

# TIEMPO DE CINE

En el 5º. Festival Internacional  
de Mar del Plata

La eterna rebelión de  
Luis Buñuel

El ángel exterminador

Reportaje a tres debutantes

Pierre Kast y la  
"nouvelle logique"

Poema de Torre Nilsson

Cine italiano, hoy

Lola Vivir su vida

Encuesta 1962

Historia del cine  
en 120 films

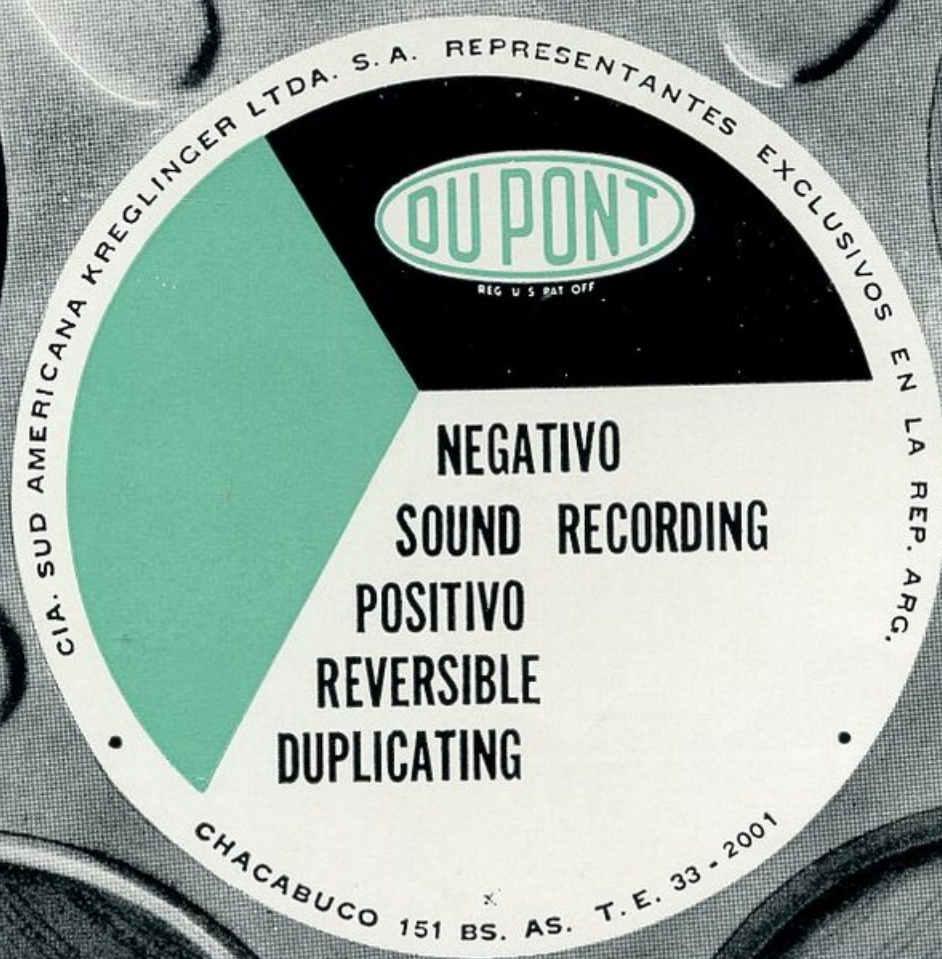




**Películas**

**Du Pont**

**16 y 35 mm.**







**Publicación del Cineclub Núcleo**, editada conjuntamente con **Editorial Guía Práctica / Consejo de Dirección**: Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y Héctor Vena / **Redactores y corresponsales en el exterior**: Homero Alsina Thevenet (Montevideo), Sergio Bravo (Santiago de Chile), Fernando Duarte (Río Maior, Portugal), George Fenin (Nueva York), Marcel Martin (París), Alejandro Sanderman (Roma), Carlos Vieira (San Pablo) y Oscar Yoffe (Génova) / **Secretarios de redacción**: Franco Moggi y Antonio A. Salgado / **Colaboradores**: Juan Carlos Bosetti, Juan Carlos Frugone, Mabel Itzcovich, Fernando Penelas y Ernesto Schoo / **Fotógrafo**: Carlos Gdanský Orgambide / **Dibujante**: Quino / **Viñetas**: Benicio Núñez / Se prohíbe la reproducción de artículos y dibujos sin mención de origen / La publicidad de películas no implica juicio estético acerca de las mismas / Se desea intercambio con publicaciones similares / **Redacción, suscripciones y distribución**: Avda. Gaona 2907, 3º piso of. 4, tel. 59-7990, Buenos Aires, Argentina / **Distribuidor**: Juan Carlos Bosetti / **Publicidad**: Lavalle 1125, 11º piso of. 25, tel. 35-8518 y 8533 / **Representante en Uruguay**: Walter Achugar, Andes 1433, 4º piso, tel. 9 53 52, Montevideo / Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 739.491.

# TIEMPO DE CINE



Luchino Visconti dirige a Burt Lancaster y a Pierre Clementi en una escena de IL GATTOPARDO.

## UN EDITORIAL Y UN POEMA

- 2 Otra vez en la cuerda floja
- 3 Casi requiem, Leopoldo Torre Nilsson

## REALIZADORES CONTEMPORANEOS: LUIS BUÑUEL

- 5 Entrevista a Luis Buñuel, Dereck Prouse
- 7 Una declaración, Luis Buñuel
- 8 La eterna rebelión de Luis Buñuel, Emilio García Riera
- 12 Notas para una biografía de Buñuel
- 13 Ante "El ángel exterminador", Ugo Casiraghi

## NOTAS Y ENSAYOS

- 15 Pierre Kast y la "nouvelle logique", Paul-Louis Thirard
- 22 El sentido de la fotografía, Adelqui Camusso
- 25 Un reportaje para tres debutantes

## HECHOS, CARTAS, POLEMICAS

- 27 Un productor responde: Jorge Alberto Garber, Franco Moggi

- 30 El caso "Los inundados", Horacio Verbitzky
- 49 Carta de Nueva York, George Fenin

## EL OJO DE LA CRITICA

- 23 El eclipse, Franco Moggi
- 33 Vivir su vida, Agustín Mahieu
- 34 Cine italiano, Ernesto Schoo
- 36 Lola, Mabel Itzcovich
- 36 Intolerancia, A. M.
- 37 Divorcio a la italiana, Fernando Penelas
- 37 Hatari!, Juan C. Frugone
- 38 El esqueleto de la Sra. Morales, A. M.
- 38 Tormento sobre Washington, A. M.
- 39 El mundo cómico de Harold Lloyd, F. P.
- 39 Bocaccio 70, Antonio A. Salgado
- 40 Un ejemplo para imitar, F. P.
- 41 Jerry Lewis, J. C. F.
- 41 El amor es asunto privado, E. S.
- 42 De lo nuestro..., A. A. S.

## DATOS Y ENCUESTAS

- 4 Ante el V Festival de Mar del Plata
- 17 Encuesta 1962
- 47 Diccionario de la nueva generación argentina, Salvador Sammaritano
- 50 Fichero de estrenos, Héctor Vena
- 60 Los que pasaron, H. V.

MARZO, 1963

13

En la tapa: Escena de LA TERRAZA, último film de Leopoldo Torre Nilsson.





# OTRA VEZ EN LA CUERDA FLOJA

En otras ocasiones hemos hablado de la grave situación del cine argentino y de sus posibles soluciones. Es difícil hablar de una situación en que muchos tienen responsabilidades, donde las fallas básicas del manejo de la industria se remontan a muchos años y nunca se han examinado a fondo. Es esta una tarea que —desde nuestras páginas— pensamos examinar, recabando además la opinión de todos los sectores.

Un resumen actual nos podría decir que la crisis del cine (como la del país) tiende a un anormal estado de cronicidad. Que la tangible y valiosa renovación producida en los últimos años está a punto de morir de inanición, porque los costos suben y las exhibiciones bajan.

El círculo vicioso alcanza también al sistema de préstamos que contempla la ley del cine: sus condiciones hasta hace poco eran bastante liberales, pero aún así, los productores nuevos (sobre todo los que ambiciosamente se juegan a un solo film de calidad) no pueden afrontar la inseguridad económica de un mercado insuficiente y a la vez hostil. La

exhibición interna de un film argentino de éxito discreto no puede cubrir sus costos.

La conocida evasión de "bordereaux" que sutilmente se efectúa en la capital y con más impunidad en el interior, se suma a la antigua resistencia que los exhibidores practican contra el cine nacional. El círculo se continúa también en el renglón distribución: una sola empresa (Sono Film) posee una red capaz de negociar con cierta fuerza frente a los monopolios de exhibidores. Por eso, los productores independientes tienen dos opciones: la aventura de una distribución débil o la entrega de la misma a la citada empresa (que ha distribuido entre otras *Tres veces Ana* y *La cifra impar*). Hay otra opción, pero esta parece incompatible con la sempiterna desunión de los productores independientes: la reunión de los mismos en un solo grupo, capaz de luchar armónicamente por los fines e intereses comunes. Que teóricamente existen y constituyen su única posibilidad de supervivencia.

Tenemos entonces dos problemas confluyentes: producción deficitaria, ocasional, asfixiada por enemigos poderosos y por su propia desunión; distribución y exhibición deficientes, hostiles, abastecidas por un enorme caudal de films extranjeros, en condiciones que les resultan económicamente ventajosas. En un artículo publicado en *TIEMPO DE CINE 7* (Problemas de la producción independiente) se exponía documentalmente esta situación desigual, donde cada film argentino debe luchar en una relación de 1 a 20 (se estrenan por año cerca de 300 films extranjeros).

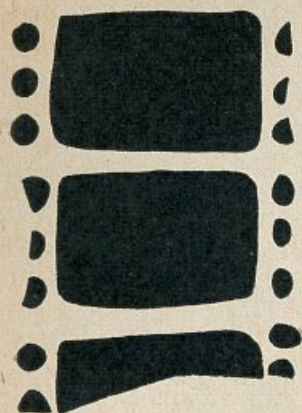
Se halla actualmente en estudio un posible régimen de contratación libre que ofrecería a los exhibidores un mayor incentivo. Pero sus características son peligrosísimas; dejaría en manos de los dos circuitos que manejan el 80 % de las salas la elección de los films. Y ya se puede imaginar qué elegirían. Por otra parte se eliminaría la obligatoriedad de proyección, cláusula de defensa necesaria, aunque hasta ahora el Instituto de Cinematografía no ha encontrado el medio de hacerla cumplir en su plenitud.

Las soluciones particulares podrían ser: 1º: Una distribución independiente (por ahora es casi imposible, dada la débil base económica de la producción seria); 2º: Un cumplimiento estricto de la ley de exhibición (con la prevista resistencia de los trusts de exhibidores); 3º: Establecer una proporción razonable entre estrenos extranjeros y nacionales (en España la proporción es 4 a 1). Este último recurso es el más apropiado y la industria debería sostener ante el I.N.C. su necesidad.

Mientras no se resuelva este problema (y la auténtica promoción de nuestro cine en el exterior), es inútil pensar que el régimen de fomento del I.N.C. pueda fortificar a la industria. Por lo menos en el sector más importante artísticamente, que es el más oneroso. Ante las crónicas deudas de muchos productores (cerca de 100 millones, se dice) el I.N.C. ha establecido la inhibición sobre los avales de las nuevas producciones. Este remedio heroico es de doble filo: unido a las demás incertidumbres económicas del país, puede alejar a cualquier financista de empresas tan inciertas como el cine. Sobre todo, puede significar la cesación de todo film que no posea objetivos puramente comerciales. Sería en cambio una buena medida una vez lograda cierta estabilidad y garantía en la explotación. Por lo pronto, se han paralizado varias producciones y sólo se anuncian algunos típicos negocios de carácter definitivamente antiartístico.

¿Qué camino resta a quienes desean hacer cine con intenciones de calidad? Ante todo luchar porque el I.N.C. pueda defender lo que merece ser defendido. Y unirse, actuar coherentemente, aun llegando a un tipo de producción que por su bajo costo y su nivel de renovación y valentía, pueda sostenerse por sí misma. Es este un camino difícil, lo comprendemos, pero es necesario intentarlo.





# CASI REQUIEM

por LEOPOLDO TORRE NILSSON

Silenciosamente hemos desmontado nuestras máquinas,  
desarmado los lentes y enfundado los chasis  
y borrado el color de las máscaras;  
no demasiado silenciosamente pero si demasiado...  
No nos han alarmado los huecos repentinos,  
no hemos hecho banderas ni estrechado las filas,  
no hemos gemido en plazas ni gritado en pasillos  
por la muerte del nuevo o del viejo;  
¡oh cine que animabas como vientre el futuro!  
¿quién degüella tu sonido de metal argentino?  
¿quién temió la denuncia? ¿quién besó tu mejilla?

Ni siquiera visibles se hicieron tus verdugos,  
apenas avanzados, uno que otro enemigo,  
con ostensible gesto de títere grotesco.  
Apenas un indicio, un sofocón o nada,  
guerra de zancadillas, perdigones de pan o caramelo,  
bofetadas perdidas sin orden ni destino.  
No vimos los ejércitos perfectos, alineados,  
con sus filas simétricas, sus cañones precisos;  
disparábamos films esperanzados  
y veíamos morir nuestros soldados  
de muertes naturales, o pestes naturales,  
o tiros naturales, o naturales, naturales, naturales.

Todavía están humeando nuestros campos,  
haremos explotar estas granadas que calientan las manos,  
ellos están enfrente contando nuestros muertos,  
en sus casas de campo,  
en sus casas de piedra,  
en sus cuentas de banco;  
con sus cárceles prestas, con sus cuarteles llenos,  
condecorando con latas y con yuyos  
a los sobrevivientes.

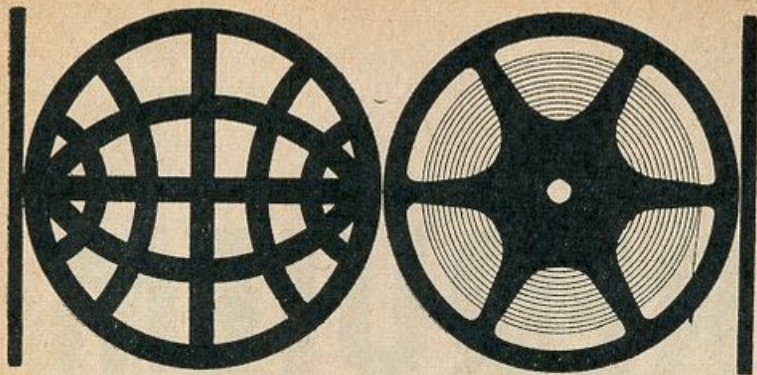
Nos miramos, lo sé, entre la tierra  
y el polvo de esta última trinchera;  
ya les vimos la cara,  
ya sabemos dónde hiere la bala,  
el color del vómito que antecede a la muerte,  
el nombre de la peste y el gusto del azufre.  
¿Cuántos somos? ¿Qué armas?

Por el nuevo y el viejo, por el noble y el bueno,  
sin general, ni cabo, ni soldado, ni rifle,  
yo te demando:

¡Fuego!

(Especial para TIEMPO DE CINE)





## ANTE EL QUINTO FESTIVAL CINEMATOGRA- FICO INTERNACIONAL DE MAR DEL PLATA



Francia participa en el Festival con un film de uno de los padres de la "nouvelle vague", Jean Pierre Melville. En el grabado lo vemos junto a Jean Paul Belmondo en un alto de la filmación de la película que veremos en Mar del Plata: EL SOPLON. (Le doulos).

### PELICULAS QUE PARTICIPAN HASTA EL MOMENTO DE CERRAR NUESTRA

DELICIOSA JUENTUD (Rolf Thiele, Alemania Occidental)

YO TAMBIEN SOY MUJER (Alfred Weindemann, id.)

LA ISLA (Walter Hugo Khouri, Brasil)

LA NINFA (Checoslovaquia)

RAZON Y SENTIMIENTO (corto, Jiri Brdecka, id.)

NOCHE DE VERANO (Jorge Grau, España)

DULCINEA (Vicente Escrivá, id.)

ZABALETA (corto, José López Clemente, id.)

UN NIÑO ESPERA (John Cassavettes, EE. UU.)

EL SOPLON (Jean Pierre Melville Francia)

VOLCANES DORMIDOS (Edouard Luntz, corto, id.)

TIERRA DE ANGELES (György Révész, Hungría)

ARRABAL (corto, Jozsef Kis, id.)

IL SORPASSO (Dino Risi, Italia)

LA PARMESANA Gianni Franciolini, id.)

EL PEQUEÑO DIRECTOR (corto, id.)

LA BARCA (corto, Lino Micciché, id.)

MI VAGABUNDO (Zenzo Matsuyama, Japón)

TIBURONEROS (Luis Alcoriza, Méjico)

TLAYUCAN (Luis Alcoriza, id.)

LA VOZ DEL MAS ALLA (Stanislaw Rosewicz, Polonia)

ALREDEDOR DEL MUNDO EN 20 MINUTOS (corto, Jerzy Kotawsky, id.)

RAFTSMEN (corto, Stanislaw Grabowski, id.)

LOS COLEGAS (U. R. S. S.)

LAS PAYASADAS SERIAS (corto, id.)

LA RATAS (Luis Saslavsky, Argentina)

UN ACTO (corto, Federico Padilla, id.)

### PERSONALIDADES

#### Realizadores

Helmut Kautner, Walter Hugo Khouri, Vincent Minnelli, Joseph Von Sternberg, John Cassavettes, Marcel Carné, Tony Richardson, Dino Risi, Lino Micciché, Emilio Fernández, Luis Alcoriza, Stanislaw Rosewicz.

#### Críticos y teóricos

Antonin M. Brousil, José María García Escudero, Robert Benayoun, Peter G. Baker, David Robins, J. P. Mayer, Morando Morandini y el célebre novelista italiano Vasco Pratolini.

#### Intérpretes

Maria Schell, Glenn Ford, Lizabeth Scott, Shelley Winters, Jack Palance, Jacques Charrier, Danielle Gaubert, Mari Torócsik, Katy Jurado, etc.

Excelentes referencias se adelantan del film húngaro que participará en la muestra. TIERRA DE LOS ANGELES (Az Anayalék Földje) en un film de György Révész según una novela de Lajos Kassák.



# TIEMPO DE CINE

Otorgará, al igual que el año pasado, una distinción al mejor film presentado en la muestra. Además el próximo número de esta revista estará dedicado a este Festival, con notas, críticas, reseñas, entrevistas, fichas filmográficas y comentarios generales.





Buñuel hace indicaciones durante el rodaje de EL ANGEL EXTERMINADOR.

REALIZADORES CONTEMPORANEOS

## ENTREVISTANDO A LUIS BUÑUEL

por

DERECK PROUSE

*He aquí un reportaje no hecho especialmente para TIEMPO DE CINE. Ni muy reciente. Su contexto, sin embargo, aclara el sentido de su inclusión: nada fácil es hallar a Buñuel y, mucho menos, lograr someterlo a un reportaje. Dereck Prouse lo consiguió y si no es poco mérito para él, tampoco lo es para nosotros ofrecerlo a los lectores. Fue publicado por la revista "Sight and Sound", Verano, 1960.*

Luis Buñuel debe ser la persona que menos busca la publicidad en la industria cinematográfica, y cuando la BBC me sugirió filmar una entrevista con él en México de vuelta del festival de Mar del Plata me pareció mínima la probabilidad de que consintiera. Una conversación, sí; una entrevista filmada, nunca. Cuando nos encontramos, admitió que su aceptación le había costado varios momentos de arrepentimiento y que hasta el instante mismo de mi llegada había esperado vanamente un huracán que, entre otras cosas, anulara el proyecto. Fue gratificador encontrar que la primera solución de Buñuel implicaba la violencia. Imposible alejarse mucho tiempo de *L'age d'or*.



Aquellas profecías de treinta años de edad sobre la destrucción de una civilización corroída. ¿aún resumían su actitud hacia la vida? —Sí— contestó rápidamente. —Por supuesto, ahora soy viejo y la violencia se ha ido, pero todavía pienso igual—. Sin embargo, nada es viejo en el rumoroso fluir de afirmaciones tajantes que brota en su pedregosa voz española. Ve pocas películas, y poquísimas aguanta hasta el final. Sólo *Hiroshima mon amour* lo mantuvo firmemente en su butaca y ganó su elogio sin reservas como un genuino avance cinematográfico en forma y contenido.

La intolerancia de Buñuel, irritante desde luego cuando se lanza contra las propias preferencias, tiene sin embargo el peso de una visión protunda y precisa. Por ejemplo, halla ingenuo el contenido intelectual de los films de Bergman, e ingenua su actitud implícita hacia la vida y la muerte; por consiguiente, ve escaso mérito en la fuerza dramática que cubre dicha ingenuidad. Para Buñuel hoy (como en *Cuando huye el día*) el punto culminante del drama se encuentra en la encrucijada de la vida: el momento de la duda. Este es el *climax* de *Nazarín*, cuando el sacerdote que se ha dedicado al ideal de la caridad cristiana pone finalmente en tela de juicio la ética cristiana (la última escena, cuando vacila en aceptar el ananá que una vieja le tiende por piedad desde el borde del camino). “No es tan importante que sea un sacerdote” dice Buñuel. “Yo solo me proponía mostrar un hombre esencialmente bueno presa de la duda”.

Buñuel había filmado en el palacio de Cortés en Cuernavaca, justamente al sur de la ciudad de México, las últimas escenas de *La fiebre monte a El Pao*. (1)

Fue bueno saber que Gerard Philippe había estado contento como un grillo toda la filmación. Buñuel lamentaba tanto como yo que la película hubiera sido tan floja. “Trabajamos meses en el guión” dijo, “pero no importa cuánto trabaje uno en un guión si no hay algo desde el principio. Al principio yo quería filmar *El Fraile*, que para mí tiene gran valor poético y psicológico aparte de su contenido erótico, pero a Philippe no le gustaba. Los dos fuimos débiles. Había ciertos elementos políticos y sociales que me gustaban en la historia, pero por fin se perdieron en el melodrama”.

Un punto que Buñuel desea ardientemente aclarar a sus críticos europeos es la posición del director en México. La mayoría de los films se rueda en 15 días; unos cinco o seis por año pueden tener un plan hasta de 25 días. Él está obligado a aceptar libros simplemente para vivir y mantener a su cosmopolita familia (su inmensamente encantadora esposa francesa, sus dos hijos, uno americano y otro francés). Los salarios son correspondientemente bajos y consideraciones financieras pueden inducirlo a aceptar un pésimo guión, aunque nunca uno que promueva ideas que él no comparte.

Aún ahora, después de muchos años, la industria cinematográfica mejicana no justiprecia debidamente a Buñuel. Los productores (Manuel Barbachano Ponce es una honrosa excepción) se concentran en la tradicional mezcla mejicana de música, violación y cierto aroma de sadismo, y en algún film sobre la Revolución Mexicana para asombrar a los festivales internacionales. La invitación de *Nazarín* a Cannes del año pasado fue una gran sorpresa para la industria, como la invitación de este año a *The Young One* (2), una coproducción mejicano-americana. Buñuel me invitó a la primera exhibición del copión en el enorme estudio, y por una vez se mostró entusiasta acerca de un film propio.

Ubicado en una zona pantanosa de los estados del sur, *The Young One* es un conciso drama referente a un negro que huye de una acusación de violación, un brutal guardabosques y una muchacha de catorce años llena de vida hasta las uñas. Cuando la justicia sureña llega en procura del negro, la

muchacha ha sido seducida por el guardabosques, y el drama del hombre blanco eludiendo la pena capital se yuxtapone al drama del negro que enfrenta el linchamiento a causa de las acusaciones maliciosas de una mujer blanca. Hay una escena engañosamente incidental y realizada en tono deliberadamente menor que es la exposición más inquietante que recuerdo haber visto sobre el familiar antagonismo racial. El negro, capturado y atado, habla con el hombre blanco. Es de noche. El tono es íntimo, esencialmente amistoso, hasta que no comprende que el blanco no se dirige de ningún modo al negro como si fuera un hombre, sino un animal intratable.

Aunque la fotografía de la muchacha es a veces inadecuada en determinadas escenas, me pareció un triunfo como personaje bien dibujado. Y con algo parecido a una sombría diversión, confesaba Buñuel, que casi había cancelado el proyecto después de la primera semana a causa de la incapacidad de la muchacha y de los demás actores de representar las acciones más sencillas con cierto aire naturalista. “Tuve que pedirle a Zachary Scott que sobreactuara para dar alguna unidad a la representación” dice Buñuel. Luego, gradualmente, las tensiones se aliviaron. “Pero en definitiva, agrega, prefiero trabajar con alguien como ella y no con una estrella. Las probabilidades de capturar algo real son mucho mayores.” El film crea una fuerte compasión por los personajes y parece muy alejado de la iracunda piedad de *Tierra sin pan*; y esto a partir de un guión que fácilmente podría haber expresado mera condenación. Buñuel lo reconoce: “Me parece que ahora siento más ternura” dice. De manera que el tiempo transcurrido desde *L’age d’or* algo lo ha cambiado.

Pocos artistas habrá que miren su propio trabajo con mirada tan desapasionada. Le gusta *El*, estudio de paranoia. “Aunque fue filmada tan rápido que si volviera a hacerla sería muy diferente.” De su *Cumbres borrascosas* (3), de la que oí tantos elogios en Francia, dice: “No es buena. Un gran libro; en los viejos tiempos de París era la novela que más admirábamos. Y creo que logré alcanzar en parte su clima en los últimos tres rollos, pero mientras yo estaba afuera les pusieron una vigorosa banda wagneriana. Nadie pide siquiera un poco de pan sin un tremendo *bum bum bum* de fondo.”

Se me ocurre que pocos films de Buñuel se preocupan de evocar específicamente valores mejicanos, (la excepción es naturalmente *Los olvidados*, su primer film importante en México). Buñuel ve poco del país o de la actividad local y crea puramente a partir de su ilimitada vida interior. Cuando dirige en exteriores se detiene en el primer lugar posible, cuanto más cerca de su casa mejor. Mis propias investigaciones turísticas no encuentran ningún eco hasta que súbitamente dijo: “Debe ir a un lugar a unas tres horas hacia el norte: hay un cementerio absolutamente único. Hay algo en el suelo o en el aire que impide la descomposición de los cuerpos, y una vieja de ochenta puede ver allí a su abuela más joven que ella. Es maravilloso. Probablemente me encontrará allí pronto: voy a filmar una escena para mi próximo film”. De modo que, después de todo, Buñuel también es un turista a su modo.

¿Le preocupaba que gran parte de su obra fuera inaccesible en Europa? Difícilmente. “Después de hacer *Le chien andalou* traté de hacer quemar todas las copias. Y espero que cuando muera quemem todo lo que hice. Comparto el pensar del Marqués de Sade. Quiero que me quemem y me tiren a los cuatro vientos. Quiero desaparecer completamente, sin dejar huellas.”

(1) *Los ambiciosos*.

(2) *La joven*.

(3) *Abismos de pasión*.





**LUIS BUÑUEL**

# UNA DECLARACION

1. En ninguna de las artes tradicionales hay un abismo tan ancho entre las posibilidades y los hechos como en el cine. Las películas actúan directamente sobre el espectador: le ofrecen personas y cosas concretas; lo aíslan, mediante el silencio y la oscuridad, de la atmósfera psicológica usual. A causa de todo esto, el cine puede conmover al espectador como probablemente ningún otro arte. Pero también, como ningún otro arte, es capaz de estupidizarlo. Infortunadamente, la gran mayoría de los films de hoy parecen tener este último propósito. Se glorifican en un vacío moral e intelectual: en este vacío el cine parece prosperar.
2. El misterio es un elemento básico de cualquier obra de arte. Generalmente falta en la pantalla. Escritores, directores y productores se preocupan cuidadosamente por evitar nada que pueda conmovernos. Mantienen cerrada la maravillosa ventana del mundo liberador de la poesía. Prefieren argumentos que parecen continuar nuestras vidas ordinarias, y repiten mil veces un mismo drama que nos ayuda a olvidar las duras horas del trabajo cotidiano. Y todo esto, naturalmente, bajo la cuidadosa vigilancia de la moral tradicional, la censura gubernamental e internacional, la religión, el buen gusto, el humor blanco y otros chatos mandamientos de la realidad.
3. La pantalla es un instrumento peligroso y de maravilla, cuando lo usa un espíritu libre. Es una forma superior de expresar el mundo de los sueños, el instinto y la emoción. El cine parece haber sido inventado para la expresión de lo subconsciente, tan profundo es su arraigo en la poesía. Sin embargo, casi nunca persigue estos fines.
4. Raramente vemos buen cine en las producciones colosales o en las obras que reciben el elogio de críticos y público. La historia particular, el drama privado de un individuo no pueden interesar, creo, a nadie digno de vivir en nuestro tiempo. Si un hombre del público comparte las alegrías y tristezas de un personaje en la pantalla, debería ser porque ese personaje refleja las alegrías y tristezas de toda la sociedad y por esto también los sentimientos personales de ese hombre. El desempleo, la inseguridad, el miedo a la guerra, la injusticia social, etc., afectan a todos los hombres de nuestra época y también al espectador individual. Pero cuando la pantalla me dice que el Sr. X no es feliz en su casa y se divierte con una amiguita que finalmente abandona para reunirse con la esposa que se ha conservado fiel, encuentro todo muy moral y muy edificante, pero me es completamente indiferente.
5. Octavio Paz dice: "Si un hombre encadenado solamente cerrara sus ojos, el mundo explotaría." Y yo podría agregar: "Si el blanco párpado de la pantalla solamente reflejara su debida luz, el universo estallaría en llamas." Pero por el momento, podemos dormir en paz: la luz del cine está convenientemente dosificada y presa.





La prisión de los prejuicios en **EL ÁNGEL EXTERMINADOR**.

# LA ETERNA REBELION DE LUIS BUÑUEL



LA EDAD DE ORO.

por  
**EMILIO GARCIA RIERA**

Es bien sabido que el cine mexicano sufrió una época muy difícil. Los intereses comerciales han destruido casi todas las esperanzas suscitadas por su primera fase. Hoy es penoso notar que artísticamente México se encuentra en un nivel muy inferior al de los años 1940-50. La carrera de Emilio Fernández (el Indio), el creador de *María Candelaria*, *La Perla* y *Pueblerina*, terminó bruscamente. Muchos que podrían haber sido auténticos creadores de films —Julio Bracho, Chano Urueta, Roberto Gavaldón y otros— se han visto obligados a seguir una ruta exclusivamente comercial. Nuestro cine produce actualmente unas ochenta películas por año entre las cuales es bastante difícil encontrar alguna de algún valor real. Incluso las películas de "entretenimiento" están completamente desprovistas del menor espíritu de invención y de la más mínima originalidad.

Dentro de este esquema es digna de mención la presencia del productor Manuel Barbachano Ponce, quien, rodeado por un buen equipo, ha dado al cine mexicano tres de sus más importantes obras durante los últimos seis años: *Raíces*, *Torero* y *Nazarín*. Pero, por encima de todo, la presencia de Luis Buñuel, director de *Nazarín*, es verdaderamente excepcional. La colaboración de estas dos personalidades produjo un gran film. Podría decirse que el único mérito de Barbachano es haber dado a Buñuel los elementos necesarios para la producción de *Nazarín* sin interferir en lo más mínimo con la dirección. Sin embargo, ¿puede un productor bien intencionado aspirar a una mayor distinción que permitir el trabajo de un talento creador? No hay duda de que esta pregunta puede contestarse rápidamente si recordamos la forma en que se hacen los films mexicanos, y que los productores son usualmente dictadores omnipotentes. Buñuel gozaba de completa libertad cuando dirigió *Nazarín*, y el resultado ha sido una gran compensación. El controvertido director ha sido casi unánimemente alabado, aun por aquellos que dudaban de su talento. *Nazarín* es universalmente aclamada como una obra maestra y el reconocimiento del Jurado Internacional de Cannes de 1959 lo confirma.

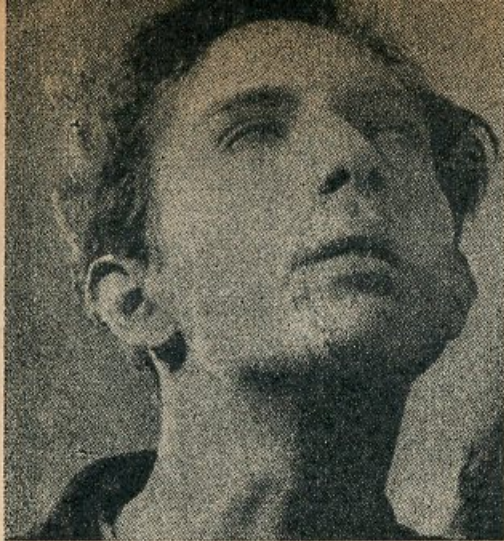
Este parecería un buen momento para una apreciación crítica de la obra de Luis Buñuel. Comenzaremos, pues, con la primera obra y seguiremos hasta la última, *Nazarín*, que es en muchos aspectos el más completamente realizado de sus films. Luis Buñuel nació en 1900 en Calanda, pueblo de Aragón, España. En 1928, en colaboración con Salvador Dalí, realizó su primer film en París: *Un chien andalou*. Mucho se ha dicho y escrito sobre este famoso film. Sin embargo, no es superfluo recordar aquí algunas de sus características ideológicas, así como las del film siguiente, *L'Age d'or* (1930), también producida en colaboración con Dalí, porque la influencia del período surrealista es evidente en la obra subsiguiente de este director.

Como sabemos, las técnicas de producción de los dos films surrealistas arriba mencionados se basan sobre "el montaje incoherente y paradójico de formas y palabras tal como las dictan la casualidad y el subconsciente". (1). Los realizadores deseaban expresar una idea importante: "Desde que la producción mecánica de las imágenes cinematográficas es, a causa de su forma de funcionamiento, de todas las expresiones humanas la que más se asemeja a la conducta de la mente humana durante el sueño" ... el cine ... "parece haber sido inventado para expresar la vida subconsciente, la vida que, con sus raíces, tan profundamente penetra en la poesía" (2).

El período surrealista precedió una actitud revolucionaria y no conformista que, a través de la exageración de lo irracional, atacaba todos los valores morales, jurídicos, religiosos y políticos establecidos por la razón humana. (Actitud típica de una época donde la precariedad de dichos valores ha sido tan claramente revelada.)

En relación con este período surrealista, es fácil hoy hablar de ingenuidad o de nihilismo inútil. El triste camino seguido por algunos surrealistas como Salvador Dalí podría hacernos pensar lo peor acerca del esfuerzo estético hecho para destruir los fundamentos más sólidos de la realidad aparente. Pero, en el caso de Buñuel y de algunos otros surrealistas, la actitud de rebelión se ha mantenido como una firme actitud moral. Han pa-





## EL PERRO ANDALUZ.

sado treinta años desde *Un chien andalou*, pero Buñuel se ha conservado el mismo en muchos aspectos importantes. Yo diría que el único cambio es haber dado a su eterna rebelión una expresión artística más completa y comprensiva, y por lo tanto más poderosa. Pero no nos adelantemos.

Después de terminar sus primeros dos films, Buñuel firmó un contrato con la Metro Goldwyn Mayer y se trasladó a Hollywood en 1930. Este contrato era por seis meses pero sólo se quedó allí cuatro. De vuelta en España en 1932, hizo la única película producida hasta ahora en su país, *Tierra sin pan*. Este film documental se desarrolla en Las Hurdes, una región pobrísima de España. Buñuel exhibía la horrible miseria de sus habitantes, despreciando todos los detalles pintorescos. Por ejemplo, los funcionarios de la República Española le reprochaban su negativa a filmar los coloridos trajes nativos. En lugar de hacer esto, Buñuel aprovechó un casamiento local para fotografiar un ritual salvaje y verdaderamente irracional. Los invitados, a caballo y a todo galope, arancaban con las manos desnudas las cabezas de pollos colgados. Buñuel pintaba una dura realidad. Al mismo tiempo tomaba elementos irracionales e incomprensibles para conmovir las bases de las ideas del espectador sobre el buen gusto, la moral y la decencia establecida, todo lo que Buñuel asocia con el conformismo.

En *Tierra sin pan* Buñuel encuentra lo irracional dentro de la realidad misma. No la crea por medio de un montaje paradójico e incoherente. Esta es la principal diferencia entre *Tierra sin pan* y los films anteriores. Este último film marca un importante paso en la carrera de Buñuel en la medida en que prueba la posibilidad de expresión sin la necesidad de rechazar la realidad objetiva. Y debemos decir que ha sido a través de la representación de esta realidad objetiva que el realizador ha encontrado un medio de comunicarse efectivamente con el auditorio, liberándose así de los públicos limitados y snobs que se divertían antes que espantarse con sus films surrealistas. No es por mera coincidencia que *Tierra sin pan* fue el primer film hecho por Buñuel sin la cooperación de Salvador Dalí. El gobierno derechista de España en el poder en ese momento prohibió la exhibición de *Tierra sin pan*. Buñuel no hizo otra película hasta 1946.

En 1939 volvió a viajar a los Estados Unidos. Esta vez llegó como Asesor Técnico de películas sobre la Guerra Civil Española. En Nueva York trabajó con Kenneth McGowan en el Museo de Arte Moderno dirigido entonces por Nelson Rockefeller. Su tarea era meramente burocrática: producción de versiones en lenguas extranjeras de films de propaganda de guerra. De allí pasó a la Warner Brothers como productor de versiones extranjeras. Los tres meses con la Warner Brothers estuvieron dedicados exclusivamente al

## LA TIERRA SIN PAN.



doblaje de los films. Al final de la guerra fue a México.

En México Buñuel produjo sus obras más importantes. Sin embargo, los comienzos no fueron de ningún modo promisorios. En 1946 dirigió un film típicamente comercial, *Gran casino*, para gloria de sus dos populares estrellas, Libertad Lamarque y Jorge Negrete. Buñuel tenía que sobrevivir y se dispuso a aceptar cualquier trabajo cinematográfico siempre que no transgrediera su propia moralidad. *Gran casino* es considerada por su director un sencillo e inofensivo torneo entre Negrete y Libertad para ver cuál de los dos puede cantar más tangos durante los 90 minutos del film. Una filmación limpia, y nada más. Por otra parte, Buñuel ha evitado siempre las expresiones sentimentales. Los besos son extremadamente raros en sus films. En *Gran casino* los evitó haciendo que su cámara buscara elementos narrativos que los sustituyeran sarcásticamente. Buñuel considera inmoral lo meramente sentimental.

Tres años pasaron antes que Buñuel volviera a trabajar en cine. En 1949 dirigió *El gran calavera*, cuya trama se basa en una comedia del escritor español Adolfo Torrado.

Durante sus épocas libres Buñuel recorría la ciudad de México. La pobreza de muchos de sus habitantes lo impresionó pro-



## LOS OLVIDADOS.

fundamente, como es natural para un hombre que, mientras buscaba lo irracional, nunca consideró razonable que una sociedad hipócrita hablara enfáticamente del orden y las buenas costumbres, pero permitiera al mismo tiempo, en México y en otras grandes ciudades, situaciones como las pintadas en *Los olvidados*.

Decidido a hacer un film sobre la vida de los niños abandonados, Buñuel consultó pacientemente, con gran diligencia los archivos de un reformatorio local. El argumento de *Los olvidados* se basa en casos reales. Este film producido en 1950, es tal vez el primer film mexicano filmado en la capital. (Las mejores películas de Emilio Fernández fueron rodadas en localidades rurales.) En *Los olvidados*, como en *Tierra sin pan*, Buñuel muestra la triste condición de los pobres sin embellecerlos, porque si hay algo que odia es esa dulzura artificial impuesta a los pobres que tan frecuentemente vemos en el cine tradicional. Si, como suele ocurrir en las películas, los principios morales aprobados por la sociedad convencional son cuidadosamente observados por los miembros de las clases más pobres (la muchacha que guarda su honor, el borracho de buen corazón, etc.), entonces esos principios tienen una validez universal. Buñuel se esfuerza en demostrar lo contrario. Los caracteres adultos de *Los olvidados* no sólo son pobres materialmente sino también moralmente: la madre envilecida que se entrega al amigo del hijo, el ciego cruel y despiadado, el campesino que abandona a su hijito. En un ambiente como el de *Los olvidados* los principios morales no conservan sus valores. Sin embargo, Buñuel llena sus films de ternura por los niños. Como Claude Mauriac lo ha señalado, en Buñuel hay un sentimiento de indignación comparable al de Iván Karamazov, el personaje de Dostoiévski para quien nada justificaba el sufrimiento de un niño. Esto da a *Los olvidados* verdadera fuerza poética, una fuerza que no sólo se debe a las escenas surrealistas del film. Estas escenas, que representan la visión estrictamente subjetiva del soñador y que poseen una composición dramática que ya

conocemos objetivamente, no se cuentan entre las mejor logradas de Buñuel y están sobre todo destinadas a proporcionar alivio estético.

*Los olvidados* fue estrenada en la ciudad de México y el público la recibió con gran indiferencia. En 1951 recibió el premio del Festival de Cannes. Repuesta en México, en otro cine y después del reconocimiento de Cannes, tuvo mejor acogida. Buñuel había dado su primer paso firme. Hoy todavía está orgulloso de *Los olvidados*, la película que preparó tan cuidadosamente y durante tanto tiempo; sin embargo, lo avergüenzan ciertas concesiones sentimentales, por ejemplo la escena en que el director del reformatorio proclama dramáticamente: "¡Ojalá pudiéramos cerrar las puertas a la pobreza!" Y, en verdad, la secuencia del reformatorio no se conforma a las características generales del film.

Buñuel empezó a tener trabajo en abundancia. Ese mismo año (1950) colaboró con Luis Alcoriza en el guión de un insignificante film dirigido por Julián Soler: *Si usted no puede, yo sí*. Buñuel ni siquiera recuerda el argumento de este film. Además, dirigió una película melodramática, *Susana*, que, según Buñuel, no hubiera sido tan mala si hubiese tenido un final menos forzado y convencional. El dramaturgo Rodolfo Usigli era el autor del guión y fue la primera colaboración de Usigli y Buñuel. Luego veremos cómo estas dos personalidades chocaron en *Ensayo de un crimen*.

En 1951 Buñuel realizó tres films. De los dos primeros, *La hija del engaño* y *Una mujer sin amor*, poco puede decirse. Estaban sólo destinados a alimentar a sus realizadores. El tercero es la famosa *Subida al Cielo*. Este film, presentado en Cannes en 1952, es, a primera vista, una comedia de costumbres inspirada en los personajes populares del sudoeste de México. Sin duda es un film gracioso y atractivo; pero en cierto modo indicaba un retroceso en la carrera de Buñuel. La escena clave, violenta y erótica, está compuesta con el montaje incoherente y paradójico característico del periodo surrealista, pero en este caso, no hay justificación para el onirismo. El film es, sin embargo, agradable y sugestivo. Temimos, empero, que Buñuel se inclinara hacia el esteticismo y el arte purista; y aunque nos equivocamos, tuvimos un mal momen-



## ROBINSON CRUSOE.

## SUBIDA AL CIELO.







ENSAYO DE UN CRIMEN.



LOS AMBICIOSOS.



EL BRUTO.

CELA S'APPELLE L'AUREORE.



to. *Subida al cielo* había sido producida con el capital de un distinguido poeta español, Manuel Altolaguirre, coautor con Juan de la Cabada del guión. Desgraciadamente, la fortuna de dicho poeta era cambiante y Buñuel y el film fueron víctimas de uno de esos cambios. Por esto, *Subida al cielo* fue apresuradamente terminada, es decir que quedó sin terminar. Desde un punto de vista artístico, 1952 fue un buen año para Buñuel. Durante este año realizó *Robinson Crusoe* y *El*. Antes había dirigido *El bruto*, una sombría historia acerca de un personaje interesante para Buñuel, un obrero de un matadero. Pedro Armendáriz desempeñó erráticamente el papel principal. En realidad, el fracaso artístico de este film fue causado en gran medida por los actores. En *El bruto* hay una gran distancia entre lo que Buñuel quería y lo que se produjo.

Pero con *Robinson Crusoe*, Buñuel consiguió un gran triunfo. Este film se realizó en parte con capital privado americano, y aparentemente conformó los deseos del director. Buñuel halló que la conocida obra de Defoe se prestaba para la producción de un trabajo experimental. Las circunstancias extraordinarias de la vida de Robinson ofrecen una base única para la exploración de su vida interior, en sus motivaciones irracionales y subconscientes. En este hombre solitario los instintos y los atavismos de las primeras impresiones infantiles, tan importantes para los psicoanalistas, se expresan sin limitaciones. Por ejemplo, en la conmovedora escena donde el protagonista, febril y delirante ve una fuente que no puede alcanzar y aparece la imagen de su padre, que le había aconsejado no viajar y con quien Robinson tiene un complejo de culpa. Además, cuando Viernes viste unas ropas de colores, el instinto sexual de Robinson se despierta. No hay alusión a la homosexualidad, aunque nos queda el sentimiento de que la homosexualidad es explicada por la irracionalidad del subconsciente. Uno podría decir, por muchas causas, que el personaje de Robinson ha sido especialmente creado para Buñuel. Porque, como volveremos a verlo cuando comentemos *El*, es precisamente mediante personajes excepcionales, alienados por las circunstancias de las normas elementales del sentido común y la moralidad cotidiana que Buñuel suele penetrar en las regiones misteriosas y por tanto poéticas del ser humano. Para Buñuel esta poesía y este misterio equivalen a lo que "completa y amplifica la realidad tangente" y "aumenta el conocimiento de cosas y seres... abriendo el mundo maravilloso de lo desconocido" (4). Pero, naturalmente, la "realidad tangente" no es excluida. *El* es la historia de un paranoico que ve la realidad deformada a su propio modo con respecto a la realidad que todos los demás ven. (Se refiere a un caso que ha llegado al extremo de la visión subjetiva, diferente de aquella que Buñuel supone en las demás personas). El paranoico de *El* sufre constantes obsesiones con que atormenta a su esposa. Pero el punto interesante de este personaje es que además de loco es un perfecto caballero, completa e impecablemente adaptado a las normas morales y religiosas más aceptadas y tradicionales. En realidad, el paranoico y el ciudadano bien intencionado son dos facetas de un tipo social definido, el parásito. Entre ambas facetas hay una interrelación y sobre ella descansa el valor del film como crítica social. Buñuel ataca la moralidad hipócrita de la burguesía parásita al exponer los impulsos irracionales de un paranoico que, al mismo tiempo, es un representante de la burguesía y que, a pesar de sí mismo, no puede dejar de ser "un poeta".

Me gusta esta interpretación del film, aunque aparentemente Buñuel no se propuso decir tanto. Sin embargo, Buñuel no se sorprende ni disgusta cuando, a causa de la naturaleza de su arte que es en gran medida intuitivo, se dan a sus films variadas interpretaciones. Esas interpretaciones son legítimas y totalmente justificadas aun cuando no hayan sido previstas por el realizador. De este modo, la interpretación que hemos hecho de *El* se parece en ciertos aspectos, según el mismo Buñuel, a las interpretaciones de dos críticos a quienes respeta, Georges Sadoul y Ado Kyrou. Pero Buñuel, sin embargo, habla favorablemente de este film porque es un registro bien documentado de un caso patológico incurable. El final es admirable: el protagonista, confinado en un monasterio, promete humilde-

mente a uno de los monjes conducirse bien y dedicarse a la lectura de libros píos. Pero al retirarse, sus pasos zigzagueantes lo denuncian, pues caminar en zig-zag es allí un síntoma de la paranoia que nunca lo abandonará.

Esta exposición completa, detallada y documental de un proceso psicopático le pareció increíble al público. La exhibición del film fue muchas veces recibida con risas. Esto confirmaba para Buñuel, el hecho de que el cine tradicional ha cultivado en el gran público un gran apego a lo convencional, lo superficial y lo falso. En *El* su director suprimiría de buena gana lo que llama la "parte melodramática". Se refiere a la escena que precede al casamiento del protagonista: es una intriga romántica referente a la futura novia del paranoico, un viejo amigo de ella y el paranoico mismo. Aunque estemos de acuerdo con Buñuel al respecto, *El* es uno de sus films más sugestivos. Personalmente, considero que *El*, *Los olvidados*, *Ensayo de un crimen* y *Nazarín* son sus obras más importantes.\*

En 1953 Buñuel tuvo la oportunidad de realizar una de sus ilusiones más queridas: una versión cinematográfica de la famosa novela de Emily Brontë, "Cumbres borrascosas". El film de Buñuel se llamó en la versión mexicana *Abismos de Pasión* y fue un resonante fracaso, probablemente el fracaso más profundamente sentido de Buñuel. Una vez más un reparto heterogéneo frustró los deseos del director. Además la banda sonora de Raúl Lavista estallaba en motivos wagnerianos en los momentos más inoportunos. Debemos advertir, sin desmedro de la responsabilidad del director, que la organización del cine mexicano reduce al director al carácter de un mero elemento en la producción del film: notoriamente el director no elige los actores ni compagina su película. No se hacen maquetas previas de la escenografía y el director se ve obligado a usar lo que los escenógrafos han armado sin consulta previa. Este sistema impone una seria desventaja a realizadores como Buñuel que planean de antemano y detalladamente las imágenes del argumento que filman. Buñuel, trabajando con actores cuyos rostros no correspondían a lo que él imaginaba para los personajes de Emily Brontë, y por añadidura ocupados en sobrepasarse mutuamente, aunque eso diera al film barato corte melodramático, se resignó, y lo que pudo ser un gran film no lo fue. Sin embargo, Buñuel cree que su obra refleja mejor el espíritu de Emily Brontë que la producción de 1939 de William Wyler con Laurence Olivier y Merle Oberon.

En 1953 Buñuel hizo también *La ilusión viaja en tranvía*, un film gris en que muchos hemos percibido una influencia neorrealista. En efecto, el tema es muy similar al de *Muchos sueños por la calle*, film italiano de Mario Camerini que se podría considerar, aunque no muy estrictamente, neorrealista.

La película de Camerini se refiere al robo de un auto: la de Buñuel ocurre en México y un tranvía es robado en circunstancias muy parecidas a las del film italiano. Buñuel, aclaremos, jamás vio la película italiana, y además siempre se opuso ideológicamente al movimiento neorrealista. El "neorrealismo", ha dicho Buñuel, "ha introducido en la expresión cinematográfica varios cambios que se limitan a enriquecer su lenguaje. La realidad neorrealista es incompleta, oficial, razonable, pero la poesía, el misterio... están completamente ausentes de sus producciones. El neorrealismo confunde la fantasía irónica con lo fantástico y el humor negro." (5) En esta última frase Buñuel parece referirse a *Milagro en Milán*, de De Sica. Buñuel está en contra de las teorías que se reflejan en estos films, porque dichas teorías, para probar sus puntos de vista, tienden a limitar la expresión de la realidad y a destruir su sustancia. La verdad es que *La ilusión viaja en tranvía*, neorrealista o no, fue enteramente filmada en la calle y carece sorprendentemente de color. Es esta falta de color y de invención lo que caracteriza muchos film neorrealistas.

En 1954 Buñuel continuó trabajando con mala suerte. *El río y la muerte* fue un film con pretensiones didácticas que el director rechazaba. Muchos pensaron que después de tantos fracasos la carrera de Buñuel empezaba a declinar. Pero un

\* *Nazarín* es el último film de Buñuel visto por el autor.



año después dirigió *Ensayo de un Crimen*, basada en el relato de Rodolfo Usigli sobre Archibaldo de la Cruz, a quien Buñuel consideraba un típico ejemplo de parasitismo social.

El argumento comienza cuando Archibaldo, de niño recibe como regalo de su madre una caja de música con un extraño poder: basta tocarla para provocar la muerte de la persona que desee. De este modo, Archibaldo "mata" indirectamente a su nodriza. La mujer cae víctima de una bala revolucionaria perdida y al caer sus piernas quedan desnudas. La unidad de los elementos eróticos con la muerte es evidente a lo largo de todo el film. Archibaldo crece y, ya maduro, reencuentra la cajita de música; con ella provoca "indirectamente" una serie de muertes siempre relacionadas con su vida erótica y de las cuales se siente sinceramente culpable. Archibaldo se entrega a las autoridades, que naturalmente lo ponen en libertad, y Archibaldo se casa con la única muchacha que no ha visto su víctima. La muchacha pasa la prueba porque cuando el asesino decide actuar por una vez directamente, una casualidad la salva. Archibaldo quema una muñeca que reemplaza simbólicamente a la muchacha que estuvo a punto de ser su víctima. Es un film difícil y complejo que se presta a las más diversas interpretaciones simbólicas. El único punto claro y sobresaliente es el retrato de la figura central; un asesino que desea y goza la muerte de sus semejantes, pero que, sin embargo, es completamente inocente ante los ojos de la sociedad, a tal extremo que el final del film lo muestra acercándose al goce de un futuro feliz y apacible. Es un caso de monstruosa impunidad. Si, en cambio, como ocurre en cierto tipo de films, la justicia se hubiera impuesto, aun una justicia no humana mostrada con cualquier recurso cinematográfico, Buñuel habría cometido una grave transgresión de sus principios. No es difícil llegar a la conclusión de que la sociedad sólo castiga los crímenes menores y los menos premeditados, porque la sociedad se gobierna por una serie de principios que sólo toman en consideración las características más superficiales del ser humano. Es curioso e instructivo saber que Rodolfo Usigli no estaba de acuerdo con el significado dado por Buñuel a su relato original. Usigli simpatizaba con su personaje, Archibaldo, que según él poseía una serie de virtudes muy caras para cierto tipo de burguesía decadente. Usigli justificaba estéticamente los crímenes de Archibaldo, repitiendo las palabras huecas y conformistas que ya hemos oído, "el crimen considerado como una de las bellas artes"... etc. Lo único cierto es que cuando se mencione *Ensayo de un crimen*, el nombre que vendrá a nuestra mente no será el de Usigli, sino el de Buñuel. El film es excelente. Esta vez el realizador logró dar a su obra completa unidad sin concesiones. El desarrollo es brillante y uno de sus críticos dijo justiciariamente: "el film avanza hacia lo maravilloso cada vez que su camino parece ya establecido... lo maravilloso se mezcla con lo real y extrae de lo real una fuerza que nos conmueve." (6).

En ese mismo año, 1955, Luis Buñuel fue a Francia a dirigir *Cela s'appelle l'aurore*, uno de los films que él encuentra más satisfactorios. Infortunadamente no se pasó en México, y debo limitarme a citar a uno de los críticos favoritos de Buñuel, a Georges Sadoul (que era surrealista en los tiempos de *Un chien andalou*). Sadoul al describir el film dice: "Un hombre, esclavo de su vida rutinaria y de sus propios prejuicios, llega a comprender a través del drama de su vida que debe acercarse a la verdadera libertad, al amor y a la gente no porque considere que ésta es su obligación, sino porque su propio temperamento se lo exige." (7) Sadoul habla del film como un modelo de pureza. Buñuel dice de la novela de Emmanuel Robles sobre la cual está basada: "Es un relato perfectamente puro".

El año siguiente, 1956, Buñuel realizó un film franco-mexicano. *La mort en ce jardin*. Rodado en México, no se pasó allí, y por lo tanto no poseo elementos para juzgarlo.

Y en 1958 Buñuel creó *Nazarín*.

*Nazarín* se basa en una novela del famoso escritor español Benito Pérez Galdós (1843-1920), considerado por muchos el mayor novelista español después de Cervantes. Sus libros tienen un lugar prominente en la biblioteca de Buñuel, tanto

como en las de muchos españoles. Liberal de ideas sanas, claras y profundas, Galdós es autor de una copiosa obra que incluye los famosos Episodios Nacionales, referentes a la historia de España en el siglo XIX. Sus biógrafos estiman que Galdós creó 8.000 personajes perfectamente definidos. Es natural que esta galería atrajera a Buñuel y, entre ellos, el protagonista de la novela homónima, Nazarín, posee características particulares que explican la especial atracción sentida por el realizador.

El film se desarrolló en México y no en España, como la novela. A pesar de esto, Buñuel se conserva extremadamente fiel a la intención del autor en cuanto al carácter de los personajes. Nazarín es, en el film, un humilde y amable sacerdote joven que vive en una sórdida posada mexicana de 1900. Es la era de Porfirio Díaz, cuyos poderes oligárquicos sugiere Buñuel a través de la atmósfera deliberadamente sombría del film. Nazarín, que vive de limosnas, se encuentra obligado a dar refugio en su cuarto a una pobre prostituta llamada Andara. La policía la persigue, acusándola de haber apuñalado a otra mujer. Nazarín, además, se preocupa por una sirvienta histérica, Beatriz, que ha sido abandonada por un hombre a quien ama y desprecia al mismo tiempo. Encontrándose de pronto perseguidos por las dos mujeres. Nazarín se ve obligado a abandonar la posada. Viaja entonces como Don Quijote, tratando de ser bueno con todo el mundo: todo le sale mal. Trata de encontrar trabajo en el ferrocarril y provoca un conflicto entre los obreros; cura a una niña enferma y consigue que las parientas de la chica, mujeres ignorantes y supersticiosas, lo adoren históricamente como a un mago capaz de hacer milagros; en una ciudad devastada por la peste no logra ayudar a nadie porque su ayuda "espiritual" nada significa para personas que sobre todo, desean seguir vivas.

Por fin cae en una cárcel. Su compañero, un ladrón sacrilego, le dice: "No somos útiles de ninguna manera, ni tú que tratas de hacer el bien, ni yo que hago el mal". Nazarín padece su primera duda. Acompañado por un guardia, camina por la carretera: Beatriz pasa a su lado en un coche, acompañada por su despótico amante. Luego una mujer humilde le ofrece una fruta, y sólo este acto desinteresado parece revivir su fe. A primera vista, lo que le ha ocurrido a Nazarín es que su fe en lo divino se ha convertido en fe en lo humano. Esto podría ser exacto en su sentido más amplio, pero no dentro de los límites temporales del argumento del film. Dentro de estos límites, Nazarín cree haber recuperado efectivamente su antigua fe en lo divino al recibir la fruta que la mujer le alcanza, después de un momento de duda. Ese momento de duda es suficientemente expresivo para comprobar que Buñuel, enemigo de todos los dogmas, indica que esa duda será inevitablemente seguida por muchas otras. En efecto, lo que Nazarín siente cuando escucha al ladrón sólo es el principio de un proceso psíquico que resultará en la pérdida total y completa de la fe de Nazarín.

El redoble de tambores durante la última escena del film simboliza el Calvario que aguarda a Nazarín, el Calvario que espera no a los que tienen fe, sino a los que se rebelan contra ella y adquieren ese nuevo tipo de fe representado por la rebelión. Al comienzo, Nazarín, como todos los hombres dogmáticos, tiene una escala de valores simplificada al máximo. El bien y el mal son, para él, cosas perfectamente definidas. Buñuel toma al hombre y lo confronta con la realidad, que él, el director, ve llena de contradicciones y misterios. Nazarín siente que el significado de las cosas lo abandona; Buñuel no trata de explicar ese significado. Uno de los importantes efectos del film es el contraste entre el protagonista y el mundo que lo rodea, un mundo donde un enano jorobado es capaz del amor platónico más emotivo, donde una mujer se enamora desesperadamente del hombre que la hace sufrir; un mundo habitado por imágenes obsesivas transfiguradas por la visión subjetiva. Cómo podemos explicar razonablemente, por ejemplo, que una niña llorando, arrastrando una sábana, sugiera toda la desolación y el desastre de una ciudad atacada por la peste?

*Nazarín* es una película clave en la medida en que da una clara imagen del pensa-

(Sigue en la pág. 64)



LA MORT DANS CE JARDIN.



ÉL.



LA JOVEN.

NAZARIN.





# NOTAS PARA UNA BIOGRAFIA DE BUÑUEL

## 1900: LOS TAMBORES DE CALANDA

El 22 de febrero, Luis Buñuel Porteles nace en Calanda, población de la provincia de Teruel, donde su familia posee grandes propiedades. El es el mayor de una familia de siete hijos. Sus padres pertenecientes a la alta burguesía (su madre poseía incluso algunos blasones de nobleza) sueñan con brindarle una buena educación.

Se instalan en Zaragoza pero el joven Luis, todos los años, pasa largas jornadas en Calanda. Esos lugares fantásticos, situados en la sierra, impregnaron su imaginación hasta el punto de inspirar en su obra posterior, ciertos paisajes que le serán predilectos. El parque repleto de estatuas, donde se desarrolla una secuencia de *La edad de oro*, es similar a uno que sabía recorrer habitualmente el joven Buñuel en Calanda.

Luis nunca falta a las ceremonias de la Semana Santa. Participa incansablemente en las procesiones, desfiles y observa piadosamente el ritual. Luego, también en *La edad de oro*, recordará a esos 500 tambores que resuenan, ensordecedores, una jornada entera en la sierra cada año. Mucho tiempo después estos tambores serán la impresionante música de fondo que coronará la última secuencia de *Nazarín*. Su devoción es ejemplar. Muy joven, se viste de sacerdote y celebra la misa para jóvenes menores que él, en privado. En público es monaguillo y conta en el coro de la iglesia.

## 1916: JESUITAS E INSECTOS

A los dieciséis años ingresa en un colegio de jesuitas. Estudia francés y se revela, en todos los aspectos, como un alumno modelo. Los jesuitas lo cubren de recompensas, le ofrecen la corona de laureles y el título de Emperador o Cónsul cartaginés (sic). De esta educación retendrá el secreto de una sutileza intelectual (muy sensible en sus obras recientes) y que despistará y confundirá, más de una vez, a sus críticos.

Luis, como todos los adolescentes, es aprisionado por fantasías diversas, que dejarán huellas indelebiles en su obra posterior. Se apasiona por la entomología y estudia a todos los animales en general. Hay siempre algún huésped insólito en su cuarto: un coleóptero gigante, una rata o una culebra. En *Abismos de pasión* uno de sus protagonistas es entomólogo.

Pero la preocupación religiosa lo obsesiona. Se aprende de memoria ciertos pasajes de las Sagradas Escrituras (las que luego se repetirán en algunos de sus films) y no duda en variar su régimen alimenticio según las prescripciones de la doctrina. Las revelaciones del arte las percibe a través de los gustos del siglo 19, aunque formará una excelente discoteca de jazz. Durante muchos años será un fanático wagneriano. En principio, la proyección de *El perro andaluz* debía estar acompañada por la música de *Tristán e Isolda*. Se vuelve a oír la misma música en *La edad de oro* y en *Abismos de pasión*, aunque en esta última, según sus declaraciones a Derek Prouse, él fue ajeno a su inclusión. Las referencias literarias y plásticas tomadas del siglo anterior no faltan en su obra.

Pronto, después de su bachillerato, Luis Buñuel estará maduro para el surrealismo.

## 1917: SURREALISMO, CINECLUBISMO Y TEATRO EN MADRID

Se comete un grueso error cuando se afirma que Buñuel no conoció el surrealismo hasta llegar a Francia. En efecto, desde su instalación en Madrid a los 17 años de edad, se encuentra de pronto inmerso en un ambiente intelectual singularmente diferente. En la residencia de estudiantes las actividades culturales se multiplican. Buñuel emprende la organización de algunas sesiones cinematográficas.

Realizada de 1920 a 1923 esta iniciativa convierte a Buñuel en uno de los precursores del movimiento cineclubista europeo.

Bajo la influencia de su amigo Federico García Lorca se interesa también por el teatro. Como actor, Buñuel interpreta en la residencia el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla. Solamente una vez fue director teatral. Fue para la "première" mundial de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, que tuvo lugar en La Haya en 1926. Su experiencia de marionetista le fue de incalculable valor, pues como se sabe, la hermosa obra de Falla incluye marionetas y personajes reales.

En la residencia Buñuel cultiva la amistad de Rafael Alberti, Salvador Dalí, Jorge Guillén, José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna.

Estas actividades no le impiden seguir ocupándose de sus estudios regulares, si bien es cierto que cuando aconsejado

por su padre se presentó a un examen para la carrera de ingeniero agrónomo fue aplazado dos veces. Más tarde es admitido en la escuela de ingeniería industrial, pero expresa a su padre el deseo de elegir otra carrera. Este accede y Luis opta por el estudio de la filosofía y las letras. A los dos años termina sus estudios con las más altas distinciones. Nada de esto le hace olvidar de su gusto por los insectos. La residencia estaba situada enfrente del Museo de Ciencias Naturales, institución dirigida entonces por el sabio entomólogo Don Ignacio Bolívar. Buñuel se convierte en uno de sus alumnos preferidos. (Las referencias a esta fuente son demasiado numerosas para volver sobre ellas). Buñuel también practicaba el arte del box. Era amateur y peso pesado.

## 1923: A PARIS

En París la personalidad de Buñuel se afirma. Ya sus compañeros de la residencia madrileña lo habían familiarizado con los métodos de los precursores del surrealismo. Su reunión con el grupo de André Breton se produce por una lenta asimilación y no por un choque brutal. Sin embargo su actividad surrealista permanece un tanto al margen. A pesar de impregnarse de sus doctrinas, de escribir, firmar documentos colectivos, no se integra verdaderamente con el movimiento.

En esa época se convierte en asistente de Jean Epstein, el que no puede ser tachado, precisamente, de estar influenciado por el frenesí surrealista. Trabaja junto a Epstein en *Mauprat* (1926), *La sirene des tropiques* (1927) y *La caída de la casa Usher* (1928).

## 1928: EL PERRO ANDALUZ

Durante toda su estada en Francia (1923-1932) Buñuel no cesa de conservar contactos estrechos con España. Varias veces al año regresa a Calanda, a Zaragoza o a Madrid. Allí se vuelve a encontrar con los viejos amigos de la residencia y escribe para una importante revista, "La gaceta literaria", artículos sobre cine, continuando así una actividad de crítico cinematográfico que ya había iniciado en sus años de la residencia. En 1928 contribuye a la buena marcha del primer cineclub español "oficial" dando varias conferencias y enviando películas desde París. En ese año filma allí *El perro andaluz*, una de las obras maestras de la vanguardia, "hermoso como el encuentro de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección" según la frase-consigna de Lautréamont aplicable al sentido del film. Sus trabajos cinematográficos lo llevan también a España. Allí filma el prólogo de *La edad de oro* (1930) "un ensayo de explicación del mundo a través de Freud, Lautréamont, el Marqués de Sade y Karl Marx" (Sadoul). Después de un intermedio hollywoodiano vuelve a su suelo natal para realizar *La tierra sin pan* (1932) que la República Española todavía gimiente se ocupó en prohibir. Esta lacerante pintura del extraño país de Las Hurdes, la más miserable región de la misérrima España explica y preanuncia la guerra civil durante la cual los falangistas fusilaron al amigo de Buñuel, el poeta García Lorca, mientras Dalí (el guionista de *El perro andaluz* y *La edad de oro*) pintaba en Nueva York el retrato del embajador franquista.

## 1932: INTERMEDIO EN HOLLYWOOD

El encanto de este período que evocamos proviene de haber tenido su origen en *La edad de oro*. Los agentes de la Metro-Goldwyn-Mayer incitados por el escándalo ocasionado por dicho film habían contratado a su protagonista (Lya Lís) y habían ofrecido a Buñuel un contrato, a su vez, como director. El lo rechaza pero acepta otro como observador por seis meses. Un día, Irving Thalberg (productor-déspota de la firma) tiene la desgraciada idea de pedir a Buñuel que vaya a observar el rodaje de un film de Lili Damita. Este le responde, prontamente, que no está dispuesto a perder su tiempo para ir a escuchar a putas. Un mes más tarde, don Luis se hallaba de nuevo en Francia.

Después de *Tierra sin pan*, Buñuel trabaja en doblajes para la Paramount durante dos años y es luego enviado a España por la Warner Bros, para dirigir coproducciones.

## 1935: LOS FILMS ESPAÑOLES

Rápidamente el enviado de la Warner (que había seguido haciendo doblajes), se convierte en productor gracias a su amigo Urgoiti. Es dentro del cuadro de estas nuevas ocupaciones que realizará, de 1935 a 1937, cuatro películas comerciales y un documental. Por lo general suelen pasarse por alto estas realizaciones que su autor no ha firmado y que no tenían otra meta que la de aportar dinero a la joven firma "Filmófono" cuyo programa futuro era prometedor. Se advierten no obstante algunos toques buñuelianos a lo largo de *Don Quintín, el amargao* (1935), *La hija de Juan Simón* (1935) ¿Quién me quiere a mí?



(1936) y **Centinela alerta** (1936). Esta última fue realizada con la colaboración de Jean Grémillon venido de Francia por pedido de Buñuel. El documental, titulado **Madrid, España leal en armas**, obra de propaganda montada en París, contiene también notaciones personales de Buñuel. De todas maneras este período permanece muy controvertido, en razón de la confusión aportada por los acontecimientos políticos.

## 1938 A 1946: TRIBULACIONES U. S. A.

En 1938 Buñuel se pone al servicio del Gobierno Republicano en París, que lo envía a Hollywood para supervisar como "technical adviser" dos films a realizarse sobre la República Española. La derrota de los republicanos lo sorprende en esta posición. Entonces es contratado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York que le hace supervisar las versiones españolas de ciertos documentales de divulgación. "Un trabajo de burócrata" dice. En 1942 es obligado a renunciar por haber sido el realizador de **La edad de oro**. Consigue luego empleo como locutor de películas técnicas. Desde 1944 hasta 1946 es contratado por la Warner en calidad de "producer", pero en realidad se le encomiendan más doblajes. Un día no puede más y abandona la partida.

## 1947: ENCUENTRO EN MEXICO CON OSCAR DANCIGERS

Cuando Buñuel se encuentra con que ha gastado el último peso de sus ahorros recibe un ofrecimiento de la productora Danise Tual para realizar un film en México. Este proyecto no se concreta pero le brinda la oportunidad de conocer a Oscar Dancigers. Este productor le ofrece realizar **Gran Casino** (1947) un vulgar film con canciones. La película constituye un fracaso que llora Buñuel amargamente durante los dos años de inactividad que el mismo le produce.

Propone entonces a Dancigers el argumento de **Los olvidados**. El productor acepta con la condición de que antes realice un film comercial, **El gran calavera** (1949). Esta película no presenta ningún interés, salvo el de ofrecer en la última escena un extraordinario "collage" surrealista de música, ruidos y diálogos. La afición por la búsqueda musical (desarrollada durante su colaboración con Jean Epstein y Germaine Dulac) no excluye un profundo desprecio por este tipo de trabajo. Aún hoy se le oye exclamar: "¡Ah el silencio! ¡Eso sí que era impresionante!"

## 1950: LOS OLVIDADOS

En 1950 llega **Los olvidados** que inspira a Prévert y obtiene el Premio de la Crítica en Cannes. Más tarde se ve obligado a realizar **Susana** (1959) obra de una sutileza poco común ya que allí el autor se expresa por antífrasis. De ella se puede extraer, además, una secuencia digna de figurar en cualquier antología del erotismo en el cine.

## DE 1951 HASTA HOY

Luego realiza Luis Buñuel las siguientes películas: **La hija del engaño**, **Una mujer sin amor** y **Subida al cielo** en 1951; **El bruto** (con "travellings" de una perfección y preciosismo inusitados en Buñuel), la notable **El y Cumbres borrascosas** o **Abismos de Pasión** durante 1952. El año siguiente es **Robinson Crusoe** ("yo no amaba la novela pero sí al personaje" declaró) y **La ilusión viaja en tranvía**. 1954 es el año de **El río y la muerte**, film no muy comprendido fuera de Méjico debido a la actitud mental de sus personajes (la muerte fácil, el "machismo") muy típica en las tierras aztecas. Un ejemplo: Una fiesta de bautismo. Dos compadres conversan amigablemente. Uno de ellos pregunta al otro: "No he visto a tu mujer. ¿Por qué no ha venido?" "El otro se torna sombrío: ¿Tienes algún motivo para interesarte tanto por mi mujer?" Los cuchillos salen a relucir y un segundo después el compadre que preguntó ya es cadáver. "En el film hay siete muertos, cuatro entierros y qué se yo cuantos velorios". (L. B.). Después de **Ensayo de un crimen** (1955) viene la serie de tres coproducciones francesas: **Cela s'appelle l'aurore** (1956), **La mort dans ce jardin** (1956) y **La fièvre monte à El Pao** (Los ambiciosos, 1957). El resto es historia muy reciente. Buñuel filma uno detrás de otro, cuatro grandes films: **Nazarín** (1959), **The young one** (La joven, 1960), **Viridiana** (1961) y **El ángel exterminador** (1962). Actualmente filma en España.

Los datos para este esbozo cronológico fueron compilados por S. S. y tomados de "Premier Plan", Sadoul y de otras fuentes.

En el próximo número filmografía analítica de Luis Buñuel.

## ANTE EL ANGEL EXTERMINADOR

El cine Paramount anuncia para este año la presentación de **El ángel exterminador** en Buenos Aires. Como aún no han llegado las copias al país transcribimos como un anticipo una opinión europea de la película. Más adelante irá la nuestra.

Buñuel tiene un mundo fantástico propio, se expresa con metáforas, con símbolos, con obsesiones. Ateo sí, pero un ateo que tiene en cuenta la educación jesuítica recibida en su juventud: y es ella la que provoca todos sus sueños de revuelta y de purificación. El ángel exterminador es él. Son sueños, son pesadillas de una lógica —queríamos decir de un realismo— esenciales. Los actos que él describe pueden ser tan absurdos como concreta es la filosofía que subyace en esos actos, y que Buñuel extrae con la simplicidad y la naturalidad del creador. Sus films renuncian a todo artificio formal; en este último la fotografía es de Figueroa, pero nadie lo diría; y no hay tampoco vestigios de comentario musical (...). La situación, aunque reavivada por una cantidad de símbolos y signos típicamente buñuelianos, y por un diálogo mordaz y divertidísimo, parecería demasiado tradicional. A puerta cerrada de Sartre, por ejemplo, había ya aislado del mundo a los personajes, como en una suerte

de infierno terrestre. Pero para Buñuel el infierno no existe, como tampoco existe el día del juicio: la prisión de sus grotescos invitados es simplemente la "prisión de sus prejuicios". Y, en realidad, nada más elemental que huir de esa apatía, de ese éxtasis. Basta una coincidencia: cuando los huéspedes, ya extenuados e inconcientes, vuelven a hallarse en las mismas posiciones del comienzo, "cuando estaban por partir", una mujer (la misma actriz de **Viridiana**) exclama, riendo: "Partan, pues", y el juego está hecho. Atención, sin embargo. Todo esto tendría poco sentido, sería precisamente solo un juego, si Buñuel no lanzara la conclusión (y qué conclusión) en el final. Estamos en la iglesia, en el Tedéum de acción de gracias: había sido una promesa de los nobles varones para el caso de salvarse. Y helos aquí, vestidos de nuevo, serenos, enteramente dueños de su personalidad. Luego de haber oficiado, los tres sacerdotes, con sus solemnes vestiduras, están por irse. También los veteranos de la calle de la Providencia comienzan a dispersarse. Es un segundo, y son los mismos sacerdotes quienes sienten la advertencia: *Ninguno tiene ya voluntad para moverse*. Y la iglesia, origen de todos esos prejuicios, se cierra sobre ellos como una tumba, enarbolando la bandera amarilla del contagio.

Nos damos perfectamente cuenta de que está síntesis no puede dar más que una idea aproximada de la ironía polémica del film. Piensen en la estaticidad de **Marienbad**, en la degeneración de **La dolce vita**. Buñuel supera lucidamente a estos dos films, porque asciende, a través de la metáfora, hasta las fuentes del mal. No por nada él cierra su obra con un rápido, impresionante escorzo neorrealista: fuera, en la explanada de la iglesia, la multitud es embestida por la policía. Frente a tanto irracionalismo estancado, es una imagen de "movimiento racional". Es decir: una vez más, el símbolo de una indispensable rebelión.

UGO CASIRAGHI



Tres sacerdotes con sus solemnes vestiduras.

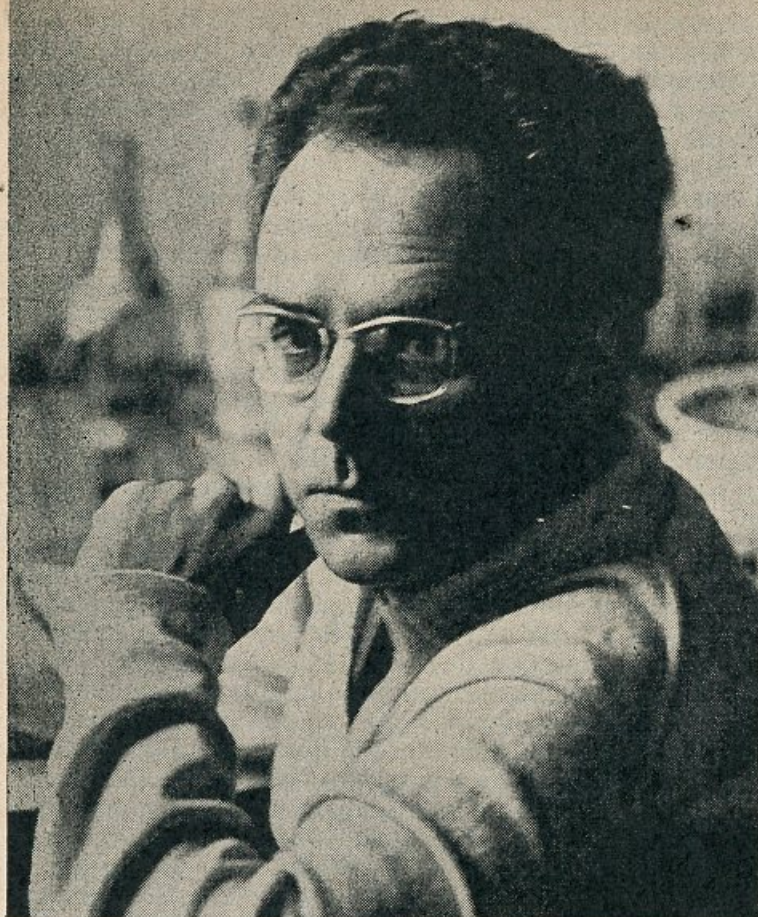




LA TERRA TRAMA el célebre film de Luchino Visconti será presentado en esta temporada del CINECLUB NUCLEO, quien para tal fin ha adquirido una copia original y completa del mismo.

**EL CINECLUB NUCLEO INICIA SU NOVENA TEMPORADA EL 18 DE MARZO. ASOCIESE LOS DIAS DE FUNCION EN EL CINE DILECTO, CORDOBA 1161, O PIDA INFORMES A 59-7990.**





## PIERRE KAST

## Y LA

## "NOUVELLE LOGIQUE"

Pierre Kast ha sido crítico. Ha escrito principalmente en "Cahiers du Cinema" y en "Positif". Ha realizado cortometrajes. Algunos, él lo dice, son buenos (y es verdad). Otros, son pésimos (lo que también es cierto). Ha filmado dos largometrajes: *Un amour de poche* y *Merci Natércia*, en condiciones de "profesionalismo integral", o sea sobre argumentos aceptados, no elegidos, y sin mucha libertad. Ha dirigido, en condiciones de completa independencia, casi de "amateur", otros dos films: *Le bel âge*<sup>1</sup> y *La morte saison des amours*.<sup>2</sup> En estos, Kast se inclina abiertamente hacia una "nouvelle logique". Sus fuentes, sus "raíces", son ante todo literarias y filosóficas, aunque un gusto ligeramente perverso por las alusiones sutiles las empaña manifiestamente. Kast siente horror hacia la pedantería. No obstante, nada le gusta tanto como parecer pedante y erudito, casi hasta esotérico, en cuestiones extremadamente claras.

Alexandre Korbzysky es un viejo oficial zarista que luego de la revolución de 1917 emigró a Francia, donde publicó en inglés su "Tratado de Semántica", una obra fundamental. Como es sabido, la semán-

tica es la ciencia de los signos, y de las relaciones existentes entre ellos y su significado. (Es notable la importancia de tal concepto hoy en día, cuando se ha introducido la noción de "mensaje" en las máquinas electrónicas y en la automatización). Estudiando la semántica, en su condición de filósofo, Korbzysky observó que, a menudo, bajo la influencia de la lógica tradicional, aristotélica, conceptual, cada realidad estaba ligada a una palabra, y que, poco a poco, llegaba a confundirse con ella. Esta confusión es, según Korbzysky, el origen de la mayor parte de los males que nos afligen, y el remedio que preconiza consiste en la adopción de una nueva lógica no aristotélica (abreviada No-A, o más brevemente, -A), cuya frase clave, su "proletarios del mundo, uníos", es "El mapa no es el territorio representado, la palabra no es la cosa que ella designa". La influencia de la "nouvelle logique" fue inmensa. Inspiró, si se debe creer a historiadores como A. E. Van Vogt, hasta completas civilizaciones, y, más seguramente, por lo menos algunos buenos libros y los dos films de que nos estamos ocupando. Es el momento de revelar un secreto. El origen de este filósofo fantasma debe buscarse en dos admirables novelas de fantaciencia, de A. E. Van Vogt, "The World of A" y "The Players of A". La cultura No-A se enfrenta con la cultura tradicional, aristotélica, y el protagonista, Gilbert Gosseyn, vence sobre todo gracias a su formación No-A. Gilbert Gosseyn es el hombre nuevo. Fue Van Vogt quien inventó a Korbzysky y al "Tratado de Semántica", pero quienes se refieren a este complejo de ideas prefieren —y es comprensible—, citar a Korbzysky y no a Van Vogt.

He aquí, entonces, un aspecto del espíritu kastiano. Apoyándose en un conjunto de ideas claras y nítidas, que de revolucionarias tienen tan sólo la aplicación sistemática de que han sido objeto, Kast se refugia tras un filósofo inexistente, simulando su erudición esotérica. Pero no es un simulador, ya que las ideas tratadas son muy serias y coherentes; es una mezcla de "private joke" y de pudor, la negación de la seriedad.

Una de las más notorias revoluciones del siglo XX es la que propugna la nueva condición de la mujer. Hoy se admite sin objeciones que la mujer no es inferior al hombre, y que las relaciones entre un hombre y una mujer deben respetar la personalidad de ambos. Vemos mujeres que se ganan la vida, que son independientes. Sin embargo, todavía nadie deduce consecuencias extremas, partiendo de tan simple principio. Ni las personas que viven en nuestra sociedad actual, ni los cineastas que la reflejan. Todo lo más, se puntualiza con particular lucidez sobre ciertos conflictos. Pero, pintar de acuerdo con otros principios a los individuos de hoy día, ¿no significaría hacer obra, si no de fantaciencia, por lo menos de anticipación? Que vivimos en un mundo falso, que nuestros conflictos amorosos se desarrollan según normas y prejuicios absolutamente superados, y que ello es la causa de nuestra infelicidad, todo esto ha sido admirablemente explicado por Antonioni en el prólogo que escribió para *L'avventura*. Pero los personajes de *L'avventura* están quebrados por el armazón de las tradiciones, no se esfuerzan para escapar de él, están allí encerrados sin saber porqué. Al final, dice Antonioni, "la mujer perdona". ¡Genial descubrimiento! ¿No es acaso después de tantos siglos, la conclusión más tradicional?

Con Korbzysky consideremos el "desorden semántico" existente. Los sentimientos son encajados a la fuerza en una terminología anticuada (las palabras "amor" y "fidelidad"), y las soluciones son buscadas a través de palabras y conceptos, no de sentimientos. La toma de conciencia de este desorden semántico sería una primera etapa obligatoria. Las condiciones de la sociedad, de la historia, hacen el resto. Tomemos como ejemplo a un "patrón" de 1830. Humanitario, ilustrado, este patrón, que posee

(1) La edad dorada.

(2) Asuntos amorosos.





Pierre Kast ama la ciencia-ficción. Uno de sus personajes de *LE BEL AGE* lo atestigua.

**LE BEL AGE** (La edad dorada). Ver ficha técnica y comentario de Agustín Mahieu en el N° 5, página 44.

**LA MORTE SAISONS DES AMOURS** (Asuntos amorosos). a. y r.: Pierre Kast. g.: P. Kast y Alain Aptekman. f.: Sacha Vierny. m.: Georges Delerue. d.a.: Jacques Saulnier. mtj.: Yannick Bellon y Etienne Muse. a.r.: Sophie Becker. s.: Guy Chichignoud. i.: Françoise Arnoul, Daniel Gélin, Françoise Prévost, Pierre Vaneck, Hubert Noël, Anne Marie Bauman, Michèle Verez, Alexandra Stewart, Ursula Vian, Anne Colette, Claude Bourbon, Frédéric Lambre, André Sertes, Christiane Bréaud. pr.: Clara d'Ovar, Peter Oser y Georges Charlot. pa.: Jad-Les films Marceau. dst.: ITALFRANCE. o.: Francia, 1960/61. f.et.: 28.2. s.e.: Monumental, C. Rivadavia, T. Coliseo. Dilecto. dr.: 100'. c.: proh. men. 18 a.

**ASUNTOS AMOROSOS** en el mundo futuro de los No-A.



una pequeña fábrica, tiene plena conciencia de que sus operarios son "hombres como él", los trata bien, etcétera. ¿Cómo suponer que pueda imaginarse una sociedad socialista en 1960, que apoye semejante idea, y que se esfuerce para llevarla a la práctica? En el mejor de los casos, el pobre hombre venderá todo y se hará monje.

Tomad un hombre medio de 1960. No es por cierto un imbécil, sabe que una mujer es un ser humano como él. ¿Cómo suponer que pueda imaginarse el amor en el 2060, que esté plenamente de acuerdo con esas nuevas formas, y que trabaje para llegar a ellas? Es nuestro caso. (Después de tanto tiempo, a las concepciones conmovedoras de los socialistas ilusorios anteriores a Marx, corresponde, en perfecta armonía, el "amor libre" de los anarquistas, vituperado por los burgueses). Hoy, algunos hombres y mujeres se esfuerzan para romper el encasillamiento tradicional, para establecer entre sí —modestamente— nuevas formas de relaciones amorosas. Esas personas no tienen conciencia de ser una "élite que se ha desembarazado de prejuicios vulgares" (Y esta élite es diversa y variada; en todas las épocas, algunos miembros de las clases dirigentes se sustrajeron, atendiendo tan sólo a su propio placer, a los prejuicios y normas que regían la vida del vulgo. Tal es el mundo de *La dolce vita*, que está en las antípodas de los personajes kastianos). Ellos procuran vivir en base a ideas muy simples: no fiarse del vocabulario (amor, fidelidad), aceptar plenamente el hecho de que el otro sea un individuo (lo cual excluye, como ha demostrado Francis Jeanson en su hermoso ensayo "La vérité alibi", el juramento de fidelidad). Conocedores de las trampas que tiende una falsa "buena conciencia" —el engaño de sí mismos—, se esfuerzan para ser libres y naturales. Saben que sus problemas no parecen excepcionales por el solo hecho de estar expuestos en términos nuevos. Su proselitismo es discreto, desconfían de las ideas generales como de la peste. Una idea general, un concepto, debe permanecer en estado de instrumento; debe ser posible tirarlo cuando ya no sea más útil.

Pero ya es tiempo de contar brevemente lo que afirman los dos films de Kast. *Le bel âge* es un tríptico. Tres relatos. El primero, inspirado en una novela de Moravia, "Un vecchio imbecille", narra cómo un seductor se encuentra falto de confianza, cuando toma bruscamente conciencia de su envejecimiento. El segundo nos muestra un grupo de amigos de Saint Tropez. En el amable "laissez aller" que reina, un muchacho "apasionado" no logra alcanzar la felicidad, no obstante los esfuerzos que realiza para ponerse a tono con los otros. El tercer episodio se desarrolla en Morins, en una estación de deportes invernales. Varias mujeres deciden seducir a algunos jóvenes, tomando la iniciativa que habitualmente corresponde a los hombres. *La morte saison des amours* transcurre cerca de Besançon, y utiliza la bellísima escenografía natural de las minas de sal de Arc y Senas, obra incompleta del arquitecto Ledoux.<sup>3</sup> Dos parejas, una de ancianos y otra de jóvenes, llegan a la "hora de la verdad". No habrá cambios ni infidelidades; cada cual seguirá su verdad, y la joven pareja retornará a París, acompañada del hombre maduro. Su mujer quedará sola y administradora del patrimonio, y terminará optando por una solución matriarcal.

Los personajes de Kast no son individuos de otro mundo, son individuos en mutación. La diferencia entre su modo de comportarse y el de sus contemporáneos es mínima. Mucha gente ha tomado, o tomará a estos films por comedias de boulevard hechas con regular habilidad. Empero, es imposible equivocarse. Sus personajes están, indudablemente, atenaceados por la morsa de la sociedad, de sus pre-

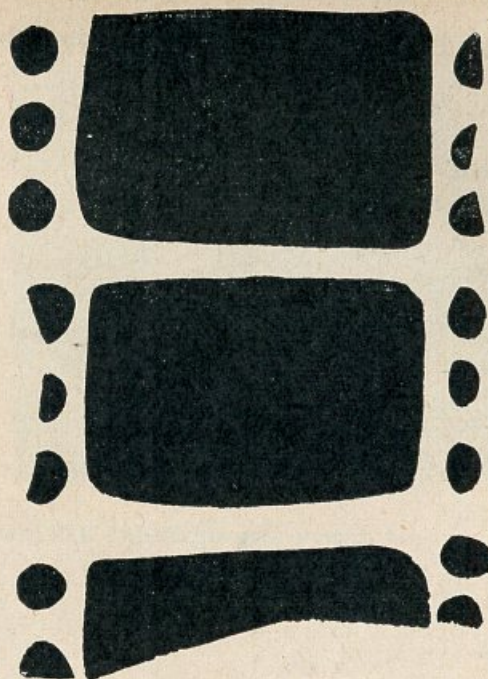
(3) Se trata de una grandiosa ciudad del futuro que en el siglo XVIII imaginó el arquitecto Ledoux. Sobre él hizo Wast un cortometraje en 1954 (*L'architecte maudit*). (N. de la R.).



juicios, de sus costumbres. Sus esfuerzos no son nunca completamente lúcidos, y las soluciones más diversas pueden ser aportadas a los problemas de cada uno de ellos. Tenemos así, la maravillosa partida de los tres con que concluye *La morte saison des amours*, como la solución matriarcal. El desenlace de la incurable pasión de Gianni Espósito en *Le bel âge*, como la solución frívola del epicureísmo sin complejos. Los problemas y sus soluciones se multiplican de acuerdo con los protagonistas, pero el punto común de los personajes kastianos consiste en que ellos están dispuestos a transfundir dichos problemas en términos nuevos. Y como tal actitud es más difícil para un obrero que para un intelectual burgués, los personajes de Kast son intelectuales burgueses, lo que ha provocado acusaciones de parte de algunos críticos de izquierda. Sin embargo —salvo que se hubiera pretendido hacer una obra de fantaciencia total, inverosímil—, estos films no habrían sido posibles si sus personajes, buenos conservadores, amantes de las citas literarias, recatados, sinceros y brillantes, no se parecieran como se parecen, con un cierto aire de familia, a Pierre Kast. Esforzarse para ser libre es, indudablemente, una carga pesada, tanto más si en ello va implícito —sin inútiles vergüenzas— el goce de las cosas simples y agradables, de los coches sport y del buen whisky. En el plano cinematográfico, la dirección de Kast es la ilustración de sus textos. Los actores son totalmente convincentes; la técnica casi no existe. El tratamiento no responde a un plan premeditado; la trama se hilvana mediante gruesas puntadas. El relato se desdibuja, pierde fuerza. No obstante, sucede igualmente una cosa apasionada. En verdad, sería mejor si todo fuese construido más cuidadosamente, pero, en fin de cuentas, ¿qué importancia tiene? Me explico: nos han aturrido con tanto hablar de esta “nueva visión de las relaciones amorosas” que habría aparecido en el cine francés con la “nouvelle vague”. Mas, alguna tímida innovación —un poco más de franqueza, de sensualidad— no pone nunca en peligro a las estructuras tradicionales. Kast, él sí, presenta *verdaderamente* una “nueva visión de las relaciones amorosas”, tan diferente de aquéllas, pongamos por caso, de *A bout de souffle*, *Hiroshima, mon amour* o *Les amants*, como una sociedad socialista de 1960, lo es de una cooperativa del 1860. Los films anteriores a Kast, basados en las concepciones tradicionales, no pierden por ello su valor. Volviendo sobre Antonioni, el hecho que él muestre personajes de hoy y Kast personajes del mañana, ni impide, por ejemplo, que *L'avventura*, *Le amiche* o *Il grido* resulten obras mejores que las de Kast. No es, en absoluto, la calidad estética lo que hace particularmente notables a *Le bel âge* y *La morte saison des amours*.

Para concluir, quienes quieren cambiar la sociedad, como quienes desean conservarla en un determinado estado, censuran con igual energía los libros del profesor Wilhelm Reich. Del mismo modo, la obra de Kast no se adhiere a ningún movimiento político. El militante revolucionario, aunque no sea un puritano, comprende que una excesiva importancia otorgada a las cuestiones del sexo puede distraer al obrero de luchas más importantes. Los films de Kast serán clasificados como un fenómeno expresivo de la decadencia burguesa, y el juego quedará cerrado. ¿Se trata, sin embargo, de pura casualidad? Recientemente, en Francia, algunos intelectuales sacudieron la opinión pública y provocaron la cólera del poder degaullista, con una simple incitación a los principios, bien conocidos, que ubican en prioridad a la moral individual sobre la razón de estado. Lo que provocó mayor escándalo ha sido, sin embargo, el que se haya pretendido sacar de todo ello consecuencias lógicas aplicables a la situación francesa actual. Entre quienes firmaron el “manifiesto de los 121” se encuentra Pierre Kast.

**PAUL-LOUIS THIRARD**



## ENCUESTA 1962

### COLABORADORES DE TIEMPO DE CINE

#### JUAN CARLOS FRUGONE

1. Los jóvenes viejos
2. Prisioneros de una noche
1. Jules et Jim
2. La noche
3. Amor sin barreras
4. El bromista
5. La adorable mentirosa
6. Tormenta sobre Washington
7. El terror de las chicas
8. Nazarín
9. Una mujer es una mujer

#### MABEL ITZCOVICH

1. Los jóvenes viejos (Kuhn)
  2. Los inundados (Birri)
  - Alma de valiente (Huston)
  - Amor sin barreras (Wise)
  - El grito (Antonioni)
  - Les mistons (Truffaut)
  - Los valientes andan solos (Miller)
  - Nazarín (Buñuel)
  - Pather Panchali (Ray)
  - Una mujer es una mujer (Godard)
- (por orden alfabético)

#### AGUSTIN MAHIEU

1. Los inundados
2. Los jóvenes viejos
3. Prisioneros de una noche (Kohon)
1. Nazarín



Se ha consultado a críticos y realizadores argentinos acerca de sus preferencias respecto de los films estrenados en 1962. Se les ha pedido que indiquen como máximo, tres films argentinos y diez extranjeros. Se indican primero los films nacionales.

2. La noche (Antonioni)
3. Jules et Jim (Truffaut)
4. Pather Panchali
5. Viridiana (Buñuel)
6. Detrás de un vidrio oscuro (Bergman)
7. Sombras (Cassavettes)
8. El cochecito (Ferrer)
9. El grito
10. Hace un año en Marienbad (Resnais)

#### FRANCO MOGNI

1. Dar la cara (Martínez Suárez)
2. Los jóvenes viejos
3. Los inundados
1. Pather Panchali
2. La noche
3. Nazarín
4. Detrás de un vidrio oscuro
5. Hace un año en Marienbad
6. El grito
7. Viridiana
8. Jules et Jim
9. Il posto (Olmi)
10. El cochecito

#### ANTONIO A. SALGADO (Tiempo de cine)

1. Dar la cara
  2. Los inundados
  3. Prisioneros de una noche
  1. Pather Panchali
  2. La noche
  3. Detrás de un vidrio oscuro
  4. Hace un año en Marienbad
  5. Jules et Jim
  6. Viridiana
  7. El mago
  8. Nazarín
  9. Sombras
  10. La ley del hampa (Fuller)
- (por orden alfabético)

#### SALVADOR SAMMARITANO

1. Los inundados
  2. Dar la cara
  3. Los jóvenes viejos
  1. Nazarín
  2. La noche
  3. Viridiana
  4. Pather Panchali
  5. Torero! (Velo)
  6. Amor sin barreras
  7. La joven (Buñuel)
  8. Il posto
  9. Muñequita de lujo (Edwards)
  10. Jazz en una noche de verano (Stern)
- (Aclara no haber visto Detrás de un vidrio oscuro y El grito)

#### HECTOR VENA

1. Dar la cara
2. Prisioneros de la noche
3. Homenaje a la hora de la siesta (Torre Nilsson)
1. Pather Panchali
2. Nazarín
3. Detrás de un vidrio oscuro
4. La noche
5. Viridiana
6. Amor sin barreras
7. Muñequita de lujo
8. Torero!
9. Regreso a casa (Comencini)
10. El cochecito

#### REALIZADORES

##### MANUEL ANTIN (La cifra impar)

1. La cifra impar
2. Los jóvenes viejos
3. Homenaje a la hora de la siesta
1. Jules et Jim
2. Detrás de un vidrio oscuro
3. Hace un año en Marienbad
4. La noche
5. Viridiana
6. El cochecito
7. Una mujer es una mujer
8. Los días contados (Petri)
9. Divorcio a la italiana
10. El mago

##### FERNANDO AYALA (El jefe)

1. Los jóvenes viejos
2. La cifra impar
3. Homenaje a la hora de la siesta
1. Hace un año en Marienbad
2. Viridiana
3. La noche
4. Jules et Jim
5. Pather Panchali
6. La isla desnuda
7. Una mujer es una mujer
8. Amor sin barreras
9. El cochecito
10. Detrás de un vidrio oscuro

##### JUAN BEREND (Sombras en el cielo)

1. Los jóvenes viejos
2. Los inundados
3. Dar la cara
1. La noche
2. Il posto
3. Viridiana
4. Nazarín
5. Juicio en Nuremberg
6. Match en el infierno
7. Pather Panchali



8. Divorcio a la italiana
9. Crin blanca
10. Detrás de un vidrio oscuro

#### FERNANDO BIRRI (Los inundados)

1. Dar la cara
2. Los jóvenes viejos
3. Prisioneros de una noche
1. Pather Panchali
2. Il posto
3. Sombras
4. La isla desnuda
5. El cochecito
6. Paz al que llega (Alov-Naumov)
7. Nazarín
8. Il brigante
9. A las cinco de la tarde (Bardem)
10. Viridiana

#### CARLOS BORCOSQUE (Y mañana serán hombres)

- Los jóvenes viejos  
 Los inundados  
 La cifra impar  
 La noche  
 Viridiana  
 La isla desnuda  
 Detrás de un vidrio oscuro  
 Il posto  
 Sombras  
 Una mujer es una mujer  
 Jules et Jim  
 Juicio en Nuremberg  
 Crin blanca  
 (No ha numerado los films)

#### ENRIQUE DAWI (Río abajo)

1. Dar la cara
2. Los inundados
3. Los jóvenes viejos
1. Viridiana
2. Il brigante
3. Pather Panchali
4. Nazarín
5. El grito
6. Una vida difícil
7. Match en el infierno
8. A las cinco de la tarde
9. El bromista
10. Juicio en Nuremberg

#### GUILLERMO FERNANDEZ JURADO (El televisor)

1. Los jóvenes viejos
2. Dar la cara
3. Prisioneros de una noche
1. Il posto
2. Jules et Jim
3. Nazarín
4. Amor sin barreras
5. Sombras
6. Los días contados
7. Pather Panchali



PATHER PANCHALI muy votada.



VIRIDIANA en pugna con NAZARIN.



JAZZ EN UNA NOCHE DE VERANO: pocos se acordaron de ella.



8. Hace un año en Marienbad
9. Posesión satánica
10. América insólita

#### JOSE A. MARTINEZ SUAREZ (Dar la cara)

1. Prisioneros de la noche
2. El hombre de la esquina rosada
3. Los jóvenes viejos
1. Pather Panchali
2. Il posto
3. Viridiana
4. Divorcio a la italiana
5. Una vida difícil
6. Il brigante
7. Los días contados
8. Paz al que llega
9. Muñequita de lujo
10. Nací buen mozo (Bonnard)

#### LEOPOLDO TORRE NILSSON (La terraza)

1. La cifra impar
2. Los jóvenes viejos
3. Los inundados
1. El cochecito
2. Pather Panchali
3. El grito
4. La noche
5. Sombras
6. Viridiana
7. Nazarín
8. Jules et Jim
9. Il posto
10. Hace un año en Marienbad

Se ha consultado a todos los directores asociados a DAC (Directores Argentinos Cinematográficos). No han hecho llegar sus respuestas los siguientes realizadores: Arancibia, Ratti, Ber Ciani, Viñoly Barreto, Tinayre, Lauric, Pérez Arenas, Murúa, Alventosa, Carreras, Pappier, Rinaldi, Saraceni, Sires, Soffici, Togni, Mattura, Catrani, Cavallotti, Cunill, Cherniavsky, Demare, Del Carril, Vatteone, Vieyra, Land, Dubois, Escudero, Fleider, Kohon, Kuhn, Lah, Lugones, Minniti, Francisco Mugica, Muguerza, de Zavalía, Bettanin, Canziani y Saslavsky. No se envió a Cohen Salaberry pues reside en España. René Mugica se abstuvo de votar por no haber visto sino una mínima parte de los films estrenados y le "es imposible responder sin caer en injusticias".

## CRITICOS DE OTRAS PUBLICACIONES

#### JUAN IGNACIO ACEVEDO (Radio Excelsior)

1. Los jóvenes viejos
2. Prisioneros de una noche
3. La cifra impar
1. La noche
2. Jules et Jim
3. Detrás de un vidrio oscuro
4. Il posto
5. Pather Panchali
6. Los días contados
7. Hace un año en Marienbad
8. La isla desnuda

#### CARLOS A. BURONE (La Prensa)

1. Los jóvenes viejos
2. La cifra impar

Detrás de un vidrio oscuro

- El mago (Bergman)  
Hace un año en Marienbad  
Jazz en una noche de verano  
Jules et Jim  
La noche  
Pather Panchali  
Posesión satánica (Clayton)  
Una mujer es una mujer  
Viridiana  
(por orden alfabético)

#### JORGE F. COOKE (Clarín)

1. Los jóvenes viejos
2. La cifra impar
3. Los inundados
1. Hace un año en Marienbad
2. Nazarín
3. Jules et Jim
4. Detrás de un vidrio oscuro
5. Il posto
6. La isla desnuda
7. Los días contados
8. Viridiana
9. Sombras
10. La noche

#### EDGARDO COZARINSKY (Flashback)

1. Tormenta sobre Washington (Preminger)
2. Muñequita de lujo
3. Intolerancia (Losey)
4. El testamento del Dr. Cordelier (Renoir)
5. Los invasores (Fuller)
6. Un tiro en la noche (Ford)
7. Adorable mentirosa (Dewille)
8. Pistoleros del atardecer (Peckinpah)
9. Milagro por un día (Capra)

Fuera de orden: Una mujer es una mujer

NOTA: No indica films argentinos

#### BARTOLOME DE VEDIA (La Nación)

1. Los jóvenes viejos
2. La cifra impar
3. El hombre de la esquina rosada (René Mugica)
1. La noche
2. Viridiana
3. Nazarín
4. Jules et Jim
5. El mago
6. Pather Panchali
7. El grito
8. Juicio en Nuremberg (Kramer)
9. Detrás de un vidrio oscuro
10. Divorcio a la italiana (Germi)

#### DOMINGO DI NUBILA (Diario del Cine, Herald del Cinematografista)

1. Los jóvenes viejos
2. Una jaula no tiene secretos (Navarro)
3. Los viciosos (Carreras)
1. Pather Panchali
2. Una vida difícil (Risi)
3. Divorcio a la italiana
4. La noche



5. Juicio en Nuremberg
6. Detrás de un vidrio oscuro
7. Match en el infierno (Fabri)
8. Amor sin barreras
9. El bromista (De Brocca)
10. Viridiana

#### ARNOLDO LIBERMAN (El escarabajo de oro)

1. Dar la cara
  2. La cifra impar
  3. Los jóvenes viejos
  1. Detrás de un vidrio oscuro
  2. Divorcio a la italiana
  3. El mago
  4. El ojo del diablo
  5. Il posto
  6. La noche
  7. Nazarín
  8. Paz al que llega
  9. Una vida difícil
  10. Viridiana
- (por orden alfabético)

#### TOMAS ELOY MARTINEZ (Primera Plana)

1. La cifra impar
2. Prisioneros de una noche
3. Los jóvenes viejos
1. Nazarín
2. Viridiana
3. Pather Panchali
4. La joven
5. Jules et Jim
6. La noche
7. Detrás de un vidrio oscuro
8. El mundo cómico de Harold Lloyd
9. Alma de valiente
10. El terror de las chicas (Lewis)

#### JAIME POTENZE (Criterio, La Prensa)

Los inundados  
Prisioneros de una noche  
Propiedad (Soffici)  
(No ha indicado orden)

1. Detrás de un vidrio oscuro
2. Pather Panchali
3. Crin blanca (Lamoris)
4. Juicio en Nuremberg
5. América insólita (Reichenbach)
6. Il posto
7. La noche
8. Todo el oro del mundo (Clair)
9. El cochecito
10. El mundo cómico de Harold Lloyd

#### LUIS PICO ESTRADA (La Razón)

1. La cifra impar
2. Homenaje a la hora de la siesta
3. Los jóvenes viejos
1. Nazarín
2. Jules et Jim
3. Amor sin barreras
4. La noche

5. Viridiana
6. El mago
7. Pather Panchali

#### JUAN CARLOS PORTANTIERO (Clarín)

1. Los jóvenes viejos
2. Los inundados
3. La cifra impar
1. Nazarín
2. La noche
3. Il posto
4. Detrás de un vidrio oscuro
5. Jules et Jim
6. Los días contados
7. Il brigante
8. El grito
9. Viridiana
10. Hace un año en Marienbad

#### ROBERTO RASCHELLA (Cinecrítica)

2. Los inundados
3. Los jóvenes viejos
1. La isla desnuda (Shindo)
2. Nazarín
3. La noche
4. Detrás de un vidrio oscuro
5. Pather Panchali
6. Viridiana
7. Juicio en Nuremberg
8. Il posto
9. Il brigante (Castellani)
10. El mundo cómico de Harold Lloyd

#### ERNESTO SCHOO (TIEMPO DE CINE, Vea y Lea)

1. Los jóvenes viejos
2. La cifra impar
3. Dar la cara
1. Pather Panchali
2. Il brigante
3. Detrás de un vidrio oscuro
4. Il posto
5. El mago
6. El cochecito
7. Viridiana
8. Jules et Jim
9. La isla desnuda
10. Divorcio a la italiana

#### ALBERTO TABBIA (Flashback)

1. Homenaje a la hora de la siesta
1. Tormenta sobre Washington
2. La ley del hampa (Fuller)
3. Adorable mentirosa
4. Esplendor en la hierba (Kazan)
5. El audaz (Rossen)
6. Muñequita de lujo
7. Un tiro en la noche
8. El dulce pájaro de la juventud (Brooks)
9. Milagro por un día
10. Un cura (Melville)





LOS INUNDADOS: fotografía de Adelqui Camusos.

ADELQUI  
CAMUSSO

## EL SENTIDO DE LA FOTOGRAFIA

El estilo es —como sabemos— resultante último de una serie de factores expresivos y técnicos; en todas las estéticas —las antiguas de tono preceptivo y las modernas escuelas dialécticas— técnica y expresión se refieren a términos opuestos o frecuentemente antitéticos que el creador aspira a sintetizar en un proceso final unitario, original y exclusivo. Este esfuerzo de cristalizada unidad, da —en ocasiones— sentido histórico, por progresivas síntesis, a la historia del arte. La literatura, por su naturaleza discursiva, suele dar evidencias de esta aspiración; la literatura moderna —la lírica

sobre todo— está signada por esta preocupación definitiva. Amado Alonso a propósito de Pablo Neruda sostiene la honradez del creador al señalar, dice, en su poesía, a veces dramáticamente las fisuras de este intento, por momentos solamente logrado, en oposición a los hábiles que con recursos de oficio suelen simular una unidad (fondo-forma) pocas veces alcanzada. Este planteo lo consideramos igualmente oportuno para la fotografía actual.

El escueto planteo señalado hace a la problemática general de toda actividad creadora: corresponde en primer lugar, señalar las connotaciones propias a su naturaleza, aquellas que corresponden, según nuestro análisis a la fotografía. La fotografía como elaboración estética tuvo y tiene aún frecuentemente una indecisa ubicación entre los productos de la cultura; su formidable utilidad —no hay actividad del hombre que le sea ajena— ha equivocado su sensible naturaleza expresiva. Bastardo rico, la fotografía, de la revolución tecnológica de la era industrial se procuró una falsa paternidad ilustre en los esquemas de la última pintura del siglo XIX europeo. Se circunscribió, entonces, a ser mero espejo mimético de la realidad; no superó así, ante cierta consideración, el límite físico de un mero transvasamiento de la realidad. Esta desubicación trajo otras igualmente nocivas: abstractización, tecnicismo, prolijismo y todas las formas de esteticismo decadente con lo cual se pretendió rescatarla al consenso "inteligente" o ante el "gusto" de un cierto público.

Sin embargo, ya en la fotografía fija, desde los comienzos se dieron dos grandes corrientes; corrientes que para simplificar podemos resumir en la fotografía de estudio y en la fotografía del acontecer público y humano: el reportaje; estas dos corrientes suelen, en casos notables, recibir uno el aporte del otro en una parábola que puede ir, partiendo de Stieglitz —el fundador de Seven Arts y el creador del arte moderno en EE. UU.— hasta el grupo Magnum Photography (Cartier Bresson, Bishop, Cappa), que dan el nivel a las actuales grandes publicaciones gráficas: "fotografías que se lean, títulos para ver". Estas dos corrientes denotan actividades y necesidades profundas y ponderables del hombre actual.

La fotografía de estudio, salvo pocas excepciones (Gisele Freund y su colección de poetas y artistas europeos, Duncan, fotoreporter y retratista de Picasso, Philippe Halsman, etc.) se limita en su acepción corriente a la exaltación fría y convencional, aquí y en otras partes, de rostros cerúleos, aureolados de luz, falsamente "bellos" a los fines de la satisfacción de la propia vanidad del retratado y la de los suyos; en fin, fotografía-evasión, complaciente y burda evasión. El reportaje, como suele no depender del cliente, —ciertas dictaduras demostraron la conveniencia de la excepción a la regla— (y también algunos planes publicitarios, cine, televisión, grandes empresas, public-relations, etc.) se mueve en términos de mayor autenticidad y ha dado hasta el momento, y a veces sin proponérselo, los productos más vivos y bellos en sentido cabal.

Estas dos modalidades fundamentales tienen su paralelo desarrollo en ciertas cinematografías y naturalmente en la fotografía cinematográfica. La llamada "industria cinematográfica" de Hollywood crea el mito de la "star"; también otras industrias cinematográficas de otros países hacen lo propio con particularidades que se refieren al producto que pretenden vender (y venden, na-

turalmente, modelando un "gusto"); poco tiene que ver ésto, en consecuencia, con las profundas y reales aspiraciones de la cultura. Sabemos que la "star" (y sus mitos similares) tienen un tratamiento fotográfico típico que no corresponde en manera alguna a los datos de la realidad; esta belleza radiante de luz —hasta tres veces más de luz que el resto de los actores o que el ambiente escenográfico, dice la regla clásica— esta belleza fría y distante, centimetrada, comprendía la compensación onírica de la triste y gris, chata cotidianidad. Frente a esta burda esquematización se oponen todas las corrientes de cine y fotografía realistas que encuentran en el documental y su antecedente inmediato el "reportaje" punto de partida a los desarrollos que nosotros, tanto como para entendernos, llamaremos modernos. Estas nuevas corrientes toman conciencia de su valor en la inmediata postguerra, fundamentalmente en el neorrealismo italiano. Antecedentes valiosos los hay en todas las cinematografías americanas y europeas: Toland en EE. UU., documentalistas ingleses, americanos y europeos. Este ulterior desarrollo consolida para el cine las experiencias serias y profundas hechas antes por la fotografía fija. Toma en cuenta no solamente el valor de nuevos aportes de la óptica y conocimientos sensitométricos útiles sino que en definitiva, y como corresponde, los utiliza a los reales fines expresivos; con estas nuevas elaboraciones se independiza la fotografía cinematográfica de la contingencia física del instrumento y las técnicas instrumentales para convertirse en un producto capaz de una estilística. En el caso concreto del film, se ubica, finalmente, más allá de retóricas aspiraciones de unidad total, en sus coordenadas expresivas fundamentales: libro y dirección.

Para su mejor comprensión conviene entonces, intentar una valorización propia, por los elementos esenciales que la integran y desvincularla si correspondiera, como creemos, de ciertos equívocos culturalizantes (la fotografía que se cumple en los cánones de valoraciones plásticas tradicionales) que en vez de robustecerla le quitan genuina fuerza.

¿Cuáles son estos elementos? Son los propios a toda expresión artística y en ellos técnica y expresión se dan conjuntamente, en sólida unidad o no existen. Luz, materia y textura: estos son, por sus enunciados capitales los elementos instrumentales y de valoración con que cuenta el director de fotografía. ¿Y el film? El film da el cuarto y el primero, el último y el anterior a todos estos términos de la ecuación dramática, da, por la intencionalidad expresiva, la unidad de sentido. Unidad dinámica donde el orden y relieve de los elementos que la componen cambian constantemente reordenados en la intencionalidad.

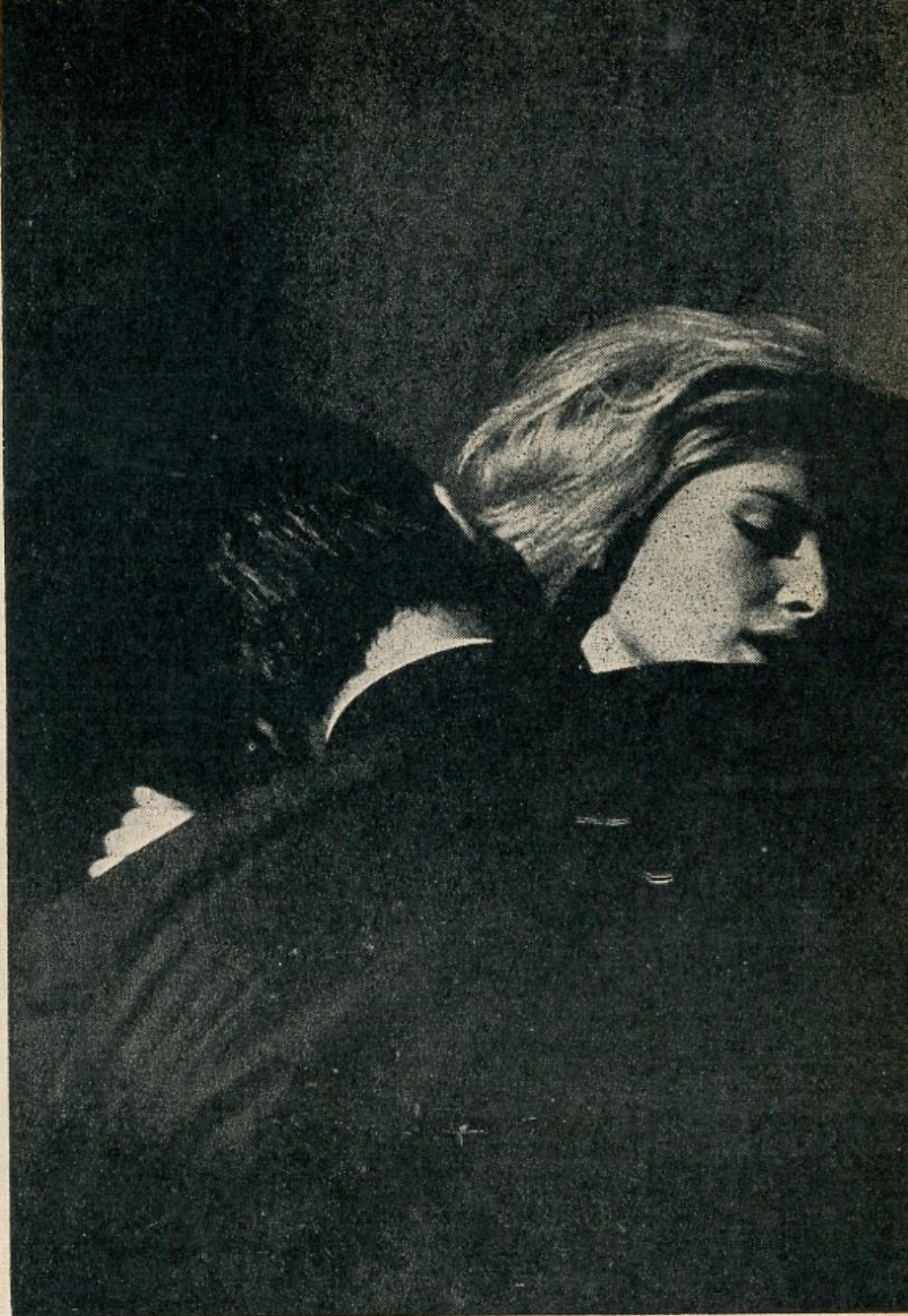
¿Cuál ha de ser, entonces, el sentido de la nueva fotografía? Rigurosa vertebración radical de todos estos elementos: luz, materia (materiales sensibles), textura, estructurados en la intencionalidad expresiva. Para su logro será necesario, además, la superación de los habituales prejuicios técnicos, utilización de la rica experiencia de la fotografía fija, la reportera sobre todo, abarcando en el film todas las posibilidades actuales, las 16-35 mm. inclusive, películas ultra sensibles, nuevos reveladores (fenidón), cámaras 35 mm. livianas, utilización de una sensitometría no ya a un mero nivel técnico sino en función deliberadamente estilística, etc; comunicación, antes que engolada expresión, rebusque estetizante que suele confundir aquello que se aspira a transmitir.



El amor tiene la virtud de desnudar  
no a los dos amantes uno frente al  
otro, sino a cada uno de ellos frente  
a sí mismo.

CESARE PAVESE

## FRANCO MOGNI EL ECLIPSE



Alain Delon - Monica Vitti.

"No es la historia de algunos personajes; es la historia de un sentimiento o de un no-sentimiento": así definió Antonioni el sentido de su último film, que es en buena medida el ahondamiento de un vacío —el de Lidia Pontano, en *La notte*— y el buceo en una u otra forma de alienación, de ruptura tradicional u obsesiva con lo real —la de Giovanni Pontano, la de Aldo en *Il grido*—. En esta sistemática profundización —que a veces, sin embargo, no aúna con claridad experiencia y conocimiento— la primera parte de *L'eclisse* continúa el discurso de *La notte*: comienza, como casi todos los films de Antonioni, con una despedida —la de Vittoria y Riccardo— y termina con una promesa de encuentro —el de Piero y Vittoria— que es un preanuncio de olvido; va de la plástica inmovilidad inicial de los objetos a un vacío de cosas significantes, envueltas, como los hombres, por idéntico eclipse.

Entre uno y otro momento —mutua explicación o comentario, no antípodas— Antonioni elabora una narración simétricamente evolutiva y apoyada en un claro concepto dramático: la Bolsa y el primer encuentro con Piero; la soledad de Vittoria y la danza "africana", el viaje en avión hasta Verona (dos etapas del temor a lo imprevisto), segunda visita a la Bolsa en momentos de desastre económico, la casa de la madre de Vittoria, el rescate del auto de Piero, el amor de Vittoria y Piero en casa de los padres de éste, el amor en la oficina de Piero. Con una precisión distintiva y ceñida, el estilo de *L'eclisse* constituye, más que en *L'avven-*

*tura*, más que en *La notte*, un módulo psicológico y conforma con nitidez una estructuración ética del personaje; para elaborarlo, el montaje interno es un elemento sustancial que no sólo destaca el valor alegórico de la imagen: hace que las cosas trasciendan su sentido específico, ofreciéndonos no una descripción sino una posibilidad cognoscitiva.

Los personajes de Antonioni han jugado a la verdad (no es extraño, sin embargo, que a menudo hablen sin mirarse) y han optado: nada los salva ahora de la angustia. En tanto el amor sea un estado intermedio —el confort— y no alcance a justificar por sí sólo una existencia, son pocas las salidas: la soledad o la destrucción. Si el amor nos justifica, el nudo está en que aún no hemos sabido hacernos querer.

La relación estrecha que unía a hombre y mujer en *L'avventura* y *La notte* no existe en *L'eclisse*: Vittoria y Piero son libres, y su libertad tiene más importancia para la mantención o el rescate de la felicidad que cualquier lazo afectivo (Vittoria: "—No hace falta conocerse para amarse. Y después... no hace falta amar.")

Vittoria, esa mujer ligada a lo poético, esa criatura que descubre el universo (el sonido de unos tubos metálicos, las nubes que rodean a un avión, las danzas africanas) anuncia la urgencia de un mundo nuevo donde el amor no sea ya un malentendido. No hay en ella solamente una limitación, un repliegue del sentimiento, una tensión ambigua o una hueca expectativa; hay, ante todo, una caótica falta



EL  
OJO  
DE LA  
CRÍTICA



de integración, de participación en la realidad, un vacío singular, una áspera lucidez y, al mismo tiempo, el riesgo de la no claridad:

Riccardo: (...) ¿No me amas más o ya no quieres casarte conmigo?

Vittoria: No lo sé.

Riccardo: ¿Cuándo empezaste a no amarme más?

Vittoria: No lo sé.

Riccardo: Pero, ¿estás realmente segura?

Vittoria: Sí.

Riccardo: Pero entonces... un motivo hay... yo estas cosas las entiendo...

Vittoria: Sí, tú las entiendes. Pero yo no lo sé.

Vittoria se alza al borde del abismo, aun sin entrever su origen, y Riccardo no entiende que ella desee dejarlo no para iniciar otro amor sino para recobrar su libertad y encontrarse a sí misma, luego de una noche de inútil discusión ("—Uh... todo el tiempo discutiendo. ¿De qué, después de todo? ... Estoy cansada, humillada, disgustada, deshecha.")

Cuando una mujer (y es siempre una mujer) en los films de Antonioni se niega a continuar una determinada relación o a aceptar un cierto tipo de existencia, cuando ella asume los signos y las palabras de la crisis, halla siempre ante sí la reacción instintiva: huida, acoplamiento o desconcierto. Nunca una señal de adultez. Riccardo, un intelectual de izquierda, ve rotos sus esquemas y opta, finalmente, por una rígida y temerosa ironía; su actitud (al pasar de la angustia a la frivolidad, de la insensibilidad al infantilismo) denota que su crisis puede no ser sólo afectiva. Aun Piero —inmerso en la jungla de la Bolsa de Roma, con su ritmo obsesivo de grandes abstracciones, casi un anti-símil del paisaje de Kenia— siente, a través de Vittoria, que algo deja de andar en él o está por abrirse, y cierra entonces toda posibilidad. El carácter autónomo de Piero lo lleva a un límite en que es difícil diferenciarlo del automatismo, de una alienación más plena que la de los personajes masculinos de *Il grido*, *L'avventura* y *La notte*. Para él, ser y existir componen una simple unidad, y ésta sostiene su cinismo.

Piero y Vittoria se comunican más que Sandro y Claudia, en *L'avventura*, pero de nada les sirve. Sandro-arquitecto, Giovanni-escritor, Piero-corredor de bolsa: todos entregados a las formas mecánicas de lo real. En Piero no hay tensión o resistencia al ambiente: ha aceptado las reglas de juego. (En la Bolsa, el minuto de silencio por el colega muerto no le impide pensar, mientras suenan los teléfonos, "cuántos millones corren en un minuto". Cuando la grúa extrae su auto del lago,

con el borracho muerto al volante, piensa en la carrocería y "también en el motor. Entre una cosa y otra, hace falta una semana como mínimo"). Como el personaje de Robert Musil, los contornos de lo real actúan masificando a los de Antonioni y cada contacto humano está más cerca en ellos del estupor que de una coherente evolución. Amor y conocimiento son siempre dos tiempos de una desesperanza que oculta, púdicamente, éticamente, sus razones y no descubre otros hilos de conducción que no sean los propios del individuo.

"—Si hubiera podido continuar amándolo, nos hubiéramos comprendido", le dice Vittoria a Piero refiriéndose a Riccardo. "—En tanto nos amamos, es cierto, nos entendimos. No había que entender nada", (que en la primera escritura de guión era: "—Si hubiese podido continuar amándolo, nos hubiéramos entendido"). Y también: "—Desearía no amarte. O amarte mucho mejor". Pues tampoco Piero comprende a Vittoria y ésta intuye, luego del primer contacto efectivo, que también a su nuevo amor le falta contenido.

¿Cuál es, entonces, para Antonioni, el punto de partida: el amor, la pasión o el entendimiento, la lucidez? En *L'avventura* y *La notte* el acto de amor jugaba como un movimiento fatal, como un foco de absorción buscado para no enfrentarse con la realidad. Aquí, en cambio, la relación Vittoria-Piero es como una vuelta de tuerca sobre los recuerdos que pesan en cada uno de ellos, como un descubrimiento de los gestos primitivos. Como una ficción, incluso. La última escena de amor tiene al comienzo reminiscencias del baile "africano": una misma inmersión-a-distancia, una idéntica huida (1), acentuada por el hecho de que mimetizan el amor de los demás y sus propios gestos del encuentro anterior, en medio de una aparente felicidad.

Puede decirse que en *L'eclisse* no hay sufrimiento; hay un virtual desconcierto y un cansancio ante la ausencia de resultados tangibles o ante la imposibilidad de crearlos. Vittoria sigue el ritmo de su desapego, de su incapacidad de adherencia a sentimiento alguno y en una espontánea regresión, en un gesto rousseauiano-

(1) "Ritual erótico, vuelto automático, cansado, diría; y sin embargo, artísticamente significativo al indicarnos con imágenes filmicas el fin del mito de Isotta o, si lo prefieren, del mito del Bovarismo, en correspondencia paralela con el fin del Donjuanismo expresado filmicamente con los gestos y la conducta del corredor de bolsa". (Galvano della Volpe, "Un dibattito sull'Eclisse: Le idee e il linguaggio di Antonioni", "Il Contemporaneo", N° 49, página 22).

no, piensa (al dialogar con Marta) si en Kenia la felicidad es menos motivo de análisis que dato de pura creación:

Vittoria: Tal vez allá se piensa menos en la felicidad. Las cosas deben andar un poco por su cuenta. ¿Me equivoco?

Marta: No.

Vittoria: Aquí, en cambio, todo es un gran esfuerzo. Incluso el amor.

Vittoria parece haber absorbido el estado de ánimo de Lidia en *La notte*, cuando recorría los alrededores de Milán, sola, y arrancaba lentamente un trozo de revoque de una pared derruida. Como ella, como Claudia, vive, en disponibilidad, una espera ansiosa. La realidad no ha adquirido todavía para ella esa uniforme parcialidad de la *noia*, de la inconciencia. Si se halla entre dos mundos es porque sólo anhela comprender el suyo. Su insistencia en la introspección le obstruye un camino: el de fijar los límites de su experiencia y aprehenderla como agua pesada, no como un círculo que, si se cierra, es siempre sobre ella misma.

No es tanto incapacidad de amar como de promover el amor del otro; no de recibirlo sino de ayudar a su creación, de lograr una continuidad en los actos. Todo ello sin sentido de lo real, sin noción de lo posible.

Vittoria y Piero entran en el juego del amor pero resistiéndose, sin embargo, a la mutua atracción, y finalmente rehuyen un encuentro que habría de tener más carácter de obstáculo que de feliz exaltación:

Piero: ¿Nos vemos mañana?

Vittoria, con la cabeza, le dice que sí.

Piero: Nos vemos mañana y pasado mañana.

Vittoria: ... y el día después y el otro también.

Piero: ... y el siguiente.

Vittoria: ... y esta noche.

Piero: A las ocho. En el lugar de siempre. Pero no se verán nunca y para evitar la mínima confusión sobre el sentido del film, Antonioni suprimió una última escena en que Vittoria y Riccardo se encuentran en la calle, friamente y de manera casual. Ahora no cabe ningún equivoco.

Aunque crítico respecto a los caminos cerrados de la burguesía, Antonioni integra ideológicamente su margen de lucidez. No da buena conciencia pero tampoco rebasa (ni hace estallar, como es obvio) el campo de la conciencia. El mismo ha negado, en declaraciones periodísticas (1), la base social del fracaso en la relación hombre-mujer.

Esquemático, arbitrario incluso en la descripción de sus personajes, *L'eclisse* afina algunos elementos de importancia con respecto al clima psicológico de los films anteriores. Es más claro el contorno: aunque Antonioni prefiera no señalarlo, ni Riccardo ni Piero son el hombre actuando en la sociedad. La de este film, por cierto, es capitalista, y la Bolsa de Roma, como escenario, tiene un sentido más explícito que la residencia de los Gherardini, en *La notte* (y sus secuencias se aproximan a un realismo que contrasta con el resto, ganado por la abstracción y la belleza). Es la Italia del "milagro económico", sin duda. En este preciso momento histórico-social la realidad, para Antonioni, ¿es estática, absurda, "poblada de objetos a los cuales no nos une ningún lazo racionalmente apreciable?" (2). No hay en los personajes más que una contemplación de la realidad: sienten su peso pero no penetran su ritmo ni comprender sus leyes; por eso Vittoria puede afirmar, desde un fondo de tristeza: "—Hay días en que tener en las manos"

(1) "L'Express", 8 de setiembre de 1960.  
(2) Alberto Moravia ("Nuestro Cine", N° 14, página 37).

(Sigue en la pág. 46)



un margen de lucidez.



- 1) un racconto sentimental, la historia de un jazman que busca a Dios, una sátira de Maupassant, ¿son temas de un cine argentino nuevo, de expresión, comprometido, volcado sobre el país?
- 2) en síntesis: ¿qué significado, qué sentido, qué objetivo tiene su film?
- 3) en su primer largo, ¿hay reiteraciones o reminiscencias de sus cortos anteriores?
- 4) ¿qué diferencias o semejanzas señalables halla entre su cine y el de Torre Nilsson, Daniel Tinayre y Rodolfo Kuhn?
- 5) ¿tuvo en cuenta el criterio de que "para lanzarse al largo hay que hacer algo de éxito comercial porque si no va muerto" o eligió libremente su iniciación?
- 6) ahora, ¿es feliz o se siente malhumorado?

**RICARDO  
ALVENTOSA  
(La herencia)**

1) Realicé la adaptación del cuento *La herencia*, escrito por Maupassant hace aproximadamente cien años, situándolo en Buenos Aires, en el año 62, en aquellos meses en que los porteños se entretenían mirando pasar Ramblers, Valiants, Shermans, Gloster Meteors, etc., y leían noticias deportivas sobre desplazamientos de tropas; todo muy regulado por nuevas disposiciones sobre ordenamiento vial y afines. Tomé a la burguesía francesa del siglo XIX, la comparé con la nuestra, y noté que la diferencia estriba en caballos de fuerza. Mientras el sueño del burgués galo era un coche de dos o cuatro HP con patas, el nuestro enloquecía por uno de 65 con ruedas y en cómodas cuotas al 3 % de interés mensual. Y, ni esto es privativo de nuestra sociedad, ni aquello lo era de la sociedad francesa, sino que tal orden de cosas en la clase media es universal. Si tomé un autor extranjero para mi primera película

es porque soy nacionalista en aquellas cosas en que creo que hay que serlo: defensa de nuestras fuentes de energía (ver mi corto *Historia negra*), soberanía, etc. Además, como lo ha dicho Ernesto Sábato, los argentinos somos naturalmente europeístas, pues nuestra civilización, nuestra cultura, son de extracción europea. Somos europeístas, claro que sí, por nuestra formación. Es obvio. En contra de esto hay quienes invocan falsos nacionalismos: creen que porque los europeos no se inspiran en fuentes americanas son más nacionalistas. Y esto es ignorar que la corriente cultural americana es, vuelvo a repetir, de origen europeo. Y por último, a Maupassant, como a todo genio, como a toda gran obra, la historia lo convierte en universal. Y Maupassant hace mucho tiempo que dejó de ser nacional solamente en Francia, para serlo, además, en cualquier país.

2) He querido hacer una película que, sin transgredir las leyes del espectáculo cinematográfico, trascendiera a planos de sátira social, humor negro y crítica a individuos, instituciones, clases sociales, y a los tabúes típicos de todos los tiempos: la muerte, la religión, el militarismo, etc. A todo esto se le ha agregado un sentido polémico que, si bien era esperado, colmó todas las aspiraciones a pe-

# UN REPORTAJE PARA TRES DEBUTANTES







**OSIAS**

**WILENSKI**

**(El perseguidor)**

sar de las pocas exhibiciones hechas. Para el film no hay términos medios: o gusta mucho, o nada. Creo que con el público pasará lo mismo; lo cual para mí será altamente satisfactorio.

3) Trato de seguir una línea de expresión. Por tal motivo creo que existen en mi film reminiscencias de mis cortos anteriores; y si las condiciones sociales y económicas me lo permiten acentuaré dichas constantes en mis películas futuras.

4) Algunos cortos en 16 mm, dos en 35 mm y un largo metraje no es obra suficiente para hablar de "mi cine". Además la pregunta encierra un pedido de definición crítica que estoy lejos de enunciar por carecer de autoridad y deseos de hacerla.

Una cosa señalaré con plena justicia, y es que la labor de Torre Nilsson posibilitó la entrada al largo metraje de jóvenes realizadores, alentándolos por su cine testimonial y crítico y por las grandes perspectivas que abrió en el país y en el extranjero.

5) Creo que ni los comerciantes del cine saben cuándo un film tendrá éxito. Hay innumerables ejemplos al respecto. Traté de hacer una película de éxito libremente, porque esto significa una mayor difusión de mi obra y la prosecución de mi labor artística. El público decidirá en el futuro.

6) Me siento felizmente malhumorado.

1) El cine es un medio de expresión hecho por hombres y dirigido a los hombres. Por lo tanto, todo tema es válido mientras se desprenda de él algo que apunte hacia una verdad inherente a todos los hombres (por lo menos a los de Occidente); un fondo que sostenga y dé razón de ser a todo lo que suceda en la pantalla y que nos haga sentir que los personajes que vemos, hagan lo que hagan, siempre viven. En una palabra: el tema es un camino hacia el ser del hombre, casi diría una excusa para mostrar al hombre viviendo. Lo que sea esta "vida" es tema para otro cuestionario.

Para mí, toda división en temáticas nacionales o temáticas universales son meras clasificaciones que no sirven para juzgar la obra y no definen su contenido. Pero hay algo que importa mucho y es lo siguiente: los personajes deben de hallarse ubicados en un lugar que es donde transcurre lo que están viviendo y entre ambos debe establecerse una relación real que haga creíble al personaje "dentro" de su medio ambiente.

En lo que respecta a mi film *El Perseguidor*, su temática está relacionada al ser del hombre y su ubicación es en

Buenos Aires y en ese sentido se puede decir que está volcado sobre el país.

Los dos cambios fundamentales con respecto al cuento original de Cortázar son debidos a esa intención. El primero, de índole exterior, es que el personaje central (Johnny) en vez de ser un americano negro es un argentino blanco; el segundo, en cambio, es muy profundo y realmente es lo que más separa mi film del cuento; Johnny no es un jazzman mundialmente famoso y venerado, el Johnny del film es un genuino artista y un hombre en conflicto con su medio, pero a quien nadie le da importancia. En eso es absolutamente verídico y localista. En cuanto a ser un cine de expresión y comprometido eso lo tendrán que decidir los que vean el film; por mi parte estoy totalmente comprometido; y que sea cine argentino nuevo no me interesa tanto (salvo como valor temporal), preferiría que fuese cine argentino bueno.

Sobre las otras dos películas que se mencionan en la pregunta no puedo opinar por no haberlas visto ni conocer su libro cinematográfico, pero creo que tanto un racconto sentimental como una sátira de Maupassant (aunque ésta presente enormes problemas de adaptación) pueden ser temas tan genuinamente argentinos como cualquier película de "gauchos" o "tangos".

2) El significado: tres grandes temas del hombre de todos los tiempos, la angustia de ser, la intuición de que la realidad es apariencia, la búsqueda de una verdad eterna.

El sentido: el hombre busca, persigue, movido por una fuerza interior que está en la base de su existir, que lo empuja hacia lo que está más allá de lo que es él, y luego de su peregrinación por la vida queda una suma de hechos que pueden o no tener significado y de los que se puede o no sacar alguna conclusión. Yo creo que el sentido que puede desprenderse del film está dicho en una frase del protagonista: "Lo importante no es encontrar, sino buscar." Buscar es vivir. Su objetivo: llegar al público y que éste sepa lo que pienso y siento.

3) Mis cortometrajes, salvo *Moto Perpetuo*, han sido ensayos, estudios sin mayor valor. Creo que se podrían encontrar similitudes pero eso es debido nada más a que fueron hechos por la misma persona. La ciudad como elemento destructor de individuos puede ser un tema que se reitere, aunque de forma muy distinta en ambos casos, en *Moto Perpetuo*.



Anadela Arzón y Sergio Renán en *EL PERSEGUIDOR* (izq.) y Beatriz Matar y Jardel Filho en *RACCONTO* (der.).





tuo y en *El Perseguidor*. También la técnica de cortar de una secuencia a otra sin ninguna transición.

4) Con el cine de Torre-Nilsson y el de Rodolfo Kuhn tengo en común la voluntad de hacer un cine serio, de comunicación y de expresión artística, un cine para pensar.

El cine de Tynayre pertenece a otro mundo que el mío. ¡Ojalá pudiera tener su talento comercial!

5) Hasta ahora era mi convicción que lo que tiene éxito es lo bueno, pero últimamente han tratado de convencerme de lo opuesto. Teniendo en cuenta esto último no he seguido el criterio expuesto en la pregunta y tan citado por nuestros "productores". Espero no ir muerto, pues aún no estoy del todo convencido de que lo bueno no tenga éxito.

Desgraciadamente el cine es el medio de expresión más caro de todos los inventados hasta ahora y es muy difícil permanecer en él sin verse obligado a hacer concesiones.

Yo creo que el cine está tomando dos caminos muy definidos, se está bifurcando cada vez más en dos ramas opuestas: la

del cine como arte, como medio de expresión y como actividad humana tan trascendente como la literatura, la música o la pintura, y la del cine comercial, cine-entretenimiento, pasatiempo superficial, ventana para la evasión, cuyos equivalentes serían el twist o las tiras cómicas de los diarios. Es mi obligación permanecer en la primera de las dos formas.

6) Me siento feliz por haber realizado mi film y malhumorado por tener que tratar con un mundo de intereses comerciales (insisto en que un film no es un paquete de rabanitos!) y con gente cuya visión y mentalidad es de un nivel lamentable y de los cuales dependemos para llegar al público.

No quiero terminar pareciendo pesimista (aunque lo sea): espero con ansia ese contacto con el público. Creo que en cierto modo es la verdadera terminación del film. Si la fuerza vivencial que quise imprimir al personaje central, que en realidad es el único personaje, llega al espectador y lo conmueve, aunque no llegue a comprenderlo, mi meta habrá sido alcanzada.

**UN PRODUCTOR**

**RESPONDE**

## REPORTAJE

**A**

**JORGE**

**ALBERTO**

**GARBER**

**por**

**FRANCO MOGNI**



**RICARDO  
BECHER**

### O UNA RESPUESTA IRACUNDA

No necesito hablar por Wilenski o Alventosa, ya que ellos comparten este reportaje, pero puedo asegurar que mi película es algo más que un "racconto sentimental", fórmula a la que graciosa y despreocupadamente la reduce un cronista que no la ha visto ni ha podido tampoco leer el libro. Semejante planteo, pretencioso y malintencionado, difícilmente autoriza al autor del reportaje a cuestionar la autenticidad o la trascendencia de mi temática. No sé qué quiere decir "un cine volcado sobre el país", pero advierto al señor cronista que no pienso entrar en el juego de los que pretenden imponer al nuevo cine argentino una dirección única e inmutable, de los que parecen querer encerrar su temática en los límites de esquemas rigurosos y unilaterales, como si Argentina y el argentino fueran fenómenos aislados y no manifestaciones locales de una época y de una cultura, como si la problemática del argentino pudiera medirse en una sola dimensión, como si la realidad fuera divisible y las situaciones de la vida clasificables, para determinar cuáles son válidas y cuáles no lo son.

Tampoco pienso entrar en el juego de una nueva moral, donde el bien se llama "compromiso" y el mal "evasión". El uso excesivo, el manoseo sufrido por los referidos términos de un tiempo a esta parte, me inspiran fuertes dudas sobre la sinceridad de su empleo, y ya empiezo a preguntarme si el tan actualizado compromiso con la realidad no es en algunos casos una forma de evasión o de refugio —forma de moda y al alcance de todos— ante el difícil enfrentamiento consigo mismo, con la eventual carencia de contenidos individuales.

Al margen de mis posibles errores o aciertos, considero que hacer cine es una tarea muy seria y de gran responsabilidad. Para mantenernos en esa línea, los que lo hacemos, no podemos someternos a este tipo de "reportaje inquisición". No podemos tolerar preguntas que más bien parecen acusaciones, o que, como la N° 5 de este reportaje, no logran ocultar tras su tono espontáneo y coloquial una grosera falta de respeto hacia la obra de realizadores cuyos antecedentes no permiten que se los sospeche de "lanceros" del éxito.

### ACLARACION NECESARIA

TIEMPO DE CINE solicitó a uno de sus miembros que redactara cinco o seis preguntas para lograr una ubicación de los nuevos directores de largo metraje. El cuestionario fue aprobado sin objeciones; no ocurrió lo mismo con las respuestas. La de Ricardo Becher obligó a consultar, con el autor de las preguntas, qué destino se le daba. Franco Mogni respondió: —"No de ahora me viene esta sospecha: la punción —incluso la violencia, aunque engendre la violencia— es catártica; descubre, hace evidentes las cosas, les da una claridad reñida con el merengue o el gomapluma. En cambio, una falla neurovegetativa puede echar abajo toda una estantería y dejarlo a uno desnudo con sus más puras cualidades. Vidriosa, menuda, la respuesta de Becher ilustra más sobre él que cualquiera de sus films. Les da el toque final".

TIEMPO DE CINE, por su parte, considera que para efectuar las preguntas de este cuestionario no era preciso conocer la obra del realizador. Bastaba con saber que la estaba haciendo y que era de un determinado carácter. Sólo esta aclaración nos parece pertinente.

Cuando hicimos para el número anterior un reportaje a Manuel Antín, pensamos incluir (porque uno a veces cree en la coexistencia pacífica) a Jorge Garber, productor de *Los venerables todos*. Pero no: uno siempre desconfía, por lo menos en cuanto a eficacia, de la coexistencia pacífica. Manuel Antín fue así un pez en el agua y no había riesgo en dar cuerda a su timidez, a su oportuna ingenuidad, a su estructura agresivo-defensiva. Sólo un detalle hizo fallar el mecanismo, tan caballeresco y gentil. Aparecida la nota, dos cosas quedaron claras: 1) las declaraciones de Antín definían una conducta; 2) la ira de los dioses bordeaba la erupción. Jorge Garber no podía menos que cuidar la línea pero por dentro iba una extensa procesión de hilo muy fino. Tomar una de sus puntas puede no ser del todo vano.

Has solicitado a TIEMPO DE CINE contestar en un reportaje las opiniones de Manuel Antín publicadas en el número anterior. Entonces, TIEMPO DE CINE tiene derecho a preguntar: la unión Gar-



ber-Antín obedece a sutilezas formales, a conceptos de fondo o a los arreglos tipificados por la producción comercial? (puede darse una respuesta ascética o banal u obvia o agresiva o delirante o escapista o muda).

La "unión Garber-Antín" obedece única y exclusivamente a concretar el proyecto de realizar uno de los films más importantes del cine nacional. Si lo hemos conseguido o no lo sabremos cuando el público y la crítica especializada den su opinión.

¿Bajo qué condiciones actúa, en qué se diferencia —presuntamente— de la otra y en qué consiste la independencia de la producción independiente?

La producción independiente ahonda con su temática en una nueva búsqueda de la autenticidad real. Utiliza para ello elementos que la producción tradicional no se arriesga a emplear (directores, actores, técnicos) ni le interesan. No busca únicamente percibir grandes ganancias; entiende, sobre todo, que el cine es vehículo de cultura. En sus relaciones con el artista la producción independiente hace posible el surgimiento de los valores auténticos, pues les permite una amplia libertad de expresión y creación, sin coartarla como ha hecho hasta ahora la producción tradicional.

Encarar así la creación cinematográfica es patrimonio exclusivo de este tipo de producción, y el único que puede darle al cine nacional verdadera trascendencia. Como ejemplo hay suficientes críticas y premios ganados en certámenes internacionales.

Definida en estos términos, puede afirmarse que la producción independiente está francamente empeñada en la lucha por una Nueva Cultura —implicando en ella a un nuevo arte— que, según Antonio Gramsci, "es la lucha por una nueva vida moral que debe estar ligada a una nueva intuición de la vida hasta que ella se transforme en un nuevo modo de sentir y de ver la realidad". Esta posición combativa da como consecuencia que la producción independiente se halle obstaculizada en su desarrollo por la producción tradicional, sostenedora de las viejas formas aun cuando estén agotadas.

Las condiciones desfavorables en que se desenvuelve la industria cinematográfica, propias de un país en plena crisis, se agudizan cuando nos referimos a las condiciones en que debe actuar la producción independiente. La falta de estudios de filmación, las dificultades con las empresas distribuidoras, son algunos de los elementos que impiden una total independencia. Sin embargo, la posición de rebeldía está tomada y los productores

independientes deben unir ahora sus esfuerzos para alcanzar soluciones que permitan modificar radicalmente las formas de trabajo. Una vez más postulamos la necesidad de crear una asociación que reúna a todos los productores independientes y permita concretar en el campo económico la misma realidad del artístico.

Tu primera producción ¿está "francamente empeñada en la lucha por una nueva cultura"? En lugar de Gramsci —cuya referencia hasta puede ser una forma de expiación— recuerdo algunas palabras de un director argentino, Fernando Birri: "Ya ganamos la batalla del cine culto. Ahora hay que ver con cuál cultura estamos". ¿Con cuál cultura estamos, Jorge Garber? (no me contestes: con la Nueva).

El problema cultural está íntimamente vinculado a la estructura semicolonial de nuestro país. Las fuerzas productivas se desarrollan en forma desigual debido sobre todo a la influencia del capital monopolista y del régimen de propiedad de la tierra. La lucha cultural "es parte de la lucha total por la hegemonía del poder", es decir que una Nueva Cultura sólo se crea si se modifican las bases estructurales de la sociedad, y dialécticamente esa actitud revolucionaria sólo es posible cuando se ha instrumentado la ideología adecuada. Esta es la misión de los intelectuales que representan los intereses del pueblo, elaborando y difundiendo en la lucha política esa nueva ideología.

Los venerables todos ha tenido la intención de tomar parte en la lucha cultural aunque no en una actitud de rebeldía total. No necesito citar a Gramsci como forma de expiación pues no hay nada de que deba arrepentirme. Lo he dicho en reiteradas oportunidades y vuelvo a repetirlo: creo firmemente en los valores del film pues significa un gran aporte a la batalla que cita Birri. Ya he señalado qué entiendo por Nueva Cultura; si con mi primera producción no he conseguido entrar de lleno al combate (eso lo dirá el público) la experiencia ha sido valiosísima y se reflejará en mis próximos films.

¿Para Jorge Garber producir es hoy un negocio redondo, una violenta necesidad de realización o un suicidio lento, gozoso como un sueño?

En verdad, para mí es un poco cada una de esas cosas. En todos los actos de mi vida busco realizarme, y lo hago convencido de que el hombre debe alejar la pasividad y plantearse actitudes de lucha en busca de la transformación de las estructuras caducas. Si hoy producir cine

no es exactamente un "negocio redondo", no quiere ello decir que una vez modificadas las condiciones en que nos vemos obligados a actuar, la industria cinematográfica no vuelva a ser redituable. ¿Por qué, si todos los sectores industriales del país se encuentran en crisis por el plan económico del Fondo Monetario Internacional, la industria cinematográfica habría de vivir un momento de auge? La cinematografía argentina al amparo de la libre empresa ha sufrido tremendos impactos: aumentos desmesurados en los costos, disminución de público, fortalecimiento de los monopolios tanto en la producción como en la exhibición, dificultades en los aprovisionamientos de equipos, etc., etc. Te repito: en estos momentos producir películas no es un negocio redondo pero estamos echando las bases, seguros de que al transformarse el estado actual de cosas permitirá desarrollar nuevas y pujantes empresas. Por eso, seguiremos produciendo con un solo objetivo: que deje de ser un suicidio y se convierta en una actividad creadora de grandes valores.

¿Cuál, y cómo, fue tu primera reacción (y también, cuál es tu estado actual de ánimo) ante esta conjetura de Manuel Antín, director de tu primera producción: "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" (TIEMPO DE CINE N° 12, página 6, primera columna).

La declaración de Antín es ambigua: cierta en un aspecto, equivocada en otro. Comparto su opinión cuando dice que los esfuerzos aislados no nos permitirán ir demasiado lejos (por eso he mencionado la necesidad de unirnos, en la respuesta anterior). Sin embargo, parece notarse en sus palabras una desilusión con respecto a los productores independientes. Pregunta: ¿por qué esa desilusión? ¿Acaso Antín, como los mejores directores de nuestro cine, no se ha hecho conocer gracias al apoyo de la producción independiente? Los esfuerzos de ésta no son sólo meritorios, son mucho más porque como lo expliqué anteriormente están tratando de crear las condiciones para que se desarrolle un arte nuevo. Creo que usar la palabra meritorio es disminuir la importancia trascendental de las obras creadas con este tipo de producción. Las soluciones de fondo para el problema comercial del cine argentino vendrán única y exclusivamente de la actitud que ella tome pues la otra, la tradicional, está evidentemente empeñada en mantener el mismo estado de cosas.

E'viva Mussolini, viva Perón, son expresiones más o menos contemporáneas, más o menos previsibles o válidas. Vocalizar un viva Mentasti<sup>1</sup> en tono bajo, borgiano, pero con plena seguridad en la máxima inteligencia de la incitación, ¿es también válido cuando lo dice el director del film producido por ustedes? En cuestión gatos, ¿hay alguno encerrado aquí (o en la industria cinematográfica nacional)?

El hecho de lanzar vivas o muertas siempre obedece a motivaciones más o menos valederas. Antín puede a título personal vivir a quien se le ocurra. Respecto a si hay gatos encerrados o no, el único en condiciones de contestarte es Antín. Mi opinión es que si ha gritado "¡viva Mentasti!" en lugar de "¡viva la producción comercializada!" puede haber

(1) Op. cit., íd.



Walter Vidarte  
en LOS VENERABLES TODOS.



algún gato encerrado por ahí; si lo ha dicho como amigo personal de ese productor, puede que no.

Como simple productor, sujeto al libre juego de las estructuras democráticas y soberanas de este gran país, ¿te has visto ante la necesidad de transar —o incluso deslizarse elegantemente “unos morlacos”— para que un préstamo salga, el Sindicato no moleste (es un decir) o nadie se atreva a ponerte obstáculos?

Como productor cinematográfico mis relaciones están condicionadas por el “libre juego de las estructuras democráticas y soberanas de este gran país”. Tu propia definición apriorística contiene la respuesta.

¿Seguís pensando, Jorge Garber-productor, que “Manuel Antín es el mejor director argentino y solo con él quiero hacer películas, muchas películas” (frase solemne, tanguera y fiel, pronunciada en privado la noche del estreno de “Homenaje a la hora de la siesta”).

Hoy como entonces pienso que Manuel Antín es uno de los grandes directores argentinos pero entiéndase bien: no el único. Estoy muy satisfecho con Los venerables todos y creo firmemente que es una de las películas más importantes de los últimos tiempos. Antín tiene una concepción y un estilo cinematográfico de relevantes cualidades por sus valores estéticos, pero hay otros estilos y concepciones tan importantes como las suyas. Nuestra empresa pretende producir películas con buenos directores, que manejen valores estéticos distintos, como única forma de llegar a todo el público.

“San Antín”, “Antinioni”, ¿son slogans ideados por ustedes o juicios de valor?

Es necesario diferenciar “San Antín” de “Antinioni”. Lo primero hace a una valoración ético-moral; lo segundo indica una línea estilística de realización. Nosotros no publicitamos nuestra obra con ese tipo de slogans, pues creemos que tiene valores suficientes para imponerse por sí sola. No obstante, si se ha empezado a hablar de “Antinioni” es justamente porque Antín ha sabido colocarse entre los mejores directores del momento.

“Mirá las cosas que se dan: un tipo de derecha como Antín hace una película de izquierda como LOS VENERABLES TODOS” (frase que pronunciaste en la oficina de la productora la tarde que se vió la primera copia). Primero: Antín ¿estaba, entonces, a la derecha? Segundo: el valor “izquierda” ¿es una seria ubicación para el film o un entusiasta equívoco ante su mérito formal? Tercero: ¿qué es, en su concepto, un contenido de izquierda? ¿Qué pretende significarse, después de todo, al decir “cine de izquierda”?

Hoy la ideología de Antín está perfectamente explicitada en el reportaje que vos mismo le hiciste. El hombre de derecha no puede realizar una obra de izquierda. Los venerables todos tiene calidades plásticas y narrativas de alto nivel artístico, donde forma y contenido se encuentran perfectamente correlacionados.

Antín ha captado una realidad y la ha recreado de acuerdo a su particular visión del mundo. El público y la crítica especializada la ubicarán.

Entendemos por cine de izquierda aquel que nos muestra la realidad no como aparenta ser sino tal cual es y proyecta al hombre —con su sensibilidad y su

razón— sobre la transformación de la naturaleza y la sociedad.

Según dicen (“y lo peor de todo sin necesidad”) Jorge Garber tiene ciertas ideas, cierta posición. En el reportaje citado Manuel Antín emitió con extrema suavidad una frase que califica a más de cuatro: “Para mí, izquierdismo es el respeto por todo lo mediocre que hay en el mundo”. Y también (página 5, tercera columna): “Creo que el izquierdismo, el mío por lo menos, parte de mí mismo. El único centro de él soy yo”. Por afinidades electivas, por equis razones, optaste Antín sí otro no. ¿Compartís sus ideas; éstas “por lo menos”?

Creo haberte explicado ya porqué Antín era el mejor director para Los venerables todos. Te reitero que el problema no está dado con el enfático “Antín sí otro no”; por el contrario el planteo justo es “Antín sí y otros buenos directores también”.

No comparto en absoluto las ideas que Antín emitió en el mencionado reportaje. Creo que tratándose de definir posiciones ideológicas, deben dejarse de lado las ambigüedades y tomar posiciones claras. No hay término medio.

Es decir que puede tenerse una ideología reaccionaria o progresista, de derecha o de izquierda. Pero cuando alguien se titula de izquierda debe aceptar que el centro de ella es la revolución social y no otra cosa.

Concretamente, acaso insistentemente, Antín es un hombre, un creador, ubicado ¿en qué mano? ¿Y LOS VENERABLES TODOS? ¿Pensás como aquél que viendo el film es imposible dudar de su ideología personal? ¿Qué ideología, qué dirección cultural trae Antín y cuál es la de LOS VENERABLES? Dijiste: “Deben dejarse de lado las ambigüedades”. Y bien...

Cuando digo: “Hay que dejar de lado las ambigüedades”, me refiero a la posición política que debe tomar el hombre de nuestros días. Sin embargo no se puede exigir una tan severa rigurosidad al juzgar valores estéticos, porque en etapas de transición una de las características generales es la ambigüedad en que viven las capas medias y los intelectuales. Para ubicar mejor al intelectual dentro de la sociedad podemos definirlo de la siguiente forma: los intelectuales constituyen una capa social intermedia compuesta por hombres entregados al trabajo intelectual; comprende a ingenieros, técnicos, médicos, abogados, educadores y trabajadores científicos. Los intelectuales nunca han sido ni han podido ser una clase particular, pues no tienen posición independiente en el sistema de producción social. En calidad de capa social (y no de clase) los intelectuales son incapaces de tener una política independiente, estando determinada su actividad por los intereses de las clases a las cuales sirven. De los caracteres esenciales de esta definición conviene destacar que los artistas constituyen una capa social sin contornos precisos que oscila económicamente y comparte las ambivalencias de las clases medias. En una palabra, viven en un nudo de contradicciones sociales, la principal de ellas derivadas del carácter individual de su trabajo ya que no están integrados en la producción del sistema capitalista.

En su obra “Realismo y realidad”, Portantiero analiza inteligentemente el carácter abstracto de las relaciones del intelectual con la realidad, carácter que como él nos dice no significa desinterés hacia hechos políticos y sociales, sino

“preminencia de valoraciones de tipo moral que en lugar de atenerse al movimiento contradictorio de lo real, se sujetan a esquemas generales despojados de concreción y vivencialidad” (1). Es en virtud de esa ambigüedad que la ubicación ideológica de Los venerables todos se presta a la discusión. Por eso esperamos ansiosamente su exhibición en público, pues creemos que solo así habrá elementos suficientes para determinar su ubicación.

Lo dicho hasta ahora responde a tus preguntas acerca del film. En cuanto a definir la ideología de Antín, toda insistencia me parece ineficaz, pues él mismo lo ha hecho repetidas veces clarando perfectamente su posición.

(1) Nota del redactor: Si fuera exacta la cita, el trabajo de Juan Carlos Portantiero (Realismo y realidad en la narrativa argentina, Ediciones Procyon, 1961), encuadraría cómodamente en las páginas de Sur. En verdad, el citado autor habla de la literatura comprometida, del “engagement” difundido, “no por azar”, en Francia, y señala sus líneas de acción: “Dentro de su característica general que le hace expresar la ambigüedad propia del proceso de tensiones que en esta etapa de transición viven las capas medias y los intelectuales (lo que explica el entusiasmo suscitado dentro de las élites de casi todos los países), el «engagement» se insertaba perfectamente en las características culturales de la inteligencia francesa”. (...) “El «engagement», a pesar de sus esfuerzos, no supera el carácter abstracto de las relaciones del intelectual francés con la realidad. Un carácter abstracto que no significa necesariamente desapego hacia los hechos políticos y sociales (conocida es la vocación de «mensaje» que ha definido siempre al intelectual francés), sino preminencia de valoraciones de tipo moral, que en lugar de atenerse al movimiento contradictorio de lo real, se sujeta a esquemas generales despojados de concreción y vivencialidad. Esta tendencia moralizante del pensamiento francés, estática y abstracta, aunque abarque hechos de interés social y político, se vincula con el déficit historicista de ese pensamiento y con la tendencia a asumir en planos de «negatividad» pura, sin proyección hacia una praxis transformadora, los hechos a los que combate. Ese «negativismo antiburgués» que nutrió a la vanguardia no ha dejado de aparecer nunca en el pensamiento francés (sobre todo en las épocas de crisis), como secuela de una actitud romántica no superada, como prueba de la carencia de una conciencia histórica que resuelva en los marcos de la praxis revolucionaria aquello que surge como rebeldía en el plano de lo moral” (páginas 28 y 29). En página 32 cierra el análisis: “El «compromiso», en síntesis, no alcanza para orientar una relación justa entre los intelectuales y el pueblo-nación, porque lo corroe la moralidad abstracta. El contacto entre los intelectuales y la realidad es —aun en su negación— político; lo es en la medida en que la política resume la acción concreta de los grupos sociales sobre el conjunto de la comunidad. La política es la vía para tornar históricas las corrientes ideológicas que aparecen como independientes del entorno, como absolutamente autónomas, como mero producto de otras ideologías. La moralidad abstracta supone, en cambio, la creación de categoría ahistóricas y ajenas, en última reducción, a la praxis del hombre. La moralidad abstracta engendra el conservadurismo, el conformismo y, en las crisis históricas, la reacción”.





## TRIBUNA ABIERTA

## EL CASO

## LOS

## INUNDADOS

por

**HORACIO VERBITZKY**

Lo sucedido con el film de Birri nos servirá para ejemplificar los métodos desplegados contra las manifestaciones culturales independientes que rompen con la standarización interesada que ha copado los medios de difusión masiva. Esta elección no significa olvidar a todos los demás perseguidos de esta época dura para quienes no claudican, para quienes día a día afirman con orgullo su voluntad de hacer. Lo actual del caso, la indudable repercusión internacional de LOS INUNDADOS, la especialización cinematográfica de esta revista, explica nuestra elección.

En el espacioso hall de una vieja casona de la calle Junín al 1200, con gestos temerosos y furtivos, como los de quien está cometiendo una acción reprochable, un hombre calvo y arrugado, con expresión fatigada de años, separa sus manos cruzadas en la espalda y mirando a su alrededor extiende rápidamente un envoltorio de papel de diario. Dentro de éste hay una cajita de plástico y en ella, sobre una esponjilla, una medalla. Tal el acto de entrega por el doctor Puebla, director del Instituto Nacional de Cinematografía de "uno de los premios más importantes recibidos jamás por nuestro cine en el exterior", según opinión coincidente de Leopoldo Torre Nilsson (1) y la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (2). Una reclamación telefónica hace que hoy la medalla que acredita el premio Opera Prima de la XXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, disputado por primera vez entre los films de la competición oficial y los de la muestra informativa, descansen en su lujoso estuche de la Gioielleria Enrico Zona. Nuestro instituto, por razones de tiempo, fue el encargado de grabarla. Así es que ni el nombre de *Los inundados*, ni el de Fernando Birri, su director, figuran en ella.

El cerco a *Los inundados* comienza en octubre de 1961 con su calificación en el Instituto. Cinco convocatorias se ven frustradas por la ausencia de los dos representantes de los exhibidores. En la sexta un exhibidor de Santa Fe y otro de Jobson (Vera) se hacen presentes en el INC. La maniobra estaba desbaratada por la presencia de los exhibidores del interior y entonces convenía presentarse, para tener los votos en contra asegurados. Cinco minutos después llegaban al instituto dos exhibidores de la Capital, a quienes se les otorga prioridad sobre los del resto del país. La calificación "A" fue por el margen mínimo reglamentario. Como ya es costumbre ante el cine nacional, los exhibidores argentinos votan "B".

Sábado 28 de abril de 1962. Se deciden los premios del INC. Días antes de la votación la Asociación de Cronistas Cinematográficos había destacado la necesidad de "recordar lo acontecido el año pasado, cuando films consagrados por la opinión de la crítica y, sobre todo, por distinciones obtenidas en certámenes donde actuaban calificados jurados internacionales, fueron relegados a premios ínfimos en relación con su jerarquía o simplemente ignorados. En momentos en que el país atraviesa por una crisis económica, es natural que llame poderosamente la atención la amenaza del manejo discrecional de muchos millones de pesos para favorecer intereses limitados en su calidad y cantidad".

En el cine Paramount un cartelito anunciaba que los localidades para ver *Los inundados*, estrenada dos días atrás, estaban agotadas. Se votan los premios. *Los inundados* no figura. Esa noche Torre Nilsson (3) destaca su exclusión. Nada más. Nadie más.

Hasta el Festival de Mar del Plata la campaña contra *Los inundados* se basaba en su "escasa calidad". Las opiniones favorables, algunas entusiastas, de los críticos extranjeros que la vieron paralelamente al festival, derribaban el argumento.

Se dijo entonces —marzo de 1962— que no gustaría al público. Sus tres semanas en sala de estreno un mes después volvían a desmentirlo. Sin embargo, como muchos otros films argentinos, no consiguió sala de cruce hasta varios meses

después y recién ahora se está empezando a dar en algunos barrios.

Los exhibidores, salvo excepciones, volvían a mostrar su vocación de antipatía. Y ese boycott sirvió a José Dominiani para decir en radio que el film se había "desinflado". Dominiani, que comía con Armando Bo la noche de la agresión a Couselo (4) ya había dejado atrás su participación en el equipo que desde "Platea" difamó a nuestra colonia artística. Pero todavía estaban frescos los elogios que desde su página recibieron Favela (5) y Burrelita de Ipacarai (6) (este último con su firma). Fascinante es para él el melodrama de Tinayre *Bajo un mismo rostro* (7) y los elogios no le alcanzan para Carreras y *Los viciosos* (8). Quizás convenga destacar que Dominiani ha sido libretista en films de Carreras. De ahí el insólito pudor que le hace publicar sin firma el comentario, quebrando la norma habitual de "Clarín". José Dominiani es el crítico que bruloteó ferozmente a *Los Inundados* (9).

Los críticos internacionales y locales habían elogiado el film, el público lo había aplaudido, un exhibidor quiso comprarlo para los Estados Unidos. ¿Qué quedaba por decir?

El 1 de abril de 1962 llega al INC este telegrama: "Siguiendo indicación Christianne de Rochefort y de acuerdo optica festival insisto vivamente interés común designar oficialmente *Los inundados*. Responder urgentemente. Favrebret. Director Festival de Cannes." El avispero se revuelve y en una reunión de la cual ya no quedan rastros, el INC en consulta con representantes de la producción resuelve que *Los inundados* no tiene jerarquía suficiente para representar a nuestro país en un certamen de tanta importancia. Se decide enviar *Setenta veces siete*.



La medalla de Venecia. El nombre de LOS INUNDADOS no figura en ella.



¡El Festival de Cannes solicitaba el envío de un film y nuestros productores e Instituto lo descartaban! Luego del festival —Palmarés a *O pagador de promesas*— la autora de *El reposo del guerrero* escribía: "Ahora que el festival ha terminado compruebo que se ha cometido un error no escuchándome; *Los inundados* muy probablemente hubiera hecho marcar un tanto a la Argentina". Hacía referencia a una determinada óptica del festival; lo aclaran la carta de Christianne de Rochefort, el premio al film brasileño —vencedor de Antonioni y Bresson— y un interesante cablegrama publicado en "La Razón" del 30 de enero de 1963 donde se destaca el interés de De Gaulle por la América Latina. Textualmente se atribuye al gobernador francés haber dicho que "la presencia de Occidente en América Latina no debe tener únicamente el rostro yanqui". El Festival de Cannes no escapaba a la nueva política de captación de América Latina que en Estados Unidos encarna la administración de Kennedy. El mismo día de la publicación del cable de De Gaulle, Torre Nilsson decía en conferencia en la Asociación de Cronistas Cinematográficos: "tenemos que sacrificar nuestro formalismo, nuestra exquisitez, en aras de lo social, en aras del futuro". Cuando Cannes solicitó *Los inundados* sabía por qué lo hacía. Nuestros talentos caseros la vetaron por "falta de jerarquía".

En mayo el Festival de Locarno telegrafía al INC invitando a *Los inundados*. El Instituto *ni contesta* y el día de iniciación del festival su director envía a Birri, enterado por un amigo de la invitación sin respuesta, la carta que reproducimos.

"He recibido ayer su amable carta del 13 del corriente y se lo agradezco muy cordialmente.

Como Don Sergio Bravo le dijo, estaba extremadamente interesado en poder presentar su film *Los inundados* en nuestro festival. Con fecha 5 de junio —por lo tanto hace más de un mes— envié a este efecto un telegrama del siguiente tenor:

INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

JUNIN 1276

BUENOS AIRES

Invitamos *Los inundados* de Fernando Birri participar film Festival Locarno 18-19 julio stop. Rogamos enviarnos copia subtitulada francés y confirmar telegráficamente aceptación invitación cordialmente.

Beretta Film Festival Locarno Este telegrama jamás recibió respuesta: luego supe que su film obtuvo un premio en Karlovy Vary.

Es inútil decirle, estimado señor Birri, que estoy sumamente contrariado: tanto más que el XV Festival Internacional del Film de Locarno comenzará justamente hoy y concluirá el próximo 29 de julio; y por lo tanto no existe ni siquiera la posibilidad de presentar su film fuera de concurso.

Espero sinceramente que el próximo año pueda tener un nuevo film para competir en Locarno, y espero —también— que en 1963 el Instituto Nacional de Cinematografía tenga mayor interés por nuestra muestra.

Quiera recibir, estimado señor Birri, mis más cordiales saludos.

Festival Internacional del Film - Locarno

El Director: Vinicio Beretta

Locarno, 18 luglio 1962

Egregio signor Birri,

ho ricevuto ieri sera la sua gentile lettera del 13 c.m., e la ringrazio molto cordialmente.

Come Don Sergio Bravo le ha detto, ero estremamente interessato di poter presentare al nostro Festival il suo film "Los inundados". In data 5 giugno - dunque più di un mese fa - ho inviato a questo effetto un telegramma del seguente tenore:

INSTITUTO NACIONAL CINEMATOGRAFICO

JUNIN 1276

BUENOS AIRES

INVITIAMO LOS INUNDADOS DI FERNANDO BIRRI PARTECIPARE FILMFESTIVAL LOCARNO 18 29 LUGLIO STOP PREGHIAMO INVIARCI COPIA SOTTOTITOLI FRANCESI ET CONFERMARE TELEGRAFICAMENTE ACCETTAZIONE INVITO CORDIALMENTE

BERETTA FILMFESTIVAL LOCARNO

Questo telegramma non ha mai ricevuto una risposta: e quindi ho appreso che il suo film ha ottenuto un premio a Karlovy Vary.

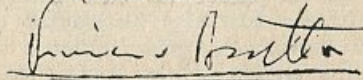
E' inutile dirle, egregio signor Birri, che ne sono estremamente spiaciuto: tanto più che il XV Festival internazionale del film di Locarno comincerà quest'oggi e si concluderà il prossimo 29 luglio; e dunque non ci sarà neppure più la possibilità di presentare il suo film fuori concorso.

Spero sinceramente che il prossimo anno lei possa avere un nuovo film da mettere in concorso a Locarno: e spero - anche - che nel 1963 l'"Istituto Nacional Cinematografico" s'interessi maggiormente della nostra manifestazione.

Voglia gradire, egregio signor Birri, i miei saluti più cordiali

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM - LOCARNO

Il direttore: Vinicio Beretta



Jorge Miguel Couselo, en "Correo de la Tarde" (10) era vocero de otro de los argumentos contra el film. "La sátira —había escrito— se extrema hasta invalidar el testimonio y el total resulta de confusas instancias, popular en su cobertura, negativo, acaso reaccionario en las premisas que se pueden deducir". El premio en Karlovy Vary —ocultado por casi todo el periodismo; "Clarín" con un minúsculo suelto es una de las excepciones— volvía a destruir la objeción. El film "reaccionario" había sido premiado en el festival de un país socialista.

Cuando el film, enviado por sus productores, es exhibido en Venecia, "Clarín" publica un cable en el que lacónicamente informa sobre la decepción de público y crítica. El diario de Dominiani es el único en publicar este cable misterioso. El propietario de una conocida revista cultural de nuestro medio telegrafía a Birri desde Venecia (12): "Aplausos sala llena. Críticas favorables. Entusiasta crónica *Inundados* publicada "Corriere de la Sera". Esta crónica que el "Corriere de la Sera" tituló a 5 columnas: "Una amable película argentina de un director de escuela italiana" es la misma que reproduce otro cable —de ANSA— que publican "La Razón" (13) y "Noticias Gráficas" (14).

Después viene el premio, el más importante obtenido por nuestro cine en el exterior, y todo lo que sabemos. La minimización de su importancia, el silencio. Veamos algunos títulos de nuestros diarios:

"La Nación" (9-9-62) titula: "Premiaron en Venecia a dos realizaciones". Y luego transcribe el cable en el que se menciona el premio al film argentino. Ningún comentario del diario, ningún relieve al premio.

"La Prensa" (9-9-62): "Otorgáronse los premios en el Festival de Cine de Venecia", y luego transcribe el cable conocido.

"El Mundo" recién publicó la información el 12-9-62, con un título "Los premios en Venecia". Luego del cable, sin destacarlas mayormente, incluía declaraciones de Torre Nilsson. Vale la pena leerlas: "el premio obtenido por *Los inundados* de Birri en el Festival de Venecia es una de las distinciones más importantes conquistadas por el cine argentino. A este premio Opera Prima aspiraban cuatro películas italianas con las cuales el cine italiano se juega en estos momentos su gran promoción generacional, y películas de la nueva corriente norteamericana y polaca. A todas ellas les ganó (Ex aequo) con *David and Lisd* de Frank Perry) la película argentina. Les ganó como se gana un match de fútbol o una carrera de bicicletas. Tenemos que gritarlo con orgullo porque en este premio, además, vamos todos". "Correo de la Tarde" (8-9-62) había publicado en su página de cables la información del premio, destacándolo en el título. Al día siguiente, en la página de cine, transcribe sin comentarios la lista de premios y titula: "Finalizó el Festival de Cine de Venecia".

Mientras nuestros diarios silenciaban tan escandalosamente la importancia de la distinción, en Uruguay, entre otros, "El Día" (11-9-62) titulaba a 6 columnas "Argentina triunfa en Venecia. El premio a *Los inundados* de Fernando Birri consagra una fórmula de auténtico realismo". Un largo texto se refería al film y al premio. La nota tenía además una foto a 4 columnas.

Argentina triunfa en Venecia. Pero nuestra prensa no se conmueve y son diarios





extranjeros los encargados de destacar el verdadero sentido del premio. Es para reflexionarlo.

En noviembre se realizó la Vª Reseña de Festivales Internacionales de Acapulco. De entre todos los films premiados en Festivales Cinematográficos Internacionales del año, se invita a un número limitado que por su sola concurrencia recibe un trofeo. Un solo premio especial otorga el Festival de los Festivales de Acapulco y este año se lo llevó Buñuel con *El ángel exterminador*. Poca gente se enteró en Buenos Aires que *Los inundados* había sido invitado a Acapulco (15). Supo en cambio que *Los viciosos* obtuvo un premio en la ciudad mexicana. ¿A qué se debe la confusión?

Productores de la Argentina, España y México organizaron en Acapulco una muestra hispanoamericana paralela al verdadero festival y allí es donde Carreras fue premiado. Nuestra prensa fomentó el equívoco y destacó profusamente las noticias de la muestra paralela, ocultando el verdadero Festival de Festivales de Acapulco.

Pero previamente ya, se había intentado impedir que el film de Birri fuera a Acapulco. La carta de invitación está dirigida al INC por su par mexicano. Sin embargo nuestro Instituto remitió la carta a Birri alegando que se trataba de una invitación personal; el instituto no pagaría el transporte de la película. La maniobra era demasiado notoria porque la carta no dejaba lugar a discusiones. Un mes y medio después el INC se rindió a la evidencia y aceptó mandar el film.

El INC estuvo representado en la muestra paralela pero no en el verdadero festival. Por eso Puebla justificó no haber traído el trofeo otorgado a *Los inundados*. "Nosotros fuimos al otro", envió decir.

Aplaudido por los argentinos, premiado en los países socialistas, en occidente cristiano y en latinoamérica, los argumentos contra el film habían sido pulverizados uno a uno. No era malo, gustó al público, tenía jerarquía internacional, no era reaccionario y tampoco comunista.

Ahora bien, en la Argentina de hoy ¿hacen falta argumentos para perseguir? No, lamentablemente. *Los inundados* no figuró en ninguna de las Semanas realizadas en el exterior. Y así es como dice Luis Gómez Mesa en el diario español "Arriba" luego de la semana en Madrid: "... films que demuestran la preparación técnica de los directores jóvenes de la Argentina, aunque hubiera preferido que se proyectase *Los inundados* de Fernando Birri, sin su perfección formalista pero que refleja con agudeza y gracia observadoras y capacidad de recreación genuinas facetas argentinas" (16). Y José M. García Escudero (actual Director de la Cinematografía Española) en "Film Ideal" luego del Festival de Mar del Plata: *Los inundados* es el camino más seguro para un cine cuyo mayor peligro por lo que he podido percibir es que su europeísmo le vacía su personalidad. *Los inundados* es la carbonada del cine argentino" (17).

Lamentablemente en la Argentina de hoy no hacen falta argumentos para perseguir y el silencio sigue siendo una de las armas más efectivas. En un reportaje Birri dijo: "No sigamos cayendo en el error de querer hacer un cine internacional contando historias abstractas con personajes increíbles, gratuitamente desambientados en las selvas amazónicas o en un faubourg de París, olvidando que

a lo universal se llega solamente por lo entrañablemente nuestro y que este cine que quiere ser de todas partes termina por ser de cualquier parte y de ninguna parte. Esto es subcultura y no otra cosa". El reportaje nunca se publicó.

El caso de *Los inundados* no es único ni está aislado. Es simplemente un paso más adelante en la represión iniciada con la calificación "B" de *Los de la mesa 10*, con la exclusión de *Shunko* y *Alias Gardelito* de los premios del INC; forma parte de un proceso que se acentúa con el secuestro del cortometraje *Nueva Plata acusa*, con la prohibición de exhibir la película árabe *Yamila o Argelia*, paralelo del miedo, con la censura previa a *El Terrorista* (18). El caso de *Los inundados* es un punto culminante del proceso que se hace chantaje cuando Vieyra y Santa Cruz exigen elogios a *Detrás de la mentira* por su carácter anticomunista.

Buscar coincidencias —no inventarlas, que las hay— y ofrecer una resistencia unida es la posibilidad que les queda a quienes hacen algo, a quienes quieren hacer algo, a quienes viven en la Argentina y no quieren irse.

No engañarse con respecto a lo que piensa nuestro pueblo, identificarse con sus sentimientos —y decirlo, naturalmente— quizás sea condición suficiente y necesaria para no poder dormir tranquilo. Mirar con indiferencia como se persigue al vecino es autocondenarse. Lo peor que podría suceder con esta nota es que alguien la interpretara como la defensa personal de Fernando Birri y el film *Los inundados*. Hoy ninguno de ellos necesita ser defendido porque han vencido todas las dificultades que se les opusieron.

Esta nota no es una defensa. Es una denuncia y un llamado de atención. Para comprenderla sería importante no olvidar las palabras de Torre Nilsson comentando el premio de Venecia: "tenemos que gritarlo con orgullo, porque en este premio, además, vamos todos"; y contra todos es también la persecución. Ni el título del diario uruguayo: "Argentina triunfa en Venecia"; porque Argentina es también la perseguida.

- (1) "El Mundo" 12-9-62.
- (2) Nota enviada a Birri después del premio (20-9-62).
- (3) "La Razón" 29-4-62. Posteriormente más personas e instituciones destacaron la exclusión.
- (4) Carta abierta de Armando Bo, mayo 1962.
- (5) "Clarín" 4-8-61.
- (6) "Clarín" 7-4-62.
- (7) "Clarín" 20-9-62.
- (8) "Clarín" 26-10-62; 31-10-62.
- (9) "Clarín" 27-4-62.
- (10) "Correo de la Tarde" 27-4-62.
- (11) "Clarín" 28-8-62.
- (12) Francesco de Ecli Negrini, propietario de la revista "Lyra". Italcable 27-8-62.
- (13) "La Razón" 28-8-62.
- (14) "Noticias Gráficas" 29-8-62.
- (15) "La Nación" 10-12-62.
- (16) "Arriba" 23-10-62.
- (17) "Film Ideal" 1-5-62.
- (18) "Noticias Gráficas" 27-9-62; 1-10-62; 8-10-62.





## VIVIR SU VIDA



**VIVRE SA VIE (Vivir su vida).** R., A., G. y D.: Jean Luc Godard. F.: Raoul Coutard. M.: Michel Legrand. CN.: de Jean Ferrat. DC.: naturales. MTJ.: Agnes Guillemot. A.R.: Jean-Paul Savignac. S.: Guy Villet. V.: Christiane Fageol. MQ.: Jacky Reynal. PN.: Simone Knapp. CT.: Susan Schiffman. I.: Anna Karina, Sady Rebbot, André S. Labarthe, Guy-laine Schlumberger, Gérard Hoffman, Monique Messine, Paul Pavel, Dimitri Dineff, Peter Kassowitz, Eric Schlumberger, Brice Parain, Henri Atal, Gilles Quéant, Odile Geofrey, Marcel Charton, Jacques Floreny. PR.: Pierre Braunberger. PA.: Films de la Pleiade. DST.: GALA. O.: Francia, 1962. F.E.: 25.2.63. S.E.: Sarmiento y Capitol. D.O.: 85'. C.: proh. men. 18 a. (Este film obtuvo el premio especial del Jurado de Venecia, 1962 y el de la crítica italiana).

Según Truffaut, lo más significativo del cine, en la última época es *A bout de souffle*. Sin la obligación de compartir las convicciones de la amistad, podemos admitir que este film de Godard fue un auténtico "shock" dentro del lenguaje cinematográfico, cuyas aparentes irreverencias constituían una saludable sacudida. Menos plausible temáticamente, contenía sin embargo una inquietud, una desesperación dinámica, que caracterizaba muy exactamente el vacío existencial, nihilista, en que se debate toda una generación. La sistemática ruptura de *A bout de souffle* con las convenciones de la narración, la fotografía y el montaje no alcanzaban a constituir un estilo: eran más bien una burbujeante y vital enumeración, muchos la preferirán a *Vivir su vida*, más elaborada y ascética, igualmente provocativa pero en un registro más complejo. Antes de registrar la evolución estilística de Godard entre estos dos films clave, conviene repasar brevemente su obra. Nació en 1930 y escribió en los "Cahiers". Como tal participa en la admiración por Rosellini y Hitchcock. Antes de su primer largo realizó cinco cortos: *Opération Béton* (1954), *Un femme coquette* (1955), *Tous les garçons s'appellent Patrick* (1957), *Charlotte et son Jules* y *Un histoire d'eau* (1958). Este último empezado por Truffaut. Su segundo largo *Le petit soldat* (1960), mezclaba escépticamente los manejos y las torturas que los bandos en pugna en Argelia infligían a sus so-

litarios protagonistas. El film fue prohibido hasta ahora, en que su liberación está condicionada a cortes que Godard se niega a aceptar. Luego viene el juego casi serio de *Un femme est une femme* (1961) y *Vivre sa vie* (1962). Trabaja enseguida en un episodio de *Les plus belles escroqueries du monde* y en *Les carabiniers*. Su próxima obra será *Pour Lucrèce*, adaptación de la pieza de Giraudoux.

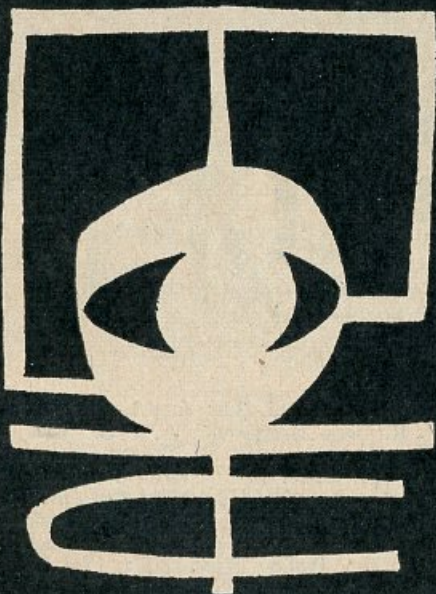
Cuando vimos *Vivir su vida*, pensamos que Godard alcanzaba una doble maduración: la de su estilo, que suma sus rupturas anteriores en un decantado afán de síntesis y, sin otra separación que la explicativa, la necesidad interna de ajustar su narrativa a una historia simple y a la vez de concentrada esencia trágica.

En una alusión que mezcla la dramática brechtiana y los recursos (aparentes) del cine mudo, Godard divide su historia en doce cuadros, cada uno de los cuales vale por sí mismo, concluye en sí mismo, pero que se integra en el total como los tiempos de una obra musical: por oposición, contrapunto, yuxtaposición y metáfora. De tal modo el tiempo, circulan concéntricamente, anuncian desde el principio (escena de la proyección de *Juana de Arco* de Dreyer) el destino de la protagonista, la dibujan por entero y ofrecen a su vez y simultáneamente una visión minuciosamente realista y decididamente estilizada. Por un lado la cámara capta con sequeda documental el ámbito y las palabras, la "teoría" expositiva de la prostitución. Por el otro, introduce un buceo total en la personalidad de una mujer a través de una progresión aparentemente esquemática pero rigurosa.

La trama aparentemente trivial, es la caída inexorable de una mujer en la prostitución; su fin, cuando intenta liberarse al encontrar el amor. Más adentro (en esta especie de piel de cebolla que se la estructura del relato) es la ilustración de un epigrama que se menciona al principio: "Debemos prestarnos a los demás para darnos totalmente a nosotros mismos" (Montaigne). O más transparentemente, en otra fase dicha en el primer cuadro, "Una gallina está compuesta de la parte de afuera y la parte de adentro; si sacamos la de afuera y luego la de adentro ¿qué queda? El alma." Quitando otra envoltura, encontramos una meditación sobre la existencia, sobre su significado último, a través de la protagonista, que "filosofa sin saberlo", vive y busca el sentido de su vida, del amor, como una totalidad. "Somos siempre responsables", dice. Tal vez Godard insinúa aquí una ruta metafísica: la revelación del yo (o más bien del alma, entendida como conciencia del todo) conquistado a través de una entrega del cuerpo que parece una prueba simbólicamente simétrica de las antiguas pruebas de los místicos. Hasta aquí los datos de una filosofía que puede parecer peligrosamente negativa y dualista. Pero el resultado, curiosamente, no es dualista en el clásico significado escolástico del término. No hay una dicotomía entre materia y espíritu, entre carne y alma, como podría inferirse. Porque *Vivir su vida* es ante todo el retrato (desde todos los ángulos, desde la piel al hueso) de un ser humano que se convierte gradualmente en objeto de cambio, que se pierde concretamente, pero que junto a esa entrega exterior se descubre a sí misma, elige, aunque por fin sea destruida.

Este proceso está descrito en sucesivos estratos. Primero (durante los títulos) el rostro de Naná es fotografiado en distintos ángulos. Luego, este examen externo se objetiviza en la conversación

MABEL ITZCOVICH  
AGUSTIN MAHIEU  
FERNANDO PENELAS  
ANTONIO A. SALGADO  
ERNESTO SCHOO



EL  
OJO  
DE LA  
CRÍTICA



previa a la separación con su amante, donde (exceptuado un espejo lejano que la refleja) es vista de espaldas, mientras el diálogo, extrañamente íntimo, espontáneo, nos da una primera imagen, contradictoria, de Naná, presa aún de dudas sobre sus deseos y su destino. Luego, otros episodios confluyen para componer este retrato: su trabajo, sus desesperados intentos de conseguir dinero, la noche con el fotógrafo que dice poder introducir la en cine, tras haberse conmovido hasta las lágrimas con *La passion de Jeanne d'Arc*. Su inexperiencia ante el primer cliente (en una escena cruel, descarnada), el interrogatorio con la policía, donde se rebela ante la actitud de la mujer a quien intentó robar el dinero que había dejado caer y que la denuncia después que ella se lo devuelve. Las casi documentales secuencias donde se describe la introducción de Naná en el "oficio".

La sórdida soledad expresada en la escena en que Naná recorre el hotel buscando a una compañera para satisfacer las demandas especiales de un cliente (esta escena está colocada entre el encuentro de Naná y el joven de quien se enamora —nótese la espontánea inocencia con que ella baila ante él en el salón de billar— y la conversación con el filósofo). Esta escena está marcada lacónicamente en los títulos con esta frase: "Le bonheur n'est pas gai". La conversación con el filósofo es también muy importante, pues en ella Naná revela una angustiada sensibilidad, un deseo no destruido de hallar un sentido a su vida.

Por fin una última metáfora, la escena en que su enamorado lee el final de *La caída de la casa Usher*, de Poe, donde Roderick llega a hacer un retrato tan perfecto de su esposa, que la vida pasa a aquél y ella muere. Naná, ha llegado, al fin, a descubrir el sentido de su vida, se ha develado. Pero es ya tarde. Cuando llega a pertenecerse —es decir, a la libertad— su entrega a la esclavitud es irreversible. Está presa en el engranaje (la prostitución). Por eso su huida conduce a la muerte. Su vida, la clave de su retrato final, conduce a la destrucción. ¿Es este precio del conocimiento? No, puesto que ha llegado por el camino trágico de una posesión: el rescate de su libertad, de su responsabilidad.

Si *A bout de souffle* era un punto de partida, *Vivre sa vie* es, a pesar de sus diferencias formales, una culminación. Ha dicho Godard (1) "Me gusta decir que hay dos clases de cine: está Flaherty y está Eisenstein. Es decir, el realismo documental y el teatro. Pero al fin, en el más alto nivel, son una misma cosa. Quiero decir que a través del realismo documental se llega a la estructura teatral y a través de la imaginación teatral y la ficción llegamos a la realidad de la vida".

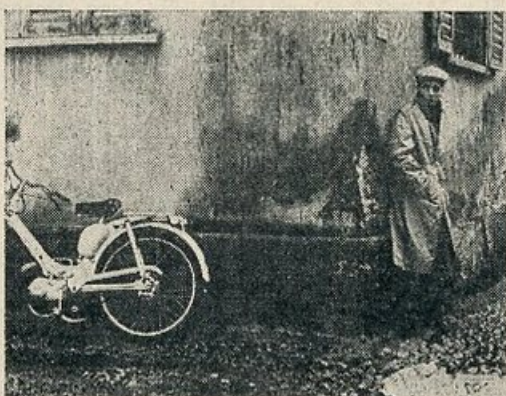
Estas palabras son muy explícitas en cuanto a los propósitos de Godard en este film. Frente al impresionismo realista de *A bout de souffle* hallamos una profundización de lo real en términos que unen los recursos de una acción directa, concreta, podríamos decir, y la estructuración estilística, dramática, de sus elementos. Un primer ejemplo sería el distanciamiento brechtiano (influencia reconocida por el autor), donde cada cuadro es presentado y resumido en su propio ámbito. Y luego la síntesis conceptual que la suma (o más bien la relación dialéctica) de todo el relato provoca como iluminación del sentido de la historia. Una cámara frecuentemente estática, la

precisión y economía de los movimientos que nos descubren lo esencial de cada situación, sirven para edificar la figura completa de la protagonista, para desnudar su alma total, si puede decirse, a través de cada faceta particular. Al final descubrimos que esta serie de escenas aisladas en sí mismas poseen una estricta coherencia, el ritmo oculto de una trama inseparable de cada una de sus partes, la unidad absoluta de una visión, de un sentido.

Godard expresa, con frialdad aparente y una oculta pasión, el sentido trascendente y a la vez lleno de contingencias que habla en la naturaleza íntima de la existencia. En un sentido más personal es, como en el retrato de Poe, la captación apasionada de un ser, hasta recrearlo en una imagen artística. Para Anna Karina (espléndida en su interpretación) es un tributo como sólo el amor y el talento, unidos, pueden alcanzar.

A. M.

## EN BUSCA DE LA REALIDAD: CINE ITALIANO



**IL POSTO (Idem).** R. A. y G.: Ermanno Olmi. f.: Lamberto Caimi. d.a.: Ettore Lombardi. mtj.: Carla Colombo. s.: Giuseppe Donata. l.: Sandra Panzeri, Loredana Detto, Tullio Kezich. pr.: Alberto Soffientini. pa.: The Twenty Four Horses. dst.: OCEAN. F. o.: Italia, 1961. t.e.: 25.10. s.e.: Paramount. d.o. y dr.: 90'. c.: s/r. (Film presentado en el Festival de Venecia, 1961, donde obtuvo el Premio FIPRESCI y el Premio de la Oficina Católica —O.C.I.C.—).

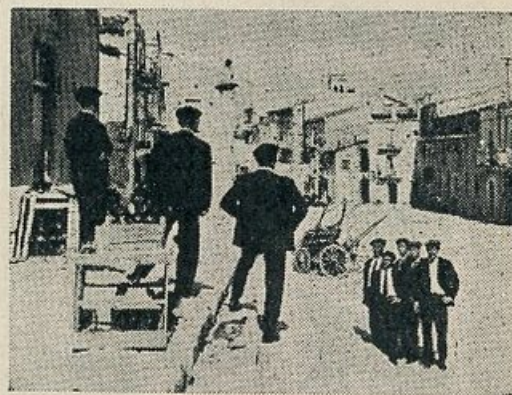


**GIORNO PER GIORNO DISPERATAMENTE (Día por día desesperadamente).** R. y A.: Alfredo Giannetti. G.: A. Giannetti y Guido De Biase. F.: Aiace Parolin. M.: Ruggero Rustichelli. D.A.: Carlo Egidi. MTJ.: Cuggero Mastrianni. A.R.: Nino Banchin. V.: Angela

Sammacicia. l.: Tomas Milian, Nino Castelnuovo, Madeleine Robinson, Tino Carraro, Franca Bettoja, Riccardo Garrone, Isa Crescenzi, Mario Scaccia, Mario Brega, Mariuccia Dominiani, Silla, Claudio Gora, Alvaro Piccardi, Jim Fenomeno. PR.: Franco Cristaldi. PA.: Titanus-Vides. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1961. F.E.: 7.2.63. S.E.: Monumental, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. DR.: 92'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Karlovy-Vary, 1962, donde T. Milian obtuvo el premio al mejor actor).



**IL BRIGANTE (idem).** R. y G.: Renato Castellani. A.: novela homónima de Giuseppe Berto. F.: Armando Nannuzzi. M.: Nino Rota. D.M.: Franco Ferrara. DC.: naturales. MTJ.: Yolanda Benvenuti. A.R.: Eriprando Visconti, Sauro Scavolini, Piero Cristofani. l.: Adelmo Di Fraia, Francesco Seminario, Serena Vergano, Mario Ierard, Anna Filippini, Giovanni Basile, Renato Terra, Elena Gestito, Francesco Mascaro, Angela Siriami, Salvatore Moscanese. PA.: Cineviz. DST.: A. A. A. O.: Italia, 1961. F. E.: 28.11. S.E.: Ambassador, Callao y P. del Cine. DR.: 120'. C.: Proh. men. 18 a. (Exhibido en el Festival de Venecia, 1961, obtuvo el premio FIPRESCI, de la crítica - Filmada en Calabria).



**I NUOVI ANGELI (Los ángeles de la nueva ola).** R.: Ugo Gregoretti. A. y G.: Mino Guerrini y U. Gregoretti. F.: Tonino Delli Colli y Mario Bernardo. M.: Piero Umiliani. D.A.: Flavio Mogherini. MTJ.: Nino Baragli. l.: elementos no profesionales. PR.: Alfredo Bini. PA.: Arco-Galatea-Titanus. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia 1961. F.E.: 17.1.63. S.E.: Iguazú, Los Angeles y G. Savoy. DR.: 91'. C.: proh. men. 18 a. (Este film fue premiado en la Muestra de Mannheim).

**UNA VITA DIFFICILE (Una vida difícil).** R.: Dino Risi. A. y G.: Rodolfo Sonego. F.: Leonida Barboni. M.: Carlo Savina. D.A.: Mario Chiari y Mario Scissi. MTJ.: Tatiana Casini. S.: Biagio Fiorelli. V.: Lucia Mirisola. l.: Alberto Sordi, Lea Massari, Franco Fabrizi, Lina Volonghi, Claudio Gora, Antonio Centa, Anabella Incontrera, Loredana Cappelletti, Paolo

(1) Reportaje de Tom Milne, Sight & Sound. Invierno, 63/63.



Vanni, Mino Doro, Daniele Vargas, Valeria Manganeli, Salvatore Campochiara, Carolyn Fonseca, Alfonsina Cetti, Bruna Perego, Enzo Casieri, Leo Monteleoni, Antonio Marrosu y la participación especial de Silvana Mangano, Alessandro Blasetti, Vittorio Gassman, Renato Togliani. PR.: Dino De Laurentiis. DST.: J.R.L. O.: Italia, 1961. F.E.: 20.12. S.E.: Monumental, Los Angeles, T. Coliseo, G. Norte, B. Orden y G. Savoy. DR.: 120'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

Superada la crisis que lo afectó hacia 1958, el cine italiano ha entrado, desde entonces, en un proceso de desarrollo que puede calificarse de prodigioso y que quizá tenga, tangencialmente, alguna relación con el formidable "boom" económico que excita en estos momentos a la península. Que tal hecho ocurra en momentos en que, en otras partes del mundo, la industria cinematográfica ha entrado en aguda crisis —acusándose primordialmente a la televisión como factor determinante—, es fenómeno merecedor de un análisis que esta nota sólo puede rozar parcialmente. Arriesgo una interpretación personal (y provisional): el cine italiano defiende aún los fueros del hombre, entendido como ser de carne y sangre; hasta las más burdas comedias pretendidamente costumbristas, de esas fabricadas en serie por los estudios peninsulares, implican una nota de humanidad que trasciende del artificio adocenador y llama a zonas de sensibilidad conservadas por el espectador en medio del frenesí de la vida mecánica. Al convencionalismo perenne —y al parecer irremediable— del cine norteamericano, y a la abrumadora hiper-intelectualización del cine francés, el italiano opone una frescura vital inmediata, una espontaneidad cada día más rara en una cultura donde las relaciones humanas han sido reemplazadas por las "relaciones públicas".

Estas reflexiones las suscitan los últimos estrenos peninsulares de 1962 en Buenos Aires, y algunos de comienzos de 1963. Sigamos el orden cronológico de presentación. *Il posto* señala la incorporación del cortometrajista Ermanno Olmi (32 años; *Il tempo si è fermato*, 1959) al largo metraje. Es una historia simplísima y melancólica, narrada con un estilo que participa del documento y de la ficción, como la vida misma: Domenico (Sandro Panzeri) es un muchachito tímido, sensible, tal vez inteligente, pero demasiado joven y temeroso aún como para poder afirmarse en la vida. Sus padres —sobre todo su madre, la inefable madre latina, superprotectora y bien intencionada hasta la crueldad inconsciente— ansian para él (puesto que el hijo menor debe estudiar) un "posto", un empleo, un lugar seguro en este despiadado mundo del dinero y la competencia. ¿Qué mejor que una gran empresa comercial donde, como dice Domenico, citando a su padre, "no se gana mucho pero se tiene ubicación segura para toda la vida?" Olmi se asoma a la pequeña existencia de Domenico, al deslumbramiento de su primer amor, a la humillación de comenzar a trabajar como ordenanza (no porque ser ordenanza sea humillante, sino porque el uniforme lo hace sentirse inferior a los otros empleados); Olmi se asoma, decía, a la vida de Domenico, con la mirada de un poeta transido de compasión, una mirada muy semejante a la que Chejov deja caer sobre sus personajes infinitamente dolidos por la tristeza de existir. Un humor ácido impregna las escenas de la oficina, las del examen psicotécnico que hay que cumplir para ingresar a aquélla, las del baile de fin de año (que tanto recuerda a Tati); y, en el desolado final, la burla se hace resignada, aunque no

por eso menos cruel, cuando se satiriza la absurda lucha entre los empleados por ocupar los escritorios de adelante, los que tienen más luz y están más cerca del jefe. Quizá cabría consignar en gran parte como pesimista la visión de Olmi; pero no puede negársele el don de lirismo, patético y burlón, con que ilumina zonas de la realidad contemporánea que el cine no refleja habitualmente. Sandro Panzeri, con su rostro absorto y su triste sonrisa, es tan de verdad el personaje de Domenico que llega a causar dolor el que sea así.

*Il brigante* parte de un afán de captación de la realidad muy similar a la de *Il posto*, pero se afirma en un terreno distinto y combativo: el de la épica. Esta obra de madurez de Renato Castellani comienza como una crónica minuciosamente objetiva del ambiente y los hechos que rodean la infancia de Nino, el adolescente protagonista (Francesco Seminaro), hijo menor de una familia de campesinos sicilianos, sometidos secularmente a un yugo del que ni sueñan en liberarse. El padre de Nino es incapaz de luchar contra la adversidad, hábilmente manejada por los dueños de la tierra, los señores que siguen siendo feudales en el siglo XX; y se necesitará la presencia catalítica de Michele Rende (Adelmo Di Fraia) para que esas gentes, humilladas y ofendidas durante generaciones enteras, se atrevan a protestar. Michele organiza la resistencia al despojo legítimo; sus objetivos se lograrán, finalmente, pero una vez más como una dádiva de los señores, y no como un derecho adquirido; y Michele será sacrificado por aquellos mismos a los que tanto amó. Huelga decir que esta película ha suscitado toda clase de equívocos y confusiones, sobre todo porque no se ha advertido hasta qué punto Castellani está aquí más allá de todo rígido encasillamiento ideológico: el drama colectivo sirve de coro al drama individual —y aquí está el acento más fuerte de *Il brigante*— del hombre que aspira a vivir su tiempo, comprometiéndose en él hasta arriesgar la vida. Por descontado que en el mundo moderno todos retrocedemos ante la asunción de la responsabilidad, sobre todo en esta escala heroica; de ahí que Michele —héroe primitivo— parezca tan insólito, y que sus acciones ofrezcan aristas incomprensibles hasta para él mismo. No obstante, cabe sospechar que Castellani no se atrevió (¿presiones? ¿censuras?) a ir tan lejos como su personaje lo reclamaba, y por eso de advierte una cierta reticente claudicación en las últimas palabras de Michele: "He causado mucho daño, dice a los campesinos, pero también os he hecho un poco de bien. ¿Qué queréis? No soy un santo". Admirablemente realizada e interpretada, *Il brigante*, que pasó un tanto inadvertida para el gran público (quizá por obra de una crítica harto cautelosa), es una de las películas más importantes estrenadas en Buenos Aires en 1962.

Dino Risi, realizador de algunos éxitos fáciles por el estilo de *Pobres pero...*, asoma de pronto, en el panorama del cine italiano, como un hombre que tiene algo que decir. Lo que tiene que decir, en *Una vida difícil*, es tremendamente amargo, y podría resumirse así: no hay lugar hoy, para el hombre que quiere conservar su integridad y que no aspira a participar de la carrera competitiva por el éxito material. Silvio Magnozzi (Alberto Sordi) le confiesa a su hijo de diez años, en la más patética escena del film: "Yo nunca busqué la suerte, la fortuna". La cara del chico, educado por una madre convencional, burguesamente "normal" y ávida, es la imagen misma de la incompreensión que perseguirá a Silvio

toda la vida. La competencia, parece querer decirnos Risi con su guionista Rodolfo Sonego, no puede ser la sola medida del hombre; porque si "la lucha por la vida" y "la supervivencia del más apto" fueron proclamados por los liberales del siglo XIX como principios simplemente "naturales" de la existencia humana, es obvio que el hombre está más allá de lo natural, y que, es ese más allá lo que constituye, justamente, su condición humana, una condición que sólo puede ser olvidada mediante una formidable —e interesada— abstracción especulativa. Alberto Sordi es uno de los más grandes actores de cine del momento, y *Una vida difícil* lo consagra como tal. Lástima que sobre los últimos quince minutos del film, que llegan a desvirtuarlo en parte. La obra de Risi debería terminar cuando Silvio escupe los automóviles en el camino que lleva al balneario de lujo.

El título absurdo e inadecuado de *Los ángeles de la nueva ola* (que disfraza, por presumibles razones "comerciales" el de *I nuovi angeli*) oculta la obra de un director novel que debe ser tomado en cuenta: Ugo Gregoretti. ¿Qué hace, cómo vive, qué piensa y qué espera la juventud de la Italia industrializada de hoy? *Los ángeles...* etcétera, responde a estas preguntas con inusitada valentía. No vale la pena reseñar aquí los temas que componen esta antología semidocumental de un momento en la historia de un país y de una civilización: baste decir que es una película muy importante, realizada con seriedad, humor e ironía por un realizador inteligente.

En *Día tras día, desesperadamente*, Alfredo Giannetti —otro director de la nueva generación— decide regresar a las fuentes del neorrealismo, vale decir, a la pintura directa de la realidad. Lo hace por vías de un melodrama tal vez demasiado estridente, donde se trata de la demencia progresiva del hijo mayor (Tomas Milian) de un matrimonio (Madelaine Robinson — Tino Carraro) de la pequeña burguesía italiana. Lo valioso de la película consiste en su denuncia, sin especulaciones pseudo-intelectuales, del tratamiento que se da a los enfermos mentales en los establecimientos hospitalarios aparentemente dedicados a su atención (parece que más bien se trata —y es un fenómeno mundial— de su "desatención"); y, a la vez, en el estudio de los caracteres de los padres, vistos en la perspectiva psicoanalítica de la madre dominante y el padre humillado. Sin estar a la altura de las obras antes citadas, *Giorno per giorno, disperatamente* señala la presencia de un director valioso. Como se ve a través de esta breve reseña, si la corriente que por convención se denomina "comercial", prosigue en Italia con la producción corriente de "colosos" más o menos históricos y de comedietas falsamente populacheras, hay en la península hombres decididos a decir lo suyo, y a decirlo bien. A ellos, sin duda, les pertenece el futuro.

P. S. — Intencionalmente no he hecho referencia en la nota que antecede, a *El eclipse*. En primer lugar, porque la obra de Antonioni no tiene ninguna relación con la línea de investigación patente en los cuatro films reseñados; en segundo lugar porque, aún cuando discrepo fundamentalmente con la manera "antonionesca", entiendo que *El eclipse* merece, para fundamentar esa discrepancia, una gota aparte. Finalmente, porque *El eclipse* se ubica en una dimensión propia, en un ciclo de creación cerrado y, a mi entender estéril, de modo que mal podría incluirse en la crónica de una corriente vital.

E. S.



## LOLA



**LOLA/IDEM** (idem). R., A., G. y D.: Jacques Demy. F.: Raoul Coutard (Franscope). M.: y D. M.: Michel Legrand con fragmentos de la 7ª Sinfonía de Beethoven; El Clavecín bien templado de Bach; Concierto para flauta en Re Mayor de Mozart e Invitación al vals de Weber. CN.: "Moi j'étais pour elle" de Marguerite Monot y "Lola", de Agnès Verda. D.A.: Bernard Evein. MTJ.: Anne-Marie Cotret y Monique Teisseire. A.R.: Bernard Michel. V.: Denise Lemoigne. CT.: Suzanne Schiffman. L.: G.T.C. I.: Anouk Aimée, Marc Michel, Jacques Harden, Alan Scott, Elina Labourdette, Margo Lion, Annie Duperoux, Catherine Lutz, Corinne Marchand, Yvette Anziani, Dorothée Blank, Isabelle Lunghini, Annik Noel, Ginette Valton, Anne Zamire, Jacques Goasguen, Babette Barbin, Jacques Lebreton, Gerard Delaroche, Carlo Nell. PR.: Georges de Beauregard y Carlo Ponti. J.PR.: Bruna Drigo. PA.: Rome-Paris Films. DST.: GALA. O.: Francia/Italia, 1960. F.E.: 17.1.63. S.E.: Ocean, T. Coliseo y G. Norte. D.O. y DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a. (Filmada en Nantes).

Lola es la primera rebelión del cine francés contra el nihilismo de la "nouvelle vague". Al terrorismo de los sentimientos, a la práctica de la autodestrucción, a la negación sistemática de toda ordenación; Lola propone —como lo hará Agnès Varda en *Cleo de 5 a 7*— un retorno a los sentimientos elementales. En una primera aproximación, el film narra la historia de Lola, una bailarina de cabaret que aguarda desde hace siete años la vuelta de su primer amor. En las aproximadamente 33 horas que transcurren desde el comienzo del film, Lola encontrará a Frankie, un marinero norteamericano, a Roland, un viejo amigo de la infancia y finalmente su paciencia será recompensada puesto que Michel —el hombre esperado— volverá para buscarla.

He dicho 36 horas pero el film aborda en realidad otra medida del tiempo, ya que desarrolla simultáneamente con la historia de Lola, la de una adolescente y una mujer madura, que ordenadas una tras otra marcan la evolución de una sola mujer. Jacques Demy nos propone así la historia de Lola pero conjuntamente desarrolla su pasado y su futuro a través de la adolescente Cecile, que como la bailarina, se enamora de Frankie a quien probablemente no volverá a ver jamás, o como Madame Desnoyers; la viuda a quien solo le resta un presente solitario y de buenas costumbres.

Jacques Demy —un realizador de 32 años que luego de ejercerse en cortos de carácter documental se inicia así en el largo metraje—, ha logrado realizar un film de calidad excepcional que ha sufrido sin embargo, un curioso proceso en su carrera comercial. Pasó casi inadvertido en la época de su lanzamiento y constituyó un semi-fracaso comercial. Sólo después la descubriría la crítica y el público. La razón de este retardo en

la valoración de sus méritos —que repite también su destino en nuestro país— está dado quizás en que Lola irrumpe sin alharacas, ni desplantes; vertebrando el relato en el difícil medio tono de la sutileza. Jacques Demy ha preferido abordar su historia con tierna sonrisa, con la leve ironía de los meridionales, engañosamente simple, ya que sus historias son el reflejo de otras que se entrecruzan, conviven y evolucionan simultáneamente.

Para redescubrir el mundo mágico de los personajes elabora sutiles coincidencias (Roland el enamorado amigo de Lola sueña con Matareva, una isla del Pacífico, adonde justamente partió Michel para hacer fortuna luego de haber amado a Lola; Cecile la adolescente, huye a Cherburgo donde reencontrará a Frankie, el marinero; y Cherburgo es la ciudad a la que se dirige Roland, el rechazado enamorado de Lola). Esta compleja red está sabiamente organizada por Demy en gruesos y finos trazos, ya que los personajes que ruedan en los límites de la ciudad de Nantes también se entrecruzan, se advierten o se huyen. Si Lola es el personaje central, no lo es solamente porque sea pivote de la historia, sino porque ha encontrado en Anouk Aimée la fuerza vital, ese encanto siempre sorprendente de la ternura, del buen humor, de la paciencia; esa sabia dosificación que le permite ser la insinuante y sensual bailarina de un cabaret cualquiera, y sentir a la vez la felicidad de agrandar, de dar y ofrecer: a su hijo, a su amante circunstancial, al hombre que ama. Lola de Demy entra así a la galería de la Lulú de Pabst; de la Naná de Renoir; de la Naná de Godard; la Melina de Dassin; seres que por fuerza del amor, o por una amalgama de personajes y personalidad adquieren de pronto un relieve singular.

Jacques Demy nos ofrece una obra poética y tierna en la que se reencuentra la frescura, el humor; un humor que es a veces el que emana de una cierta felicidad de vivir y se transforma en sátira cordial cuando la historia amenaza terminar bien y las bailarinas del cabaret lloran de felicidad. Y además ha encontrado para hablar en el lenguaje de los sentimientos, la luz, el tono admirable que le ha proporcionado la fotografía de Coutard; una iluminación casi impresionista que rompe nuevos límites a las convenciones técnicas; se introduce en la sombra, en la media luz, en un claroscuro que se impone desde la realidad y al que no se violenta jamás en beneficio de las normas.

Lola es un film que a mi entender puede marcar una ruptura saludable con un cine de sentimientos y personajes límites poseído por un irracionalismo o una lucidez tan destructiva como aquella. En este sentido, Jacques Demy ayuda a debrozar el camino.

M. I.



## LOSEY, DOCUMENTALISTA DEL GESTO



**THE LAWLESS** (Intolerancia). R.: Joseph Losey. A. y G.: Geoffrey Homes —seudónimo de Daniel Mainswaring—. F.: Roy Hunt. M.: Mahlon Merrick. D.A.: Lewis H. Creber. DC.: David Chudnow. MTJ.: Howard Smith. S.: John Carter. I.: Macdonald Carey, Gail Russell, Walter Reed, Lalo Rios, Maurice Jara, John Sands, John Hoyt, Frank Fenton, Lee Patrick, Guy Anderson, Argentina Brunetti, William Edmunds, Gloria Winters, John Davis, Martha Hyer, Paul Harvey, Felipe Turich, Ian Mac Donald, Noel Reayburn, Tab Hunter, Russ Conway, Robert Williams, James Bush, Julia Faye, Howard Negley, Gordon Nelson, Frank Ferguson, Ray Hyke, Pedro de Córdoba. PR.: William H. Pine y William C. Thomas. PA.: Paramount. DST.: DOUGLAS. O.: EE. UU., 1949/50. F.E.: 13.8. S.E.: S. Lavallo. D.O. y DR.: 83'. C.: s/r.

*The lawless* llega a nuestro público y nuestra crítica con mucho retraso. Por lo menos permite a nuestros "amateurs" más eruditos saber que este pequeño y claro film, generoso y valiente en su denuncia de prejuicios raciales, no es una obra cualquiera sino una obra de Joseph Losey...

Creo que sin mediar la vicaria admiración que nuestros "macmahonistas" (1) de segunda mano sienten por Losey (experimentada a través de obras tan glaciales y hermosas en su barroquismo como *Blind Date* y *The criminal*) no hubieran descubierto conexión ninguna entre este film de 1949 y las obras del período inglés.

Sin embargo esta conexión existe, así como también hay en *The lawless* elementos que trascienden su apariencia de film modesto. Es interesante recordar que Losey, antiguo director teatral y de emisiones radiales presentó en 1936 en el Biltmore Theatre, un espectáculo titulado *The living newspaper*, especie de reconstrucción animada de un periódico, que incluía proyecciones cinematográficas y estaba influido por el estilo y el contenido de las piezas de Piscator y Brecht. En 1947 lleva a escena, en estrecha colaboración con Brecht, su obra *Galileo Galilei*.

En *The lawless* es evidente ante todo la faz social, enfocada como crítica pero también como conflicto humano. El tema comporta una descripción del medio, donde los prejuicios raciales llevan a toda una comunidad a acusar a un joven me-

(1) Por si algún temerario lo ignora aún, el Mac Mahon es una sala de París donde un grupo de adeptos a "una idea del cine" se congregan para ver films de sus dioses: Losey, Lang, Preminger, Walsh.



jicano de un crimen que no cometió y a este último a huir acosado, sin poder defenderse. En otro plano, muestra la solidaridad y la comprensión que nace entre una joven también de "color" (es mejicana...) y un periodista que se coloca del lado de la verdad.

¿Qué es este film para un adepto del Mac Mahon?: "Así, la belleza debe ser radiante. ¡Victoria! exclamaba presa de admiración. El fervor que me colma a cada visión de *Lawless* es como el sentimiento de una respiración más libre, la certeza de una sangre más pura. Es la primavera misma".

Así se expresa Marc Bernard ("Cahiers du cinéma" N° 111) y su estilo nos da una idea de la clave emocional que determina las preferencias de cierta crítica. Cuando la obra o el estilo de un artista coincide con los deseos secretos o inexperados de un grupo admirador, éste puede conducir a un descubrimiento fértil (este es el caso de Losey) o a la transferencia de sus sueños. Y este también es el caso de Losey.

Para Mourlet, por ejemplo, la superioridad de Losey es la observación *pura*: mientras Eisenstein, Welles o Hitchcock *inventan* formas, el artista verdadero descubre; Losey sería como un espejo, una conciencia límpida "en el fondo de la cual las formas verdaderas del mundo se dibujan". De lo cual se desprendería que los artistas citados poseen una visión propia, deformante, que se aleja de lo real. Esto no implicaría descubrir en Losey un naturalismo, sino la decantación de lo real, la elección de sus elementos puros.

De estas teorías no retendría sin embargo, para definir la esencia y el estilo directriz de Losey, más que la belleza depurada y lineal de los gestos. Y en esto incluyo, con cierta libertad, la elección del espacio, el decorado y la inscripción del intérprete en ciertas definidas coordenadas. A pesar de las refinadas exquisiteces formales de Losey (visible en sus últimas obras, no así en la sobria economía de *Lawless*), hay en sus films un movimiento interno que comprende la espontánea libertad del gesto, que lo capta estrecha, íntimamente como expresión del ser humano. Así, la relación entre los protagonistas de *The Lawless*, definida con calor y retención. O la amistad masculina, evidente fondo afectivo de *Blind Date* (2) y *The criminal* (3).

Otra atracción de Losey es que su *artificiosidad* es auténtica. Vale decir, que el mundo extremo y violento que describe no es nunca una ordenación simbólica, sino el ángulo particular que su ojo cristalino y exacto refleja. Por eso, tal vez, con sus trucos formales, su frigeidez (tan tensa que parece ocultar el furor) y su estricto materialismo ideológico, Losey es uno de los cineastas que mejor expresa al hombre actual, perdido en un mundo de objetos, sufriente de un tiempo sin piedad.

A. M.

(2) *Deseo y destrucción.*

(3) *La jungla de cemento.*

## DIVORCIO A LA ITALIANA



**DIVORZIO ALL' ITALIANA** (*Divorcio a la italiana*). R.: Pietro Germi. A. y G.: Ennio De Concini, P. Germi y Alfredo Giannetti. F.: Leonida Barboni. M.: Carlo Rustichelli. D.A.: Carlo Egidi. MTJ.: Roberto Cinquini. S.: Fiorenzo Magli. V.: Dina Di Bari. MQ.: Franco Freda. I.: Marcello Mastroianni, Daniela Rocca, Stefania Sandrelli, Leopoldo Trieste, Odoardo Spadaro, Angela Cardile, Margherita Girelli, Bianca Castagnetta, Lando Buzzanca, Pietro Tordi, Ugo Torrente. PR.: Franco Cristaldi. PA.: Lux-Vides-Galatea. DST.: A.A.A. O.: Italia, 1961. F.E.: 6.9. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral. Paz, Flores, P. del Cine y R. de la Plata. D.O. y DR.: 103'. C.: proh. men. 18 a. (Esta película obtuvo el premio a la mejor comedia en el Festival de Cannes, 1962).

Es una comedia efectiva, teñida de humor negro y poesía, cuya concreción débese a la calidad del libro cinematográfico y de la dirección de Pietro Germi, que supo emplear con ajuste y eficacia, encuadre, montaje, acelerado, imágenes subjetivas y el asincronismo del sonido (la voz del abogado defendiendo al futuro asesino), así como hacer intervenir oportunamente a la música. Todo ello, unido a la fotografía, a los meritorios diálogos y a la morosidad que se imprimió a la narración —a veces excesiva, en especial en la mitad— cristaliza una atmósfera, una aireación peculiar, ennegrecida y poética, que nos trae a la memoria la frase general de André Gide: "no hay obra de arte sin la colaboración del demonio", y la opinión más particular de Charles Baudelaire de que lo cómico tiene algo de satánico y diabólico. Entiéndase bien: *Divorcio a la italiana* no es una obra de arte; sí una buena película. Para lograr lo primero necesitaba mayor potencialidad —clave reveladora del gran arte—, es decir, superior intuición estética por parte de Germi.

El tema central del esposo que, utilizando caminos tortuosos, mata a su mujer para poder casarse con su prima, es enriquecido por la atención prestada a los otros personajes y a las situaciones por ellos creadas. Lejos de restar unidad al film, de dispersarlo y fraccionarlo, contribuye a crear el clima comentado. Se trata de una risueña y verdadera fauna (el tío, el padre, la pareja de novios, el ambiente pueblerino), que Germi aprovecha para satirizar las costumbres de los habitantes del sur de Italia, con su monstruoso bagaje de prejuicios y tabúes. A estos merecimientos no es ajena la encomiable labor de los actores, principalmente Marcelo Mastroianni, Daniella Rocca y Edoardo Spadaro, que caracterizan con talento y distintas gradaciones a sus personajes.

*Divorcio a la italiana*, al agregarse a la filmografía de Pietro Germi, prueba que éste no es un creador, pero sí un realizador de oficio, inteligente, sensible y refinado.

F. P.

## HATARI!



**HATARI! (idem)**. R. y PR.: Howard Hawks. D.2a.U. y PR.A.: Paul Helmick. A.: Harry Kurnitz. G.: Leigh Brackett. F.: Russell Harlan (Technic.). F.2a.U.: Joseph Burns. E.F.: John P. Fulton. M.: Henry Mancini. D.A.: Hal Pereira y Carl Anderson. DC.: Sam Comer y Claude E. Carpenter. MTJ.: Stuart Gilmore. A.R.: Tom Connors y Russell Saunders. V.: Edith Head y Frank Beeson Jr. S.: John Carter y Charles Grenzbach. I.: John Wayne, Red Buttons, Hardy Kruger, Elsa Martinelli, Gerald Blain, Michele Girardon, Bruce Cabot, Valentin de Vargas, Eduard Franz. J.PR.: Don Robb. PA.: Malabar. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 28.2.63. S.E.: Opera y Metro. D.O.: 159'. DR.: 148'. C.: s/r. (Filmada en Tanganika, Africa Oriental).

Un grupo de cazadores bastante heterogéneo en cuanto a nacionalidad (dos americanos, un alemán, dos franceses y un mexicano) comparten una confortable cabaña en el territorio de Tanganyika, siendo su ocupación primordial capturar animales para venderlos a zoológicos de todo el mundo. Llega al citado campamento una fotógrafa italiana que, por supuesto, es totalmente ajena a ese mundo. Levemente, casi sin ser notado, la cotidiana lucha —noble y ordenada— entre hombre y bestia, se va esfumando en pos del desorden que surge en el ámbito del primero, donde la desubicación y posterior integración del miembro extraño, los entendimientos y desentendimientos sentimentales van causando una serie cada vez mayor de contrasentidos. En todo ello, y también paulatinamente, el animal va cobrando importancia como elemento aliado y casi indistinguible del ser humano hasta el caos final en que lo absurdo cobra valor de cotidiano y en el que es difícil reconocer las pautas de conducta de uno y otro.

Howard Hawks vuelve a darnos en *Hatari!* otra muestra de su indiscutible talento. Retoma en ésta una de sus versiones favoritas del universo en la cual demuestra que el hombre a pesar de su aparente sofisticación no está lejano de la naturaleza pura y libre del animal, especialmente en un mundo cada vez más embarullado, donde a pesar de todas las posibilidades de retorno a las esencias incontaminadas son numerosas. Hawks ha manejado su historia con inteligencia, oficio y por sobre todo le ha otorgado la nostálgica frescura que nos lleva a las buenas comedias de la década





del 30, muy especialmente recordándonos su propia *Bringing up Baby*. (1) El ritmo, la cronométrica orquestación de los elementos y la solidez con que están integrados son factores que cuentan muy fundamentalmente, a la vez que escenas de improvisación notoria agregan aún otro mérito: encanto. En cuanto a la filmación de las escenas de cacería, éstas están logradas con gran realismo y acertadamente intercaladas en la trama. Del equipo interpretativo internacional logra destacarse por valores muy propios el americano Red Buttons, quien compone su personaje con riqueza de matices y simpatía natural. Elsa Martinelli tiene a su cargo el rol de la fotógrafa italiana y cumple el compromiso dignamente, mientras que la francesa Michele Girardon presenta una personalidad destacable.

El equipo técnico es excelente, en particular la foto de Russell Harlan. La música de Henry Mancini es liviana y tan encantadora como el resto del film.

J. C. F.

(1) La adorable revoltosa.

## HUMOR NEGRO Y SATIRA



**EL ESQUELETO DE LA SEÑORA MORALES** (idem). R.: Rogelio A. González Jr. A.: novela "El misterio de Islington", de Arthur Machen. G. y D.: Luis Alcoriza. F.: Víctor Herrera. E.E.: Juan Muñoz. D.A.: Edward Fitzgerald. M.: Raúl Lavista. MTJ.: Jorge Bustos. A.R.: Jaime Contreras. S.: James Fields. MQ.: Ana Guerrero. PN.: Juana Lepe. AS. TAXIDERMISTA: Mario Aguilar Reed. EST.: Churubuzco-Azteca. I.: Arturo de Córdoba, Amparo Rivelles, Elda Peralta, Guillermo Orea, Rosenda Monteros, Luis Aragón, Mercedes Pascual, Antonio Bravo, A. Fidez, Armando Arreola, Paz Villegas. PR.: Sergio Kogan. PA.: Alfa. DST.: PEL-MEX. O.: México, 1959. F.E.: 1.1.63. S.E.: Paramount. DR.: 92'. C.: proh. men. 18 a.

Un pequeño film sin pretensiones podría juzgarse a primera vista *El esqueleto de la señora Morales*. Algo grueso, también, y viejo, con su "mise en scene" desprolija, y sus actores jugando entre la farsa y la caricatura. Sin embargo, tras el planteo del grotesco se advierte enseguida el mordiente de una sátira, menos sutil y apasionada que la de Buñuel, pero ubicada en el mismo camino iconoclasta. La historia propone un sardónico intercambio entre apariencia y realidad: un taxidermista habita con su esposa en una lúgubre casa llena de bichos embalsamados y viejos muebles pesados y sombríos. Ante beatos familiares y vecinos, el protagonista (A. de Córdoba) no puede ser cosa buena dedicada a tan siniestra profesión. Además es librepensador y choca al círculo de la congregación de su esposa con sus llanas maneras y su lenguaje. Por su parte, la esposa (A. Rivelles) consuela un defecto físico (es coja) con un amplio y retorcido grupo de represiones sexuales y psicológicas. Que, naturalmente, fomenta y disfraza con una decantada beatería. A es-

tas facetas de su carácter combina un enfermizo masoquismo y una diabólica habilidad para hacer aparecer a su marido como un monstruo de crueldad, que la maltrata espiritualmente y físicamente. La santa y sufrida mujer, es, entonces, —en ese juego de apariencias equívocas fomentado por los prejuicios— un buen ejemplo de hipocresía individual promovido por una educación mogijata. En tanto el lúgubre embalsamador es un buen hombre, muy sano, que intenta hasta último momento soportar el asedio que la asfixiante opinión lleva contra él. Cuando decide liberarse de la tortura encarnada en su esposa, su acción significa, simbólicamente, una ruptura violenta con la sociedad que lo rodea. Por eso arregla las cosas de modo que la justicia sea impotente y al mismo tiempo signifique una especie de reivindicación de su acto. El final, con su muerte, cumple la regla del juego moral: que el asesino no quede sin castigo. Pero el *deus ex machina* arrastra con él a una buena parte de sus torturadores. No debe buscarse mayor sutileza en la significación del film; es ante todo una sátira muy directa de la deformación producida en un medio burgués y provinciano por una moral seca e hipócrita. El humor que impregna la obra no es exactamente "negro" sino vigoroso, casi rabelesiano en su implícita petición de una vida más sana y franca. Este espíritu poco conformista y contundente es, sin duda, el mérito de este divertido "esqueleto".

A. M.

## TORMENTA SOBRE WASHINGTON



**ADVISE AND CONSENT** (Tormenta sobre Washington). R. y PR.: Otto Preminger. A.: novela de Allen Drury y adaptación teatral de la misma. G.: Wendell Mayes. F.: Sam Leavitt (Panavis.). M.: Jerry Fielding. CN.: del título, de J. Fielding y Ned Washington. D.A.: Lyle Wheeler. DC.: Eli Benneche. MTJ.: Louis Loeffler. A.R.: L. V. McCardle Jr. AS. TEC.: A. Drury. S.: Harold Lewis y William Hamilton. E.S.: Leon Birnbaum. V.: Hope Bryce y Bill Blass. MQ.: Del Armstrong y Robert Jiras. PN.: Myrl Stoltz. TT.: Saul Bass. I.: Henry Fonda, Charles Laughton, Don Murray, Walter Pidgeon, Peter Lawford, Gene Tierney, Franchot Tone, Lew Ayres, Burgess Meredith, Eddie Hodges, Paul Ford, George Grizzard, Inga Swenson, Paul McGrath, Will Geer, Edward Andrews, Betty White, Malcolm Atterbury, J. Edward McKinley, William Quinn, Tiki Santos, Raoul De Leon, Ton Helmore,

Hilary Eaves, Rene Paul, Michele Montau, Raj Mallick, Russ Brown, Paul Stevens, Janet Jane Carty, Chet Stratton, Larry Tucker, John Granger, Sid Goul, Bettie Johnson, Cay Forester, William Knighton Jr., Henry Fountain Ashurt, Guy ward DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1962. F. E.: 15.11. S.E.: G. Rex, Callao, P. del Cine, Gillette. PA: Alpha-Alpina. J.PR. Jack Mc Ed-Majestic, R. Indarte, Gral. Belgrano y R. de la Plata. D.O. y DR.: 139'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Washington D. C. - La obra teatral fue estrenada en el Corp Theatre, de Broadway el 17.11.60. Dirigida por Franklin Schaffner fue interpretada por: Chester Morris (el papel de W. Pidgeon) Richard Kiley (D. Murray), Henry Jones (C. Laughton), Kevin Mc Carthy (G. Grizzard), Ed Begley (E. Andrews), Judson Laire (F. Tone), Tom Shirley (L. Ayres), Steats Cotsworth (H. Fonda). - El film fue exhibido en el Festival de Cannes 1962).

Un largo, macizo relato sobre los entretelones del Congreso de los Estados Unidos muestra la ecléctica propensión de Otto Preminger por los "best sellers" con temas aparentemente audaces. En este caso, un libro bastante ambiguo, lleno de claves, permite un desfile de "monstruos sagrados" donde se erige un exuberante protagonista el senador macarthysta encarnado por Charles Laughton. Otras entrelíneas permiten ubicar en la figura del presidente a una mezcla de Roosevelt y Eisenhower, en la del candidato a secretario de estado acusado de antiguas veleidades izquierdistas (Henry Fonda), a Summer Welles. Y en la figura opaca del vicepresidente, que llega inesperadamente a la presidencia (Lew Ayres), a Truman.

Aunque el film muestra bastante del mecanismo interno de los grupos políticos, prefiere derivar a opciones cómodas: el inescrupuloso senador sureño es en el fondo un patriota; el candidato progresista entra en el juego del miedo; tras la actitud de cada grupo hay razones emocionales o sicopatológicas insuficientemente fundadas.

La hábil dirección de Preminger mantiene la atención sobre un abrumador desfile de figuras y permite (por lo menos) descubrir en él cierta propensión temática a los juicios orales como medio de expresar el humano mecanismo del bien y del mal. Pero su eclecticismo tiende más bien a la ambigüedad política y ética, que reúne en un coro fraternal a santos y pecadores. Por último, pensamos que lo menos que podemos hacer, es ofrecer al espectador de una película tan larga una opinión breve.

A. M.

**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 MUNDO COMICO DE HAROLD LLOYD



**HAROLD LLOYD'S WORLD OF COMEDY** (El mundo cómico de Harold Lloyd). Film realizado tomando como base la aparición de Harold Lloyd en 8 películas. M.: Walter Scharf. OR.: Lee Shuken y Jack Hayes. MTJ.M.: Sid Sidney. D.M.: Vinton Vernon. N.: Art Ross, dicha por H. Lloyd —Carlos Montalbán en la versión castellana—. MTJ.: Duncan Mansfield. S.: Del Harris. AS.HIST.: H. Lloyd Jr. I.: H. Lloyd, Raymond Walburn, Guy Williams, Ward Bond, Don Costello, Jobyna Ralston, Constante Cummins, Barbara Kent, Stepin Fetchit, Grady Sutton. PR.: H. Lloyd. P.R.A.: Jack Murphy. PA.: Continental. **El film contiene fragmentos de:** 1. El hombre mosca (*Safety last*). R.: Fred Newmeyer y Sam Taylor —1923—: escena del reloj. 2. El novato o El crack (*The freshman*). R.: F. Newmeyer y S. Taylor —1925—: escena del partido de fútbol. 3. Agua caliente (*Hot water*). R.: F. Newmeyer y S. Taylor —1924—: escenas del pavo y del auto nuevo. 4. Vértigo o ¿Por qué apurarse? (*Why Worry?*). R.: F. Newmeyer y S. Taylor —1923—: escena de la revolución. 5. Casado y con suegra (*Girl shy*). R.: F. Newmeyer y S. Taylor —1924—: escenas de la persecución en auto, tranvía y moto. 6. No se duerma profesor (*Professor, beware*). R.: Elliot Nugent —1938—: escena sobre el techo del tren. 7. Cinemanía o Loco por el cine (*Movie crazy*). R.: Clyde Bruckman —1932—: escenas del baile y del prestidigitador. 8. Como rata por tirante (*Feet First*). R.: C. Bruckman —1930—: escalamiento del edificio. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 5.9. S.E.: Sarmiento, Capitol y Caliao. D.O. y DR.: 94'. C.: s/r.

Es saludable que aparezcan antologías como la presente y las realizadas por Robert Youngson en *Los reyes de la risa* y *Risas y más risas*. Deleita volver a ver films de esta era de la comicidad que, fuertemente con el circo —"Pertenezco a una profesión honorable: la de clown" (Chaplin)—, es esencial y específicamente cinematográfica. Una verdadera creación y conquista del séptimo arte.

Con posterioridad han surgido aisladamente intentos similares: *Loquibambía*, los lunáticos y un tanto surrealistas hermanos Marx, en un estadio superior Jacques Tati, y, también, otros cómicos diseminados con algún punto de contacto con aquella época. Pero no se llegó a constituir un bloque, un clima, una sistematización original y propia de la risa y una prolifera producción como los existentes entonces.

Hay que aclarar que no hay que buscar cargas significativas o simbólicas en estos films. Este género burlesco, como todo lo cómico posee una poderosa dosificación de ferocidad, sadismo, masoquismo y fuerte anarquía. Se trata, como dice Henri Agel, de un "desorden cósmico", un "desequilibrio planetario". Pero más de esto y de una evasión de la asfixiante cotidianeidad no se debe pretender anexar. Sólo Chaplin, alcanza a dar profundidad y poesía al género, trascendiéndolo al censurar a la sociedad de

nuestros días. También Jacques Tati, con su sátira a la standardización y mecanización del alma, que acarrea el mundo moderno.

Harold Lloyd no es un poeta. No existe en su risa pretensiones de poesía insólita o ahondamientos insospechados que caracterizan lo cómico en su más alto nivel. El encantamiento que se siente en presencia de sus películas es producto más que de él del lenguaje cinematográfico: "En el universo filmico hay una especie de atmósfera maravillosa casi congénita" (Etienne Souriau). Opta por el "gag", el absurdo, la persecución, el torrente de hilaridad, en suma, como todos los cómicos de entonces, salvo Chaplin, por lo circense. Pero descolló en este sentido. Había en él una gran condición para provocar un alud incontenible y alucinante de carcajadas, que llegaban hasta apabullar y agotar al espectador. Se valía, en parte, de un fuerte sadismo: el héroe ponía en peligro su vida logrando momentos de gran tensión cómica (obsérvese las escenas de los rascacielos en la antología que comentamos). *El mundo cómico de Harold Lloyd*, del "hombre mosca", del extraordinario acróbata de los anteojos de carey y el sombrero de paja, del "norteamericano medio, en lucha con algunos aspectos casi monstruosos de la vida contemporánea: los rascacielos, el deporte, los negocios" (Georges Sadoul), es un florilegio que peca por su excesiva extensión, que termina por cansar. Sobre todo, si se tiene en cuenta la cantidad de trozos de cintas parlantes que contiene, y las cuales, como es sabido, no alcanzaron el brillo de sus films mudos. Ciertamente ilustra sobre la obra de Lloyd, pero más tijeras y una coherencia y trabazón como la de la última película de Robert Youngson, lo hubieran favorecido enormemente.

F. P.

## EL TALENTO Y EL COMERCIO

**BOCCACCIO '70/IDEM** (idem). Film compuesto de 4 episodios basados en una idea de Cesare Zavattini. PR.: Carlo Ponti y Antonio Cervi. PA.: Concordia-Cineriz/Francinex-Gray. DST.: ULTRA. O.: Italia/Francia 1961/62. F.E.: 1.1.63. S.E.: Metropolitan e Ideal. D.O.: 207'. DR.: 143'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Cannes, 1962, con la supresión del episodio "Renzo e Luciana". En las mismas condiciones se exhibe la copia en nuestro país y con esta diferencia en la ubicación de los episodios: 1. *La rifa* —se exhibe 3º—; 2. *Las tentaciones del Dr. Antonio* —se exhibe 1º—; 3. *Renzo e Luciana* —suprimido— y 4. *El trabajo* —se exhibe 2º—.

I - **LA RIFFA** (*La rifa*). R. Vittorio de Sica. A. y G.: C. Zavattini y V. De Sica. F.: Otello Martelli (Technic.). M.: Armando Trovajoli. D.A.: Elio Costanzi. MTJ.: Adriana Novelli. I.: Sophia Loren, Luigi Giuliani, Alfio Vita.

II - **LE TENTAZIONE DEL DOTTOR ANTONIO** (*Las tentaciones del doctor Antonio*). R.: Federico Fellini. A. y G.: F. Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi y Goffredo Parise. F.: O. Martelli (Technic.). M.: Nino Rota. D.A.: Piero Zuffri, MTJ.: Leo Catozzo. I.: Anita Ekberg, Peppino De Filippo, Giacomo Furió, Alberto Sorrentino, Mario Passante, Silvio Bagolini.

III - **RENZO E LUCIANA**. R.: Mario Monicelli. A. y G.: Giovanni Arpino, Italo Calvino, Susso Cecchi D'Amico y M. Monicelli. F.: Armando Nannuzzi (Technic.). M.: Piero Umiliani. D.A.: Piero Gherardi. MTJ.: Adriana Novelli. I.: Marisa Solinas, Germano Giglioli.

IV. - **IL LAVORO** (*El trabajo*). R.: Luchino Visconti. A. y G.: L. Visconti y S. Cecchi D'Amico. F.: Giuseppe Rotunno (Technic.). M.: N. Rota. D.A.: Mario Garbuglia. MTJ.: Mario Serandrei. I.: Romy Schneider, Tomas Milian, Romolo Valli, Paolo Stoppa, Amedeo Girard.

Los críticos han juzgado severamente, en general, a este film. Ninguno de los tres episodios les pareció digno de la carrera previa de sus directores. Pero el público lo recibió menos reticentemente y lo montuvo largo tiempo en cartel. A esta adhesión ayudaron un poco la publicidad y los nombres principales del elenco. Hubo, además, un cuarto episodio, dirigido por Mario Monicelli, no exhibido en la Argentina ni en Cannes 1962, donde esta omisión provocara célebre escándalo.



1) *Las tentaciones del doctor Antonio* (Federico Fellini).

Esta es la historia de Peppino de Filipo, un enamorado de la moral y las buenas costumbres, y un amigo de censurar a quienes —según él— violan esa moral y esas buenas costumbres. Hacia el final, su fanatismo lo vuelve loco. Hay amores que matan.

Fellini cuenta este asunto con el abundante ingenio y la vitalidad típicos en él. Hay elementos significativos en cada plano, la interpretación es muy expresiva, e incluso intercala una secuencia rápida, imitando el cine cómico primitivo, con sonido también acelerado. Pero aunque hay elementos de comedia, el fondo del episodio es serio. Esta historia del hombre a quien el cartel de una hermosa mujer (Anita Ekberg), colocado enfrente de su ventana, hace imaginar lo peor, pinta adecuadamente a una mentalidad enfermiza. Y a esa mentalidad enfermiza que suele censurar sin ton ni son (que tantos problemas causó a Fellini para el estreno de *La dolce vita*), dedica él el film, sacándole la lengua, cordialmente, en la toma final.

El defecto de este episodio es su excesiva duración y, por eso, cierto decaimiento en el ritmo, especialmente al final. Necesitó síntesis; son excesivas las escenas imaginadas por el protagonista, las cuales dan un inconveniente tono subjetivo a un relato más eficaz como farsa directa.

2) *El empleo* (Luchino Visconti).

En un regio palacio, un matrimonio soluciona un conflicto mediante procedimiento por lo menos singular. La joven esposa cobrará a su marido, para hacer el amor, el mismo importe que él paga por ahí a prostitutas.

El episodio tiene una sustancia trágica, y apunta la frivolidad propia de una vida donde la mayor angustia puede reducirse a no llevarse mal con el sue-





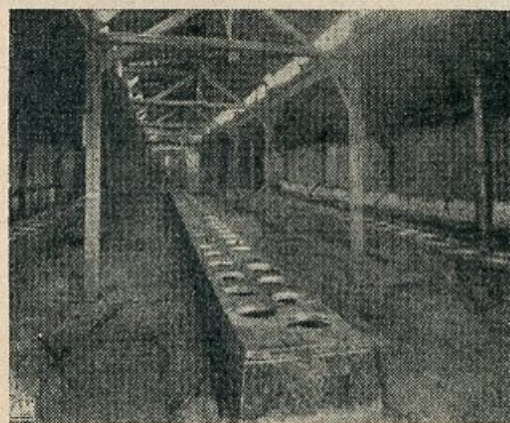
### 3) La rifa (Vittoria de Sica).

De Sica y Zavattini encaran aquí decididamente la comedia. Sin complicaciones intelectuales, ésta es la historia de una opulenta Sofia Loren, casi una continuación de aquella de *El oro de Nápoles*, que se prostituye metódicamente por medio de una rifa. La chica sueña con un casamiento ventajoso; la miseria es aquí mala consejera. Pudo haber un planteo serio del tema, pero los autores eligieron el ángulo más pintoresco y rosado. Describen graciosamente a los rústicos aldeanos soliviantados por rifa tan peculiar, e incluyen a un triunfador tímido que no cobrará el premio. Finalmente, la chica renunciará al dinero, triunfará el amor, etcétera. De los tres episodios, éste es quizá el más bocaciano, o el más pícaro al menos. No es ciertamente el mejor como cine, por su excesivo apunte sentimental que a la larga da su tono al film. Sus momentos cómicos son, en cambio, muy eficaces.

**Conclusión.** Por supuesto, Carlo Ponti arriesgó mucho dinero al realizar este film, e intentó recuperarlo colocando a estrellas famosas con atracción para el público. Pero tuvo también la astuta idea de incorporar a artistas verdaderos. Las exigencias de la producción fueron, por eso, bastante bien asimiladas. El verdadero protagonista del primer episodio es Peppino de Filippo y no Anita Ekberg, por ejemplo, y el producto total está lejos de ser rutinario. Y aunque ninguno de los episodios esté ni de lejos a la altura de obras tan culminantes como *La strada* y *La dolce vita*, *La terra trema* y *Rocco y sus hermanos*. *Ladrones de bicicletas* y *Humberto D.* De los tres tienen, empero, junto a cierto desaliño general, la marca personal y sentida de la mano que lo realizó. Si no estuvieran firmados, igualmente serían reconocibles el candor semiangelical, semi-diabólico, de Fellini; la extraña mezcla de esteta y crítico social (como lo llamó Calki) que es Visconti; y la mesura sentimental y cálida de de Sica.

A. A. S.

## UN EJEMPLO PARA IMITAR



**NUIT ET BROUILLARD (Noche y niebla).** R., A. y G.: Alain Resnais. F.: Ghislain Cloquet y Sacha Vierny (fragmentos en Eastmanc.). M.: Hans Eisler. A.R.: André Heinrich. N.: Jean Cayrol dicha por Michel Bouquet. A.S.HIST.: Olga Wormser y André Michel. P.A.: Argos-Como-Cocinor. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1956. F.E.: 5.2.63. S.E.: Paramount. D.O. y DR.: 32'. C.: proh. men. 14 a. (Premio Jean Vigo, 1956 - Premio al mejor documental Festival de Karlovy-Vary, 1957).



**LA RIDEAU CRAMOISI (La cortina carmesí).** R.G.: Alexandre Astruc. A.: Barbey d'Aurevilly. F.: Eugène Shuftan. CM.: Picon-Borel. Mitry. V.: Mayo. I.: Anouk Aimée, Jean-Claude Pascal, Marguerite Garcya, Jim Gérald. P.A.: Argos. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1951/2. F.E.: 5.2.63. S.E.: Paramount. D.O. y DR.: 45'. C.: proh. men. 18 a. (Premio Louis Delluc, 1952 y especial del jurado de Cannes, 1952).

**OU COTÉ DE LA COTE (La costa azul).** R. y N.: Agnes Varda. F.: uinto Albicocco (Eastmanc.). M.: Georges Delerue. MTJ.: Henri Colpi. P.A.: Argos. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1959. F.E.: 5.2.63. S.E.: Paramount. D.O. y DR.: 31'. C.: inc. men. 18 a. (1er. Premio Semana Int. de films folklóricos y de Turismo, Bruselas. Diploma de Mérito. Edimburgo, 1959).

**PARIS LA NUIT (París de noche).** R., A. y G.: Jacques Baratier y Jean Valere. F.: Maurice Barry. M.: Georges Van Parys. MTJ.: Léonide Azar y Renée Garry. P.A.: Argos. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1955. F.E.: 5.2.63. S.E.: Paramount. D.O. y DR.: 20'. C.: proh. men. 14 a. (Premio Louis Lumière, 1956).

Con esta muestra, el corto y mediano metraje, reservados hasta ahora a los cine-clubs, irrumpen en la exhibición comercial. Prueba de la creciente difusión que el cine entendido como arte va adquiriendo entre nuestro gran público y de la cálida acogida que encuentra en éste.

Aunque de los cuatro films se destacan netamente *La cortina carmesí* y *Noche y niebla*, los otros dos, sobre todo *La costa azul*, son de considerable interés por la seriedad y honestidad con que fueron enfocados. Perjudican a *París de noche* sus limitadas ambiciones, la desorganización que presidió la selección del material expositivo del París nocturno y la carencia de unidad estilística en su tratamiento. *La costa azul* es un brillante y hermoso ejercicio, en el que sobresale la fotografía de Quinto Albicocco. Abundan bondades visuales, pero no se alcanza la revelación poética anhelada por la realizadora, Agnès Varda.

Alexandre Astruc, como teórico, ha dicho, "...el cine se librará poco a poco de esta tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en medio de escritura tan flexible y sutil como el lenguaje escrito". *La cortina carmesí* responde a sus deseos. Es un excelente cuento, y ostenta la cohesión y apretada unidad tonal que este género requiere. El estilo destila poesía y densidad, envuelve y aprisiona. Un verdadero hallazgo para la obtención de tal clima sugestivo y cautivante es la relación de la acción efectuada por intermedio de la voz del protagonista; otro puntal lo constituye la iluminación de Eugène Shuftan. Por su parte, Jean Mitry, ardiente apologistas del montaje, evidencia poseer una gran destreza en su manejo. Unicamente lesiona a este film sus desmayado final; hubiera sido





deseable mayor vigor y fuerza sugestiva en el remate.

En *Noche y Niebla*, Alain Resnais realiza un terrible contrapunto entre un pasado de campos de concentración nazis y un presente de esos mismos campos abandonados y cubiertos por una creciente y radiante vegetación. Resnais quiere hacernos meditar sobre las monstruosas pesadillas que fueron el nazismo y la segunda guerra mundial, que no olvidemos que no deben repetirse hechos como los mostrados y que eso depende, en buena medida, de nuestra lucha y preocupación en tal sentido. El film accedería, así, a los postulados vertidos por Jean Vigo respecto al documental social: "...se distingue del documental a secas y de las actualidades de la semana por el punto de vista que sostiene con claridad su autor. Este documental social exige una toma de posición, porque pone los puntos sobre las íes."

El lenguaje es sorprendente. Resnais vuelve a asombrar con su clarividencia formal. Existe buen gusto y talento en las tomas y movimientos de cámara y absoluta correspondencia y ajuste entre éstos y el comentario del relator. Y un montaje sincronizado y elaborado con sumo rigor y perfección se encarga de hacer convergir a los distintos elementos técnicos. En suma: un fondo provechoso expuesto por un estilo impecable y funcional.

F. P.

## LA ESQUEMATIZACION DE UN COMICO: JERRY LEWIS

**THE LADIES MAN (El terror de las chicas).** R. y PR.: Jerry Lewis. A. y G.: J. Lewis y Bill Richmond. F.: W. Wallace Kelley (TC). M.: Walter Scharf. DM.: Bobby Van. CN.: Harry Warren y Jack Brooks; además "Bang Tail" de y por Harry James. CR.: Bobby Van. D.A.: Hal Pereira y Ross Bellah. DC.: Sam Comer y James Payne. MTJ.: Stanley Johnson. A.R.: C. C. Coleman Jr. y Ralph Arness. S.: Charles Grenzbach. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley I.: J. Lewis, Helen Traubel, Pat Stanley, Kathleen Freeman, George Raft, H. James, Marty Ingles, Buddy Lester, Gloria Jean, Hope Holiday, Jack La Lanne, Sylvia Lewis, Eddie Quillian, Roscoe Ates, Lillian Briggs, Westbrook Van Voorhis, Lynn Ross, Gretchen Houser, Mary La Roche, Madlyn Rhue, Jack Kruschen, Alex Gerry, Vicki Benet. J.PR.: William Davidson. PR.A.: Ernest Glucksman. PA.: York. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 9.7. S.E.: Normandie, Ideal, Premier, Pueyrredón, Argos, Medrano, Fénix y Moreno. D.O.: 106'. DR.: 99' C.: s/r.



**THE ERRAND BOY (De golpe en golpe.** R. y PR.: Jerry Lewis. A. y G.: J. Lewis y Bill

Richmond. F.: W. Wallace Kelley. M. y D.M.: Walter Scharf. CR.: Nick Castle. CN.: Lou Brown B. Richmond y J. Lewis. D.A.: Hal Pereira y Arthur Lonergan. DC.: Sam Comer y James Payne. MTJ.: Stanley Johnson. A.R.: Ralph Arness. S.: Hugo y Charles Grenzbach. V.: Edith Head. PN.: Nellie Manley. I.: J. Lewis, Brian Donlevy, Dick Wesson, Howard McNear, Felicia Atkins Pat Dahl, Kathleen Freeman, Isobel Elsom, Fritz Feld, Iris Adrian, Mary y Paul Ritts, Renee Taylor, Rita Hayes, Stanley Adams, Sig Ruman, Doodles Weaver, Kenneth Mc. Donald, Joey Forman, Jane Landfield, Mike Mazurki, Dan Blocker, Lorne Greene, Michael Landon, Pernell Roberts, Robert Ivers, Richard Bakalyan, Mike Ross, Del Moore. PR.A.: Ernest Glucksman y Arthur Schmidt. PA.: J. Lewis Prod. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 10.10. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca, Argos, Fénix, Medrano, Moreno y Park. D.O. y D.R.: 92' C.: s/r.

Son innumerables los autores que han tratado de definir o hallar el origen de lo cómico. En nuestro siglo se ha prestado atención en particular al análisis de las técnicas de los diversos comediantes que el cine ha logrado universalizar. Hay nombres que están definitivamente incorporados a la memoria y pasando revista a ellos se nos ocurre que sólo los que provienen de la época muda son los que lograron tal consagración (Chaplin, Lloyd, Keaton, Laurel y Hardy), pero el cine sonoro carece de dichas glorias porque posiblemente la palabra ahogó los cuerpos y los gestos.

De todos modos han surgido dos personalidades, que es probable se incorporen por aceptación unánime a la galería citada: Jacques Tati y Jerry Lewis. Ambos tienen en común una cualidad: rehuyen el "gag" oral para enfrentar el misterio de la risa —ellos también— con sus cuerpos. Pero si Tati llega hasta el análisis de la relación de su personaje con el medio, Lewis hace una parábola y del medio vuelve al individuo y agrega la subjetividad y —¿por qué no?— la angustia.

Tres son hasta ahora los films que Lewis nos han brindado en calidad de autor absoluto —director, intérprete, guionista y productor —*The bell-bol* (El botones), *The ladies' man* (El terror de las chicas) y *The errand boy* (De golpe en golpe). Por supuesto no pensamos que el humorismo de Jerry Lewis ha surgido por generación espontánea, pero es difícil encontrarle antecedentes demasiado directos en el cine (algo de Stan Laurel, a quien rinde tributo en *The bellboy*, y cierta risa lograda por medio de la histeria, que en Harold Lloyd era provocada por lo físico —los equilibrios a grandes alturas como en *El hombre mosca*— y que Lewis extrae metafísicamente como en la escena del ascensor de *De golpe en golpe*), en cambio se lo ve muy hermanado con cierta corriente de humorismo americano (Charles M. Schultz, Jules Feiffer, Alfred E. Neumann). Los elementos sociales y psicológicos están plenamente integrados en todo momento y el hombre siglo XX, que vive analizándose junto con su ambiente, es la base fundamental del personaje que Lewis pudo jugar con toda libertad a partir de *The bellboy*. Sus temas son una sucesión de "gags" a los cuales trata cada vez menos de justificar anecdóticamente. Comedias que se desarrollan en escenarios prácticamente únicos, pero nunca dentro de un "tiempo". El "no-tiempo" en que transcurren es un gran caos en el cual los momentos de reposo, los silencios, son espasmos que sólo resaltan el estallido siguiente. El personaje que sucesivamente va afinando y proveyendo de múltiples elementos explícitorios es un muchacho patético, inco-

municado, con una fijación emocional en los cinco o seis años, cuyos encuentros con la realidad provocan esencialmente la antinomia cosmos-caos.

En *The ladies' man* comienza aislándolo de la relación familiar y de la sentimental para enfrentarlo en estado de absoluta soledad con el medio y para que de las desinteligencias entre ambos surja —a través de la angustia— el "status" que provoca la risa, una risa que muchas veces llega a la compasión o incluso también a la angustia, pero esta vez del espectador. En *The errand boy* no brinda ningún dato previo para la comprensión del mismo, al que hace cumplir una verdadera odisea, de la que elimina todo elemento ajeno a lo esencial. Jerry Lewis director demuestra en la primera de ambas películas estar más seguro de sus recursos llegando a hacer alardes técnicos como en la presentación de la casa y sus habitantes. Para ello cuenta con una estupenda escenografía a la que hace jugar constantemente y un serio dominio de los "tempos" cinematográficos. La brillantez de Lewis, realizador, no apaga en ningún momento la del intérprete, cuya técnica es refinada, interna y siempre original. Con *El terror de las chicas* hizo pensar que está muy cerca de lograr el perfeccionamiento de sus móviles; *De golpe en golpe*, en cambio, parece una nueva búsqueda sin haber concretado la primera meta. El estilo es seco, la fotografía hace pensar en el cine mudo por la falta de matices, la dureza de los blancos y negros, pero de todos modos logra aciertos notables, como la escena del ascensor o aquella en la que parodia la reunión de directorio. Además, en *The errand boy* nos sorprende con dos parlamentos que parecieran hablar de desilusión del público o desconfianza en su propia capacidad de comunicación con el mismo. Uno es en el que habla de las cosas que se quieren de lejos y qua a veces el tenerlas al lado o llegar a ellas no significa poseerlas. El otro cuando hace decir al joven director neoyorkino una larga arenga sobre la necesidad de comprender al "cómico" en toda la intensidad de sus valores humanos.

Estos dos trabajos —junto a *The bell-boy*— son a pesar de sus mínimas debilidades una nueva y cabal muestra de que Jerry Lewis es el más talentoso y personal bufo de nuestra época.

J. C. F.

## EL AMOR ES ASUNTO PRIVADO

**VIE PRIVÉE/VITA PRIVATA (El amor es asunto privado).** R.: Louis Malle. A. y G.: Jean-Paul Rappeneau, Jean Ferry y L. Malle. D.: J. P. Rappeneau. F.: Henri Decae (Eastmanc.). M.: Fiorenzo Carpi. CN.: "Sidonie", de Jean-Max Riviere, Jean Spanos y Charles Gros por B. Bardot. D.A.: Bernard Evein. MTJ.: Kenout Peltier. A.R.: Philippe Collin y Alain Gouze. S.: William R. Rivel. V.: —de B. Bardot—, Marie-Martine y Casa Real. I.: Brigitte Bardot, Marcello Mastroianni, Gregor Von Rezzori, Eléonora Hirt, Ursula Kubler, Dirk Sanders, Paul Soréze, Jacqueline Doyen, Antoine Roblot, Nicolas Bataille, Mario Naldi, François Marié, Elie Presman, Gilles Guéant, Christian de Tillière, Stan Kroll, Jeanne Allard, Gloria France, L. Malle, Nora Ricci, Simonetta Simon, Isarco Ravaioli. PR.: Christine Gouze-Renal. J. PR.: Fred Surin. PA.: Progefi-Cipra Jacques Bar/C. C. M. DST.: METRO. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 17.1.63. S.E.: Metro, Normandie, Astor, Medrano, Fénix y Moreno. D.O.: 105'. DR.: 93'. C.: proh. men. 18 a. (Se exhibe versión doblada al inglés con un relator y con el título 'A Very Private Affair').



Como aparentemente no conoceremos jamás en Buenos Aires *Zazie dans la métro* ("es demasiado localista", se comenta; "y además hay una chica de once años que dice malas palabras: ¡cómo va a recibir eso el público argentino!"; ya se sabe: para el público argentino, las malas palabras no existen, porque el arte —¡ah, el arte!— es una cosa deliciosamente exquisita, aséptica y sedante)... En fin, decía que como no veremos nunca *Zazie*, nos quedaremos con la imagen que la Louis Malle nos han dado sus tres películas conocidas aquí: *Ascensor para el cadalso* (la más vigorosa), *Los amantes* (la más refinada), y esta *Vie privée* que no es ni una cosa ni otra, sino francamente mala (1).

En lugar de acometer una crónica casi puramente documental de la vida de Brigitte Bardot (que parece haber sido el propósito original), Malle ha preferido, después de una primera parte que promete bastante, internarse por los pantanos del lugar común. Los ocasionales chispazos de la biografía de B.B., que salpican la acción —la escena con la sirvienta en el ascensor— y las alusiones a lo incómoda que es la popularidad —las multitudes boquiabiertas de Spoleto—, no redimen al film de su irremediable caída en el conocido esquema que puede sintetizarse así: "Actriz famosa conoce a famoso productor; deciden unir sus dos famas; nacen los celos artísticos; ella es demasiado codiciada por otros hombres, él está demasiado ocupado con su trabajo para preocuparse por lo que le pasa a ella"; o, como diría la inefable literatura de los programas de cine: "Ella estaba demasiado cargada de sexo y de celebridad como para poder contentarse con un solo hombre... Conozca los ardientes entretelones de la intimidad de una diosa del erotismo". En resumen: Marcello Mastroianni (desaprovechado, a cien kilómetros de sus creaciones inolvidables junto a Fellini y Germi) deja librada a B. B. a su propia suerte; ella se trepa a un tejado, da un paso en falso y Henri Decae y el Eastmancolor se encargan de que su caída por el vacío se transforme en un delirante travelling vertical, con coros angélicos en el fondo, cabellera flotante y rostro irrealmente bello.

Lo mejor es otro travelling, el de la entrada a Spoleto, bajo antiguas arcadas y con vuelos de palomas, y una fabulosa representación al aire libre en una plaza de la misma ciudad, de un drama romántico de von Kleist. Para los coleccionistas de sorpresas deliciosamente intelectuales, hay una, maravillosa: el eterno novio (o amante) de la madre de B. B. en la ficción, es Gregor von Rezzori, el autor de *Un armiño en Cernopol*, novela que causa furor en Europa. Ya tienen con qué lucirse en los círculos preciosos.

E. S.

(1) Sin contar su colaboración en *El mundo del silencio* de Cousteau.

NUMEROS  
ATRASADOS  
DE TIEMPO DE CINE  
EN EL  
CINE LORRAINE  
Corrientes 1551

## DE LO NUESTRO...

por  
ANTONIO A. SALGADO



## DETRAS DEL CONFORMISMO

**DETRAS DE LA MENTIRA.** R. y PR.: Emilio Vieyra. A., G., D. y PR.A.: Abel Santa Cruz. F.: Julio Laveria. CM.: Anibal Di Salvo. F.F.: Juan Ritter. M.: Astor Piazzolla. D.A.: Oscar Lagomarsino. DC.: Luis Saladino. MTJ.: Jorge Cardella y Oscar Esparza. A.R.: Jorge Mobaid. S.: Jorge Brea. MQ.: Orlando Viloni. L.: Alex. I.: Alfonso de Grazia, Julia Sandoval, Carlos Cores, Alberto Bello, Pedro Laxalt, Eduardo Cuitiño, Teresa Blasco, Homero Cárpena, Osvaldo Terranova, Carlos Carella, J. PR.: Rodolfo Biancardi. DST.: V. CINEMATOGRAFICA. O.: Argentina, 1961. F.E.: 12.12. S.E.: Ambassador. DR.: 85'. C.: inc. men. 14 a.

Esta fue la primera película dirigida por Emilio Vieyra, de quien se conoce ya un film posterior: *Doctor Cándido Pérez, señoras*, y que tenía antes una carrera como productor junto al director Rodolfo Blasco. El libreto (de Abel Santa Cruz) cuenta la historia de un muchacho de veinticinco años a quien su inconformismo hacia la rutinaria vida de la fábrica, la novia y el hogar, impulsa a trabar relación con un grupo de extremistas partidarios de la violencia y prometedores de un mundo mejor. Con ellos, el muchacho obtiene cierta prosperidad económica, pero su conciencia y su corazón motivan un conato de rebelión que pagará con la muerte. El film muestra cómo la actividad de un grupo político, al cual se atribuyen perfecta organización interna, astucia y falta de escrúpulos, se inmiscuye para destruir la vida de un hombre y la de su familia; se ha querido mostrar cómo esos grupos políticos —comunistas— se aprovechan del descontento para medrar a costa de él. Para informar al espectador que esos comunistas son gente malísima, el libreto se entretiene con personajes secundarios y situaciones incidentales, y así toda la anécdota parece inventada. Los personajes carecen de dimensión humana: por ejemplo, tiene un origen ambiguo la rebeldía que impulsa al protagonista, derivada no se sabe bien si de la deficiente distribución de la riqueza en un medio social o de una caprichosa insatisfacción interior. El film pretende trasladar al cine datos de la realidad y apenas construye con ellos una anécdota trivial.

Por otro lado, el film quiere aparentar un lenguaje cinematográfico e incluso lo consigue al principio gracias a Anibal Di Salvo, quien mueve la cámara con agilidad y constancia dignas de mejor causa. Pero la exposición del asunto queda librada principalmente a los diálogos, cuya profusa e inquietante presencia no es disimulada por los movimientos de la cámara. Hay, de todos modos, cierta preocupación de Vieyra por "hacer cine",

evidenciada en el cuidado por el encuadre y la interpretación —sobria aunque no expresiva, en general— pero el resultado es casi siempre efectismo de forma y contenido, que llega en este punto al extremo de hacer derivar de una oportuna casualidad el móvil que precipita el drama final.

Un film que quiere ser cine denuncia necesita defender una posición valiente. Una pobreza formal sólo podría ser olvidada si para analizar una realidad política el film se ahorrara explicaciones simplistas para fenómenos con causas complejas, interpretaciones encontradas e intereses creados que suelen dificultar la búsqueda de la verdad y a los que no puede hacerse frente sin riesgo. El caso de *Detrás de la mentira* es el contrario: un film ingenuo, chambón, inconvincente, que juega la carta marcada de un respaldo oficial y no hace creíble un contenido panfletario, compartible o no en el terreno político, pero artísticamente mal expresado, como dictaminarán los conocedores de uno y otro bando. Por supuesto, Vieyra y Santa Cruz tienen derecho a compartir la poca novedosa posición que defienden con este film, pero no quieran hacer pasar como "testimonial" y "trascendente" (1) a esta muestra de rancio conformismo estético.

(1) "La Nación", 4/1/62.



Godard y Anna Karina en un alto de la filmación de *VIVIR SU VIDA*.



Jean-Paul Belmondo en *UN CURA* de Melville, otro interesante estreno de 1962. Ficha técnica y un breve comentario en la pág. 54.





Es esta la quinta entrega del panorama histórico iniciado en el N° 8, a través del cual nos proponemos narrar la evolución de 60 años de cine por medio de 120 films escogidos en función de su valor artístico propio, así como por su importancia en la búsqueda de los medios expresivos del séptimo arte. Finalizamos aquí la historia del cine mudo. Los años que preceden al sonoro (1924-1929) señalan la preponderancia americana, francesa, soviética y alemana; en tanto que el cine dinamarqués sobrevive en la sola persona de Dreyer y Checoslovaquia accede a un lugar en el concierto internacional.

## 1927: DEMONIO Y CARNE



Jamás se hablará excesivamente de la excelencia del cine americano en las postrimerías del mudo. Con más de 500 películas, es cuantitativamente en ese período el primero del mundo. Artística-

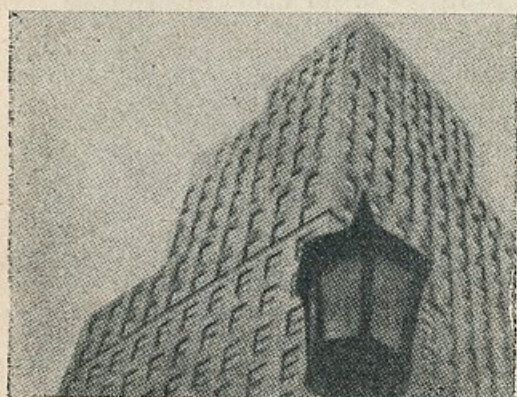
mente, también consigue un elevado nivel. No existe duda alguna, de que el cine hollywoodiense es el del conformismo, el de la seguridad, el de la evasión —aquel que Ilya Ehrenburg define como “fábrica de sueños”—, pero a pesar de reconocer sus limitaciones ideológicas y morales, no podemos menos que sentir por él, aunque más no fuese, una admiración puramente sentimental.

Durante los felices años que preceden la gran crisis del 30, los films americanos trasuntan la alegría de vivir. Obras románticas y de ficción sobre todo, cuyo resorte esencial (debiéramos decir único) es el amor —exaltado, magnificado y encarnado en jóvenes y apuestos galanes (Rodolfo Valentino, Douglas Fairbanks, padre, John Barrymore, Charles Boyer, John Gilbert) y no menos encantadoras mujeres (Greta Garbo, Louise Brooks, Gloria Swanson, Clara Bow, Janet Gaynor, Marlene Dietrich, Myriam Hopkins,

Renée Adorée). Una pléyade de talentosos realizadores son los Pygmaliones de estos dioses y diosas (King Vidor, Clarence Brown, Ruben Mamoulian, Frank Borzage, Stroheim, Sternberg, Lubitsch) y cabe a sus directores de fotografía no poca parte de sus éxitos (William Daniels, Lee Garmes, Bert Glennon, Joe August)— artífices de un estilo fotográfico rutilante y sensual.

En 1927, previamente a una *Anna Christie* que le valdrá el honor de mejor realizador de 1930, *Demonio y carne* coloca a Clarence Brown en uno de los primeros puestos, siendo éste uno de los films más típicos del “estilo hollywoodiano”: Greta Garbo y John Gilbert son los inolvidables héroes de este drama romántico, donde el vigor de las pasiones se ve incrementado por la suntuosidad plástica que subraya aún la silenciosa poesía del cine mudo.

## 1927: BERLIN, SINFONIA DE UNA GRAN CIUDAD



Hacia 1925, bajo la influencia de las corrientes renovadoras en la pintura, la poesía y el teatro, la vanguardia cinematográfica se encuentra en toda Europa en su punto de apogeo. Al principio se limita en Francia a una visión impresio-

nista de los temas dramáticos tradicionales. En la URSS bajo el impulso de Dziga Vertov, se superponen las búsquedas de estilo a la descripción social ceñida, muy cercana del noticiero filmado. La influencia de Vertov es considerable en Alemania; Hans Richter luego de ensayos formalistas sobre el montaje, se lanza a la vanguardia política con temas sociales (*Inflación*), antes de ir a trabajar a Rusia (*Metal*). Walter Ruttmann (1887-1941) pintor de profesión, se inicia en el cine con ensayos de pintura no figurativa en movimiento, que intitula *Opus I, II, III, IV*, para volcarse luego hacia la aplicación de los principales del Cine-Ojo: el registro documental de la vida misma.

Basándose en una idea de Carl Mayer, realiza *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* registrando con los operadores Karl Freund y Lazlo Schäfer, un día —del alba a la noche— en la vida de Berlín y sus habitantes. Para organizar esta ma-

teria bruta, hace uso de un montaje contrapuntístico fundado sobre analogías de movimientos y estructuras, lo que a veces resultan discutibles o simples, pero visualmente satisfactorias. En *La melodía del mundo* (1929) recurre al mismo principio de la analogía, para subrayar un poco ingenuamente la igualdad de las actividades humanas, en cada hora del día a través del mundo entero. Algunos años más tarde aplicará su conocimiento del montaje al célebre *Los dioses del Estadio* (1937) notorio documental de Leni Riefenstahl sobre los juegos olímpicos de Berlín.

La lección de un cine realista, que se encuentra en la base de la obra de Ruttmann, no se perderá del todo, reencontrándose lo esencial en numerosos semi-documentales, entre los cuales debemos citar *Los hombres del domingo* (1929) crónica neorrealista de Siodmak, Zinnemann, Edgar Ulmer y Billy Wilder.





El Acorazado Potemkin que desde hace 35 años es señalado por todos los referendums como el mejor film de la historia del cine, colocó a Eisenstein al frente de los realizadores cinematográficos tanto en la propia URSS, como en el resto del mundo.

Para el décimo aniversario de la Revolución, filma *Octubre*, evocación de las victoriosas jornadas de 1917. En esta obra grandiosa y torrencial, da libre curso a sus teorías del montaje y sobre todo al montaje de las atracciones, que no utilizó en *Potemkin*. El estilo del film tiene tanto del noticiero filmado (las famosas escenas de la fusilería sobre la Perspectiva Nevsky y el asalto al Palacio de Invierno) como de un constructivismo visual de un extraordinario vigor, fundado sobre los más diversos tipos de montaje intelectual. Planos breves sucediéndose a cadencia rápida, hacen sentir casi físicamente la violencia de fuego de una ametralladora; la cabellera de una mujer muerta que pende sobre el borde de un puente levadizo abriéndose, es mostrado repetidas veces bajo distintas angulaciones, confiriendo una patética grandeza a la escena; cuando Kerenski asume el poder, la estatua del zar, volcada poco antes, se alza por sí misma sobre

su pedestal, queriendo así señalarnos Eisenstein que el espíritu que alentaba al zarismo aún perdura; Kerenski es confrontado por medio del montaje a una estatuilla de Napoleón, de quien imita las poses, mas de pronto la estatuilla se encuentra hecha trizas sobre el piso y comprendemos que los ensueños que alentaba el hombre se han frustrado. Todos estos efectos de estilo, fundados sobre el valor simbólico e ideológico del montaje, son puestos al servicio de una feroz sátira sobre los enemigos de la revolución y de una ferviente exaltación del nuevo régimen.

Menos cerebral, pero más lírica *La línea general* (1929) es un film notable donde las recordadas escenas de la procesión y de la batidora de crema, aportan una poesía visual y humana inigualable. En 1930, Eisenstein parte rumbo a América, donde se enfrentará con numerosas dificultades.

## 1928: LA PASION DE JUANA DE ARCO



Tras la ruina del cine danés luego de finalizada la guerra, sobrevive un solo realizador de valor: Carl Th. Dreyer. Na-

cido en 1889, fue periodista y luego guionista. Su primer film *El Presidente* (1920) es un melodrama de trágico final: un juez reconoce en una joven infanticida a quien le toca juzgar, a su propia hija natural, abandonada junto con la mujer a quien había seducido, facilita la evasión de la muchacha y se suicida. Ya esta película revela todas sus cualidades de realizador: sentido de la grandeza, nobleza del estilo, rigurosa composición de los planos, refinamiento de las imágenes. *Du Skal aere din Hustru* (1925) es aun quizás más significativa: en esta pequeña comedia costumbrista, la influencia del "kammerspiel" se evidencia netamente, por medio de la concepción muy despojada de los decorados, la unidad de tiempo y lugar, así como por el uso simbólico de los objetos para sugerir los debates de conciencia de los personajes.

La situación del cine danés es precaria y Dreyer debe trasladarse al extranjero:

Suecia, Noruega y Alemania. En 1928 arriba a Francia y realiza su obra maestra *La pasión de Juana de Arco*. La belleza y la importancia excepcional de este film son las resultantes de elementos artísticos de primer orden: decorados estilizados de Jean Hugo y Hermann Warm, fotografía incisiva y ascética de Rudolph Maté, rostros escogidos por su expresividad, recorridos e indagados por una infatigable y ágil cámara. Si esto fuese poco, Dreyer se muestra también como un implacable director de actores (la Falconetti es realmente rapada frente a la cámara y se le rehusa todo maquillaje) y se evidencia la huella de su talento de estilista severo y de poeta épico a la vez que familiar. La fotografía casi siempre en primeros planos y en contrapicada, confiere al film una extraordinaria intensidad dramática, siendo la emocionante interpretación de la frágil y dolorosa Falconetti, uno de los más grandes momentos del cine universal.

## 1928: LA CAIDA DE LA CASA USHER



Dentro de la corriente impresionista Jean Epstein (1899-1953) ocupa un lugar de privilegio, junto con Delluc, Cavalcanti, L'Herbier y Germaine Dullac. Me he referido anteriormente a los méritos de su

*Corazón fiel* donde el naturalismo en el tratamiento de la rivalidad de dos hombres para con la misma mujer, se transfigura, merced a un estilo visual vigoroso. En *La belle Nivernaise* (1924) expresa sobre ritmo reducido e imágenes vibrantes la belleza del paisaje de Francia y la poesía de los canales y las barcas. Pero de su obra abundante y desigual, donde las características plásticas ganan generalmente sobre el sentido de la construcción del relato, su éxito más característico es esa fantástica *Caída de la casa Usher*, inspirada en Edgar A. Poe. En un inmenso e inquietante castillo habitado por un pintor solitario y una mujer medio alienada, todos los recursos del lenguaje cinematográfico (flous, distorsión, acelerados, ralentis, cámara ultra-móvil) sirven para recrear una atmósfera de pesadilla, que el espectador percibe casi físicamente a través del valor subjetivo de las imágenes. Las campa-

nadas de un reloj son sugeridas por palpitaciones de la fotografía o bien la imagen de un grupo de hombres cargando con un pesado ataúd, es agitada por sobresaltos que corresponden a sus impresiones personales a lo largo de su difícil progresión, o nuevamente la cámara trasladada en vertiginoso travelling, da el punto de vista de una hoja de árbol barrida por el viento.

Habiendo llegado muy lejos en la experimentación de los recursos del lenguaje filmico, Epstein no insistirá en esta vía y se consagrará en momentos de la aparición del sonoro, a documentales líricos sobre el paisaje bretón (*Finis Terrae*, *Mor Vran*, *El oro de los mares*, género al que retornará con *Le tempestaire* (1947) última y espléndida tentativa de poesía visual y sonora, luego de un largo eclipse dedicado al estudio de la estética cinematográfica.



## 1928: LOS MUELLES DE NUEVA YORK



Hemos visto como los años 25-29 fueron propicios al cine americano, pudiéndose alinear fácilmente los títulos, que dejaron en nuestras memorias gratos recuerdos: *El gran desfile* de Vidor; *Una chica en cada puerto* de Hawks; *Soledad de Fejos* y *Queen Kelly* <sup>(1)</sup> de Stroheim, etc.

Entre los realizadores más célebres de esta época, debemos citar a Joseph von Sternberg, nacido en Viena en 1894 y llegado muy joven a los Estados Unidos. A ese gran crisol que es Hollywood, trae dos características muy germánicas: el sentido del clima y la creencia en el destino. Su obra primera *Cazadores de almas* es un sombrío drama que explicado por títulos cargados de intenciones simbólicas, muestra a "hijos del barro" en la búsqueda de la luz que hará de ellos "hijos del sol". En *Las noches de Chicago* este ingenuo simbolismo hace lugar a una visión brutal del mundo, entonces floreciente, del hampa. Sobre un sólido guión de Ben Hecht, con una soberbia fotografía de Bert Glennon, Sternberg da vida a tres sorprendentes personajes: un hampón (George Bancroft), su amante (Evelyn Brent) y su mejor amigo (Clive Brook) en un film truculento y colorido, que comporta dos trozos in-

olvidables, el baile de los gangsters donde triunfa la heroína con su vestido de plumas y la batalla con la ley a la luz de los reflectores.

Pero el film más característico y mejor trabajado de la época muda de Sternberg, aquél que también ha provocado más influencias, es *Los muelles de Nueva York*: donde recrea magistralmente la atmósfera pesada y brumosa de un puerto donde una muchacha (Olga Baclanova) y un estibador (George Bancroft) viven un amor violento y amenazado. La principal peculiaridad del film es la admirable fotografía de Hal Rosson que sugiere, ya sea con un expresionismo calmo, y sabiendo hacerse luminosa y envolvente, la dominante del drama: fatalismo y desesperanza.

(1) Estrenada en Argentina con el nombre de *La reina patricia*.

## 1929: LA NUEVA BABILONIA



Hacia 1922, momento en que nacen las teorías y escuelas de donde surgirá el gran cine soviético, los cineastas Kozintsev, Trauberg, Youtkevitch y Guerasimov

fundan la FEKS: *Fábrica del Actor Excéntrico*, cuyo nombre es explícito e indica la voluntad de sus creadores de situarse a las antípodas del *Cine-Verdad* de Vertov, introduciendo en el cine las lecciones del teatro futurista y aun del circo: puesta en escena liberada de toda referencia realista, iluminación expresionista, juego actoral estilizado y desenfado, decorados reducidos a estructuras simbólicas y de apariencia deliberadamente teatrales.

Gregori Kozintsev y Leónidas Trauberg son los continuadores de una tradición barroca y expresionista que refleja una de las constantes del temperamento ruso: apego a la caricatura y lo fantástico al modo de Gogol y ya volcado en el cine prerrevolucionario con dramas delirantes y románticos. A partir de su primer film *Las aventuras de Octubrina* (1924) dan libre curso a su gusto por el rebuscamiento burlesco y alocado que aplican

a un tema de actualidad política. *El abrigo* (1926) incisiva adaptación de Gogol, se sumerge en una atmósfera fantasmagórica, fiel al original y traducida por juegos de escena casi surrealista.

La obra maestra del FEKS es *La Nueva Babilonia* notable evocación de la Comuna de París. Hallamos en este film todos los procesos del montaje eisesteniano, puestos al servicio de un exaltante fresco lírico, donde el aporte personal de los autores reside en su frenética visión de la sociedad del Segundo Imperio, en momentos de su desintegración y en la satirización feroz y vengadora de los fusileros versalleses: film estupendo y violento jalonado de situaciones sorprendentes y trágicas, es un verdadero grito de ira. Con el parlante, el estilo de FEKS será progresivamente menos violento, aunque conservando lo esencial de su poder de choque. Una obra notable es la trilogía de Máximo (1935-39).

## 1929: LA VIDA ES ASI



Luego de la primera guerra mundial, el nacimiento de la república checoslovaca marca también el nacimiento del cine checo. Una producción relativamente abundante del orden de una treintena de películas anuales y de una muy buena calidad artística, hará de esta cinematografía, la más importante de Europa cen-

tral y oriental. Dos hombres llaman sobre sí la atención general: Karel Lamac quien realiza varios films inspirados en las célebres aventuras del buen soldado Svejik y sobre todo Gustav Machaty quien obtiene reputación internacional con *Erotikon* (1927) y *Extasis* (1933).

*La vida es así* del germano-checo Carl Junghans, es un cruce de influencias. Por el tema y su clima recuerda las grandes obras realistas alemanas contemporáneas: relata la vida diaria de una pobre obrera (patéticamente interpretada por la gran actriz soviética Vera Baranovskaia, heroína de *La Madre*) quien se agota en interminables lavados, mientras su marido le roba para beber y su hija le confiesa haber sido seducida y estar embarazada. Terminará muriendo tras larga agonía, quemada por el agua hirviendo de una tinaja volcada. Este drama, a decir verdad más naturalista que realista —pero que abre interesantes perspectivas sobre la vida po-

pular en la Praga de los 20— sería banal si no fuese tratado en un estilo en el que se revela una fuerte influencia soviética, en particular en el empleo del montaje rápido (con valor subjetivo y obsesionante) y de lo simbólico (imágenes de olas y vuelos de paloma, simbolizando la agonía y muerte de la heroína).

Sin embargo, este bello film se sumerge en un ambiente expresionista que lo coloca un poco al margen de la producción específicamente checa. La cinematografía checa, más eslava que germánica, se caracteriza por la luminosa belleza de las imágenes, por el sentido y el gusto del decorado natural y la serena audacia de las costumbres. El célebre *Extasis* ha envejecido muchísimo pero continúa siendo válido por el lirismo de la naturaleza y la reivindicación de la libertad de amar, que también se extiende al hermoso *Rekka* de Rovenski (1933).



## 1929: TRES PAGINAS DE UN DIARIO



El fin de los años 20, es testigo del desarrollo, breve pero fecundo de una escuela alemana realista, que surge del caos social que agita al país y cuya inspiración se volcará en la descripción de

la vida y problemas de las pequeñas gentes. *Las tardes de Berlín* (Gerhardt Lamprecht); *El infierno de los pobres y Nuestro pan cotidiano* (Piel Jutzi); *Asfalto* y *El canto del prisionero* (Joe May) y muchos otros films, inscriben con mayor o menor profundidad y lucidez esa obsesión de la desocupación: la inflación y la miseria.

Junto con Fritz Lang, Pasbt es el único gran cineasta alemán que no ha emigrado a Hollywood. Luego de *La calle sin alegría* prosigue por la vía que es entonces suya, la del realismo fuertemente impregnado de naturalismo y que no rechaza nada de los fáciles prestigios de la violencia y el erotismo. Por su *Misterios de un alma* (1926), se lo considera como discípulo de Freud. Su *Lulú* o *La Caja de Pandora* (1928) adaptación de dos obras del dramaturgo Frank Wedeking, es la extraordinaria historia de una muchacha harto hermosa

(Louise Brooks) que a su paso siembra entre los hombres los celos y la muerte, y que mas tarde convertida en prostituta en las neblinas londinenses, halla la muerte bajo la navaja de un sádico degollador en una secuencia antológica. Con sus excesos psicológicos y su verismo nauseabundo, Pabst es antes que nada un notable pintor de atmósferas y sus films valen primero por su acuciante belleza plástica. Es también el caso de *Tres páginas de un diario* donde la fascinante Louise Brooks, encarna las aventuras de una huérfana embarazada por un labidinoso empleado de comercio (Fritz Rasp) que pronto pasa del reformatorio a la casa de citas, antes de conseguir un lugar en el seno de la buena sociedad por su boda con un joven conde. El film es duro y feroz, pero la pintura de caracteres y ambientes es magistral, y la belleza de la materia fílmica un regalo para los ojos.

## 1929: GUARDIANES DE FARO



Al margen del impresionismo en gestación, aparece en 1927 un joven director de escena cuya iniciación será difícil pero que pronto se revela como íntegro y sensible artista: Jean Grémillon (1901-1959). Estudiante de música con Vincent

d'Indy, guardará de esta formación un seguro talento de compositor que pondrá al servicio de varios de sus films. Pronto incursiona en el corto metraje técnico, antes de dedicarse brevemente a la vanguardia (*Fotogenia mecánica*, 1925) y al documento humano con un film que registra la labor de un buque atunero (*Tour au large*, 1926). Su primera obra importante es *Maldone* (1927) donde una excelente fotografía debida a Georges Epinal y Christian Matras, valorizan los paisajes del mediodía francés, en tanto que el autor revela su alto sentido del clima y del movimiento.

*Guardianes de Faro* es la obra maestra de su período mudo. Transforma un guión de "gran guignol" (hombre viejo aislado en un faro con su hijo atacado de hidrofobia, debe matarlo para no ser muerto por él) en un admirable poema de lujuriantes y cálidas imágenes, donde trasciende, ora el esplendor del decorado bretón y su furioso océa-

no, ora las alucinaciones del muchacho presa de fiebre y a quien persigue la imagen de su novia. En esta película todo es notable: la habilidad en la narración, la progresión dramática, la ciencia de la iluminación, el vigor elíptico del montaje.

Con *La pequeña Lisa* (1930) Grémillon realizará uno de los más importantes films entre los primeros "parlantes" franceses: todos los procedimientos sonoros (off, contrapunto, ambiente, etc.) son magistralmente utilizados en este hermoso drama (un ex-penado, retorna de la prisión, pero al saber que su hija con la complicidad de su novio ha cometido un crimen, se presenta como autor del hecho ante la ley). Su fracaso comercial condenará desgraciadamente a Grémillon a realizaciones "alimenticias" por largos años y hará de él, uno de los realizadores franceses más desafortunados así como uno de los mas injustamente desconocidos.

(Viene de la pág. 24)

un género, una aguja, un libro, un hombre, es la misma cosa." Para ella, al margen de todo estado de conocimiento, su madre es una "extranjera" con una única obsesión: no volver a la miseria, que la tiene prácticamente sometida a la Bolsa; ésta se le presenta como un mundo incomprensible (no sabe si es "una oficina, un mercado o un ring"); Riccardo le ofrece todas las características de la relación tradicional; y Piero —vital, supuestamente típico de una cierta "modernidad"— la atrae y al mismo tiempo la hunde en conjeturas (ya uno de los personajes de *Le amiche* decía: "Toda mujer que viva con un hombre inferior a ella será desgraciada"). Ahí comienza, en lugar de un desarrollo hacia las raíces, un desmembramiento a cuya fascinante atracción es difícil no sucumbir, bien que incluya alguna obvia referencia: el tanque de agua donde Piero y Vittoria arrojan, en su primer encuentro, un trozo de madera y una caja de fósforos, roto ahora y dejando ir su contenido, acaso otro signo del amor imposible. Siempre un objeto señala, siempre una cosa

es catártica: una suerte de abstracción contenidista.

En los siete últimos minutos, el proceso abstractizante no deja nunca de ser un arco tendido sobre la realidad y se postula como una nueva convención narrativa (cuyas líneas de fuerza parecen provenir de la poesía de vanguardia), lejos aún, sin embargo, de "l'école du regard". El despojamiento de toda sustancia en las imágenes es como una simbólica reducción del hombre al estado de cosa, un analítico automatismo visual que no excluye una íntima acción dramática. Pero ningún objeto lo es en sí de manera total, siempre alguna conexión lo liga a los hombres y aporta una significación histórica. Tommaso Chiaretti señala: "un diario no es más un elemento puro, suelto, cuando encima tiene algo escrito sobre la bomba atómica" (1).

Ese impacto de subjetividad poética (lenta angustia opuesta al clima de la Bolsa, frenético, casi atroz) señala una ausencia

(1) "Osservazioni sullo stile" ("L'eclisse, di Michelangelo Antonioni", Collana cinematografica "Dal soggetto al film", Cappelli editore, p. 136).

y advierte sobre una paulatina cosificación que en los lineamientos del film se instala en la universalidad, en lo genérico.

Segmentando los datos objetivos aparece una concepción del mundo com en una síntesis dialéctica de lo real y una búsqueda de su carácter cotidiano: la idea a través de la alegoría. El objeto es así un valor trascendente.

*L'eclisse* delata la historización de los sentimientos a través de los datos objetivos, a través de los mismos objetos. Entre la forma dramática usual, la vanguardia y la abstracción, es un film que irrumpe en la ontología. Esa es su gran defensa y su riesgo mayor.

**L'ECLISSE/L'ECLIPSE (El eclipse).** - Ver ficha Técnica en el Nº 10/11, pág. 6. **Datos complementarios:** G.: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini y Ottiero Ottieri. MTJ.: Eraldo Da Roma. **otros int.:** Rossana Rory, Mirella Ricciardi, Cyrus Elias. DST.: A. A. A. S.E.: G. Rex, Capitol, Callao, Flores, Gral. Belgrano, R. de la Plata y P. del Cine. F.E.: 22.1.63. DR.: 120'. C.: proh. men. 18 a.



# DICCIONARIO

DE LA

## NUEVA

## GENERACION

## ARGENTINA

or SALVADOR SAMMARITANO

SUPLEMENTO II



### BARBERA, Alberto P.

Nació en Salazar, provincia de Buenos Aires el 9 de noviembre de 1921. Fue guionista y argumentista del cortometraje experimental *La mandolina y el pintor* (1959), de Hugo Terzi. Ha realizado un único film, *Berni y el suburbio* (1960), que obtuviera algunas distinciones. Autor de varios argumentos que no se han filmado, su última labor ha sido el inteligente guión de *Tarjetas postales* (1962), de Héctor Franzi, que escribió en colaboración con el realizador del film. Se inició en el cine por culpa de los cursos organizados por la Asociación de Realizadores de Cortometraje en 1958.

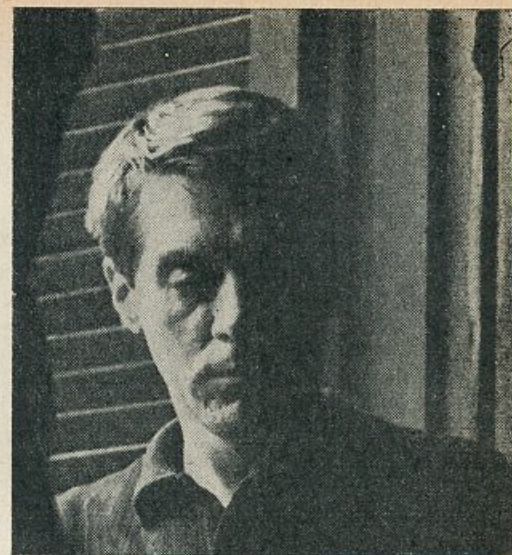
Escena del cortometraje de Mabel Itzcovich, *DE LOS ABANDONADOS*.



### GARBER, Jorge

Nació el 23 de abril de 1935 y egresó a los 21 años de la Facultad de Derecho con el título de abogado. Ocupó diversos cargos de funcionario en los años 1958 y 1959 y fue miembro de la Comisión Nacional de Rehabilitación del Lisiado. Actualmente es el asesor jurídico de la Asociación de Realizadores de Cortometraje y de D.A.C. (Directores Argentinos Cinematográficos). Fue miembro del consejo de redacción de la revista "Mar Dulce", colaborador de "Cinecrítica" y de la Revista de Derecho y Ciencias Sociales.

En 1962 se inicia como productor. Su primer film es *Los venerables todos*, de Manuel Antín. Sobre sus proyectos y la forma de encararlos hay un amplio reportaje en este mismo número.



### PADILLA, Federico

Nació en Témperley el 27 de setiembre de 1931. Escenógrafo, egresado de la Escuela de Bellas Artes, Carlos de la Cárcova, a los 21 años obtiene su primer éxito profesional al ganar un concurso organizado por Luisa Vehil y su escenografía de *¡Qué pequeño era mi mundo!* gana el escenario. Colabora, posteriormente, como escenógrafo, con distintos teatros independientes, principalmente con Nuevo Teatro. Posteriormente es contratado por el Teatro Nacional Cervantes para el que hace el decorado de *El pan de la locura*, de Carlos Gorostiza. Después de la instalación del Canal 13 realiza vasta labor como escenógrafo del mismo. Su encuentro con el cine, se debe, como es natural, a su profesión. Es escenógrafo de *Los de la mesa diez*, de Simón Feldman; *Los jóvenes viejos*, de Rodolfo Kuhn; *Dar la cara*, de José Martínez y Suárez y de otros films, casi exclusivamente, de nuevos realizadores.

Apasionado por el cine, hace en 1962 sus primeras armas como realizador. Dirige el cortometraje *Un acto*, basado en *Tormenta de verano*, de Juan José Saer e interpretado por Zulema Katz.

Zulema Katz en un momento de *UN ACTO* de Federico Padilla.



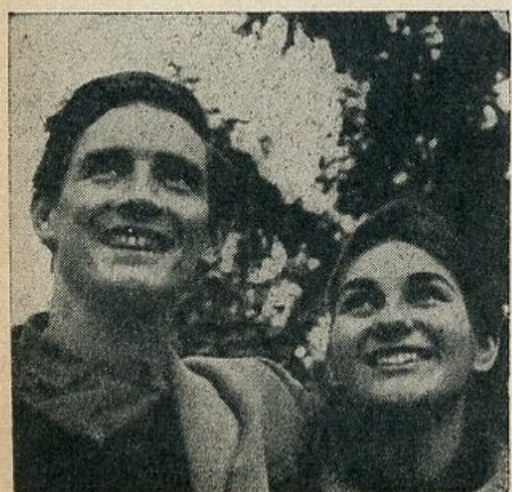




## SOLANAS, Fernando E.

Nació en Olivos el 16 de febrero de 1936. Realizó estudios muy variados. Desde música (piano y composición) hasta abogacía, pasando por el teatro y las artes plásticas. También ejerció el periodismo como crítico musical en la revista "Qué" y en otras publicaciones. En 1961 presidió una delegación de teatro, que hizo una gira por varias ciudades del Brasil. Interpretó como actor una pieza de Pirandello. Según afirma, se ha ganado la vida con la mala literatura y la mala música. Escribió guiones para revista de historietas y compone "jingles" para radio y televisión. Su primer corto *Seguir andando* (1962) se llevó el dinero que le habían dejado decenas de infernales "jingles". Fue actor y asistente en *Sin memoria*, de Ricardo Alventosa; actor en *Dar la cara*, de José Martínez Suárez, músico y autor de los efectos sonoros de *El hombre que vió al Mesías*, de Jorge Macario. En su film *Seguir andando* la música le pertenece en colaboración con Horacio Malvichino.

Cora Roca y Carlos Martínez en una escena de *SEGUIR ANDANDO*.



## STOCKI, Pedro

Nació en Buenos Aires el 20 de julio de 1936. Por espacio de dos años es socio de la Asociación de Cine Experimental donde se dedica a estudios teóricos y realiza sus primeras experiencias filmicas. En 1958 es cameraman del medimetro *La puerta*, de Mauricio Berú. En 1959 se dedica al cine publicitario y al año siguiente ingresa al cine profesional como ayudante de dirección, interviniendo como tal en films de Bettanin, Kohon, Kuhn, Birri, Guillermo Fernández Jurado y Alventosa. También es asistente de tres cortos de Becher (*Esto es minería*, *De vuelta a casa*, y *Crimen*). En 1962 realiza su primer cortometraje *Los anónimos*. Ha sido director ayudante de *Racconto*, de Ricardo Becher y prepara su segundo cortometraje, *Historia de dos*, con libro que le pertenece en colaboración con Beatriz Mattar.



Durante la filmación de *LOS ANONIMOS*.

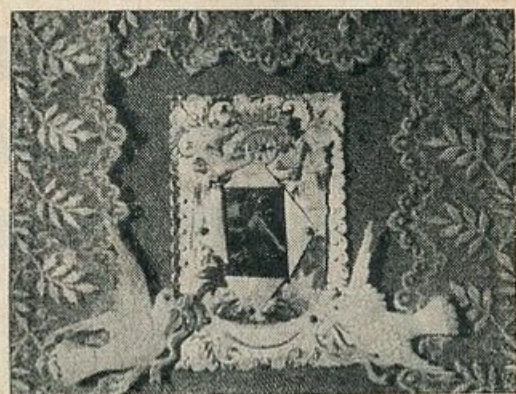
## COMPLEMENTO

RICARDO BECHER ha terminado su primer film de largo metraje. Se trata de *Racconto*, con libro de Dalmiro Sáenz y la interpretación de Anita Larrode, Sergio Mulet, Jardel Filho, Beatriz Mattar, etcétera.

SIMON FELDMAN ha finalizado un nuevo corto de arte. *Una grabado argentino* es su título y promete iniciar una serie sobre temas plásticos.

Ha sido fotografiado por ADELQUI CAMUSSO, los comentarios fueron escritos por Ernesto Schor, la música seleccionada por Jorge Aráoz Badí y el relato dicho por Alfredo Alcón.

ADELQUI CAMUSSO que tiende a acaparar la iluminación de los nuevos cortos ha fotografiado recientemente, además de los films citados en números anteriores y el de Feldman, *Un acto*, de Federico Padilla; *Jornada*, de Fernando Arce, y *Buenos Aires en camiseta*, de Martín Schor. Trabaja actualmente en *La pampa gringa*, de Fernando Birri.



HECTOR FRANZI terminó *Tarjetas postales*, nostálgico cortometraje en Ferrinacolor, una de cuyas escenas muestra el grabado.

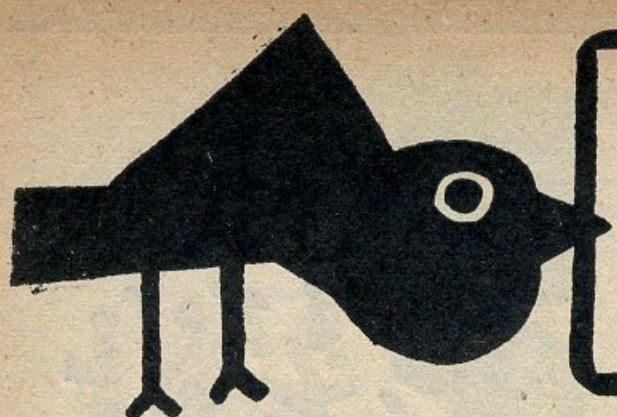


Escena de *Buenos Aires en camiseta*, corto sobre dibujos de Calé que ha finalizado MARTIN SCHOR.



Un fotograma de *LA PARED* (Jorge Martín) que junto con *LA ESCOBA DE LUCINDA* (Ochagavía) y *HORNO DE LADRILLOS* (Paternostro) obtuvo una resonante suceso en el último festival de Tours. El film de Paternostro obtuvo el Premio de la Juventud.





## Carta de Nueva York

# OCASO DE LA CONTINUIDAD EN HOLLYWOOD ALBA DE LA VITALIDAD EN NUEVA YORK

por

GEORGE FENIN

Se ha anunciado oficialmente que en 1962 Hollywood ha realizado un veintiséis por ciento menos de películas que en 1961. La mayoría de los estudios están cerrados, o alquilados a la televisión, y sólo la gigantesca organización de la Music Corporation of America (MCA) está firmemente resuelta a producir una cantidad sustancial de films, y a buscar buen material filmico en Broadway y en las casas editoras.

Aunque Artistas Unidos ha anunciado un total de unos setenta films durante los próximos tres años, debe advertirse que el primer trimestre de este año se ca-

racterizará por una producción muy lenta en California.

De manera que la crisis de Hollywood continúa, y nadie parece, como siempre, capaz de imaginar medios de invertir esta tendencia. Las críticas son difundidas y abundantes. Se critica a los actores por sus extravagantes salarios y por que participan en las ganancias; los productores independientes le echan la culpa a los crecientes costos de producción; los sindicatos al hecho de que muchos films sean rodados en el exterior quitando así trabajo a sus afiliados; los ejecutivos de los estudios se alzan contra los críticos cuando las películas son censuradas por su baja calidad; los distribuidores y exhibidores piden material taquillero y así sucesivamente *ad nauseam*.

Antes de analizar estas actitudes debemos reparar en primer término en que los actores y actrices más famosos están envejeciendo rápidamente, y que muchos de ellos han muerto. En pocas semanas de diciembre de 1962 fallecieron Charles Laughton, Thomas Mitchell, Dick Powell y Jack Carson, siguiendo a las muertes de Gary Cooper, Clark Gable, Marilyn Monroe y otras estrellas. No han sido reemplazados por personalidades del mismo fulgor, y el "sistema de estrellas", fuera bueno o malo, es hoy sólo un eufemismo. Entre los actores comparativamente nuevos y jóvenes, no podríamos esperar que Marlon Brando, Warren Beatty, Natalie Wood y otros alcancen y sostengan el fuerte que sólo frecuenta hoy un pequeño grupo de actores mayores como John Wayne, Jim Stewart, James Cagney, Bette Davis, etc. Si la actual política de concentrarse en el nombre de una gran estrella para lanzar un film colosal continúa, ¿qué pasará dentro de cinco o diez años, cuando los veteranos se vean obligados a retirarse?

En el enloquecido mundo de la industria cinematográfica no se aplican ciertamente sólidas prácticas industriales. En toda industria hay análisis y planeamiento del futuro. Pero los amos de Hollywood no se preocupan por hallar una política sólida y prefieren atenerse al clásico "carpe diem", ganar dinero hoy, si es posible, sin considerar el futuro. Si los actores pretenden salarios exagerados y participación en las ganancias, es por culpa de los estudios o los productores que se han sometido a esa imposición. Además, es fácil criticar a Elizabeth Taylor por ganar más de un millón de dólares con Cleopatra o a Marlon Brando por haber ocasionado pérdidas de seis millones de dólares con su mal humor en el set durante la filmación *Motín a bordo*. Recordemos que ni Cleopatra ni el *Motín* tenían libro cuando se decidió producirlas, y que muchas de las dificultades de la producción se debieron enteramente a problemas de guión. Además, en el caso del *Motín*, Carol Reed dejó la dirección y fué reemplazado por Lewis Milestone.

¿Mayores costos de producción? Desde luego, pero también subió el precio de las entradas, manteniéndose de acuerdo al momento y al costo de la vida; y además el gobierno federal redujo varios impuestos y tasas que pesaban sobre las salas cinematográficas. Es un hecho que las ganancias han aumentado y que por lo tanto los costos de producción no son el problema fundamental. En lo que se refiere al rodaje de películas en el exterior, debe advertirse que muchos miembros de los diversos sindicatos cinematográficos reciben buenos salarios trabajando en films específicamente hechos para la televisión, y que por lo tanto el problema sindical ha sido muy exagerado. Los dos grandes problemas son únicamente los ejecutivos de la industria por una parte, y los distribuidores y exhibidores por otra parte.

Los ejecutivos deben comprender la creciente importancia del cine extranjero, que avanza con un ritmo jamás igualado y que cada vez se acerca más a la dignidad de una forma artística. Por cierto hay bastante basura comercial en todo el mundo, pero cada cine nacional presenta una cifra imponente de films populares, valiosos y artísticamente aceptables. El cine extranjero es muy bien acogido en los Estados Unidos, y su fuerza vital, dinámica y humana contrapesa la estrechez mental de la fórmula escapista de Hollywood. Es necesario por esto que las fuerzas responsables de la industria otorguen mayor libertad de expresión a los escritores cinematográficos, y al mismo tiempo que ellos busquen mayor originalidad y buen gusto, aunque algunos temas ocasionen controversias. Otro importante problema a resolver es la arcaica organización de la distribución, que a veces dispone de films de valor con un grosero procedimiento comercial, sin adecuada campaña publicitaria. Varios buenos films, como el inusitado western *Lonely are the Brave* (1), fueron terribles fiascos comerciales en 1962 a causa de una errónea publicidad. La repetición de estos hechos debe necesariamente dañar los esfuerzos de los pocos productores y directores que consideran su trabajo una función creativa y no un mero producto atado a una fórmula. En una palabra, se plantea también en esto el asunto de la calidad. Calidad en el contenido del film, calidad en su producción, calidad en su publicidad y su distribución.

En Nueva York, meca del cine extranjero, un auditorio cosmopolita puede refinar continuamente su gusto. Pero el surgimiento de salas donde se revén viejos y gloriosos films americanos demuestra que Nueva York no desea enterrar el cine americano, sino dar testimonio de su rápida renovación. En el desesperante estado de la industria californiana de hoy Nueva York se destaca como un fértil campo de expresión.

Entre los importantes nuevos films del Nuevo Cine Americano se cuentan *Peacock Feathers*, de Jerome Hill (*Story of Dr. Schweitzer*), *Cool World* de Shirley Clarke (*The Connection*) y *Halleluyah the Hills* del debutante Adolfo Mekas. Este drama y aquellas dos comedias expresan la existencia de una forma nueva y extremadamente interesante de cine que se esfuerza por destruir la vieja línea hollywoodense. Ya los críticos han reconocido que mientras el cine internacional progresa, Hollywood permanece estancado. Será necesario por lo tanto intensificar todos los esfuerzos para lograr un completo cambio de dirección en Hollywood, y en consecuencia este año será otro año de lucha.

(1) Los valientes andan solos.



# FICHERO DE ESTRENOS Y REPOSICIONES

**PELICULAS PRESENTADAS COMERCIALMENTE EN BUENOS AIRES DEL 1º DE JULIO HASTA EL 30 DE SETIEMBRE 1962.**

**A CARGO DE HECTOR VENA**

**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. PRA.: productor asociado. PRC.F.: proceso fotográfico. PRE.: 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

**AEROGUAPAS, Las/BELLE DELL'ARIA, Le (Las aerogupapas).** R.: Mario Costa y Eduardo Manzanos. A.: Giuseppe Mangione y Bruno Zanelli. G.: G. Mangione y Dore Modesti. F.: Alfredo Fraile. F.F.: Federico Gómez Grau. M.: Carlo Innocenzi y Salvador Ruiz de Luna. CM.: Pablo Ripoll. D.A.: Piero Filippone. DC.: Eduardo Torre de la Fuente. MTJ.: Otello Colangeli y Pedro Del Rey. A.R.: José De la Serna. MQ.: F. Florida y J. Donelli. PN.: Paloma Fernández. CT.: Carmen Salas. U.: Luna y Mateos. EST.: Sevilla. L.: Cinefoto. I.: Giovanna Ralli, José Suárez, Gino Cervi, F. Fernández de Córdoba, María Jesús Cuadra, Fiorella Mari, Luz Márquez, Pierre Cressoy, Nana Noschese, Fulvia Franco, Donatella Mauro, Carlo Delle Piane, Valeria Moriconi, Luisella Boni, Eduardo De Santis, Riccardo Valle, Antonio La Penna, Renato Montalbano, Juan Calvo. J.PR.: Ignacio Gutiérrez. PA.: Unión/Appia. DST.: PEL-MEX. O.: España/Italia, 1957. F.E.: 27.9. S.E.: Gloria. DR.: 80'. C.: s/r.

**AKIKO (ídem).** R.: Luigi Filippo D'Amico. A.: Giuseppe Mangione. G.: L. F. D'Amico, Ugo Guerra, Gaspare Cataldo. F.: Alfio Conti. M.: Teo Uselli. D.A.: Carlo Egidi. A.R.: Alberto De Martino. I.: Akiko Wakabayashi, Pierre Brice, Marisa Merlini, Memmo Carotenuto, Vicky Ludovisi, Valeria Fabrizi, Andrea Checchi, Marcello Paolini, Paolo Ferrari, Carlo Taranto, Paolo Panelli. PR.: Lorenzo Pegoraro. PA.: Lux-Peg. DST.: INTERNACIONAL. O.: Italia, 1961. F.E.: 5.9. S.E.: Plaza y Libertador. DR.: 85'. C.: proh. men. 14 a.

**ALL FALL DOWN (A cada cual su propio infierno).** R.: John Frankenheimer. A.: novela de James Leo Herlihy. G.: William Inge. F.: Lionel Lindon. M.: Alex North. D.A.: George Davis y Preston Ames. DC.: Henry Grace y George Nelson. E.F.: Robert Hoag. MTJ.: Frederic Steinkamp. A.R.: Hal Polaire. S.: Franklin Milton. V.: Dorothy Jeakins. MQ.: William Tuttle. PN.: Sydney Guilaroff. I.: Eve Marie Saint, Warren Beatty, Karl Malden, Angela Lansbury, Brandon De Wilde, Constance Ford, Barbara Baxley, Evans Evans, Jennifer Howard, Madame Spivy, Albert Paulson, Henry Kulky, Colette Jackson, Robert Sorrells, Bernadette Withers, Carol Kelly, Paul Bryar. PR.: John Houseman. PA.: Ethel Winant. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 15.8. S.E.: Metro e Ideal. D.O. y DR.: 111'. C.: proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en Key West, Florida. Premio a la actuación colectiva en el Festival de Cannes, 1962).

**AMANECE EN PUERTA OSCURA (ídem).** R.: José María Forqué. A.: Natividad Zaro. G.: Alfonso Sastre, N. Zaro y J. M. Forqué. F.: Cecilio Paniagua (Eastmanc.). CM.: Mario Bistagne. F.F.: Simón López. m.: Regino Sáinz de la Maza. D.A.: Antonio Simont. DC.: Asensio. MTJ.: Julio Peña. A.R.: Sinesio Isla. S.: Alonso. V.: Rafael Richard-Cornejo. MQ.: José Sánchez. PN.: Carmen Sánchez. U.: Menjibar. EST.: C.E.A. I.: Francisco Rabal, Alberto Farnese, Luis Peña, Isabel de Pomés, Luisella Boni, José M. Davó, Barta Barry, José Sepúlveda, Valeriano Andrés, Josefina Serratos, Ricardo Canales, Adela Carbonel, Jacinto Martín, Alfonso Muñoz, Santiago Rivero, Antonio Puga, Salvador Soler Marí, Casimiro Hurtado. PA.: Estela-Atenea. DST.: ATLAS. O.: España, 1957. F.E.: 9.8. S.E.: Gloria. DR.: 81'. C.: s/r. (Este film obtuvo Premio Especial del Jurado en el Festival de Berlín, 1957).

**AMOURS CÉLÈBRES / AMORI CELEBRI (Amores célebres).** R.: Michel Boisrond. A.: film compuesto por cuatro episodios, basados en las historietas aparecidas en "France Soir" y creadas por el dibujante Paul Gordeaux, sobre lo cual France Roche escribió los 4 episodios. F.: Robert Lefebvre (Dyalisc. y Eastmanc.). M.: Maurice Jarre. D.A.: Georges Wakhevitch y Lila De Nobili. MTJ.: Raymond Lamy. V.: Monique Dunan, G. Wakhevitch y L. De Nobili. I - LAUZUN: G.: Pascale Jardin. D.: Marcel Achard. I.: Jean-Paul Belmondo, Dany Robin, Philippe Noiret. II - JENNY DE LACOUR: G.: France Roche. D.: François Giroud. I.: Simone Signoret, Pierre Vaneck, François Maistre, François Bouillaud, Antoine Bourseiller. III - LES COMEDIENNES: G.: F. Roche. D.: Michel Audiard. I.: Edwige Feuillère, Annie Girardot, Pierre Dux Marie Lafôret, Jean Desailly. IV - AGNES BERNAUER: G. y D.: Jacques Prevert. I.: Brigitte Bardot, Alain Delon, Jean-Claude Brialy, Pierre Brasseur, Suzanne Flon, Jacques Dumesnil. PR.: Gilbert Bokanowski y Ever Haggiag. PA.: Générale Européenne de Films-Unidex/Cosmos. DST.: OCEAN FILMS. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 25.7. S.E.: Ambassador, Capitol, Gaumont, Gral. Paz, Flores y P. del Cine. DR.: 104' C.: proh. men. 18 a.

**ANALFABETO, El (ídem).** R.: Miguel M. Delgado. A.: Juan López y Marcelo Salazar. G.: M. M. Delgado y Jaime Salvador. D.: Carlos León y J. Salvador. F.: Victor Herrera (Eastmanc.). E.E.: Juan Muñoz. M.: Manuel Esperón. D.A.: Gunther Gerzso. MTJ.: Jorge Bustos. A.R.: Carlos Villatoro. S.: James L. Fields, Javier Mateos y Galdino Samperio. I.: Mario Moreno (Cantinflas), Lilia Prado, Angel Garasa, Sara García, Miguel Manzano, Daniel "Chino" He-



rrera, Guillermo Orea, Carlos Agosti, Fernando Soto "Mantequilla", Oscar Ortiz de Pinedo, Carlos Martínez Baena. PR.: Jacques Gelman. PA.: Posa Films Internacional. DST.: COLUMBIA. O.: México, 1960. F.E.: 9.8. S.E.: Ocean, Gaumont, Gral. Paz, Flores y R. de la Plata. DR.: 111'. C.: s/r. (Filmada en Guanajato).

**APACHE TERRITORY (El oasis maldito).** R.: Ray Nazarro. A.: novela de Louis L'Amour. G.: Charles R. Marion y George W. George. AD.: Frank Moss. F.: Irving Lippman (Eastmanc.). CL.: Henri Jaffa. M. y D.M.: Mischa Bakaleinikoff. D.A.: Cary Odell. MTJ.: Al Clark. A.R.: Eddie Saeta. S.: John Westmoreland. I.: Rory Calhoun, Barbara Bates, John Dehner, Carolyn Craig, Thomas Pittman, Leo Gordon, Myron Healey, Francis de Sales, Frank de Kova, Reg Parton, Bob Woodward, Fred Krone. PR.: R. Calhoun y Victor M. Orsatti. PA.: Rorvic. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1958. F.E.: 10.7. S.E.: Metropol, Callao, Gral. Belgrano, R. Indarte, Constitución, R. de la Plata y Cuyo. D.O.: y DR.: 75'. C.: s/r.

**AUSSI LONGUE ABSENCE, Une (Una larga ausencia).** R.: Henri Colpi. A.: Marguerite Duras. G. y D.: M. Duras y Gérard Jarlot. F.: Marcel Weiss. (Dyalisc.). M.: Georges Delerue, con intercalaciones de música de Rossini y Donizetti. D.A.: Maurice Colasson. DC.: naturales. MTJ.: Jasmine Chasney y Jacqueline Mepiel. A.R.: Martin Pierre Hubrecht y J. Chasney. S.: Severin Frankiel, René Breteau y Jean-Claude Marchetti. I.: Alida Valli, Georges Wilson, Jacques Harden, Diana Leporier, Catherine Fonteney, Nane German, Amedée, Charles Blavette, Paul Faivre, Charles Bouillaud, Parel, Pierre Mirat, Jean Luis, Corrado Guarducci, Georges Bielec, Michel Risbourg, Clément Harari. PR.: Claude Jaeger. P.A.: Procinex-Lyre/Galatea. DST.: GALA. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 25.7. S.E.: Opera, Premier, Argos, Fénix y Medrano. DR.: 92'. C.: inc. men. 14 a. (Este film obtuvo el Gran Premio del Festival de Cannes, 1961. Tít. italiano: *L'inverno ti farà tornare*).

Ver nota de Marcel Martin en el N° 6

**BACHELOR FLAT (Trampa para solteros).** R.: Frank Tashlin. A.: basado en la obra teatral "Libby", de Budd Grossman. G.: F. Tashlin y B. Grossman. F.: Daniel L. Fapp (Cinemasc.) y Deluxec.). E.F.: L. B. Abbott. M.: Johnny Williams. OR.: Robert Franklyn. D.A.: Jack Martin Smith y Leland Fuller. DC.: Walter M. Scott y Paul S. Fox. MTJ.: Hugh S. Fowler. A.R.: Ad Schaumer. S.: Clayton Ward y Warren Delaplain. V.: Don Feld. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: Tuesday Weld, Richard Beymer, Terry-Thomas, Celeste Holm, Francesca Bellini, Howard McNear, Ann Del Guercio, Roxanne Arlen, Alice Reinheart, Stephen Bekassy, Margo Moore, George Bruggeman, Jessica Dachshund. PR.: Jack Cummings. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 15.8. S.E.: Iguazú Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O. y DR.: 91'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**BAJO UN MISMO ROSTRO.** Ver Ficha Técnica y comentario en el N° 12/36.

**BLUE GRASS OF KENTUCKY (De pura sangre).** R.: William Beaudine. A. y G.: W. Scott Darling. F.: Gilbert Warrenton (Cinecolor). CL.: Wilton Holm y Clifford Shank. M.: Ozzie Caswell. DC.: Ilona Vas. MTJ.: Roy Livingston. SPV. MTJ.: Otto Lovering. I.: Bill Williams, Jane Nigh, Ralph Morgan, Robert Henry, Russell Hicks, Ted Hecht, Dick Foote, Jack Howard. PR.: Jeffrey Bernerd. PA.: Monogram. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU., 1953. F.E.: 5.9. S.E.: Renacimiento. DR.: 70'. C.: s/r.

**BLUE HAWAII (Hechizo hawaiano).** R.: Norman Taurog. A.: historia "Beach Boy", de Allen Weiss y novela "Pioneer Go Home", de Richard Powell. G.: Hal Kantor. F.: Charles Lang Jr. (Panavis y Techn.) F 2ª U.: W. Wallace Kelly. E.F.: John P. Fulton. TR.: Farciot Edouart. CL.: Richard Mueller. D.A.: Hal Pereira y Walter Tyler. DC.: Sam Comer y Frank McKelvy. M. y D.M.: Joseph Lilley. CR.: Charles O'Curran. CN.: "Blue Hawaii"; "Aloha Oe"; "Rock-A-Hula Baby"; "Beach Boy Blues"; "I Can't Help Falling in Love"; "Almost Always True"; "Hawaiian Wedding Song"; "Calypso Chant"; "Slicin Sand"; "Moonlight Swin"; "You're Stepping Out of Line"; "Island of Love". MTJ.: Warren Low y Terry Morse. A.E.MIL.: Col. Tom Parker. A.R.: Michael Moore. S.: Philip Mitchell y Charles Grenzboch. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Elvis Presley, Joan Blackman, Nancy Walters, Roland Winters, Angela Lansbury, John Archer, Howard McNear, Flora Hayes, Gregory Gay, Steve Brodie, Iris Adrian, Darlene Tompkins, Pamela Akert, Christian Kay, Jenny Maxwell, Frank Atienza Lani Kai, José De Vega, Ralph Hamalie, Hilo Hattie. PR.: Hal B. Wallis. PR.A.: Paul Nathan. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 28.8. S.E.: Normandie. D.O. y DR.: 101'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Hawaii).

**BRIDE SUR LE COU, La / A BRIGLIA SCIOLTA (Solamente por amor).** R.: Jean Aurel y Roger Vadim. A. y G.: Claude Brulé y R. Vadim. D.: C. Brulé. F.: Robert Lefebvre (Cinemasc.). CM.: R. Delpvach. M.: James Campbell. CN.: "La Bamba". (CR.: Michel Renault. Bailarina: Josette Clavier. D.A.: Robert Clavel. DC.: Pierre Charron. MTJ.: Albert Jurgenson. A.R.: Claude Clément. S.: William-Robert Sivel. V.: T. Autre (Maison Real). MQ.: P. y O. Berroyer. U.: P. Charron. I.: Brigitte Bardot, Michel Subor, Jacques Riberolles, Josephine James, Claude Brasseur, Mireille Darc, Jean Tissier, Bernard Fresson, Edith Zetline, Claude Berri, Serge Marquand, Max Montavon. J.PR.: L. Lippens. PA.: Jacques Roitfeld-Francis Cosne/Vides. DST.: FOX. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 12.9. S.E.: Monumental, Los Angeles, T. Coliseo y G. Norte. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a. (En los títulos de presentación no figura el nombre de J. Aurel como director, pero éste dirigió gran parte del mismo, y luego de serias desavenencias con su supervisor —R. Vadim— y con la actriz —B. Bardot—, fue separado de la dirección, terminando el mismo el propio Vadim).

**CANDIDE (Cándido).** R. y G.: Norbert Carbonnaux. A.: novela homónima de Voltaire. D.: N. Carbonnaux y Albert Simonin. F.: Robert Lefebvre. M.: Hubert Rostaing. D.A.: Jean Douarinou. MTJ.: Paulette Robert, Nicole Daujat y Claire Ciniewski. S.: Jean Bertrand. V.: Pierre Nourry. I.: Jean-Pierre Cassel, Dahlia Lavi, Pierre Brasseur, Nadia Gray, Michel Simon, Jean Richard, Louis de Funès, Jean Poiret, Michel Serrault, Jean Tissier, Jean Constantin, A. Simonin, Jacqueline Maillan, Don Ziegler, Dario Moreno, Tino Rossi, Luis Mariano, Robert Manuel, Jacques Balutin, Mathilde Casadesus, Harold Kay, O'Dette, Michele Vereze, John Williams. PR.: Clément Duhour. PA.: C. L. M. — Pathé. DST.: GALA. O.: Francia, 1960. F.E.: 13.9. S.E.: Paramount. DR.: 85'. C.: proh. men. 18 a. (Película presentada en el Festival de Berlín, 1961).

Comparar este film con la obra de Voltaire en que su argumento está basado sería admitir la posibilidad de que alguna finura y agudeza hayan podido transmitirse a él. Es más correcto anotar que el film toca algunos temas de los considerados valientes: militarismo etc., pero que la vulgaridad del estilo lucha despiadadamente contra la eficacia de la denuncia, del logro formal, e incluso del más superficial propósito cómico. Queriendo ser farsa el film es apenas, caricatura.

A. A. S.

**CARRY ON SERGEANT! (¡Cuidado sargento!).** R.: Gerald Thomas. A.: obra "The Bull Boys", de R. F. Delderfield. G.: Norman Hudis. D.: John Antrobus. F.: Peter Hennessy. CM.: Alan Hume. M. y D.M.: Bruce Montgomery. D.A.: Alec Vetchinsky. E.: Peter Boitae. A.R.: Jeffrey Haine. S.: Seymour Logie, Robert T. Mac Phee y Gordon K. McCallum. V.: Juan Ellacott. MQ.: Geoffrey Rodway. PN.: Stella Rivers. CT.: Joan Davis. I.: William Hartnell, Bob Monkhouse, Shirley Eaton, Eric Barker, Dora Bryan, Bill Owen, Kenneth Connor, Charles Hawtrey, Kenneth Williams, Terence Longdon, Norman Rossington, Hattie Jacques, Gerald Campion, Cyril Chamberlain, Gordon Tanner, Frank Forsyth, Basil Dignam, John Gattrell, Arnold Diamond, Martin Boddey, Ian Whitaker. PR.: Peter Rogers. PA.: Nat Cohen-Stuart Levy. DST.: RANK. O.: G. Breaña, 1958. F.E.: 29.8. S.E.: Iguazú y Los Angeles. DR.: 90'. C.: s/r.

**CAVE SE REBIFFE, Le / RE DEI FALSARI, II (El rey de los falsificadores).** R.: Gilles Grangier. A.: novela homónima de Albert Simonin. G.: G. Grangier, A. Simonin y Michel Audiard. D.: M. Audiard. F.: Louis Page. M.: Francis Lemarque y Michel Legrand. D.A.: Jacques Colombier. MTJ.: Jacqueline Thiedot. I.: Jean Gabin, Martine Carol, Françoise Rosay, Bernard Blier, Frank Villard, Antoine Balpétré, Maurice Biraud, Ginette Leclerc, Clara Gausard, Albert Dinan, Gérard Buhr, Heinrich Gretler, Lisa Jouvett, Gabriel Gobin, Robert Dalman, Jacques Marin, Paul Faivre, Hélène Dieudonné, Claude Ivry, René Hell, Max Doria, Charles Bouillaud, Albert Michel, Antonio Ramírez, Marcel Charvey, Jean Moulart. PR.: Jacques Bar. PA.: Cité/Comp. Cin. Mondiale. DST.: METRO. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 27.9. S.E.: Metro, Ideal y G. Splendid. DR.: 97'. C.: proh. men. 18 a.

**CLAUDELLE INGLISH (Veneno en el alma).** R.: Gordon Douglas. A.: novela homónima de Erskine Caldwell. G. y PR.: Leonard Freeman. F.: Ralph Woolsey. M.: Howard Jackson. D.A.: Malcolm Bert. DC.: Alfred Kegerris. MTJ.: Folmar Blangsted. A.R.: William Kissel. S.: Francis Stahl. V.: Howard Shoup. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly. I.: Diane Mc. Bain, Arthur Kennedy, Will Hutchins, Constance Ford, Claude Akins, Frank Overton, Chad Everett, Robert Colbert, Ford Rainey, James Bell, Robert Logan, Jan Stine, Hope Summers. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 8.8. S.E.: Hindú y G. Norte. D.O. y DR.: 99'. C.: proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en Carolina del Norte).

**COUNTY FAIR (El rey de los potros).** R.: William Beaudine. A. y G.: W. Scott Darling. F.: Gilbert Warrenton (Cinecolor). D.M.: Edward J. Kay. MTJ.: Richard Heermance. I.: Rory Calhoun, Jane Nigh, Florence Bates, Warren Douglas, Rory Mallison, Raymond Hutton. PR.: Walter Mirisch. PR.A.: Jeffrey Bernerd. PA.: Monogram. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU., 1950. F.E.: 28.8. S.E.: Arizona. D.O. y DR.: 76'. C.: s/r. (Se estrenó con el título original "Country Fair").

**CRIMEBUSTERS, The (Las dos caras de Caín).** R.: Boris Segal. A. y G.: Paul Monash y Wallace Ware. F.: William Spencer. M.: Jerrald Goldsmith. D. A.: Georges Davis y Leroy Coleman. MTJ.: John Sheets, Ira Hevmann y John Dahlgren. S.: Franklin Milton. I.: Mark Richman, Martin Gabel, Phillip Pine, Carol Rossen, Gavin McLeod, Philip Ober, Gloria Talbott, Judson Pratt, John Duke, John Berardino, Robert Karnes, Bern Hoffman, Bruce Dern, Stephanie Monash, Ted de Corsia. PR.: Charles Russell. PR.A.: Arthur Singer. PA.: Vanadas. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 30.8. S.E.: Astor. D.O. y DR.: 74'. C.: proh. men. 14 a.

**CRIN BLANC (Crin blanca).** R. y A.: Albert Lamorisse. G.: Denis Colomb de Daunant y A. Lamorisse. F.: Edmond Séchan. M.: Maurice Le Roux. DC.: naturales. MTJ.: Allepée. I.: Alain Eméry y la "manade" de D. C. de Daunant. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1953. F.E.: 3.7. S.E.: Trocadero, G. Splendid, Fénix, Medrano y Moreno. DR.: 41'. C.: s/r. (Premio Jean Vigo, 1953 y Premio Internacional en el Festival de Cannes, 1953).

**DALTON'S WOMEN, The (En las garras del buitre).** R.: Thomas Carr. G.: Maurice Tombragel y Ron Ormond. D.M.: Walter Greene. CN.: "The Right Kin of Love", de Peter Gates; "Do it Over and Over at Again", de René Lamare, Frank Anderson y R. Badger. MTJ.: Hugh Winn. I.: Tom Neal, Pamela Blake, "Lash" La Rue, "Fuzzy" St. John, Lyle Talbott, Raymond Hatton, Jack Holt, Jacqueline Fontaine. PR.: R. Ormond. PA.: Western Adventure. DST.: DOUGLAS. O.: EE. UU., 1950. F.E.: 13.8. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 77'. C.: inc. men. 18 a.



**DELITO.** R.: Ralph Pappier. A.: Manuel Martínez. G.: Antonio García Smith. F.: Oscar Melli. CM.: Domingo Bugallo. F.F.: Argentino Allera. M. y D.M.: Tito Ribero. DC.: naturales. MTJ.: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. A.R.: José A. Martínez. S.: Abel Scotti. MQ.: Vicente y Antonio Notari. L.: Alex. I.: Elida Gay Palmer, Claude Marting, Luis Tasca, Homero Cárpena, Floren Delbene, Víctor Parlaghy. PR.: Luis P. Avenali. P.R.E.: Germán Szulem. J.P.R.: Adalberto Páez Arenas. DST.: ARAUCANIA. O.: Argentina, 1961. F.E.: 25.7. S.E.: G. Rex, R. Indarte, R. de la Plata, Cuyo, Constitución, Gral. Belgrano, Majestic y G. Córdoba. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

**DIVORZIO ALL ITALIANA (Divorcio a la italiana).** Ver Ficha Técnica y comentario en este número, pág. 37.

**DONNA DI NOTTI, La (El mundo, la noche y sus mujeres).** R., A. y G.: Mino Loy. F.: Rino Filippini. (Technisc. y Eastmanc.). CM.: Franco Filippini, Hans Werner y Antonio Cerra. M. y D.M.: Franco Temponi. D.A.: C. Guida. MTJ.: Enzo Aladiso. N.: —versión original—: Guido Castaldo y Nico Rienzi. I.: Kokusai Theatre de Tokio, Moulin Rouge, Desert Inn, Golden Nugget, Billertal, Katherine Dunham y su Ballet, Face Resi, Hans Waterland, Tai Boxe, Matsubaya, Louis Prima, Sam Butera y sus Witnesses, Eden Salon, Metro Ballroom, etc. PR.: Lucio Marcuzzo y William Reich. PA.: N. C. Publi-Italia. DST.: IMPERIAL. O.: Italia, 1962. F.E.: 4.9. S.E.: Normandie, G. Splendid, Medrano, Park y Moreno. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

**ERA NOTTE A ROMA / EVADES DE LA NUIT, Les (Era noche en Roma).** R.: Roberto Rossellini. A.: Sergio Amidei. G.: S. Amidei, Diego Fabbri, Brunello Rondi y R. Rossellini. F.: Carlo Carlini. M.: Renzo Rossellini. D.A.: Flavio Mogherini. MTJ.: Roberto Cinquini. V.: Elio Costanzi. I.: Leo Genn, Giovanna Ralli, Sergio Bondarchuk, Hannes Messemer, Peter Baldwin, Laura Betti, Rosalba Neri, Giulio Calì, George Petrarca, Enrico María Salerno, Renato Salvatori, Sergio Fantoni, Paolo Stoppa, Carlo Reali, Leopoldo Valentini, Roberto Palombi. PA.: International Golden Star/Films Dismage. DST.: GALA. O.: Italia/Francia, 1960. F.E.: 9.8. S.E.: Ideal y Premier. DR.: 110'. C.: s/r. (Film presentado en el Festival de Karlovy-Vary, donde su realizador, R. Rossellini, obtuvo el premio especial del Jurado. La actriz G. Ralli, obtuvo premio del Comité por la Defensa de la Paz).

**EXPERIMENT IN TERROR (El mercader del terror).** R. y PR.: Blake Edwards. A.: Gordon Gordons, basado en su novela "Operation terror". G.: Mildred y G. Gordons. F.: Philip Lathrop. M.: Henry Mancini. D.A.: Robert Peterson. DC.: James M. Crowe. MTJ.: Patrick McCormack. A.R.: Sam Nelson. S.: Charles Rice y Lambert Day. OR.: Leo Shuken y Jack Hayes. MQ.: Ben Lane. CT.: Bettv Abbott. I.: Glenn Ford, Lee Remick, Stefanie Powers, Roy Poole, Ned Glass, Anita Loo, Patricia Huston, Gilbert Green, Clifton James, Al Avalon, William Bryant, Dick Crockett, James Lanphier, Warren Hsieh, Sidney Miller, Clarence Lung, Frederic Downs, Sherry O'Neil, Mary Lynn, Harvey Evans William Sharon, Ross Martin. PR.A.: Don Peters. PA.: Geoffrey-Kate Edwards Prod. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 19.7. S.E.: Sarmiento, Gaumont, Gral. Paz, Flores y P. del Cine. D.O. y DR.: 125'. C.: proh. men. 14 a. (Exteriores filmados en San Francisco).

Es un film de suspense sobre si un hombre que mató a dos mujeres hará lo propio con una tercera. Los nervios del espectador están continuamente en tensión en esta historieta policial que consigue la mayor sugestión. Lo que pasa no es relevante, pero excelencias de realización valorizan medianamente al film. A. A. S.

**FARCEUR, Le (El bromista).** Ver Ficha Técnica y comentario en el Nº 12/33.

**FEDERALE, II (El comandante).** R.: Luciano Salce. A.: Castellano y Pipolo. G.: L. Salce, Castellano y Pipolo. F.: Enrico Menczer. M.: Ennio Morricone. D.A.: Alberto Boccianti. MTJ.: Roberto Cinquini. A.R.: Emilio Miraglia. S.: Franco Groppioni. V.: Giuliano Papi. I.: Ugo Tognazzi, Georges Wilson, Gianrico Tedeschi, Elsa Vazzoler, Mireille Granelli, Gianni Agus, Stefania Sandrelli, Renzo Palmer, Franco Giacobini, Mimmo Poli, L. Salce, Gino Buzzanca, Leopoldo Valentini, Peppino De Martino, Nando Angelini, Luciano Bonanno, Jimmy. PR.: Isidoro Broggi y Renato Libassi. PA.: D. D. L. DST.: A. A. A. O.: Italia, 1961. F.E.: 23.8. S.E.: Sarmiento, Libertador, R. Indarte, Majestic y Gral. Belgrano. DR.: 100'. C.: s/r.

**FEMME EST UNE FEMME, Une / DONNA E DONNA, La (Una mujer es una mujer).** Ver Ficha Técnica y comentario en el Nº 10/11, pág. 51.

**FEUERROTE BARONESSE, DIE (Espía o amante).** R.: Rudolf Jugert. A. y G.: J. Joachim Bartsch. F.: Heinz Schnackertz. M.: Rolf Wilhelm. D.A.: Arne Flekstad y Bruno Monden. MTJ.: Ingeborg Taschner. I.: Dawn Addams, Joachim Fuchberger, Wera Frydtberg, Paul Dahlke, Hans Nielsen, Werner Peters, Willi Rose, Monika Dahlberg, Paul Albert Krumm, Albert Hehn, Otto Wernicke, Paul Bösiger, Ilse Fürstenberg, Edelweiss Malchin, Ilse Hinniger, Edgar Wenzel, Egon Vogel, Hans W. Hamacher. PR.: Franz Seitz. DST.: D.I.F.A. O.: Alemania Occid., 1959. F.E.: 25.7. S.E.: Trocadero y G. Splendid. D.O.: y DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a.

**FLOWER DRUM SONG (Flor de loto).** R.: Henry Koster. A.: basado en la comedia musical homónima de Richard Rogers, Oscar Hammerstein II y Joseph Fields, y en la novela de C. Y. Lee. G.: J. Fields. SPV.D.: Leon Charles. F.: Russell Metty (Panavis. y Technic. por Eastmanc.). M.: R. Rodgers y O. Hammerstein II. D.M.: Alfred Newman. SPV.M.: Ken Darby. CR.: Hermes Pan. CN.: "You are Beautiful", por J. Shigeta; "A Hundred Million Miracles", por M. Umeki, K. Tong y coro. "I Enjoy Being a Girl", por

N. Kwan; "I Am Going to Like it Here" por M. Umeki; "Chop Suey", por J. Hall, J. Shigeta, P. Adarte y coro. "Don't Marry Me", por J. Soo y M. Umeki; "Grant Avenue", por N. Kwan y coro. "Love, Look Away", por R. Sato; "Fan Tan Fanny", por N. Kwan y coro. "Gliding Through my Memoree", por V. S. Yung, N. Kwan y las "Show Girls". "The Other Generation", por B. Fong, J. Hall, P. Adarte, C. Lee y V. Lee; "Sunday", por J. Soo y N. Kwan, todas de R. Rodgers y O. Hammerstein II. D.A.: Alexander Goltzen y Joseph Wright. DC.: Howard Bristol. MTJ.: Milton Carruth. A.R.: Phil Bowles, Charles Scott y Carl Beringer. AS.TEC.: H. K. Wong y Albert Lim. S.: Waldon Watson y Joe Lapis. V.: Irene Sharaff. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. TT.: Dong Kingman. I.: Nancy Kwan, James Shigeta, Miyoshi Umeki, Juanita Hall, Jack Soo, Benson Fong, Reiko Sato, Patrick Adarte, Kam Tong, Victor Sen Yung, Soo Yong, Ching Wah Lee, James Hong, Spencer Chan, Arthur Song, Weaver Leny, Herman Rudin, Cherylene Lee, Virginia Lee. PR.: Ross Hunter. PR.A.: J. Fields. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 14.8. S.E.: Ambassador y Libertador. D.O.: 133'. DR.: 109'. C.: s/r. (Esta comedia musical se estrenó en el St. James Theatre, de Broadway, el 19 de diciembre de 1958. Fue dirigida por Gene Kelly y producida por R. Rodgers, O. Hammerstein II y J. Fields. Los personajes que en el film interpretan Kwan, Shigeta, Soo y Fong, eran interpretados en la obra por Pat Suzuki, Ed Kenney, Larry Blyden y Keye Luke, respectivamente. M. Umeki y J. Hall actuaron en ambos casos).

**FOLLOW THAT DREAM (Siga ese ensueño).** R.: Gordon Douglas. A.: novela "Pioneer, Go Home", de Richard Powell. G.: Charles Lederer. F.: Leo Tover (Panav. y Deluxe.). M.: Hans J. Salter. CN.: "What a Wonderful Life"; "I'm not the Marrying Kind"; "Sound Advice"; "Follow that Dream" y "Angel". D.A.: Malcolm Bert. MTJ.: William Murphy. A.R.: Bert Chervin. S.: Jack Solomon, Buddy Myers y Ruth Hancock. AS.MIL.: Col. Tom Parker. I.: Elvis Presley, Arthur O'Connell, Anne Helm, Joanna Moore, Jack Kruschen, Simon Oakland, Roland Winters, Alan Hewitt, Howard McNear, Frank de Kova, Herbert Rudley, Harry Holcombe, Gavin y Robert Koon, Pam Ogles, Robert Carricart, John Duke. PR.: David Wisbart. PA.: Mirish. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 19.7. S.E.: Plaza, Callao, Capitol, Gral. Belgrano, R. Indarte, Majestic. D.O. y DR.: 110'. C.: s/r. (Filmada en el Estado de Florida).

**FRECKLES (Desafío al coraje).** R.: Andrew McLaglen. A.: novela de Gene Stratton Porter. G. y PR.: Harry Spalding. F.: Floyd Crosby (Cinemasc. y Deluxe.). M. y D.M.: Henry Vars. C.N.: "I Walked With the Wind", de H. Vars y By Dunham, por Jack Lambert. DC.: naturales. MTJ.: Harry Gerstad. S.: Jack Solomon. A.R. y J.P.R.: Frank Parmenter. I.: Martin West, Carol Christensen, J. Lambert, Steven Peck, Lorna Thayer, Roy Barcroft, Ken Curtiz, John Eldridge. PA.: Associated Prod. DST.: FOX. O.: EE.UU., 1960. F.E.: 12.9. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 84'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Indiana).

**GEORGE RAFT STORY, The (Mujeres en su vida).** R.: Joseph M. Newman. A. y G. Crane Wilbur, basados en la vida de George Raft. F.: Carl Guthrie. M.: Jeff Alexander. MTJ.M.: Eve Newman. CR.: Alex Romero D.A.: David Milton. DC.: Joseph Kisch. MTJ.: George White. A.R.: Lindsley Parsons Jr. S.: Monty Pearce y Ralph Buttler. V.: Roger Weiberg y Norah Sharpe. M.: Norman Pringle. PN.: Alice Monte. U.: Ted Mossman. CT.: Virginia Barth. I.: Ray Danton Jayne Mansfield Barrie Chase, Barbara Nichols, Julie London, Frank Gorshin, Margo Moore, Brad Dexter, Neville Brand, Robert Strauss, Herschel Bernardi, Joe De Santis, Jack Lambert, Argentina Brunetti, Robert Harris, Jack Albertson, Pepper Davis, Tony Reese, Cecilia Rogers, Murvyn Vye, Tol Avery. PR.: Ben Schwalb. SPV.P.R.: Edward Morey Jr. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE.UU. 1961. F.E.: 30.7. S.E.: Iguazú. D.O. y DR.: 105'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**GIORNI CONTATI, I (Los días contados).** Ver Ficha Técnica en el Nº 10/11, pág. 16. Datos complementarios: F.E.: 24.7. S.E.: Metro, Normandie, Pueyrredón, Roca. DST.: METRO. DR.: 99'. C.: inc. men. 14 a. (Este film obtuvo el Gran Premio del Jurado en el Festival Mar del Plata, 1962).

**GLADIADOR INVENCIBLE, EL/GLADIATORE INVINCIBILI, IL (El gladiador invencible).** R.: Antonio Momplet. F.: Eloy Mella (Technic). D.A.: Santiago Ontañón. I.: Richard Harrison, Isabelle Corey, Leo Anchoriz, José Marco, Ricardo Canales, Iole Mauro, Edoardo Nevola, Giorgio Ubaldo, Livio Lorenzon. PA.: Ateña/Columbus. DST.: METRO. O.: España/Italia, 1961. F.E.: 10.8. S.E.: Metro y Astor. DR.: 97'. C.: inc. men. 18 a.

**GOBBO, IL / BOSSU DE ROME, Le (El jorobado de Roma).** R.: Carlo Lizzani. A.: Luciano Vincenzoni, Elio Petri, Tommaso Chiaretti. G.: C. Lizzani, Ugo Pirro, Vittoriano Petrilli, Mario Socrate. F.: Leonida Barboni y Aldo Tonti. F.2A.U.: Giuseppe Aquari. CM.: Michele Cristiani, Aiace Parolini y Emilio Giannini. TR.: Sergio Angeloni. F.F.: Alfonso Avincola. M.: Piero Piccioni. D.A.: Mario Chiari. DC.: Giorgio Herman. MTJ.: Franco Fraticelli. A.R.: Franco Giraldi. S.: Roy Mangano. V.: Piero Gherardi. CT.: Lina D'Amico. I.: Gérard Blain, Anna Maria Ferrero, Bernard Blier, Ivo Garrani, Pier-Paolo Pasolini, Teresa Pellati, Luba Bodine, Enzo Cerusico, Franco Balducci, Nino Costelluovo, Roy Ciccolini, Rocco Vitolazzi, Alex Nicol, Laura Rocca, Jim Granine, Guido Celano, Tino Bianchi, Franco Bologna, Giovanni Baghino, Edgardo Siroli, Benny Scribano, Sanny Nazario, Luciano Gofassini, Robin Ceccacci, Carli Cristiano, Giovanni Persico, Renato Mambor, Piero Bugli, Linda De Felice, Angela Lavagna, Giuseppe Angelini, Lars Lock, Maria A. Leoni, Claudia Ricci. PR.: Dino de Laurentiis. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/Francia, 1960. F.E.: 8.8. S.E.: Sarmiento, Capitol, Gral. Belgrano, Majestic y S. José de Flores. D.O.: 103'. DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a.



O nueva demostración que la teoría no puede producir obras por sí misma. Lizzani intenta un retrato de resistente empujado por la sociedad a una transposición de violencia delictiva. El resultado es melodramático, penoso y aburrido. A. M.

**GUN FEVER (Emboscada fatal).** R.: Mark Stevens. A.: Harry S. Franklin y Julius Evans. G.: Stanley Silverman y M. Stevens. F.: Charles Van Enger. M.: Paul Dunlap. D.A.: Bob Kinoshita. MTJ.: Lee Gilbert. S.: James Thompson. I.: M. Stevens, John Lupton, Larry Storch, Jana Davi, Aaron Saxon, Jerry Barclay, Norman Frederic, Clegg Hoyt, Jean Junes, Russell Thorsen, Michael Himm, Iran Eyes-Cody, Eddie Little, April Delaranti. PR.: Harry Jackson y Sam Weston. PA.: Jackson-Weston. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1957. F.E.: 20.9. S.E.: Metropoli. D.O. y DR.: 82'. C.: proh. men. 14 a.

**HADAKA NO SHIMA (La isla desnuda).** Ver Ficha Técnica y comentario en el nº 12/31.

**HANDS OF ORLAC, The/MAINS D'ORLAC, Les (Las manos de Orlac).** R.: Edmond T. Gréville. a.: novela de Maurice Renard. G.: John Baines y E. T. Gréville. D.: Donald Taylor (Max Montagut). F.: Desmond Dickinson (Jacques Lemare). M.: Claude Bolling, con fragmento del "Claro de Luna", de Beethoven y "Fantasía Húngara" de Liszt, con solos de piano por Nigel Cox. D.M.: Stanford Robinson. OR.: Ilona Kabos. CR.: Hazel Gee. D.A. John Bleazard (Engéne Piérac). MTJ.: Oswald Hafenrichter (Jean Ravel) A.R.: Basil Robin (Jacques Corbel). S.: Buster Ambler (Robert Blart). I.: Mel Ferrer, Lucile Saint-Simon, Christopher Lee, Dany Carrel, Felix Aylmer, Basil Sydney, Donald Wolfitt (Antoine Balpétré), Anita Sharp Bolster, Mireille Perrey, Donald Pleasence, Campbell Singer, Peter Reynolds, Yamilou, Edouard Hemme, Manning Wilson, Arnold Diamond, David Peel, Walter Randall. PR.: Steven Pallos y Donald Taylor. PA.: Pendennio/Riviera Int. - S. C. des Studios de La Victorine. DST.: ASTOR. O.: G. Bretaña/Francia, 1960. F. E.: 22.8 S.E.: Monumental, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O.: 95' (105'). DR.: 85'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Se realizaron simultáneamente dos versiones de este film. Los cambios quedan consignados en esta ficha, entre paréntesis aparecen las modificaciones de la versión francesa. Es la 3ª película sobre este tema. En 1924 la realiza en Alemania, Robert Wiene, con Conrad Veidt y Werner Krauss. En 1935 dirige una nueva versión para la Metro, en los EE.UU., Karl Freund, se denominó "Mad Love" y en ella se produjo el debut en ese país de Peter Lorre, actuando además Frances Drake y Colin Clive).

**HAROLD LLOYD'S WORLD OF COMEDY (El mundo cómico de Harold Lloyd).** Ver Ficha Técnica y comentario en este número, página 39.

**HELL SQUAD (Escuadra del infierno).** R., A., G., D. y PR.: Burr Topper. F.: Erik Daarstad, y John Morrill. D.D.L.: Lee Bohman. SPV.M.: James Richardson. D.A.: Dick Cassarino. MTJ.: Marvin Wallowitz. S.: Donald Heath. CT.: Kathryn Joyce King I.: Wally Campo, Brandon Carroll, Fred Gavlin, Greg Stuart, Cecil Addis, Leon Schrier, Don Chamber, Larry Shuttleworth, Jim Hamilton, Jerry Bob Weston, Ben Bigelow, Gordon Edwards, Jow Hearne, Jack Krammer, Curtis Loser, Dick Walsh, Bob Williams, John Amos. PA.: American Int. DST.: IMPERIAL. O.: EE.UU., F.E.: 15.8 S.E.: Metropoli. D.O. y DR.: 64'. C.: inc. men. 14 a.

**HOMENAJE A LA HORA DE LA SIESTA/QUATRE FEMMES POUR UN HÉROS.** Ver Ficha Técnica y comentario en el Nº 12/32.

**HORIZONTAL LIEUTENANT, The (El teniente horizontal).** R.: Richard Thorpe. A.: novela "The Bottletop Affair", de Gordon Cotler. G.: George Wells. F.: Robert Bronner (Cinemasc. y Metrocolor). CL.: Charles Hagedorn. E.E.: A. Arnold Gillespie, Lee Le Blanc y Robert Hoog. M.: George Stoll. CN.: del título, de Stella Unger y G. Stoll, por "Los Diamantes"; "How About You", de Burton Lane y Ralph Freed. D.A.: Georges Davis y Merrill Pye. DC.: Henry Grace y Otto Siegel. MTJ.: Richard Farrell. A.R.: William Shanks. S.: Franklin Milton. MQ.: William Tuttle. PN.: Mary Keats. I.: Jim Hutton, Paula Prentiss, Jack Carter, Jim Backus, Charles McGraw, Miyoshi Umeki, Yoshida Yoda, Marty Ingels, Lloyd Kino, Yuki Shimoda, Linda Wong. PR.: Joe Pasternak. PA.: Euterpe. DST.: METRO. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 3.8. S.E.: Metro, Astor, Medrano, Moreno, Fénix, Park. D.O. y DR.: 90'. C.: s/r.

**HUIS CLOS.** Ver Ficha Técnica y comentario en el nº 12/38.

**IM WEISSEN ROSSL (La Hostería del Caballito Blanco).** R.: Werner Jacobs. A.: Opereta homónima de Ralph Benatzky y Müller. AD.: Erik Charell. G.: Helmuth M. Backhaus y Jane Furch. F.: Heinz Schnackertz (Eastmanc.). M.: R. Benatzky. I.: Peter Alexander, Waltraut Haas, Adrian Hoven, Estella Blain, Karin Dor, Gunther Philipp. PA.: Carlton-Sascha/Imperia. DST.: D.I.F.A. O.: Austria/Alemania Occid., 1960. D.O.: 103'. DR.: 98'. C.: inc. men. 14 a. F.E.: 21.8. S.E.: Metro y G. Splendid. (De esta opereta se habían realizado, por lo menos, 3 versiones: 1. Alemania (1933). 2. Argentina (1948) sobre guión de Juan C. Muello, dirigida por Benito Perojo e interpretada por Elisa Galvé, Juan C. Thorpy, Tilda Thamar, Osvaldo Miranda y Susana Canales. 3. Austria/Alemania (1952) dirigida por Willy Forst, e interpretada por Johanna Matz y Johanness Heesters. Exteriores en el Lago Wolfgang).

**INSPECTOR, The/LISA (El inspector).** R.: Philip Dunne. A.: novela "The Inspector", de Jan de Hartog. G.: Nelson Gidding. F.: Arthur Ibbetson (Cinemasc. y Deluxc.). CM.: Paul Wilson. M. y D.M.: Malcolm Arnold. D.A.: Elliot Scott. MTJ.: Ernest Walter. A.R.: Kip Gowers. S.: Roy Baker, Gerry Turner y J. B. Smith. MQ.: John O'Gorman y Wally Schneiderman. PN.: Joan Smallwood. CT.: Elaine Schreyeck. I.: Stephen Boyd, Dolores Hart, Leo McKern, Hugh Griffith, Donald Pleasence, Harry Andrews, Robert Stephens, Marius Goring, Finlay Currie, Harold Goldblatt, Neil McCallum, Geo-

frey Keen, Jean Anderson, Jane Gordon Rogers, Jack Gwillim, Tibby Brittain, Ann Dickens, Vi Stevens, Derek Francis, John Welsh, Victor Brooks. PR.: Mark Robson. P.R.A.: Bob McNaught. J.P.R.: Donald Middleman. PA. y DST.: FOX. O.: G. Bretaña/EE.UU., 1961. F.E.: 6.9. S.E.: Ocean, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O. y D.R.: III'. C.: proh. men. 14 a. (Exteriores filmados en Londres, Holanda, Tanager y Palestina).

**INTERPOL LLAMANDO A RIO.** Ver Ficha Técnica y comentario en el nº 12/38.

**IO AMO, TU AMI... / J'AIME, TU AIMES... (Yo amo, tú amas...).** R. y A.: Alessandro Blasetti. G.: Luigi Chiarini, Carlo Romano, Antonio Savignani y A. Blasetti. F.: Aldo Tonti (Ultras. y Technic.). CM.: Mario Capriotti y Luigi Kuvelier. M.: Carlo Savina. D.A.: Darjo Cecchi y Mario Garbuglia. MTJ.: Tatiana Casini. A.R.: Isa Bartolini. S.: Biagio Fiorelli, Mario Amari y Piero Cavazzuti. V.: Giorgio Mecchia Magddalena. N.: —versión castellana—: Carlos Montalbán. I.: Trio Marny, Fattini, Cairol y Cia., Compañía de Don Yada, Hermanas Benítez, Marionetas de Obrazov, Ballet Moissiev, Veronique, Chaz Chase, Georges Lafaye, Ballet Soho, Coro del Ejército Soviético, etc., P.R.E.: Luigi De Laurentiis. PA.: Dino De Laurentiis Cin/Orsay. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 2.8. S.E.: Ocean, Biarritz, Gaumont, Capitol, Gral. Paz, Flores, P. del Cine y R. de la Plata. D.O. y DR.: 95'. C.: proh. men. 18 a. (Film realizado en España, U.R.S.S., Francia, G. Bretaña, Alemania Occid., Suecia, Tahiti e Italia).

**JESSICA/SAGE-FEMME, LE CURE ET LE BON DIEU, LA (Jessica).** R.: Oreste Palella. SPV. y PR.: Jean Negulesco. A.: novela "The Midwife of Pont Clery", de Flora Sandstrom. G.: Edith Sommer. F.: Piero Portalupi (Panavis. y Technic.). M. y D.M.: Mario Nascimbene. CN.: "Jessica"; "It is Better to Love" y "Will You Remember", de Marguerite Monnet y Dusty Negulesco. "The Vespa Song", de M. Nascimbene y D. Negulesco. D.A.: Giulio Bongini. MTJ.: Renzo Lucidi. A.R.: Ottavio Oppo. S.: John Kean y Enio Sensi. V.: Analisa Nassali-Rocco y Dusty Anderson Negulesco. MQ.: Amato Garbini. PN.: Gabriella Borzelli. I.: Maurice Chevalier, Angie Dickinson, Sylva Koscina, Gabriele Ferzetti, Agnes Moorehead, Antonio Cifariello, Marcel Dalio, Danielle De Metz, Marina Berti, Kerima, Rossana Rory, Noël-Noël, Georgette Anys, Carlo Croccolo, Alberto Rabagliati, Angelo Galassi, Manuela Rinaldi, Gianni Musy, Joe Pollini. SPV. PR.: Nate Edwards. PA.: Dear/Ariane. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU./Italia/Francia, 1962. F.E.: 1.8. S.E.: G. Rex, Callao, R. Indarte, Majestic y Gral. Belgrano. D.O.: 105'. DR.: 102'. C.: proh. men. 18 a. (Filmada en Forza D'Agno, Italia. La música siciliana del film es interpretada por el Coro Grupo Eterno, de Salvatore Riello).

**JEU DE LA VERITÉ, Le (El juego de la verdad).** R.: Robert Hossein. A.: Jean Serge y Robert Chazal. G.: R. Chazal, J. Serge, Louis Martin y R. Hossein. D.: Steve Passeur. F.: Christian Matras. M.: André Hossein. D.A.: Jean André. V.: Christian Dior. I.: Nadia Gray, Marc Cassot, Dalia Lavi, Jacques Dacqmine, Perrette Pradier, R. Hossein, François Prévost, Georges Rivière, Thian Huang, Jean Servais, Jeanne Valérie, Jean-Louis Trintignant, Paul Meurisse. PA.: Cocinor-Marceau-Francis Lopez Prod. DST.: ROYAL. O.: Francia, 1961. F.E.: 11.9. S.E.: Opera, Premier, Fénix y Medrano. DR.: 85'. C.: proh. men. 18 a.

**JONAS (Ciudad "X"... hora "0").** R., A., G., D. y PR.: Ottomar Domnick. F.: Andor Von Barsy. CM.: Philipp Kepplinger. M.: Duke Ellington y Winfried Zilling. A.R.: Raimond Ruehl. AS. TEC.: Herbert Vesely. I.: Robert Graf, Elisabeth Bohaty, Hans Dieter Eppler, Willy Reichmann. DST.: ROYAL. O.: Alemania Occid., 1957. F.E.: 30.8. S.E.: Paramount. DR.: 82'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibió en el Festival de Berlín, 1957).

**JULES ET JIM (idem).** Ver Ficha Técnica en el Nº 10/11, pág. 54. Datos complementarios: MTJ.: Claudine Bouche. S.: Témoign. N.: Michel Subro. I.: Kate Noelle, Anny Nelsen, Christiane Wagner. J.P.R.: Marcel Berbert. DST.: D.I.F.A. F.E.: 29.8. S.E.: Metropolitano. D.O. y DR.: 105'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Mar del Plata, 1962, donde su director, François Truffaut, obtuvo el premio a la mejor dirección. 1er. Premio en el Festival de Cartagena, 1962. "Estrella de Cristal" de la Academia de Cine de Francia, 1961).

**KET FELIDO A POKOLBAN (Match en el infierno).** Ver Ficha Técnica y comentario en el Nº 10/11, págs. 54 y 14, respectivamente. Datos complementarios: M.: Ferenc Farkas. MTJ.: Maria Szécsényi. I.: Sándor Suka, Sándor Koltai, Antal Farkas, János Maklári, Josef Szendis, Siegfried Brachfeld, István Velenczey. DST.: ALVAREZ LAMAS. F.E.: 27.9. S.E.: Monumental, Los Angeles y G. Norte. D.O.: 122'. DR.: 110'. C.: inc. men. 14 a. (Film presentado en el Festival de Mar del Plata, 1962).

**KURUTTA KAJITSU (Pasiones juveniles).** R.: Yasushi Nakahira. A., G. y D.: Shintaro Ishihara, sobre su propia novela "La estación del sol". F.: Shigeyoshi Mine. M.: Tom Takemitsu. AS.: T. Matsuyama. I.: Yujiro Ishihara, Masahiko Tsugawa, Miye Kitahara, Masumi Okada, Harold Conway. PR.: Takiko Mizunoe. PA.: Nikkatsu Film. DST.: D.I.F.A. O.: Japón, 1957. F.E.: 30.8. S.E.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a.

**LABBRA ROSSE/FAUSSES INGENUES, Les (Ansia juvenil).** R.: Giuseppe Bennati. A.: Paolo Levi y G. Bennati. G.: P. Levi, G. Bennati y Federico Zardi. F.: Tino Santoni. CM.: Enrico Cignitti. M.: Piero Umiliani. D.A.: Amedeo Mellone. MTJ.: Franco Fraticelli. A.R.: Fernando Cicero y Piero Monviso. V.: "Pancani". MQ.: Sergio Angeloni. I.: Gabriele Ferzetti, Giorgio Albertazzi, Jeanne Valérie, Christine Kauffmann, Laura Betti, Marina Bonfigli, Elvy Lissier, Gabriella Serafini, Tullio Altamura, Carla Bizzarri, Fabrizio Capucci, Giuseppe Colizzi, Elena Forte, Alberto Lucia, Serafino Fuscagni, Rita Livesi, Rocco Mazzocca, Leonardo Porzio, Franco Santi,



Maria Bianca Riccatani, Gianni Solari. PR.: Carmine Bologna. PA.: Rotor/Gray. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/Francia, 1960. F.E.: 12.7. S.E.: Plaza y Libertador. DR.: 104'. C.: proh. men. 18 a.

**LADIES MAN, The (El terror de las chicas).** Ver Ficha Técnica y comentario en este número, página 41.

**LAURA NUDA (Laura desnuda).** R., A., G. y D.: Nicolás Ferrari. F.: Luigi Zanni. M.: Armando Trovajoli. D.A.: Massimiliano Capriccioli. MTJ.: Marcella Benvenuti. V.: Graziella Urbinatti. I.: Georgia Moll, Tomas Milian, Nino Castelnuovo, Riccardo Garrone, Antonio Centa, Milly Monti, Anne Vernon, Giancarlo Sbragia, Bruno Gardini, Antoinette Weymen, Françoise de Quental, Nerio Bernardi, Nicolò Stiozzi, Renato Mambor. PR.: Gianni Hecht Lucari. PA.: Documento/Orsay. DST.: ROYAL. O.: Italia/Francia, 1960/1. F.E.: 14.8. S.E.: Normandie, Medrano y Fénix. D.O.: 100'. DR.: 93'. C.: proh. men. 18 a. (Este film luego de múltiples inconvenientes con la censura italiana fue exhibido en una versión mutilada. Filmada en Verona).

**LAWLESS, The (Intolerancia).** Ver Ficha Técnica y comentario en este número, página 36.

**LEON MORIN, PRÊTRE (Un cura).** R., G. y D.: Jean-Pierre Melville. A.: novela de Béatrix Beck. F.: Henri Decae. CM.: Jean Rabier. M.: Martial Solal y Albert Rainsner. D.A.: Daniel Guéret. MTJ.: Jacqueline Meppiel, Marie-Joséphine Joyotte, Nadine Marquand, Denise de Casabianca, Agnès Guillemot. A.R.: Volker Schloendorff, Luc Andrieu, Bertrand Tavernier, Diane Tanaqui. S.: Guy Villette y Jacques Maumont. A.R.L.: R. P. Lepoutre. CT.: Jacqueline Parey. I.: Jean-Pierre Belmondo, Emmanuelle Riva, Irène Tunc, Marielle y Patrizia Gozzi, Nicole Mirel, Monique Bertho, Marco Béhar, Monique Hennessy, Edith Loria, Ernest Varial, Simone Vannier, Lucienne Lemarchand, Nelly Pitorre, Adeline Amoc, Madeleine Ganne, Marc Eyraud, Saint-Eve, V. Schloendorff, Gisèle Grimm, Nina Grégoire, Howard Vernon, Gérard Buhr. PR.: Georges de Beauregard y Carlo Ponti. PA.: Roma-París Film. DST.: A.A.A. O.: Francia, 1961. F.E.: 19.9. S.E.: Ambassador, Libertador, Capitol, Gral. Belgrano, R. Indarte y Majestic. DR.: 108'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Grenoble. Presentado en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1961).

La novela Leon Morin prêtre sufre en manos del mal conocido Jean-Pierre Melville una transformación curiosa e interesante. El sentido religioso original es sutilmente transmutado en una lucha laica de personalidades y en la demostración de que la santidad no es reversible. Y la fe un asunto difícil. La narración posee matices fascinantes, con un tiempo libremente estructurado de acuerdo a una trayectoria interior y a la vez muy objetiva de los personajes. Un film para tener en cuenta. Sobre todo entre líneas. A.M.

**LETZTEN WERDEN DIE ERSTEN SEIN, Die (Crimen en Berlín).** R.: Rolf Hansen. A.: novela de John Galsworthy. G.: Jochen Huth. F.: Franz Weihmayr. CM.: Helmuth Meyer y Eberhard Dycke. M.: Mark Lohar. D.A.: Robert y Kurt Herlitz. MTJ.: Anna Höllering. A.R.: Hans Stumpf. S.: Erwin Schanzle. V.: Maria Brauner. MQ.: Alois Woppmann y Ursula Mrukwa. I.: Otto E. Hasse, Ulla Jacobsson, Maximilian Schell, Adelheid Seeck, Brigitte Grothum, Bruno Hübner, Peter Mosbacher, Hans Quest, Willy Krüger. PR.: Herbert Uhlich. PA.: C.C.C. DST.: ARAUCANIA. O.: Alemania Occid., 1957. F.E.: 12.9. S.E.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 90'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**LIGHT IN THE FOREST, The (Una luz en el bosque).** R.: Herschel Daugherty. A.: novela de Conrad Richter. G.: Lawrence E. Watkin. F.: Ellsworth Fredericks (TC). E.F.: Peter Ellenshaw. M.: Paul Smith. D.M.: Evelyn Kennedy. OR.: Franklyn Marks. CN.: Gil George, L. Watkin y P. Smith. D.A.: Carroll Clark. DC.: Emile Kurl y Fred MacLean. MTJ.: Stanley Johnson. AS.TEC.: "Ojo de Hierro" Cody. A.R.: Robert G. Shannon. S.: Robert O. Cook y Dean Thomas. V.: Chuck Keehne y Gertrude Casey. MQ.: Pat McNally. PN.: Ruth Sandifer. I.: James MacArthur, Carol Lynley, Fess Parker, Wendell Corey, Joanne Dru, Jessica Tandy, John McIntire, Joseph Calleia, Rafael Campos, Frank Ferguson, Norman Frederic, Marian Seldes, Stephen Bekassy, Sam Buffington. PR.: Walt Disney. PA.: Buena Vista. DST.: RANK. O.: EE.UU., 1958. F.E.: 6.7. S.E.: Renacimiento. DR.: 92'. C.: s/r.

**LINDENWIRTIN VOM DONAUSTRAND, Die (La alegre posadera).** R.: Hans Quest. A. y G.: Paul H. Rameau y Kurt Nachmann. F.: Hannes Standinger (Agfacolor). CM.: Paul Ramella y Rudolf Sandiner. CL.: Herbert Jameczka. M.: Hans Lang, interpretada por el. Hansen Quartett. D.A.: Walter Schmiedel y Theodor Harisch. DC.: Arnd Heyne. A.R.: Dr. German Lunske. V.: Charlotte Flemming. CT.: Ertha Friedl. I.: Marianne Hold, Annie Rosar, Claus Holm, Hans Moser, Heinz Konras, Hugo Gottschlich, Frank Holms, Franz Boheim, Monika Dahlbert, Erik Frey, Alma Zeitler, Ulrich Bettac, Herbert Prikoba, Otto Ambros, Alfred Tuma, Peter Neusser, Rudolf Bary, Greta Patz, Senta Berger, Jenny Liese, Gottfried Nowak, Otto Schmölle, Hans Christian. PR.: Walter Fjaden y Karl Schwetter. PA.: Sascha-Lux. DST.: IMPERIAL. O.: Austria, 1957. F.E.: 19.9. S.E.: Ideal, Premier y Príncipe. DR.: 85'. C.: s/r.

**LOLITA (idem).** R.: Stanley Kubrick. A. y G.: Vladimir Nabokov, basado en su novela homónima. F.: Oswald Morris. M. y D.M.: Nelson Riddle. CN.: del título por Bob Harris. OR.: Gil Grau. D.A.: William Andrews. DC.: Andrew Low. MTJ.: Anthony Harvey. V.: Elsa Fennell y Barbara Gillett. MQ.: George Partleton. PN.: Betty Glasow. A.R.: Rene Dupont, Roy Millichip y John Danischewsky. I.: James Mason, Sue Lyon, Shelley Winters, Peter Sellers, Marianne Stone, Diana Decker, Jerry Stovin, Gary Cockrell, Suzanne Gibbs, Roberta Shore, Eric Lane, Shirley Douglas, Roland Brand, Colin Maitland, Cec Linder, Irvin Allen, Lois Maxwell, Wi-

lliam Greene, C. Denier Warren, Isobel Lucas, Maxine Holden, Marion Mathie, Craig Sams, John Harrison, James Dyrenforth. PR.: James B. Harris y S. Kubrick. PA.: Seven Arts. DST.: METRO. O.: EE.UU./G. Bretaña, 1962. F.E.: 27.9. S.E.: Metropolitan. D.O.: 152'. DR.: 152'. C.: proh. men. 18 a.

**MA BARKER'S KILLER BROOD (Con el crimen en la sangre).** R.: Bill Karn. A. y G.: F. Paul Hall. F.: Clark Ramsey. M.: Gene Kauer. D.M.: William Hinshaw. CN.: "Little Joe Carew", de Ama Lou Barnes, por Ginny y Royce Baker. D.A.: Paul E. Mullen. DC.: Harry Reif. S.: John Kean. I.: Lurene Tuttle, Tristan Coffin, Paul Dubov, Myrna Dell, Nelson Leigh, Vic Lundin, Donald Spruance, Don Grady, Ronald Foster, Gary Ammann, R. Baker, Donald Towers, Eric Morris, Michael Smith, Byron Foulger, Eric Sinclair, Robert Kendall, Irene Windust, John McNamara, Dan Riss. PR.: William J. Faris. DST.: ROYAL. O.: EE. UU., 1960. F.E.: 21.8. S.E.: Astor. D.O. y DR.: 82'. C.: proh. men. 18 a.

**MÄDCHEN JAHRE EINER KÖNIGIN (Juventud de una reina).** R., G., D. y PR.: Ernst Marischka. A.: basado en cartas y notas de un diario de la Reina Victoria y en la comedia de Sil-Vara. F.: Bruno Mondy (Agfacolor). CM.: Herbert Geier y Fritz Andraschko. M. y D.M.: Anton Profes. D.A.: F. Jüptner-Jonstorff. DC.: Alex Sawczynski. MTJ. y A.R.: H. Leitner. S.: Otto Untersalmberger y Herbert Janeczka. V.: Gerdago y Dr. Leo Bei. AS. ceremonias de la corte: Mayor P. H. Bricknell. I.: Romy Schneider, Adrian Hoven, Magda Schneider, Karl Diehl, Rudolf Vogel, Paul Hörbiger, Christl Mardayn, Fued Liewehr, Otto Tressler, Alfred Neugebauer, Stefan Skodler, Hans Thimig, Viktor Braun, Eduard Strauss, Elisabeth Epp, Helene Lauterböck, Hilde Wagener. J.PR.: Karl Ehrlich. PA.: Herzog. DST.: CLASE. O.: Austria/Alemania Occid., 1960. F.E.: 14.8. S.E.: Opera, Premier, Roca, Pueyrredón y Argos. DR.: 95'. C.: s/r.

**MAGO DE LAS FINANZAS, El.** Ver Ficha Técnica y comentario en el Nº 12, pág. 38.

**MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, The (Un tiro en la noche).** R. y P.: John Ford. A.: novela corta de Dorothy M. Johnson. G.: James Warner Bellah y Willis Goldbeck. F.: William H. Clothier. M.: Cyril Mockridge. D.A.: Hal Pereira y Eddie Imazu. MTJ.: Otto Lovering. A.R.: Wingate Smith. S.: Philip Mitchell. MQ.: Wally Westmore. I.: James Stewart, John Wayne, Vera Miles, Lee Marvin, Edmond O'Brien, Andy Devine, Woody Strode, Ken Murray, John Qualen, Jeanette Nolan, Lee Van Cleef, Strother Martin, John Carradine, Willis Bouchey, Carleton Young, Denver Pyle, Robert F. Simon, O. Z. Whitehead, Paul Birch, Joseph Hoover, Anna Lee, Jack Pennick. PR.A.: W. Goldbeck. J.PR.: Don Robb. PA.: J. Ford Prod. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 27.9. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca, Argos, Medrano y Fénix. D.O. y DR.: 123'. C.: s/r.

**MARINES, LET'S GO! (El campeón del escándalo).** R., A. y PR.: Raoul Walsh. G.: John Twist. F.: Lucien Ballard (Cinemasc. y Deluxec.). M.: Irving Gertz. CN.: del título, de Mike Phillips y George Watson, por Rex Allen. OR.: Edward Powell. D.A.: Jack Martin Smith y Alfred Ybarra. MTJ.: Robert Simpson. A.R.: Milton Carter. AS.MIL.: Cnel. Jacob Goldberg. S.: Bernard Freericks y Warren Delaplain. I.: Tom Tryon, David Hedison, Tom Reese, Linda Hutchins, William Tyler, Barbara Stuart, David Brandon, Steve Baylor, Peter Miller, Adoree Evans, Hideo Inamura, Fumiyo Fujimoto, Henry Okawa, Vince Williams. PA. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 5.9. S.E.: Hindú. D.O. y DR.: 104'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Japón).

**MELODIAS DE HOY (idem).** R.: José M. Elorrieta. A. y G.: J. María Iglesias, J. L. Navarro, J. A. Verdugo y J. M. Elorrieta. F.: Alejandro Ulloa y M. Hernández Sanjuán (Eastmanc.). M.: Augusto Algero. CN.: "Eres fantástica"; "Chau Madrid"; "Maravillosa luz"; "Silbame"; "Nuestra desventura"; "Por un beso"; "A Benidorm"; "Din Dirl Din"; "Tú eres amor"; "La canción de Benidorm"; de A. Algero y José Torregrosa y "Adiós Pampa Mía", de Canaro y Mores. D.A.: Teddy Villalba. MTJ.: Antonio Gimeno. A.R.: Manuel de la Cueva. EST.: Ballesteros. I.: Elder Barber, José Luis, Matilde Muñoz Sampredo, Katia Loritz, Juan A. Riquelme, Celia Conde, Alberto Berco, Francisco Bernal, José Tassa y el Cuarteto Filippo Carletti. PA.: Tyrys. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1961. F.E.: 26.7. S.E.: Gloria. DR.: 81'. C.: s/r. (Filmada en Benidorm, Alicante).

**MENTEUSE, La (Adorable mentirosa).** R.: Michel Deville. A. y G.: Nina Companeez y M. Deville. D.: N. Companeez. F.: Claude Lacomte. M.: Jean Dalve. D.A.: Alexandre Hinkis. MTJ.: Hélène Jeandrou. I.: Marina Vlady, Macha Méril, Michel Vitold, Jean Marc Bory, Claude Nicot, Jean-François Calvé, Jean-Pierre Moulin, François Dalou, Michel Lonsdale, Christian Alers, Pierre Clement. PA.: Elifilm. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1961. F.E.: 15.8. S.E.: Trocadero y G. Splendid. D.O. y DR.: 108'. C.: inc. men. 18 a.

Michel Deville con menos brío que en su encantador Ce soir ou jamais consigue bordar un marivaudage muy virtuoso técnicamente pero bastante inocuo. También demuestra cierta habilidad para adentrarse en una psicología de boudoir que le permite —en la última parte— una pintura algo poética del personaje de Marina Vlady, que parece cobrar, en este film, una personalidad que hasta ahora no había demostrado en absoluto tras su lánguida y agradable carita. A.M.

**MERAVIGLIE DI ALADINO, Le (Las maravillas de Aladino).** R.: Henry Levin. D.2A.U.: Mario Bava. A. y G.: Luther Davis. F.: Tonino Delli Colli (Cinemasc. y Eastmanc.). M.: Angelo F. Lavagnino. D.A.: Flavio Mogherini. MTJ.: Gene Ruggiero. A.R.: Alfredo Cardone y Franco Prosperi. V.: Rosine Delamare. I.: Donald O' Connor, Noelle Adam, Vittorio De Sica, Aldo Fabrizi, Michele



Marcier, Milton Reid, Mario Girotti, Fausto Tozzi, Marco Tulli, Raymond Bussi res, Alberto Farnese, Franco Ressel, Vittorio Bonos, Adriana Facchetti, Giovanna Galletti. PR.: Massimo Patrizi. PA.: Lux. DST.: METRO. O.: Italia, 1961. F.E.: 18.7. S.E.: Metro y Trocadero. D.O. y DR.: 93'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe versión hablada en inglés y con el título "The Wonders of Aladdin").

**MERRILL'S MARAUDERS (Los invasores).** R.: Samuel Fuller. A.: novela de Charlton Ogburn Jr. G.: Milton Sperling y S. Fuller. F.: William Clothier (Cinemasc. y Technic.). F.2A.U.: Higinio Fallera. E.E.: Ralph Ayres. M.: Howard Jackson. DC.: naturales. MTJ.: Folmar Blangsted. A.R.: William Kissel. S.: Francis Stahl. MQ.: Gordon Bau. AS.MIL.: Lt. Col. Samuel Wilson. EST.: Sampaguita. I.: Jeff Chandler, Ty Hardin, Peter Brown, Andrew Duggan, Will Hutchins, Claude Akins, Luz Valdez, John Hoyt, Charles Briggs, Chuck Roberson, Jack Williams, Chuck Hayward, Vaughan Wilson, Chuck Hicks, Pancho Magalona. PR.: M. Sperling. PA.: United States Prod. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 19.7. S.E.: Hindú, G. Norte, G. Savoy y G. Rivadavia. D.O. y DR.: 98'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Filipinas. Este es el último film en que actuó Jeff Chandler, que falleció el 17.6.61).

Es la enésima historia de guerra que ensa a que los norteamericanos fueron soldados valientes, caballerescos y sufridos durante la segunda guerra mundial. Un mérito del film es la ausencia de los defectos usuales en el género: no hay romances injertados, los diálogos no son sentenciosos; el lenguaje cinematográfico es, además, fluido y  gil. Pero no se perciben, en cambio, cualidades mayores. Un vigor  pico para la aventura, o una densidad psicológica humana para los personajes o un clima subyugante. Lejos de la riqueza por lo menos estilística de El kimono escarlata, y, principalmente, lejos de La ley del hampa cuya riqueza no fue sólo estilística, Los invasores parece la obra de un artesano hábil y de escasa ambición. A. A. S.

**MONDO DI NOTTE N  2, II (Ronda de diversión).** R.: Gianni Proia. A. y G.: Gianni Polidori. F.: Giulio Gianini, Tom Tutwiler y Gabor Pogany (Technir. y Technic.). M. y D.M.: Piero Piccioni. MTJ.: Mario Serandrei. R.2A.U.: Mario Russo. N.: Carlo Laurenzi. A.R.: Gabriele Palmieri. S.: Mario Mongi. I.: Al Hirt y su Jazz Band de New Orleans; el Ballet Subacuático del Everglades de Miami; Ballet Bellas Artes de México; Danzas de los Samburu en Kenya; Connie Van y su extraña orquesta; Lola Beltram; Los Night Clubs de Bourbon Street en New Orleans; El Can-Can del Tropicana Hotel de Las Vegas, presentado por Lou Walters; el Carnaval de Río de Janeiro; Los Dier Dances; El Club Ecuador de Nairobi; El Festival Okayama en Japón; Freddie Frinton; Gene Detroy y sus monos astronautas; El Gold Street Club de San Francisco; Kriss de Singapur; Kim Darvos; Mac Roney; Miriam Michelson; El Muscle Boys de Hollywood; Pal ; Rita Renoir; Paul Cummings; El Roler Derby de Los Angeles; Sweet Richard; Princess Kitty; Teatro Japonés Ninyocho Suchiro; El TNT Red 500 Club, de New Orleans; Los Tree-Tops de Nyeri; El Tuffo de Acapulco. A.PR.: en EE. UU.: Don Kranze y Charles Maguire; en México: Fidel Pizarro; en Brasil: Gerson Tavares y Camillo Sanoais; en Japón: D. Amatatsu; en Singapur: S. Y. Hsu y Kam Sim Boom; en Kenya: Michael Richmond. PR.: Francesco Mazzei. PA.: Julia Film. DST.: WARNER BROS. O.: Italia, 1961. F.E.: 19.9. S.E.: Ocean, Los Angeles y G. Norte. D.O.: 120'. DR.: 118'. C.: proh. men. 18 a. PR.E.: Carlo Lastricati. (Las escenas de Asia y Africa fueron dirigidas por M. Russo. Se exhibe en versión ingl sa y con el título "World by Night N  2").

**MOTORCYCLE GANG (Homelidas en ruedas).** R.: Edward L. Cahn. A. y G.: Lou Rousoff. F.: Frederick West. M.: Albert Glasser. D.A.: Don Ament. DC.: Harry Reif. MTJ.: Richard Meyer. S.: Henry Adams. V.: Marjorie Corso. MQ.: Ernie Young. PN.: Edith Keon. U.: Karl Brainard y Richard Rubin. I.: Anne Neyland, Steve Terrell, John Ashley, Carl Switzer, Raymond Hatton, Russ Bender, Jean Moorhead, Scott Peters, Eddie Kafafian, Shirley Falls, Aki Aleong, Wayne Taylor, Hal Bogart, Phyllis Cole, Suzanne Sydney, Edmund Cobb, Paul Blaisdell, Zon Murray, Felice Richmond. PR.: Alex Gordon. PR.E.: Samuel Ankoff. J.PR.: Bart Carre. PA.: Golden State. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU., 1957. F.E.: 2.8. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 78'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**MR. TOPAZE (Todos somos sinverg enzas).** R.: Peter Sellers. A.: obra teatral "Topaze", de Marcel Pagnol. G. y PR.: Pierre Rouve. F.: John Wilcox (Cinemasc. y Eastmanc.). CM.: Austin Dempster. M.: Georges Van Parys. D.M.: John Wilcox. CN.: "I Like Money", de G. Van Parys y Herbert Kretzmer, por George Martin. D.A.: Don Ashton. MTJ.: Geoffrey Foot. A.R.: Kip Gowan. S.: Cyril Swern, A. W. Watkins y Alastair McIntire. V.: Pierre Balmain y Félix Evans. MQ.: Stuart Freeborn. CT.: Rita Davidson. I.: P. Sellers, Nadia Gray, Herbert Lom, Leo McKern, Martita Hunt, John Neville, Billie Whitelaw, Michael Gough, Joan Sims, John Le Mesurier, Pauline Shephard, Michael Sellers. PA.: Dimitri de Grunwald Prod. DST.: FOX. O.: G. Bre a a, 1961. F.E.: 26.7. S.E.: Monumental y Los Angeles. D.O.: 95'. DR.: 92'. C.: proh. men. 18 a.

**MYSTERY SUBMARINE (El fantasma del mar).** R.: Douglas Sirk. A. y G.: G. W. George y Ralph Dietrich. F.: Clifford Stine. M.: Joseph Gershenson. D.A.: Bernard Herzbrun y Robert Boyle. MTJ.: Virgil Vogel. I.: Macdonald Carey, Marta Toren, Robert Douglas, Carl Esmond, Ludwig Donath, J. Dalva Hillard, F. Nurney, K. Warren, H. Neglev, B. Morgan, R. Brooke, P. Hoffman, P. Michael, L. Winter. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O. EE. UU., 1950. F.E.: 13.9. S.E.: Metropol. DR.: 75'. C.: s/r.

**NOTORIUS LANDLADY, The (Mi bella acusada).** R. y PR.: Richard Quine. A.: Margery Sharpe. G.: Blake Edwards y Larry Gelbart. F.: Arthur Arling. M.: George Duning. OR.: Arthur Morton. D.A.: Cary Odell. DC.: Louis Diage. MTJ.: Charles Nelson. A.R.: Carter De Haven Jr. S.: Charles Rice y John Westmoreland. V.: Elizabeth

Courtney. MQ.: Ben Lane. I.: Kim Novak, Jack Lemmon, Fred Astaire, Lionel Jeffries, Estelle Winwood, Maxwell Reed, Doris Lloyd, Henry Daniell, Ronald Long, Philippa Bevans, Frederick Worlock, Scott Davey, Richard Peel, Florence Wyatt, Jack Livesey, Carter De Haven Sr., Dick Crockett, Tom Dillon, Benno Schneider, Cecil Weston. PR.A.: Fred Kohlmar. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 15.8. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral. Paz, R. Indarte, R. de la Plata y P. del Cine. D.O.: 127'. DR.: 125'. C.: inc. men. 14 a.

**ONE GOOD TURN (Norman, corazón de oro).** R.: John Paddy Carstairs. A. y G.: Maurice Cowan, J. Paddy Carstairs y Ted Willis. F.: Jack Cox. CM.: Reg Morris. M.: John Addison. D.M.: Philip Martell. D.A.: Carmen Dillon. MTJ.: Geoffrey Foot. A.R.: Bob Asher. S.: John Mitchell y Gordon McCallum. V.: Phyllis Dalton. MQ.: Geoffrey Rodway. CT.: Kathleen Hosgood. EST.: Pinewood. I.: Norman Wisdom, Joan Rice, Thora Hird, Shirley Abicair, William Russell, Richard Caldicot, Marjorie Fender, Keith Gilman, Joan Ingram, Harold Kasket, Fred Kitchen Jr., David Hurst, Michael Balfour, Ricky McCullough. PR.: M. Cowan. J. PR.: Arthur Alcott. PR.E.: Earl St. John. PA. y DST.: RANK. O.: G. Bre a a, 1954. F.E.: 15.8. S.E.: Hindú, Dilecto, G. Rivadavia, Ritz y B. Orden. DR.: 91'. C.: s/r.

**ONE HUNDRED AND ONE DALMATIANS (La noche de las narices frías).** R.: Wolfgang Reitherman, Hamilton Luske y Clyde Geronimi. A.: libro de Dodie Smith. G.: Bill Peet. E.E.: Ub Iwerks y Eustace Lycett (TC). CL.: Walt Peregoy. M.: George Bruns. CN.: "Cruella de Ville" y "Dalmatian Plantation", de Mel Leven, por Jeanne Bruns y Bill Lee; "Kanine Krunchies Komercial", de M. Leven, por Lucille Bliss. OR.: Franklin Marks. MTJ.M.: Evelyn Kennedy. D.A.: Ken Anderson. MTJ.: Donald Halliday y Roy Brewer Jr. S.: Robert Cook. Direct. anim.: Milt Kahl, Ollie Johnston, John Lounsberry, Marc Davis, Frank Thomas, Eric Larson. Diagram.: Basil Davidovich, McLaren Stewart, Vance Gerry, Joe Hale, Dale Barnhart, Ray Aragon, Duck Ung, Homer Jonas, Al Zinnen, Sam y June Lanham, Victor Haboush. fondos: Al Dempster, Ralph Hulett, Anthony Rizzo, Bill Layne. estiliz. personajes: B. Peet y Tom Oreb. animac. personajes: Hal King, Les Clark, Cliff Nordberg, Blaine Gibson, Eric Cleworth, John Sibley, Art Stevens, Julius Svendsen, Hal Ambro, Ted Berman, Bill Keil, Don Lusk, Dick Lukas, Amby Paliwoda. e.anim.: Jack Boyd, Dan Mac Manus, Ed Parks, Jack Buckley. voces: —versión original—: Rod Taylor, J. Pat O'Malley, Betty Lou Garson, Martha Wentworth, Lisa Davis, Tom Conway, Tudor Owen, George Pelling, Micky Maga, Barbara Baird, Mimi Gibsin, Sandra Abbott, Paul Wexler, Mary Wickes, Barbara Luddy, Lisa Daniels, Ben Wright, Cate Bauer, Dave Frankham, Fred Worlock, Ramsay Hill, Sylvia Marriot, Queenie Leonard, Marjorie Bennett, Thur Ravenscroft, Bill Lee, Max Smith, Bob Stevens, Helene Stanley, Don Barclay, Dal McKennon, J. Bruns. J.PR.: Ken Peterson. PR.: Walt Disney. PA.: Buena Vista. DST.: RANK. O.: EE. UU., 1959/61. F.E.: 4.7. S.E.: Monumental, Los Angeles, G. Norte, G. Savoy G. Rivadavia, Buen Orden, Coliseo de Flores. D.O.: 80'. DR.: 77'. C.: s/r.

**OPERACION "G".** Ver Ficha Técnica y comentario en el N  12/39.

**OUTSIDER, The (El último héroe).** R.: Delbert Mann. A.: novela de William Bradford Huie, "The Hero of Iwo-Jima". G.: Stewart Stern. F.: Joseph La Shelle. M. y D.M.: Leonard Rosenman. SPV.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzen y Edward Haworth. DC.: Oliver Emert. MTJ.: Marjorie Fowler. A.R.: Ray Gosnell Jr., Charles Scott Jr. y Douglas Green. S.: Waldon O. Watson y Joe Lapis. AS.M.: Tte. coronel Clement Stadler. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Tony Curtis, Jim Franciscus, Bruce Bennett, Gregory Walcott, Vivian Nathan, Edmund Hashim, Paul Cmi, Stanley Adams, Wayne Heffley, Ralph Moody, Jeff Silver, James Beck, Forrest Compton, Peter Homer, Mary Patton, Charles Stevens, Ray Daley, Miriam Colon, Vincent Edwards. PR.: Sy Bartlett. J.PR.: Marshall Green. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 5.7. S.E.: Sarmiento, Capital, Callao, Flores, Gral. Paz y P. del Cine. D.O.: 108'. DR.: 95'. C.: inc. men. 14 a. (En 1960 se dio por T.V. —en los EE. UU.— una versión del mismo tema, bajo el título "The American". Fue interpretada por Lee Marvin y dirigida por John Frankenheimer).

**PASSPORT TO CHINA (Pasaporte a la China).** R. y PR.: Michael Carreras. A. y G.: Gordon Wellesley. F.: Arthur Grant. CM.: Eric Beche. M. y D.M.: Edwin Astley. D.A.: Bernard Robinson. MTJ.: James Needs y Alfred Cox. A.R.: Arthur Mann. S.: Jock May. V.: Molly Arbuthnot. MQ.: Roy Ashton. PN.: Freida Steiger. CT.: Tilly Day. I.: Richard Basehart, Lisa Gastoni, Athene Seyler, Eric Pohlmann, Alan Gifford, Bernard Cribbins, Burt Kwouk, Hedgar Wallace, Marne Maitland, Milton Reed, Yvonne Shima, Robert Lee, Zoreen Ismail, Paula Lee Shin, Soraya Ra Fat, Gerry Lee Yen, Ronald Ing. PR.A.: Anthony Nelson-Keys. J.PR.: Clifford Parke. PA.: Hammer. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bre a a, 1961. F.E.: 8.8. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 77'. C.: s/r.

**PIRATES OF TORTUGA (Los piratas de Tortuga).** R.: Robert D. Webb. A.: historia de Melvin Levy. G.: M. Levy, Jesse Lasky Jr. y Pat Silver. F.: Ellis W. Carter (Cinemasc. y Deluxec.). M.: Paul Sawtell y Bert Shefter. OR.: Max Reese. D.A.: Jack Martin Smith y George Van Marter. DC.: Walter M. Scott y Lou Hafley. MTJ.: Hugh S. Fowler. A.R.: Jack R. Berne. S.: E. Clayton Ward y Frank W. Moran. I.: Ken Scott, Leticia Roman, Dave King, John Richardson, Rafer Johnson, Robert Stephens, Stanley Adams, Rachel Stephens, Edgar Barrier, James Forrest, Patrick Sexton, Arthur Gould-Porter, Hortense Petra, Malcolm Cassell, Maxwell Reed, Alan Caillou, Kendrick Huxman. PR.: Sam Katzman. PA.: Clover. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 13.7. S.E.: Renacimiento. D.O. y DR.: 97'. C.: s/r.

**POSTMAN'S KNOCK (Un cartero en apuros).** R.: Robert Lynn. A. y G.: John Briley y Jack Trevor Story. D.AD.: Spike Milligan y George Barclay. F.: Gerald Moss. M.: Ron Goodwin. D.A.: Harry



White. MTJ.: Geoffrey Foot. A.R.: Jake Wright. S.: John Bramall. I.: S. Milligan, Barbara Shelley, John Wood, Archie Duncan, Ronald Adam, Wilfred Lawson, Miles Malleon, Bob Todd, Warren Mitchell, Arthur Mullard, John Bennett, Lance Percival. J.PR.: Basil Somner. PR.: Ronald Kinnach. PA. y DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 24.9. S.E.: S. Lavallo. D.O. y DR.: 87'. C.: s/r.

**PRINCESSE DE CLÈVES, La / PRINCIPESSA DI CLÈVES, La (La princesa de Clèves).** R.: Jean Delannoy. A.: novela homónima de Mme. de La Fayette (1678). G. y D.: Jean Cocteau. F.: Henri Alekan (Dyalis. y Eastmanc.). CM.: Henri Tiquet. M.: Georges Auric. D.M.: Jacques Météhen. D.A.: René Renoux. DC.: Pierre Tyberghein y André Bakst. MTJ.: Henri Taverna. A.R.: Alain Boudet y Joseph Drimal. S.: Jacques Lebreton. V.: Marcel Escoffier y Pierre Cardin. CR.: Leone Mail. AS. HIPICO: François Nadal. CT.: Claude Veriat. I.: Marina Vlady, Jean Marais, Annie Ducaux, Jean-François Poron, Lea Padovani, Renée-Marie Potet, Henri Piégay, Raymond Gérôme, Pieral, Jacques Hilling, Alain Feral, Iván Dominique, Lea Gray, Hubert De Lapparent, Georges Lycan, Moncorbier, Josée Steiner, Anthony Stuart. J.PR.: Robert Dorfmann. PA.: Silver-Cinétel/Prod. Cinem. Méditerranée-Endlpa. DST.: CLASE. O.: Francia/Italia, 1960/61. F.E.: 10.7. S.E.: Opera, G. Splendid y Roca. D.O.: 115'. DR.: 93'. C.: s/r.

**PUITS AUX TROIS VÉRITÉS, Le / POZZO DELLE TRE VERITÀ, II (El pozo de las 3 verdades).** R.: François Williers. A.: novela de Jean-Jacques Gautier. G.: R. Forlami. AD.: Henri Jeanson, Jean Canolle, F. Villiers y Turi Vasile. D.: H. Jeanson. F.: Jacques Robin. M.: Maurice Jarre. D.A.: François de Lamothe. MTJ.: Christian Gaudin. I.: Michèle Morgan, Jean-Claude Brialy, Catherine Spaak, Scilla Gabel, Franco Fabrizi, Michel Etcheverry, Alberto Farnese, Milton Reid, Marco Tulli. PA.: Caravelle—S. N. E. Gaumont/Ultrafilm—Este. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 3.8. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: 100'. DR.: 95'. C.: proh. men. 18 a.

**REBEL, The (Un ingenuo en París).** R.: Robert Day. A.: Tony Hancock, Alan Simpson y Ray Galton. G.: A. Simpson y R. Galton. F.: Gilbert Taylor (Technic.). M.: Frank Cordell. D.A.: Robert Jones. MTJ.: Richard Best. S.: Len Shilton y Leonard Abbott. pinturas: Alistair Grant. I.: Tony Hancock, George Sanders, Paul Masie, Margit Saad, Gregoire Aslan, Dennis Price, Irene Handl, Mervyn Johns, Peter Bull, John Le Mesurier, Liz Frazer, Nanette Newman, Marie Burke, Marie Devereux John Wood, Mario Fabrizi, Sándor Eles, Oliver Reed, Garry Lockwood, Neville Becker. PR.: W. A. Wittaker. PA.: Associated British. DST.: INTERNACIONAL. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 7.8. S.E.: Normandie y G. Splendid. D.O.: 105'. DR.: 96'. C.: s/r. (Se exhibe con el título norteamericano "Call me Genius").

**RENDEZ-VOUS, Le / APPUNTAMENTO, L' (Rendez-Vous).** R.: Jean Delannoy. A.: novela de Patrick Quentin. G.: Jean Aurenche, Pierre Bost y J. Delannoy. D.: J. Aurenche y P. Bost. F.: Robert Juillard. M.: Paul Misraki. D.A.: Lucien Aguetand. MTJ.: Henri Taverna. I.: Annie Girardot, Andrea Parisy, Odile Versois, Jean-Claude Pascal, George Sanders, Jean-François Poron, Philippe Noiret, Michel Piccoli, Marie-Claude Breton, Robert Dalban, Lise Elina, Lud Germain, Elsa Moltzer, Jacques Thierry, Patrice Ha. bans. PR.: Robert Dorfmann. PA.: Silver-Cinétel/Incei. DST.: OCEAN FILMS. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 29.8. S.E.: Ambassador, Libertador Capitol. R. Indarte y Gral. Belgrano. DR.: 120'. C.: proh. men. 14 a.

**ROAD TO HONG KONG (La ruta de Hong Kong).** R.: Norman Panama. A. y G.: Melvin Frank y N. Panama. F.: Jack Hildyard. E.E.: Wally Veevers y Ted Samuels. M. y D.M.: Robert Farnon. CN.: "Teamwork", por Crosby y Hope. "It's the Only Way to Travel", por C. y H. "We're on the Road to Hong Kong", por C., H. y Collins. "Let's Not Be Sensible", por C. y "Warner Than a Whisper", por Lamour, todas de Sammy Cain y Jimmy Van Heusen. CR.: Jack Baker y Sheila Meyers. D.A.: Roger Furse, Sydney Cain y Bill Hutchinson. DC.: Maurice Fowler. MTJ.: John Smith y Alan Osbiston. A.R.: Bluey Hill. S.: Chris Greenham, A. G. Ambler y Red Law. V.: Anthony Mendleson. MQ.: Dave Aylott. PN.: Joan White. TT.: Maurice Bender. EST.: Shepperton. I.: Bing Crosby, Bob Hope, Joan Collins, Dorothy Lamour, Robert Morley, Walter Gotell, Roger Delgado, Felix Aylmer, Alan Gifford, Robert Ayres, Jacqueline Jones, Mei Ling, Katya Douglas, Yvonne Shima, Peter Maddern, Julian Sherrier, Bill Nagy, Robin Hughes, Guy Standeven, John McCarthy, Simon Levy, Victor Brooks, Roy Patrick, John Dearth, David Randall, Michael Wynne, Harry Baird, Irving Allen, Camilla Brockman, Lena Margot, Sheeree Winton, Edwina Carroll, Diane Valentine, April Ashley, Jacqueline Leigh, Sein Short, Lier Hwang, Michelle Mok, Zoe Zephry y, además: Peter Sellers, David Niven, Frank Sinatra, Dean Martin, Jerry Colonna. SPV.PR.: Bill Kirby. PR.: M. Frank. PA.: Melnor. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: G. Bretaña/EE. UU., 1961. F.E.: 23.8. S.E.: Ocean, Plaza, Capitol, Flores, Gral. Paz, R. de la Plata y P. del Cine. D.O. y DR.: 91'. C.: proh. men. 14 a. (Esta en la 7ª película de la serie iniciada por la Paramount en 1940: 1º: Road to Singapore (Camino de Singapur, 1940), de Victor Schertzinger. 2º: Road to Zanzibar (Camino de Zanzibar, 1941), de V. Schertzinger. 3º: Road to Morocco (Camino de Marruecos, 1942), de David Butler. 4º: Road to Utopia (Camino de Alaska, 1946), de Hal Walker. 5º: Road to Rio (Camino de Río, 1948), de Norman Z. McLeod. 6º: Road to Bali (Camino de Bali, 1952), de H. Walker. Esta es la primera de la serie donde Dorothy Lamour no realiza el principal papel femenino, aun actuando en el film. Además, es la primera que no produce ni distribuye la Paramount—lo que hizo Artistas Unidos—, y que fue filmada lejos de los estudios de Hollywood).

**ROSA ROJA, La (idem).** R.: Carlos Serrano de Osma. A. y G.: Manuel Barrios. F.: Miguel Mila (Eastmanc.). M.: Salvador Ruiz de Luna. EST.: Orpheo. I.: Mikaela, Luis Peña, Conrado San Martín, Pedro Poncel, Elena Espejo, Antonio Almorós, Santiago Ontañón, Rafael Bardem, Juan José. J.PR.: José Jérez. PA.: Visor-Espejo. DST.: GRANDES FILMS. O.: España, 1959. F.E.: 9.8. S.E.: G. Mitre. DR.: 80'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Málaga, Cádiz y Sevilla).

**ROSE OF CIMARRON (La indomable).** R.: Harry Keller. A. y G.: Maurice Geraghty. F.: Karl Struss (Naturalcolor). CL.: Wilton Holm y Cliff Shank. E.E.: Norman Skeete. D.A.: Boris Leven. DC.: George Milo. MTJ.: Arthur Roberts. A.R.: Ben Chapman, Herb Mendelson y George McLean. V.: Norma Koch. CT.: Joan Erimen. I.: Jack Buetel, Mala Powers, Bill Williams, Jim Davis, Dick Curtis, Lane Bradford, William Phipps, Bob Steele, Alex Gerry, Lillian Bronson, Art Smith, Monte Blue, Argentina Brunetti. PR.: Edward Alperson. PR.A.: E. Alperson Jr. PR.E.: Alfred Zimbalist. PA.: Alca. DST.: FOX. O.: EE.UU., 1952. F.E.: 8.8. S.E.: Arizona. DR.: 72'. C.: s/r.

**SAFFO, VENERE DI LESBO/SAPHO, VENUS DE LESBOS (Saffo, la reina guerrera).** R. y A.: Pietro Francisci. G.: Ennio De Concini, P. Francisci y Luciano Martino. F.: Carlo Carlini (Cinemasc. y Eastmanc. por Pathé). M.: Angelo F. Lavagnino. CR.: Leo Coleman. D.A.: Giulio Bongini. MTJ.: Nino Baragli. A.R.: Pietro Nuccorini. S.: Oscar D' Arcangeli. V.: Gaia Romanini. EST.: Cinecittà. I.: Kerwin Matthews, Tina Louise, Riccardo Garrone, Antonio Battistella, Enrico Maria Salerno, Susi Golgi, Alberto Farnese, Strela Brown, Annie Gorassini, Lilly Mantovani, Aldo Fiorelli, Elda Tattoli, Isa Crescensi, Isarco Ravaioli, Audrey McDonald, Marco Mariani, Raoul Rodi, Pino Ghizi, Marisa Quattrini, Mirella Di Cento, Solvejg D'Assunta, Jim Dolan, Elena Zareschi, Elda Tattoli, Walter Grant, Aldo Pini, Andrea Fantasia, Fernando Halbeck, Renzo Cesana, las Bailarinas del "Boeuf Sur Le Toit". PR.: Gianni Hecht Lucari. P.A.: Documento/Orsay. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/Francia, 1960. F.E.: 30.8. S.E.: Metropol. D.O.: 100'. DR.: 96'. C.: s/r. (Se exhibe versión doblada en inglés y realizada por Paddy Manning O'Brien, con el título "The Warrior Empress". Exteriores filmados en las playas de Lavinio—Montecatini—).

**SAMAR (idem).** R. y PR.: George Montgomery. A. y G.: Farde Grofe Jr. y G. Montgomery. F.: Emmanuel Rojas (Technic.). M.: y DM.: Harry Zimmerman. OR.: Laurence Dean. DC.: naturales. MTJ.: Walter Thompson. A.R.: Mario Barri, Vicente Nayve y Jairo Mullén. E.S.: Morton Tubor. I.: G. Montgomery, Gilbert Roland, Ziva Rodann, Joan O'Brien, Nico Minardos, M. Barri, Tony Fortich, Carmen Austin, Danny Jurado, Pedro Faustino, Henry Feist, Johnny Cortez, Esperanza García, Pam Saunders, Luciano Lasam, Rita Moreno. PR.A.: F. Grofe Jr. y Al Wyatt. PA.: Winchester/Mam. DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU./Filipinas, 1961. F.E.: 15.8. S.E.: Monumental. D.O. y D.R.: 89'. C.: proh. men. 14 a. (Filmada en Filipinas).

**SASOM I EN SPEGEL (Detrás de un vidrio oscuro).** Ver Ficha Técnica y comentario en el nº 12/10.

**SATAN NEVER SLEEPS (El diablo nunca duerme).** R. y PR.: Leo McCarey. A.: novela "The China Story" de Pearl S. Buck. G.: L. McCarey y Claude Binyon. F.: Oswald Morris (Cinemasc. y Deluxec.). CM.: Briant West. M.: Richard Rodney Bennett. D.M.: Muir Mathieson. CN.: del título, de Harry Warren, Harold Adamson y L. McCarey, por Timi Yuro. SPV. D.A.: Tom Morahan. D.A.: Jim Morahan y John Hoesli. DC.: Jack Stephens. MTJ.: Gordon Pilkington. A.R.: David Orton. S.: John Branall. V.: Arthur Newman y J. Stephens. MQ.: George Frost. PN.: Bill Griffiths. CT.: Connie Willis. I.: William Holden, Clifton Webb, France Nuyen, Athene Seyler, Martin Benson, Edith Sharpe, Robert Lee, Marie Yang, Andy Ho, Burt Kwouk, Weaver Lee, Lin Chen, Anthony Chinn. PR.A.: Cecil Ford. J.PR.: Jack Swinburne, PA. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1961/2. F.E.: 19.7. S.E.: Los Angeles y Ocean. D.O.: 126'. DR.: 98'. C.: proh. men. 14 a. (Filmada en Inglaterra y Gales).

**SCHACHNOVELLE (Jaque a la locura).** R.: Gerd Oswald. A.: novela "The Royal Game", de Stefan Zweig. G.: Harold Medford y G. Oswald. AD.: Herbert Reinecker. F.: Günther Senfleben. CM.: Fritz Anton y Willy Schone. M.: Hans-Martin Majewski. D.A.: Wolf Englert y Ernst Richter. MTJ.: K. M. Eckstein. A.R.: Jochen Weidemann. S.: Bernard Reicherts. V.: Ursula Stutz. I.: Curd Jurgens, Claire Bloom, Hansjörg Felmy, Mario Adorf, Albert Lieven, Alan Gifford Dietmar Schönherr, Karel Stepanek, Wolfgang Wahl, Rudolf Forster, Albert Bessler, Ian Hendriks, Harald Maresch, Dorothea Wieck, Rik de Gooyer, Susanne Korber, Hans Sönnker. J.PR.: Johannes Frank. PR.: Luggi Waldleitner. PA.: Roxy. DST.: RANK. O.: Alemania Occid., 1960. F.E.: 12.9. S.E.: Hindú. D.O. y DR.: 103'. C.: s/r. (Este film presentado en el Festival de Venecia, 1960, se estrenó con el título inglés "Three Moves to Freedom". Sus exteriores fueron filmados en Austria y Yugoslavia).

**SENGOKU GUNTO-DEN (Los diablos rojos).** R.: Toshio Sugie. A.: Juro Miyoshi. G.: Sadao Yamanaka y Akira Kurosawa. F.: Akira Suzuki (Tohosc. y Agfacolor). M.: Ikuma Dan. CM.: Tsuruso Nishikawa. D.A.: Takeo Kita. S.: Ariaki Osaka y Masanobu Miyasaki. I.: Koji Tsuruta, Toshiro Mifune, Misa Uehara, Akihiko Hirata, Yoko Tsukasa, Takashi Shimura, Minoru Shiaki, Seizaburo Kawazu. PR.: Masumi Fugimoto y Kazuo Nishino. PA.: Toho Co. Ltd. DST.: ATLAS. O.: Japón, 1960. F.E.: 29.8. S.E.: Hindú y Dilecto. D.O. y DR.: 115'. C.: inc. men. 14 a.

**SEPT PÉCHÉS CAPITAUX, Les/SETTE PECCATI CAPITALI, I (Los siete pecados capitales).** Film compuesto de 7 episodios. I - L'AVARICE/L'AVARIZIA (La avaricia). R.: Claude Chabrol. A. y G.: Felicien Marceau. F.: Jean Rabier. M.: Pierre Jansen. I.: Danièle Barraud, Jacques Charrier, Jean-Claude Brialy, Claude Rich, Jean-Pierre Cassel, Sacha Briquet. II - LA COLÈRE/L'IRA (La ira). R.: Sylvain Dhome, A. y G.: Eugene Ionesco. D.A.: Max Dury. F.: Jean



Penzer. I.: Marie-José Nat, Perrette Pradier, Dominique Paturol, Jean-Marc Tennberg, Nane Germon. III - L'ENVIE/L'INVIDIA (La envidia). R.: Edouard Molinaro. A. y G.: Claude Mauriac. F.: Louis Mialle. M.: Michel Legrand. I.: Dany Saval, Geneviève Casile, Claude Brasseur, Jean Murat, Claudine Oget, Jacques Monot. IV - LA GOURMANDISE/LA GOLA (La gula). R.: Philippe De Broca. A. y G.: Daniel Boulanger. F.: Jean Penzer. M.: M. Legrand. I.: Georges Wilson, Marcelle Arnold, Paul Prevost, Madeleine Berubert. V - LA LUXURE/LA LUSSURIA (La lujuria). R. y G.: Jacques Demmy. A.: Roger Peyrefitte. F.: Henri Decae. M.: M. Legrand. I.: Micheline Presle, Laurent Terzieff, Jean-Louis Trintignant, Jean Desailly. VI - L'ORGUEIL/L'ORGOGGIO (El orgullo). R., A. y G.: Roger Vadim. F.: H. Decae. M.: Sacha Distel. I.: Marina Vlady, Sammy Frey, Jacques Gaillard. J.P.R.: Joseph Bercholz. P.A.: Films Gibe-Franco GRIZIA (La pereza). R., A. y G.: Jean-Luc Godard. F.: H. Decae. M.: M. Legrand. I.: Eddie Constantine, Nicole Merel. Este film ha sido realizado en Dyaliscope y con montaje de: Jacques Feyte y Jacques Gaillard. J.P.R.: Joseph Bercholz. P.A.: Films Gibe-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. DR.: 108'. C.: proh. men. 18 a.

**SERIOZHA (Un verano para recordar).** R.: Gueorgui Danelia e Igor Talankin. A. novela homónima de Vera Panova. G.: V. Panova, G. Danelia e I. Talankin. F.: Leonid Kosmatov y Anatoli Nitochkhin. M.: Boris Chaikovskiy. D.A.: V. Nisskaia S.: L. Trachtenberg. I.: Boris Barjatov, Serguei Bondarchuk, Irina Skobtseva, Natasha Tchetchotkina, Lesha Lotsenko, Seriozha Metelitsin, Ura Kozlov, L. Soklova, Vasili Mergueriev. EST. y P.A.: Mosfilm. DST.: ARTKINO. O.: U.R.S.S., 1960. F.E.: 4.7. S.E.: Metropolitan, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: 80'. DR.: 78'. C.: s/r. (Gran Premio del Festival de Karlovy-Vary 1960. 1er. Premio Festival de Stratford).

Largas semanas en cartel indicaron que al público le gustó este film, donde la cuota de amor paternal y admiración filial estuvo convenientemente dosificada de aventuras infantiles en las que esos sentimientos se manifestaron. Pero molestó el tono demasiado dulzón.

Hace pocos años era una novedad que el cine soviético tocara ciertos temas de la vida en familia, etc. Incluso el punto de vista romántico o sentimental adoptado fue un progreso con respecto al anterior y dogmático realismo socialista. Pero del romanticismo está quedando ahora sólo su lado rosa, el más flaco. A. A. S.

**SETENTA VECES SIETE.** Ver Ficha Técnica y comentario en el nº 12/32.

**SHADOWS (Sombras).** Ver Ficha Técnica y comentario en el nº 12/34.

**SIEGE OF PINCHGUT, The (Cuatro hombres desesperados).** R.: Harry Watt. A.: Inman Hunter y Lee Robison. G.: H. Watt y John Cleary. F.: Gordon Dines. M.: Kenneth V. Jones. D.M.: Dock Mathieson, con la "Sinfonía de London". D.A.: Alan Withy. MTJ.: Gordon Stone. I.: Aldo Ray, Heather Sears, Neil McCallum, Víctor Maderm, Carlo Justini, Alan Tilvern, Bárbara Mullen, Gerry Duggan, Kenneth Warren, Grant Taylor, Derek Barnes, Richard Vernon, Ewan Mac Duff, Martin Boddey, Max Robertson, John Pusey, Fred Abbott. PR.: Michael Balcon. P.R.A.: L. C. Rudkin. P.A.: Ealing. DST.: ASTOR. O.: G. Bretaña, 1957. F.E.: 31.7. S.E.: Hindú. D.O.: 104'. DR.: 89'. C.: inc. en. 14 a. (Exteriores filmados en Sidney, Australia. Se exhibe con el título norteamericano "Four Desperate Men").

**SIX BLACK HORSES (Seis caballos negros).** R.: Harry Keller. A. y G.: Burt Kennedy. F.: Maury Gertsman (Eastmanc.). SPV.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzen y Robert Luthardt. DC.: Oliver Emert. MTJ.: Aaron Stell. A.R.: Ivan Volkman, Charles Scott y Fred Hartsook. S.: Frank Wilkinson. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Audie Murphy, Dan Duryea, Joan O'Brien, George Wallace, Roy Barcroft, Dick Pascoe, Bob Steele, Henry Wills, Phil Chamber, Charlita Regis. PR.: Gordon Key. J.P.R.: Foster Thompson. P.A. y DST.: UNIVERSAL-INT. F.E.: 19.7. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 80'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. o.: EE.UU., 1962. (Filmada en Southern Utah).

**SOMETHING WILD (Marcados por un destino).** R.: Jack Garfein. A.: novela "Mary Ann", de Alex Karmel. G.: J. Garfein y A. Karmel. F.: Eugene Shuffan. M. y DM.: Aaron Copland. D.A.: Richard Day. MTJ.: Carl Lerner. A.R.: Jim Digangi y Angelo Laiacoma. V.: Frank Thompson. TT.: Saul Bass. I.: Carroll Baker, Ralph Meeker, Mildred Dunnock, Charles Watts, Jean Stapleton, Martin Koslek, Ken Chapin, Clifton James, Tanya Lopert, Margaret Shirley, Virginia Baker, Doris Roberts, Anita Cooper, George Smith, Warren Lyons, Duke Howard. PR.: George Justin. A.P.R.: W. Lyons. P.A.: Prometheus. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 6.9. S.E.: Biarritz. D.O.: y DR.: 112'. C.: proh. men. 18 a. (Filmada en la ciudad de Nueva York).

**STATE FAIR (Amores de un día).** R.: José Ferrer. A.: novela de Philip Strong. AD.: Oscar Hammerstein II, Sonya Levien y Paul Green. G.: Richard Breen. F.: William C. Mellor. (Cinemas. y Deluxec.). E.F.: L. B. Abbott y Emile Kosa. M.: Richard Rodgers y O. Hammerstein II. SPV.M. y D.M.: Alfred Newman y Ken Darby. OR.: George Bassman, Henry Beau, Bennett Carter, Pete King, Gus Levene y Bernard Mayers. CR.: Nick Castle. CN.: de R. Rodgers y O. Hammerstein II "It Might as Well be Spring" (P. Tiffin). "Our State Fair" (P. Boone, T. Ewell, P. Tiffin y A. Faye). "It's a Grand Night for Singing" (todo el elenco); "That's For Me" (P. Boone). "Isn't it Kind of Fund" (A. Margret y coro); Canciones adicionales de R. Rodgers: "It's Than Just a Friend" (T. Ewell); "Willing and Eager" (P. Boone y A. Margret); "Never Say No" (A. Faye); "This Isn't Heaven" (B. Darin). D.A.: Jack Martin Smith y Walter Simonds. DC.: Walter Scott y Lou Hafley. MTJ.: David Bretherton. A.R.: Ad Schaumer. S.: Alfred Bruzlin y Wa-

rrren Delaplain. V.: Marjorie Best. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: Pat Boone, Bobby Darin, Pamela Tiffin, Ann-Margret, Tom Ewell, Alice Faye, Wally Cox, David Brandon, Clan Harvey, Robert Faulk, Linda Henrich, Edward Canutt, Margaret Deromee, Albert Harris, Bebe Allan, George Russell, Edwin McClure, Walter Beilbey, Tom Loughney, Claude Hall, Tony Zoppi, Mary Durant. PR.: Charles Brackett. P.A. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 19.9. S.E.: Iguazú. D.O.: 118'. DR.: 108'. C.: inc. men. 14 a. (Tercera versión de esta novela que realiza la Fox. La 1ª es de 1933, dirigida por Henry King, se llamó "La feria de la vida" y fue interpretada por Will Rogers, Janet Gaynor y Lew Ayres. En 1945 se realiza una 2ª versión, dirigida por Walter Lang, se denominó también "La feria de la vida" y fue interpretada por Charles Winninger y Fay Baynter —como los padres—, Jeanne Crain y Dick Haymes —los hijos— y Dana Andrews y Vivian Blaine —sus respectivos novios—. Filmada en Oklahoma y Dallas).

**SUMMER AND SMOKE (Verano y humo).** Ver Ficha Técnica y comentario en el nº 12/36.

**SWEET BIRD OF YOUTH (El dulce pájaro de la juventud).** Ver Ficha Técnica y comentario en el nº 12/36.

**TANK BATTALION (Batallón de la muerte).** R. y MTJ.: Sherman A. Ross. A.: George Waters. G.: G. Waters y Richard Bernstein. F.: Frederick Gately. E.E.: Herman Townsley. M. y D.M.: Dick La Salle. D.A.: Rudi Feld. DC.: Lyle Reifsnider. A.R.: Richard Dixon y C. M. Florance. S.: Herman Lewis. MQ.: Harry Thomas. CT.: Helen Gailey. I.: Don Kelly, Edward G. Robinson Jr. Marjorie Hellen, Frank Gorshin, Regina Gleason, Bárbara Luna, Bob Padget, Mark Sheelar, Baynes Barrow, Tetsu Komai, John Trigonis, Don Devlin, Warren Crosby, Troy Patterson. PR.: R. Bernstein. P.R.E.: Richard Duckett. P.A.: American Int. DST.: IMPERIAL. O.: EE.UU., 1958. F.E.: 2.8. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 80'. C.: s/r.

**TASTE OF FEAR (Un grito de terror).** R.: Seth Holt. A., G., D. y PR.: Jimmy Sangster. F.: Douglas Slocombe. CM.: Desmond Davis. M.: Clifton Parker. D.M.: John Hollingsworth. D. A.: Tom Goswell. E.: Bernard Robinson. MT.: James Needs y Eric Boyd-Perkins. AR.: David Tomblin. S.: Leslie Hammond, E. Mason, Len Shilton y James Groom. V.: Dora Lloyd. MQ.: Basil Newall. PN.: Eileen Bates. CT.: Pamela Mann. I.: Susan Strasberg, Ronald Lewis, Ann Todd, Christopher Lee, John Serrat, Leonard Sachs, Anne Blake, Fred Johnson, Bernard Brown, Richard Klee, Mme. Lobegue. P.R.E.: Michael Carreras J.P.R.: Ben Hill. P.A.: Hammer. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 20.9. S.E.: Sarmiento y Callao. D.O. y DR.: 82'. C.: proh. men. 14 a. (Se exhibe con el título norteamericano "Scream of Fear". Exteriores filmados en Niza).

**TENDER IS THE NIGHT (Tierna en la noche).** R.: Henry King. A.: novela de F. Scott Fitzgerald. G.: Ivan Moffat. F.: Leon Shamroy (Cinemasc. y Deluxec.). E.F.: L. B. Abbott y Emil Kosa Jr. M.: Bernard Herrmann. CN.: del título: Sammy Fain y Paul Francis Webster. D.A.: Jack Martin Smith y Malcolm Brown. DC.: Walter M. Scott y Paul S. Fox. MTJ.: William Reynolds. A.R.: Eli Dunn. S.: Bernard Fredericks y Warren B. Delaplain. V.: Marjorie Best, Pierre Balmain los de J. Jones, J. Fontaine y J. St. John. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin; George Masters el de J. Jones. TT.: Pacific Title. I.: Jennifer Jones, Jason Robards Jr., Joan Fontaine, Tom Ewell, Cesare Danova, Jill St. John, Paul Lukas, Sanford Meisner, Bea Benaderet, Charles Fredericks, Mac McWhorter, Albert Carrier, Richard de Combray, Carole Mathews, Alan Napier, Leslie Farrell, Michael Criselli, Earl Grant, Maurice Dolimore, Carol Veazie, Arlette Clark. PR.: Henry T. Weinstein. P.A. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 5.7. S.E.: Ocean. D.O.: 146'. DR.: 115'. C.: proh. men. 14 a. e inc. men. 18 a. (Exteriores filmados en Francia, Italia y Suiza).

**TERRORE DEL MARE, II (Los cañones de la bruja negra).** R.: Domenico Paoletta. A. y G.: Luciano Martino y Ugo Guerra. F.: Carlo Bellero (Eastmanc. por Pathé). CM.: Gaetano Valle, Saverio Diamante y Guglielmo Vinivioni. D.A.: Alfredo Montori. MTJ.: Lina D'Amico. S.: Umberto Lenzi. V.: Peruzzi. MQ.: Massimo Giustino. I.: Don Megowan, Silvana Pampanini, Emma Danieli, Livio Lorenzon, Germano Longo, Loris Gizzi, Philippe Hersent, Annie Alberti, Corrado Annicetti, France Lamonte, Tulio Altamora, Gianni Baghino, Pasquale De Filippo, Nando Angelini, Doro Corra, Cesare Lancia, Francesco Di Leone. J.P.R.: Nino Misiano. P.A.: Romana. DST.: IMPERIAL. O.: Italia, 1961. F.E.: 15.8. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 81'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe versión doblada al inglés, dirigida por Lee Kresel y con el título "Guns of the Black Witch").

**THREE STOOGES MEET HERCULES (Hércules y los tres chiflados).** R.: Edward Bernds. A. y PR.: Norman Maurer. G.: Elwood Ullman. F.: Charles Welborn. M.: Paul Dunlop. D.A.: Don Ament. DC.: William Calvert. MTJ.: Edwin Bryant. A.R.: Herb Wallersteine. S.: Charles Rice y James Flaster. N.—versión orig.—: Don Lamond. I.: Joe De Rita, Larry Fine, Moe Howard, Vicki Trickett, Quinn Redeker, George Neise, Samson Burke, Mike Mc. Keever, Martin Mc-Keever, Emil Sitka, Hal Smith, John Cliff, Lewis Charles, Barbara Hines, Terry Huntingdon, Diana Piper, Gregg Martell, Gene Roth, Edward Foster, Cecil Elliot, Rusty Wescott. P.A.: Normandy. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 10.7. S.E.: Metropol, Callao, Gral. Belgrano, R. Indarte, Constitución, R. de la Plata y Cuyo. D.O. y DR.: 90'. C.: s/r.

**TOO HOT TO HANDLE (Ella era irresistible).** R.: Terence Young. A.: Harry Lee. G.: Herbert Kretzmer. F.: Otto Heller (Eastmanc.). M.: Eric Spear. CR.: Pamela Davis. D.A.: Alan Withy. MTJ.: Lito Carruthers. S.: Charles Knott. I.: Carl Boehm, Jayne Mansfield, Leo Genn, Danik Patissou, Christopher Lee, Kai Fischer, Patrick Holt, Martin Boddey, Sheldon Lawrence, Barbara Windsor, John Salew, Tom Bowman, Ian Fleming, Penny Morrell, Katherine Keaton, Susan Denny, Judy Bruce, Elizabeth Wilson, Shara Kahn, Bill McGuffie, Michael Balfour, Larry Taylor, June Elvin, Morton Low-



ry, Robin Chapman, Martin Sterndale, Larry Lane. PR.: Selim Cattan. PR.A.: Ronald Rietti, ohn Evans, C. P. Hamilton Marshall. PA.: Wigmore Prod. Associated British. DST.: METRO. O.: G. Breña, 1960. F.E.: 31.7. S.E.: Normandie, Medrano y Park. D.O. y DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a.

**TOO SOON TO LOVE** (Demasiado pronto para amar). R. y PR.: Richard Rush. A. y G.: Laszlo Gorog y R. Rush. F.: William Thompson. M.: Ronald Stein. D.A.: Victor Ramos. MTJ.: Stefan Arnsten. A.R.: Bruce Bilson. S.: Larry Aicholtz. MQ.: Marc Snegoff. I.: Jennifer West, Richard Evans, Warren Parker, Ralph Manza, Jack Nicholson, Jacqueline Schwab, Billie Bird, William Keen. PR.E.: Mark Lipsky. PA.: Dynasty. DST.: UNIVERSAL. O.: EE.UU., 1959. F.E.: 25.7. S.E.: Libertador. D.O. y DR.: 85'. C.: proh. men. 18 a.

**TORERO!!** (idem). Ver Ficha Técnica y comentario en el nº 12/30.

**TORMENTED** (Sangre en el faro). R. y A.: Bert I. Gordon. G.: George Worthington Yates. F.: Ernest Laszlo. E.F.: B. I. y Flora Gordon. E.E.: Herman Townsley. M. y DM.: Albert Glasser. Música de Jazz adicional: Calvin Jackson. CN.: del título, de A. Glasser y Lewis Meltzer, por Margie Rayburn. D.A.: Gene Redd. MTJ.: John Bushelman. A.R.: Bill Forsyth y Joe Boyle. S.: John Kean. V.: Marjorie Corso y Blue Swan. MQ.: Bill Cooley. PN.: Buddy King. U.: Arnold Goode. I.: Richard Carlson, Juli Reding, Susan Gordon, Eugene Sanders, Joe Turkel, Lilian Adams, Gene Roth, Vera Marsh, Harry Fleer, Merritt Stone, PR.: B. I. Gordon y Joe Steinberg. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU. 1960. F.E.: 28.8. S.E.: Arizona. DR.: 75'. C.: proh. men. 14 a.

**TOUR OF PRINCE PHILLIP** (El Príncipe Felipe en Sud América). Film realizado por varios operadores durante la gira del Príncipe Felipe por la América del Sud, con intercalación de escenas de "El retrato de un príncipe". F.: Eastman. F.E.: 2.8. S. E.: Monumental, Los Angeles, T. Coliseo, G. Norte, G. Savoy y G. Rivadavia. DST.: RANK. O.: G. Breña, 1962. DR.: 33'. C.: s/r.

**TWENTY PLUS TWO** (Comenzó en Tokio). R.: Joseph M. Newman. A., G. y PR.: Frank Gruber, basado en su novela. F.: Carl Guthrie. E.E.: Milt Olsen. M.: Gerald Fried. D.A.: David Milton. DC.: Joseph Kish. MTJ.: George White. A.R.: Lindsay Parsons Jr. S.: Charles Schelling y Ralph Butler. V.: Roger Weinberg y Norah Sharpe. MQ.: Harry Maret. I.: David Janssen, Jeanne Crain, Dina Merrill, William Demarest, Jacques Aubuchon, Agnes Moorehead, Brad Dexter, Robert Strauss, Fred Wayne, George Neise, Mort Mills, Robert Gruber, Will Wright, Teri Janssen, Carleton Young. PR. E.: Scott Dunlap. J. PR.: Edward Morey Jr. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 5.9. S. E.: Renacimiento. D.O.: 102'. DR.: 88'. C.: proh. men. 14 a.

**TWIST ALL NIGHT** (Twist toda la noche). R.: William Hole Jr. A. y G.: Berni Gould. F.: Gene Polito. D.A.: Gabriel Scognamiglio. I.: Louis Prima, June Wilkinson, Sam Butera, Gertrude Michael, David Whorf, Hal Torry, Ty Perry, Fred Sherman, Dick Windslow, Gil Fry y "The Witnesses". PR.: Maurice Duke. PR.A.: Roy Willing. PA.: Keelou. DST.: IMPERIAL. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 21.8. S.E.: Hindú, Coliseo de Flores. D.O.: 85'. DR.: 80'. C.: s/r.

**URLATORI ALLA SBARRA** (Proceso a los blue-jeans). R.: Lucio Fulci. A. y G.: Giovanni Addessi Vittorio Vighi, Piero Vivarelli y L. Fulci. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Piero Umiliani. D.A.: Ottavio Scotti. MTJ.: Gabriele Varriale. I.: Joe Sentieri, Mina, Adriano Celentano, Chet Baker, Corrado Lojacono, Brunetto, Umberto Bindi, Gianni Meccia, Giacomo Furiá, Turi Pandolfini, Giuliano Mancini, Benny Rutili, Mario Carotenuto, Elke Sommer, Peppino Di Capri, Renato Mambor, Marilú Tolo, Mimo Billi, Maggiora Vergani, Fazio Salvatore, Gianni Minervini, Enzo Garinei, Nico Pepe, Carlos Alighiero, Bruno Martino, los "Brutos" y la "Madam Jazz Gang". PR.: G. Addessi. PA.: Era. DST.: DOUGLAS. O.: Italia, 1960. F.E.: 26.7. S.E.: Paramount. DR.: 83'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**VALLEY OF THE DRAGONS** (El valle de los dragones). R. y G.: Edward Bernds. A.: Donald Zimbalist basado en "Carrera de un cometa" de Julio Verne. F.: Brydon Baker. E.E.: Dick Albain. M.: Ruby Raksin. D.A.: Don Ament. MTJ.: Edwin Bryant. A.R.: George Rhein. S.: Charles Rice y Lambert Day. MQ.: Ben Lane. I.: Gesare Danova, Sean Mc. Clory, Joan Staley, Danielle De Metz, Gregg Martell, Gil Perkins, I. Stanford Jolley, Michael Lane, Roger Til, Mark Dempsey, Jerry Sunshine, Dolly Gray. PR.: Bryan Roberts. PR.E.: Alfred Zimbalist. PA.: Z.R.B. DST.: COLUMBIA.

O.: EE.UU., 1961. F.E.: 8.8. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 79'. C.: s/r.

**VENDETTA DELLA MASCHERA DI FERRO, La / VENGEANCE DU MASQUE DU FER, La** (La revancha de la máscara de hierro). R.: Francesco De Feo. A.: novela "El hombre de la máscara de hierro", de Alejandro Dumas. G.: Silvio Amadio, Ruggero Jacobbi y F. De Feo. F.: Raffaele Masciocchi (Techniscope y Eastman). M.: Carlo Innocenzi. D.A.: Piero Poletto. MTJ.: Luciano Cavalieri. V.: Adriana Berselli. I.: Michel Lemoine, Wandisa Guida, Andrea Bosis, Jany Clair, Pietro Albano, Giovanni Materassi, Tiziana Casetti, Alan Evans, Mimmo Poli, Francesco De Leone, Nando Tamberlani, Piero Pastore, Erminio Spalla, Silvio Bagolini, Andrea Fantasia, Marco Tulli, Joe Camel, Oscar Pascussi, Emma Baron. PR.: Francesco Thellung. PA.: Mida/Comptoir Française du Film. DST.: IMPERIAL. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 6.9. S.E.: Metropol. DR.: 78'. C.: s/r. (Se exhibe versión doblada al inglés, realizada por Lee Kresel, con el título "Prisoner of the Iron Mask").

**VERY IMPORTANT PERSON** (Hoy es día de fuga). R.: Ken Annakin. A.: Jack Davies. G.: J. Davies y Henry Blyth. F.: Ernest Steward. CM.: James Bawden. M. y D.M.: Reg Owen. D.A.: Harry Pottle. MTJ.: Ralph Sheldon. A.R.: Clive Reed. S.: Stanley Fifeman, John Mitchell y Ken Cameron. V.: Vi Murray y Morris Angel. MQ.: Trevor Crole-Rees. PN.: Maud Onslow. CT.: Joy Mercer. TT.: Gil Kirk. AS.M.: Capitán M. F. D. Williams. I.: James Robertson Justice, Leslie Phillips, Stanley Baxter, Eric Sykes, Richard Wattis, Godfrey Winn, Colin Gordon, Joan Haythorne, Ronald Leigh Hunt, John Forrest, Jeremy Lloyd, Peter Myers, John Ringham, Norman Bird, John Le Mesurier, Ronnie Stevens, Vincent Ball, Ed Devereaux, Hugo de Vernier, Ian R. Parsons, John Herrington, Nancy Nevinnson, Heidi Erich, Brian Oulton. PR.: Julian Wintle y Leslie Parkyn. PA.: Independent Artists Pict. DST.: RANK. O.: G. Breña, 1961. F.E.: 4.7. S.E.: Hindú. D.O.: 98'. DR.: 95'. C.: s/r.

**VU DU PONT/A VIEW FROM THE BRIDGE** (Panorama desde el puente). R.: Sydney Lumet. A.: obra teatral de Arthur Miller. G.: Norman Rosten. F.: Michel Kelber. M.: Maurice Leroux. D.A.: Jacques Saulnier. MTJ.: Françoise Javet. A.R.: Dossia Mage. S.: Jo de Bretagne. I.: Raf Vallone, Jean Sorel, Maureen Stapleton, Carol Lawrence, Raymond Pellegrin, Morris Carnovsky, Harvey Lembeck, Mickey Knox, Vincent Gardenia, Frank Campanella. PR.: Paul Graetz. J.PR.: Julien Rivière. PA.: Trascontinental. DST.: PARAMOUNT. O.: Francia/EE.UU., 1961. F.E.: 23.8. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: Francia: 117'. EE.UU.: 110'. DR.: 114'. C.: proh. men. 14 a. e inc. men. 18 a. (Se exhibe versión en inglés). La obra teatral de A. Miller fue estrenada en el Coronet Theatre, de Broadway, el 29.9.55, era dirigida por Martin Ritt e interpretada por: Van Heflin (Vallone), Eileen Heckart (Stapleton), Richard Davalos (Sorel), Gloria Marlowe (Lawrence) y J. Carrol Naish (Carnovsky).

Es una transcripción fidedigna de la pieza teatral homónima de Arthur Miller. Esta fidelidad de Sidney Lumet hacia el original provoca que no explote las posibilidades del material cinematográfico en cuanto a la vitalización del drama pasional y enfermizo del personaje central. No obstante, la cinta, merced a la gran corrección de la dirección y la excelente labor de los actores, conserva y transmite la fuerza, el impulso y el "climax" trágico de la notable obra de Miller. Ten es así que éste ha dicho: "Es ésta la primera versión que se haya realizado de una de mis obras, cuyo rodaje he podido observar sin resentimientos ni decepciones". F. P.

**WHISTLE DOWN THE WIND** (Mientras sopla el viento). Ver Ficha Técnica en el Nº 10/11, pág. 54. Datos Complementarios: DST.: RANK. F.E.: 2.8. S.E.: Monumental, Los Angeles, T. Coliseo, G. Norte, G. Savoy y G. Rivadavia. D.O.: 99'. DR.: 90'. C.: s/r.

**ZORNIGEN JUNGEN MANNER, Die** (Vidas sin ilusiones). R.: Wolf Rilla. A. y G.: Will Berthold. F.: Heinz Schnackertz. M.: Rolf Wilhelm. D.A.: Bruno Monden y Franz Bi. MTJ.: Inge Taschner. I.: Hansjörg Felmy, Horst Frank, Joachim Fuchsberger, Dawn Addams, Gisela Tantau, Hans Nielsen, Armin Dahl, Hans Quest, Irene Mann, Johns Andersson, Gisela Asteroth, Horst Goblentzer, Ernst Falkenberg, Claus Hellmond, Karin Heske, Martin Hirth, Wolfgang Jensen, Katherina Schmitt, Paul Weber, Alwin Woesthoff, Henry Zschoppa. PR.: Franz Seitz. PA.: F. Seitz-Filmproduktion. DST.: IMPERIAL. O.: Alemania Occid., 1960. F.E.: 9.8. S.E.: Monumental y T. Coliseo. D.O.: 88'. DR.: 82'. C.: proh. men. 18 a.

# FOTONCE

## CREDITOS DESCUENTOS

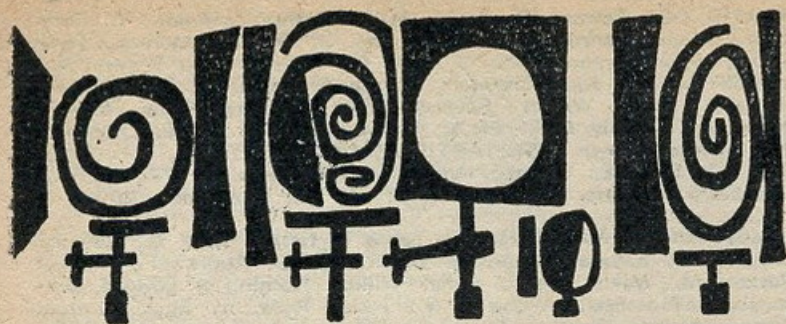
Grabadores Sony, Geloso, Philips  
Laboratorio de color y blanco y negro

Filmadoras de 8 y 16 mm.  
Proyectores de 8 mm.  
Cámaras de 35 mm.  
Proyectores de slides.  
Trípodes y accesorios.

JACK TUCMANIAN

LARREA 371  
tel. 48 - 5553





## REPOSICIONES

**ALEKSANDR NEVSKIJ (Alejandro Nevsky).** R.: Sergio M. Eisenstein. A. y G.: S. M. Eisenstein y Piotr Paylenko. F.: Eduard Tissé. F. 2a. U.: S. Uralov. CM.: A. Astafiev y N. Bolhakov. M.: Serghej Prokofiev. CN.: S. Prokofiev y Vladimir Lugovskij. D.A.: Isaac Spinel. MTJ.: S. M. Eisenstein y Fira Tobak. D.2a.U.: D. Vasiliev. A.R.: Boris Ivanov y Nikolai Maslov. S.: V. Bogdankevich, B. Volskij y V. Popov. V.: I. Lamanov, I. Makarov, según diseños de S. M. Eisenstein y K. Yeliseyev. AS.HIST.: Prof. A. Arzichovskov. AS.MIL.: K. Kalmykov. AS.ACTORES: Elena Telesceva. I.: Nikolai Cherkasov, Aleksandr Abrikosov, Nikolai Ojlopov, Dimitri Orlov, Varvara Massalitinova, Vera Ivasheva, Anna Danilova, Vasilij Novikov, Nikolai Arskij, Serghej Blinnikov, Ivan Lagutin, Vladimir Ersicov, N. Vitovtov, A. Gulkovskij, Lev Fenin, Naum Rogozhin, Ljan-Kun, I. Klinkvin, P. Pasckov, L. Indov, N. Aparin. PA.: Mosfilm DST.: TERRA. O.: U.R.S.S., 1938. F.E.: 19.9.40. S.E.: Broadway. F.R.: 6.9.62. S.R.: Paramount. DR.: 85'. C.: s/r. (Actualmente distribuye ARTKINO, siendo esta, la única copia completa del film exhibida en el país, con una duración de 117')

**BALLON ROUGE, Le (El globo rojo).** R.: A. y G.: Albert Lamorisse. F.: Edmond Séchan (Eastmanc.). M.: Maurice Le Roux. MTJ.: Pierre Gillette. S.: Pierre Vuillemin. I.: Pascal y Sabine Lamorisse, Michel Pezin, Georges Sellier, Vladimir Popov, René Marion, Paul Parey. PA.: Films Montsouris. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1956. F.E.: 14.11.56. S.E.: Ideal, Premier, Roca, Pueyrredón y otros. F.R.: 3.7.62. S.R.: Trocadero, G. Splendid, Fénix, Medrano y Moreno. DR.: 35'. C.: s/r. (Este film obtuvo el premio Louis Delluc).

**BLACK SHIELD OF FALWORTH, The (El escudo negro).** R.: Rudolph Maté. A.: novela "Hombres de hierro", de Howard Pyle. G.: Oscar Brodney. D.DL.: Joan Hathaway. F.: Irving Glassberg (Cinemasc. y Technic.). M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzen y Richard Riedel. DC.: Russell Gausman y Oliver Emmert. MTJ.: Edward Curtiss. A.R.: Tom Shaw y Terry Wilson. S.: Leslie Carey y Joe Lapis. V.: Rosemary Odell. MQ.: Bud Westmore. PN.: Joan St. Oegger. I.: Tony Curtis, Janet Leigh, David Farrar, Barbara Rush, Herbert Marshall, Torin Thatcher, Daniel O'Herlihy, Rhys Williams, Ian Keith, Craig Hill, Patrick O'Neal. PR.: Robert Arthur y Marshall Tucker. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1953. F.E.: 1.11.55. S.E.: Metropolitan. F.R.: 13.9.62. S.R.: Metropol. DR.: 100'. C.: s/r.

**BLAZING FOREST (Lenguas de fuego).** R.: Edward Ludwig. A. y G.: Lewis R. Foster y Winston Miller. F.: Lionel Lindon (Technic.). F.E.: Alex Weldon. CL.: Richard Mueller. M.: Lucien Caillat. DC.: Alfred Kegerris. MTJ.: Howard Smith. A.R.: Lewis Creber. S.: Harold Lewis y Gene Garvin. V.: Charles Keehne y Adele Parmenter. PN.: Kay Shea. I.: John Payne, William Demarest, Agnes Moorehead, Richard Arlen, Susan Morrow, Roscoe Ates, Lynne Roberts, Walter Reed, E. Mitchell. PR.: William Pine y William Thomas. PA.: Pine-Thomas. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1952. F.E.: 22.11.56. S.E.: Paris. F.R.: 13.8. S.R.: Electric. D.O. y DR.: 90'. C.: s/r (Distribuye DOUGLAS).

**BLOOD ON THE SUN (Sangre sobre el sol).** R.: Frank Lloyd. G.: Lester Cole. M.: Miklos Rosza. MTJ.: Truman K. Wood y Walter Hannemann. I.: James Cagney, Sylvia Sidney, Robert Armstrong, Wallace Ford. O.: EE. UU., 1945. F.E.: 23.8.45. S. E.: Opera. F.R.: 26.7. S.R.: Metropol. PR.: William Cagney. DST.: ARTISTAS UNIDOS. DR.: 94'. C.: s/r. (Distribuye ATLAS).

**CAPTAIN LIGHTFOOT (El patriota).** R.: Douglas Sirk. A. y G.: W. R. Burnett y Oscar Brodney. F.: Irving Glassberg (Cinemasc. y Technic.). SPV.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzen y Eric Orbom. DC.: Russell Gausman y Oliver Emmert. MTJ.: Frank Gross. A.R.: John Sherwood. S.: Leslie Carey y Glenn Anderson. V.: Bill Thomas. MQ.: Bud Westmore. PN.: Joan St. Oegger. I.: Rock Hudson, Barbara Rush, Morron, Kathleen, Ryan, Finlay Currie, Dennis O'Dea, Jeffrey Toone, Shay O' Gorman, Robert Bernal, Nigel Fitzgerald, Chris Casson, James Devlin, Kenneth Mac Donald. PR.: Ross Hunter. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1954. F.E.: 10.4.56. S.E.: Metropolitan y Roca. F.R.: 23.7.62. S.R.: S. Lavalle. DR.: 92'. C.: s/r.

**CARBINE WILLIAMS (Mi padre fue criminal).** R.: Richard Thorpe. A. y G.: Arthur Cohn. F.: William C. Mellor. M.: Conrad Salinger. D.A.: Cedric Gibbons y Eddie Imazu. DC.: Edwin Willis y Ralph Hurst. E.E.: Arnold Gillespie y Warren Newcombe. MTJ.: Newell Kimlin. S.: Douglas Shearer. V.: Walter Plunkett. MO.: William Tuttle. PN.: Sidney Guilaroff. I.: James Stewart, Wendell Corey, Jean Hagen, Carl Benton Reid, Paul Stewart, Otto Hulett, Rhys Williams, Herbert Heyes, James Arness. PR.: Armand Deutsch. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1952. F.E.: 1.9.54. S.E.: Astor. F.R.: 23.8. S.R.: Metropol, Callao, Constitución, Cuyo y G. Córdoba. DR.: 95'. C.: proh. men. 14 a. (Actualmente distribuye ARAUCANIA).

**COMANCHE (idem).** R.: George Sherman. A. y PR.: Carl. Krueger. G.: C. Krueger y Bobbie Sierks. F.: George Stahl Jr. (Cinemasc. y Deluxec.). M.: Herschel Burke Gilbert. CN.: "Un hombre no vale más que su palabra". DC.: naturales. MTJ.: Charles Kimball. A.R.: Boyd Stockman. I.: Dana Andrews, Linda Cristal, Kent Smith, Nestor Paiva, Henry Brandon, John Littel, Reed Sherman, Stacy Harris, Lowell Gilmore, Mike Mazurki. PR.A.: Henry Spitz. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1956. F.E.: 12.11.56. S.E.: Arizona y Dilecto. F.R.: 14.8.62. S.R.: Sarmiento, Callao, R. Indarte y Gral. Belgrano. D.O. y DR.: 87'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Durango, México).

**CROOKED CIRCLE, The (El ring de la muerte).** R.: Joe Kane. A. y G.: Jack Townley. F.: Jack Marta (Naturama). M.: Gerald Roberts. D.A.: Ralph Oberg. DC.: John Mac. Carthy Jr. MTJ.: Fred Knudtson. A.R.: Leonard Kunody. S.: Dick Tyler Sr. V.: Alexis Davidoff. MQ.: Bob Mark. AS.TEC.: Mushy Callahan. I.: John Smith, Fay Spain, Steve Brodie, Don Kelly, Robert Armstrong, John Doucette, Philip Van Zandt, Richard Karlan, Bob Swan, Don Haggerty, Peter Mamakos. PR.: Rudy Ralston. PA.: Republic. DST.: IMPERIAL. O.: EE.UU., 1957. F.E.: 30.9.59 S.E.: Metropol F.R.: 2.8.62. S.R.: Electric. DR.: 78'. C.: inc. men. 14 a.

**DEVIL'S DOORWAY (La puerta del diablo).** R.: Anthony Mann. A. y G.: Guy Trosper. F.: John Alton. E.E.: Arnold Gillespie. M.: Daniele Amfitheatrof. D.A.: Gedric Gibbons y Leonid Vasion. DC.: Edwin Willis y Alfred Spencer. MTJ.: Conrad Nervig. S.: Douglas Shearer. V.: Walter Plunkett. MQ.: Jack Dawn. PN.: Sidney Guilaroff. I.: Robert Taylor, Louis Calhern, Paula Raymond, Marshall Thompson, James Mitchell, Edgar Buchanan, Spring Byington, Rhys Williams, James Millacan. PR.: Nicholas Nayfack. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1950. F.E.: 24.6.52. S.E.: G. Palace y Gaumont. F.R.: 23.8.62. S.R.: Metropol, Callao, Constitución, Cuyo y G. Córdoba. DR.: 81'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye ARAUCANIA).

**FLYING TIGERS (Tigres voladores).** R.: David Miller. M.: Victor Young. I.: John Wayne, Tom Neal, John Carroll, Ana Lee, Paul Kent, Gordon Jones, Mae Clarke Addison Richards, Edmund Mac Donald, Bill Shirley, Malcom "Bud" McTaggart, David Bruce, Chester Gan, Gregg Barton, James Dodd, John James. PR.: Edmond Granger. PA. y DST.: REPUBLIC. F.E.: 25.8.43 S.E.: Monumental. F.R.: 2.8.62. S.R.: Metropol. DR.: 94'. C.: s/r. O.: EE.UU., 1942. (En la actualidad distribuye IMPERIAL).

**GREAT JEWEL ROBBERY, The (El ladrón fantasma).** R.: Peter Godfrey. A. y G.: Borden Chase. F.: Sid Hickox. M.: William Lava. D.A.: S. Fleischer DC.: G. W. Bernstein. MTJ.: Frank Magee. S.: L. G. Hewitt. I.: David Brian, Marjorie Reynolds, John Archer. PR.: Bryan Foy. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1950. F.E.: 14.8.52. S.E.: Normandie. F.R.: 7.8.62. S.R.: Electric. DR.: 90'. C.: inc. men. 18 a.

**HELEN MORGAN STORY (Sufrir es mi destino).** R.: Michael Curtiz. A. y G.: Oscar Saul, Dean Riesner, Stephen Longstreet y Nelson Gidding. SPV.D.: Norman Stuart. F.: Ted McCord (Cinemasc.). CN.: Gogi Grant. CR.: Le Roy Prinz. CO.: Charles Henderson. D.A.: John Beckman. DC.: Howard Bristol. MTJ.: Frank Bracht. A.R.: Paul Helmick. S.: Francis Scheid y Dolph Thomas. V.: Howard Shoup. MQ.: Gordon Bau. I.: Ann Blyth, Paul Newman, Richard Carlson, Gene Evans, Alan King, Cara Williams, Virginia Vincent, Walter Woolf King, Dorothy Green, Ed Platt, Warren Douglas, Sammy White, Peggy de Castro, Cheri De Castro, Babette De Castro, Jimmy Mc Hugh, Rudy Vallee, Walter Winchell. PR.: Martin Rackin. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1957. F.E.: 9.6.58. S.E.: Normandie y Premier. F.R.: 7.8.62. S.R.: Electric. DR.: 118'. C.: s/r.

**MARCHANDS DE FILLES (Mercaderes de mujeres).** R.: A., G. y D.: Maurice Cloche. F.: Jacques Mercanton. B.: G. Magenta. D. A.: Raymond Nègre MTJ.: Franchette Mazin. I.: Georges Marchal, Agnès Laurent, Daniela Rocca, Saró Urzi, Renée Cosima, Richard Winckler, Roger Duchesne, Pascale Roberts, Evelyne Dandry, Robert Porte, Jacques Dynam, Florence Arnaud, L. Aubertin, Anne-Marie Mersen, Catherine Romane, Claude Cervat, Georges Lycan, Henri Huet, Jorge Matthews, Roger Coggio, Clément Harari, Pierre Massimi. PR.: Robert de Nesle. PA.: C.F.P.C. DST.: D. GOLDBERG. O.: Francia, 1957. F.E.: 27.11.58. S.E.: Sarmiento, Callao, P. del Cine y R. Indarte. F.R.: 19.9.62. S.R.: Electric. DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a. (En la actualidad distribuye ESTRELLA).

**NOTRE DAME DE PARIS/IDEM (El jorobado de Notre Dame).** R.: Jean Delannoy. A.: novela homónima de Victor Hugo. G. y D.: Jean Aurenche y Jacques Prévert. F.: Michel Kelber (Cinemasc. y Eastmanc.). M.: Georges Auric. D.A.: René Renoux. I.: Gina Lollobrigida, Anthony Quinn, Jean Danet, Alain Cuny, Daniele Dumont, Jean Tissier, Maurice Sarfati, Valentine Tessier, Robert Hirsch, Philippe Clay, Piéral, Jacques Hilling. PR.: Robert y Raymond Hakim. DST.: GUARANTEED. O.: Francia/Italia 1956, PA.: Paris Film/Panitalia. F.E.: 17.4.57. S.E.: G. Rex, Hindú, Gaumont, G. Norte y Gral Paz. F.R.: 6.8.62. S.R.: S. Lavalle. DR.: 102'. C.: s/r.

**PRINCE AND THE SHOWGIRL, The (El príncipe y la corista).** R. y PR.A.: Laurence Olivier. A., G. y D.: Terence Rattigan, basado en su obra teatral "The Sleeping Prince". F.: Jack Cardiff (Tecnica.). M. y D.M.: Richard Addinsell. CN.: "I Found a Dream", por M. Monroe. D.A.: Carmen Dillon. MTJ.: Jack Harris. V.: Roger Furse. I.: L. Olivier, Marilyn Monroe, Sybil Thorndike, Richard Wattis, Jeremy Spenser, Esmond Knight, Paul Hardwick, Rosamund Greenwood, Aubrey Dexter, Maxine Audley, Harold Goodwin, Andrea Malandrinos, Jean Kent, Daphne Anderson, Gillian Owen, Vera Day, Margot Lister, Charles Victor, David Horne, Denis Edwards, Gladys Hanson. PR.: M. Monroe. DST.: WARNER BROS. O.: G. Bretaña, 1957. F.E.: 8.7.58. S.E.: Opera, Metropolitan y Premier. F.R.: 8.8.62. S.R.: G. Norte. DR.: 119'. C.: s/r. (Filmada en G. Bretaña).



**RAINMAKER The (El farsante).** R.: Joseph Anthony. A. y G.: Richard Nash, sobre su obra teatral homónima. F.: Charles Lang Jr. (Vistav. y Technic.). M.: Alex North. D.A.: Hal Pereira y Walter Tyler. MTJ.: Warren Low. I.: Katharine Hepburn, Burt Lancaster, Wendell Corey, Lloyd Bridges, Earl Holliman, Cameron Prud'homme, Yvonne Lime, Wallace Ford, PR.: Hal B. Wallis. PA.: DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1956. F.E.: 10.10.57. S.E.: Monumental. F.R.: 10.9.62. S.R.: S. Lavallo. DR.: 117'. C.: s/r.

**REAR WINDOW (La ventana indiscreta).** R. y PR.: Alfred Hitchcock. A.: novela de Cornell Woolrich. G.: John Michael Hayes. F.: Robert Burks (Technic.). M.: Franz Waxman. D.A.: Hal Pereira y J. Mc. Millan Johnson. DC.: Sam Comer y Ray Moyer. MTJ.: George Tomasini. I.: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Raymond Burr, Thelma Ritter, Judith Evelyn, Georgine Darcy, Sara Berner, Frank Cady, Ross Bagdasarian, Rand Harper, Irene Winston, Harris Davenport, Jesslyn Fax, Marla English, Kathryn Grandstaff, Alan Lee, Anthony Warde, Benny Bartlett, Fred Graham, Harry Landers, Edwin Parker, Dick Simmons, Iphigenie Castiglioni, Len Hendry, Mike Mahoney, A. Hitchcock. PA.: y DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 1.9.55. S.E.: Florida y Gaumont. F.R.: 18.9.62. S.R.: Trocadero. DR.: 110'. C.: inc. men. 14 a.

**RIVER OF NO RETURN (Almas perdidas).** R.: Otto Preminger. A.: cuento de Louis Lantz. G.: Frank Fenton. F.: Joseph La Shelle (Cinemasc. y Technic.). E.F.: Ray Kellogg. CL.: Leonard Doss. M.: Cyril Mockridge. D.M.: Lionel Newman. CR.: Jack Cole. CN.: "The River of No Return"; "I'm Gonna File My Claim"; "One Silver Dollar" y "Down in the Meadow" de Ken Darby y Lionel Newman, por M. Monroe. CO.: Ken Darby. OR.: Edward B. Powell. D.A.: Lyle Wheeler y Addison Hehr. DC.: Walter M. Scott y Chester Bayhi. MTJ.: Louis Loeffler. AR.: Paul Helmick. S.: Bernard Freericks y Roger Heman. V.: Charles Le Maire y Travilla. MQ.: Ben Nye. I.: Marilyn Monroe, Robert Mitchum, Rory Calhoun, Tommy Rettig, Murvyn Vye, Douglas Spencer, Ed. Hinton, Don Beddoe, Claire Andre, Jack Mather, Edmund Cobb, Will Wright, Jarma Lewis, Hal Baylor. PR.: Stanley Rubin. PA.: y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 22.3.56. S.E.: Florida y Gaumont. F.R.: 20.8.62. S.R.: Renacimiento. D.O. y DR.: 91'. C.: s/r. (Filmada en Jasper —Alberta— Canadá).

**SAN ANTONIO (Misión de venganza).** R.: Joe Kane. A.: novela "The Golden Herd" de Curt Carroll. I.: Rod Cameron, Arleen Whelan, Forrest Tucker, Katy Jurado. PR.: Herbert Yates. PA.: y DST.: REPUBLIC. O.: EE. UU., 1953. F.E.: 31.3.55. S.E.: Electric. F.R.: 6.9.62. S.R.: Metropol. DR.: 90'. C.: s/r. (Distribuye IMPERIAL).

**SEVEN YEAR ITCH, The (La comenón del séptimo año).** R. y PR.: Billy Wilder. A.: comedia homónima de George Axelrod. G.: B. Wilder y G. Axelrod. F.: Milton Krasner (Cinemasc. y Deluxec.). E.F.: Ray Kellogg. CL.: Leonard Doss. M. y D.M.: Alfred Newman —se intercala el Concierto Nº 2 para piano de Rachmaninoff—. OR.: Edward B. Powell. D.A.: Lyle Wheeler y George Davis. DC.: Walter M. Scott y Stuart A. Reiss. MTJ.: Hugh S. Fowler. AR.: Joseph Rickards. S.: E. Clayton Ward y Harry M. Leonard. V.: Charles Le Maire y Travilla. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. TT.: Saul Bass. I.: Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyn Keyes, Sonny Tufts, Robert Strauss, Marguerite Chapman, Victor Moore, Donald McBride, Carolyn Jones, Doro Merande, Roxanne, Butch Bernard, Dorothy Ford. PR.A.: Charles K. Feldman. PA.: y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1955. F.E.: 31.10.56. S.E.: Iguazú. F.R.: 8.8.62. S.R.: Arizona DR.: 104'. C.: s/r.

**SOME LIKE IT HOT (Una Eva y dos Adanes).** R. y PR.: Billy Wilder. A.: R. Thoren y M. Logan. G.: B. Wilder, I. A. L. Diamond y Doan Harrison. F.: Charles Lang Jr. M.: Adolph Deutsch. SPV.M.: Matty Malneck. CN.: "Runnin' Wild"; "I'm Thru with Love"; "I Wanna Be Loved by You", por M. Monroe. D.A.: Ted

Haworth DC.: Edward G. Boyle. MTJ.: Arthur Schmidt. V.: Orry Kelly, y Bert Henrikson. S.: Fred Lau. I.: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe Brown, Nehemiah Persoff, Joan Shawlee, George Stone, Dave Barry, Mike Mazurki, Harry Wilson, Beverly Hills, Barbara Drew, Edward Robinson Jr., Billy Gray. PR.A.: D. Harrison e I. A. L. Diamond. PA.: Ashton-Mirisch. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 27.8.59. S.E.: Iguazú, Hindú, Los Angeles, G. Norte. F.R.: 20.9.62. S.R.: París. D.O.: 123'. DR.: 118'. C.: proh. men. 18 a.

**SOMETHING OF VALUE (Sangre sobre la tierra).** R. y G.: Richard Brooks. A.: novela homónima de Robert C. Ruark. F.: Russell Harlan. M.: Miklos Rosza. D.A.: William Horning y Edward Carfagno. MTJ.: Ferris Webster. V.: Helen Rose. I.: Rock Hudson, Dana Wynter, Wendy Hiller, Sidney Poitier, Juana Hernández, William Marshall, Robert Beatty, Walter Fitzgerald, Michael Pate, Jean Dixon, Ken Renard, Samadu Jackson, Frederick C'Neal, John Akar. PR.: Pandro S. Berman. PA.: y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1957. F.E.: 17.10.57. S.E.: Metro, Opera, Metropolitan, Pueyrredón, Roca y Argos. F.R.: 27.8.62. S.R.: S. Lavallo. DR.: 113'. C.: s/r. (Presentada en el Festival de Venecia, 1957).

**SPELLBOUND (Cuéntame tu vida).** R.: Alfred Hitchcock. A.: novela "The House of Dr. Edwardes", de Francis Beeding, Hilary St. George Saunders y John Palmer. AD.: Angus Mc. Phail. G.: Ben Hecht. F.: George Barnes. M.: Miklos Rosza. D.A.: James Basevi y John Ewing. MTJ.: William Ziegler. V.: Howard Greer. Secuencia del sueño: Salvador Dalí. EST.: Selznick Int. I.: Ingrid Bergman, Gregory Peck, Rhonda Fleming, Leo G. Carroll, Michael Chekhov, Jean Acker, Donald Curtis, John Emery, Norman Lloyd, Steven Geray, Paul Harvey, Erskine Sandford, Victor Kilian, Wallace Ford, Bill Goodwin, Dave Willock, Janet Scott, Regis Toomey, Addison Richards, Art Baker, George Meades. PR.: David O. Selznick. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1945. F.E.: 23.5.46. S.E.: Opera. F.R.: 11.7.62. S.R.: Iguazú. DR.: 111'. C.: inc. men. 14 a. (Es distribuido, en su reposición, por ASTOR. Cuando su estreno la calificación era "Sin restricciones").

**SPIRAL STAIRCASE, The (La escalera de caracol).** R.: Robert Siodmack. A.: novela "Some Must Watch", de Ethel Lina White. G.: Mel Dinelli. F.: Nick Musuraca. D.A.: Albert S. D'Agostino y Jack Okey. MTJ.: Harry Marker. I.: Dorothy Mc. Guire, George Brent, Ethel Barrymore, Kent Smith, Rhonda Fleming, Sara Allgood, Elsa Lanchester, James Bell, Gordon Oliver, Rhys Williams. PR.: Dore Schary. PA. y DST.: R. K. O. O.: EE. UU., 1945/6. F.E.: 31.5.46. S.E.: Ocean. F.R.: 19.9.62. S.R.: Hindú. DR.: 82'. C.: inc. men. 14 a. (Actualmente distribuye ASTOR).

**SPOILERS OF THE FOREST (Furia en el bosque).** R.: Joe Kane. A. y G.: Bruce Manning. F.: Jack Marta (Naturama y Trucolor). M.: Gordon Roberts. D.A.: Frank Arrigo. MTJ.: Richard Van Enger. I.: Rod Cameron, Vera Hruba Ralston, Ray Collins, Hillary Brooke, Edgar Buchanan, Carl Benton Reid, Sheila Bromley, Angela Green, Hank Worden. PA.: Republic. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU., 1957. F.E.: 10.6.59. S.E.: Arizona. F.R.: 3.9.62. S.R.: S. Lavallo. DR.: 68'. C.: s/r.

**WORUBER MAN NICHT SPRICHT (De lo que uno se habla).** R.: Wolfgang Glück. A. y G.: Ilse Lotz-Dupont, sobre idea de Dieter Fritko. F.: Walter Riml. CM.: Günter Grimm. M.: Rudolf Perak. D.A.: Curt Stallmach y Heinz Gieseke. MTJ.: Walter Fredersdorf. AR.: Ilona Juranyi. S.: Heinz Terworth. V.: Margot Kohlshain. MQ.: Karl Hanoszek y Susi Krause. AS.MED.: Dr. Grantly Dick-Read. I.: Antje Geerk, Haus Söhnker, Karin Dor, Friedrich Domin, Albrecht Rueprecht, Evelyn Bey, Peter Vogel, Johanna König, Rolf Pinegger, Armin Dahlen, Ruth Kappelsberger, Harald Maresch. PR.: Adolf Rosen. PA.: Neubach-Fritko. DST.: D. GOLDBERG. O.: Alemania Occid., 1958. F.E.: 17.3.60. S.E.: Renacimiento. F.R.: 19.9.62. S.R.: Electric. D.O.: y DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a. (En la actualidad distribuye ESTRELLA).

## LOS QUE PASARON

por HECTOR VENA y Juan C. Bosetti

**TIEMPO DE CINE** hace llegar cada año a sus lectores, esta sección, en la que da cuenta de las figuras vinculadas al séptimo arte fallecidas en el curso del mismo. No es más que una recordación, muy pequeña, de todas aquellas personas, que de una u otra forma, han contribuido al desarrollo del cine como arte, ciencia, o simplemente como industria.

**AGUDO, RICARDO:** Cameraman del cine argentino desaparecido trágicamente mientras filmaba una escena —el paso de un tren— que le provocó la muerte durante el rodaje del film de Bardem *Los inocentes*. Desapareció a la edad de 43 años cuando se le iba reconociendo, en una industria áspere como la cinematográfica, sus relevantes cualidades. Su deceso se produjo en el mes de octubre.

**ATES, ROSCOE:** Actor cómico y característico estadounidense, nacido en 1895. De joven padecía de un defecto vocal que le provocaba una especie de balbuceo; esto, que para otros podía ser un impedimento, fue su ar-

ma para triunfar. Luego de un exitoso paso por el "vaudeville" ingresó al cine en 1930 y se destacó en obras como *Cimarrón*, *El capitán Cautela*, junto a Victor Mature y dirigido por Richard Wallace, y últimamente se le vio en *El terror de las chicas*, dirigido por Jerry Lewis. Su especialidad era el papel de campesino bonachón. Falleció en marzo a la edad de 67 años.

**BEAVERS, LOUISE:** Actriz nacida en 1902. Se destacó siempre como la cocinera, planchadora o sirvienta de color de infinidad de film norteamericanos. En 1934 alcanzó su mayor éxito en el papel de la "tía Dalila" en *Imitación de la vida*. Posteriormente se dedicó a la televisión y sus actuaciones en cine fueron más espaciadas. Podemos recordarla en *La diosa*, de John Cromwell y últimamente en *Amor es juego prohibido* (1960). Falleció el pasado mes de octubre.

**BELL, REX:** Cowboy y actor del cine norteamericano. Nacido en Chicago el 16.10.1907

se destacó en numerosos "westerns" clase B. Se destaca de sus films uno realizado con John Ford en 1929, *Salute*. En 1931 se casó con Clara Bow y al poco tiempo se retiró del cine para dedicarse a la política, llegando a ser gobernador del Estado de Nevada. Falleció en el mes de julio.

**BENOIT, PIERRE:** Famoso escritor francés nacido en 1886. Sus novelas —Koenigsmark, La Atlántida— han sido traducidas a todos los idiomas del mundo. Ingresó en 1932 a la Academia Francesa. De sus novelas se han realizado varios films, no teniendo, eso sí, la misma suerte del original. Falleció en marzo.

**BORZAGE, FRANK:** Realizador y actor norteamericano nacido en Salt Lake City (Utah) el 23.4.1893. De joven se dedica al teatro como actor y encontrándose en gira por Los Angeles, escritura, en tal carácter, con Thomas Ince. Luego de una larga serie de films (1914/17), alterna la actuación con la dirección (1916/7) y se dedica desde esa última fecha a la dirección, salvo una actuación esporádica en 1922 (*Silent Shelby*). Se va afirmando como un realizador humano y amante de los temas sencillos y poco sofisticados. Junto con King Vidor detenta durante una década el cetro de Hollywood. Es



ganador por dos veces del "Oscar": en 1927, *El séptimo cielo*, con Charles Farrell y Janet Gaynor y en 1931 *Bad Girl*, con James Dunn y Sally Ellers. De su época de éxitos merecen destacarse: *Adiós a las armas* (1933), *Fueros humanos* (1933), *Sin el rugir del cañón* (1934), *Deseo* (1936), *La historia se hace de noche* (1937), *Tres camaradas* (1938). Al comenzar la guerra mundial su obra decae rápidamente; Hollywood no tiene tiempo para la poesía y lo cotidiano y filma una lista de películas olvidables, si se exceptúa la modesta y risueña *Las siete novias* (1942). Retirado en 1948 se reintegra al cine una década después. Fue una vuelta lamentable: *Muñequita China*, con Victor Mature. Realizó finalmente *El pescador de Galilea*. Falleció el 19.6.62.

**BRAGAGLIA, ARTURO:** hijo de uno de los primeros directores artísticos de la Cines, y hermano de Antón Giulio y Carlo Ludovico, ambos realizadores, había nacido en Frosinone el 7.1.1893. Apasionado fotógrafo, en 1911 ayudó a su hermano Antón Giulio a crear la llamada "fotodinámica", arte futurista, que pretendía fijar en la película la multiplicidad dinámica de la vida. En 1937 había debutado accidentalmente como actor en *Stassera alle 11*, de Oreste Biancoli. Desde 1939 se lo recuerda como brillante "machiettista" en más de un centenar de films, entre ellos *Magdalena o en conducta* (1940, De Sica), *Si yo fuese honesto* (1942, C. L. Bragaglia), *Cuatro pasos en las nubes* (1942, Blasetti), *La belleza del diablo* (1949, Clair), *Milagro en Milán* (1950, De Sica), *Bellísima* (1951, Visconti). Falleció en Roma el 21 de enero.

**CARDELLA, JOSE:** Este veterano compaginador, que se inició en Terra como jefe de expedición, trabajó en Efa durante toda la trayectoria de la misma, y posteriormente, en Mapol hasta la desaparición de esos estudios, para luego proseguir su labor en forma independiente. Efectuó el montaje de más de 60 films de diversos realizadores, entre ellos, 1942: *La maestra de los obreros*, *La novela de un joven pobre*, *Secuestro sensacional*, *La casa de los millones*; 1943: *Pasión imposible*, *Los sorpresos del divorcio*; 1944: *La danza de la fortuna*, *El deseo*; 1945: *Una mujer sin importancia*; 1946: *Un modelo de París*, *Un marido ideal*, *Tres millones y el amor*; 1948: *Pelota de trapo*, *Romance sin palabras*; 1949: *Fúlmine*; 1951: *Ritmo, sal y pimienta*, *Cosas de mujeres*; 1952: *Como yo no hay dos*; 1953: *Mercado negro*, *Una ventana a la vida*; 1954: *Torrente indiano*, *Los ojos llenos de amor*, *Barrio gris*; 1955: *La noche de Venus*, *Lo que le pasó a Reynoso*, *Ayer fue primavera*, *Edad difícil*; 1958, *Luces de candilejas*, *Alto Paraná*. En 1953 hizo el montaje de dos films en colaboración con Higinio Vecchione; fueron ellos *Fin de mes* y *¡Ue... paisano!* Falleció a los 54 años de edad.

**CIMARA, LUIGI:** Actor teatral y cinematográfico, había nacido en Roma el 19.7.1891. De familia aristocrática, estudió en la Escuela de Santa Cecilia con V. Marini. Debutó en 1912 en la compañía de Amadeo Chiantoni, y pasó luego a la de L. Borelli como genérico amoroso. En 1915 se incorporó en calidad de primer actor joven a la compañía de Tina Di Lorenzo, donde actuó hasta 1921. En ese año entró en el elenco de D. Niccodemi, donde con Vera Vergani formó una pareja famosísima. Posteriormente, y hasta 1955, trabajó como primer actor y cabeza de compañía junto a E. Merlini y S. Tofano, K. Palmer, L. Aldani y U. Menati, Anna Magnani, P. Borboni, G. Cellini y N. Pavese, Evi Maltagliati y C. Ninchi, A. Migliari, Lila Brignone, E. Calindri, S. Ferrari y L. Cortese, M. Bagni, V. Gioi y Gabriele Ferzetti. Trabajó también en la compañía Città di Milano y en el Piccolo Teatro di Milano, y en dos oportunidades (1937/38 y 1948) realizó giras por Sudamérica. Luigi Cimara representó en el teatro el tipo de amador inquietante, tan grato al público femenino de su época. En el cine, tanto mudo como sonoro, repitió su afortunado cliché teatral en más de 25 films; entre ellos *Pasión tzigana* (1915), *Elevazione* (1918), *La colpa vendida la colpa* (1919), *La telefonista* (1932, Malasomma), *Frutto acerbo* (1934, C. L. Bragaglia), *Re burlone* (1935), *L'aria del continente* (1936), *Primo amore* (1942), *Master Dolorosa* (1943), *Il fiore sotto gli occhi* (1944/45), *Adamo e Eva* (1950), *Otros tiempos* (1951, Blasetti), y *Cien años de amor* (1953). Actuó también en espectáculos revisteriles con Anna Magnani (1953/54), y en la TV italiana. Falleció en su ciudad natal el 26 de enero.

**COLONNA, GOLFIERO:** Productor italiano nacido en 1916. Se destacó por dos de sus films de ambientes exóticos *El último paraíso* y *Dissea Nuda*. Falleció en Amelia (Terni), el 11 de abril.

**CONTRERAS, ROSITA (Rosa Palumbo):** Actriz de larga actividad en nuestros escenarios, actuó también en cine junto a figuras señeras como Enrique Muñio, Elías Alippi, Orestes Caviglia, Enrique Santos Discépolo, Camila Quiroga, Ada Cornaro, Florencio Parravicini, María Esther Podestá, etc., en *Cadetes de San Martín*, *Melodías porteñas* y *Viento Norte*, en 1937, y en *Noches de Carnaval* y *La canción que tú cantabas*, en 1938. Falleció en Buenos Aires durante el mes de junio.

**COOP, FRANCO:** Actor teatral y cinematográfico italiano nacido en Nápoles el 27.9.1891. De noble origen, de joven se dedicó a la música. Debutó como actor teatral en 1916 en la compañía Di Lorenzo-Falconi. En 1921 ingresó al Teatro del Popolo di Roma y posteriormente, bajo la dirección de Lucio D'Ambra, al Teatro degli Italiani. Desde 1923 hasta 1928 actuó al lado de figuras como Camillo Pilotto, Ermete Zacconi, Lamberto Picasso, Lyda Borelli, etc. Se consagró definitivamente en la gira que las hermanas Gramatica realizaron en 1927/28. Actor cómico de jerarquía, no descuidó ningún aspecto de su especialidad, habiendo trabajado en los Spettacoli Zabum, revistas dirigidas por Mario Matteli, junto a De Sica, Rissone, etc. Su carrera de actor cinematográfico se inició con el sonoro, en *Terra Madre* (1930). Actuó en más de 50 films, cumpliendo sus mejores actuaciones en *Carosello napoletano* (1953, Giannini) y en *El arte de acomodarse* (1954, Zampa). En TV puso de manifiesto su ductilidad artística interpretando a Gogol, Pirandello, Sardou. Falleció en Roma el 27 de marzo.

**CRISTINA, OLINTO:** Característico especialmente dotado para papeles cómicos, había nacido en Florencia el 5.2.1888, hijo del actor maltés Raffaello Cristina y de su mujer, la actriz Cesira Sabatini. Luego de una variada actividad en la escena con numerosas compañías de teatro y revisteriles, se dedicó al doblaje, además de la radio y el cine. Intervino, entre otros films, en *Lo squadrone bianco* (1936), *Scarpe grosse* (1940), *Caravaggio* (1941), *Años difíciles* (1948), etc.

**CUNY, LOUIS:** Realizador francés nacido en París el 24.11.1907. Arquitecto y decorador, en 1936 fundó su propia productora, la Celia-Films, de la que fue también director artístico. Realizó numerosos cortometrajes, artísticos y sobre ballets, obteniendo con ellos varios premios internacionales. Los más importantes son *La voie triomphale* (1936), su primera obra, *La grande couture parisienne* (1937), *Le violon* (1938), *Hommage a Georges Bizet* (1943), *Fiesta* (1955). En 1943 comenzó, aunque sin mayor éxito, la producción de largometrajes, ocupándose en algunos de ellos, no solo de la producción y realización, sino también de los diálogos y guiones. Pueden citarse *Mermoz* (1943), *Le beau voyage* (1947), *Plume au vent* (1953). Falleció en Cannes el 27 de julio.

**CURTIZ, MICHAEL:** Director cinematográfico húngaro-americano, nacido en Budapest el 24.12.1888. En 1906 debutó como actor en el Teatro Nacional Húngaro, pero el cine era su vocación y se dirigió a Dinamarca, donde consiguió empleo en la "Nordisk", en esos momentos la productora europea más importante. Al estallar la primera guerra se incorpora a los ejércitos austríacos. Luego de destacarse como director cinematográfico en Budapest, es llamado a Austria, filmando luego en Italia y Alemania. En 1926 debuta en Hollywood con *The Third Degree*, con Dolores Costello, a quien dirigirá constantemente por más de un lustro. Desarrolla casi toda su actividad en los estudios Warner, alternando con los de Paramount y realiza éxitos tales como *El capitán Blood* (1935), *La carga de la brigada ligera* (1936), *Cuatro hijas* (1938), *Angeles con caras sucias* (1938), *Las aventuras de Robin Hood* (1938), *El halcón de los mares* (1940), *El lobo del mar* (1940), *Triunfo supremo* (1942), *Casablanca* (1942), *El suplicio de una madre* (1945), *Noche y día* (1946), etc. Su obra luego del 50 se torna monótona y sin destello creador. Su fuerte, el film de acción extraordinariamente realizado, no se concretará más. Gran artesano, dio a la Warner recaudaciones fabulo-

sas y a nuestra infancia cinematográfica recuerdos imborrables. Su nombre estará siempre asociado a los grandes éxitos de Errol Flynn y Olivia de Havilland. Este europeo, ganador con sus films de varios "Oscars" de Hollywood y cuyo verdadero nombre era Mihály Kertész, falleció en Hollywood el 10 de abril.

**DEL FRATE, RENATO:** Operador nacido en Roma el 21.11.1910. Debuta como jefe operador bajo las órdenes de Raffaello Matarazzo —1939— en *L'Albergo degli assenti* (1939). Desarrolla gran actividad en la época fascista y se destaca su labor en *Abuna Messias* (1939). Si bien era un hombre poseedor de una técnica firme no demostraba inspiración. Del gran cúmulo de sus films solamente puede recordarse *Mañana es demasiado tarde* (1949). De sus últimos trabajos podemos tener presente *El tesoro de Rommel* (1955). Falleció en su ciudad natal el 28.8.

**DEREN, MAYA:** Nombre que ha de significar poco al lector no especializado, pero, de gran difusión entre los cine-clubes y asociaciones similares. Fue considerada como precursora de la vanguardia experimental norteamericana. Dedicó toda su actividad a este tipo de films, que producía en forma independiente. En sus cortos tenía cabida —en forma bastante audaz— lo abstracto, psicológico y experimental. De su obra podemos recordar *Redes al atardecer*, *At Land*, *Meditation on Violence*. Desconocemos la fecha exacta de su muerte.

**DON NAPPY:** Realizador y argumentista cinematográfico cuyo verdadero nombre era Napoleón Duclout. En 1950 dirigió en colaboración con Fernando Bolín *Los Pérez García*, y ese mismo año dirigió solo *Captura recomendada*. Posteriormente dirigió en 1951: *Camino al crimen*; en 1952: *Mala gente*; en 1953: *El pecado más lindo del mundo*; y en 1954 realizó un film experimental en 3-D y Ferrnialcolor: *Buenos Aires en relieve*. Como argumentista, en colaboración con J. Saraceni y R. Harlan escribió el libro de *El susto que Pérez se llevó* (1940), y más tarde, en colaboración con Corma, los de *La importancia de ser ladrón* (1944), *Los hijos del otro* (1947), *Nace la libertad* (1949), *Captura recomendada*, *Camino al crimen*, *Mala gente* y *El pecado más lindo del mundo*. Había actuado también en TV y en radio. Dejó de existir el 11 de julio.

**EISLER, HANS:** Músico alemán, nacido en 1898. Tuvo dos fuertes pasiones en su vida: su música y su posición política. Trabajó desde su juventud con el comediógrafo Bertolt Brecht y el realizador Joris Ivens. Anteriormente había estudiado música en Viena con el profesor Schoenberg, y fue, a su vez, profesor en Berlín, desde 1925 al 33. Debuta en el cine con Ivens —realizador holandés— en *Lluvia* (*Regen*, 1929). Se suman a este título otros, como *Nouvelle Terre* (1933) y *Borinage* (1934); colaboró asimismo con S. Dudow en *Kuhle Wampe* (1932), último film alemán manifiestamente izquierdista, antes del advenimiento de Hitler. Pasa a EE. UU. y realiza la música de *Los verdugos también mueren* (1943) y otras obras menos destacadas. Publica, en 1947, su libro sobre la composición musical en los films, obra valiosísima teniendo ese mismo año un serio incidente por su ideología —comunista— siendo deportado de los EE. UU. Vuelve a Europa y colabora en Francia en esa magnífica obra de Resnais que se llama *Noche y niebla* (1956). Su último largo metraje —que se conoce— es la colaboración en la versión cinematográfica de *Fidelio* de Beethoven, realizada en 1955 en Austria. Al fallecer —en septiembre— deja una gran cantidad de sinfonías, lieder, cantatas, etc.

**FAULKNER, WILLIAM:** Nacido en New Albany —Mississippi— el 23.9.1897, este escritor y esporádico guionista estadounidense fue considerado como el más grande de los novelistas de su país, habiendo obtenido en 1949 el premio Nobel de literatura y el premio Pulitzer de periodismo. Fue un activo colaborador de Howard Hawks y resolvió su modo de colaborar y enfrentar a Hollywood. Una vez vendidas sus novelas a los productores se desinteresaba por ellas, pero, como libretista gozaba de amplia libertad. De sus libretos podemos destacar: *El camino de la gloria* (1936), *Tener y no tener* (1945) y *Tierra de faraones* (1955). Su novela *Sanctuary* fue filmada dos veces en 1955 con el



nombre **The Story of Temple Drake**, por Richard Stephens, y en 1961 con el nombre **Sanctuary** (Santuario), por Tony Richardson. En 1949, Clarence Brown filmó su novela **Intruder in the Dust**, y en 1957 Douglas Sirk realizó **The Tarnished Angels** (Los diablos del aire), pero en todos los casos con muy poca fortuna. De su material literario se destaca, además, **El sonido y la furia** (**The Sound and the Fury**), llevada al cine por Martin Ritt, **Sartoris**, **Luz de agosto**, **Palmeras salvajes**, **Absalón**, etc. Falleció en el mes de julio.

**FAZENDA, LOUISE:** En sus comienzos dama joven del cine norteamericano, posteriormente característica y cómica, nació en Lafayette —Indiana— el 17-6-1895. Estaba en el cine desde 1912, cuando firmó su primer contrato con la "Joker", pero logró notoriedad a partir de 1915 cuando ingresó a las huestes de la "Keystone". De su primera época se puede recordar **Quincy Adams Sawyer** (1922), con Lon Chaney Sr. y Barbara La Marr, **The Lady of the Harem** (1926), de Raoul Walsh, con Greta Nissen; ya en el sonoro la vimos en **El arca de Noé** (1929) de Michael Curtiz, con Dolores Costello; **No, No, Nanette** (1930) de Clarence Badger; **Alicia en el país de las maravillas** (1933), de Norman Mc. Leod, con Charlotte Henry y Gary Cooper; **Wonder Bar**, de Lloyd Bacon, con Al Jolson y finalmente su última actuación **La solterona** (1939), de Edmund Goulding, con Bette Davis y George Brent. Desde 1927 se encontraba casada con el productor Hal B. Wallis. Falleció en Hollywood el 24 de abril.

**FERRARA, LUIGI:** Productor y director de los primeros tiempos del cine italiano. Nació en 1882, falleció el 14 de agosto en Nápoles.

**GALLEGO, JOSE:** Profesional de dilatada carrera, llegó a ser jefe de compaginación de los estudios San Miguel. Además, trabajó en General Belgrano y en estudios independientes. En 1946, en colaboración con Carcano, hizo el montaje de **Camino del infierno** y **La honra de los hombres**, y durante ese mismo año realizó solo el de **María Rosa**. Posteriormente, compaginó más de 40 films, entre ellos: 1947: **Romance musical**, **La cumparsita**; 1948: **Los secretos del buzón**, **La dama del collar**; 1949: **Historia del 900**; 1950: **La barra de la esquina**; 1951: **Buenos Aires, mi tierra querida**; 1952: **Si muero antes de despertar**, **No abras nunca esa puerta**, **La niña de fuego**; 1953: **La tía de Carlitos**; 1954: **Siete gritos en el mar**; 1955: **Ritmo, amor y picardía**, **La cigüeña dijo sí**; 1956: **De noche también se duerme**, **Pecadora**; 1958: **De Londres llegó un tutor**; 1959: **Nubes de humo**, **Angustia de un secreto**, **Aquello que amamos**. En 1948 realizó el montaje de **Pobre mi madre querida** en colaboración con Nicolás Proserpio.

**GIBSON, HOOT:** Actor-cowboy del cine norteamericano, nacido en Tekamah —Nebraska— el 21-7-1892. Hace sus primeras armas artísticas en Australia, en una opereta, luego se incorpora a un circo norteamericano en espectáculos ecuestres. Llega así a Hollywood en 1917 y debuta, como actor de reparto en **Straight shooting**, de Jack (John) Ford, quien en 1921 le da, siempre en los estudios Universal, el principal papel en **Action**. Se afirma cada vez más y compite con éxito ante Tom Mix y Ken Maynard, entre otros. Cuando el cine mudo llegaba a su fin ganaba 15.000 dólares semanales. Hizo cientos de películas retirándose prácticamente en 1938 a gozar de su hacienda y fortuna. Volvió esporádicamente del 38 al 44 en algunos films de clase "B" de la Monogram, junto con Ken Maynard y desde el 44 permanece inactivo hasta que últimamente colabora con dos realizadores amigos: John Ford, en **Marcha de valientes** (1959) y Lewis Milestone en **Once a la medianoche** (1960). Falleció en el mes de septiembre. Su verdadero nombre era Edward.

**GRAMÁTICA, IRMA:** Falleció en Florencia a la edad de 89 años. Actriz dramática nacida en Fiume el 25-11-1873, hermana mayor de Emma Gramática. Debuta en teatro siendo muy pequeña en compañías pueblerinas. Su verdadero debut en las tablas fue a los 14 años con Fedora, en la compañía de la Duse. Trabajó con todas las grandes figuras italianas, (Italia Vitaliani, Cesare Rossi, Emmanuel Zacconi), hasta 1901,

cuando formó su propia compañía con Talli y Calabresi, trabajando junto a ellos Ruggero Ruggeri. Consagrándose en 1904 con **La figlia di Jorio**. Conoció todos los halagos de su arte, haciendo giras de carácter mundial que le permitieron llegar en varias oportunidades a nuestro país. Debutó en cine, en 1934 con **Porto**, de Amleto Palermi. No ha trabajado en más de 15 películas, destacándose su labor en **Los desconocidos de San Marino** (1946). En 1951, con **Incontenible trágico**, de Mario Sequi, se retiró de la pantalla. Su deceso se produjo en el mes de noviembre.

**HAMILTON, PATRICK:** Dramaturgo inglés nacido en 1904. Su principal actividad eran las novelas policiales, siendo varias de ellas llevadas a la pantalla, destacándose la versión de Alfred Hitchcock de su novela **The Rope**, conocida como **Festín diabólico** (1948) y su drama policial victoriano **Angel Street**, del que se hicieron dos versiones ambas con el nombre original de **Gaslight**, una de Thorold Dickinson realizada en Gran Bretaña en 1940 y otra de George Cukor —EE. UU., 1944—, conociéndose esta última como **La luz que agoniza**. Falleció en el mes de septiembre.

**HORKHEIMER, HERBERT M.:** Nació en 1882 en los EE. UU., puede considerarse uno de los visionarios de Hollywood. Fue uno de los primeros productores independientes, fundado en 1910 los Balboa Studios. Falleció el 30 de abril.

**IBERT, JACQUES:** Músico parisino nacido el 15-8-1890. Considerado uno de los más importantes músicos franceses, gana en 1919 el Gran Premio de Roma y se le distingue preferentemente cuando realiza, sobre el poema de Oscar Wilde, **Balada de la Cárcel de Reading** Compone óperas, suites, ballets, etc. Llega al cine en 1931, en plena fama, acompañando a su amigo Duvivier, con **Les cinq gentlemen maudits**. Colabora además en **Gólgota** (1934) y **La carreta fantasma** (1939), con el propio Duvivier, además de trabajar con otros realizadores. Pero sus éxitos fueron **Don Quijote** (1933), de Pabst y **Macbeth** (1948), de Orson Welles. En 1956 Gene Kelly utilizó uno de sus ballets para **Invitación al baile**. Falleció a la edad de 71 años, en París, el pasado mes de febrero.

**IRENE (IRENE GIBBONS):** Modista del cine norteamericano nacida en 1902 y fallecida el último mes de noviembre. Ingresó a Hollywood en 1938 con **Su excelencia el vagabundo** trabajando para varias productoras y vistiendo a las estrellas particularmente. Poseía una cadena de casas de modas y en 1960 fue postulada para el "Oscar" por el vestuario de Doris Day en **Encaje de medianoche**. Su muerte adquirió ribetes trágicos, puesto que se suicidó sin que se haya podido aclarar las causas.

**JOHNSON, HAROLD "CHICK":** Actor cómico norteamericano nacido en Chicago el 5-3-1891. Actúa en "vaudeville" hasta 1915 en que se asocia con Ole Olsen. Pasan de la revista al cine en 1930 con **Oh, Sailor Beware**, de Archie Mayo, pero su gran suceso fue **Hellzapoppin** (Loquibambía) en 1941, que triunfó en Broadway y mediante el cine, en el mundo entero. Luego realizaron otros films menores hasta ir desapareciendo de la pantalla. Falleció en el mes de marzo.

**KINGSLEY, EDWARD L.:** Distribuidor norteamericano nacido en 1914. A él se debe, en su mayor parte, el hecho de que en los EE. UU. se conozca lo principal de los creadores europeos como Bergman, Fellini, De Sica, Antonioni, Buñuel, etc. Luego de trabajar varios años en los principales estudios de Hollywood se dedicó a la exhibición, tratando de dar al público un material distinto y alejado de los "clisés" industriales de Hollywood. Así, su empeñosa obra permitió establecer una cuña en los cerrados circuitos de los EE. UU., y gracias a ello hoy tienen exhibición comercial films como **La casa del ángel** y **Piel de verano**. En 1959 tuvo que llegar a la Suprema Corte al adquirir los derechos de **El amante de Lady Chatterley**, de Marc Allegret. El éxito coronó su empresa derrotando a sus demandantes. Falleció a fines del mes de febrero.

**KOVACS, ERNIE:** Actor característico y cómico americano nacido en Trenton, New Jersey, en enero de 1919. Sus primeras armas las hizo como locutor, animador y posteriormente actor radial. Pasa luego a la T.V. y adquiere gran fama con los shows dirigidos e interpretados por él. Se puede recordar **Time for Ernie**, **Kovacs Unlimited**, etc. Ingresó al cine en 1957 con **Mi novia es un teniente** (1957). Al año siguiente realiza en los mismos estudios —Columbia— dos nuevas películas: **Sortilegio de amor** y **La viudita indomable**. Pero su año de éxito sería 1960, en el que filma 5 películas: **Del infierno al paraíso**, **Viejos y amantes**, **Furia de Alaska**, **Pepé** y finalmente **El amante de las viudas**, estrenada recientemente en nuestras salas. En 1959 había filmado **Nuestro hombre en La Habana**. Falleció en la madrugada del 13 de enero en un accidente automovilístico, cuando venía de una reunión en la casa de Billy Wilder.

**LAROCHE, PIERRE:** Crítico y guionista francés nacido en París el 7-5-1902. Su primera actividad fue como crítico radial, luego ejerció esa habilidad en el **Canard enchaîné**. Comienza en el cine como dialoguista en 1939, cuando junto con Pierre Véry hizo el guión y diálogos de **L'enfer des anges**, de Christian-Jacque. Luego colabora asiduamente con Jacques Prevert, y con los más importantes realizadores de su país. De su vasta obra podemos destacar: **Los visitantes de la noche** (1941), **Lumière d'été** (1942), **La batalla del agua pesada** (1947), **Gigi** (1949), de Jacqueline Audry, con quien inicia una estrecha colaboración. Falleció el 9 de abril.

**LARQUEY, PIERRE:** Actor teatral y cinematográfico francés nacido en Ciron-Cénac (Dordogne), el 10-7-1884. Luego de prestar servicio 5 años bajo las armas en Madagascar, vuelve a Francia y se anota en los cursos del Conservatorio de Bordeaux. En 1913 debuta en París con obras del tipo de **El rey**, **El frac verde**, etc. En 1915 fue reclamado por los "sets" debutando en el film **Patrie**, de Albert Capellani. En su dilatada carrera —más de 150 films— sus éxitos fueron innumerables; baste con citar la participación de este actor en películas como: **Topaze** (1933), **El gran juego** (1936), **Siete hombres y una mujer** (1936), **La mano del diablo** (1942), **El cuervo** (1943), **Las diabólicas** (1954), **Los espías** (1957), etc. Estaba considerado como el abuelo ideal del cine galo; falleció en el mes de abril.

**LAUGHTON, CHARLES.** Excepcional actor inglés nacido en Scarborough —Yorkshire— el 1.7.1899. Su debut oficial en teatro se produjo en 1926 en el Barnes Theatre. Poco tiempo después debutará en cine: 1928, **Blue bottles**. Desde ese momento inicia una carrera jalonada de triunfos, casándose en 1929 con Elsa Lanchester. Villano, corrupto, esclavista, sumiso, parco, etc., realizó una galería inmensa de personajes yendo de un Rey, como Enrique VIII, hasta un fantasma asustado, como **El fantasma de Canterville**. La obra dejada por este actor es inmensa y la sola enumeración de sus films hablan de su efectividad. Si yo tuviera un millón (1932), **La vida privada de Enrique VIII** (1933), **Nobleza obliga** (1934), **Los miserables** (1935), **Motín a bordo** (1935), **Rembrandt** (1936), **El jobado de Notre Dame** (1939) hasta sus títulos más recientes **¿Es papá el amo?** (1954), **Testigo de cargo** (1957), **Espartaco** (1960) y **Tormenta sobre Washington** (1962), su último film. Gran intérprete shakesperiano, alternaba su trabajo en el "set" con el teatro y la T.V. Son famosos sus ciclos de lectura de la Biblia, discursos de Lincoln, de los Evangelios, etc. Además, dirigió un raro film con marcada reminiscencia expresionista **La noche del cazador** (1955) solitaria y válida muestra de su capacidad como creador. Últimamente sobreactuaba un poco sus personajes, pero siempre con una sola escena podía "robarse" un film. Falleció de cáncer el último 16 de diciembre.

**LEVESQUE, MARCEL.** Actor francés nacido en París el 6.12.1877 y fallecido el 16.2.1962. Debuta a la edad de 18 años, en París, en los "vaudeville", logrando gran popularidad en el "Folies Dramatiques", "Athénée" y "Odéon". En 1910 es contratado para los Film d'Art, debutando con **L'Arrestation de la Duchesse de Berry**. Se retira del cine por 3 años y vuelve en 1913 contratado por la Gaumont, haciendo pequeños papeles en los



films de "Onesimo". Más tarde se incorpora al elenco de Louis Feuillade y logra gran fama en los "serials" que se hicieron de *Judex*, posteriormente interpreta la serie *Serpentin* y al llegar el sonoro sus actuaciones se van haciendo espaciadas. De sus últimos films podemos recordar *Lumière d'été* (1943), de Jean Grémillon.

**LOPEZ HEREDIA, IRENE.** Actriz dramática española, de actuación muy esporádica en la pantalla, Falleció a la edad de 68 años, en el mes de octubre, en Madrid.

**LOVEJOY, FRANK.** Actor de carácter, nacido en New York City el 28.3.1914. Luego de una proficua labor en Broadway, fué contratado por Stanley Kramer para *El clamor humano* (1949). Actuó en gran cantidad de films como gangster o policía, y se le puede recordar en un film clase "B": *Furiosos contra el mundo*, donde demostraba, una vez más, la humanidad con que sabía dotar a sus personajes. Falleció en el mes de octubre, habiéndose dedicado últimamente a la T.V.

**MC.CORMICK, MYRON.** Actor del teatro, cine y T.V. norteamericano, nacido en 1908. Falleció en el mes de agosto. No ha sido mucha la cantidad de sus films, pero podemos citar, preferentemente, su actuación en *El audaz* (1961), donde bajo la conducción de Robert Rossen logró momentos de excepcional jerarquía.

**MC.KENNA, KENNETH.** Actor escocés de reparto, nacido en Edimburgo el 20.6.1901. Su principal actuación la realizó en radio y teatro y también en TV. Ha actuado en varios films no destacables. Falleció el 17 de enero.

**MELLER, RAQUEL.** Cantante y actriz cinematográfica española, nacida en Barcelona en 1897 (algunos historiadores sostienen que nació en Madrid en 1893). Comenzó sus actuaciones siendo muy joven, en un pequeño music-hall de Valencia, y en pocos años llegó a ser una de las más acreditadas intérpretes de la canción popular española. Apoyada por el periodista y escritor Gómez Carrillo (quien sería luego su marido), en 1920 conquistó París desde el escenario del Olympia, con su repertorio canoro, desde *El relicario* hasta *La violetera*. Su actuación cinematográfica comenzó alrededor de 1908, pues desde ese año habría trabajado como extra en la Gaumont, con Louis Feuillade, y entre 1911 y 1913 habría tenido papeles de cierto relieve en films de L. Perret. Más tarde, y luego de interpretar films publicitarios, fue contratada por la Eclipse, interpretando una decena de films, desde *Oh! Ce baiser!* (1917) hasta *Tutta la vita, tutto l'amore* (1919), film de fondo patriótico exhibido en Italia. Pero su notoriedad en el cine la alcanzó con dos films de 1923 realizados por H. Roussel: *Les opprimés* y *Violettes Impériales*, sobre todo con el segundo de los nombrados, cuyo éxito la convirtió, de la noche a la mañana, en una "vedette" de primerísimo plano. Esto hizo que algunos de sus viejos films, con el agregado de nuevos planos de la estrella y con nuevos títulos, fueran presentados nuevamente. Tal el caso de *La gitane blanche*, que no era otra cosa que una mediocre película filmada en 1919 en España, llamada en realidad *Los arlequines de seda y oro*. En 1925 interpretó *La terre promise*, dirigida por Roussel, y *La ronde de nuit*, realización de M. Silver. Al año siguiente y en España, dirigida por J. Feyder, filmó *Carmen*, pero su interpretación del personaje de Merimée resultó un fracaso. Luego de un infructuoso viaje a Hollywood volvió a Francia, donde en 1928 trabajó en *La Venenosa*, dirigida por R. Lion, pero sin lograr reconquistar su perdida popularidad. En 1932, intervino en la "remake" sonora de *Violettes Impériales* que realizó Roussel, inexorablemente envejecida, pero aún bellísima, siendo inolvidable su interpretación de "La violetera", modulada con su delicada y característica voz. Falleció el 26 de julio en Barcelona.

**MITCHELL, THOMAS.** Actor y escritor nacido en Elizabeth (Nueva Jersey) el 11.7.1892. Tiene contacto con el arte cuando estrena en Broadway "The Little Accident", dirigida e interpretada por él y coescrita con Floyd Dell. Esto transcurría en 1928. Dos años más tarde es contratado por Hollywood para escribir libretos; así su obra teatral mencionada es dirigida por William James Craft, tomando como base su guión. Pero en 1936

debuta como característico en *Craig's Wife*. Rueda varios film hasta que le llega la consagración en 1939 con John Ford. Su doctor de *La diligencia* (1939) puede ubicarse en la galería de las grandes interpretaciones del cine. Muy pocas veces un "Oscar" fue más justo. Desde entonces su nombre estará casi siempre asociado al éxito: *Hombres del mar* (1940), *Lo que el viento se llevó* (1939), *Caballero sin espada* (1940), *Juana de París* (1942), *Esto ante todo* (1942), *Seis destinos* (1942), *Carne y fantasía* (1943), *El proscrito* (1943), *Las llaves del reino* (1944), *A la hora señalada* (1952), etc. Su deceso se produjo el mes de diciembre pasado.

**MONROE, MARILYN (Norma Jean Baker Mortenson).** Famosa belleza de Hollywood, nacida en Los Angeles el 1.6.1925. Puede considerarse como la última "vamp" con luces propias surgida de la ciudad del cine. Luego de unos comienzos inciertos en la Fox y la Columbia, se hace notar en *Mientras la ciudad duerme* (1950) y con altibajos llega a 1953 cuando filma *Los caballeros las prefieren rubias*. Su éxito está asegurado, y la chica que posó desnuda para un almanaque famoso (meses atrás una semidesconocida) se coloca en el puesto número uno de la industria. Su situación económica estaba solucionada, pero ya irían surgiendo los conflictos que derivaron en su trágica muerte. En su vida, doble vida, estaba la de estrella cursi, hermosa y autoritaria, y la otra, la de la mujer que dudando de sus condiciones se inscribe en el Actor's Studio, frecuenta los círculos culturales y termina casándose con Arthur Miller. Posteriormente, crea su propia productora y contrata a Laurence Olivier. Todo parece sonreírle, pero no es así. Se separa de su marido por incompatibilidad, suspende varias veces el rodaje de un film; (con anterioridad había perdido un hijo), va de clínica en clínica. Esta mujer, deseada, aclamada y codiciada por todos, muere por un presunto suicidio el pasado 4 de agosto. Las compañías que tuvieron grandes problemas con ella gozaron una última oportunidad de cobrarse sus rebeldías. *La comenón del 7º año*, *Almas perdidas*, *Una Eva y dos Adanes*, *Nunca fui Santa*, etc., con sus suculentas reposiciones, hablan de su magnetismo, que sólo se encuentra en las auténticas "stars", sean buenas o malas. Asimismo, se pasaron la totalidad de sus films disponibles por T.V.

**MOORE, VICTOR.** Actor teatral y cinematográfico nacido en Hamonton —New Jersey— el 24.2.1876. Tuvo comienzos muy duros en el "vaudeville", hasta que en una oportunidad adquirió por 125 dólares un "sketch" corto, llamado "Change Your Actor Back to the Woods" que lo llevó a la fama y opulencia. Debutó en Hollywood en 1915 con *Snobs*, para Jesse Lasky. Más tarde lo contrató como actor cómico la Klever para quienes filmó más de 40 films. En 1939 retorna triunfalmente al teatro, sin dejar de cultivar el cine donde se va afirmando en cada oportunidad. De su larga filmografía pueden citarse: *Ritmo loco* (1936), *Belleza, ritmo y amor* (1943), *Las nuevas Folies de Ziegfield* (1946), *Sucedió en la 5ª avenida* (1947), *Besos en la oscuridad* (1949) y dos films de Marilyn Monroe, *Travesuras entre matrimonios* (1952) y *La comenón del séptimo año* (1956). Falleció el pasado mes de julio.

**MORENA, ERNA.** Actriz alemana, nacida en Aschaffenburg el 24.4.1892. Falleció en Múnich el 23.7.1962. Debutó en el Deutsche Theater, de Berlín, llegando al cine en 1914 con *Arme Eva* (1914) de Robert Wiene. Su última actuación fue en *El judío errante* (1940) de Veit Harlan. Sus principales trabajos pueden considerarse una versión de *La Dama de las Camelias* (1917), de Lubitsch, y *Guillermo Tell* (1923), con Conrad Veidt.

**NATAN, EMILE.** Productor de cine francés nacido en Jassy, Rumania, el 6.5.1900. Emigró a Francia en 1927 empleándose en la Pathé. No satisfecho con su trabajo funda con Joseph Spigler, compatriota suyo, *Les Films Modernes*. Un repaso a la lista de sus film producidos, demostrarán el interés comercial de la empresa, totalmente alejada del logro artístico. Podemos recordar: *Los miserables* (1933), *Mayerling* (1936), *El Rey* (1936) y más posteriormente *Violetas imperiales* (1952) y *La bella Otero* (1954). Falleció en París, en el mes de diciembre.

**O'BRIEN, WILLIS.** Nacido en 1886, llegó a la fama en un sólo film: *King-Kong*. Jefe de

los efectos especiales, durante mucho tiempo, de los estudios R.K.O., logró realizar las escenas en la cual el gigantesco gorila destruye Nueva York. Ganador en su especialidad de "Oscars" de la Academia, fue superado últimamente por otros artesanos, pero, en la década del 30 fue el rey y señor de los efectos. Falleció el pasado mes de noviembre.

**PAGANO, ANGELINA.** Recordada actriz dramática de nuestra escena con actuaciones esporádicas en cine. De entre los films en que actuó merecen destacarse: *El conde Orsini* (1916), sobre libreto de Belisario Roldán y en especial su —tal vez— mejor actuación junto a Libertad Lamarque en *Puerta cerrada* (1939). En una corta cantidad de films se reconoce su calidad interpretativa, en *Eclipse de sol* (1943), *La honra de los hombres* (1946), *Historia del 900* (1949). Había fundado y dirigido el Teatro Infantil Labardén, del que más tarde salieron populares figuras de la escena y la pantalla. Esposa del actor Francisco Ducasse, falleció en nuestra ciudad el pasado mes de junio a la edad de 76 años y retirada de los estudios desde su actuación en *Historia del 900*.

**PANDOLFINI, TURI (Salvatore):** actor dialectal italiano nacido en Catania el 1.11.1883. Sobrino del célebre Angelo Musco, actor teatral y cinematográfico, a los 25 años de edad intervino casualmente en una representación en el Teatro Sangiorgi de Catania, agradando al público y a la prensa. En 1914 su tío lo nombró secretario de su compañía, y en *Paraninfo* de L. Capuana, reemplazó a un actor faltante en el papel de un viejo hotelero, siendo todo un éxito su caracterización. Desde entonces se dedicó de lleno al teatro, interpretando acertadamente personajes de "viejos", en *Liola* de Pirandello, *Scuru* de Nino Latino, *Sua Eccellenza* de Nino Martoglio, *Lu pumu d'Adamu* de F. P. Mulé, *Chidducapassa* de G. Romualdi, etc. Hasta 1927 trabajó con su tío, y posteriormente, formó compañías propias con las que presentó sus tipos más significativos, aunque no siempre con buena fortuna. Su máscara alucinada, y su voz, de un frenético timbre dialectal, así como su figura enjuta, hicieron de él —también en la pantalla— un característico de personalidad irreproachable, si bien con algunas concesiones a la platea. En el cine actuó desde 1931, año en que filmó *La stella del cinema*. Posteriormente, intervino en *Paradiso* (1932), *La voce lontana* (1933), *Tenebre* (1934), *Sempre piu difficile* (1943), *Mafia* (1949, Germi), *Otros tiempos* (1951, Blasetti), *Proceso a la ciudad* (1952, Zampa), *Un día en el juzgado* (1953, Steno), *Terza Liceo* (1954, Emmer), *Operadora larga distancia* (1955, Franciolini). Falleció el 7 de marzo en Catania.

**POLLARD, SNUB.** Actor cómico del cine norteamericano nacido en Australia en 1890. Se destacó en la época del apogeo de las comedias mudas de 1 y 2 actos en los estudios de Hal Roach. Posteriormente realizó sus propios films como principal figura. En nuestro país se lo conocía como "Chupitegui". Llegado el sonoro su actuación fue muy esporádica y en papeles completamente secundarios. Chaplin lo hizo actuar en *Candilejas* (1952) y últimamente figuró en *Milagro por un día* (1961), de Capra. Su debut se había producido con Mack Sennett. Falleció el 23 de enero en Burbank, California.

**REY, FLORIAN (Antonio Martínez del Castillo).** Nació en Almunia de Doña Godina, Zaragoza, el 25.1.1894. Luego de trabajar, siendo muy joven, como periodista, en "La Crónica de Aragón", viaja a Madrid y en una tertulia de café conoce a Jacinto Benavente, quien lo recomienda a José Buchs, director de la Atlántida. Este luego de una prueba lo nombra primer actor en *La Inaccesible* (1920) junto a Elena Cartesina. Solicitado por Catalina Bárcena debuta en el Teatro Eslava con "La maña de la maña", de Carlos Arniches. En cine y hasta 1924 actúa en 7 films, para ese año debutar como realizador con *La Revoltosa*. Su carrera que finalizó en 1956, está compuesta por 47 films, habiendo dirigido películas como *La aldea maldita* (1942), que lo colocaron a la cabeza de los realizadores de su país. Filmó mucho en los estudios Paramount de Joinville (Francia) habiendo codirigido dos films de Gardel: *Espérame* (1932) y *Melodía de Arrabal* (1933). Casado con Imperio Argentina realizó con ella gran cantidad de films. Su noche de boda, *Lo mejor es reír* y *Buenos días*



(1931), hasta llegar a sus grandes éxitos populares. *La hermana San Sulpicio* (1934), *Nobleza baturra* (1935), *Morena clara* (1936) y *Carmen, la de Triana* (1938). Su último film fue *Polyvorilla*. Durante el festival de San Sebastián de 1962, se realizó una retrospectiva con la obra localizable de Rey, causando la misma óptima impresión a los críticos presentes. Retirado del cine, cerca de Benidorm, había puesto un mesón. Ya enfermo debió ser trasladado a Alicante, falleciendo el 11.4.62.

**RODRIGUEZ ACASUSO, LUIS:** Escritor español nacido en Madrid, llegó a Buenos Aires siendo todavía un niño. Varias de sus obras sirvieron de argumentos para películas argentinas, entre ellas *El barro humano*, dirigida por Luis César Amadori en 1955.

**SIMONETTI, ENRIQUE J.** Pionero y productor del cine y la T.V. porteña. Nacido en 1898 supo estar dentro de su actividad siempre en los puestos de vanguardia. Últimamente como presidente de la productora Siluetas, había realizado en sociedad con su hijo Marcelo, dos valiosos aportes a nuestra cinematografía, *Los de la mesa 10* y *Tres veces Ana*. Pero su impulso no se detuvo allí puesto que, siempre con su hijo, produjo el programa para la T.V. *Historia de jóvenes*, de una calidad inusitada para nuestro medio. Falleció en Buenos Aires el 6 de agosto.

**SIRK, DOUGLAS (Detlef Sierck).** Realizador del cine norteamericano nacido en Copenhague el 26.4.1900 y fallecido en París a fines de junio de 1962. Hombre de gran cultura realizó sus estudios en Hamburgo, Munich y

Copenhague. De 1923 a 1929 se dedicó al teatro, pero, en esa época fue contratado como argumentista por la U.F.A. y se destacó como activo colaborador, con sus argumentos, de los éxitos de Zarah Leander. Llegó a Hollywood huyendo del régimen nazi y realiza, con presupuestos modestos gran cantidad de films de aventuras. Casualmente, uno de ellos, *Fantasma del mar* (1950) fue estrenado últimamente. Poseedor de una gran artesanía, era proclive a las películas melodramáticas, de las que sacaba gran partido sin caer en las impurezas a que tantos otros son propensos. *Atila frente a Roma* (1954), *Himno de batalla* (1957), *Interludio de amor* (1957) e *Imitación de la vida* (1959) son títulos que definen claramente su personalidad.

**SOKOLOFF, VLADIMIR.** Actor dramático y característico ruso, nacido en 1890 y a la edad de 33 años emigrado de su país. Feriviente admirador y en algunos casos compañero de grandes personalidades de la escena como Stanislavski, Reinhardt, Gielgud, etc. Actuó en el cine de post-guerra alemán y francés; podemos recordar, *Atlántida*, *El amor de Juana Ney* y *Los bajos fondos*, esta última al lado de Jouvet. En 1937 pasa a Hollywood debutando con Dieterle en *La vida de Emilio Zola*. Desde ese momento se acentúa su aceptación y durante mucho tiempo fue el actor más importante después de la clásica pareja joven. Filma en todos los estudios de la "meca del cine", con todos los actores y directores, hasta fines de la última guerra, cuando inexplicablemente se lo incorpora a los films de clase "B". Últimamente había ganado posiciones apareciendo en Ci-

marrón (1960), habiendo filmado en el norte argentino —Salta— *Taras Bulba*, su último film que se conocerá próximamente. En esa oportunidad la gente nuestra que tuvo ocasión de trabajar junto a él, nos manifestó el don de gentes, señorío y conocimiento de este tan buen actor, que falleció el 15 de febrero ppdo.

**WALD, JERRY.** Ejemplo típico del hombre de industria cinematográfica de Hollywood fue J. W., que falleció a edad de 50 años en los estudios mientras se filmaba *Una mujer en julio*. Mandadero, peón, mecánografo, recorrió todos los puestos hasta llegar a ser productor y jefe de producción. Su nombre, a partir de 1934, está vinculado a más de 125 films. Su forma de ser y despreocupación hacia los demás, habría inspirado a Schulberg para su libro *¿Por qué corres Samuelillo?* Durante más de 25 años estuvo vinculado a las principales empresas de Hollywood, Warner, R.K.O., Columbia y finalmente Fox. Últimamente se caracterizaba por el precio que pagaba por las grandes novelas para reducir a la pantalla, pero eso sí, respetando todo los códigos de la censura; así vemos como mutiló obras de Faulkner, Lawrence, etc. Falleció de un ataque cardíaco en el mes de julio.

**WHITEHEAD, JOHN Z.** Actor de cine norteamericano nacido en 1890. A la edad de 13 años se incorporó a la entonces surgiente, industria del cine. Actuó en infinidad de películas de todo tipo, componiendo, en los últimos tiempos el papel del viejecito ladino pero bonachón. Últimamente lo hemos visto en *Un tiro en la noche* (1962), de John Ford.

## BUÑUEL

(Viene de la pág. 11)

miento de su director, nunca tan manifiestamente expresado en sus films anteriores. Es interesante notar que en este caso Buñuel se ha expresado en forma perfectamente comprensible. Esta forma está totalmente exenta del montaje "incoherente y paradójico" de *Un chien andalou*. Esto indica que muy frecuentemente, una forma vanguardista puede encubrir cierta falta de capacidad para expresarse claramente. (Aunque esta última idea no siempre es válida: podríamos aplicarla a Buñuel, pero no a Picasso. Los caminos del arte están llenos de negativas). Como he dicho antes, es muy posible que, el Buñuel de *Un chien andalou* es el mismo Buñuel que el de *Nazarín*. Pero lo que Buñuel insinuaba en 1928 lo dice claramente ahora, treinta años más tarde.

En este momento es una redundancia decir que Buñuel es un auténtico autor de films. No lo consideramos así sólo porque haya escrito y dirigido algunos de sus mejores films: eso no nos preocupa. Buñuel es un auténtico autor, porque sabe como usar las imágenes cinematográficas para expresar su más profundo yo. Una larga práctica ha sido necesaria para hacer posible la comunicación entre el yo de Buñuel y los de otras personas a través de su arte. La carrera de Buñuel está llena de vacilaciones y obstáculos precisamente a causa de su determinación de expresarse completamente. Buñuel siempre se ha resistido a seguir ese camino razonable de conformar la realidad objetiva a las propias teorías, identificándose con ellas y exponiéndolas luego estéticamente con el ornamento del propio estilo. El estilo de Buñuel ha nacido sin premeditación, como consecuencia de la necesidad de dar una forma a lo que desea decir. Este realizador nunca recurre a actitudes formales meramente para dar belleza externa a su trabajo. Buñuel no es de ningún modo un formalista. Por eso es precisamente que su famosa crueldad no es nunca superficial. Buñuel no recurre a imágenes para crear una personalidad, un camino, un estilo superficial. Buñuel es cruel, cuando su yo, una vez expresado, debe serlo. Y de la misma forma sabe ser tierno. Buñuel ha dado libertad de expresión a las más íntimas regiones de su ser. Ha dejado que su instinto hable y ha dotado de forma esas asociaciones de ideas, con frecuencia incoherentes y absurdas (nuestra locura interior) que aparecen en las

mentes de todos los hombres. Esto se debe al deseo del artista verdadero de conocerse. Buñuel, disconformista y rebelde, busca en lo subjetivo, como ya hemos visto, elementos que probarán la falsedad de las normas morales, jurídicas, religiosas y políticas que tratan de reducir la realidad humana a un esquema prescripto. Los elementos que busca aportan sin embargo, una comprensión más completa de la realidad humana.

Pero cuando Buñuel ha investigado el subconsciente en *El Robinson Crusoe*, *Ensayo de un crimen*, *Nazarín*, poniendo su ser en el ser de sus personajes, no ha olvidado que el hombre debe ser estudiado "no aisladamente, como un caso individual, sino en su relación con sus semejantes" (8). Es decir que la profunda, penetración de lo subjetivo no excluye, sino que presupone la necesidad de tomar en consideración la naturaleza social del ser humano. A causa de esto, en el trabajo de Buñuel hay un análisis de los personajes considerados no como entidades únicas y aisladas, sino en función de su valor social representativo. (No podemos decir que Buñuel sea siempre consciente de este punto, cuando crea un personaje, pero, desde que lo delinea verídicamente, no puede impedir la evidencia de su naturaleza social. Esto es lo que ocurrió, por ejemplo, en *El*).

Hemos hablado ya de asociación de ideas: en Buñuel dicha asociación no posee un valor simbólico a priori. Esto negaría la esencia de la libre exposición de sentimientos subjetivos. La asociación de ideas en Buñuel, como origen de violentos contrastes, no está preconcebida con una intención simbólica, sino que surge de un proceso intuitivo y espontáneo, lo que no impide que tenga una explicación simbólica a posteriori. El espectador debe encontrarla, pero dos espectadores no siempre encontrarán la misma explicación, puesto que cada uno de nosotros considera los objetos en forma distinta. "Cada persona carga de afectividad lo que ve y nadie ve el objeto como realmente es, sino como sus propios deseos y sentimientos quieren verlo". (9) De este modo, el film de Buñuel aspira a provocar entre los espectadores los sentimientos más diferentes, a turbarlos, a estimular su capacidad de dudar y a crear una constante disonancia con sus propias ideas de la realidad, de acuerdo con la misión atribuida a los artistas por una frase de Engels que a Buñuel le gusta citar: "El novelista (o el cineasta) cumplirá honestamente su tarea cuando, mediante una fiel descripción de las relaciones sociales auténticas, destruye las ideas convencionales sobre la naturaleza de esas relaciones, debilita el optimismo

del mundo burgués y obligue al lector (o espectador) a dudar de la perennidad del orden existente, aunque no indique claramente una conclusión o ni siquiera tome perceptiblemente partido."

Los caminos del arte son muchos y no puede decirse que el de Buñuel sea el más aconsejable para la mayoría de los artistas. Es un camino peligroso y lleno de riesgos, y en este camino, todo, absolutamente todo, está confiado a la fuerza moral del artista. En el caso de Buñuel ha sido necesario para él poseer virtudes morales extraordinarias para impedir que su subjetivismo de métodos se convirtiera en un subjetivismo de contenidos, en una posición aristocrática y purista. Después de sus tentativas surrealistas, y ahora que Buñuel ha logrado expresarse claramente, hemos encontrado un hombre extraordinariamente consciente de sus deberes de artista para con la sociedad. Pero debemos ver que la de Buñuel, es una conciencia social determinada por una poderosa necesidad interna, una conciencia social que se expresa intuitivamente. Hay en ella un respaldo de auténtica sinceridad difícil de hallar en otros tipos de film, por ejemplo en el neorrealismo, donde el franco propósito de reflejar y denunciar una situación social, parece incluir cierto goce de los aspectos fotogénicos de la miseria, y cierta actitud de devoto distribuidor de limosnas espirituales.

En nuestro tiempo existe cierta ventaja en mantener una conciencia social estándar, por la cual uno puede sentirse en posesión de una visión completa de la realidad. Lo admirable en Buñuel es que su motivo para oponerse a todos los ismos y dogmas en su mensaje de rebelión y su poder de sugerir un universo ilimitado. El universo, es, en verdad, ilimitado.

(1) Georges Sadoul: *Historie de L'art du Cinéma*. (Flammarion, París), p. 190.

(6) Philippe Demonsambion: *Cahier du poésia*. (Artículo publicado en la revista de la Universidad de México, dic. 1953).

(3) Claude Mauriac: *L'amour du cinéma*. (Albin Michel, París). p. 59.

(4) Ver 2.

(5) Ver 2.

(6) Philippe Demonsambion: *Cahiers du cinéma*. Nº 76 (XI-57).

(7) Georges Sadoul: *Les lettres françaises*. (17-V-56).

(8) Ver 2.

(9) Ver 2.



**Lea los  
CUADERNOS  
DE  
CINECLUB  
DEL URUGUAY  
montevideo**

## **FILMS AND FILMING**

EDITOR PETER G. BAKER

Hanson Books Ltd.  
7 & 8 Howard Place, London, S W 1

## **CINEMA UNIVERSITARIO**

Revista del Cineclub del S. E. U. de Salamanca

Suscripciones: 59-7990

# **EL ESCARABAJO DE ORO**

**Revista literaria**

**Número 17    Marzo 1963**

**Colaboraciones de**

*Par Lagerkvist  
Ernesto Sábato  
Mario Benedetti  
León S. Pérez  
José Martínez Suárez  
Salvador Sammaritano  
Manuel Antín  
Alfredo Andrés  
Blas de Otero  
Angela Figuera Aymerich  
Vicente Battista  
Juan Goytisolo  
Jean Paul Sartre*

## **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 DE PELICULAS

#### **Francia**

PREMIER PLAN  
CINEMA 63

#### **Inglaterra**

SIGHT AND SOUND

#### **Italia**

CINEMA NUOVO  
CINEMA, libro III  
IL NUOVO SPETTATORE  
CINEMATOGRAFICO

#### **Uruguay**

CUADERNOS DE CINE CLUB  
CUADERNOS DE CINE  
UNIVERSITARIO

#### **U. S. A.**

FILM CULTURE  
FILM QUATERLY

### **LIBROS**

HISTORIA DEL CINE ARGENTINO  
(I y II) (Di Núbila)  
COMO CONSTRUIR UN FILM  
(Regnier)  
EL GUION EN TV (D'Alessandro)  
COMO DIRIGIR UN FILM AMATEUR  
(T. Rose)  
CINE SOCIAL (García Escudero)  
LA EXPOSICION (W. F. Berg)  
MANUAL DE FOTOGRAFIA  
MODERNA (Windisch)

y además, todos los libros de las editoriales Omega, Iberia, Rialp y Universitaria de Santiago de Chile.

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.

**PROXIMAMENTE  
NOVEDADES**



El cine  
**Paramount**

presenta en 1963

CRONICA DE UN VERANO (Rouch)

OS CAFAGESTES (Ruy Guerra)

EL ANGEL EXTERMINADOR (Buñuel)

PLÁCIDO (Berlanga)

MÚSICA EN LA NOCHE (Bergman)

LOS BANDIDOS DE ORGOSOLO

(de Seta)

y otros importantes films

Lavalle 845

tel. 35-0999