Briones, Emilio Santiago, José M. Martín. PA.: Agata. DST.: ATLAS. O.: España 1958/9. F.E.: 31.10. S.E.: Gloria. DR.: 81'. C. s/r.

MAFIOSO (El mafioso). — Ver fecha técnica y crítica de Ernesto Schóo en el Nº 16/39.

MAN-TRAP (Callejón sin salida). R. Edmond O'Brien. A.: novela "Taint of the Tiger", de John D. MacDonald. G.: Ed Waters. F.: Loyal Griggs (PVS). M.: Leith Stevens. D.A.: Al Roelofs. MTJ.: Jack Lippiat. A.R.: Tom Shaw. S.: Phil Mitchell. V. Edith Head. I.: Jeffrey Hunter, David Janssen, Stella Stevens, Elaine Devry, Arthur Batanides, Perry López, Bernard Fein, Virginia Gregg, Mike Vandever, Hugh Sanders, Tol Avery. PR.: E. O'Brien y Stanley Frazen. PR.A.: Sam Waxman. J.PR.: Joseph Behm. PA.: Tiger. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1961. F.E. 11.9. S.E.: Suipacha. D.O.: 93'. DR.: 84'. C.: prah. men. 18 a.

MARILYN (Idem). Film de montaje con recopilación de escenas de quince películas de M. Monroe para la Fox. MTJ.: Pepe Torres. N.: Don Medford, dicha por Rock Hudson. Los films son: 1) **A TICKET TO TOMAHAWK (Mujer al fin)**, de Richard Sale. 2) **ALL ABOUT EVE (La malvada)**, de Joseph L. Mankiewicz. 3) **LOVE NEST (Viudas adorables)** de Joseph Newman. 4) **WE'RE NOT MARRIED (Travesuras entre matrimonios)** de Edmund Gouldin. 5) **DON'T BOTHER TO KNOCK (Almas desesperadas)** de Roy Baker. 6) **O. HENRY'S FULL HOUSE (Lágrimas y risas** —episodio "The Cop and the Anthem"—) de Henry Koster. 7) **MONKEY BUSINESS (Vitaminas para el amor)** de Howard Hawks. 8) **NIAGARA (Torrente pasional)** de Henry Hathaway. 9) **GENTLEMEN PREFER BLONDES (Los caballeros las prefieren rubias)** de H. Hawks. 10) **HOW TO MARRY A MILLIONAIRE (Como pescar un millonario)** de Jean Negulesco. 11) **RIVER OF NO RETURN (Almas perdidas)** de Otto Preminger. 12) **THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOW BUSINESS (El mundo de la fantasía)** de Walter Lang. 13) **THE SEVEN YEAR ITCH (La comezón del séptimo año)** de Billy Wilder. 14) **BUS STOP (Nunca fui santa)** de Joshua Logan. 15) Fragmentos de **SOMETHING'S GOT TO GIVE**, film póstumo de M. M. que quedó inconcluso y era dirigido por George Cukor, PA. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1963. F.E.: 18.9. S.E.: Trocadero, G. Splendid, Gral. Paz, Flores y P. del Cine. D.O.: y DR.: 83'. C.: prah. men. 14 a.

MARTIN SANTOS, EL LLANERO (idem). R. y G. Mauricio de la Serna. A. y AD.: Fernando Galiana. F.: Rosalío Solano (EC). CM.: Urbano Vázquez. M. y D.M.: Manuel Esperón. CN.: **"Madrugada llanera"**, de J. V. Torrealba y Germán Fleitasi.; "Hostia", de José Sarabia; "Junto al jagüel", de J. V. Torrealba y Ernesto Ruiz; "Lamento llanero", de J. V. Torrealba; "Qué lástima", de A. Castillo; "Ya no hay sombra en mi camino" y "Dí", de Alfredo Ladel; "Muchachitas sabaneras", de J. V. Torrealba y G. Fleitasi; "Tierra adentro", de José Lavera; "Mi lamento", de A. Castillo y "Coplas", de M. Esperón y F. Bermejo. D.A.: Ramón Rodríguez G. DC.: Adalberto López. MTJ.: Rafael Ceballos. A.R.: Valerio Olivo. S.: Nicolás de la Rosa, Enrique Rodríguez y Teódulo Bustos. MQ.: Concepción Moral. PN.: Sara Maza. TT.: Eduardo Mendoza. I.: Miguel Aceves Mejía, Lorena Velázquez, Alfredo Ladel, Adilis Castillo, Luis Aragón, Hilda Vera, José Duperyron, Aurora Walker, Celia Tejeda, Armando Acosta, José Chavez T., María de la Paz Cabello, Manuel Dondé, Rosa Rodríguez, Humberto Dupeyrón, María Socorro Gancy, con Ernesto Torrealba y "Los Araucanos". PR.E.: Adolfo Grovas. J.PR.: José L. Busto. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico. F.E.: 8.8. S.E.: Gloria y Victoria. DR.: 90'. C.: s/r.

MATING URGE, The (El impulso de amar). Film realizado simultáneamente por varios equipos en Africa, Asia y Oceanía, ignorándose el nombre del director, si es que lo tiene. F.: (EC.) Charles Trotter (Kenya), Lucien Klainpeter (Africa Occid.), Roy Phoenix Sudáfrica), Norman Wallis (Nuevas Hébridas), E. O. Stocker (Nueva Guinea), M. P. S. Van Lier (Ceilán), A. C. Symons (Malasia) y M. Chotab (Bali). M. y D.M.: Stanley Wilson. MTJ.: Howard C. Brown y Richard F. Morean. N.: R. F. Morean, dicha por Art. Gilmore. PR.: H. C. Brown. PR.A.: R. F. Morean. PA.: H. C. Brown Prod.-Citation. DST.: LUMITON. O.: EE.UU., 1958. F.E.: 8.8. S.E.: Plaza. D.O.: 116'. DR.: 77'. C.: proh. men. 18 a.

MELODIE EN SOUS-SOL/COLPO GROSSO AL CASINÒ (Cualquiera puede ganar). R.: HenriVerneuil. A.: novela "The Big Grab", de John Trinian. G.: Albert Simonin, H. Verneuil y Michel Audiard. D.: M. Audiard. F.: Louis Page (DYS). M.: Michel Magne. D.A.: Robert Clavel. MTJ.: Françoise Verneuil. A.R.: Claude Pinoteau y Cristian de Chalonge. S.: Jean Rieul. I.: Alain Delon, Jean Gobin, Viviane Romance, Maurice Biraud, Carla Marlier, José L de Villalonga, Germaine Montero, Jean Carmet, Dora Doll, Henri Virlojeux, Rita Cadillac, Dominique Davray, Anne-Marie Coffinet, Jimmy Davis, Claude Cerval y el "Ben Tyler Ballet". PR.: Jacques Bar. PA.: CIPRA-Cité/C. C. Mondiale. DST.: METRO. O.: Francia/Italia, 1962/3. F.E.: 31.10. S.E.: Metro, Ideal, Astor, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: 118'. DR.: 110'. C.: proh. men. 18 a.

Es este un título más de la infinita serie de films que proponen todas las alternativas necesarias para consumar un robo perfecto, manteniendo esa condición hasta los últimos minutos. El final frustrante evidentemente parece ser una condición imprescindible, aun cuando todavía no hemos logrado averiguar si el mismo obedece a la regla del viejo cine policial **que indica que "el crimen no paga", o a las** sugestiones de la censura, **con el fin de desalentar a aquellos espectadores que experimenten la tentación de realizar algo similar.**

Bajo una aparente corrección artesanal el film esconde una completa gama de **arbitrariedades y derivaciones** por completo **inútiles. La certidumbre se establece de manera definitiva en la escena del ascenso de Jean Gabin al lugar del** robo, pues mientras **Alain Delon** emplea más de media película **en llegar hasta él, aquél lo obtiene con sólo llamar educadamente a la puerta. Es entonces cuando advertimos la inexistencia de la lógica interna de Cualquiera puede ganar. Y esto es una falla fundamental en un film policial, por cuanto éste puede despreciar los contactos de su historia con la realidad, pero nunca puede pasar por alto la verosimilitud, la coherencia interna de los hechos que determinan la intriga. La frondosa filmografía perpetrada por su director Henri Verneuil no parece haberle enseñado ese requisito elemental.**

J. L. C.

MENTIRA, La (idem). R.: Juan J. Ortega. I.: Jorge Mistral, Margo López, Andrea Palma, Miguel Aceves Mejía. DST.: REAL. O.: Méjico, 1952. F.E.: 29.8. S.E.: Gloria y G. Victoria. DR.: 88'. C.: inc. men. 14 a.

MIS PADRES SE DIVORCIAN (Idem). R.: Julián Soler. A.: Sixto Pondal Ríos. G.: S. Pondal Ríos y J. Soler. F.: Agustín Martínez Solares (EC). CM.: Andrés Torres. E.E.: Oscar Lepe. CL.: Francisco Gómez. M. y DM.: Manuel Esperón. C.N.: "Un mundo raro", de Alfredo Giménez; "Amor de mis amores", de Agustín Lara; "Cachito", de Consuelo Velázquez; "Amor, amor", de Gabriel Ruiz; "Sufra", de Francisco Canaro, "Quirino con su tre", de E. Grenet. D.A.: Jorge Fernández. DC.: Carlos Grandjean. MTJ.: Carlos Savage. A.R.: Manuel Muñoz. S.: Enrique Rodríguez, Roberto Camacho, Rodolfo Benítez y Abraham Cruz. V.: Consuelo Muguica y "Angelita". MQ.: Dolores Camarillo. PN.: Bertha Chiu. CT.: Miguel Madrigal. pinturas: Pedro Gallo. I.: Libertad Lamarque, Arturo de Córdova, Martha Mijar, Raúl Ramírez, Evita Muñoz (Chachito), Oscar Pulido, Luis Aldás, D. Camarillo, José Martínez Casado, Miguel Suárez, José A. Wilhalmy, Salvador Lozano, Manuel Santigoza, Bertha Lehar. PR.: Gregorio Walerstein. J.PR.: Manuel Rodríguez G. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico, ?. F.E.: 3.10 S.E.: G. Mitre. DR.: 80'. C.: s/r.

MISTY (Herencia salvaje). R.: James B. Clark. A.: novela "Misty of Chincoteague", de Marguerite Henry. G.: Ted Sherdeman. F.: Leo Tover y Lee Garmes (CMS y DLC). M.: Paul Sawtell y Bert Shefter. D.A.: Duncan Cramer y Maurice Ransford. MTJ.: Fredrick Smith. A.R.: Stanley Hough. S.: Bernard Freericks y Frank W. Moran. I.: David Ladd, Arthur O'Connell, Pam Smith, Anne Seymour, Duke Farley y los habitantes de Chincoteague. PR.: Robert B. Radnitz. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1961: F.E.: 17.10. S.E.: Metropol. D.O.: y DR.: 92' C.: s/r. (Exteriores filmados en las islas de Chincoteague y Assateague, Virginia).

MODELOS, Los. — Ver ficha técnica y comentario de Antonio A. Salgado en el Nº 17/50.

MURDER MEN, THE (Hombres que matan). R.: John Peyser A. y G.: Mel Goldberg F.: William Spencer (VV). M.: Jeff Alexander. D.A.: George W. Davis y Phil Barber. MTJ.: John Sheets y William Gulick. S.: Franklin Milton. I.: Mark Richman, Dorothy Dandridge, James Coburn, Joe Mantell, Mittie Lawrence, Jean Dixon, y los músicos: Shelley Manne, Red Mitchell, Herb Dell, Al Hendrickson, Cente Candoli, Bill Hood. PR.: Paul Monash. PR.A.: Arthur Singer. PA.: Vanadas. DST.: METRO. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 23.9. S.E.: S. Lavalle. D.O.: 75'. DR: 70'. C.: proh. men. 18 a.

MURGA, LA. — Ver ficha técnica y crítico de Antonio A. Salgado en el Nº 16/50.

MY SIX LOVES (Mis seis amores). R.: Gower Champion. A.: Peter V. K. Funk. G.: John Fante, Joseph Calvelli y William Wood. F.: Arthur E. Arling (VV. y TC.). E.F.: John P. Fulton. TR.: Farciot Edouart. CL.: Richard Mueller. M.: Walter Scharf. CN.: "It's a Darn Good Thing", de Sammy Cahn y James Van Heusen, por D. Reynolds; solos de piano: Peter Nero. D.A.: Hal Pereira y Roland Anderson. DC.: Sam Comer y Grace Gregory. MTJ.: John Woodcock. A.R.: Michael Coffey. S.: Hugo Grenzbach y John Wilkinson. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Sydney Guiloroff y Nellie Manley. I.: Debbie Reynolds, Cliff Robertson, David Janssen, Eileen Heckart, Jim Backus, Pippa Scott, John P. McGiver, Hans Conreid, Mary McCarthy, Alice Ghostley, Alice Pearce, Max Showalter, Claude Straud, Darlene Tompkins, Leon Belasco, Billy Hughes, Colleen Peters, Sally Smith, Barry Livingston, Debbie Price, Teddy Eccles. PR.: Grant Gaither. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1962/3. F.E.: 3.10. S.E.: Normandie, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: 105'. DR.: 98'. C.: s/r.

NASILJE NA TRGU/SQUARE OF VIOLENCE (Cuadro de violencia). R. y G.: Leonardo Bercovici. A.: Eric y L. Bercovici. F. y PR.: Aleksandr Sekulovic. M.: Dusan Radic. D.M.: Franco Ferrara. D.A.: Zoran Zorcic. MTJ.: Roberto Cinquini y Olga Skrigin. A.R.: Stevan Petrovic. I.: Broderick Crawford, Valentina Cortese, Branko Pleso, Bibi Andersson. Anita Björk, Viktor Starcic, Bert Sotlar, Dragomar Felsa, Nikola Simic. PR. A.: Nikola Popovic, P.A.: Lovcen/Metro. DST.: METRO. O.: Yugoslavia/EE.UU., 1961. F.E.: 12.9. S.E.: Electric. D.O.: 120'. DR.: 98'. C. proh. men. 14 a. (Film exhibido en la Sección Informativa de Venecia, 1961).

NATTVARDSGÄSTERNA (Luz de invierno). R., A., G. y D.: Ingmar Bergman. F.: Sven Nykvist. D.A.: P. A. Lundgren. MTJ.: Ulla Ryghe. A.R.: Lenn Hjortzberg. S.: Stig Flodin y Brian Wikstrom. E.S.: Evald Andersson. V.: Mago. MQ.: Borje Lundh. I.: Gunnar Björnstrand, Ingrid Thulin, Max Von Sydow, Gunnel Lindolom, Allon Edwall Olof Thunberg, Elsa Ebbsen, Kolbjorn Knudsen, Tor Borong, Bertha Sonnell, Helena Palmgren, Eddie Axberg, Johan, Olofs, Ingmarie Hjort, Stefan Larssen, Lars-Olof Anderssen, Christer Ohman. PR.: Allan Ekelund. J.PR.: Lars-Owe Carlberg. PA.: Svensk Filmindustri. DST.: ANZUOLA INT. O.: Suecia, 1962. F.E.: 23.7. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca, Argos y Fénix. D.O. y DR.: 80'. C.: proh. men. 18 a.

NEFERTITE, REGINA DEL NILO (Nefertiti, reina del Nilo). R.: Fernando Cerchio. A.: Emerico Papp y Ottavio Poggi. G.: F. Cerchio, O. Poggi y John Byrne. F.: Massimo Dallamano (SPCS y EC). CM.: Carlo Fiore. E.E.: Galliano y Ricci. M.: Carlo Rustichelli. CR.: Wilbert Bradley. D.A.: Ernesto Kromberg y Amedeo Mellone. DC.: Gianfranco Lowley. MTJ.: Renato Cinquini. A.R.: Mauro Severini y John Alarimo. S.: Mario del Pezzo y Raffaele Del Monte. V.: Giancarlo Bartolini-Salimbeni. MQ.: Eligio Trani. PN.: Mara Recchetti. I.: Jeanne Crain, Edmund Purdom, Vincent Price, Amedeo Nazzari, Liana Orfei, Carlo D'Angelo, Clelia Matania, Alberto Farnese, Piero Palermini, Giulio Marchetti, Umberto Raho, Luigi Marturano, Raffaele Baldassarre, Romano Giomini, Adriano Vitali, Gino Talamo. PR.: O. Poggi. J.PR.: Roberto Capitani. PA.: Max. DST.: COLUMBIA. O.: Italia, 1961. F.E.: 11.9. S.E.: Astor. D.O.: 106'. DR.: 92'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibió con el título norteamericano **"Queen of the Nile"**).

NEOTPRAVIENNOE PISMO (La carta que no se envió). R.: Mijail Kalatozov. A.: motivos del cuento homónimo de Valery Ossipov. G.: Grigori Kaltunov, V. Ossipov y Victor Rozov. F.: Serguei Urusevsky. M.: Nikolai Kriukov. D.M.: A. Roytman con la Orquesta Sinfónica Mosfilm. D.A.: D. Vinitski. MTJ.: Y. Shevkunenko. S.: V. Popov. MQ.: M. Masslova. I.: Tatiana Samoilova, Evgueni Urbanski, Vasili Livanov, Innokentij Smoktunovski, Vera Kozhakina. EST. y PA.: Mosfilm. DST.: ARTKINO. O.: U.R.S.S., 1960. F.E.: 11.7. S.E.: Luxor y G. Savoy. D.O.: 98'. DR.: 90'. C.: inc. men. 14 a.

Si Pasaron las grullas conservaba su interés, a pesar de su esteticismo algo "pasado", quizá fuera debido a una debilidad de este servidor. Pero La carta que no se envió nos hace añorar aquella época en la cual la cámara estaba montada sobre un trípode y todos eran planos fijos. Aquí todo pierde su importancia (argumento, actores) para cedérsela a los movimientos de cámara (por supuesto, de un ángulo de inclinación con respecto a la horizontal no menor de 30°). Cuando un director llega a creer que el cine es sólo bella composición de imágenes, sin importarle la excesiva morosidad del relato, es índice claro de su defunción como creador. Desgraciadamente, muchos realizadores soviéticos se encuentran en la misma situación que Kalatozov. Por eso, la clásica frase de "El rey ha muerto" (y Kalatozov lo era, en cierta medida) nos enfrenta con un irrespondible "Viva... ¿quién?".

E. P.

NINE HOURS TO RAMA (Nueve horas a la eternidad). R. y PR.: Mark Robson. A.: novela de Stanley Wolpert. G.: Nelson Gidding. F.: Arthur Ibbetson (CMS y DLC). CM.: Paul Wilson. M. y D.M.: Malcolm Arnold. D.A.: Elliot Scott. DC.: Ram Yedekar. MTJ.: Ernest Walter. A.R.: Baba Shaikh y Kip Gowans. S.: Harry Miller, Gerry Turner y J. B. Smith. V.: David Folkes, Betty Adamson y Barbara Gillett. MQ.: Harold Fletcher y Wally Schneiderman. PN.: Pearl Tipoldi. TT.: Saul Bass. CT.: Elaine Schreyeck. I.: Horst Buchholz, José Ferrer, Valerie Gearson, Dan Borisenko, Diane Baker, Robert Morley, J. S. Casshyap, Harry Andrews, Jairaj, David Abraham, Achla Sachdev, Peter Illing, Frank Olegario, Marne Maitland, Harold Goldblatt, Wolfe Morris, Francis Matthews, Narendra Nath, Jack Hedley, Bobby Naidoo, Allan Cuthbertson, Jagdev, Joseph Cuby, Shay Gorman, Nigel Phoenix, Harold Kasket, Sheshi Panlali, Kurt Christian, R. S. Bansal, Malathi Ramji, Ishas Bur. Christopher Carlos, S. N. Seth. PR.A.: Bob McNaught. PA.: Red Lion. DST.: FOX. O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 12.9. S.E.: Ocean y T. Coliseo. D.O.: 125'. DR.: 111'. C.: prah. men. 14 e inc. men. 18 a.

NOCHE Y EL ALBA, LA (Idem). R.: José M. Forqué. G.: Alfonso Sastre y J. M. Forqué. F.: Cecilio Paniagua, M.: Isidro Maiztegui. D.A.: Gil Parrondo. EST.: Sevilla Film. I.: Francisco Rabal, Zully Moreno, Antonio Vilar, Rosita Arenas, Manuel Alexandre, Marta Mendel, Rafael Bardem, José L. López Vázquez. PA. Eurofilms. DST.: ATLAS. O.: España, 1957. F.E.: 17.10. S.E.: G. Mitre. DR.: 93'. C. inc. men. 14 a. (Exhibida en el Festival de San Sebastián, 1958).

NO, MY DARLING DAUGHTER! (No, mi querida hija). R.: Ralph Thomas. A.: obra teatral "Handful of Tansy", de Harold Brooke y Kay Bannerman. G.: Frank Harvey. F.: Ernest Steward. CM.: James Bawden. F.F.: Jan Jeayes. M. y D.M.: Norrie Paramor. CN.: del título, de Herbert Kretzmer y David Lee. D.A.: Maurice Carter. DC.: Arthur Taksen. MTJ.: Alfred Roome. A.R.: Stanley Hosgood. S.: Don Sharpe, Dudley Messenger y Gordon K. Mc Callum. V.: Yvonne Caffin. MQ.: W. T. Partleton. PN.: Betty Sheriff. CT.: Gladys Goldsmith. I.: Michael Redgrave, Michael Craig, Roger Livesey, Rod Fulton, Juliet Mills, Renée Houston, Jean Sims, Peter Barkworth, David Lodge, Carole Shelley, Victor Brooks, Court Benson, Joan Fleming, Terry Scott, PR.: Betty E. Box. J.PR.: Charles Orme. PR.E.: Earl St. John. PA.: Five Star-B. Box-R. Thomas Prod. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 31.7. S.E.: Luxor. D.O.: 96'. DR.: 94' C.: inc. men. 14 a

NOOSE FOR A GUNMAN (Muerte para un pistolero). R.: Edward L. Cahn. A.: Steve Fisher. G.: Robert B. Gordon. F.: Al Cline. M.: Paul Sawtell y Bert Shefter. D.A.: William Glasgow. DC.: George Wittlinger MTJ. Grant Whytock. A.R.: Hebert S. Greene. S. Ben Winkler. V.: Einar Bourman y Ann Fielder. MQ.: Carlie Taylor. P.N.: Frances Sperry. I.: Jim Davis, Lyn Thomas, Ted de Corsia, Walker Sande, Barton Mc Lane, Harry Carey Jr., Lane Chandler, John Hart, Leo Gordon Bill Tannen, Jan Arvan, Bob Tetrick William Remick, Kermit Maynard, William Challee, Cecil Weston. PR.: Robert E. Kent. SPV. PR.: Joseph Small. PA.: Premium. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 18.7. S.E.: Metropol. D.O.: 69'. DR.: 65'. C. s/r.

NOVENO MANDAMIENTO, El/MUJER DE TU PROJIMO, La — Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 16/51. **Datos complementarios:** D. Emilio Villalba Welsh y José M. Iglesias.

NOZ W WODZIE (El cuchillo bajo el agua). — Ver ficha técnica y crítica de Fernando Penelas en el Nº 17/41.

8½ (Idem). — Ver ficha técnica y comentarios de Marcel Martin y H. Alsina Thevenet en los Nros. 17/11, 14/15, pág. 27 y 17/61 y 62.

OJOS TAPATIOS (Idem). R. y G.: Gilberto Martínez Solares. A.: Julio Porter. F.: Jack Draper. (EC) CM.: Urbano Vázquez. F.F.: Leonardo Jiménez. M. y D.M.: Raúl Lavista. OR.: Joaquín Prieto. CN.: arias de las siguientes óperas: "Mefistófeles", "La Boheme", "La Traviata", "Rigoletto" y "Lucia de Lamermoor", "Ave María", de Schubert; y las canciones: "Un viejo amor", de A. Esparza Otero, "Quiéreme mucho" de Gonzalo Roig, "Rock de la escala", de J. Prieto, "Princesita" de José Padilla, "Ojos tapatíos" de Velázquez, Méndez y Elizondo, por Pedro Geraldo, Julio Julián, Roberto Silva, Judith Sierra, Conchita Domínguez y Lupe Solorzano. D.A.: Jorge Fernández. DC.: Adalberto López. CR.: Constanza Hool. MTJ.: Carlos Savage jr. E.E.: Benavidez. A.R.: Valeria Olivo. S.: Enrique Rodríguez, Rodolfo Solís, Roberto Camacho y Reynaldo Portilla, MQ.: Margarita Ortega. PN.: María Salazar y Dolores Zamarripa. CT.: Carlos Palomir. I.: Christiane Martel, P. Geraldo, J. Julián, Luz María Aguilar, R. Silva, Rodolfo Landa, María E. San Martín, Oscar Ortiz de Pinedo, Hortensia Santoveña, Aurora Walker, Eduardo Arcaráz, Antonio Raxel, J. Sierra. PR.: Oscar J. Brooks. J.PR.: Julio Gerrero Tello. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico, ? F.E.: 26.9. S.E.: G. Mitre. DR.: 91' C.: s/r.

OLIVER TWIST (Oliverio Twist). — Ver ficha técnica y crítica de Alberto E. Ojam en el Nº 16/42.

ORE DELL'AMORE, Le (Las horas del amor). — Ver ficha técnica y crítica de Alberto R. Oliva en el Nº 16/47.

OTELO BALLET (ídem). — Ver ficha técnica y comentario de José A. Mahieu en el Nº 5/8 **Datos complementarios:** DST.: ARTKINO. F.E.: 15.8. S.E.: Luxor. DR.: 88'. C.: s/r. (Fue exhibida en el Festival de Mar del Plata, 1961, con el título "Otelo").

PACHIN (ídem). R. Arturo Ruiz Castillo. A. y G.: Lucas y Gallardo. F.: Alfonso Nieva. M.: Antonio Valero. CN.: A. Valero y Monreal. D.A.: Ramón Calatayud. DC.: Augusto Lega. MTJ.: Mercedes Alonso. A.R.: Concepción Hidalgo. V.: Humberto Cornejo. MQ.: Juana Culell. I.: Angelito, Roberto Camardiel, Jorge Vico, María Arias, Jesús Aristu, Marcela Yurfa, Félix Dafauce, Antonio Armet, José Sterling, J.PR.: Enrique Sagaseta. PA.: Argos. DST.: GRANDES FILMS. O.: España, 1961. F.E.: 15.8. S.E.: G. Mitre. DR.: 92'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Andalucía, Asturias y Castilla).

PARMIGIANA, LA (Idem). Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 14/15, págs. 67 y 68. **Datos complementarios:** I.: Nando Angelini, Ugo Fangaretti. DST.: A.A.A. F.E.: 3.10. S.E.: Ocean, Capitol, R. Indarte, Gral. Belgrano y P. del Cine. DR.: 110'. C.: prah. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Mar del Plata, 1963).

PAULA CAUTIVA. Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 16/36.

PECADO DE UNA MADRE, El (Idem). R.: Alfonso Corona Blake. A.: Fernando Galiana. G.: Julio Alejandro. F.: Jack Draper. CM.: Felipe Mariscal. F.F.: Othón Argumedo. M.: Manuel Esperón. CN.: "Do, Re, Mi", de Fernando César; "Madre, bendita seas", de Alicia Colmenares; "Así", de María Grever; "Recordar", de Ch. Borel y Clerc; "A la luz de un candil", de Navarrine y Flores; "Granada", de Agustín Lara, "Los cuentos de Hoffmann", de Ofenbach; "El elefante", de Gavilondo Soler; "Enamorada de ti", de Rafael Hernández; "Un viejo amor", de Esparza Otero y J. Bustamante; "Cicatrices", de Adolfo M. Avilés y un "popurri de canciones". E.E.: Armando Stahl. CO.: José Silva y Miguel Peña. D.A.: Jorge Fernández. MTJ.: Gloria Schoemann. A.R.: Ignacio Villarreal. S.: Enrique Rodríguez, Rodolfo Solís, Roberto Camacho y Reynaldo Portillo. V.: Anita Jones; el de L. Lamarque: Angelita; el de D. del Río: Armando Valdés Peza. MQ.: Margarita Ortega. PN.: Bertha Chiú y Dolores Zamarripa. CT.: José L. Ortega. TT.: Nicolás Rueda Jr. I.: Dolores del Río, Libertad Lamarque, Pedro Geraldo, Enrique Rambal, Teresa Velázquez, Alejandro Ciangherotti, Eduardo Arcaraz, Luis M. Pelayo. Consuelo Monteagudo, Miguel Suárez, María Cecilia Léger. PR.: Oscar J. Brooks. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico. F.E. 8.8. S.E.: Gloria y G. Victoria. DR.: 93'. C.: inc. men. 14 a.

PECCATI D'ESTATE (Pecado de verano). R.: Giorgio Bianchi, A.: Luciana Corda. G.: Ettore M. Margadonna y G. Bianchi. F.: Vaclav Vich (EC). M.: Lelio Luttazzi. D.A.: Gino Brosio, MTJ.: Adriana Novelli. I.: Dorian Gray, Daniella Rocca, Elaine Stewart, Mark Damon, Mario Carotenuto, Romolo Valli, Riccardo Garrone, Riccardo Billi, Giuseppe Porelli, Angelo Luce, Franco Scandurra, Claudio Biava, Ciccio Barbi, Graziella Granata, Marco Tulli, Mimmo Poli, Umberto Bindi y "Los Campeones". PR.: Sergio Pisani. PA.: Cinespet. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1962. F.E.: 17.7. S.E.: Plaza, Capitol, Gral. Paz, Flores, P. del Cine y R. de la Plata. DR.: 86'. C.: prah. men. 18 a. (Filmada en la Isla de Elba).

PELOTA DE CUERO – HISTORIA DE UNA PASION. Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 16/52.

PESADILLA. Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 16/52.

POVESTI PLAMMENIC LET (La epopeya de los años de fuego). R. y G.: Yulia Solntseva. A.: Alexandr Dovzhenko. F.: Fiodar Proverev y Alexei Temerin (KN 70 y SVC). M.: Gavril Popov. D.A.: Alexandr Borissov. MTJ.: Igor Urvanzev y Jacov Caron. N.: Serguei Bondarchiuk. I.: Zinaida Kiriénko, Boris Andreiev, Svetlana Iguv, Nikolai Vingranovski, Serguei Luchianov, Vassili Merkuriev, Mijail Majorov. EST. y PA.: Mosfilm. DST.: ARTKINO. O.: U.R.S.S., 1960. F. E.: 22.8. S. E.: Luxor. D.O.: 105'. DR.: 91'. C.: prah. men. 14 a inc. men. 18 a. (Premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes, 1961).

Comentario de Marcel Martin en el Nº 6/5.

PRESIDEN, Le / PRESIDENTE, II (El presidente). R.: Henri Verneuil. A.: novela homónima de Georges Simenon. AD.: Michel Audiard. G.: M. Audiard y H. Verneuil. F.: Louis Page. M.: Maurice Jarre. D.A.: Jacques Colombier. MTJ.: Jacques Desagneaux. S.: Jean Rieul. I.: Jean Gabin, Bernard Blier, Renée Faure, Louis Seigner, Henri Cremieux, Alfred Adam, Charles Cullum, Robert Vattier, Françoise Deldick, Pierre Larquey, Charles Bouillaud, Gérard Fallec, Michelino Gary, Jean Martinelli, Henri Nassiet, Jacques Marin, Pierre Moncorbier. PR.: Jacques Bar. J.PR.: Paul Joly. PA.: Cité-Fides-Terra/Ge. S. I. DST.: METRO. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 2.9. S.E.: S. Lavalle. D.O. y DR.: 108'. C.: s/r.

PROSTITUTION, La (La prostitución). R. y PR.: Maurice Boutel. A. y G.: M. Boutel y Marcel Sicot. F.: Quinto Albicoco, Paul Fabian, Enzo Riccioni y Jacques Marcanton. M.: Roger-Roger. DC.: naturales. MTJ.: Etienette Muse. S.: Jacques Gallois. I.: Etchika Che-

ureau, Evelyne Dassas, Alicia Gutiérrez, Anne Darden, Rita Cadillac, Gabrielle Robinne, Victor Guyau, Robert Dalban, Alain Liennel, Carl Eich, Raoul Dantes, Hans Werner, Hinsing Chow. P.A.: Cosifrance. DST.: LUTECIA. O.: Francia, 1959. F.E.: 14.8. S.E.: Renacimiento. D.O.: 117'. DR.: 95'. C.: proh. men. 18 a.

QUATRE VÉRITÉS, Les / QUATTRO VERITÀ, La / CUATRO VERDADES, Las (Las 4 verdades). Film compuesto por 4 episodios sobre fábulas de Jean de la Fontaine y adaptación de Frédéric Grendel y Hervé Bromberger. **I — LA MORT ET CE BUCHERON / LA MORTE E IL CARNEFICE** (La muerte y el verdugo). R.: Luis García Berlanga. G.: Rafael Azcona y L. García Berlanga. F.: Francisco Sempere. M.: Miguel Assins Arbó. DC.: Miguel Valleu. MTJ.: Rosita Graceli Salgado. S.: Tony Cortez. I.: Hardy Krüger, Ana Casares, Angel Alvarez, Agustín González, Manuel Alexandre, Xan Das Bolas, José Cortés, Rafael Cores, Lola Gaos, María C. Santón, Félix Fernández, Maribel Martín, Vicente Lleso, José M. Martín. **II — LES DEUX PIGEONS / I DUE PICCIONI (Las dos palomas).** R. y G.: René Clair. F.: Armand Thirard. M.: Charles Aznavour. D.A.: Léon Barsacq. MTJ.: Boris Lewin. S.: Georges Mardiguian. I.: Leslie Caron, C. Aznavour, Raymond Bussières, Alain Bouvette, Albert Michel. **III — LE CORBEAU ET LE RENARD / IL CORVO E LA VOLPE (El cuervo y el zorro).** R.: Hervé Bromberger. G.: F. Gréndel y H. Bromberger. F.: Jacques Mercanton. M.: George Gavarentz. D.A.: André Vallue. MTJ.: Denise Natot. S.: G. Mardiguian. I.: Anna Karina, Jean Poiret, Michel Serrault, Hubert Deschamps. **IV — LA LIEVRE ET LA TORTUE / LA LEPRE E LA TARTARUGA (La liebre y la tortuga).** R.: Alessandro Blasetti. G.: A. Blasetti y Suso Cecchi D'Amico. F.: Carlo Di Palma. M.: Carlo Savina. D.A.: Pier Luigi Pizzi. MTJ.: Nino Baragli. S.: Oscar De Arcangelis. I.: Monica Vitti, Sylva Koscina, Rossana Brazzi, Gianrico Tedeschi, Mario Passante. PR.: Gilbert de Goldschmidt. PA.: Madeleine-Franco London/Ajace-Euro Internat/ Hispamer. DST.: CLASE. O.: Francia/Italia/España, 1962. F.E. 2.10. S.E.: Monumental, Los Angeles y G. Savoy. D.O.: 110'. DR.: 105' C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

QUI ETES-VOUS, MONSIEUR SORGE? / SPIA DEL SECOLO, La / WER SIND DIE, Dr. SORGE? (¿Quién es usted, Sr. Sorge?) R.: Yves Ciampi. A.: Hans-Otto Meissner. G.: Y. Ciampi, Paul Quentin, R. M. Arland y H. O. Meissner. F.: Emile Villerpue y Ubukata (DYSC.) M.: Serge Nigg. D.A.: Roger Briancourt. MTJ.: Georges Alépée. S.: Pierre Colvet e Hiramatsu. I.: Thomas Holtzmann, H. O. Meissner, Keiko Kishi, Françoise Spira, Jacques Berthier, Nadine Basile, Mario Adorf, Ingrid Van Bergen, Rolf Kutschera, Adelheid Seeck, Boy Gobert, Akira Yamamugi. PA.: Cinétel-Cité-Cormoran-Silver-Pat/Jolly/Terra/ Shochiku. DST.: METRO. O.: Francia/Italia/Alemania Occid./Japón, 1960. F.E. 8.8. S.E.: Metro, Pueyrredón, Roca, Argos, Medrano y Fénix. D.O. (francesa): 135'. (italiana): 128'. DR.: 123'. C.: proh. men. 14 a. (Se exhibe versión hablada en inglés con el título original "Who are you, Mr. Sorge?").

RATA DE PUERTO. Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 16/50.

RATAS, Las. Ver ficha técnica en el Nº 14/15, pág. 68. **Datos complementarios:** F.E.: 22.8. S.E.: Ocean y barrios. DR.: 87', C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. Crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 14/15, pág. 67.

REINA DEL CHANTECLER, La (Idem). — Ver ficha técnica en el Nº 17/76. **Datos complementarios:** D.A.: Enrique Alarcón otros i.: Milagros Leal, Amelia de la Torre, Julia Caba Alba.

ROSMUNDA E ALBOINO (La espada del conquistador). R.: Carlo Campogalliani. A.: Paola Barbara, Primo Zeglio y C. Campogalliani. G.: Roberto Gianvitti, C. Campogalliani y Alessandro Ferrau. F.: Raffaele Masciocchi (CMS y EC). M.: Carlo Rustichelli. D.M.: Carlo Savina. D.A.: Giorgio Giovannini. MTJ.: Maria Serandrei. V.: Giuliana Ghidini. I.: Jack Palance, Eleanora Rossi-Drago, Guy Madison, Carlo D'Angelo, Hedy Vessel, Andrea Basic, Ivan Palance, Vittorio Sanipoli. PR.: Gilberto Carbone. PA.: Titanus. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: Italia, 1961. F.E.: 19.8. S.E.: Metropol. D.O.: 102' DR.: 95'. C.: s/r. (Se exhibe en versión americana y con el título original "Sword of the Conqueror").

SAIL A CROOKED SHIP (Cocos a bordo). R. Irving Brecher. A.: novela de Nathaniel Benchley. G.: Ruth Brooks Flippen y Bruce Geller. F.: Joseph Biroc. M.: George Duning. OR.: Arthur Morton. D.A.: Robert Peterson. DC.: James Crowe. MTJ.: William A. Lyon. A.R.: Sam Nelson. S.: Charles J. Rice y Lambert Day. MQ.: Ben Lane. I.: Robert Wagner, Dolores Hart, Carolyn Jones, Ernie Kovacs, Frankie Avalon, Frank Gorshin, Jesse White, Harvey Lembeck, Sid Tomack, Guy Raymond, Buck Kartalian, Wilton Graff, Marjorie Bennett, Terry Huntingdon, Graham Ferguson, Tom Symands, Howard Wendell, Mary Young, Bru Mysak, Hope Sansberry, Mark Myer. PR.: Philip Barry jr. PA. y DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 18.9. S.E.: Ideal. D.O.: 88'. DR.: 85'. C.: inc. men. 18 a. (Este fué el último film de E. Kovacs, fallecido trágicamente en un accidente automovilístico el 13.1.62).

SAVAGE EYE, The (El ojo salvaje). R., A., G. y PR.: Ben Maddow, Sidney Meyers y Joseph Strick. F.: Jack Couffer, Helen Levitt y Haskell Wexler, con la colaboración de Sy Wexler y Joel Coleman. M. y D.M.: Leonard Rosenman. S.: Le Roy Robbins y Verna Fields. DC.: naturales. AS.TEC.: Irving Lerner. TT.: David Chasman. I.: Barbara Baxley, Herschel Bernardi, Jean Hidey, Elizabeth Zemach y la voz de Gary Merrill. PA.: City. DST.: ROYAL. O.: EE.UU. 1957/9. F.E.: 10.10 S.E.: Paramount y Libertador. D.O. y DR.: 67' C.: proh. men. 18 a. (Filmada en Los Angeles. Obtuvo el 1er. Premio en el Festival de Edimburgo, 1959. Premio de la Federación Italiana de Cineclubes en el Festival de Venecia, 1959 —Sección Informativa. Premio Robert Flaherty de la Academia Inglesa, 1959 y premio en Mannheim).

Comentario de George N. Fenin en el Nº 1/28.

SCEICCO BIANCO, Lo (El sheik). — Ver ficha ténica en los Nros. 10/11, pág. 7 y en el Nº 17/9. Ver crítica de Alberto E. Ojam y comentario de H. Alsina Thevenet en el Nº 17, páginas 44 y 7, respectivamente.

SCHATTEN WERDEN LÄNGER, Die (Las sombras se alargan). R.: Ladislao Vajda. A. y G.: Istvan Bekeffi, Heinz Pauk y L. Vajda. F.: Enrique Gaertner y Ernst Bolliger. M.: Robert Blum, Werner Kruse y Lutz Ratter. D.A.: Max Roethlis Berger y Wilhelm Vorwerg. MTJ.: Hermann Haller. S.: Paul Wargmann, Eduard Kessel y Georg Drechsler. I.: Barbara Rütting, Loni von Friedl, Louise Ulbrich, Hansjörg Felmy, Fred Tanner, Helga Sommerfeld, Reinja Gill, Margot Philip, Carola Rasch, Iris Erdmann, Heidi Pawellek, Brit von Thiesenhausen, Elizabeth Roth, Erika Wolf, Bella Ner, Gabriele Adam, Kathi Scheck, Saskia van Hoogstraten, Susanne Schoch, Nicola von Huetschler, Isabelle Stumpf, Ulrike Laurence, Yvette Täuber, Sabine von Oertzen, Anneliese Botschart, Hans Gauller, Hedda Ippen, Max Werner Lenz, Johannes Killert, Michael Paryla, Lou Seitz. PR.: Lazar Wechsler. PA.: Praesens/C.C.C. DST.: IMPERIAL O.: Suiza/ Alemania Occid., 1961. F.E.: 16.7. S.E.: Monumental. D.O. y DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

SEDDOCK, L'EREDE DI SATANA (Seddok, el heredero del diablo). R.: Anton- Giulio Majano. A.: Piero Manviso. G.: Gino De Sanctis, Alberto Bevilacqua y A. G. Majano. F.: Aldo Giordani. E.F.: Ugo Amadore y Euclide Santoli. M.: Armando Travajoli. D.A.: Walter Martigli y Giuseppe Ranieri. MTJ.: Gabriele Varriale. V.: Marisa Ciampaglia y Glamor Morá. I.: Alberto Lupo, Susanne Loret, Sergio Fantoni, Ivo Garrani, Franka Parisi-Strahl, Andrea Scotti, Gianni Loti, Rina Franchetti, Roberto Bertes, Adriana Di Leo, Nicoletta Verè, Bruno Benedetti, Silvano Marabotti, Tullio Altamuro, Francesco Sormano, Appio Cartei, Glamor Morá y sus bongoceros. PR.: Mario Fava. PA.: Lion's Film. DST.: COLUMBIA. O.: Italia, 1960. F.E.: 29.7. S.E.: S. Lavalle. D.O. y DR.: 105'. C.: proh. men. 18 a. (Se exhibe versión norteamericana dirigida por Richards McNamara, con diálogos de John Hart).

SEPTIEME JURE, Le (Soy mi verdugo). R.: Georges Lautner. A.: novela de Francis Dideiot. G.: Jacques Robert. D.: Pierre Laroche. F.: Maurice Fellous. M.: Jean Yatove D.A.: René Bouladoux. MTJ.: Michel David. I.: Bernard Blier, Francis Blanche, Maurice Biraud, Danièle Delorme, Françoise Giret, René Renal, Jacques Riberolles, Robert Dalban, Charles Lavialle, Catherine Le Couey, Raymond Meunier, Jean-Pierre Moutier, Anne Doat, Madeleine Geoffrey, Yves Barsacq, Albert Rémy, Jean Sylvère, Barbara Brand, Henri Cremieux, Camille Guerini, Jacques Monod. PR.: Lucien Viard. PA.: Orex. DST.: LUTECIA. O.: Francia, 1961/2. F.E.: 13.8. S.E.: Normandie. DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a.

SEXTO SENTIDO, El (Idem) R.: Enrique Carreras, F.: Godofredo Pacheco (EC.) I.: Mercedes Carreras, Arturo Fernández, Dominguín, Rafael Alonso, María Luisa Santés, Pilar Cansino, Eva Guerr, PR.: Almasirio/E. Carreras. DST.: GRAL BELGRANO. O.: España/Argentina, 1962. F.E.: 18.7. S.E.: G. Victoria y Gloria. DR.: 87'. C.: inc. men. 14 a.

SHOWDOWN (Rescate sangriento). R.: R. G. Springsteen. A. y G.: Bronson Howitzer. F.: Ellis W. Carter. M.: Hans J. Salter. D.A.: Alexander Golitzen y Alfred Sweeney. DC.: Oliver Emert. D.M.: Joseph Gershenson. MTJ.: Jerome Thoms. A.R.: Terence Nelson y Carl Beringer. S.: Waldon O. Watson y Frank Wilkinson. V.: Rosemary Odell. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Audie Murphy, Kathleen Crowley, Charles Drake, Harold J. Stone, Skip Homeier, L. Q. Jones, Strother Martin, Charles Horvath, John McKee, Henry Wills, Joe Haworth, Kevin Brodie, Carol Thurston, Dabbs Greer. PR.: Gordon Kay. J.PR.: Robert Larsen. A.PR.: Willard Willingham. PA y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 8.7. S.E.: Metropol. D.O. y DR: 79'. C.: s/r.

SI YO FUERA MILLONARIO (Idem). R.: Julián Soler. A. y G.: Fernando Josseau y Raúl Centeno. D.: José M. Fernández Unsain y Carlos León. F.: Agustín Martínez Solares. CM.: José Carrasco. E.E.: Armando Stahl. M. y D.M.: Manuel Esperón. D.A.: Jorge Fernández. MTJ.: Rafael Ceballos. DC.: Carlos Grandjean. A.R.: Manuel Muñoz. S.: Abraham Cruz, Enrique Rodríguez, Rodolfo Benítez y Roberto Camacho. MQ.: Dolores Camarillo. PN.: María Salazar. T.T.: Nicolás Rueda jr. pinturas: Pedro Gallo cn.: "Santa Lucía" de Mario Castolino Vito; "El tropezón" de M. Esperón y C. León; "El buenasuerte" de Rubén Fuentes y Alberto Cervantes; "Besos por teléfono" de Earl-Wilson Leonor-Whitmp; "Barquisimeto" de Torrealba y Rodríguez. I.: María Félix, Amador Bendayan, Miguel Aceves Mejía, Teresa Velázquez, Enrique Rambal, Antonio Aguilar, Lorena Velázquez, Patricia Morán, Noé Murayama, Chino Herrero, D. Camarillo, César Costa, Elvira Castillo, Antonio Raxel, Yolanda Ciani, Lucía Prado, Sonia Infante, Margó Su, Eduardo Arcaraz Guillermo Rivas, Roger López, Julián de Meriche, Rafael Alcayde, David Reynoso, José Torvay, Manuel Dondé, Lupe Carriles, Armando Arreola, Tito Novarro, Agustín Fernández, John Randall, PR.: Gregorio Walerstein. J.PR.: Julio Guerrero Tello. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico, ? F.E.: 22.8. S.E.: Gloria y G. Victoria. DR.: 90'. C.: inc. men. 14 a.

SMANIA ADDOSSO, La/? ("Smania" siciliana). R.: Marcello Andrei. A.: Giuseppe Berto y Dante Troisi. G.: Giuseppe Mangione, Alberto Bevilacqua, Tatiana Dembi, M. Andrei, Leonardo Sciascia y D. Troisi. F.: Ricardo Pallottini. CM.: Antonio Modica, M.: Carlo Rustichelli. D.A.: Saverio D'Eugenio. DC.: Renato Minneci. MTJ.: Roberto Cinquini. A.R.: G. Mangione. S.: Fernando Pescetelli. V.: Giuliano Papi. MQ.: Andrea Riva. CT.: Paola Salvatori. I.: Gérard Blain, Annette Stroyberg, Nino Castelnuovo, Vittorio Gassman, Gino Cervi, Ernesto Calindri, Leopoldo Trieste, Umberto Spadaro, Mariangela Giordano, Alfredo Varelli, Ignazio Balsamo, Carla Calò, Anna de Leo, Rina Franchetti, Tano Cimarosa, Lando Buzzanca, Michele Cimarosa, Enrichetta Medin, Renato Pinciroli, Attilio Dottesio, Mario Margnelli, Monrico Melchiorre, PR.: Aldo Calamorà y Achille Filo Della Torre. J.PR.: Otello Cocchi. PA.: M.E.C./Agimon. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia/Francia, 1962. F.E.: 22.8. S.E.: Sarmiento, Capitol, Callao, Gral. Paz, P. del Cine, R. Indarte y R. de la Plata. DR.: 98'. C.: proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en Sicilia, Montevago, Castelvetrano y Partanna).

SOLO CONTRO ROMA/ALONE AGAINST ROME (Solo contra Roma). R.: Herbert Wise. D.2A.U.: Riccardo Freda. A.: "The Gladiator", de Gastad Green. G.: Ennio de Concini, Gianni Astolfi y G. Green. F.: Silvano Ippoliti (TTS y EC). M. y D.M.: Armando

Travajoli. D.A.: Piero Poletto. MTJ.: Roberto Cinquini. S.: Roy Mangano. I.: Rossana Podestá, Lang Jeffries, Philippe Le Roy, Gabriele Tinti, Luciana Angiolillo, PR.: Marco Vicario. PR.E.: Sante Chimirri. PA.: Atlantica/Metro. DST.: METRO. O.: Italia/EE.UU., 1962. F.E.: 10.9. S.E.: Normandie. DR.: 95'. C.: inc. men. 14 a. (Los diálogos de la versión norteamericana pertenecen a Richard McNamara).

SPENCER'S MOUNTAIN (Los 9 hermanos). R., G. y PR.: Delmer Daves. A.: novela de Earl Hamner Jr. SPV.D.: Bert Steinberg. D.2A.U.: Robert Totten. F.: Charles Lawton (PVS y TC). F.2A.U.: H. F. Koenekamp. M.: Max Steiner. OR.: Murray Cutter. D.A.: Carl Anderson. DC.: Ralph S. Hurst. MTJ.: David Wages. A.R.: Gil Kissel. S.: M. A. Merrick V.: Marjorie Best. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly. I.: Henry Fonda, Maureen O'Hara, James MacArthur, Donald Crisp, Wally Cox, Mimsy Farmer, Virginia Gregg, Lillian Bronson, Whit Bissell, Hayden Rorke, Kathy Bennett, Dub Taylor, Hope Summers, Ken Mayer, Bronwyn Fitzsimmons, Barbara McNair, Buzz Henry, Larry Mann, Jim O'Hara, Victor French, Michael Greene, Med Flory, Ray Savage, Mike Henry, Verónica Cartwright, Susan Young, Michele Daves, Rocky Young, Michael Young, Gary Young, Ricky Young, Kym Karrath. PA y DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 24.10. S.E.: Iguazú, Los Angeles, G. Norte, G. Savoy y Dilecto. D.O.: 118' DR.: 99'. C.: s/r. (Filmado en Grand Teton, Wyoming).

El pobre Daves aseguró que, con esta película, retornaba a sus verdaderas aspiraciones como director, pero le salió aún algo peor que las **que él considera como films de encargo. Por lo** menos Amarte fue pecado **era tan completamente alocada (como los colores de los pulóveres de Troy Dona hue), que despertaba** un **cierto** interés **y** Los amantes deben aprender **se beneficiaba** con 18 **grúas completamente inútiles y un hermoso tono de esmalte de uñas de Suzanne Pleshette. Aquí subsisten las grúas omisibles y un excelente color (no de esmalte de uñas, sino en el paisaje), pero flamean** demasiadas **banderas y buenos sentimientos. Los actores se van muy hogareños y parecían ser los únicos que estaban a gusto en el cine.**

E. P.

STRIPPER, The (Venus a la venta). R.: Franklin Schaffner. A.: Obra teatral "A Loss of Roses" de William Inge. G.: Meade Roberts. F.: Ellsworth Fredricks (CMS) M.: Jerry Goldsmith. CR.: Alex Romero. D.A.: Jack Martin Smith y Walter M. Simonds. DC.: Walter Scott, Stuart Reiss y Norman Rockett. MTJ.: Robert Simpson. A.R.: Eli Dunn. S.: W. D. Flick y Warren Delaplain. V.: Travilla. MQ.: Ben Nye. PN.: Margaret Donovan; el de J. Woodward: George Masters. I.: Joanne Woodward, Richard Beymer, Claire Trevor, Carol Lynley, Robert Webber, Louis Nye, Gypsy Rose Lee, Michael J. Pollard, Sondra Kerr, Susan Brown, Marlene de Lamater, Gary Pagett, Ralph Lee, Bing Russell, PR.: Jerry Wald. PR.A.: Curtis Harrington. PA. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1963. F.E.: 25.9. S.E.: Monumental, T. Coliseo y G. Norte. D.O. y DR.: 95'. C.: preh. men. 18 a. (La obra teatral, bajo la dirección de **Daniel Mann, fue estrenada en** el "Eugene O'Neill Theatre", de Broadway, el 28.11.59, siendo sus intérpretes Betty Field (C. Trevor), Warren Beatty (R. Beymer) y Carol Haney (J. Woodward). Este es el **film póstumo del** productor J. Wald, que falleció durante su rodaje).

SUCCESSO, Il (El suceso). R.: Mauro Morassi. A. y G.: Ettore Scola y Ruggero Maccari. F.: Sandro D'Eva. CM.: Sergio D'Offizi. M. y D.M.: Ennio Morricone. D.A. y V.: Ugo Pericoli. MTJ.: Maurizio Lucidi. A.R.: Vana Caruso. S.: Guido Ortensi. MQ.: Otello Sisi. I.: Vittorio Gassman, Jean-Louis Trintignant, Anouk Aimée, Cristina Gajoni, Leopoldo Trieste, Umberto D'Orsi, Riccardo Garrone, Gastone Moschini, Mery Welles, Grazia Maria Spina, Mino Doro, Filippo Scelzo, Annie Gorassini. PR.: Mario Cecchi Gori. J.PR.: Umberto Santoni. PR.E.: Pio Angeletti. PA.: Fair-Incei/Cinetel. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia/Francia, 1963. F.E.: 10.10. S.E.: Sarmiento, Capitol, Callao, Gral. Paz, R. Indarte, P. del Cine y R. de la Plata. DR.: 95'. C.: preh. men. 14 a inc. men. 18 a.

TAMMY AND THE DOCTOR (Tammy y el doctor). R.: Harry Keller. A.: personaje creado por Sid Ricketts Sumner. G.: Oscar Brodney F.: Russell Metty (EC). M.: Frank Skinner. CN.: "Tammy", de Jay Livingston y Ray Evans, por Sandra Dee. D.A.: Alexander Golitzen y George Webb. DC.: Howard Bristol. MTJ.: Milton Carruth. A.R.: Phil Bowles y Carl Beringer. S.: Waldon O. Watson y Frank Wilkinson. V.: Rosemary Odell. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: S. Dee, Peter Fonda, MacDonald Carey, Beulah Bondi, Margaret Lindsay, Reginald Owen, Alice Pearce, Adam West, Joan Marshall, Stanley Clements, Doodles Weaver, Mitzie Hoag, Alex Gerry, Robert Foulk, Jill Jackson, Forrester Lewis, Sandra Rodgers, Charles Seel, Susie Kaye, Paul Nesbitt. PR.: Ross Hunter. J.PR.: Bob Larson. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1963. F.E.: 31.10. S.E.: Trocadero y G. Splendid. D.O.: y DR.: 88'. C.: s/r. (Tercer film de la serie de "Tammy". Otras informaciones Nº 9/38).

TASTE OF HONEY, A (Sabor de miel). — Ver ficha técnica en los Nros. 14/15, pág. 20 y en el Nº 16/41. Crítica de Alberto R. Oliva en el Nº 16/41.

TERRAZA, La. — Ver ficha ténica y críticos de Jorge M. Couselo y Antonio A. Salgado en el Nº 17, páginas 42 y 49, respectivamente.

TERRORE DELLA MASCHERA ROSSA, Il (El terror de la máscara roja). R.: Luigi Capuano. A.: Marcello Ciorciolini. G.: M. Ciorciolini, L. Capuano, Vittorio Metz y Roberto Gianviti. F.: Carlo Montuori. (TTS y EC). CM.: Goffredo Bellisario. M.: Carlo Innocenzi. CR.: Tito Le Duc. D.A. y V.: Giancarlo Bartolini Salimbeni, este último realizado por la Casa Werther. MTJ.: Antonietta Zita. A.R.: Daniele Luisi. S.: Franco Groppiani y Raffaele Del Monte. MQ.: Duilio Scarozza. PN.: Adriana Casini y Casa Rocchetti. CT.: Vera Scivico. AS.ARMAS: Hnos. Fantasio. I.: Lex Barker, Chelo Alonso, Livio Lorenzon, Liana Orfei, Riccardo Billi, Marco Guglielmini, Elio Crovetto, Luigi Tosi, Franco Fantasia, Ugo Sasso, Bruno Scipioni, Enrico Glori, Oscar Andreani, Mario Meniconi, Eugenio Tavoni, Arturo Bragaglia, Benito Stefanelli. PR.: Jacopo Comin. J.PR.: Ferdinando Felicioni. PA.: Jonio-INCIR De Paolis. DST.: IMPERIAL. O.: Italia, 1960. F.E.: 22.10. S.E.: Electric. DR.: 90'. C. inc. men. 14 a.

TESTIGO PARA UN CRIMEN. — Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 16/51.

THIRD OF A MAN (Un tercio de hombre). R.A., G. y D.: Robert Lewin F.: Vils Lapenicks. M. y D.M.: Samuel Matlowsky. D.A.: Paul Mathieson, DC.: Tom Ramsey. MTJ.: Floyd Knudtsen. AR.: Sam Farnsworth. S. Frank Murphy MQ.: George Mitchell. I.: Simon Oakland, James Drury, Jan Shepard, Whit Bissel, Jimmy Gaines, Lyda Stevens, Lee Sabinson, Marshall Reed, James Maloney, Josip Elic, Norma Connolly, Robert Fresco, Bob Roberts, Stuart Nisbet, Mary Ann Dighton, Bill Stevens, Jim Cook, Robert Coogan, Sky Hixon, Phyllis Coughlin. PR.: R. Lewin y William Redlin. PR.E.: Kenneth Altose y Jules Schwartz. PA.: Phoenix. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 18.7. S.E.: Metropol. D.O.: y DR.: 81'. C.: inc. men. 14 a. (Film exhibido en el Festival de Venecia, 1962 —Sección "Opera Prima").

30 YEARS OF FUN (30 años de alegría). Film de montaje realizado por Robert Youngson. G. y PR.: R. Youngson. M.: Bernard Green y Jack Shaindlin. D.M.: J. Shaindlin. OR.: B. Green y Milton Weinstein. MTJ.M.: Angelo Ross. CN.: "Bring Back the Laughter", de R. Youngson y Bernie Knee. S.: Dick Vorisek. N.: Jay Jackson, dicho por John Gres. E. OPTICOS: Maurice y Sam Levy. I.: Harry Langdon, Stan Laurel, Oliver Hardy, Buster Keaton, Charles Chaplin, Syd Chaplin Charlie Chase, Snub Pollard, Billy Bevan, Andy Clyde, Phyllis Haver, Carter de Haven, Eric Campbell, Vernon Dente, Mary Pickford, Douglas Fairbanks Sr., Wallace Reed, Max Davidson. Contiene fragmentos de los siguientes films: "Floorwalker", "The Pawnshop", "Easy Street" y "The Rink" —de C. Chaplin para la Mutual, 1917/8—; "Lucky Dog" de Jesse Robbins, primera actuación junto de Laurel y Hardy (1918); "The Balloonatic", de B. Keaton y Eddie Cline (1923); "Smile Please", de Mack Sennett, con H. Langdon (1924); "Daydreams", de B. Keaton y E. Cline; y fragmentos de films con S. Chaplin, S. Pollard, C. Chase y B. Bevan, sin identificación de título o director. SPV.HIST.: Jeanne Keyes. AS.: Paul Guffanti. PR.A.: Alfred Dahlem y John E. Allen. DST.: FOX. O.: EE.UU., 1962/3. D.O. y DR.: 85'. F.E.: 9.10. S.E.: Plaza. C.: s/r

La empresa que ha encarado **Youngson** (Risas y más risas, Los reyes de la risa) es digna **del elogio: divulgar uno de los momentos más felices del cine: las películas cómicas de la pantalla silenciosa. En su tarea se advierte** un creciente dominio **del montaje, así** como **una mayor inteligencia** en **los comentarios. Esta evolución contribuye a que** Treinta... sea **una cinta compacta y homogénea. Tiene a su favor también, la inclusión de films tanto de los principales figuras de aquella época —Chaplin, Keaton, Laurel y Hardy,** etc.— como de **otros menos conocidas; y de noticiosos que registran acontecimientos relativos al cinematógrafo y a la evolución producida en la estructuración de la sociedad.**

F. P.

THIS RUGGED LAND (Tierra maldita). R.: Arthur Hiller. A.: Kathleen Hite. G.: Frank Nugent. F.: Joseph Biroc. M.: Johny Green. SPV.M.: Irving Friedman. D.A.: Walter Holscher. DC.: James M. Crowe. MTJ.: Jack Ruggiero. A.R.: Herb Wallerstein. MQ.: Ben Lane. I.: Richard Egan, Terry Moore, Charles Bronson, Anne Seymour, Ryan O'Neal Denver Pyle, Oliver McGowan, Vic Perrin, Paul Tripp. PR.: William Sackheim. SPV.PR.: Seymour Friedman. A.PR.: John Coots. PA.: Wilrich. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., F.E.: 8.7. S.E.: S. Lavalle DR.: 74'. C.: s/r.

THREE YOUNG TEXANS (La ruleta fatal). R. Henry Levin. A.: William MacLeod Raine. G.: Gerald Drayson Adams. F.: Harold Lipstein. (TC). CL.: Leonard Doss. D.M.: Lionel Newman. D.A.: Lyle Wheeler y Al Hogsett. DC.: Fred J. Rode. MTJ.: Paul Weatherwax y William Murphy. A.R.: Hal Klein. S.: Roy Meadows. V.: Travilla y Charles Le Maire. MQ.: Irving Berns. I.: Mitzi Gaynor, Jeffrey Hunter, Keefe Brasselle, Harvey Stephens, Dan Riss, Michael Ansara Aaron Spelling, Morris Ankrum, Frank Wilcox, Helen Wallace, John Harmon, Alex Montoya. PR.: Leonard Goldstein. PA.: Panoramic. DST.: FOX. O.: EE.UU., 1954. F.E.: 26.8. S.E.: S. Lavalle. D.O.: y DR.: 77'. C.: s/r.

TIARA TAHITI (ídem). R.: William T. Kotcheff. A.: novela de Geoffrey Cotterell. G.: G. Cotterell e Ivan Foxwell. D.: Mordecai Richler. F.: Otto Heller (EC). CM.: Cecil Cooney. M.: Philip Green. CN.: del título de P. Green y Norman Newell, por Danny Williams. D.A.: Alex Vetchinsky. DC.: Arthur Taksen. MTJ.: Antony Gibbs. A.R.: Bert Batt y Geoffrey Helman. S.: C. C. Stevens y Gordon McCallum. V.: Yvonne Caffin. MQ.: Ernie Gasser y Philip Leakey. CT.: Joan Davis. AS. MILITAR: Tte. Cnel. R. C. Hutt. EST.: Pinewood. I.: James Mason, John Mills, Rosenda Monteros, Herbert Lom, Claude Dauphin, Jacques Marin, Libby Morris, Madge Ryan, Gary Cockrell, Peter Barkworth, Roy Kinnear. PR.: I. Foxwell. PR.E.: Earl St. John. J.PR.: Harold Buck. PA.: I. Foxwell Prod.—Rank. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1962, F.E.: 2.7. Monumental. D.O.: 100'. DR.: 97' C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Tahití).

TOMBOLA (Las enredos de Marisol). R.: Luis Lucía. A.: Kathy y Paul de Sainte Colombe. G.: José L. Colino y L. Lucía. F.: Antonio L. Ballesteros (EC). M. y CN.: Augusto Algueró. D.A.: Enrique Alarcón. I.: Marisol, Rafael Alonso, Roberto Camardiel, Enrique Avila, Guillermo Marín, Joëlle Rivero, José Marco Davó, Ramona Martínez. PR.: Manuel J. Goyanes. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1962. F.E.: 10.10. S.E.: Gloria, G. Victoria, Loria y El Nilo. D.O.: y DR.: 102'. C.: s/r.

TRAUMREISE UNTER WEISSEN SEGELN (Flying Clipper). R.: Hermann Leitner y Rudolf Nussgruber. A. y G.: Arthur Elliott, Gerd Nickstadt, Hans Dieter Bowe. F.: Siegfried Hold, Heinz Hoelscher Toni Braun, Klaus König, Bernard Stebich (Modern Cinema System 70 mm. y EC por TC). F. AEREA, Heinrich Schafer y H. Hoelscher. M. y D.M.: Riz Ortolani. CN.: por Katyna Ranieri y Burl Ives. MTJ.: Harold J. Dennis, Harold Mc Kenzie, Edward P. Cambell, Karl Aulisky. S.: Jean Nény, Hans-Joachim Richter, Hans von Hoesslin. N.: William Lovelock, dicha por B. Ives. Escrita por Jack Davidson y dicha por Guillermo Cervantes Luro en la versión que se exhibe. I.:

Capitán Skoglund y los oficiales y la tripulación del buque escuela alemán "Flying Clipper", además, Florian Bauer, Christoph Gerhard, Michael Hornung, Udo Janson, Gunther Metz, Erich Moritz, Jürgen Richter. PR.: Georg M. Reuther. PR.E.: Rudolf Trovnicek. PA.: M. C.S.—Film K. G. DST.: ROYAL. O.: Alemania Occid., 1962. F.E.: 17.7. S.E.: Gaumont. D.O.: 164'. DR.: 160'. C.: s/r. (Filmado en Portugal, Yugoslavia, Egipto, Líbano, Turquía, Grecia, Italia, Mónaco, Francia y España).

UGLY AMERICAN, The (El americano feo). R. y PR.: George Englund. A.: novela de William J. Lederer y Eugene Burdick. G.: Stewart Stern. F.: Clifford Stine (EC por TC). M.: Frank Skinner. D.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzén y Alfred Sweeney. DC.: Oliver Emert. MTJ.: Ted J. Kent. A. R.: Terence Nelson, James Welch y Bill Gilmore. S.: Walden O. Watson y Joe Lapis. V.: Rosemary Odell. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Marlon Brando, Eiji Okada, Sandra Church, Pat Hingle, Arthur Hill, Jocelyn Brando, Kurrit Pramoj, Judson Pratt, Reiko Sato, George Shibata, Judson Laire, Philip Ober, Yee Tak Yip, Stefan Schnabel, Pack Rack Ahn. J.PR.: Marshall Green. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1963. F.E.: 23.10. S.E.: Trocadero, G. Splendid, Gral. Belgrano, P. del Cine, R. Indarte y R. de la Plata. D.O. y DR.: 120'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Thailandia).

Hay dos maneras de hacer un cine políticamente comprometido. Una es la de Saquea a la ciudad, **en la cual una convicción profundamente subjetiva da la** tónica del relato; la otra es la representada por El americano feo, **en la que** se da un perceptible **esfuerzo para comprender y hacer comprender, lo más objetivamente posible, ciertas y determinadas situaciones que hacen a la sociedad contemporánea. Las dos, para** ser válidas, deben respetar dos normas: **el respeto a la** realidad, a pesar de las posturas que se adopten para contemplarlas, y un claro sentido del **quehacer cinematográfico. Un estupendo guión, una fotografía excepcional,** con ese torso technicolor de **la Universal; Marlon Brando con una cantidad de tics apreciablemente menor que** los acostumbrados, **acompañado por un elenco homogéneo de actores (en el que se destaca en el papel de primer ministro un actor llamado Kurrrit Pramoj) hacen que esta película no corra** el riesgo de que **cambiemos** el dial **de televisión** (como hacen los norteamericanos, según nos sugiere el final), **a menos,** claro está, **que a esa hora estén programando, por otro canal,** Los intocables.

E. P.

UNIVERSO DI NOTTE (Universo de noche). R., A. y G.: Alessandro Jacoboni. D.2A.U.: Giulio Questi, Gian Luigi Polidoro y Giuliano Montaldo. F.: Vittorio Vitratti, Luigi Kuveiller, Filippo Carta y Mario Bernardo (CMS y EC). M.: Roberto Nicolosi. MTJ.: Nino Masseri. N.: Guido Gastaldo y Nico Rienzi, dicho —en la versión original— por este último. I.: José Antonio, sus guitarristas y su ballet —apareciendo fugazmente entre el público: Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, Lucia Bosé y Francisco Rabal—; Stoney y Sylva, en la Macumba "Amor primitivo"; Los bailarines de Norman Davis con Hazel Rogers y Bob Curtis; Bayanihan y su compañía de danzas filipinas; Vince Tayler y sus "Plays Boys"; el acróbata Little John; el imitador loco: Matdson; Bassi, el Juglar; Los Wordos, acrábatas del Lido de París; Kazbek y Zori y su "Whip Fantasy"; las "Blue Bell Girls Strip-Tease"; Paule Wang y la serpiente, el "Gran Espectáculo 1962 del Lido de París"; Mina, cantando "Un tale"; Poupé la Rose, Miriam, Lou Lou Santiago, Ella y el Caballo, en sus números de strip-tease del "Crazy Horse"; Ghara, Carol Riva, la viuda del "Sexy". PR.: F. Interlenghi. PA.: Ajace. DST.: CLASE. O.: Italia, 1962. F.E.: 29.8. S.E.: Monumental, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. DR.: 95'. C.: prohi. men. 18 a.

UNSTOPPABLE MAN, The (Un hombre tenaz). R. y AD.: Terry Bishop. A.: Michael Gilbert. G.: Alum Falconer y P. Manning O'Brine. F.: Arthur Grant. CM.: Murray Grant. F.F.: Norman Hargood. M., D.M. y PIANO: William Mc Guffie. D.A.: Tony Masters. MTJ.: Antony Gibbs. A.R.: Jimmy Komisarjevsky. S.: Charles Knott y Roy Hyde. V.: Bridget Sellers. MQ.: Jimmy Evans. PN.: Joyce James. CT.: Jennifer Herringshaw. I.: Cameron Mitchell, Marius Goring, Harry H. Corbett, Lois Maxwell, Denis Gilmore, Humphrey Lestocq, Ann Sears, Timothy Bateson, Kenneth Cope, Brion Rowlinson, Tony Quinn, Tony Doonan, Susan Denny, Jean Marlow, Edward Harvey, Emorys Leyshon, Tony Hawes, Alan Edwards, John Baker, Liza Page, Donald Auld, Graham Stewart. PR.: John Pellatt. PR.E.: Jack Lamont. J.PR.: Jacques De Lane Lea. PA.: Argo. DST.: ASTOR. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 11.9. S.E.: Renacimiento. D.O. y DR.: 65'. C.: inc. men. 18 a.

VALLE DE LAS ESPADAS, El / CASTILIAN, The (El león de Castilla). R.: Javier Setó. D. 2ª U.: Al Wyatt. A.: basado en el poema "Leyenda de Fernán González". G.: Paulino Rodrigo Díaz, Luis de los Arcos y J. Setó. D.: —versión inglesa—: Sidney W. Pink. D.DL.: Eric Chapman. F.: Mario Pacheco (EC. por Panacolor) F. 2ª U.: Rafael Pacheco. CM.: Hans Burmon y Angel Martínez. M. y D.M.: José Buenagu. CN.: "Song of Fernan", de J. Buenagu y Robert Marcucci; "Valley of the Swords" y "Song of Love", de Russell Faith y R. Marcucci, en la versión americana. D.A.: José de la Guerra. MTJ.: Margarita Ochoa. SPV. MTJ.: Richard G. Meyer. E.MTJ.: Kurt Hennfeld. A.R.: José Puyol y José Monte. S.: Glen Glenn (Fono-España). V.: José Zamora. PN.: Esther Martín. U.: Germán Quejido y José Bermúdez. I.: César Romero, Frankie Avalon, Broderick Crawford, Alida Valli, Spartaco Santoni, Teresa Velázquez, Fernando Rey, George Rigaud, Germán Cobos, Julio Peña, Angel del Pozo, Tomás Blanco, Rafael Durán, Soledad Miranda, Roberto Rey, José Calvo, José M. Caffarell, Francisco Morán, Hugo Pimentel, Beni Dus, Lola Alba, Luis Induni. PR.: S. W. Pink. PR.A.: Michael Hamilburg y Joseph Leonard. PR.E.: R. C. Meyer. J.PR.: José Pérez Giner. SPV. PR.: Antonio Sau. PA.: M. D./Cinemagic. DST.: WARNER BROS. O.: España/EE.UU., 1962. F.E.: 5.9. S.E.: Ocean, G. Norte, G. Savoy y Dilecto. D.O.: 120'. DR.: 108'. C.: s/r. (Filmada en España).

V. I. P. S., The (Hotel Internacional). R.: Anthony Asquith. A. y G.: Terence Rattigan. F.: Jack Hildyard (PVS y MC). M. y D.M.: Miklos Rozsa. D.A.: William Kellner. D.C.: Pamela Cornell. MTJ.: Frank Clarke. A.R.: Kip Gowans. S.: Cyril Swerne. V.: Félix Evans, el de la Taylor: Givenchy, el de Martinelli: Pierre Cardin. MQ.: Dave Alyatt. PN.: Vivienne Walker Zavitz. I.: Elizabeth Taylor, Richard Burton, Louis Jourdan, Orson Welles, Elsa Martinelli, Rod Taylor, Margaret Rutherford, Maggie Smith, Linda Christian, Dennis Price, Richard Wattis, Ronald Fraser, David Frost, Robert Coote, Joan Benham, Michael Hordern, Lance Percival, Martin Miller, Peter Sallis, Stringer Davis, Cliften Jones, Moyra Fraser, Peter Illing, Brook Williams, Alan Howard, Lewis Fiander, Barry Steele, Arthur Howard, Joyce Carey, Griffith Davis, Maggie McGrath, Frank Williams, Angus Lennie, Ray Austin, Rosemary Dorken, Pamela Buckley, Duncan Lewis, Richard Briers, Terence Alexander, Jill Carson, Richard Caldicat, Ann Castle, Clifford Mollison, Gordon Sterne, Reginald Beckwith, John Blythe, Virginia Bedard, Carl McCord. SPV.PR.: Margaret Booth. PR.: Anatole de Grunwald. PR.A.: Roy Parkinson. J.PR.: Elizabeth Woodthorpe. PA. y DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1963. F.E.: 5.9. S.E.: Opera, Metro, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 119'. C.: prohi. men. 14 a.

VIVA LA PARRANDA (idem). R.: Fernando Cortés. A.: Julio Porter y O. Jason. G.: Juan García y Gilberto Martínez Solares. F.: Manuel Gómez Urquiza. CM.: Sergio Vejar. E.E.: Armando Stahl. F.F.: Othon Argumedo. M. y D.M.: Manuel Esperón. CN.: "Bala perdida", de Tomás Méndez; "Qué bonito que es el amor" y "La noche y tú", de Rubén Fuentes; "Con el oro se compra todo", de Margarita Alarcón; "Entrega", de Germán Lugo; "Coplas de Retache" y "Mi caballo", de M. Esperón; "Una noche serena y oscura", de Samuel Lozano; "Prefiero soñar" y "La puerta se cerró", de Luis Demetrio; "Ansiedad", de Enrique Sorovia. D.A.: Ramón Rodríguez Granada. MTJ.: Gloria Schoemann. A.R.: Américo Fernández. S.: Enrique Rodríguez, Eduardo Arjona, José García y Abraham Cruz. V.: Pedro Laredo. MQ.: Margarita Ochoa. PN.: Esperanza Gómez. CT.: Pedro López. TT.: Nicolás Rueda Jr. I.: Miguel Aceves Mejía, Lucho Gatica, Columba Domínguez, Carmela Rey, Pompín Iglesias, Nacho Contla, Guillermina Téllez Girón, Antonio Brillas, Florencio Castello. PR.: Oscar J. Brooks. J.PR.: Julio Guerrero Tello. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico,?. F.E.: 3.10. S.E.: Gloria. DR.: 85'. C.: s/r.

WE'LL BURY YOU (¡Os enterraremos!). Film de montaje. MTJ.: Alan Presberg y Philip R. Rosenberg. N.: Jack W. Thomas, dicha por William Woodson —Carlos Montalbán en la versión castellana— E.E.: Ray Mercer. Asesor: Robert W. Lowe. Investigación: Donald Armstrong y John Detro. S.: Continental Corp. PR.: Jack Leewood y J. W. Thomas. PA.: Contempora. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU. 1962. F.E.: 18.9. S.E.: Normandie. D.O. y DR.: 74'. C.: s/r.

WHO'S GOT THE ACTION? (Secreto de casada). R.: Daniel Mann. A.: novela "Four Horse-Players are Missing", de Alexander Rose. G. y PR.: Jack Rose. F.: Joseph Ruttenberg (PV y TC). M. y D.M.: George Duning. CN.: del título por Nita Talbot. D.A.: Arthur Lonergan. MTJ.: Howard Smith. A.R.: Artie Jacobson. S.: Hugo Grenzbach. I.: Dean Martin, Lana Turner, Eddie Albert, N. Talbot, Walter Matthau, Margo, Paul Ford, Lewis Charles, John P. McGiver, Dan Tobin, A. Rose, Jack Albertson. PA.: Amro-Claude-Mea. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 1.8. S.E.: Opera. D.O. y DR.: 93'. C.: prohi. men. 14 a. (Filmada en California del Sud).

...Y DESPUÉS DEL CUPLÉ (Idem). R.: Ernesto Arancibia. A.: Pío Ballesteros. G.: P. Ballesteros, Luis Lucas y José Gallardo. D.: L. Lucas y J. Gallardo. F.: Mario Pacheco. CM.: Ricardo Andreu y Ricardo Pobleto. F.F.: Joaquín Frutos. M. y D.M.: José Pagán y Antonio Ramírez Angel. CR.: Karen Taff y Diego Larrios. D.A.: Teddy Villalba. DC.: A. Lega. MTJ.: Alfonso Santacana. A.R.: Manuel de la Cueva. V.: Antonio Pérez, Pilar Díez, Carmen Rahan, Rufina San Juan y Carrasco. MQ.: Emilio Puyol. PN.: Carlos Nin y María del C. Martínez. CT.: Gonzalo Pardo e Isabel Campo. I.: Marujita Díaz, Tony Leblanc, Guadalupe Muñoz Sampedro, Félix Fernández Juan Riquelme, Rafael Ceres, Rosario Ortega, Antonio Martínez Carmen Porcel, Antonio Molino Rojo, Angel Alvarez, Antonio Pérez, Domingo Rivas, Angel Calero, José Morales, Carmen Baus, Juan Cazalilla, Luis Roses, Lorenzo Robledo, Manuel Guitián, Luis Rico, María Hevia, Amy Márquez, Austasio de Campoy, Joaquín Muñoz, José M. Martín, Ricardo Blume, Emilio Espinosa, Vicente Escrivano, Luis Hernández, José Villalba, y la colaboración de Carlota Bilbao y Trini Montero. J.PR.: Angel Rossón. PR.E.: Sergio Newman. PA.: Hispamer. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: España, 1959/60. F.E.: 15.8. S.E.: Gloria y G. Victoria. D.O.: 105'. DR.: 100'. C.: s/r. (El film fue filmado originariamente en "Eastmancolor", se exhibe copia en blanco y negro.)

YOJIMBO (Idem). R. y PR.: Akira Kurosawa. A. y G.: Ryuzo Kikuzhima y A. Kurosawa. F.: Kazuo Miyagawa (THS). CM.: Choshiro Ishii. M.: Masaru Sato. D.A.: Yoshiro Muraki. I.: Toshire Mifune, Eijiro Tono, Seizaburo Kawazu, Isuzu Yamada, Hiroshi Tachikawa, Susumu Fujita, Kyu Sazanka, Daisuke Kato, Tatsuya Nakadai, Kamatari Fujiwara, Takashi Shimura, Atsushi Watanabe, Ikio Sawamura, Akira Nishimura, Yoshio Tsuchiya, Yoko Tsukasa, Yosuke Natsuki, Jerry Fujio. PR.E.: Tomoyuki Tanaka y R. Kikushima. PA.: Toho-Tairesawa. DST.: DAVID GOLDBERG. O.: Japón, 1961. F.E.: 11.9. S.E.: Plaza y Capitol. D.O.: 110'. DR.: 104'. C.: inc. men. 14 a. (Film exhibido en el Festival de Venecia 1961, donde T. Mifune obtuvo la "Copa Volpi" a la mejor interpretación y el premio "Cinema Nuevo").

Crítica de Domingo Di Núbila en el Nº 8/7.

Argumentalmente sólo se trata de un relato de aventuras, en el que un valiente samurai se encarga de imponer el orden en un pueblo dominado por malhechores y sus cruentas luchas. Algo muy parecido a lo propuesto por muchos westerns. **Mas, del mismo modo que la trivialidad del asunto que abunda en este género no fue óbice para que —en manos de un Ford, por ejemplo— se hicieran excelentes films, la mera acción exterior que cuenta Yojimbo no impide** que se concrete con ella **una película de calidad,** un brillante ejercicio de buen cine, pues la dirección está a cargo de **un talento** de los quilates de **Kurosawa. Nervio, brío y ritmo son constantes** del film **en virtud del desarrollo visual impostado por Kurosawa a través de una precisa compaginación** de **notables imágenes. De** la **valorización** de Yojimbo, es **responsable también Mifune,** quien **domina a sus anchas su papel del héroe.**

F. P.



REPOSICIONES

ADAM'S RIB (La costilla del hombre). R.: George Cukor. A. y G.: Ruth Gordon y Garson Kanin. F.: George J. Folsey. E.E.: Arnold Gillespie. M.: Miklos Rozsa. CN.: "Farewell, Amanda", de Cole Porter. D.A.: Cedric Gibbons y W. Ferrari. DC.: Edwin B. Willis y Henry Grace. MTJ.: George Boemler. S.: Douglas Shearer. V.: Walter Plunkett. MQ.: Jack Dawn. PN.: Sidney Guilaroff. I.: Spencer Tracy, Katharine Hepburn, Judy Holliday, Tom Ewell, David Wayne, Jean Hagen, Hope Emerson, Eve March, Clarence Kolb, Emerson Treacy, Polly Moran, Will Wright, Elizabeth Flournoy, Tommy Noonan. PR.: Laurence Weingarten. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1949. F.E.: 11.9.52. S.E.: Opera y Premier. F.R.: 5.9.63. S.R.: Hindú. D.O. y DR.: 101'. C.: s/r. (Actualmente distribuye ARAUCANIA).

ADVENTURES OF HAJJI BABA (Los amantes persas). R.: Don Weiss. A.: novela de James Morier. G.: Richard Collins. F.: Harold Lipstein (CMS y DLC). CL.: George Hoyningen-Huene. M.: Dimitri Tiomkin. D.A.: David Milton y Gene Allen. MTJ.: William Austin. A.R.: Edward Morey Jr. S.: Ralph Butler. CN.: D. Tiomkin y Ned Washington. I.: John Derek, Elaine Stewart, Thomas Gómez, Amanda Blake, Paul Picerni, Rosemarie Bowe, Donald Randolph, Melinda Markey, Peter Mamakos, Kurt Katch, Leo Mostovoy, Joann Arnold, Veronika Pataky, Linda Danson, Robert Bice, Carl Milletaire, Lauretta Luez, Eugenie Paul, Barbara James. PR.: Walter Wanger. J.PR.: Allen K. Wood. PA.: y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1954. F.E.: 19.7.56. S.E.: G. Palace, Hindú y G. Norte. F.R.: 9.7.63. S.R.: Electric. D.O.: 93'. DR.: 90'. C.: s/r.

BIDONE, Il (El cuentero). Ver ficha técnica en el Nº 17/9. **Datos complementarios:** F.R.: 7.10.63. S.R.: Rose Marie.

CAINE MUTINY, The (El motín del Caine). R.: Edward Dmytryk. A.: novela homónima de Herman Wouk. G.: Stanley Roberts. D.: Michael Blankfort. F.: Franz Planer (TC). M.: Max Steiner. SPV.D.A.: Rudolph Sternad. DC.: Cary Odell. MTJ.: William Lyon y Henry Batista. I.: Humphrey Bogart, José Ferrer, Van Johnson, Fred MacMurray, Robert Francis, May Wynn, Tom Tully, E. G. Marshall, Lee Marvin, Warner Anderson, Claude Akins, Katharine Warren, Jerry Paris, Steve Brodie, Arthur Franz, Todd Karns, Whit Bissell, James Best, Joe Haworth, Guy Anderson, James Edwards, Don Dobbins, David Alpert. PR.: Stanley Kramer. PA.: S. Kramer Prod. DST. COLUMBIA. O.: EE.UU., 1954. F.E.: 25.8.58. S.E.: G. Palace e Iguazú. FR.: 15.8.63. S.R.: Electric D.O. y DR.: 124' C. s/r.

CRISS-CROSS (Sin ley y sin alma). R.: Robert Siodmak. A.: novela "Todos vendidos", de Don Tracy. G.: Daniel Fuchs. F.: Franz Planer. M.: Miklos Rozsa. D.A.: Bernard Herzbrun y Boris Leven. DC.: Russell A. Gausman y Oliver Emert. MTJ.: Ted J. Kent. V.: Yvonne Wood. I.: Burt Lancaster, Yvonne De Carlo, Dan Duryea, Stephen McNally, Richard Long, Esy Morales, Tom Pedy, Percy Helton, Alan Napier, Griff Barnett, Meg Randall, Jean Miller, Edna M. Holland, John Doucette, Mark Krah, James O'Rear, John Skins Miller, Tony Curtis. PR.: Michael Kraike. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1948/49. F.E.: 17.7.52. S.E.: Metropolitan. F.R.: 30.10.63. S.R.: Metropol. D.O. y DR.: 87'. C.: proh. men. 14 a.

DESIRE UNDER THE ELMS (Deseo bajo los olmos). R.: Delbert Mann. A.: drama de Eugene O'Neill. G.: Irwin Shaw. F.: Daniel L. Fapp (VV). E.E.: John P. Fulton. M.: Elmer Bernstein. D.A.: Hal Pereira y Joseph MacMillan Johnson. DC.: Sam Comer y Grace Gregory. MTJ.: George Beamler. A.R.: Richard Caffey. S.: Harold Lewis y Winston Leverett. V.: Dorothy Jeakins. MQ. Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Sophia Loren, Anthony Perkins, Burl Ives, Frank Overton, Pernell Roberts, Rebecca Welles, Anne Seymour, Jean Willes, Roy Font, Vera Marshe. PR.: Don Hartman. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1958. F.E.: 31.10.58. S.E.: Opera y Metropolitan. F.R.: 29.8.63. S.R.: Suipacha y Premier. D.O.: 114'. DR.: 110'. C.: proh. men. 18 a.

DETECTIVE STORY (La antesala del infierno). R. y PR.: William Wyler. A.: obra teatral de Sidney Kingsley. G.: Philip Yordán y Robert Wyler. F.: Lee Garmes. D.A.: Hal Pereira y Earl Hedrick. MTJ.: Robert Swink. I.: Kirk Douglas, Eleanor Parker, William Bendix, Lee Grant, Horace McMahon, Bert Freed, Frank Faylen, Bill Phillips, Grandon Rhodes, Luis Van Rooten, Cathy O'Donnell, Warner Anderson, George Macready, Joseph Wiseman, Michael Strong, Russell Evans, Howard Joslyn, Gladys Georges, Burt Mustin, James Maloney, Craig Hill, Gerald Mohr. PR.A.: R. Wyler y Lester Koenig. PA. y DST.: PARAMOUNT. O. EE.UU., 1951. F.E.: 9.4.53. S.E.: Gran Rex. F.R.: 30.7.63. S.R.: Normandie y Premier. D.O. y DR.: 103'. C.: inc. men. 16 a.

EN EFFEUILLANT LA MARGUERITE (Deshojando la margarita). R.: Marc Allégret. A.: William Benjamin. G.: Roger Vadim y M. Allégret. D.: R. Vadim. F.: Louis Page. M.: Paul Misraki. D.A.: Alexandre Trauner. DC.: Auguste Capellier. MTJ.: Suzanne de Troeye. S. Jacques Carrére. I.: Brigitte Bardot, Daniel Gélin, Robert Hirsch, Darry Cowl, Nadine Tallier, Luciana Paoluzzi, Mischa Auer, Jacques Dumesnil, Georges Chamarat, Anne Collette, Madeleine Barbulée, Yves-Marie Maurin, Gabrielle Fontan, Françoise Arnoul. PA.: Films Ege-Hoche. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1956. F.E. 9.7.57. S.E.: Ocean. F.R.: 8.8.63. S.R.: Renacimiento. DR.: 102'. C.: proh. men. 14 a.

ENFORCER, The (Sin conciencia). R.: Bretaigne Windust. A. y G.: Martin Rackin. F.: Robert Burks. M.: David Buttolph. OR.: Maurice de Packh. D.A.: Charles H. Clarke. DC.: William Kuehl. MTJ.: Fred Allen. S.: Dolph Thomas. I.: Humphrey Bogart, Zero Mostel, Ted de Corsia, Everett Sloane, Jeff Corey, Susan Cabot, Roy Roberts, Lawrence Tolan, King Donovan, Robert Steele, Adelaide Klein, Don Beddoe, Tito Vuolo, John Kellogg, Jack Lambert, Pat Joiner, Mario Siletti. PR.: Milton Sperling. PA.: United States Pict. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1950/1. F.E.: 13.6.52. S.E.: Ocean. F.R.: 21.8.63. S.R.: Hindú. D.O. y DR.: 87'. C.: proh. men. 14 a. (Ahora distribuye ASTOR).

EROE DEI NOSTRE TEMPI, Un (Un héroe de nuestra época). R.: Mario Monicelli. A. y G.: Rodolfo Sonego y M. Monicelli. F.: Tino Santoni. D.A.: Carlo Egidi. I.: Alberto Sordi, Franca Valeri, Giovanna Ralli, Alberto Lattuada, Leopoldo Trieste, Mario Carotenuto, Tina Pica. PA.: Titanus-Vides. DST.: ITALSUD. O.: Italia, 1955. F.E. 8.7.57. S. E.: Libertador, Casino y P. del Cine. F.R.: 28.10.63. S.R.: Rose Marie. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

FLAME AND THE ARROW, The (El halcón y la flecha). R.: Jacques Tourneur. A. y G.: Waldo Salt. F.: Ernest Haller (TC). CL.: Mitchell Kovaleski. M.: Max Steiner. OR.: Murray Cutter. D.A.: Edward Carrere. DC.: Lyle B. Reifsnider. MTJ.: Alan Crosland Jr. S.: Francis Scheib. V.: Marjorie Best. MQ.: Pere Westmore. I.: Burt Lancaster, Virginia Mayo, Robert Douglas, Aline MacMahon, Nick Cravat, Robert Arthur, Frank Allenby, Lynne Baggett, Gordon Gebert, Norman Lloyd, Victor Kilian, Francis Pierlot, Robin Hughes. PA.: Norma. DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1950. F.E.: 8.4.52. S.E.: Metropolitan y Suipacha. F.R.: 31.10.63. S.R.: Hindú. D.O. y DR.: 88'. C.: s/r.

GIGI (Idem). Ver ficha técnica en el Nº 17/58. **Datos complementarios:** F.R.: 30.8.63. S.R.: Metro y Astor.

GIOVANI MARITI (Jóvenes maridos). R.: Mauro Bolognini. A.: Massimo Franciosa y Pasquale Festa Campanile. G.: Enzo Curelli, Luciano Martino, Pier Paolo Pasolini y M. Bolognini. F.: Armando Nannuzzi. M.: Mario Zafred. D.A.: Flavio Mogherini. MTJ.: Roberto Cinquini. I.: Isabelle Corey, Antonio Cifariello, Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, Anna Maria Guarnieri, Sylva Koscina, Raf Mattioli, Rosy Mazzacurati, Gérard Blain, Ennio Girolami, Lyla Rocco, Marcella Rovena, Guido Celano, Anne Marie Baumann, Lilly Mantovani, Roberto Chevallier. PA.: Nepi. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1957/8. F.E.: 12.3.59. S.E.: Monumental, Los Angeles, G. Palace y G. Norte. F.R.: 28.10.63. S.R.: Rose Marie. DR.: 90'. C.: s/r. (Premio al mejor argumento en el Festival de Cannes, 1958).

GIRLS, Les (Idem). R.: George Cukor. A.: Vera Caspary, basada en su novela homónima. G.: John Patrick. F.: Robert Surtees (CMS y MC). M.: Cole Porter. CL.: George Hoyningen-Huene. D.A.: William A. Horning y Gene Allen. MTJ.: Ferris Webster. V.: Orry-Kelly. I.: Gene Kelly, Mitzi Gaynor, Kay Kendall, Taina Elg, Jacques Bergerac, Leslie Phillips, Henry Daniel, Patrick Macnee, Philip Tonge, Stephen Vercoe. PR.: Sol C. Siegel. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1957. F.E.: 6.3.58. S.E.: Metro, Opera, Premier, Roca, Pueyrredón, Argos, Medrano y Fénix. F.R.: 17.9.63. S.R.: Astor y Premier. D.O. y DR.: 114'. C.: s/r.

GUENDALINA / IDEM (Idem). R.: Alberto Lattuada. A.: Valerio Zurlini. G.: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, A. Lattuada y Jean Blondel. F.: Otello Martelli. M.: Piero Morgan (Piccioni). D.A.: Maurizio Serra. MTJ.: Eraldo Da Roma. I.: Jacqueline Sassard, Raf Mattioli, Raf Vallone, Slyva Koscina, Lea Gloria, Lilli Cerasoli, Fanny Landini, Flavia Solivani, Loretta Capitoli, Decimo Cristiani, Tonino Cianci, Gerónimo Meynier, Piero Malò, Emanuele Pautonella, Fiorella Lavelli, Fiammetta Lavatelli, Titti Fabiani, Patrizia Tosi, Nadia Scarpitta, Leonardo Botta. PR.: Carlo Ponti. PA.: C. Ponti Cin.-Cei Incom/ Les Films Marceau. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia/Francia, 1957. F.E. 30.9.57. S.E.: Broadway, Ambassador y Gaumont. F.R.: 7.10.63. S.R.: Rose Marie. DR.: 98'. C.: s/r.

INTERRUPTED MELODY (Melodía interrumpida). R.: Curtis Bernhardt. A.: autobiografía de Marjorie Lawrence. G.: William Ludwig y Sonya Levien. F.: Joseph Ruttenberg. (CMS y EC). F.2ª.U.: Paul Vogel. M.: Harold Selman y Adolph Deutsch. SPV.M.: Saul Chaplin. Escenas de ópera dirigidas por: Vladimir Rosing. D.A.: Cedric Gibbons y Daniel B. Cathcart. MTJ.: John Dunning. I.: Eleanor Parker, Glenn Ford, Roger Moore, Cecil Kellaway, Peter Leeds, Evelyn Ellis, Walter Baldwin, Ann Codee, Leopold Sachse, Stephen Bekassy. PR.: Jack Cummings. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1955. F.E. 11.11.56. S.E.: Metro. F.R.: 1.8.63. S.R.: Metro y Astor. D.O. y DR.: 106'. C.: s/r.

JAMAICA INN (La posada maldita). R. y PR.: Alfred Hitchcock. A.: Novela de Daphne Du Maurier. G.: Sidney Gilliat y Joan Harrison. D.: S. Gilliat. Adicionales: J. B. Priestley. F.: Harry Stradling y Bernard Knowles. E.E.: Harry Watt. M.: Eric Fenby. D.M.: Frederick Lewis. DC.: Tom Morahan. MTJ.: Robert Hamer. S.: Jack Rogerson. V.: Molly MacArthur. CT.: Alma Reville. EST.: Elstree. I.: Charles Laughton, Maureen O'Hara, Robert Newton, Emlyn Williams, Leslie Banks, Horace Hodges, Hay Petrie, Frederick Piper, Marie Ney, Wylie Watson, Morland Graham, Edwin Greenwood, Mervyn Johns, Stephen Haggard, Herbert Lomas, Clare Greet, William Devlin, Basil Radford, Jeanne de Casalis, George Curzon, Mabel Terry Lewis, A. Bromley Davenport. PR.A.: Erich Pommer. PA.: Mayflowers. DST.: PARAMOUNT. O.: G. Bretaña, 1939. F.E. 21.12.39. S.E.: Opera. F.R.: 11.9. S.R.: Arizona. DR.: 100'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye GALA).

JIV'A ESRIM VIARBAA EINA ONA (La colina 24 no contesta). R. y PR. Thorold Dickinson. A.: cuento de Zvi Kolitz. G.: Peter Frye, Z. Kolitz, Joanna y T. Dickinson. F.: Gerald Gibbs. M.: Paul Ben-Haim. D.A.: Joseph Carl. MTJ.: J. y T. Dickinson. I.: Michael Wager, Edward Milhare, Hoya Hararit, Arie Lahvi, Michael Shilo, Zalman Lebinsch, Margalit Oved, Haini Eynav, Azaria Rappaport, Eric Greene, David Herskovitz, Stanley Preston, Mati Ray, Shraga Friedmann, Ruth Rappaport, Shosana Duer, Arie Ziedmann, Leon Gilboa, David Ram,

Avraham Barzilai, Burton Most, Shoshana Damari, Josef Yadin, Sophie Leclair. PA.: Sikor-Israel Motion Pict. PR.A.: Z. Kolitz, Jack Padwa y P. Frye. DST.: A.A.A. O.: Israel, 1954. F.E.: 8.5.56. S.E.: Ambassador. F.R.: 19.9. S.R.: Metropol. DR.: 101' C.: inc. men. 14 a.

MARIA CANDELARIA (Idem). R. y A.: Emilio Fernández. G.: Mauricio Magdaleno y E. Fernández. F.: Gabriel Figueroa. M.: Francisco Domínguez. D.A.: Jorge Fernández. MTJ.: Gloria Schoemann. A.R.: Jaime Contreras. S.: Howard Randall y Rafael L. Esparza. V.: Armando Valdés Peza. MQ.: Anita Guerrero. EST.: Clasa. I.: Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Miguel Inclán, Margarita Cortés, Beatriz Ramos, Rafael Icardo, Julio Ahuet, Arturo Soto Rangel, Guadalupe del Castillo, Lupe Inclán, Salvador Quiroz, Nieves E. Leza, Lupe Gamica. PR.: Agustín J. Fink. PA.: Films Mundiales. DST.: FILMS MUNDIALES. F.E.: 26.9.44. S.E.: Suipacha. F.R.: 8.7.63. S.R.: G. Mitre. O.: Méjico, 1943. DR.: 95'. C.: inc. men. 16 a.

MRS. MINIVER (Rosa de ebolengo). R.: William Wyler. A.: novela de Jan Struther. G.: Arthur Wimperis, George Froeschel, James Hilton y Claudine West. F.: Joseph Ruttenberg. E.E.: E. Arnold Gillespie y Warren Newcombe. M.: Herbert Stothart. CN.: "Midsummer's day", de Gene Lockhart. CO.: Ripley Dorr. D.A.: Cedric Gibbons y Urie McCleary. DC.: Edwin B. Willis. MTJ.: Harold Kress. S.: Douglas Shearer. V.: Gile Steele y Kolloch. PN.: Sydney Guilaroff. I.: Greer Garson, Walter Pidgeon, Teresa Wright, Richard Ney, Dame May Whitty, Henry Travers, Reginald Owen, Henry Wilcoxon, Helmut Dantine, Tom Conway, Christopher Severn, Brenda Forbes, Rhys Williams, John Abbott, Clare Sanders, Marie de Becker, Connie Leon. PR.: Sidney Franklin. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1941/2. F.E.: 4.11.42. S.E.: G. Rex. F.R.: 12.9.63. S.R.: Biarritz y Callao. DR.: 134'. C.: s/r. (Este film obtuvo 6 "Oscars" de la Academia de Hollywood: mejor film, G. Garson, T. Wright, W. Wyler, adaptación y fotografía. —en la actualidad distribuye ARAUCANIA.

OREGON PASSAGE (Emboscada salvaje). R.: Paul Landers. A.: novela de Gordon D. Shirreffs. G.: Jack De Witt. F.: Ellis W. Carter (CMS y DLC). M. y D.M.: Paul Dunlap. DC.: Jerry Welch. MTJ.: Maury Wright. A.R.: Lindsley Parsons Jr. S.: Tom Lambert. E.S.: John Blunk. V.FEM.: Vou Lee Giokaris. V.MASC.: Henry West. MQ.: Willard Colee. PN.: Eve Newing. CT.: Bobbie Sierks. U.: Elmer Stock. I.: John Ericson, Lola Albright, Tom Gerry, Edward Platt, Judith Ames, H. M. Wynant, Jan Shepodd, Walter Barnes, Paul Fierro, Harvey Stephens. PR.: Lindsley Parsons. PR.A.: John Burrows. PA.: L. Parsons Prod. DST.: ALLIED. O.: EE.UU., 1957. F.E. 2.10.58. S.E.: Metropol. F.R.: 9.7.63. S.A.: Electric D.O. y DR.: 81'. C.: s/r.

RETREAT HELL! (Ni un paso atrás). R.: Joseph H. Lewis. A. y PR.: Milton Sperling. G.: Ted Sherdeman y M. Sperling. F.: Warren Lynch. M.: William Lava. D.M.: Charles Maxwell. D.A.: Edward Carrere. DC.: William Wallace. MTJ.: Folmar Blangsted. S.: Francis J. Sheld. MQ.: Gordon Bau. as. milit.: Cap. Benjamin Read. I.: Frank Lovejoy, Richard Carlson, Anita Louise, Rusty Tamblyn, Ned Young, Lamont Johnson, Robert Ellis, Paul Smith, Peter Ortiz, Dorothy Patric, Mort Johnson, Robert Ellis, Paul Smith, Peter Ortiz, Dorothy Patric, Mort Thompson, Joseph Keane, Lane Chandler, June Evans. PA.: United States Pict. DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1952. F.E.: 7.6.56. S.E.: Electric. F.R.: 3.7.63. S.R.: Renacimiento. D.O. y DR.: 95'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye ASTOR).

RETURN OF THE BAD MEN (Los malos regresan). R.: Ray Enright. A.: Jack Natteford y Luci Ward. G.: Charles O'Neal, J. Natteford y L. Ward. F.: J. Roy Hunt. E.F.: Russell A. Cully. M.: Paul Sawtell. D.M.: C. Bakaleinikoff. D.A.: Albert S. D'Agostino y Ralph Berger. DC.: Darrell Silvera y James Altwies. MTJ. Samuel Beetley. S.: John Speak y Terry Kellum. V.: Renié. MQ.: Gordon Bau. CT.: Grayson Rogers. I.: Randolph Scott, Robert Ryan, Anne Jeffreys, George "Gabby" Hayes, Jacqueline White, Jason Robards, Steve Brodie, Richard Powers, Robert Bray, Lex Barker, Walter Reed, Michael Harvey, Dean White, Robert Armstrong, Tom Tyler, Lew Harvey, Minna Gombell, Cary Gray, Walter Baldwin, Warren Jackson, Robert Clarke PR.: Nat Holt. J.PR.: Jack Gross. PA. y DST.: R.K.O. O.: EE.UU., 1948. F.E.: 27.7.49. S.E.: Iguazú. F.R.: 3.7.63. S.R.: Renacimiento. D.O. y DR.: 90'. C.: s/r. (Actualmente distribuye ASTOR).

ROPE (Festín diabólico). R. y PR.: Alfred Hitchcok. A.: obra teatral de Patrick Hamilton. AD.: Hume Cronyn. G.: Arthur Laurents. F.: Joseph Valentine y William V. Skall (TC). M. y D.M.: Leo Forbstein, basado en el "Movimiento Perpetuo Nº 1", de Francis Poulenc. CL.: Natalie Kalmus. D.A.: Perry Ferguson. DC.: Emil Kuri y Howard Bristol. MTJ.: William Ziegler. A.R.: Lowell Farrell. V.: Adrian. EST y DST.: WARNER BROS. I.: James Stewart, John Dall, Farley Granger, Joan Chandler, Sir Cedric Hardwicke, Constance Collier, Edith Evanson, Douglas Dick, Dick Hogan. PR.A.: Sidney Bernstein. PA.: Transatlantic Pict. O.: EE.UU., 1948. F.E.: 9.10.51. S.E.: Sulpacha y Premier. F.R.: 11.7.63. S.R.: Normandie, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 80'. C.: proh. men. 18 a. (En la actualidad distribuye METRO).

SOLITI IGNOTI, I (Los desconocidos de siempre). R.: Mario Monicelli. A.: Age y Furió Scarpelli. G.: Age, F. Scarpelli, Suso Cecchi D'Amico y M. Monicelli. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Piero Umiliani. D.A.: Piero Gherardi. MTJ.: Adriana Novelli. I.: Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Totó, Renato Salvatori, Memmo Carotenuto, Claudia Cardinale, Carla Gravina, Rossana Rory, Tiberio Murgia, Carlo Pisacane, Gina Rovere, Gina Amendola. PR.: Franco Cristaldi. PA.: Lux-Vides-Cinecittá. DST.: INTERNACIONAL. O.: Italia, 1958. F.E.: 28.5.59. S.E.: Normandie, Premier, Astor y barrios. F.R.: 8.8.63. S.R.: Libertador. DR.: 102'. C.: s/r. (Film presentado en el Festival de San Sebastián y en lo Informativa de Venecia, 1958).

TEMPESTA, La (La tempestad). Ver ficha técnica en el Nº 10/11, pág. 6. **Datos complementarios:** F.R.: 28.8.63. S.R.: Electric.

THIRTY SECONDS OVER TOKYO (Treinta segúndos sobre Tokio). R.: Mervyn Le Roy. A.: novela de Ted W. Lawson y Robert Considine. G.: Dalton Trumbo. F.: Harold Rosson y Robert Surtees. E.E.: Arnold Gillespie, Warren Newcombe y Donald Jahrans. M.: Herbert Stothart. D.A.: Cedric Gibbons y Paul Groesse. MTJ.: Frank L. Sullivan. I.: Spencer Tracy, Van Johnson, Robert Walker, Phyllis Thaxter, Tim Murdock, Don De Fore, Gordon MacDonald, Jack Reilly, Louis Jean Heydt, Scott McKay, Robert Mitchum, Stephen McNally, Donald Curtis, Douglas Cowan, William Phillips, Paul Langton, Leon Ames, Bill Williams, Robert Bice, Dorothy Ruth Morris, Hsin Kung, Benson Fong, Chin Wah Lee, Alan Napier, Ann Shoemaker, Jacqueline White, Selena Royle, Jay Morris, Steve Brodie. PR.: Sam Zimbalist. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1944. F.E.: 12.7.45. S.E.: Opera. F.R.: 24.10.63. S.R.: Metropol. D.O. y DR.: 140'. C.: s/r.

THREE COMRADES (Tres camaradas). R.: Frank Borzage. A.: novela homónima de Erich Maria Remarque. G.: F. Scott Fitzgerald y Edwin Paramore Jr. F.: Joseph Ruttenberg. M.: Franz Waxman. D.A.: Cedric Gibbons y Paul Groesse. DC.: Edwin B. Willis. MTJ.: Frank L. Sullivan. E.MTJ.: Slavko Vorkapich. I.: Robert Taylor, Robert Young, Franchot Tone, Margaret Sullavan, Guy Kibee, George Zucco, Lionel Altwill, Phil Terry, Monty Woolley, Henry Hull, Charley Grapewin. PR.: Joseph L. Mankiewicz. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1938. F.E.: 7.8.38. S.E.: Ideal. F.R.: 11.9.63. S.R.: Ideal, Premier y Príncipe. DR.: 95'. C.: s/r.

VALLEY OF DECISION, The (El valle de la abnegación). R. Tay Garnett. A.: novela de Marcia Davenport. G.: John Meehan y Sonya Levien. F.: Joseph Ruttenberg. M.: Herbert Stothart. D.A.: Cedric Gibbons y Paul Groesse. MTJ.: Blanche Sewell. I.: Gregory Peck, Greer Garson, Donald Crisp, Lionel Barrymore, Preston Foster, Marsha Hunt, Gladys Cooper, Reginald Owen, Dan Duryea, Jessica Tandy, Barbara Everest, Marshall Thompson, John Warburton, Russell Hicks, Geraldine Wells, Mary Lord, Dean Stockwell, Arthur Shields, Mary Currier, Evelyn Dockson, Connie Gilchrist. PR.: Edwin H. Knopf. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1945. F.E.: 14.3.46. S.E.: Metropolitan. F.R.: 14.8.63. S.R.: Ideal. D.O.: 120'. DR.: 118'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye GRAL. BELGRANO).

WHEN WORLDS COLLIDE (Cuando los mundos chocan). R. Rudolph Maté. A.: novela de Edwin Balmer y Philip Wylie. G.: Sidney Boehm. F.: John F. Seitz y W. Howard Greene (TC). M.: Leith Stevens. D.A.: Hal Pereira y A. Nazaki. MTJ.: Arthur Schmidt. I.: Richard Derr, Barbara Rush, Peter Hanson, Larry Keating, Jimmy Congdon, John Hoyt, Stephen Chase, Frank Cady, Hayden Rorke, Judith Ames, Rudy Lee. PR.: George Pal. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1951. F.E.: 25.9.56. S.E.: Sarmiento. F.R.: 28.8.63. S.R.: Electric. D.O. y DR.: 82'. C.: s/r.

WITNESS FOR THE PROSECUTION (Testigo de cargo). R.: Billy Wilder. A.: novela de Agatha Christie. AD.: Larry Marcus. G.: B. Wilder y Harry Kurnitz. F.: Russell Harlan. M.: Matty Malneck. D.A.: Alexander Trauner. MTJ.: Daniel Mandell. V.: Edith Head. I.: Tyrone Power, Marlene Dietrich, Charles Laughton, Elsa Lanchester, John Williams, Henry Daniell, Ian Wolfe, Una O'Connor, Torin Thatcher, Francis Compton, Phillis Tonge, Norma Varden, Marjorie Eaton, Ottola Nesmith, Molly Roden. PR.: Arthur Hornblow. P.R.E.: Edward Small. PA.: Theme. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1957. F.E.: 9.7.58. S.E.: Broadway, Goumont, G. Splendid. F.R.: 17.10.63. S.R.: Biarritz. DR.: 114'. C.: s/r.

ZAMACH (Atentado). R.: Jerzy Passendorfer. A. y G.: Jerzy S. Stawinski. F.: Jerzy Lipman. M.: Adan Walacinsky. D.A.: Andrzej Gronau. DC.: Anatol Radzi Nowicz. MTJ.: Czeslan Raniszewski. S.: Lescek Wronko. I.: Andrej May, Bozena Kurowska, Grazyna Staniszewska, Zbigniew Cynkutis, Andrzej Kostenko, Roman Klosowski, Tadeusz Lomnicki, Stanislav Mikulski, Jerzy Picholski. PA.: Films Polski. DST.: ELGA. O.: Polonia, 1958. F.E.: 29.4.59. S.E.: Sarmiento Libertador y barrios. F.R. 24.10.63. S.R. Metropol. DR.: 79'. C.: inc. men. 14 a. (Film premiado en el Festival de Mar del Plata y San Sebastián, 1959). ◆

LEA

TIEMPO DE CINE

LA REVISTA DEL AFICIONADO EXIGENTE

LA CINEMATECA ARGENTINA

agregó a su
catálogo de
clásicos del cine
universal

INGMAR BERGMAN

Cuando huye el día
Sonrisas de una noche de verano
El séptimo sello

LUCHINO VISCONTI

La terra trema
Bellisima

JEAN-LUC GODARD

Sin aliento
Vivir su vida

SATYAJIT RAY

Aparajito
Pather panchali

LUIS BUÑUEL

El ángel exterminador
Tierra sin pan

SERGIO EISENSTEIN

El acorazado Potemkin
Octubre
Tiempo en el sol

CARL DREYER

La pasión de Juana de Arco
Vampyr
Páginas del diario de Satán

FRANÇOIS TRUFFAUT

Los cuatrocientos golpes
Les mistons

ORSON WELLES

El proceso

DAVID W. GRIFFITH

El nacimiento de una nación
Pimpollos rotos

CHARLES CHAPLIN

El circo
El pibe

JEAN COCTEAU

La sangre de un poeta

ROBERTO ROSSELLINI

Paisá

AGNES VARDA

Cléo de 5 a 7

ROBERT BRESSON

El carterista
Un condenado a muerte se escapa

ALEKSANDER DOVZHENKO
Arsenal

Solicite el catálogo completo de la Cinemateca Argentina que incluye además cortometrajes, primitivos y fragmentos de films para ilustración de conferencias o programaciones de estudio.
Asesoramiento a cineclubes y entidades culturales.

CINEMATECA ARGENTINA

Lavalle 2168 - 1º 37 - T. E. 49-6306 - Buenos Aires - Argentina

Asóciese al

CINECLUB
NUCLEO
de Buenos Aires

La XII temporada comienza el 22 de marzo de 1965

Cuota mensual $ 200,–

Amnistía general de socios e inscripción sin cuota de ingreso durante el mes inicial

- **clásicos del cine**
- **ciclos de revisión**
- **estrenos absolutos**
- **cine documental y experimental**
- **y todo el cine que usted no puede ver en otra parte**

Funciones: Cine Arte, Diagonal Norte 1156, los lunes a las 20.15 y a las 22.30 horas y los segundos y cuartos domingos de cada mes a las 10.30 horas, y en la Asociación de Cronistas Cinematográficos, Maipú 621, todos los viernes a las 20 y a las 22 horas.

Argentina, $ 180,— m/n.
Uruguay, o$u. 25.—
Otros países, u$s 1,25

LA TECNICA IMPRESORA S. A. C. I.
Córdoba 2240 - Buenos Aires (R. A.)