

TIEMPO DE CINE

Publicación del Cineclub
Núcleo de Buenos Aires
Año III - Diciembre 1962 - Nº 12

El rostro y el espejo de Ingmar Bergman

Reportaje a Manuel Antín

El "western" o la crisis de los viejos
géneros

El cine francés y la guerra de Argelia

Marylin Monroe

Nazarín Dar la cara Sombras

Torre Nilsson 1962 La cifra impar

Películas

Du Pont

16 y 35 mm.

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

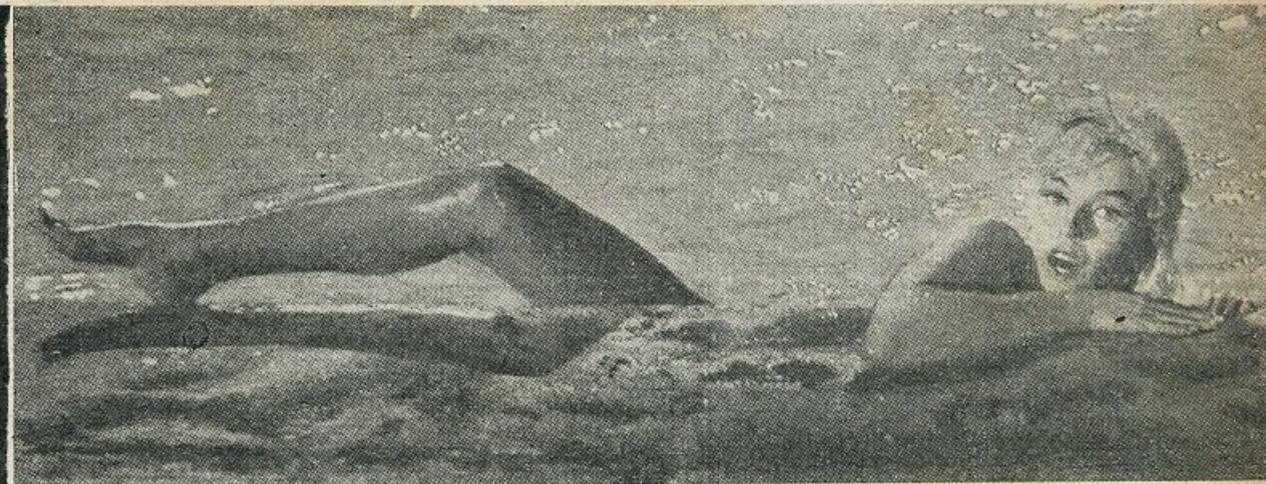
DU PONT
REG. U.S. PAT. OFF.

NEGATIVO
SOUND RECORDING
POSITIVO
REVERSIBLE
DUPLICATING

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

Publicación del Cineclub Núcleo, editada conjuntamente con **Editorial Guía Práctica / Consejo de Dirección**: Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y Héctor Vena / **Secretario de redacción**: Antonio A. Salgado / **Redactores y corresponsales en el exterior**: Homero Alsina Thevenet (Montevideo), Guido Aristarco (Milán), Wilfried Berghahn (Munich), Sergio Bravo (Santiago de Chile), Fernando Duarte (Río Maior, Portugal), George Fenin (Nueva York), Marcel Martin (París), Alejandro Saderman (Roma), Carlos Vieira (San Pablo) y Oscar Yoffe (Génova). **Colaboraron además en este número**: Milton Andrade (Montevideo), Maurice Capovilla (San Pablo), Juan Carlos Bosetti, Armando Bresky, Juan Carlos Frugone, Fernando Penelas, Ariel Maudet (h.) y Franco Mogni. **Fotógrafo**: Carlos Gdansky Orgambide / **Dibujante**: Quino / **Viñetas**: Benicio Núñez. / Todos los artículos publicados son escritos especialmente para TIEMPO DE CINE, salvo indicación en contrario. / Se prohíbe la reproducción de artículos y dibujos sin mención de origen. / La publicidad de películas no implica juicio estético sobre las mismas. / Se desea intercambio con publicaciones similares / On desire l'échange avec des publications pareilles / Exchange with similar publications is desired. / **Redacción, suscripciones y distribución**: Avda. Gaona 2907, piso 3º, oficina 4, tel. 59-7990, Buenos Aires, República Argentina. / **Distribuidor**: Juan Carlos Bosetti / **Publicidad**: Lavalle 1125, piso 11º, oficina 25, tel. 35-8518 y 35-8533 / **Representante en Uruguay**: Walter Achugar, Andes 1433, piso 4º, tel. 9 53 52, Montevideo / Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 739.491.

TIEMPO DE CINE



Marylin Monroe en una escena del film inconcluso **SOMETHING'S GOT TO GIVE** de George Cukor.

NOTAS, ENSAYOS, ENTREVISTAS

- 2 Marilyn Monroe, **Agustín Mahieu**
- 4 Reportaje a Manuel Antín, **Franco Mogni**
- 8 El rostro y el espejo de Ingmar Bergman, **Guido Aristarco**
- 12 Historia del cine en 120 films, **Marcel Martin**
- 20 El "western" o la crisis de los viejos géneros, **Milton Andrade**
- 25 Tercera muestra internacional de corto metraje, **Antonio A. Salgado**
- 44 Crónica de un viaje, **José A. Martínez Suárez**
- 48 El nuevo cine y los sistemas de producción en Brasil, **Maurice Capovilla**

CARTAS

- 24 Carta de París: El cine francés y la guerra de Argelia, **Marcel Martin**
- 45 Carta de Nueva York: Novedades y cultura, **George Fenin**

EL OJO DE LA CRITICA

- 29 Nazarín, **A. M.**
- 30 Torero, **A. A. S.**
- 30 La cifra impar, **A. A. S.**

- 31 La isla desnuda, **A. A. S.**
- 32 Torre Nilsson 1962, **A. A. S.**
- 33 De Broca, tres y un séptimo, **Juan Carlos Frugone**
- 34 Sombras, **A. M.**
- 34 Dar la cara, **A. A. S.**
- 36 Primavera, verano y otoño de Tennessee Williams, **J. C. F.**
- 37 De lo nuestro . . . , **A. A. S.**

OPINIONES

- 40 ¿Estancamiento de la nueva ola argentina?, **Domingo Di Núbila**

GUION

- 16 Palo y hueso

DATOS Y ESTADISTICAS

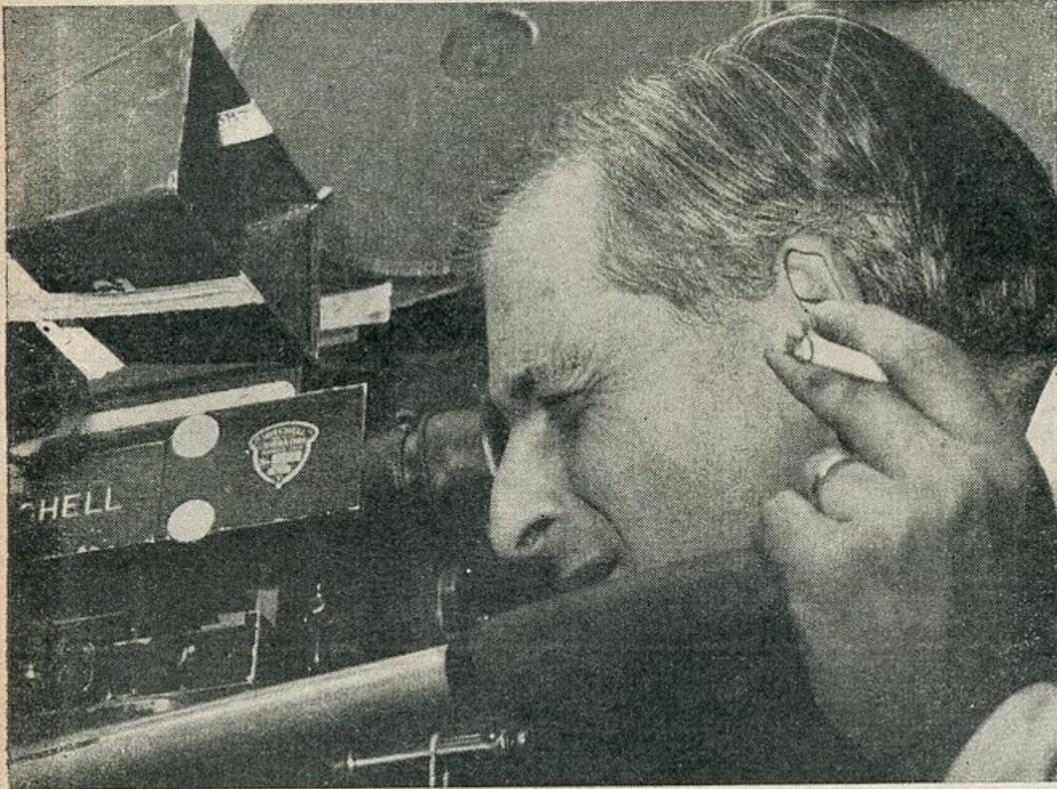
- 6 Filmografía de Manuel Antín
- 18 Diccionario de la nueva generación, suplemento I, **Salvador Sammaritano**
- 50 Fichero de estrenos y reposiciones, **Héctor Vena**
- 63 Filmografía de Gary Cooper (II), **H. V. V.**

DICIEMBRE, 1962

12

En la tapa: Fernanda Mistral en una escena de **Los venerables todos** de Manuel Antín, cuya elaboración ha entrado en su fase final.

NUEVOS REALIZADORES ARGENTINOS



REPORTAJE A MANUEL ANTIN

por FRANCO MOGNI

Cuando estabas por iniciar la filmación de La cifra impar declaraste en la audición de Héctor Grossi por Radio Municipal que el cine, en tu concepto, es una forma de la literatura, confirmándolo luego en la Semana del Nuevo Cine Argentino, de La Plata: "(La cifra impar es) una película construida con elementos literarios". El cine, ¿subsidiario de la literatura?

No creo que el cine sea subsidiario de la literatura. Creo sí que las distintas actividades artísticas tienen una gran relación, una gran conexión entre sí. La literatura es un elemento fundamental del cine tanto como del teatro: hay un cierto tipo de cine —el que me interesa a mí por lo menos— que está apoyado en ella. Pero no es la literatura lo que tiene importancia en esto, sino una formación literaria, una integración de la literatura con la imagen.

"En Europa, ¿qué esperan, un cine con plumas y gauchos bailando?", "Quieren folklore, no problemas universales", "Les molestan las películas argentinas cuando son mejores que las de ellos". Alguna de estas opiniones, ¿puede ser tuya?

Los europeos tienen una visión no diré equivocada pero sí exagerada de lo que nosotros somos artísticamente. En mis

Lautaro Murúa y María Rosa Gallo en una escena de LA CIFRA IMPAR.



dos viajes he advertido que para los europeos somos una curiosidad filatélica. En todo lo que se refiera a conocimiento de nuestro cine están muy adelantados, más, quizás, que el público argentino, pero esto ocurre únicamente en la Cinemateca Francesa, en donde un film argentino es una curiosidad. De manera que más que admiradores son coleccionistas admirados de un continente productor de algo que a ellos los asombra.

Esas opiniones pueden ser todas mías; me gustaría señalar especialmente que la última de ellas fue vertida por Julio Cortázar al explicar los desencuentros de *La cifra impar* con la sensibilidad europea, o con la sensibilidad de los críticos europeos, por lo menos. Es importante señalar que en un festival europeo de cine latinoamericano el afiche que representaba a la Argentina era un indio con una lanza. Todo lo que el cine argentino haga para llevar a Europa, y que no sea un indio con una lanza, es tenido por inauténtico. Sucede, verdaderamente, que los europeos desconocen la historia, la geografía, la sociología americanas hasta el punto de no poder indagar si los problemas tratados en nuestros films son auténticos o no; para ellos sólo es cuestión de vestuario, de escenografía, de contorno.

¿Qué oportunas y astutas reflexiones pudiste hacer ante el triunfo de Los inundados en Venecia y Karlovy Vary y el fracaso de La cifra impar en todos los festivales?

De ninguna manera quiero negarle valores a *Los inundados* ni aceptar lo que llamás "fracaso de *La cifra impar*". Despierta mi curiosidad que en Europa un film argentino pueda ser aplaudido y otro no. Debo buscar, entonces, motivos o razones para esta diferencia de tratamiento. *La cifra impar*, creo, es un film que los europeos no han sabido apreciar porque lo han creído mera copia, mero calcado (son palabras textuales del crítico Marcorelles, que aludían al cine argentino en general) del cine moderno francés y además con el osado atrevimiento de mostrar una ciudad a la que ellos quieren tanto que consideran casi herejía de un argentino haberse atrevido a filmarla: París. El caso de *Los inundados* es muy simple: el film de Birri es neorrealista (yo creo que el neorrealismo es una etapa superada del cine) del corte de los films italianos de hace diez años, con lo cual puede explicarse la satisfacción de la crítica italiana, al ver que un "subdesarrollado sudamericano" es capaz de hacer el cine que ellos han promovido en todo el mundo. Los franceses son menos patriotas y por eso han estimado mucho menos *La cifra impar*; pero ni ellos ni los italianos la estimaron, simplemente, porque la consideraron inauténtica.

Un cronista italiano, Luigi Giliberto, escribió el 27-8-62 en "Il gazzettino del lunedì" de la ciudad de Venecia (en cuyo último festival se exhibió La cifra impar): "El cine argentino tiene necesidad de alguien que diga alguna cosa personala, sin reiterar una nouvelle vague cerebral (recuerdan el Torre Nilsson del año pasado?) o un realismo picaresco —el de Los inundados— en el cual las ascendencias pueden ser tan numerosas como para engendrar una enorme confusión"...

Es casi una exageración del conocimiento o de la adivinación de ese crítico suponer que *La cifra impar* no es una expresión personal. Para indagar un film de esta manera sería imprescindible bucear un poco en la persona que lo ha hecho. ¿Quién puede negar que *La*

cifra impar es una manifestación personal de su realizador? Únicamente alguien que me conozca y que no vea paralelos entre mi personalidad y esa película. No quiero con esto declarar que mi verdad es la verdad sino que en el mundo de un artista entran únicamente sus propias sensaciones. No podría, por esta razón, saber cuál es la verdad del cine argentino. Seguramente, si hiciera una declaración a título personal diría que su verdad está en tratar de recorrer el camino que no ha recorrido hasta ahora, es decir obrar un poco a *contrario sensu*. Creo que, puesto que el cine argentino hasta hoy no ha tenido una divulgación internacional y hoy empieza a tenerla, bueno es que se sigan las corrientes actuales que están logrando esta difusión y no las anteriores que de ningún modo la tuvieron.

¿De qué manera juega la realidad objetiva, su estrechamiento, su dispersión, sobre tu obra cinematográfica?

Juega de la misma manera que en mí mismo. La realidad es una especie de cosa fantasmal que nos rodea y nos hace daño o nos hace bien. Tanto en *La cifra impar* como en *Los venerables* todos esta realidad actúa de un modo abstracto: no es necesario decir que un vaso es un vaso, es necesario simplemente sugerirlo porque la presencia del vaso es bien clara de por sí.

¿Hay en la Argentina una cultura oficial? (¿Y un cine oficial?)

Casi diría que esta pregunta no es nueva para mí, pues ya me la he hecho varias veces; hace pocos días hallé una respuesta que me dejó bastante tranquilo: mi cine, es decir, lo que yo estoy tratando de hacer, es un acto individual, un acto unilateral. Estoy filmando lo que quiero, y esto es así porque otra cosa no filmaría. Haberlo logrado (después de muchos años de lucha artístico-literaria) y que la gente me mire con un poco de respeto me hace pensar que sí en la Argentina hay un cine oficial no es el que yo hago, aunque no creo que haya un cine oficial porque a mi alrededor veo a todos los realizadores filmando lo que quieren.

Contestando la pregunta de un modo más concreto, pienso que en estos momentos en la Argentina existe, por parte de cada uno de los realizadores, una gran necesidad de manifestarse con violencia, con verdad. No se logrará sino de esta manera romper la monotonía que existe en nuestro cine a lo largo de su historia; pienso que esta gestión de cada uno de nosotros por crear una entidad cultural cinematográfica lleva como única finalidad la de aumentar el número de espectadores y admiradores —si es posible— de un cine que tiene características muy particulares con respecto a los demás cines del mundo.

¿Te irrita que "Radiolandia" mencione tus antecedentes literarios?

No me irrita que se mencionen los antecedentes literarios en "Radiolandia" o en cualquier otra revista porque cada uno debe ser mencionado con los antecedentes que tiene. En este sentido, creo que no debemos ser humildes porque seguiríamos siendo coloniales como pretenden los europeos. Nuestro cine merece un equipo de gente que lo lleve al mismo estado a que ha sido llevado nuestra literatura. Y el único camino es estrictamente cultural. Lamentablemente, en la Argentina hay, por un lado, revistas populares y por el otro revistas culturales, cuando lo ideal sería la existencia de un solo tipo de revista con ambos elementos.

¿Qué características, qué dirección, qué bases, qué temas, qué función tiene o debe tener el cine argentino?

Contestaré de un modo general. El cine argentino debe tener ante todo un gran respeto por la creación individual. Si yo hoy elijo un cuento de Cortázar para hacer un film y mañana un tema propio para otro film y pasado una novela de Güiraldes, u otro realizador elije cualquier otro tema, lo que el público, los críticos y las entidades oficiales que protegen o tratan de proteger al cine argentino deben hacer es tomar una equidistancia, de respeto, porque la labor creadora no es tan simple como generalmente se piensa. Tiene un aporte de sufrimiento, un aporte de desesperación que debe ser totalmente respetado, como se debería respetar la miseria de ciertas capas sociales, o como se respetan otras necesidades del hombre. Porque para mí, de una manera absoluta, el cine es la expresión de una necesidad, de una necesidad dada un poco por la espontaneidad. Yo no sé porqué ni cómo llegué al cine argentino; lo que quisiera es no llegar nunca a saberlo.

Manuel Antín hombre de izquierda, de derecha, de centro...

Dije hace poco que mi obra carece de preplanteos, que cualquiera debe ser respetado cuando se expresa, que nadie debe pretender obligar a los demás a tener una obra preplanteada, simplemente por un prejuicio. El prejuicio es una de las pocas libertades que todavía tenemos los argentinos. Además, es inútil que quiera hacer ahora una manifestación política y es estúpido pensar que yo pueda no ser un hombre de izquierda, porque lo que no se le podría perdonar a nadie —cualquiera sea su forma de expresión— es que no tenga un gran respeto por lo social, por lo popular, por las cosas mediocres que hay en todo el mundo. En mi film *Los venerables todos* creo bucear mucho en este sentido y si este diálogo fuera posterior a la exhibición del film la pregunta carecería de sentido.

Recuerdo una de tus esotéricas efusiones políticas: "Soy más izquierdista que ellos". Por ejemplo, ¿más izquierdista que quiénes, Manuel?

Más izquierdista que los que tienen una visión burda de la realidad. El izquierdismo no consiste en declamarse constantemente izquierdista, ni en pasearse de vez en cuando, en Rolls Royce incluso, por una villa miseria. El izquierdismo en el cual yo creo consiste fundamentalmente en tener un gran respeto por el hombre medio, un gran respeto por las necesidades humanas y un gran respeto por uno mismo. Creo que el izquierdismo, el mío por lo menos, parte de mí mismo; el único centro de él soy yo.

Llegaste a Mentasti (distribuidor de La cifra impar) luego de ver que todos son iguales y entonces, en el fondo, Mentasti es un gran hombre, porque Mentasti cumple aunque haga los mismos manejos de Gaffet (distribuidor, al principio, de La cifra), porque al fin de cuentas Mentasti es el Papa de los triunfadores del mañana...

No comparto en su totalidad algunos de los términos de la pregunta. El cine es una industria y no puede pretenderse que sea otra cosa; es una industria muy cara. Hacer cine no es lo mismo que producir cine; hacer cine es un arte, producir cine es un negocio. Pienso en los hombres que hacen arte y los respeto, pienso en los hombres que hacen negocio y también los respeto. Creo que hay una división del trabajo. Si no fuera por los hombres que producen cine, noso-

FILMOGRAFIA DE MANUEL ANTIN

Guionista y realizador:

1958. — **CONTRACAMPO**. R. y MTJ.: Rodolfo Kuhn. A., PR. y G.: M. A. F.: Derlis M. Beccaglia. M.: Adolfo Morpurgo y Tirso de Olazábal. A. R.: Dionisio Gómez y Ponchi Morpurgo. DR.: 9'. Invitada a los festivales de Bérgamo y Oberhausen.

1959. — **LUZ... CAMARA... ACCION...** R.: Rodolfo Kuhn. A. y G.: M. A. y Rodolfo Kuhn. F.: Ricardo Aronovich. MTJ.: Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. R. A.: Horacio Gastiáburu. N.: Luis Medina Castro. PR.: Marcelo Simonetti. PA.: Si-luetas. DR.: 9'.

1960. — **BIOGRAFÍAS**. R., A. y G.: M. A. F.: Derlis M. Beccaglia. M.: Sergio Mihanovich. MTJ.: Antonio Ripoll. N.: Oscar Ferrigno. PR.: Axel Pauls Harding y Raul Schon. DR.: 7'. DST.: GUARANTEED. F. E.: 15. 9. 60. S. E.: Broadway.

1961. — **LA CIFRA IMPAR**. Ver ficha técnica en este número, pág. 30.

1962. — **LOS VENERABLES TODOS**. G. y R.: M. A. A.: novela homónima de M. A. F.: Ricardo Aronovich. E.: Ponchi Morpurgo. M.: Adolfo Morpurgo. I.: Lautaro Murúa, Walter Vidarte, Fernanda Mistral, Maurice Jouvét, Betto Gianola, Raúl Parini. PR.: Jorge A. Garber. (En laboratorio).

Poeta:

1945. — **LA TORRE DE LA MAÑANA**. Edición del autor.

1950. — **SIRENA Y ESPIRAL**. Idem.

1952. — **POEMAS PARA DOS CIUDADES**. Idem.

Dramaturgo:

1946. — **EL ANCLA DE ARENA**. Estrenada en el Teatro Argentino con la dirección de Onofre Lovero y Rubén Pesce.

1948. — **LA SOMBRA DESNUDA**. Inédita.

1949. — **UNA FICTICIA VERDAD**. Inédita.

1957. — **NO DEMASIADO TARDE**. Estrenada en el Teatro La Farsa con la dirección de Jorge Audifred.

1958. — **LA DESCONOCIDA EN EL BAR**. Publicada en la revista Talía.

Novelista:

1955. — **ALTA LA LUNA**. Inédita.

1958. — **LOS VENERABLES TODOS**. Inédita. Ver **Guionista y realizador**.

tros no podríamos hacerlo. Por eso, la solución para el cine argentino, desde el punto de vista de la producción, debe ser concebida en altos términos, con una fuerte cuenta de banco, con recursos para tirar copias, para hacer promociones, para montar un engranaje. No creo que los productores independientes puedan ir demasiado lejos con sus esfuerzos aislados: hoy producen una película, mañana quizás otra, pasado ninguna. Son esfuerzos muy meritorios pero aislados, que no constituyen una solución de fondo para el problema comercial del cine argentino. Sin embargo, Mentasti viene haciendo cine desde hace muchos años. No hay que tenerle miedo a Mentasti. No es un fantasma, y ha hecho mucho por el cine argentino. No sé si éste le debe algo a él o si él le debe algo al cine argentino. No me interesa. Al decir Mentasti digo Argentina Sono Film, al decir Argentina Sono Film digo cualquier empresa que organizadamente produzca cine.

Si las cosas se complican para el país —para su economía, para su cine— y casualmente; o tal vez no tanto, Mentasti te hace como al descuido una propuesta concreta, ¿aceptás?

Un ofrecimiento concreto para que yo haga una película, quiere decir una película de la que yo haya elegido el libro, los actores, todo. Si Mentasti me ofrece hacer una película con toda mi personalidad dentro, y sin que se menoscabe en lo más mínimo, viva Mentasti.

Cine y política, creación e ideología, ¿tienen cierta relación, poca relación, ninguna relación?

Hay toda una teoría biológica sobre esto: en el cuerpo humano tienen tanta importancia los pulmones como la más corta de las venas. En el arte tienen tanta importancia las formas como los fondos. Sobre el artista ejercen fuerte influencia la economía, la sociología, la física, la química, todo.

¿Qué es cultura, en su sentido integral?

Cultura en su sentido integral es conocimiento total. Pero esto no aspira a ser una definición sino una respuesta. Un realizador cinematográfico o un director teatral no pueden ser meros manejadores de cámaras, luces, ángulos o encuadres. Un hombre que maneja actores, sentimientos, temas, debe tener un co-

nocimiento total de las cosas, no solamente de los libros sino también de la vida.

¿Cómo inciden (si es que inciden) los acontecimientos sociales argentinos y americanos sobre tu labor?

Voy a hacer una respuesta "evasionista": leo pocas páginas del diario, creo que la historia se repite demasiado, y que leer un diario argentino de 1930 es como leer uno de 1810 ó 1943 ó 1955. No quiero declarar de ninguna manera absoluta que la realidad pasa sobre mí y soy impermeable a ella. La realidad me hace sufrir, como a todos, me desconcierta, me trae problemas y además me coloca en muchas encrucijadas. Tengo la suerte de no tratar, en su momento, a todos estos problemas en forma separada; ellos no ejercen influencias separadas sobre mí, sino que se canalizan. Un problema gastronómico de mañana puede tener sobre mí alguna influencia sentimental. De la fusión de estos dos estados acaso surja la idea que me haga hacer un film.

¿Por qué los caminos indirectos, la supresión del tiempo, de la cronología, en tus films?

Si algo tiene una importancia exagerada en la vida de los hombres, ese algo es la memoria. Para mí la memoria es una especie de vehículo permanente; en el tranvía, en el cuarto de baño, en el jardín de la vecina, en todas partes, están funcionando sobre mí episodios que han sucedido ya y otros que quizá no sucedan nunca o que sucederán después. Creo que la mente del hombre es una especie de integración total, de rompecabezas. Desde muy joven, cuando escribía mis primeras tentativas teatrales y literarias, me preocupaba la importancia del tiempo y su influencia sobre cada uno de nosotros, sobre nuestros sentimientos, sobre nuestras reacciones. No creo que la vida se dé como se cuenta en muchas películas, de una manera directa; se van produciendo fenómenos y acontecimientos que se mezclan, se escuchan palabras o se producen situaciones un poco fantasmales. A mí me pasa por lo menos, no sé si ocurre lo mismo con todo el mundo. Creo que le pasa a todo el mundo; es que algunos por razones de sensibilidad (y la sensibilidad no es ninguna virtud) lo percibimos más que otros.

En este punto podría hablar de las muchas afinidades que han encontrado los hombres sabios a mi película *La cifra impar*. Estos hombres sabios no son por desgracia suficientemente sabios como para saber que desde 1945, época en que escribí mi primera obra de teatro, el problema del tiempo me preocupa intensamente. No quiero obviar o rechazar con esto una posible influencia, pues siento gran respeto por las influencias pero me parece que es ligero rotular situaciones o estilos con lo ya conocido. Si alguna de las personas que han encontrado influencias de *Marienbad* en *La cifra impar* leyera el libro cinematográfico hecho más de un año antes de que yo pudiera ver *Marienbad* comprendería que el del tiempo no es un problema prestado. Pero si aun la posibilidad de sabiduría les hubiera permitido leer el cuento de Julio Cortázar que yo filmé, *Cartas de mamá*, vería que diez años antes de la aparición de Resnais en el ámbito cinematográfico mundial, ya Julio Cortázar escribía un cuento en donde se jugaba con el tiempo de la misma manera que yo lo he hecho en *La cifra impar*, respetando no a Resnais sino a Cortázar.

¿Cuál es la función de un creador, hoy, en la sociedad occidental y cristiana: reflejar, testimoniar, criticar, lisa y llanamente crear...?

Crear y testimoniar. Criticar me parece una función históricamente obvia, o absolutamente inútil, porque son pocos los problemas que pueden solucionarse con dos mil metros de celuloide. Creo que la única función del creador, la fundamental, es la de crear. Dentro de esta creación debe ir el testimonio: de una época, de una personalidad, el testimonio de muchas personalidades, la mayor cantidad de personalidades que pueda abarcar la del creador.

En relación con tu obra, ¿qué significan "finura", "énfasis", "retórica", "caligrafismo"?

Ninguna persona que tenga buen gusto puede criticar la buena letra, o lo que más técnicamente puede llamarse caligrafía. Mi obra tiene una prolijidad que es buscada, pretendida, no sé si encontrada (a juzgar por la pregunta presumo que sí). No creo que todo esto sea obvio. En la medida en que no es literatura, el cine es un arte para ver. Un

arte de imágenes debe tener como primera condición la de respetar la calidad de estas imágenes. Recuerdo el comentario de un poeta que criticando la poesía libre, decía: "¿Qué extraña arte es ésta que se olvida de sus instrumentos?" En este sentido me declaro formalista, pero si en *La cifra impar* únicamente se ven como defectos esos formalismos es porque no se han visto también las profundidades que tiene la obra en sí, la relación edípica que existe entre los dos hermanos y su madre, relación típicamente argentina como lo advirtió Emir Rodríguez Monegal en el diario "El País" de Montevideo, y entonces si se ha perdido de vista esto y no se respeta aquéllo, pienso que he tenido mucha suerte al filmar una película como *La cifra impar*.

Poco tiempo atrás señalaste algunos nombres —Martínez Estrada, Scalabrini Ortiz, Roberto Arlt— como antecedentes literarios de Los venerables todos.¹ En relación con la línea de estos autores, ¿cómo cae Julio Cortázar, argumentista de *La cifra impar*?

En mi independencia —manifestada varias veces a lo largo de estas palabras—, en la exaltación de la idea de que yo soy el centro de mis cosas, de que mi izquierdismo tiene como centro mi propio yo, está la respuesta a esta pregunta. Julio Cortázar es un escritor argentino, un gran escritor argentino, y también lo son Roberto Arlt y Ezequiel Martínez Estrada. Yo no selecciono libros por catálogos de partidos políticos, leo simplemente los que quiero leer y voy hacia ellos guiándome más por los ficheros de las bibliotecas que por otro tipo de motivaciones. Además no creo que haya una diferencia tan sorprendente entre Martínez Estrada y Julio Cortázar. Son dos grandes escritores, dos grandes representantes de una Argentina tal como es, en donde convergen muchas culturas, muchas maneras de ser, muchos hábitos, una Argentina que es como es, nos pese o no que sea así.

Tu proyecto inmediato es "Don Segundo Sombra". Como puesta en terreno, ¿qué ubicación debe dársele a esa novela en nuestra literatura y qué puede pensarse de estas líneas de su autor: "Mundo maldito / me importa un pito" (Luna de El cenorro de cristal); "El hombre es un espectáculo tan pequeñamente sórdido que busco en mí la soledad" (Poemas solitarios)?

Estas declaraciones de Güiraldes que acabo de oír me parecen muy divertidas y no creo que merezcan una interpretación literal, porque no creo que un artista pueda hacer este tipo de reflexiones, como no sea con un sentido completamente distinto al que parece ser el más inmediato. De cualquier manera *Don Segundo Sombra* no es para mí la glorificación de Ricardo Güiraldes sino la de don Segundo Sombra. Me propongo filmar la vida de éste, no la de aquél. *Don Segundo Sombra* para mí es un mito, un mito nacional y, de alguna manera, es la definición, la única casi, la verdadera definición de lo que es el argentino de ciudad afuera. Un mito que hasta ahora el cine argentino no tuvo ocasión de tratar y entonces pienso que —embarcado como estoy en un plan cultural— no podría intentar más que la exaltación de este mito que, por otra parte, a fuerza de ser intensamente nacional se ha convertido un poco en mito universal.

Luchino Visconti, al filmar *Il Gattopardo*, se cuidó bien de marcar "para que nadie se confunda", un hecho que la novela de Tomasi soslayaba: la irrupción gari-

Baldina. ¿tendrá la época, 1926, alguna operancia o guardarás los términos de imagen nostálgica y paternal?

En mi versión de *Don Segundo Sombra* no es tanto la época quien va a tener implicancia como toda la Argentina. *Don Segundo Sombra* será una especie de esponja o de muralla contra la cual choca o a la cual penetran a veces mil episodios, acontecimientos o reacciones de este país (que tiene tantas y tan variadas). No pienso omitir nada, pero acaso lo poco que he de omitir sea todo lo referente a la época, porque me interesa más el hombre de hoy que el de ayer. Esta una versión actualizada de *Don Segundo Sombra*, es decir, no únicamente *Don Segundo* ubicado en una época y en un lugar; es un *Don Segundo* ubicado ya, ahora, actualmente, en la Argentina, con una visión también actual de lo que debe ser un film sobre don Segundo Sombra.

¿Tu opinión sobre Ferreyra, Soffici, del Carril, Torres Ríos y Torre Nilsson?

Tengo un gran respeto por todos ellos, acaso porque yo quiero merecer mañana, de mis sucesores, ese mismo respeto. Podría aludir a Torre Nilsson, la figura que por razones de sensibilidad está más cerca de mí, pues cultiva un cine que me interesa particularmente, un cine de sentimientos, de sicologías, de seres interiores, de seres como son los seres. Siento una gran admiración por Torre Nilsson porque ahora sé en carne propia cuánto cuesta hacer un cine en profundidad en la Argentina y él lo viene haciendo desde 1956. Además, sus gestiones en el exterior han sido muy importantes para todos los que luchamos por una expansión del cine argentino, que es, en último término, una de sus pocas posibilidades de solución.

¿Pueden extraerse referencias válidas de la carrera, las inquietudes formales, las estructuras temáticas de Torre Nilsson?

He dicho alguna vez que no creo en la academia cinematográfica sino en la sensibilidad cinematográfica. En este sentido, la respuesta está a medio contestar. Para completarla afirmo que cuando voy al cine lo hago como espectador. No tiene ninguna asociación el cine que yo hago con el que yo veo, no busco defectos, no busco virtudes, sim-

plemente me comporto como un ser que paga 62 pesos la platea en la actualidad. Por esa razón ni siquiera me detengo a analizar, trato de objetivarme en todo lo posible para lograr una mayor independencia cuando tenga yo la responsabilidad de la cámara en mis manos.

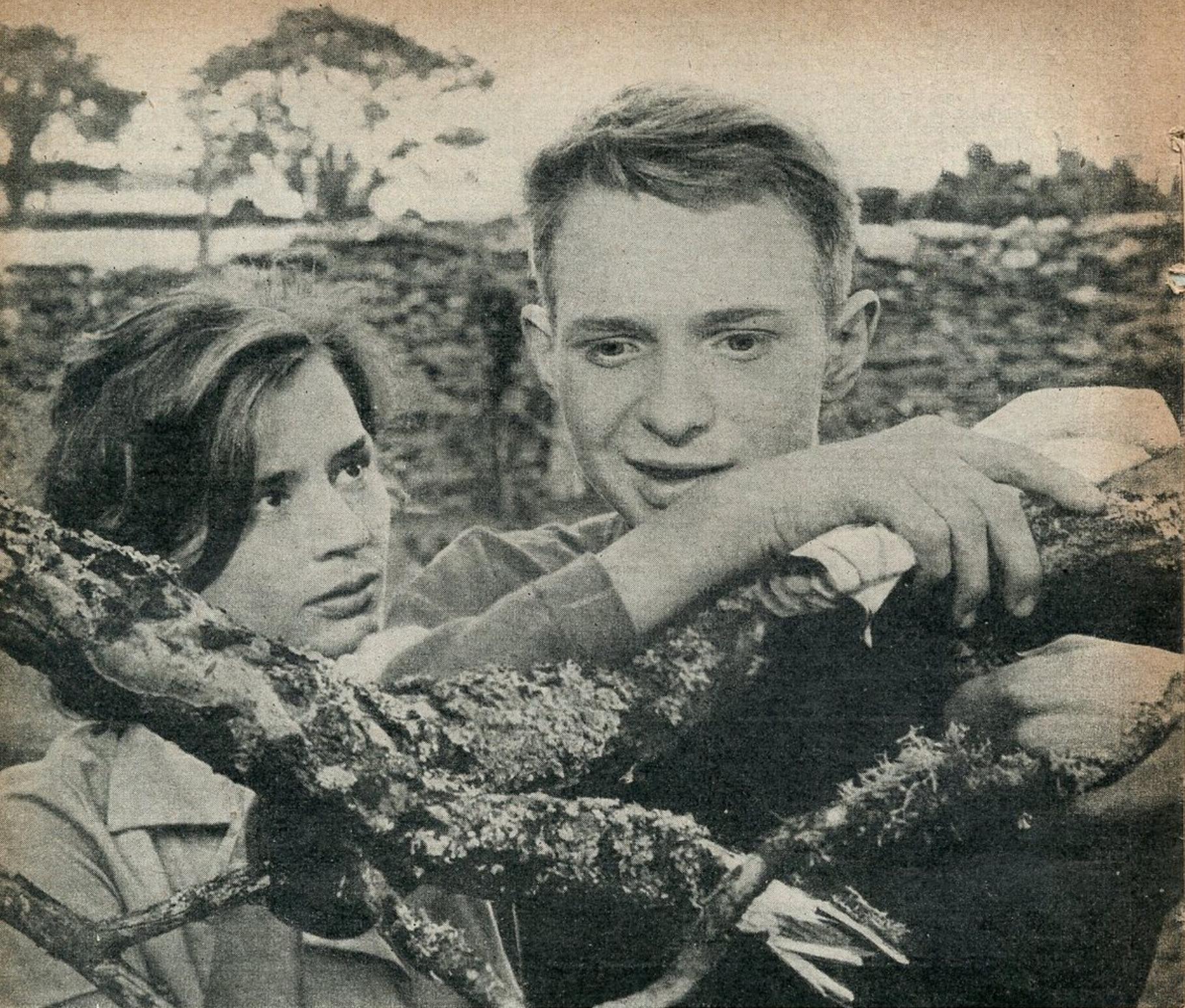
Como hombre, como escritor, como intelectual, como realizador cinematográfico argentino, ¿deseás que algo cambie?, ¿qué?

Como realizador cinematográfico, deseo que cambie la relación que existe entre la gente que hace cine, deseo que no sea mera envidia lo que circula alrededor nuestro, que no se organicen campañas de difamación, que la gente piense únicamente en sí misma, que cada uno trabaje tranquilo, en lo suyo ¿Es mucho pedir?

¹ "Una descripción subjetiva de la soledad y de la incertidumbre del hombre de Buenos Aires, del no tener nada que hacer y no obstante tratar de llenar las horas y, simultáneamente, un estudio de caracteres que recorren toda la escala que separa la dominación y el miedo, la fuerza y la debilidad, el mucho mal y el poco bien que hay por este mundo. Eso es en pocas palabras *Los venerables todos*: una historia un poco policial sin policías, como casi todas las historias verdaderamente tremendas. Y es lo que yo creo que es Buenos Aires: una ciudad un poco inmensa, un instinto burlón sin el cual la vida no significaría nada para todos nosotros. Los personajes no representan a nadie, son lo que ellos son, no se parecen a alguien, ojalá se parezcan todo lo posible a sí mismos. He tratado de aislarlos un momento, de definirles un estado de ánimo, un grado permitible de franqueza, pero no he intentado hacerlos sufrir. Para ellos les basta su sola presencia en estas calles, dentro de esas paredes, en este solitario esqueleto gris. Los principales datos de este tema han sido literariamente adelantados por Arlt, Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz. Este hombre de Buenos Aires que ha sido aludido tantas veces en nuestro cine de un modo exterior u objetivo, merece un homenaje diferente porque no se trata sólo de un paisaje. Sospecho que Murúa y Kohon dieron los primeros pasos. Ahora yo me propongo dar el segundo. Ojalá que me acompañen la coherencia y el éxito de ellos".

Fernanda Mistral en LOS VENERABLES TODOS.





DETRAS DE UN VIDRIO OSCURO.

EL ROSTRO Y EL ESPEJO DE INGMAR BERGMAN

por GUIDO ARISTARCO

Un ensayo íntegro, articulado, que examinara todas las obras de Ingmar Bergman exigiría un espacio poco usual. Por otra parte, más que dar un "perfil" del director sueco, preferimos detenernos en algunos de sus films —con referencia a otros— particularmente aptos para revelar una personalidad compleja por las raíces culturales en las que se apoya, por las sugerencias de ciertas corrientes filosóficas a las que apela y el itinerario humano que pasa, con movimientos y trasferencias del "rostro" de los hombres —o, mejor, de ciertos hombres— a un "espejo" que, al final, debiera darnos el contorno.

No hay duda que asistimos a un "renacimiento" de Kierkegaard también en el cine. "Un día, no solamente mis escritos, sino mi propia vida y todo el complejo secreto de su mecanismo será minuciosamente estudiado", escribía hace un siglo el teólogo y filósofo dinamarqués. "Luego de mi muerte será evidente que **Temor y temblor** basta para inmortalizar el nombre de un escritor. Será leído y hasta traducido en el exterior, y aterrorará casi por el tremendo pathos que contiene". Kierkegaard tenía razón y su profecía, cumplida ya, se ha extendido precisamente al cine. No sólo son sus deudores el existencialismo en sus diversas formas, Ibsen, Strindberg

y la literatura nórdica, entre otras; lo son también, directores como Dreyer y Bergman. **Ordet**, en este sentido, es ejemplar. Y ahora, **Detrás de un vidrio oscuro**. Nunca, como en estos films, la influencia del pensador dinamarqués había aparecido en forma tan directa y operante; ambas tienen riqueza de sugestión y originalidad, así como de lenguaje, de potente sentido trágico de la existencia individual. También en las anteriores obras de Bergman la vida es incertidumbre, riesgo, problematicidad. ¿Hay en ella algún desarrollo? Pero, en todo caso, ¿hacia dónde? ¿Hacia la libertad, la nada, el mundo, hacia sí mismo, hacia Dios? Para el director sueco la desesperación es aún el aspecto peculiar de todo comportamiento humano. Sus personajes están marcados por una absoluta incomunicación, por una fundamental imposibilidad de conocerse a sí mismo y a los demás. Y es seguro que él deriva de Kierkegaard su propio irracionalismo, esta desesperación, este no reconocer algún nexo común, alguna real comunidad entre los hombres, entendidos precisamente como eternas incógnitas. ¿Qué son, por ejemplo, qué representan en **Ansiktet (El mago)**, Vogler y la esposa Manda? ¿Y la abuela, el doctor Vergerus, el disoluto actor Spegel, el comisario de policía, el cónsul y enriquecido comerciante Egerman y todos los demás? Ante todo, ¿son personajes ligados a una época determinada o, en cambio, atemporales? Sabemos que el hecho se desenvuelve en 1830. Es un dato histórico: abre un siglo nuevo, a su alrededor pueden ya reconocerse los datos característicos, las bases y las líneas generales del 800: el progreso de las ciencias exactas e históricas, la tendencia científica del pensamiento y la batalla entre racionalismo e irracionalismo. “Si se piensa en la frase de Balzac: «**Nous mourrons tous inconnus**», puede verse —escribe Häuser— con cuánta coherencia se desarrolla en Europa el sentido de la vida luego de 1830. Ella presenta un carácter constante, sobresaliente, siempre más profundo: la conciencia del aislamiento, de la soledad, que puede ahondarse hasta el sentimiento del completo abandono por parte de Dios y el mundo, o elevarse en un instante, el del orgullo —que es a menudo el de mayor desesperanza— a la idea del superhombre; éste, en el enrarecido aire de las alturas, se siente solo e infeliz como el esteta en su torre de marfil”.

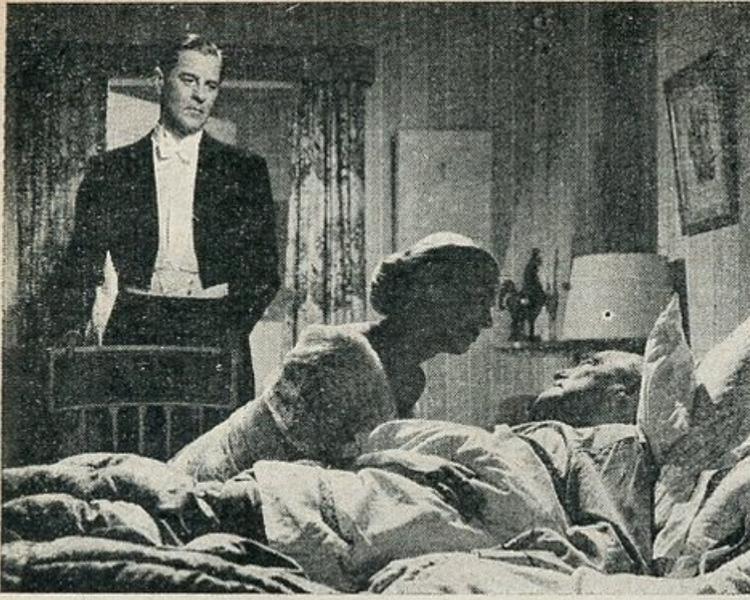
Poco antes, ha muerto Mesmer; algún año después Kierkegaard publicará **El concepto de la angustia** (o sea, el problema de la angustia como forma de ser de la existencia individual); pero su “misteriosa juventud” preanuncia ya el encuentro y la ruptura con Regina Olsen (“...Puedo decir que debo todo a una muchacha: no lo he aprendido ciertamente de ella, pero sí a causa de ella”). Mesmer, además de Kierkegaard, es una referencia efectiva entre las muchas ambigüedades de **El mago**. El mesmerismo, que sostiene la influencia fisiológica de los planetas y la existencia de un fluido sutil difuso en el universo, y que tal poder coincide con la fuerza magnética de la que deriva el sistema terapéutico del magnetismo mineral y, luego, del animal (el roce de la punta de los dedos), tuvo un período de gran vigencia e hizo de su inventor uno de los hombres más famosos del momento. De este médico que anticipó, aun en el error, las búsquedas futuras de la hipnosis, de los fenómenos mediúnicos, de la actividad marginal y paranormal de la síquis humana, Vogler es un secuaz, un epígono fallido: sólo posee alguna capacidad de sugestión, que manifiesta en sus experimentos hipnóticos; es un “mago”, un charlatán obligado a enmascararse y a vestir de hombre a la mujer, su asistente, para huir de la policía. Ahora él está bajo “proceso” en casa del cónsul; son jueces instructores el jefe de policía y el doctor Vergerus, funcionario del ministerio de salud pública. Vergerus llega a quitar la máscara del rostro de Vogler, en sentido figurado y en sentido real; con su fe firme en la ciencia natural supera la prueba de ilusionismo a la que lo somete el falso colega. Sin embargo, este proceso no tiene vencedores ni vencidos, no lleva a la solución del problema radi-

cado en los personajes, de la angustia que tiene prisioneros tanto a los acusadores como a los acusados.

Es difícil, acaso imposible, intentar la explicación y el esclarecimiento de los numerosos símbolos y alegorías que irradian personajes y situaciones, tan poliédricos y ambiguos son, tan contradictorios y no en sentido dialéctico. Por ejemplo, el mutismo que Vogler se ha impuesto puede hallar su justificación en “la economía de la trama (la preparación del golpe de escena final), pero dicho mutismo expresa, por otra parte, una imposibilidad de hablar, y ésta alcanza el punto máximo ante la mujer del comerciante rico que en él ve casi a un Mesías, cuando se hace unos tajos en la mano y golpea su cabeza contra la puerta frente a la impotencia moral de oponerse al verdadero médico que intenta seducir a Manda. El problema, reiterado casi en toda secuencia y figura, de la imposibilidad virtual de analizar las complejas aplicaciones de los símbolos, el hecho que, una vez definidos, rebasen los significados o no coincidan ya frente a otros momentos de las mismas figuras o etapas del relato; que una cierta cualidad (el mutismo, etc.) pueda asumir en distintos momentos, o tal vez también en un mismo momento, tantos valores distintos, demuestran lo inútil de la tentativa por identificar en un solo momento o situación el sentido exacto de los mismos símbolos. Esto, quierase o no, puede ser motivo de elogio, como lo fue para Pavese la “agudeza demostrada por Melville al dejar indefinido el sentido de su alegoría” en **Moby Dick**: “los comentaristas han podido satisfacer sus antojos (y otro tanto podemos hacer nosotros con **El mago**) y ver simbolizados en el monstruo infinitos conceptos. Esto tiene poca importancia. La riqueza de una narración está en su capacidad para simbolizar el mayor número de experiencias”. Esto no excluye, de cualquier modo, que puedan hallarse en Bergman las bases ideológicas de **El mago** y otras obras suyas. Muchas experiencias confluyen en él sin excluir la del mito, o la expresada por Musil cuando, debiendo aclarar el objeto de una novela suya, indica la fecha 1912-14 pero agrega: “a condición de que se me permita hacer la reserva de que no he escrito una novela histórica. La explicación real del acaecer real no me interesa... Los hechos, además, siempre son cambiables. Me interesa lo espiritualmente típico; querría expresar sin rodeos el aspecto espectral del acaecer”.

El aspecto espectral del acaecer no sólo está, en **El mago**, en la secuencia donde Vogler somete a Vergerus a la prueba del ilusionismo (por la cual Bergman se remite a lo fantástico de Hoffmann, aunque sólo exteriormente) no sirviendo aquí al reflejo narrativo de la realidad sino precisamente al contrario: tan cierto es que si la fecha, la época del relato —1830— resulta atemporal como en Musil, el relato mismo es “disolución de la realidad objetiva”. Disolución del mundo y disolución del hombre se unen en **El mago**: incognoscibilidad fundamental ya sea para el individuo como para los demás. No hay otra condición humana que la soledad; siendo negada la realidad externa, nada puede hacerse para modificarla. Vogler queda solo en su angustia, incomprendido e incomprensible, aun para la mujer que ama pese a todo; Vergerus, orgulloso de su victoria —victoria de la ciencia, de la razón— no está menos solo, no menos transparente a sí mismo y a los otros: no conoce y no es conocido. Hay sí una comunicabilidad, por así decir, de base, entre los componentes de la compañía, la cocinera viuda y las criadas del cónsul, pero ella se manifiesta solamente a nivel fisiológico, erótico: esos filtros amorosos que la falsa hechicera (abuela de Vogler) les vende, son adquiridos no por su eficacia sino como pretexto de amores carnales.

A esta altura, señaladas en **El mago** todas o casi todas las bases ideológicas de la vanguardia literaria decadente, viene a confirmarlas un personaje secundario que, como ocurre siempre en el director



CUANDO HUYE EL DÍA.

SASOM I EN SPÉGEL (Detrás de un vidrio oscuro). r.: a., g. y d.: Ingmar Bergman. f.: Sven Nykvist. m.: Suite Nº 2 en re menor para chelo de Juan Sebastián Bach, interpretada por Erling Blondal Bengtson. d. a.: P. A. Lundgren. mtj.: Ulla Ryghe. s.: Stig Flodin y Staffan Dalin. e.s.: Evald Andersson. v.: Mago. i.: Harriet Andersson, Gunnar Björstrand, Max von Sydow, Lars Passgård. pa.: Svensk Filmindustri. dst.: INTERNACIONAL. o.: Suecia, 1960. f.e.: 26.9. s.e.: Ambassador, Libertador, Capitol, Gral. Paz, R. Indarte, P. del Cine y Majestic. dr.: 89'. o.: Proh. men. 18 a. (Este film obtuvo el "Oscar" en Hollywood a la mejor película extranjera de 1961).

EL MAGO.



sueco, es esencial: Spegel, el actor disoluto cuyo nombre no es casual que signifique "espejo".

"Soñé siempre con un cuchillo.
Una hoja para desnudar mis vísceras.
Para extraer el corazón y el cerebro.
Para liberarme de todo cuanto hay en mí.
Para extirpar la lengua, el sexo.
Una hoja afilada que limpie todas las impurezas.
Luego, de ese armazón sin sentido,
surgirá eso que llamamos espíritu..."

Spegel muere al comienzo del film, después de ser recogido por Vogler, pero su "enfermedad no es mortal": resucita al final ("Ah, pero aun si Cristo no hubiera resucitado a Lázaro, ¿no es igualmente cierto que esta enfermedad, que la misma muerte, no es mortal?", pregunta Kierkegaard. Spegel, poco antes de morir por segunda vez, le dice a Vogler (quien hacía pasar el cadáver del actor como si fuera el propio): "En la oscuridad, se va paso a paso. El movimiento en sí es la única verdad". El espíritu, lo Singular, el movimiento en sí: ésta es la única posibilidad del hombre. O sea que la soledad es ontológica. ¿No queda sino ponerse en contacto con lo Singular absoluto, con Dios? La "religiosidad absoluta es lo que importa", había dicho Kierkegaard; no "esa cábala que administran los pastores". Y más aún: "De nada sirve entregarse a las ciencias naturales..., como máximo se llegará a esto: un gran talento, único por sus dotes, logra explicar toda la naturaleza, pero no se comprende a sí mismo en la determinación del espíritu, en la subordinación del talento a la ética...". Vergerus logra explicar la naturaleza: es un talento pero no sirve para nada sin esa ética. De ahí el desprecio del Dreyer de **Ordet** por el pastor y el médico, y la implícita condena de Bergman, en **Cuando huye el día**, por el estudiante de teología y el estudiante de medicina: el pastor y el estudiante de teología no se vuelven kierkegaardianamente a la "religiosidad absoluta" sino a aquella "cábala que administran los pastores"; el médico y el estudiante de medicina son partidarios de una ciencia árida y fría. El juego del prestidigitador, o bien el "espectáculo", no bastan para esconder el rostro —es decir el problema de la soledad, del "estar en sí": el engaño de la representación no es suficiente, la soledad no se destroza por medio de la ilusión. No queda, pues, más que burlarse de estas falsas victorias, ya sean de Vogler como de Vergerus: de ahí la marcha final del film y la conversión del drama en opereta (como por otra parte son abandonados con una serenata los dos estudiantes de **Cuando huye el día**). Que después de todo no es otra cosa que una falsa conclusión: una conclusión que de otra manera no sabría, no podría darnos Bergman.

¿Qué nos dice uno de sus films más recientes, **Sasom i en spegel (Detrás de un vidrio oscuro, 1961)**? David, el protagonista, está solo; y también lo está su hijo, Minus, que no consigue hablar con el padre y se siente prisionero en una celda. No menos solos están Karin y Martin; pertenecen a dos mundos enteramente separados y no pueden entenderse. Su matrimonio no se apoya en una efectiva comunión humana.

Es significativo que el film se "cierre" sobre estos cuatro personajes (ni siquiera vemos a los "otros"), y que ellos vivan en una playa árida y pedregosa, completamente alejada del mundo. Ya este planteamiento —el fijar las aventuras de individuos aislados de la historia y del resto de los hombres— constituye un vínculo más explícito y particular con Kierkegaard. "Para prestar atención a la verdad es preciso **apartarse**, aislarse del rebaño. Esto solo es suficiente para infundir al hombre mayor angustia y miedo de su propia muerte". Prestar atención a la verdad. ¿A cuál verdad? ¿Y cuál angustia? ¿Pueden medirse una y otra con los esquemas funcionales? La soledad de Martin y Karin, de Minus y el mismo David, es habitual, como hemos visto,

de la narrativa bergmaniana. No obstante, viéndolo bien, por lo menos David —el escritor, el poeta— resulta un personaje inédito en la filmografía del director.

“En cada una de tus cosas”, le reprocha Martin a David, “veo solamente egoísmo, Tú eres un novelista; la enfermedad de Karin, de tu hija, es para ti un tema excepcional. Eres un vil, pero te vuelves genio cuando debes buscar justificaciones”. Monstruosa genialidad, en la cual las miserias son tan refinadas que rozan la verdad. David experimenta el horrible deseo de estudiar el comportamiento de Karin, los síntomas de su locura, que aprovecha y disfruta. Sin embargo, este horrible deseo trasluce ya un velado temor de Dios, y también temblor, bien que su fe y sus dudas no resulten convincentes. ¿Qué es un poeta? “Un hombre infeliz —respondía Kierkegaard— que guarda ardientes dolores en su corazón, pero cuyos labios despiden altos suspiros que resuenan en oídos extraños como una música bella. Le ocurre como a aquellos infelices torturados a fuego lento y cuyos gritos no podían llegar a oídos del tirano para aterrorizarlo pero tenían para él el sonido de dulce música”.

David habla como si fuera a un funeral, y sus ojos están “rojos de lágrimas, no de vino”. Algo se mueve —más bien se ha movido ya— en este espectador de los sufrimientos de la hija, de su paulatina destrucción: se aparta y llora. Su egoísmo, su pecado, es entendido aquí, igual que en Kierkegaard, como un hecho dotado de carácter positivo: comienzo de la discriminación del bien y del mal. El individuo, antes de la culpa, vive en estado de angustia, de perpleja suspensión en el futuro; tiene ante sí varias alternativas y puede definirse de uno u otro modo. El hombre ético, agregaba Kierkegaard, es como el agua serena de gran profundidad; en cambio, quien vive estéticamente sólo es animado en la superficie. David vive todavía “estéticamente”, todavía hace la misma reflexión del filósofo dinamarqués: su pensamiento ha actuado, ha penetrado todas las vanidades pero no ha ido más allá; de tanto en tanto se sumerge en ellas y mientras por un instante se abandona al goce descubre al mismo tiempo la vanidad. De esta manera, ciertamente, David está fuera de sí, es decir en la desesperación de que su vida se halle entre dos grandes obstáculos: gran energía y gran indiferencia.

Mediante este personaje, Bergman intenta distinguir la vida estética de la vida ético-religiosa, pasar de una a la otra. Fija aquí, por primera vez, el problema; encara —sobre la pauta de Kierkegaard— la visión del mundo peculiar a los dos planos de existencia. De ahí el carácter inédito de David. Este advierte que aunque el placer de la obra de arte sea cosa bien distinta del sensualismo vulgar, una insatisfacción paralelamente profunda aguarda al esteta y lo lleva por el camino de la desesperación: que ésta y no la otra es la auténtica “enfermedad mortal” del hombre y que de ella sólo es posible salvarse refugiándose en la fe.

En cierto sentido, para nuestros contemporáneos —afirmaba Kierkegaard— se trata de una elección: se está obligado a elegir entre elemento estético y elemento religioso. Y he aquí el **aut-aut** de David, su elección: se pone en contacto con Dios, primero, y no con los “otros”. La angustia de David en el sentido indicado es una premisa de la religión: lo adapta a la fe. Y a ella, finalmente, llega. La religión reemplaza al ideal estético, a la desesperación, a la esperanza. A través de la elección de David, de su cambio, se aclara el título del film, que reclama a un mismo tiempo a San Pablo y a Kierkegaard. David, antes, verá como en un espejo, oscuramente. El espejo, según sus inclinaciones, tiene muchos límites; su superficie puede estar más o menos velada y sus reflejos ser más o menos bellos. Pero ahora, en esta relación suya con Dios, ve la verdad “cara a cara”, no en forma parcial o deformada. El sermón final de David al hijo —que logra al fin comunicarse con el padre— hace referencia al “ultimatum” del **aut-aut** de Kierkegaard: “contra Dios nosotros siempre tenemos la culpa”.

De cualquier manera, quedan algunas dudas y perplejidades sobre la interpretación a dar al final propuesto por Bergman. Puede formularse, por ejemplo, la hipótesis de que él desee también decir que la religión a la cual llega David es sólo un refugio para estetas decadentes; que nos hallemos, pese a todo, ante una forma cortés de ateísmo. En todo caso la religión es entendida aquí precisamente como la entendía el protestante Kierkegaard: no como doctrina ni, mucho menos, en las formas históricas de Karin, como locura.

LIBROS Y REVISTAS DE CINE Y FOTOGRAFIA

REVISTAS

Argentina

TIEMPO DE CINE
CINE-ENSAYO
FLASHBACK
CUADERNOS DE GENTE DE CINE
HERALDO CINEMATOGRAFISTA

España

CINE UNIVERSITARIO
TEMAS DE CINE
FILM IDEAL
ESQUEMAS

Francia

PREMIER PLAN
CINEMA 62

Italia

CINEMA NUOVO
CINEMA, libro III
IL NUOVO SPETTATORE
CINEMATOGRAFICO

Uruguay

CUADERNOS DE CINE CLUB
CUADERNOS DE CINE
UNIVERSITARIO

LIBROS

HISTORIA DEL CINE ARGENTINO (I y II) (Di Núbila)
TECNICA DEL MONTAJE (Reisz)
CHARLES CHAPLIN (Villegas López)
ENCICLOPEDIA FOCAL DE FOTOGRAFIA Y CINEMATOGRAFIA (Puerves)
PRACTICA DEL CINE DE 8 mm. (Bau)
TECNICA DEL 35 mm. (Newcombe)

a aparecer

INGMAR BERGMAN (Siclier)
y además, todos los libros de las editoriales Omega, Iberia y Rialp.

Solicite informes y listas de precios al Departamento de Distribución de Publicaciones del Cineclub Núcleo, Avda. Gaona 2907, 3º piso, of. 4, tel. 59-7990.
Solicite su cuenta corriente.

HISTORIA DEL CINE EN 120 FILMS



MARCEL MARTIN

(con autorización expresa del autor)

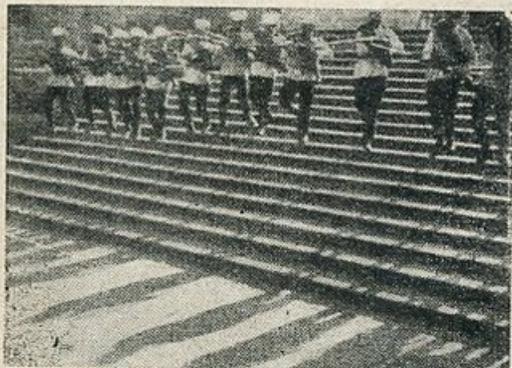
Esta serie iniciada en nuestro número 8 se propone trazar la historia del cine por medio de 120 films escogidos en función de su valor propio y de su importancia en la búsqueda de los medios de expresión cinematográficos.

Hemos visto que el período 1895-1914 se caracteriza por la supremacía francesa y el desarrollo americano, en tanto que los años 1915-1924 se caracterizan por la preponderancia americana y el florecimiento sueco y alemán. En el trascurso de la segunda mitad de la década 1920, últimas horas del mudo, las cinematografías americana, francesa, alemana y soviética llevan la delantera, la sueca y la danesa agonizan, el cine italiano vegeta y el cine británico lanza algunos discretos destellos.

Sin duda que durante este mismo período otras cinematografías nacionales se desarrollan (en Argentina ⁽¹⁾, España y Japón por ejemplo), pero nos vemos obligados a relegarlas pues las desconocemos totalmente. Partimos de la base de que ninguna obra maestra habría podido escapar a los historiadores, y de que en el breve trascurso de su historia el cine no ha engendrado otro Chaplin u otro Eisenstein, del mismo modo que no parece haber un nuevo y desconocido Miguel Angel o Mozart ignorados.

¹ TIEMPO DE CINE prepara un trabajo similar al de Marcel Martin referido a la historia del cine argentino.

1925: EL ACORAZADO POTEMKIN



Para el mundo entero, el cine soviético es una revelación sensacional. Sin embargo, el famoso *Potemkin* no señala en modo alguno el nacimiento del cine ruso que, iniciado en 1907, se desarrolló poco a poco hasta alcanzar, en vísperas de la primera guerra, un nivel de calidad harto suficiente como para desempeñar buen

papel en el mercado internacional. Esto se debía a una producción de films suntuosos y delirantes como *El canto del amor triunfante* de Protazanov, *La sinfonía de la vida y de la muerte* de Turjanski, *Pasión criminal* de Bauer o *El idiota* de Chardynin. En primer término la guerra y la Revolución más tarde descalabran completamente la producción tradicional rusa. Luego de algunos difíciles años surgen nuevos nombres: Pudovkin, Vertov, Kulechov, Kozintsev, Trauberg y en particular Eisenstein.

Sergei Mijailovich Eisenstein (1898-1948) se inició como director de escena y publicó en una revista de vanguardia dirigida por Maiácovski, artículos sobre su teoría del montaje de las atracciones. Su primer film *La huelga* es la resultante directa de sus teorías: en esta obra vigorosa y barroca, escenas de degollamiento de animales en el matadero (atracciones) son compaginadas alterna-

damente con episodios de la policía tiroteando a huelguistas.

En *Potemkin*, "actualidad reconstituida" del famoso motín de 1905, Eisenstein no recurre a aquellos efectos violentos y subjetivos sino a una ciencia altamente elaborada de la compaginación: montaje rápido, repetición de planos, primeros planos, detalles simbólicos, usados con un sentido de "densificación" dramática y plástica a la que corre pareja una extraordinaria dinámica visual, donde la composición y el movimiento de la imagen refuerzan el vigor expresivo de la compaginación. El film se ve animado por un inigualable aliento revolucionario en el cual el aporte de los elementos plásticos se hace inseparable del mensaje político y humano. Por su belleza y su vigor, por su comprensión de los medios específicos del lenguaje cinematográfico, *Potemkin* señala en el cine el advenimiento de los tiempos modernos.

1925: LA QUIMERA DEL ORO



Charles Chaplin no deja de perfeccionar a través de los años, su arte del relato visual, así como de profundizar su visión del hombre. Tras el paréntesis dramático que supone *Una mujer de París*, retorna

a su vena habitual pero continúa decantando y purificando su comicidad, para conferirle proyección cada vez mayor al alimentarla de sabiduría y nobleza, de tierna o amarga lucidez sobre los hombres, sus semejantes.

Luego de la guerra y la inmigración, se enfrenta con otro gran tema, el de la carrera al oro en 1908 en Klondyke (Alaska), componiendo así una verdadera canción de gesta de la América moderna. Por otra parte, es su primer largo metraje (excepción hecha de *Una mujer de París*) y sin duda ello explica a la vez la importancia y la ambición de sus propósitos. El film posee dos temas principales: el de la locura del oro y el del amor desgraciado luego triunfante. El primero, que muestra las terribles consecuencias de esta pasión humana —crimen o miseria— nos vale la sorprendente escena de la degustación de un zapato cocinado como un pollo. Habiendo escapado del

infierno blanco del gran norte, Carlitos se enamora de una copera: una noche que en vano aguarda la visita de su amada y sus amigas, ejecuta sobre la mesa decorada pero vacía la admirable y subyugante danza de los panecillos, donde expresa toda la alegría y el dolor del pobre solitario. Afortunadamente enriquecido, reencontrará a su amada.

La quimera del oro es sin duda la obra maestra de Chaplin, donde tanto lo trágico como lo cómico se equilibran a la perfección, enriqueciéndose mutuamente. Permanece fiel a sus temas tradicionales: la persecución, la pantomima, la coreografía y en el plano moral la obsesión del éxito y la difícil búsqueda del alma hermana, a los que agrega un nuevo elemento: la amistad varonil. La sátira y el panfleto dan lugar al unísono a una visión más sensible y más serena. Con este film emocionante y magnífico, Chaplin consigue su clasicismo.

1925: LA CALLE SIN ALEGRÍA



La inflación, la desocupación, el espectro de la miseria, alcanzan en 1925 su punto más alto en Alemania. Tampoco el cine se salva de la crisis: la todopoderosa U.F.A. debe pedir ayuda a las sociedades americanas y a los industriales del Ruhr. Ciertos directores alemanes, sin mencionar a las estrellas, parten rumbo

a Estados Unidos (Murnau, Dupont, Leni). El expresionismo y el kammerspiel ya han producido sus obras más sobresalientes, y en todo caso las más depuradas. Pero se ve surgir una nueva tendencia realista que indica en realizadores y público una mayor preocupación por los problemas sociales, hasta entonces marginados por la producción. *La calle sin alegría* es uno de los más felices resultados de ese realismo social.

Su autor, Georg Wilhelm Pabst (nacido en 1895) realizó su primer film en 1923: *El tesoro*, sombrío drama cuya acción se desenvuelve en un extraordinario cuanto barroco decorado de Walter Röhrig. A decir verdad, *La calle sin alegría* es un film expresionista tanto por su escenografía (enteramente construida en galerías), la iluminación (evidentemente artificial) y por su tema melodramático: aventuras de la hija de un juez a quien la miseria empuja a prostituirse y que se encuentra envuelta en un crimen co-

metido en una casa de citas. A pesar del irrefrenable gusto de Pabst por los dramas sórdidos y violentos, su film, contrariamente a la mayoría de los restantes —que quedan fuera del tiempo al menos por su temática— desemboca sobre una realidad social precisa, la de la Alemania de posguerra camino del abismo, flanqueada por los espectros del hambre y la subversión.

Película desigual, oscura, con situaciones rebuscadas, *La calle sin alegría* se ve iluminada por la presencia de dos de las más grandes actrices de la historia del cine: Asta Nielsen y Greta Garbo. Pese a que su realismo provenga más bien del naturalismo, éste es para el director un medio de obtener una visión social que no tiene nada de documental. Pabst parece cabeza visible de lo que habría podido convertirse en una gran escuela realista alemana, si los acontecimientos históricos no hubiesen decidido lo contrario.

1926: LA MADRE

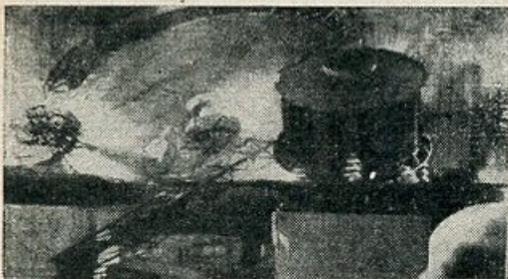


“Un film de Eisenstein parece un grito, un film de Pudovkin evoca un canto”, escribe Leon Moussinac. A mediados de la década 1920, los dos cineastas soviéticos más célebres, son efectivamente de temperamentos opuestos: Eisenstein es más bien un intelectual y sus films son en primer término construcciones; Pudovkin es más sensorial y sus films son en primer lugar poemas. Pero ambos basan su arte en la compaginación. El primero desde una perspectiva esencialmente demostrativa, el segundo más volcado a intenciones líricas.

Vsevolod Pudovkin (1893-1953) fue ingeniero químico antes de escenógrafo y actor en el Laboratorio Experimental creado en 1922 por Kulechov, uno de los crisoles de donde surgió el cine soviético concebido como arte del montaje. El nombre de Kulechov se halla ligado para siempre a su famosa experiencia en la cual el impassible rostro de Mosjoukine parecía adquirir diferentes matices, según la escena a que era confrontado por medio del montaje.

La madre, su primer gran obra, coloca de golpe a Pudovkin en primer plano. Vera Baranovskaia y Nikolai Batalov prestan su inolvidable personalidad a los dos héroes de la celebrada novela de Gorki. El film es a la vez intimista y épico: a episodios donde el estatismo de la imagen sugiere la espera, la angustia o la desesperanza, se suceden espléndidas secuencias donde un montaje cuidadosamente elaborado aumenta el vigor dramático de las situaciones. Es quizás el uso de símbolos naturales lo que mejor caracteriza el aporte real de Pudovkin. La secuencia final del film es famosa y sobrados motivos tiene para ello: tres elementos dramáticos y plásticos (motín en una prisión, una manifestación obrera, el deshielo de un río) se entremezclan e integran en un contrapunto grandioso en el cual el despertar de la primavera simboliza la toma de conciencia revolucionaria del proletariado, y donde cada elemento adquiere su justo valor en relación a los demás en una amplia y magnífica composición lírica.

1926: METROPOLIS



Fritz Lang, nacido en Viena en 1890, comenzó su carrera con series policiales (*Las arañas*, *El testamento del Dr. Mabuse*, *El jugador*) y con una de las obras maestras del expresionismo: *Las tres luces* (1921) donde la Muerte, fatigada de su tétrica labor, acuerda a dos amantes la gracia de revivir tres veces sus vidas e intentar así escapar a su fatal destino.

En 1924 realiza *Los nibelungos*, obra grandiosa cuyo tema es tomado de viejas leyendas germanas, en la cual la muerte de Sigfrido, víctima de los celos de Brunhilda, provoca la terrible venganza de Krimhilda, su imprudente y amante esposa. Así como *Caligari* representa el apogeo del expresionismo escenográfico, *Los nibelungos* es sin duda la obra maestra del expresionismo arquitectónico: lo colosal y simbólico triunfan, a base de estuco y staff, bajo la dirección de los escenógrafos Hunte, Kettelhut y Vollbrecht, para crear el desmesurado y sobrehumano cuadro de esta epopeya fantástica.

El tema de *Metrópolis* se debe a la esposa y guionista de Lang, Thea von Harbou. Especie de parábola filosófica, su idea de base parece provenir de H. G. Wells. Al pie de los rascacielos de una ciudad futurista un pueblo de esclavos

trabaja en fábricas subterráneas, para provecho de una casta de ricos ociosos quienes llevan a la luz del sol una vida paradisiaca. Una bella y joven esclava predica entre sus hermanos de infortunio el espíritu de reconciliación y resignación, en lugar de la subversión. Esto es suficiente para que el todopoderoso señor de *Metrópolis* se sirva de ella para montar una monstruosa provocación contra los obreros. Luego de graves desórdenes todo finalizará con la solemne reconciliación del amo y el cabecilla de los esclavos. Parábola mesiánica, ingenua propaganda en favor de la unión del capital y el trabajo, este film grandilocuente y pueril es importante por la belleza expresionista de numerosas escenas y por su carácter de profético documento sobre la suerte que Europa, quince años más tarde, habría de correr a manos del nazismo.

1926: NANÁ



En 1924, *La fille de l'eau* revela al mundo el nombre de Jean Renoir. El hijo del famoso pintor Auguste Renoir se inserta naturalmente en la tradición impresionista y su primer film ocupa un

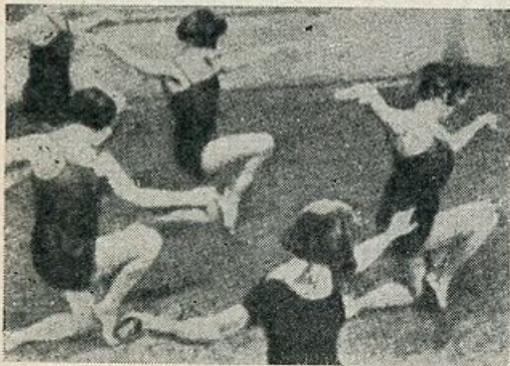
lugar destacado entre las mejores obras de la escuela cinematográfica del mismo nombre, en ese momento en pleno esplendor gracias a Louis Delluc (*La fiesta española*), Jean Epstein (*Corazón fiel*), Germaine Dullac (*La sonriente Sra. Beudet*) y Marcel L'Herbier (*Eldorado*). Los rasgos dominantes de *La fille de l'eau* —pequeño melodrama amoroso— son un notable sentido de la naturaleza (que será constante en la obra de Renoir) y el recurso de lo fantástico visual (el film contiene una bellísima secuencia onírica) que son producto del gusto de la época y que reencontraremos en ciertas obras posteriores de Renoir, tales como *La pequeña vendedora de fósforos* o el excéntrico *Charleston*.

Con *Naná*, empresa mucho más importante y ambiciosa, se completa y precisa el registro dramático y plástico de Renoir. Sus preocupaciones sociales aparecen en esta trascripción de Zola y si bien la novela es reducida al esqueleto

de su intriga, el interés de Renoir por la vigorosa descripción de los medios sociales (*Naná* preanuncia al futuro autor de *El crimen del Sr. Lange* y *La regla del juego*) y su talento en la creación de personajes muy típicos (encarnados aquí truculentamente por Catherine Hessling y Werner Krauss) se revela ya plenamente. Por otra parte, el film pone en evidencia la otra constante de Renoir: la suntuosidad plástica, obtenida aquí con soberbios decorados y voluptuosas telas, pero que sobre todo trasciende por el carácter casi sensual que confiere a su fotografía.

A través de sus primeros films, brillantes y diversos, Renoir aún se busca a sí mismo; la serie de sus grandes obras comenzará en la época sonora. Aunque un poco al margen del impresionismo y de la vanguardia propiamente dichas, a partir de esta época se perfila ya como uno de los más seguros valores del cine francés.

1926: ¡AVANZA, SOVIET!



Recordemos que el aporte esencial del cine soviético es el montaje ideológico que consiste fundamentalmente en hacer surgir una idea de la yuxtaposición de imágenes que por sí mismas no tienen ninguna relación. El valor expresivo del montaje no es sin embargo un descubri-

miento exclusivo de Kulechov, de Eisenstein o Vertov. La primera idea la han tomado sin duda de la obra de Griffith (*Intolerancia* fue proyectada en Moscú en 1921). Kulechov, gran teórico del montaje, fue influido en buena medida por el cine americano, y su mejor film: *Dura lex* (1926), recuerda a Ince. Dziga Vertov (1897 - 1954) comenzó como cameraman de noticieros con el famoso Edouard Tissé, fotógrafo de *Potemkin*. En 1922, lanza un periódico filmado llamado "Cine-Verdad" (*Kino-Pravda*) y en 1924 el manifiesto del cine-ojo. Su teoría consiste en someterse a la objetividad absoluta del lente de la cámara y en renunciar a toda puesta en escena de la realidad: se trata, pues, de filmar la vida sobre la marcha y organizar con el montaje la masa en bruto así obtenida. Toda su obra se consagrará entonces a films de montaje que son como otros tantos

cuadros filmados de la vida en la URSS y del estado de la sociedad en las diversas etapas de su desarrollo. ¡*Avanza, Soviet!* es quizás el más bello de esos frescos que exaltan los trabajos y los días de la nación, sus miserias y sus goces, sus luchas y sus esperanzas. En 1926 los terribles recuerdos de la guerra civil y del hambre colectivos se encuentran aún cercanos en las memorias, la industrialización y electrificación apenas comienzan, pero el país desborda de entusiasmo constructivo: todas esas imágenes trágicas o exaltantes, se organizan en un vasto poema épico donde los subtítulos explicativos juegan un papel primordial de leitmotiv lírico. Vertov será así el cronista y el juglar de la sociedad soviética a lo largo de una fecunda carrera en la cual su film más conocido, *El hombre con la cámara* (1929) es una especie de manifiesto filmado del cine-ojo.

1927: NAPOLEON



Dentro del cine francés, Abel Gance (nacido en 1889) adquiere características de gigante, un poco a semejanza de Griffith, océano de por medio: similar ambición temática, similar visión histórica y simbólica, similar grandilocuencia a ratos

ingenua, y sobre todo similar genialidad de descubridor en el campo del lenguaje cinematográfico.

Luego de haberse iniciado en el melodrama burgués (*Mater Dolorosa*, *La décima sinfonía*), Gance realiza en 1922 *La rueda*, drama extravagante y mítico, sobrecargado de símbolos pueriles y de delirante pathos. Pero el film contiene estupendas secuencias de montaje rápido que expresan con notable vigor —porque subjetiva— la marcha de un tren alocado. Gance lleva así a la perfección un procedimiento de estilo descubierto por Griffith; en descargo, *La rueda* influirá las teorías soviéticas del montaje, entonces en gestación.

En *Napoleón*, Gance cede una vez más a su gusto por lo épico: su visión del hombre es una hagiografía ingenua, su concepción histórica reduce el vuelo de la Revolución para glorificar a aquél que surgió de ella la renegará y fue por eso artífice de su propia derrota. Pero

también aquí el genio creador de Gance se afirma. Llevando a sus últimos límites las búsquedas de los alemanes, libera totalmente la cámara y le hace expresar los puntos de vista más subjetivos: fijada sobre la grupa de un caballo al galope, evolucionando al extremo de un cable, o lanzada al aire como un obús. Pero sobre todo, al mostrar el paisaje de Italia simultáneamente sobre tres pantallas (las pantallas laterales desarrollando a la imagen central o jugando un papel de contrapunto con relación a ésta) inaugura la polyvision y todos los procedimientos actuales de "pantalla ancha".

Creador genial y desordenado, limitado en sus ambiciones y propósitos por los imperativos comerciales, Gance no encontrará más adelante (*El fin del mundo*, *El gran amor de Beethoven*, etc.) el aliento estilístico y plástico de sus comienzos, pero continuará siendo un experimentador afanoso en agotar las posibilidades del lenguaje cinematográfico.

1927: AMANECER



Entre *La última carcajada* y su partida hacia los Estados Unidos, Murnau ha realizado un excelente *Tartufo* (1925) en el cual Emil Jannings, libidinoso y sardónico, multiplica visajes y movimientos de ojos en decorados de un expresionismo decantado. *Fausto*, su film siguiente (1926), vale, al contrario, por su sorprendente y fantasmagórica atmósfera. La primera

película que dirige en Hollywood, *Amanecer*, es un film típicamente alemán, aunque la influencia americana se manifieste por la intrusión, aunque limitada, del aire libre: el expresionismo domina aunque en forma atenuada y no tanto en el ámbito del clima general de la obra, como en el de los recursos de estilo (decorados en su mayor parte contruados en galería, efectos fotográficos subjetivos, cámara móvil). Pese a tratarse de un drama violentamente realista (por amor a una seductora, un hombre piensa en matar a su esposa) nos hallamos lejos del clima de pesadilla, harto frecuente en films específicamente expresionistas. En el ámbito plástico, *Amanecer* es un film magnífico: la fotografía de Karl Struss es cosquilleante y cálida, bañando a la obra de una atmósfera poética particularmente fascinante. Murnau permanece fiel al virtuosismo de la cámara, y el film contiene travellings famosos: por ejemplo, aquél donde la cámara precede

al amante a través del cañaveral y descubre a la mujer fatal planeando la eliminación de la esposa, en un movimiento que patentiza de algún modo el deseo del hombre por la extraña; y aquél, menos sorprendente pero más bello, del largo travelling tomado desde el tranvía que desciende del bosque hasta el centro mismo de la ciudad. *Amanecer* es además una obra maestra dentro del género psicológico: todos los pensamientos de los personajes (notablemente interpretados por Janet Gaynor, George O'Brien y Margaret Livingstone) son expresados por medio de la imagen, con un arte consumado para el detalle simbólico, el efecto visual y el comportamiento físico de las criaturas animadas.

Murnau, uno de los más grandes nombres del cine, habría desgraciadamente de hallar la muerte prematuramente a los 41 años en un accidente, luego de haber realizado el célebre *Tabú* en colaboración con Flaherty.

1927: REY DE REYES



El nombre de Cecil Blount de Mille (1881-1959) es el símbolo del gigantismo cinematográfico. Sin embargo, antes de convertirse en sinónimo de grandiosidad e hipertrofia, de Mille realiza en 1915 *Forfaiture*, film que en su época fue considerado como una obra maestra. A decir verdad, no se trata más que de un

extravagante melodrama en el cual un japonés sádico (Sessue Hayakawa) marca con un hierro al rojo a la bella mujer (Fanny Ward) que lo rechaza. El film es notable en lo que concierne al juego de los actores (en extremo sobrios para la época), así como por el estilo de la narración, elíptica y vigorosa a causa del empleo sistemático del primer plano, y la fotografía totalmente trabajada en claroscuro, en un intento de iluminación "psicológica" como la que descubrieron los italianos y en particular los dinamarqueses.

Mas, poco a poco, de Mille se ubica en la Historia y la superproducción (*Carman*, *Juana de Arco*) hasta *Los diez mandamientos* (1923) que combina la tradición italiana de las grandes maquinarias y el aporte de Griffith; y contiene episodios famosos, tales como el de la travesía del mar Rojo, obtenida por medio de un hábil trucaje. Luego de este triun-

fo, que provocaría en 1926 el célebre *Ben Hur* de Fred Niblo, reincide con *El rey de reyes*, que precede a otros monumentos del mismo género tales como *El signo de la cruz*, *Cleopatra* y *Las cruzadas*.

En *Rey de reyes*, así como en sus otras superproducciones, de Mille combina astutamente los prestigios del "gran espectáculo" con el instintivo respeto de las masas por la Historia —sacra o laica— a la que sabe aderezar de la pizca erótica susceptible de atraer al curioso sin por ello chocar al eventual creyente, haciendo de María Magdalena una cortesana agradable. Si fuese verdad que la edad mental media del público —y no sólo americano— es catorce años, entonces de Mille es el mayor maestro de un cierto cine infantil y moralizante que no ha cesado, desde sus orígenes, de producir obras ingenuas y coloridas para satisfacción de los niños, pequeños y grandes.

PALO Y HUESO

Es un film a realizarse íntegramente en Santa Fe, en escenarios naturales. Sus personajes principales son tan sólo cuatro, en los cuales se concentra el relato, ubicado entre los habitantes de la zona litoral.

Basado en un cuento inédito de Juan José Saer (autor de **En la zona**), el libro ha sido adaptado por dicho escritor y Agustín Mahieu, a quien corresponden además el guión definitivo y la dirección.

Su rodaje comenzará, según nuestros informes, en enero de 1963. Sus intérpretes principales son Lautaro Murúa, Virginia Lago, Walter Vidarte y otro intérprete aún no designado definitivamente. El resto de los papeles corresponden a gente de la zona santafesina. La fotografía está a cargo de Rodolfo Neder. Una característica saliente del film es que la producción y parte del equipo técnico corresponden a egresados del Instituto de Cine de la U.N.L., que se inician en el largo metraje.

Publicamos aquí, un fragmento del encuadre.

PATIO RANCHO EXTERIOR NOCHE

Toma 141

ROSA, inclinada sobre el brasero, vigila la carne. Su rostro está iluminado por el fuego.

T. 142

DON ARCE, de pie ante la puerta del rancho. Mira hacia ROSA, que se divisa apenas, iluminada por el brasero.

T. 143

Aparece DOMINGO en el cono de luz que sale del rancho. Lleva una botella de vino en cada mano. Los perros lo rodean haciéndole fiestas.

T. 144

ROSA se incorpora, pasándose el dorso de la mano por los ojos.

T. 145

DON ARCE junto a la puerta del rancho.

**LADRIDOS LEJANOS QUE
VAN ACERCANDOSE**

LADRIDOS

ROSA

¡Eh, Domingo...

DON ARCE

Domingo, sacá afuera la mesa.
Dejá las botellas por ahí.

DOMINGO entra en cuadro pasando junto a DON ARCE, que le abre paso tambaleándose un poco. Se agiganta la sombra de DOMINGO, que cuelga el farol del travesaño (lo vemos por la puerta) mientras las sombras se agitan pendularmente.

Sale DOMINGO llevando la mesa.

T. 146

DOMINGO se acerca a la mesa llevando el farol. Lo deja sobre ella. Los perros merodean, ladrando excitados por el asado.

T. 147

DON ARCE viene hacia la mesa. Enciende un cigarrillo y se inclina buscando. Levanta la botella. La observa. Los perros lo rodean.

ROSA entra en cuadro.

Vuelve la cabeza.

ROSA avanza hacia CAMARA.

T. 148

DOMINGO trae dos sillas y un cajón que coloca alrededor de la mesa, DON ARCE está aguardando junto a la mesa, con la botella en la mano. Cuando DOMINGO termina de colocar las sillas, se sienta. Mira hacia la cocina.

DON ARCE mira a DOMINGO.

DOMINGO mueve una silla hacia la mesa y se va. PAN. BREVE.

COCINA INTERIOR NOCHE

T. 149

DOMINGO entra a la cocina. Se para apenas traspone la puerta.

T. 150

ROSA, con el tirabuzón en la mano, sonríe malévolamente.

DOMINGO avanza hacia ROSA que sonriendo, retrocede y se corre a lo largo de la mesa.

DOMINGO trata de quitárselo, mientras ROSA resiste retrocediendo. DOMINGO trata de tomar el tirabuzón sin mucha violencia y ella se resiste, juguetonamente.

Quedan un momento inmóviles mirándose muy de cerca. Finalmente ROSA suelta el tirabuzón. DOMINGO se va con él. ROSA retrocede y se da vuelta bruscamente, mirando hacia CAMARA.

LADRIDOS

DON ARCE

¡Chichos, chichos!...
... (Alza la voz:) Domingo, traí unas sillas.

ROSA

¿Quiere que se la destape, don Arce
(Alzando la voz):
¡Domingo, traí un tirabuzón!

DOMINGO (OFF)

Está en la cocina.

DON ARCE

(En voz alta:)
¡El tirabuzón, Rosa!

ROSA (OFF)

(Gritando:) ¡No lo encuentro, don Arce!

DON ARCE

Vaya y enséñele, Domingo.

ROSA

(En voz baja:) ¿Es cierto? ¿Eh?
¿Es cierto?

DOMINGO

(En voz baja:) Dame el tirabuzón...

... (En voz muy baja:) ¡Dameló, te digo!

ROSA

(Idem:) ¿Es cierto? ¿Es cierto?

DICCIONARIO

DE LA

NUEVA

GENERACION

ARGENTINA

por SALVADOR SAMMARITANO

SUPLEMENTO I

A partir de este número comenzamos a publicar suplementos a este diccionario, publicado en dos partes en nuestros números 9 y 10/11. Estos suplementos constarán de dos partes. La primera de ellas incluirá seis nuevas fichas personales dedicadas a registrar nuevos elementos que se incorporen a la producción o que actúen en rubros no contemplados anteriormente (actores, escenógrafos, músicos) y para salvar las omisiones en que se pudiera haber incurrido. En la segunda parte se pondrá al día la carrera de los que ya han figurado en el diccionario.



FAVIO, Leonardo

Joven actor del cine argentino, debutó como tal en *El secuestrador* (1958) de Leopoldo Torre Nilsson. Su más brillante actuación tuvo lugar en *Dar la cara* (1962) de José A. Martínez Suárez. En 1960 hace sus primeras armas en la realización con el corto *El amigo*, interpretado por actores infantiles. Prepara actualmente su primer film de largo metraje. Se llamará *Crónica para un niño solo* y en él volverá a tratar problemas de la infancia y tratará de volcar artísticamente, tal vez, la experiencia de una niñez —la suya— no muy feliz.

KANTOR, Oscar I.

Nació en Puerto Madryn (Chubut), en agosto de 1927. Ha sido socio fundador de la Asociación de Realizadores de Cortometraje y actualmente es directivo de la misma. Es el director de la revista "Cinecrítica".

Filmografía: 1958: *Por nuestros hijos*. 1960: *Bochita*. 1962: *Tierra seca*. Antes de realizar *Tierra seca* fue ayudante de dirección del film *Dar la cara* de José A. Martínez Suárez.



KRYGIER, Adolfo

Nació en Buenos Aires el 24 de diciembre de 1939. Después de abandonar estudios de medicina comienza a estudiar psicología y hace incursiones por la plástica y el teatro. En 1961 comienza a realizar "bodrios experimentales" (según

sus declaraciones) pintando directamente sobre la película, al estilo de Mc. Laren, Iturralde o Walmo. Su primer película "filmada" es *Un cuentito sobre la muerte* que su autor incluye en la categoría citada. Su último film, recién terminado, es según la opinión de los que lo vieron y del Instituto Nacional de Cinematografía que la designó para el Festival de Acapulco, una obra que supera los niveles experimentales de su obra anterior.

Filmografía: 1961: *Etéreo hacia abajo*; *Subliminal 1*; *Pai*; *Un cuentito sobre la muerte*. 1962: *El compañero imaginario*.

MARTIN, Jorge (Catú)

Nació en San Isidro el 2 de agosto de 1933. Es muy conocido como dibujante humorístico, especialmente por sus colaboraciones en las revistas "Tía Vicenta" (1ª época) y "Cuatro Patas". Fue estudiante de Bellas Artes y entre 1956 y 1959 hizo experiencias en 16 mm., hoy extraviadas. En 1958 comienza a trabajar en cine publicitario y en 1960 integra un equipo con Néstor Paternostro y Tito Vallaco. Todas estas experiencias, más algunas incursiones en el cuento y en el teatro, desembocan en *La pared* su primer film de dibujos animados, del cual se encontrará una referencia crítica en este mismo número.



PICA, Reinaldo

Nació el 26 de marzo de 1926 en la ciudad de Buenos Aires. Estudió pintura y perteneció al movimiento del teatro independiente. Perteneció al grupo Taller de cine, donde actúa como iluminador.

Filmografía: 1958: *Falcini* de Jorge Macario. 1961: *Crimen perfecto* de Jorge Tabachnik. 1962: *Aquí vivimos* (mediometraje) de Alfredo Mathé. Comenzará en estos días el rodaje de *El protector* (1962) de Jorge Macario.



VESCO, Luis Roberto

Nació en Concordia (Entre Ríos) el 15 de marzo de 1929. Es egresado de la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas y de la Escuela de Cine de la Universidad de la Plata. Su labor se ha orientado hacia los films de divulgación sanitaria, social y pedagógica. Ha dic-

tado numerosos cursos y es actualmente jefe del Instituto de Medios Audiovisuales de La Plata. Es además un laureado fotógrafo y ha realizado varios informes audiovisuales. Su experiencia es vasta en los campos de la divulgación cultural y si bien ha realizado varios films, espera filmar la película en la que se exprese plenamente.

Filmografía: 1958: Mosaico. 1959: Ciudad. 1960: Cirugía. 1961: Había una vez un corazón; Alcoholismo; Teatro Argentino de La Plata; 1962: Sangre.

COMPLEMENTO

RICARDO ALVENTOSA está realizando su primer film de largo metraje. Se trata de *La herencia*, que está basado en un cuento de Guy de Maupassant. Es producido por **LUIS ANGEL BELLA-BABA** quien también proyecta llevar a la pantalla un argumento (sin título aún) de Franco Moggi y que dirigirá **HUMBERTO RIOS**.

MANUEL ANTIN está terminado su segundo film. Se trata de una adaptación de su propia novela *Los venerables todos*. Proyecta filmar *Don Segundo Sombra*.

JOSE ARCURI está filmando un nuevo cortometraje. El argumento es de Clara Fontana y lleva por título *La casa de Julio*.

JULIO CESAR BAUDOIN filma un corto en base a grabados sobre el *Martín Fierro*.

RICARDO BECHER, mientras sigue colaborando con Torre Nilsson (*Setenta veces siete*, *Homenaje a la hora de la siesta*, *La terraza*), prepara un nuevo cortometraje: *Crimen*.

MAURICIO BERU se halla abocado a la realización de un film cuyo título informa acerca de su contenido: *La historia del tango*.

FERNANDO BIRRI antes de lanzarse a la realización de su segundo largo, que evocará la gesta de Esperanza con libro de Carlino y Pedroni, realizará a base de fotos fijas un documental sobre el mismo tema: *La pampa gringa*.

ENRIQUE DAWI ha finalizado el rodaje de *La chacota*, su tercer largometraje.

SIMON FELDMAN prepara también su tercer film. Se haría en coproducción con Brasil y trataría un tema de candente actualidad.

GUILLERMO FERNANDEZ JURADO está dando los toques finales (con Isaac Aisemberg) al libro cinematográfico de *La invención de Morel* según la novela homónima de Adolfo Bioy Casares.

HECTOR FRANZI está realizando *Tarjetas postales* un corto en colores a base a las vetustas tarjetas que enviaban nuestros abuelos.

JULIO INGENIEROS filmó en 1962 un nuevo corto: *El film de la escalera*, y está preparando otro titulado *Buenas noches*.

RODOLFO KUHN se halla terminando su segundo largo *Los inconstantes*, producido por **MARCELO SIMONETTI** quien luego de este film producirá *Unos cuantos días* que dirigirá Leopoldo Torre Nilsson en base a la novela homónima de Luis Pico Estrada.



José Martínez Suárez en un momento de la filmación de *DAR LA CARA*. Actualmente prepara con Franco Moggi la adaptación de *DOMINGO EN EL RIO* de Bernardo Kordon.

JORGE MACARIO ha comenzado a filmar *El protector*, su último cortometraje. Proyecta luego dirigir su primer largo.

JUAN FERNANDO OLIVA está realizando en Santa Fe su tercera película, *La cancha*, que será filmada al estilo de los candid eyes canadienses.

ALDO LUIS PERSANO siempre en el ámbito de la Universidad ha realizado un nuevo documental: *La ciudad universitaria*.

MARTIN SCHOR filmará en base a dibujos del humorista Calé (*Rico Tipo*) un corto titulado *Buenos Aires en camiseta*.

WALMO ha realizado en 1962 otros dos cortos pintados directamente sobre la película. Son ellos *Expansión* y *Homenaje a Brasilia*, este último con estructura sonora de **RICARDO BECHER**. Prepara otro corto (*En casa de Hugo*) y debutará como actor en *La terraza* de Leopoldo Torre Nilsson.

OSIAS WILENSKI está terminando su

primer largo. Se trata de *El perseguidor*, según el cuento homónimo de Julio Cortázar incluido en su libro de cuentos *Las armas secretas*.

RICARDO ARONOVICH ha fotografiado *Los venerables todos* de Antín y se halla fotografiando el corto de José Arcuri, *La casa de Julio*.

ADELQUI CAMUSSO ha fotografiado otros dos cortos: *El campeón* de Héctor A. Tentori y *La cuestión* (título provisional) de Fernando Solanas.

VICTOR HUGO CAULA se ha iniciado como iluminador en el corto de **MABEL ITZCOVICH**: *De los abandonados*, título definitivo de *Encuesta*.

JOSE AGUSTIN MAHIEU comenzará en enero su primer film. Se trata de *Palo y hueso* según un cuento de Juan José Saer. Será su iluminador **RODOLFO NEDER**.

SOLLY dirigirá un film de montaje sobre la vida de Carlos Gardel.

Rodolfo Kuhn filma *LOS INCONSTANTES*.





EL WESTERN

O LA CRISIS DE LOS VIEJOS GENEROS

por MILTON ANDRADE

Nacido con el cine mismo, el western se mantuvo hasta el presente como un género estable, sin dar muestras de fatiga y sin envejecer, como lo ha demostrado el rotundo éxito alcanzado por los viejos film de Hopalong Cassidy en la TV. El sabor auténtico y levemente documental dado por el trasfondo histórico que el género encierra, es sin duda una de las causas de su permanencia en el tiempo y en el interés del espectador; aparte, claro, de sus virtudes de ritmo y movimiento, que son netamente cinematográficas.

Como representante en el presente de una época gloriosa y heroica, el western no nació, sin embargo, con el primer film del oeste, **El robo del gran tren** (The great train robbery, 1903, Edwin S. Porter). Mucho antes, desde el preciso instante en que los acontecimientos históricos se producían y registraban, un pueblo joven, en un país sin pasado ni historia, y demasiado preocupado por la pronta formación de una tradición, de héroes y de folklore propios, se apresuraba a integrarlos, mitificarlos, en la literatura y las canciones populares. Surgieron así una cantidad innumerable de baladas y melodías, inspiradas en acontecimientos de la vida de algunos **tall men** recientemente desaparecidos, (como **Balada de Jesse James, Burial of Wild Bill, Song of Sam Bass**, etc.); o evocando, de manera suave y melancólica, la soledad del hombre en la pradera (**Home on the range, On top of Old Smoky**, etc.). Mucho más nostálgicas y sentimentales, las melodías de Stephen Foster aparecen notablemente integradas y profundamente apegadas a un viejo sur imposible de olvidar. Ligado a canciones y baladas, un profuso material literario compuesto de sagas, biografías y anécdotas sobre famosos forajidos, episodios históricos y **desperadoes** de la frontera nació con ellos, narrando sus proezas y sus muertes (encaradas como una proeza más). De entre todo este abundante material anecdótico, lo más importante, lo más valioso, quizás sea la creación de lo que después se llamó "el desafortado humorismo del oeste", que ha quedado asociado, entre lo más famoso, a nombres como los de Mark Twain en sus novelas semiautobiográficas,

Bret Harte con sus poemas y cuentos y O'Henry con alguna sátira emotiva. Por otro lado, James Fenimore Cooper inaugura, con la novela larga, semi-histórica, un nuevo tipo de obra: el relato del oeste, o **western-story**, que Zane Grey lleva después a su forma clásica y popular, y otros autores se encargan de hacer prolífica y un tanto barata.

Sin embargo, es en la pantalla donde el western alcanzó sustancial, profunda, íntegra y totalmente su verdadera dimensión. Epopeya primero, en la medida en que cantó la lucha de un pueblo frente a la naturaleza, y el coraje de quienes con su sacrificio contribuyeron a formar una nación; tragedia después, en la medida que, superada la etapa épica —o creyéndose superada— el héroe, por ese entonces un mito, un símbolo, debió hacer frente a la injusticia, la corrupción y el desprecio existentes a su alrededor. Todo ello, siempre, de acuerdo a la evolución y desarrollo del nuevo arte y a las posibilidades y habilidad de los nuevos "trovadores", poetas o artesanos, según el caso. Así, pues, el western no ha sido nunca un género repetido o de lugares comunes, aunque ante ojos superficiales no aparezcan sino el **saloon**, el "pueblito", el "héroe" y los "villanos". En una cierta profundidad, no ha cesado un momento de renovarse y evolucionar. Una breve mirada a su historia lo revelará.

BREVISIMA HISTORIA

En un principio fue la ingenuidad. "Cambiamos el caballo, pero nunca el argumento", dijo una vez Broncho Billy Anderson hacia 1905, y la frase tiene su sentido. Filmados en un rollo o en dos, muy rápidamente (en una semana o menos), en exteriores siempre, y con escasos actores, era prácticamente imposible lograr films que no se parecieran. Tom Mix, Harry Carey, el mismo Anderson, eran hacia 1910 cowboys superhombres, caballerescos, infatigables, que llegaban en mudas pero estruendosas cabalgatas persecutorias saturadas de disparos, siempre a tiempo para castigar al villano (bigotudo casi siempre, y de

mirada huidiza) impidiendo el robo de ganado; o para rescatar a la muchacha, representante primaria del amor y responsable de un rudimentario pero directo lirismo. William S. Hart, por su parte, podía balear a un enemigo oculto haciendo rebotar previamente la bala en una campana que lo reflejara, si éste se atrevía con la ingenua de turno. Estos films, quizá elementales hoy, son los primeros ensayos en pos de la creación de un héroe típico, de un símbolo del valor y la integridad, que reflejara un poco el espíritu de una época que sin él, obviamente, no hubiera existido...

La pronta dilatación del metraje en la producción de films no hizo sino mejorar la salud ya robusta del género. Con **El cobarde** (The coward, 1913, Thomas Ince) el western alcanza una notable y todavía hoy admirable calidad dramática. Con **La carreta** (The covered wagon, 1923, James Cruze) surge la primera gran epopeya fílmica. Su afán de veracidad en cuanto a pintar la penetración de los pioneros en tierras salvajes, la grandiosidad de un paisaje sabiamente integrado a la anécdota, y el modelo evidente que representa para obras posteriores, colocan a este film entre los clásicos del género.

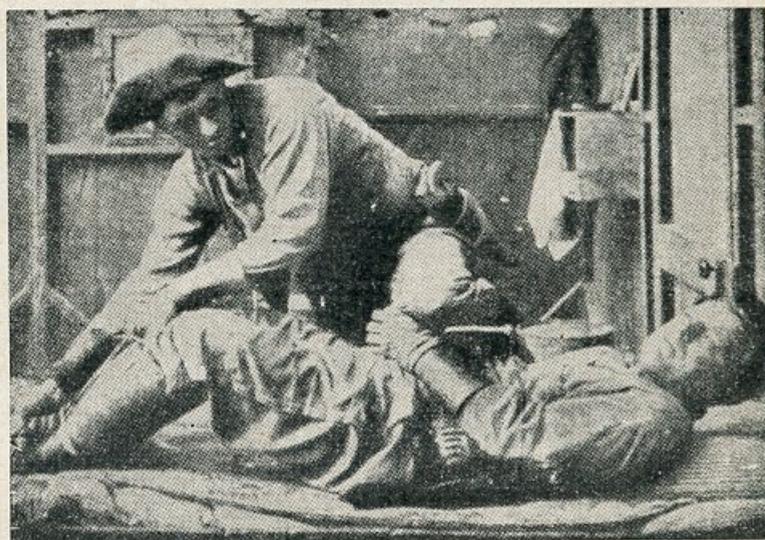
Con la llegada del sonido, que teatralizó momentáneamente algunos géneros y arruinó para siempre otros (como la comedia visual), no se alteraron las coordenadas del western. Al hacerse audibles disparos y cabalgatas se dio un indudable paso al frente. El único peligro era que el héroe fuese un charlatán o un filósofo, pero felizmente la dosis imperante de acción y paisaje fue (entonces) bastante respetada. Sonido, color, capitales abundantes, metrajes extensos, argumentos más sólidos, grandes estrellas. Y también, por qué no, prestigiosos realizadores. Los productores estaban seguros del éxito del género. Este es el panorama hacia 1940. Es la década de los super westerns, destinados sin duda a asentar de una vez por todas el prestigio de un género que probablemente no necesitaba tanto de él para subsistir, y que abriría un enigma sobre su inmediato futuro. **Una nación en marcha** (Wells-Fargo, 1938, Frank Lloyd) sobre las primeras líneas de diligencias; **Unión Pacífico** (Unión-Pacific, 1937, Cecil B. de Mille) sobre líneas férreas; **Espíritu de conquista** (Western Union, 1939, Fritz Lang) sobre los primeros telégrafos; **Murieron con las botas puestas** (They died with their boots on, 1941, Raoul J. Walsh) sobre la guerra con los indios y la masacre de Big Horn; **Hermanos contra hermanos** (Virginia City, 1938, Michael Curtiz) sobre la Guerra de secesión; **El caballero del desierto** (The westerner, 1940, William Wyler), ganaderos contra colonos; **El llanero** (The plainsman, 1936, Cecil B. de Mille); **Tierra de audaces** (Jesse James, 1938, Henry King) y **El alguacil de la frontera** (Frontier Marshall, 1941, Allan Dwan), sobre pistoleros célebres, por no citar sino las principales, son un buen ejemplo. Sus temas, bien conocidos por todos, son parte de la historia y parte de la leyenda, combinados con mucha o poca habilidad según el caso. De todas maneras, nunca fue propósito de estos pequeños "homeros" hacer una recreación histórica, puramente. Cada uno adornó la historia, pues, a su manera, y de esta forma épico-mítico-contemplativa resultó en cada caso una imagen particular y distinta del tema encarado: viril, dramática, real, poética, pero siempre emocional. He ahí el secreto de la permanente renovación y longevidad, que tan pocos aceptan y casi nadie entiende.

PRIMEROS SINTOMAS

Estos films son sin embargo el principio de una transformación más seria, que la guerra momentáneamente interrumpió sin detener. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, la producción hollywoodense se volcó a la fabricación masiva de films de propaganda, con acentuada disminución en otros géneros. Desapareció la comedia lunática del 30, propia de



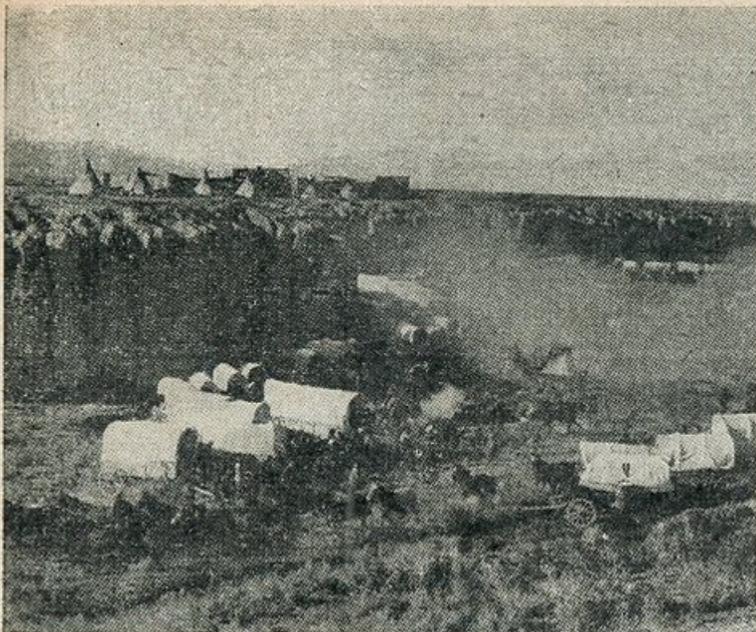
EL ROBO DEL GRAN TREN (Porter).



Escena de un film no identificado, con Broncho Billy Anderson.

EL COBARDE (Ince) con Charles Ray.





LA CARRETA (Cruze).

LA DILIGENCIA (Ford).



un país al margen, y el nuevo tipo de cine de acción comenzó a poblarse de personajes extraños. El villano bigotudo es ahora espía de una nación determinada. Es el tributo que hay que pagar cuando una nación entra dentro del concierto internacional.

De los años de guerra poco puede extraerse, con excepción de una obra maestra algo envejecida hoy: **Conciencias muertas** (Ox-Bow incident, 1943, William Wellman), film que narra con detenimiento, inconformismo y asombrosa profundidad psicológica los pormenores de un linchamiento injusto.

En el western había entrado a tallar la psicología, pero lo peor vendría después, cuando los productores descubrieran el psicoanálisis y lo instalaran en la pradera. Después de la guerra, el western ya no vuelve a sus moldes primitivos. Los films de guerra, más los westerns proveen eficazmente de acción a los ahora menos espectadores que la demandan. La solución para los productores fue (y parece ser) hacer menos westerns, pero invirtiendo en ellos mayores capitales —siguiendo el camino de las producciones del 40, pero con extensos argumentos que respalden la inversión y justifiquen y admitan a muchas grandes estrellas. **Duelo al sol** (Duel in the sun, de David Selznick más que de sus realizadores de turno, 1946) marca el camino a seguir. Aparatosa más que dramática, superficial y con escaso vuelo erótico es el melodrama que introduce a Freud, con éxito, en el hasta entonces feliz escenario de los héroes de una pieza. En un sentido totalmente opuesto **Pasión de los fuertes** (My darling Clementine, 1946, John Ford) es el mejor western jamás filmado. Pero no por casualidad. La obra de John Ford es la historia del western. Puede reclamar para sí el haber logrado, como nadie, rescatar todo lo que el género tiene de puro, es decir, de auténtico folklore. Nadie como él para extraer poesía de argumentos quizá demasiado triviales. Es el humorismo de Bret Harte, la melancolía de O'Henry, la felicidad narrativa de Mark Twain y el sentimentalismo de Stephen Foster que, todo junto, pueden dar una idea de su propia personalidad de poeta irlandés veterano. En 1939 opuso **La diligencia** (Stagecoach), a la lista arriba enumerada de superwesterns; en 1946 **Pasión de los fuertes a Duelo al sol**, en 1960 **Misión de dos valientes** (Two rode together) a **Horizontes de grandeza** (The big country, William Wyler), aunque para muchos sea una ignominia... En todos los casos, Ford es el poeta solitario que marcha contra la corriente, o al margen de ella por lo menos, debido a su preferencia por el tema menor, intrascendente, en el cual prima su siempre fresco sentido del humor y su visión sentimental de la vida.

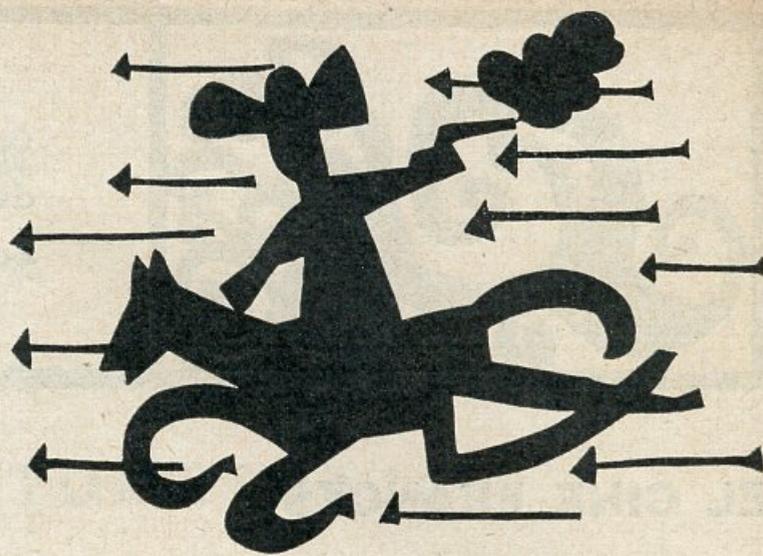
CRISIS Y TRANSFORMACION

En los últimos años, sin embargo, el western ha acusado una evolución que no concuerda ni con su historia ni con su desarrollo. El público pedía menos acción y paisaje (¿a quién le importa la poesía?) y más psicología. Ahora, el cowboy necesita sus buenas razones para disparar, y tiene que justificarse, además. Esta evolución hacia lo moderno —llamada neowestern— supone una renuncia de los elementos auténticos y naturales del género buscando un enriquecimiento (?) a través de exhaustivos desarrollos psicológicos, inspirándose en otros temas ajenos, géneros imitables, o curiosas construcciones formales.¹ Se tiende hacia una mayor complejidad argumental, con personajes también complejos, a veces históricos: John Cassavettes en **Furia maldita** (Saddle the wind, 1959, Robert Parrish); Dean Martin en **Río Bravo** (Howard Hawks, 1959). Freud, que había renacido años atrás en thrillers y melodramas: **El secreto tras la puerta** (The secret beyond the door, 1947, Lang), acabó inevitablemente por invadir el oeste. **Sueños de odio** (The man from Colorado, 1948, Henry Levin)

1) Era obvio que, después de tanto crecer e inflarse en superproducciones el western cambiaba o reventaba.

es una de las primeras manifestaciones; allí, Glenn Ford es un impotente, incapaz de impedir que su mujer suspire por su mejor amigo. En **Pueblo embrujado** (Warlock, 1958, Edward Dmytryk) Anthony Quinn aparta mujeres molestas del camino de su amigo Henry Fonda. **El rostro impenetrable** (One eyed Jacks, 1960, Marlon Brando) es sádico-masquista, y con cierta homosexualidad latente en su protagonista. Esto ya es demasiado.

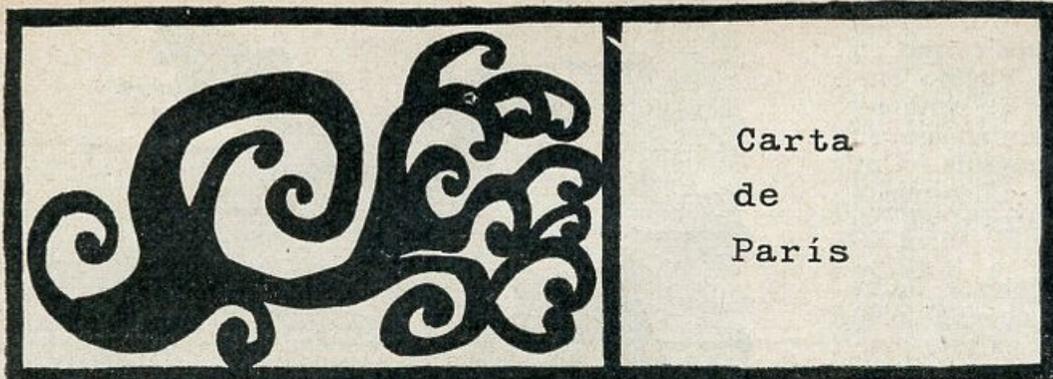
El héroe mitológico enfrentado en quiijotesca lucha a la injusticia y la maldad, en un país en evolución del cual es forjador y en medio de un paisaje consustanciado con la lucha, comienza a volverse burgués. Ahora sólo quiere la paz, el bienestar, la seguridad personal, una posición social incluso: **Asesinato entre lobos** (These thousand hills, 1958, Richard Fleischer). Evita la lucha y si pelea es por obligación: **Vendetta bárbara** (Man hunt, 1959, Henry Hathaway). Tiene su pasado, pero está cansado de la "triste fama" y quiere olvidar: **Fiebre de sangre** (The gunfighter, 1950, Henry King); **Tempestad de odio** (The lonely man, 1957, Henry Levin) y la acción —escasa— surge cuando alguien no lo deja. La narración lineal de la aventura sencilla es sustituida rápidamente. Un western policial aparece narrado mediante una sucesión de relatos: **El único testigo** (The last posse, 1953, Alfred Werker). Otras veces, la acción se sitúa en un lugar fijo, determinado, sobre el cual se aplica la unidad de tiempo y acción: **Estaba escrito** (Star in the dust, 1957, Charles Haas); **Deuda saldada** (Day of fury, 1956, Harmon Jones); **La pandilla maldita** (Day of the outlaw, 1959, André de Toth); **Sentencia cumplida** (Day of the bad men, 1957, Harry Keller); **El rehén** (A man alone, 1954, Ray Milland); y la principal, porque hoy puede verse como iniciadora de la "escuela": **A la hora señalada** (High-noon, 1952, Fred Zinnemann). La amplitud y resistencia de un género excesivamente manoseado, se pone realmente a prueba cuando alguien copia otro film extranjero, preferentemente japonés: **Historia de un crimen** (Valerie, 1957, Gerd Oswald), sobre **Rashomon** de Kurosawa; **Siete hombres y un destino** (The magnificent seven, 1959, John Sturges), sobre **Los siete samurais** de Kurosawa. Indudablemente, el género da para todo, y de cualquier cosa se puede sacar un western... Dentro del grupo de films del cual es posible todavía hablar de supervivencias y que son los que se han empeñado en mantener constantes temáticas, pueden hacerse varias conjeturas. El tema de la guerra civil es el único que poco o nada ha variado con el paso de los años, desde **Hermanos contra hermanos** hasta **La furia de los valientes** (Two flags west). Más varió el problema indio. A la reivindicación hecha por John Ford en **Sangre de héroes** (Forth Apache, 1948) sucedió la bienintencionada **La flecha rota** (Broken arrow, 1950, Delmer Daves) que habría de hacer "escuela" en una serie de obras mediocres que explotaron comercialmente las posibilidades de dignificar el hasta el momento vandálico aullador salvaje. Para creer en la sinceridad (?) de Hollywood, habrá que esperar una versión filmica de **La última frontera**, novela de Howard Fast donde con crudeza y realismo se exponen las condiciones de vida del indio de las reservas. Y el tema más viejo y puro, que se pierde confundido en los orígenes del género: el del héroe mitológico, justiciero, que viene a poner las cosas en su lugar para alejarse luego de retablecer el orden, dejando tras de sí la leyenda de su gloria, tuvo esta vez en el inexpresivo rostro de Aland Ladd —en **El desconocido** (Shane, 1953, George Stevens)— una cálida evocación. Era allí la visión infantil de los hechos que aportaba un singular y prolongado efecto poético, rubricado por una intimidad en los personajes fruto de la maestría artesanal de George Stevens en uno de sus mejores momentos. Pero ya las grandes praderas se han reducido; los rancheros son escasos, los granjeros necesitan la ley y el orden establecidos, y los héroes producto de la sociedad en transición van a desaparecer, como Shane, sin dejar rastro... En un pequeño pero admirable film de Harry Keller:



Amistad sangrienta (Seven ways from sundown, 1960) el sheriff y un forajido traban una amistad que luego sostienen con humor. Pero hay que pagar tributo a la madurez del género. El oeste ya no es más el campo de acción de bandidos "bienamados"; ya no hay sitio para ellos y por eso al final, como en este caso, tienen que morir.

El célebre cazador de búfalos desmerece la imagen creada en vida por Buffalo Bill; se ha vuelto interesado, está corrompido y actúa por lucro: **La última cacería** (The last hunt, 1954, Richard Brooks). Las travesías, tradicionalmente llenas de acechanzas y peligros, sirven ahora para que los protagonistas manifiesten inesperadas facetas de su personalidad. El desarrollo psicológico progresa con la cabalgata: **Los viajeros** (Along the great divide, 1951, Raoul Walsh), **Jardín del mal** (Garden of evil, 1954, Henry Hathaway), **Regreso al honor** (The ride back, 1957, Allen Miner). Se hacen westerns familiares: **El rebelde orgulloso** (The proud rebel, 1959, Michael Curtiz), carentes de toda progresión dramática: **Tierra inol-**

(sigue en la pág. 62)



Carta
de
París

EL CINE FRANCÉS Y LA GUERRA DE ARGELIA

por MARCEL MARTIN

Ahora que la guerra de Argelia ha terminado y la independencia de ese país ha puesto fin a una trágica hoja de la historia de Francia, podemos intentar un balance de las películas que en nuestro país han abordado en el curso de los últimos años, el tema de dicha guerra y sus consecuencias materiales y morales.

Desgraciadamente, constatamos que ese balance es flojo. Es evidente que el papel de la censura ha sido determinante en esta ausencia de películas que traten el delicado problema, y sabemos que varios cineastas (Alain Resnais, en particular) que habían manifestado su intención de abordar ese tema, se vieron obligados a dejarlo, impedidos por interdicciones previas a la filmación. Lo mismo ocurrió con la guerra de Indochina; el director Henri-Georges Clouzot había preparado (hacia 1952) un guión donde exponía las tesis de ambos sectores actuantes; la autorización de rodaje le fue negada por el Ministerio de guerra. Es, conveniente, sin duda, subrayar que no se ha producido en el curso de los últimos años, ninguna película argumental de largo metraje que sea una apología de la guerra de Argelia: los cineastas franceses han salvado su honor absteniéndose, ya que no actuando; el único que tal vez hubiera intentado lanzarse en esta aventura, Jacques Dupont, autor de un film glorificando el cuerpo expedicionario francés en Corea, está en la cárcel desde hace un año por complicidad con la O. A. S.

En el campo del largometraje, hay un único film, desde hace dos años, que aborda el problema moral de esta guerra. Es *Le petit soldat* de Jean-Luc Godard, autor de *Sin aliento* y de *Una mujer es una mujer*. El protagonista de su film es un joven anarquista que se va de Francia para no hacer el servicio militar, y por consiguiente, para no ser enviado a Argelia —no actúa exactamente por convicción política sino, simplemente, porque no desea pelear—. Se refugia en Suiza y allí es conminado por una organización fascista francesa clandestina, que le encarga asesinar a un periodista suizo, favorable a los revolucionarios argelinos; él se niega al principio, pero víctima de un chantaje, acepta la misión criminal. La acción ocurre el 13 de mayo de 1958 y durante todo el film se escuchan por radio los repor-

tajes de la rebelión militar de Argel que deberá conducir al poder al general de Gaulle en Francia.

Este film fue prohibido por la censura por su "apología de la deserción" y no porque trate, indirectamente, el tema de tal guerra. Presenta el caso de los jóvenes franceses (se dice que son alrededor de tres mil) que han huido de Francia para no hacer su servicio militar en Argelia. Sería interesante saber si el film será autorizado en el futuro por la censura, pero pareciera que esto no se producirá antes de que se haya proclamado una amnistía política en favor de los insumisos y los desertores.

Muy recientemente, en el festival de Cannes, fue presentada una película que causó sensación. *Les oliviers de la justice*, realizada en Argelia por James Blue, un joven norteamericano de treinta años que vive en Argel desde hace dos. Blue adaptó la novela de un joven escritor francés cuya familia está radicada en Argel desde hace varias generaciones. El film relata los recuerdos de juventud de un hombre que vuelto a su ciudad natal en Argelia, después de varios años en Francia, es sorprendido por un espectáculo nuevo para él: las violencias diarias, la barrera de odio que separa las dos razas. Sin embargo, él siente que debe trabajar por la reconciliación de los dos pueblos y decide reinstalarse en Argel. La acción se desarrolla, por supuesto, antes de los meses decisivos que acaban de conducir a la independencia, a través de un desencadenamiento de violencias absolutamente increíbles, y nos preguntamos, si, según el espíritu del texto, la decisión del héroe puede ser considerada meritoria. Pues la película traduce el punto de vista de un hijo de colonos, de un liberal cuyos mejores amigos son musulmanes, y sin embargo de un hombre que tiene nostalgia de la Argelia calma y próspera de 1930, cuando el destino de la colonización no había sido aún cuestionado. Pero es necesario señalar que este punto de vista es expresado con cierta sensibilidad y que el film es de una calidad humana altamente destacable. Es uno de los elementos esenciales del "archivo cinematográfico" argelino. Varias films han hecho alusión a esta guerra, sea en frases del diálogo, sea en situaciones del libreto. Así, en el bello film de Agnes Varda, *Cleo de 5 a 7*, el protagonista masculino es un joven soldado que debe partir esa misma no-

che para Argelia, y la directora del film nos lo presenta presa de un vértigo amargo y doloroso como si se sintiese condenado a muerte.

Situación semejante es la de *Adieu Philippe* de Jacques Rozier; aquí el héroe es un joven obrero que va a partir al servicio y que es dominado por una secreta desesperación. Estos dos films no se refieren sino accesoriamente al tema de la guerra, pero lo hacen con una veracidad y sensibilidad impresionantes, y reflejan adecuadamente el estado de espíritu de los jóvenes que han participado en los trágicos hechos. En el dominio del cortometraje los creadores disponen de mayores posibilidades de expresión porque estos films cuestan mucho menos y porque, eventualmente, pueden ser realizados y difundidos clandestinamente. Un cierto número de cortometrajes han sido pues, realizados sobre este tema, muy a menudo por aficionados y con medios muy limitados.

Secteur Postal 89.098 de Philippe Durand, *58 2/B* de Guy Chalon y *Le retour* de Daniel Goldemberg, tratan el problema de la readaptación psicológica y moral a la vida civil de los jóvenes que vuelven de la guerra de Argelia. En los tres casos, esta readaptación se hace con mucha dificultad debido a la atroz experiencia vivida por estos muchachos; en particular, el amor que los unía a una mujer ha sido destruido por dos años de ausencia y desesperación. En un género muy diferente, *J' ai huit ans* es un documental realizado por cineastas franceses anónimos, un verdadero film clandestino, sin existencia legal y sin visa de censura, lo que no le impide circular por las proyecciones privadas. Es un patético montaje de dibujos de niños argelinos refugiados en Túnez; estos niños dibujaron los horrores de la guerra a la que asistieron y ellos mismos cuentan lo que vieron; es un bello film, muy emocionante y un violento panfleto contra la guerra.

Debemos señalar también otros cortos (esta vez de los autorizados) que contienen alusiones más o menos precisas a la guerra de Argelia y siempre desde una perspectiva condenatoria; citaremos por ejemplo *La recreation* de Paul Carpita (el mejor amigo del héroe fue muerto "en la guerra") y *Parfois le dimanche* de Ado Kyrrou (el héroe debe "ausentarse" veintisiete meses).

Por otra parte nos enteramos que proyectos de películas sobre esta guerra recomienzan a tomar cuerpo; también se sabe que numerosos militares jóvenes han filmado más o menos clandestinamente durante su estada en Argelia; hay, pues, allí una fuente aún inexplorada de documentos que quizá sean de gran interés. Podemos entonces esperar que en el correr de los meses y los años veremos nacer algunas películas consagradas a esta trágica hoja de la historia.

CLEO DE 5 A 7 (Varda).





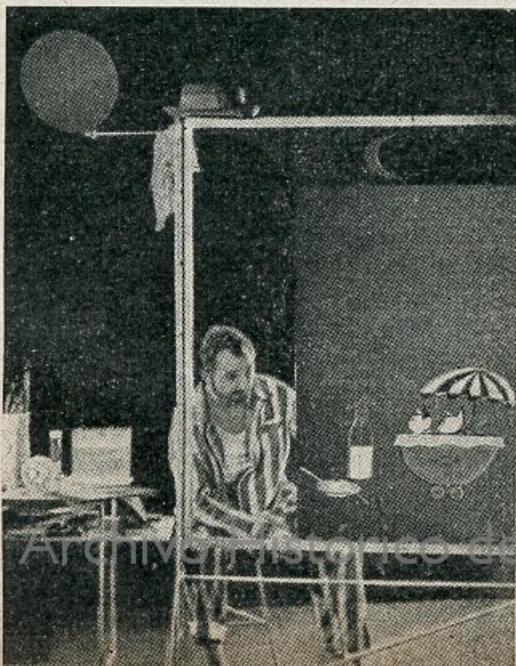
ZOO (Haanstra).

TERCERA MUESTRA INTERNACIONAL DE CORTOMETRAJE

por

ANTONIO A. SALGADO

Escena de **PINTURA PARA GATOS** de Bratislav Pojar (Checoslovaquia). El jurado cometió una gran injusticia al omitir de la lista de premios a la producción checa que presentó dos de los mejores films de la muestra: **CURSO PARA HOMBRES** y **PASION**, de Vladimir Lehky y Jiri Trnka, respectivamente.



La larga cola de público que arrancaba del auditorio de la Dirección General de Cultura asombró al más entusiasta aficionado al cine. Tres cuartos de hora después comenzaba allí la III Muestra Internacional de Cine de Cortometraje, y el asombro duró la primera función pues en las siete siguientes se repitió el fenómeno y dejó de ser novedad. La adhesión popular admite una explicación. Con buen criterio, la entidad oficial organizadora pensó que cultura no está reñida con difusión y que a cuantos más llegase el arte tanto mejor para todos. Afiches diseminados por Buenos Aires, auspiciando la Muestra, cumplieron el milagro de reunir a la gente. Este año fueron exhibidas cincuenta películas provenientes de diecisiete países, más o menos las mismas cantidades de 1957 y 1960. La comisión organizadora vio muchos más y seleccionó estos cincuenta films. El panorama no fue representativo del nivel actual de los países participantes, debido al problema de disponibilidad de copias y otros. De Alemania, por ejemplo, eran conocidas en cineclubes varias obras mejores que las tres mediocridades presentadas aquí.

Casi la única vía posible para conseguir cortometrajes, en la Argentina, es la embajada de cada país extranjero, afanosas de exhibirlos en este certamen. Eso motivó, a beneficio de muestras futuras, diplomáticas inclusiones que un riguroso criterio estético no habría admitido. De todos modos, una mayoría de los films presentados tuvo calidad, y era material reciente y desconocido para el público porteño¹. La siguiente es una reseña sobre esta Muestra; omite varios films sin interés especial.

(1) Varios de estos cortos habían sido adelantados, y los mejores presentados casi simultáneamente, por el Cineclub Núcleo.

LO MEJOR DEL CERTAMEN

ZOO, Países Bajos, 1962, blanco y negro. Director, Bert Haanstra.

Bert Haanstra filmó durante 60 días en un Jardín Zoológico sin idea de lo que iba a hacer con ese material. Le importaba obtener, eso sí, una estructura y un ritmo musicales, que tres meses de montaje efectivamente obtuvieron después. Con la cámara muchas veces oculta filmó a hombres, mujeres, niños y anima-

les, de cuyas figuras opuestas, contrastadas o repetidas surgió un humor hábilmente subrayado por la música. Mujeres afectadamente elegantes parecidas a pingüinos; tigre que se detiene para ser fotografiado; gestos de monos similares a gestos de personas; pollera a rayas transformada en cebra; tigre que pasa de una jaula a otra y se convierte en gato; un monito asustado al ver a un hombre con

careta; un turista extranjero intenta en vano sacar foto a un loro que no lo mira; mujeres charlan incluso a la hora de la siesta en que todo bicho duerme. Como Haanstra fotografía a animales dentro de jaulas y a personas fuera de ellas pero a través de las rejas, a veces resulta difícil discernir quién observa a quien. Este film encantadoramente anárquico es un continuo hallazgo humorístico, alguna escasa vez cruel para con la gente fotografiada. Además de talento y paciencia el director tiene buen gusto.

Haanstra filmará próximamente (quizá haya empezado ya) un largometraje sin actores, con la misma técnica de Zoo, y mostrará allí a gente de la ciudad en sus distintas maneras de divertirse, trabajar, etc. A priori, este metraje no parece el ideal para él. En *Fanfare* (1958), otro largo previo, pudo reconocerse la ternura y humor que lo caracterizan, pero su talento intuitivo no se adecuó cómodamente a la mayor exigencia dramática. El film desfallecía con la extensión. Pese a todo, es halagüeña la perspectiva de una *Ciudad*, de hora y media, film que no tendrá un libreto fijo como tenía *Fanfare* y en el que quizá recapture la trabajada espontaneidad, la frescura y gracia de este Zoo de once minutos. A aquellos films primitivos con acróbatas, de principios de siglo, recuerda la invención delirante de Zoo.



ACTUA TILT, Francia, 1960, blanco y negro, Director, Jean Herman.

El film quiere expresar "la angustia de un mundo mecanizado" mediante el contraste entre escenas de noticiosos de la última guerra: con campos de concentración, bombas atómicas, mutilados, ruinas, etc., y un parque de diversiones donde muchos jóvenes juegan en los aparatos afanosamente, como queriendo olvidar aquellas atrocidades. Esa oposición de tomas documentales del presente y del pasado fatiga, porque el ritmo rápido, inspirado en el montaje ruso a la Eisenstein, es excesivamente vertiginoso. Pero ese torbellino visual provoca en última instancia la moraleja del film, casi sensorialmente.

DELTA PHASE 1, Países Bajos, 1962, technicolor. Director, Bert Haanstra.

A Bert Haanstra le encargaron contar cómo se construye un dique y lo importante que era ese dique para Holanda. Pero Haanstra no pretendió abarcar la Historia del Dique y su Importancia Social, etc. Se limitó a la construcción del último tramo y eligió momentos representativos, unidos con ritmo tan vigoroso y preciso que hasta los títulos de presentación y el inevitable relato verbal se integran en un estilo personal. El film se despega del mero documento y es un canto a la inteligencia y el esfuerzo del hombre que trabaja. Una consecuencia es la alegría de vivir y esa alegría reúne a los habitantes para festejar la inauguración del dique. Entonces, el espíritu juguetón de Haanstra —hay mucho de

inocencia dentro de su cálido humanismo— acelera el movimiento de barcas que parecen alegrarse, como los hombres. El artista impregna de espíritu cuanto toca.

CURSO PARA HOMBRES (Kurs pro Muze), Checoslovaquia, 1961, marionetas animadas, afgacolor. Director y guión, Vladimír Lehy.

Los checos son maestros en el ramo marionetas animadas, y en varios géneros: marionetas de cartón, plástico, metal, vidrio, etc. La relativa novedad de *Curso para hombres* es el movimiento sintético de los personajes. Es decir, no natural como el del ser humano, sino entrecortado, lo cual ahorra representación de movimientos intermedios. Pero eso no parece aquí una falla sino un recurso expresivo, correspondido por el relato en sí que es también económico para enlazar tiempos y lugares, con esfumado de fondos o bruscas apariciones dentro del cuadro. El film cuenta cómo un hombre descansa mientras su mujer trabaja, hasta que ésta decide abandonarlo. El hombre se casa entonces con la secretaria que lo consuela, pero el nuevo matrimonio repartirá trabajo y descanso en sentido inverso. Hay ritmo, legítimo humor, y una ironía acerca del comportamiento humano. Fue un film muy aplaudido, merecidamente.

LEKKO, Países Bajos, blanco y negro. Director, Herman Van der Horst.

Descripción de muelles, salidas de barcas pesqueras y trabajo a bordo son el tema de este documental. Con un montaje rapidísimo —tomas muy breves— el film consigue admirable síntesis visual. No hay relator; no lo precisa, tampoco. Y aunque, hacia el final, el estilo pueda parecer monótono, el film capta energicamente datos de cómo pescan, comen y duermen los pescadores. En la mejor tradición de la escuela documental inglesa —a cuyo *Drifters* se parece aun en parte del argumento— este film holandés aúna un sentido del lenguaje cinematográfico y una preocupación activa por el trabajo del hombre. Estos cuidados, especialmente el primero, son típicos de Van der Horst.

LINEAS HORIZONTALES [Lines (Horizontal)], Canadá, 1960, color. Directores, Norman Mc. Laren y Evelyn Lambart. Una música de fondo, y, como imágenes, solamente líneas horizontales sobre un fondo de color cambiante. Las líneas siguen el compás y la melodía de la música, ajustadamente. Al principio, sólo se mueven hacia arriba y abajo; más adelante, parecen proyectarse en profundidad; y, por último, engendran poliedros que giran sobre sí mismos. Todo lo que es posible conseguir con este tipo de films abstractos, Mc. Laren lo consigue: sincronización perfecta, belleza plástica y ritmo.

RISAS Y MAS RISAS

DISCURSO DE APERTURA (Opening speech), Canadá, 1961, blanco y negro. Director, Norman Mc. Laren.

Los siete minutos de este film —existe una copia en 16 mm, más extensa— son un alarde de ese ingenio y ese humor que Mc. Laren derrama a raudales, incluso en su films abstractos. Este es más concreto: el mismo Mc. Laren aparece en un escenario delante de un micrófono frente al cual pretende iniciar un discurso, que no pasa de tres palabras, pues el micrófono, con terco espíritu de contradicción, o gira sobre sí mismo, o se corre a un costado, o se eleva hasta el techo. Esta lucha del hombre contra un ob-

jeto animado de espíritu la planteó el mismo director, más extensamente, en *Historia de una silla*. Con la misma técnica de acelerado que usara en otros films, Mc. Laren divierte aquí otra vez, genuinamente.

RUPTURA (Rupture), Francia, 1961, blanco y negro. Directores: Pierre Etaix y J. C. Carrière.

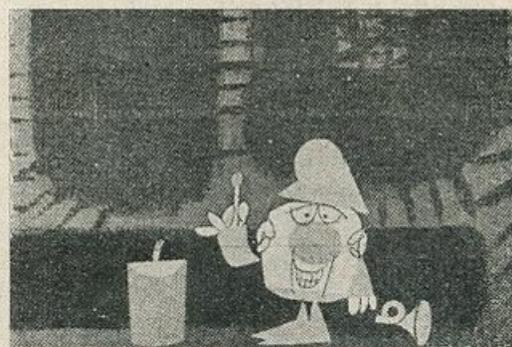
Al romper con su novia, un muchacho se sienta a escribirle una carta de despedida. Pero una confabulación de hechos menores se lo impide: la tinta mancha el papel, la mesa se desnivela, la estampilla se pega a la mesa. El final es una hecatombe, pero eso sí, el hombre no pierde la serenidad. El libreto, con continua inventiva, prácticamente explota todas las posibilidades del tema; el film es una sucesión impresionante de gags. La realización no es tan eficaz y fotografía sin mayor énfasis, desaprovechando la comicidad. Por ejemplo, cuando el protagonista, descorazonado, saca un revólver del cajón de su escritorio, una pausa antes de revelar que el revólver era encendedor-cigarrera, habría creado mayor emoción. El protagonista (Pierre Etaix) es muy expresivo, en un estilo impasible que tiene su modelo en Buster Keaton. Este y Laurel y Hardy pueden sentirse inspiradores del film.

VERY NICE, VERY NICE, Canadá, 1961, fotografías, blanco y negro. Director, Arthur Lipsett.

En la banda sonora hay diálogos, a veces un relato, y en las imágenes fotografías de todo tipo: explosión de bombas atómicas, desnudos femeninos, Khrushchev, escenas callejeras, Eisenhower, biblias y calefones. Las fotografías son estáticas pero cada una aparece pocos segundos y el film tiene un ritmo veloz. Esta velocidad conspira contra la claridad, pero el film propone un cuadro del mundo actual, caótico y enloquecido, suavizado por un sentido del humor.

HORS D'OEUVRES, Canadá, blanco y negro, dibujos animados y fotografías. Directores: Gerald Patterson, Robert Verral, Arthur Lipsett, Derek Lamb, Jeff Haley y Kay Pindal. Director artístico, Colin Low.

Este film explica que Radio Canadá transmite por radio y televisión: reportajes, conciertos, documentales sobre la vida real, teleteatros, etc., y aunque un propósito sea el documental, tiene un tono humorístico que se impone. En realidad, el film es una sucesión de chistes sueltos sobre cada actividad, por medio de dibujos animados y fotografías que aluden incluso a política internacional. El todo es un gracioso potpourri.



EL REGALO (Le cadeau), Francia, 1961, dibujos animados, eastmancolor. Director, Jacques Fausseur y Dick Roberts. El estilo del dibujo recuerda a la compañía U.P.A.: fondos no figurativos bidimensionales desbordan de color y subrayan los estados de ánimo del protagonista. Hay también parentesco con Ge-

raíd Mc. Boing, aquel personaje de cuya boca salían increíbles sonidos. En **El regalo** el mundo está trastocado; cada persona, animal y cosa emite un sonido distinto del que debiera. Un muchacho conquista a una chica cuando consigue ordenar parte de ese caos. El film no derrocha originalidad pero tiene ingenio y cierto encanto. El único ser normal desafina dentro de un coro de semejantes enloquecidos.

DOCUMENTALES Y DIDACTICOS

EL BOSQUE FLOTA (Le bois flotte, tít. francés), Polonia, 1961, blanco y negro. Director, Wladyslaw Slesicki.

Las tomas iniciales son parecidas a las de **Louisiana story** de Robert Flaherty. Un muchacho conduce lentamente un bote por riachos que reflejan la silueta de esbeltos árboles, mientras juega con animalitos. Los leñadores cortan árboles y los echan al río. Con ojo avizor y sentido del ritmo, el film visualiza los esfuerzos de los leñadores hasta que el río está cubierto de troncos. El director Slesicki es sensible al lenguaje cinematográfico. El film no tiene relator, y sí primeros planos y un montaje elocuentes. Este es un fresco y lírico cuadro —no faltan apuntes sentimentales— de la vida y el trabajo en una región boscosa ribereña.



LA PASION (Vásen), Checoslovaquia, 1961, marionetas animadas, afgangolor. Director, Jiri Trnka.

El film cuenta sintéticamente la manía de un hombre por la velocidad, desde niño hasta viejo en su silla de ruedas. Las marionetas, de movimientos y rostros expresivos, en pocos segundos describen una personalidad, un carácter. Al fondo de la anécdota hay un propósito didáctico pero, con continua inventiva visual, Trnka deja su sello personal en la historia. Es un ejemplo de film didáctico, entretenido y artístico.

UNIVERSO (Universe), Canadá, 1961, blanco y negro. Directores, Colin Low y Roman Kroitor.

Dentro de este sistema solar y fuera de él hay un universo de maravilla y un universo infinito. Los datos que suministra el relator (en castellano) empuñan al espectador en la butaca. El responsable no es solamente el mundo, que es grande, sino el film que luego de explicar cómo se fotografian estrellas mediante sistema de espejos, utiliza sorprendentes efectos especiales. Paisajes lunares, posición relativa de planetas con respecto a otros, extraños soles fuera de este sistema solar, y el mundo de las galaxias y las tinieblas están expresados con impecable sentido de la imagen y el ritmo. Este es un film didáctico e informativo filmado con imaginación.

HILANDO UN ARCO IRIS (Weare me a rainbow), Gran Bretaña, 1961, eastmancolor. Director, Edward Mc. Connell.

Es un documental sobre la industria de la lana en Escocia, desde la crianza y esquila de la oveja hasta los procesos de teñido e hilado. La limitación de este film es propia del género: debe contar su asunto en un tono didáctico y comprensible a todo el mundo. Pero el director Mc. Connell es un imaginativo para encuadrar y montar, con la preciosa ayuda de una estupenda fotografía en color. Incluso crea composiciones abstractas aprovechando fotogénicas armonías lineales de los hilos de colores. Hay un relator (en inglés) muy informativo.

EL CORAZON DE ESCOCIA (The heart of Scotland), Gran Bretaña, 1961, eastmancolor. Productor, John Grierson. Director, Laurence Henson.

Para informar sobre el pasado histórico y el crecimiento industrial de un condado escocés, este documental acumula paisajes, reflejos de árboles sobre el agua, gente trabajando, castillos, e incluso anaranjado atardecer final. No falta un solo lugar común del género. Pero el director Henson y el fotógrafo Edward Mc. Connell (director de **Hilando un arco iris**) tienen ojo perspicaz y encuentran siempre el ángulo más hermoso y funcional para destacar el gracioso movimiento de los pies de un obrero trabajando, el reguero de hierro fundido fluyendo en su canal, y a la gente, edificios y paisajes en general. A despecho del relato verbal y la limitación temática, este film es una continua delicia visual.

UN METRO LUNGO CINQUE Italia, 1959, ferraniacolor. Director, Ermanno Olmi.

Técnicos prácticos con maquetas y luego obreros ponen mano a la construcción de un dique, mientras un relator informa adecuadamente. Este film —de técnica impecable— sale de lo corriente en tres o cuatro breves momentos en que Ermanno Olmi olvida la construcción de la represa y sigue de cerca a un pintoresco capataz que dice grandilocuentes palabras, pero se conmueve mucho cuando la obra está terminada. Estos momentos aislados son, paradójicamente, una ruptura dentro del rutinario carácter documental del resto, pero permiten reconocer a Ermanno Olmi, un director personal que deslumbró hace poco a Buenos Aires con su largo **Il posto**, una denuncia de la rutina y la impersonalidad.

EL CICLISTA (Cyklisten), Dinamarca, eastmancolor, en inglés. Argumento y asesoramiento, Hennie Carlsen.

Este film enseña cómo andar en bicicleta por las calles, y es efectivo dentro de esos límites. Un chico simpático saca la mano para doblar en la esquina, y un chico feo se toma de un camión en movimiento para no pedalear, lo cual está muy mal, y esto lo entienden hasta los niños a los cuales está obviamente dirigido el film. Fotografiado con corrección, es objetable la inclusión fantástica de peces que hablan y un niño que con un anzuelo rescata su bicicleta del fondo del mar. Esta derivación parece una ingenua manera de adornar con fábula lo que era más sólido como propósito puramente didáctico.

UNA NOCHE CON EL SEÑOR SAPO (A night out with Mr. Toad), Estados Unidos, color. Productor y fotógrafo, Ken Midlehan.

Este film muestra fauna y flora de un pantano. Reconstruye en un solo movimiento las etapas de una flor al abrirse, las costumbres de alimentación y el mi-

metismo de ciertos animales, etc. Es puramente informativo.

PROPOSITOS VARIOS

KATIE'S LOT, Estados Unidos, kodachrome. Director, Nicholas Webster.

Katie es una niña que entra en la adolescencia, pero todavía se resiste a vestir y comportarse como una mujer. El film acumula observaciones sobre la conducta tan peculiar de un ser humano femenino en esa época de la vida: rechaza el primer vestido de persona grande y se refugia en los juegos infantiles, pero finalmente aceptará la tiranía del tiempo, que pasa y no vuelve. La fotografía en color es muy chillona de verdes y aunque desarrolla la evolución de los sentimientos de la chica, el final no viene naturalmente. No persiste un encanto poético. Pero, como en los films de Leopoldo Torres Ríos, el mundo de la infancia está visto aquí con descuido formal y cierta conmovedora ternura.

AUTOSPRINT, Bélgica, 1961, blanco y negro, cinemascope. Director, Hugo Brolle.

En una autopista un auto avanza a velocidad cada vez mayor. El único tema es la banda de asfalto y el costado del camino corriendo hacia atrás, y los autos pasando como exhalación cuando la cámara los apunta desde afuera. La fotografía sugiere la sensación de vértigo, de velocidad. Los ruidos no son naturalistas, y a veces obtienen efecto humorístico. Un relator indica en cifras la progresiva velocidad y poemas de Baudelaire y otros pretenden injertar cierta condición poética a las imágenes. Pero el film es más eficaz cuando queda librado a su misma intrascendencia. Seguramente a Hugo Brolle le gustan los autos y la velocidad. El cine le sirvió para documentar ese amor.

LA ESPERA (Okzekiwanie), Polonia, 1962, seres reales y marionetas de papel, agfacolor. Directores, argumento y guión, Witold Giersz, Ludwig Perski y Jan Tkaczyk.

Un hombre espera a alguien haciendo muñequitos de papel y el film se transforma entonces en uno de marionetas animadas. Los muñecos bailan, pelean por una mujer y una pareja se aleja, ante el dolor del perdedor. El film concluye con la llegada de la persona que esperaba el hombre de carne y hueso. Era una mujer, y los dos darán vida a un sentimiento quizá verdadero, quizá tan frágil como el de esos muñecos de papel. Como todo film de marionetas, éste tiene en el movimiento matemáticamente calculable de cada personaje una insospechada posibilidad poética. No la aprovecha totalmente.

CONCIERTO DEL ALBA (Concerto de l'aube), Francia 1961, blanco y negro. Dirección y argumento, Yves Prigent y Roger Ferret.

Un condenado a muerte espera el amanecer en que será ejecutado. Con ese pretexto, el film acumula imágenes de la ciudad que el preso nunca más verá. Mientras el mundo siga andando, el film tendrá cierta sugestión, porque toca el tema de la vida y la muerte. Pero las imágenes, con molestas fuentes de luz visibles, podrían ser cambiadas por otras cualesquiera y el film seguiría siendo el mismo. Es demasiado obvio que el hombre al morir, perderá todo lo que se gana vida. No hay relator, la narración se desliza fluidamente, la música es por demás fastidiosa y dulzona. Pese a su buena voluntad, los directores no supieron dar al film una personalidad.

HOGAR, DULCE HOGAR

LA PARED, Argentina, 1962, dibujos animados, agfacolor. Director, Jorge Martín.

Un muro desaparece, y un personaje que estaba delante de él, es deslumbrado por paisajes que aparecen en el mismo lugar. El film es más movido que ingenioso, pero dentro de lo que hasta hoy era el dibujo animado argentino, es un paso hacia adelante. Diseñado con pocas líneas, muy expresivo de cara, y técnica simbólica para marcar sus estados de ánimo, el protagonista —único personaje— recuerda a Emile Cohl, vía Fran-tiseck Vystreil (en *Un puesto al sol*). Falta, sin embargo, un cuidado para la estructura total. El film no crea situaciones y pareciera estar compuesto de escenas aisladas, especialmente en su segunda mitad. *La pared* es el ensayo de un realizador que prueba sus fuerzas en la animación. El producto es bastante animado.

LOS ANCLADOS, Argentina, 1961, eastmancolor, 35 mm. Director, Fuad Quintar. Partiendo de datos reales del barrio de la Boca, muy pintoresco, Fuad Quintar construye un film nada pintoresquista. *Los anclados* crea formas: la excelente fotografía (de Ricardo Aronovich) las busca en el movimiento y en el paisaje; incluso la gente es pretexto para la plástica. Música y ruidos están pensados para subrayar —nada realísticamente— la presencia del agua, del barco. La cámara recorre lentamente los rostros y las cosas, y esa lentitud deja flotando una tristeza un poco incómoda, porque las imágenes muestran gente paseando, trabajando, aparentemente feliz. Fuad Quintar crea un mundo personal, pero sólo las últimas tomas de los ancianos anclados a la ribera parecen justificar la pesadumbre. El film tiene un estilo y está anclado en él.

EL HOMBRE QUE VIO AL MESIAS, Argentina, 1961, blanco y negro. Director, Jorge Macario.

Un hombre práctica el naturismo, cree en la futura llegada de un Mesías, y descuida, mientras tanto, responsabilidades más concretas hacia su esposa e hijos.

Este no puede ser llamado un film hueco pues maneja conceptos, pero es muy basto para manejarlos. El guión estira situaciones que con síntesis habrían ganado en convicción. Los intérpretes hacen lo que pueden, pero el realizador descuida detalles y no expresa en lenguaje elocuente la adivinable profundidad del tema.

IMAGENES DEL PASADO, Argentina, 1961, recopilación de films y fotografías, blanco y negro. Director, Guillermo Fernández Jurado.

Una visión del cine argentino entre 1896 y 1933 ofrece el inconveniente de no reunir los films que fuera menester, porque mucho nombre importante hoy es sólo un nombre que debe ser mencionado verbalmente o en fotografía. A las copias las ha llevado el tiempo, pero no el olvido; y este recuerdo de Fernández Jurado tiene un valor sentimental. El film añade referencia humorística a un ademán de Bartolomé Mitre o un oportuno desconocido que no quiere alejarse de la cámara. Hay un texto, dicho con pseudo espontaneidad por Florén Delbene, que a veces sobrepone pintoresquismo a la rigurosa referencia histórica. Pero el film, de todos modos, es útil e informativo.

LA ESCOBA DE LUCINDA, Argentina, 1962, dibujos animados, eastmancolor. Dirección, producción y guión, Carlos Ochagavía.

Hay escenas, en blanco y negro, de una sirvienta esclavizada a una escoba, y otras, en colores, representando lo imaginado por ese personaje: aquí, ella es una chica sexy, una estrella de cine. Pero no le gusta esa vida y retorna a la escoba y al amor de un muchacho humilde. El film reitera que la realidad de todos los días, aunque gris, es concreta y en ella está la felicidad; los sueños, sueños son. Pero el film no tiene sugestión para sustentar esa premisa. La sucesión de blanco y negro y color, realidad y ficción, es facilonga.

AL FIN DE LA ESCALERA, Argentina, 1962, blanco y negro. Director, Julio Ingen (Julio Ingenieros).

Un hombre sube lentamente una esca-

lera —el ascensor está descompuesto— para recriminar a su novia quien está con un amante. Pero conversa con personas en la escalera y cuando el ascensor está arreglado, ante la sorpresa de los demás, el hombre vuelve hacia abajo, sin haber visto a su novia. Las situaciones son forzadas, pareciera que toda la casa estuviese esperando que el hombre pase para hablar con él. Dentro de su trivialidad el film tiene cierto sentido. Un acto aparentemente caprichoso de una persona puede tener una motivación oculta. Esta obvia conclusión no es profundizada —el film dura apenas nueve minutos— e incluso la reacción última del hombre no surge de un estado de ánimo visible. Julio Ingen puede hacer cosas mejores.

HORNO DE LADRILLOS, Argentina, 1961, blanco y negro. Director Néstor Paternostro.

Las imágenes muestran escenas en un horno de ladrillos: caballos chapaleando barro, hombres colocando ese barro en moldes, poniendo lo moldeado a secar, etc. Hay una música folklórica al fondo y el film ensaya un contrapunto entre esa música y los movimientos repetidos de los hombres y las bestias. Pero no extrae del trabajo un significado de sacrificio, de esfuerzo humano; el film es una reproducción externa de figuras que parecen autómatas. La reiteración de los mismos movimientos aspira a una sugestión poética, pero la fotografía es poco sugerente. El film queda como una descripción documental, naturalista. El contrapunto con la música es pueril.

FIESTA EN SUMAMAQ, Argentina, 1961/62, blanco y negro. Director, Aldo Luis Persano.

Este documental, filmado en escenarios reales del interior argentino, describe una fiesta cuyos orígenes se remontan al siglo XVIII, repitiéndose año tras año, sin perder vitalidad. Quien no tiene vitalidad es el film, presumiblemente por escasez de medios técnicos. El relato verbal explica más de lo que muestran las imágenes, escasas y pobres. Hay tomas de fotografía confusa. Es elogiable una preocupación por las tradiciones nacionales, pero se las debe mostrar más gráficamente.

LOS PREMIOS

El jurado de la III Muestra Internacional de Cine de Cortometraje, integrado por Isaac Aisemberg (Asociación de Cronistas Cinematográficos), Simón Feldman (Directores Argentinos Asociados), Arturo S. Mom (Fondo Nacional de las Artes), Jorge Oubiña (Instituto Nacional de Cinematografía) y Frida Schultz de Mantovani (Comisión Nacional Argentina para la Unesco, otorgó los premios siguientes:

Premio DIRECCION GENERAL DE CULTURA, a las mejores películas del certamen.

CABILDO DE ORO, Actua Tilt (Francia, Jean Herman) y **Delta Phase 1** (Países Bajos, Bert Haanstra).

CABILDO DE PLATA, Universo (Canadá, Colin Low y Roman Kroitor).

MENCIONES ESPECIALES, Zoo (Países Bajos, Bert Haanstra); **Concierto del alba** (Francia, Yves Prigent y Roger Ferret); **Una noche con el señor sapo** (Estados Unidos, Ken Middlehan); **Autosprint** (Bélgica, Hugo Broille); **Líneas horizontales** (Canadá, Norman Mc. Laren); **Los anclados** (Argentina, Fuad Quintar), por el color; **Fiesta en Sumamao** (Argentina, Aldo Luis Persano), por su esfuerzo de aproximación a la realidad argentina.

Premio INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA, a las mejores películas argentinas.

CABILDO DE ORO, La pared (Jorge Martín) y **La escoba de Lucinda** (Carlos Ochagavía). Ambos films fueron distinguidos como reconocimiento al alto nivel alcanzado por el dibujo animado argentino.

CABILDO DE PLATA, Horno de ladrillos (Néstor Paternostro).

Premio FONDO NACIONAL DE LAS ARTES, a los mejores films artísticos.

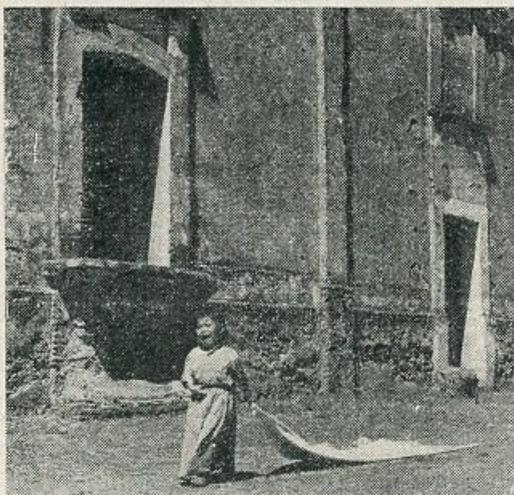
CABILDO DE ORO, El regalo (Francia, Jacques Fausseur y Dick Roberts).

CABILDO DE PLATA, El bosque flota (Polonia, Wladislaw Sle-sicki).

Premio COMISION NACIONAL ARGENTINA PARA LA UNESCO, a la mejor película educativa.

CABILDO DE PLATA, El ciclista (Dinamarca, Hennie Carl-sen).

NAZARIN: EL FIN Y LOS MEDIOS



NAZARIN (ídem). r.: Luis Buñuel. a.: novela homónima de Benito Pérez Galdós. g.: L. Buñuel y Julio Alejandro. spv.d.: Emilio Carballido. f.: Gabriel Figueroa. mtj.: Carlos Savage. a.r.: Ignacio Villarreal. i.: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmain, Luis Aceves Castañeda, Noe Muruyama, Rosenda Monteros, Jesús Fernández. pr.: Manuel Barbachano Ponce. spv.pr.: Carlos Velo. dst.: PEL-MEX. o.: México, 1959. f.e.: 22.11. s.e.: Paramount. dr.: 98'. c.: proh. men. 14 a. (Este film obtuvo un premio especial del jurado en el Festival de Cannes, 1959).

Nazarín es, desde ya, una obra clave de Buñuel. Este film admirable es anterior a *Viridiana* y puede descubrirse en la íntima relación que une tema y personajes. Ambos pertenecen a una misma preocupación de Buñuel: la visión crítica y simbólica de un mundo que, para él, padece de una enfermedad: la hipocresía y la soberbia dominadoras, la opresión y la injusticia. Su visión de la realidad, como en Goya, no pierde con los detalles veristas la intensa aprehensión de valores simbólicos u objetivos que configuran la realidad profunda. El mundo de Buñuel, reflejo de su ardiente amor, que es también odio a lo antivital, se manifiesta con un furioso rechazo, cruel y violento, a las fuerzas seculares que impiden al hombre un desarrollo armónico y total. Pero nunca es esquemático; a pesar de su visión histórica de la sociedad actual, que ataca en sus puntos esenciales de decadencia y corrupción, Buñuel capta con fuerza ritual los elementos irracionales y vigentes de la humanidad: la crueldad, el amor y todas las morbosidades de una sexualidad deformada por los tabúes. Más aún, Buñuel participa de esa fuerza irracional; la expresa ahondando los abismos inconcientes, desnudando sus raíces oscuras. Buñuel, en su larga trayectoria del *Perro andaluz* al *Ángel exterminador*, mantiene una coherencia interior que no afectan altibajos ni irregularidades. Por eso, su vigoroso impulso antifetichista se mani-

fiesta en el periodo de directa participación en el surrealismo mediante un lenguaje poético de audaces yuxtaposiciones. Y su virulencia social aparece así en las imágenes eruptivas de *L'age d'or*, mientras la expresión poética de la rebelión asoma en breves deslumbramientos tanto en *Tierra sin pan* como en *Robinson Crusoe* o en la explosiva clave de *El*.

Un poema de la crueldad del mundo vista como un hecho concreto y no como una simple y aislada cuestión moral es *Los olvidados*, visión terrible de la infancia abandonada.

El tema de *Nazarín*, en cambio, como en *Viridiana*, es el fracaso de la caridad y, aunque aparentemente se aleje de su desaliño habitual en un mayor rigor expositivo, hallamos otra vez y con mayor amplitud, el mundo desesperado y barroco que le es inherente.

Nazarín, el evangélico sacerdote, cree en la aplicación literal de las enseñanzas de Cristo. Su bondad y caridad lo llevan a dar todo de sí, asistir a asesinos y ramerías, chocar con la justicia y el poder, colocarse por fin, fuera de la jerarquía eclesiástica. Como en un famoso pasaje de los *Karamazov*, Buñuel sienta una dolorosa e irónica parábola: si Cristo volviese a la tierra, sería incomprendido y atacado, tachado de subversivo por su misma iglesia. Sin embargo, Buñuel señala también que la caridad de *Nazarín*, que en su pureza absoluta lo lleva de fracaso en fracaso, padece de anacronismo y parcialidad. Si bien su auténtica rebeldía contra la hipocresía del mundo lo lleva a un conflicto con las jerarquías fariseas, su intención de asistir a pobres y enfermos, a extraviados y abandonados no logra tampoco un efecto positivo. Su aislada evangelización no alcanza a manifestarse porque es abstracta, ideal, incapaz de integrarse al medio que lo rechaza o no lo entiende.

El error de *Nazarín* es llevar su cruzada al fracaso mediante una bondad estéril, limitada a una caridad fragmentaria, en lugar de llegar a las raíces de la injusticia y luchar contra sus causas.

La desesperada y grandiosa concepción de Buñuel transforma el largo periplo en una especie de paráfrasis de la Pasión. Pero con una sensible diferencia. No cree en una santidad ideal, sino en una profunda modificación del hombre, que no puede partir de una abnegación abstracta, sino de una transformación total de su actitud frente al mundo. Por eso *Nazarín* fracasa en su intento de comunicarse y es una víctima más del irracional extravío de los hombres.

Como otras obras del autor, *Nazarín* sintetiza genialmente el claroscuro de la condición humana, donde el amor surge de las raíces más tétricas y deformes, y el mal es una presencia vital y terrible que no actúa como una antítesis negativa, dualista, sino como un componente directo y tangible de la vida, que el hombre debe superar enfrentándolo en sus reales implicaciones terrenas.

Buñuel lleva a sus patéticos personajes, desde *Nazarín* a sus acompañantes, las dos mujeres y el conmovedor enano, a la quiebra total, a la aniquilación de todos sus intentos de amor y redención. Y sin embargo, su visión es demasiado grande y vital como para considerarse negativa. Buñuel es un testigo terrible del mundo: no le ofrece paliativos fáciles, desnuda sus peores abismos. Su ardiente virulencia es un revulsivo demasiado violento para quedar en una sentimental desesperación melancólica: *Nazarín* no es una lamentación por los males del hombre. Es una imprecación tangible y poderosa.

Es casi innecesario destacar que el arte



EL
OJO
DE LA
CRITICA

de Buñuel llega aquí a una madurez barroca que no excluye una austera simplicidad expresiva.

Desde sus imágenes-choque, crueles y violentas, a la corrosiva crudeza de la admirable fotografía, Nazarín alcanza un intenso equilibrio, donde cada encuadre representa una absoluta fusión de sustancia y rigor formal.

Sería imposible resumir la riqueza de este film en un análisis lógico. Buñuel se revela de nuevo como un feroz demitificador: la verdad de los seres humanos arranca desnuda de su confrontación con el mundo que forman y que los forma; la destrucción de todos los mitos anti-vitales es su lenguaje. Y su planteo moral, tan riguroso como violento, es más profundo que nunca.

A. M.

DOCUMENTO Y VIDA



TORERO! (idem). r.: Carlos Velo. a. y g.: Hugo Mozo, sobre una biografía del torero Luis Procuna. f.: Ramón Muñoz, con fotos adicionales de documentales y noticiarios. m.: Rodolfo Halffter. dc.: naturales. mtj.: Miguel Campos. a.r.: Emilio González, Leonardo Santos y Juan Caporal. as. taurinos: Rafael Solana y Arturo Fregoso. i.: Luis Procuna, Consuelo Chacón de Procuna, Luis Procuna Jr., Carmen, Aurora, Flor y Angel Procuna, Antonio Sevilla, Ponciano Díaz, Jesús Farjat, Paco Malgesto, Manuel Rodríguez —Manolete—, Carlos Arruza, Lorenzo Ganza, Luis Castro —el soldado—, Manolo Dos Santos, Luis Brioné y el novillero Joselillo. pr.: Manuel Barbachano Ponce. pr.a.: Jorge Werker. dst.: PEL-MEX. a.: México, 1956. f.e.: 13.9. s.e.: Gloria y G. Mitre. dr.: 75'. c.: s/r. (Film presentado en el Festival de Venecia, 1956.)

Ampliamente aplaudido en cineclubes, **Torero** fue estrenado, a seis años de su realización, en salas de segundo orden. La resonancia de este film singular fue, por eso, inmerecidamente escasa.

Con técnica peculiar, el film relata la vida del torero Luis Procuna. A partir de 1953 el productor Manuel Barbachano Ponce y el director Carlos Velo recopilaron material de noticiosos: faenas reportajes, etc., principalmente de Luis Procuna y también de Manolete, Carlos Arruza y otros diestros famosos. A la vez, filmaron expreso diversas escenas con el mismo Procuna, su esposa e hijos. Herencia de años de trabajo en el género documental, Velo intercaló tan hábilmente material ficticio con documental, que, prácticamente, no hay diferencia anotable entre ellos. El film tiene así, una unidad de estilo. Hacia 1956 estuvo terminada esta película, tan aparentemente espontánea como un documental y tan coherente como un film de argumento. Exhibida en Venecia ese mismo año obtuvo elogios de la crítica internacional.

El argumento es simple: luego de larga

ausencia un torero retorna al ruedo, y en el camino del ida al estadio repasa mentalmente: su niñez humilde, su inclinación al toreo como salida a problemas económicos, su triunfo, su miedo posterior. Una vez dentro, luego de un fracaso inicial, lucha, vence el miedo, y se rehabilita. "Pero, ¿y el domingo que viene?..."

Este asunto tiene dos caras. Por un lado, pretexto un rico documental sobre el toreo, explica minuciosamente la técnica, y más profundamente, apunta a un enfoque sociológico; millares de personas llenan las tribunas, una masa siempre ansiosa, que endiosa al torero en el triunfo y lo insulta en el fracaso. En esto no se diferencia de los públicos de otros espectáculos deportivos. En otro plano, **Torero** relata la vida familiar de Procuna. Es la parte más débil del film porque su niñez y su adolescencia están prácticamente narradas desde la banda sonora y las escenas actuales de la familia son apenas simpáticas. De todos modos, esa parte da una trascendencia colectiva al asunto: hay mucha miseria en el mundo y muchos jóvenes como Procuna, que admiran el dinero y el éxito que obtienen los nombres famosos. Hay pocos que llegan a famosos, también.

El film indaga en la psicología de un personaje y propone un cuadro más amplio. Esta biografía de Luis Procuna descubre, a la par que el protagonista los va descubriendo por sí mismo, los tres enemigos del torero: el toro, el público y el mismo torero. Eso le hace comprender su soledad en medio de la multitud que tiene los ojos clavados en él. Esta soledad es, curiosamente, la misma del artista que da todo de sí en cada obra comprobando que a los demás sólo interesa un acto, una forma, exteriores a él. La angustia mayor, la del hombre, queda en ambos dentro del alma, y a los demás no les importa.

Hay ciertos desniveles. Un relato en primera persona repite —a veces— sin necesidad lo que las imágenes muestran más elocuentemente. Y, en general, indeciso entre la descripción de ambiente y la introspección psicológica, el film no supera una cierta ambigüedad, una falta de centro; no llega al fondo en ninguno de los dos terrenos. Esto provoca cierta frialdad y desapego sentimental del espectador. Pero persiste el interés, porque el lenguaje de Carlos Velo es muy cinematográfico. Tiene imaginación visual y sugiere, por ejemplo, cobardía y decisión con dos brevísimas tomas, intercaladas en un contexto más amplio, de dos pies que ora huyen, ora se afirman al suelo. Pero, principalmente, su temperamento cinematográfico está en todo el montaje que encadena tomas breves y culminantes, rápida, vertiginosamente, como hacía Eisenstein. También hay una influencia del neorealismo italiano, apreciable en la búsqueda de verdades humanas en personajes humildes y representativos. Esta influencia había sido aún más clara en **Raíces** (1954) un film donde Velo colaboró en el guión.

Por encima de fallas interpretativas —en personajes secundarios— y reiteraciones, este film de Carlos Velo, el primero que dirigió, tiene el mérito de saber expresar con sostenido aliento cinematográfico el lado oscuro de un mito brillante. Con menos convencionalismos argumentales de cuantos gastó Robert Rosset en **Toros bravos**, con menos conversación y melodrama de los que abusó Bardem en **A las cinco de la tarde**, este film mejicano expresa más. La mirada de Velo es la lúcida, penetrante, que ve más allá de las cosas.

A. A. S.

TALENTO IRREGULAR



LA CIFRA IMPAR. r.: Manuel Antín. a.: cuento **Cortas de mamá**, del libro **Las armas secretas**, de Julio Cortázar. g.: M. Antín y A. Ripoll. ad.: M. Antín y Arturo Cerretani. f.: Ignacio Souto. cm.: José García. f.f.: Enrique Ahl. m. y d.m.: Virtú Maragno. d.a.: Ponchi Morpurgo y Federico Padilla. mtj.: Antonio Ripoll. a. r.: Bernardo Arias. mq.: Sigfrido Piccone. pn.: Esther Cabrera. i.: Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Sergio Renán, Milagros de la Vega, Maurice Jouvét. pa.: Harding-Schon. j.pr.: Carlos Parrilla. dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1961. f.e.: 15.11. s.e.: Metro, Trocadero, G. Splendid, Medrano, Park y Príncipe. dr.: 85'. c.: proh. men. 14 a., enc. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Sestri Levante, 1962.)

Algunas declaraciones sinceras, y quizá impulsivas, de Manuel Antín no deberían desenfocar el centro de la cuestión. Para apreciar valores artísticos —y humanos— no es buen criterio aquél que se guía de la simpatía o antipatía despertadas por las afirmaciones personales del autor, fuera de su obra; en ese caso, podría ser más apreciado —injustamente— quien mejor defendiera a sus creaciones con palabras astutas. Lo cierto es que las obras suelen defenderse o hundirse por sí mismas, y nadie, por ejemplo, trasladaría a la obra de Orson Welles el eventual desagrado que pudieran provocarle las palabras del mismo Orson Welles. Por otro lado, la historia del arte enseña que hubo artistas inmensos y muy callados, y que pocos de ellos realizaron creación excepcional en su primer trabajo. Incluso en el cine argentino 1962.

"Prefiero un cine abstracto, y no sé si eso significa un cine realista o no". Así contestó Manuel Antín una pregunta sobre si su film **La cifra impar** era realista. Esa frase entronca con otra de Torre Nilsson, años atrás, cuando afirmó que quería reflejar en sus films a la vida tal como es, en su mezcla de realidad e irrealdad. Coincidencia que está ratificada en **La cifra impar** y en los mejores films de Torre Nilsson, (**La casa del ángel**, **La mano en la trampa**) por los elementos no cotidianos que ambos manejan: mundos de pesadilla moral, con culpas presuntas o ciertas de un pasado que afecta al presente y lo esteriliza. Pero hay una diferencia entre ambos: Torre Nilsson quiere ilustrar con casos extremos acerca de prejuicios típicamente argentinos; Antín no pretende trascender la anécdota; ésta termina con el film.

La cifra impar es el primer largometraje de Antín y cuenta la historia de un matrimonio edificado encima de la muerte de un hermano de él que había sido novio de ella antes. La pareja se muda a París, pero el recuerdo de ese

hermano muerto los persigue. La madre, sola en Buenos Aires, envía cartas triviales. En una de éstas anuncia, sorprendentemente, que aquel hermano —muerto— viajará a Europa pronto. La madre chochea, piensan, pero ellos dos, que no están locos, van a esperarlo a la estación. Nadie llega, naturalmente, porque los fantasmas no viajan en tren. Ya había llegado a ellos por medio de la angustia. La espera en la estación ratificó formalmente esa presencia.

Un tema así no admitía un tratamiento corriente. El film ubica la acción en París, —hay exteriores filmados allí— e intercala raccontos que iluminan el presente. Esta técnica ni es genial ni es novedosa, pero está utilizada con sensibilidad. Un personaje dice que tal hecho es como un rebote de pelota que lo volviera al pasado, y el film intercala la imagen de una pelota picando frente a la casa donde ese personaje pasó niñez y juventud. Este mismo ve alejarse físicamente a su mujer y aparece una imagen de ésta al lado de su ex novio, junto a quien ella se aleja espiritualmente de él. Cuando llega el tren a la estación, en las últimas escenas, aparece efectivamente en el andén el hermano muerto del brazo de la madre; su carta lo hizo viajar a Europa del brazo de su locura o su rencor. Esas tomas, subrepticamente intercaladas ahora, ya habían aparecido antes con propósito realista. Su reiteración fuera de la cronología les da un sentido y una sugestión particulares. Lo mismo la imagen del tío cruzándose con el protagonista, que la primera vez sólo indica visita del tío a la casa, y al repetirse —con diálogo— destaca un estado de ánimo del protagonista.

A esta altura de la evolución del cine no asombran mucho los aciertos formales. Más aún cuando obras anteriores pueden haberlos inspirado. Pero tanto más probable que la influencia de Alain Resnais es la de *Cartas de mamá*, cuento de Julio Cortázar en que se basa la película y en el cual había ese mismo uso imaginativo del tiempo. La literatura y el cine suelen influirse recíprocamente. Además, un antecedente de *Hace un año en Marienbad* —reconocido por el mismo Robbe-Grillet— es la novela argentina de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel*. Nadie es profeta en su tierra, pero quienes adjudiquen extranjerismo a Antín, deberán recordar ese antecedente. A algunos, también *Morel* podrá parecer quizá extranjerizante, pero de todos modos la fantasía seguirá perteneciendo al dominio común.

Si se tiene en cuenta que éste es el primer largometraje de un director argentino, habrá justificable sorpresa ante la belleza visual de *La cifra impar*. Hay movimiento virtuoso y seguro de la cámara en trayectos complejos; hay continua elaboración del montaje (Antonio Ripoll), pocas veces tan expresivo en la historia del cine argentino; hay sobriedad y justeza en la interpretación de Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Milagros de la Vega y Sergio Renán, aunque la segunda parezca un poco madura o el último demasiado joven para sus partes. Y sobre todo, este film tan pensado, tan aparentemente artificioso, tiene mucha calidez. Sólo la música es efectista y molesta. Todo indica que Antín es sincero al expresarse como lo hace. Que su estilo no es una postura afrancesada sino el producto de una visión sincera del mundo. El director encierra a los personajes en sus sentimientos, deja de lado pintoresquismos, y subraya esos sentimientos por medio de la realidad que rodea a los personajes.

La primera mitad del film es la más atractiva. Hacia el final el brillo de la

realización no enriquece al asunto; es solamente brillo formal. Los diálogos, casi siempre exactos y pulidos, se acercan allí a la cursilería. Y aunque el film sea muy conversado, los personajes se lamentan de que nunca hablen el uno con el otro. Ocurre que reclaman, con justicia, decirse cosas, no sólo hablarse con frases pulidas. Por lo demás, equivocadamente, la película pone en sus bocas conclusiones que el espectador debió sacar por su cuenta.

Públicos imaginativos podrán hacer mil y una suposiciones psicoanalíticas con los distintos triángulos a que las relaciones entre la madre, el hijo fuerte y mayor, el hijo débil y menor y la mujer joven pueden dar lugar. Pero el film necesitó mayor hondura para compensar el deliberado esquematismo con que están planteadas esas relaciones. No toca, como habría hecho Robert Bresson, pasiones humanas intensas y universales; sólo un complejo de culpa particular, casi patológico. La objeción más importante a Manuel Antín es no haber enriquecido con observación de la conducta humana las relaciones entre los personajes. No es bastante matizar con lustrosa forma una situación única.

Antín ha declarado que le interesa la literatura; hacer cine es, para él, otra manera de hacer novela. No obstante, comprendió las exigencias del medio cinematográfico y usó expresivamente la fotografía, la escenografía de interiores y exteriores asombrosamente funcionales, la cámara y los actores. Como nadie lo hiciera desde la aparición de Torre Nilsson, Antín ha revitalizado el lenguaje del cine argentino. Pero el brillo formal parece a ratos insuficiente; más acá de Bresson, se aproxima peligrosamente a Albicocco. Este film irregular es, con todo, un esfuerzo renovador y talentoso.

A. A. S.

POESIA SIN VUELO



HADAKA NO SHIMA (La isla desnuda). r., a., g. y dc.: Kaneto Shindo. f.: Kiyoshi Kuroda. m.: Kikaru Hayashi. mtj.: Toshio Enoki. s.: Kunie Maryama y Matsuo Ohno. i.: Nobuko Otowa, Taiji Tonoyama, Shinji Tanaka, Masanori Horimoto. pr.: Kindai Eiga Kyokai. dst.: INTERNACIONAL. o.: Japón, 1961. f.e.: 3.8. s.e.: Libertador y Paramount. dr.: 75'. c.: s/r. (Este film obtuvo los siguientes premios: Gran Premio ex-aecqueo, con *Cielo despejado*, en el Festival de Moscú, 1961. Mención Especial en el Festival de Festivales de Acapulco. Mención "Recomendada" del Ministerio de Educación del Japón).

La isla desnuda obtuvo elogiosas críticas europeas luego de exhibida en Moscú, 1961. Tras tres años de planificación fue filmada durante dos años, en una isla solitaria del Japón occidental, con suma economía de medios, por un equipo de trece técnicos, incluyendo al director. Se prescindió de maquillador, utileros y encargado de vestuario, y sólo dos intérpretes, Otowa y Tonoyama, fueron profesionales. Esta película impulsó la producción independiente en Japón. En la versión estrenada en la Argentina faltan veinte minutos con respecto a la original.

El asunto es escaso. En una pequeña e inhóspita isla vive un matrimonio de campesinos y sus dos hijos. Un bote es el único lazo con la gente del pueblo. En este bote acarrear agua, cubo a cubo, para rústicos sembrados en la tierra arenosa de la isla. Esta vida monótona, de constante sacrificio físico, sólo es alterada por la sucesión de las estaciones, la venta anual de la magra cosecha, la enfermedad o muerte de algún familiar. Hay música, ruidos, y, en ocasiones, sollozos y coro de voces infantiles, pero el film carece de diálogos; este mutismo tiene escasos precedentes en films sonoros. Diversos planos son favorecidos por el silencio: las siluetas recortadas sobre la tierra y el bote; la mujer mirando a lo lejos una barca que parece llevarse algún sueño perdido; la admiración del médico ante la abnegación de la familia.

La relación entre hombre y tierra no tiene un sentido sentimental o ideológico; los une la imperiosa necesidad de sobrevivir. Una pareja acarrea agua para su isla en el mismo ritmo inexorable con que las olas de *El hombre de Arán*, de Flaherty, recordaban puntualmente a los hombres que la vida es lucha y el esfuerzo, seguridad. Esta letanía visual reitera la fatalidad de un destino. Cierta monotonía es inevitable, sin embargo, porque *La isla desnuda* no aprovecha escenas que habrían enriquecido al film. El pudor de Kaneto Shindo para subrayar cuando debiera hacerlo, hace pasar casi inadvertida, por ejemplo, la inmensa alegría de la mujer al descubrir un puñado de tierra negra.

No importa tanto el conflicto, como el clima mismo del film; su meta no es el drama sino la poesía. Pero un poema es una estructura sutil, donde cada palabra —en la poesía escrita— y cada imagen y sonido —en la cinematográfica— tienen importancia fundamental. Por eso, la iluminación casi vertical y la música que reitera una dulzona línea melódica, son aquí fallas importantes. Hay, además, distanciamiento entre el director y su tema. El film relata experiencias vividas por él en su niñez y es probable que haya narrado el asunto desde afuera para no dejarse engeguer por la nostalgia. Las secuencias de la vida en el colegio, la lucha contra el frío y una fiesta en lancha tienen, por eso, breve duración. Esta sobriedad desborda, con todo, en escasos momentos de ternura: al padre agradece efusivamente al hijo el pez que atrapó con sus manos. Y en otros momentos de dolor: la muerte y el rito implacable de la cremación y el entierro, donde el silencio provoca aterradora sugestión.

No molesta mayormente que los personajes estén siempre callados, pues ese comportamiento no viola, en general, la lógica de la narración. Pero, por limitar a la gente a silencio, Shindo empobreció seguramente las posibilidades del guión. Por lo demás, una película estará tanto más lograda cuando sus personajes digan las palabras necesarias; no es imprescindible que digan pocas o ninguna.

La decorosa realización, la ausencia de

convencionalismos y concesiones al espectáculo, convierten este film japonés en una obra de expresión, valor disminuido por la escasa imaginación puesta en juego. El film tiende siempre hacia una poesía que no llega. La mejor cualidad de este cuadro de costumbres con pretensiones líricas es, en definitiva, la ausencia de defectos; para que el espectador se comprometa en lo hondo, le falta vigor, densidad. La distancia que mantiene Kaneto Shindo entre él y el tema, hecha de prudencia y recato, se convierte luego en respetuosa indiferencia del espectador hacia el film.

A. A. S.

TORRE NILSSON 1962



SETENTA VECES SIETE. r.: Leopoldo Torre Nilsson. a.: cuentos breves "El Prostíbulo" y "Sur Viejo", de Dalmiro Sáenz. g.: Beatriz Guido, L. Torre Nilsson, Ricardo Luna, D. Sáenz y Ricardo Becher. f.: Ricardo Younis. cm.: Aníbal Di Salvo. f.f.: Juan Ritter. m. y d.m.: Virtú Maragno. d.a.: Oscar Lagomarsino. mtj.: Jacinto Cascales. a.r.: Jorge Mobaied. s.: Jorge Castronuovo. mq.: Orlando Villone. v.: Paco Jamandreu. est.: Lumiton. l.: Alex. i.: Francisco Rabal, Isabel Sarli, Jardel Filho, Nelly Prono, Alberto Barcel, Blanca Lagrotta, Jacobo Finder, Walter Santa Ana, Juan C. Berisso, Ilda Suárez. pr.: Antonio Motti. j.pr.: Julio Godoy pa. y dst.: ARAUCANIA. o.: Argentina, 1961/2. f.e.: 30.8. s.e.: Ocean, Gral. Paz, Flores, R. de la Plata, P. del Cine, Majestic, Constitución, Cuyo, G. Córdoba y G. Lugano. dr.: 92'. c.: proh. men. 18 a. (Este film fue exhibido en el Festival de Cannes, 1962).



HOMENAJE A LA HORA DE LA SIESTA/ QUATRE FEMMES POUR UN HÉROS. r.: Leopoldo Torre Nilsson. a.: obra teatral homónima de Beatriz Guido. g.: L. Torre Nilsson y B. Guido. d.: —versión francesa—. Albert Barille. f.: Alberto Etchebehere. cm.: Aníbal Di Salvo. f.f.: Juan Ritter. m. y d.m.: Jorge López Ruiz. d.a. y dc.: Oscar Lagomarsino. cn.: "La banda de Alejandro", de Irving Berlin, por Harry Roy. "Bésame mucho", de Consuelo Velázquez, por Xavier Cugat. mtj.: Jacinto Cascales. as. art.: Ricardo Luna. a.r.: Jorge Mobaied. s.: Jorge Castronuovo. mq.: Orlando Villone. l.: Alex. i.: Alida Valli,

Paul Guers, Alexandra Stewart, Violeta Antier, Glauco Rocha, Maurice Sarfati, Francisco Pinter, Luigi Picchi, David Conde, A. Patiño. pr.: Néstor Gaffet. j.pr.: Juan Sires. pa.: N. R. Gaffet/Procidis/Imperial Films Int. dst.: GALA. o.: Argentina / Francia / Brasil, 1961/62. f.e.: 4.9. s.e.: Opera y Premier. dr.: 85'. c.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Venecia, 1962, y rodado en Brasil).

Setenta veces siete y Homenaje a la hora de la siesta representaron a la Argentina, respectivamente, en Cannes y Venecia 1962. El Instituto Nacional de Cinematografía designó oficialmente a ambos films, con lo cual pagó tardíamente su omisión de La mano en la trampa el año anterior, oportunidad en que Torre Nilsson llevó por su cuenta ese film a Cannes, donde obtuvo después el premio de la crítica. Además, en 1962, el comité seleccionador de Venecia incluyó a Homenaje a la hora de la siesta en el grupo de las catorce películas que optarían a los premios mayores. Hasta entonces, los films argentinos no habían pasado de la sección informativa paralela a la principal donde —incidentalmente— Los inundados de Fernando Birri obtuvo este año el premio, compartido, a la opera prima. Aquellas distinciones a Torre Nilsson expresan un reconocimiento general hacia su talento. Mucha agua ha corrido bajo los puentes desde Cannes 1957, cuando virtualmente desconocido, llegó ante la puerta del Palacio del Festival con La casa del ángel debajo del brazo. Pero sus dos films de 1962 no justifican la expectativa despertada.

Setenta veces siete deriva de dos cuentos del libro homónimo de Dalmiro Sáenz, un best-seller argentino. Principal virtud de esos cuentos era su lenguaje, de ingeniosa sintaxis intraducible al cine. El film es la historia de una joven prostituta del sur argentino (Isabel Sarli). Un día, un agujero en el techo de su cuarto, por asociación de ideas, le recuerda su vida anterior. En un pozo muy hondo había abandonado, sin escapatoria probable, a dos hombres que la codiciaban. Trágicamente, abandonó a ambos, pero por ese agujero en el techo que le recordó su culpa, asoma, finalmente, un ratón que pareciera mirarla a ella en el pozo de su angustia.

La estructura de la película no es sólida. Es fútil el pretexto que recuerda a Sarli su vida previa y la acción actual en el prostíbulo está simplificada a la observación exterior de hombres que eligen compañera, conversan mucho o poco, y arrojan su ropa en la silla con los mismos urgentes movimientos. El racconto de Sarli ocupa mayor extensión: vivía junto a sus padres en un almacén de campo, cuando un día un paisano a quien ella una vez había regalado yerba, volvió, la tomó de la cintura, y su gesto tuvo indescifrable cariño al bajar del caballo la bolsa de yerba para dejar el lugar a la mujer. Un acierto es haber descrito a ese hombre introvertido (Jardel Filho). Sus silencios después de ausencias largas, en las cuales ocurrió nada digno de contar, retratan una personalidad acorde con un ambiente donde importan más los hechos que las palabras. Lo que ocurre luego es menos relevante. Llega un fugitivo (Francisco Rabal) quien se pone a trabajar junto a la pareja. Más adelante, ambos hombres quieren huir con el dinero y la mujer. El film plantea entonces el tema de la ambición sólo en conversaciones, como el de la soledad rato antes. La conducta de los personajes es entendida porque ambición y soledad son pasión y estado corrientes; la película no les da verdadero relieve.

Era posible desarrollar el tema del esfuerzo por la supervivencia en un medio hostil, pero el film roza soledad, ambición, culpa, con la misma indiferencia. El hermoso lenguaje visual es solamente hermoso: no acentúa las posibilidades dramáticas o épicas del argumento.

El film lleva a ninguna parte. No explota la descripción de un ambiente, y como le importan más los sentimientos, intenta reflejar la vida interior de los personajes en largas escenas mudas de escasa acción externa. Pero la suerte del film queda librada a personajes de psicología simple y reacciones previsibles, y el interés se agota rápidamente.

Homenaje a la hora de la siesta es una coproducción argentino-franco-brasileña donde Torre Nilsson, en la línea de La casa del ángel, El secuestrador, La caída, Fin de fiesta, La mano en la trampa y Piel de verano, volvió a filmar un asunto de Beatriz Guido, proveniente aquí de una obra teatral. El tema ilustra, como otras veces, la lustrosa superficie de prejuicios que ocultan la verdad y satisfacen, en este caso, una irracional necesidad colectiva. El argumento: a un rincón del Amazonas llega una comitiva que rendirá homenaje a cuatro misioneros quemados vivos por los indígenas. Las viudas publicitan su dolor —sincero o no— delante de fotógrafos y periodistas. Uno de estos no cree ni en la sinceridad de las mujeres ni en el martirio de sus maridos. Sobre este último punto le da la razón un guía sobreviviente, quien revela que sólo uno murió en el fuego; los otros tres tuvieron miedo y fueron muertos de un tiro. Luego de escarceos eróticos, una de las mujeres mata al guía. El homenaje tendrá lugar al día siguiente, de todas maneras; hay personas que necesitan creer en héroes y mártires, sostiene ambiguamente el film.

Excluidas las escenas iniciales y finales, que tienen cierta tensión, la realización no está a la altura del tema que, en los mejores momentos, amaga puntos de contacto con el episodio del milagro de La dulce vida y con Heroica de Andrzej Munk, donde también mitos artificiales eran necesarios. El argumento tampoco está a la altura del tema, y en la mejor tradición melodramática la parte central del film acumula tropiezos a personajes secundarios para que los principales conversen sin molestias, asesina a otro para que no hable, etc. Además, el albergue en la selva es increíblemente fastuoso de columnas y escaleras, con el leve pretexto de que lo construyó un hombre medio loco. Los diálogos, grandilocuentes, no dan grandeza a los sentimientos. El film cuida que dos franceses hablen mal castellano, pero tres mujeres de distintos países americanos hablan con acento argentino, y un residente brasileño, un improbable castellano. Demasiada arbitrariedad. La excesiva conversación puede ser explicada por la obra teatral previa a la cual el film intentó respetar. Pero no era necesaria una formulación simplista del conflicto. El film juega con nociones de heroísmo, fe, cobardía, que necesitaban ser sugeridas con imaginación, sin sujetarlas a un libreto que vocea, ostensible, inconvincentemente, cuanto quiere decir. El cine merece respeto, también.

Sus últimas obras deben ser entendidas dentro de la carrera de Torre Nilsson como un período de transición, que ojalá no se extienda. Su nombre ha alcanzado un prestigio internacional por motivos valederos, y busca ahora proyectarlo al plano comercial para mayor repercusión. El mismo director está disconforme con estos films y adjudica sus debilidades a concesiones previas que pagó después con dificultades en el rodaje. Pero ni

una actriz mediocre (en **Setenta veces siete**) ni un sistema de coproducción internacional con problemas de llegada y partidas de actores, etc., son disculpas aceptables. Ocurre, simplemente, que Torre Nilsson consintió a circunstancias extracreativas. Puede haber tenido razones económicas para ello, al contratar a Isabel Sarli, Francisco Rabal, Jardel Filho, Glaucy Rocha, Alida Valli, Alexandra Stewart y Paul Guers, que arrastran público en Argentina, España, Brasil, Italia y Francia. Pero la baja calidad de ambos films es precio demasiado alto para un creador.

A. A. S.

DE BROCA, TRES Y UN SEPTIMO

LE FARCEUR (El bromista). r. y a.: Philippe de Broca. g.: P. de Broca y Daniel Boulanger d.: D. Boulanger. f.: Jean Penzer. m.: Georges Delerue. d.a.: Jacques Saulnier. mtj.: Laurence Méry. i.: Anouk Aimée, Jean-Pierre Cassel, Geneviève Cluny, Georges Wilson, Palau, Anne Tonietti, François Maistre, Jean-Pierre Rambal, Lyliane Patrick, Irene Chabrier. pr.: Roland Nonin, pa.: A. J. Y. M.. dst.: D. I. F. A. o.: Francia, 1960. f.e.: 3.8. s.e.: Trocadero y G. Splendid. dr.: 87'. c.: proh. men. 18 a. (Premio "Vela de Plata" al mejor argumento en el Festival de Lorcano, 1960).



L'AMANT DE CINQ JOURS (El amante de cinco días). r.: Philippe de Broca. a.: novela de François Parturier. g.: Daniel Boulanger y P. de Broca. d.: D. Boulanger. f.: Jean-Bernard Penzer. cm.: Goupil y Pierre Silver. m.: Georges Delerue. d.ital.: Benvenuti. d.a.: Bernard Evein. mtj.: Laurence Méry. a. r.: G. Pellegrin. s.: Jean Labussière. mq.: Marcel Bordenave. est.: Epinay. i.: Eclair. ct.: André François. i.: Jean Sebera, Jean Pierre Cassel, Micheline Presle, François Périer, Claude Mansard, Carlo Croccolo, Paolo Stoppa, Marcella Rovena, Albert Michel, Gil Grossac, Albert Mouton, Jean Sylvain, Pierre Repp, Poirat, Serrault. pr.: Georges Dancinger y A. Mnouchkine. pa.: Ariane. Filmsonor-Mondex/Cineriz. dst.: D. I. F. A. o.: Francia/Italia, 1960. f. e.: 26.4. s. e.: Metropolitan e Ideal. d. o. y dr.: 86'. c.: proh. men. 18 a.

CARTOUCHE/IDEM (idem). Ver Ficha Técnica en el N° 10/11, pág. 16. **Datos complementarios:** mtj.: Laurence Méry. v.: Rosine Delamare. i.: Alain Dekok, Pierre Repp, Madeleine Clervanne, Raoul Bilrey. dst.: ROYAL. f.e.: 18.10. s.e.: Ocean, Capitol, Callao, Gral. Paz, Flores, P. del Cine, R. de la Plata. dr.: 125'. c.: proh. men. 14 a. (Este film se exhibió en el Festival de Mar del Plata, 1962.)

LA GOURMANDISE/LA GOLA (La gula). (49 de los 7 "sketch" que componen el film **Les sept péchés capitaux/I sette peccati capitali**). r.: Philippe de Broca. a. y g.: Daniel Boulanger. f.: Jean Penzer. m.: Michel Legrand. mtj.: Jacques Feyte. i.: Georges Wilson, Marcella Arnold, Paul Prevost y Ma-

deleine Berubert. pa.: Films Gibé-Franco London/Titanus. dst.: A.A.A. o.: Francia/Italia, 1961-2. f.e.: 13.9. s.e.: Sarmiento, Plaza, Capitol, Callao, R. Indarte y Gral. Belgrano. c.: proh. men. 18 a.

Después de ver **Los juegos del amor** no poseíamos suficientes elementos para juzgar la capacidad y alcance del trabajo de Philippe de Broca. Todo lo que nos impresionó en dicho film (agilidad, humor, encanto) podía quedar quebrado en la obra posterior y, como nos ocurrió con muchos directores franceses de la nueva generación, era difícil aventurar opiniones definitivas.

Ahora que hemos visto la totalidad de sus trabajos (**El bromista**, **El amante de cinco días**, **Cartouche** y el episodio **La gula** en **Los siete pecados capitales**) nos sentimos más cómodos al asegurar que de Broca es uno de los realizadores más meritorios que haya surgido de ese caudal de nombres, estilos y temáticas (?) que se dio en llamar *nouvelle vague*. Sus tres primeras obras están especialmente emparentadas en lo que a temática se refiere; en cada una de ellas analiza relaciones amorosas con toques de humor muy personales y no exentos de un patetismo que se fue marcando progresivamente. El personaje que Cassel representaba en **Los juegos del amor** se acentúa y afina en **El bromista**. Un ser despreocupado, inmensamente romántico, cuya experiencia diaria nunca deja de enriquecerlo y cuya alegría de vivir no sólo le sirve de muralla contra el mundo sino que también se contagia beneficiosamente para los que lo rodean. Un ser que despierta afecto en sus semejantes y una tremenda atracción en las mujeres a las que se acerca. Pero de Broca parece decirnos que todo esto no es suficiente para llevar adelante el amor, que el amor no sólo se nutre de alegría y ansias de vivir, sino que también hace falta la pena, la melancolía y la "responsabilidad" de los "seres mayores". Pero Edouard (el bromista) está lo suficientemente defendido como para superar todo ello sin conmociones de fondo y es la tristeza quien no lo soporta a él dejándolo frente a un eterno mañana.

Por el contrario, Claire (la protagonista de **El amante de cinco días**) es más consciente de su rechazo a la realidad y de su tarea de embellecimiento y poetización de la misma. Claire busca en sus amantes un sueño que se permite vivir de lunes a viernes por la tarde y que la deja sobrellevar con una mezcla de ternura y compasión su cotidianeidad de ama de casa que pasea con su marido e hijo los sábados y domingos. Cuando Antoine (su amante) le pregunta el porqué del invento de una vida fastuosa, de títulos y honores (que no existen) para su marido, Claire responde sencillamente: "Porque se lo merece". Y cuando Antoine quiere restituirla a esa realidad que ella niega, cuando la fuerza de su amor quiere matar la poesía de sus cinco días semanales, Claire se retrae, se niega sin dolor y sin rencor y comienza nuevamente a vivir un escapismo con otro ser que no pretenda despertarla.

Hasta aquí los puntos esenciales de ambos films, pero de Broca no se queda en eso, sino que enriquece los ambientes y los seres que rodean a los protagonistas. La familia de Edouard en **El bromista** vive por sí y sus componentes son retratos —originales, pintorescos— de seres no demasiado comunes, pero reales. En este film es donde de Broca pinta más ampliamente el entorno humano de su personaje principal, que en **Los juegos del amor** reducía a dos y en **El amante de cinco días**, a tres. De todos mo-

dos en esta última la vitalidad y cuidado de los mismos no es menor y, por el contrario, les otorga un relieve aún mayor que a los anteriores (especialmente Georges, el marido, de gran dimensión humana). Por eso el tío, el hermano, la cuñada y la sirvienta de **El bromista**, como Antoine, Madelaine y Georges en **El amante...** son personajes difíciles de olvidar y que nos tentarían —de ser posible— a un comentario más explícito.

En **Cartouche**, de Broca indaga un mundo nuevo. Abandona sus elucubraciones sobre el amor y aborda la sátira, pero sin demasiada felicidad, a excepción del final donde logra rescatar algunos de sus elementos más legítimos en un vuelo hacia el romanticismo, que desafortunadamente no entra demasiado en el contexto. Posiblemente si se hubiera acercado a **Cartouche** más desde ese punto de vista romántico que en el enfoque a la **Fanfán la Tulipe**, hubiese logrado infundir más convicción al mundo que describe.

En **La gula** de **Los siete pecados capitales**, sobre tema de Daniel Boulanger, de Broca cumplió una tarea muy evidente de "compromiso", y lo flojo del argumento, aparte de lo alejado de su temática, le impiden imprimir nada que le sea personal.

Como realizador, de Broca posee un estilo definido y sus preocupaciones formales se manifiestan nítidamente a través de los encuadres y movimientos de cámara, en los que el montaje corre parejo con el ritmo de la acción. La sutileza humorística y el romanticismo se manifiestan constantemente en las imágenes a veces barrocas, a veces extremadamente "puras". Existe, también, un punto esencial de apoyo para todo esto: las escenografías. Tanto la casa de Edouard en **El bromista**, como los departamentos de Antoine y Madelaine en **El amante...** cumplen perfectamente la función humorística y barroca propuesta, además de permitir funcionalmente despliegues de imaginación en lo que a movimiento de cámara se refiere.

Además, debe destacarse en de Broca el excelente manejo del absurdo, al que llega sin quebrar la línea anecdótica y por el cual expresa en casi todas las oportunidades en que lo usa, ese regocijo interno de los personajes al que nos hemos referido más arriba. De pronto de Broca nos recuerda a Stanley Donen por su capacidad de crear el ritmo de comedia musical sin música, e incluso en esos desbordes caóticos, con mucho de ballet y de pantomima, que durante años han sido privilegio exclusivo de cierto género cinematográfico americano. Prueba de esto es especialmente la secuencia de la reunión musical en **El bromista** y la segunda presentación de Madelaine en **El amante...** En cambio en **Cartouche** donde más se destaca el estilo de de Broca es en el final en el que el barroquismo de imagen y de los elementos que la componen son los mejores exponentes de su director.

Otro factor básico en los films de de Broca son los actores. En sus tres primeras obras contó con la presencia de Jean-Pierre Cassel. No sabemos hasta qué punto de Broca le sirvió los personajes, o éste se ajustó a los mismos, pero de todos modos no puede imaginarse intérprete más perfecto por su simpatía, plástica y cantidad de recursos. En **El bromista** lo acompañan Anouk Aimée, Geneviève Cluny, Georges Wilson y Palau. A la primera se la ve demasiado fría y estática, acaso porque su personaje sea el menos definido de todos. Por el contrario Cluny, Wilson y Palau cumplen excelentes labores y apoyan dignamente el trabajo de Cassel. El **El amante...**

existe una especie de torneo interpretativo en el que es difícil destacar la calidad de los trabajos de Francois Perier, Micheline Presle o Jean Seberg. Cartouche nos presenta un Belmondo desenfadado pero sin la desenvoltura (inevitable comparación) de Gerard Philippe en *Fanfán la Tulipe* y una Cardinale bella pero inefectiva. En *La gula* Georges Wilson sufre el mismo mal que de Broca y poco puede hacer frente a un personaje monótono y extremadamente previsible. Los elementos técnicos de los films son de primer orden.

Nos queda pues, una apreciación de Philippe de Broca como uno de los más finos estilistas y humoristas del cine francés actual, al que los "compromisos" pueden desviar de una senda exitosa y —hasta ahora— extremadamente feliz.

JUAN CARLOS FRUGONE

SOMBRAS: PLACERES DE LA INCOHERENCIA



SHADOWS (Sombras). r. y pr.: John Cassavetes. a., g. y d.: desarrollados en equipo durante el trabajo de filmación. f.: Erich Kollmar. m.: Charles Mingus, solo de saxo por Shafi Hadi. cn.: "Beautiful", de Jack Ackerman, Hunt Stevens y Eleanor Winters. dc.: Randy Liles y Bob Reeh. mtj.: Len Appelson y Maurice McEndree. a.r.: Al Giglio. s.: Jay Crecco. i.: Lelia Goldoni, Hugh Hurd, Ben Carruthers, Anthony Ray, Rupert Crosse, Tom Allen, Dennis Sallas, David Pokitillow, David Jones, Pir Marini, Victoria Vargas, J. Ackerman, Jacqueline Walcott, Cliff Carnell, J. Crecco, Ronald Maccone, B. Reeh, Joyce Miles, Nancy Deale, Gigi Brooks, Lynn Hamelton, Marilyn Clark, Joanne Sages, Jed McGarvey, Greta Thyssen. pr.a.: M. Mc. Endree y Seymour Cassel. j.pr.: Wray Bevins. pa.: Cassavetes-Mc. Endree-Cassel. dst.: IMPERIAL. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 12.9. s.e.: Iguazú, G. Savoy, G. Rivadavia. d.o.: 88'. dr.: 84'. c.: proh. men. 18 a. (De este film se han realizado dos versiones, ambas en 16 mm. La segunda versión que data de 1959 fue posteriormente ampliada y exhibida comercialmente. Luego de obtener el Premio de la Crítica, en el Festival de Venecia, 1960 —Sección Informativa— es estrenada en EE. UU., única caso en ese país, por una compañía inglesa.)

"Hello, gang. / Da da da da / And they're going da da da da da da da... Let's go. 'sgo, sgo... Off they go."

Final del guión de J. Kerouak para *Pull my Daisy*.

Sabemos que *Sombras* fue una fuerza de choque para la "escuela de Nueva York". Introdujo temas, seres y ambientes que el cine habitual no reflejaba, y que otros films independientes, por su escasa repercusión, no habían podido proyectar. El interés de *Sombras* no depende, naturalmente, de ciertos factores sorpresa que provocaron su repercusión mundial y que son los más exteriores: su estilo improvisado, la aparente distorsión técnica del relato y la fotografía, el uso libre y anticonvencional de la cámara. De ellos hay ya suficientes antecedentes, tanto en la *nouvelle vague* francesa como —para la actuación— en los "métodos" teatrales que ascienden hasta Chejov y Stanislavski. (No debemos olvidar, sin embargo, que el film nace de una experiencia de interpretación realizada por Cassavetes con sus alumnos de una escuela de actores.) Todos estos elementos no configuraron un estilo, pero, curiosamente, contribuyen armónicamente a la evidente intensidad del film, que se apoya en una construcción poco visible pero sólida.

Ante todo, su eficacia dramática parte del espesor vital de los personajes. El método de filmación permitió "lanzarlos" a una identificación que se relaciona con la interpretación libre basada en un plan básico: es decir, donde diálogos y actuación se improvisan a partir de una situación emocionalmente experimentada. En este aspecto, los intérpretes poseen una calidez y convicción que se constituyen en apoyo esencial de la obra.

Esto nos lleva directamente a la visión de la realidad que ofrece el film. En una primera instancia, la vivencia de los personajes se identifica con la incoherencia lógica de sus vidas, que la cámara sigue puntualmente, sin intentar (aparentemente) una síntesis dramática. El débil hilo argumental (las andanzas de los *beatniks* y sobre todo la relación amorosa del blanco y la mulata) actúa sólo a modo de sostén para el desarrollo de las pautas temáticas esenciales: la soledad y el hastío, la falta de sentido de la vida actual, los breves lapsos de afirmación que provoca el amor o la violencia.

Uno de los méritos indudables de Cassavetes es la fusión de las diversas facetas de sus personajes en una unidad de observación que los integra profundamente con el medio y el conflicto; tanto la relación amorosa del joven blanco con la muchacha de sangre negra como la figura del hermano músico de ésta, surgen con una autenticidad que Cassavetes descubre con una aproximación franca y sensible. No hay ninguna retórica abstracta tampoco en el patético y oscuro mundo que los rodea. Sentimos que la óptica de Cassavetes no ha deformado nada. Las pretensiones trascendentales de otras obras de Nueva York, como *Guns of the trees* de Jonas Mekas, adoptan un lenguaje entre simbólico y surrealista que intenta trasponer y "provocar" al espectador con las inquietudes intelectuales de gentes que padecen las contradicciones y las angustias del mundo actual y, especialmente, chocan con el *american way of life*. El problema de estos realizadores (lo mismo sucede dentro del movimiento literario *beat*) es la insuficiente comprensión de su propia rebeldía. La observación emotiva tiende al caos que refleja, y, por extraña revivencia, adoptan modos de expresión ya probados por el movimiento *dadá* y el surrealismo para verter sus propios sentimientos, frente a la crisis de valores y la trágica falta de sentido de sus vidas. Mekas ha acusado a Cassavetes ("Film Culture" 21) de "no tener clarificados sus fines, ni ser consciente de sus intenciones. Los logros de Cassavetes son antes el resultado de su

"desconocimiento" que de su "conocimiento".

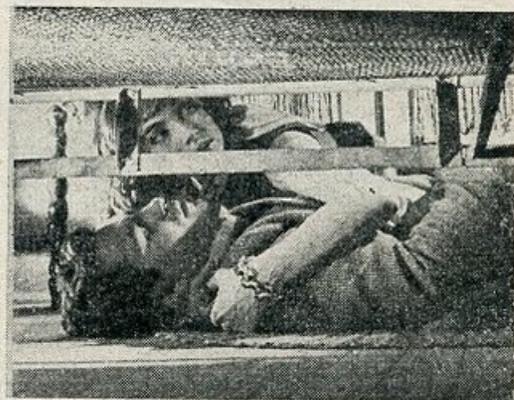
Sin embargo, esta falta de sustentación teórica y conciente no vulnera los resultados de *Sombras*. Tal vez porque su intuición de la realidad evita constantemente los peligros de un apriorismo insuficientemente sustentado en una conciencia histórica.

Por eso, *Sombras* constituye una etapa válida del conocimiento por vía artística, una aprehensión fenomenológica de la vida presente, de hombres actuales. Y si su visión tiende al detalle, a la exposición de momentos parciales que no completan una visión total, ello comporta, en primera instancia, una faz inédita y necesaria, realizada con profundidad y honestidad. Otra etapa —que tal vez las experiencias de vanguardia de los otros realizadores americanos no llegan a aprehender— es la interpretación de esta textura viviente, que fluye confusa y sin sentido y que en *Sombras* aparece en estado virgen, llena de ímpetu.

Estas notas pretenden, no obstante, señalar una diferencia importante a favor de Cassavetes sobre el "da, da" complaciente de Kerouak y otros vanguardistas americanos. Su obra es un testimonio puro, antirretórico, que por un camino intuitivo cala más hondamente en la realidad que otras obras más ambiciosas, que abstraen los problemas vigentes de un mundo en transformación.

A. M.

CARA A LA REALIDAD



DAR LA CARA. r. y g.: José A. Martínez Suárez. a.: David Viñas. f.: Ricardo Younis. cm.: Carmelo Lobótrico. m. y d.m.: Leandro Barbieri, dirigiendo un quinteto integrado por: Rubén Barbieri (tromp.), Pichi Mazzei (bat.), López Furst (piano), Jorge López Ruiz (contrab.) y L. Barbieri (saxo t.). f.f.: Carlos Orgambide. d.a.: Federico Padilla y Hugo Haberl. mtj.: Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. a.r.: Máximo Berrondo. s.: Juan C. Gutiérrez. v.: masc.: "Dott". fem.: Mene Arno. mq.: Juan Santulli. pn.: Martha Espinach. u.: Pablo Giordano y Jorge Stray. as.cicl.: Anselmo Zarlenga. n. carrera: José M. Muñoz. l.: Alex. i.: Leonardo Favio, Raúl Parini, Luis Medina Castro, Pablo Moret —doblado por Rudy Carrie—, Nuria Torray —doblada por Graciela Araujo—, Ubaldo Martínez, Daniel de Alvarado, Lautaro Murúa, Guillermo Bredeston, Susana Mayo, Mariela Reyes, Dora Baret, Walter Santa Ana, José M. Frá, Conrado Corradi, Héctor Pellegrini, Manuel Rosón, Nelly Tessolín, Alberto Gorzio, Augusto Fernández, Cacho Espíndola, Luis Rozemberg, Héctor Tilde, Eduardo Vener, Antonio Pérez Tersol, David Chejovsky, Orlando Marconi, Mario Benigno y María Vaner —sin figurar en el reparto—. pr.: Ernesto Kehoe

Wilson. j.pr.: Carlos A. Parrilla. pa.: Novus Cinemat. - P.A.N. dst.: ARAUCANIA. o.: Argentina, 1961/2. f.e.: 29.11. s.e.: Ocean y simultáneos. dr.: 113'. c.: proh. men. 14 a. e. inc. men. 18.

El origen material de *Dar la cara* es azaroso. Sobre una idea original de David Viñas, éste y José Antonio Martínez Suárez trabajaron un guión cuatro veces modificado hasta llegar a una versión definitiva que luego dirigió el último. El rodaje se efectuó entre agosto y noviembre 1961, pero por inconvenientes económicos, el proceso de laboratorio; doblaje, etc., debió ser demorado hasta mediados del año siguiente. A todo esto, y con posterioridad a un primer montaje de la película, Viñas escribió una novela con el mismo asunto y el mismo título, la cual apareció publicada poco antes del estreno del film. De todos modos, la película *Dar la cara* no es una versión cinematográfica de la novela de Viñas; esta última, en cambio, es prolongación de un libreto cinematográfico previo.

El origen espiritual del film es menos problemático. Un escritor ostensiblemente izquierdista como Viñas y un director que —parafraseando a Camus— afirmó que si el cine no está al servicio de problemas, el cine no pasa del entretenimiento simple, sólo podían producir un film como éste, notoriamente preocupado por un tema argentino, ubicado en la Argentina 1958, con personajes a los que un argentino reconocerá de inmediato. El film quiere mostrar al público problemas concretos que deberían interesar a todos. Es lo menos parecido a un cine de argumentos evasivos. La obra anterior de Martínez Suárez (*El crack*) y de Viñas (argumentos de *El jefe*, *El candidato*, y varias novelas) autorizaban esperarlo así. La acción comienza cuando tres muchachos salen, el mismo día, del servicio militar. Luego, cuenta, intercaladamente, sus respectivas historias individuales que serán las de un primer enfrentamiento adulto a la vida, la primera elección voluntaria de sus destinos. Progresivamente, el contacto entre los tres se va diluyendo, hasta desaparecer del todo. Las historias:

a) el hijo (Pablo Moret) de un próspero productor de cine (Daniel de Alvarado) quiere dejar de filmar bodrios y hacer cine en serio.

Este episodio opone una de las tantas seudos rebeliones de un débil, a la inquietud de dos amigos suyos (José María Frá, Walter Santa Ana) menos conformistas. La formulación dramática es confusa: Moret debe filmar para su padre melodramas con indios pintarrajeados y sus amigos, en cambio, lo llevan a basurales, a auténticas esquinas de barrio porteño. Pero su problema, a lo sumo, es la intolerancia familiar, nunca una rebeldía de fondo. Por eso, prefiere continuar junto a la mentira paterna que implica, también, seguridad. Lo asusta el feo olor de la vida puerta afuera.

El episodio es confuso porque a pesar de que Martínez Suárez y Viñas insinúan que no están de acuerdo con la posición del muchacho, lo hacen hablar continuamente, y en el esfuerzo de mostrar cómo se justifica a sí mismo, casi justifican ellos su posición. La contraria no está bien defendida y sólo incluye alguna negación de las frases del anterior y la inclusión de un film documental —técnicamente impecable— que tiene los clisés del género: afiches denunciando problemas sociales, niños semidesnudos en villas miserias, relator que declama mentiras mientras las imágenes pregonan verdades. A un espectador sereno le parecerán muy convenientes un cine, y un arte en general, que partan de la realidad. Pero ese

documental no se acerca a ella, en la medida que la demostración de una tesis previa lo aleja de una comprensión del dolor humano que justificaría esa tesis. Roza solamente el tema. Este es un típico enfoque unilateral, y como dijo alguien, aquello que es presentado de manera unilateral deja de suscitar la emoción que debiera normalmente despertar.

b) un estudiante universitario (Luis Medina Castro), partidario del grupo laico y reformista —mayoritario en 1958— vacila un momento en la solidaridad hacia sus compañeros. Hay otros grupos internos: católicos, nacionalistas, etc. Pero el film no ofrece un cuadro claro de las divergencias ideológicas. Si alguien no conociera la realidad argentina, distinguiría a un pequeño grupo extremista y de choque, pero apenas vería en la mayoría restante más que una masa de jovencitos entusiastas y locuaces. El protagonista es un muchacho que duda acerca de si la huelga es una actitud conveniente, e incluso intenta denunciar cierta situación a las autoridades de la Facultad. Pero oportunos gritos de sus compañeros de grupo le recuerdan el deber para con éstos y para consigo mismo. Más tarde, intenta renunciar a su carrera porque otro estudiante (Guillermo Bredeston) aprueba muchas materias, y a él le resulta más difícil, pero cuando sabe que aquél aprobaba con trampas, continuará estudiando. Este episodio hace depender una conducta personal de circunstancias aleatorias. Si los compañeros no hubieran gritado, o si ese estudiante amigo no fuera un crápula —como hubiera sido probable— el protagonista se habría traicionado. Es lógico que un hombre dude, aunque tenga convicciones, pero para que esa convicción fuera creíble la duda debió ser superada con una determinación volitiva más consciente. El muchacho vive de sus impulsos.

c) un ciclista amateur (Leonardo Favio) sueña con viajar a Roma a correr en las Olimpiadas. Este joven, menos acomplejado que los otros dos, tiene padre y amigos que lo quieren (Ubaldo Martínez, Raúl Parini), una novia con quien se piensa casar más adelante y para toda la vida (Dora Baret), y una admiradora con quien mantiene una relación erótica más urgente y menos durable (Nuria Torray). El doble problema deportivo y sentimental es superado cuando el muchacho comueba que su amante no es demasiado inaccesible para muchos. Entonces renunciará a la mujer y a las ventajas deportivas que podría obtener a costa de las concesiones de ella hacia un importante y cínico dirigente (Lautaro Murúa).

Este es el episodio más logrado del film porque no depende tanto de la casualidad, y porque Leonardo Favio está muy en tipo. Ese muchacho espontáneo y desenfado ya lo había interpretado antes, pero a veces (en *La mano de la trampa*, por ejemplo) su estilo de actuación directo no coincidía con el de directores más intelectuales. Por otra parte, el sentido de este episodio es claro. El esfuerzo y la capacidad deben ser la base del éxito.

El film transcurre en ambientes diversos, y a la par de los principales, ilustra acerca de otras situaciones y personajes en secuencias o en frases del diálogo: cierta crítica cinematográfica venal, dirigentes deportivos acomodaticios, muchacha que anhela el triunfo de quien ama, muchacha que amaré igual aunque el amado no triunfe, etc. El cuadro es amplio, y muy directamente referido a la realidad argentina. Con todo, no es una denuncia de esa realidad. A lo sumo, ubica la acción en ella e ilustra sobre distintas reacciones humanas. El espectador no sacará en conclusión que la Argentina esté hecha de tal y cual manera, esté hecha mal y

haya que cambiarla. Entenderá, en cambio, que es una realidad dentro de la cual seres humanos viven, y dentro de la cual estos seres reaccionarán de maneras diversas. Martínez Suárez se ocupó de seres humanos sobre cuya conducta fijó una clara posición ética. No por nada el libreto abandona primero a Moret, el hombre que también renuncia a sí mismo; más tarde a Medina Castro, el hombre que vacila, y hace comenzar y concluir el film con Favio, muchacho que si triunfa, triunfará honestamente, sin agachadas

Para seguir de cerca a reacciones psicológicas y conductas contradictorias hacia falta, empero, mayor sutileza. El director recrea el mundo de esperanzas del deportista con conmovedora calidez (por algo es el mismo mundo de *El crack*, lo cual parece indicar predilección hacia el tema). Pero aquí el protagonista es extrovertido, no hay repliegues en su alma, y para definirlo convincentemente bastó observar una realidad y reflejar en el personaje una conducta ejemplar. Más difícil resulta fijar una posición frente al ambiente, y en este sentido el episodio sobre el cine es típico: los personajes manejan demasiadas opiniones y algunas contradictorias frases: "No basta con conocer la carrera de Bergman...", etc. En este último punto, un observador argentino podría objetar que la admiración hacia Bergman no impulsaría a realizar un cortometraje como el intercalado aquí. Si debiera ser malo —aunque el film lo ponga como bueno— lo sería por prejuicios intelectuales y formalistas, no por un izquierdismo a la violeta.

Es difícil comprender por qué la gente actúa como actúa, meterse dentro de su alma compleja. Lo prueba el personaje de Medina Castro, un actor apropiado para reflejar la vida interior, pero incapaz de expresarla cuando el libreto no la tiene. Esta es la principal falla del film: el libro. Parte de una idea que entronca con características de las mejores tendencias del cine argentino último: hay tres episodios, como en *Tres veces Ana*, para abarcar más; hay un acercamiento físico a la realidad, como en *Los inundados*; hay un sentido del lenguaje cinematográfico, como en *La cifra impar*. Pero falta, sin embargo, la convicción de *Alias Gardelito*, donde debilidades de libreto e inexperiencia formal eran superados por la crítica aguda y la intuición profunda de ciertos rasgos del carácter y la sociedad argentinos.

El director Martínez Suárez, no obstante, ha dado gran paso hacia adelante con respecto a su primer film: *El crack*, donde algún personaje estaba caricaturizado, y en el cual había ya cierta habilidad para la narración. En *Dar la cara* esta cualidad es más evidente: las carreras de bicicletas —aunque demasiado larga, la primera— filmadas con sensibilidad para los planos y el ritmo, o las luchas físicas en la Universidad, en que cámara y montaje refuerzan la intensidad de la pelea. El montaje tiene una expresividad para el enlace marcada, seguramente, por el director, pero tiene también una efectividad en el corte que parece el sello de Antonio Ripoll, un compaginador tan esencial para el Nuevo Cine Argentino, como el fotógrafo Henri Decae para la *nouvelle vague*. Los actores están acertados, en general, en una prueba de que la Nueva Generación llegó también a ese ramo.

Al estilo de Martínez Suárez le hubiera convenido que el libro se concentrara en el episodio de Favio y lo desarrollara en extensión. Su solvencia técnica, fruto de largos años de experiencia como ayudante y asistente de otros directores, y aun realizador de cortos, no es sin embargo la única cualidad positiva. En un

cine como el argentino, que pierde de vista continuamente a la realidad de todos los días, un hombre que tiene sentido y amor a lo popular debe ser bienvenido.

No es por cierto el único camino posible en arte, pero en todo caso es un camino necesario; y poco transitado, además. Quien eche una ojeada a los films argentinos últimos y descubra que los mayores éxitos comerciales son obras donde el morbo, el melodrama y la vulgaridad triunfan, no dejará de entender la necesidad de que un film como *Dar la cara*, bien narrado, serio y valiente, aunque a veces confuso, sea debidamente alentado.

A. A. S.

"off Broadway" con gran suceso. Dirigido por José Quintero e interpretada por G. Page y Lee Richards, llegó a 356 representaciones).



SWEET BIRD OF YOUTH (El dulce pájaro de la juventud). r. y g.: Richard Brooks. a.: obra teatral homónima de Tennessee Williams. f.: Milton Krasner (Cinemasc. y Me-trocolor). e.f.: Lee Le Blanc. cl.: Charles K. Hagedorn. spv.m.: Harold Gelman. d.m.: Robert Armbruster. d.a.: George Davis y Urie Mc. Cleary. dc.: Henry Grace y Hugh Hunt. mtj.: Henry Berman. a.r.: Hank Moonjean. s.: Franklin Milton. v.: Orry-Kelly. mq.: William Tuttle. pn.: Sydney Guilaroff. i.: Paul Newman, Geraldine Page, Shirley Knight, Ed Begley, Rip Torn, Mildred Dunnock, Madeleine Sherwood, Philip Abbott, Corey Allen, Barry Cahill, Dub Taylor, James Douglas, Barry Atwater, Charles Arnt, Dorothy Konrad, James Chandler, Mike Steen, Kelly Thordsen. pr.: Pandro S. Berman. pr.a.: Kathryn Hereford. pa.: Roxbury. dst.: METRO. o.: EE.UU., 1962. f.e.: 30.8. s.e.: Metro, Premier, Pueyrredón, Roca, Argos, Medrano y Fénix. d.o. y dr.: 120'. c.: proh. men. 18 a. (La obra teatral fue estrenada en Broadway el 10.3.59, en el teatro Martin Beck. Dirigida por Elia Kazan e interpretada por P. Newman, G. Page, R. Torn y M. Sherwood. Los papeles de E. Begley, S. Knight y M. Dunnock eran interpretados por Sidney Blackmer, Diana Hyland y Martine Bartlett respectivamente).

En 1961 se filmaron tres obras de Tennessee Williams que sirven para ilustrar el camino de su autor. Es curioso el hecho de que *Verano y humo* y *Primavera romana* —dos de sus primeros trabajos— hayan pasado inadvertidos para el cine durante tantos años. Por otra parte, *Dulce pájaro de juventud* es uno de los últimos y por ellos se pueden establecer extremos bastante determinados.

Verano y humo (la más antigua cronológicamente) significa para su autor el momento culminante de su carrera, cuando aún la "receta" no había logrado matar la poesía y sus protagonistas no eran meros esquemas de traumas, sino seres humanos que se debatían en auténticas luchas por manifestarse y comunicarse. Estas luchas se ubicaban especialmente en un plano de realidad-irrealidad en el cual la primera se imponía por medio de la destrucción de fragilísimos mundos subjetivos. Así Blanche Du Bois en *Un tranvía llamado deseo*, y Alma Winemiller en *Verano y humo*. Alma, la única que puede descifrar con sus dedos la leyenda del Ángel de la fuente, no puede lograr de la misma manera ubicarse frente al amor y al hombre amado, y su conocimiento de la Eternidad no le ayuda en absoluto a rescatarse de una soledad que buscará saciar con desconocidos compañeros en el Casino del lago Moon (especie de altar de la Verdad en toda la obra de Williams). En su traslación cinematográfica *Verano y humo* es preservada en exceso como obra teatral y su visión se hace dificultosa como cine en sí. Peter Glenville no logra expresarse con el medio que tiene a su alcance y sólo trasmite a través de sus actores, de un diálogo intensamente poético (en su

mayoría reproducido textualmente de la obra original) y de una atmósfera medianamente recreada; incluso distorsiona por momentos dicha atmósfera al suprimir efectismos típicos de Williams y pasándolos a las escenas incidentales creadas para la visualización del film. La mayor parte de sus méritos se apoya en una magnífica creación de Geraldine Page, exacta intérprete de la heroína de Williams. Laurence Harvey sigue representándose a sí mismo, en tanto que Rita Moreno cumple su parte con empeño.

The Roman Spring of Mrs Stone es la única novela que escribió Tennessee Williams. Data de 1950 y pertenece a la época de transición (es anterior a *The rose tatio*) en que Williams se despide del personaje que empezó a esbozar en *Retrato de la Virgen* y que ya había perfeccionado en Blanche Du Bois y en Alma Winemiller. Su Karen Stone es una actriz decadente que acepta participar de cierto juego degradante por no andar más "a la deriva" (*drifting*, palabra que se repite mucho en el film sin el significado desolador que tiene en la novela). En realidad, Williams no hace más que cambiar de forma literaria para enfrentar el problema que ya conocía y había tratado a fondo en su anterior producción. De todos modos, la adaptación de Gavin Lambert, y el tratamiento que le da el director, José Quintero, desconocen en absoluto, no sólo el universo de Williams sino también la manera de expresarlo aunque más no sea por repetición anecdótica. *Primavera romana* es un juego de desaciertos en el que una angustiada novela de Tennessee Williams —auténtica o no— pasa a convertirse en un melodrama confuso y en un conjunto de fondos proyectados, no del todo disimulados por el desparejo color de la fotografía de Harry Waxman. Vivien Leigh juega su papel con desgano y una serie de tics que en su interpretación de Blanche Du Bois eran sutilezas y acá manierismos de composición. Warren Beatty no aporta nada y Lotte Lenya trata de salvar su parte logrando convertirse en lo mejor del film.

Finalmente, *El dulce pájaro de la juventud*, nos trae al Williams actual. Esta obra, que data de unos cuantos años atrás, es una antología de todos los traumas y abyecciones a que puede llegar el ser humano. Aparte de ello, como obra teatral adolece el defecto de ser totalmente desintegrada y por eso carente de convicción. Contrariamente a las dos obras anteriores, ésta ha contado con un excelente adaptador-director (Richard Brooks) que si bien desde el punto de vista formal-cinematográfico no innova ni crea nada en especial, desde el punto de vista temático baraja el material y logra darle una suerte de consistencia anecdótica así como una relativa trascendencia de crítica social al tan vituperado ambiente sureño.

La obra de teatro comprendía: a) el problema de Alexandra del Lago, actriz fracasada que mantiene a gigolós y que huye permanentemente de un fantasma: la vejez; b) el problema del caudillismo político en un pueblo sureño y su corrupción básica; c) el problema de Chance Wayne, un gigoló profesional que al querer reencontrar su amor de adolescencia, debe enfrentar errores del pasado, pero que a falta de valores más sustanciales también debe encarar, no tanto el problema de la vejez como el de la juventud que se va. Esto estaba dado en cuatro actos perfectamente delineados: 1º y 4º, Alexandra del Lago y Chance Wayne; 2º y 3º, Chance y el caudillo. (Tan es así que el año pasado el conjunto American Repertory Theatre re-

(Sigue en la pág. 39)

PRIMAVERA, VERANO Y OTOÑO DE TENNESSEE WILLIAMS

ROMAN SPRING OF MRS. STONE, The (Primavera romana). r.: José Quintero. a.: novela escrita en 1937 por Tennessee Williams. g.: Gavin Lambert. f.: Harry Waxman (TC). d.: Jan Read. m.: Richard Addinsell. d.m.: Douglas Gamley. cn.: "Che noia l'amor", de Paddy Roberts, por Cleo Laine. d.a.: Herbert Smith. dc.: John Jarvis. spv.dc.: Roger Furse. mtj.: Ralph Kempler y Leslie Hodgson. a.r.: Peter. Yates. s.: Cecil Mason. v.: B. Dawson; el de la Sra. Leigh: Balmain. i.: Vivien Leigh, Warren Beatty, Lotte Lenya, Coral Browne, Jill St. John, Jeremy Spenser, Stella Bonheur, Josephine Brown, Peter Dyneley, Carl Jaffe, Harold Kasket, Viola Keats, C. Laine, Bessie Love, Elspeth March, Henry Mc. Carthy, Warren Mitchell, John Phillips, Paul Stassino, Ernest Thesiger, Mavis Villiers, Thelma D'Aguiar. pr.a.: Lothar Wolff. pr.: Louis de Rochemont. pa.: Seven Arts/A.A. dst.: WARNER BROS. o.: G. Bretaña/EE.UU., 1961. f.e.: 30.5. s.e.: Ocean, Hindú, L. Angeles, G. Norte y G. Savoy. d.o. y dr.: 103'. c.: proh. men. 18 a. (Filmada en Londres y Roma).

SUMMER AND SMOKE (Verano y humo). r.: Peter Glenville. a.: obra teatral homónima de Tennessee Williams. g.: James Poe y Meade Roberts. f.: Charles Lang (Panavis. y Technic.). m.: Elmer Bernstein. d.a.: Hal Pereira y Walter Tyler. dc.: Sam Comer y Arthur Krams. mtj.: Warren Low. e.f.: John Fulton. cl.: Richard Mueller. a.r.: Michael Moore y James Rosenberger. s.: Phillip Mitchell y Charles Grenzbach. v.: Edith Head. mq.: Wally Westmore. pn.: Nellie Manley. i.: Laurence Harvey, Geraldine Page, John Mc. Intire, Rita Moreno, Una Merkel, Malcolm Atterbury, Pamela Tiffin, Casey Adams, Thomas Gómez, Lee Patrick, Marjorie Bennett, Earl Holliman. pr.: Hal B. Wallis. pr.a.: Paul Nathan. pa.: H. Wallis-J. Hazen. dst.: PARAMOUNT. o.: EE.UU., 1961. f.e.: 18.7. s.e.: Opera, G. Splendid, Pueyrredón, Roca. d.o.: 118'. dr.: 116'. c.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Venecia, 1961. La obra teatral fue estrenada en Broadway, el 6.10.48, en el teatro Music Box. Dirigida por Margo Jones. Los papeles de G. Page y L. Harvey fueron interpretados por Margaret Phillips y Tod Andrews. La crítica fue adversa y bajó de cartel a las 102 representaciones. El 24.4.52 fue repuesta

TIEMPO DE CINE es una revista argentina de cine. El lugar común no excluye la verdad de esa afirmación. Una preocupación por el cine que se produce en el país es pertinente, entonces. A partir de ahora, TIEMPO DE CINE comentará, en esta sección, todo film argentino estrenado en el año hasta la aparición de cada número, dedicando mayor espacio, naturalmente, a cuantos lo merezcan.

Es corriente establecer distinciones entre Nuevo Cine Argentino y Viejo Cine Argentino, división tan cierta como imprecisa. Nuevo y viejo son adjetivos que indican condición temporal, no un juicio estético. Así, entusiastas directores jóvenes realizan films que no están a la altura de su entusiasmo, y, en el otro extremo, puede haber tres minutos de creación en films de empedernidos veteranos. Lo que cuenta es el talento, donde se encuentre; para esto, nada mejor que irlo a buscar.

EL TERRORISTA. r.: Daniel Cherniavsky. a.: Augusto Roa Bastos. g.: Tomás E. Martínez, A. Roa Bastos y D. Cherniavsky. f.: Pedro Marzialetti. cm.: Alberto Curchi. f.f.: Antonio Gómez. m.: Atilio Stampone. d.a.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Garate. a.r.: Virgilio Muguerza. s.: José Paleo. mq.: Kurt Grün. est.: A.S.F. l.: Alex. i.: Jacinto Herrera, María Rosa Gallo, Emilio Alfaro, Virginia Lago, Betto Gianola, Oscar Ferrigno, Horacio Nicolai, Oscar Llupart. pr.: Juan M. Abre. pa. y dst.: SIGLO XX. o.: Argentina, 1961/2. f.e.: 18.10. s.e.: Paramount. dr.: 77'. c.: Proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

La carrera de Daniel Cherniavsky comenzó en 1960 con *El triángulo*, un mediodmetraje —inconcluso— sobre un cuento simbólico e introspectivo del propio director. En 1961, para su primer largo, *El último piso* (ver pág. 59), fundó la productora Siglo Veinte, que luego en 1962 produjo también *El terrorista*.

El terrorista es la historia de un hombre débil usado por una banda para cometer diversos atentados. Un día, se alza contra la autoridad de sus compañeros, quienes lo matan. El film alude a la realidad argentina concreta. Numerosos relatos recuerdan el pueblo del interior donde nació el protagonista; una multitud bulliciosa evocada en Plaza de Mayo es entendida por espectadores argentinos —y no forzosamente por extranjeros— como referencia al régimen peronista, el cual atrajo a la capital a gente del interior. Hay también alusiones al presente: atentados en la Universidad, etc. Y en un plano formal: giros verbales porteños —lanzados como una cachetada— para resaltar la ubicación de personajes y ambiente. Pero el film está lejos de la autenticidad, y trasporta ningún mensaje, pese a su obvia indicación de los inconvenientes de la violencia como método.

Al no investigar las causas de los fenómenos psicológicos, individuales y sociales que toca, el film queda en la trivial anécdota policial, tan lejos de reflejar a la inestabilidad política argentina como cerca de una verdadera inestabilidad dramática. Aunque Cherniavsky consiguió el ritmo ágil que el género exige —muy distinto de la exasperante lentitud de *El último piso*— tuvo descuidos. Hay situaciones inversísimas: en una pelea durante una proyección de cine los espectadores siguen mirando el film como si tal cosa; un colectivo se detiene en medio de una gresca callejera teniendo delante espacio por donde avanzar; un cómodo cambio de valijas provoca el drama final, etc.

Es notable la confusión de Cherniavsky a quien, fuera de la película, le interesan los argentinos como seres humanos, sin distinción de partidos políticos, pero que dentro de ella es inhábil para motivar una conducta, enhebrar situaciones, plasmar el tiempo cinematográfico, crear emoción o conceptos que sean no ya compartibles sino discernibles, al menos. Una vocación por el cine, que data de su adolescencia —filmó mucho en forma amateur— sólo fructificó hasta ahora en una técnica discreta.

UNA JAULA NO TIENE SECRETOS. r.: Agustín Navarro. a. y g.: Raúl Gurruchaga. f.: Humberto Peruzzi. cm.: Francisco Mirada. f.f.: Argentino Allera. m.: y d.m.: Jorge López Ruiz. dc.: naturales. mtj.: Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. a.r.: José A. Martínez. s.: Abel Scotti. mq.: Antonio Notari. pn.: Ludivina Rodríguez. i.: Luis Tasca, Alberto Olmedo, Nuria Torray, Pablo Moret, Nathan Pinzón, Fabio Zerpa, Rodolfo Onetto, Luis Rodrigo, Edmundo Sanders, Pola Alonso, Carlos Gandolfo, Irma Gabriel, Alicia del Río, Juan C. Lamas, Martín Andrade. est.: Lumiton. l.: Alex. pr.: Angel Bellaba. pa.: Latinoamérica/Visor. dst.: ARAUCANIA. o.: Argentina/España, 1961. f.e.: 3.10. s.e.: Hndú, B. Orden, C. de Flores, Lope de Vega, G. Rivadavia. dr.: 80'. c.: s/r. (Su libretista R. Churruchaga obtuvo, del Instituto de Cinematografía, el premio al mejor argumento).

La noche de año nuevo un ascensor se descompone entre dos pisos, y deja encerradas durante varias horas a las personas que lo ocupan. El afán de comunicarse con el mundo exterior obliga a cada uno a contar en voz alta problemas íntimos, de trabajo, etc., para ser solucionados desde afuera. Se establece de este modo una momentánea amistad que supera las diferencias sociales. Hay algunas derivaciones oportunas, como la estación televisora que no quiere perderse la nota; y otras, más artificiales, como un casamiento con el novio en el ascensor y la novia en el segundo piso; o un robo fácilmente resuelto cuando la policía, sin motivación, deduce que el asaltante está fuera del edificio. Hay otros apuntes menores, para mantener el suspenso.

El producto no es comedia fina, pero tampoco pertenece a ese maltratado género argentino llamado cine cómico. La gracia no pretende surgir de la presencia abrumadora de un actor determinado, sino de situaciones originales y elaboradas. Pero el tratamiento es poco imaginativo y no rinde la posible comicidad. La modestia, de propósitos y resultado, es el rasgo dominante del film. Agustín Navarro es un director español venido especialmente a la Argentina a realizar esta coproducción. Los tres largometrajes que realizó, en España, antes de *Una jaula no tiene secretos*, no fueron la película importante que Navarro espera realizar. Después de este film argentino seguirá esperando, todavía.

**DE LO
NUESTRO...**

por A. A. S.

BAJO UN MISMO ROSTRO. r.: Daniel Tinayre. a.: novela "Las hijas de la alegría", de Guy des Cars. g.: Silvina Bullrich. f.: Alberto Etchebehere. cm.: Ricardo Agudo. f.f.: Enrique Ahl. m. y d.m.: Lucio Milena, d.a.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Garate. a.r.: Orlando Zumpano. s.: José Feijó y Juan Bértola. mq.: María Lassaga. pn.: Susana Fernández. i.: Mirtha y Silvia Legrand, Jorge Mistral, Ana Luisa Peluffo, Mecha Ortiz, Ernesto Bianco, Wolf Rubinsky. l.: Alex. j.pr.: Adolfo Cabrera. est.: pa. y dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1961. f.e.: 19.9. s.e.: Normandíe, Pueyrredón, Roca, Argos, Medrano, Fénix, Aconcagua, Moreno y Park. dr.: 113'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Este film participó en el Festival de Berlín, 1962).

Esta es la historia de dos hermanas mellizas: una, monja en un convento, y la otra, aunque no monja, pura e inocente hasta que se enamora de un tratante de blancas, quien la explotará. Ella, al principio, no advierte que la suya es una mala vida; luego, se enamora de un hombre bueno y se da cuenta. La monja muere por defender a su hermana del malvado que quiere tomar represalias. Esta renuncia a su amado, toma el lugar de la muerta en el convento, y se redime de sus culpas.

El film expone demasiados hechos y no los desarrolla. Tanto problema, lágrima y suspiro dan a entender que la meta no es alguna verdad de conducta o psicología, sino el sensacionalismo y la sensiblería. El film acumula datos, pero no construye un drama. La moraleja, sentenciosa y trivial como la de *La patota* —1960—, aparenta sostener que con la fe católica es posible salvarse. Pero la película deriva a la minucia lateral y no afirma convincentemente esa fe.

Así, el matiz religioso podría ser ubicado entre los recursos técnicos del hábil artesano que es Daniel Tinayre; con él compensa, quizá, su gusto por la escabrosidad de otros momentos.

Daniel Tinayre dirigió su primer film en 1935, y, hasta el presente, menos de veinte películas. Es un índice de esmero, apreciable en la buena terminación técnica, aunque menos notable en otros aspectos. Sería deseable que Tinayre eligiera una historia sencilla y creyera en ella. Su sentido del ritmo narrativo, sus movimientos de cámara, merecerían florecer en un sentimiento verdadero.

LOS VICIOSOS. r.: Enrique Carreras. a. y g.: Sixto Pondal Ríos. f.: Antonio Merayo. cm.: Ricardo Agudo. f.f.: Antonio Gómez. m. y d.m.: Lucio Milena. d.a.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Garate. a.r.: Orlando Zumpano. s.: Alfredo Douglas Poole. mq.: Vicente Notari. l.: Alex. i.: Graciela Borges, Jorge Salcedo, Eduardo Cuitiño, Myriam de Urquijo, Inés Moreno, Coccinelle, Augusto Bonardo, Irma Roig, Daniel de Alvarado, Franca Boni, Héctor Gancé, Ricky Torres, Carlos Rivas. pr.: Vicente Marco. est. y dist.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1962. f.e.: 25.10. s.e.: Normandíe, Pueyrredón, Roca, Argos, Fénix, Medrano, Park, Príncipe y Aconcagua. dr.: 92'. c.: proh. men 18 a.

Esta historieta policial retoma una anécdota bastante usada en el cine: funcionarios policiales se hacen pasar por delincuentes para investigar mejor; hay infaltable romance con chico mala que en el fondo es buena, y probable remordimiento final del policía que se aprovechó de ella.

El film adorna la historia con abundantes mujeres semidesnudas, música de jazz, e incluso tres minutos de Coccinelle, vedette que antes era hombre y ahora es mujer, y se nota. Tanto vistoso material está explicado por un letrado final como denunciado a deficiencias del código penal argentino, que no castiga como es debido. Parece un significado en exceso pretencioso para un film poco riguroso consigo mismo, a duras penas coherente de psicologías e inverosímil para idear situaciones. Por ejemplo, un policía honesto entrega dos compañeros suyos a delincuentes que tomarán represalias contra ellos; la organización de

contrabandistas verbalmente difícil de descubrir, es descubierta con increíble facilidad; un arrestado contesta altivamente a un comisario y se queda sin merceda respuesta, etc. El espectador no cree cuanto ve; la historia acumula convencionalismos.

Desde 1951, Enrique Carreras ha dirigido, asombrosamente, veintinueve películas, ninguna de las cuales tuvo pretensión estética. Sin un sentido del lenguaje cinematográfico, se limitó a vehículo de cómicos, cantantes y actores populares, en films de inconfundible clase B para General Belgrano, su propia productora y distribuidora. En films recientes, como *Los viciosos*, jugó al drama. Ha cambiado, es cierto; ahora distribuye Argentina Sono Film.

DR. CANDIDO PEREZ, SEÑORAS. r. y pr.: Emilio Vieyra. a. y g.: Abel Santa Cruz. f.: Aníbal González Paz. cm.: Víctor Caula. m. y d.m.: Víctor Buchino. d.a.: Oscar Lagomarsino. mtj.: Oscar Esparza. a.r.: Jorge Mobaied. s.: Jorge Castronuovo. i.: Juan C. Thorry, Julia Sandoval, Teresa Blasco, Eduardo Muñoz, Amadeo Novoa, Ambar La Fox, los hermanos Rigual. pa. y dst.: V. CINEMATOGRAFICA. o.: Argentina, 1962. f.e.: 15.11. s.e.: Iguazú, Los Angeles, G. Norte, G. Savoy. dr.: 85'. c. inc. men. 14 a.

Doctor Cándido Pérez, señoras fue —y todavía es— una serie tan exitosa en televisión, que pronto llegó a la radio, el teatro y el cine. El libretista Abel Santa Cruz hilvanó aquí varios libretos, de los más aplaudidos.

Es la historia de un médico de señoras que está poco tiempo en el consultorio; al film le basta con hacer chistes a costa de la profesión. Este hombre casado quiere tirar una cana al aire, impulsado por un amigo calavera y frenado por el amor a su mujer. Ella es muy dulce, excepto cuando sospecha de la fidelidad de su marido. Hay otras derivaciones con una sirvienta torpe y fiel, etc.

El film sufre la fragmentación propia de su índole. Busca la caricajada a toda costa, y no respeta la verosimilitud ni la lógica (hay canciones en una comisaría). Parece preferir el absurdo y ello no es objetable, pues con esa técnica obtuvieron su famosa comicidad los hermanos Marx. Pero el film no trabaja con la libertad e imaginación que posibilitaría el absurdo total; recurre a pedestre sentimentalismo para motivar conductas y enlazar situaciones. Además, la interpretación, aunque aplomada en general, es exagerada en el protagonista Juan Carlos Thorry y en algún otro. Lo más destacable, en suma, es el directo humor y cierto mecánico ritmo para narrar la anécdota. *Doctor Cándido Pérez, señoras* se parece a las comedias disparatadas, amenas a ratos, y con una chispa de vulgaridad que dirigía Carlos Schlieper años atrás.

Esta tercera película de Emilio Vieyra es, curiosamente, la primera estrenada. Las otras fueron *Detrás de la mentira* y *La fin del mundo*. El olfato publicitario de los distribuidores motivó el adelanto para aprovechar el cuarto de hora de este asombroso éxito del espectáculo argentino.

INTERPOL LLAMANDO A RIO. r.: Leo Fleider. a. y g.: Eliseo Montaine. f.: Aníbal González Paz (Eastmanc.). cm.: José Schiavone. m. y d.m.: Tito Ribero. dc.: naturales. mtj.: José Serra. a.r.: Juan C. Pelliza. cn.: "Chiquita banana", "Ciudad maravillosa", "El Ilorón", "Música de Buenos Aires", "Volver a tu amor". l.: Alex. i.: Julia Sandoval, Tito Alonso, Enrique Kossi, Arnaldo Montel, Esther Mellinger. pr.: Emilio Spitz y Alberto Kanetti. pa.: Spitz Kanetti. dst.: GLORIA. o.: Argentina/Brasil, 1961. f.e.: 8.8. s.e.: Iguazú, L. Angeles, G. Savoy, G. Rivadavia, C. de Flores, Buen Orden. dr.: 77'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Filmada en Brasil).

Tres hombres roban dinero en una fábrica y matan a un guardia y a uno de

los mismos ladrones. Los dos restantes, y una cantante de cabaret, huyen a Río de Janeiro. La policía los descubre; apresa a la mujer, y los dos maleantes se matan entre sí por motivos financieros y sentimentales.

El film no parece preocupado en hacer creíble su historia. Hay casi absoluta omisión de las pistas que inducen a la policía a descubrir el paradero de los fugitivos. Una vez descubierto, demora inexplicablemente su detención y espera que se escapen para perseguirlos. El film es incoherente para manejar el tiempo cinematográfico: un personaje deja a otro, corre rápidamente a un lugar distante, y se encuentra allí al mismo esperándolo, etcétera.

El argumento es sólo un pretexto para esta coproducción argentino-brasileña que para llegar a nutridos públicos de ambos países, intercala abundante música popular argentina y brasileña, paisajes de Río, peleas cuerpo a cuerpo, semidesnudos, e incluso una violación, para completar el catálogo de excitantes lugares comunes.

A través de una carrera comenzada en 1951, que abarca alrededor de quince films, el director Leo Fleider produjo una mayoría de obras rutinarias para Los Cinco Grandes del Buen Humor, Pepe Iglesias "El Zorro", Lolita Torres y otros. Ultimamente, había elegido mejor libreto: en *Campo arado* (1959), film épico a la manera de *Gigante*, aunque no tan logrado como el de George Stevens. Pero *Interpol llamando a Río* vuelve a la inquietud solamente comercial, que da el tono a casi toda su carrera previa.

EL MAGO DE LAS FINANZAS. r.: Julio Saraceni. a.: obra teatral "Casado y señorito", de Natalio Battidoro. g.: Abel Santa Cruz. f.: Américo Hoss. cm.: Domingo Bugallo. ff.: Adolfo García Gálvez. m. y d.m.: Tito Ribero. d.a.: Carlos Dowling. mtj.: Vicente Castagno. a.r.: Jorge Briand. s.: Francisco Zapata. v.: Elsa Dasso. mq.: Blanca Olavego. est.: San Miguel. l.: Alex. i.: José Marrone, Juanita Martínez, Ricardo Lavié, Beba Bidart, Alberto Locatti, Nelson Prenat, Víctor Tasca, María Armand, Pepe Castro, Arturo Palito, Chola Osés, Pancho Romano, Humberto Selvetti, Manuel Alcón, R. de Rosas, Jorge Pérez Fernández, los Huanca-Hua. pr.: Juan D'Angelo y Joaquín Franco. pa.: D'An-Fran. dst.: ATLAS. o.: Argentina, 1962. f.e.: 29.8. s.e.: Monumental, Renacimiento, G. Norte, G. Savoy, G. Rivadavia, L. de Vega, C. de Flores, Buen Orden, Ritz y 25 de Mayo. dr.: 90'. c.: s/r.

Esta es la historia de un paisanito humilde a quien el dueño de la estancia en que trabaja deja de herencia unos cuantos millones de pesos. El paisano se traslada a la ciudad, se pone al frente de los negocios del finado, desbarata las componendas del directorio, y, por último, su esfuerzo será recompensado con el amor de una mujer. La anécdota no es muy verosímil.

Todo el film es un pretexto para la personalidad de José Marrone, un cómico directo y eficaz; el asunto no puede ser tomado en serio. El insólito éxito que este film obtuvo debe ser adjudicado a los resortes que maneja, de fácil repercusión: a) protagonistas humildes burlescan a gente rica (recurso que ya usaba Chaplin); b) muchacho sencillo ama a su madre, ostensiblemente, por encima de todo (recurso que usó y abusó Sandrini); c) muchacho ignorante se impone con intuición vital a personas más cultas y —presumiblemente— más inteligentes.

Julio Saraceni ha dirigido, estos últimos veinticuatro años, veintinueve películas tan intrascendentes como ésta, para nombres famosos del género cómico o musical: entre otros, Florencio Parravicini, Francisco Alvarez, Olinda Bozán, Alberto Castillo, Fidel Pintos, Blanquita Amaro, Lolita Torres, Los Cinco Grandes del Buen Humor, Nini Marshall y Virginia Luque. Ahora, y por segunda vez, dirigió a José Marrone. Es fiel a su vocación.

HUIS CLOS —A puerta cerrada—. r.: Pedro Escudero. spv.: Fernando Ayala. a.: obra teatral homónima de Jean-Paul Sartre. g.: Omar De Carlo. f.: Ricardo Younis y Francis Boeniger. cm.: Domingo Bugallo. ff.: Marcelo Balboa. m. y d.m.: Rodolfo Arizaga. d.a.: Mario Vanarelli. dc.: Enrique Joby. mtj.: Atilio Rinaldi. a.r.: Esteban Etcheverrito. s.: José R. Feijóo y Francisco Zapata. mq.: Aída Fernández. pn.: Haydée Aued. l.: Alex. est.: Baires. i.: Duilio Marzio, Inda Ledesma, María A. Bisutti, Frank Nelson, Susana Mayo, Antonio Rosón. j.pr.: Guillermo Smith. pr.: F. Ayala y Héctor Olivera. pa.: Aries. dst.: A.A.A. o.: Argentina, 1961. f.e.: 5.9. s.e.: Ambassador, R. Indarte, Cuyo, Gral. Belgrano, Constitución, Majestic y G. Córdoba. dr.: 76'. c.: proh. men. 18 a. (De este film se realizaron simultáneamente, en Buenos Aires, dos versiones, la mencionada y otra hablada en inglés y titulada "No exit". Realizada por los mismos técnicos tiene estas diferencias: r.: Ted Danielewsky. g.: George Tabori. m.: Vladimir Ussachevsky. i.: Viveca Lindfors, Rita Gam, Morgan Sterne y Ben Piazza. Esta versión fué presentada en el Festival de Berlín 1962. Por su actuación, l. Ledesma obtuvo el 1er. Premio del Instituto de Cinematografía).

Aprovechando la presencia en Buenos Aires de los actores Viveca Lindfors, Ben Piazza, Rita Gam y Morgan Sterne, y del director Ted Danielewsky; sobre libro del director y de George Tabori, y escenografía de Mario Vanarelli, se filmó una adaptación —en inglés— de *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre. Para una segunda versión del mismo film —en castellano—, Omar del Carlo escribió un nuevo libreto. De ahí surgió este *Huis Clos* que conservó la escenografía de Vanarelli, tuvo un elenco argentino, y, supervisado por Fernando Ayala, fue el primer film dirigido por Pedro Escudero quien fue hasta él, y después de él, director de teatro.

La letra de Sartre fue respetada casi íntegramente. La mayor modificación consiste en la visualización de tres relatos a que Sartre aludía verbalmente. Es la historia de tres condenados que llegan al infierno esperando encontrarse con torturas físicas, pero cuyo mayor tormento será el egoísmo, la hipocresía, la vanidad de los otros dos. El director Escudero no moldea su material cinematográfico de modo que la oposición de esos caracteres sugiera la aterradora tortura mental. El espíritu implacablemente lúcido con que Sartre desnudaba las miserias humanas es reemplazado aquí por un recitado inexpresivo y atropellado de un texto al que hacen parecer trivial. El supervisor Ayala dijo que el propósito fue hacer teatro filmado. No aclaró si bien o mal filmado.

LA FLOR DEL IRUPÉ. r. y g.: Alberto Du Bois. a.: Alberto Diego. f.: Juan Levaggi. m.: Amadeo Monges. dc.: naturales. mtj.: Rosalino Caterbetti. s.: Juan C. Gutiérrez. l.: Alex. i.: Libertad Leblanc, Héctor Pellegrini, Alberto Barcel, Héctor Carrión, Mario Amaya (Churrinche), Mario Casado, Luis Alarcón, Amelia Folcini, Jorge Fossati, Carlos García. pr.: Emilio Spitz. dst.: GLORIA. o.: Argentina, 1961. f.e.: 4.10. s.e.: Renacimiento. dr.: 60'. c.: proh. men. 18 a.

La acción transcurre en una isla adonde tres ladrones se refugian para mayor seguridad. Un lugareño evoca la leyenda de la india enamorada de la luna, que murió ahogada al buscar el reflejo de la luna en el río. Una muchacha que luego se baña desnuda parece una aparición fantasmal de aquella india. Uno de los tres ladrones se enamora de la chica, que es de carne y hueso. Por cuestiones de celos y otras, desaparecen dos de los ladrones y un padre malvado, que maltrataba a la muchacha. Los enamorados partirán, solos, hacia un futuro mejor.

Hay una ingenuidad esencial en el film. Mueren personajes a medida que incomodan, y parece pretenciosa la evocación de una leyenda para contar una historia naturalista y sin sugestión. Incluso hay

fallas técnicas: exteriores diurnos y nocturnos para escenas que trascurren la misma noche, por ejemplo. El film relata, sin relieve, pura aventura física. La copia dura sesenta minutos y, probablemente, omite algunos desnudos de Libertad Leblanc. Así como está, el film no es pornográfico. Es tan inofensivo como un niño que no ha llegado al uso de razón; sin el encanto infantil, desde luego. Esta es la quinta película dirigida por Alberto Du Bois, y, como las anteriores, pretende una seriedad que no está respaldada por una estructura dramática aceptable.

REENCUENTRO CON LA GLORIA. r., a., g. y d.: Iván Grondona. f.: E. Keletti. m. y d.m.: Ferruccio Marzán. dc.: naturales. mtj.: Jorge Lavillotti. a.r.: Ricardo de Filippis. i.: Martín Karadagián, Lilian del Río, Orestes Soriani, Perla Santalla, José Pedroza, Héctor Armendariz, Raúl Del Valle, Pedro Goitía. l.: Tecnofilm. j.pr.: Francisco Tarantini. pa.: Alba. dst.: RAITEL. o.: Argentina, 1956/57. f.e.: 1.11. s.e.: Electric, G. Victoria, Alberdi y Roxy. dr.: 75'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

Es la historia de un luchador de catch a quien le empiezan a gustar las mujeres y el alcohol. Cuando parece estar curado de esos hábitos, mata a otro luchador en el ring. Esto le provoca un constante remordimiento, pero con el tiempo descubrirá que no fue culpable de esa muerte. Hay largas —aunque no numerosas— secuencias de luchas, pretexto del film, y números de baile en teatro de revistas, con telón pintado al fondo. Hay una bailarina de cabaret convertida en muchachita buena, y una madre enferma que necesita remedios caros y a quien nunca se ve. Hay personaje malvado apabullado por el mundo del catch, donde toda persona es íntegra y derecha. Aunque esto fuera cierto, el film es arbitrario y solemne para afirmarlo. Hay mil y una facilidades del libreto.

El director Iván Grondona, en éste su único film conocido hasta la fecha, mueve la cámara y usa recursos de montaje y sobreimpresión que aprendió viendo cine, pero que no enriquecen las situaciones. Son mencionables sólo porque se destacan entre la pobreza general. La interpretación (Karadagián incluido) es floja, aunque no tanto como los indecibles diálogos. La misma dirección, cuando incluye parlamentos largos, es apreciablemente inhábil para dirigir actores. Realizado hace varios años y estrenado ahora por el auge del catch, éste es un film sin arte, sin asunto, sin forma, con un astro popular —del deporte— al frente.

OPERACION "G". r.: Ralph Pappier. a.: O. Cimorelli. g.: O. Cimorelli y Carlos Ferreira. f.: Julio Lavera. cm.: José García. f.f.: Enrique Ahl. m.: Tito Ribero. e.: Gori Muñoz. mtj.: Vicente Castagno. a.r.: Gilberto Serra. s.: José Saracino. mq.: Sigfredo Piccone. pn.: Myrtha N. de Jardón. l.: Alex. i.: Dulio Marzio, Beatriz Bonnet, Claude Marting, Mariano Vidal Molina, Homero Cárpena, José Ruzzo. j.pr.: Juan García. pr.: Aldo Burgos. dst.: ARAUCANIA. o.: Argentina, 1961. f.e.: 27.9 s.e.: Sarmiento, Flores, Gral. Belgrano, Constitución, Cuyo, R. de la Plata, G. Buenos Aires, G. Córdoba. dr.: 78'. c.: inc. men. 14 a.

Para demostrar que la Gendarmería Nacional es una institución útil, porque lucha contra pillos que contrabandean de todo, y, eventualmente, armas para terroristas, el film cuenta una aventura en que gendarmes persiguen a algunos mandrines. El libreto no imagina derivaciones novedosas; surgen pistas previsibles, y no hay suspenso, pero sí mucha acción: balazos, etc.

El film no aporta razones fundadas acerca de la conducta de los personajes, casi siempre servicial del mensaje del film: el personaje de Mario Vidal Molina es amigo de un superior jerárquico, para puntualizar afectuosa relación entre los mandos; el de Beatriz Bonnet, indica la abnegación de esposa que se separa del

marido gendarme la noche de bodas; este mismo gendarme, sacrifica incluso a su familia para mejor cumplir su deber profesional. La relación entre los personajes es esquemática, y el conflicto, trivial. Es más molesta por ese motivo la pretensión de hacer moraleja. Hay, además, algunas fallas en la fotografía de exteriores, con caras en sombra, etc., cuando correspondería iluminación de pleno día.

Esta es la octava película de Ralph Pappier, quien en **Pobre mi madre querida** (codir.: Homero Manzi, 1948), **Escuela de campeones** (1950) y, principalmente, **El último payador** (codir.: Homero Manzi, 1950), había captado rasgos argentinos auténticos con un lenguaje cinematográfico expresivo; Pappier fue eficaz director durante aquellos años. Es deseable que los productores confíen en él y le den mejores oportunidades.

TITANES EN EL RING. Este film es una reproducción de un programa del Canal 9, con la participación de los siguientes luchadores: Pedro Goitía, Benito Durante, Bobby Olson, Joe Fica, Tenenbaum, Gino Scarso, Caballero Rojo, Müller, Mister Chile, Carlotta, Indio Comanche, Taras Bulba, Martín Karadagián, Ali Bargach, Bugallo, Superman, Ararat, Gran Tobias. dst.: RAITEL. o.: Argentina, 1962. f.e.: 1.11. s.e.: Electric, G. Victoria, Alberdi y Roxy. dr.: 25'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

La televisión argentina ha popularizado el deporte-espectáculo del catch-as-can, o catch, simplemente. Para extender ese éxito al cine, operadores de Canal 9 TV filmaron este corto cuyo solo contenido son fragmentos de siete luchas entre conocidas figuras. Una voz de dueño invisible relata, muy improvisadamente, el desarrollo de los combates, y otro relator visible anuncia el nombre de quienes van a combatir. Nada más. Este documental ingenio y torpe es un programa de televisión filmado sin otra inquietud que la reproducción.

PRIMAVERA, VERANO Y OTOÑO DE TENNESSEE WILLIAMS

(Viene de la pág. 36)

presentó en Buenos Aires sólo el 1º y 4º actos, sin alteración alguna de la comprensión de la obra). En cambio, en cine, Brooks logra que todo parezca más unido (sería atrevido decir coherente), solucionando incluso con oficio los ingratos "monólogos-raccontos". Su dirección tiene ritmo y seguridad, y logra de Paul Newman y Geraldine Page dos excelentes trabajos, especialmente de la segunda, que resiste muy bien la inevitable comparación con su Alma Winemiller vista inmediatamente antes. Ed Begley (en el caudillo) y Mildred Dunnock (la tía Nonie) secundan con altura a los nombrados. Con este panorama se ve la clara declinación de uno de los más discutidos y atrayentes autores contemporáneos, en quien su auténtico valor de poeta parece haberse perdido por completo dejando paso a un estereotipado vendedor de fórmulas. La suerte que corrió en el cine es casi comparable, dado que las últimas adaptaciones son mediocres y están muy lejos de la delicadeza del Zoo de cristal de Irving Rapper (**Siempre amanece otra vez**), o del vigor narrativo y la magnífica recreación de atmósfera de **Un tranvía llamado deseo**, de Elia Kazan.

J. C. F.

F
O
T
O
G
R
A
F
Í
A

CREDITOS
DESCUENTOS

Filmadoras de 8 y 16 mm.

Proyectores de 8 mm.

Cámaras de 35 mm.

Proyectores de slides.

Trípodes y accesorios.

LARREA 371

JACK TUCMANIAN

tel. 48 - 5553

su casa amiga para foto y cine



DAR LA CARA.

¿ESTANCAMIENTO
DE
LA
NUEVA
OLA
ARGENTINA?

La tercera parte de las películas argentinas producidas entre 1959 y 1962 fue realizada por veintisiete directores que debutaron en ese cuatrienio: Kuhn, Birri, Kohon, Antín, Murúa, René Mujica, Fernández Jurado, Cherniavsky, Cunill, Minitti, Bettanin, Martínez Suárez, Vieyra, Luna, Vlasta Lah, Feldman, Leonardo, Dawi, Blasco (qepd), Lao, Acciaresi, Berend, Escudero, Cores, Wilenski, Alventosa y Santillán.

En Italia y Francia ha rodado operas primas, en igual período, una cantidad mayor de cineastas, pero una proporción menor con respecto al total de la producción; entre el diez y el quince por ciento.

En una época de agudo conflicto generacional —más de mentalidad que de edad— y cuando una acotación zumbona ("Aquí el único que ha sabido retirarse a tiempo es Fangio") se transforma en imagen de un drama nacional, es irónicamente el cine quien da a la Argentina un inesperado record mundial en rejuvenecimiento de planteles humanos. En un país donde los viejos "no quieren soltarles la polis ni a tiros" a los jóvenes, la excepción más conspicua a este comentario del personaje de Cortázar se da en las películas. Hasta podría inferirse que esta experiencia cinematográfica representa un test de los valores que las nuevas generaciones son capaces de aportar al quehacer argentino. Por eso es necesario comenzar a analizarla imparcialmente y declarar cerrada la etapa del entusiasmo, es decir, aquella en que el apoyo a la juventud fue casi incondicional, porque su irrupción significaba la ruptura de una situación estratificada en modelos, fórmulas y procedimientos perimidos.

Por eso, y por otros motivos. Los he indicado en un trabajo que probablemente no lean muchos de ustedes y que sintetizaré aquí, porque son indispensables para apreciar la gravedad del punto muerto en que nos encontramos.

REZONGOS EUROPEOS

Un sector mayoritario de la crítica europea ha escrito a lo largo de 1962 que continúa sin sentir lo argentino en los films que les hemos mostrado durante el año. Excepciones han sido las obras iniciales de Kuhn y Birri, a las que un reciente comentario del "Times" de Londres, menciona junto con las mejores de Torre Nilsson como "signos precursores de un movimiento artístico" y como "críticas de la sociedad moderna a través de la comedia o el drama".

Simultáneamente, Claudio Bertieri, en la revista "Ferrania", estimó "inadmisible que la fascinación ejercida por la cultura europea incite (a los jóvenes argentinos) a olvidar sus peculiaridades características... Debieran tener presentes las lecciones de Ferreyra y Soffici, que anclaron sus obras en la realidad argentina... Los films de la nueva leva argentina vistos en Sestri Levante han atestado una peligrosa involución. Han visto *La aventura e Hiroshima, mon amour, La noche y Hace un año en Marienbad*; han entendido el mecanismo exterior; han captado el sortilegio de cierto clima antonioniano; han sufrido la sugestión de la descomposición del tiempo operada por Resnais. Y creen que el juego está hecho. En otras palabras, saben parafrasear bellamente a Antonioni o Resnais (no por nada conocen de memoria el repertorio canónico de las interminables caminatas, de los enrejados sin fin, de los asfaltos húmedos y brumosos), pero los problemas, aquellos auténticos, ni siquiera los tocan de refilón. A veces, parecen atacar un tema; hay un chispazo, una alusión incisiva, pero es poca cosa: el fuego se apaga y quedan las cenizas del papel carbónico.

"Y no puede decirse que la realidad argentina no ofrezca estímulos y motivos para una indagación atenta y meditada; basta leer los diarios para darse cuenta

por
DOMINGO
DI NÚBILA

LA CIFRA IMPAR



de las contradicciones, de las sustanciales lagunas de una sociedad que atraviesa un trágico momento histórico. Pero de todo esto los jóvenes cineastas no se dan cuenta (o, quizás, no quieren) y piensan que es más conveniente remasticar los temas de la alienación, el tedio y la incomunicación; argumentos ciertamente validísimos y actuales pero sobreentendiendo que para tratarlos se requiere una madurez y una conciencia que aquéllos no demuestran".

En los films de Murúa y Birri, Bertieri encuentra tipismo "en el mejor sentido; no el pintoresco, sino la descripción auténtica de la vida y costumbres de un pueblo".

NI "LA FLECHA IMPAR" NI "BUENOS AIRES, MON AMOUR"

Muchos otros comentarios —y, en alarmante proporción, menos corteses que el de Bertieri— coinciden en puntualizar una inautenticidad en la nueva ola argentina. He planteado la cuestión, tanto en entrevistas periodísticas como personales, a varios de los criticados, y he descubierto con estupor que desacreditan aquellas opiniones europeas; las acusan de reclamar costumbrismo fácil o folklorismo turístico en vez de una visión subjetiva de nuestra realidad y nuestra gente. "¿Qué quieren que hagamos, ¿La flecha impar?", han llegado a preguntar, airados. Esta es una interpretación torcida, y hasta sospechosamente acomodaticia, de lo que tratan de decirnos esos críticos ilustrados y amigos, que desde la aparición de Torre Nilsson en la arena internacional han apoyado calurosamente a la nueva generación argentina, sus búsquedas, sus logros de calidad y sus promesas en materia dramática. Esperaban que en 1962 las promesas se materializarían en alguna gran película —característicamente argentina, pero de resonancia universal en su contenido— y sus quejas indican que no la han encontrado.

Quienes en nuestro cine cultivan una aproximación intelectualista —no estoy seguro que podamos decir intelectual— a asuntos como la soledad, la desilusión y el nihilismo de los argentinos, objetan en sus cenáculos, y hasta en declaraciones periodísticas, que los críticos europeos no pueden comprendernos; afirman (uno llegó a decirlo por radio) que habría que traerlos a vivir unos años entre nosotros para que entendieran que argentino no es únicamente sinónimo de pampa, indios y tangos.

Esta dialéctica es sorprendentemente pueril. ¿Qué sabía de los suecos el público internacional que, empezando por el nuestro, captó y aplaudió las creaciones de Bergman? Tampoco hemos necesitado ir a vivir unos años en Italia para comprender a Antonioni. Sensibilidad es un puerto que no figura en las excursiones de Wagon-Lits Cook.

Más razonable, aunque de menos confort, sería admitir que no hemos conseguido todavía en películas echarle el guante a nuestra alma solitaria. Porque Borges, a su modo, lo consiguió, y sus libros se venden en las principales librerías del mundo y en una variedad de idiomas. Seguramente existen otros modos —tan diversos como los artistas que los encuentren— para penetrar, con las cámaras, hasta donde han llegado los laberintos borgianos o *Don Segundo Sombra*. Pero sea en el altiplano metafísico o en comarcas más llanas, lo cierto es que todavía no nos reconocen más que en aspectos acertados de films que parcialmente captan realidades argentinas, como *La casa del ángel* y algunos otros posteriores.

EL PÚBLICO PROTESTA CON SU AUSENCIA

Lo argentino que nos piden no está en tipismos trasnochados. Cuando añoran nuestro folklore emplean esta palabra en su vasto y exacto sentido —saber del pueblo, todo lo que por serle legítimamente propio ha asimilado para distinguirse— y



LOS JOVENES VIEJOS.

DAVID J. KOHON

no en el estrechísimo significado que se le asigna aquí entre quienes creen que folklórico es apenas el repertorio de las peñas gauchas.

Los europeos suponen, sin embargo, que nuestro folklore anímico debe estar condicionado por factores regionales y circunstancias ambientales, que a su vez se reflejan en tipos, lenguaje, cancionero, costumbres y modos. Los indios de Fernández o los algodonereros de Faulkner no son fines, sino medios dramáticos. No deben inhibirnos nuestros tipismos, ni confundirnos la deformación comercial con que a menudo se los explota. El sainete, por ejemplo, ha tendido a bastardizarlos. Pero es erróneo rechazarlo en bloque, porque estaríamos condenando como iniquidades a los elementos auténticos que ha envilecido, a las verdades que debemos rescatar y redimir.

En suma, difícilmente pueda expresarse una autenticidad interior prescindiendo de sus exteriorizaciones más características. No descarto la posibilidad de abstracciones, pero un cine abstracto —aun si lo consiguiéramos— sería de todas maneras la excepción, el caso aislado.

La significativo de este problema crucial de nuestro cine es que el pensamiento de la crítica europea coincide exactamente con el sentir del público argentino. Y no argentino también.

Nuestros jóvenes cineastas no deben engañarse con los elogios tributados a meritorias películas suyas de los últimos años. Si ellos atenuaron defectos, fue para estimular la evolución que promovían en un medio anquilosado pero no para establecer consagraciones definitivas. Se descontaba que el progreso avanzaría hasta concretarse en sólidas creaciones, y que sería desalentador o antipático o miope buscar pelos en la leche. O, como rotularían los sloganófilos, sería reaccionario o antiargentino.

Como las obras esperadas no han llegado —se ha producido una especie de alto a mitad del camino— ahora es imperativo encarar una crítica menos complaciente y optimista, que puntualice limitaciones y errores, ilumine la senda que falta recorrer e impida el retroceso.

La tarea será vasta y difícil. Y para no limitarme a proponerla, aportaré unas primeras observaciones sobre media docena de los principales nombres de nuestra nueva ola.

Sobre David José Kohon he escrito en diversas oportunidades que tiene inspiración y agudeza, imaginación filmica y sagacidad psicológica, sentido de lo sugerente y una vena poética. En medio de otros tributos a su talento, no dejé de anotar una tendencia a las reiteraciones y otra al esquematismo. Como pienso que ganará corrigiéndolas, trataré de ser más explícito sobre ellas.

Kohon, a mi juicio, posee el más privilegiado de los dones de un director cinematográfico: la capacidad de transmitir estados de ánimo mediante la combinación cámara-actor. Y, también a mi juicio, él no es conciente de ese don. O al menos no ha aprendido a controlarlo. Cuando Kohon abre una escena, no pasan muchos metros sin que comprendamos y sintamos lo que quiere expresar en ella; sin embargo, a continuación asistimos a un desarrollo —sea verbal, o visual, o audiovisual— de lo mismo que ya hemos entendido. Una, dos o tres tomas repiten lo que ha expresado la primera, sin añadirle nuevos significados; en sus dos películas hay una constante alternación de densidades y vacíos.

Estimo que si de *Tres veces Ana* se entresacara todo lo que sobra, la película duraría media hora menos, no perdería absolutamente nada y ganaría enormemente en solidez. Me pregunto a veces si hay en Kohon una tal adherencia sentimental a todo lo que filma, que la posibilidad de tirar algo a la basura se le presenta tan dolorosa como arrancarse un pedazo del corazón; o si algún injustificado temor a incurrir en concesiones frena sus tijeras. Quizás, también, una timidez muy arraigada le impida, no sólo abordar el debate sobre sus obras en la etapa de la moviola, sino aun mirarse a sí mismo desde afuera, autocriticarse. Podría especularse además —pero no creo en ello— que insiste en explicitar por una desconfianza en la receptividad del espectador. Para mí su gran problema como director parte de una mezquina valoración de sus propios dones expresivos.

Otra es la historia con Kohon autor, y aquí el factor clave es su tendencia al esquematismo. A través de sus dos películas hasta podría afirmarse que él es un cuentista y no un novelista. Cuentos, ya se sabe, son los tres de *Ana*, y en

un cuento quedaría **Prisioneros de una noche** despojado de sus reiteraciones e ingredientes superfluos. Hasta ahora sólo hemos visto a Kohon manejar o desarrollar o explotar situaciones, en cortos arcos narrativos; pero no crear el vasto y complejo mundo dramático que abarca —objetiva y/o subjetivamente, como se quiera— un sólido largometraje.

Tal vez él no haya concebido como meras prolongaciones esas tomas de más que veo en sus escenas; tal vez se propuso llenar esos vacíos de acción con cargas anímicas que no funcionaron. Para cualquier cineasta la subjetividad es, ante todo, escurridiza.

Asumiendo que Kohon, por el momento, sea un cuentista, su tendencia al sketch no sería necesariamente un defecto si no la acompañara la contradicción de su tendencia reiterativa. Todo debe ser compacto en el arte narrativo, pero especialmente debe serlo en el relato corto, que si se aparta de la síntesis se aleja de su razón de ser.

En cualquiera de las posibilidades citadas, la conclusión última es que Kohon trabaja con material dramático cualitativamente noble, pero cuantitativamente escaso. Cuando supere este factor básico de debilidad podremos ver más claramente si hay otros. O no.

FERNANDO BIRRI

“Así como varias grandes expresiones del neorealismo italiano disgustaron en Italia al mismo tiempo que triunfaban en el mundo, bien podría ocurrir algo parecido aquí con esta inspiradora *opera prima* de Fernando Birri: la pobreza que enfoca sin deformaciones podría ser confundida con pobreza del film mismo, o bien desagradar a quienes no ven la belleza de las verdades feas”, escribí al comentar el estreno de **Los inundados**. Siento, por una parte, haber sido profético: **Los inundados** no obtuvo ninguno

de los quince premios anuales en efectivo a la producción argentina. No lo siento por otra: **Los inundados** compartió el Premio Opera Prima en el Festival de Venecia 1962, “una de las más trascendentales victorias del cine argentino en el mundo”, como señaló hidalga y acertadamente Torre Nilsson.

“Birri” escribí también, “ha rodado esta tragicomedia con realismo, sátira, poesía y, sobre todo, una ejemplar honestidad. Ha renunciado deliberadamente a toda posible ventaja del glamour para atenerse celosamente a su verdad; no coloca demagógicamente en un pedestal a los pobres, sino que los presenta con sus luces y sombras, con sus virtudes pero también sus defectos; no hace de su dama joven una sofisticada morocha, sino que presenta a la típica sirvientita provinciana que todos conocemos; no dobla a sus improvisados actores con voces profesionales, sino que los hace hablar a ellos mismos, etc. Ha logrado, en fin, retratar una Argentina totalmente reconocible, en lo exterior y en lo profundo, y llega a esa universalidad que sólo se obtiene a través de lo propio”.

Mario Soffici, pionero en el logro de excelentes películas entroncadas en nuestra tierra, nos ha recordado hace poco “que tan sólo mediante una indagación en profundidad de nuestra realidad nacional, se lograrán valores reales. Recientemente, una obra que buscaba este camino ha sido **Los inundados**, de Birri; es lamentable que no se le hayan reconocido oficialmente estos valores, incluso a pesar de las posibles fallas de que pueda adolecer”.

Puntualizados los méritos de Birri, vayamos a las fallas a que alude Soffici, y sobre las que escribí, en el comentario antes citado, lo siguiente: “Su técnica es insegura —tiende a clavar cuidadosamente la cámara a distancia de los personajes— y sus técnicos no le han respondido cabalmente: la fotografía es bastante difusa, el sonido no siempre claro y el montaje poco severo en los cortes”.

Si pudiera combinarse el realismo de Birri con la tersa filmación de un Antín tendríamos, probablemente, a un director argentino ideal. Porque el problema con Birri es: espléndido contenido, defectuosa forma. Deberá llegar a la armonía esencial de la obra artística mediante un resuelto esfuerzo por dominar a la máquina, y no ser esclavo de ella. Necesita dar soltura a la acción, belleza de movimiento a la imagen y penetración al enfoque, relacionado a la cámara con el actor. En suma, usando a la cámara no como mecánica registradora de hechos, sino como instrumento clave del medio de expresión cinematográfica.

Ceñir el montaje y superar, en general, su actual substandard técnico, son otras demandas que ahora deben plantarse a Birri con más urgencia, porque luego del espaldarazo veneciano sus siguientes obras serán juzgadas con rigor.

No dejamos de comprender los motivos de algunos defectos de **Los inundados**. Sabemos por ejemplo, que improvisó en Santa Fe un estudio de grabación para hacer el doblaje con las voces de los mismos intérpretes no profesionales. Como propósito de autenticidad, ha sido loable, pero el resultado sonoro fue pobre y la mayoría de los espectadores argentinos quedó sin entender buena parte de los diálogos (desventaja que la cinta no tuvo en Europa, donde se dio con títulos sobrepuestos). Birri no debería temer al doblaje profesional en una época en que Jeanne Moreau ha sido doblada en **La noche**, Anthony Quinn en **La strada**, Annie Girardot en **Rocco**, and so on.

MANUEL ANTÍN

Al empezar la proyección del tercer rollo de **La cifra impar** pensé que tal vez estuviera viendo la mejor película argentina de todos los tiempos. La inteligencia, nivel estético, originalidad, estilo y elegancia que resaltaban desde el vamos, primero me causaron admiración, y luego llegaron a dejarme estupefacto. ¿Es que estaría dándonos una obra maestra este desconocido Manuel Antín?

Después empezó a venir el texto. Mientras las imágenes y el montaje de **La cifra impar** alcanzan la cima, su texto yace en el abismo. Tan mala desproporción lesiona a lo que quiso expresar Antín, y sin embargo, en sus momentos felices, sentimos su talento.

El fraseo a la Marguerite Duras en su literatura no es lo único censurable en **La cifra impar** (ni tampoco su única reminiscencia de **Hiroshima, mon amour**: Hiroshima-Nevers, Buenos Aires-Paris, el montaje, etc.). Está también su inútil insistencia en detalles y situaciones; machacar no es expresar.

Aquel párrafo de Bertieri —“Sabían parafrasear bellamente a Antonioni o Resnais, pero los problemas auténticos... — es probable que se refiera a **La cifra impar**. Es moderna, brillante y audaz en su realización, lo es también en su esquema argumental, pero las exploraciones subjetivas en que pudo radicar su frustrada grandeza tropiezan con inmaduras servidumbres a modas ajenas “y quedan las cenizas del papel carbónico”.

El problema de Antín es, por lo tanto, de índole muy sutil. No creo que el crítico pueda más que señalarlo. A un creador es imposible indicarle cómo corregir la puntería de sus intuiciones. Las soluciones sólo pueden radicar en el misterio de sus propias facultades expresivas.

Es magnífico que Antín se proponga llegar al alma de los argentinos por vías indirectas, distanciadas de lo fácil. Sería trágico que creyera haber llegado con su primer film, o no creyera que debe reestudiar las coordenadas para una correcta aproximación.

Siento no haber visto **Los venerables** todos, todavía no terminada cuando escribo esto. Su segunda obra indicará si concreta nuestras grandes esperanzas o si aterriza fuera de la pista.

RODOLFO KUHN

En Kuhn cabe saludar un comando técnico y una imaginación fílmica tan admirables como las de Antín, y que pocos

LOS INUNDADOS.



directores nuevos exhiben en el mundo. En *Los jóvenes viejos* demuestra que su búsqueda de realismo y hondura es contemporánea, en mentalidad y procedimientos, y también que es valiente y crítica.

Pero en ese primer film estuvo confinada más bien a sagaces observaciones de conducta, que proyectada a una construcción dramática de sólidas raíces.

Kuhn ha dicho, con sinceridad y sensatez, que "no puede pretenderse que uno desarrolle toda una personalidad en una sola película; se irá formando en el acierto y el error".

Estas palabras suyas trasuntan humildad y madurez, atributos que junto con el talento distinguen a los artistas. Si las unimos a lo que él ha demostrado en *Los jóvenes viejos* ¿no es preferible esperar que critique? Kuhn está bien encaminado. Por ahora corresponde observar su marcha.

LAUTARO MURUA

Pensaba referirme también a Lautaro Murúa, pero esto se ha hecho ya demasiado largo y ha rebasado bastante su propósito de constituir un llamado de atención y una invitación al debate.

Sin embargo, deseo decir que *Shunko* gana para Murúa los mismos reconocimientos tributados a Birri por *Los inundados*, pero aumentados por su dominio de la cámara; los defectos de fotografía de *Shunko* son de los que escapan a la esfera del director (no así los de sonido, que pudo evitar). Pero en *Alias Gardelito* cambió de rumbo y esta tentativa de estudio de los aspectos negativos del porteño me parece inauténtica. Es cierto que no tuvo un libro como el de Abalos. Es cierto, también, que Buenos Aires no es América latina, y Santiago del Estero sí, y que tal vez por eso el mismo director chileno y el mismo escritor paraguayo no consigan en el cemento lo que lograron en los algarrobales. Ahora Murúa se acerca a Manuel Rojas (*Hijo de ladrón*) y a Enrique Amorín (*La carreta*). Como en el caso de Kuhn, se impone ser buenos deportistas: esperar y no criticar.

TORRE NILSSON

También habría que estudiar porqué ha declinado en 1962 el hombre que promovió toda esta revolución en el cine argentino y que nos llevó a la consideración mundial: Leopoldo Torre Nilsson. Es un hecho que ha trabajado poco en la preparación de sus últimas películas. Proyectos repentinos, realizaciones apresuradas, escaso tiempo para meditar, ninguno para transformar en hechos dramáticos relatos que se libran a matches verbales entre los personajes.

Me inclino a pensar que en Torre Nilsson puede haberse dado un no inexplicable exceso de confianza, o la presión de premios materiales, o una pérdida de perspectiva (por exceso de viajes, festivales, jurados, promociones y otras actividades que, aunque a veces inevitables, no deben interferir con la creación artística). No creo que haya declinación en su lucidez y capacidad, pero parece haberla en el fervor y en el sano temor de los días de *La casa del ángel*.

REANUDAR LA EVOLUCION

Quedan muchos otros ángulos por examinar en el serio momento que atraviesa nuestra nueva generación cinematográfica. Al revés de los colegas europeos, me parece correcto hablar de estancamiento y no de involución.

Es necesario reanudar el avance con urgencia, por lo que se espera —como manifestación de aptitud generacional— de nuestra juventud. También como respuesta al apoyo sin retaceos que le han brindado los últimos regímenes del Instituto Nacional de Cinematografía, al convertir

en milagrosa realidad la teoría de que un solo artista que se revele, incorpora al patrimonio espiritual del país un bien superior a los millones gastados en ayudar a presuntos talentos que fracasan. Pero sobre todo es necesario evolucionar, porque si el cine no consigue interpretar al país en que se hace, se continuará

careciendo de uno de los instrumentos más eficaces para conseguir que ese país se reconozca, reenderezce y hermane. Y se muestre, en cuerpo y alma, en grandezas y pequeñeces, a través de las películas, universalizadas por su autenticidad, que el mundo nos reclama con ya malhumorada impaciencia.

Suscribase a

Cinema Nuovo

revista bimestral de cultura

dirigida por

GUIDO ARISTARCO

Informes: Gaona 2907, 3er. p., of. 4 - tel. 59-7990

ASOCIESE AL CINECLUB NUCLEO

LA DECIMA TEMPORADA
COMIENZA EN MARZO DE 1963

NOVEDADES ABSOLUTAS

PRE-ESTRENOS

CICLOS DE REVISION

CONFERENCIAS Y POLEMICAS

FILMS MALDITOS

CINE DOCUMENTAL, EXPERIMENTAL

Y DE ANIMACION

CELULOIDE

revista portuguesa de cine

dirigida por Fernando Duarte



STROP (Vera Chytilová).

CRONICA DE UN VIAJE

relatada por JOSE A. MARTINEZ SUAREZ

transcrita y ordenada por ARMANDO BRESKY y A. A. S.

FINLANDIA

En Helsinki tuvo lugar durante el pasado mes de agosto, entre otros actos, un seminario cinematográfico y un festival de corto y mediométraje, al cual acudieron con sus films alrededor de 40 países. Las películas debían tener entre 8 y 60 minutos. Los cubanos llevaron tres films que no pudieron ser exhibidos porque no habían sido presentados con tiempo a la censura de Finlandia. Yo, por mi parte, llevaba un corto de Leonardo Favio (*El amigo*) que tampoco fue exhibido, por el mismo motivo. Fueron extremadamente rigurosos. El festival observaba todas las normas del país donde se realizaba.

Las funciones se realizaban en una pequeña sala con capacidad para alrededor de 300 personas, que estuvo casi siempre colmada. Los espectadores tenían auriculares de transistores en los que podían seleccionar la traducción: en castellano, francés, ruso o inglés, que se efectuaba desde una cabina especial. Un film checo¹, supervisado por Otakar Vavra, obtuvo el primer premio por unanimidad. Era el primer trabajo de una egresada de la escuela de cinematografía de Checoslovaquia. Yo formaba parte del jurado; otro de los miembros era Lino Micciché, codirector de la película *All armi siam'fascisti*. El nivel artístico de la producción presentada en el festival fue, en general, atrayente; sobre todo, porque la mayoría eran films independientes, incluso de escuelas de cine como el Instituto Soviético de la Cinematografía de Moscú, o grupos independientes franceses que dentro de la línea de Jean Rouch estudiaban directamente la situación del campesinado. Había films argumentales, humorísticos, históricos, testimoniales, etnológicos. No participó Canadá. Argentina tampoco lo hizo, a pesar de haber sido invitada por intermedio de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje.

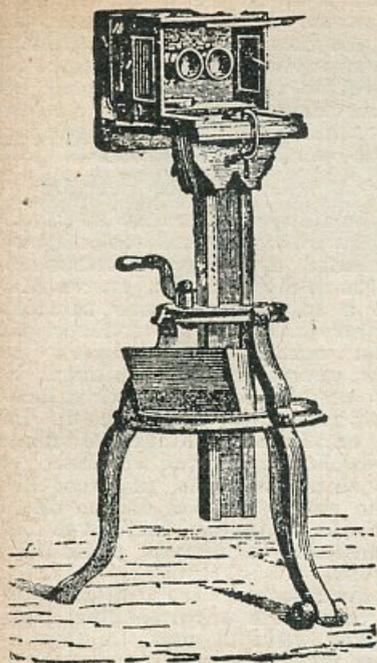
El último día del seminario concurrió invitado Sergei Bondarchuk quien, luego de un breve saludo, sugirió un intercambio de preguntas entre el público y los miembros del jurado, quienes representaban a alrededor de 7 u 8 países. Bondarchuk afirmó que el primer film siempre tiene una gran sinceridad. Elogió el cine testimonial como cine de verdad histórica; entendiéndolo que primero se debe desear hacer un film y luego pensar cómo hacerlo; que la sinceridad y la simplicidad hacen las obras maestras. Comentó la influencia de los films documentales, que deben buscar la verdad, tomar siempre los hechos reales en profundidad no en forma anecdótica, y buscar lo auténtico con claridad. Lino Micciché le preguntó por qué en ocasión de ser Bondarchuk jurado en Venecia 1960 no fue premiada *Rocco y sus hermanos*. La pregunta fue mal traducida por el intérprete y Bondarchuk expresó que en la URSS fue proyectada con cortes similares a los que se hicieron en Italia, y que obtuvo muy buenos comentarios por parte del público. Agregó que conoció a Visconti en Venecia y lo volvió a ver en el último festival de Moscú. A otra pregunta aclaró que la escena de la violación de *Rocco...* fue cortada, de común acuerdo con Italia, por cuanto los soviéticos no iban a comprender esa secuencia tal como había sido filmada. Añadió luego que Rusia había comprado películas de cow-boys a los EE.UU. y que el organismo de cine había recibido protestas de los espectadores por este tipo de películas. A mi vez, pregunté a Bondarchuk si el cine debe ser testimonial, y si es una limitación o una posibilidad futura un cine sin decorados ni maquillaje, filmado en escenarios reales. Me contestó que un artista es más importante que un director y que él era artista antes que director, por lo cual no sabía si contestaría convenientemente la pregunta. Para él siempre es más importante el significado que la forma; primero presta atención a qué se dice, y luego a cómo se lo dice. Después de otras preguntas, contestó que en Rusia son exhibidos un 40% de films soviéticos y un 60% de films extranjeros. La *dolce vita* fue presentada a la gente de la industria pero no a los trabajadores; es decir, no tuvo difusión comercial.

El profesor Antonio Petrucci, viviseccionista italiano que se encontraba en la sala, fue invitado luego a subir al estrado y expresó su creencia en la posibilidad de un cine joven hecho con el corazón y sin propósitos comerciales. Posteriormente, fui invitado a casa del realizador finés Erik Blomberg, persona amable e inteligente que domina varios idiomas como la casi totalidad de la gente europea. Me comentó las dificultades que había tenido durante la filmación en Laponia de su película *El reno blanco*, uno de los principales films del cine finés. La principal intérprete había sido su esposa Myriam Kuosamenm, importante actriz de teatro íntimo (teatro de cámara). Este film obtuvo un premio en el Festival del Soñe de Montevideo.

Un joven realizador finés que estaba presente allí, Yrjö Tähtelä se mostró muy interesado por el cine argentino. Esta gente se mueve en el terreno europeo dentro del orden de los festivales y conocían a Torre Nilsson a través de comentarios de revistas especializadas. Era el único realizador argentino que conocían; no me supieron decir si habían sido exhibidos films nuestros en Finlandia.

La película de Bergman *Detrás de un vidrio oscuro* llevaba 22 semanas en las carteleras de Finlandia. Durante esos días fue exhibida también *All armi siam'fascisti*, recopilación documental a través de 60 ó 65 años, que observa con decisión los movimientos políticos de Italia e incluso del mundo entero. Es una película hecha con sagacidad y un sentido muy directo y definido. Cuando se la proyectó en Italia causó verdaderos escándalos, pues grupos neofascistas estuvieron en contra de su exhibición.

(1) *El techo* (Strop), 1962. Directora, Vera Chytilová.



lículas extranjeras; entienden que sería falta de ética cambiar films no rusos.

Unión de Trabajadores de la Cinematografía Rusa. Es una entidad que agrupa a todos los elementos que intervienen en la realización de un film, desde directores hasta electricistas. Abarca más que SICA en la Argentina porque también incluye a los actores, argumentistas, etc.

El día que llegué me recibió el señor Dovrojtov, director de Relaciones Exteriores. Estaban presentes Ivan Piriev, Lev Kulidjamov, Georg Danelia, Roman Karmen y Sergei Yutkevich. Yo llevaba un proyecto de Directores Argentinos Asociados para organizar un congreso internacional de realizadores cinematográficos en Buenos Aires durante 1963. Los rusos tenían conocimiento de nuestra idea a través de invitaciones cursadas el año anterior y se mostraron muy interesados.

Sergei Yutkevich, un hombre de trato encantador, estaba muy interesado en la cinematografía argentina y me pidió que le enviáramos la mayor cantidad posible de literatura sobre ella. También expresó su deseo de que se intensificara el intercambio de películas entre nuestros dos países. Y sugirió la posibilidad de viajes más continuados, de realizadores argentinos a la URSS, incluso con estada y viaje de regreso pagados; es decir, el director argentino se pagaría el viaje de ida. Me preguntaron cuántos días tenía de visa; contesté que siete y me invitaron durante ese lapso. Acepté encantado y prepararon un plan de visitas y exhibiciones de films que yo mismo elegí.

La Unión de Trabajadores de la Cinematografía Rusa tiene dos salas de exhibición, una para 500 y otra para 75 espectadores, aproximadamente. En ese momento comenzaba la exhibición de un film rumano en colores y me invitaron a verlo. Se trataba de *Post-Resistant*, dirigido por Gheorghe Vitanidis, film de no muy buena terminación pues la cinematografía rumana no está todavía muy afianzada en el terreno artesanal.

Estudios de Mosfilm. Aquí volví a encontrar a Bondarchuk, quien estaba preparando una nueva versión de *La guerra y la paz*, en colores y banda de 70 mm. En los estudios Mosfilm, contruidos hace 30 años, trabajan 3.500 personas; el promedio de producción anual es de alrededor de 25 películas. El estudio es contratado por equipos independientes para realizar cortos documentales e incluso para trabajos de TV. Tienen 10 grandes sets y han llegado a filmar hasta 15 películas a la vez. El rodaje dura un promedio de 4 ó 5 meses. El horario de trabajo es de 8 a 16 ó de 16 a 24 horas. El personal está empleado en el estudio, no contratado.

En ese momento me invitaron a ir a saludar al señor Kalatozov (director de *Pasaron las grullas*) quien estaba trabajando en el libro de una próxima película, a rodarse en Cuba, sobre libro del poeta Yevtuschenko. En el primer piso estaba Kalatozov trabajando con Urusievski, el fotógrafo (operador, como lo llaman en Europa) de *El 41 y Pasaron las grullas*. Preparar el encuadre junto al fotógrafo no es cosa corriente en la Argentina. Pregunté por Nikolai Cherkassov. Se me contestó que no hace cine desde tiempo atrás. Actualmente trabaja y dirige el teatro dramático Pushkin de Leningrado y además es diputado del Soviet.

El set mayor de Mosfilm tiene 2.000 metros cuadrados y Kalatozov estaba trabajando allí en el libro pese a que la Unión de Trabajadores tiene en las afueras de Moscú, a hora y media de viaje, una llamada Casa de Creación para que los escritores y directores preparen sus libros. Un detalle: los faroles de filmación tienen control remoto en el encendido y apagado; es decir, no requiere una persona en cada farol sino que es manejado a botonera. Otro: hay mujeres reflectoristas en los andamios porque, naturalmente, hay momentos en que los faroles deben ser cambiados de posición.

En un estudio más pequeño filmaban una película para TV. El director era un estudiante armenio del Instituto de Cinematografía de Moscú, que nunca había hecho largos antes y estaba rindiendo su tesis.

Los estudios son más grandes y mejor organizados que los argentinos, pero en general mantienen los mismos criterios que aquí: sala de maquillaje, igual disposición en la filmación, etc. Emplean menos personal que nosotros. Usaban una cámara soviética tipo Mitchel. Los estudios Mosfilm tienen un teatro para cine donde estudian los actores de cinematografía. Entienden que el estudio de actor de cine es distinto al de teatro. Los actores, empleados del estudio, a veces son utilizados para doblar las películas extranjeras.

El Instituto de Cinematografía de la URSS (VGIK), es una entidad fundada por Eisenstein en 1919. En un edificio de cinco pisos, que ocupa una manzana, son preparados directores, fotógrafos, técnicos, decoradores, escritores, críticos y estudiosos del cine. Actualmente cuenta con 1.300 estudiantes: 800 regulares y el resto, libres. Los cursos duran entre 4 y 5 años y medio, estos últimos para los directores de largometraje. Hay especialidades dentro del curso de dirección: argumentales, científicas, educativas, etc. Los principales hombres y mujeres del cine soviético son profesores de este instituto. El VGIK tiene varias facultades con cursos distintos y planes de trabajo que van siendo mejorados año a año. El propósito es conseguir el pleno dominio de la profesión por medio de intensivos trabajos prácticos. El estudiante de dirección, por ejemplo, debe filmar cuatro películas: en 2º año, una de 120 metros; en 3º, otra de 250 a 300 metros, color, sonido y tema del estudiante; en 4º, otra de 300 ó más metros, interiores y exteriores; y en 5º, un film en dos partes o un largometraje: éste es la tesis. En el supuesto caso de que un alumno no apruebe la tesis podrá reincidir durante dos años. De no ser aprobado en estas nuevas presentaciones, no podrá continuar los estudios. Varios directores que son profesores del VGIK hacen practicar a los alumnos en sus films. Por ejemplo, Romm. Los cameramen en lugar de 4 deben filmar ocho películas, casi todas en 35 mm. Otras materias son literatura, artes plásticas, arte cinematográfico, montaje, música, lenguas extranjeras: francés, inglés y alemán. Tienen un laboratorio dentro de la escuela pero no curso de laboratorista, que solamente existe en el Instituto de Cine de Leningrado. En el futuro la tesis de un argumentista será su argumento filmado por un realizador estudiante. El 75% de los alumnos son extranjeros de más de 30 nacionalidades. Este año también los había de América latina, del Ecuador, por ejemplo. Una de las películas consideradas más importantes, rodada el corriente año, *El hombre que va en busca del sol* de M. Kalic, tiene argumento de Galla, un estudiante de 4º curso. Casi todos los directores y fotógrafos soviéticos han egresado de este Instituto.

En el VGIK hay más o menos 100 cámaras. En 1961 hicieron 5 largometrajes. El promedio anual varía entre 2 y 10. Todos los estudiantes estudian montaje. Actualmente se está construyendo un nuevo estudio de aproximadamente 1.000 metros de espacio utilizable, y un set para TV. Para ingresar se requiere ser egresado de escuela media. Tienen dos salas de proyección: una de 90 y otra de 500 localidades, ambas en el edificio mencionado anteriormente. Tienen también una cinemateca de unos 1.500 títulos, entre soviéticos y extranjeros, y además, están en contacto con la Cinemateca y los estudios de Moscú. Las clases duran 10 meses, con dos semanas de vacaciones en el invierno. El horario de estudios es de 9 a 15 y ciertos días de 9 a 17 horas. Hay comedor para el alumnado y dormitorio para los estudiantes del interior y exterior. Dentro del Instituto hay un policlínico, sala de gimnasia y cancha de básquet. Los

U. R. S. S.

En la URSS hay alrededor de 75 millones de espectadores semanales. Cuentan con 11.000 salas comerciales, y más de 100.000 centros culturales en fábricas, institutos, etc. Cada república tiene su propio centro cinematográfico, donde preparan sus técnicos de acuerdo a planes propios. Para la financiación de una película se presenta el presupuesto al Ministerio de cultura y a otra organización estatal. Una vez aprobado por ambas entidades, el banco del Estado concede el crédito.

Cinemateca de Moscú. Está dirigida por el señor Privato. Dista alrededor de 75 kms. de la ciudad de Moscú. Actualmente cuenta con 3 depósitos de materiales, de 50 x 15 m de lados y están construyendo 14 depósitos más. Tienen un laboratorio donde revelan anualmente alrededor de 20 millones de metros, incluido color. Están muy interesados en intercambiar material con la Cinemateca Argentina; facilitarán para ello los medios que estén a su alcance. Hay taller de restauración, donde trabajan 100 personas. No canjean las pe-

alumnos reciben de 20 a 36 rublos por mes (entre 21 y 39 dólares) según los cursos y la aplicación de aquél. Es decir, que el alumno no debe pagar sino que se le paga a él un pequeño sueldo, incluso durante las vacaciones. Pero, a su vez, deben desembolsar un rublo por mes para la vivienda y un rublo por día para la comida. Los estudiantes suelen ganar para su subsistencia escribiendo en periódicos y revistas.

Cielo despejado (1961, color) de Grigori Chujrai. La historia ocurre durante la segunda pre y posguerra. Hay una magnífica secuencia donde la estatua de Stalin y su sombra indican la época del culto a la personalidad. Junto con **El baño** es la mejor película que he visto en Rusia. No tiene las características de **La balada del soldado** pues ésta aprovechaba la sugerencia del blanco y negro. En **Cielo despejado** el magi-color desmejora un poco ciertas situaciones. Pero me quedó grabada una secuencia en que las mujeres de una población saben que va a pasar el tren con los soldados que viven en esa región; corren todas a esperarlo, pero el tren no se detiene. El film tiene un montaje superior y una magnífica interpretación de Eugeni Urbansky.

El baño (1962, en color y pantalla ancha), de Sergei Yutkevich, está basada en una obra de V. Maiakovsky. Es una película muy moderna mezcla de títeres, actuación viva, dibujos y recopilación de noticiosos, abrumadora por la calidad de sus elementos: idea, concepción, color, música y realización. Cuando Yutkevich pidió mi opinión sobre la película, lo único que pude decirle es que si no supiera que la había dirigido él, hubiera supuesto, por el espíritu joven de la película, que la había filmado un hombre de 25 años que a pesar de su edad sabía mucho de cine.

La infancia de Vania (1962, blanco y negro, pantalla normal), dirigido por Andrei Tarkovsky, fue exhibido con posterioridad a mi estada, en Venecia, donde compartió el primer premio. Trata sobre el tema de la guerra e incluye material inédito de noticiarios de los días inmediatos a la caída de Berlín. Está filmada con gran sentido plástico, la realización es muy moderna y la fotografía, de gran calidad. Es quizá lenta en su parte media pero tiene un acto final de intenso dramatismo. Además, utiliza relatos de una manera no sólo nueva e ingeniosa sino también artística.

El alba de Cuba (1961, color, pantalla normal), de Roman Karmen, fue titulada en la URSS **La isla en llamas**. En el rodaje colaboraron realizadores cubanos. Es una recopilación de noticiarios de la revolución cubana y la época actual. Por medio de la historia de un niño —Buenaventura— que baja a aprender a leer y escribir, en la campaña de alfabetización, el padre le comenta lo que fue, lo que es y lo que esperan que será Cuba, Karmen es muy considerado por un film que hizo en ocasión del bloqueo de Leningrado y otro titulado **Cuento de los petroleros de Baku**.

¿Y si es el amor? (1961, blanco y negro, pantalla ancha), de Yuli Raizman. Le encontré demasiada similitud con **Mañana es demasiado tarde**, de Leonide Moguy. Describe con humor a una familia rusa que vive en un barrio de la ciudad con ese estilo moderno que empezó a interesar en **La casa en que vivo**.

Nueve días de un año (1962, blanco y negro, pantalla normal), es la última película dirigida por Mijail Romm, sobre físicos nucleares y sus experimentos. Dos sabios jóvenes están enamorados de una misma mujer y uno de ellos sufre radiaciones peligrosas.

Primavera en la URSS. Es una exhibición de circorama en la Exposición de la Economía nacional. La entrada cuesta 40 kopecs, alrededor de 52 pesos argen-

tinios. La sala es circular, sin butacas, el espectáculo que dura unos 15 minutos, debe ser visto de pie. La capacidad es de 300 personas, aproximadamente. Cada una de las pantallas, en proporción de 3 x 4, completan un círculo a la altura de la cabeza de un hombre. Más arriba hay una serie circular de pantallas, la superior de forma trapezoidal. Cuentan con 10 proyectores sincronizados. Pasaron una película en color sobre ciudades y paisajes rusos y luego otra de dibujos animados, muy ingeniosa; el sonido era estereofónico. Es un espectáculo interesante: muestra la llegada de la primavera en distintas repúblicas soviéticas.

Noticiarios. Es un detalle curioso: en los cines rusos no se da propina, el programa está a la entrada sobre una mesa. Las salas son muy limpias y no dejan fumar adentro. Las exhibiciones comerciales son acompañadas, como en la Argentina, por noticiarios, pero filmados con sentido de la observación. Un noticiario mostraba un nuevo tipo de navegación en un río; la forma de cuidar los dientes; nuevas construcciones de viviendas; nuevo sistema para construcción de monoblocks. Todos son de tipo educativo y figura el nombre del director.

Conclusión. Según los films vistos, el cine soviético continúa una línea ascendente, en su temática y su técnica. A partir de **El destino de un hombre** y **La casa en que vivo** es un cine positivista, realista, observador de los problemas de la gente. **Cielo despejado** es muy definida en ese aspecto; encara problemas internos con valentía. Este tipo de cine no se hace sólo para exportación. Por ejemplo, **El destino de un hombre** la he visto anunciada en cuanta ciudad fui. Con este cine los rusos se han encontrado a sí mismos, como ocurrió en otros países con el neorealismo o el cine testimonial. El espectador se ve reflejado en la pantalla.

CHECOSLOVAQUIA

Era mala época para visitar este país pues casi todos los directores estaban aprovechando el verano en el interior, ya para descansar o para filmar, pero de todos modos llegué a Checoslovaquia, invitado por la Asociación de Cineastas Checos, la que es presidida por Jiri Sequens, realizador checo egresado del Instituto de Cinematografía de Moscú en 1947.

El estudio de Barrandov. Está ubicado a unos 12 km de Praga, y lo dirige el señor Trusil. Tiene, como detalle interesante, una fábrica de máquinas para revelar, y otras fábricas de cámaras, trucas y moviolas. La moviola que yo tenía una pantalla de 80 x 35 cms.; es aproximadamente 5 ó 6 veces mayor que las pantallas de la Argentina. Tienen sonido magnético y sonido estereofónico. Estas fábricas producen también para la venta.

Luego fui invitado a ver la filmación, a 45 km. de Praga, de una película de Dañek. El fotógrafo era Josef Illik, el mismo de **Las penas de Lenka**, quien guardaba grato recuerdo del festival de Mar del Plata 1962 y de una serie de amistades que había hecho en Argentina. Entre otras, Viñoly Barreto.

La misa de medianoche, es un film checo dirigido por Jiri Trizek y filmado en Bratislava con gran sentido del encuadre; lo mismo que en la mayoría de las películas rusas. Un sonido estereofónico para cinemascopio y una fotografía en blanco y negro de increíble calidad, son otras virtudes destacables.

Instituto de Cinematografía. Está a punto de ponerse en marcha y será similar al de Rusia: unirá a todas las ramas que comprende el cine. Su director, el Dr. Zvoncek, me informó que comenzará a funcionar el año próximo en un edificio propio. Dará clases de estética, teoría, sociología, historia, economía; con-

tacto con las escuelas de la facultad de filosofía; contará con departamentos de cinemateca, biblioteca, documentación y estadística, e investigación del tipo de público, es decir de tipo sociológico. El trabajo será dirigido por un consejo científico donde estarán representadas las distintas entidades culturales del país.

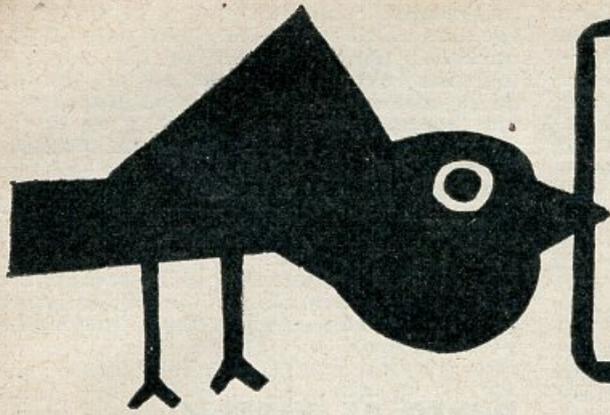
El estudio de dibujos animados de Kreslevy, fundado en 1940, está ubicado en la misma ciudad de Praga. Produce alrededor de 30 films por año, en su mayoría de 8 a 15 minutos pero también de mediometrage. Allí se rodaron **La creación del mundo**, **El sombrero de hierro** y **Un puesto al sol**, exhibidas ya por el Cineclub Núcleo, y la última premiada en 7 festivales. El auge de las marionetas en la cinematografía checa puede ser explicado porque el checo es un pueblo eminentemente plástico; les interesa toda novedad en el campo de la plástica, dibujo animado inclusive, del cual han descubierto nuevas posibilidades expresivas.

El estudio de Kreslevy trabaja con película agfa oriental e eastmancolor. Desde el proyecto hasta la copia A (terminada) suelen tardar un mes, y producen por año alrededor de 5000 mts. El trabajo continúa todo el año; los artistas son empleados del estudio. Cobran por trabajo acelerado.

Charla de sobremesa. Los directores checos se mostraron muy interesados por el próximo congreso de directores. En el cine checo un director cobra mensualmente, aunque no trabaje, por lo menos 3.000 coronas, o sea alrededor de 24.000 pesos argentinos. El promedio de gasto de negativo es de 7 a 1, es decir que para una película de 3000 mts. gastan más o menos 21.000 mts. Hay tres categorías de directores; para pasar de una a la otra se toma en cuenta la cantidad de películas y el éxito de ellas. Cronometrizan cada escena del libro, computan cuántos segundos de película hicieron durante el día. El régimen de programación de films se ha modificado; si hay films checos que esperan estreno, van al interior y luego regresan a salas de primera línea. A veces estrenan en el interior no como prueba sino para que no tenga preeminencia el hombre de la ciudad sobre el del campo. También, aquí en Checoslovaquia, como en Rusia, me pidieron asiduamente información sobre el cine argentino. En ese momento estaban doblando **Los inundados**, film que prevían iba a obtener gran suceso. Pero nos conocen poco, o nos conocen mal. En Rusia, por ejemplo, solían presentarme: "Este es el señor Fulano, argentino, del país de Lolita Torres".

FINAL

En todos los países me asombró la atención que dentro de la industria del cine se presta en Europa a la gente joven, avalada por la experiencia y la amistad de la gente mayor, esto es, no estableciendo una ruptura entre ambas generaciones y si una amistosa comprensión que redunde en beneficio de todos. Este viaje deja como experiencia la impresión de que nuestro cine, para ser conocido en el exterior lo único que necesita es ir a difundirlo; el interés por conocerlo es mayúsculo. En la URSS y en Checoslovaquia se me preguntó por qué no queríamos venderles nuestras películas. La pregunta era tan inesperada que creí en una broma. Pero hablaban en serio. Con esto se demuestra la falta de visión argentina para la venta de films nacionales al exterior. Méjico defiende sus películas por intermedio de Pel-Mex, Francia a través de Unifrance, pero nuestros productores tienen que llegar con sus latas debajo del brazo. Si se presentara al comprador europeo un conjunto de películas, éste podría elegir un mínimo que le interesase. Las nuevas autoridades del Instituto Nacional de Cinematografía están estudiando este problema. Ojalá lo superen.



Carta
de
Nueva York

NOVEDADES Y CULTURA

por **GEORGE FENIN**

HEMINGWAY

El cine norteamericano ha presentado, por fin, dos películas importantes que merecen la atención y el análisis. Primeramente, se estrenó en Broadway una película dirigida por Martin Ritt titulada *Hemingway's adventures of a young man*, basada en las *Nick Adams stories* de Ernest Hemingway, las cuales contienen un gran porcentaje de autobiografía de este genio literario norteamericano. Film largo, notablemente logrado en su parte inicial, describe la vida del joven Adams (Hemingway), y es, en nuestra opinión, el primer esfuerzo serio y logrado en trasladar a la pantalla el pathos real de la saga hemingwaiana. La segunda parte del film, dedicada a las experiencias del joven en Italia durante la primera guerra mundial, sus dolorosas heridas y el regreso a casa, es demasiado larga, aunque hay episodios excelentes, todos llevados adelante con gran nobleza de propósito y ejecución. Richard Beymer, el sensible actor de *Amor sin barreras* está muy expresivo en un exigente papel y nos ofrece una magnífica visión del mundo de ideales y esperanzas de un adolescente. Arthur Kennedy, Jessica Tandy, Susan Strasberg, Eli Wallach y Ricardo Montalban completan el excelente reparto. Este film, que fue presentado en el festival de Karlovy-Vary en Checoslovaquia, es una sólida contribución, por último, a la auténtica difusión del fenómeno hemingwaiano.

GIGOT

El director Gene Kelly, bien conocido como actor y bailarín, nos ha ofrecido un film muy interesante: *Gigot*, interpretado por el comediante Jackie Gleason y rodado en su mayor parte en Francia. La historia original y la música son de Gleason, quien también interpreta al protagonista: Gigot, un muchacho simplón, objeto de las risas y las bromas de sus vecinos. Gleason actúa con la técnica de la pantomina, ya que según su papel, él es mudo; éste es un verdadero *tour de force* de Gleason, casi siempre coronado por el éxito. La primera parte de la película tiene un aire de poesía chapliniana, con la patética exhibición de la sórdida vida de Gigot; en la segunda parte, sin embargo, Gleason y Kelly han recurrido a efectos farsescos, tales como un funeral en honor de Gigot (a quien se cree muerto), el descubrimiento de que Gigot está vivo y dando puntapiés, y una corrida general en la secuencia final. Así la obra adquiere una curiosa dualidad entre comedia y farsa, que Chaplin siempre reunía en sublime armonía, pero a la cual el director Kelly y el actor Gleason no pueden resolver, infortunadamente. Por eso este film no está totalmente logrado pero, con todo, es importante porque implica una reivindicación de la vigencia de la comedia americana, la cual puede ser revitalizada para volver a la estatura que alcanzó en la década del treinta y en los primeros años de la del cuarenta. La decadencia de la comedia americana corriente y su ausencia de inspiración, fantasía y buen gusto son tristemente ciertas y han sido notadas por los críticos y el público. Pero films como *Gigot* prueban que no está todo perdido. Una vuelta a los orígenes es más que bienvenida.

DISNEY Y BOCACCIO

Walt Disney ha producido *Moon pilot*, dirigida por James Neilson, una atractiva combinación de ciencia ficción y realismo, en la que el FBI y los siete astronautas norteamericanos son tema de una serie de chistes. El film está dirigido a adultos y chicos y como tal debe ser aceptado con ciertas reservas. En Nueva York dos salas para la exhibición de films de arte, que pertenecen a la organización Rugoff, llamadas Cinema I y Cinema II, inauguraron el 26 de junio con la premiere norteamericana de *Boccaccio 70*, el film italiano dirigido por Monicelli, Fellini, De Sica y Viscon-

ti. Ambas salas exhibirán films de alta calidad, según la mejor tradición de las salas de arte. Este fenómeno es particularmente promisorio ya que el público norteamericano viene manifestando un agrado en progresivo aumento por los films, en su mayoría importados, cuyo contenido cinematográfico sea realista y humano, por oposición al grueso mercantilismo y standardización de la producción hollywoodense.

CINE Y CULTURA

Debe señalarse también que el "Lincoln Center for Performing Arts", el gran centro cultural en el barrio oeste de la ciudad de Nueva York, que será terminado en 1964, ha decidido incluir el cine como parte fundamental de sus actividades culturales. Un comité especial, encabezado por Elia Kazan seleccionará y exhibirá una serie de notables films norteamericanos y extranjeros, para promover la evaluación de los valores artísticos, sociales y humanos de las películas. Por fin se ha formado en Hollywood una comisión para la selección de films que será enviados a los festivales extranjeros de Cannes, Venecia, Mar del Plata, Karlovy-Vary, Berlín, etc. Su finalidad específica es convencer a los estudios de Estados Unidos para que permitan la participación de excelentes films norteamericanos en estas importantes competiciones, evitando así la indiferencia manifestada usualmente por la industria con respecto a los festivales.

ART THEATRES

Considerando el notable crecimiento de las salas dedicadas a los films de arte, el surgimiento de productores independientes, el favor popular hacia los films extranjeros, los premios concedidos a actrices y directores extranjeros, este reciente intento de lograr una participación más dinámica de los films estadounidenses en los festivales extranjeros debe ser seguido con mucha atención. El Grupo del Nuevo Cine Americano de Nueva York ha comenzado una campaña para proseguir la otorgación de cien salas cinematográficas de los Estados Unidos y Canadá para exhibir films hechos por ese grupo. El "Charles Theatre", mientras tanto, ha organizado una serie de exhibiciones de films absolutamente independientes y experimentales, realizados por artistas, estudiantes, aficionados al cine y otros, para estimular los esfuerzos creativos dentro del cine provenientes de todos los órdenes de la vida. Como se ve, Nueva York mantiene su admirable ritmo de creatividad, y mantiene su liderazgo en la libertad de expresión y calidad en las producciones. Parece cada vez más cercano el día en que esta ciudad reemplace a la fábrica de sueños de Hollywood, agitada por grave decadencia.

EL NUEVO CINE Y LOS SISTEMAS DE PRODUCCION EN BRASIL

por
**MAURICE
CAPOVILLA**
(San Pablo)

El movimiento denominado Nuevo Cine surgió en Brasil como reacción de los jóvenes contra la oligarquía de los grandes capitales que oprimían la creación artística en el cine brasileño. En su comienzo el movimiento estuvo limitado a los grupos que operaban en las áreas de Río de Janeiro y de Bahía, integrados por jóvenes elementos provenientes de los cineclubes o bien de la crítica y el periodismo cinematográficos.

GESTACION

El trabajo inicial de estos grupos consistió en el enunciado teórico de un cine hasta entonces inexistente. Pero la efervescencia de los debates, el entusiasmo que trascendió a las columnas de los periódicos, pronto comenzaron a dar algunos resultados. Un conjunto de documentales producidos con las mayores dificultades, justificaron de modo concreto las teorías tantas veces enunciadas. El principio en que los jóvenes del Nuevo Cine se basaron desde la partida, era que a través de un sistema de producción diferente, se fomentaría una nueva estética cinematográfica. El slogan lanzado por Glaúber Rocha, a la sazón crítico del diario "Jornal do Brasil", resumía todas las opiniones: "Para hacer Nuevo Cine, bastan una idea y una cámara en la mano". La renovación estética y económica del cine brasileño se hallaba en su primera fase.

PRIMEROS PASOS

Los cortometrajes —documentales en su mayoría— realizados en esa fase heroica del Nuevo Cine, llamaron prontamente la atención de la crítica especializada. Bastó que la Cinemateca Brasileira, a fines de 1961, durante la VI Bienal de San Pablo, promoviese una exhibición de dichos cortos, para que el movimiento naciese en forma oficial.

De entre los films exhibidos, se consideraron como los más importantes: *Aruanda* de Linduarte Noronha; *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Arraial do Cabo*, de Paulo Cesar Saraceni; y *Un día na rampa*, de Luis Paulino dos Santos. Pero en verdad ésta era una muestra apenas significativa; ya otros films se encontraban en proceso de rodaje: en Río, Marcos de Farias hacía *O ferroviario*; Carlos Diegues filmaba enteramente solo —durante más de un año— el film *Domingo* y Paulo Husbacher realizaba *Livros*. En Bahía, Glaúber Rocha realizaba un film experimental no logrado del todo: *Pateo*, y en San Pablo— aunque bastante alejado del movimiento— Trigueirinho Neto realizaba *Apêlo*.

Se forman así pequeñas unidades de producción que posibilitan el aprendizaje de varios grupos. El movimiento se afirmó y atrajo nuevos capitales, permitiendo a los pequeños productores la aventura de la producción cinematográfica independiente.

LA PRODUCCION INDEPENDIENTE

La producción independiente trajo aparejadas innumerables ventajas, tanto para los financistas como para los realizadores. A estos últimos les permitía una mayor libertad creativa, una constructiva experimentación formal y una temática hasta entonces inédita, creaba óptimas condiciones para la búsqueda y desarrollo del lenguaje y la dramaturgia cinematográficas nacionales. Al productor le permitía liberar su capital de los excesivos compromisos con los establecimientos oficiales de crédito y le proporcionaba, con un mínimo de capital, un beneficio proporcional al de las grandes producciones.

La tercera ventaja de la producción independiente residía en que se relacionaba ya con la propia economía cinematográfica del Brasil, a la que se integraba en forma coherente y realista. La producción independiente, por su misma condición de pequeña productora, era

más acorde con el sistema y la situación económica de un país subdesarrollado, oprimido por la acción de las cinematografías extranjeras que en el ámbito de la distribución explotan al Brasil como "mercado suplementario" y en el de la producción, pagan a nuestros técnicos salarios desproporcionados.

Muy por el contrario, la producción independiente comenzó a crear una microestructura industrial, adaptada a las condiciones económicas del momento, enfrentando resueltamente el boicot iniciado por la distribución y exhibición, controladas por los grandes trust nacionales y extranjeros.

PUNTO DE PARTIDA

La producción independiente semejava un David frente al Goliath que era el complejo económico de las grandes productoras, y su necesario control de las cadenas de exhibición para la distribución de sus grandilocuentes "producciones".

Debido a la saturación del mercado urbano por las películas de bajo nivel artístico, fue que la producción independiente pudo sobrevivir. La nueva estructura comenzó a afianzarse cuando el productor independiente se alió con el pequeño exhibidor. Era indispensable seguir produciendo para conferirle continuidad al proceso iniciado.

En Bahía encontró a un Rex Scindler y a un Braga Neto, encauzados en una producción en gran escala. En poco más de un año han realizado tres films de gran interés: *Barravento*, *A grande feira*, y *Tocaia no asfalto*. La primera debida a Glaúber Rocha y las dos últimas a Roberto Pires. Se ultiman ahora los detalles de producción de un nuevo film a dirigir por Alex Vianny, en tanto que Paulo Emilio Salles Gomes —conservador de la Cinemateca Brasileira— acaba de finalizar el guión de una próxima película bahiana.

El cine de Bahía, está destinado a provocar una integración radical de lo que se ha dado en llamar el "motivo brasileño". Tanto por sus tradiciones culturales como por sus características regionales, Bahía permitirá al cine brasileño, la trasposición de temas originarios de la cultura negra a un ámbito nacional y popular.

CENTROS POPULARES DE CULTURA

En Río de Janeiro —hoy Estado de Guanabara— la producción independiente fue encarada por el organismo central de las federaciones estudiantiles del Brasil: la Unión Nacional de los Estudiantes (UNE). Esta poderosa organización utilizó gran parte de su presupuesto en la producción de un film integrado por varios episodios centrados sobre un tema único: la favela. Para lograr ese fin fue creada una organización autónoma financiada por la UNE: el Centro Popular de Cultura, e inicióse la realización del mencionado film que tenía por título *Cinco vezes favela*. *Couro de gato*, corto de Joaquim Pedro de Andrade, fue aprovechado para uno de los episodios, planificándose otros cuatro a cargo de: León Hirzman, *Pedreira da São Diogo*; Marcos de Farias, *O favelado*; Carlos Diegues, *Escola de samba Alegria de vivir*; y Miguel Borges, *Zé da cachorra*. De la integración de todos estos episodios resultó una visión polifacética del favelado carioca, que va del más suave lirismo al más acusador y violento panfleto.

El Centro Popular de Cultura (CPC), como organización, se expandió a otros estados y hoy constituye un movimiento de alcance nacional, independiente de la UNE. Promueve y defiende una cultura verdaderamente popular, y obtiene sus elementos de los sectores menos privilegiados de la población, difundiendo precisamente en ellos la cultura.

El CPC promueve un doble aprendizaje: el de los artistas que se integran a la vida del pueblo, y el del propio pueblo que recibe de aquéllos los medios

para expresarse. Un proceso hasta entonces inédito en el aspecto producción se vio alentado por el CPC. Los Centros Populares de Cultura de todo el país utilizaron el film *Cinco veces favela* como punto de partida: con los ingresos obtenidos en innumerables exhibiciones de estreno se acopiaron fondos para la producción de cortometrajes en 16 mm. El paso siguiente fue la coproducción, con los sindicatos y uniones obreras, de pequeños films didácticos y de formación política. En San Pablo operan en la actualidad dos grupos del CPC, iniciando la producción de cortometrajes. Nuevos cuadros de jóvenes se forman a lo largo y ancho del país: de Manaos hasta Río Grande do Sul. El movimiento cultural que se desarrolla a través de los Centros Populares de Cultura, es el más vivo fermento de la producción cinematográfica independiente actualmente en expansión en el Brasil.

¿Y LA PRODUCCION TRADICIONAL?

Hoy día, en Brasil, detrás de toda gran producción hay capital extranjero. Para la vieja mentalidad del cine industrial, la gran producción es la única que dará buenos frutos, es decir, creará determinadas condiciones para el desarrollo de la industria cinematográfica nacional. Algunos viejos críticos, no contentos con el fracaso de la compañía Vera Cruz (fundada en 1949 y que quebró a consecuencia del desequilibrio económico), hoy hablan de la importancia de las grandes financiaciones, defendiendo de este modo las coproducciones. Los capitales extranjeros se radican sin mayores problemas, realizan sus superproducciones, mistificando nuestra realidad, inflacionando a nuestros técnicos, deformando a nuestros espectadores y acaparando por supuesto suculentos beneficios, con derecho a explotar en sus países de origen la imagen de nuestra tierra subvertida a un digestivo exotismo. Utilizan nuestra mano de obra (porque es más barata), nuestro paisaje y nuestro pueblo como telones de fondo para sus grotescas y movidas futilidades. Ejemplos como el de *Orfeo Negro* (Marcel Camus) —esa "metafísica del morro", como fue llamado, capaz de deslumbrar a críticos de un festival europeo— deben ponernos sobre aviso para con los directores extranjeros que buscan en los trópicos la fuga de sus problemas específicos.

Entretanto, para aquéllos que ven al cine nacional desde una óptica coherente con el momento histórico, la gran producción es sinónimo de mercantilismo y alienación. La gran producción es el resultado, por parte de los intereses extranacionales, de una desenfrenada búsqueda de nuevos mercados y de mejores condiciones para la introducción de capitales; y por parte de sus defensores brasileños, de una mentalidad precapitalista, subdesarrollada, fundada en la imitación de los patrones metropolitanos.

EL PARAGOLPES

El justo medio en Brasil, es una virtud difícil. Los tradicionales productores de películas de carnaval, sin correr los riesgos de una excesiva improvisación, como en el sistema de la producción independiente, inventaron lo que podría ser llamada la "producción mediana".

En cierto modo liberados de compromisos con el gran capital, y al mismo tiempo evitando los peligros de una posición izquierdizante o revolucionaria, estos productores imprimieron a sus planes un giro y súbitamente se lanzaron a la producción de films de cierta envergadura. Sintieron la competencia de los films independientes, principalmente bahianos —realizados especialmente para una burguesía nacional ávida de "nacionalismo"— y siguieron el ejemplo de aquéllos, percibiendo claramente las inmensas posibilidades económicas de ese mercado potencial recién creado.

El éxito de una producción mediana en el último Festival de Cannes: *O pagador de promessas*, abrió esperanzadas perspectivas para otros productores. *O assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, financiado por uno de los mayores productores de films de carnaval de Río de Janeiro, *Os cafagestes* y *Tres cabras de Lampião* son producciones medianas, y contribuirán a crear un patrón económico que servirá de paragolpes, a media distancia entre la gran producción y la producción independiente, no sólo en cuanto a calidad artesanal o técnica se refiere, sino más bien por las facilidades y privilegios de una inteligente distribución, una promoción harta suficiente y evidentemente por las incursiones en el campo ideológico.

CREDITO EN EL FUTURO

El cine brasileño está siendo realizado actualmente para la burguesía nacional. Salvo *Cinco veces favela*, que por sus características temáticas puede llegar a las grandes masas urbanas, no existen todavía films que posean intención didáctica definida y que promuevan el acrecentamiento de la conciencia popular. Hasta aquí, el cine brasileño ha dado al pueblo obras deformadoras, donde imperan el artificialismo, la banalidad y el sensacionalismo. Además la ausencia, por parte de la crítica seria, de una labor orientadora para con realizadores y público, configura otra forma consentida de la alienación. Nada se puede hacer, salvo esperar que el cine, siguiendo el ejemplo de las otras artes, contribuya algún día a la elevación cultural del pueblo brasileño.

NUEVE AÑOS

El CINECLUB NUCLEO editará, a fines de febrero, un folleto conteniendo la reseña de actividades de la entidad desde su fundación y la nómina de todos los ciclos realizados y los films exhibidos durante sus primeros nueve años de existencia. Este folleto se remitirá gratuitamente a todos los socios del Cineclub. Los lectores de TIEMPO DE CINE no asociados a NUCLEO y que deseen recibirlo, deberán solicitarlo por carta a partir del 1º de marzo a la redacción de esta revista, Gaona 2907, 3er. piso, of. 4, Buenos Aires, Argentina.

LOS "NASTRI D'ARGENTO" A LA PRODUCCION ITALIANA DE 1961

Dirección: Michelangelo Antonioni, por *La noche* (La notte).

Productor: Alfredo Bini, por el conjunto de su obra.

Argumento: Ennio De Concini, Alfredo Giannetti y Pietro Germi, por *Divorcio a la italiana* (Divorzio all'italiana), de P. Germi.

Guión: E. De Concini, A. Giannetti y P. Germi, por *Divorcio a la italiana*.

Actriz: no adjudicado.

Actor: Marcello Mastroianni, por *Divorcio a la italiana*.

Actriz no protagonista: Monica Vitti, por *La noche*.

Actor no protagonista: Salvo Randone, por *El asesino* (L'assassino), de Elio Petri.

Música: Giorgio Gaslini, por *La noche*.

Fotografía en b. y n.: Vittorio De Seta, por *Banditi ad Orgosolo*, de él mismo.

Fotografía en color: Sandro D'Eva, por *Odissea nuda*, de Franco Rossi.

Escenografía: Flavio Mogherini, por *La viaccia*, de Mauro Bolognini.

Vestuario: Piero Tosi, por *La viaccia*.

Dirección en cortometraje: Mario Gallo, por *Dichiarazione d'amore*.

Producción en cortometraje: Enzo Nasso, por *Inchiesta a Perdasdefogu*, de Giuseppe Ferrara.

Dirección de film extranjero: Stanley Kramer, por *Juicio en Nuremberg* (Judgement at Nuremberg, EE. UU.).

LOS "OSCAR" DE LA ACADEMIA DE HOLLYWOOD A LA PRODUCCION DE 1961

Film: *Amor sin barreras* (West Side Story), de Robert Wise y Jerome Robbins.

Dirección: Robert Wise y Jerome Robbins, por *Amor sin barreras*.

Argumento original: William Inge, por *Amor sin barreras*.

Argumento no original: Abby Mann, por *Juicio en Nuremberg* (Judgement at Nuremberg).

Actriz: Sophia Loren, por *Dos mujeres* (La ciociara) - Italia.

Actor: Maximilian Schell, por *Juicio en Nuremberg*.

Actriz no protagonista: Rita Moreno, por *Amor sin barreras*.

Actor no protagonista: George Chakiris, por *Amor sin barreras*.

Fotografía en color: Daniel Fapp, por *Amor sin barreras*.

Fotografía en b. y n.: Eugene Shuftan, por *El audaz* (The Hustler).

Efectos fotográficos: Bill Warrington y Wally Veevers, por *Los cañones de Navarone* (The Guns of Navarone) - Inglaterra.

Música para films musical: Leonard Bernstein, por *Amor sin barreras*.

Música para film no musical: Henry Mancini, por *Muñequita de lujo* (Breakfast at Tiffany's).

Canción: "Moon River", de Henry Mancini en *Muñequita de lujo*.

Dirección Artística en color: Boris Leven, por *Amor sin barreras*.

Dirección Artística en b. y n.: Harry Horner y Albert Brenner, por *El audaz*.

Montaje: Thomas Stanford y Marshall Borden, por *Amor sin barreras*.

Sonido: Murray Spivack, Fred Lau y Vinton Vernon, por *Amor sin barreras*.

Vestuario en color: Irene Sharaff, por *Amor sin barreras*.

Vestuario en b. y n.: Piero Gherardi, por *La dulce vida* (idem) - Italia.

Film extranjero: *Detrás de un vidrio oscuro* (Sasom I en Spegel), de Ingmar Bergman - Suecia.

Documental: Largo metraje: *Le ciel et la boue*, de Pierre-Dominique Gaisseau - Francia.

Documental: Cortometraje: *Proyect Home*.

Documentario: De la realidad: *Seawards the Great Ships*.

Dibujo animado: Ersatz - Yugoslavia.

FICHERO DE ESTRENOS Y REPOSICIONES

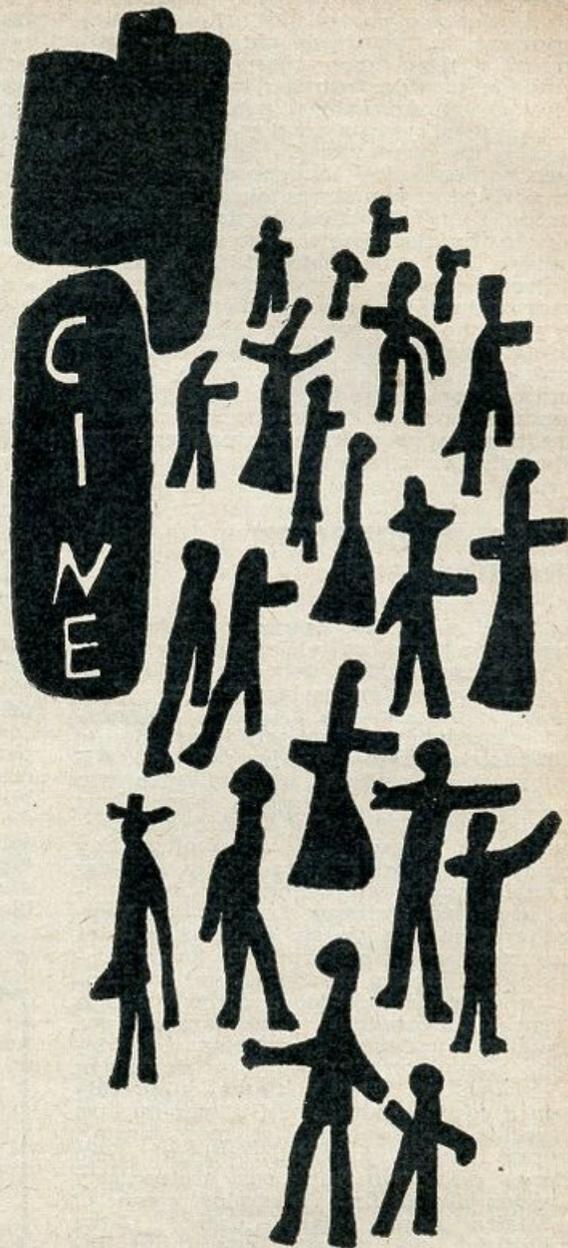
PELICULAS PRESENTADAS COMERCIALMENTE EN BUENOS AIRES DEL 16 DE MARZO HASTA EL 30 DE JUNIO DE 1962.

A CARGO DE HECTOR V. VENA CON LA COLABORACION DE JUAN CARLOS BOSETTI

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.: colificación moral para Bs. Aires. CL.: color. CM.: cameraman. CN.: canciones. CO.: coro. CR.: coreografía. CT.: continuidad. D.: diálogos. DB.: dibujos. D.DL.: director de diálogos. D.M.: dirección musical. D.O.: duración original. D.PR.: director de producción. DR.: duración en Bs. Aires. D.2A.U.: director de 2ª unidad. DST.: distribuidora. DZ.: danzas. E.: escenografía. E.E.: efectos especiales. E.F.: efectos fotográficos. EST.: estudios. F.: fotografía. F.AC.: fotografía acuática. F.E.: fecha de estreno en Bs. Aires. F.F.: foto fija. F.MT.: foto de montaña. F.R.: fecha de reposición en Bs. Aires. F.2ªU.: fotógrafo de 2ª unidad. G.: guión. I.: intérpretes. IL.: ilustraciones. I.PR.: inspector de producción. J.PR.: jefe de producción. JY.: joyería. L.: laboratorio. M.: Música. MQ.: maquillaje. MTJ.: montaje. MTJ.M.: montaje musical. MTJ.S.: montaje sonoro. N.: narración. O.: origen y año. OR.: orquestación. ORQ.: orquesta. PA.: productora. PI.: pianista. PL.: pieles. PN.: peinados. PR.: productor. P.R.A.: productor asociado. P.R.C.F.: proceso fotográfico. P.R.E.: productor ejecutivo. R.: realizador. REC.: recopilación. S.: sonido. SC.PR.: secretario de producción. S.E.: sala de estreno. SPV.ART.: supervisión artística. SPV.D.: supervisión de diálogos. SPV.G.: supervisión de guión. SPV.M.: supervisión musical. SPV.MTJ.: supervisión montaje. SPV.PR.: supervisión de producción. SPV.S.: supervisión de sonido. SPV.V.: supervisión de vestuario. S.R.: sala de reposición. T.M.: tema musical. TR.: trucos. TT.: títulos. U.: utilería. V.: vestuario. D.A.: dirección artística.



ESTRENOS

ABSENT-MINDED PROFESSOR, The (El profesor distraído). R.: Robert Stevenson. A.: Samuel Taylor. G.: y P.R.A.: Bill Walsh. F.: Edward Colman. E.F.: Peter Ellenshaw y Eustace Lycett. E.ANIM.: Joshua Meador. M.: George Bruns. D.M.: Franklin Marks. MTJ.M.: Evelyn Kennedy. CM.: Richard y Robert Sherman. D.A.: Carroll Clark. DC.: Emile Kuri y Hal Gausman. MTJ.: Cotton Warburton. D.2A.U.: Arthur J. Vitarelli. A.R.: Robert Shannon. AS.: Don Da Gradi. S.: Dean Thomas y Robert Cook. V.: Chuck Keene y Gertrude Casey. MQ.: Pat Mc.Nalley. PN.: Ruth Sandifer. I.: Fred MacMurray, Nancy Olson, Keenan Wynn, Tommy Kirk, Ed Wynn, Leon Ames, Elliott Reid, Edward Andrews, David Lewis, Jack Mulaney, Belle Monrose, Wally Brown, Alan Carney, Forrest Lewis, James Westerfield, Gage Clarke, Alan Hewitt, Raymond Bailey, Wendell Holmes, Don Ross, Charlie Briggs, Wally Boag. pr.: Walt Disney. PA.: Buena Vista. DST.: RANK. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 10.5. S.E.: Ocean, L. Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O. y DR.: 97'. C.: 5/r.

A HIERRO MUERE. R.: Manuel Mur Oti. A.: novela "A Sangre Fría", de Luis Saslavsky. G. y D.: Enrique Llovet. F.: Manuel Berenguer. M.: Isidro Maiztegui y Miguel Asins Arbó. EST.: Chamartin. I.: Olga Zubarry, Alberto de Mendoza, Luis Prendes, Jesús Tordesillas, Manuel Dicenta, Eugenia Zúffoli, Ana María Noé, Jorge Vico. PA.: Halcón P.C./Argentina Sono Film. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: España/Argentina, 1961. F.E.: 3.5. S.E.: Ocean, G. Savoy, G. Rivadavia y G. Córdoba. DR.: 98'. c.: inc. men. 14 a. (Nueva versión del film realizado en la Argentina, en 1947, por Daniel Tinayre, sobre libreto de Saslavsky, para Interamericana y con Amelia Bence, Pedro López Lagar y Antonia Herrero).

A LA CINCO DE LA TARDE (ídem). Ver Ficha Técnica en el Nº 5, pág. 8. Datos complementarios: DST.: METRO. F.E.: 17.5. S.E.: Gloria y G. Victoria. DR.: 105'. C.: proh. men. 14 a.

Ver crítica de Agustín Mahieu en el Nº 5, pág. 6.

AMANT DE CINQ JOURS, L' (El amante de cinco días). Ver Ficha Técnica y comentario en este número, pág. 33.

AM GALGEN HÄNGT DIE LIEBE (... Un amor que se paga con la muerte). R.: Edwin Zbonek. a.: novela "Philemon und Baucis", de Leopold Ahlsen. G.: Erna Fentsch. F.: Walter Partsch. M.: Ernst Roters. D.A.:Theodor Harisch y Wolf Witzeman. MTJ.: Eleonore Kunze. I.: Carl Wery, Annie Rosar, Marisa Mell, Bert Fortell, Sieghardt Rupp, Michael Lenz, Paul Esser, Walter Regelsberger, Hannes Schiel, Aladar Konrad. PA.: Rex Film. DST.: INTERNACIONAL. O.: Alemania Occid., 1960. F.E.: 15.5. S.E.: Normandie y Premier. D.O.: y DR.: 94'. C.: proh. men. 18 a. (Premio Espiga de Oro del Cine Alemán; presentada en la semana de Cine Religioso de Valladolid. Precio Bambi a la mejor interpretación masculina y femenina, de Alemania Occid., a C. Wery y A. Rosar).

ANNEE DERNIERE A MARIENBAD, L'/ACCADDE LO SCORSO ANNO (Hace un año en Marienbad). Ver Ficha Técnica y comentario en el Nos. 10/11, pág. 45.

ARMORED COMMAND (Escuadrón blindado). R.: Byron Haskin. A.: G. y P.R.: Ron W. Alcorn. F.: Ernest Haller. E.E.: Angie Lohman. M. y D.M.: Bert Grund. D. A.: Hans Berthel. MTJ.: Walter Honne- mann. A.R.: Frank Guthke. S.: F. W. Dustmann y J. Rapp. I.: Howard Keel, Tina Louise, Warner Anderson, Earl Holliman, Carleton Young, Burt Reynolds, James Dobson, Marty Ingels, Clem Harvey, Maurice Marsac, Thomas Ryan, Peter Capell, Charles Nolte. J.PR.: Lonnie D'Orsay. PA. y DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 3.5. S.E.: Hindú. D.O.: 105'. DR.: 98'. C.: proh. men. 14 a. (Filmada en Munich, Alemania Occid.).

ASSASSINS DU DIMANCHE, Les (Los asesinos del domingo). R. y A.: Alex Joffé. G. y D.: A. Joffé y Gabriel Arout. F.: Jean Bourgoïn. M.: Denis Kiesser. D.A.: Jacques Paris. MTJ.: Jean Feyte. I.: Barbara Laage, Dominique Wilms, Jean-Marc Thibault, Paul Frankeur, Michel André, Rosy Varte, Guy Decombe, Suzanne Cramer, Joachim Moch, Solange Certain, Jacques Moulières, Georges Poujouly. PR.:G. de la Grandière. PA.: E. D. I. C. DST.: ITALFRANCE. O.: Francia, 1956. F.E.: 19.4. S.E.: Paramount. D.O.: 110'. DR.: 105'. C.: s/r. (Primer Premio en el Festival de Cork y Premio CIDALC en el Festival de Cannes, 1956).

ATAQUE INTERPLANETARIO. R.: Paul G. Sprunck. F.: (Estereovisión). PR.: James Allan Bank y Robert Angus. DST.: FOX. O.: EE. UU. 195?. F.E.: 29.3. S.E.: Luxor. DR.: 10'. C.: s/r. (De este

film de marionetas se desconoce el título original y el año de producción).

BACHELOR IN PARADISE (Un soltero en el paraíso). R.: Jack Arnold. A.: Vera Caspary. G.: Valentine Davies y Hal Kanter. F.: Joseph Ruttenberg (Cinemasc. y Metroc.) CL.: Charles K. Hagedorn. M.: Henry Mancini. CN.: del título, de H. Mancini y Mack David. D.A.: George Davis y Hans Peters. DC: Henry Grace y Keogh Gleason. MTJ.: Richard Farrell. A.R.: Eric von Stroheim Jr. S.: Franklin Milton. V.: Helen Rose. MQ.: William Tuttle. PN.: Mary Keats; el de L. Turner: Helen Young. I.: Bob Hope, Lana Turner, Janis Paige, Jim Hutton, Paula Prentiss, Don Porter, Virginia Grey, Agnes Moorehead, Florence Sundstrom, Clinton Sundberg, John Mc. Giver, Alan Hewitt, Reta Shaw, Mary Treen, Tracy Stratford. PR.: Ted Richmond. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 18.4. S.E.: Metro, Ideal, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 109'. C.: inc. men. 14 a.

BACK STREET (La usurpadora). R.: David Miller. A.: novela de Fannie Hurst. G.: Eleanore Griffin y William Ludwig. F.: Stanley Cortez (EC por Pathé). D.DL.: Leon Charles. M.: Frank Skinner. CN.: del título, F. Skinner y Ken Darby. D.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzen. DC.: Howard Bristol. MTJ.: Milton Carruth. A.R.: Phil Bowles y James Welch. S.: Waldon Watson y Frank Wilkinson. V.: Jean Louis. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Susan Hayward, John Gavin, Vera Miles, Virginia Grey, Charles Drake, Reginald Gardiner, Tammy Marihugh, Robert Eyer, Natalie Schafer, Doreen Mc. Lean, Alex Gerry, Karen Norris, Hayden Rorke, Mary Lawrence, Joe Cronin, Ted Thorpe, Joseph Mell, Dick Kallman, Joyce Meadows, Lilyan Chauvin, Joanne Betay, Viviane Porte, Isabelle Felder, Melissa Weston, Bea Ammidown. PR.: Ross Hunter. pa.: R. Hunter-Carrollton Prod. DST.: UNIVERSAL INT. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 17.5. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral. Paz y Flores. D.O. y DR.: 107'. C.: proh. men. 14 a. (Esta es la tercera versión de la novela escrita por F. Hurst en 1931 que realiza la Universal. La 1ª es de 1932, dirigida por John M. Stahl, con guión de Gladys Lehman, fue interpretada por Irene Dunne y John Boles. La 2ª, de 1941, fue dirigida por Robert Stevenson, con guión de Bruce Manning y Félix Jackson e interpretada por Margaret Sullivan y Charles Boyer).

BENITO MUSSOLINI (idem). R.: Pasquale Prunas. SPV.: Roberto Rossellini. M.: Roberto Nicolosi. F.: distintos operadores de los Noticiarios L.U.C.E. MTJ.: Roberto Ciatti. SPV.MTJ.: Mario Serandrei. N.: Enzo Biagi y Sergio Zavoli, dicha por Edmundo Sanders, en la versión castellana. PA.: Etrusca-Galatea. DST.: A.A.A. O.: Italia, 1961. F.E.: 19.6. S.E.: Plaza, Libertador y P. del Cine. Dr.: 110'. C.: proh. men. 14 a. (Film de montaje realizado tomando como base el material de los documentales de la L.U.C.E. obtenidos durante el gobierno de B. Mussolini).

El propósito es alarmar, prevenir a la humanidad, mostrándole la demagogia, los engaños y brutalidades empleados por Mussolini y Hitler para alcanzar el poder, y las trágicas consecuencias que para el mundo ello trajo aparejado. Parece que Preunas olvida (o ignora) que el dictador es efecto, no causa. Imágenes que reflejan la sicosis colectiva, el caos político-económico-social y las varias fuerzas e intereses que encumbraron y sostuvieron a aquellos tiranos, pasan fugazmente, sin dar lugar a que se medite lo suficiente sobre ellas. Mucho más útil y provechoso hubiera sido que el montaje de noticieros y documentales —con mayor síntesis y desdén bastante material superficial— hubiese centrado su atención en tal contexto; no sólo habría ganado el film en coherencia y precisión en el corte, sino en profundidad y efecto.

Fernando Penelas

BREAKFAST AT TIFFANY'S (Muñequita de lujo). Ver Ficha Técnica y comentario en el N° 10/11, pág. 50.

BRIDGE TO THE SUN/PONT VERS LE SOLEIL (Puente al sol). R.: Etienne Périer. A.: autobiografía de Gwendolyn Terasaki. G.: Charles Kaufman. F.: Marcel Weiss, Seiichi Kizuka y Bill Kelly. E.E.: Konji Inagawa. M.: Georges Auric. D.M.: Jacques Metehen. D.A.: Hiroshi Mizutani. DC.: Robert Bouladoux y Jean-Jacques Caziot. MTJ.: Robert y Monique Isnardon. A.R.: Jacques Rouffio, Takashi Fugie y Olivier Gérard. MQ.: René Daudin. PN.: Mary Roche-Faye. I.: Carroll Baker, James Shigeta, James Yagi, Tetzuro Tamba, Hiroshi Tomono, Nori Elisabeth Hermann, Emi Florence Hirsch, Sean Garrison, Ruth Masters, Bartan Lowell, Yoshiko Hiromura, Lee Payant. PR.: Jacques Bar. PA.: Cité. DST.: METRO. O.: EE. UU./Francia, 1961. F.E.: 5.4. S.E.: Metro e Ideal. D.O. y DR.: 112'. C.: inc. men. 14 a. (Este film exhibido en el Festival de Venecia, 1961, fue filmado en París con exteriores de Washington y Japón).

Ver crítica de Domingo Di Núbila en el N° 8, pág. 10.

BRUTO, EL. R.: Rubén W. Cavalotti. A. y G.: Arturo Cerretani. F.: Julio Lavera. CM.: José García. F.F.: Piero Marvasi. M.: Tito Ribero. D.A.: Otilia de Castro. DC.: Fernando Sorbi. MTJ.: José Serra. A.R.: Carmelo Staropolis. S.: José R. Feijóo. PN.: Elba Frigerio. L.: Alex. I.: Susana Campos, Leonardo Favio, Ricardo Trigo, Pedro Laxalt, Selva Alemán, Eloisa Cañizares. PR.: Ricardo Alvarez Lámas y R. W. Cavalotti. PA.: Cala. DST.: ARAUCANIA. O.: Argentina, 1961. F.E.: 3.5. S.E.: Gran Rex. DR.: 80'. C.: Proh. men. 18 a.

BURRERITA DE YPACARAI, LA. R., A., G. y D.: Armando Bo. F.: Julio Lavera (Ferraniacolor). CM.: Francisco Mirada. F.F.: Enrique Ahl. M.: Eliseo Ayala Morín. DC.: Naturales. MTJ.: Rosalino Caterbetti. A.R.: Gilberto Sierra. MQ.: Francisco D'Agostino. I.: Isabel Sarli, A. Bo, Ernesto Báez, Luis A. del Paraná, Carlos Gómez, Emigdia Reysofer, Aníbal Romero, Sara Giménez, Alberto Tello, y el "Trío Los Paraguayos". L.: Alex. J.PR.: Juan Pitrau. PA.: S.I. F.A./Asunción Film. DST.: ARAUCANIA. O.: Argentina/Paraguay,

1961. F.E.: 5.4. S.E.: G. Rex, Cuyo, Majestic, R. de la Plata, Gral. Belgrano, P. del Cine, R. Indarte y Park. DR.: 95'. C.: proh. men. 18 a. (Filmada en Paraguay).

BUSCANDO A MONICA/SECRETO DE MONICA, EL. R.: José M. Forqué. A., G. y D.: Giovanni D'Eramo, Jaime de Armiñán, Vicente Coelho, Alfonso Paso y J. M. Forqué. F.: Ricardo Younis. CM.: Carmelo Lobótrico. F.F.: Guillermo Balboa. M., D.M. y CN.: Augusto Algueró. D.A.: Gori Muñoz. DC.: Dimas Garrido. MTJ.: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll —Julio Peña en la versión española—. A.R.: Felipe López. S.: José Feijóo. V.: Horace Lannes. MQ.: Oscar Combi. PN.: Haydée Aued. EST.: A.S.F. L.: Alex. I.: Carmen Sevilla, Alberto de Mendoza, Enrique Alvarez Diosdado, Adolfo Marsillach, Anita Casares, Jardel Filho, Elena Lucena, Guillermo Battaglia, Antonia Herrero, Alma Montiel, Mario Baroffio, Orestes Soriani, Alberto Quiles, Alberto De Rosa, Rodolfo Crespi. PR.E.: Alberto Solfer. PA.: Tecuara/As Films. DST.: ARAUCANIA. O.: Argentina/España, 1960-1. F.E.: 29.3. S.E.: Embassador, Cuyo, Constitución, Majestic, R. de la Plata, Gral. Paz y Flores. DR.: 97'. C.: s/r. (Filmada en San Pedro, Pcia. de Buenos Aires).

CAPE FEAR (Terror). R.: Jack Lee Thompson. A.: Novela "The Executioners", de John D. Mac Donald. G.: James R. Webb. F.: Sam Leavitt. M.: Bernard Herrmann. D.A.: Alexander Golitzen y Robert Boyle. DC.: Oliver Emert. MTJ.: George Tomasini. A.R.: Ray Gosnell Jr. S.: Waldon Watson y Corson Jowett. V.: Mary Wills. MQ.: Frank Pehoda y Thomas Tuttle. PN.: Virginia D'Arcy. I.: Gregory Peck, Robert Mitchum, Polly Bergen, Lori Martin, Jack Kruschen, Martin Balsam, Telly Savalas, Barrie Chase, Ward Ramsey, Edward Platt, John McKee, Page Slattery, Paul Comi, Will Wright, Joan Staley, Norman Yost, Mack Williams, Thomas Newman, Alan Reynolds, Herb Armstrong, Bunny Rhea, Carol Sydes, Paul Levitt, Alan Wells, Allan Ray. PR.: Sy Bartlett. PR. A.: Gregory Peck. PA.: Melville-Talbot. DST.: UNIVERSAL INT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 14.6. S.E.: Ocean y Gaumont. D.O. y DR.: 105. C.: proh. men. 18 a.

CARRY ON TEACHER (¡Cuidado profesora!). R.: Gerald Thomas. A. y G.: Norman Hudis. F.: Reginald Wyer. M. y D.M.: Bruce Montgomery. D.A.: Lionel Couch. MTJ.: John Shirley. I.: Ted Ray, Kenneth Connor, Joan Sims, Kenneth Williams, Charles Hawtrey, Hattie Jacques, Cyril Chamberlain, Leslie Phillips, Rosalind Knight, Richard O'Sullivan, Diana Beevers, George Howell, Jacqueline Lewis, Roy Hines, Carol White, Paul Cole, Jane White, Larry Dann. J.PR.: Frank Bevis. PR.: Peter Rogers. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1959. F.E.: 7.6. S.E.: Iguazú. D.O. y DR.: 86'. C.: s/r.

CE SOIR SUR LA PLAGES (Esta noche en la playa). R.: Michel Bois rond. A., G. y D.: Annette Wademant. F.: Léonce-Henri Burel. M.: Michel Legrand. DC.: naturales. MTJ.: Claudine Bouche. S.: Guy Villete. I.: Martine Carol, Jean Desailly, Geneviève Grad, Dalhia Lavi, Henri-Jacques Huet, Michel Galabru, François Nocher, Rellys, Annibale Ninchi, Gianni Garko. PR.: Francis Cosne. J.PR.: Michel Choquet. PA.: Francos-Mannic-Marceau Cocinor. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1960. F.E.: 12.6. S.E.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 85'. C.: proh. men. 18 a.

¡CHE GIOIA VIVERE! ¡QUELLE JOIE DE VIVRE! (¡Qué alegría vivir!). R.: René Clément. A.: idea de Gualtiero Jacopetti. G.: Leo Benvenuti, Piero de Bernardi, Pierre Bost y R. Clément. D.: P. Bost. F.: Henri Decae (Dyalisc). CM.: Franco Villa. M.: Angelo Francesco Lavagnino. E.: Piero Zuffi. A.R.: Gianfranco Minozzi y Giancarlo Romani. V.: Pier Luigi Pizzi. I.: Alain Delon, Barbara Lass (Barbara Kwiatowska), Gino Cervi, Rina Morelli, Carlo Pisacane, Paolo Stoppa, Nanda Primavera, Ugo Tognazzi, Aroldo Trieri, Didi Perego, Giampiero Littera, Annibale Ninchi, Leopoldo Trieste, Stefano Valle, Luigi Giuliani, Rosalba Neri, Franco Speziali, Nando Bruno, Jacques Stanislawski, Graziella Durano, Enzo Maggio, Gastone Moschin. PR.: Franco Magli. PA.: Rire/Francinex. DST.: A.A.A. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 12.4. S.E.: Ambassador, Capitol, Callao, Gral. Paz, Majestic y R. Indarte. DR.: 114'. C.: s/r. (Film exhibido en el Festival de Cannes, 1961, donde obtuvo junto con **La Viaccia, La Muchacha de la Valija y Dos Mujeres**, el premio para Italia a la mejor selección).

Ver nota de Marcel Martin en el N° 6, pág. 5.

CHILDREN'S HOUR, The (La mentira infame). R. y PR.: William Wyler. A y AD.: Lilian Hellman, sobre su propia obra teatral. G.: John Michael Hayes. F.: Franz Planer. M.: Alex North. D.A.: Fernando Carrere. DC.: Edward Boyle. MTJ.: Robert Swink. A.R.: Robert Relyea. S.: Fred Laud y Don Hall. V.: Dorothy Jeakins, Bert Henrikson, Irene Caine y Ruth Stella. MQ.: Emile La Vigne y Frank Mc. Coy. PN.: Joan St. Oegger. I.: Audrey Hepburn, Shirley Mac. Laine, James Garner, Miriam Hopkins, Fay Bainter, Karen Balkin, Veronica Cartwright, Jered Barclay, J.PR.: Allen Wood. PA.: Mirisch. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 19.6. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral. Paz, Flores y Majestic. D.O.: 107'. DR.: 105'. C.: proh. men. 18 a. (La obra teatral se estrenó en el Teatro Maxine Elliot de Broadway el 20 de noviembre de 1934. Dirigida por Herman Shumlin fue interpretada por: Katherine Emery, Anne Revere, Ribert Keith, Katherine Emmet y Florence Mc. Gee. Posteriormente adquirió la obra Samuel Goldwyn, pero la Oficina Hays no le permitió filmarla si tocaban el problema de las lesbianas. Finalmente en 1936 se autorizó el mismo con los cambios convenientes. Se denominó *These Three (Infamia)* y fue dirigido por el mismo Wyler e interpretado por: Merle Oberon, Miriam Hopkins, Joel Mc. Crea, Alma Kruger y Bonita Granville, en los papeles de Hepburn, Mac. Laine, Garner, Bainter y Balkin, respectivamente. Se dió con el título original "The Loudest Whisper", en Buenos Aires).

La primera versión cinematográfica de esta misma obra (Infamia, 1936), dirigida por el mismo William Wyler, soslayaba el asunto del lesbianismo, del que eran acusadas dos maestras por una niña de doce años. Esta nueva ver-

sión respeta más la obra teatral y menciona el lesblanismo, pero la reacción que manifiestan los padres de la niña, y en general todo el pueblo, está expresada en tonos absurdos. Sólo porque una niña murmura "algo" al oído de su abuela, dos maestras son enviadas al ostracismo y arruinadas, sin que se les dé una sola oportunidad digna. Es cierto que la intolerancia y la maldad manifestadas en muchos sectores de la vida norteamericana de provincias nos han dado muchos documentos sobre el comportamiento social, pero la simplificación de problemas que se hace en este film, produce un resultado superficial. Wyler, uno de los más correctos y brillantes directores del cine norteamericano, ha fracasado esta vez.

G. F.

CID, EL (Idem). R.: Anthony Mann. A.: "El Poema del Mio Cid", de autor anónimo. G.: Frederic Frank, Philip Yordan, Diego Fabbri y Basilio Franchina. F.: Robert Krasker (Supertechnirama 70 y TC). F.2ºU.: Manuel Berenguer y Massimo Dallamano. E.E.: Alex Weldon y Jack Erickson. DA., DC. y V.: Veniero Colasanti y John Moore. M.: Miklos Rozsa y Carlo Savina. HTJ.: Robert Lawrence y Renzo Lucidi. D.2ºU.: Yakima Canutt y Giovanni Paolucci. A.R.: Luciano Sacripanti, J. M. Ochoa y J. L. Rodero. MTJ.M.: Edna Bulluck. SPV.V.: Gloria Mussetta. S.: Jack Solomon, Gordon Mc. Callum, Verna Fields y Pietro Seriffo. MQ.: Mario Van Riel. PN.: Grazia De Rossi. MURALES: Macick Piotrowski. U.: Stan Detlie. CT.: Pat Miller. I.: Charlton Heston, Sophia Loren, Raf Vallone, Geneviève Page, John Fraser, Gary Raymond, Hurd Hatfield, Massimo Serato, Herbert Lom, Frank Thrig, Douglas Wilmer, Michael Hordern, Andrew Cruickshank, Tullio Carminati, Ralph Truman, Christopher Rhodes, Gérard Tichy, Carlo Giustini, Fausto Tozzi, Barbara Everest, Franco Fantasia, Paul Muller, Bruno Smith. PR.: Samuel Bronston y Robert Haggiag. PR.A.: Jaime Prades y Michael Waszynski. A.PR.: Leon Chooluck y Guy Luongo. PA.: S. Bronston-Dear Film. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU./Italia/España, 1961. F.E.: 16.5 S.E.: Luxor. D.O.: 184'. Versión Italiana: 176'. DR. 180'. C.: s/r. Filmada en España e Italia (El poema del "Mio Cid", fue escrito, por autor anónimo, unos 40 años después de la muerte del legendario héroe; vale decir alrededor de 1140. En 1636 el escritor francés Pierre Corneille escribió un nuevo drama llamado "Le Cid" que fuera posteriormente una verdadera creación de Gérard Philippe. Esta obra fue luego convertida en opera por el alemán Peter Cornelius y el francés Jules Massenet. El asesor del film fue el historiador y literato español Menéndez Pidal. En 1910 (Mario Caserini, realizó en Italia una versión denominada "Il Cid", para la CINES).

Esta es otra superproducción que acumula suntuosidad material y espíritu pobre. Es la historia del Cid, un personaje a la vez histórico y legendario, que en el siglo XI de esta era luchaba por la unidad e independencia de lo que después se llamó España. Pero el film impresiona exclusivamente por la grandiosidad visual de castillos y multitudes —auténticos—, y luchas físicas —no tan auténticas—.

El film no capta la sustancia del asunto; no investiga, porque el Cid se convierte en héroe popular; los personajes hablan, sentenciosamente, para la posteridad y no para el personaje que tienen enfrente. Anthony Mann siempre tuvo un sentido plástico. Aquí, también; pero se le escapa el drama.

A. A. S.

CIELITO LINDO (idem). R.: Miguel M. Delgado. A.: Miguel Lira. G.: Ramón Pérez P. y Eduardo Galindo. F.: Víctor Herrera (Eastmanc.). M. y D. M.: Manuel Esperón. I.: Rosita Quintana, Luis Aguilar, Carlos López Moxtezuma, Pedro Galindo, Alfredo Varela Jr., Miguel Manzano, Genaro De Alba, Mariachi México, Los Costeños. PR.: Galindo Hnos. PA.: Chapultepec. DST.: PEL-MEX. O.: México. F. E.: 18.4. S. E.: G. Mitre. DR.: 95'. C.: s/r.

CIGÜERA DIJO SI, LA (La cigüera se divierte). R.: Rafael Baledón. A.: obra teatral de Carlos Llopis. G.: Edmundo Báez. F.: Agustín Martínez Solares (Eastmacolor). CM.: Carlos Carbajal. E. E.: Benavidez. M. y D. M.: Manuel Esperón. CN.: "La vaca", de Ventura Romero; "Siete notas de amor", de Chayo Alvarado; "Que padre es la vida", de Hnos. Zaizar; "A media luz", de Lenzi y Donato; "Quisiera ser", de Mario Clavell y De Poupee; "La cama vacía", de Espaventa. CR.: León Escobar. D. A.: Jorge Fernández. DC.: Raul Serrano. MTJ.: Rafael Ceballos. A. R.: Felipe Palomino R. S.: Abraham Cruz. MQ.: Margarita Ortega. PN.: Esperanza Gómez. EST.: San Angel. L.: Cinecolor TT.: Nicolás Rueda Jr. I.: Libertad Lamarque, Arturo de Córdoba, Julio Alemán, Adriana Roel, Daniel Herrera, Augusta Benedico, Jana Kleimburg, Miguel Suárez, León Barroso, José Muñoz, Elena Luquín, Carlos Suárez. J. PR.: Guillermo Alcaide. PR.: Gregorio Wallerstein. DST.: PEL-MEX. O.: México, 1959. F. E.: 3.5. S. E.: G. Mitre. DR.: 88'. C.: inc. men. 14 a.

COCHECITO, EL (idem). Ver Ficha Técnica en el Nº 5, pág. 26. **Datos complementarios:** M.: Miguel Asins Arbó —reemplaza nombre de dicha ficha—. DST.: A. A. A. F. E.: 13.4. S. E.: Libertador y Paramount. DR.: 81'. C.: inc. men. 14 a. (Este film obtuvo el Premio FIPRESCI en el Festival de Venecia, 1960, Sección Informativa. Además participó extraoficialmente en los Festivales de San Sebastián, 1960 y Punta del Este, 1961).

Ver crítica de Salvador Sammaritano en el Nº 5, página 24.

COLOSSO DI RODI, IL/COLOSSO DE RODAS, EL/COLOSSE DE RHODES, LE. (El coloso de Rodas). R.: Sergio Leone. A. y G.: S. Leone, Ennio De Concini, Luciano Martino, Ageo Gavioli, Cesare Seccia, Luciano Chitarrini, Carlo Gualtieri y Duccio Tessari. F.: Antonio Ballesteros y Emilio Foriscort (Supertotalsc. y Eastmanc.). CM.: M. Ruiz Capillas. M.: A. Francesco Lavagnino. D. A.: Jesús Mateos. DC.: Ramiro Gómez y Francisco Asensio. MTJ.: Eraldo Da Roma. V.: Vittorio Rossi. I.: Rory Calhoun, Lea Massari, Georges Marchal, Conrado San

Martin, Angel Aranda, Mabel Karr, Jorge Rigaud, Roberto Camardi, Mimmo Palmara, Félix Fernández, Carlo Tamberlani, Alfio Randal Caltaviano, José Vilches, Antonio Casas, Yann Larvor, Fernando Calzado, Ignazio Dolce, Arturo Cabre, PR. E.: Michele Scaglione. PA.: Cineproduzioni Associate/Procusa-Filmmax-C. F. P. C./C. T. I. DST.: METRO. O.: Italia/España/Francia, 1960. F. E.: 26.4. S. E.: Metro, Astor y G. Splendid. D. O.: 128'. DR.: 125'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en las afueras de Madrid, en Laredo y en el Golfo de Vizcaya).

CONSPIRATOR (El traidor). R.: Víctor Saville. A.: novela de Humphrey Slater. G.: Sally Benton. AD.: S. Benson y Gerard Sairlie. M.: John Wooldridge. MTJ.: Frank Clarke I.: Robert Taylor, Elizabeth Taylor, Robert Flemyng, Harold Warrender, Honor Blackman, Marjorie Fielding, Thora Hird, Wilfrid Hyde-White, Marie Ney, Jack Allen, Helen Haye, Cicely Paget-Bowman, Karel Stepanek, Nicholas Bruce, Cyril Smith. PR.: Arthur Hornblow Jr. DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1949. F. E.: 17.5. S. E.: Metro y Astor. D. O. y DR.: 87'. C.: inc. men. 14 a.

COUPLE, UN (Una pareja). R. y A.: Jean-Pierre Mocky. G.: Raymond Queneau y J. P. Mocky. D.: R. Queneau. F.: Eugen Shuftan. M.: Alain Romans. D. A.: Maurice Petri. MTJ.: Borys Lewin. S.: Michel Fano. I.: Juliette Mayniel, Nadine Basile, Francis Blanche, Christian Duvalet, Veronique Nordey, Jean Kosta, Claude Mansard, Gérard Hoffman, Gérard Darrieu, Danielle Godet, Alice Tissot, Simone Cendrard. PR.: Sacha Kamenka. PA.: Balzac-Discifilm. DST.: D. I. F. A. O.: Francia, 1960. F.E.: 19.6. S.E.: Premier y Astor. D.O.: 90'. DR.: 75'. C.: proh. men. 18 a.

Jean Pierre Mocky levanta en Un couple el nivel y la sinceridad de su obra anterior. El propósito es bastante audaz: narrar en forma directa y psicológicamente objetiva la curva de nacimiento y desaparición del amor en el matrimonio. Los aspectos no convencionales de este tratamiento no alcanzan a obviar una falta de continuidad y profundización del conflicto. Además hay una curiosa yuxtaposición de estilos: tratamiento intimista y serio en las relaciones de la pareja; satírico y casi en tono de farsa en las partes colaterales de la trama. La falta de unión verdadera entre estos dos aspectos del film son la causa principal de su parcial fracaso.

A. M.

CRIMEN/CHACUN SON ALIBI. (Crimen en Montecarlo). R.: Mario Camerini. A.: Rodolfo Sonogo. G.: R. Sonogo, Giorgio Arlorio, Oreste Biancoli, Strucchi. F.: Gianni Di Venanzo. M. y D. M.: Pino Calvi D. A.: Piero Gherardi. MTJ.: Giuliana Attenni. A. R.: Mario Maffei y Roberto Ricci. I.: Vittorio Gassman, Silvana Mangano, Alberto Sordi, Dorian Gray, Nino Manfredi, Franca Valeri, Bernard Blier, Georges Rivière, Lamberto Antinori, Geo Montax, Jacques Francel, Tino Scott, Michele Richardini. PR.: Dino De Laurentiis. PA.: D. D. L.-R. O. T. O. R./Orsay Films. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/Francia, 1960. F. E.: 5.4. S. E.: Ocean, Gaumont, Capitol, Gral. Paz y Flores. D. O. y DR.: 108'. C.: inc. men. 18 a.

CRISTO DE LOS FAROLES, EL (idem). R.: Antonio Gonzalo Delgrás. I.: Antonio Molina, María de los Angeles Hortelano. PA.: Unión Film. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1957/8. F.E.: 18.4. S.E.: Gloria DR.: 95'. C.: s/r. (Datos complementarios en próximo número).

CRY FREEDOM (Gritaron libertad). R.: Lamberto Avellana. A.: novela "The Crucible", de Jay Marking. G.: Rolph Bayer. F.: Mike Acción. M.: Restie Umali. I.: Pancho Magolona, Rosa Rosal, Betty Russell, Johnny Reves, Jack Forster, Charles Kelly, Tony Santos. PR.: Edith Pérez de Tagle. DST.: IMPERIAL. O.: Filipinas, 1959. F. E.: 14.5. S. E.: Electric. D. O. y DR.: 93'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe versión doblada al inglés, en los EE. UU., por Parallel Film).

DEADLY COMPANIONS, THE (Obsesión de venganza). R.: San Peckinpah. A. y G.: A. S. Fleischman, basado en su propia novela. F.: William Clothier (Panav. y Pathecol.). E. E.: Dave Kohler y Kurt Herfeld. M.: Marlin Skiles, con solos de guitarra por Laurindo Almeida y Robert Bain. D. M.: Raoul Kraushaar. CN.: "A Dream of Love", de M. Skiles y Charles Fitzsimons; del título cantada por M. O'Hara. OR.: Peter Zinner. MTJ.: Stanley Rabjohn. S.: Gordon Sawyer y Robert Callen. U.: Tom Coleman. V.: Frank Beeton y Sheila O'Brien. MQ.: James Barker. PN.: Fae Smyth. I.: Maureen O'Hara, Brian Keith, Steve Cochran, Chill Wills, Strother Martin, Will Wright, Jim O'Hara, Peter O'Crotly, Billy Vaughan, Robert Sheldon, John Hamilton, Hank Gobble, Buck Sharpe. PR.: C. Fitzsimons. J. PR.: Lee Lukather. PA.: Carousel. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1961. F. E.: 16.5. S. E.: Renacimiento. D. O.: 90'. DR.: 85'. C.: s/r. (Filmada en Arizona).

DEMONS DE MINUIT, Les (El demonio de medianoche). R.: Marc Allégret y Charles Gérard. A.: Bernard Revon y Serge Friedman, G.: M. Allégret y Pascal Jardin. D.: P. y Claudine Jardin. F.: Gilbert Sathore. M.: Jean Wiener. D.A.: Paul Moreau. I.: Pascale Petit, Charles Boyer, Charles Belmont, Berthe Grandval, María Mauban. J.PR.: Adeline. PA.: S.G.E.F.-Unidex-Régis-Ulysse/Sagitario. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 29.3. S.E.: Trocadero, Premier, G. Splendid y Medrano. DR.: 84'. C.: proh. men. de 18 a.

DIARIO. Ver Ficha Técnica en el Nº 5, pág. 33. **Datos complementarios:** DST.: ARTISTAS UNIDOS. F.E.: 3.5. S.E.: Broadway. DR.: 15'. C.: s/r. (Este film obtuvo el "Oso de Plata" en el Festival de Berlín, 1960).

DISORDINE, II (Desorden). R.: Franco Brusati, A. y G.: F. Brusati y Francisco Ghedini. F.: Leonida Barboni. M.: Mario Nascimbene, D.A.: Mario Garbuglia. MTJ.: Ruggero Mastroianni. I.: Sammy Frey, Louis Jourdan, Curd Jürgens, Antonella Lualdi, Tomas Milian, Renato Salvatori, Alida Valli, Jean Sorel, Susan Strasberg, Georges Wilson, Lia Angeleri, Adriana Asti, Luciana Angiolillo, Marisa Belli, Emma Baron, Renato Mambor, Nino Nini, Renato Terra, Elisabeth Welinsky, Inger Milton. PR.:

Goffredo Lombardo. PA.: Titanus/N.S.C.P. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia/Francia, 1961/2. F.E.: 7.6. S.E.: Ocean, Plaza, Callao, Capitol, Majestic, Flores y Gral. Paz. DR.: 95'. C.: proh. men. 18 a.

Con Desorden, Franco Brusati (coargumentista de Las infieles y de Ana) se propone dar una visión caótica de nuestra sociedad, a través de tres episodios con un nexo común (Renato Salvatori) no demasiado explicable. El film está narrado tan caóticamente como la sociedad que describe y esto, que desde el punto de vista general es un acierto, desde el punto de vista particular oscurece muchos de los aspectos de las tres historias.

De todos modos el trasfondo del film de Brusati deja entrever un director con auténticas inquietudes y muchos medios expresivos a su alcance. Ha buscado narrar (sin lograrlo plenamente) cada una de las partes en el estilo más conveniente a los personajes de ellas. El anárquico final es una prueba evidente del doble juego de expresión-frustración que se da en toda la obra. El elenco (del que destacamos a Georges Wilson, Louis Jourdan y Jean Sorel), la fotografía de Leonida Barboni y la música de Mario Nascimbene aportan calidad a este digno e interesante intento de Brusati.

J. C. F.

DISTRACTIONS, LES/DISTRAZIONI, Le (El cínico). R.: Jacques Dupont. A.: novela homónima de Jean Bassan. G.: Roger Ribadeau-Dumas, J. Dupont, J. Bassan y Pierre André Boutang. D.: J. Bassan. F.: Jean Jacques Rochut. CM.: Marcel Dole. M.: Richard Cornu. MTJ.: Pierre Gillette. A.R.: P. A. Boutang. S.: Raymond Gauguier. I.: Jean-Paul Belmondo, Claude Brasseur, Alexandra Stewart, Sylva Koscina, Jacques Jouanneau, Eva Damien, Corrado Guarducci, Linda Sini, Yves Brainville, Mireille Darc, Raymond Pellisier. PA.: S.F.C.-France Cinéma-Sirius/Cei Incom. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1960. F.E.: 23.3. S.E.: Metropolitan, Roca, Pueyrredón y Argos. D.O.: versión ital.: 106'. DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a. (Este film se exhibió en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1960).

DJÄVULENS ÖGA (El ojo del diablo). Ver Ficha Técnica y comentario en el N° 10/11, pág. 46.

DON CAMILLO MONSIGNORE MA NON TROPPO (idem). R.: Carmine Gallone. A. y G.: Giovanni Guareschi. F.: Carlo Carlini. M.: Alessandro Cicognini. E.: Virgilio Marchi. MTJ.: Nicolò Lazzari. I.: Fernandel, Gino Cervi, Leda Gloria, Gina Rovere, Saro Urzi, Valeria Ciangottini, Marco Tullio, Andrea Checchi, Carlo Taranto, Emma Gramatica, Armando Bandini, Carl Zoff, Ruggero De Daninos, Armando Miglieri, Giuseppe Porelli, Ignazio Balsamo, Andrea Scotti, Giulio Girola, Alexandre Rignault, Carlos Giuffrè, Mario Siletti, Elio Folgaresi, Aldo Vasco, Franco Pesce, Gustavo Serena. P.A.: Cineriz. DST.: A.A.A. O.: Italia, 1961. F.E.: 3.5. S.E.: Ambassador, Gaumont, Gral. Paz, Constitución y Flores. DR.: 110'. C.: S/r.

EIN SOMMER, DEN MAN NIE VERGISST (Un verano inolvidable). R.: Werner Jacobs. A.: novela de Marion Jahn: "Margueriten am See". G.: Franz y Georg Marischka. F.: Franz Weihmayr (EC). F.F.: Li Erben. M.: Willi Mattes. CN.: W. Mattes, Klaus Ogermann y Johannes Billian. D.A.: Franz Bi y C. L. Kirmse. MTJ.: Adolf Schlyssleder. A.R.: Adolf Schlyssleder y Horst Hagen. S.: Joseph Schmaus. V.: Ingeborg Ege-Grützner. I.: Claus Biederstaedt, Antje Geerk, Karin Dor, Fita Benkhoff, Alexander Golling, Eddi Arent, Helga Martin, Benno Kusche, Thomas Magulies, Heli Finkenzeller, Carl Wery, Annemarie Hantschke, Sascha Hehn y los "Niños Cantores de Viena". J.PR.: Rudolf Kalmowicz. PA.: Astra-Filmkunst. DST.: IMPERIAL. O.: Alemania Occid., 1959. F.E.: 29.3. S.E.: Iguazú, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O.: 93'. DR.: 90'. C.: inc. men. 18 a. (Se le conoce además con el título original "Tränen in Deinen Augen").

... ET MOURIR DE PLAISIR/SANGUE E LA ROSA, II (Rosa de sangre). R.: Roger Vadim. A.: novela "Carmilla" de Sheridan Le Fanu. AD.: Claude Brulé y Claude Martin. G. y D.: R. Vadim y Roger Vaillant. (Los diálogos de la versión norteamericana pertenecen a Peter Viertel). F.: Claude Renoir (Technir. y TC). M.: Jean Prodromidés. Solo de arpa irlandesa a cargo de Helene Polanska. D.A.: Jean André. DC.: Robert Guisgand. MTJ.: Victoria Mercanton. A.R.: Jacques Poitrenaud y Alberto Cardone. S.: Robert Biart. V.: Marcel Escoffier. MQ.: Amato Garibini. I.: Mel Ferrer, Annette Vadim, Elsa Martinelli, Jacques-René Chauffard, Marc Allégret, Alberto Bonucci, Serge Marquand, Gabriella Farinon, Renato Speziali, Camilla Stroyberg, Nathalie Le Foret, Edythe Anléne, Peters Catalano, Gianni Di Benedetto. PR.: Raymond Eger. PA.: E.G.E./Documento. DST.: PARAMOUNT. O.: Francia/Italia, 1960. F.E.: 23.5. S.E.: Metro y Astor. D.O. y DR.: 87'. C.: proh. men. 18 a. (Filmada en Italia. Se exhibe versión hablada en inglés y con el título "Blood and Roses").

Roger Vadim ha producido en cine sólo ejercicios de estilo, aunque en ese sentido sus aportes han sido siempre interesantes. Con Rosa de sangre sus pretensiones sigue siendo las mismas, pero esta vez la excusa fue buscada en una historia de vampiros, aunque mejor sería decir vampiras. Si bien como tal no llega a interesar demasiado, este relato lleva a un mundo donde lo natural y lo sobrenatural juegan con fuerzas parejas y en el que Vadim ha introducido sus dosis de erotismo con habilidad y refinamiento. Por otra parte, está enriquecido anecdótica y psicológicamente con ribetes de lesbianismo de la relación Carmilla-Georgia.

Pero posiblemente lo más valioso de esta obra (aparte del siempre acertado ejercicio estilístico de Vadim) sea la extraordinaria fotografía de Claude Renoir. Utilizando medios tonos, grises, celestes, logra dar el clima de realidad e irrealidad que se ajusta a las intenciones del director. La secuencia mejor lograda es la del sueño de Georgia (Elsa Martinelli) en que ambos —Vadim y Renoir— se

lucen plenamente. La vampira de la historia corre por cuenta de Annette Vadim, una versión estilizada y fría de Bardot, cuya atmósfera personal no se ajusta perfectamente a la del film.

J. C. F.

EXTRAÑO EN LA ESCALERA, Un (idem). R. y G.: Tulio Demicheli. A.: Ladislao Fodor. F.: Jack Draper. A.R.: Fernando Ayala. I.: Arturo de Córdoba, Silvia Pinal, Andrés Soler, José M. Linares Rivas, Isabelita Elías, César Pomar. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: México, 1954. F.E.: 9.5. S.E.: G. Victoria. DR.: 94'. C.: proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en La Habana).

FANNY (idem). R. y PR.: Joshua Logan. A.: basado en las novelas "Marius", "Fanny" y "César", de Marcel Pagnol. G.: Julius Epstein, basado en la obra teatral "Fanny" de S. N. Behrman. J. Logan y Harold Rome. D.DL.: Joseph Curtis. F.: Jack Cardiff (TC). F.F.: Zinn Arthur. M.: H. Rome. SPV.M. y D.M.: Morris Stoloff. OR.: Harry Sukman. D.A.: Rino Mondellini. DC.: Robert Turlure. MTJ.: William Reynolds. A.R.: Michael Romanoff. S.: Jean Moncharlon y Richard Vorisek. V.: Anne-Marie Marchand. MQ.: Michael Duruelle. I.: Leslie Caron (Fanny), Maurice Chevalier (Panisse), Charles Boyer (Cesar), Horst Buchholz (Marius), Salvatore Baccaloni, Georgette Anys, Lionel Jeffries, Raymond Bussières, Victor Francen, Joel Flateau. PA.: Mansfield. DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 5.4. S.E.: Monumental, Iguazú, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O. y DR.: 133'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Sobre esta trilogía de Pagnol se han realizado, entre otras, las siguientes versiones: 1931: "Marius", de Alexander Korda, con Raimú, Pierre Fresnay, Orane Demazis y Charpin. 1932: "Fanny", con los mismos actores y dirigida por Marc Allégret. 1933: "César", dirigida por el propio Pagnol y con Raimú (Cesar), P. Fresnay (Marius), O. Demazis (Fenny) y Charpin (Panisse). 1933: Filma en Italia, Mario Almirante, una nueva versión de "Fanny", con Dria Paola y Alfredo De Santis. 1938: La Metro filma en los EE.UU. otra versión con el título "Port of the Seven Seas", dirigida por James Whale, con un guión de Preston Sturges e interpretada por: Wallace Beery (Cesar), Frank Morgan (Panisse), John Beal (Marius) y Maureen O'Sullivan (Fanny). La obra teatral en que se basa este film fue estrenada en el Majestic Theatre, de Broadway, en noviembre de 1954, bajo la dirección de J. Logan, con música de H. Rome y con la participación de Ezio Pinza (Cesar), Walter Slezak (Panisse), William Talbert (Marius) y Florence Henderson (Fanny). Los exteriores del film han sido filmados en Marsella, Francia).

FANTASMI A ROMA (Fantasmas en Roma). R.: Antonio Pietrangeli. A. y G.: Ennio Flaiano. A. Pietrangeli, Sergio Amidei, Ettore Scola, Ruggero Maccari, sobre idea de S. Amidei. F.: Giuseppe Rotunno (TC). M.: Nino Rota. D.M.: Armando Trovaioli. D.A.: Mario Chiari y Enzo del Prato. MTJ.: Eraldo Da Roma. A.R.: Armando Crispino. V.: Maria De Matteis. I.: Marcello Mastroianni, Sandra Milo, Vittorio Gassman, Tino Buazzelli, Eduardo De Filippo, Belinda Lee, Claudio Gora, Ida Galli, Franca Marzi, Lilla Brignone, Michele Riccardini, Enzo Cerusico. PR.: Franco Cristaldi. PA.: Lux-Vides-Galatea. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1961. F.E.: 19.4. S.E.: Ocean, Gaumont, Capitol, R. Indarte, Gral. Paz y P. del Cine. DR.: 102'. C.: proh. men. 14 a.

FEMMINE DI LUSSO (Mujeres de lujo). R.: Giorgio Bianchi. A. y G.: Vittorio Metz, Roberto Gianvitti y Oreste Biancoli. F.: Tino Santoni (EC). M.: Carlo Rustichelli. CN.: Domenico Modugno. E.: Franco Fontana. MTJ.: Adriana Novelli. V.: Elio Costanzi. I.: Belinda Lee, Walter Chiari, Sylva Koscina, Ugo Tognazzi, Gabriele Ferzetti, Massimo Serato, Gino Cervi, Elke Sommer, Caprice Chantal, Gisella Sofio, Mario Scaccia, Ivan Desny, Gino Bartali. PR.: Dario Sabatello. PA.: Italgloria-D.S.-Serena. DST.: A.A.A. O.: Italia, 1960. F.E.: 22.3. S.E.: Sarmiento, Gaumont, Capitol, Gral. Paz y Flores. DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a.

FILLE AUX YEUX D'OR, La (La muchacha de los ojos de oro). R.: Jean-Gabriel Albicocco. A.: novela de Honorato de Balzac. AD.: Pierre Pelegri y J. G. Albicocco. G. y D.: P. Pelegri y Philippe Dumarçay. F.: Quinto Albicocco. CM.: Jean-Malaussena. M.: Narciso Yepes y "Concierto Grosso Op. 60 de Corelli". D.A.: J. D'Ovidio y F. de Pasquale. MTJ.: Georges Klotz. A.R.: Jean Vigne. S.: Severin Frankiel. V.: Nina Ricci, Jean Patou, Jacques Heim, André Soler y Christiane Fageol. MQ.: Christiane Sauvage. PN.: Carita. JY.: Cis. CT.: Christine Delbo. U.: Raymond Lemarchand. L. y EST.: Eclair. I.: Marie Lafôret, Paul Guers, Françoise Prévost, Jacques Verlier, Françoise Dorléac, Alice Sapritch, Carla Marlier, Frédéric de Pasquale, Guy Martin, Jacques Porteret, Sady Rebbot, Michel Putterflam, Jacques Herlin, Gaston Meunier, Igor Galan, Roland Fleuri, Jean Juilland, Philippe Moreau, J. Espijo, Thieblemont, Jean Vigne, A. Soler. PR.: Gilbert de Goldschmit. PA.: Madeleine. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1961. F.E.: 10.5. S.E.: Opera, G. Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: 105'. DR.: 93'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Venecia, 1961).

Esta es la historia de un hombre y dos mujeres lesbianas; al enamorarse una del hombre, la otra, celosa, la asesina. Pero el verdadero protagonista es la fotografía, que fuente informada adjudica al propio director Jean-Gabriel Albicocco y no a su padre Quinto, quien sólo por razones gremiales figuraría en los títulos. Eso aumenta la originalidad de esta película, en que toda escena ha sido profusamente elaborada con tapices, jarrones, tules y cuanto elemento pudo subrayar el esplendor visual, moviendo la cámara entre tanto cachivache, con fluidez casi mágica. Pero el resultado es decorativo. El film traslada la acción al presente y la superficie barroca desafina sobre la realista situación de fondo. Tampoco explica las motivaciones íntimas que impulsan a los personajes, que parecen meros objetos, maravillosamente conducidos como tales, entre el derroche de encuadre e iluminación.

A. A. S.

FORTUNAT/S. S. OPERAZIONE FORTUNAT (El marido de mi mujer). R.: Alex Joffé. A.: novela de Michel Breitman. G. y D.: A. Joffé y Pierre Corti. F.: Pierre Petit. M.: Denis Kieffer. D.A.: Henri Schmitt. MTJ.: Eric Pluet. I.: Michéle Morgan, Bourvil, Rosy Varte, Teddy Bilis, Frédéric Robert, Gaby Morlay, Patrick Millow. PR.: Roger Dorfman. PA.: Silver-Cinetel/Mediterranée. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 10.4. S.E.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 119'. C.: proh. men. 14 a.

FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE, The (Los 4 jinetes del Apocalipsis). R.: Vincente Minelli. A.: novela homónima de Vicente Blasco Ibáñez. G.: Robert Ardrey y John Gay. F.: Milton Krasner (Cinemasc. y Metroc.). CL.: Charles Hagedorn. E.E.: Arnold Gillespie, Lee Le Blanc y Robert Hoag. M.: André Previn. CR.: Alex Romero. D.A.: George Davis, Urie McCleary y Elliott Scott. DC.: Henry Grace y Keogh Gleason. MTJ.: Adrienne Fazan y Ben Lewis. A.R.: Eric Von Stroheim Jr. S.: Franklin Milton. V.: René Hubert, Walter Plunkett y Orry-Kelly. MQ.: Charles Parker y William Tuttle. PN.: Sydney Guilaroff. **La figura de los caballeros creada por:** Tony Duquette. I.: Glenn Ford, Ingrid Thulin, Charles Boyer, Paul Lukas, Paul Henreid, Karlheinz Böhm, Yvette Mimieux, Lee J. Cobb, George Dolenz, Harriet MacGibbon, Kathryn Givney, Albert Rémy, Marcel Hillaire, Stephen Bekassy, Nestor Paiva, Brian Avery, Richard Franchot. PR.: Julian Blaustein. P.R.A.: Olallo Rubio Jr. PA.: Metro-Moctezuma. DST.: METRO. O.: EE.UU., 1961/2. F.E.: 12.6. S.E.: Opera, Metro, Ideal, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 153. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Filmada en Francia. - **En 1921 la Metro realizó una primera versión de la misma novela; dirigida por Rex Ingram, era interpretada por Rodolfo Valentino, Alice Terry, Jean Hersholt y Wallace Beery.**)

Es una nueva versión de la novela de Vicente Blasco Ibáñez; hubo otra protagonizada por Rodolfo Valentino en 1921. La actual no respeta el texto original de Blasco Ibáñez y sitúa la historia en la segunda guerra mundial. La familia argentina que se divide cuando una parte se hace nazi y la otra antinazi, ha sido pintada por Minelli con cierto vigor, pero la historia es totalmente convencional, el reparto ineficiente y el hondo drama basado en conflictos psicológicos que Ibáñez describe, literalmente tirado por la ventana. Es sabido que la mayoría de las segundas versiones nunca han alcanzado el nivel de las originales, pero el caso concreto de Los cuatro jinetes... lo refirma abrumadoramente. El film es directamente inaceptable por su falta total de originalidad creadora.

G. F.

FOXHOLE IN CAIRO (El espía de Rommel). R.: John Moxey. A.: novela "The Cat and the Mice", de Leonard Mosley. G.: Donald Taylor y L. Mosley. F.: Desmond Dickinson. CM.: Jack Atchelor. M. y D.M.: Wolfram Roehrig, Douglas Gamley y Kenneth Jones. CR.: Patricia Kirschner. DZ.: D. Gamley. D.A.: John Blezard. MTJ.: Oswald Hafenrichter. A.R.: Ted Sturgis. S.: Paddy Cunningham. V.: Freda Gibson. MQ.: Stewart Freeborn. PN.: Barbara Bernard. CT.: Yvonne Richards. I.: James Robertson Justice, Adrian Hoven, Niall Mac Ginnis, Albert Lieven, Gloria Mestre, Peter Van Eyck, Robert Urquhart, Neil Mc. Cullum, Fenella Fielding, John Westbrook, Lee Montague, Henry Oscar, Howard Marion Crawford, Anthony Newlands, Richard Vernon, Michael Caine, Storm Durr, Nancy Nevison, Walter Randall, John Blythe, Jerome Willis, Lane Meddick, Philip Bond, Murray Hayne, Charles Hands, Christopher Carlos, Joe Enrika. PR.: Steven Pallos y D. Taylor. PA.: Omnia. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 9.5. S.E.: Monumental y Ritz. DR.: 85'. C.: proh. men. 18 a.

FREDDY, DIE GITARRE UND DAS MEER (Freddy, su guitarra y el mar). R.: Wolfgang Schleif. A. y G.: Gustav Kampendonk y Aldo von Pinelli. F.: Heinz Pehlke. M.: Lotar Olias. I.: Freddy Quinn, Cory Collins, Sabine Sesselman, Peter Carsten, Christian Machalet. P.A.: Melodie. DST.: ATLAS. O.: Alemania Occid., 1959. F.E.: 7.6. S.E.: París. D.O.: 92'. DR.: 80'. C.: s/r.

FRONTIER UPRISING (Fuego en la frontera). R.: Edward L. Cahn. A.: novela "Kit Carson", de George Bruce. G.: Owen Harris. F.: Maury Gertsman. M.: Paul Sawtell y Bert Sheffer. D.A.: Serge Krizman. MTJ.: Kenneth Crane. A.R.: Herbert Greene. S.: Earle Snyder. I.: James Davis, Nancy Hadley, Ken Mayer, Nestor Paiva, Don O'Kelly, Stuart Randall, David Renard, John Marshall, Eugene Iglesias, Herman Rudin, Addison Richards. PR.: Robert Kent. PA.: Zenith. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 17.5. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 68'. C.: s/r.

GERONIMO (Gerónimo, sangre de apache). R. y PR.: Arnold Laven. A.: Pat Fielder y A. Laven. G.: P. Fielder. F.: Alex Phillips (Panavis. y Technic.). M.: Hugo Friedhofer. D.M.: Herschel Burke Gilbert. D.A.: Roberto Silva. DC.: Carlos Granjean. MTJ.: Marsh Hendry. A.R.: Mario Cisneros. S.: Rafael Esparza y Buddy Myers. V.: Norma. MQ.: Ana Guerrero. I.: Chuck Connors, Kamala Devi, Ross Martin, Pat Conway, Armando Silvestre, Eduardo Noriega, Adam West, Enid Jaynes, Lawrence Dobkin, Denver Pyle, John Anderson, Amanda Ames, Mario Navarro, Nancy Rodman, Joe Higgins, Robert Hughes, James Burk, Bill Hughes. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU./México, 1962. F.E.: 19.6. S.E.: Sarmiento, Callao, Gral. Belgrano, R. Indarte y Cuyo. D.O.: 102'. DR.: 100'. C.: s/r. (Filmada en Durango, México).

GIANT GILA MONSTER, THE (Gila, el monstruo gigante). R.: Ray Kellogg. A. y G.: R. Kellogg y Jay Sims. F.: Wilfred Cline. M.: Jack Marshall. D.A.: Louis Caldwell. D.A.: Ben Chajman. DC.: Louise Caldwell. MTJ.: Aaron Stell. A.R.: Edward Haldeman. S.: Earl Snyder. E.S.: Milton Citron y James Richard. MQ.: Corrine Daniel. CT.: Audrey Blasdell. I.: Jerry Cortwright, Lisa Simone, Beverly Thurman, Don Flourney, Pat Simmons, Clarke Browne, Don Sullivan, Shug Fisher, Pat Reaves, Ann Sonka, Fred Graham, Bob Thompson, Cecil Hunt, Ken Knox, Janice Stone, Tommie Russel, Grady Vaughn, Yolanda Salas, Howard Ware, Stormy Meadows, Desmond Dhooge. J.PR.: Ben Chapman. P.R.E.: Gordon Mc. Lendon. PR.:

Ken Curtis. PA.: Hollywood Pict. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 29.3. S.E.: Metropol. DR.: 73'. C.: s/r.

GIDGET GOES HAWAIIAN (La Coquetona en Hawai). R.: Paul Wendkos. A.: personajes creados por Frederick Kohner. G.: Ruth Brooks Flippen. F.: Robert J. Bronner (EC por Pathé). M.: George Duning. CN.: del título y "Wild about that Girl", de Fred Karger y Stanley Styne, por James Darren. OR.: Arthur Morton. CR.: Roland Dupree. D.A.: Walter Holscher. DC.: Darrell Silvera. MTJ.: William Lyon. A.R.: Jerrold Bernstein. S.: Charles Rice y Lambert Day. MQ.: Ben Lane. I.: J. Darren, Michael Callan, Deborah Walley, Carl Reiner, Peggy Cass, Eddie Foy Jr., Jeff Donnell, Vicki Trickett, Joby Baker, Don Edmonds, Bart Patton, Ian Conaway, Robin Lory, Arnold Merritt, Terry Huntingdon, Jerardo de Cordover, Vivian Marshall, Guy Lee, Johnny Gilbert, Y. Chang. PR.: Jerry Bresler. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 22.3. S.E.: Plaza, Callao, Constitución, Gral. Belgrano, P. del Cine, R. Indarte. D.O. y DR.: 102'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (**Exteriores filmados en Hawai. Continuación del film "Gidget", realizado por P. Wendkos e interpretado por J. Darren, Sandra Dee —como Gidget— y Cliff Robertson.**)

GIORNATA BALORDA, LA (Un día de locura). R.: Mauro Bolognini. A.: novelas "Racconti Romani" y "Novi Racconti Romani", de Alberto Moravia. AD.: A. Moravia y Pier Paolo Pasolini. G.: P.P. Pasolini, A. Moravia, Marco Visconti y M. Bolognini. F.: Aldo Scavarda. M.: Piero Piccioni. E.: Carlo Egidi. MTJ.: Nino Baragli. A.R.: Luigi Bazzani y Guy Seligman. I.: Jean Sorel, Lea Massari, Jeanne Velerie, Rick Battaglia, Isabelle Corey, Paolo Stoppa, Valeria Ciangottini, Elvy Lissiak, Enrico Glori, Marcella Valeri, Irene Aloisi. PR.: Paul Graetz. PA.: Intercontinental. DST.: PARAMOUNT. O.: Italia, 1960. F.E.: 3.4. S.E.: Normandie. D.O.: 102'. DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a.

GRANDES PERSONNES, LES/DESIDERI PROIBITI (Confidencias de una doncella). R.: Jean Valère. A.: novela "Histoire d' un Amour", de Roger Nimier. G.: R. Nimier y J. Valère. D.: R. Nimier. F.: Raoul Coutard. M.: Georges Delerue y Germaine Tailleferre. D.A.: Bernard Evein. MTJ.: Léonide Azar. S.: Guy Villette. I.: Jean Seberg, Micheline Presle, Maurice Ronet, Françoise Prévost, Annibale Ninchi, Nando Bruno. PR.: Bertrand Javal. PA.: Films Pomereu-International/Peg Prod. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1960. F.E.: 21.3. S.E.: Trocadero, Premier y G. Splendid. D.O. y DR.: 96'. C.: proh. men. 18 a.

En La sentencia, Jean Valère se mostraba alumno aplicado, en lo formal, de la austera línea bressoniana. En este film erótico-sentimental, sus propósitos son mucho menos ambiciosos y sus logros bastante escasos. Las pretensiones analíticas son una rara mezcla de sátira social al moderado nivel de André Maurois y "Correo sentimental". Jean Seberg pone su encanto sajón al servicio de sus experiencias parisienses.

A. M.

HAND, THE (La mano siniestra). R.: Henry Cass. A. y G.: Ray Cooney y Tony Hilton. F.: James Harvey. M. y D.M.: Wilfred Burns. D.A.: John Earl. MTJ.: Bob Hill. S.: Claude Hitchcock. I.: Derek Bond, Ronald Leigh Hunt, Reed De Rouen, R. Cooney, Bryan Coleman, Walter Randall, T. Hilton, Harold Scott, Gwenda Ewen, Michael Moore, Garard Green, Jean Dallas, David Blake Kelly, Reginald Hearn, Madeleine Burgess. PR.: Bill Luckwell. PA.: Bill y Michael Luckwell. DST.: IMPERIAL. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 7.6. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 60'. C.: proh. men. 14 a.

HAPPY THIEVES, The (Los alegres ladrones). R.: George Marshall. A.: novela "The Oldest Confession", de Richard Condon. G.: John Gay. F.: Paul Beeson. M.: Mario Nascimbene. D.A.: Ramiro Gómez. MTJ.: Oswald Hafenrichter. S.: Sash Fisher. V.: Pierre Balmain y Pedro Rodríguez. I.: Rita Hayworth, Rex Harrison, Joseph Wiseman, Alida Valli, Gregoire Aslan, Virgilio Texera, Peter Illing, Brita Ekman, Julio Peña, Gérard Tichy, Lou Weber, Antonio Fuentes, Georges Rigaud, Barta Barri, Karl-Heinz Schwerdtfeger. P.R.E.: James Hill y R.: Hayworth. PA.: Hillworth A. G. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU./Alemania Occid., 1961. F.E.: 26.4. S.E.: Biarritz y Capitol. D.O. y DR.: 88'. C.: inc. men. 18 a. (Filmada en Madrid).

HELL IS A CITY (Verde es la evidencia). R. y G.: Val Guest. A.: novela de Maurice Proctor. F.: Arthur Grant (Megascop). M.: Stanley Black. D.A.: Robert Jones. MTJ.: James Needs y John Dunsford. S.: Leslie Hammond y Len Shilton. I.: Stanley Baker, John Crawford, Donald Pleasence, Maxine Audley, Billie Whitelaw, Joseph Tomelty, George A. Cooper, Geoffrey Frederick, Vanda Godsell, Charles Houston, Joby Blanchard, Charles Morgan, Peter Madden, Sarah Branch, Russell Napier. PR.: Michael Carreras. PA.: Hammer. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 22.3. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 93'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

HERMANA BLANCA, La (ídem). R.: Tito Davison. A.: novela "The White Sister", de Marion F. Crawford. G.: T. Davison y Edmundo Báez. F.: Raúl Martínez Solares. CM.: Cirilo Rodríguez. M.: Luis Bretón. D.A.: Jorge Fernández. MTJ.: Rafael Ceballos. A.R.: Winfield Sánchez. S.: Abraham Cruz. MQ.: Concepción Zamora. PN.: Juana Pepe. TT.: Nicolás Rueda Jr. I.: Jorge Mistrá, Yolanda Varela, Prudencia Griffel, Andrea Palma, Augusto Benedico, Antonio Carvajal, Rodolfo Landa. J.PR.: Luis Busto. PR.: Felipe Mier y F. Mier Jr. DST.: PEL-MEX. O.: México. F.E.: 25.5. S.E.: G. Mitre. DR.: 105'. C.: s/r. (En 1923, en EE.UU., el director Henry King realizó una versión de la misma novela, con la interpretación de Lillian Gish, Ronald Colman, Charles Lane y Frank Puglia).

HOMBRE DE LA ESQUINA ROSADA, EL. R.: René Mujica. A.: novela homónima de Jorge L. Borges. G.: Joaquín Gómez Bas, Carlos Adén e Isaac Aisemberg. F.: Alberto Etchebehere. CM.: Ricardo Agudo. F.F.: Miguel Guglielmino. M. y D.M.: Tito Ribero. D.A.: Gori Muñoz. MTJ.: Jorge Garate. A.R.: Orlando Zumpano. S.: Ricardo Brovelli. MQ.: Vicente Notari. P.N.: Susana Fernández. I.: Francisco Petrone, Susana Campos, Walter Vidarte, Jacinto Herrera, Berta Ortigosa, Juan C. Galván, Ricardo Argemí, Jorge de la

Riëstra, Mario Sabino, Manuel Rosón, María E. Podestá, María E. Buschiazzi, EST., PA. y DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: Argentina, 1961. F. E.: 26.6. S. E.: Normandie, Pueyrredón, Roca, Argos, Medrano, Park y Príncipe. DR.: 70'. C.: proh. men. 14 a. (Este film obtuvo el 1er. Premio del Instituto de Cinematografía y representó a Argentina en el Festival de San Sebastián, 1962, donde su actriz, S. Campos, obtuvo el premio a la mejor interpretación femenina).

Esta es la segunda película dirigida por René Mugica, quien en 1961 había hecho El centroforward murió al amanecer. La acción transcurre en 1910, durante los festejos del centenario. Un hombre sale, indultado, de la cárcel, y aunque no quiere complicaciones, se ve envuelto en una pelea y mata a un malandrín. Más adelante, pelea a otro a quien gana la mujer, y luego termina apuñalado en las sombras por un desconocido. Ese hombre misterioso, atado a un destino de matar y morir, parece una encarnación de la fatalidad. El drama omite momentos esenciales, como la crisis que precede e impulsa el segundo combate del hombre. Cuando éste mismo es ultimado, el film conservará el misterio de la identidad del matador hasta el último instante; Mugica respeta la letra de Borges y los parcos finales del film y del cuento son muy reveladores. Pero es distinto el contexto en que ambos están ubicados; Borges concentra implacablemente su asunto en una sola situación —que está íntegra en la última parte del film. La película, en cambio, alarga el asunto y es menos sutil. Cuando René Mugica evoca el Buenos Aires de antaño los resultados son parecidos a los de su tocayo Francisco en He nacido en Buenos Aires, reconstrucción externa, con datos, fechas y nombres, y ausencia de verdadero sentimiento.

Los dos films que realizó hasta hoy tienen la promisoriosa apariencia de un lenguaje preocupado por búsquedas expresivas de cámara y montaje, pero Mugica todavía confunde movimiento superficial con una utilización provechosa de los medios cinematográficos. Jurados no tan impresionados por la calidad como por el mito de los nombres célebres premiaron a esta adaptación de un cuento de Borges como el mejor film argentino del concurso 1961 del Instituto Nacional de Cinematografía.

A. A. S.

HOMBRES Y MUJERES DE BLANCO. R.: Enrique Carreras. A.: basado en la serie televisiva de Jorge Falcón. G.: Federico Muelas. F.: Alfonso Nievas. M.: Guillermo Cases. DC.: Augusto Lega. MTJ.: Mercedes Alonso. A.H.: José Barbero. V.: H. Cornejo. L.: Foto Film (Madrid). EST.: Ballesteros (Madrid). I.: Mercedes Carreras, Hurd Hatfield, Germán Cobos, María L. Santés, Georges Rigaud, Carlos Estrada, Manuel Salguero, Enrique Avila, Julio Riscal, Tito García, Rafael Cores, Francisco Vázquez, Javier García, Jaime Blanch, Francisco Montalvo. J. PR.: José Pérez Giner. PR.: Nicolás Carreras y Espartaco Santoni. PA.: Gral Belgrano/M. D. DST.: GRAL. BELGRANO. O.: Argentina/España, 1961/2. F. E.: 27.6. S. E.: Hindú, G. Norte, Ritz, Dilecto, Buen Orden y El Nilo. DR.: 94'. C.: inc. men. 14 a.

La cursilería, el lugar común y la ramplonería reinan en este film español dirigido por un argentino que no quiso quedar mal con nadie. Los médicos (católicos y judíos), las monjas, la policía, el intendente de Madrid, la censura, etc., agradecen la atención.

S. S.

HOMICIDAL (Homicida). R., PR. y N.: William Castle. A., G. y D.: Robb White. F.: Burnett Guffey. M.: Hugo Friedhofer. D. A.: Cary Odell. DC.: Darrell Silvera. MTJ.: Edwin Bryant. A. R.: Al Schenberg. S.: Charles Rice y Lambert Day. MQ.: Ben Lane. I.: Glenn Corbett, Patricia Breslin, Jean Arless, Eugenie Leontovich, Alan Bunce, Richard Rust, James Westerfield, Gilbert Green, Wolfe Barzell, Hope Summers, Teri Brooks, Ralph Moody, Joe Forte. PR. A.: Dona Holloway. PA.: W. Castle Prod. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1961. F. E.: 23.5. S. E.: Samiento. D. O. y DR.: 87'. C.: proh. men. 18 a.

HUSTLER, THE (El audaz). Ver Ficha Técnica y comentario en el N° 10/11, págs. 54 y 14. **Datos complementarios:** DST.: FOX. F. E. 23.5. S. E.: Iguazú, Hindú, Renacimiento, L. Angeles, G. Norte y G. Savoy. DR.: 110'. C.: proh. men. 14 a. inc. men. 18 a. (Film presentado en el Festival de Mar del Plata, 1962. Obteniendo Paul Newman el premio a la mejor actuación masculina. Este film obtuvo dos "Oscars" de la Academia de Hollywood; HARRY HORNER y ALBERT BRENNER, por dirección artística en blanco y negro y EUGENE SHUFTAN por la fotografía en blanco y negro).

IMAGENES DEL PASADO. R. y PR.: Guillermo Fernández Jurado. A. y G.: José M. Couselo y G. Fernández Jurado. F.: Eduardo Aibar y Carlos Orgambide. M.: Atilio Stampone. MTJ.: Jacinto Cascales. N.: Raimundo Calcagno (Calki), dicha por Floren Delbene. J. PR.: Juan C. Fisner. PR.: Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino de la Cinemateca Argentina. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: Argentina, 1961. F. E.: 19.4. S. E.: Iguazú y L. Angeles. DR.: 20'. C.: s/r. (Versión retrospectiva y antológica del cine argentino desde 1896 a 1933. Obtuvo el Premio al mejor cortometraje de la Asociación de Cronistas, 1961).

I'M ALL RIGHT JACK (Después de mí, el diluvio). R.: John Boulting. A.: novela "Private Life", de Alan Hackney. G.: Frank Harvey, J. Boulting y A. Hackney. F.: Max Greene. CM.: Peter Allwork. M.: Ken Hare. D. M.: Ron Goodwin. CN.: interpretada por Al Saxon. D. A.: Bill Andrews. MTJ.: Anthony Harvey. A. R.: Philip Shipway. S.: George Stephenson y Chris Greenham. MQ.: Dave Aylott. PM.: Barbara Ritchie. CT.: Olga Brooke. I.: Ian Carmichael, Peter Sellers, Terry Thomas, Richard Attenborough, Dennis Price, Margaret Rutherford, Irene Handl, Liz Fraser, Miles Malleon, Marne Maitland, John Le Mesurier, Raymond Huntley, Víctor Maddern, Kenneth Griffith, Fred Griffiths. PR.: Roy Boulting. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F. E.: 26.4. S. E.: Iguazú, L. Angeles, G. Norte y G. Savoy. DR.: 104'. C.: inc. men. 18 a. (Participó en el Festival de Locarno, 1960).

INDULTO, EL (idem). R.: José L. Sáenz de Heredia. A.: cuento del mismo título de Emilia Pardo Bazán. F.: Cecilio Paniagua. D.A.: Sigfredo Burman. I.: Pedro Armendariz, Conchita Velasco, Manuel Monroy, Eulalia del Pino, Antonio Garisa, Guadalupe Muñoz Sampederro, Porfiria Sanchiz, Fernando Sancho, José M. Seoane, Adriano Domínguez, José M. Lado. PR.: Cesáreo González. PA.: Suevia Films. DST.: METRO. O.: España, 1960. F.E.: 5.4. S.E.: Gloria. DR.: 105'. C.: proh. men. 18 a.

INNOCENTS, THE. (Posesión satánica). R. y PR.: Jack Clayton. A.: novela "The Turn of the Screw", de Henry James y la obra teatral "The Innocents", de William Archibald. G.: Truman Capote y W. Archibald. F.: Freddie Francis (Cinemasc.). CM.: Ronald Taylor. escenas adición.: John Mortimer. M.: Georges Auric. D. M.: Lambert Williamson. CN.: "O Willow Waly", de Paul Dehn. D. A.: Wilfred Shingleton. MTJ.: James Clark. A. R.: Michael Birkett. S.: Buster Ambler y John Cox. V.: Sophie Devine. MQ.: Harold Fletcher. PN.: Gordon Bond. CT.: Pamela Mann. I.: Deborah Kerr, Meqs Jenkins, Martin Stephens, Pamela Franklin, Peter Wyngarde, Isla Cameron Clytie Jessop, Eric Woodburn, Michael Redgrave. EST.: Shepperton. PR.E.: Albert Fennell. PA.: Fox/Achilles. DST.: FOX. O.: EE.UU./G. Bretaña, 1961. F.E.: 17.5. S.E.: Monumental, L. Angeles, G. Savoy y G. Norte. D.O. y DR.: 99'. C.: proh. men. 18 a. (La obra teatral se estrenó en Broadway el 1º de febrero de 1950, dirigida por Peter Glenville, fue interpretada por Beatrice Straight (institutriz), Isobel Elsom (ama de llaves) e Iris Mann y David Cole (los niños). El 20 de octubre de 1959 se dió una versión para la T. V., producida y dirigida por John Frankenheimer, bajo guión de James Costigan; Ingrid Bergman fue su protagonista).

Henry James proponía en Otra vuelta de tuerca algo más que un relato de horror y fantasmas. De su prosa sutil tomaba forma un estrato más cruel (o más lúcido si se quiere) de la reprimida psicología victoriana. El preanuncio freudiano es bastante evidente; tanto en la figura de la institutriz como en la poética monstruosidad de los niños. Sin embargo, el escritor cuida minuciosamente la ambigüedad del relato. Pese a la interpretación psicoanalítica de Sitwell, el relato deja siempre la duda entre la realidad de los fantasmas y su creación en la mente de la institutriz. Clayton, en cambio, abandona muy pronto la ambigüedad y opta por la segunda alternativa. La versión es honesta y cuidadosa pero poco imaginativa: a la exasperante maestría de James para la alusión prefiere o menudo el arsenal clásico de los ruidos, las cortinas y las puertas que se cierran. La fotografía en exteriores rescata sin embarco, algo del siniestro encanto de la historia de estos niños lanzados —concretamente o por la imaginación— a un más allá perverso y fascinante.

A. M.

INUNDADOS, LOS. Ver Ficha Técnica y comentarios en el N° 10/11, pág. 43. (Este film obtuvo el Premio "Opera Prima" —compartido— en el Festival de Venecia, 1962).

JOVEN, LA (idem). R.: Luis Buñuel. A.: historieta "Travelin' Man", Galdino Samperio. TT.: Nicolás Rueda Jr. I.: Zachary Scott, Bernie Hamilton, Key Meersman, Crahan Denton, Claudio Brook. PR.: George Werker. PA.: Olmec. DST.: COLUMBIA. O.: México, 1960. F. E.: 3.4. S. E.: Paramount. D. O. y DR.: 96'. C.: proh. men. 14 e. inc. men. 18 a. (Film hablado en inglés y exhibido en el Festival de Cannes de 1960, donde obtuvo mención por "sus extraordinarios de Peter Matthiessen. G.: H. B. Addis y L. Buñuel. F.: Gabriel Figueroa. SPV. M.: Jesús Zarzosa. CN.: "Sinner Man", de y por Leon Bibb. D. A.: Jesús Bracho. MTJ.: Carlos Savage. A. R.: Ignacio Villarreal y Juan L. Buñuel. S.: James Fields, José P. Carlés y méritos". Se exhibe con el título original americano "The Young One").

Este film participa de varias constantes de la obra de Buñuel. En la historia hay elevada dosis de violencia, sadismo, crueldad y aberraciones. Mas el tratamiento desapasionado e indiferente con que fue expuesta, hace que no produzca choque alguno. Tampoco la concepción del film está insuflada de la intuición violenta y explosivamente poética de Viridiana (1960/61), es la cual, entrocando con la mejor tradición artística española, la alucinación del Buñuel superrealista de El perro andaluz (1928) se combina sabiamente con el realismo de Tierra sin pan (1932). Distra, asimismo, el realismo sádico de esta última del recatado y desvaído de La joven.

Aquí también Buñuel está profundamente preocupado por los problemas de su tiempo y dispuesto a atacar frontalmente prejuicios, fetiches y mitos. Esta vez es el racismo. Sin embargo, el esquema argumental de que se vale —un negro, víctima de la calumnia de haber violado a una blanca, ferozmente perseguido por un guardabosque blanco, quien después de encontrarse en situación parecida al seducir a una jovencita, lo ayuda a huir— es harto convencional, por lo que la intención antirracista pierde fuerza. No obstante, La joven merece ser vista, porque está inscrita dentro de los lineamientos que caracterizan la valiosa postura estética de la obra de Buñuel.

F. P.

JOVENES VIEJOS, LOS. Ver Ficha Técnica y Comentario en el N° 10/11, págs. 54 y 15. **Datos complementarios:** otros intérpr.: Horacio Nicolai, María E. Daguerre, Alejandrina Kilment, Enrique García Fuertes, Blanca Victoria, Flora Brum, Sarita Rodríguez. F. E.: 5.6. S. E.: Opera, G. Splendid, Medrano. DST.: GALA. DR.: 106'. C.: proh. men. 18 a. (Este film fue presentado en el Festival de Mar del Plata, 1962, donde obtuvo el Premio al mejor argumento, del Jurado Oficial y el Jurado de la Crítica le dió una "Mención". Además obtuvo el Premio "TIEMPO DE CINE", instituido por 1ª vez en el mismo Festival, por nuestra revista. Copa de Plata en el Festival de Sestri Levante, 1962).

KIDNAPPED (Secuestrado). R. y G.: Robert Stevenson. A.: novela homónima de Robert L. Stevenson. F.: Paul Beeson. (TC). CM.: Alan Hume. E. F.: Peter Ellenshaw. M.: Cedric Thorpe Davie. D. M.: Muir Mathieson. D. A.: Carmen Dillon. E.: Vernon Dixon. MTJ.: Gordon Stone. A. R.: Peter Manley. S.: Lionel Selwyn, Leo Wilkins y Bill Daniels. V.: Margaret Furse. MQ.: Stewart Freeborn. PN.: Floric Hyde. CT.: Pamela Carlton. AS. IDIOM.: John Baslin. I.: Peter Finch, James MacArthur, Bernard Lee, Niall MacGinnis, John Laurie, Finlay Currie, Peter O'Toole, Miles Malleon, Oliver Johnston, Duncan MacRae, John Pike, Andrew Cruickshank, Abe Barker, Eileen Way, Alex MacKenzie, PR.: Walt Disney. PR. A.: Hugh Attwooll. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1959. F. E.: 26.4.S. E.: Hindú y Dilecto. D. O.: 95'. DR.: 85'. C.: s/r. (Filmada en Escocia).

LAZARILLO DE TORMES, El (idem). R. y G.: César Ardavín. A.: novela homónima y anónima del siglo XVII. F.: Manuel Berenguer. M.: S. Ruiz de Luna D. A.: Eduardo de la Torre de la Fuente. MTJ.: Magdalena Pulido. I.: Marco Poletti, Juan J. Menéndez, Carlos Casaravilla, Memmo Carotenuto, Margarita Lozano, Antonio Molino, Emilio Santiago, Pilarín San Clemente, Juana Cáceres, Mary Paz Ponal, Ana Rivero. PR.: Luis Laso. PA.: Hesperia. DST.: PARAMOUNT. O.: España, 1959. F. E.: 18.4. S. E.: Gran Victoria. DR.: 103'. C.: inc. men. 14 a. (Este film obtuvo el Gran Premio "Oso de Oro" en el Festival de Berlín, 1960. Además tiene el 2º Premio del Sindicato del Espectáculo de España).

LEBENSBOHN (Amor... por orden de Hitler). R.: Werner Klinger. A.: novela "Lebensborn e. V.", de W. Berthold. G.: W. Berthold. F.: Igor Oberberg. M.: Gerhard Becker. D. A.: Paul Markwitz y Max Vorweg. MTJ.: Ira Oberberg. I.: María Perschy, Joachim Hansen, Harry Meyen, Emmerich Schrenk, Joachim Mock, Marisa Mell, Waldeemar Tepel, Lothar Mann, Renate Küster, Hannelore Jüterbock, Gert Günter Hoffmann, Helmut Lange, Rosemarie Kirstein, Eva Bubatz, Dinah Berger, Sigi Kurzwell, Klaus Kindler, Ralf Peters, Heinrich Gies, Ulla Larson, Birgit Bergen. PA.: Alfa. DST.: CLASE. O.: Alemania Occid., 1960/1. F. E.: 22.5. S. E.: Normandie, G. Splendid y Medrano. D. O.: 88'. DR.: 77'. C.: proh. men. 18 a.

LIGHT IN THE PIAZZA (La luz en la plaza). R.: Guy Green. A.: novela de Elizabeth Spencer. G.: Julius Epstein. F.: Otto Heller (Cinemasc. y Metroc.). E.E.: Tom Howard. M.: Mario Nascimbene. D.M.: Dock Metroc. D.A.: Frank White. MTJ.: Frank Clarke. A.R.: Basil Rayburn. S.: A. W. Watkins, Robert Carrick, J. B. Smith y Cyril Swern. V.: de O. de Havilland: Christian Dior. MQ.: Tom Smith. PN.: Joan Johnstone. I.: Olivia de Havilland, Yvette Mimieux, George Hamilton, Rossano Brazzi, Isabel Dean, Barry Sullivan, Nancy Nevinson, Moultrie Kelsall. PR.: Arthur Freed. PR.A.: Aida Young. PA.: A. Freed-Metro. DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 3.5. S.E.: Metro y Premier. D.O. y DR.: 101'. C.: proh. men. 14 a. (Exteriores filmados en Florencia y Roma).

LIONS SONT LACHÉS, Les/LEONI SCATENATI, I. (Se le soltaron los leones). R.: Henri Verneuil. A.: novela homónima de Nicole G.: France Roche y Michel Audiard. D.: M. Audiard. F.: Christian Matras (Dyalisc.). M.: Georges Gavarentz. D.A.: Robert Clavel. MTJ.: Borys Lewin. I.: Claudia Cardinale, Michèle Morgan, Danielle Darrieux, Jean-Claude Brialy, Lino Ventura, Denize Provence, Darry Cowl, Jean Ozenne, François Nocher. PA.: Franco London-S.N.E.G./Vides. DST.: A.A.A. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 10.5. S.E.: Ambassador, Libertador, Capitol, P. del Cine y R. Indarte. D.O.: 98'. DR.: 95'. C.: proh. men. 18 a.

LONG AND THE SHORT AND THE TALL, The (El largo, el corto y el alto). Ver Ficha Técnica en el N° 5, pág. 8. **Datos complementarios:** MTJ.: Gordon Stone. E.E.: George Blackwell. DST.: METRO. F.E.: 11.4. S.E.: Normandie. D.O. y DR.: 105'. C.: proh. men. 14 a. (Film exhibido en el Festival de Mar del Plata, 1961).

LOUPS DANS LA BERGERIE, Les (Lobos en el rebaño). R.: Hervé Bromberger. A.: novela de Jean Amila. G.: Frédéric Grendel y H. Bromberger. D.: F. Grendel. F.: Jacques Mercanton. M.: Serge Gainsbourg. DC.: naturales. MTJ.: Denise Natot. A.R.: Robert Topart. S.: Jean Bertrand. I.: Jean Babilée, Jean-Marc Bory, Pierre Mondy, Jean-Françoise Poron, Pascale Roberts, Françoise Dorleac, Jacques Bonnard, Guy Deshays, Dominique Dieudonné, Gérard Esope, Jacques Moulières, Michael Van Hoecke. PR.: Gilbert de Goldschmidt. PA.: Madeleine-France, Italie-Primax-Général Prod-Florilège. DST.: PARAMOUNT. O.: Francia, 1960. F.E.: 28.6. S.E.: Paris. D.O. y DR.: 85'. C.: proh. men. 18 a.

LOVE IN A GOLDFISH BOWL (Escondite de amor). R. y G.: Jack Sher. A.: Irene Kamp y Jack Sher. F.: Lloyd Griggs (Panav. y TC). E.F.: John Fulton. TR.: Farciot Edouart. CL.: Richard Mueller. M. y D.M.: Jimmie Haskell. D.A.: Hal Pereira y Roland Anderson. DC.: San Comer y Ray Moyer. CN.: del título, de Hal David y Burt Bacharach, por Tommy Sands: "You're Only Young Once", de Russell Faith, Robert Marcucci y Peter De Angelis, por Fabian. MTJ.: Terry Morse. A.R.: Tom Shaw. S.: Frank McWorter y John Wilkinson. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Tommy Sands, Fabian, Jan Sterling, Edward Andrews, Toby Michaels, John Mc. Giver, Majel Barrett, Shirley O'Hara, Robert Patton, Phillip Baird, Denny Miller, Susan Silo, Elisabeth Macrae. PR.: Martin Jurow y Richard Shepherd. PA.: Juraw-Shepherd. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 14.6. S.E.: Arizona. D.O. y DR.: 88'. C.: proh. men. 14 a.

LOVER COME BACK (Vuelve amor mío). R.: Delbert Mann. A. y G.: Stanley Shapiro y Paul Henning. F.: Arthur Arling (EC). M.: Frank De Vol. CN.: del título: de Alan Spilton y F. De Vol; "Should I Surrender", de William Landan y Adam Ross. SPV.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzen y Robert Clatworthy. DC.: Oliver Emert. MTJ.: Marjorie Fowler. A.R.: Ray Gosnell y Douglas Green. S.: Joe Lapis y Waldon Watson. V.: Irene. MQ.: Bud Westmore. N.: Larry Germain. TT.: "Pacific Tittle". I.: Rock Hudson, Doris Day, Tony Randall, Edie Adams, Jack Oakie, Jack Kruschen, Ann Davis, Joe Flynn, Karen Norris, Jack Albertson, Charles Watts, Donna Douglas, Ward Ramsey, Howard St. John,

John Litel. PR.: S. Shapiro y Martin Melcher. PR.E.: Robert Arthur. PA.: 7 Pict. - Nob Hill - Arwin - Universal Int. DST.: UNIVERSAL INT. O.: EE.UU., 1961/2. F.E.: 23.5. S.E.: Ambassador, Libertador, Gaumont, Gral. Paz, Flores y Constitución. D.O. y DR.: 107'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

MAD DOG COLL (Pasión de motor). R.: Burt Balaban. A.: Leo Liberman. G. y PR.: Edward Schreiber. F.: Gayne Rescher. CM.: Richard Miller. M. y D.M.: Stu Phillips. CN.: del título, de S. Phillips y Eddie Trush, por Hal Waters. D.A.: Richard Sylbert. DC.: Gene Callahan. MTJ.: Ralph Rosenblum. A.R.: Arthur Steckler y Ulu Grosbard. S.: Maurice Rosenblum. V.: Bill Walstrom. MQ.: Bill Herman. PN.: Ed Callaghan. CT.: Dorothy Weshner. I.: John Chandler, Kay Doubleday, Brooke Hayward, Jerry Orback, Neil Nephew, Telly Savelas, Joy Harmon, Ron Weyand, Peggy Furey, Vincent Gardenia, Gilbert Leigh, Stephanie King, Glenn Cannon, Tom Castronova. J.PR.: Charles Rawson. PA.: Thalia. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 3.5. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a

MATE COCIDO. R.: Gofredo Alessandrini. A. y G.: Nathan Pinzón F.: Oscar Melli. M. y D.M.: Lucio Milena. DC.: naturales. CN.: "Aleli", de L. Milena. MTJ.: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. L.: Alex. EST.: A.S.F. I.: Carlos Cores, Fernanda Mistral, Enrique Kossi, Inés Moreno, Marco David, Elda Dessel. PR.: Roberto Mastro y Marco Petrucci. J.PR.: Julio Steimberg. DST.: ARAUCANIA. O.: Argentina, 1961. F.E.: 28.6. S.E.: Sarmiento, P. del Cine, R. Indarte, R. de la Plata, Majestic, Constitución y Cuyo. DR.: 90'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Exteriores filmados en la Provincia de Tucumán).

Esta no es una biografía del famoso delincuente que da nombre al film; sólo pretende evocar su leyenda. Así aclara un título al comienzo. El film cuenta aventuras de delincuentes que asaltan, son capturados, escapan de la policía y continúan sus fechorías. Hay buena fotografía (Oscar Melli) pero las situaciones son arbitrarias y las psicologías, confusas. El director italiano Goffredo Alessandrini comenzó su carrera en 1933; y antes de ésta dirigió veintiseis películas y supervisó otras. No debió haber debutado de viejo en el cine argentino.

A. A. S.

MATTER OF WHO, A (Un caso extraño). R.: Don Chaffey. A.: Patricia Lee y Paul Dickson. G. y PR.A.: Milton Holmes. AD.: P. Lee. F.: Erwin Hillier. E.E.: Tom Howard. M.: Edwin Astley. CN.: del título, de Bob Russell, cantada por Roy Castle. D.A.: Elliot Scott. MTJ.: Frank Clarke. A.R.: Dennis Bertera. S.: A. W. Watkins, Gordon Daniel, Norman Coggs y J. B. Smith. I.: Terry-Thomas, Sonja Ziemann, Alex Nicol, Guy Deghy, Clive Morton, Richard Briers, Geoffrey Keen, Martin Benson, Honor Blackman, Carol White, Vincent Ball, Eduard Linkers, Andrew Faulds, Bruce Beeby, Barbara Hicks, Cyril Wheeler, Michael Ripper, George Cormack, Jacqueline Jones, Gordon Harris y el secteto de John Barry. PR.: Walter Shenson. PA.: Foray. DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 30.5. S.E.: Metro e Ideal. D.O.: 92'. DR.: 90'. C.: s/r.

MURALLA INHUMANA, La. F.: Reinhard Jürgens, Georg Pahl, Werner Zimpel, Hans-Jürgen Rieck. MTJ.: Ulrich Wiedmann y Karin Wismer. N.: Hans-Joachim Peters. PA.: Deutsche Wochenschau. DST.: CLASE. O.: Alemania Occid. F.E.: 22.5. S.E.: Normandie, G. Splendid y Medrano. DR.: 25'. C.: s/r. (De este film se desconoce el título original y año).

MURDER SHE SAID (La mano asesina). R.: George Pollock. A.: novela "4.50 from Paddington", de Agatha Christie. G.: David Pursall y Jack Seddon. F.: Geoffrey Faithfull. E.E.: Tom Howard. M. y D.M.: Ron Goodwin. D.A.: Harry White. MTJ.: Ernest Walter. A.R.: Douglas Hickox. S.: A. W. Watkins, Cyril Swern y J. B. Smith. V.: Felix Evans. MQ.: Eddie Knight. PN.: Pearl Orton. I.: Margaret Rutherford, Arthur Kennedy, Muriel Pavlow, James Robertson Justice, Charles Tingwell, Thorley Walters, Conrad Phillips, Ronnie Raymond, Joan Hickson, Ronald Howard, Gerald Cross, Michael Golden, Gordon Harris, Lucy Griffiths. PR.: George Brown. PA.: y DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 22.3. S.E.: Metro y Astor. D.O. y DR.: 86'. C.: s/r.

MY GEISHA (Mi dulce geisha). R.: Jack Cardiff. A. y G.: Norman Krasna. D.DL.: George Tyne. F.: Shunichiro Nakao (Technir. y TC.). F.2A.U.: Stanley Sayer. M. y D.M.: Franz Waxman, con fragmentos de "Madame Butterfly", de G. Puccini. D.A.: Hal Pereira, Arthur Lonergan y Makoto Kikuchi. MTJ.: Archie Marsek. A.R.: Harry Kratz. S.: Harold Lewis y Charles Grenzbach. V.: Edith Head. I.: Shirley MacLaine, Yves Montand, Edward G. Robinson, Robert Cummings, Yoko Tani, Tatsuo Saito, Alex Gerry, Nobuo Chiba, Ichiro Hayakawa, George Furness. PR.: Steve Parker. PA.: Paramount/Sachiko Prod. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU./Japón, 1961. F.E.: 24.5. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 120'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada totalmente en Japón).

NICE LITTLE BANK THAT SHOULD BE ROBBED, A (Estafas, robos y asaltos S. A.). R.: Henry Levin. A.: artículo de Evan Wylie. G.: Sydney Boehm. F.: Leo Tover (Cinemasc.). E.F.: L. B. Abbott. D.A.: Lyle Wheeler y Walter Simonds. DC.: Walter Scott y Fay Babcock. MTJ.: Hugh Fowler. A.R.: Eli Dunn. S.: Eugene Grossman y Harry Leonard. V.: Charles Le Maire. MQ.: Ben Nye. PN.: H=Len Turpin. I.: Tom Ewell, Mickey Rooney, Mickey Shagnessy, Dina Merrill, Madge Kennedy, Francis Bavier, Richard Deacon, Stanley Clements, Tom Greenway. PR.: Anthony Muto. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 26.6. S.E.: Arizona DR.: 90', C.: s/t.

NO LOVE FOR JOHNNIE (Vivirás sin amor). R.: Ralph Thomas. A.: novela de Wilfred Fienburgh. G.: Nicholas Phipps y Mordecai Richler. F.: Ernest Steward (Cinemasc.). CM.: James Bawden. F.F.: Jan Jeayes. M. y D.M.: Malcolm Arnold. D.A.: Maurice Carter. DC.: Arthur Taksen. MTJ.: Alfred Roome. A.R.: Stanley

Hosgood .S.: Dudley Messenger, Gordon McCallum y Don Sharpe. V.: Yvonne Caffin. MQ.: W. T. Partleton. CT.: Gladys Goldsmith. EST.: Pinewood. I.: Peter Finch, Stanley Holloway, Mary Peach, Donald Plaisance, Billie Whitelaw, Hugh Burden, Rosalie Crutchley, Michael Goodlife, Mervyn Johns, Geoffrey Keen, Paul Rogers, Dennis Price, Peter Barkworth, Fenella Fielding, Gladys Henson. PR.: Betty Box. P.R.E.: Earl St. John. J.P.R.: Charles Orme. PA.: Five Star. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 31.5. S.E.: Monumental. D.O.: 110'. DR.: 105'. C.: proh. men. 18 a. (Film presentado en el Festival de Berlín, 1961, donde su actor P. Finch obtuvo el "Oso de Plata" a la mejor interpretación masculina).

ONE EYED JACKS (El rostro impenetrable). R. y PR.: Marlon Brando. A.: novela "The authentic death of Hendry Jones", de Charles Neider. G.: Guy Trosper y Calder Willingham. F.: Charles Lang Jr. (Vistavis y TC). F.2A.U.: Wallace Kelley. E.F.: John Fulton. TR.: Farciot Edouart. CL.: Richard Mueller. M.: Hugo Friedhofer, CR.: Josephine Earl. D.A.: Hal Pereira y J. McMillan Johnson. DC.: Sam Comer y Robert Benton. MTJ.: Archie Marshak. A.TEC.: Rodd Redwing y Rosita Moreno. A.R.: Francisco Day y Harry Caplan. S.: Hugo y Charles Grenzbach V. Yvonne Wood. MQ.: Phil Rhodes y Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: M. Brando, Karl Malden, Pina Pellicer, Katy Jurado, Ben Johnson, Slim Pickens, Larry Duran, Sam Gilman, Timothy Carey, Miriam Colon, Elisha Cook Jr., Rudolph Acosta, Ray Teal, John Dierkes, Margarita Córdova, Hank Worden, Nina Martínez. P.R.A.: Frank Rosenberg. PA.: Pennebaker. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 3.4. S.E.: Opera, Metropolitan, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 141'. C.: proh. men. 14 a. (Este film fue presentado en el Festival de San Sebastián donde obtuvo el 1er. Premio "Concha de Oro" al mejor film y "Premio San Sebastián" a P. Pellicer por la interpretación femenina. Exteriores filmados en Monterrey —México— y Death Valley —California—. Este film originariamente iba a ser dirigido por Stanley Kubrick; pero luego de rechazar varios guiones y de prolongadas discusiones abandonó el proyecto. Entonces lo realizó M. Brando, que además actuó y se encargó de la producción. La versión terminada costó unos 6.000.000 de dólares y no los 1.800.000 calculados. En su primera proyección el film duraba unas 5 horas. M. Brando se manifestó públicamente insatisfecho por la versión actual, pero aceptó cambiar algunas escenas como en la que aparecía la muerte de P. Pellicer).

Est película realizada por un grupo de productores independientes de Hollywood fue dirigida por el actor Marlon Brando quien con ella debutó como director. A pesar del flojo libro cinematográfico es un film que se rescata por el apasionado empeño de la realización, por el ambicioso propósito de incorporar la profundidad, la inquietud de cierto cine americano psicológico en el esquema tradicional del western. El cowboy de esta película se sumerge en una atmósfera de culpa y de ineludible fatalidad trágica, apoyado por el vigoroso sentido plástico que Brando pone en cada encuadre, a veces oleográfico, a veces pictórico, gracias a la ayuda maravillosa del fotógrafo Charles Lang. Armando Bresky

ONE, TWO, THREE (Uno, dos, tres). R. y PR.: Billy Wilder. A.: basado en una obra teatral —en un acto— de Ferenc Molnar. G.: B. Wilder e I.A.L. Diamond. F.: Daniel Fapp (Panavis). E.E.: Milt Rice. M. y D.M.: Andre Previn. D.A.: Alexandre Trauner. MTJ.: Daniel Mandell. D.2A.U.: Andre Smaghe. A.R.: Tom Pevsner. S.: Basil Fenton-Smith. MQ.: J. Coesfeld. I.: James Cagney, Horst Buchholz, Pamela Tiffin, Arlene Francis, Liselotte Pulver, Howard St. John, Hanns Lothar, Lois Bolton, Red Buttons, Leon Askin, Peter Capell, Ralf Wolter, Karl Lieffen, Henning Schluter, Hubert von Meyerinck, Tile Kiwe, Karl Ludwig Lindt, John Allen, Christine Allen, Rose Rence Roth, Joan Arnold, Helmut Schmid, Otto Friebel, Werner Buttler, Klaus Becker, Siegfried Dornbusch, Paul Bos, Max Buchsbaum, Jaspas von Oertzen, Inga de Toro, Jacques Chevalier, Werner Hessen-Land, Abi von Hasse. P.R.A.: I.A.L. Diamond y Doane Harrison. PA.: Mirisch/Pyramid. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU./Alemania Occid., 1961. F.E.: 12.4. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral. Belgrano, Flores y P. del Cine. D.O. y DR.: 108'. C.: proh. men. 14 a. (Filmada en Berlín Oeste, Alemania Occidental).

Ver nota de George Fenin en el N° 9, pag. 43.

OPERATION BOTTLENECK (Mujeres guerrilleras). R.: Edward L. Cahn. A. y G.: Orville Hampton. F.: Floyd Crosby. M.: Paul Santell y Bert Sheffer. D.A.: Serge Krizman. MTJ.: Irving Berlin. A.R.: Herbert Greene .S.: John Kean. V.: Byron Munson y Sabine Manela. MQ.: Harry Thomas. PN.: Frances Sperry. I.: Ron Foster, Miiko Taka, Norman Alden, John Clarke, Ben Wright, Dale Ishimoto, Jane Chang, Lee Moichu, Tiko Ling, June Kawai, Jin Jin Mai, Ben Bennett, Marc Eden, George Yoshiniga, Ken Wales, John Durren. J.P.R.: Joseph Small. PR.: Robert Kent. PA.: Zenith. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1960/1. F.E.: 19.6. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 78'. C.: inc. men. 14 a.

PAYROLL (Salario criminal). R.: Sidney Hayers. A.: novela de Derek Bickerton. G.: George Baxt. F.: Ernest Steward. M. y D.M.: Reg Owen. CN.: Owen y Tony Osborne, por Eddie Ellis. D.A.: Jack Shampain. MTJ.: Tristram Cones. S.: John Mitchell y Ken Cameron. MQ.: Trevor Crole Rees. PN.: Maud Onslow. I.: Michael Craig, Françoise Prevost, Billie Whitelaw, William Lucas, Kenneth Griffith, Tom Bell, Barry Keegan, Andrew Faulds, Edward Cast, William Peacock, Joan Rice, Glyn Houston, Stanley Meadows, Bruce Beeby, Brian McDermonnt, Hugh Morton, Mary Laura Wood, Kevin Bennett, Murray Evans, Keith Faulkner, Anthony Bate, Michael Barrington, Vanda Godsell, Paddy Edwards, Meadows White, Amanda Trevor, Jonathan Atkinson, Anita Sharp-Bolster, Madge Brindley, Pauline Shepherd, Terence Soall, Michael Segal, Alfred Maron, Arch Taylor, PR.: Norman Priggen. PA.: Lynx. DST.:

RANK. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 22.3. S.E.: Iguazú. D.O. y DR.: 105'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

PECADO DE AMOR (idem). R.: Luis C. Amadori. A., G. y D.: José M. Arozamena y Gabriel Peña —L. C. Amadori—. F.: Antonio Ballesteros (Eastmanc.). CM.: Eduardo Noé. M. y D.M.: Gregorio García Segura. CN.: "El día que me quieras"; "Madreselva"; "Tá-pame"; "Pichi"; "Serenata Apache" —Adiós Ninón—; "Los Nardos"; "Flor del Mal"; "Sobre los techos de París"; "Tinaime" —Qué será el amor—; "Plegaria". CR.: Francisco Ariza. D.A.: Enrique Alarcón. DC.: Francisco Asensio. MTJ.: Antonio Ramírez. A.R.: Augusto Fenollar. S.: Ramón Arnal. V. y U.: Antonio Luna. MQ.: Carmen Martín. I.: Sarita Montiel, Reginal Kernan, Mario Girotti, Alessandra Panaro, Rafael Alonso, Gérard Tichy, Ana M. Custodio, Clelia Mattania, Ana M. Noé, Xan das Bolas, Jorge Llopis, María Silva, Isabel Pallarés, Eleonora Bianchi, Pilar Gómez Ferrer, Angel Menéndez, Diego Hurtado, José Labernier, Francisco Bernal, María Morales. J.P.R.: Miguel Tudela. P.R.E.: Benito Perojo. PR.: Cesáreo González. PA.: B. Perojo-C. González/Trasmonde Film. DST.: ATLAS. O.: España/Italia, 1961. F.E.: 20.6. S.E.: Monumental, Los Angeles, G. Norte, G. Savoy y B. Orden. DR.: 112'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Atenas y Rhodas).

PEQUEÑO CORONEL, El (idem). R.: Antonio Del Amo. A. y G.: Luis A. Ruiz y A. Del Amo. F.: Alfredo Fraile (EC). M. y D.M.: García Segura, CN.: Segovia, Martínez Torres y Ramírez Angel Pagan, con letras de Antonio de Jaen. D.A.: Sigfrido Burman. DC. y V.: Manuel Comba. MTJ.: Petra de Nieva. A.R.: Arturo González y José Rasilla. MQ.: Emilio Puyol. EST.: C.E.A. I.: José-lito Jiménez, Tomás Blanco, Fernando Sancho, María Mahor, Jesús Tordesillas, Carlos Larrañaga, José Nieto, Rafael López Somoza, José Guardiola, Kim, Kiko. PR.: Cesáreo González. PA.: Suevia. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1960. F.E.: 7.6. S.E.: G. Mitre, Gloria, G. Victoria, Dante, Nobel, Asamblea, Sáenz, Odeón Palace, Regio y Park. DR.: 85'. C.: s/r.

POCKETFUL OF MIRACLES (Milagros por un día). R. y PR.: Frank Capra. A.: novela "Madame La Gimp", de Damon Runyon. G.: Hal Kanter y Harry Tugend, basado en uno anterior de Robert Riskin. F.: Robert Bronner (Panavis. TC). E.F.: Farciot Edouart. M. y D.M.: Walter Scharf. CN.: del título, de James Van Heusen y Sammy Cahn. OR.: Gil Grau. CR.: Nick Castle. D.A.: Hal Pereira y Roland Anderson. DC.: Sam Comer y Ray Moyer. MTJ.: Frank Keller. A.R.: Arthur Black Jr. S.: Hugo y Charles Grenzbach. V.: fem.: Edith Head. masc.: Walter Plunkett. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Bette Davis, Glenn Ford, Hope Lange, Arthur O'Connell, Peter Falk, Thomas Mitchell, Edward Everett Horton, Mickey Shaughnessy, David Brian, Sheldon Leonard, Peter Mann, Ann Magret, Barton MacLane, John Litel, Jerome Cowan, Jay Novello, Frank Ferguson, Willis Bouche, Fritz Feld, Ellen Corby, Gavin Gordon, Benny Rubin, Jack Elam, Mike Mazurki, Hayden Rorke, Doodles Weaver, Paul Burns, Angelo Rossitto, Edgar Stehli, George Stone, William Sauls, Tom Fadden, Snub Pollard. P.R.A.: G. Ford y Joseph Sistrom. PA.: Franton. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 5.6. S.E.: G. Rex, Gaumont, R. Indarte, Constitución, Gral. Belgrano, P. del Cine. D.O.: 136'. DR.: 130'. C.: s/r. (Esta es la 2ª versión realzada y producida por F. Capra, sobre el mismo tema. La primera es de 1933 y se tituló Lady for a day (Dama por un día). Se basaba en el mismo libro de Runyon y tenía guión de R. Riskin. El reparto estaba encabezado por: May Robson (Bette Davis), Warren William (G. Ford), Glenda Farrell (H. Lange) y Guy Kibee (A. O'Connell).

PROPIEDAD. R.: Mario Soffici. A.: cuento homónimo de Dalmiro Sáenz. G.: M. Soffici, Jaime Potenze y D. Sáenz. F.: Antonio Merayo. CM.: Alvaro Barreiro. F.F.: Miguel Guglielmino. M.: Tito Ribero. D.A.: Emilio Rodríguez M. MTJ.: Jorge Garate. A.R.: Virgilio Muguera. S.: José Paleo y Elite Sosa. MQ.: Vicente Notari. PN.: Omar González. EST.: A.S.F. I.: Alex. I.: Graciela Borges, M. Soffici, Nathan Pinzón, Zelmara Gueñol, Horacio Nicolai, Juan C. Galván, Tato Bores, Carlos Gómez, Nelly Beltrán, Maurice Jouvot. J.P.R.: Jorge Llompard. PA.: G.S.L. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: Argentina, 1961/2. F.E.: 13.6. S.E.: Monumental, G. Norte, G. Savoy y G. Rivadavia. DR.: 86'. C.: inc. men. 14 a.

Antiséptica versión del cuento de Dalmiro Sáenz realizada por el venerable Soffici y con la no menos antiséptica Graciela Borges. La nada total.

S. S.

RIESENRAD, Das (Para nosotros no hay adiós). R.: Geza Radvanyi. A.: basado en la obra teatral de Jan de Hartog: "Lecho Nupcial". G.: Ladislav Fodor. F.: Friedl Behn-Grund. M.: Hans-Martin Majewski. D.A.: Willi Schatz y Johannes Ott. MTJ.: Jutta Hering. A.R.: Rudolf Nussgruber. S.: Clemens Tütsch. V.: Claudia Herberg. I.: Maria Schell, Otto W. Fischer, Adrienne Gessner, Rudolf Forster, Doris Kirchner, Gregor von Rezzori, Gusti Wolf, Anita Gutwell, Heinz Blau, Alexander Trojan, Frances Martin, Margitta Scherr, Rainer Brandt, Margaret Hruby, Karl Hellmer, Max Wittmann, Horst Janson, Christian Doerner. PR.: Arthur Brauner. PA.: C.C.C. DST.: ROYAL. O.: Alemania Occid., 1961. F.E.: 17.5. S.E.: Opera, G. Splendid, Pueyrredón, Roca, Argos. D.O.: 114'. DR.: 102'. C.: inc. men. 14 a.

RISATE DI GIOIA (El ladrón apasionado). R.: Mario Monicelli. A.: cuentos "Risate di Gioia" y "Ladri in Chiesa", de Alberto Moravia. G.: Suso Cecchi D'Amico, Age, Scarpelli y M. Monicelli. AD.: S. Cecchi D'Amico. F.: Leonida Barboni. M.: Lelio Luttazzi. E.: Piero Gherardi y Guisepe Ranieri. MTJ.: Adriana Novelli. I.: Anna Magnani, Totó, Ben Gazzara, Fred Clark, Edy Vessel, Gina Rovere, Mac Ronay, Toni Ucci, Rik von Nütter, Marcella Rovena, Kurt Polter, Alberto De Amicis, Gianni Bonagura, Peppino De Martino, Mara Ombra, Dori Dorica, Carlo Pisacane. PR.: Silvio Clementelli. PA.: Titanus. DST.: METRO. O.: Italia, 1960. F.E.: 29.3. S.E.: Metro, Ideal, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 106'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

ROMAN SPRING OF MRS. STONE, The (Primavera romana). Ver Ficha Técnica y comentario en este número, pág. 36.

ROSE BOWL STORY, The (El atleta invencible). R.: William Beaudine. A. y B.: Charles Marion. F.: Harry Neumann (Cinecolor). M.: Marlin Skiles. D.A.: David Milton. MTJ.: Walter Hannemann. A.R.: Edward Morey Jr. S.: Charles Cooper. CT.: Ilona Was. I.: Marshall Thompson, Vera Miles, Richard Rober, Natalie Wood, Ann Doran, James Dobson, Jim Backus, Keith Larsen, Clarence Kolb, Barbara Woodell, Tom Harmon, Bill Welsh. PR.: Richard Heermance. PR.E.: Walter Mirisch. PA.: Monogram. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE.UU., 1952. F.E.: 9.5. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 73'. C.: s/r.

SABINE UND DIE 100 MÄNNER (Cien hombres y una muchacha). R.: William Thiele. A.: Hans Kraly. G.: Kurth Flathow. F.: Karl Lob. M.: Gerhard Becker y fragmentos de Beethoven, Tchaikovsky, Smetana, Mendelssohn, Sarasate, Paganini, etc. I.: Sabine Singen, Dieter Borsche, Dietmar Schönherr, Yehudi Menuhin, Paul Hörbiger, Gerhard Hartig, Claus Dahlen, Hubert von Meyerinck, Ernst Waldow, Friedrich Schoenfelder. PA.: C.C.C. DST.: INTERNACIONAL. O.: Alemania Occid., 1960. F.E.: 29.6. S.E.: Ideal y Premier. D.O.: 95'. DR.: 93'. C.: s/r. (En 1937 la Universal, en los EE.UU., realizó una primera versión de este tema; fue dirigido por Henry Koster e interpretado por Deanna Durbin, Leopoldo Stokowsky y Adolphe Menjou, su título era: "100 Men and a Girl").

SECOND TIME AROUND, The (Ciclón con faldas). R.: Vincent Sherman. A.: novela "Star in the West", de Richard Emery Roberts. G.: Oscar Saul y Cecil Dan Hansen. F.: Ellis Carter (Cine-masc. y Deluxe). M.: Gerald Fried. CN.: del título, de Henry Mancini. D.A.: Jack Martin Smith y Walter Simonds. DC.: Walter Scott y Stuart Reiss. MTJ.: Betty Steinberg. A.R.: Jack R. Berne. S.: Alfred Bruzlin y Frank Moran. V.: Don Feld. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: Debbie Reynolds, Steve Forrest, Andy Griffith, Juliet Prowse, Thelma Ritter, Ken Scott, Isobel Elsom, Rudolph Acosta, Timothy Carey, Tom Greenway, Eleanor Audley, Blossom Rock, Tracy Stratford, Jimmy Garrett, Lisa Pons, Nicky Blair, Jack Orrison. PR.: Jack Cummings. PA. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 19.4. S.E.: Monumental, G. Norte, G. Savoy y Dilecto. D.O. y DR.: 99'. C.: s/r.

SEPTEMBER STORM (Un septiembre borrascoso). R.: Byron Haskin. A.: novela "The Girl in the Red Bikini", de Steve Fisher. G.: W. R. Burnett. F.: George Stahl Jr. (Estereo-Visión y Deluxe). E.F.: Ray Mercer. E.E.: Jack Cosgrove. F.AC.: Lamar Boren. M.: Edward Alperson Jr. D.M.: Raoul Kraushaar. CN.: E. Alperson Jr. y Jerry Wimm. D.A.: Boris Leven. MTJ.: Otto Ludwig y Albert Valenzuela. D.2A.U.: Paul Stader. V.: Jantzen. I.: Joanne Dru, Mark Stevens, Robert Strauss, Asher Dann, Jean-Pierre Kérien, Claude Juny, Véra Valmont, Adam Genette, G. Ariel. PR.: Edward Alperson. PA. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1960. F.E.: 29.3. S.E.: Luxor. dr.: 91'. C.: s/r.

SERGEANTS 3 (Los tres sargentos). R.: John Sturges. A. y G.: W. R. Burnett. F.: Winton Hoch (Panavis. y TC). F.2A.U.: Carl Guthrie. E.E.: Paul Pollard. M.: Billy May. CN.: "And the Night Wind Song", de Johnny Rotella y Franz Steininger. D.A.: Frank Hotelling. DC.: Vic Gangelin. MTJ.: Ferris Webster. D.2A.U.: Al Wyatt. A.R.: Jack Reddish. S.: Harold Lewis y Harry Alphin. V.: Wesley Jeffries y Angela Alexander. MQ.: Beans Ponedel. PN.: Mary Westmoreland. I.: Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford, Joey Bishop, Henry Silva, Ruta Lee, Buddy Lester, Phillip Dennis y Lindsay Crosby, Armand Alzamora, Richard Simmons, Michael Pate, Richard Hale, Mickey Finn, Sonny King, Hank Henry, Eddie Littlejohn, Rodd Redwing, James Waters, Madge Blake, Dorothy Abbott, Walter Merrill. PR.: F. Sinatra. PR.E.: Howard Koch. PA.: Essex-Claude. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1961/2. F.E.: 18.4. S.E.: Sarmiento y Flores. D.O.: 113'. DR.: 109'. C.: s/r. (A pesar de no figurar en los títulos de presentación del film, éste es un "remake" de Gunga Din (idem) realizado en 1939 por George Stevens para la R.K.O., sobre novela de Rudyard Kipling, con adaptación de Ben Hecht y Charles Mac Arthur y guión de Joel Sayre y Fred Guiol. Los intérpretes eran: C. Grant (Sinatra), V. Mc. Laglen (Martín), D. Fairbanks Jr. (Lawford), S. Jaffe (Davis), R. Coote (Bishop) y J. Fontaine (Lee).

Una conocida cofradía de Hollywood (Sinatra, Dean Martin, Peter Lawford) en una nueva diversión casera. Esta vez en un western paródico que acumula los clásicos lugares comunes del género con una gracia no demasiado abundante.

A. M.

SHADOW OF THE CAT, The (La sombra del gato). R.: John Gilling. A. y G.: George Baxt. F.: Arthur Grant. E.E.: Les Bowie. M. y D.M. Mikas Theodorakis. D.A.: Bernard Robinson. DC.: Don Mingaye. MTJ.: James Needs y John Pomeroy. A.R.: John Peve-rall. S.: Jock May, Ken Cameron y Alban Streeter. V.: Molly Arbuthnot. MQ.: Roy Ashton. PN.: Frieda Steiger. I.: Andre Morell, Barbara Shelley, William Lucas, Freda Jackson, Conrad Phillips, Alan Wheatley, Andrew Crawford, Catherine Lacey, Vanda Godsell, Richard Warner, Henry Kendall, Kyneston Reeves. Instructor del gato: John Holmes. PR.: John Pennington. PA.: B.H.P. DST.: UNIVERSAL-INT. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 12.4. S.E.: Sarmiento. D.O. y DR.: 79'. C.: inc. men. 14 a.

SOCIA DE ALCOBA. R.: George Cahan. A.: libro de Winston Graham. G.: Bill Barrett. AD.: Oscar Uboldi. F.: Américo Hoss. CM.: Alberto Curchi. F.F.: Guillermo Balboa. M.: Luiz Bonfá. CN.: "Amor, meu Amor"; "Viver so do Voce"; "Amor en Brasilia"; "Voceu Chegou Sorrindo", etc. DC.: naturales. MTJ.: José Serra. A.R.: Angel Acciaressi. MQ.: Blanca Olavego. PN.: Leonor Piccone. I.: Jean-Pierre Aumont, Alix Dalton, Alberto Dalbes, Luis Dávila, Nathan Pinzón, Susana Benguel, Tonia Carrero, Jardel Filho, Alicia Bonnet, Norma Blum, Noelia Noel. PA.: D'An Francardi/Cinerichers-Twinfilms. DST.: ATLAS. O.: Argentina/Brasil, 1961. F.E.: 5.4. S.E.: Hindú, G. Rivadavia, B. Orden, Coliseo de

Flores, Dilecto y Ritz. DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a. (Filmada en Brasil).

Parece mentira que se pueda realizar un film tan malo como éste, pero es cierto. Yo lo ví.

S. S.

SOLITI RAPINATORI A MILANO. I (Los desconocidos de siempre en Milán). R.: Giulio Petroni. A. y G.: Bruno Corbucci, Giovanni Grimaldi y Mario Guerra. F.: Marco Scarpelli. (Totalsc.) M.: Piero Umiliani. D.A.: Franco Lolli. MTJ.: Dolores Tamburini. I.: Franco Fabrizi, Jacqueline Sassard, Peter Baldwin, Mario Carotenuto, Cristina Gajoni, Dominique Boschero, Vittorio Congia, Tiberio Murgia, Dori Dorika, Gabriella Andreini, Maurizio Arena, Pietro De Vico, Luigi Pavese, Carlo Pisacane, Anna Campori, Ciccio Barbi, Elio Crovetto, Enzo Furlai, Eugenio Galadini, Walter Grant, Filippo Modica, Nando Angelini. PR.: Emo Bistolfi. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1961. F.E.: 12.6. S.E.: Sarmiento, Libertador, Capitol, P. del Cine, R. Indarte, Constitución. DR.: 93'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

SONTSE SVETIT VSEM (El sol sale para todos). R.: Konstantin Vóinov. A. y G.: Semion Freilij. F.: Anatoli Kusnetsóv. M.: V. Basner. D.A.: B. Chebotariov y F. Yasukievich. I.: Valentin Subkov, Lilia Aleshnikova, Nikolai Sergueiev, Tatiana Konijova, Eugeni Burenkov, EST. y PA.: Mosfilm. DST.: ARTKINO. O.: U.R.S.S., 1960. F.E.: 10.5. S.E.: Iguazú. DR.: 85'. C.: s/r.

La idea es narrar el drama de un ex teniente que, terminada la guerra, vuelve ciego a su hogar, y mostrar como supera esa imperfección mediante el amor y la dedicación hacia sus semejantes. Por supuesto, antes de llegar a esta evolución positiva, el protagonista sufre varias crisis y choques con su esposa y con el medio —una escuela— donde desarrollará sus esfuerzos filantrópicos. Era necesario calar hondo en las sicologías para exponer con eficacia la marcha de ese conflicto, pero, por el contrario, los personajes resultan esquemáticos y sin matices, y los enfrentamientos, crisis y revelaciones interiores que debían surgir sutilmente de su propia vida, están indicados, en cambio, por situaciones anecdóticas poco imaginativas. Por eso, para señalar esa lucha y salvación del protagonista sobre la base de la ayuda a los demás, éste pronuncia palabras en ese sentido y cita frases de Gorki que reclaman extender las fronteras de la vida interior y dar cabida en ellas a los hombres. Apelando a visibles lugares comunes, la trama es forzada para imprimir tal contexto y a poco de comenzar la película se vislumbra su previsible final. El film interesa pese a sus notorios defectos. Ello se debe a los sentimientos humanitarios que lo alientan y al hecho de que K. Voinov probablemente midió sus fuerzas y no presionó para transmitir el mensaje poético que, al menos en esta oportunidad, excedía sus posibilidades.

F. P.

SPLENDOR IN THE GRASS (Esplendor en la hierba). R y PR.: Elia Kazan. A. y G.: William Inge. F.: Boris Kaufman (TC). M y D.M.: David Amram. D.A.: Richard Sylbert. DC.: Gene Callahan. MTJ.: Gene Milford. A.R.: Don Kranze. CR.: George Tapps. S.: Edward Johnstone. V.: Anna Hill. MQ.: Robert Jiras. PN.: Willis Hauchett. I.: Natalie Wood, Warren Beatty, Pat Hingle, Audrey Christie, Barbara Loden, Zohra Lampert, Fred Stewart, Joanna Roos, Ian Norris, Gary Lockwood, Sandy Dennis, Crystal Field, Marla Adams, Lynn Loring, John Mc. Govern, Martine Bartlett, Sean Garrison, Charles Robinson, Phyllis Diller, W. Inge, Phoebe Mackay. PR.A.: W. Inge y Charles Maguire. PA.: N.B.I. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 12.4. S.E.: Luxor, Hindú, L. Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O. y DR.: 124'. C.: proh. men. 18 a. (Por este guión W. Inge, obtuvo el "Oscar" de la Academia de Hollywood, 1961. Además es el primero escrito especialmente por él para la pantalla; sus otros aportes han sido obras teatrales trasladadas al cine, como ser: Bus-Stop —Nunca fui santa—, Picnic —idem— y The Dark at the top or The stairs —La oscuridad al final de la escalera. Los exteriores del film han sido filmados en Staten Island y High Falls).

William Inge es un dramaturgo norteamericano que se especializa en recrear la atmósfera de los roaring twenties enfocándola bajo el aspecto de los traumas sexuales que podían adolecer los personajes de la época, especialmente en comunidades pequeñas donde la vida privada no lo era tanto. La hiper-histeria de sus criaturas no podía menos que atraer a un director como Kazan que también, a su modo, gusta tratar temas en que la tensión es llevada a extremos nada sedantes.

Su primer producto conjunto es algo sorprendente dado que esos topes que eran de esperar están suavizados y mostrados desde un punto de vista más maduro y positivo. De todos modos, Kazan conserva sus virtudes narrativas y recreativas de ambientes, logrando con éste su mejor trabajo desde East of Eden, y una interpretación sobresaliente de Natalie Wood.

J. C. F.

SPIKESCHLOSS IM SPESSART, DAS (La condesa y los fantasmas). R.: Kurt Hoffmann. A. y G.: Gunther Neuman y Heinz Pauck. r.: Günther Anders (EC). CM.: Hannes Standing. M.: Friedrich Hillaender, Olaf Bienert y Alfred Strasser. CR.: Harald Sielaff. D.A.: Hein Heckroth y Willi Schatz. MTJ.: Hilwa von Boro. A.R.: Horst Reiner Erler y Eberhard Schröder. S.: Walter Rühland. V.: Elisabeth Urbancic. MQ.: Georg Janns, Franz Goebel y Lore Blasweiler. I.: Liselotte Pulver, Heinz Baumann, Hubert von Meyerinck, Curt Bois, Georg Thomalla, Paul Esser, Hans Richter, Elsa Wagner, Ernst Waldow, Hans Clarin, Herbert Hübner, Veronika Fitz, Hanne Wieder. PR.: Georg Witt. PA.: Witt Film. DST.: IMPERIAL. O.: Alemania Occid., 1961. F.E.: 3.5. S.E.: Iguazú. D.O. y DR.: 105'. C.: s/r. (Premio "Bambi" en Alemania Occid. a la película de mayor valor artístico. Presentada en el Festival de Moscú, 1961).

SOUTH SEAS ADVENTURES (Aventuras en los mares del sud). R.: Francis Lyon, Walter Thompson; Brasil Wrangell, Richard Goldsto-

ne y Carl Dudley. A. y G.: Charles Kaufman, Joseph Ausen y Harold Medford. F.: John F. Warren (Cinerama y Technic.). F. AD.: Phil Hill. M. y D.M.: Alex North. D.A.: Dan Cathcart, Ray Morris y Eric Thompson. MTJ.: Frederick Y. Smith y Walter Stern. S.: Fred Bosch, Ray Sharples, con otros 4 colaboradores. PR.: C. Dudley. DST.: MAIPU. O.: EE. UU., 1958.: 7.6. S.E.: Casino. D.O. y DR.: 108'. C.: s/r. (Tercer espectáculo en Cinerama exhibido en el país. Filmado en Hawái, Tahití, Tonga, Fiji, Nuevas Hébridas, Nueva Zelanda y Australia. La versión original era narrada por: Orson Welles, Shepherd Mencken, Walter Coy y Ted de Corsia. Se exhibe en dos partes de 56' y 52', respectivamente).

SUGARFOOT (Aurora de redención). R.: Edwin L. Marin. A.: novela de Clarence Budington Kelland. G.: Russell Hughes. F.: Wilfrid Cline (Technic.). M.: Max Steiner. D.A.: Stanley Fleischer. MTJ.: Clarence Kolster. I.: Randolph Scott, Adele Jergens, Raymond Massey, S. Z. Sakall, Robert Warwick, Arthur Hunnicut, Hugh Sanders. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1951. F.E.: 5.4. S.E.: Renacimiento. DR.: 80'. C.: s/r.

TAXI POUR TOBROUK, Un (Un taxi para Tobruk). R.: Denys de la Patellière. A.: René Havard. G.: R. Havard, D. de la Patellière y Michel Audiard. D.: M. Audiard. F.: Marcel Grignon (Dyalisc.). M.: Georges Garvarentz. D.A.: Paul-Louis Boutié. MTJ.: Jacqueline Thiédot. A.R.: Pierre Granier-Deferre. S.: Georges Mardignian. I.: Lino Ventura, Charles Aznavour, Hardy Krüger, Maurice Biraud, Germán Cobos. PA.: Franco London-Gaumont/Procusa/Continental. DST.: ROYAL. O.: Francia/España/Alemania Occid., 1961. F.E.: 18.4. S.E.: Normandie, Premier y G. Splendid. D.O.: 95'. DR.: 91 C.: s/r. (Se exhibe versión francesa).

TAKE A GIANT STEP (Orgullo de hombre). R.: Philip Leacock. A.: obra teatral homónima de Louis Peterson. G.: L. Peterson y Julius Epstein. F.: Arthur Arling. M.: Jack Marshall. CN.: "Take a Giant Step", de J. Livingston y R. Evans. D.A.: Edward Carrere. MTJ.: Frank Gross. S.: Leslie Carey y Joe Lapis. I.: Johnny Nash, Frederick O'Neal, Ruby Dee, Estelle Hemsley, Beah Richards, Ellen Holly, Pauline Meyers, Royce Wallace, Frances Foster, Dell Erickson, Dee Pollack, Joseph Sonessa, Frank Killmond, Sherman Raskin. PR.: J. Epstein. PA.: Sheila-Hecht-Hill-Lancaster. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 12.4. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 100'. C.: Proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Locarno, 1960, donde J. Nash obtuvo la "Vela de Plata" a la mejor interpretación masculina).

TEENAGE MILLONAIRES (Millonario adolescente). R. y D.: Lawrence F. Doheny. A. y G.: H. B. Cross. F.: Gordon Avil (TC). CL.: Arthur Ornitz. M. y CN.: Chubby Checker, Dion, Bill Blak's Combo, Mary Johnson, Vicki Spencer, Jack Larson, SPV.D.A.: Paul Sylbert. D.A.: Roland Brooks y Howard Hollander. DC.: Harry Gordon. MTJ.: Jack Ruggiero. A.R.: Hal Klein y Don Kranz. I.: Jimmy Clanton, Rocky Graziano, Zasu Pitts, Diane Jergens, Joan Tabor, Sid Gould, Maurice Gosfield, Eileen O'Neill, C. Checker, M. Johnson, B. Black's Combo, Dion, V. Spencer, J. Larson. PR.: Howard Kreitsek. PA.: Ludlow. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 17.5. S.E.: Metropol. D.O.: 84'. DR.: 80'. C.: s/r.

TELEVISOR, El. R. y PR.: Guillermo Fernández Jurado. A.: obra teatral homónima de José de Thomas. G.: Joaquín Gómez Bas y G. Fernández Jurado. F.: Ricardo Aronovich. CM.: Carmelo Lobótrjico. F.F.: Carlos Orgambide. M.: Atilio Stampone. D.A.: Oscar Lagomarsino. MTJ.: Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. A.R.: Bernardo Arias. S.: José Paleo. MQ.: Juan Santulli. PN.: Martha Espinach. U.: Severo Fernández. TT.: Garaycochea. L.: Alex. I.: Ubaldo Martínez, Blanca del Prado, Carlos Dux, Marilina Ross, Alberto Fernández de Rosa, Tato Bores, Inés Moreno, Rodolfo Onetto, Nelly Beltrán, Manuel Alcón, Ignacio Acevedo. J.PR.: Alberto Tarantini. P.R.A.: Juan C. Fisner. EST y DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: Argentina, 1961. FE.: 19.4. S.E.: Iguazú y Los Angeles. DR.: 71'. C.: Inc. men. 14 a.

Es una sátira a la televisión, ese invento moderno que algún día será poderoso medio de cultura. El film ejemplifica su actual efecto dañino en una familia en que todos menos uno de sus integrantes —quien, al final, también sucumbirá— permanecen horas y horas atados a una silla, espectadores pasivos y embobados.

La falla del film estaba ya en la obra teatral de José de Thomas en que se basa. No hay una progresión dramática ni situaciones mayormente atractivas. El conflicto aparece planteada de un principio y la oposición marido lúcido y familia idiotizada se vuelve monótona. La dirección de Fernández Jurado es correcta y decorosa, pero esta corrección fue insuficiente pues no pudo superar la pobreza del guión.

A. A. S.

13 FIGHTING MEN (Soldados, una mujer y el oro). R. y MTJ.: Harry Gerstad. A. y G.: Robert Hamner y Jack Thomas. F.: Walter Strange (Cinemasc.). M.: Irving Gertz. D.A.: Ned Shiells. S.: Glen Glenn. I.: Grant Williams, Brad Dexter, Carole Mathews, Robert Dix, Rex Holman, Rayford Barnes, Richard Garland, John Erwin, Richard Crane, Bob Palmer, Mauritz Hugo, Mark Hickman, Fred Kohler. PR.: Jack Leewood. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1960. F.E.: 13.6. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 69'. C.: s/r.

THUNDER OF DRUMS, A (El tronar de los tambores). R.: Joseph M. Newman. A. y G.: James Warner Bellah. F.: William Spencer (Cinemasc. y Metrocol.). CL.: Charles Hagedorn. M.: Harry Sukman. CN.: "Water From a Bad Well" y "Ballad of Camden Yates", de y por Duane Eddy. D.A.: George Davis y Gabriel Scognamiglio. DC.: Henry Grace y Jack Mills. MTJ.: Ferris Webster. A.R.: Hal Polaire. S.: Franklin Milton. V.: Kitty Mager. MQ.: William Tuttle. PN.: Mary Keats. I.: Richard Boone, George Hamilton, Luana Patten, Arthur O'Connell, Charles Bronson, Richard Chamberlain, D. Eddy, James Douglas, Tammy Marhugh, Carole Wells, Slim Pickens, Clem Harvey, Casey Tibbs, Irene Tedrow, Marjorie Bennett, J. Ed-

ward Mc. Kinley. PR.: Robert Enders. P.R.A.: Stanley Bass. PA. y DST.: METRO. O. EE. UU., 1961. F.E.: 14.6. S.E.: Astor. DO. y DR.: 97'. C.: s/r.

TOTÓ, PEPPINO E... LA DOLCE VITA (ídem). R.: Sergio Corbucci. A.: Lucio Fulci y Steno. G.: S. Corbucci, Grimaldi y Ugo Guerra. F.: Alvaro Mancori. M.: Armando Trovaioli. E.: Piero Filippini. MTJ.: Renato Cinquini. I.: Totó, Peppino De Filippo, Mara Berni, Francesco Mulé, Rosalba Neri, Antonio Pierfederici, Gloria Paul, Dina Perbellini, Peppino De Martino, Daniele Vargas, Giancarlo Zarfati, Irene Aloisi, Franco Rossellini, Gió Staiano, Jacqueline Pierreux, Alex Clement, Gianfranco Piacentini, Carlo Di Maggio, Mario Castellani, Mimmo Poli. PR.: Mario Mariani y Gianni Buffardi. P.A.: M-B DST.: A.A.A. O.: Italia, 1961. F.E.: 26.4. S.E.: Ambassador, Libertador, P. del Cine, R. Indarte y Gral. Belgrano. DR.: 82'. C.: proh. men. 18 a.

TU CHE NE DICI...? (Mujeres... a la italiana). R.: Silvio Amadio. A.: Castellano y Pipolo. G.: Castellano, Pipolo, Scarnicci y Tarabussi. F.: Gabor Pagany. M.: Armando Trovaioli. CN.: Fred Buscaglione y Chioso. E.: Alfredo Montuori. MTJ.: Otelo Colangeli. A.R.: Ottavio Oppo. I.: Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, F. Buscaglione, Helene Chanel, Tiberio Murgia, Armando Bandini, Antonio Caunas, Mimmo Craia, Fiorella Ferrero, Salvatore Furnari, Marco Tulli, Enzo Garinei, Hanna Rasmussen, Maurizio Arena, Olimpia Cavalli, Dino Curcio. PR.: Corrado Colombo y Franco Palaggi. DST.: IMPERIAL. O.: Italia, 1960. F.E.: 2.5. S.E.: Monumental, L. Angeles y G. Norte. D.O.: 90'. DR.: 83'. C.: proh. men. 18 a.

TUTTI A CASA (Regreso a casa). R.: Luigi Comencini. A. y D.: Age y Scarpelli. G.: Age, Scarpelli, Marcello Fondato y L. Comencini. F.: Carlo Carlini. CM.: Gastone Di Giovanni. F.F.: Enrico Santelli. TR.: Giuliano Laurenti. M.: Angelo Francesco Lavagnino. D.M.: Franco Ferrara. D.A.: Carlo Egidi. DC.: Riccardo Domenici. MTJ.: Nino Baragli. A.R.: Franco Montemurro. S.: Umberto Piscistrelli. V.: Ugo Pericoli. CT.: Annamaria Montanari. I.: Alberto Sordi, Edoardo De Filippo, Serge Reggiani, Martin Balsam, Alex Nicol, Carla Gravina, Nino Castelnuovo, Didi Perego, Mac Ronay, Iole Mauro, Vincenzo Musolino, Mario Frera, Claudio Gora, Mario Feliciani, Silla Bettini, Mino Doro, Luisina Conti, Armando Zanon. PR.: Dino De Laurentiis. PA.: De Laurentiis/Orsay. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/Francia, 1960. F.E.: 29.3. S.E.: Sarmiento, Gaumont, Capitol, P. del Cine, R. Indarte y Gral. Belgrano. D.O.: 120'. DR.: 115'. C.: inc. men. 14 a. (Este film fue exhibido en el Festival de Moscú, 1960 donde obtuvo "Medalla de Oro" como premio especial del Jurado).

Injustamente ignorado por la mayor parte de la crítica argentina, este film narra el drama de soldados italianos que vuelven a sus hogares luego de la caída del fascismo. Comencini desarrolla este tema tan complejo de soldados que quieren luchar por algo y no saben qué es; no tienen ni enemigos ni banderas. Realizado en forma magnífica, con una toma de conciencia por parte de Comencini, forma con La gran guerra uno de los más grandes documentos antibélicos de nuestra época por la proyección que alcanzan estas dos películas. El trabajo de Sordi, sin clichés, es acertado.

A. B.

ULTIMI GIORNI DI POMPEI, GLI/LETZEN TAGE VON POMPEJI. (Los últimos días de Pompeya). R.: Mario Bonnard. A.: novela homónima de Edward Bulwer Lytton. G.: Ennio De Concini, Luigi Emanuele, Roberto Sergio Leone, Duccio Tessari y Sergio Corbucci. F.: Antonio López Ballesteros y Enzo Barboni (Supertotalsc. y Eastmanc.). E.E.: Magasoli, Erasmo Bacci. M.: Angelo F. Lavagnino. DA.: Augusto Lega y Ramiro Gómez. DC.: Francisco Asensio. MTJ.: Eraldo Da Roma, Julio Peña. S.: Mario Amari y Giovanni Percelli. V.: Vittorio Rossi. I.: Steve Reeves, Christine Kaufmann, Barbara Carroll, Fernando Rey, Annemarie Baumann, Mimmo Palmara, Guillermo Marín, Angel Aranda, Carlo Tamberlani, Mario Morales, Mino Doro, Angel Ortíz, Mario Berriatura, Tony Richards, Lola Torres, Ignazio Dolce. PR.: Paolo Moffa. PA.: Cineproduzioni/Tran-socean/Procusa. DST.: CLASE. O.: Italia/Alemania Occid./España, 1959. F.E.: 14.6. S.E.: Normandie, Premier, Medrano y Moreno. D.O.: versión ital.: 105'. vers. alem.: 98'. DR.: 90'. C.: s/r. De este film se conocen —por lo menos— tres versiones anteriores: Dos versiones italianas denominadas ambas Gli Ultimi Giorni di Pompei, de 1913 y 1926, respectivamente. La primera dirigida por Mario Caserini, con guión de Arrigo Frusta y con la interpretación de Fernanda Negri Pouget, Eufemia Tettoni y Ubaldo Stefani. La segunda fue dirigida por Amleto Palmieri y Carmine Gallone, con guión de Duilio Cambellotti e interpretada por María Korda, Víctor Varconi y Bernard Goetzke. La otra versión data de 1935 y fue realizada en EE. UU. por Ernest Schoedsack, para R.K.O. e interpretada por Preston Foster, Basil Rathbone y Louis Calhern; su título original era Last Days of Pompei.

ULTIMO PISO, EL. R. y PR.: Daniel Cherniavsky. A.: novela homónima de Jorge Masciángoli. G.: Augusto Roa Bastos, Tomás E. Martínez y D. Cherniavsky. AD.: A. Roa Bastos. F.: Antonio Merayo. CM.: Pedro Marzioletti. F.F.: Oscar Pezzolini. M.: Atilio Stampone. D.A.: Gori Muñoz. DC.: Dimas Garrido. MTJ.: Jorge Garate. A.R.: Virgilio Mugerza. S.: Alejandro Saracino. MQ.: Maruja Lasaga. PN.: Omar González. I.: Ina Ledesma, Ubaldo Martínez, Santiago Arrieta, Norma Aleandro, Ignacio Quirós, María L. Robledo, Lidia Lamaison, Carlos Olivieri, Beatriz Fabrè, José De Angelis, Raúl Luar, Jorge Monteagudo, Martha Roldán, Carlos Cúccaro, Julio Di Palma, Domingo Gariboto Jr., Santángelo, Pedro Tripichio, Martín Andrade, Pedro Tripichio Jr., Pedro Guimil, O. Longobucco. P.R.E.: Juan Abré. J.PR.: Jorge Llompard. PA.: Siglo XX. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: Argentina, 1961. F.E.: 5.6. S.E.: Metro y Trocadero. DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a.

Esta primera película de Daniel Cherniavsky —quien más adelante realizó El terrorista— muestra las consecuencias desagradables de la falta de vivienda en una familia que carece de habitación y en otra que les ofrece la suya. Las resonancias sociales que el tema pretende están disminuidas por un tratamiento rebuscado, que encuadra con ostentación

sible afectación e intercala presente y pasado sin mayor fundamento. El film es reiterativo, agobiador. No destaca con alguna elocuencia la injusticia de una situación social ni los valores humanos afectados. El lenguaje tiene cierta inquietud, pero no cree demasiado en lo que dice.

A. A. S.

ULTIMO ZAR, L'NUITS DE RASPUTINE, LES (Las noches de Rasputin). R.: Pierre Chenal. A.: P. Chenal y André Tabét. G.: Liberator, A. Tabét y P. Chenal. F.: Adalberto Albertini (EC). M.: Angelo Lavagnino. D.A.: Arrigo Equini. MTJ.: Antonietta Zita. I.: Edmund Purdom, Gianna Maria Canale, John Drew Barrymore, Yvette Lebon, Giulia Rubini, Livio Lorenzon, Nerio Bernardi, Elida Day, Fiodor Chialapin Jr., Miranda Campa, Enrico Glori, Michele Malaspina, Rita Rubirosa, Jany Clair, Ugo Sasso, Marco Guglielmi, Maria Grazia Buccella, Ivo Garrani. PA.: C.F.P.C.-Rialto/Wanguard-Faro-Explorer. DST.: METRO. O.: Italia/Francia, 1960. F.E.: 16.5. S.E.: Suipacha. D.R.: 95'. C.: proh. men. 18 a.

UNDERWORLD, U.S.A. (La ley del hampa). R., A., G., D. y PR.: Samuel Fuller. F.: Hal Mohr. M.: Harry Sukman. D.A.: Robert Peterson. DC.: Bill Calvert. MTJ.: Jerome Thomas. A.R.: Floyd Joyer. S.: Charles Rice y John Westmoreland. OR.: Leo Shuken y Jack Hayes. V.: Bernice Pontrelli. MQ.: Ben Lane. PN.: Helen Hunt. I.: Cliff Robertson, Dolores Dorn, Beatrice Kay, Paul Dubov, Robert Enhardt, Larry Gates, Richard Rust, Gerald Milton, Allan Gruener, David Kent, Tina Rome, Sally Mills, Robert Lieb, Neyle Morrow, Henry Norell. PA.: Globe Enterpr. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 3.5. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 98'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

UNSER WUNDERLAND BEI NACHT (Las explotadoras). R.: Jurgen Roland, Reinhard Elsner y Hans Heinrich. F.: Bruno Mondy y Herbert Geier. M.: Willy Mattes y Klaus-Günther Neumann. D.A.: Ernst Albrecht y Hans Auffenberg. **Film sobre la vida nocturna en Alemania Occidental, compuesto por tres episodios en ciudades distintas:** I. Hamburgo: R.: J. Roland. A. y G.: Wolfgang Menge. I.: Paul Esser, Thomas Holtzmann, Wolfgang Völz, H. P. Scholz, Irmgard Kleber, Hildegard Grethe, Lore Droll-Karose, Barbara Saade, María Krasna, Rolf Weih, Helmuth Heyner, Paul Roth, Hilde Sessak, Alexa von Poremsky. II. Munich: R.: Reinhard Elsner. A.: Wolfgang Wehner. G.: Ernst Hasselbach y R. Elsner. I.: Angelika Meissner, Charlott Daudert, Leonard Steckel, Monika Peitsch, Liesl Tirsch, Eva Bergholm, Hans Putz, Rainer Brandt, Horst Naumann, Herbert Wilk. III. Düsseldorf: R.: H. Heinrich. A. y G.: Gustav Lehmann. I.: Friedrich Schoenfelder, Gerhard Frickehöffer, Steffi Stroux, Cora Roberts, Marina Ried, Rolf Wanka, Harald Sawade, Bruno Pantel, Helmut Grube, Georg Gülich, Claus Daehn, Florentine Castell, Max Buchsbaum. PA.: Cinephon. DST.: D.I.F.A. O.: Alemania Occid., 1959. F.E.: 21.4. S.E.: Trocadero. D.O.: 99'. DR.: 81'. C.: proh. men. 18 a.

VIRIDIANA (idem). Ver Ficha Técnica y comentario en el N° 10/11, pág. 44.

WALK ON THE WILD SIDE (Por los barrios bajos). R.: Edward Dmytryk. A.: novela homónima de Nelson Algren. G.: John Fante y Edmund Morris. F.: Joe MacDonald. M.: Elmer Bernstein. CN.: del título, de Mack David y E. Bernstein, por Brook Benton. OR.: Leo Shuken y Jack Hayes. D.A.: Richard Sylbert. DC.: William Kiernan. MTJ.: Harry Gerstad. A.R.: Floyd Joyer. S.: Charles Rice y George Cooper. V.: Charles LeMaire. MQ.: Ben Lane. TT.: Saul Bass. I.: Laurence Harvey, Capucine, Jane Fonda, Anne Baxter, Barbara Stanwyck, Joanna Moore, Richard Rust, Karl Swenson, Donald Barry, Juanita Moore, John Anderson, Ken Armstrong, Lillian Bronson, Adrienne Marden, Sherry Kathryn Card, Paul Maxey, Virginia Holden, Barbara Hines, Elaine Martone, Pat Tiernan, Florence Wyatt. PR.: Charles Feldman. P.R.A.: Joseph Lebowitz. PA.: Famous Artists Prod. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 10.5. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral. Paz, Flores y Majestic. D.O. y DR.: 114'. C.: proh. men. 18 a.

WEST SIDE STORY (Amor sin barreras). Ver Ficha y comentario en el N° 10/11, pág. 47.

X-15 (El avión cohete X-15). R.: Richard D. Donner. A.: Tony Lazzarino. G.: James Warner Bellah y T. Lazzarino. F.: Carl Guthrie (Panavis. y TC). F.A.E.R.A.: Jack Freeman. E.F.: Howard Anderson. E.E.: Paul Pollard. M.: Nathan Scott. D.A.: Roland Brooks. DC.: Kenneth Schwartz. MTJ.: Stanley Rabjohn. A.R.: Russ Heverick y Jay Sandrich. S.: Victor Appel y Don Jones. V.: Wesley Jeffries. MQ.: Beans Pondell. PN.: Mary Westmoreland. N.: James Stewart. I.: David Mc Lean, Charles Bronson, James Gregory, Mary Tyler Moore, Patricia Owens, Ralph Taeger, Brad Dexter, Kenneth Tobey, Lisabeth Hush, Stanley Livingston, Lauren Gilbert, Phil Dean, Chuck Stanford, Patty McDonald, Mike Mackane, Robert Dornam, Frank Watkins, Barbara Kelley, Darlene Hendricks, Ed Fleming, Lee Giroux, Grant Holcomb, Lew Irwin, Ric Applewhite, Pat Renella, Jerry Lawrence, Richard Norris. PR.: Henry Sanicola y T. Lazzarino. P.R.E.: Howard Koch. J.PR.: John Pommer. PA.: Essex. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 5.6. S.E.: Sarmiento. D.O. y DR.: 107'. C.: inc. men. 14 a.

YO SOY GALLO DONDE QUIERA (idem). R.: Roberto Rodríguez, A. y G.: Ricardo Parada León, Carlos González Dueñas y R. Rodríguez. D.: Manuel Topete. F.: Jack Draper. CM.: Urbano Vázquez y Alvaro González. E.E.: Jorge Benavidez. M., D.M. y CN.: de Manuel Esperón: "Aprovechate mujer"; "El arrancadero"; "Alabao"; "Rosalia" y "Pagano". D. A.: José Rodríguez G. MTJ.: Jorge Bustos. A.R.: Jorge Portillo. S.: James Fields y Galdino Sampiero. MQ.: Román Juárez. PN.: Josefina Cárdenas. CT.: Miguel Mariscal. I.: Sarita Montiel, Joaquín Cordero, Freddy Fernández, Julio Villareal, Marco de Carlo, Alicia Rodríguez, Salvador Quiroz, Roberto Meyer, Alejandro Parodi. J.PR.: Guillermo Alcayde. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: México, 1952. F.E.: 20.6. S. E.: Gloria. DR.: 102'. C.: s/r.



REPOSICIONES

ALEXANDER, THE GREAT (Alejandro, el Magno). r., a., g., d. y pr.: Robert Rossen. f.: Robert Krasker (Cinemasc. y Technic.). e.e.: Cliff Richardson. m.: Mario Nascimbene. d.o.: André Andrejew. mtj.: Ralph Kempler. mq.: David Aylot. pn.: Gordon Bond. as.tec.: Príncipe Pedro de Grecia. I.: Fredic March, Richard Button, Claire Bloom, Danielle Darrieux, Harry Andrews, Stanley Baker, Barry Jones, Niall Mac Ginnis, Peter Cushing, William Squire, Michael Hordern, Marisa de Leza, Gustavo Rojo, Helmut Dantine, Rubén Rojo, Friedrich Ledebur, Peter Wyngarde, Virgilio Texeira, Teresa del Río, Julio Pena, José Nieto, Carlos Baena, Larry Taylor, José Marco, Ricardo Valle, Carmen Carulla, Jesús Luque, Ramsey Ames, Mario De Barros, Ellen Rossen, Carlos Acevedo. pr.e.: Gordon Griffith. pa. y dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1956. f.e.: 28.2.57. s.e.: Broadway y Gaumont. f.r.: 31.5.62. s.r.: Libertador. d.o.: 141'. dr.: 135'. c.: s/r. (Filmada en Español).

ANGEL AND THE BADMAN, The (El ángel y el malvado) r., a., g. y d.: James Edward Grand. f.: Archie Stout. e.f.: Howard y Theodore Lidocker. m.: Richard Hageman. dm.: Cy Farrow. d.a.: Ernest Fegte. dc.: John Mc Carthy y Charles Thompson. mtj.: Harry Keller. d.2a.u.: Yakima Canutt. s.: Vic Appel. v.: Adele Palmer. mc. 3ob Mark. pn.: Peggy Craig. i.: John Wayne, Gail Russell, Harry Carey, Bruce Cabot, Irene Rich, Lee Dickson, Stephen Grand, Tom Powers, Paul Hurst, Olin Howlin, John Halloran, Joan Barton, Craig Woods, Marshall Reed. pr.: J. Wayne. pa. y dst.: REPUBLIC. o.: EE. UU., 1946/7. f.e.: 3.6.47. s.e.: Premier. f. r.: 25.4.62. s. r.: Metropol. dr.: 96'. c.: s/r. (Actualmente distribuye IMPERIAL).

BARRICADE (Barricada). r.: Peter Godfrey. a. y g.: William Sa- cheim. f.: Carl Guthrie (Technic.). m.: William Lava. d.a.: Stanley Fleischer. mtj.: Clarence Kolster. i.: Ruth Roman, Raymond Massey, Dane Clark, Robert Douglas, Morgan Farley, Walter Coy, George Stern, Tony Martínez. pr.: Saul Elkins. pa. y dst.: WOR- NER BROS. o.: EE. UU., 1949. f.e.: 25.12.53. s.e.: Metropolitan. f.r.: 20.3.62. s.r.: Electric. d.o. y dr.: 75'. c.: Inc men. 14 a.

BREACHHEAD (Riveras de heroísmo). r.: Stuart Heisler. a.: novela "I've got mine", de Richard Kubler. g.: Richard Alan Sim- mons. f.: Gordon Avil (Technic.). m.: Emil Newman y Arthur Lange. i.: Tony Curtis, Fran Lavejoy, Mary Murphy. pr.: Howard Koch y Aubrey Schenck. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE.UU., 1954. f.e.: 8.11.55. s.e.: Sarmiento. f.r.: 19.6.62. s.r.: Metropol y Callao. dr.: 90'. c.: s/r.

BOY ON A DOLPHIN (La estatua desnuda). r.: Jean Negulesco. a.: novela de David Devine. g.: Ivan Moffat y Dwight Taylor. f.: Milton Krasner (Cinemasc. y Deluxec). m.: Lionel Newman. dm.: Hugo Friedhofer. cn.: "Boy on a Dolphin", basada en la can- ción griega "Tin Afto", con música de Takis Morakis y letra en griego de J. Fermanglou —en inglés, de Paul Francis Webster—. d.a.: Lyle Wheeler y Jack Martin Smith. mtj.: William Mace. i.: Sophia Loren, Clifton Webb, Alan Ladd, Alixis Minotis, Orestes Pallis. pr.: Samuel Engel. pa. y dst.: FOX. o.: EE. UU., 1957. f.e.: 1.1.58. s.e.: Ocean y Los Angeles. f.r.: 13.4.62. s.r.: Arizona. dr.: 103'. c.: s/r.

BRONENOSEZ POTEMKIN (El acorazado Potemkin). r., g. y mtj.: Ser- gio M. Eisenstein. a.: Nina Ferdinandova Agadzhanova Shuttko. f.: Edouard Tissé. d.2a.u.: Jakov Blioi. a.r.: Grigori Alexandrov, A. Antonov, Mijail Gomarov, A. Levshin, Maxim Shtrauj. tt.: Nikolai Aseyev. i.: A. Antonov, G. Alexandrov, Vladimir Barski, A. Levshin, M. Gomarov, M. Shtrauj, S. M. Eisenstein y actores del Teatro Proletkult, marineros de la flota roja del Mar Negro y habitantes de Odessa. pa. y dst.: ARTKINO. o.: U.R.S.S., 1925. f.r.: 27.3.62. s.r.: Hindú. dr.: 65'. c.: s/r. (Se exhibe versión sono- rizada en Rusia y con música original de Nikolai Kriukov).

BRUTE FORCE (Entre rejas). r.: Jules Dassin. a.: novela de Robert Patterson. g.: Richard Brooks. f.: William Daniels. e.e.: David Hor- seley. m.: Miklos Rosza. d.a.: Bernard Herzbrun y John De Cuir. dc.: Russell Gausman y Charles Wyrick. mtj.: Edward Curtiss. i.: Burt Lancaster, Hume Cronyn, Charles Bickford, Yvonne De Carlo, Ann Blyth, Ella Raines, Anita Colby, Whitney Bissell, Sam Levene, John Hoyt, Art Smith, Dane Clark, Howard Duff, Roman Bohnen, Jeff Corey, Richard Gaines, James Bell, Frank Puglia, Vince Barnett, Jay

C. Flippen. **pr.:** Mark Hellinger. **pr. a.:** Jules Buck. **pa. y dst.:** UNIVERSAL INT. **a.:** EE. UU., 1947. **f.e.:** 12.12.47. **s.e.:** Ocean. **f.r.:** 11.6.62. **sr.:** S. Lavallo. **dr.:** 98'. **c.:** inc. men. 14 a. (Actualmente distribuye ULTRA).

BUS STOP (Nunca fuí santa). **r.:** Joshua Logan. **a.:** obra teatral homónima de William Inge. **g.:** George Axelrod. **f.:** Milton Krasner (Cinemasc. y Deluxec.). **m.:** Alfred Newman y Cyril Mockridge. **d.a.:** Lyle Wheeler. **mtj.:** William Reynolds. **s.:** Alfred Bruzlin y Harry Leonard. **i.:** Marilyn Monroe, Don Murray, Arthur O'Connell, Betty Field, Eileen Heckart, Robert Bray, Hope Lange, Hans Conreid, Casey Adams, Henry Slate. **pr.:** Buddy Adler. **pa. y dst.:** FOX. **a.:** EE. UU., 1956. **f.e.:** 23.5.57. **s.e.:** G. Rex, Gaumont y Gral Paz. **f.r.:** 13.4.62. **sr.:** Arizona. **dr.:** 97'. **c.:** s/r.

CAROSELO NAPOLETANO (idem). **r. y a.:** Ettore Giannini, basado en su propia revista musical. **g.:** Remigio Del Grosso, Giuseppe Marotta y E. Giannini. **f.:** Piero Portalupi (Pathécator). **m.:** original, transcripción y adaptación de Rafaele Gervasio. **d.a.:** Mario Chiari. **a.r.:** Franco Rossi, Rinaldo Risi y Giulio Questi. **cr.:** Leónide Massine. **v.:** María De Matteis. **i.:** Paolo Stoppa, Clelia Matania, Vittorio Barracaciolo, Jean Quick, Nadia Gray, Sophia Loren, María Fiore, María Pia Casilio, Antonio, Yvette Chauvire, Folco Lulli, Giacomo Rondinella, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Dolores Palumbo, Rosella Hightower, Marjorie Tallchief, Joan Baron, Rosita Segovia, el Ballet Africano de Keita Fodeba, el del Marqués de Cuevas y las voces de Beniamino Gigli, Carlo Tagliabue, María Cioffi, Vera Nandi y Marinelli Meli. **pa.:** Lux. **dst.:** OCEAN F. **a.:** Italia, 1954. **f.e.:** 15.8.56. **s.e.:** Broadway, Florida y Callao. **f.r.:** 18.4.62. **sr.:** Suipacha y Astor. **d.o.:** 116'. **dr.:** 105'. **c.:** s/r. (En la actualidad distribuye INTERNACIONAL).

CIAPAEV (Chapaiev). **r.:** Serguei y Georgei Vassiliev. **a.:** Dimitri y Anna Furmanov. **g.:** S. y G. Vassiliev y D. y A. Furmanov. **f.:** Aleksandr Sigailiev y A. Xenofontov. **m.:** G. Popov. **e.:** Isaac Makh-lis. **i.:** Boris Babochkin, Boris Blinov, Varvara Miassnikova, Leonid Kmet, Ilario Pevtsov, Stephan Scurat, V. Volkov, Nikolai Simonov, Boris Cirkov, Patapov. **pa.:** Lenfilm. **dst.:** ARTKINO. **a.:** U. R. S. S., 1934. **f.e.:** 18.9.58. **s.e.:** Libertador y Trocadero. **f.r.:** 29.3.62. **sr.:** Hindú. **dr.:** 95'. **c.:** s/r.

DAKOTA INCIDENT (Tormenta en el desierto). **r.:** Lewis R. Foster. **a. y g.:** Frederic L. Fox. **f.:** Ernest Haller (Trucolor). **m.:** Dale Butts. **d.a.:** Walter Keller. **mtj.:** Howard Smith. **i.:** Linda Darnell, Dale Robertson, John Lund, Ward Bond, Regis Tommye, Spik Homeier, Irving Bacon, John Doucette, Whit Bissell. **pr.:** Michael Baird y Herbert Pates. **pa. y dst.:** REPUBLIC. **a.:** EE.UU., 1956. **f.e.:** 6.3.58. **s.e.:** Metropol. **f.r.:** 25.4.62. **sr.:** Metropol. **dr.:** 90'. **c.:** s/r. (Actualmente distribuye IMPERIAL).

DON KIHOT (Don Quijote), **r.:** Grigori Kosintzev. **a.:** novela de Miguel de Cervantes Saavedra. **g.:** Eugeni Schwartz. **f.:** A. Moskvín y A. Dudko (Sovcolor-Sovscope). **m.:** Kara Karayev. **d.a.:** E. Yenei y A. Altman. **mtj.:** M. Makhánrova. **i.:** Nikolai Chekasov, Yuri Tolubeiev, Serafina Birman, L. Kasianova, T. Agamirova, G. Vitsin, V. Friendlich, L. Vertinskaia, O. Vikland, A. Beniaminov, G. Volikek, S. Grigoríeva, V. Maximov, V. Kolpakov. **pa.:** Lenfilm. **dst.:** ARTKINO. **a.:** U.R.S.S., 1957. **f.e.:** 10.7.58. **s.e.:** Trocadero y Libertador. **f.r.:** 30.3.62. **sr.:** Hindú. **d.o. y dr.:** 110'. **c.:** s/r. (Exteriores filmados en Crímea. Se conocen de este film por lo menos 13 versiones: 1902: DON QUICHOTTE (Francia) de Ferdinand Zecca y Lucien Nouguet. 1910: DON CHISCIOTTE (Italia). 1911: DON QUICHOTTE (Francia) de Camille de Morthon. 1915: DON QUIXOTE (EE.UU.) de Edwards Dillon. 1923: DON QUIXOTE (Inglaterra) de Maurice Elvey. 1926: DON QUIXOTE (Dinamarca) de Lau Lauritzen Sr. 1932: DON QUICHOTTE (Francia, Alemania e Inglaterra) de G. W. Pabst. 1940: DON QUIXOTE (EE.UU.) dibujo de la serie de Tom y Jerry. 1947: DON QUICHOTTE (Francia) de Raymond Voinquel, cortometraje sobre grabados de Gustav Doré. 1947: DON QUIJOTE DE LA MANCHA (España) de Rafael Gil. 1959: DON QUICHOTTE (México/EE. UU.) de Orson Welles. 1960: AVENTURAS DE DON QUIJOTE (España) de Eduardo G. Maroto. 1961: (Yugoslavia) corto metraje de Vlada Kristl).

ELEPHANT WALK (Furia de Ceilán). **r.:** William Dieterle. **a.:** novela homónima de Robert Standish. **g.:** John Lee Mahin. **f.:** Loyal Griggs (Technic.). **e.f.:** John Fulton y Paul Lerpa. **tr.:** Farciot Edouart y Wallace Kelley. **f.2a.u.:** Irwin Roberts. **cl.:** Richard Mueller. **m. y d.m.:** Franz Waxman. **cr.:** Ram Gopal. **d.a.:** Hal Pereira y Joseph Mac Millan Johnson. **dc.:** Sam Comer y Grace Gregory. **mtj.:** George Tomasini. **d.2a.u.:** Alvin Ganzer. **a.r.:** Francisco Day. **s.:** Gene Merritt y John Cope. **v.:** Edith Head. **mq.:** Wally Westmore. **i.:** Elizabeth Taylor, Dana Andrews, Peter Finch, Abraham Sofaer, Abner Biberman, Noel Drayton, Rosalind Ivan, Barry Bernard, Philip Tonge, Edward Ashley, Leo Britt, Mylee Haulani. **pr.:** Irving Asher. **pa. y dst.:** PARAMOUNT. **a.:** EE.UU., 1953. **f.e.:** 12.5.55. **s.e.:** Gran Palce e Iguazú. **f.r.:** 3.5.62. **sr.:** Astor. **d.o. y dr.:** 103'. **c.:** s/r.

GREATEST SHOW ON EARTH, The (El espectáculo más grande del mundo). **r. y pr.:** Cecil B. de Mille. **a.:** Frederic Frank, Theodore St. John y Frank Cavett. **g.:** F. Frank, Barre Lyndon y T. St. John. **f.:** George Barnes (Technic.). **f.2a.u.:** J. Peverell Marley y Wallace Kelley. **d.a.:** Hal Pereira y Walter Tyler. **m.:** Victor Young. **mtj.:** Anne Bauchens. **a.tec.:** John Ringling North. **d.número circo:** John Murray Anderson. **i.:** Betty Hutton, Cornel Wilde, Charlton Heston, Gloria Grahame, James Stewart, Dorothy Lamour, Henry Wilcoxon, Lyle Bettger, Lawrence Tierney, John Kellogg, John Ridgely, Julia Faye, Frank Wilcox, Bob Carson, Lillian Albertson, Emmett Kelly, Cucciola, Antoinette Concello, J. Ringling North, William Boyd, Bob Hope, Bing Crosby y los componentes de los circos "Ringling Bros. Barnum y Bailey". **pa. y dst.:** PARAMOUNT. **a.:** EE.UU., 1952. **f.e.:** 24.3.55. **s.e.:** G. Rex, Florida y Gaumont. **f.r.:** 7.6.62. **sr.:**

Suipacha y Astor. **dr.:** 140'. **c.:** s/r. (Este film obtuvo varios "Oscars" de la Academia de Hollywood).

KISS TOMORROW GOODBYE (Corazón de hielo). **r.:** Gordon Douglas. **a.:** novela homónima de Horace Mc. Coy. **g.:** Harry Brown. **f.:** J. Peverell Marley. **m.:** Carmen Dragon. **dc.:** Joe Kish. **mtj.:** Truman Wood y Walter Hanneman. **i.:** James Cagney, Barbara Payton, Helena Carter, Ward Bond, Luther Adler, Barton Mc. Lane, Rhys Williams, Steve Brodie, John Littel, William Frawley, Neville Brand. **pr.:** William Cagney. **pa. y dst.:** WARNER BROS. **a.:** EE.UU., 1950. **f.e.:** 9.4.52. **s.e.:** Normandie. **f.r.:** 20.3.62. **sr.:** Hindú. **dr.:** 104'. **c.:** proh. men. 18 a. (En la actualidad distribuye ATLAS).

LAND OF THE PHARAOHS (Tierra de los faraones). **r.:** Howard Hawks. **a. y g.:** William Faulkner, Harry Kurnitz y Harold Jack Bloom. **f.:** Lee Garmes y Russell Harlan (Cinemasc. y Warner-color). **m.:** Dimitri Tiomkin. **d.a.:** Alexandre Trauner. **v.:** Mayo. **i.:** Jack Hawkins, Joan Collins, Dewey Martin, Alexis Minotis, James Robertson Justice, Kerima, Sidney Chaplin, Luisa Boni, James Hayter. **pa. y dst.:** WARNER BROS. **a.:** EE.UU., 1955. **f.e.:** 28.5.57. **s.e.:** Opera, Normandie, Premier, Roca, Argos y Medrano. **f.r.:** 2.4.62. **sr.:** S. Lavallo. **dr.:** 103'.

LAST COMMAND, The (El último comando). **r. y pr.a.:** Frank Lloyd. **a.:** novela de Sy Bartlett. **g.:** Warren Duff. **f.:** Jack Marta (trucolor). **m.:** Max Steiner. **cn.:** "Jim Bowie", de Sidney Claire y M. Steiner, por Gordon Mc. Rae. **d.a.:** Frank Arrigo. **dc.:** John Mc. Carthy Jr. y George Milo. **mtj.:** Tony Martinelli. **a.r.:** Herb Mendelson. **s.:** Dick Tyler Sr. y Howard Wilson. **v.:** Adele Palmer. **mq.:** Bob Mark. **i.:** Sterling Hayden, Anna M. Alberghetti, Ernest Borgnine, Richard Carlson, J. Carroll Naish, Arthur Hunnicutt, Ben Cooper, Virginia Grey, Eduard Franz, Russell Simpson, Slim Pickens, John Russell, Jim Davis, Otto Krüger, Hugh Sanders, Roy Roberts. **pa. y dst.:** REPUBLIC. **a.:** EE. UU., 1955. **f.e.:** 15.3.56. **s.e.:** Trocadero, Los Angeles, Capitol, P. del Cine, R. Indarte y Cuyo. **f.r.:** 5.4.62. **s.e.:** Metropol. **d.o y dr.:** 106'. **c.:** s/r. (En la actualidad distribuye IMPERIAL).

LEFT HANDED GUN, THE (El temerario). **r.:** Arthur Penn. **a.:** obra de la T.V. de Gore Vidal. **g.:** Leslie Stevens. **f.:** J. Peverell Marley. **m.:** Alexander Courage. **d.a.:** Arthur Loel. **mtj.:** Folmar Blangsted. **i.:** Paul Newman, Lita Milan, John Best, John Dehner, Colin Keith Johnston, James Congton, Hurd Haffield, John Dierkes, Robert Foulk, R. E. Griffin, Robert Anderson, Wally Brown, Martin Galarraga, Dan Sheridan, Ainslie Pryor, Néstor Paiva, Anne Barton, Jo Summers, Paul Smith, Denver Pyle. **pr.:** Fred Coe. **pa. y dst.:** WARNER BROS. **a.:** EE.UU., 1958. **f.e.:** 15.10.58. **s.e.:** Metropolitan y Suipacha. **f.r.:** 20.3.62. **sr.:** Electric. **dr.:** 105'. **c.:** inc. men. 14 a.

LETIAT ZHURAVLI (Pasaron las grullas). **r.:** Mijail Kalatozov. **a. y g.:** Viktor Rozov, de su comedia "Eternamente vivos". **f.:** Sergei Urusevski. **m.:** M. Vainberg. **e.:** E. Svidelev. **i.:** Tatiana Samoilova, Alexis Batalov, Vasili Merkuriev, A. Shvorin, S. Jaritanova, K. Nikitin, V. Zubkov, A. Bogdanova. **est. y pa.:** Mosfilm. **dst.:** ARTKINO. **a.:** U.R.S.S., 1957. **f.e.:** 2.10.58. **s.e.:** Libertador y Plaza. **f.r.:** 31.3.62. **sr.:** Hindú. **dr.:** 95'. **c.:** s/r. (Este film ha obtenido premios en varios festivales).

MAN ALONE, A (El rehén). **r.:** Ray Milland. **a.:** Mort Briskin. **g.:** John Tucker Battle, **f.:** Lionel Lindon (Trucolor). **m.:** Victor Young. **e.:** Walter Keller. **i.:** Ray Milland, Mary Murphy, Ward Bond, Raymond Burr, Alan Hale, Arthur Space, Douglas Spencer, Thomas Henry. **pr.:** Herbert S. Yates. **pa. y dst.:** REPUBLIC. **a.:** EE.UU., 1955. **f.e.:** 12.7.56. **sr.:** Arizona. **f.r.:** 29.3.62. **sr.:** Metropol. **dr.:** 92'. **c.:** s/r. (En la actualidad distribuye IMPERIAL).

OTHELLO (Otelo). **r. y g.:** Sergei Yutkevich. **a.:** obra teatral homónima de William S. Shakespeare. **f.:** E. Andrikanis (Sovcolor). **m.:** Aram Kachiaturian. **d.m.:** G. Gamburg. **d.a.:** A. Weisfeld, V. Dorrer y M. Karjakin. **mtj.:** G. Marianov. **s.:** B. Volsky. **e.s.:** B. Yevgeniev. **v.:** O. Kruchinina. **mq.:** M. Chikirev. **i.:** Sergei Bondarchuk, Irina Skobtseba, A. Popov, V. Soshalski, E. Vesnik, A. Maximova, Eugeni Teterin, Mijail Troianovsky, A. Kelberer, P. Brillling. **pa.:** Mosfilm. **dst.:** ARTKINO. **a.:** U.R.S.S., 1955. **f.e.:** 7.8.57. **s.e.:** Trocadero, Los Angeles, G. Splendid y P. del Cine. **f.r.:** 28.3.62. **sr.:** Hindú. **d.o. y dr.:** 108'. **c.:** s/r. (De este film se conocen, entre otras, las siguientes versiones: 1907 (Italia-Cines), de Mario Caserini, con la probable actuación de Ermette Novelli. 1908 (EE.UU.-Vitagraph) de James Stuart Blackton. 1909. (Italia-Film D'Ar. te/Pathé) de Gerolamo, Lo Savio, con Ferruccio Garavaglia, Cesare Dondini y Vittoria Lepanto. 1910 (Dinamarca-Nordisk) de Augusto Blom, con Waldemar Psilander, Clara Pontoppidan y Robert Dinesen. —se denominó "Desdemona"—. 1914: (Italia-Ambrosio) sobre guión de Arrigo Frusta, con Hamilton Revelle. 1918: (Alemania) de Max Mack. 1922: (Alemania-Werner Film), de Dimitri Buchowetski, con Emil Jannings, Werner Krauss y Lya de Putti. 1950-2: (Marruecos-Mercury/Mogador) de Orson Welles, con él mismo, Suzanne Cloutier y Michael Mc. Liammor. 1960: (U.R.S.S.)-Gruzia Film) de Vajtang Tchabukiani, con él mismo, B. Tsignadze y Z. Kikaleishvili—; Ballet sobre el tema).

OUTCAST, The (Contienda por un imperio). **r.:** William Witney. **a.:** novela "Todhunter Ballard". **g.:** John C. Butler y Richard Wamser. **f.:** Reggie Lanning (Trucolor). **m.:** Dale Butts. **d.a.:** Frank Arrigo. **dc.:** John Mc.Carthy Jr. y George Milo. **mtj.:** Tony Martinelli. **a.r.:** A. J. Vitarelli. **s.:** T. A. Carman y Howard Wilson. **e.e.:** Howard y Theodore Lydecker. **v.:** Adele Palmer. **mq.:** Bob Mark. **pn.:** Peggy Gray. **i.:** John Derek, Joan Evans, Jim Davis, Catherine Mc. Lead, Bob Steele, Harry Carey Jr., Ben Cooper, Taylor Holmes, Nana Bryant, Slim Pickens, Frank Ferguson. **pr.:** Herbert Yates. **pr.a.:** William O'Sullivan. **pa. y dst.:** REPUBLIC. **a.:** EE.UU., 1954. **f.e.:** 7.1.54. **s.e.:** Metropolitan, Suipacha y Roca. **f.r.:** 10.5.62. **sr.:** Metropol. **dr.:** 95'. **c.:** s/r. (En la actualidad distribuye IMPERIAL).

SANDS OF IWO-JIMA (Arenas de Iwo-Jima). r.: Allan Dwan. a.: Harry Brown. g.: H. Brown y James Edward Grant. f.: Reggie Lanning m.: Victor Young. d.a.: James Sullivan. mt.: Richard Van Enger. e.s.: Howard y Theodore Lydecker. i.: John Wayne, John Agar, Adele Mara, Forrest Tucker, Wally Cassell, James Brown, Richard Webb, Arthur Franz, Julie Bishop, James Holden, Peter Coe, Richard Jaeckel, Bill Murphy, George Tyne, Hal Fieberling, John Mc. Guire, Martin Milner, Leonard Gumley, William Self, D. M. Shoup, H. P. Crowe, Harold Schrier, Rene Gagnon, Ira Hayes, John Bradley. pr.: Herbert Yates y Edmund Granger. pa. y dst.: REPUBLIC. o.: EE.UU., 1949. f.e.: 25.10.51. s.e.: Gaumont y G. Palace. f.r.: 10.5.62. s.r.: Metropol. dr.: 100'. c.: inc. men. 14 a. (Actualmente distribuye IMPERIAL).

SANTA FE PASSAGE (Ruta a Santa Fe). r.: William Witney. a.: novela de Clay Fisher. g.: Lillie Hayward. f.: Bud Tackery (tricolor). e.e.: Howard y Theodore Lydecker. m.: Dale Butts. d.a.: Frank Arrigo. dc.: John Mc. Carthy Jr. y Glen Thompson. mtj.: Tony Martinelli. a.r.: A. J. Vitarelli. s.: Ray Meadows y Howard Wilson. v.: Adele Palmer. mq.: Bob Mark. pr.: Sidney Picker. i.: John Payne, Faith Domergue, Rod Cameron, Slim Pickens, Irene Tredow, George Keymas, Leo Gordon, Anthony Caruso. pa. y dst.: REPUBLIC. o.: EE.UU., 1955. f.e.: 27.12.56. s.e.: Trocadero, Los Angeles y Capitol. f.r.: 5.4.62. s.r.: Metropol. dr.: 91'. c.: s/r. (Actualmente distribuye IMPERIAL).

SCARFACE (ídem). r.: Howard Hawks. a.: novela "Armitage Trail". ad.: Ben Hecht. g.: Seton Miller, John Lee Mahin y W. R. Burnett. f.: Lee Garmes y William O'Connell. m.: Adolph Tandler y Gus Arnheim. mtj.: Edward Curtiss. i.: Paul Muni, George Raft, Ann Dvorak, Boris Karloff, Karen Morley, Osgood Perkins, Vince Barnett, Henry Gordon, Parnell Pratt, Inez Palange, Henry Armetta. pa. y dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE.UU., 1932. f.e.: 19.7.32. s.e.: Ideal. f.r.: 11.6.62. s.r.: S. Lavallo. dr.: 95'.

SIGN OF THE PAGAN, The (Atila frente a Roma). r.: Douglas Sirk. a.: Barre Lyndon. g.: Oscar Brodney y B. Lyndon. f.: Russell Metty (Cinemasc. y Technic.). d.dl.: Jack Daniels. m.: Frank Skinner y H. J. Salter. d.a.: Alexander Golitzen y Emrich Nicholson. dc.: Russell Gausman y Oliver Emert. mtj.: Milton Carruth. a.r.: John Sherwood, Marshall Green y George Lollier. s.: Leslie Carey y Corson Jowett. v.: Bill Thomas. mq.: Bud Westmore, pn.: Joan St. Oegger. pr.: Albert J. Cohen. pa. y dst.: UNIVERSAL INT. o.: EE.UU., 1954. i.: Jeff Chandler, Jack Palance, Ludmilla Tcherina, Rita Gam, Jeff Morrow, George Dolenz, Edouard Franz, Moroni Olsen, Sara Shane, Alexander Scourby, Pat Hogan, Howard Petrie, Michael Ansara, Leo

Gordon, Rusty Westcott, Chuck Roberson, Charles Horvath, Robo Bechi, Sim Iness, W. Coy, Allison Hayes. f.e.: 16.5.55. s.e.: Metropolitan. f.r.: 29.6.62. s.r.: Plaza, Callao y Capitol. dr.: 92'. c.: s/r.

SUDBA CZELOVIEKA (El destino de un hombre). r.: Sergei Bondarchuk. a.: novela de Mijail Sholohov. g.: Yuri Lukine y F. Shajmagonov. f.: Vladimir Monajov. m.: V. Vasner. d.a.: Ippolit Novodezhkin y Sergei Voronkov. i.: S. Bondarchuk, Pavlik Boriskine, Zinaida Kirienko, Pavel Volkov, Yuri Averine, K. Alekseyev, Eugeni Teterin, Anatoli Chemodurov. est. y pa.: Mosfilm. dst.: AMERICA. o.: U.R.S.S., 1959. f.e.: 12.5.60. s.e.: Libertador y Plaza. f.r.: 2.4.62. s.r.: Hindú. d.o. y dr.: 100'. c.: inc. mon. 14 a. (En la actualidad distribuye ARTKINO).

UMBERTO D. (ídem). r.: Vittorio De Sica. a.: Cesare Zavattini. g.: C. Zavattini y V. De Sica. f.: G. R. Aldo. cm.: Guisepppe Rotunno. m.: Alessandro Cicognini. e.: Virgilio Marchi. mtj.: Eraldo Da Roma. a.r.: Luisa Alessandrini. s.: Bruno Brunacci. i.: Carlo Battisti, María Pia Casilio, Lina Gennari, Alberto Albani Barbieri, Memmo Carotenuto, Ileana Simova, Elena Rea. pa.: Rizzoli-Amato-De Sica. dst.: ITALSUD. o.: Italia, 1952. f.e.: 16.12.52. s.e.: Ambassador. f.r.: 27.3.62. s.r.: Paramount. dr.: 88'. c.: proh. men. 16 a. (En la actualidad distribuye ASTOR).

WHOLE TRUTH, The (La verdad siempre duele). r.: John Guillemin. a.: obra teatral de Philip Masters. g.: Jonathan Latimer. f.: Wilkie Cooper. m.: Mischa Spoliansky. d.a.: Tony Masters. mtj.: Gerry Hambling. i.: Stewart Granger, Donna Reed, Gianna Maria Canale, George Sanders, Michael Shillo, Richard Molinas, Peter Dynaley, John Van Eyssen, Philip Vickers, Jimmy Thompson, Hy Hazel, Agnes, Lauchlan, Carlo Giustini, Jacques Cey, Hugo De Vernier, Yves Chanteau, Jean Driant, Joan Benham, Mignon O'Deherty, Jan Holden, Laurie Main. pr.: Jack Clayton. pa.: Romulus. dsr.: COLUMBIA. o.: G. Breaña, 1958. f.e.: 12.11.59. s.e.: Sarmiento y Callao. f.r.: 22.3.62. s.r.: Metropol. dr.: 85'. c.: proh. men. 18 a.

WRITTEN ON THE WIND (Palabras al viento). r.: Douglas Sirk. a.: novela de Robert Wilder. g.: George Zuckerman. f.: Russell Metty (Technic.). m.: Frank Skinner. dc.: Russell Gausman y Julia Heron. mtj.: Russell Schoengarth. i.: Rock Hudson, Lauren Bacall, Robert Stack, Dorothy Malone, Robert Keith, Grant Williams, Harry Shannon, Robert Wilke, Edward Platt, John Larch, Joseph Gramby, Roy Glenn. pr.: Albert Zugsmith. pa. y dst.: UNIVERSAL INT. o.: EE.UU., 1956. f.e.: 20.3.57. s.e.: Opera, Roca, Pueyrredón, Medrano y Argos. f.r.: 25.5.62. s.r.: Plaza, Callao y P. del Cine. dr.: 98'. c.: s/r.

EL WESTERN

(Viene de la pág. 23)

vidable (The wonderful country, 1959, Robert Parrish); erótico-líricos: **Senda redentora** (Four guns to the border, 1954, Richard Carlson) y erótico-rídiculos: **Un rey y cuatro reinas** (A king and four queens, 1956, Raoul Walsh). Se adaptan dramas familiares: **Sangre de mi sangre** (House of strangers, 1949, Joseph Mankiewicz) para transformarlos en western imposibles: **Lo que la tierra hereda** (Broken lance, 1954, Edward Dmytryk). Se convierten policiales de éxito, como **El beso de la muerte** (Kiss of death, 1947, Hathaway) en **El vicio de matar** (The friend who walked the west, 1958, Gordon Douglas), o **Mientras la ciudad duerme** (The asphalt jungle, 1950, John Huston) en **Los malvados de Yuma** (The badlanders, 1959, Delmer Daves). Hay pistoleros que repiten frases de la Biblia: Paul Newman en **El temerario** (The left handed gun, 1958, Arthur Penn) otros recitan poesías, visten de negro y la muerte los atrae: Richard Boone en **Estaba escrito** (Star in the dust, 1957, Charles Haas), Kirk Douglas en **El último atardecer** (The last sunset, 1960, Robert Aldrich). El clásico duelo final se presta para golpes de efecto, como en **Veracruz** (1954, Aldrich) donde se tarda en saber quién es el muerto; o **El vengador de su padre** (Terror in a Texas town, 1958, Joseph Lewis) donde el héroe sustituye el colt por un arpón (¡); o cuando el "malo" es también vampiro, como en **Maldición diabólica** (Curse of the undead, 1959, Edward Dein) —un western para Terence Fisher— donde se sustituye la tradicional estaca de madera por una bala con una cruz tallada en la punta.

El western está recibiendo la gran sacudida que, alguna vez, toca a todo género demasiado encerrado en sus propias convenciones. En parte por lo que John Sturges (en "Cinema 61") llamó la necesidad de dar al público algo más y distinto que aventura

y paisaje, y en parte porque una industria no puede sostener la producción de "rigurosas supervivencias"; máxime cuando las posibilidades comerciales pueden aumentar incluyendo los nuevos recursos del cine moderno, temática y formalmente, a los cuales nos hemos ya referido.

La renovación, en este caso, supone alejamiento y transformación en algo que, artísticamente válido o no, deja por cierto de responder a las necesidades que, en principio, crearon y vigorizaron el género. Junto a la permanencia del eterno John Ford, otros que han hecho de su patria el oeste han sido, entre otros, Budd Boetticher, cuyo apogeo va desde 1956 con **Hombres sin destino** (Seven men from now) hasta 1959 con **Estación comanche** (Comanche station); San Peckinpah, que ha retomado, al parecer, el viejo estilo con sentido de homenaje: **Ride the high country**¹ y Albert C. Gannaway —según crítica francesa— cuyas mejores obras aún desconocemos. Anthony Mann está ahora en España, y aunque **El Cid** (The Cid, 1960) es, como western, excelente, permite también apreciar hasta qué punto rebaja el desarraigo.

La pradera está desolada. ¿Qué se han hecho carromatos, pieles rojas y ganado? ¿Qué fue de tanta aventura, superhombres y conquistas, esos grandes éxitos de otras décadas? La palabra folklore debe estar simbólicamente cubierta de polvo, en el estante más oculto del armario de guiones de Hollywood. Es posible que alguna vez, mañana o dentro de muchos años, los que ahora se dedican a hacer estos films, o a quienes entonces los harán, les dé por revisar un viejo clásico de Thomas Ince, John Ford, James Cruze. Es probable que entonces redescubran con asombro el secreto de un género cuyo arte radicaba en la contemplación, y que después se fue perdiendo. Será hallarse frente a algo nuevo y desconocido; será encontrarse con el western.

(1) Pistoleros al atardecer.

ELEMENTOS DE INVESTIGACION FILMOGRAFICA

FILMOGRAFIA

DE GARY COOPER (II)

por HECTOR VENA

1940:

THE WESTERNER (El caballero del desierto). r.: William Wyler. a.: cuento de Stuart N. Lake. g.: Jo Swerling y Niven Busch. f.: Gregg Toland. m.: Dimitri Tiomkin. mtj.: Daniel Mandell. i.: Walter Brennan, Doris Davenport, Fred Stone, Forrest Tucker, Chill Wills, Lillian Bond, Paul Hurst, Dana Andrews, Charles Halton, Tom Tyler, Lupita Tovar, Julián Rívero, Roger Gray, Arthur Atlasworth, Trevor Bardette. pr.: Samuel Goldwyn. pa. y dst.: ARTISTAS UNIDOS.

NORTHWEST MOUNTED POLICE (Los 7 jinetes de la victoria). r. y pr.: Cecil B. de Mille. a.: novela "Royal Canadian Mounted Police", de R. C. Fetherstonhaug. g.: C. Gardner Sullivan, Alan Le May y Jesse Lasky Jr. f.: Victor Milner y Howard Greene (TC). m.: Victor Young. d. a.: Hans Dreier y Roland Anderson. mtj.: Anne Bauchens. i.: Madeleine Carroll, Paulette Goddard, Preston Foster, Robert Preston, Akim Tamiroff, Lynne Overman, George Bancroft, Regis Toomey, Montagu Love, Lon Chaney Jr., Walter Hampden, Francis Mc. Donald, George Stone, Willard Robertson, Richard Denning, Robert Ryan, Douglas Kennedy, Clara Blandick, Ralph Byrd, Lane Chandler, Julia Faye, Jack Pennick, Rod Cameron, Buster Rasmonde, James Seay, Jack Chaplin, Eric Alden, Wallace Reid Jr., Bud Clary, Evan Thomas, Davidson Clark, Chief Thundercloud, Harry Burns, Lon Merrill, Ynes Seabury, Eva Puig. pa. y dst.: PARAMOUNT.

1941:

MEET JOHN DOE (...Y la cabalgata pasa). r. y pr.: Frank Capra. a.: novela de Richard Connell y Robert Presnell. g.: Robert Riskin. f.: George Barnes. m.: Dimitri Tiomkin. d. a.: Stephen Goosson. mtj.: Daniel Mandell. i.: Barbara Stanwyck, Edward Arnold, Walter Brennan, James Gleason, Spring Byington, Gene Lockhart, Rod La Rocque, Regis Toomey, Irving Bacon, J. Farrell MacDonald, Warren Hymer, Harry Holman, Andrew Tombes, Pierre Watkin, Stanley Andrews, Mitchell Lewis, Charles Wilson, Vaughan Glaser, Sterling Holbyway, Mike Frankovich, Knox Manning, John Hughes, Hall Johnson Choir. pa. y dst.: WARNER BROS.

SERGEANT YORK (El sargento York). r.: Howard Hawks. a.: libros "War Diary of Sergeant York" y "Sergeant York and His People", de Sam K. Cowan; y "Sergeant York-Last of the Long Hunters", de T. Skeyhill. g.: Abem Finkel, Harry Chandler, Howard Koch, John Huston. f.: Sol Polito. f. 2ª u.: Arthur Edeson. m.: Max Steiner. d. a.: John Hughes. mtj.: William Holmes. i.: Joan Leslie, Walter Brennan, Margaret Wycherly, George Tobias, Stanley Ridges, Ward Bond, Noah Beery Jr., June Lockhart, Dickie Moore, Clem Bevens, Howard da Silva, Charles Trowbridge, Harvey Stephens, David Bruce, Charles Esmond, Joseph Sawyer, Pat Flaherty, Robert Poterfield, Erville Anderson, Joseph Girard, Tom Wilson, Forrester Harvey, Lee White, Will Stanton, Lucia Carroll, Bill Phillips, William Haade, Frank Orth, Guy Wilkerton, Jonas White, Tully Marshall. pr.: Jesse L. Lasky y Hal B. Wallis, pa. y dst.: WARNER BROS. (Por su actuación en este film G. C. obtuvo el "Oscar" a la mejor interpretación de la Academia de Hollywood).

BALL OF FIRE (Bola de fuego): r.: Howard Hawks. a.: Billy Wilder y Thomas Monroe.

g.: B. Wilder y Charles Brackett. f.: Gregg Toland. m.: Alfred Newman. d. a.: Perry Ferguson. mtj.: Daniel Mandell. i.: Barbara Stanwyck, Oscar Homolka, Dana Andrews, Dan Duryea, Henry Travers, S. Z. Sakall, Tully Marshall, Richard Haydn, Leonid Kinskey, Aubrey Mather, Allen Jenkins, y Gene Krupa y su orquesta. pr.: Samuel Goldwyn. dst.: R. K. O.

1942:

THE PRIDE OF THE YANKEES (Sus dos pasiones). r.: Sam Wood. a.: historia de la vida de Lou Gehrig, por Paul Gallico. g.: Jo Swerling y Herman Mankiewicz. f.: Rudolph Maté. m.: Leigh Harline. d. a.: Perry Ferguson. mtj.: Daniel Mandell. i.: Teresa Wright, Walter Brennan, Babe Ruth, Dan Duryea, Elsa Janssen, Ludwig Stossel, Bill Stern, Addison Richards, Douglas Croft y los bailarines Veloz y Yolanda, pr. y pa.: Samuel Goldwyn. dst.: R. K. O.

1943:

FOR WHOM THE BELL TOLLS (Por quién doblan las campanas) r. y pr.: Sam Wood. a.: novela de Ernest Hemingway. g.: Dudley Nichols. f.: Ray Rennahan (TC). e. f.: Farcot Edouart y Gordon Jennings. m.: Victor Young. d. a.: Hans Dreier y Haldane Douglas. i.: Ingrid Bergman, Akim Tamiroff, Arturo de Córdoba, Joseph Calleja, Katina Paxinou, Vladimir Sokoloff, Mikhail Rasumny, Eric Feldary, Victor Varconi, Lilo Yarson, Alexander Granach, Leo Bulgakov, Duncan Renaldo, Pedro de Córdoba, Fortunio Bonanova, Adia Kuznetzoff, Leonid Sneyoff, George Coulouris, Frank Puglia, Michael Visaroff, Konstantin Shayne, Martin Galarraga, Jean Del Val, Jack Mylong, Feodor Chialapin, Antonio Vidal. dst.: PARAMOUNT.

1944:

THE STORY OF DR. WASELL (La historia del Dr. Wassell). Ver Ficha Técnica en el Nº 2, pág. 49. Datos complementarios: ad.: Jeanie McPherson.

CASANOVA BROWN (El mujeriego). r.: Sam Wood. a.: comedia "Bachelor Father", de Floyd Dell y Thomas Mitchell. g. y pr.: Nunnally Johnson. f.: John Seitz. m.: Arthur Lange. d. a.: Perry Ferguson. i.: Teresa Wright, Anita Louise, Frank Morgan, Mary Treen, Patricia Collinge, Edmond Breon, Jill Esmond, Emory Parnell, Isobel Elsom, Halliwell Hobbes. pa.: International Pict. dst.: R. K. O.

1945:

ALONG CAME JONES (Todo por una mujer). r.: Stuart Heisler. a.: novela de Alan Le May. g.: Nunnally Johnson. f.: Milton Krasner. m.: Arthur Lange. i.: Loretta Young, William Demarest, Dan Duryea, Frank Sully, Walter Sande, Don Costello, Russell Simpson, Arthur Loft, Willard Robertson, Ray Teal, Chrispin Martin, Douglas Morrow, Erville Anderson, Lane Chandler, Lane Watson, Ralph Dunn, Alan Bridge. pr.: G. Cooper. pa. y dst.: R. K. O.

SARATOGA TRUNK (La exótica). r.: Sam Wood. a.: novela de Edna Ferber. g.: Casey Robinson. f.: Ernest Haller. m.: Max Steiner. d. a.: Carl Jules Wely. i.: Ingrid Bergman, Flora Robson, Jerry Austin, Florence Bates, Curt Bois, John Warburton, John Abbott, Ethel Griffies, Maria Shelton, Helen Freeman, Sophie Huxley, Fred Essler, Louis Payne, Sarah Edwards, Adrienne D'Ambricourt, Jacqueline De Witt. pr.: Hal B. Wallis. pa. y dst.: WARNER BROS.

1946:

CLOAK AND DAGGER (A capa y espada). r.: Fritz Lang. a.: Boris Ingster y John Larkin, basados en la novela de Corey Ford y Alastair Mac Bain. g.: Albert Maltz y Ring Lardner Jr. f.: Sol Polito. m.: Max Steiner. d. a.: Walter Tilford. mtj.: Christian Niby. i.: Lilli Palmer, Robert Alda, Vladimir Sokoloff, Rosalind Lyons, J. Edward Bromberg, Marjorie Hoshelle, Helena Thimig, Dan Seymour, Mark Lawrence, Ludwig Stossel. pr.: Milton Sperling. pa.: United States Pict. dst.: WARNER BROS.

1947:

UNCONQUERED (Los inconquistables). r. y pr.: Cecil B. de Mille. a.: novela homónima de Neil H. Swanson. g.: Charles Bennett, Fredric M. Frank y Jesse Lasky Jr. f.: Ray Rennahan (TC). m.: Victor Young. d. a.: Hans Dreier y Walter Tyler. mtj.: Anne Bauchens. i.: Paulette Goddard, Howard Da Silva, Boris Karloff, Cecil Kellaway, Ward Bond, Katherine De Mille, Victor Varconi, Henry Wilcoxon, C. Aubrey Smith, Virginia Grey, Porter Hall, Mike Mazurki, Richard Gaines, Virginia Campbell, Gavin Muir, Alan Napier, Nan Sunderland, Mark Lawrence, Jane Nigh, Griff Barnett, John Maylong, Lloyd Bridges, Oliver Thorndike, Paul Burns, Davidson Clark. pa. y dst.: PARAMOUNT.

VARIETY GIRL (El embrujo de la gloria). r.: George Marshall. a. y g.: Edmund Hartmann, Frank Tashlin, Robert Welch, Monte Brice. f.: Lionel Lindon y Stuart Thompson. m.: Joseph Lilley y Troy Sanders. d. a.: Hans Dreier y Robert Clatworts. i.: Mary Hatcher, Olga San Juan, De Forest Kelley, William Demarest, Frank Faylen, Frank Ferguson, Bing Crosby, Bob Hope, Dorothy Lamour, Billy De Wolfe, Glenn Tryon, Ray Milland y todas las estrellas de la Paramount. pr.: Daniel Dare. pa. y dst.: PARAMOUNT. (En esta película de "Sketch" la actuación de G. C. es epistódica y breve).

1949:

GOOD SAM (La felicidad no se compra). r. y pr.: Leo McCarey. a.: Ken Englund. g.: L. McCarey y John Klorer. f.: George Barnes. m.: Robert Emmett Dolan. d. a.: John B. Goodman. mtj.: James McKay. i.: Ann Sheridan, Ray Collins, Edmund Lowe, Joan Loring, Clinton Sundberg, Minerva Urecal, Louise Beavers, Dick Ross, Lora Lee Michel, Bobby Dolan Jr., Matt Moore, Netta Packer, Ruth Roman, Carol Stevens, Todd Karns, Irving Bacon, William Frawley, Harry Hayden. pa.: Rainbow Pict. Inc. dst.: R. K. O.

1949:

THE FOUNTAINHEAD (Uno contra todos). r.: King Vidor. a. y g.: Ayn Rand, basado en su novela homónima. f.: Robert Burks e.e.: William Mc. Gann. m.: Max Steiner. d. a.: Edward Carrere. mtj.: David Weisbart. s.: Oliver Garrison. v.: Milo Anderson. mq.: Jack Daniels. i.: Patricia Neal, Raymond Massey, Kent Smith, Robert Douglas, Henry Hull, Ray Collins, Moroni Olsen, Jerome Cowan, Paul Harvey, Henry Woode, Paul Stanton. pr.: Henry Blanche. pa. y dst.: WARNER BROS.

IT'S A GREAT FEELING. r.: David Butler. a.: I. A. L. Diamond. g.: Jack Rose y Melville Shavelson. f.: Wilfred M. Cline (TC). m.: Jule Styne. d. m.: Ray Heindorf. d. a.: Stanley Fleischer. i.: Dennis Morgan, Doris Day, Jack Carson, Bill Goodwin, Irving Bacon, Claire Carleton, Harlan Warden, Jacqueline De Witt, los bailarines Mazzone y Abbott, y las estrellas de la Warner: Joan Crawford, Danny Kaye, Errol Flynn, Sidney Greenstreet, Eleanor Parker, Patricia Neal, Edward G. Robinson, Ronald Reagan, Jane Wyman, Denis O'Keefe, etc. pr.: Alex Gottlieb. pa. y dst.: WARNER BROS. (En este film G. C. actúa en una sola escena conjuntamente con la mayoría del elenco de la Warner Bros).

TASK FORCE (El horizonte en llamas). r., a., g. y d.: Delmer Daves. f.: Robert Burks y Wilfrid Cline (Secuencias en TC). m.: Franz Waxman. d. a.: Leo K. Kuter. mtj.: Alan Crossland Jr. i.: Jane Wyatt, Wayne Morris, Julie London, Walter Brennan, Bruce Bennett, Jack Holt, Stanley Ridges, John Ridgely, Richard Robert, Art Baker, Moroni Olsen, Ray Montgomery, Harlan Warden, James Holden, Rory Mallison, John Gallaudet, Warren Douglas, Mary Lawrence. pr.: Jerry Wald. pa. y dst.: WARNER BROS.

1950:

BRIGHT LEAF (Semillas de venganza). r.: Michael Curtiz. a.: novela de Foster Fitz-Simmons. g.: Randal Mac Dougall. d.: N. Stuart. f.: Karl Freund. m.: Victor Young. d. a.: Stanley Fleischer. dc.: Ben Bone. mtj.: Owen Marks. i.: Lauren Bacall, Patricia Neal, Jack Carson, Donald Crisp, Gladys George, Elizabeth Patterson, Jeff Corey, Taylor Holmes,

Thurston Hall, Jimmy Griffith, Marietta Canty, William Walker. **pr.:** Henry Blanke. **pa.** y **dst.:** WARNER BROS.

DALLAS (ídem). **r.:** Stuart Heisler. **a. y g.:** John Twist. **f.:** Ernest Haller (TC). **m.:** Max Steiner. **d. a.:** Douglas Bacon. **dc.:** George James Hopkins. **mtj.:** Clarence Kolster. **a. r.:** B. Reeves Eason. **i.:** Ruth Roman, Steve Cochran, Raymond Massey, Barbara Payton, Leif Erickson, Antonio Moreno, Jerome Cowan, Reed Hadley, Gil Donaldson, Zon Murray, Will Wright, Monte Blue, Byron Keith, José Domínguez, Steve Dunhill. **pr.:** Anthony Veiller. **pa.** y **dst.:** WARNER BROS.

YOU'RE IN THE NAVY NOW (Disloque a bordo). **r.:** Henry Hathaway. **a.:** notas de John W. Hazard. **g.:** Richard Murphy. **f.:** Joe McDonald. **m.:** Cyril Mockridge. **d. a.:** Lyle Wheeler y J. Russell Spencer. **dc.:** Thomas Little y F. J. Rode. **mtj.:** James Clark. **i.:** Jane Greer, Millard Mitchell, Eddie Albert, Jack Webb, John McIntire, Ray Collins, Harry von Zell, Richard Erdman, Harvey Lembeck, Henry Slate, Ed Begley, Fay Roope, Charles Tannen, Charles Buchinski, Jack Warden. **pr.:** Fred Kohlmar. **pa.:** y **dst.:** FOX.

1951:

STARLIFT. **r.:** Roy del Ruth. **a.:** John Klorer. **g.:** Karl Lamb y J. Klorer. **f.:** Ted McCord. **m.:** Ray Heindorf. **d. a.:** Charles Clarke. **e.:** Doris Day, Gordon MacRae, Virginia Mayo, Gene Nelson, James Cagney, Ruth Roman, Randolph Scott, Janice Rule, Don Haggerty, Dick Wesson, Frank Lovejoy, Virginia Gibson, Richard Webb, Howard St. John, Hayden Rorke, Louella Parsons, Jane Wyman, Phil Harris, Lucile Norman, Patrice Wymore. **pr.:** Robert Arthur. **pa.** y **dst.:** WARNER BROS. (En este film G. C. actúa en un "sketch" con F. Lovejoy y V. Gibson, parodiándose a sí mismo y a los films sobre el oeste).

IT'S A BIG COUNTRY. **r.:** Richard Thorpe, John Sturges, Don Hartman, Don Weiss, William Wellman, Charles Vidor y Clarence Brown. **a.:** Dore Schary, Ray Chordes, Joseph Petracca, Lucille Schlossberg, Claudia Cranstton, Edgar Brooke, Dudley Schnabel, Carl Glick. **g.:** William Ludwig, Helen Detsch, R. Chordes, Isobel Lennart, Allen Rivkin, Dorothy Kingsley, George Wells, Luther Devis. **f.:** John Alton, Ray June, William C. Mellor, Joseph Ruttenberg. **spv. m.:** Johnny Green. **m.:** Bronislaw Kaper, Rudolph G. Koph, David Raksin, David Rose. **d. a.:** Cedric Gibbons. **i.:** Ethel Barrymore, Keefe Brasselle, Nancy Davis, Van Johnson, Gene Kelly, Janet Leigh, Marjorie Main, Frederic March, George Murphy, William Powell, S. Z. Sakall, Lewis Stone, James Whitmore, Keenan Wynn, Louis Calhern. **pr.:** Robert Sisk. **pa.** y **dst.:** METRO. (G. C. interpreta dos episodios: "Texas" y "El espíritu de América").

DISTANT DRUMS (Eco de tambores). Ver Ficha Técnica en el Nº 8, pág. 44.

1952:

HIGH NOON (A la hora señalada). Fred Zinnemann. **a.:** novela corta "The Tin Star", de John W. Cunningham. **g.:** Carl Foreman. **f.:** Floyd Crosby. **m.:** Dimitri Tiomkin. **d. a.:** Rudolph Sternad. **mtj.:** Elmo Williams. **i.:** Grace Kelly, Katy Jurado, Thomas Mitchell, Otto Kruger, Lloyd Bridges, Henry Morgan, Lon Chaney Jr., Ian MacDonald, Eve McVeagh, Harry Shannon, Lee Van Cleef, Bob Wilke, Sheb Woolley, Tom London, Ted Stanhope, Larry Blake, William Phillips, Morgan Farley, Jeanne Blackford, James Millican, Cliff Clark, Ralph Reed, William Newell, Guy Beach, Howland Chamberlain. **pr.:** Stanley Kramer. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. (Por la actuación en este film G. C. obtiene por segunda vez el "Oscar" de Hollywood a la mejor interpretación masculina).

SPRINGFIELD RIFLE (El rifle). **r.:** André De Toth. **a.:** Sloan Nibley. **g.:** Charles Marquis Warren y Frank Davis. **f.:** Edwin Du Par (Warnercolor). **m.:** Max Steiner. **d. a.:** John Beckman. **i.:** Phyllis Thaxter, David Brian, Phil Carey, Paul Kelly, Lon Chaney Jr., James Millican, Guinn Williams, Alan Hale Jr., Wilton Graft, Richard Hale, James Brown, Vince Barnett, Poodles Hanneford, Jack Woody, Jerry O'Sullivan, Ned Young, William Fawcett, Martin Milner. **pr.:** Louis Edelman. **pa.** y **dst.:** WARNER BROS.

1953:

RETURN TO PARADISE (Regreso al paraíso). **r.:** Mark Robson. **a.:** novela de James A. Michener. **g.:** Charles Kaufman. **f.:** Winton C. Hoch (TC). **m.:** Dimitri Tiomkin. **i.:** Roberta Haynes, Barry Jones, Moira Mac Donald, John Hudson, Va'a, Hans Kruse, Mamea Matamua, Herbert Ah Sue, Henrietta Godinet, La'ili, Ezra Williams, George Miedske, Donald Ashford, Terry Dumleavy, Malia, Kalapu, Howard Poulson, Webb Overlander, Frances Gow, Brian McEwen, Kathleen Newick. **pr.:** T. Warth. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS.

BLOWING WILD (Viento salvaje). **r.:** Hugo Fregonese. **a. y g.:** Philip Yordan. **f.:** Sid Hickox. **m.:** Dimitri Tiomkin. **d. a.:** Al Ybarrá. **i.:** Barbara Stanwyck, Anthony Quinn, Ruth Roman, Ward Bond, Ian MacDonald, Richard Karlan, Juan García. **pr.:** Milton Sperling. **pa.** United States Pict. **dst.:** WARNER BROS.

1954:

GARDEN OF EVIL (El jardín del mal). **r.:** Henry Hathaway. **a.:** Fred Freiberger y William Tunberg. **g.:** Frank Fenton. **f.:** Milton Krasner y John Stahl Jr. (Cinemasc. y TC). **m.:** Bernard Herrmann. **d. a.:** Lyle Wheeler y Edward Fitzgerald. **i.:** Susan Hayward, Richard Widmark, Cameron Mitchell, Hugh Marlowe, Rita Moreno, Victor M. Mendoza, Fernando Wagner, Arturo Soto Rangel, Manuel Dondé, Antonio Bribiesca, Salvador Torroba. **pr.:** Charles Brackett. **pa.** y **dst.:** FOX.

VERA CRUZ (Veracruz). Ver Ficha Técnica en el Nº 7, pág. 45.

1955:

THE COURT MARTIAL OF BILLY MITCHELL (Consejo de guerra). **r.:** Otto Preminger. **a. y g.:** Milton Sperling y Emmett Lavery, **f.:** Sam Leavitt (Cinemasc. y Warnerc.). **m.:** Dimitri Tiomkin. **d. a.:** Malcom Bert. **dc.:** William Kuehl. **mtj.:** Folmar Blangsted. **i.:** Ralph Bellamy, Rod Steiger, Elizabeth Montgomery, Fred Clark, Charles Bickford, James Daly, Jack Lord, Peter Graves, Darren Mc Gavin, Robert Simon, Charles Dingle, Dayton Lummis, Tom McKee, Steve Roberts, Herbert Heyes, Robert Burbaker, Phil Arnold, Ian Wolfe, Will Wright, Carleton Young, Steve Holland, Adam Kennedy, Manning Ross. **pr.:** M. Sperling. **pa.:** United States Prod. **dst.:** WARNER BROS.

1956:

THE FRIENDLY PERSUASION (La gran tentación). Ver Ficha Técnica en el Nº 5, pág. 62.

1957:

LOVE IN THE AFTERNOON (Amor en la tarde). Ver Ficha Técnica en el Nº 7, pág. 45.

1958:

TEN NORTH FREDERICK (La mansión de las víboras). **r. y g.:** Philip Dunne. **a.:** novela de John O'Hara. **f.:** Joe MacDonald (Cinemasc.). **m.:** Leigh Harline. **d. a.:** Lyle Wheeler y Addison Hehr. **mtj.:** David Bretherton. **i.:** Diane Varsi, Suzy Parker, Geraldine Fitzgerald, Tom Tully, Ray Stricklyn, Stuart Whitman, Philip Ober, John Emery, Linda Watkins, Barbara Nichols, Joe Mc. Guinn, Jess Kirkpatrick, Nolan Leary, Helen Wallace. **pr.:** Charles Brackett. **pa.** y **dst.:** FOX. (Este film fue premiado en el Festival de Locarno, 1958).

MAN OF THE WEST (Hombre del oeste). **r.:** Anthony Mann. **a.:** William C. Brown. **g.:** Reginald Rose. **f.:** Ernest Haller (Cinemasc. y Deluxec.). **m.:** Leigh Harline. **d. a.:** Hilyard Brown. **mtj.:** Richard Heermance. **i.:** Julie London, Lee J. Coob, Arthur O'Connell, Jack Lord, John Dehner, Royal Dano, Robert Wilke, Jack Williams, Guy Wilkerson, Chuck Robertson, Frank Ferguson, Joe Domínguez, Tina Menard, Emory Parnell. **pr.:** Walter Mirisch. **pa.:** Ashton. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS.

1959:

THE HANGING TREE (El árbol de la horca). **r.:** Delmer Daves. **a.:** relato de Dorothy M. Johnson. **g.:** Wendell Mayes y Halsted Welles. **f.:** Ted McCord (TC). **m.:** Max Steiner. **d. a.:** Daniel Cathcart. **mtj.:** Owen Marks. **i.:** María Schell, Karl Malden, Ben Piazza, George Scott, Karl Swenson, Virginia Gregg, John Dierkes, King Donovan. **pr.:** Martin Jurow y Richard Shepherd. **pa.:** Baroda. **dst.:** WARNER BROS.

THEY CAME TO CORDURA (Héroes de barro). **r.:** Robert Rossen. **a.:** novela de Glendon Swarthout. **g.:** Ivan Moffat y R. Rossen. **f.:** Burnett Guffey y Frank Carson (Cinemasc. y EC, por Pathé). **m.:** Elie Siegmeister. **d. a.:** Cary Odell. **mtj.:** William Lyon. **i.:** Rita Hayworth, Van Heflin, Tab Hunter, Richard Conte, Michael Callan, Dick York, Robert Keith, Carlos Romero, James Bannan, Edward Platt, Maurice Jara, Sam Buffington, Arthur Hanson. **pr.:** William Goetz. **pa.:** Goetz-Baroda. **dst.:** COLUMBIA.

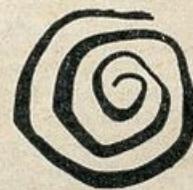
THE WRECK OF THE MARY DEARE (Barco sin puerto). Ver Ficha Técnica en el Nº 1, pág. 48.

ALIAS JESSE JAMES (ídem). **r.:** Norman Z. McLeod. **a.:** Robert St. Aubrey y Bert Lawrence. **g.:** William Bowers, Daniel Beauchamp. **f.:** Lionel Lindon (Deluxec.). **m.:** Joseph J. Lilley. **cn.:** Arthur Altman, Marilyn y Joe Hooven, con letra de Bud Burtson y Dunham. **d. a.:** Hal Pereira y Rolan Anderson. **mtj.:** Marvin Coil y Jack Bachom. **i.:** Bob Hope, Rhonda Fleming, Wendell Corey, Jim Davis, Gloria Talbot, Will Wright, Mary Young, y la actuación especial y breve de Cooper, Bing Crosby, Roy Rogers, Fess Parker, Ward Bond, James Arness y Hugh O'Brien. **pr.:** Jack Hope. **pa.:** Hope Enterprises, **dst.:** ARTISTAS UNIDOS.

1960:

THE NAKED EDGE (Sombras de sospecha). Ver Ficha Técnica en el Nº 8, pág. 40.

NOTA: pese a figurar en algunas filmografías, no incluimos el film "QUICKSANDS", de Jack Conway, para la Paramount (1927), por entender que el actor de ese film fue George y no Gary Cooper. Ha sido productor de uno solo de sus films: **ALONG CAME JONES (TODO POR UNA MUJER)**, (1945) y no se consigna el origen de las películas por ser todas de producción norteamericana, aun cuando algunas de ellas han sido filmadas en México o Inglaterra.



TIEMPO DE CINE es la publicación oficial del Cineclub Núcleo de Buenos Aires, fundado el 20 de agosto de 1954. **Consejo directivo:** Salvador Sammaritano, Héctor Vena, Agustín Mahieu, Alberto Alvarez, Antonio A. Salgado, Josefina Olivi, Armando Bresky y Anastasio Chiloteguy. Núcleo es miembro fundador de la Asociación de Cineclubs de Buenos Aires (A.C.B.A.). De él dependen un Departamento de distribución de publicaciones cinematográficas dirigido por Juan Carlos Bosetti y la Cinemateca Núcleo. Edita, además de esta revista, la colección de estudios monográficos **Cine-Ensayo. Secretaría:** Avda. Gaona 2907, Piso 3º, oficina 4, Buenos Aires, República Argentina, tel. 59-7990.



**EL ESPECTADOR EXIGENTE
DEBE SUSCRIBIRSE A**

TIEMPO DE CINE

**"...TIEMPO DE CINE se afirma como la mejor revista
de cine escrita en español."**

("La Mañana", Montevideo)

**"...TIEMPO DE CINE ha logrado un nivel y un valor
decididamente internacional."**

("Cinema Nuovo", Milán)

**"...imprescindible para el aficionado y confidencial-
mente, para otros cronistas."**

("El País", Montevideo)

El cine

Paramount

presentará en 1963

los films más importantes

del

cine actual

Tel. 35 - 0999

LAVALLE 845

Argentina, \$ 100 ^{ms}/₄
Chile, 1 escudo
Uruguay, \$/8.—
Otros países, u\$s 1.—

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.abira.com.ar

LA TÉCNICA IMPRESORA S. A. C. I.
Córdoba 2240 - Buenos Aires (R. A.)