

# TIEMPO DECINE

Número doble extraordinario

Mar del Plata y Cannes

Entrevistas a Lautaro Murúa  
György Révész, Helmut  
Käutner y Tony Richardson

El mito Buñuel

Para una reubicación del  
cortometraje argentino

El ángel exterminador

Aparajito      El proceso

La dama del perrito

¿Qué pasó con Robert Aldrich?

Cléo de 5 a 7

Salvatore Giuliano



# Películas

## Du Pont

### 16 y 35 mm.

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

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

**NEGATIVO**  
**SOUND RECORDING**  
**POSITIVO**  
**REVERSIBLE**  
**DUPLICATING**

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

## **APOLO CINEMATOGRAFICA**

AYACUCHO 469 — BUENOS AIRES

presentará próximamente  
ya levantadas las restricciones  
que se oponían a su exportación

el primer gran trabajo de  
**FEDERICO FELLINI**



# El Sheik

(LO SCEICCO BIANCO)

Argumento de Federico Fellini,  
Michelangelo Antonioni y Tullio Pinelli

Música de NINO ROTA

y la excepcional interpretación de  
**ALBERTO SORDI**  
**GIULIETTA MASSINA**  
**LEOPOLDO TRIESTE**  
**ERNESTO ALMIRANTE**  
**BRUNELLA BOVO**

# REAL FILMS

Ayacucho 273

BUENOS AIRES

presentará en breve

*éxitos eternos  
del cine norteamericano  
que vuelven nuevos,  
frescos y lozanos  
a las carteleras porteñas*

## MAMA SOLTERA

(Bachelor Mother)

de GARSON KANIN

## LA PATRULLA PERDIDA

(The Lost Patrol)

de JOHN FORD

## UN DESOLADO CORAZON

(None but the lonely heart)

de CLIFFORD ODETS

## KITTY FOYLE

de SAM WOOD

## ENCRUCIJADA DE ODIOS

(Crossfire)

de EDWARD DMYTRYK

Enviamos a pedido, listas de películas que disponemos para cineclubs, entidades culturales y funciones especiales.

**F  
O  
T  
O  
N  
C  
E**

**CREDITOS**

**DESCUENTOS**

**LARREA 371**

**Tel. 48-5553**

**GRABADORES  
SONY, GELOSO,  
PHILIPS,  
GRUNDIG.**

**PROYECTORES DE  
SLIDES Y DE CINE  
DE 8 Y 16 MM.**

**TODO PARA  
CINE, FOTO  
y SONIDO**

Cuando viaje a Europa adquiera su filmadora PAILLARD BOLEX de 8 y 16 mm. con ZOOM, a precio más bajo que en fábrica. Ud. la compra en Buenos Aires para recibirla EN CUALQUIER LUGAR DE EUROPA.

**JACK TUCMANIAN**



**Publicación del Cineclub Núcleo**, editada conjuntamente con **Editorial Guía Práctica** / **Directores:** Salvador Sammaritano y Héctor Vena / **Secretario de redacción:** Antonio A. Salgado / **Redactores y corresponsales en el exterior:** H. Alsina Thevenet (Montevideo), Guido Aristarco (Milán), Wilfried Berghahn (Munich), Sergio Bravo (Santiago de Chile), Fernando Duarte (Rio Maior, Portugal), George Fenin (Nueva York), Marcel Martin (París), Alejandro Saderman (Roma), Carlos Vieira (San Pablo) y Oscar Yoffe (Génova) / **Colaboradores permanentes:** Jorge Miguel Couselo, Agustín Mahieu, Fernando Penelas y Ernesto Schóo / **Asesor filmográfico:** Félix Giuliodori / **Fotógrafo:** Carlos Orgambide / **Dibujante:** Quino / **Viñetas:** Benicio Núñez / **Han colaborado además en este número:** Jorge Leiva (Santiago de Chile), Joaquín Olalla (Santiago de Chile), Emir Rodríguez Monegal (Montevideo), Juan Carlos Bosetti, Armando Bresky, Rubén Confetti, Franco Moggi, Ricardo M. Setaro, Horacio Verbitsky y Adolfo J. Vispo. **Traducciones:** Héctor Irigoyen, Susana Lugones, Enrique Raab y Flora W. de Setaro / **Distribuidor:** Juan Carlos Bosetti / **Redacción, suscripciones y distribución:** Avda. Gaona 2907, 3er. piso, of. 4, tel. 59-7990 / **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 739.491 / Se prohíbe la reproducción de artículos y dibujos sin mención de origen / La publicidad de películas en TIEMPO DE CINE no implica juicio estético acerca de ellas / Se desea intercambio con publicaciones similares.

# TIEMPO DE CINE



Escena de TIERRA DE ANGELES de György Révész que obtuvo el Premio TIEMPO DE CINE en el último Festival Internacional de Mar del Plata.

## NOTAS EDITORIALES

- 4 Premios 1962
- 5 Perspectiva de un festival
- 5 6 a 1
- 6 Cortometraje
- 6 Antes de la crítica

## COMENTARIOS Y ENSAYOS

- 7 El mito Buñuel, Emir Rodríguez Monegal
- 29 Para una reubicación del cortometraje argentino, Horacio Verbitsky
- 45 Historia del cine en 120 films, Marcel Martin
- 49 La internacionalidad del cine, Wilfried Berghahn
- 51 Panorama del cine chileno, Jorge Leiva
- 25 "Valparaíso", un film de Joris Ivens, Joaquín Olalla
- 54 Cines exóticos: China, Ricardo M. Setaro

## ENTREVISTAS

- 13 Fernando Ayala, Salvador Sammaritano
- 19 Tony Richardson, H. Alsina Thevenet
- 21 György Révész
- 24 Helmut Käutner
- 58 Lautaro Murúa (I), Franco Moggi

## FESTIVALES

- 15 Mar del Plata 1963, Antonio A. Salgado

- 25 Cannes 1963, Marcel Martin

## EL OJO DE LA CRITICA

- 32 El ángel exterminador, Agustín Mahieu.
- 33 Aparajito, Ernesto Schóo
- 33 La dama del perrito, E. S.
- 34 El proceso, Adolfo J. Vispo
- 35 Cléo de 5 a 7, Jorge Miguel Couselo
- 36 Electra, A. A. S.
- 36 La cigarra no es un bicho, J. M. C.
- 37 Bésame mortalmente, Sodoma y Gomorra, ¿Qué pasó con Baby Jane?, A. A. S.
- 38 Salvatore Giuliano, Fernando Penelas
- 39 Accattone, A. M.
- 40 El amor a los veinte años, F. P.
- 41 De lo nuestro..., A. A. S.

## CARTAS

- 44 Cartas de los lectores
- 56 Acerca de una prohibición
- 62 Carta de Rio Maior, Fernando Duarte

## DATOS

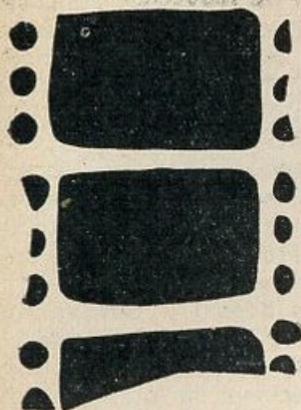
- 10 Filmografía de Luis Buñuel, Héctor Vena
- 20 Filmografía de Tony Richardson, H. V.
- 61 Premios
- 62 Bibliográficas
- 68 Filmografía de Mar del Plata 1963, H. V.
- 69 Fichero de estrenos y reposiciones, H. V.

JULIO, 1963

14/15

En la tapa: escena de PAULA CAUTIVA, último film de Fernando Ayala.

## NOTAS EDITORIALES



## PREMIOS 1962

### EL JURADO

Un jurado integrado por Luis Alfonso, Raúl A. Molina, Pedro Miguel Obligado, Carlos de la Cárcova (en representación de academias y conservatorios), Alberto H. Lanzillota (Consejo Nacional de Educación), Roque Funes (por los fotógrafos), Eva Franco (por la Asociación de Actores), Héctor Grossi (por la Asociación de Cronistas), Ramón Martínez (por el Sindicato de la Industria Cinematográfica), Héctor Olivera (por los productores), Gerardo Ribas (por Argentores), Carlos Rinaldi (por los realizadores), César Sesso (por SADAIC), Roberto A. Tállice (por la SADE), Mario Vanarelli (por los escenógrafos), Salvador Sammaritano (por la Asociación de Realizadores de Corto Metraje) y Juan Carlos Goti Aguilar, José E. Lozano, Francisco Mugica, Jorge F. Oubiña y Oscar Ramón Tito Puebla (por el Instituto Nacional de Cinematografía) concedió luego de una agitada sesión los premios a la producción nacional de 1962.

### EL VEREDICTO

#### PELICULAS DE LARGO METRAJE

- 1º) *Los inocentes* (Bardem)
- 2º) *Los viciosos* (Carreras)
- 3º) *La terraza* (Torre Nilsson)
- 4º) *Rata de puerto* (René Mugica)
- 5º) *Bajo un mismo rostro* (Tinayre)
- 6º) *Las ratas* (Saslavsky)
- 7º) *Los inconstantes* (Kuhn)
- 8º) *Los venerables todos* (Antín)
- 9º) *La cigarra no es un bicho* (Tinayre)
- 10º) *Setenta veces siete* (Torre Nilsson)
- 11º) *Barcos de papel* (Viñoly Barreto)
- 12º) *Dar la cara* (Martínez Suárez)
- 13º) *Homenaje a la hora de la siesta* (Torre Nilsson)
- 14º) *La fin del mundo* (Vieyra)
- 15º) *Misión 52* (Lugones)

#### PELICULAS DE CORTO METRAJE

- 1º) *En cualquier lugar del mundo* (Bugallo), *El grabado argentino* (Feldman) y *La escoba de Lucinda* (Ochagavía)

2º) *Tarjeta postal* (Franzi), *Tierra seca* (Kantor) y *Raquel Forner* (Otaduy)

3º) *La pared* (Martín), *Los anónimos* (Stocki), *De los abandonados* (Itzcovich) y *Seguir andando* (Solanas)

## ESPECIALIDADES

### LARGO METRAJE

Director: René Mugica (*Rata de puerto*)

Libro: Beatriz Guido (*La terraza*)

Adaptación: Silvina Bullrich-Tinayre (*Bajo un mismo rostro*)

Actor: Sergio Renán (*El perseguidor*)

Actriz: Graciela Borges (*Los viciosos*)

Fotografía blanco y negro: Alberto Etchebehere (*Los inocentes*)

Fotografía color: Ricardo Younis (*Tres alcobas*)

Música: Isidro Maiztegui (*Los inocentes*)

Escenografía blanco y negro: Gori Muñoz (*Bajo un mismo rostro*)

Escenografía color: Oscar Lagomarsino (*Tres alcobas*)

Equipo técnico: La calesita

### CORTO METRAJE

Director: Oscar Kantor (*Tierra seca*)

Libro: Mabel Itzcovich (*De los abandonados*)

Fotografía blanco y negro: Adelqui Camusso (*Tierra seca*)

Fotografía color: Juan Carlos Bello (*Color y sombra en la gran ciudad*)

Música: Tito Ribero (*La escoba de Lucinda*)

## EL MAL DE UN SISTEMA

Si bien, salvo grandes arbitrariedades, no se incurrió en horribles omisiones como en los años anteriores (*Shunko*, *Alias Gardelito*, *Los inundados*) el resultado de la votación y sus incidencias, que ya son del dominio público, demuestran que el sistema de jurados, así como está, es motivo de injusticias por varios motivos. Ya sea por incompetencia (muchos de los jurados, representantes de ramas del saber, por completo alejadas del cine, no tienen la mínima idoneidad para juzgar una película) o por intereses (otros jurados, miembros de la industria, ceden a poderosas influencias de fuertes grupos de producción) el resultado deja mucho que desear en cuanto a equidad. El Instituto Nacional de Cinematografía estudia un cambio de régimen en lo que a premios respecta. Esperemos que una reglamentación más inteligente elimine la posibilidad de que estas arbitrariedades se repitan.

## DOS HECHOS, NINGUN COMENTARIO

1º) Antes de salir de su casa para presentarse a la reunión del jurado el representante de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje (y uno de los directores de TIEMPO DE CINE), Salvador Sammaritano, recibió una llamada citándolo a una dependencia policial a la misma hora. Sammaritano no concurrió ya que tenía obligación previa de ir a cumplir su obligación al INC. Horas después se verificó que la oficina policial a la que se lo había citado, no existía.

2º) Nueve miembros del jurado (Alfonso, Funes, Eva Franco, Martínez, Molina, Ribas, Rinaldi, Sesso, Tállice) votaron por las mismas pe-

lículas del 1º al 10º premio. Ni una sola divergencia hubo entre ellos, demostrando una gran unidad de opinión. Nosotros no hacemos comentarios, pero algunos mal pensados pronunciaron la palabra "trenza".

## PERSPECTIVA DE UN FESTIVAL

Diez días de festival allá lejos y hace tiempo permiten un arreglo de cuentas con cierta perspectiva. Como experiencia, sigue siendo interesante. Hemos madurado un poco en la confrontación con críticos y realizadores de todas partes, en estos cinco festivales que se han sucedido. Por lo menos tenemos ahora cierta perspectiva, sabemos que nuestro cine necesita de estas confrontaciones pero que no debe plegarse religiosamente a opiniones que a veces pecan de superficialidad o desconocimiento, que tenemos que encontrar solos nuestro camino y la solución de nuestros problemas.

Frente a críticas indiscriminadas, que opinan que el festival no sirve, sólo cabe contestar una cosa: el festival debe seguir y los errores pueden servir también, si se los corrige. Debe mejorar, pero para ello, sin duda, habrá que aguzar mucho el ingenio.

La organización, por ejemplo, debe prever, no sólo nuestra autóctona tendencia a la improvisación y al desorden, sino la poca responsabilidad de muchos invitados extranjeros, que a último momento deciden brillar por su ausencia. El ingenio (y la planificación) deben servir también para la confección de los actos culturales y, ¿por qué no? para las diversiones. Los primeros suelen pecar de superposición y academismo (sin contar la poca preparación previa) y las segundas de aburrimiento. Para la iniciativa individual quedan las discusiones, la aventura imprevista, el descubrimiento de la ubicuidad de los valores humanos.

Las características propias son también, necesariamente, elementos que deben potenciarse sólidamente. Sabemos que las potencias cinematográficas son remisas al envío de obras y personas de valor a un mercado tan lejano e ignoto. Hay toda una política de festival que necesita ser estudiada por diplomáticos duchos y sobre todo enterados de lo que importa. La reconocida independencia e impostación cultural de nuestro certamen debe ser reforzada y difundida. Para ello debemos contar con expertos que sepan descubrir y atraer no sólo a estrellas populares sino a valores nuevos o menos publicitados pero valiosos. Lo mismo sucede con los films. Un ejemplo puede ser la sorpresa provocada por el film húngaro *Tierra de ángeles* y su realizador György Révész, tan ignorados como importantes.

Otro elemento que debe alcanzar relieve es el descubrimiento de valores específicamente americanos cuya discusión y presentación puede abrir un panorama nuevo y fértil en experiencias.

Dentro del V Festival en sí, debemos estudiar el panorama de films y la gente. El cine argentino no tuvo este año una participación muy relevante, por desgracia. El film elegido (*Las ratas*) no poseía mayores méritos y no hubo obra invitada. Esto sucedió porque la mayor parte de las películas "de festival" no fueron ofrecidas por sus productores (las reservaban para Europa...). El Festival resolvió ante esa situación rechazar las dos únicas que se presentaron, por creer que no había un margen de elección suficiente. Ello significó, sin embargo, dejar de lado un film como *Dar la cara*, que obtuvo en visiones privadas (y ahora en Europa) un favorable eco entre los críticos extranjeros.

El cortometraje, en cambio, hizo un buen papel en sus exhibiciones propias de obras nuevas y retrospectivas.

De las obras en competición, sólo dos alcanzaron un alto nivel: *Tierra de ángeles* (Hungría) y *El mundo frente a mí* (Gran Bretaña). La primera es una obra honesta, sólida, de un equilibrio clásico dentro de una modernidad sin estridencias ni sorpresas. La segunda, con altibajos en la adaptación, que simplifica la profundidad del cuento original de Sillitoe, posee sin embargo grandes valores, tanto por su estilo como por la sinceridad de su testimonio. Un film rebelde en un sentido hondo y humano.

*Le doulos* gélido teorema policial-metafísico de Melville fue bastante subestimado. Tal vez porque la óptica de festival no posee sentido del humor... Poco más puede recordarse. La amable *Deliciosa juventud* (Alemania) por el humor barroco de Thiele y *Noche de verano* (España), por su sinceridad en el planteo de problemas actuales.

Fuera de competición, el ciclópeo *Proceso* de Welles, obra tan personal como atractiva en su solitaria grandeza. *Electra* de Cacoyannis, que capta muy bien la vivencia de la tragedia de Eurípides, en una representación que corporiza extrañamente, con cotidiana carnadura, los héroes antiguos.

Entre la gente hubo pocas estrellas y algunos artistas valiosos. De las primeras, hizo impacto popular la sonriente y no ya lacrimosa María Schell. De los segundos, la presencia vivaz de un trozo de historia: Josef von Sternberg. Y la iracundia sobria de Tony Richardson. También interesaron los directores Helmut Käutner, Vincent Minnelli, György Révész, Jorge Grau. Y los intérpretes Tom Courtenay (justamente laureado), Mari Töröcsik (tan excelente como poco conocida aquí), María Cuadra, Thomas Fristch. Entre críticos y teóricos, recordamos al profesor Brousil, Robert Benayoun (del cual publicaremos interesantes declaraciones en el próximo número), David Robinson, M. Morandini, Lino Micciché (también realizador), Bruno Torri y Peter Baker. La lista, aun contando a los que olvidamos, es algo magra.

También pasó por el festival, discretamente, un gran escritor y un hombre: Vasco Pratolini. Pero esto es otra historia.

## 6 A 1

Entre tanto, nuestro cine sigue luchando por la supervivencia en condiciones muy difíciles. En el momento en que escribimos, la incertidumbre es total y sólo hay cinco films realizados (junio) y sin mayores perspectivas de que se llegue a la cifra del año pasado, de cerca de treinta obras.

Los males sempiternos: falta de mercados, mala exhibición, producción débil y esporádica, no han podido ser superados por el otorgamiento de préstamos. Hacía falta una medida heroica, de fondo, y el I. N. C. ha presentado una: la ley que establece el registro de productores, exhibidores y distribuidores. Ella incluye la obligación de distribuir por cada seis películas extranjeras, por lo menos una nacional, siempre que la producción de éstas sea inferior a cincuenta. La proporción varía de acuerdo a la misma: hasta setenta películas de producción local la proporción es 5 a 1, y si es superior a setenta, deberán distribuir por lo menos una nacional por cada cuatro extranjeras.

La ley prevé además un detallado sistema de control, para contrarrestar las conocidas evasiones y trasgresiones que los exhibidores practican con celo tan interesado como poco patriótico...

Esta ley ha despertado ya las protestas de los distribuidores extranjeros (apoyados por ciertos trusts de exhibición), pero omiten señalar que leyes análogas rigen en España, Inglaterra y otros países desde hace mucho. Pero parece que entre nosotros, toda ley que impida entrar a saco libremente en la tierra de nadie de los negocios foráneos constituye un abuso intolerable.

## CUADRO NEGRO DE LA CENSURA

Films cuya proyección  
se halla prohibida  
en nuestro país  
por decreto u  
otros medios

**NUEVA PLATA AGUSA**  
(Mario Zipilivan)

**LA HERENCIA**  
(Ricardo Alventosa)

**LOS CUARENTA CUARTOS**  
(Juan F. Oliva)

**NO MATARAS**  
(Claude Autant-Lara)

**YAMILA**  
(Yusseff Chanine)

## CORTOMETRAJE

Mientras la industria crea una Cámara de defensa de la industria, que se supone va a defender nuestro cine (¿será posible?) y lanza indirectas punzantes al nuevo cine que surge, el cortometraje trabaja silenciosamente en su maduración.

Muchas obras de interés se han realizado en 1962. Y nuestro paso por la Comisión asesora de Cortometraje del I.N.C. nos permitió comprobar la cantidad de proyectos nuevos y valiosos que se presentan, incluso en la categoría experimental de 16 mm. Ochenta han llegado de esta categoría. Es una lástima que los escasos medios de que dispone la ley de fomento impida subvencionar a más de cuarenta.

La impresión es a la vez estimulante y dramática. Descubrimos latente una gran cantidad de talentos que surgen y sabemos que la situación del país impide su desarrollo. La desproporción entre lo posible y lo real puede significar el sacrificio de toda una generación, justamente cuando prometía asumir el testimonio y la solución de los problemas del país. Y esto, que vale en todos los órdenes de la cultura, es particularmente tangible en el cine.

## ANTES DE LA CRITICA

Entre los films subestimados o desconocidos por la crítica anotamos uno: *War hunt* (El que mató por placer). Muy imperfecto, tiene sin embargo valores temáticos inusitados. Es un enfoque distinto de la guerra, dramáticamente pacifista a pesar de carecer de espíritu declamatorio o moralista.

Y entre los estrenos recientes, nos han impresionado vivamente dos: *Cronaca familiare* (absurdamente titulado por la Metro *Dos hermanos, dos destinos*) y *Sibila* (Les dimanches de Ville d'avray).

El film de Zurlini es una evocación sutilísima de la obra de Pratolini. Logrado sobre todo en la recreación de un clima y en la relación íntima de los personajes, posee un estilo original y muy puro. El retrato de los protagonistas, su indirecta pero rigurosa ubicación en el mundo, está trazado con mano maestra. Hay secuencias estupendas, como las que se desarrollan en el asilo. *Tempo* moroso e imágenes llenas de síntesis consiguen una magnífica evocación del estilo literario con medios puramente filmicos. Magnífica la interpretación y la fotografía.

*Sibila* (de Serge Bourguignon) impresiona mal al principio. Parece un film preciosista y afectado. Pero cuando avanza la curiosa historia de la amistad entre un aviador afectado por una acción de guerra y una niña, y se transforma en una especie de amor muy puro, la obra adquiere una temperatura poética muy rara y conmovedora. Parecería una especie de *Lolita* al revés... Es decir, sin cinismo y, sobre todo, vista por alguien que es capaz de captar la realidad de los niños, cuyas leyes no son iguales a las de los mayores (por suerte).

SIBILA: Una Lolita al revés.





Luis Buñuel en París, 1928, cuando filmaba UN PERRO ANDALUZ.



Luis Buñuel en Méjico, 1962, el año de EL ANGEL EXTERMINADOR.

**EMIR RODRIGUEZ MONEGAL**

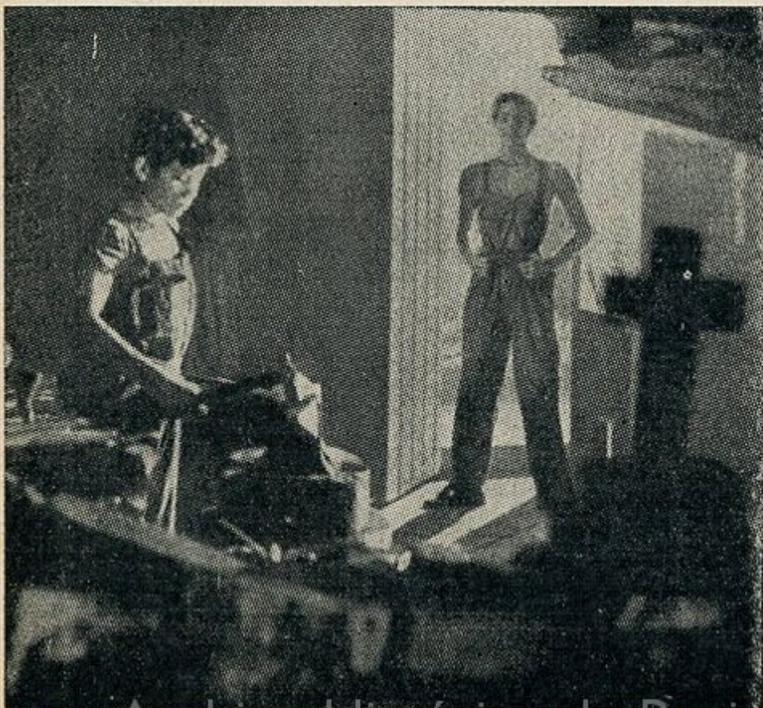
# EL MITO BUÑUEL

Hay una beatería de izquierdas que es tan estéril como la de derechas. Para esa beatería, la obra de Luis Buñuel es pretexto para los más disparatados elogios, las exégesis más ciegas, el incienso más espeso. La imagen de un inconformista que se atreve a atacar simultáneamente a Franco y al Estado español, a Dios y a los curas, a la sociedad capitalista y a las clases altas, a la represión sexual y su corte de fetichismos, ha ido coagulando en torno de Buñuel hasta el punto de que impide ya toda consideración crítica de su arte y de su personalidad. La verdad es otra: aunque obseso, aunque inspirado, aunque iconoclasta, Buñuel es algo más que un artista rebelde que traza con vitriolo estampas caricaturescas de la sociedad contemporánea. Su arte va más lejos y más hondo. Para entender a Buñuel hay que olvidarse del izquierdista y considerar al visionario. Como izquierdista, Buñuel es un artista por lo menos contradictorio.



EL PERRO ANDALUZ: asnos podridos encima de pianos de cola. "El efecto total era tan lúgubre como cincuenta ataúdes amontonados en un solo cuarto" (Dalí).

LOS OLVIDADOS: un poema sobre la pasión y la violencia, el sexo y la amistad.



A pesar de ser responsable de algunas películas audaces es también el creador de algunos de los más imponentes melodramas del cine mejicano (por lo general, sus exégetas empiezan por reconocer que no los han visto y él mismo declara haberse olvidado de ellos). Es cierto que tenía que comer y hasta sobrevivir en una sociedad capitalista. Pero otros creadores cinematográficos (desde Eric Von Stroheim hasta Orson Welles) no han claudicado tanto. El rebelde español sí lo ha hecho demostrando que tiene más sentido común que muchos de sus críticos. Hasta en sus películas más comprometidas (*Los olvidados*, *Nazarín*, *Viridiana*) el izquierdismo de Buñuel resulta equívoco e incluso ambiguo. Porque si bien es cierto que denuncia los males de la sociedad también es cierto que no cree en la bondad innata del individuo, en el progreso magnífico de la clase proletaria ni en el arte edificante. Ninguno de los postulados del realismo socialista le interesan. Sus pobres son tan salvajes y sanguinarios, tan frustrados, tan agónicos, tan despreciables, como sus ricos. La condenación de Buñuel alcanza a la raza humana.

La otra beatería de la que hay que salvar a Buñuel es la de los exquisitos de ambos sexos. Un fervor especial les entra cuando tratan de analizar las secuencias oníricas y/o sexuales que esmaltan películas admirablemente mediocres como *El*, como *Ensayo de un crimen*, como *Abismos de pasión* (o sea *Cumbres borrascosas*). La verdad es que las escenas sado-masoquistas de estas películas, así como otras no menos celebradas de films realmente creadores [como *Le chien andalou* (El perro andaluz), *L'age d'or* (La edad de oro), *Las Hurdes* (Tierra sin pan), *Robinson Crusoe*, y los tres ya mencionados arriba] obedecen en Buñuel a una necesidad de violar las apariencias de la realidad para alcanzar los centros afectivos subconscientes de sus personajes. El exceso de fetichismo (de la ropa femenina, del calzado), de homosexualidad, de perversiones de todo tipo y color, obedece a la idiosincrasia particular de un creador educado en España y por jesuitas. Es un capítulo de su biografía que habría que intentar elucidar un día pero poco tiene que ver con el arte.

Lo curioso es que esos mismos exquisitos que se desviven descifrando símbolos sexuales que cualquier psicoanalista podría aclarar en dos segundos, no advierten que casi siempre esas escenas o imágenes de morbosidad aparecen insertas en los films respectivos con la mayor torpeza posible, como si el realizador fuera incapaz de controlar estéticamente cierta materia que sin embargo no puede dejar de utilizar.

Es necesario llegar a *Nazarín* y a *Viridiana* para que Buñuel sea capaz de administrar con cierta disciplina creadora esas obsesiones.

En este sentido *L'age d'or* es una notabilísima y temprana excepción. En este film de 1929, Buñuel tenía toda la libertad del mundo, incluso la libertad de crear en medio del caos de la asociación libre de imágenes. Pudo ventilar su obsesión del amor romántico como verdadero acoplamiento de dos tigres en celo sin perder tiempo en justificar dramáticamente cada situación. Pero aún así, su propia neurosis le impide toda otra culminación que el fracaso erótico. Quienes elogian la calidad estética de muchas de estas secuencias (y no sólo de *L'age d'or*) dejan de percibir que es la materia de las imágenes, más que su logro, lo que están aplaudiendo.

Felizmente, Buñuel es un gran artista. Uno de los pocos artistas grandes que ha producido el cine. Lo que dificulta su comprensión y análisis es la peripetia de una carrera que va a contrapelo de las circunstancias concretas. Nacer en España y ser un cineasta es una paradoja que la realidad de los años 20 hizo imposiblemente cruel para Buñuel. De ahí

que sus dos primeras películas hayan sido hechas en Francia y que su tercera (el documental sobre *Las Hurdes*) haya sido prohibida por el gobierno de la República Española de la misma manera que su segunda película peninsular (*Viridiana*) sería prohibida por el gobierno de Franco. Hasta 1950, Buñuel es un desterrado que anda con su cine potencial a cuestas, de Francia a Estados Unidos, de Estados Unidos a Méjico, realizando tareas comerciales de la más crasa estirpe. En esa época filma malas películas en España, colabora en el doblaje de películas norteamericanas y francesas al español y sólo se redime por la edición de algún documental de guerra. El rebelde está como soterrado.

Con *Los olvidados* renace Buñuel y comienzan los equívocos en torno de su arte. Se creyó que el film era una denuncia de la miseria de las clases pobres de la ciudad de Méjico, se vinculó su arte con el de los neorrealistas italianos (que Buñuel detesta), se habló de un cine de combate. Sólo algún poeta (Octavio Paz, Jacques Prévert) vio realmente que el film era un poema sobre la pasión y la violencia, el sexo y la amistad. Del mismo modo sus otros aciertos relativos de esos años siguientes (*Subida al cielo*, también sobreestimada por su pintoresquismo que muchos confundieron con neorrealismo; *Robinson Crusoe*, una empresa comercial rescatada por algunas imágenes alucinantes; *El y Ensayo de un crimen* ya mencionadas) fortalecieron las confusiones y justificaron que se siguiera presentando a Buñuel como un crítico implacable de la sociedad capitalista. Por suerte sus tres últimas películas (*Nazarín*, *Viridiana*, *El ángel exterminador* que no he visto pero cuyo tema conozco) permiten restablecer las cosas en su sitio. Son films realizados por Buñuel con una libertad de creación que no conocía desde la época de *Le chien andalou* y *L'age d'or* y como estos dos films (salvadas las distancias entre la libertad del cine experimental del superrealismo y el comercial de hoy), ellos reflejan el verdadero Buñuel.

El rostro que emerge de *Viridiana* (la más representativa de sus películas) es el de un alucinado. La crítica ha insistido mucho en los aspectos más adjetivos del film, desde la circunstancia (en sí, cómica) de haber sido filmado en España y al amparo de la censura católica-franquista, hasta el premio de Cannes y la posterior prohibición del gobierno franquista. El film constituye, en realidad, uno de los capítulos más agrios y violentos de la lucha personal de Luis Buñuel contra la sociedad de su patria, contra su feudalismo anacrónico, su negra superstición, su falsa caridad. Desde este punto de vista, la obra puede ser considerada como una monstruosa blasfemia, como un insulto y un desafío. La historia de la novicia que va a visitar a su tío viejo, es casi violada por él (la salva que él, además de ser fetichista, es impotente), se considera impura por este hecho y no regresa al convento, dedicando el resto de sus días a expiar una culpa ajena (el tío se ahorca) y a cuidar de los pobres y sus lamentables llagas, tiene en el papel todo el carácter de un asunto ideal para una novelita rosa y edificante. De ahí que la censura española la haya dejado pasar.

En manos de Buñuel, y con el agregado de un primo conquistador, una masa de mendigos rufianesca que se emborracha, parodia la Última Cena en una orgía de alcohol y sexo, viola a la heroína y maltrata al héroe, todo el asunto se convierte en pretexto para la expresión de un resentimiento social y religioso que tiene ya varias décadas. Es la misma pasión que inspira *Le chien andalou* (en grado superlativo), esa obra maestra que es *L'age d'or*. El ambiente es otro, las imágenes distintas pero los símbolos son idénticos. El realizador español no ha cambiado íntimamente en treinta años.

Por suerte, el film es algo más que un ajuste de

viejas cuentas. Constreñido por la amenaza de la censura, acicateado por su propio afán satírico, Buñuel se vio obligado a contar su historia con un rigor de que carecen casi todos sus films, con la excepción de la segunda parte de *Nazarín*. Debió dirigir realmente a sus actores, cosa que por lo general descuida hacer. Debió escribir un diálogo que fuera realmente pronunciable y no las tiradas decimonónicas que abrumaban casi todos sus films (incluido *Nazarín*). Debió disciplinar la cámara. Para que nadie en el estudio pudiera darse cuenta hasta terminado el film de qué trataba realmente, debió vigilar sin pausa su estilo, abundar en ambigüedades que dieron filo y punta a sus imágenes, sacar del diálogo toda declamación. La realidad concreta y transfigurada que muestra la cámara pasó a primer plano.

El resultado es una obra poderosa, muy concentrada, de inusitada violencia interior y sin concesiones ni desfallecimiento, la primera gran película total que crea Buñuel en más de treinta años de cine. La violencia interior que estalla sobre todo en el resentimiento con que actúa el elenco, es muy superior a lo que ha logrado antes Buñuel, incluso en films tan ricos como *L'age d'or* o como *Los olvidados*. Aquí se siente que está hundiendo las manos en la materia prima de sus sueños y alucinaciones: esa España bárbara y retrógrada que no ha cambiado casi nada desde que la satirizó Quevedo, la pintó Goya, la inventarió Galdós. Las escenas clave de *Viridiana* (el intento de seducción con su pesado fetichismo sexual de zapatos, corsés, velos y enormes lechos de luna de miel; la orgía de los mendigos con el *Aleluya* de Haendel al fondo; el *ménage a trois* sugerido brillantemente en la partida de cartas con que concluye el film) son muy superiores dramáticamente a lo que suele filmar Buñuel. Hay una suerte de alegoría visual en este film que se mantiene en forma sostenida y que enlaza su totalidad con logros aislados de otras películas. Podría hacerse una antología de escenas que apuntan a *Viridiana* en sus films anteriores. Pero sólo en *Viridiana* logra Buñuel esa continuidad interior de la inspiración sin la cual no cabe hablar de obra de arte.

Ya la crítica ha apuntado el uso de símbolos concretos en *Viridiana*: la cuerda con que salta el niño del ama de llaves, es la misma cuerda con que se ahorca el rijoso tío, y es la cuerda con que es atada *Viridiana* por uno de sus violadores. La sutileza macabra de este tipo de imágenes no es habitual en el talento algo brusco y sumario de Buñuel. Pero aquí, en este film, madura por completo un estilo que tardó sus treinta años en incubarse. Es un estilo que deriva simultáneamente

VIRIDIANA: un lugar clave.



de la libertad asociacionista del superrealismo y de la más crasa materialidad naturalista. La doble condición de entomólogo y visionario que posee Buñuel se pone de manifiesto en este film en forma absolutamente incomparable. Por primera vez, Buñuel ha hecho una película que cabe analizar con el entusiasmo con que imaginativos secuaces han elogiado frustradas creaciones suyas.

Hay otro nivel aún en que cabe analizar *Viridiana* y, por ende, la obra de Buñuel. La blasfemia, como su torturada simbología sexual, revelan en el creador español una profunda inversión de los valores espirituales que tal vez corresponda a una tendencia de su naturaleza psicológica. La misma cólera que despierta en él la beatería, el furor con que satiriza y humilla los propósitos de caridad de la ingenua protagonista, la especiosa dialéctica social con que opone el aspecto progresista del primo a los esfuerzos estériles de Viridiana (él crea fuentes de trabajo en tanto que ella sólo mantiene haraganes), son otras tantas señales de que a Buñuel, como a Unamuno, le duele su España. Es decir: le duele el mundo. Son imágenes en negativo de un espíritu que en el fondo es profundamente religioso.

Nada más ilustrativo que comparar la actitud de Buñuel frente a la violencia sexual con la de un Roger Vadim. El director francés es un heredero envilecido de los libertinos del siglo XVIII que se complacían en el erotismo como mero juego intelectual, que ventilaban su sadismo infantil en la reducción de la mujer a objeto pasivo, que traficaban con el contenido ideológicamente explosivo de la disolución de las costumbres. Para Buñuel en cambio, como para todo español, el sexo es una experiencia oscura, apasionada y frustrante que se relaciona por caminos laberínticos con una experiencia emocional subconsciente que sólo cabe calificar de religiosa. Su actitud frente a lo sexual es idéntica a su actitud frente al culto. Todo se le convierte en rito. Para que esto ocurra es necesario una religión salvaje y primitiva como la española que poco tiene que ver con las formas superficiales de la creencia y mucho, en cambio, con esa supervivencia de lo medieval que se evidencia en cada aspecto de la realidad peninsular. El propio Buñuel es incapaz de reconocer que su rechazo es la otra cara de la adoración. Cuando denuncia, cuando se burla, cuando blasfema, está depositando su ofrenda. Aunque él no lo vea así, esta actitud profunda, abismalmente religiosa aparece como por transparencia en la imaginaria de sus mejores obras. Todo el final de *Nazarín* es ilustrativo de esta ambigüedad.

Dentro de la producción de Buñuel, tan irregular, tan arbitraria exteriormente, tan coherente del punto de vista poético, *Viridiana* ocupa un lugar clave. En ella madura un artista obsesionado, un visionario casi loco, de la misma estirpe de Blake, del marqués de Sade, de Rimbaud, de Lautréamont, con quienes comparte similares vislumbres del Cielo y del Infierno y similar incapacidad para la obra redonda y acabada. A lo largo de más de treinta años, Buñuel ha sido capaz de producir mucha ineptia pero también ha creado obras tan curiosas, tan admirables, tan únicas como *Le chien andalou*, como *L'age d'or*, como *Las Hurdes*, como *Los olvidados*, como *Nazarín*, como *Viridiana*. En ella se expresan alucinaciones de sangre y de violencia, acres censuras a una religión y a una sociedad corrompidas y venales, resentimientos y alucinaciones de toda índole, que son como ventanas abiertas a una realidad más honda, más primitiva, más salvaje que la real. Pero también se expresa un anhelo desesperado de absoluto, de pureza, de justificación final, de Dios, que convierten las mejores obras de Buñuel en paradójicas profesiones de fe en el espíritu inmortal del hombre.

Aunque haya que desinfectarlo, el mito de Buñuel se sostiene.

## FILMOGRAFIA DE LUIS BUÑUEL

por HECTOR VENA

1926. — MAUPRAT. r.: y g.: Jean Epstein. a.: obra teatral homónima de George Sand, estrenada en el Teatro Odeón de París, el 28/11/1853. f.: Albert Dubergen. d.a.: Pierre Kéfer. a.r.: L. Buñuel. v.: Casa Souplet. pn.: Casa Chanteau. i.: Sandra Milowanoff, Maurice Schutz, Nino Constantini, René Ferté, Alex Allin, Halma, Bondaroff, M. J. Thierry, G. Dulong, Line Doré. j.pr.: Morlot. pa.: Prod. Films J. Epstein. Francia. (Exteriores filmados en Vallée de la Creuse). Director teatral del estreno de EL RETABLO DE MAESE PEDRO, de Manuel de Falla, basado en el Capítulo 16, Tomo II de "El Quijote" de Cervantes Saavedra, realizado en La Haya (Holanda).

1927. — LA SIRENE DES TROPIQUES (La sirena de los trópicos). r.: Mario Nalpas y Henry Etiévant. a.r.: L. Buñuel. i.: Josephine Baker, Pierre Batcheff. o.: Francia.

1928. — LA CHUTE DE LA MAISON USHER (La caída de la casa Usher). r. y g.: Jean Epstein. a.: cuentos "La caída de la casa Usher" y "El espejo ovalado", de Edgar Allan Poe. f.: Herbert y George y J. Lucas. d.a.: Pierre Kéfer. a.r.: L. Buñuel. v.: Oclise. est.: Menchen-Epinay. i.: Marguerite Gance, Jean Debucourt, Charles Lamy, Pierre Hot, Fournes-Goffart. pa.: Prod. Films J. Epstein. o.: Francia. (Exteriores filmados en Magny-en-Vexin, Sologne y la costa bretona. Casi simultáneamente, en los EE. UU., Melville Webber y James S. Watson Jr. realizaban un film independiente basado en la misma novela).

ETUDE CINEMATOGRAPHIQUE SUR UNE ARABESQUE. r.: Germaine Dulac. colaborador: L. Buñuel. m.: Debussy (Su exhibición se sincronizaba con discos). o.: Francia.

THEMES ET VARIATIONS. r.: Germaine Dulac. colaborador: L. Buñuel. o.: Francia.

UN CHIEN ANDALOU (El perro andaluz). r.: mtj. y pr.: L. Buñuel. a. y g.: L. Buñuel y Salvador Dalí. f.: Albert Dubergen. m.: fragmentos de "Tristán e Isolda" de R. Wagner y tangos argentinos seleccionados por L. Buñuel. d.a.: Schilzneck. i.: Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Jaime Miravilles, S. Dalí y L. Buñuel. pr.a.: S. Dalí. o.: Francia. dr.: 14'. Filmada en París y Le Havre (\*).

1929. — DISQUE 927. r.: Germaine Dulac. colaborador: L. Buñuel. m.: Federico Chopin (su exhibición se sincronizaba con discos). o.: Francia.

1930. — L'AGE D'OR. r.: y mtj.: L. Buñuel. a. y g.: L. Buñuel y Salvador Dalí. f.: Albert Dubergen. m.: Georges Van Parys, con fragmentos de Wagner, Beethoven, Mendelssohn y Debussy, seleccionada por L. Buñuel. d.a.: Schilzneck. i.: Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Pierre Prévert, José Artigas, Cardial De Lemberdesque. pr.: Vizconde de Noailles. o.: Francia. dr.: 60'. (Filmada en Francia y España).

1932. — LAS HURDES o TIERRA SIN PAN (idem). r., a., g., y mtj.: L. Buñuel. f. Eli Lotar. m.: fragmentos de la 4ª Sinfonía de Brahms. n.: Pierre Unik. a.r.: Rafael Sánchez Ventura y P. Unik. pr.: Ramón Acín. o.: España. dr.: 27'. (Este film que fuera prohibido por las autoridades de la República de España se denominó originariamente "Las Hurdes", en 1937 fue sonorizado y con un nuevo montaje fue exhibido con el título "La tierra sin pan"). (\*)

1933/35. — En París, se dedica a realizar trabajos de doblaje, en los estudios Joinville, para la Paramount.

1935. — Es contratado por la Warner Bros., para realizar en España doblajes y para asesorar en coproducciones.

DON QUINTIN EL AMARGAO (idem). r.: Luis Marquina. a.: sainete homónimo de Carlos Arniches y José Estremera. f.: José M. Beltrán. m.: Jacinto Guerrero. mtj.: Maroto. a.r.: José Martín y Francisco Cejuela. s.: León Lucas de la Peña. est.: C. E. A. i.: Alfonso Muñoz, Ana M. Custodia, Luisita Esteso, Consuelo Nieva, Fernando de Granada, Porfiria Sanchiz, Luis de Heredia, María Anaya, José Alfayate, Manuel Arbó, Erna Rossi, José M. Davó, Manuel Vico, Jacinto Higuera, Isabelita Urcola. pr.e.: L. Buñuel. pr.: Ricardo Urgoiti. pa. y dst.: FILMOFONO. o.: España. f.e.: 18.8.37. s.e.: Monumental. dr.: 90'. (Nueva versión n del sainete de Arniches y Estremera realizada en España. La primera, muda, data de 1925 y fue realizada por Manuel Noriega para la Cartago Film, con Lina Moreno, Pitouto, Consuelo Reyes, etc.).

**LA HIJA DE JUAN SIMON (ídem).** r.: José Luis Sáenz de Heredia. a. y g.: Nemesio M. Sobrevila. d.d.l.: Eduardo Ugarte. f.: José M. Beltrán. m.: Daniel Montorio y Fernando Remacha. cn.: D. Montorio, F. Remacha y Mauricio Torres. d.a.: Mariano Espinosa y N. M. Sobrevila. a.r.: Honorino Martínez. s.: Antonio Fernández Rocas. est.: Roptence. i.: Angelillo, Pilar Muñoz, Carmer Amaya, Manuel Arbó, Elena Sedeño, Porfiria Sanchiz, Cándida Losada, Julián Pérez Avila, Emilio Portes, Fernando Freire de Andrade, Pablo Hidalgo, Angelillo Jr., Baby Deny, Felisa Torres, Emilia Iglesias, Pablo Sáez, Angel Sepúlveda, Francisco Gaztambide, Anita Muñoz. j.pr.: Egunio Ter. pr.e.: L. Buñuel. pa. y dst.: FILMOFONO. o.: España. f.e.: 29.3.38. s.e.: Broadway. dr.: 69'.

**¿QUIEN ME QUIERE A MI? (ídem).** r.: José L. Sáenz de Heredia. a.: Enrique Horta. g.: E. Horta, Pelayo y Caballero. f.: José M. Beltrán. m.: Fernando Remacha y Juan Tellería. d.a.: Mariano Espinosa. a.r.: Domingo Pruna, Honorino Martínez y Egunio Ter. est.: Ballesteros-Tona. i.: Lina Yegros, Mari Tere, José Baviera, José M. Linares Rivas, Fernando Freire de Andrade, Luis de Heredia, Carlos del Pozo, Manuel Arbó, Emilio Portes, Raúl Cancio, Pablo Hidalgo, Juan de las Heras, Luis Arnedillo, Francisco René, Baby Deny, Francisca Ferrari, Mercedes Sirvent, Sres Casado, Codina, Moyano, Tapia y Peronia, Sras. Sebastián y Sepúlveda. pr.e.: L. Buñuel. pa. y dst.: FILMOFONO. o.: España. f.e.: 11.7.39. s.e.: Gloria. dr.: 85'.

**¡CENTINELA ALERTA! (ídem).** r.: Jean Grémillon. a.: sainete "La alegría del batallón" de Carlos Arniches. g.: Eduardo Ugarte. f.: José M. Beltrán. m.: Daniel Montorio. d.a.: Mariano Espinosa. a.r.: Domingo Pruna. s.: Antonio F. Rocas. est.: Roptence. i.: Angelillo, Ana M. Custodio, Mapy Cortés, José M. Linares Rivas, Luis de Heredia, Pablo Hidalgo, Raúl Cancio, Emilio Portes, Mari-Tere, Pablo Alvarez Rubio, Mario Pacheco. pr.e.: L. Buñuel. pa. y dst.: FILMOFONO. o.: España. f.e.: 7.6.38. s.e.: Broadway. dr.: 83'.

**1937.— ESPAÑA LEAL EN ARMAS.** r.: L. Buñuel. (Documental sobre la guerra civil española). o.: Francia/España.

**1938. — Colabora, bajo la dirección de Kenneth Mc. Gowan, en la realización y adquisición de documentales para el "Museum of Modern Art", de New York, en los EE.UU.**

**1940. — Es contratado por la Metro-Goldwyn-Mayer, en los EE.UU., para realizar versiones en castellano para los países de América Latina.**

**1942. — Colabora en la realización de documentales de guerra por encargo del ejército norteamericano**

**1944/46. — Se traslada a Francia donde piensa realizar un film sobre la obra teatral, escrita en 1936 por Federico García Lorca, "La casa de Bernarda de Alba", pero luego de trabajar en el guión el proyecto fracasa.**

**1947. — GRAN CASINO.** r.: L. Buñuel. a.: Michel Weber. g. Mauricio Magdaleno y Edmundo Báez. f.: Jack Draper. m.: Manuel Esperón. d.a.: Javier Torres Torija. mtj.: Gloria Schoemann. a.r.: Moisés Delgado. s.: Javier Mateos. est.: Clara. i.: Libertad Lamarque, Jorge Negrete, Mercedes Barba, Agustín Insunza, José Baviera, Francisco Jambrina, Charles Rooner, Julio Villarreal, Alfonso Bedoya, Fernando Albany, Bertha Lear, Trío Los Calaveras. pr.: Oscar Dancigers. pa.: Ultramar-Anahuac. o.: México.

**1949.— EL GRAN CALAVERA.** r.: Luis Buñuel. a.: comedia homónima de Adolfo Torrado. g.: Raquel Rojas y Luis Alcoriza. f.: Ezequiel Carrasco. m.: Manuel Esperón. dc.: Luis Moya y Darío Cabañas. mtj.: Carlos Savage. a.r.: Moisés Delgado. s.: Rafael Ruiz Esparza. est.: Tepeyac. i.: Fernando Soler, Charito Granados, Andrés Soler, Rubén Rojo, Maruja Grifell, Gustavo Rojo, Francisco Jambrina, L. Alcoriza, Antonio Monsell, Nicolás Rodríguez. pr.: F. Soler y Oscar Dancigers. Amérigo. pr.: Oscar Dancigers. pa.: Ultramar. o.: México.

**1950. — LOS OLVIDADOS (ídem).** r.: Luis Buñuel. a. y g.: Luis Alcoriza y Luis Buñuel. f.: Gabriel Figueroa. m.: Rodolfo Halffter, sobre temas de Gustavo Pittaluga. d.m.: R. Halffter. dc.: Edward Fitzgerald. mtj.: Carlos Savage, a.r.: Ignacio Villarreal. s.: Jesús González G. est.: Tepeyac. i.: Stella Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes, Francisco Jambrina, Jesús García Navarro, Efraín Arauz, Sergio Villarreal, Jorge Pérez, Javier Amezcua, Mario Ramírez. j.pr.: Fidel Pizarro y Federico Américo. pr.: Oscar Dancigers. pa.: Ultramar. o.: México. (Este film obtuvo en el Festival de Cannes, 1951, el premio a la mejor dirección, otorgados por el Jurado Oficial y el de la Crítica Internacional. (Ariel en México, a la mejor realización, argumento guión). (\*)

**SI UD. NO PUEDE, YO SI.** r.: Julián Soler. a. y g.: L. Buñuel y Luis Alcoriza. f.: José Ortiz Ramos. m.: Manuel Esperón. i.: José Luis Iglesias, Alma Rosa Aguirre, Julio Villarreal. o.: México.

**SUSANA.** r. y g.: L. Buñuel. a.: Manuel Reachí. ad.: Jaime Salvador. d.: Rodolfo Usigli. f.: José Ortiz Ramos. m.: Raúl Lavista. dc.: Gunther Gerszo. mtj.: Jorge Bustos. a.r.: Ignacio Villarreal. s.: Nicolás de la Rosa. est.: Churubusco. i.:

Rosita Quintana, Fernando Soler, Víctor Manuel Mendoza, Matilde Palau, María Gentil Arcos, Luis López Somoza. pr.: M. Reachí y Sergio Kogan. pa.: Internacional Cinem. o.: México.

**1951. — LA HIJA DEL ENGAÑO.** r.: L. Buñuel. a.: sainete "Don Quintín el amargao", de Carlos Arniches y José Estremera. g.: Raquel Rojas y Luis Alcoriza. f.: José Ortiz Ramos. m.: Manuel Esperón. dc.: Edward Fitzgerald. mtj.: Carlos Savage. a.r.: Mario Llorca. s.: Eduardo Arjona. est.: Tepeyac. i.: Fernando Soler, Rubén Rojo, Alicia Caro, Nacho Contra, Fernando Soto "Mantequilla", Lily Acleamar. pr.: Oscar Dancigers. pa.: Ultra mar. o.: México (Esta es la 3ª versión del sainete de Arniches y Estremera que se realiza).

**UNA MUJER SIN AMOR.** r.: L. Buñuel. a.: novela "Pierre et Jean", de Guy de Maupassant. g.: Jaime Salvador. f.: Raúl Martínez Solares. d.: Rodolfo Usigli. m.: Raúl Lavista. dc.: Gunther Gerszo. mtj.: Jorge Bustos. est.: Chuburusco. i.: Rosario Granados, Julio Villarreal, Tito Junco, Jaime Calpe Jr., Joaquín Cordero, Javier Loya, Elda Peralta. pr.: Sergio Kogan. pa.: Internacional Cinem. o.: México.

**SUBIDA AL CIELO.** r.: L. Buñuel. a.: Manuel Altolaguirre. g.: M. Altolaguirre, Juan de la Cabada y L. Buñuel. d.: J. de la Cabada. f.: Alex Phillips. m.: Gustavo Pittaluga. dc.: Edward Fitzgerald y José Rodríguez Granada. mtj.: Rafael Portillo. a.r.: Jorge López Portillo. s.: Eduardo Arjona. est.: Tepeyac. i.: Lilia Prado, Carmelita González, Esteban Márquez, Luis Aceves Castañeda, Roberto Cobo, Gilberto González, Manuel Dondé. pr.: M. Altolaguirre y María L. Gomez Mena. pa.: Isla. o.: México. (Premio en el Festival de Cannes, 1952 al mejor film de "vanguardia". Ariel 1952 al mejor film mexicano. Gran Premio Films de Vanguardia, París, 1952).

**1952. — EL BRUTO.** r.: L. Buñuel. a. y g.: Luis Alcoriza y L. Buñuel. f.: Agustín Jiménez. m.: Raúl Lavista. dc.: Gunther Gerszo. mtj.: Jorge Bustos. a.r.: Ignacio Villarreal. s.: Javier Mateos. est.: Churubusco. i.: Pedro Armendariz, Katy Jurado, Rosita Arenas, Andrés Soler, Roberto Meyer. pr.: Oscar Dancigers. pa.: Internacional Cinem. o.: México.

**1953. — ROBINSON CRUSOE (Las aventuras de Robinson Crusoe).** r. y d.: L. Buñuel. a.: novela homónima de Daniel Defoe. g.: L. Buñuel y Philip A. Roll. f.: Alex Phillips (Pathécolor). m.: Anthony Collins y Luis Hernández Bretón. dc.: Edward Fitzgerald. mtj.: Carlos Savage y Alberto Valenzuela. a. r.: Ignacio Villarreal. s.: Javier Mateos y Jesús González G. est.: Tepeyac. i.: Dan O'Herlihy, Jaime Fernández, Felipe de Alba, Chel López, José Chávez, Emilio Garibay. pr.: Oscar Dancigers y Henry F. Ehrlich. j.pr.: Federico Amérigo. pa.: Ultramar. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: México. fe.: 19.2.57. s.e.: Electric dr.: 90'. c.: s/r. (Exteriores firmados en Manzanillos y Bosque de Chapultepec - Ariel en México en 1955, al mejor film. Mención en el Festival de Punta del Este).

**EL (ídem).** r.: L. Buñuel. a.: novela de Mercedes Pinto. g.: L. Buñuel y Luis Alcoriza. f.: Gabriel Figueroa. m.: Luis Hernández Bretón. d.a.: Edward Fitzgerald. dc.: Pablo Galván. mtj.: Carlos Savage y Alberto Valenzuela. a.r.: Ignacio Villarreal. s.: Jesús González G. y José D. Pérez. est.: Tepeyac. i.: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristáin, Aurora Walker, Carlos Martínez Baena, Manuel Dondé, Rafael Banquells, Fernando Casanova, José Pidal, Roberto Meyer. pr.: Oscar Dancigers. pa.: Nacional. dst.: COLUMBIA. o.: México. f.e.: 20.2.58. s.e.: Gran Mitre. dr.: 93'. c.: s/r. (Premio FIAF en Basilea).

**ABISMOS DE PASION (ídem).** r. y ad.: L. Buñuel. a.: novela "Wuthering Heights" —Cumbres Borrascosas—, de Emily Brontë. g.: L. Buñuel, Julio Alejandro y Arduino Maiuri. f.: Agustín Jiménez. cm.: Sergio Véjar. m.: Raúl Lavista, sobre temas de "Tristán e Isolda", de Wagner. d.a.: Edward Fitzgerald. dc. y u.: Raymundo Ortiz. mtj.: Carlos Savage. a.r.: Ignacio Villarreal. s.: Eduardo Arjona y Galdino Samperio. v.: Armando Valdés Peza. mq.: Felisa Guevara. pn.: José Jurado. est. y pa.: Tepeyac. i.: Irasema Dilian, Jorge Mistral, Lilia Prado, Ernesto Alonso, Luis Aceves Castañeda, Francisco Reiguera, Hortensia Santoveña, Jaime González. pr.: Oscar Dancigers y Abelardo Rodríguez. dst.: COLUMBIA. o.: México. f.e.: 13.12.57. s.e.: Gran Mitre. dr.: 85'. c.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en San Francisco Cuadras. - Nueva versión de la novela realizada en 1939 por William Wyler y exhibida con el título "Cumbres Borrascosas").

**1954. — LA ILUSION VIAJA EN TRANVIA.** r.: L. Buñuel. a.: Mauricio de la Serna. g.: José Revueltas y M. de la Serna. f.: Raúl Martínez Solares. m.: Luis Hernández Bretón. dc.: Edward Fitzgerald. mtj.: Jorge Bustos. a.r.: Ignacio Villarreal. s.: José D. Pérez. est. y pa.: Clase Films Mundiales. i.: Lilia Prado, Carlos Navarro, Agustín Insunza, Miguel Manzano, Javier de la Parra, Guillermo Bravo Sosa, Felipe Montoyo, Domingo Soler, Fernando Soto. pr.: Armando Orive Alba. o.: México.

**EL RIO Y LA MUERTE.** r.: L. Buñuel. a.: novela "Muro blanco sobre roca negra", de Miguel Alvarez Acosta. g.: L. Buñuel y Luis Alcoriza. f.: Raúl Martínez Solares. m.: Raúl Lavista. dc.: Edward Fitzgerald y Gunther Gerszo. mtj.: Jorge

Bustos. a.r.: Ignacio Villarreal. s.: José D. Pérez. i.: Columba Domínguez, Miguel Torruco, Joaquín Cordero, Jaime Fernández, Víctor Alcocer, Humberto Almazán, Carlos Martínez Baena, Fernando Soto, Silvia Dérbez, Alfredo Varela. pr.: Armando Orive Alba. pa.: Clasa Films Mundiales. o.: México.

1955. — **ENSAYO DE UN CRIMEN o LA VIDA CRIMINAL DE ARCHIBALDO DE LA CRUZ.** r.: L. Buñuel. a.: novela de Rodolfo Usigli. g.: L. Buñuel y Eduardo Ugarte. f.: Agustín Jiménez. m.: Jorge Pérez Herrera. dc.: Jesús Bracho. mtj.: Jorge Bustos. a.r.: Luis Abbadie. s.: Rodolfo Benítez. est.: Clasa. i.: Miroslava Stern, Ernesto Alonso, Rita Mecedo, Ariadna Walter, Rodolfo Acosta, Rodolfo Landa, Andrea Palma, Carlos Riquelme, José M. Linares Rivas, Leonor Llausás, Eva Calvo, Carlos Martínez Baena, Roberto Meyer, Rafael Banquels Jr. pr.: Alfonso Patiño Gómez. pa.: Alianza Cinem. o.: México.

1956. — **CELA S'APPELLE L'AUREO / GLI AMANTI DI DOMANI.** r.: L. Buñuel. a.: novela de Emmanuel Robles. g.: L. Buñuel y Jean Ferry. d.: J. Ferry. f.: Robert Le Febvre. m.: Joseph Kosma. d.a.: Max Douy. mtj.: Marguerite Renoir. a.r.: Marcel Camus y Jacques Deray. s.: Antoine Petitjean. i.: Georges Marchal, Lucia Bosé, Nelly Borgeaud, Gianni Esposito, Henri Nassiet, Brigitte Elloy, Jean-Jacques Delbo, Julien Bertheaud, Simone Paris, Robert Le Fort, Gaston Modot, Pascal Mazotti. pa.: Les Films Marceau/Laetitia-Insignia Films. o.: Francia/Italia. (Presentada en el Festival de Berlín, 1956. - Rodada en Francia).

**LA MORT EN CE JARDIN / LA MUERTE EN ESTE JARDIN.** r.: L. Buñuel. a.: novela de José-André Lacour. g.: Luis Alcoriza, L. Buñuel y Raymond Queneau. d.: Gabriel Arout y R. Queneau. f.: Jorge Stahl Jr. (Eastmanc.). m.: Paul Misraki. dc.: Edward Fitzgerald. mtj.: Marguerite Renoir y Alberto Valenzuela. a.r.: Ignacio Villarreal. s.: José D. Pérez. i.: Simone Signoret, Georges Marchal, Charles Vanel, Michèle Girardon, Michel Piccoli, Tito Junco, Raúl Ramírez, Luis Aceves Castañeda, Jorge Martínez de Hoyos, Alberto Pedret, Marc Lambert, Alicia Del Lago, Stefani. pr.: Oscar Dancigers. pa.: Dismage/Tepeyac. o.: Francia/México. d.o.: 145'.

Comienza a trabajar en Francia para llevar a la pantalla la novela de Pierre Louys "La Femme et le Pantin". Posteriormente desiste de ese propósito que en 1959 concretará Julien Duvivier en un film homónimo con la interpretación de Brigitte Bardot y conocida en nuestro país como **JUQUETE DE UNA MUJER**. En 1935, en los EE. UU., Joseph Von Sternberg realiza para al Paramount "The Devil is a Woman" sobre la misma novela, con Marlene Dietrich. Se conoció en nuestro país como **TU NOMBRE ES TENTACION**.

1957. — **Debe contarse también entre sus proyectos no realizados el guión que elaboró para la fallida versión cinematográfica de la novela "Therése Etienne", de John Knittel.**

1958. — **NAZARIN (idem).** Ver Ficha Técnica en el N° 12/29. **Datos complementarios:** e.: Edward Fitzgerald. **otros int.:** Aurora Molina, Pilar Pellicier, Antonio Bravo, Edmundo Barbero, Raúl Dantés. **pr.e.:** Federico Américo.



1959. — **LOS AMBICIOSOS / LA FIEBRE MONTE Á EL PAO.** (Los ambiciosos). r.: L. Buñuel. a.: novela "La Fiebre Monte á El Pao", de Henry Castillou. g.: L. Buñuel, Luis Alcoriza, Charles Dorat y Louis Sapin. d.: L. Sapin (vers. franc.) y José L. González de León (vers. mexic.). f.: Gabriel Figueroa. cm.: Ignacio Romero. e.f.: Armando Stahl. m. y d.m.: Paul Misraki. d.a.: Jorge Fernández. dc.: Pablo Galván. mtj.: Rafael López Ceballos (vers. mexic.) y James Cuenet (vers. franc.). a.r.: Ignacio Villarreal. s.: Enrique Rodríguez, Roberto Camacho y Rodolfo Benítez (vers. mexic.), y William-Robert Sivel (vers. franc.). v.: Ana M. Jones y Armando Valdez Peza. mq.: Armando Meyer. pn.: Bertha Chiu. ct.: Javier Carreño. tt.: Nicolás Rueda Jr. i.: Gérard Philipe, Jean Servais, María Félix, Raúl Dantes, Miguel A. Ferriz, Domingo Soler, Víctor Junco, Roberto Cañedo, Andrés Soler, Luis Aceves Castañeda, Augusto Benedico, Miguel Arenas, David Reynoso, Antonio Bravo, Armando Acosta, Enrique

Lucero, Alberto Pedret, José Chávez, Francisco Jambrina, José Muñoz. pr.: Gregorio Wallerstein y Raymond Borderie. pa.: Filmex/Groupe des Quatre. dst.: PEL-MEX. o.: México/Francia. f.e.: 13.12.62. s.e.: Normandie y Príncipe. d.o.: 110'. dr.: 97'. c.: proh. men. 18 a. (Filmada en México).

Queda trunco el proyecto de realizar, en Francia, una versión de la novela "Beau Clown", de Berthe Grimault, sobre la cual Buñuel se encontraba trabajando.

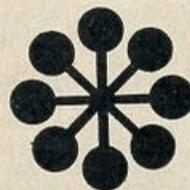
1960. — **LA JOVEN (idem).** Ver Ficha Técnica en el N° 12/55.



1960/61: **VIRIDIANA (idem).** Ver Ficha Técnica en el N° 10/11, pág. 44. **Datos complementarios:** a.r.: Juan L. Buñuel y Pujol. **otros int.:** Joaquín Mayol, Palmira Guevara, S. Mendizábal, Milagros Tomás, Alicia J. Barriga. pa.: Gustavo Alatraste-Uninci-Films 59.

1962. — **EL ANGEL EXTERMINADOR.** r. y g.: L. Buñuel. a.: "Los naufragos de la Calle de la Providencia", de José Bergamín. ad.: L. Buñuel y Luis Alcoriza. f.: Gabriel Figueroa. m.: Raúl Lavista, sobre temas de Beethoven, Chopin, Paradisi y cantos gregorianos. d.a.: Jesús Bracho, mtj.: Carlos Savage. a.r.: Ignacio Villarreal. s.: José B. Carlés. v.: Georgette. i.: Silvia Pinal, Jacqueline Andere, José Baviera, Augusto Benedico, Luis Beristáin, Antonio Bravo, Claudio Brook, César del Campo, Rosa Elena Durgel, Lucy Gallardo, Enrique García Álvarez, Ofelia Guilmáin, Nadia Haro Oliva, Tito Junco, Xavier Loyá, Xavier Massé, Angel Merino, Ofelia Montesco, Patricia Morán, Patricia de Morelos, Bertha Moss, Enrique Rambal. pr.: Gustavo Alatraste. est.: Churubusco. o.: México. (Premio FIPRESCI en el Festival de Cannes 1962, "Jano de Oro" en Sestri-Levante, 1962, y Medalla de oro, Acapulco, 1962).

1963. — **El gobierno español prohibió la filmación de TRISTANA, sobre la obra homónima de Benito Pérez Galdós, cuya preparación había terminado Buñuel.**



(\*) Un chien andalou, Las Hurdes o Tierra sin pan y Los olvidados no han tenido difusión comercial, habiendo llegado a conocerse mediante funciones realizadas por los cine-clubs o instituciones similares.

De esta filmografía se desprende la siguiente particularidad: dos de sus films han sido prohibido en su país natal, España, uno por la República Española —Las Hurdes— y otro por el régimen del General Franco —Viridiana—. Además, de todos los films realizados por Buñuel, uno solo —Los ambiciosos— se conoció en una sala de primera línea de circuito "grande" de exhibición comercial. Otros cuatro —Viridiana, Nazarin, La joven y El ángel exterminador— fueron conocidos en una sola de primera línea independiente (el Paramount) especializada en films de jerarquía artística.

# CUATRO PREGUNTAS PREVIAS\*

## A FERNANDO AYALA

por SALVADOR SAMMARITANO



—*TIEMPO DE CINE* saluda el retorno de Fernando Ayala a la creación cinematográfica después de un silencio que duró casi tres años. Su film anterior, *Sábado a la noche*, cine, data de 1960. Ahora que ese silencio toca a su fin, ¿podríamos saber más concretamente a qué se debió?

—Una pausa como ésta reconoce dos clases de razones: las de la circunstancia exterior que determina la obra del realizador y las que hacen al realizador en sí. De las primeras, cuando se actúa en un cine tan azaroso como el nuestro, sería ocioso hablar... Las segundas, son difíciles de precisar.

Sin pretender ser exhaustivo, enumero... Un poco de pereza y otro poco de inercia. Un poco de desencanto frente a algunas actitudes que en su momento consideré faltas de comprensión o de tolerancia. Y otro poco de desorientación; o de indecisión... ¡Qué sé yo!... Tal vez, en el fondo, la necesidad de no decir nada cuando se siente que no se tiene nada que decir...

De cualquier modo, estoy tan contento de volver a filmar como lo estuve de no hacerlo durante estos años. En este lapso preparé algunos libretos que tal vez no llegue a filmar nunca, coproduje un film en doble versión, estuve en contacto con actores de otra lengua y otra formación profesional, trabajé varias semanas en compaginación en Nueva York con la ayuda de un editor americano interesantísimo, hice mis primeras armas en la dirección teatral, luché por nuestro cine en varias de sus entidades... Creo que muchas de ellas fueron experiencias valiosas. Además, seguí viviendo...

—¿Paula cautiva prosigue en la línea testimonial inaugurada en su obra por *El jefe* (1958) y continuada por *El candidato* (1959)? ¿Cómo definiría a su nuevo film?

—Pretende, al menos, ser una visión de algunos aspectos de nuestra Argentina actual. Corrupta, desorientada, con el interrogante ansioso de su futuro,

buscando en sí misma las posibilidades de su recuperación. Hemos trabajado con Beatriz Guido con la mayor libertad posible en casos como éste... Y en momentos como éste, en la vida del país. Por otra parte, ha sido una experiencia apasionante para nosotros ver como se mezclaban los mundos de su creación anterior y de la mía, en tantas de sus coincidencias.

—¿Cómo se siente dentro del panorama del llamado nuevo cine argentino, del cual Ud. y Leopoldo Torre Nilsson son dos pilares fundamentales? ¿Qué opina de los realizadores pertenecientes al movimiento, más jóvenes que Ud.? ¿Los encuentra desorientados, en crisis, en receso, divididos, o todo lo contrario?

—Satisfecho de haber podido aportar, en la escasa medida de mis posibilidades, una actitud honesta a favor de un cine de expresión de nuestro país y de su gente, de sus problemas y de sus anhelos. Sinceramente halagado de que se me ubique en este sentido junto a Torre Nilsson, un director a quien aprecio y admiro. Y satisfecho también al ver como se va incorporando a nuestro cine gente nueva.

Creo que en los últimos años han surgido varios directores de positivo valor. Y considero un signo alarmante para nuestro cine que Lautaro Murúa no haya vuelto a dirigir, después de sus dos excelentes films. O que David Kohon se vaya del país, en gran parte por falta de oportunidades, después de habernos asombrado con sus dos primeras películas. Me interesa Rodolfo Kuhn como director. Y Martínez Suárez, valiente y definido en el tipo de cine que encara. Creo en la capacidad de realizador de Antín, aunque frecuentemos dos mundos cinematográficos totalmente diferentes.

Pero toda enumeración es odiosa en casos como éste. Creo, repito, que tenemos un grupo de jóvenes directores a los cuales, entiendo, no se los puede agrupar, como no sea en una coincidencia generacional o de aparición en el panorama de nuestro cine.



DAVID GOLDBERG S. A.

## EL ANGEL EXTERMINADOR

Un film sorprendente  
donde los seres humanos  
ponen al descubierto  
sus verdaderas pasiones.

Reparto de excepción:  
SILVIA PINAL  
ENRIQUE RAMBAL  
NADIA HARO OLIVA  
TITO JUNCO

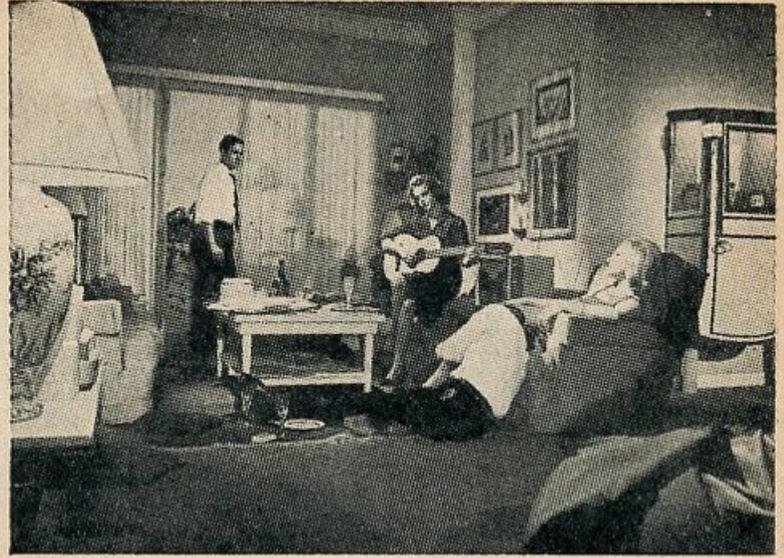
y la mano maestra  
de un gran director:  
LUIS BUÑUEL

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



**LIBRERIA EDITORIAL  
JORGE ALVAREZ**

TALCAHUANO 485 tel. 35-6875 Bs. AIRES



Duilio Marzio, Susana Freyre y Fernanda Mistral en un momento de PAULA CAUTIVA de Fernando Ayala.

Desorientación, crisis, receso, división... Son palabras comunes en nuestro cine y en cualquier cine del mundo. Entiendo que los directores argentinos participan de todo eso, en la medida en que pueden participar todos los demás. En el cine. Y en el país.

—¿Cómo ve el porvenir del cine argentino, como arte y como industria?

—Al responder, temo confundir lo que anhelo, con lo que pienso... De cualquier modo, creo en el país, en su futuro. Como el personaje de mi último film, aun sin razonarlo mucho, o quizás precisamente por eso. Creo que, encontrada la forma de consolidarlo como industria (6 a 1 ó como sea) nuestro cine estará en condiciones de lograr la estabilidad necesaria para que todos puedan desarrollar su obra. Dejando de lado recelos y desconfianzas, en una convivencia de distintas actitudes frente al cine, de distintas edades y distintos estilos, sin abdicar de sus propias convicciones. Como ha ocurrido siempre en toda manifestación artística. Querer imponer de manera absoluta criterios de grupos o de generaciones, sean jóvenes o viejas, es peligroso y lleva inevitablemente a una lucha que esteriliza. Crear en cine es tarea ardua, lo logremos o no. Y es absurdo que estemos continuamente obstaculizándonos, unos a otros. Ya está demostrado que la inevitable —por humana— renovación de nuestros cuadros, puede hacerse de todas maneras, aun las más inesperadas. Que se dé a todos la posibilidad de crear, de desarrollar su obra. Lo demás vendrá solo. De acuerdo a lo que cada uno sea capaz de hacer.

\* En el próximo número publicaremos un extenso reportaje a Fernando Ayala con un estudio y una filmografía de dicho realizador.

Víctor Caula hace un "travelling" cámara en mano durante el rodaje de una escena de PAULA CAUTIVA.



TIERRA DE ANGELES reveló en Mar del Plata el talento de György Révész. Obtuvo tres premios.

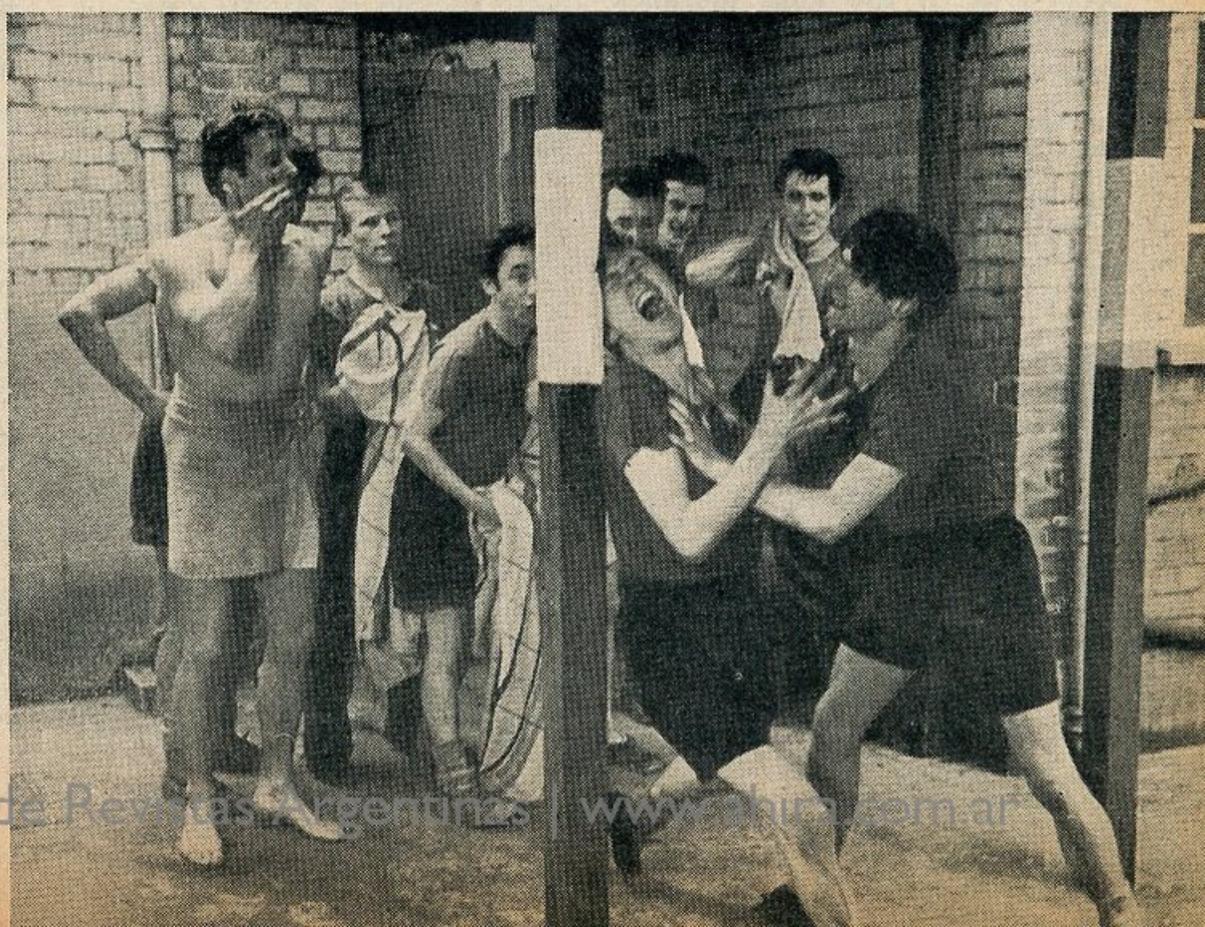


El Festival de Mar del Plata no puede reunir los mejores films que cada país produce en el año: hay muchos festivales europeos, prestigiosos. Pero debió presentar sí mejores que el pobre conjunto de esta quinta muestra. Aportó, en cambio, la clara moraleja de que en todo el mundo se cuecen las habas raramente nutritivas del cine comercial. Tesis que no precisaba tan dolorosa demostración.

Pero si Mar del Plata 1963 quedará en la memoria como algo más que el festival en que casi todo film —aun de países socialistas— incluía el obligatorio twist, música de moda, será por el film de un director desconocido que reveló inesperado talento: Tierra de ángeles del húngaro György Révész. Los especializados en cine de habla castellana añadirán, varios peldaños más abajo, al mejicano Luis Alcoriza y —quizás— al español Jorge Grau. Esta no es una reseña completísima; se ha limitado al cine de largo metraje. Omite, además, films argentinos —algunos ya conocidos— que sus directores presentaron en privado a críticos extranjeros. Omite, también, dos obras fuera de concurso, que habían sido exhibidas en otros festivales: El pagador de promesas de Anselmo Duarte y Una historia en Milán de Eriprando Visconti. Y principalmente omite dos films importantes —también fuera de concurso— que merecen comentario extenso en este mismo número. Uno, El proceso de Orson Welles y el otro, Electra de Michael Cacoyannis. Los demás, están todos.

**ANTONIO A. SALGADO**

## MAR DEL PLATA 1963



Escena de EL MUNDO FRENTE A MI, título español poco imaginativo para LA SOLEDAD DEL MARATONISTA de Tony Richardson.

## TIERRA DE ANGELES (Az angyalok földje), György Révész.

El director Révész era desconocido en la Argentina aunque había dirigido otros siete films a partir de 1954. Deberá agradecerse a Mar del Plata 1963 que lo se lo empiece a conocer mejor.

*Tierra de ángeles* no es cine dramático. Como ha dicho el propio director, quiere ser una balada, un género poético, lírico, con algo de épico. El film (basado en novela de Lajos Kassák) ubica la acción cuarenta años atrás en una enorme casa de Budapest donde viven decenas de familias humildes. Al principio, hay episodios aparentemente inconexos, enlazados porque los personajes viven todos allí. Pero, principalmente, el film está recorrido de sentimiento y este sentimiento da unidad y grandeza a las historias insignificantes: un hombre mata por celos, otro sale de la cárcel, otro se emborracha, etc. Mientras tanto, un anciano recorre las calles con su organillo entonando canciones sobre sucesos de la cercana vida real. Esta visión del pasado, con su fotografía gris y densa, tiene comunicativa ternura.

Más adelante, los hilos se atan, la acción adquiere el tono épico. No es casual que el organillero desaparezca durante esta parte. El drama es colectivo entonces, pues solidarios con una familia que no podía pagar el alquiler, todas dejarán de pagarlo, pese a ocasionales vacilaciones, y todas serán desalojadas. El final será optimista. Unidos, los débiles demostraron ser fuertes, aunque fuera por un instante. Mientras tanto, el film apuntó rasgos del carácter humano: el pelele dominado por su mujer, la madre hostil a la muchacha que le arrebató a su hijo; y siempre con el mismo aire casual.

*Tierra de ángeles* no abusa de la retórica. El mismo director ha expresado que "toda propaganda, ya sea directa o indirecta, es antiartística". Y el film interesa como expresión de un hombre que cree en la vida y en el progreso, y que, con algo de la poesía de Dovchenko y la robustez de Renoir, comunica esa fe al espectador. Por eso es difícil valorar la importancia de los defectos que tiene la última mitad: más fría, menos espontánea. Lo que podría ser llamado el problema social se alarga allí inconvenientemente y cuando el film quiere retomar la poesía, no lo consigue. De todos modos, éste es un film personal, creativo, y merece los premios obtenidos en el Festival.

## EL MUNDO FRENTE A MI (The loneliness of the long distance runner), Tony Richardson.

En el cine británico soplan los vientos de la renovación: *Almas en subasta*, *Todo comienza el sábado* y otros films significan una posición menos conformista frente a la vida y frente al arte. Aunque esos vientos soplen casi exclusivamente sobre los contenidos. En un cine que aceptaba al orden establecido como perfecto e insustituible, estos films rebeldes expresan que si no es viable cambiarlo, cabe al menos la posibilidad de luchar contra él.

Esto ocurre también con el protagonista de *El mundo frente a mí*, un héroe según Tony Richardson. Es un muchacho que robó, y que internado en un reformatorio revela condiciones para las carreras de larga distancia. El director le brinda entonces un trato preferencial, con vistas a la competencia contra un colega cercano; con su victoria de director obtendrá, espera, un éxito personal. Pero a pocos pasos de la meta el muchacho deja pasar a sus rivales. Esa derrota voluntaria será una victoria privada, pequeña. Tomando esa decisión, no será lo que los demás quieren que sea, afirmará en cambio su propia personalidad.

La acción ocurre dentro del reformatorio pero intercala recuerdos de la vida del protagonista: la familia humilde, una noche de amor, el robo fatal. Esos relatos se proponen mostrar qué decisivamente influye el pasado sobre él hasta hacerlo alzar contra la sociedad encarnada en el director del reformatorio. En el libro original (de Alan Sillitoe) esta resolución es tomada al principio; Richardson quiso añadirle intensidad dramática trasladándola al final. Pero la psicología del protagonista: un ser hosco a cuanto lo rodea, ya sea la policía o el amor de una mujer, es conocida desde el comienzo. La sensación de soledad que debe ir sintiendo progresivamente no crece: él siempre estuvo solo. Por eso, como estructura, el film parece artificial. La oposición entre pasado y presente no es eficaz en tanto pretenda expresar la evolución anímica del protagonista.

Pero el sentido del film es claro, de todos modos. Aunque pueda ser interpretado como levemente anarquista, este anarquismo se parece al de Jean Vigo; el principal logro es a ratos de tipo poético. En la misma construcción fragmentada puede verse la loable intención de ir al grano y narrar lo esencial. Por otra parte, el film está en la tradición de no levantar la voz; su forma es parecida a la de mucho film británico, correctamente narrado, correctamente interpretado, salvo la destacable, aunque sobreactuada, actuación de Tom Courtenay, de vigorosa personalidad. La corrección no es vehículo suficiente para la poesía.

## NOCHE DE VERANO, Jorge Grau.

Dentro del cine español está irrumpiendo una generación que aporta cultura cinematográfica y una base teórica seria. Puede significar una renovación más amplia que aquella comenzada por Bardem y Berlanga años atrás.

*Noche de verano*, el primer film de Jorge Grau, narra relaciones sentimentales. Su acción transcurre en Barcelona durante dos días separados entre sí: la noche de la verbena de San Juan y la misma fecha del año siguiente. Varias parejas están enfrentadas en ese lapso a circunstancias que hacen crisis la noche de verbena: seducción extraconyugal, frigidéz, frivolidad, etc., pero ningún matrimonio se separa. Los que son felices, lo seguirán siendo; y los que no, deberán cargar su cruz. Es explicable que la oficina católica internacional haya premiado este film en Mar del Plata.

Grau pretende un cine intimista, que se exprese a través de sugerencias, de atmósferas. Y en algunos momentos de *Noche de verano*, consigue ese propósito. Por ejemplo, su pintura del amanecer siguiente a la noche de fiesta subrayando la soledad de los personajes. Si bien mucho de eso el espectador tiene impresión de haberlo visto antes en Antonioni, en Fellini.

La personalidad de Grau debe verse en la reducción de la historia a enfrentamientos límites en tiempos mínimos, desechando pintoresquismos y otras derivaciones. Esta concentración, sin embargo, no opera dramáticamente porque cada crisis necesitó una preparación que condujera al desenlace. El film es un poco esquemático, y aun confuso al principio, aunque quizá se deba, en parte, a veinte minutos que omite la copia exhibida en Mar del Plata.

Si la buena actuación del elenco, los sobrios diálogos, y la fotografía y escenografía funcionales, no bastan para definir todavía a un creador, son virtudes ponderables, empero, en un medio donde no abundan.

## TLAYUCAN, Luis Alcoriza.

Como en *Tiburoneros*, la acción de *Tlayucán* ocurre en un pueblito mejicano y los personajes son gente humilde y primitiva, mezquina o solidaria; depende de las circunstancias. No hay historia única sino una alrededor de la cual giran otras. Todas son simples: un matrimonio lucha contra la miseria y contra la eventual muerte del hijo enfermo; una solterona conoce por fin el amor; un viejo libidinoso se conforma con espiar a la vecina.

Pero no importan las anécdotas sino la exploración de tipos y costumbres a que dan lugar; este es un verdadero fresco de la vida cotidiana. El tono es generalmente el humor y la sátira, no ahorrándose sarcasmos acerca de la beatería y otras pasiones exageradas.

El film interesa quizá por el pintoresquismo de personajes y ambiente. Pero tiene méritos propios, además. Uno son los diálogos, graciosos y tajantes; no se estiran indebidamente. Otro es la visión fresca, y tal vez naturalista, del mundo al que apunta. Y si el enfoque no es profundo ninguna pretensión intelectual falsea, en cambio, su perspectiva. El director parece creer en la bondad innata del hombre, y tiene derecho a ello aunque ciertamente la gente sea más compleja. El film intuye esta complejidad pero la resuelve siempre en una sonrisa amable.

Los defectos: hilvana desprolijamente historias paralelas que se prolongan demasiado. Pero sabe rematarlas con ironía: el hombre a quien su donación a la iglesia había empobrecido, se aprovechará en la última escena de la credulidad religiosa. También suele ser enfático: la llegada de americanos curiosos y molestos, la exagerada figura del cura. La larga sombra de Buñuel, junto a quien Alcoriza trabajó como libretista en varios films, se proyecta sobre *Tlayucán* y sobre *Tiburoneros*. Tanto en Buñuel como en Alcoriza hay una misma burla a las estructuras sociales que encierran en cárceles de prejuicio a los hombres. Ambos quieren llegar a un hombre desnudo, esencial, impulsado por necesidades ancestrales. Pero los films de Buñuel buscan desesperadamente a Dios, aunque no sepan para qué; la ausencia de caridad suele provocar en ellos una carcajada trágica. En cambio Alcoriza cree firmemente en dos centavos de esperanza, a ras de suelo.

## DELICIOSA JUVENTUD (Das schwarzwäisse rote Himmelbett), Rolf Thiele.

El director Rolf Thiele abandona aquí su casi expresionismo de films anteriores y reconstruye cuidadosamente una época cierta de la historia. La acción comienza a principios de siglo y concluye al iniciarse la primera guerra mundial. El asunto es mayormente frívolo, acerca de un muchacho de diecisiete años que tiene su primera aventura amorosa —su padre y su tío eran acreditados donjuanes—, es enviado a estudiar a un pueblo del interior donde sigue conquistando corazones, y por último se enamora en serio. Pero inmediatamente comienza la guerra, que trastornará los planes sentimentales y al mundo todo.

La película, como mucha otra alemana moderna, esconde un mensaje antibélico y una ironía acerca de la falta de correspondencia entre las palabras y la conducta de los hombres. Coexiste esa sátira, que apunta a la afición alemana al militarismo, con una historieta sentimental que pudo ocurrir en cualquier parte. Ambas no se complementan necesariamente.

La escenografía y la fotografía dan encanto y cierto buscado aire antiguo al film. Pero encima de ese esplendor visual, lo más destacable es la gracia y la picardía; parecidas a las de películas francesas como apuntaron críticos alemanes. La sátira cede el paso casi siempre a la comedia de situaciones.

Rolf Thiele sorprendió hace cuatro festivales con *Rosemarie entre los hombres*, film cuya sátira a ciertos aspectos del milagro económico alemán era ciertamente más feroz.

**EL SOPLON (Le doulos), Jean-Pierre Melville.**

Es obvia la influencia del cine norteamericano sobre la *nouvelle vague*. Jean-Pierre Melville, uno de los padres de la nueva ola, dirigió este homenaje al cine policial de acción y suspenso que, a la vez, más pretenciosamente, quiere parecer tragedia shakespiriana. Todos los personajes se destruyen entre sí.

La historia es la de una amistad entre dos delincuentes, en un contexto de violencia y crimen; amistad que se desmoronará, por obra de la casualidad o el destino, para perdición de todos. Pero el film no consigue el nivel trágico, pues no se siente la presencia de la fatalidad rigiendo los actos humanos; no adquiere una dimensión metafísica.

Mejor resultado obtiene en cuanto obra policial, aunque algún espectador pueda sentirse confundido, con derecho, ante la compleja trama. Nuevas visiones del film son convenientes para mejor entender el asunto, donde continuamente aparecen datos sorprendidos. En cambio, la calidad de la narración es indiscutible y admite elogios menos uno: el director no está mayormente preocupado por su tema. Le importa sobre todo un estilo que embelece pero no vigoriza, más que aisladamente, a la enredada anécdota trivial. Al lado de la falta de aliento, de la voluntaria dimensión menor de un film encerrado en las convenciones de un género, la obra tiene cierta dispersa sugestión.

Como en films de Joseph Losey, la violencia tampoco es aquí un efectismo artificial. Es modo de vida natural en gente del hampa que también pertenece a este mundo. Dentro de la maldad puede haber resquicios para la amistad, el compañerismo. Bajo la violencia trasluce, a veces, una verdad de comportamiento humano. Además, el film está excelentemente interpretado por Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani, Jean Desailly y el resto del elenco.

*El soplón* no es un film vulgar; es producto de gran habilidad técnica: plástica y narrativa, al servicio de intereses parciales. La forma no es todo.

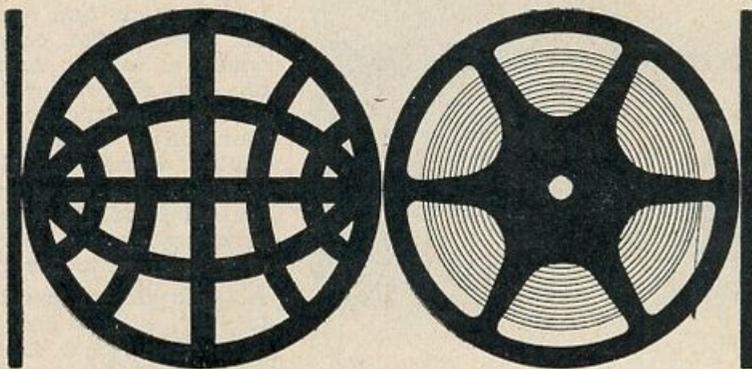
**IL SORPASSO, Dino Risi.**

Del mismo modo que el cine americano tiene un nivel técnico mínimo incluso en films de realizadores mediocres, en el cine italiano hay un trasfondo realista, de diferente espesor, aun en la comediola superficial. En ese panorama Dino Risi es un director siempre oscilante entre la chabacanería y una cierta sensibilidad para captar con humor satírico a un ambiente.

En *Il sorpasso* Vittorio Gassman es un hombre de 35 años con esposa e hija adolescente, pero él vive sólo. Es frívolo, despreocupado, lleno de vida. Le gustan la buena mesa y las mujeres, y disfruta

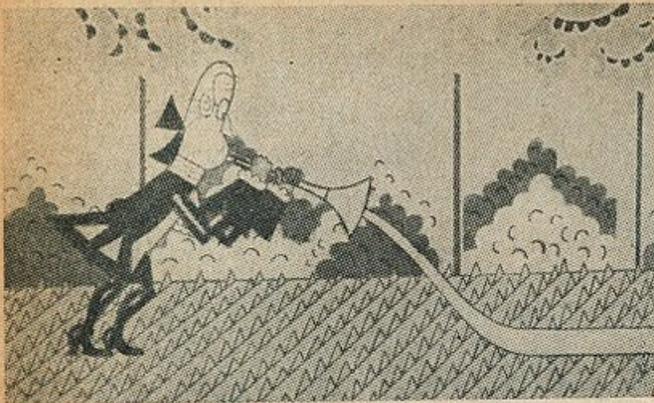


EL SOPLON (Le Doulos) de Melville no es un film vulgar pero no encajó en la óptica del Festival.



IL SORPASSO: óptica sincera pero menor.





**RAZON Y SENTIMIENTO** de Jiri Brdecka fue el cortometraje premiado. Realización correcta (menos brillante que **ATENCIÓN** del mismo Brdecka), sirve de vehículo a un tema insólito para un dibujo animado.

de todo pero no se ata a nada. Se burla de cuanto puede burlarse en este mundo un hombre sin complejos; tiene bastante tema. Todo el film es la ilustración de esa personalidad a la que Gassman interpreta vigorosamente. La acción transcurre durante dos días en los cuales conoce a Jean-Louis Trintignant, un joven tímido. Para éste, que no se anima a pedirle a la vida lo que ésta podría darle, será una revelación convivir junto a esa persona que la aprovecha más de lo debido. El final, con cierta ironía parecida a la de *Los primos*, castiga absurdamente a un inocente.

La trama aporta datos que enriquecen, pero poco, el carácter del protagonista. Son más impresionantes los hechos risueños y triviales en sí. Los libretistas estiran cada situación, y por cierto sólo un gran comediante como Gassman puede hacer aceptables frases y escenas que están al borde de la pornografía. Pero el film pierde de vista al acompañante tímido y no extrae a la oposición de los caracteres la expresividad posible.

*Il sorpasso* está por encima del nivel medio de la carrera de Dino Risí e interesa casi continuamente. Mérito que deberá ser adjudicado a la hábil técnica del director y al interés permanente de la realidad a través de una óptica sincera, así sea también juguetona y menor.

### **LA ISLA (A ilha), Walter Hugo Khoury**

El cine brasileño es prácticamente desconocido en la Argentina, un país limítrofe, noticia que asombrará a europeos. En Europa fue conocido en festivales donde el exótico folklore brasileño gustó. Pero el director Khoury es un toque europeo, sofisticado, en medio del folklorismo a ultranza de mucho compatriota. Obras anteriores ilustraron su temática que es siempre la misma: "la imposibilidad de fuga de los seres, encerrados en las circunstancias que su comportamiento les creó".

Al lado de su preocupación intelectual Khoury exhibe una pareja incapacidad para traducir al drama lo que expresa más claramente como idea abstracta. Al menos en *Estranho encontro*, *Na garganta do diabo* y *La isla*. La acción de esta última transcurre casi siempre en una isla donde pasean su ocio un grupo de jóvenes, entretenidos por la posibilidad de encontrar un tesoro. El yate en que habían viajado desaparece misteriosamente y esos seres sentirán por primera vez la sensación de su propia inutilidad. De todos modos, al concluir el film seguirán siendo los mismos.

El todo es una larga conversación en que cada personaje informa al otro lo que ha sido su vida hasta entonces. A la menor provocación, y aun sin ella, hablan y el espectador se entera. El libreto incluye increíble personaje que en isla desierta había escondido agua en damajuanas y un arsenal de herramientas; otro que casi deja morir de sed a una enferma antes de darle de beber, etc.

Khoury quiere mostrar al desnudo la intimidad, la psicología de esa gente. Al aislar voluntariamente del mundo a sus personajes, como Bergman en *Detrás de un vidrio oscuro*, pudo haber intensificado la resonancia del conflicto que no sería ya sólo el de esos personajes sino el de una sociedad o el hombre en general.

Pero *La isla* amontona derivación a cual más insólita, y el interés se va y no vuelve. Como ya demostrara *Na garganta do diabo*, Khoury sigue siendo mejor argumentista que director.

### **TIBURONEROS, Luis Alcoriza.**

Esta es una película realizada con pocos medios económicos, en escenarios naturales, por Luis Alcoriza autor también del argumento y guion y habitual libretista de Luis Buñuel. La acción transcurre principalmente en una región donde gente ruda se dedica a la pesca de tiburones. Allí un hombre, el más hábil para la pesca, es admirado por todos y amado por una joven mestiza. Un día vuelve a la ciudad donde tiene esposa e hijos. Pero no se acostumbra, en la ciudad él no es nadie, y vuelve definitivamente con los tiburoneros y con la mestiza.

Coexisten en la película intereses distintos y un defecto es no darles unidad. Por un lado puntualiza cómo un hombre vive una vida áspera, pero el estrecho contacto con la naturaleza y los sentimientos puros lo hace feliz. El film tiene cierta poesía para la descripción del afecto de un niño, del amor sentimental, de la amistad viril.

Pero el tema central parece ser la oposición entre esa vida silvestre y la rutina mecánica de la ciudad; parece ensalzar el retorno a la naturaleza. En este plano el film no es tan convincente; el caso presentado es muy particular.

*Tiburoneros* busca apegarse a la realidad física mejicana. Y muestra cómo vive allí gente trabajadora. No hay intención de crítica social; el enfoque es conformista. Importa más el plano sentimental que el director parece sentir cálidamente. Los pobres medios económicos son apreciables en la factura, en la transparente ingenuidad formal. Pese a esta insuficiencia técnica *Tiburoneros* tiene una belleza rústica y esencial, como la de una flor silvestre. Está lejos del folklorismo vulgar que suele producir Méjico.

### **EL MANIQUI (Vaxdockan), Arne Mattson.**

Esta historia inspirada en fábulas tradicionales suecas cuenta cómo un muchacho solitario se enamora con tal intensidad de un maniquí femenino que éste adquiere vida y corresponde a su amor. Pero el choque contra la realidad es inevitable. La gente se burla y en un acceso de furia el enamorado golpea el muñeco hasta destruirlo. Sin embargo el maniquí reaparecerá intacto, porque es una proyección de sus sueños románticos y los sueños acompañan al hombre hasta la muerte.

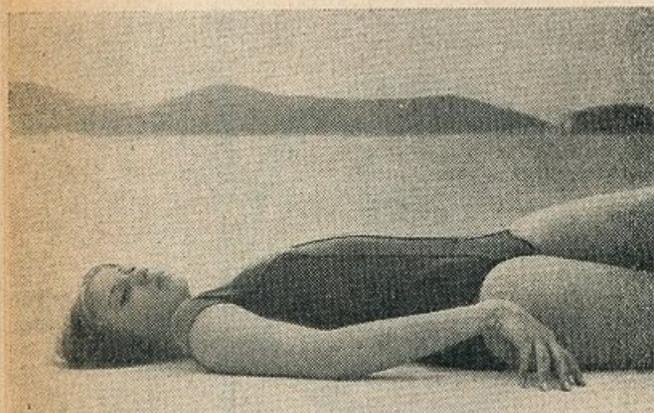
El film está a mitad de camino entre la sugestión mágica que debió tener y la pura artesanía a que quedaron reducidos films anteriores de Arne Mattson. La historia cumple el requisito de no ser ridícula, peligro a que se expuso en las largas "conversaciones" del protagonista con el maniquí. Los puntos de vista de la gente normal y del soñador están respetados. Las escenas en que el maniquí adquiere vida no pierden su esencia subjetiva.

Pero el film no está logrado en lo más difícil: le falta sugestión, elemento imprescindible en este tema. El director narra sin aburrir, pero no crea el misterio irracional de la alucinación y el ensueño. La misma carencia tenían films anteriores de Mattson, como su pedestre versión de *La carreta fantasma*, film que además aburría.

### **UN NIÑO ESPERA (A child is waiting), John Cassavetes.**

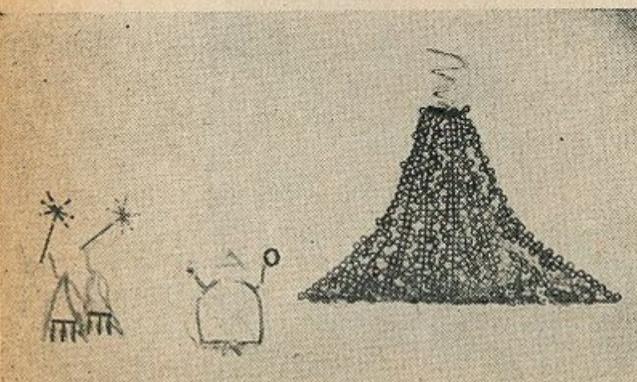
Este film es el tercero que dirigió Cassavetes y es muy distinto a los anteriores. El primero fue *Sombras*, considerado el

... (Sigue en la pág. 65)



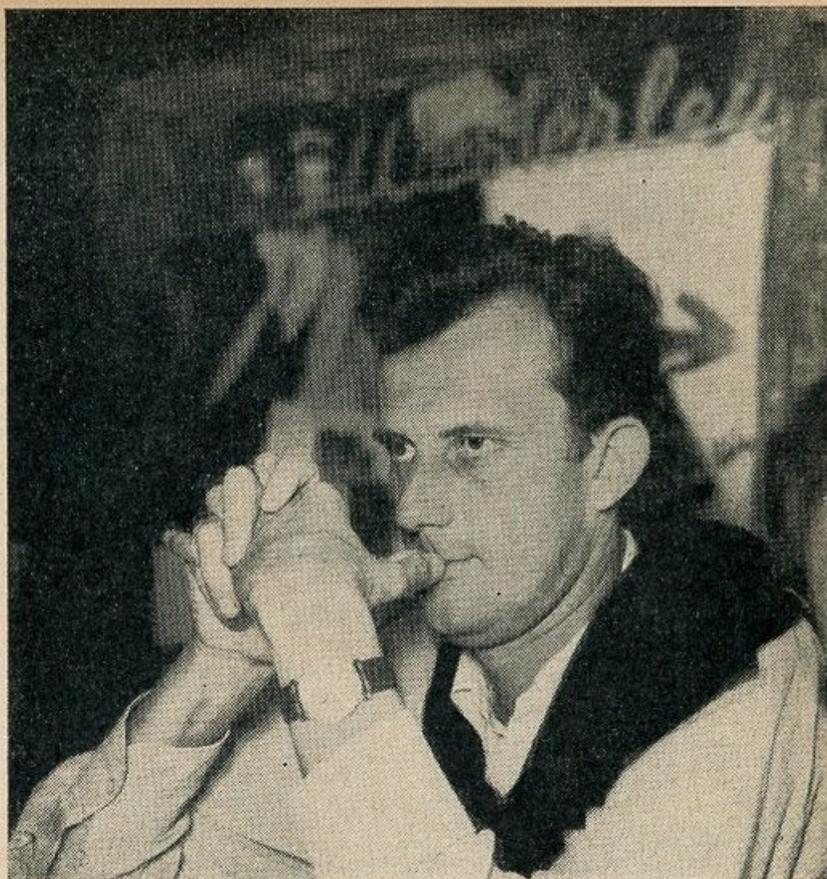
**LA ISLA:** fracaso artístico en el Festival. El éxito (de público) llegaría en Buenos Aires.

El corto polaco (**ALREDEDOR DEL MUNDO EN 10 MINUTOS**) fue correcto, pero no está en el nivel deslumbrante que suele tener ese género en Polonia.



# TONY RICHARDSON

por H. ALSINA THEVENET



—Hay un problema que me interesa muchísimo y es el de su actitud crítica. Toda una nueva generación del cine inglés: Ud. en particular, Karel Reisz, Lindsay Anderson, en algún momento se han apartado de la crítica y han comenzado a hacer cine. Y ese cine lo hacen con cierta virtud de rebelión ante la sociedad constituida. Por eso me interesa saber dos cosas: 1º) su opinión sobre la crítica; 2º) su punto de vista sobre la actitud que hay que tomar, en una forma creadora, para hacer cine.

—A mí la crítica me gusta cuando gusta de mí y no me gusta cuando no gusta de mí... La crítica raramente es una función creadora. Hay demasiada crítica y demasiado poco hacer... Naturalmente, el crítico muchas veces opera o funciona así porque no puede hacer otra cosa, sea porque no ha llegado el momento adecuado o porque la sociedad no le brinda la oportunidad de hacer lo que quisiera... Yo soy anticrítico. Raras veces la crítica ha hecho algo para fomentar o hacer conocer a un nuevo artista. En general, me gustaría que los críticos desaparecieran.

Lindsay Anderson publicaba una revista llamada "Sequence". Le costaba buen trabajo tratar de modificar la actitud de la gente respecto al cine. Ahora no existe esa preocupación. Revistas como "Sight and Sound" representan todo lo que es viejo, inútil y gastado en la sociedad inglesa. La crítica sólo es buena cuando está hecha por grupos que representan algo, como el que estaba en "Cahiers du Cinema". Pero en la actualidad los "Cahiers..." se han convertido en una revista como "Sight and Sound", sólo que un poca más loca y desequilibrada.

Cuando la crítica no gusta de lo que se está haciendo, trata de tirarlo abajo porque es malo y piensa, eventualmente, sustituir eso con su propio trabajo; entonces sí, la crítica es útil. Siempre habrá lugar para una revista de gente que trabaje en esa dirección...

—Hemos conocido "Sequence" y conservamos ejemplares de ella. Es interesante señalar la trayectoria de los directores originales de esa revista. Gavin Lambert ha dejado la crítica y se ha dedicado a hacer libretos y creo, incluso, que tiene una película propia. Peter Ericsson no sé qué hace en este momento. Lindsay Anderson no sólo ha dejado de hacer crítica y ha dirigido trabajosamente su primer largometraje, después de años de no hacer nada, sino que incluso ha hecho un pronunciamiento sobre la inutilidad esencial de hacer crítica cinematográfica. Me gustaría saber su punto de vista sobre esa inutilidad de la crítica respecto al desarrollo posterior de los que han sido críticos en algún momento...

—Creo haber contestado esa pregunta. Ya he dicho que no pienso que la crítica sea un proceso muy productivo o creador. Preferiría que el crítico se pusiese a hacer películas...

—No ha entendido mi pregunta. Ud. piensa, como Lindsay Anderson, que es inútil hacer crítica de cine en este momento, porque como él sostiene, el cine es escasamente modificable por la crítica ya que está condicionado por fenómenos económicos o industriales, y que la crítica para consumo de minorías es absolutamente inútil; y esto lo ha dicho en largos ensayos... Sin embargo, la crítica subsiste. En todas partes del mundo e incluso en Inglaterra. Subsiste en "Sight and Sound" en forma que a Ud. no le gusta y subsiste en "Films and Filming". ¿Puede haber una crítica, un sentido de la crítica? ¿Para qué estamos los críticos aquí en este momento? Si Ud. piensa que todo es inútil, ¿nos borramos todos...? ¿Tiene un sentido que Peter Baker (aquí presente) dirija "Films and Filming"?

—No he querido decir tanto porque lógicamente las cosas siempre pueden cambiarse. Este es el único caso en que el crítico puede ayudar, puede ser útil: contribuyendo con su crítica a que haya algún cambio.

## FILMOGRAFIA DE TONY RICHARDSON

por H. V.

### CORTOMETRAJE

Co-realizador:

1955:

**MOMMA DON'T ALLOW.** r., a. y g.: T. Richardson y Karel Reisz. f.: Walter Lassally. m.: ejecutada por la Orquesta de Chris Barber. mtj. y s.: John Fletcher. ar.: Dorothy Harper, Kenneth Goodman, David Pitt y Kenneth Lindsay. pa.: British Film Institute Experimental Film Fund. d.o.: 22'. o.: G. Breña.

### LARGOMETRAJES

Realizador

1959. — **LOOK BACK IN ANGER (Pasión prohibida).** r.: T. Richardson. a.: obra teatral "Recordando con ira", de John Osborne. g.: Nigel Kneale y J. Osborne. f.: Oswald Morris. m.: Chris Barber. d.a.: Peter Glazier. mtj.: Richard Best. i.: Richard Burton, Claire Bloom, Mary Ure, Edith Evans, Gary Raymond, Glen Byam Shaw, Phyllis Neilson-Terry, Donald Pleasence, Jane Eccles, Jordan Lawrence, George Davine, Bernice Swanson, Anne Dickins, John Dearth, Nigel Davenport, Alfred Lynch, Toke Townley, S. P. Kapoor, Walter Hudd. pr.: Gordon L. T. Scott y Harry Saltzman. pa.: Woodfall. dst.: WARNER BROS. o.: G. Breña. f.e.: 11.2.60. s.e.: Ideal y Premier. dr.: 98'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

1960. — **ENTERTAINER, The.** r.: T. Richardson. a.: obra teatral homónima de John Osborne. g.: Nigel Kneale y J. Osborne. f.: Oswald Morris. m.: John Addison. d.m.: Ronnie Cass. d.a.: Ralph Brinton. cr.: Honor Blair. mtj.: Alan Osbiston. s.: Peter Handford y Bob Jones. i.: Laurence Olivier, Joan Plowright, Brenda de Banzie, Alan Bates, Roger Livesey, Shirley Anne Field, Thora Hird, Daniel Massey, Miriam Karlin, Geoffrey Toone, Albert Finney, James Culliford, Gilbert Davis, Tony Langridge, Mc. Donald Hobley, Charles Gray, Anthony Oliver. pr.: Harry Saltzman y John Croydon. pa.: Woodfall-Holly. o.: G. Breña. d.o.: 96'.

1961. — **SANCTUARY (Santuario).** — Ver Ficha Técnica en el N° 8/41.

**TASTE OF HONEY, A.** r. y pr.: T. Richardson. a.: obra teatral homónima de Shelagh Delaney. g.: S. Delaney y T. Richardson

f.: Walter Lassally cm.: Desmond Davis m. y d.m.: John Addison, ejecutada por "The Virtuoso Ensemble". d.a.: Ralph Brinton. mtj.: Anthony Gibbs. a.r.: Peter Yates. s.: Charles Poulton, Roy Hyde y Don Challis. i.: Rita Tushingham, Dora Bryan, Murray Melvin, Robert Stephens, Paul Danquah, David Boliver, Moira Kaye, Herbert Smith, Valerie Scarden, Rosalie Scase, Veronica Howard, Eunice Black, Jack Yarker, Margo Cunningham, John Harrison, A. Goodman, Janet Rugg, Sonia Stephens. spv. pr.: Leigh Aman. a.pr.: Michael Holden. pa.: Woodfall. o.: G. Breña. d.o.: 100'. (Este film fue exhibido en 1962 en el Festival de Cannes, donde R. Tushingham y M. Melvin obtuvieron "ex-aequo" el premio a la mejor interpretación. Además fue exhibida en la Sección Informativa del Festival de Venecia de 1962).

1962. — **LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER, The (El mundo frente a mí).** r. y pr.: T. Richardson. a.: cuento breve de Alan Sillitoe. g.: A. Sillitoe. f.: Walter Lassally. m. y d.m.: John Addison. d.a.: Ralph Brinton y Ted Marshall. mtj.: Anthony Gibbs. a.r.: Basil Rayburn. s.: Stephen Dalby, Don Challis y Norman Bolland. i.: Tom Courtenay, Michael Redgrave, Avis Bunnage, Peter Madden, James Bolam, Julia Foster, Topsy Jane, Dervis Ward, Raymond Dyer, Alex Mc. Cowen, Joe Robinson, Philip Martin, Arthur Mullard, Ray Austin, Anthony Sagar, John Thaw, Peter Kriss, James Cairncross, Peter Duguid, John Buhl, Willia Ash, Dallas Cavell, Anita Oliver, Brian Hammond, Christopher Parker, John Brooking, Frank Finlay, Robert Percival. spv. pr.: Leigh Aman. pr.a.: Michael Holden. pre.: Alan Kaplan. pa.: Woodfall. o.: G. Breña. d.o.: 104'. (Film exhibido en el Festival de Mar del Plata, 1963, donde su actor T. Courtenay obtuvo el premio a la mejor interpretación).

1962/3:

**TOM JONES, R.** T. Richardson. F.: (Eastmanc.). I.: Albert Finney, Susannah York, Edith Evans. O.: G. Breña. (En proceso de laboratorio).

Productor:

1960:

**SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING (Todo comienza el sábado).** Ver Ficha Técnica en los números 5/8 y 7/41.

1961:

**TASTE OF HONEY, A** (ver realizador).

1962:

**LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER, The (El mundo frente a mí).** —ver realizador—.

—Debo decir en favor del señor Baker que tiene una utilidad hacer "Films and Filming", y hacer revistas de cine en general, en la medida que contribuyan a una comprensión mayor no solamente del fenómeno cinematográfico en el país propio, donde está aquéllo que se puede mejorar directamente, sino ayudando a una comprensión y conocimiento del cine en general. No sólo del que se hace en el país sino del que se hace en Italia, Francia o Latinoamérica. En ese aspecto tiene un sentido hacer "Films and Filming", tiene un sentido hacer TIEMPO DE CINE.

—En ese caso acepto la crítica.

—Cuéntenos su carrera antes de hacer The entertainer (1).

—Después que dejé la Universidad escribí algo de crítica pero no era muy bueno en eso. En 1955 realicé un corto llamado Momma don't allow en colaboración con Karel Reisz. Pero mi ambición era hacer teatro. Tenía un plan y lo puse en práctica en 1956. También hice incursiones en la televisión. En 1959 debuté como realizador de largometraje llevando a la pantalla Look back in anger de John Osborne (2).

—¿Actualmente, vive del cine? ¿Vive de lo que hace?

—Sí. Gano muy bien... y vivo muy bien.

—¿Qué nos puede decir de Tom Jones el film que ha terminado recientemente?

—No lo he terminado aún. Está en proceso de montaje. Quise hacer esta película por tres razones. En primer lugar porque quería realizar una película

completamente distinta del estilo que se utiliza en los films ingleses. Una obra completamente liviana, alegre, desprovista de problemática social. Una película de vacaciones, de la misma manera que un espíritu alegre podría pintar un cuadro, y pensé que el libro de Henry Fielding sería adecuado para eso. En segundo lugar, porque quería filmar una película con Albert Finney. Y, por último, porque quería realizar un film de época con un estudio detallado de la realidad. Pensé que Tom Jones tenía todo esto y que lo podría hacer con facilidad y con soltura, pero desgraciadamente, tal vez por culpa mía, resultó una tarea muy trabajosa.

—Su descripción de Tom Jones me recuerda un poco a lo que ha hecho Philippe de Brocca en el cine francés con Cartouche, que es un film de época hecho con ambición en el sentido de la reconstrucción. Ud. conoce, seguramente, la obra de de Brocca; por extensión, me gustaría hablar después de la nouvelle vague francesa...

—Vi una sola película de de Brocca: Los juegos del amor (Les jeux de l'amour) sobre el mismo tema que usó Godard para Una mujer es una mujer (Un femme est un femme). El film de de Brocca no me gustó; el de Godard, sí. Tom Jones es un gran clásico de la literatura inglesa. La comparación con Cartouche u otro film cualquiera proveniente de literatura similar, no corresponde.

<sup>1</sup> Se estrenará en Buenos Aires con el arbitrario título de Imprevisto pasional.

<sup>2</sup> Conocida aquí como Pasión prohibida.

—Hice esa comparación de acuerdo a la descripción que Ud. me dio de Tom Jones... ¿Cuál es el alcance de la vinculación entre el nuevo teatro inglés de Osborne, Pinter y otros con el nuevo cine inglés?

—En Inglaterra el cine sigue completamente al teatro. Toda la obra creadora inicial está en el teatro; todos los autores han venido de allí. Esto se debe a que hay una gran cantidad de dramaturgos en Inglaterra, distinto a lo que sucede en Francia donde hay menos. Allí casi todos los jóvenes quieren hacer cine y los menos, teatro. En mi país, por el contrario, todos los escritores quieren ser dramaturgos. Muchos de ellos tratan de llegar al cine pero pocos verdaderamente lo consiguen, como John Osborne y más recientemente Harold Pinter. Y de los que llegan casi nadie trabaja originalmente para el cine. Repiten lo que hacen para el teatro; no traen nada nuevo, no piensan en términos de cine.

—¿Y Alan Sillitoe?

—Alan Sillitoe, sí. El cuento que inspiró *El mundo frente a mí* (The loneliness of the long distance runner) fue escrito hace mucho tiempo, pero su guión originalmente para el cine.

—¿Qué problemas hay para la gente joven en Inglaterra?

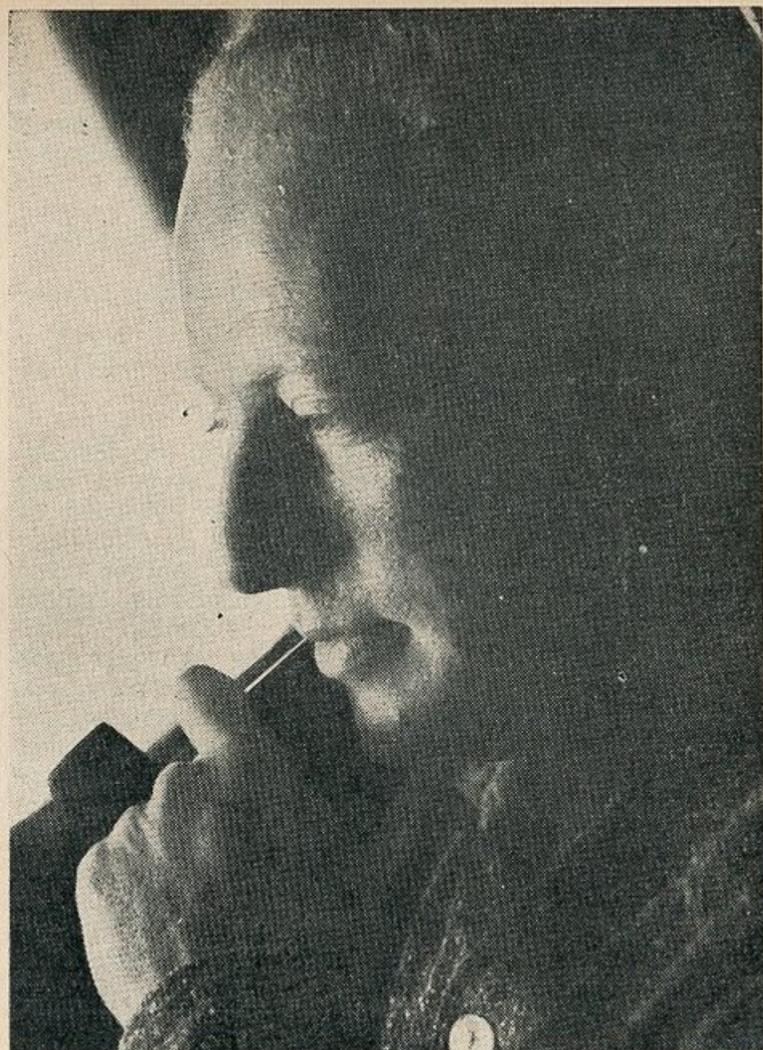
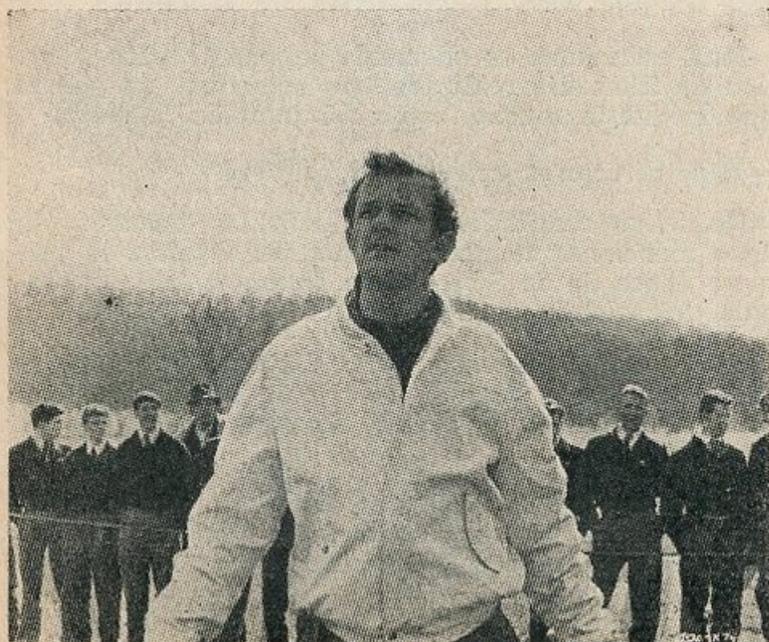
—En la actualidad no hay dificultad alguna para quien quiera trabajar en cine. Las puertas están abiertas para todos; el verdadero problema es que muy poca gente quiere entrar. Cuando fundé mi compañía con John Osborne nuestra intención era dar trabajo y oportunidades a todo el mundo y es notable la poca gente que se presentó. Todos piensan antes en el teatro que en el cine.

—En sus películas, en las de Karel Reisz, suele aparecer siempre un televisor en el ambiente familiar inglés. Esa preocupación ¿responde a una suerte de ironía del cine hacia su competidora o a que la televisión influye en la sociedad moderna inglesa?

—La televisión tiene mucha influencia en Inglaterra y es el símbolo de lo que nosotros llamados la "sociedad de los que tienen mucho dinero". En esta sociedad todo es fácil, todo se entrega empaquetado; ha eliminado las reacciones inmediatas y frescas de los individuos que la integran. Pero no hay un problema de competencia. El cine y la televisión seguirán coexistiendo en todo momento. Al cine se le pueden aplicar las últimas palabras de *Viñas de ira* (The grapes of wrath): "Nosotros viviremos siempre porque somos el pueblo".

Este reportaje fue efectuado con la colaboración de Walter Achugar, grabado por el equipo técnico de TIEMPO DE CINE y el cineclub Núcleo, y transcrito por Salvador Sammaritano.

Tony Richardson marca una escena durante el rodaje de *EL MUNDO FRENTE A MÍ*.



## GYÖRGY RÉVÉSZ

—Hemos leído en alguna parte que Ud. es un dramaturgo, ¿qué nos puede decir al respecto?

—Todos los directores lo somos un poco. Cuando digo que soy dramaturgo me refiero a que siempre participo personalmente en el guión de los films que dirijo. Antes de dedicarme a la dirección incluso había trabajado como coguionista para otros directores.

—¿Trabajó alguna vez con Zoltan Fabri? Alguien ha notado influencia suya en *Tierra de ángeles*...

—En la primera película que Fabri dirigió trabajé con él como asistente y colaboré en el libreto. Pero no creo que eso haya influido en *Tierra de ángeles*. Somos muy amigos pero artísticamente muy distintos.

—Tierra de ángeles ¿está en la línea del realismo o del naturalismo?

—Creo que el estilo de mi film se aproxima a lo que es una balada como género poético. La balada es el género mejor y más asiduamente cultivado por los grandes poetas húngaros.

—¿No hay también un aspecto épico en el film?

—Sí, en Hungría consideramos que la balada contiene también elementos épicos.

—¿Hay influencia de Bertold Brecht en Tierra de ángeles?

—Justamente quise hacer lo contrario de Brecht. Quien encuentra parecido entre mi film y la obra de Brecht lo adjudica seguramente a la inclusión de un personaje que canta y recita. Pero la diferencia estriba en que Brecht utiliza a esos personajes como si estuvieran fuera de la obra, comentándola, hablan como hablaría Bertold Brecht. Yo, en cambio, utilicé a ese personaje desde adentro; quise expresar todo a través de la obra en forma global, sin fraccionarla. Los cantos del viejo son cantos normales en ese personaje, no son ideas que yo quiera expresar a través de él. El elemento expresivo utilizado por Brecht se justificaba en los temas de guerra de sus obras, pues allí era preciso efectuar una denuncia, casi verdadera propaganda.

—Su film ¿puede ser considerado un panfleto?

—Algunos podrán opinar que sí, otros que no... Yo creo que la propaganda, ya sea directa o indirecta, es antiartística.

—¿Por qué la forma de relato reflexiva? Su film es como un gran mosaico en el que al final las partes se integran para que el espectador entienda el total...

—Lo que a mí me interesa es que el público al salir de ver mi película no pueda librarse de ella, que le quede adentro. Que no le suceda como al bañista que al salir de la pileta, se sacude fácilmente el agua. Cuando vi cierto film de Fabri me hizo pensar en él durante tres días, contra mi voluntad.

—Su film fue el primero que conmovió realmente al público de Mar del Plata. ¿Había pensado en que podía llegar a tener un recibimiento así?

—Bueno, pensé que podía gustar, pero nunca de la manera que lo hizo. Yo no conocía al público argentino y me era difícil prever sus probables reacciones. En Hungría es distinto; por ejemplo en esa escena final en que el viejo mendigo recita, ya se sabía de antemano que el público húngaro iba a llorar, porque esa poesía significaba para muchos la infancia. Pero con un público distinto las reacciones eran imprevisibles. La cordial acogida que tuvo me conmovió mucho; las felicitaciones de Torre Nilsson, Birri y otros.

—Tierra de ángeles es una especie de fresco histórico, pero en la forma que está encarado tiene empero una vigencia actual...

—Me alegra esa observación. En efecto, a pesar de que la época sea la de cuarenta años atrás, el film tiene mucho que decir a la gente de nuestro tiempo. A veces no tiene importancia la época, costumbres o vestuario anticuados: si el film llega a decir algo a la gente de hoy será un film moderno. En *Un match en el infierno* (Ket felido a pokolban), por ejemplo, Fabri no quiso hacer un film contra el nazismo (ya otros lo habían hecho) sino un film contra la violencia.

—En Tierra de ángeles hay una escena en que los obreros son expulsados y al llegar a una vía del tren

esperan que éste pase para cruzar. Hacia el final del film los obreros obligarán a detenerse a otro tren para pasar ellos primero. ¿Tiene esto algún sentido particular?

—Sí. En la primera escena la gente espera que pase el tren que transporta cañones, un tren militar que simboliza la guerra. En aquel entonces era 1913 y faltaba un año para el comienzo de la guerra. En la otra escena, cuando la gente lo hace detener, también se trata de un tren militar. Con esto quise decir que aunque sea por pocos instantes los hombres unidos, pueden detener la marcha de la guerra. Así ocurrió en efecto más tarde.

—Las escenas en que la gente va a vivir a una especie de "villa miseria" ¿no recuerdan a Milagro en Milán de de Sica?

—Sí, tuve presente ese film durante el rodaje de estas escenas; es uno de mis films favoritos. Pero justamente porque lo recordé, traté de luchar contra una posible influencia.

—¿Podría hablarnos sobre los siete films que dirigió antes de éste, a partir del comienzo de su carrera en 1954/55?

—Si debiera mencionar otro sería *A medianoche*, un film presentado en los festivales de Londres y Bruselas, y que creo gustaría aquí. Fue rodado en 1957 y trata un problema ubicado en la Hungría de 1956 cuando mucha gente aprovechaba los hechos por todos conocidos para irse del país. La película se concentra en un matrimonio: ella bailarina y él actor. La mujer aprovecha que mucha gente se va para irse ella también; tenía motivos para querer ir. El marido, en cambio, se queda. En el punto de vista de este personaje, el del actor, está también el mío. El dice que podría seguir trabajando en el teatro de otros países (habla idiomas extranjeros) pero en algún momento, sin quererlo, se pondría a hablar en húngaro en el escenario. El artista no debe separarse del mundo a que pertenece, no debe desarraigarse.

—¿Por qué dijo que la esposa tenía motivos para querer ir?

—Traté de enfocar de una manera objetiva la crisis de 1956. La mujer se va porque no tiene futuro en Hungría; ha sufrido injusticias y fracasos. Mi opinión personal es que si alguien no se siente conforme en un sitio, pues que se vaya de allí. Traté de enfocar objetivamente la situación: el marido tiene motivos para quedarse y la mujer los tiene para querer ir.

—Sus siete películas anteriores ¿tienen una estructura poética como la de Tierra de ángeles?

—Esta estructura es adecuada solamente para cierto tipo de films. He realizado tres comedias, un género que me gusta mucho, como así también la sátira.

—¿Qué directores extranjeros prefiere?

—No tengo realizadores sino películas favoritas. Si debo mencionar nombres: Antonioni, Wajda, la primera época de de Sica (hasta Humberto D), *La balada del soldado* de Chujrai.

—Algún crítico ha encontrado similitud entre Tierra de ángeles y la obra de directores norteamericanos como John Ford y Frank Borzage ¿está Ud. de acuerdo?

—He visto algunos films de John Ford, y me gustaron. A Frank Borzage lo conozco sólo de nombre. No creo que hayan influido sobre mí.

—¿Qué cine del que ha visto recientemente le impresionó mejor?

—*Rocco y sus hermanos* de Visconti, *Divorcio a la italiana* de Germi y los films de Antonioni. Quizás goce más con las películas de Visconti, pero las de Antonioni son más excitantes. Suele ocurrir que cuando un director se muestra demasiado en sus films, ya sea por la insistencia en determinado recurso formal o por la creación de un clima determinado, esto sea una debilidad. Pero con Antonioni no es así: sus films son sinceros y profundos y realmente apasionan.

—¿Y Hace un año en Marienbad?

—Ese es precisamente el caso de que hablaba recién. Aquí se ve la personalidad de los autores, la factura formal es interesante, pero el film no dice nada. Hay una frase de Lattuada que me parece acertada: algunos estetas del cine dirigen sus películas como si prepararan cierto tipo especial de comida. Supongamos una mesa dispuesta con exquisitos manjares; vienen estos señores estetas, tiran las comidas fuera de la mesa y dejan nada más que los condimentos. Luego sirven estos condimentos a su manera, como si fueran realmente lo que importa.

—¿Qué opina de Fellini?

—Me gustaron mucho *La strada* y *La dolce vita*, especialmente la primera porque mi debilidad es lo poético y creo que esa película lo es en grado superlativo. Quizás *La dolce vita* sea más importante porque dice más cosas; describe y critica una realidad. Es un film muy amargo que tras la máscara de la *dolce vita* denuncia el vacío.

—¿Y Bergman?

—Conozco solamente tres films: *Un verano con Mónica*, *Una lección de amor* y *El ojo del diablo*. Creo que no son suficientes ni los mejores como para que pueda formarme una opinión.

—¿Y de los nuevos realizadores franceses?

—Vi *Jules y Jim* y *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut y no me han gustado. En cambio *Los primos* de Chabrol me interesó más; lo que él quiere decir es más importante, tiene mayor actualidad, y no sólo desde un punto de vista francés. Chabrol pinta una juventud que seguramente existe.

—¿No le parece que en *Los primos* se ve excesivamente la personalidad de Chabrol?

—No me pareció así; el contenido de la obra es muy excitante. En cambio Truffaut sí; quiere estar presente él en su obra antes que un contenido determinado. *Los primos* no me pareció nihilista; su final por ejemplo es desgarrador, aunque pueda haber salido así contra la voluntad del propio Chabrol.

—¿Y Godard?

—Me gustó mucho *Sin aliento* un film mucho más nihilista que el de Chabrol. Lo principal es que un creador tenga algo que decir; creo que Godard lo tiene. No estoy de acuerdo con las ideas de Godard, pero respeto y me interesa la posición de todo creador que de manera sincera y valiente expone lo que tiene adentro.

—¿Un film puede ser positivo aunque su filosofía interna sea negativa?

—Depende de donde sea exhibido el film. En Francia quizás no sea muy positivo, pero en Hungría sí porque presenta un mundo que los húngaros desconocen y que la implícita denuncia hace aparecer aún más antipático.

—Hay críticos rígidamente marxistas, como Guido Aristarco, que declaran inútiles y artísticamente no válidos a estos films de Godard, Chabrol, Resnais...

—Ese crítico probablemente conozca esas películas pero quizás no conozca bien el marxismo. Ese punto de vista no puede ser marxista, porque lo esencial en el marxismo es prescindir de toda rigidez. Y Aristarco no prescinde de ella desde el momento en que niega sistemáticamente la obra de Truffaut, por ejemplo. El suyo es un modo de pensar demasiado esquemático. Como si juzgáramos a una persona basados solamente en si nos gusta o no su nariz.

—¿Qué opina del realismo crítico?

—No se puede prescindir de la realidad; no podríamos salir de nuestro pellejo aunque quisiéramos. Cada película expresa el modo de pensar de su autor, la relación de éste con la humanidad, si quiere o no a los seres humanos. Hasta la comedia musical más tonta puede reflejar un punto de vista importante frente a la realidad.

—Casi todos los films húngaros conocidos en la Argentina ubican la acción aproximadamente entre 1915 y 1945 ¿a qué se debe esto?

—En Hungría nos ocupamos mucho del presente; yo por ejemplo, hice ocho películas y *Tierra de ángeles* es la única cuya acción transcurre en el pasado; Uds. probablemente desconocen toda la otra parte de la producción, que trata asuntos actuales. Es un problema de distribución, los artistas nada tenemos que ver con él. Puedo asegurarles que la mayoría de las películas húngaras tratan sobre la actualidad.

—¿Cuáles son sus proyectos para el futuro?

—En abril de 1963 comienzo el rodaje de mi próxima película que ya está prácticamente preparada. Tratará sobre un conflicto entre un muchacho y su padre, pero no será el clásico caso de la juventud incomprendida: el muchacho malo y el padre bueno, o viceversa. En mi film ambos serán buenos, pero no se entienden sino recién hacia el final cuando el padre comprende la importancia de los ideales del muchacho. El fotógrafo será Ferenc Szécsényi el mismo de *Tierra de ángeles* y de varios films de Zoltan Fabri, uno de los mejores iluminadores húngaros. Trabajaré ahora conmigo por tercera vez. En las películas posteriores a *Tierra de ángeles* (que estuvo terminada alrededor de un año atrás) sus trabajos fueron todavía mejores.

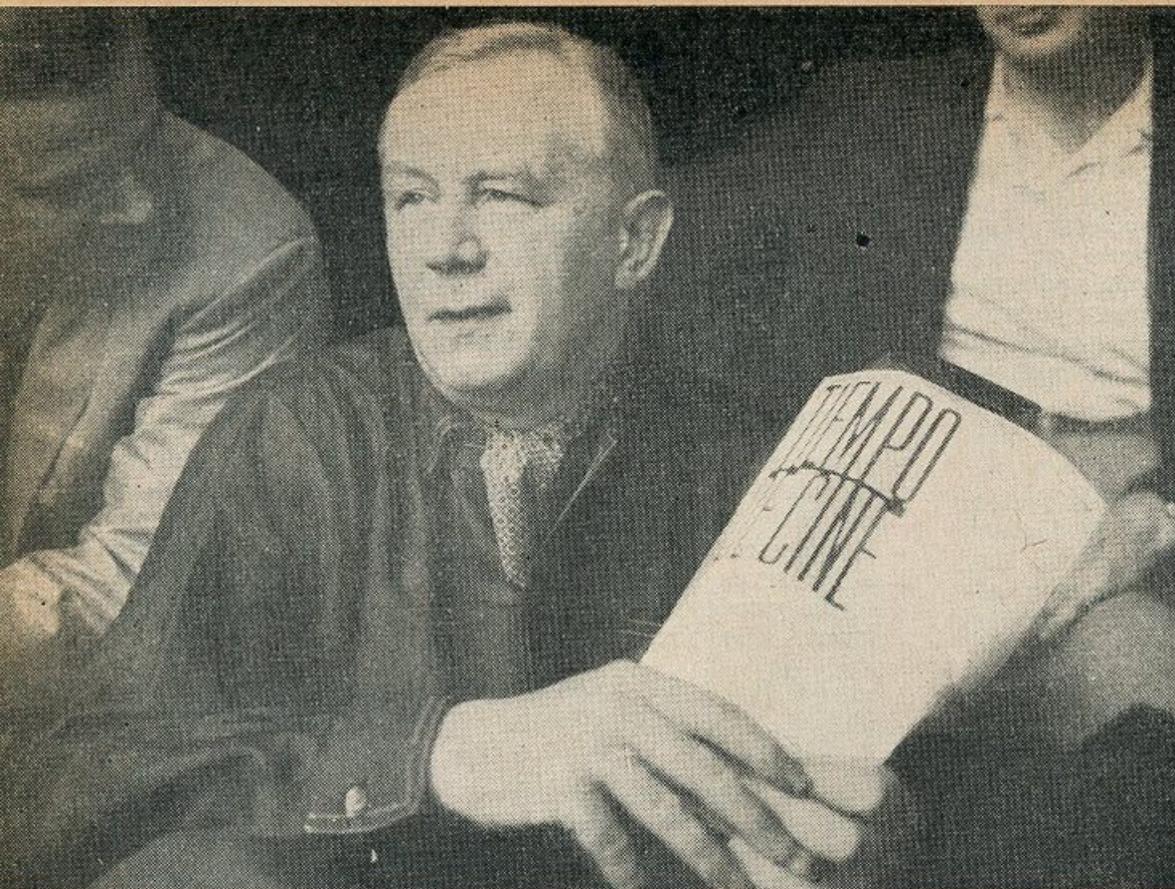
—¿Cómo encara la dirección de actores?

—Es obligación de un director saber lo que quiere hacer, y conjugar los valores de los distintos colaboradores: actores y técnicos. Es decir, un director debe estar al tanto de la personalidad de un iluminador, actor o guionista para respetar y saber utilizar esa personalidad; de ninguna manera debe tratar de anularla.

(Sigue en la pág. 63)

#### TIERRA DE ANGELES.





## HELMUT KÄUTNER

—¿Qué relaciones existen entre teatro y cine?

—El teatro y cine son dos trabajos distintos para un director. En el teatro es posible estilizar de otra forma, el cine es siempre más realista. Una tradición ya centenaria del teatro hace que una pared pintada de azul represente el cielo; en cambio, en el cine una pared pintada de azul es sólo una pared, y el cielo es cielo hasta el punto en que el cielo verdadero pueda serlo.

—El estilo expresionista ¿sigue siendo una constante en los realizadores nuevos?

—La importancia del expresionismo suele ser sobreestimada. Fue un movimiento más importante o por lo menos más duradero en la pintura. En el cine sólo dejó como secuela el símbolo, que es usado en determinadas clases de films. Yo mismo me siento un poco culpable; lo he utilizado en algunos films. En realidad ya ha pasado la época del simbolismo.

—¿Qué opina sobre el llamado realismo prehitleriano?

—En la Alemania prehitleriana no ha existido en realidad un realismo, en el sentido que le damos hoy al término; era, más aproximadamente, un naturalismo patético. La culpa la tuvo la compañía UFA que producía films técnicamente perfectos, pero muy elaborados, donde la vida estaba pintada siempre con un tinte más brillante que el verdadero. Del mismo modo que ahora hay una tendencia al realismo negativo que pinta todo de negro, en aquella época se solía abusar del tono rosado.

—¿Qué opina concretamente sobre films de ese período como *Hombres en domingo* (*Menschen am Sonntag*) de Robert Siodmak y *La madre Krause* (*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*) de Piel Jutzi?

—*Hombres en domingo* me parece una película fundamental porque representa el principio de un amor a la verdad en

la expresión cinematográfica. Por su parte, *La madre Krause* quizá sea la primera película alemana con una implicancia netamente social.

—En la Argentina han sido estrenadas aproximadamente unas diez películas dirigidas por Ud. Casi toda la crítica coincide en que la mejor es *El último puente* (*Die Letzte Brücke*). ¿Está de acuerdo?

—No, creo que he hecho mejores films desde un punto de vista técnico e incluso artístico. Pero quizá sea la más importante *El último puente* porque fue absolutamente necesario para mí hacer esa película en el momento que la hice. Artísticamente, creo que *El resto es silencio* (*Der Rest ist Schweigen*) es mejor.

—Aquí se la consideró, en general, demasiado pretenciosa, porque al trasladar la acción de Hamlet, a la Alemania actual faltó una motivación dramática para el personaje; había cierto desequilibrio entre la historia y la manera en que se la contaba.

—Yo de Shakespeare sólo he tomado el tema y ciertos rasgos psicológicos de los personajes. Al trasladar esos personajes a la época actual forzosamente he tenido que remodelarlos para adaptarlos al mundo moderno. Es imposible realizar un tema como *Hamlet*, con todo su contenido filosófico; no habría lugar para él.

—El aspecto político del film parece sobre todo interesante. La forma en que la trama clásica es aplicada al nazismo, a la clase industrial que se entregó al nazismo.

—Coincido con Ud; los reyes de hoy ya no son los de Inglaterra, etc., sino los reyes del acero, del petróleo.

—Algunas de las fallas del film, ¿no se deberán quizá a la actuación de Hardy Kruger?

—Kruger es un actor talentoso y una persona inteligente, pero desgraciadamente no da bien en personajes intelectuales, profundos; no tiene cara para representar

intelectualidad. A nosotros nos gustaba Maximilian Schell pero la distribuidora se opuso porque querían como protagonista a un actor famoso y en ese entonces Schell no había ganado todavía ningún Oscar.

—¿No hay un cierto paralelo entre su film *El capitán de Köpenick* (*Der Hauptmann Von Köpenick*) y *El súbdito* (*Der Untertan*) de Wolfgang Staudte?

—Sí, ambos tenemos parecida forma de pensar; pero por otra parte entre los libros que ambos tomamos; yo de Carl Zuckmayer, él de Heinrich Mann, ya había cierta similitud. Por mi parte quise llamar la atención sobre las consecuencias del rearme. Mi intención era decir al pueblo alemán: éstos son Vds. vestidos de uniforme, cuidado, no vuelvan a cometer el mismo error otra vez.

—¿Debemos suponer que a través de su carrera Ud. ha sido siempre antimilitarista?

—Sí.

—Dentro de la cinematografía alemana, ¿cuántos directores están hoy en esa situación?

—Antes de la guerra había muy pocos, durante la guerra no ha habido ninguno, pero después han proliferado mucho. Debo aclarar que entre los que lo hacen hoy, hay cinco o seis plenamente convencidos, que siempre han pensado lo mismo. Esto no implica que haya en ese grupo el nexo de una relación política: simplemente es gente convencida de lo que hace; no se trata de una moda.

—El súbdito se ha estrenado en el Uruguay pero acá no; parece que hay miedo de exhibirlo.

—Quizá se trate de la acción de determinados, insisto, determinados grupos alemanes que no desean divulgar los aspectos de la personalidad del pueblo alemán mostrados en ese film.

—O que nuestro militarismo se siente aludido. Como dato curioso, agreguemos que las películas soviéticas se exhiben aquí sin dificultad, en tanto es más problemático hacer lo propio con films de Alemania Oriental, Hungría o Cuba.

—Los rusos han superado la etapa en que necesitaban imperiosamente hacer propaganda; se ocupan ahora de temas más normales. En cambio los países comunistas más jóvenes todavía necesitan trabajar mucho en ese sentido para cubrir el tiempo que llevan de retardo.

Por otra parte, pasa algo parecido en Alemania. Vemos muchas películas rusas pero ninguna de Alemania Oriental. Incluso solía viajar a menudo a Berlín Oriental (antes, cuando se podía hacerlo) para ver las películas de Defa y el teatro de Bertold Brecht. Es curioso pero Brecht no está prohibido en Alemania Occidental; en cambio en Berlín Occidental sí.

—El súbdito ¿está en la línea del cine de propaganda?

—El efecto tal vez sea la propaganda, pero no fue esa necesariamente la intención. Lo que sí había era un odio manifiesto y concentrado contra lo que critica.

—¿Por qué filmó *El capitán de Köpenick* en colores?

—El título original de la obra teatral era *Un cuento alemán*. Recalco lo de "cuento" porque a pesar de estar basado en un hecho real el asunto es un poco inverosímil. En cuanto a lo del color, aclaro que he hecho una película con colores pero no en colores; Vds. entienden la

(sigue en la pág. 64)



MARCEL MARTIN

## CANNES 1963

Alain Delon, Luchino Visconti y Burt Lancaster hacen un alto en el rodaje de *IL GATTOPARDO*.

### La Palma de Oro

Otorgando a *Il Gattopardo* de Visconti la Palma de oro, el jurado de Cannes ha coronado con justicia el mejor film del 16º festival. Con esta obra grandiosa, el realizador de *La terra trema* y de *Livia* (Senso) demuestra que sigue siendo el más grande cineasta italiano. Del hermoso relato de Tomasi de Lampedusa, Visconti nos da una adaptación muy fiel que subraya la significación política y social de los acontecimientos relatados: la liberación de Sicilia en 1860 por los "camisas rojas" de Garibaldi y la proclamación de la unidad italiana bajo los reyes del Piamonte. En el momento en que la burguesía liberal conquista el poder contra la monarquía autoritaria ayudada desde el extranjero, el príncipe Salina, protagonista de la obra, comprende que algo debe cambiar "para que todo quede igual" y hace a la revolución garibaldina las concesiones necesarias que permitirán establecer una monarquía constitucional, para evitar la instauración de una república que haría peligrar el poder de las clases dirigentes. El aristócrata Visconti traduce perfectamente el dilema en que se halla el príncipe Salina, soberbiamente encarnado por Burt Lancaster, quien finalmente toma partido por la revolución y ayuda a su sobrino Tancredi (Alain Delon), comprometido con las tropas garibaldinas antes por romanticismo revolucionario que por convicción política.

### Premios especiales del jurado: HARAKIRI

El premio especial del jurado fue dividido entre el film japonés *Harakiri* (Seppuku) y el checo *Un día, un gato* (Az přijde kocour) y en este caso, también, las recompensas son merecidas. El realizador japonés Masaki Kobayashi es conocido por su célebre trilogía *La condición humana*, cuya primera parte —la única conocida en Europa— es enormemente bella y fuerte. *Harakiri* es un film de una increíble violencia. Un samurai que vive en la miseria decide suicidarse según el código de honor; desgraciadamente ha debido vender su sable para comer y lo ha reemplazado por uno de madera. Con este sable no logra abrirse el vientre según las reglas y debe suplicar que le corten la cabeza para abreviar sus sufrimientos y su deshonra. Al conocer la

El film es también un admirable acierto visual. Visconti no sólo ha expresado magníficamente la atmósfera de Sicilia (como ya lo había hecho con la Sicilia moderna en *La terra trema*) con su luminosidad violenta y su paisaje salvaje, sino que ha logrado transmitir por medio de la puesta en escena el lujo del cuadro en que vive la principesca familia Salina. Ha utilizado el color con una magnificencia rara vez igualada y la fotografía, los decorados y el vestuario son en todo momento de una belleza inexpresable sin que jamás la obra caiga en lo decorativo o en lo académico, porque Visconti sabe dar vida a las cosas y hacer sentir el calor, el viento, la luz. El film tiene varios trozos de antología: la toma de Palermo por los garibaldinos, un almuerzo campestre, la larga escena del baile final; episodios de un esplendor visual no igualado. A pesar de ello la obra es menos perfecta que *Livia*, por ejemplo o que *La terra trema*. Es demasiado larga (3 horas y 10 minutos); le falta una construcción más vigorosa y apasionada; es antes un vasto fresco histórico y novelado que una obra perfectamente elaborada y terminada. Pero, a pesar de estas reservas, *Il Gattopardo* dominaba el conjunto de la competencia y merecía, sin discusión, su recompensa.

noticia, su tío decide vengar al joven y extermina a los responsables de su deshonrosa muerte. El harakiri y la batalla final sobrepasan en atrocidad todo lo que pueda imaginarse. Pero el film es, sin embargo, de una pureza de expresión notable y se mantiene al nivel de la gran tragedia clásica o shakesperiana. La sobriedad de la dirección, y del juego escénico de los actores, y su belleza visual son notables. El significado de la obra es claro: es un film antimilitarista, una crítica del espíritu de casta, una sátira del código de honor que llevó a los militares japoneses a torturar a los prisioneros de guerra o a lanzarse con su avión contra los barcos norteamericanos.

## UN DIA, UN GATO

El film de Vojtech Jasny, *Un día, un gato* ha constituido una de las mejores sorpresas de este festival. El nombre de Jasny era conocido sólo para unos pocos iniciados gracias a *Deseo* (Touha) y *Peregrinaje a la virgen*. Su último film es una especie de comedia satírica en colores, en la que la gente al ser mirada por un gato milagroso adquiere un color que corresponde a su carácter: los enamorados son rojos; los hipócritas, amarillos; los celosos, violetas; los avaros, grises. Evidentemente esta revelación siembra el pánico en la pequeña ciudad porque nadie quiere ser desenmascarado. Pero el film no es sólo una sátira psicológica: es también un panfleto social, una denuncia contra los sectarios, los burócratas empedernidos, los que halagan a los poderosos, y contra todos aquéllos que han olvidado que la verdad es revolucionaria. En cuanto a las secuencias en colores artificiales son de una gran belleza y de una gran originalidad y constituyen el aspecto más sorprendente de este film, que, a pesar de todo, no está enteramente logrado.

HARAKIRI, de Masaki Kobayashi, el célebre realizador de la excelente película LA CONDICION HUMANA.



## EL OTRO CRISTOBAL

La mayor decepción fue *El otro Cristóbal*, el film presentado por Cuba y realizado por el francés Armand Gatti (*L'enclos*). Se trata de un cuento de hadas satírico en el que se ve a un dictador muerto que mediante un golpe de Estado se apodera del cielo y se convierte en Dios padre, pero el valiente marino Cristóbal lucha contra él y consigue derrocarlo. La pequeña fábula está llena de alusiones a la situación actual de Cuba y sus relaciones con los Estados Unidos. El "mensaje" satírico y político a la vez ha sido vertido por Gatti por medio de una puesta féérica, a la manera de sus realizaciones teatrales, que se expresa por deslumbrantes hallazgos en los decorados y por medio de una dirección de actores en la mejor tradición burlesca y excéntrica. Lamentablemente la trama es oscura en sus detalles y las numerosas referencias al folklore cubano son casi indescifrables para el espectador europeo. Por otra parte, si bien la puesta tiene momentos de gran riqueza imaginativa y de gran belleza formal, la fotografía es en conjunto fea, lo cual en vez de ayudar al espectador le impide hacer volar su fantasía.

## TRAGEDIA OPTIMISTA

Otra decepción: el film soviético *Tragedia optimista* de Samsonov de quien admiráramos hace unos años *La cigarra*. Samsonov ha pasado del intimismo chejoviano a la epopeya revolucionaria y el resultado no es excelente a pesar del "premio a la mejor evocación de una epopeya revolucionaria", creado especialmente para su obra. La obra de Vichnievski es excelente, pero el realizador no ha sabido evitar el academismo porque no ha elegido entre la epopeya y el realismo. Lo que era logrado en *La epopeya de los años de fuego* gracias al soplo lírico de Dovzhenko y de Solntzeva, no lo es en este film, y desgraciadamente la búsqueda de la grandeza se queda a menudo en la grandilocuencia. A pesar de algunas bellas secuencias de batalla y algunas patéticas escenas psicológicas, la obra es, en conjunto, fría.

**Gran  
Bretaña  
e Italia**

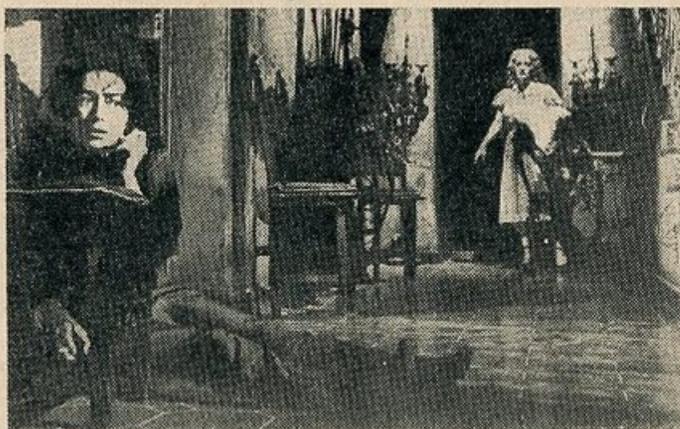
La selección británica fue muy buena. El film de Peter Brook *Lord of the flies* muestra cómo un grupo de chicos, abandonados en una isla desierta después de un accidente de aviación, vuelven poco a poco a la barbarie a medida que abandonan las reglas de la civilización y predominan sus instintos. Esta irónica y cruel lección de moral plantea inquietantes interrogaciones sobre la naturaleza humana y es válida por su humor tan inglés. *This sporting life*, de Lindsay Anderson, es un film notable que confirma el renacimiento actual del cine inglés. Su protagonista Richard Harris —que ganó el premio a la interpretación masculina— crea el personaje de un jugador de rugby enamorado de una mujer que lo rechaza pues vive para el culto de su marido muerto: los choques sentimentales entre los dos personajes son de inusitada violencia y de un patetismo exento de todo melodrama.

Marina Vlady recibió el premio a la interpretación femenina, pero por su papel en un film italiano: *L'ape regina* de Marco Ferreri quien es célebre por los films que realizó en España, sobre todo *El cochecito*. Acá se reencuentra la ferocidad de ese film, pero con una cierta vulgaridad que estaba ausente en *El cochecito*, lo que hace al film poco satisfactorio. Esta

abeja reina es una mujer hermosa que ocasiona la muerte de su marido a fuerza de exigirle con insaciable apetito el cumplimiento de sus deberes conyugales. El tercer film italiano del festival, *I promessi sposi* (Los novios) de Ermanno Olmi, decepcionó un poco en comparación al anterior de este joven y talentoso realizador: *Il posto*. La obra es un poco larga y un poco aburrida pero narra con mucha sensibilidad y originalidad cómo la separación une a dos enamorados en vez de alejarlos.

Finalmente otro film italiano cerró, fuera de concurso, el festival: *Otto e mezzo* (Ocho y medio) de Fellini, obra barroca, bullente, truculenta, pero profundamente grave bajo sus apariencias casi burlescas. El tema es la angustia creadora de un director de 40 años que se pregunta si aún tiene talento y que se interroga con angustia sobre su porvenir. Es Fellini mismo que entrega así al espectador —con una impudicia y un exhibicionismo sobrecogedores— su inquietud y su insatisfacción. Formalmente el film es admirable: imágenes soberbias, invenciones locas, situaciones graciosas, personajes sumamente pintorescos, decorados barrocos, atmósfera fantástica. Fellini no termina de sorprendernos

**Estados  
Unidos**



La selección norteamericana fue mediocre. Los americanos se equivocan al enviar a Cannes films que sólo valen por la actuación de los actores o por la exhibición de buenos sentimientos. En *¿Qué pasó con Baby Jane?* (What ever happened to Baby Jane?) de Robert Aldrich, asistimos durante dos horas a un festival de muecas y gesticulaciones de dos monstruos sagrados: Bette Davis y Joan Crawford, hermanas que se odian desde la infancia. La primera tortura a la otra y termina dejándola

morir de hambre después de volverse loca: es éste un ejemplo perfecto del peor cine de Hollywood. En *Matar un ruiseñor* (To kill a mockingbird) de Robert Mulligan, Gregory Peck tiene también un "número" para su lucimiento en el papel de un abogado que se encarga de la defensa de un negro acusado de la violación de una joven blanca. Sobre este tema simpáticamente antirracista se acumulan sin pudor las peores moralejas y las peores chaturas de dirección.

Afortunadamente, fuera de concurso se vio *The birds* (Los pájaros) de Hitchcock, obra maestra del suspenso fantástico, en la que se ve a miles de pájaros atacar a los habitantes de un pueblito y matar a varios de ellos a golpes de pico y garra. Ciertas imágenes son aterradoras, otras impresionantes por el número de pájaros utilizados (25.000). Pero no se trata solamente de un film de terror. "¿Por qué los pájaros no se vengarían de la sevicia de los hombres después de tantos siglos de sufrirla?", declara Hitchcock. Se puede ir aún más lejos y ver en estas hordas de pájaros furiosos un símbolo de los nazis lanzados al asalto de la humanidad. Pero en todo caso es un film excepcional.

**Francia**

La selección francesa fue catastrófica y no logró ningún premio. *Carambolages* es un film policial burlesco, vulgar y chato. *Les abysses* narra con refinamientos atroces el asesinato cometido por dos sirvientas histéricas que matan a sus patronas a golpes de hacha. La realización es inteligente y hábil, pero el film no aporta nada nuevo. Finalmente *Le rat d'Amérique*, adaptación de Albicocco de la novela de Jacques Lanzmann es un fracaso completo a causa de una dirección formalista y grandilocuente que ridiculiza totalmente un tema apasionante: la historia de un joven francés que va a hacer fortuna a América del Sur, pero encuentra el fracaso y la miseria aunque también el amor.

Escena de *CODINE* de Henri Colpi.



## Argentina

La película argentina de Manuel Antín *Los venerables todos*, fue muy mal recibida por la crítica y el público: fue juzgada pasada de moda por su estilo, e incomprensible por su construcción y sus alusiones a la vida nacional. Personalmente la encuentro menos lograda que *La cifra impar* cuyo tema era muy atrayente y que describía con una lógica y una verosimilitud indiscutibles un mundo psicológico totalmente subjetivo, o que, por lo menos, podía interpretarse como tal, lo que otorgaba a la obra su coherencia. En ésta hay ambigüedad entre el aspecto realista del cuadro y las circunstancias de la historia y la psicología de sus personajes, que no parece bastante evidente para convencer ni aun para interesar al espectador. No dudo de la sinceridad de Manuel Antín pero creo que los medios de expresión del cine no pueden ser los mismos de la literatura y creo que la simplicidad es siempre la mejor solución en la pantalla: el verdadero misterio, psicológico u otro, surge siempre del verdadero realismo.

## Rumania

El cine rumano envió un buen film: *Codine*, tomado de una obra de Panait Istrati ha sido realizado por el francés Henri Colpi: obra sensible y fuerte, muy bellos colores, aspecto humano emocionante sobre la amistad entre un chico y un buen gigante brutal y simpático que descubre, en esta amistad sincera e ingenua, una razón para recomenzar su vida sobre bases morales más sanas. Esperábamos más de Polonia: *Jak byc kochana* (El arte de ser amado) de Wojtech Has, narra muy banalmente una historia bastante sorprendente: durante la ocupación alemana una mujer joven ha escondido en su casa a un camarada actor como ella, buscado por la policía. Cuando llega la liberación se lo cree muerto y él comienza a beber y termina reprochándole a ella, que lo ha salvado, el haberle impedido ser un héroe y morir combatiendo. En este film se reconoce el gusto polaco por los temas antiheroicos y autoirónicos, pero el film no mantiene las promesas del relato.

## Polonia

## Hungría

Hungría fue representada por *Una calle como como se debe*, de Tamas Fejer, análisis sensible y púdico de los problemas psicológicos de una mujer joven que no halla la felicidad junto a su marido: la hermosa actriz Margit Bara otorga al personaje una emocionante presencia. En cuanto a *Tutune* (Tabaco) del búlgaro Nicolas Korabov, es un film movido e interminable que muestra calidad de estilo pero no llega a cautivar la atención. España y Grecia enviaron obras de estilo nueva ola poco importantes pero simpáticas por su espíritu y su expresión.

## Bulgaria

## Canadá

Canadá, en fin, estuvo notablemente representada por un film de cine-verdad sobre los habitantes de una aldea en la ribera del San Lorenzo que deciden retomar la pesca del *Marsovin* que practicaban sus antecesores venidos de Francia en el siglo XVII. *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault y Michel Brault es un sorprendente documento de vida y verdad humana en el que la gente ha sido tomada en su actividad cotidiana y reflexiona en esa lengua sabrosa y cantarina de los canadienses franceses.

Conclusión: premios justicieros en un festival de calidad media. Ninguna revelación mayor ni en cuanto a obras ni hombres. La plétórica abundancia de festivales es sin duda responsable de esta mediocridad parcial. Quizás haya para los festivales, como para los vinos, unos años mejores que otros.

## TIEMPO DE CINE SE OBTIENE EN

### CAPITAL FEDERAL

En venta en quioscos y librerías.

Números atrasados en la redacción o en el cine Lorraine, Corrientes 1551.

### INTERIOR

**La Plata:** Librerías LA CULTURAL, ATHENEA, LA NORMAL y AMANCAY.

**Santa Fe:** Librería CASTELLVI.

**Rosario:** Librería LUCKY HOUSE y CINE CLUB ROSARIO.

**Mendoza:** Librería SIMONCINI Y GOMEZ y CINE CLUB CUYO.

**Córdoba:** Librerías MOLINA, PAIDEIA y EMPORIO DE LAS REVISTAS.

**Paraná:** Librería GRAN EMPORIO DEL LITORAL.

**Jujuy:** Librería RIBA & Cía. y CINE CLUB JUJUY.

**Rafaela:** Librería LIBROLANDIA.

**San Justo (Santa Fe):** Sr. J. M. Gervasoni.

**Mar del Plata:** CINE CLUB MAR DEL PLATA.

**Tres Arroyos:** CINE CLUB TRES ARROYOS.

**Chivilcoy:** Librería DEL SOL.

**Comodoro Rivadavia:** Sr. Guillermo R. Quiroga Burnett.

**Quilmes:** CINE CLUB QUILMES.

### EXTERIOR

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

**Chile:** Sr. Sergio Bravo Ramos, Universidad de Chile, Huérfanos 1117, Santiago.

**Venezuela:** Librería CRUZ DEL SUR, Sabana Grande, Caracas.

**España:** CERVANTES LIBROS, Perojo 41, Las Palmas de Gran Canaria. CINE CLUB DEL S. E. U., Plaza del Caudillo 1º, 2º planta, Salamanca.

**Portugal:** CINE CLUBE DE RIO MAIOR, Rua D. M. da Fonseca 88, Rio Maior.



HORACIO VERBITSKY

## PARA UNA REUBICACION DEL CORTOMETRAJE ARGENTINO

Cuando se habla de "cortometraje argentino" (y la referencia es inevitablemente al cine porteño) sólo con una dosis apreciable de ingenuidad, es posible afirmar la existencia de un movimiento; otra manera es quizá ignorar las numerosas implicaciones del término. Ubicarse en la verdad equivale a precisar que existen, simplemente, personas que hacen películas cortas. Su no participación en los circuitos de explotación comercial ha permitido a estas personas, al no existir presiones económicas, una libertad expresiva que no tiene la mayoría de los autores de películas largas. Pero como contraparte —dejando de lado las insuficiencias técnicas cuya superación en los últimos tiempos es notoria— esa falta de contacto con el público ha conducido, desde los orígenes del género hasta hace muy poco, a la producción de un cine que en líneas generales está divorciado de la realidad, abstractizante y oscuro, que justifica estas palabras de Ricardo Alventosa: "...no sé si habrá en la producción de varios años atrás hasta ahora diez films que superen el nivel de lo puramente experimental (...), algún día habrá un público que vea nuestros cortos y a ese público futuro compuesto de obreros, empleados, pequeños burgueses, etcétera (no el público al que estamos acostumbrados, de cineclubes, de estudiantes o amigos, que es como si nos mostrásemos las películas a nosotros mismos) le debemos honradez, sinceridad. Es necesario que les digamos algo, que trasmitamos las preocupaciones actuales del mundo" (1). Al párrafo citado Alventosa agregaba: "La evolución del cine de cortometraje se debe antes a factores de imitación que a factores de creación", y Dawi se introducía de lleno en la cuestión cuando decía: "No creo que sea un movimiento auténticamente argentino, en lo que a temática se refiere" (2). Por su parte Salvador Sammaritano escribía: "Hay influencias extrañas y la admiración por la vanguardia, por Bergman, por Resnais o por Godard hacen muchas veces perder fisonomía a muchas de estas obras. Falta aún una aproximación más honda y directa a nues-

tra realidad" (3). Es que salvo excepciones —Alventosa, Bellaba, Dawi, Feldman, Fernández Jurado, el Kohon de *Buenos Aires*, Luna, Macario, Minniti, Ríos, Rosso, Saderman, Tabachnik, Tamayo, esto es, poco más de una docena de nombres para 150 películas realizadas entre 1958 y 1961— las películas de cortometraje se limitaron a un pálido reflejo de experiencias extranjeras, mal asimiladas y no siempre de las más modernas.

Todo esto que puede parecer excesivo es sin embargo necesario para una reubicación del mito "cortometraje argentino", que permita evitar los errores del pasado. Comprender los obstáculos que el entusiasmo y los sacrificios muchas veces heroicos han debido superar, no puede ni debe inhibir la crítica de los resultados. Las características de los films cortos porteños se vinculan con la tradición colonialista y antinacional de nuestra cultura: sus realizaciones y su público provienen de esa clase media intelectual que con persistencia de generaciones se resiste a pensar en la posibilidad de una cultura argentina.

A fines de 1961 la situación cambiaba. El acordamiento de subsidios por el INC, la maduración técnica, la observación de errores cometidos y sobre todo los efectos de una profunda crisis nacional que actúa como revulsivo entre quienes no están atados a una estructura de intereses, son factores que ayudan al surgimiento de una mayor conciencia acerca de las responsabilidades que significa tener una cámara en la mano en un país como el nuestro.

Una actitud nueva se percibe en algunos autores de películas cortas. No son aún muchos, no constituyen tampoco un movimiento. Pienso que éste es un momento de transición hacia un futuro cine corto argentino que responda a las necesidades de la comunidad. Por ahora seguimos viendo muestras aisladas que quizá debamos computar más adelante como excepciones dentro de otro período oscuro. Pero cualquiera sea la línea del desarrollo inmediato es necesario tener en cuenta que la exhibición obligatoria sigue siendo el paso impres-

cindible para una solución total. Y 1963 puede ser el año.

La exhibición pública, aun cuando no permita cubrir la inversión, es el primer paso hacia una integración del cine con la comunidad, en cuya vida deberá nutrirse. El viernes 26 de abril, en el cine Arizona, se realizó la primera función pública de películas cortas, con 8 de las 9 que participarán en festivales internacionales 1963. El criterio de selección impidió la inclusión de películas como *Los anónimos*, de Stocki, que forman parte de la corriente nueva que señalábamos. Tampoco se exhibió *Tierra seca*, de Oscar Kantor, premiada en Mar del Plata y en Sestri Levante e invitada ahora a Venecia, por no disponer su autor de una copia el día de la función. Una cola triple que desde la puerta del cine llegaba casi hasta Florida, pasada la medianoche de un día de semana, habla de las posibilidades del género si se lo respalda con una adecuada promoción. La habilitación del pullman no fue suficiente: ocupadas las 800 butacas de la sala unas 200 personas presenciaron el espectáculo de pie. Los films exhibidos:

★

LA OBRA. r.: Dino Minniti. g.: Agustín Mahieu y Dino Minniti. f.: Horacio Rovelli. (b. y n.). cm.: Amílcar Bonatti. mtj.: Jorge Lavillotti. j. pr.: Marcos Blum. dr.: 10'.

En la introducción mencionábamos a Dino Minniti como uno de los directores que escapaba a las características generales enunciadas: fundamentalmente sus películas surgen de una observación no distorsionada de la realidad. *La obra* demuestra que ésta es una condición necesaria pero no suficiente para el cine que pretendemos.

En su "Historia del cortometraje argentino" Agustín Mahieu señalaba algunas características del estilo de Minniti que vuelven a encontrarse en esta película, con una acentuación de los aspectos negativos: "... un estilo realista que a veces se acerca al costumbrismo (...) notas muy frescas y espontáneas ocultan muchas veces una propensión peligrosa al sentimentalismo..." (4). Estos conceptos referidos a *El cuaderno* y

El grito postrero son rastreables en *La obra* donde el costumbrismo reduce la posibilidad realista.

La crítica social se ve como muy ingeniosa: un obrero que vive en una villa miseria muere en un accidente de trabajo, en la construcción de un altísimo edificio de departamentos. Obviamente este tipo de hechos se produce bajo cualquier sistema social y las villas miseria son fenómenos característicos de todo proceso de urbanización, que ningún país ha podido evitar en algún momento de su desarrollo histórico.

Dentro de tan reducidos marcos el intento se hubiera justificado con una indagación del rico material que en todo sentido y especialmente humano ofrece la villa miseria. Su mostración no excede el exterior pintoresquismo visual, poco original y que no ahonda en la vida de sus moradores. También se nota un desborde de sentimentalismo, que Mahieu señalaba como tendencia en las películas anteriores de este director, complicado aquí con una cierta morbosidad. El montaje oscila entre criterios tradicionales y modernos, estos últimos jugados en forma un tanto efectista, lo que no invalida la consecución de sus propósitos: la repetición en imágenes fijas, luego del accidente, de secuencias de la villa miseria vistas anteriormente en movimiento trasunta la paralización de la vida y el dolor compartido por esa muerte.



**QUEMA.** r. y g.: Alberto Fischerman. f.: Carlos Orgambide. (b. y n.). cm.: Cristian Tiukelenberg. s.: Alberto Braslavsky. mtj.: Héctor Gazzolo. jpr.: Rodolfo Corral. dr.: 10'

Mus distintos son el punto de partida y los logros de *Quema*, una de las cinco *opere prime* de la función.

Alberto Fischerman declara haber aplicado una técnica frecuentemente usada por los antropólogos para la comprensión de los fenómenos humanos: la *observación participante*. Durante dos meses los seis integrantes del equipo de filmación convivieron con los cirujas en los basurales del bañado de Flores; luego los cirujas se interpretaron a sí mismos ante la cámara, como en un juego. Con este método Fischerman ha conseguido *comprender* ese mundo. Logra así hacer olvidar su condición de universo fantástico y desconocido para reubicarlo, más allá del asco o la compasión, en una dimensión real: un grupo humano como cualquier otro con sus normas y su sistema de relaciones sociales propios. Su marginalidad, su carácter de cloaca de la gran ciudad, literal y simbólicamente, no son incompatibles con lo humano que Fischerman nos descubre en sus integrantes.

"He pensado que en la quema se producen, como en el mito del ave fénix, el cotidiano acto de la destrucción y la recuperación. ¿Por qué va a ser menos el Riachuelo que el Nilo?". Esta frase de Fischerman, verdadero manifiesto, apunta además a un factor insólito para un film social que transcurre en la quema: en la transcripción del mito —el ciruja que día a día reconstruye su carpa de tela destruida por el fuego— la pe-

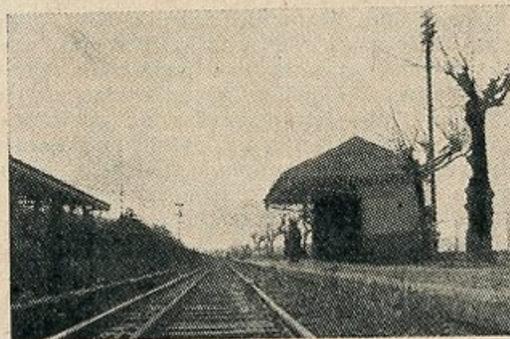
lícula logra una proyección poética inusual.

El final, con un montaje rápido de tomas brevísimas señala el drama e insinúa, dialécticamente, su solución: las caras de un viejo y un chico llegan a confundirse, formando una sola con los rasgos de ambas. Un magnífico relato subjetivo puesto en boca de uno de los cirujas se complementa integralmente con la imagen, sumando uno más a los muchos méritos de este film violento y hermoso.

**LA PARED.** r., idea, db. y animación: Jorge Martín. g.: J. Martín, Néstor Paternostro y Tito Vallaco. f.: Tito Vallaco (agfacolor). e.: Alicia García Rosende. e.e.: Carlos Molina. dr.: 8'.

Con *La pared*, Jorge Martín muestra las posibilidades del dibujo animado, por ahora sólo explotadas en nuestro país por el cine publicitario. Un dibujo moderno (Jorge Martín es el seudónimo que oculta al humorista Catú) sirve a la expresión de un tema que subyace tras la comicidad de la imagen: una parábola sobre el conocimiento humano. Para Martín el acceso al conocimiento sólo es posible despojándose de preconcepciones, es el producto de una búsqueda individual. Por eso su personaje debe quitarse sus ropas y su galerita y sentarse sobre sus piernas en actitud ascética y extraterrena para comprender y superar el obstáculo.

La animación es excelente y la música (un concierto de Mozart para corno) parece compuesta especialmente para el film.



**SEGUIR ANDANDO.** r.: y a.: Fernando Solanas. g.: Fernando Solanas y J. J. Stagnaro. f.: Adelqui Camusso. (b. y n.) mtj.: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. cm.: Adelqui Camusso y J. J. Stagnaro. m.: F. Solanas y Horacio Malviccino. i.: Cora Roca y Carlos Martínez. dr.: 19'.

Otra *opera prima* es *Seguir andando*, de Fernando Solanas. Es una película de clima, íntima aunque poco detallista. Refleja una tarde en la vida de una joven pareja dispuesta a casarse, sin mayor conciencia de sus dificultades económicas. El conflicto progresa lentamente a través de largos paseos por parques des poblados, caminatas frente al río y por una estación abandonada donde la espera de un tren que no llegará señala, alegóricamente, lo irreal de los planteos de estos jóvenes.

Solanas no nos muestra situaciones significativas, típicas, esenciales, que hagan a la definición cinematográfica de sus personajes. Los ubica social y siquicamente por medio de un diálogo naturalista y poco elaborado (por otra parte concentrado en una sola secuencia) que no disimula la falla estructural señalada. El resto del film transcurre en imágenes estetizantes y evasivas que no enriquecen sino en una medida muy relativa a la situación y sus autores. La seducción que sobre Solanas ejercen los hermosos paisajes permite comprobar la distancia que media entre una película y una colección de imágenes. Mucho cine europeo es intuible en *Seguir an-*

*dando*, incluso en su final ambiguo y sugestivo.

He oído afirmar que del contraste de la pareja con un medio natural, des poblado (ni siquiera se ve una tercera persona) surge con mayor claridad la presión deformadora y alienante de la sociedad, aun cuando no esté físicamente presente.

No creo que la película justifique esta interpretación. Tendríamos que remitirnos a una serie de supuestos que probablemente se relacionan con los preplanteos de cada uno. En última instancia es posible, ya que tal presión existe en la realidad; de lo que no estoy tan seguro es de su existencia en la película. La fotografía de Camusso y la música de Malviccino y el mismo Solanas, están jugadas en un tono de brillo y formalismo, bellas en sí.

Si asume una actitud crítica, de mayor objetividad, Solanas podrá dar obras de mayor originalidad y aliento.



**TARJETA POSTAL.** r. e idea: Héctor Franzi. g.: H. Franzi y Alberto Barberá. f.: Carlos Párrera (ferraniacolor). s.: Sansalvador Viale. dr.: 10'.

*Tarjeta postal* es una película amable y sencilla. Franzi no ha pretendido otra cosa al montar y dar movimiento a tarjetas postales que evocan una época pasada, la de un romanticismo que podía permitirse cursilería e ingenuidad. Las posibilidades de precisión histórica en un contexto cultural más amplio no se han desarrollado y *Tarjeta postal*, sin excesiva imaginación, con una banda sonora compuesta únicamente por canciones de época, provoca nostálgicas evocaciones a quienes reparten su emoción entre la percepción y el recuerdo.



**GRABADO ARGENTINO.** r. y g.: Simón Feldman. texto: Ernesto Schóo. n.: Alfredo Alcón. f.: Adelqui Camusso (b. y n.). e.e.: García Ferré. mtj.: Juan C. Macías y Antonio Ripoll. dr.: 12'.

Las diferencias entre *Tarjeta postal* y *Grabado argentino* deben buscarse antes en la actitud de Feldman respecto de la de Franzi que en los notorios desniveles del material artístico utilizado por uno y otro.

Un tema claramente expresado preocupa a Feldman: el reflejo de la realidad por el artista. Así, a través de nuestra his-

toria, artistas y artesanos del grabado, desde la colonia hasta nuestros días han dado un rico testimonio sobre la vida del hombre. Los gustos, las costumbres, las ideas, las angustias y las alegrías han quedado registrados por las diversas técnicas de grabado (que el film compendia brevemente en su introducción) a través de la visión de hombres que han compartido esos sentimientos con su tiempo.

*Grabado argentino* destaca la importancia del arte en su calidad de avanzada comprensiva y crítica de una sociedad, cosa no siempre reconocida en su momento; la música de Bach, Segovia, Falú y Piazzola, seleccionada por Jorge Araoz Baadi, y el texto de Ernesto Schóo dicho por Alfredo Alcón, son concordantes con este propósito. Quizá haya que lamentar la no identificación de las obras mostradas sobre el final, si bien esto es necesario para un montaje vigoroso; por encima de los casos particulares Feldman se refiere al artista, genéricamente.

Simón Feldman sigue siendo una de las figuras más valiosas de este cine argentino que no se decide a asumir sus responsabilidades. Sin embargo tampoco *Grabado argentino* es la gran película que momentos aislados de sus obras permiten esperar de él.



**DE LOS ABANDONADOS.** r. y g.: Mabel Itzcovich. f.: Víctor Caula (b. y n.). n.: Norma Alejandro. mtj.: Antonio Ripoll. j. pr.: Juan Carlos Fisner. dr.: 11'.

En *De los abandonados* está presente ese deseo testimonial por el que Mabel Itzcovich bregó como crítica. Su tema es el hospitalismo, una enfermedad de descubrimiento relativamente reciente, menos de 40 años.

En el Hospital de Niños la madre no puede acompañar a su hijo; la internación conjunta —único remedio contra el hospitalismo— no es posible, y la falta de afecto crea perturbaciones síquicas cuyos alcances destructivos para el individuo y la comunidad no han sido aún valorados con precisión, pese a la extensa bibliografía médica sobre el problema, que no es sólo argentino. Mabel Itzcovich no ha logrado integrar armónicamente las imágenes de corte documental con un relato subjetivo, dicho por Norma Alejandro. Este texto es literario, un monólogo unitario con estructura propia, que ha sido luego fragmentado y aplicadas sus partes a algunas secuencias sin que lo que en cada momento se dice guarde correspondencia estricta con lo que se ve y sin que este asincronismo implique un valor simbólico.

Si bien la falta de correspondencia entre los planos objetivo y subjetivo, texto e imagen, resiente la estructura del film, la afinidad temática de uno y otro en un nivel más general mantiene una cierta coherencia. El intento no deja de ser interesante.

**JORNADA.** r.: Fernando Arce. g.: Federico González Frías. f.: Adelqui Camusso. (b. y n.). m.: Rodolfo Alchourron. i.: Armando Añáco, Graciela Martínez. dr.: 20'.



He dejado para el final el comentario de *Jornada* porque pienso que se trata de una película importante para el cine argentino, sin distinciones de metraje, largo, mediano o corto, como concreción de propósitos y como camino futuro. Nuestro cine pocas veces ha volcado sus cámaras hacia las clases medias, fundamentales en la composición social del país, con seriedad de investigador. Cuando se ha acercado a ellas, desde *Así es la vida* hasta *La familia Falcón*, se ha limitado a compilar lugares comunes de escasa vigencia, volcados dentro de criterios expositivos de extrema teatralidad. Kohon en *Tres veces Ana* nos daba una visión más seria, con una interesante elaboración artística si bien invadida por una subjetividad distorsionante.

El personaje de *Jornada* es un joven de 18 años aproximadamente, perteneciente a la baja clase media, hijo único de madre viuda (detalle apuntado en forma equívoca), sin heroísmo ni grandeza, con una existencia gris y aburrida. No tiene conciencia de su ubicación social, es un desubicado y esto no sólo le impide relacionarse con miembros de una clase media más elevada; tampoco logra comunicarse con los de su propia clase. Se siente humillado por tener que usar guardapolvo en su trabajo y por eso lo abandona. No es sin embargo un rebelde, más bien un resentido que aspira a mejorar su situación basándose en datos exteriores de prestigio. Por eso se irrita cuando el dueño de un bar que está por cerrar se niega a servir: "A un señor se lo atiende siempre", dice.

La escena de la fiesta permite el contraste de este pobre personaje con jóvenes de su misma edad, de la alta burguesía, corrosivamente pintados. La lucha sordida entre dos clases medias está pintada con ricos detalles de observación y un tono ligeramente irónico que se sostiene durante toda la película. La recorrida por los parques de entretenimientos, la visita a la casa de la novia, mayor que él y maternal, fea y aburrida, las llamadas telefónicas desde el bar, el encuentro con los otros muchachos en el café, enriquecen al personaje y dan la dimensión de su soledad, de la tristeza de su existencia, con un gran poder de síntesis y un preciso tempo cinematográfico.

Nada hay de gratuito o prescindible en este film, cada secuencia tiene una función clara y precisa en la configuración del todo: una jornada como tantas en la vida de un típico joven porteño de la baja clase media. Todo es concordante con la monotonía de esa existencia; la fotografía de Adelqui Camusso con más matices que contrastes, las notas en guitarra de Rodolfo Alchourron, un tema monocorde emitido con sonoridad opaca.

El diálogo está finamente elaborado. El lenguaje de cada personaje contribuye a su definición, no sólo por lo que dice sino por cómo lo hace. No faltan tampoco notas de humor en la narración, muy sutiles por lo general.

Arce ha trabajado con actores improvisados cuyas voces no logran valorar

matices. Su inexperiencia ha hecho que emitieran la voz con excesiva rapidez lo que trastornó la labor del doblaje. La grabación de sonido ha sido en general mala y constituye la única objeción seria, aunque menor, al film.

El libro de *Jornada* pertenece a Federico González Frías. De su colaboración con Fernando Arce son muchos los frutos que el cine argentino puede esperar.

★

Estas ocho películas no son representativas de la producción total del año. Es posible que aun las más flojas estén entre las mejores de las 56 producidas en 1962: todas ellas han sido invitadas o designadas para representar a nuestro país en festivales internacionales y cinco han obtenido premios del INC. Pero aun entre ellas hay desniveles, diversos estilos y diferentes logros.

Con el uso, el término "cortometraje" ha tomado connotaciones que no son válidas. Con ese nombre se ha pretendido aludir a características supuestamente comunes que van más allá del metraje reducido y su carácter no comercial. Por eso he preferido no usar esa designación que facilita confusiones. La ilusión de que existe un movimiento ha crecido paralelamente a la difusión del término "cortometraje". Mucho se ha hablado de las dificultades que deben enfrentar los "cortometrajistas" y ese ha sido un pretexto para no considerar seriamente las obras producidas. El error no es terminológico sino conceptual.

Si deliberadamente rompo con ese hábito y analizo película por película es porque creo necesario terminar con el equívoco, y por respeto a muchos de quienes en Buenos Aires hacen películas cortas. Hablar de "cortometraje", descansar en sus obstáculos, significa introducir en la misma bolsa a creadores y dilettantes. Considerar sus obras, discriminar defectos y virtudes, separar la paja del grano, supone ubicarse en la realidad, adultamente.

(1) Ricardo Alventosa, en *Historia del cortometraje argentino*, de J. A. Mahieu, Ed. Documento, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, ps. 73 a 74.

(2) Enrique Dawi, ob. cit. p. 75.

(3) Salvador Sammaritano, *Luchas y proyecciones del cortometraje en la Argentina*, Revista "Lyra", no 186-188 dedicado al cine argentino.

(4) J. A. Mahieu, ob. cit., ps. 66 a 67.

N. del a. — En este análisis no hemos incluido los trabajos realizados en la provincia de Santa Fe. Desde 1956 hasta ahora el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral ha producido aproximadamente 20 películas cortas guiadas por la intención básica de documentar el país, conocerlo, testimoniar sus problemas, serle útil.

*Los cuarenta cuartos* (1962), segunda encuesta filmada, a seis años del *Tire dié* (1956), permiten apreciar la coherencia de un verdadero movimiento, programático y orgánico.

Por eso aclaramos en el primer párrafo que la designación "cortometraje argentino" aludía exclusivamente a las películas porteñas, las que anualmente reciben los premios del INC, nos representan en festivales internacionales y ocasionalmente logran la adhesión de algún sector de la crítica.

A ellas exclusivamente hemos referido nuestras objeciones que no son aplicables a la producción de Santa Fe, un fenómeno cultural de magnitud, con notas distintivas propias, merecedor de una consideración independiente que excede las posibilidades de esta nota.

## BUÑUEL, EL ANGEL REBELDE



EL ANGEL EXTERMINADOR. Ver ficha técnica en la pág. 12.

JORGE MIGUEL COUSELO  
AGUSTIN MAHIEU  
FERNANDO PENELAS  
ANTONIO A. SALGADO  
ERNESTO SCHÓO  
ADOLFO J. VISPO

El surrealismo ha muerto, ¡viva Buñuel! El dominio de la rebelión, el amor loco, la desmitificación, la profanación de los dogmas y la provocación a las instituciones hipócritas está en buenas manos. Hace ya mucho tiempo que la revolución total que propugnaban los entusiastas del surrealismo se asimiló a una época y a una estética, a una escuela que cayó en manos de los historiadores del arte. Sus grandes poetas han muerto o han entrado en las academias, pacíficamente. Pero Buñuel, no. El ha permanecido igual a sí mismo y, a través de las auténticas claves de la experiencia surrealista, su obra arranca las más profundas raíces del hombre. Para ello era necesario su trágico y sarcástico humor español, su furor iconoclasta, su desesperación iluminada y poética.

La suya es una realidad que desnuda la buena educación y las razones prudentes, que pone a la humanidad ante un juicio final grotesco y feroz. Y por eso su arte virulento reivindica la rebelión total, la destrucción de un mundo que sabe corrupto y moribundo, incapaz de cambiar si no es por una subversión total de valores objetivos y subjetivos.

Decíamos que Buñuel no había cambiado. Y es notable como *El ángel...* aplica —invariables— las violencias mordaces y símbolos antirracionales de *L'age d'or*. Las citas a este film célebre son numerosas y claras. Sin embargo, algo ha variado: el tono es menos elusivo y mucho más directo. Pero tal vez, es el mundo al que se dirige el que ha variado; un mundo donde el absurdo, la muerte y la perversión masificada están "al alcance de todos", encuentra más comprensible

y normal la ordalía de horror burlesco que arrastra a sus personajes.

El registro de *El ángel exterminador* es, precisamente, el horror burlesco. Buñuel se ríe en forma muy moderna (¿o medioeval?) de la sociedad burguesa, de las máscaras, de las buenas costumbres, de las religiones (desde la oficial a la Cábala) y —como observa Mabel Itzcovich— de todos nosotros, inmersos también en la científica Danza de la muerte atómica...

*El ángel...* no posee la meditación grave y dolorosa de *Nazarín* ni la belleza nocturna y perturbadora de *Viridiana*, pero va más lejos en su violenta provocación. Buñuel parte, con sencillez irónica, de una situación absurda y extrema para desarrollar, imperturbablemente, las consecuencias. Esta coyuntura extrema y excepcional le permite develar, inexorable, la cruda desnudez de sus personajes, despojados de todas sus máscaras.

Estos constituyen un grupo mundano de invitados que, junto con sus huéspedes, son víctimas de un extraño sortilegio: aunque no hay ningún impedimento material para hacerlo, son incapaces de abandonar el salón donde están reunidos. Los sirvientes, menos el mayordomo, han ido abandonando la casa, sin saber por qué, poco antes de la reunión. Sólo quedan en la casa, un oso domesticado y algunos corderos... El bloqueo se prolonga días y días mientras la desesperación aumenta y va desnudando a cada uno en sus facetas más ocultas e inconfesables; se van perdiendo todas las formas de la convivencia civilizada (esa delgada corteza) y en medio de la suciedad y el hambre estallan el odio, el fanatismo y las pasiones más elementales. En el exterior la situación se repite simétricamente: nadie puede entrar en la casa, ni autoridades, ni curiosos, ni familiares...

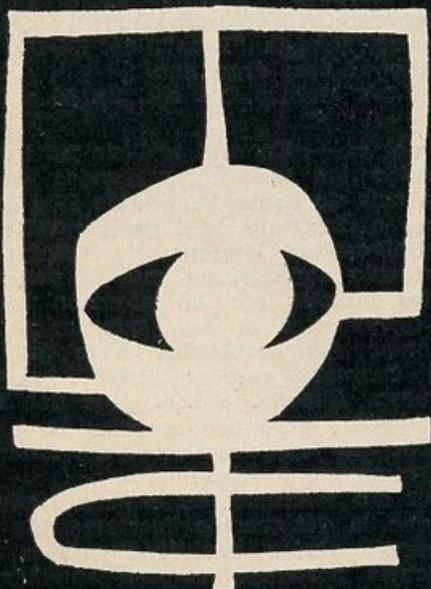
Por fin, el sortilegio se rompe. Ya ha muerto uno de los invitados (a quien el médico no puede suministrar ningún medicamento) y otros dos (una pareja que se ama refugiándose en el baño anexo, cuya puerta muestra una pintura religiosa) se suicidan. Los otros han sobrevivido alimentándose de los corderos... Irónicamente, la liberación ha provenido de una joven que acaba de perder su virginidad y que en un rapto de clarividencia observa que todos, en ese momento, han vuelto a ocupar los mismo lugares que al comenzar el misterio.

Luego, todos asisten a un *Te Deum* que hacen celebrar para festejar su libertad. Y nueva vuelta de tuerca genial de Buñuel: todos, incluso los sacerdotes, vuelven a quedar prisioneros, esta vez en la iglesia. Mientras tanto, en el exterior, la policía ametralla a la multitud, mientras un rebaño de corderos se dirige al templo...

Ni este resumen ni un largo análisis erudito (con citas del Apocalipsis, el *Hui-clos* sartreano y todo lo demás) podría dar idea de la riqueza y los golpes fulgurantes que Buñuel acumula en una narración casi sin historia ni progresiones pseudo dramáticas.

Por supuesto, están las imágenes de pura raíz surrealista, provocativas e inquietantes, los ataques violentos a la hipocresía moral y religiosa, a la riqueza y los privilegios. Pero, como siempre, Buñuel va más allá de las claves críticas que él mismo propone. A pesar de su burlesca ironía, la obra rezuma una lúgubre e insistente advertencia: el mundo, tal como está, sólo puede esperar su destrucción.

Algunos simbolismos son claros; estos elegantes burgueses, aparentemente equilibrados en sus posiciones de bienestar y riqueza, están en realidad, estratifica-



EL  
OJO  
DE LA  
CRITICA

dos en sus hábitos y convenciones; cuando quedan amurallados, aparecen bajo su corteza mundana sus debilidades, la mediocridad y el odio, el sadismo y la cobardía, el egoísmo y la esterilidad. Y luego, una vez liberados, caen de nuevo presos en el irracionalismo religioso, aislados ya definitivamente de un mundo que lucha (afuera) ante la represión del poder.

La visión de Buñuel es implacable y demoledora; aparentemente nada queda en pie. Pero es lícito señalar que sus impactos sobre el hombre, la sociedad y sus dogmas, están dirigidos a la mentira, la hipocresía y a todas las otras máscaras que, desde siempre, han ocultado el rostro verdadero de la vida.

A. M.

## PUENTE ENTRE DOS CIMAS



**APARAJITO** (idem). r., g. y pr.: Satyajit Ray. a.: novela de Bibhutibhushan Bandopadhyaya. f.: Subrata Mitra. m.: Ravi Shankar, basado en temas tradicionales. d.a.: Banshi Chandragupta. mtj.: Dulal Dutta. i.: Karuma Benerjee, Kanu Benerjee, Pinaki Sen Gupta, Smaran Kumar Ghoshal, Ramani Sen Gupta, Charu Ghoshe, Subodh Ganguly, Kali Charan Ray, Santi Gupta, K. S. Pandey, Sudipta Ray, Ajay Mitra. pa.: Epic Films Private Ltd. dst.: A.A.A. o.: India, 1956. f.e.: 17.4.63. s.e.: Paramount. dr.: 106'. c.: s/r. (Gran Premio "León de Oro" en el Festival de Venecia, 1957. Premio a la mejor dirección Festival de San Francisco. Este film es la 2ª parte de la trilogía que comenzara con PATHER PANCHALI).

Como se sabe, esta es la segunda parte de la trilogía que el director hindú Satyajit Ray consagró a otras tantas novelas de su compatriota Bibhuti Bhushan Bandopadhyaya, que en su conjunto forman la biografía de Apu, el protagonista, desde la infancia hasta el umbral de la madurez. La primera parte fue *Pather panchali* (traducción aproximada: La canción del sendero); la segunda es, pues, *Aparajito* (Los invictos); la tercera se llama *Apu sansar*, o sea, El mundo de Apu. El subtítulo general podría ser: "Una vida en la India, en las primeras décadas del siglo XX".

Ray, en efecto —que es autor, asimismo, de los guiones de sus tres películas—, ha atendido primordialmente a no recordar nunca demasiado nítidamente la historia de Apu del medio en que ésta se desarrolla; vale decir, es tanto un drama individual cuanto un cuadro de costumbres, una sutil investigación psicoló-

gica y una indagación crítica de la sociedad hindú en las postrimerías de la dominación británica, aunadas ambas por un mismo y poderoso vuelo lírico. En *Aparajito*, Apu transita de la segunda infancia a la adolescencia, pasa del mundo todavía mágico de la niñez a la esfera, no menos fascinante, del conocimiento y de la ciencia, disciplinas que se le imponen con fuerza arrolladora. La traslación es no sólo temporal sino también espacial: la familia de Apu, que vivía en un villorio, se muda a Benarés, y de aquí el muchacho pasará a estudiar en Calcuta. Una rica galería de tipos humanos forma el coro que, con distintas voces y en diversos grados, comenta las transformaciones del protagonista: el padre, el mismo literato errabundo de *Pather panchali*, con sus anteojos, su vago anhelo de gloria literaria, su paraguas y sus manuscritos; la madre, personaje maravilloso e inolvidable, tratando en vano de mantener a flote un hogar que hace agua por todas partes; el tío sacerdote; los vecinos y vecinas; los dueños de la casa donde la madre de Apu se emplea como sirvienta a la muerte de su marido; el director del colegio; el dueño de la imprenta, el compañero predilecto en la Universidad. Simultáneamente, pequeños toques ambientales, a veces imperceptibles, describen el medio, ubican en una época y en una mentalidad, o bien son vehículo de una honda y misteriosa poesía: las escalinatas de los templos a orillas del Ganges, el vuelo de los pájaros en el crepúsculo, el encuentro del niño con el yogui que hace ejercicios con enormes pesas de piedra.

Una cierta melancolía, una cierta frustración, inclusive, surgen de las imágenes de *Aparajito*. En una sociedad tan herméticamente compartimentada, en un país colonizado por un poderoso imperio, en un medio donde florecen la abulia y el desaliento (estamos refiriéndonos a la India de los años veinte, donde se ubica la acción), los esfuerzos de Apu por estudiar y destacarse aparecen cargados de patetismo, como signados de antemano por la derrota. Al igual que en el paisaje argentino, el tren —que con frecuencia irrumpe en el cuadro— parece agrandar las distancias, en vez de acortarlas, con su traqueteo cansino y su incongruencia dentro de un mundo patriarcal, en un país enorme y detenido en el umbral de la vida moderna. Uno de los más refinados recursos de Ray consiste, precisamente, en la evocación de Durga, la hermana mayor de Apu que moría en *Pather panchali*, a través del paso del tren a lo lejos, y su silbato, que perfora las noches apacibles de la aldea donde la madre vuelve para morir, es como la incitación que recibe el adolescente para marcharse a la ciudad lejana donde sus sueños tendrán por fin realización.

En el final, Apu queda solo en el mundo y se vuelve a Calcuta para continuar sus estudios. En *Apu sansar* lo veremos ya hecho hombre, enfrentándose con la realidad. *Aparajito* no disimula esta condición de puente entre dos etapas más decisivas de la vida de su protagonista, y por eso podría reprochársele una excesiva fragmentación anecdótica y menor vuelo poético que su inolvidable predecesora. No obstante, configura una de las más valiosas muestras fílmicas en lo que va de la temporada, y muestra la misma preocupación de su director por la simplicidad expresiva, la economía estricta de medios, la exacta utilización de la música y un manejo de personajes que, al ser confiados a intérpretes no profesionales, tiene algo de milagro y de intacta pureza.

E. S.

## CHEJOV RECREADO



**DAMA S SOBACHKOI** (La dama del perrito). r. y g.: Josif Jeifitz. a.: cuento de Anton P. Chejov. f.: Andrei Moskvine y Dmitri Meshev. m.: Nadejda Simonian. d.a.: B. Manevitch e I. Kaplan. mtj.: S. Dereviansky. s.: A. Shargarodsky. i.: Iya Savvina, Alexei Batalov, Ala Chostokova, Nina Alisova, Dmitri Zebrov, Piotr Krymov, I. Medvedev, T. Rozanov, I. Svirin, V. Erenburg, G. Barsceva, K. Gun, Z. Dorogova, M. Ivanov, G. Kurovskij, S. Mazovetzkaia, A. Orlov, P. Pervuscin, María Safonova, L. Stepanov, 1959. Lenfilm. dst.: ARTKINO. o.: U.R.S.S., 99'/60. f.e.: 12.3.63. s.e.: Luxor. d.o.: 90'. dr.: 85'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Premio a la mejor interpretación en el Festival de Cannes, 1960).

El cine ruso demostró, hace unos cinco años, con *La cigarra* (realización de Samson Samsonov, que puede recrear como ninguno el mundo crepuscular, patético y profundamente humano de Anton Chejov, con su casi oriental compasión por el hombre y sus sufrimientos, con su nostálgica seguridad de que, al cabo de tantas penurias, la humanidad algún día será mejor, más feliz y más libre. *La dama del perrito*, es uno de los mejores relatos —y ya es mucho decir— del gran escritor, y su trama es de una simplicidad aterradora: Dmitri Gúrov, correcto y oscuro funcionario que vive en Moscú con su mujer snob y sus tres hijos, pasa breves vacaciones en Yalta, en la península de Crimea, la zona mediterránea de Rusia. El tedio, la curiosidad, cierto misterio que rodea a la mujer, lo llevan a vivir una aventura con la dulce y tímida Anna Serguéievna, esposa de un servil empleado de la administración provincial, que pasa también unos días en el balneario acompañada sólo por un perrito blanco de Pomerania. Dmitri cree que se trata de una banal aventura de vacaciones; cuando Anna se vuelve a su ciudad y él a Moscú, descubre, con terror, con dolorosa felicidad, con implacable deslumbramiento, que la mujer de Yalta, la "dama del perrito", es el primero, el único, el gran amor de su vida. A partir de aquí, Chejov, maestro incomparable de la introspección, desarrolla con delicadeza el drama de estos dos seres separados por los prejuicios y las convenciones de una época y de un medio; hoy pueden quizás parecer asombrosas, a quienes no sean puritanos, las restricciones que hacen del amor de Dmi-

tri y Anna algo prohibido y necesariamente furtivo; en 1900 la repulsa social era mucho más inflexible ante esta clase de situaciones irregulares, y no —entiéndase bien— por muy comprensibles y justificables principios religiosos, sino por la hipocresía propia de la que algunos llamaron *belle époque*. Lo único que les queda a los torturados amantes es, al margen de sus fugaces entrevistas y de su incierto futuro (“¿Qué será de nosotros?”, se pregunta Anna al final), la esperanza de que algún día, por imprevisto designio del azar, sus vidas puedan unirse definitivamente.

El director y guionista Iosif Jeifitz ha seguido ceñidamente el procedimiento chejoviano de la sugerencia, de la atmósfera espiritual que rodea a los personajes. El agua que gotea de un carámbano, una puesta de sol, el ruido del mar, una palabra, la melodía que un clarinetista ambulante y harapiento toca bajo una nevada, son las claves del mundo poético en el que los protagonistas se aman realmente, en contraste con la irrealdad de los obstáculos surgidos de su clase y de su tiempo. Aunque el tratamiento filmico puede considerarse con razón anticuado en más de un momento (tendencia al expresionismo más polvoriento, sobreimpresiones de dudoso gusto), bien podría pensarse frente a otras situaciones (la escena del cabaret, por ejemplo) que Ingmar Bergman, que no en vano ama esta película, no la habría hecho demasiado distinta.

Admirable la fotografía de Andréi Moskvín, y loable la tendencia a estilizar una escenografía que la época autorizaba a recargar. Alexéi Batálov es un actor asombroso: baste observarlo en la escena del teatro, cuando vuelve a ver a Anna Sergueievna después de mucho tiempo. En el papel de esta última, Iya Sávvina pone su encanto personal y su prodigiosa aproximación física al personaje.

**E. S.**

## WELLES SIN KAFKA



**THE TRIAL/LE PROCES (El proceso).** r., g. y d.: Orson Welles. a.: novela homónima de Franz Kafka. f.: Edmond Richard. cm.: Adolphe Charlet. as.f.: Max Dulac, Robert Fraisse. f.f.: Roger Corbeau. m. y d.m.: Jean Ledrut y “Adagio”, de d’Albinoni. d.a.: Jean Mandaroux dc.: Jacques D’Ovidio, Jacques Brizzio, Pierre Tyberghien, Jean Bourlier. mtj.: Yvonne Martin, Chantal Delattre, Denise Baby y Gérard Pollican. a.r.: Marc Maurette, Paul Seban, Sophie Becker. s.: Guy Villette, Jacques Lebret, Loiseau, Guy Maillet. v.: Mme. Brunet, Claudie Thary y Hélène Thibault. mq.: Louis Dor y Simone Di-

jon. ct.: Marie-Jose Kling. u.: Daniel La-guille y André Pierdel. tapicería: Jean Charpentier y Francine Coureau. **Prólogo creado por:** A. Alexeieff y Claire Parker. e.e. del **prólogo:** Lax. 1.: Franay-L.T.C.-Saint Cloud. est.: Boulogne. i.: Anthony Perkins, Romy Schneider, Jeanne Moreau, Elsa Martinelli, O. Welles, Akim Tamiroff, Suzanne Flon, Madeleine Robinson, Arnaldo Foá, Fernand Lédoux, Maurice Teynac, Billy Kearns, Jess Hahn, Raoul Delfosse, Katina Paxinou, Wolfgang Reichmann, Thomas Holtzmann, Mayda Shore, Max Haufler, Michael Lonsdale, Max Buchsbaum, Van Doude, Karl Studer, Jean-Claude Remoleux. pr.: Alexandre y Michel Salkind. j.pr.: Robert Florat. pa.: Paris Europa/Hisa/FICIT. dst.: GALA. o.: Francia/Alemania Occid./Italia, 1962. f.e.: 4.4.63. s.e.: Ocean, Libertador, Gaumont, Gral. Paz, R. Indarte, P. del Cine y R. de la Plata. d.o. y dr.: 120’. c.: inc. men. 14 a. (Filmada en la Estación D’Orsay (París) y exteriores en Globus, Dubrava, Zagreb (Yugoslavia). En el montaje final fue eliminado el personaje interpretado por K. Paxinou).

Orson Welles. Conocedor de todos los trucos del gritón de feria y del hipnotizador, del jefe de propaganda, del dirigente político y el repórter. Admirador y estudioso del gran cine alemán y ruso de la época muda, pero capaz de aprovechar las más modernas técnicas y audaz para emplear cualquier recurso inesperado o ingenioso. Supo combinar en sus mejores películas la potencia de la imagen, aprendida del expresionismo europeo, con el dinámico *tempo* americano para contar una historia con imágenes en movimiento. Llegó a ser un verdadero creador con *El ciudadano*, *La dama de Shangai* y alguna otra, en las que obtuvo una perfecta unidad de lenguaje y pensamiento. Y luego, su antigua y primigenia necesidad de impresionar —“La guerra de los mundos”— volvió a primer plano disfrazada de Cagliostro o de Macbeth. Y ahora se topó con Kafka. Que es un verdadero creador y que también quiere asustar un poco.

Franz Kafka. Extraño y dolorido poeta, preocupado por los valores humanos y sociales, buscador incesante de una Justicia, una Moral, una Religión. Su estilo nos recuerda que es contemporáneo artístico de Murnau, Lang, Pabst... Pero la historia de Joseph K. está contada en una primera persona impersonal que está mucho más acá del expresionismo. Por otro lado, hay un *status* trágico en la historia de K., pero es difícil identificarse con él pues no tiene un devenir dramático consecuente y no posee siquiera la progresión patética que tiene el pequeño relato admonitorio del preámbulo a la Ley, que cita el abate en la catedral. Lo que nada resta a los méritos intrínsecos de la obra pero sí a sus posibilidades como guión cinematográfico.

“El proceso” tenía indudablemente que atraer a Welles. Esa espada damocliana que de pronto escapa de las manos de una Justicia ciega y alada abriendo la yugular de algún desprevenido y anónimo transeúnte, esa malla societaria inextricable, elástica y pegajosa que va envolviendo, arrastrando, enredando, asfixiando el alma, mientras su anónimo dueño sigue caminando, viviendo y riendo como si aún fuese capaz de ir, reír, vivir... ¡juego de elegidos para Orson Welles!

Pero, ¡ay! lo que es una tragedia personal para Kafka no es un asunto personal para Welles. Este puede creer que la Justicia es ciega, pero como buen americano no sabe lo que es el fatalismo, no cree en rinocerontes. Sabe, o cree, que los Jurados están hechos de hombres como él, que los Centinelas son hombres como él, que la Ley la escriben todos los días hombres como él y que las Puertas se abren cuando se

golpea con fuerza suficiente en ellas. Por eso Welles no puede creer en “El proceso” y, por esto, no puede crear una obra de arte con ella. Porque un artista crea cuando insemna su obra con algo de su propio ser, su verdad interior y personal, su fe o su creencia, su particular imagen y filosofía del mundo que lo rodea. Y vamos a la prueba.

La introducción, con la anécdota liminar de Los Escritos de la Ley, despierta la primera duda: ¿por qué necesita un maestro del suspenso de la talla de Orson Welles darnos un resumen de la historia, de entrada? Es fácil sospechar que es un añadido, *a posteriori*, para suplir futuras deficiencias narrativas. Luego viene una primera secuencia hermosísima, de clima, ritmo y técnica muy *up to date* y que nos hace entrar de lleno en el personaje y su asunto. Pero Welles, dijimos, no cree en ese asunto y las amplias libertades que se toma con algunas secuencias sólo le sirven para endilgarnos un expresionismo *demodé*, haciéndole olvidar su misión principal: hacer una película cuya progresión dramática sea aceptable y vivible por el espectador, lograr que éste vibre en simpatía y empatía con el *pathos* del protagonista. La escena de la coja y del baúl es hermosa en todo sentido, pero a poco uno está más interesado en la banda de sonido y en las peripecias del baúl y del paquete que en la desilusión de K.

Esa enorme oficina con cientos de empleados emocionará indudablemente a los socios de un cineclub pero importa un bledo a la historia de K. Y los pocos empleados y colegas del banco del original tienen mucha más fuerza dramática.

La aproximación de K. en su primer interrogatorio está dada por Kafka en un verdadero neorrealismo italiano. Welles se distrae, y nos distrae, con un gratuito y seco ejercicio de estructuras. ¿Para qué? Filma, como maestro que es, la llegada de K. a la pieza de Titorelli, la obsesionante vigilancia de las chiquillas y una perfecta fuga con el motivo de las tablas. Para rubricar el todo con una última carrera cloacal que sólo nos trae el recuerdo de *El tercer hombre*. Las escenas con Block son exquisitas, como cuadro a grandes actores en manos de un gran conductor, y la escena entre los tres llevada en primerísimos planos es una lección de cine, pero... ¿de qué sirve ésta al tema? Al lado de escenografías y secuencias perfectamente funcionales —las enormes estatuas, la montaña de legajos, el interrogatorio, la catedral— encontramos que su exceso de velas en casa del abogado nos parece ingenuo, sus juegos de cristales y espejos nos resultan hartos conocidos, que su pasión por el horror de las caras nos abofetea demasiadas veces.

¿Y para qué? Ello nada agrega y si quita al clima kafkiano, donde el horror consiste en que todo sigue su curso normal y todos son normales y el mismo K. vive y piensa como si lo que le pasa fuese común y normal. Extraña premonición de un mundo que puede vivir como si fuese normal después de los incineradores de seres humanos, de la bomba atómica, de la muralla de Berlín. En cambio Welles se asoma desde el limbo de la Genial Society y mira el horror del mundo desde arriba, no desde adentro. Y su última secuencia lo demuestra fehacientemente.

En ella el incierto destino de K. nos va apretando la garganta mientras lo vemos transportado por sus dos verdugos. El suspenso se mantiene en perfecto *crescendo* hasta el momento en que uno de ellos saca el cartucho de explosivo. Y entonces el suspenso se convierte en

la archisabida alternativa de un dibujo animado: ¿logrará el Ratón tirar a tiempo la dinamita y desplumar al Gato? Es difícil adivinar por qué Welles tuvo que recurrir a tan infantil final. Si no quiso darnos la escena del degüello, ¿por qué no hacer que los verdugos dejaran el cuchillo ante K. y lo abandonaran dejando que se desgañara en su decisión de no ajusticiarse personalmente?

Hay una sola respuesta: Welles no creyó en el destino trágico de K. e insistió, con un rodeo, en su "vuelta a la infancia" del final de *El ciudadano*. Y una sola conclusión: Welles utilizó "El proceso", no para darnos Kafka sino para darnos Welles. Nada nos haría objetar eso si no fuera por el hecho de que una estupenda maestría y todo un arte de impresionar no alcanzan para compensar el escamoteo de un significado. Y por todo lo dicho opinamos que Orson Welles permanece un maestro, pero no es ya un creador. Pues no le queda nada que decir. Lo cual es sólo una opinión personal.

**A. J. V.**

N. de r. — Esta crítica ha sido seleccionada entre las participantes en el primer concurso de críticas 1963, organizado por el Cineclub Núcleo.

## UNA NUEVA OLA



**CLÉO DE 5 A 7/CLÉO DALLE 5 ALLE 7** (Cléo de 5 a 7). r., a., g. y d.: Agnès Varda. f.: Jean Rabier (escena de los títulos Eatsman.). m.: Michel Legrand. d.a.: Bernard Evein. mtj.: Jeanne Verneau. cn.: M. Legrand y A. Varda. a.r.: Bernard Toublanc-Michel y Marin Karmitz. s.: Jean Laboussiére, Jacques Maumont y Julien Coutellier. mq.: Aida Carange. i.: Corinne Marchand, Antoine Bourseiller, Dorothee Blanck, M. Legrand, Dominique Davray, José-Luis de Villalonga, Robert Postec, Lucienne Marchand y la actuación especial —en la escena del cortometraje del burlesco— de Jean-Luc Godard, Anna Karina, Eddie Constantine, Sami Frey, Danièle Delorme, Yves Robert, Jean-Claude Brialy, Alan Scott. pr.: Georges de Beauregard y Carlo Ponti. j.pr.: Edith Tertz. pa.: Rome-Paris Films. dst.: A.A.A. o.: Francia/Italia, 1961. f.e.: 30.5.63. s.e.: Ambassador y Libertador. d.o.: y dr.: 90'. c.: proh. men. 18 a. (Gran Premio de Oro en el Festival de Las Palmas, 1962).

Existe una tradición femenina en la creación cinematográfica francesa. Parte del período primitivo con Alice Guy, habitual jefa de producción de Gaumont, que cuando pudo asumir la dirección lo hizo imponiendo criterios de repen-

tismo e improvisación inusitados. Se puede jactar más tarde —y por siempre— del aporte de Germaine Dulac, la realizadora vanguardista y más aún la teórica del cine puro, del movimiento como fundamento del drama fílmico. Y puede recordar las diferenciadas contribuciones profesionales, en esta última posguerra, de Jacqueline Audry (empeñada en la trasposición de Colette) y de Nicole Vedrès, una poetisa que quiere prolongarse en el cine. Tras la belga Agnès Varda, y *Cléo de 5 a 7*, hay, pues, una suma de antecedentes, de los que ella misma puede no percatarse o puede ignorar o puede no reconocer. Hay también antecedentes de otra índole, ya directos, que ubican a Agnès Varda entre los más válidos de una renovación no siempre fundamentada lúcidamente o no siempre discriminada entre lo importante y lo accesorio, entre la seriedad y el oportunismo, la verdad y la moda. Jean Douchet escribió hace bastante en "Arts": "*le jeune cinéma lui doit tout*". Siclier, a su vez, explica lo que del consejo y la convicción de Agnès puede haber en el Resnais de *Hiroshima*. Lo cierto es que con *La pointe courte* (1955) la ex-fotógrafa del Teatro Nacional Popular había desafiado todo un ordenamiento industrial del cine francés y extremado las instancias de independencia creadora inmediatamente antes enunciadas por Astruc. En sus obras siguientes (tres cortos, de los cuales tengo presente *Du côté de la Côte*, 1958) persistió. Una sutileza femenina indisimulable, un individualismo agresivo, conciliaba humorismo y poesía, reminiscencia de Vigo para algunos, si bien, es justicia decirlo, un Vigo acaso más sutil pero de consuno afeminado y elegante.

Con todo, *Cléo de 5 a 7* se nos aparece como una sorpresa. Además, una sorpresa íntegra, que pertenece totalmente a Varda: guión, diálogos, dirección. El guión no importa un argumento porque se relata un estado de ánimo y el mundo en la visión hipersensibilizada de una mujer en casi dos horas claves de su vida. Cléo, cantante profesional, vive en el egoísmo y la frivolidad. Pero está enferma y predispuesta a lo peor. Una cartomántica le revela la posibilidad de su muerte. Y los ciento siete minutos del film visualizarán el temor, el miedo, ese estado anímico. El ser humano que hasta el físico de Cléo disimula va manifestándose poco a poco. Manifestándose casi sin palabras. Cléo pasea con la ayudanta; va a su casa extrañamente decorada; recibe el saludo fugaz y convencional de su amante; desecha un ensayo y la compañía de un compositor y de un pianista; busca el diálogo comunicativo con Dorothee, una modelo amiga; con ella ve una película (la "nueva ola" y sus personajes conocidos en un divertimento alegórico sobre amor y más allá); deambula, camina sin aparente norte; hace la ocasional amistad de un soldado que debe volver a Argelia y que tal vez sea su nueva imagen del amor; acude al médico y escucha el desmentido de sus temores premonitorios. Elípticamente contada, ésta es la vida de Cléo, ser humano que palpita y sufre tras la coquetería, el éxito, los lujos. Una mujer que vive superlativa, intensamente durante unos minutos. Una experiencia vital que en ese mismo lapso se despoja, proponiéndose o no, del adorno exterior. Agnès Varda ha partido de la sensación, desechando la anécdota; cineísta sin literatura ha llegado a una proposición de la literatura moderna; transmitiendo antes que contando, una forma muy común —a la vez muy aguda— del intelecto femenino. Ello implícita poesía y psicología. Porque *Cléo de 5 a 7* es en esencia un estudio de la

psicología femenina, desde el ángulo femenino, en una indagación creciente que va desgranando elementos, descartando factores secundarios, circunscribiéndose a la individualidad.

En esa sucesiva penetración de lo impenetrable, Varda consigue consustanciar paisaje y humanidad. Es un milagro de subjetividad que igualmente vale para recrear un mundo circundante, ilustrando con penetrante observación circunstancias, calles, multitudes, grupos, vehículos, edificios, conversaciones triviales o no triviales, hombres y mujeres que se soslayan y en la recepción del objetivo descubren un común denominador. La subjetividad de la cámara se ha extremado, en detrimento de un brillo espectacular. Y todo cuenta casi tanto como el ser humano fotografiado, pero es un objetivismo (que lo hay) puesto en función humana, sin deshumanizada dimensión material, porque de él o con él también se llega al alma de la protagonista. Cierto que no están ausentes las morosidades en los tiempos muertos o en algunas connotaciones exteriores. Es lo mínimo, sin embargo, y no cuenta decididamente en la segunda parte del film, rítmica y anímicamente expresiva, más condensada e interior que la primera.

Agnès Varda ha tenido estupendos colaboradores: más funcional la iluminación de Jean Rabier que la música de Michel Legrand. De Corinne Marchand, corporización de Cléo, repito lo que escribí en otro lugar: es una presencia estupenda, aunque se duda de encontrarse ante una actriz o ante un personaje real que la cámara descubrió. Aunque, respetando críticas sobre una posterior actuación teatral, debo inclinarme a lo primero.

**J. M. C.**

## HERALDO DEL CINE-MATOGRAFISTA

Una guía indispensable para el aficionado.

## CINEMA UNIVERSITARIO

Revista del Cine Club del S. E. U. de Salamanca

Mereció el PREMIO SAN JORGE de la crítica de Barcelona a la mejor revista de cine española.

## EURIPIDES Y EL CINE



**ELEKTRA (Electra).** r., g. y pr.: Michael Cacoyannis. a.: tragedia homónima de Eurípides. f.: Walter Lassally. m.: Mikis Theodorakis. d.a.: Spyros Vassiliou. mtj.: L. Antonakis. a.r.: B. Mariolis. s.: Mikes Damalas. v.: S. Vassiliou. i.: Irene Papas, Aleka Catselli, Yannis Fertis, Theano Ioannidou, Nottis Peryalis, Takis Emmanouil, Phoebus Rhaziz, Manos Katrakis, Theodore Demetriou, Elsie Pittas, Pierre Ampeles. pa.: Finos. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: Grecia, 1961. f.e.: 12.6.63. s.e.: Ambassador. d.o.: y dr.: 113'. c.: proh. men. 14 a. (Este film fue exhibido en el Festival de Cannes, 1962 y en la Sección Informativa de Venecia del mismo año).

Hay quien suele protestar ante la sola mención de un cine "teatral". La protesta invoca la ortodoxia cinematográfica y una elusiva condición denominada "específico fílmico"; el cine debería filmar argumentos escritos originariamente para el cine.

Esta conclusión es por lo menos exagerada. Pues si bien es cierto que con historias propias el cine tiene ya un gran campo expresivo, no debe desdeñarse la posibilidad de aplicar las cualidades propias del cine para la puesta en escena de obras teatrales. Quizá resulte una obra más personal del director que respetuosa del texto original, pero este riesgo no se corre sólo en el cine. Toda puesta en escena teatral implica también una recreación del texto. Prolongando un silencio, exagerando la mímica, con determinado énfasis de luz, escenografía o vestuario, puede modificarse variablemente un sentido.

La verdad es que —salvo el caso de adaptaciones sumisas, y frustradas, que respetan puntualmente el texto de una obra previa— el cine siempre filma asuntos escritos para el cine, aunque la sustancia provenga del teatro, de la literatura o de otra parte. Si, por ejemplo, Michael Cacoyannis hubiera filmado *Electra* respetando escrupulosamente la letra de Eurípides el resultado habría sido una abrumadora conversación, con réplicas que a veces ocupan una página. En cambio, lo que Cacoyannis filmó fue una adaptación de este texto, a través de un guión escrito por él y en el cual añadió secuen-

cias, sólo aludidas por Eurípides, y otros aportes personales.

Como ha apuntado un crítico agudo —Edmundo Eichelbaum— Cacoyannis eligió la *Electra* de Eurípides, y no las obras de similar tema de Esquilo o Sófocles, seguramente porque el teatro de Eurípides es el más cercano a una sensibilidad moderna. En Eurípides los dictados de los dioses dejan de ser inapelables y dejan de ser el eje de la obra. Los personajes son más cotidianos, más humanos, lejos de la figuración casi abstracta que alcanzaban en las tragedias de Esquilo.

El asunto es la historia de los hermanos Electra y Orestes quienes vengan el asesinato de su padre Agamenón con la muerte de los culpables: Clitemnestra, madre de ambos, y Egisto amante de Clitemnestra. La venganza de los hermanos es impulsada por el oráculo de los dioses, pero también por su propio resentimiento. En el momento culminante, antes de la muerte de la madre, llegan a dudar del oráculo, que pudo haber sido inspirado por fuerzas maléficas. Ambos se arrepentirán luego, de haberla matado, pero la fuerza que los impulsó fue tan dañina como irresistible. Este final alcanza por esto un relieve trágico, pero el planteo de casi todo el film había sido el de un drama psicológico, donde la voluntad de los personajes impulsaba su conducta. La puesta en escena de Cacoyannis acentúa este último aspecto de la historia, que parece principalmente la de una venganza alimentada por el odio hasta su conjunción final con la piedad. La tragedia se cierne entonces sobre seres que cumpliendo un acto justo pudieron, al mismo tiempo, haberse equivocado.

Eurípides decía más o menos lo mismo, pero veinticinco siglos después Cacoyannis encontró el modo de decirlo sin fatigar, lejos de la dureza que pudo tener la versión de una obra que transcurre con los datos de tiempo, escenario y anécdota fijados por Eurípides. Están particularmente logradas las tres escenas de las muertes, enlazadas por misterioso sino: el pájaro que planea lúgubrememente durante el asesinato de Agamenón reaparece en el asesinato de Clitemnestra como sobrevolando una misma desgracia. Esta habilidad para sugerir hondas tensiones con un apunte indirecto es notable también en la muerte de Egisto: la cámara se desvía hacia dos enmascarados que simulan pelear, y al tiempo que evita la truculencia de la sangre sugiere poéticamente la lucha real fuera de cuadro. Este film de Cacoyannis no acata sumisamente el texto original; por el contrario, aprovecha las posibilidades de la técnica cinematográfica. El tipo de adaptación es muy semejante al de Laurence Olivier en *Hamlet*. Ambos parten de una obra dramática existente y edifican encima una película respetuosa de su contenido y al mismo tiempo imaginativa de formulación cinematográfica. La fantasía del director está restringida a ciertos límites en esta clase de films pero esto ocurre también con el director teatral y en general con cualquier artista, condicionados siempre por el elemento material empleado.

El film se apoya en una excelente interpretación de casi todo el elenco, principalmente de Irene Papas (*Electra*) y Aleka Catselli (*Clitemnestra*), aunque Yannis Fertis (*Orestes*) sea menos aplomado. Aquellas dos actrices reúnen a la vez vigor, personalidad y talento para un registro que abarca desde el susurro hasta el grito desgarrador. La fotografía es sutil para diferenciar los matices de la iluminación natural; los escenarios, también naturales, añaden grandeza.

Hay alguna solemnidad, quizás. En su

afán de encontrar equivalente cinematográfico al coro, por ejemplo, Cacoyannis lo subdivide en mujeres que hablan individualmente como partes de una opinión colectiva. Algunas frases sucesivas y complementarias parecen artificiosa resolución dramática antes que elemento expresivo válido. Hay también algún artificio en la composición de cada cuadro, casi siempre plásticamente bella aunque demasiado ostensiblemente a veces. El lenguaje de Cacoyannis suele pasarse de preciosista, pero aprovecha debidamente la sugestión del primer plano y de una música funcional y con valores propios.

*Electra* es la séptima película de Cacoyannis. El público argentino sólo conocía la segunda: *Stella*, y algún turista mon-tevideano, la tercera: *La mujer de negro* (*To koritsi me ta mavra*). En ambas eran ya apreciables una solvencia técnica y una capacidad para el ritmo envolvente y casi mágico, cuya belleza hacía olvidar al melodrama.

A. A. S.

## EL SUCESO NO ES UN TRIUNFO



**LA CIGARRA NO ES UN BICHO.** r. y pr.: Daniel Tinayre. a.: novela homónima de Dante Sierra. g.: Eduardo Borrás, D. Tinayre y la colaboración de Landrú. f.: Alberto Etcheberry. cm.: Enrique Filipelli. f.f.: Annemarie Heinrich y Juan Ritter. m. y d.m.: Lucio Milena. d.a.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Garate e Higinio Vecchione. a.r.: Jorge Mobaied. s.: Jorge Castronuovo y Miguel Babuini. mq.: Orlando Vilone. est. y dst.: ARGENTINA SONO FILM. i.: Alex. i.: Mirtha Legrand, Amelia Bence, Malvina Pastorino, María Antinea, Elsa Daniel, Diana Ingro, Teresa Blasco, Luis Sandrini, Angel Magaña, Narciso Ibáñez Menta, José Cibrián, Guillermo Bredeston, Enrique Serrano, Héctor Calcagno, Héctor Méndez, Fernando Vegal, Homero Cárpena, Julio De Grazia, Oscar Valicelli, Cayetano Biondo, Myriam de Urquijo, Marcos Zucker, Guillermo Battaglia, Miguel Ligerio, Lucio De Val y la voz de Rafael Carret. pr.a.: E. Borrás. f.e.: 6.5.63. s.e.: Opera. dr.: 107'. c.: proh. men. 18 a. o.: Argentina, 1963.

Hay el antecedente de la novela de Dante Sierra. Pero importa poco, o es sólo un camino. Y aun poco importa esta vez la adaptación de Eduardo Borrás. Todo ello porque está Daniel Tinayre, quien además de la primacía que reivindicamos para el director en la obra cinematográfica tiene otra cualidad sustantiva: es Daniel Tinayre. Lo que no es poco. Y si esto pueden no entenderlo

quienes actúan fuera del tiempo y del espacio argentinos, lo entendemos muy bien quienes seguimos de cerca esa aparente balumba que es, panorámicamente, sin discriminar tendencias o aspiraciones, el cine argentino. Tinayre, profesional experto en la artesanía de hacer películas, aspira, con menores refinamientos, a una suerte de liderazgo a lo Roger Vadim en Francia: ser un maestro del sensacionalismo, tal cual lo demostró una película en ese sentido arquetípica, *El rufián*.

Descontados, pues, semejantes atributos del director, la trama de *La cigarra no es un bicho* era la deliciosa oportunidad para un atrevido ejercicio dentro de los límites de un cine comercial enfocado a las masas, esas masas que indiscriminadamente aglutinan distintos estratos y en relación al espectáculo cinematográfico se ejemplifican en la clase media, una clase sin mayores osadías y con una moral de uso que gusta del atrevimiento en dosis más o menos recatadas. Los vaivenes argumentales de *La cigarra no es un bicho* se aposentan en un escenario tan amplio como limitado: una casa de citas, o para decir mejor un hotel por horas, o para decir en términos de burocracia municipal, un alojamiento. Allí convergen en pareja hombres y mujeres de variada condición: la prostituta y su reciente cliente o "amigo", el varón llevado por imperativos biológicos al amor venal, la doncella capaz de ceder su integridad al amor verdadero, la cuasi intelectual desprejuiciada, el periodista acostumbrado a experiencias distintas, la modelo que finge recato, el industrial consuetudinariamente acostumbrado a engañar a su consorte, la viuda profesora que habitualmente disimula desbordante sensualidad, el ventrílocuo que a través de su muñeco trata de expresar una filosofía empírica, la mucamita para quien entregarse a su anciano patrón es algo previsible y humanitario, el taximetro que trabaja de noche y en tres meses no ha tenido oportunidad de intimidad con su esposa, etcétera, etcétera. Los personajes o casos elegidos pueden ser o no ser representativos, esto es una circunstancia de lo más fortuita. Otros, puestos en su lugar, ilustrarían una misma debilidad, una misma falibilidad, una misma verdad o una misma mentira. Que no es en esto donde podrían inferirse fallas de la película, pese a la superficialidad psicológica de esos personajes. El problema es otro, más amplio, y está referido al tratamiento dado a ese cocktail humano. Entendiendo, *a priori*, que los enfoques posibles eran muchos y acaso sustancialmente tres: el drama, la comedia brillante o la farsa, todos con implicaciones comprometidas. La salida por Tinayre ha sido muy distinta, tan forzada como el encierro de todos esos personajes circundados por el inesperado presente de la peste bubónica que azota al marinero que penetró en aquella casa del brazo de la prostituta. Ha sido, en cuanto a una si explicable solución de fórmula industrial, la salida conformista de la equidistancia: aparente atrevimiento balanceado con cerebrado recato, osadía contrapuesta al conformismo, un aproximado cinismo mundano equilibrado por el epílogo de altar, el pecado frente a la contención. La condición humana, se dirá, pero podría decirse también que la condición humana es algo más profundo y menos simplificado. Sin la vana pretensión de un tratamiento dramático adulto o un no menos adulto tratamiento farsesco (¿quién no imaginó una secuencia "claireana" en el final de la estudiante en traje de novia, saliendo de la casa de citas para la iglesia?) era de pretender, aun en

términos de cine comercial, una fórmula más preñada de ingenio. No negaremos a *La cigarra no es un bicho* una cierta y bastante eficacia bajo sus fáciles premisas, pero ese reconocimiento no nos puede llevar a la ceguera de alguna crítica que se cerró la posibilidad del análisis o lo sugirió entre líneas. No se deja disimular la falta de ingenio que Tinayre —y en Tinayre involucramos cuanto sea— ostentó en el matiz cómico o la falta de convicción que evidenció dramáticamente. Tampoco la falta de gusto ostensible en muchos aspectos, verbigracia la mucamita (Teresa Blasco) en combinación en tres cuartas partes del film o los casi desnudos de una actriz (Diana Ingre) que vestida suele ser francamente elegante. Formalmente *La cigarra no es un bicho* es la chata discreción dentro del cine comercial. Tinayre escogió los que entienden de buenos colaboradores para su cine; entre ellos uno de excepción, el iluminador Alberto Etchebehere, aquí obligado a un cometido sin altas exigencias, comparado a los cumplidos con el mismo Tinayre en *Bajo un mismo rostro* o con directores como Torre Nilsson o Bardem. En el ámbito interpretativo los lauros son para J. Cibrián, quien se pone al servicio de su personaje con elegancia y sobriedad. Los demás, poco más o menos, se interpretan a sí mismos, o dan la imagen que el público espera de ellos. Es otro de los acertijos de la dirección, que redundó en el éxito comercial de la película.

J. M. C.

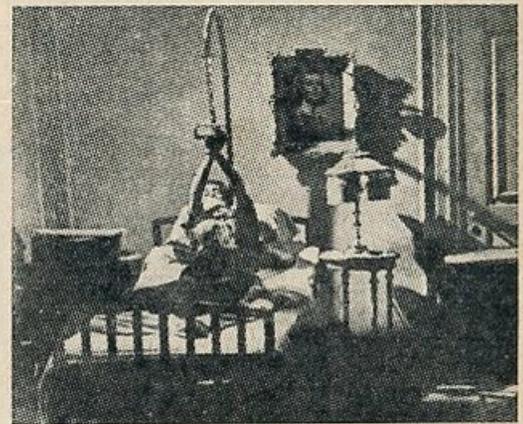
## ¿QUE PASO CON ROBERT ALDRICH?



**KISS ME DEADLY (Bésame mortalmente).** r. y pr.: Robert Aldrich. a.: novela de Mickey Spillane. g.: A. I. Bezzerides. f.: Ernest Lazlo. m., d.m. y cn.: Frank De Vol. cn.: "Ratherthave the Blues". d.a.: William Glasgow. dc.: Howard Bristol. mtj.: Michael Luciano. a.r.: Robert Justman. s.: Jack Solomon. mq.: Bob Schiffer. i.: Ralph Meeker, Albert Dekker, Paul Stewart, Juano Hernández, Wesley Addy, Marian Carr, Maxine Cooper, Cloris Leachman, Gaby Rodgers, Nick Dennis, Jack Lambert, Jack Elam, Jerry Zinneman, Leigh Snowden, Percy Helton, Madi Comfort. pr.a.: Victor Saville. a.pr.: Robert Sherman. pa.: Parklane. dst.: CENIT. o.: EE.UU. 1955. f.e.: 7.3.63. s.e.: G. Rex y Gaumont. d.o.: y dr.: 105'. c.: proh. men. 14 a.



**SODOMA E GOMORRA/SODOME ET GOMORRHE (Sodoma y Gomorra).** r.: Robert Aldrich. d.2º.u.: Sergio Leone y Oscar Rudolph. a.: Ugo Guerra y Alessandro Continenza. g.: Hugo Butler y Giorgio Prosperi. f.: Silvano Ippoliti, Mario Montuori, Cyril Knowles (Technirama y Technic.). e.e.: Lee Zavitz, Serse Urbisaglia, Wally Veevers. m.: Miklos Rozsa. cr.: Archie Savage. d.a.: Ken Adam. dc.: Gino Brosio. mtj.: Peter Tanner. a.r.: Gus Agosti. s.: Kurt Dubrowski. v.: Giancarlo Bartolini-Salimbeni. i.: Stewart Granger, Anouk Aimée, Stanley Baker, Annamaria Pierangeli, Rossana Podestá, Claudia Mori, Daniele Vargas, Rik Battaglia, Giacomo Rossi-Stuart, Aldo Silvani, Scilla Gabel, Giovanna Galletti, Enzo Fiermonte, Feodor Chialapin Jr., Antonio De Toffé, Gabriele Tinti, Massimo Pietrobbon, Mitzuko Takara, Mimmo Palmara, Liana Del Balzo, Francesco Tensi. pr.: Goffredo Lombardo y Joseph Levine. j.pr.: Maurizio Lodi-Fe. pa.: Titanus/S. N. Pathé-S.G.C. dst.: RANK. o.: Italia/Francia, 1961/2. f.e.: 2.5.63. s.e. Luxor. d.o.: 153'. dr.: 148' —en dos partes de 95' y 53'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.



**WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? (¿Qué pasó con Baby Jane?).** r. y pr.: Robert Aldrich. a.: novela de Henry Farrell. g.: Lukas Heller. spv.g.: Bob Gary. spv.d.: Bob Sherman. f.: Ernest Haller. e.e.: Don Stewart. m. y d.m.: Frank De Vol. cr.: Alex Romero. d.a.: William Glasgow. dc.: George Sawley. mtj.: Michael Luciano. a.r.: Tom Connors. s.: Jack Solomon. v.: Norma Koch. mq.: Jack O'Bringer y Monty Westmore. pn.: Florence Guernsey y Peggy Shannon. u.: John Orlando. i.: Bette Davis, Joan Crawford, Víctor Buono, Anna Lee, Maidie Norman, Marjorie Bennett, Dave Willock, Ann Barton, Bárbara Merrill, Julie Allred, Gina Gillespie, Bert Freed, Wesley Addy. spv.pr.: Jack Berne. pr.c.: Kenneth Hyman. a.pr.: Walter Blake. pa.: Seven Arts-Aldrich Prod. dst.: WARNER BROS. o.: EE.UU., 1962. f.e.: 21.3.63. s.e.: Ocean, Los Angeles, T. Coliseo, G. Norte y G. Savoy. d.o.: y dr.: 132'. c.: proh. men. 14 a. (En el film se han intercalado secuencias de "Parachute Jumper" —Alfred Green, 1933— con B. Davis y de "Saddie Mc. Ke" —Clarence Brown, 1934— con J. Crawford).

Robert Aldrich fue un director tempranamente endiosado por "Cahiers du Cinéma". Esa crítica francesa influye ahora sobre sectores argentinos y ello en sí no es objetable. Lo malo es que

se la considere un método infalible y se crea a pie juntillas:

—que la *mise en scène* y solo la *mise en scène* sea lo importante en una película;

—que todos los films de directores favoritos deban ser forzosamente valiosos;

—que tres minutos de creación puedan redimir noventa y siete de trivialidad.

La exageración de esa crítica francesa, y de la afrancesada fuera de Francia, ha llevado a otros sectores a reaccionar sistemáticamente contra ella. Esta otra posición, igualmente nociva, rechaza como formalista todo film sin un mensaje categórico, y en casos extremos llega a entender al realismo como única posición posible frente al arte.

Lejos del formalismo y del contenidismo —ambos dogmáticos y por lo tanto insuficientes— deberá encontrarse la posición de quien quiera saber de qué se trata. Usar la propia cabeza puede ser una práctica recomendable.

Los tres últimos films de Robert Aldrich estrenados en Buenos Aires pertenecen a distintas épocas de su carrera: *Bésame mortalmente* (1955), *Sodoma y Gomorra* (1961/62) y *¿Qué pasó con Baby Jane?* (1962). Los tres, por diversos motivos, son muy distintos a la obra conocida de Aldrich: en el primero su estilo alcanza un nivel de invención nunca igualado después; en el segundo dirige una superproducción bíblica sin mayor originalidad (como William Wyler, como Nicholas Ray); en el tercero quiere volver a cierto contenido latente en el primero pero olvida retomar también el estilo.

La anécdota de *Bésame mortalmente* puede llegar a parecer trivial; está basada en novela policial de Mickey Spillane y el protagonista es Mike Hammer, personaje famoso (bien interpretado por Ralph Meeker); la historia es la de una investigación que Hammer lleva a cabo y de la que espera sacar tajada. Es un hombre de pocos escrúpulos, tan independiente del hampa como de la policía, entre los cuales se mueve con igual comodidad. Por su cuenta va encontrando pistas, atando hilos —algunos erróneos— hasta arribar a un final superior a sus fuerzas. En el film no importa principalmente esta intriga, ni es necesario el mecanismo rigurosamente lógico que en los mejores ejemplos de cine policial conduce progresivamente de uno a otro acontecimiento. Las pistas aparecen servidas para que el protagonista las aproveche, sin que eso sea un defecto porque así el film se concentra en lo esencial. No pierde tiempo en los detalles laterales que exigiría un enfoque realista y sugiere vigorosamente las tensiones entre los personajes, el clima de sadismo y violencia, con un estilo tajante y preciso.

Aldrich no quiere decir mensajes. Arma un mecanismo exacto que se basta a sí mismo. Aporta al cine un grado de abstracción y fantasía que no son absolutamente nuevos pero que en mucho cine policial previo eran sólo la facilidad dramática de soluciones fantásticas para situaciones realistas; era muy lícito que se pidiese verosimilitud. Pero es distinto el caso de *Bésame mortalmente* un film que sostiene sin pausa un punto de vista fantástico, haciendo un estilo de su propio artificio. No conmoverá sentimentalmente pero la emoción entrará en el espectador ásperamente, confundida entre el sadismo y la violencia. No deberá tergiversarse empero la índole de los méritos del film.

Los personajes son complejos: el protagonista se mueve en una incierta zona

entre el bien y el mal, pero esa complejidad no es riqueza. El personaje está reducido a rasgos típicos y esquemáticos, como todos los demás. Deberá elogiarse sí la técnica, la interpretación, la banda sonora que contribuye en mucho al envolvente ritmo de esta obra cautivante y muy cinematográfica. No es la pura belleza formal sino el clima y el ritmo los principales valores del film. Con respecto a *Sodoma y Gomorra* Aldrich ha invocado tres motivos para filmarlo: a) ganar dinero, b) complacer el gusto del público, c) una razón moral: el asunto, por afinidad, sería un anticipo de lo que podría ocurrir en nuestra época. El primer propósito estuvo logrado.

Esta típica superproducción bíblica está basada en la historia de los dos ángeles que llegan a Sodoma para prevenir a Lot que se aleje con su familia porque las dos ciudades malditas van a ser destruidas por la ira divina. Nadie deberá mirar hacia atrás, la esposa de Lot mira porque tiene poca fe y se convierte en una estatua de sal.

El film enfatiza el ángulo aventurero; Lot pelea hábilmente contra enemigos forzudos. Pero no pinta adecuadamente la corrupción sodomita; sólo hay inexpresivas palabras y un amontonamiento de personas de varios sexos yaciendo prolijamente en el piso. Tampoco alcanza hondura como alegato moral; está lejos de la grandeza religiosa o mística. La destrucción final provoca admiración hacia el trabajo del técnico de efectos especiales, pero apenas conmueve; era más sobrecogedor el final de *Bésame mortalmente*. La mejor secuencia es aquella de la batalla en que gracias al estratega Lot los hebreos derrotan al mejor equipado ejército invasor. Este trozo es estupendo cine de acción pero parece un magro resultado para un tema bíblico.

*¿Qué pasó con Baby Jane?* muestra la decrepitud de dos famosas estrellas del cine mudo (Bette Davis, Joan Crawford). En la realidad ambas actrices fueron efectivamente famosas, en la ficción de la película sólo la segunda. Ambas son aquí hermanas y entre ellas existe peculiar relación impulsada sucesivamente por la envidia, el crimen, una parálisis que ata a una a la silla de ruedas y a la otra al permanente cuidado de la anterior, etc.

Algunas situaciones son improbables: la hermana parálitica se asoma a una ventana para pedir auxilio pero —inexplicablemente— no grita pese a que pocos metros debajo suyo aparece una mujer que podría ayudarla. El film prefiere acumular efectos, incluso algunos de dudoso gusto como la rata muerta que aparece en lugar de la comida. Este sadismo es parecido al de *Bésame mortalmente* donde el protagonista rompía un valioso disco de Caruso bajo la mirada impotente de su dueño, un amante de la música. Pero en este último caso se trataba del sadismo de un personaje hacia otro personaje, y el público podía juzgarlo desde afuera. En *Baby Jane* está dirigido directamente del espectador hacia el público para impresionarlo con la truculencia. Este puede ser llamado con propiedad un efectismo gratuito; y hay varios en el film. Otro es el abuso del suspenso: la pobre parálitica pasa las mil y una, y cada vez que en ausencia de su hermana trama algo para liberarse; llamar por teléfono, etc., el film intercala sus esfuerzos, con el viaje en auto de la malvada que en la mejor tradición de Perla White podrá llegar o no a tiempo para desbaratar sus propósitos. El final del film, por si fuera poco, retuerce aún más el asunto. En esta insistencia en el efectismo al-

gunos han creído descubrir la inspiración del artista que se burla de su tema con fino sentido del humor. Pero el film, aparte el efectismo, es una larga y mayormente superflua conversación y el resultado un periódico aburrimiento. Aldrich más bien parece burlarse de los espectadores quienes precisarán fino sentido del humor para no abandonar la sala. El film es, principalmente, un pretexto para dos divas: Davis y Crawford, a cuyo histrionismo contenido en ésta desmesurado en aquélla debe algún interés. La mano de Aldrich está sólo en la secuencia previa a los títulos, creando la cursilería de una cantante infantil, y en cuatro escenas sintéticas para un accidente de auto. Ese prólogo prometía un film ágil, menos esclavo del convencionalismo y el lugar común.

Quienes crean que la forma lo es todo aplaudirán incondicionalmente a Robert Aldrich; en sus films siempre hay tres minutos de creación. Quienes busquen contenidos trascendentes los encontrarán en otros films del mismo Aldrich: *Intimidación de una estrella* (The big knife) y *Ataque*. Quienes entiendan que el arte existe sólo en el equilibrio entre forma y contenido sabrán diferenciar al talentoso autor de *Bésame mortalmente* del rutinario artesano de *Sodoma y Gomorra* y del latoso misticador de *¿Qué pasó con Baby Jane?*

A. A. S.

## CRONICA E HISTORIA



**SALVATORE GIULIANO (ídem).** r.: Francesco Rosi. a. y g. F. Rosi, Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale y Franco Solinas. f.: Gianni Di Venanzo. cm.: Pasquale De Sanctis. m.: Piero Piccioni. d.a.: Sergio Canevari y Carlo Egidi. mt.: Mario Serandrei. a.r.: Franco Indovina y F. Cicero. s.: Claudio Majelli. v.: Mirlú Carteny. est.: Incir-De Paolis. i.: Pietro Cammarata, Frank Wolff, Salvo Randone, Giuseppe Teti, Federico Zardi, Giuseppe Calandra, Cosimo Torino, Giovanni Gallina, Vincenzo Norvese, Pietro Franzone, Alberto Crucillá, Fernando Cicero, Senuccio Benelli, Bruno Ekmar, Max Cartier, Ugo Torrente. pr.: Franco Cristaldi. j.pr.: E. Provenzale. pa.: Lux-Vides-Galatea. dst.: A.A.A. o.: Italia, 1961. f.e.: 24.4.63. s.e.: Ocean, Plaza, Gaumont, Capitol, Gral. Paz, Flores. d.o.: y dr.: 106'. c.: proh. men. 18 a. ("Oso de Plata" en el Festival de Berlín 1962 a F. Rosi por la mejor dirección).

Aunque distante de los dos, se acerca más a *El desafío* (*La sfida*, 1958), que a *Los maleantes* (I magliari, 1959), los anteriores films de Francesco Rosi. Alejado de ellos en cuanto a narración —dinámica y de progresión precisa en *El desafío*; fluida y más parsimoniosa en *Los maleantes*— ya que la misma es rechazada de plano por la concepción que rige a *Salvatore Giuliano*, se emparenta con *El desafío* por la aspereza y violencia que alientan en ambos.

*Salvatore Giuliano* no es el retrato moral de un personaje. No. Tampoco la fiel exposición de su biografía. Otras son sus ambiciones. Prueba de lo primero es que no aparece ningún primer plano con el rostro del héroe; la cámara lo observa siempre desde lejos y lo enmarca mezclado con otros personajes. Su alma ni siquiera es insinuada en la pantalla: ninguna de sus meditaciones, reflexiones o dudas son ofrecidas al espectador. De que tampoco predominó una mira biográfica lo demuestra el criterio que estructuró el film: presentación desordenada y desenhebrada de distintos pasajes de su historia, desvinculada de toda ordenación cronológica, sin importarle mayormente la claridad del dato mostrado. Un relato así concebido es proclive a caer en lo anecdótico, mas Rosi sortea el peligro con gran soltura: en ningún momento de sus innumerables episodios la obra incurre en tal desacierto.

Lo que prima en *Salvatore Giuliano* es un acercamiento total y despojado de preconceptos a un hecho histórico y su entorno, un ansia de crónica, de realismo exacerbado, que evite toda intención analizadora. Ese fuerte rechazo a la trama, a las convenciones, al espectáculo, dan por resultado una obra de ascetismo apasionante y nada común. No obstante que el film impone una distancia, acapara y concita la atención: uno se siente atrapado por su fuerza, por su impulso de verismo, de objetividad. Por su ruda poesía.

Es palmario que este enfoque, donde se ha evitado todo andamiaje dramático y argumental, conduce a cierto caos, a una evidente incoherencia y confusión en la relación y ubicación de los acontecimientos históricos, que llegan a abrumar. Pero esta falencia es salvada por el extraordinario y fascinante clima del film, que encierra con admirable unidad tanto a los prejuicios y desviaciones patológicas de la aberrante Sicilia, como al complejo de factores políticos y sociales en los que aparecen, alrededor de Giuliano, la *maffia*, la aristocracia y sus intereses y los anhelos separatistas sicilianos.

Con Francesco Rosi ha cooperado un equipo técnico capaz y sensible. Un montaje seguro y despojado, así como una fotografía austera y seca, responden a los requerimientos de la idea ordenadora del film. No menos encomiable es la música y la acertada interpretación.

El aporte, la innovación de esta película no reside en indagaciones, en ideas, en la profundización de una problemática, sino en su lenguaje cinematográfico, novedoso y meritorio no por sus virtudes de realización, sino por la valiente y decidida inmersión en la realidad a través de pantallazos, desechando toda tesis o apreciación subjetiva, cualquier deformación sentimental. He aquí su senda, su valor. Su original y singular belleza.

F. P.

## ACCATTONE O LA MISERIA ESTETICA



ACCATTONE (idem). r., a. y g.: Pier Paolo Pasolini, basado en su novela "Una vita violenta". d.: Sergio Citti y P. P. Pasolini. f.: Tonino Delli Colli. cm.: Franco Delli Colli. m.: Juan S. Bach. d.m. y or.: Carlo Rustichelli. d.a.: y d.c.: Flavio Mogherini. e.e.: Cesare Biseo. mtj.: Nino Baragli. a.r.: Leopoldo Savona y Bernardo Bertolucci. s.: Luigi Puri y Manlio Magara. u.: Gino Lazzari. ct.: Lina D'Amico. i.: Franco Cetti, Franca Pasut, Roberto Scaringella, Adele Cambria, Paola Guidi, Silvana Corsini, Adriana Asti, Mario Cipriani, Piero Morgia, Polidor, Danilo Alleva, Elsa Morante, Luciano Conti, Renato Capogna, Luciano Gonini, Adriana Moneta, Adriano Mazzelli, Mario Castiglioni, Dino Frondi, Tommaso Nuovo, Roberto Giovannoni, Umberto Bevilacqua, Franco Bevilacqua, Amerigo Bevilacqua, Sergio Fioravanti, Alfredo Leggi, Galeazzo Riccardi, Leonardo Muraglia, Giuseppe Ristagno. pr.: Alfredo Bini. j.p.r.: Marcello Bollero. pa.: Cino del Duca-Arco. dst.: A. A. A. o.: Italia, 1961. f.e.: 16.5.63. s.e.: Sarmiento, Libertador, Gral. Belgrano y R. Indarte. d.o.: 120'. dr.: 105'. c.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en la Sección Informativa del Festival de Venecia 1961).

Pier Paolo Pasolini es muy conocido como poeta, guionista (especialmente de Bolognini) y por sus relaciones algo equívocas con el mundo del bajo fondo romano. Este último conocimiento le permite pintar con aparente riqueza documental una serie de tipos bastante sórdidos que rodean en forma coral los avatares de Accattone, joven explotador de mujeres que prefiere padecer hambre a trabajar.

A Pasolini, escritor indudablemente valioso, se lo ha comparado a Jean Genet, no solo por sus inclinaciones homosexuales, sino por considerarse que sus obras alcanzan cierta grandeza por la cuasi metafísica inmersión en lo abyecto. Accattone participa de estas bases, pero de allí a alcanzar la intensidad trágica de *Las criadas*, por ejemplo, hay gran distancia.

Para desvanecer la buena impresión que causa la verosimilitud de tipos y el co-

nocimiento del medio que demuestra Pasolini, basta citar la impostación pretenciosa de la obra. Accattone sufre por la indiferencia de las mujeres que explota o seduce (es notoria en el film el desprecio hacia ellas y la delectación en la pintura del mundo de los hombres) alardea orgulosamente de su libre rechazo de toda sujeción social y muere, por fin, solo. Pero esta inmersión en los infiernos va puntualmente acotada por la conocida obra de Dante, música de Bach y frases de Jesús que Accattone pronuncia en momentos decisivos. El paralelo no sería irreversible si no fuera por la artificialidad que el realizador revela en cada momento de la historia, el intencionado esteticismo de los símbolos, el aparente desaliño de su estilo pseudo realista, el gusto ornamental por la suciedad y la miseria. Por eso, su audacia no conmueve, se siente que pocas veces la abyección es experimentada como prueba del horror existencial, sino que es pretexto de efectos poco sinceros. La música de Bach, por ejemplo, produce un shock interesante como fondo de la escena en que la prostituta es maltratada por los rufianes napolitanos. Pero cuando vemos que se repite cada vez que Accattone o sus compinches cometen alguna tropelía, uno llega a pensar que en lugar de "trascendencia metafísica", Pasolini está utilizando un truco poco honesto para valorizar su mercadería.

Para reflejar el auténtico infierno de los seres miserables que pinta: su desesperación inconciente, su vitalidad rudimentaria, su inmoralidad por vacío, hubiera hecho falta una participación auténtica en su tragedia y no este decorativo y presuntuoso regodeo místico-miserabilista. Como ha dicho un crítico francés, "un fois de plus, les vraies putains ne sont pas sur l'écran, mais derrière la caméra", Y perdonen que no traduzca.

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, Alberto Alvarez, Antonio A. Salgado, Armando Bresky y Anastasio Chilotey / **Núcleo** es miembro fundador de la Asociación de Cineclubs de Buenos Aires (A. C. B. A.) y de él dependen la **Cinemateca Núcleo** y un **Departamento de distribución de publicaciones cinematográficas** a cargo de Juan Carlos Bosetti. Edita además de esta revista, la colección de estudios monográficos **Cine - Ensayo** / **Secretaría:** Avda. Gaona 2907, 3º piso, of. 4, tel. 59-7990 / **Exhibiciones cinematográficas:** Cine Dilecto, Avda. Córdoba 1661, tel. 44-5885, todos los lunes (excepto feriados y vísperas) a las 20.15 y 22.30 horas y los segundos y cuartos domingos de cada mes a las 10.30 horas.

## CINCO HISTORIAS DE AMOR

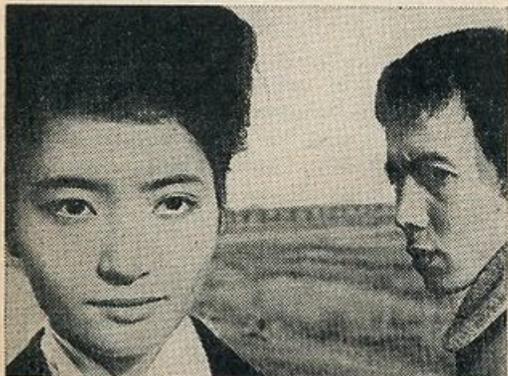
**L'AMOUR A VING ANS/AMORE A VENT' ANNI** (El amor a los 20 años). Film en 5 "sketch" realizados en Francia, Polonia, Japón, Italia y Alemania Occid. **Coord. Fotogr.:** Henry Cartier-Bresson, sobre fotografías de Jean Aurel. **Música y canción de nexo:** Georges Delerue, cantada en cuatro idiomas por Xavier Despras. **d.:** Yvon Samuel. **mtj.:** Claudine Bouché. **as. art.:** Jean de Baroncelli. **j.pr.:** Philippe Dussart. **pr.:** Pierre Roustang. **dst.:** ROYAL. **o.:** Francia/Italia/Polonia/Japón/Alemania Occid., 1961/2. **f.e.:** 31.1.63. **s.e.:** Sarmiento, Capitol, Gral. Paz, R. Indarte y P. del Cine. **dr.:** 110'. **C.:** proh., men. 18 a.



**I-Francia:** r., a., g. y d.: François Truffaut. f.: Raoul Coutard (Cinemasc.). i.: Jean-Pierre f.: Raul Marie-France Pisier. pa.: Ulysse-Unitex.



**II-Polonia:** r.: Andrzej Wajda. a. y g.: Jerzy Stawinski. f.: Jerzy Lipman. m.: Jerzy Matuzkiewicz. i.: Barbara Kwiatowska —Lass—, Zbigniew Cybuski, Wladyslaw Kowalski. pa.: Zespol Kamera.



**III-Japón:** r.: Shintaro Ishihara. f.: Shigeo Hayashida. m.: Toru Takemitsu. i.: Nami Tamura, Koji Furuhashi. pa.: Toho-Yowa.



**IV-Italia:** r.: Renzo Rossellini. f.: Mario Montuori. i.: Eleonora Rossi-Drago, Cristina Gajoni, Gerónimo Meynier. pa.: Cinesecolo.



**V-Alemania Occid.:** r.: Marcel Ophüls. f.: Wolfgang Wirth. i.: Barbara Frey, Christian Doermer. pa.: Beta.

Consta de cinco episodios que no corresponden, como es lícito sospechar, a distintas formas de ver las manifestaciones del amor en esa edad, sino que obedecen al solo deseo de narrar historias de jóvenes enamorados. Se trata pues de reunir relatos, no concepciones o posturas disímiles acerca de tan conocido tema.

La calidad de la muestra es desigual. Ella oscila desde el trabajo excelente dirigido por Truffaut hasta el pésimo de Renzo Rossellini. Este episodio es, ciertamente, injustificado. A la falta de énfasis de la narración y a la pobreza de la concepción argumental, añade un diálogo pesado, abrumador. También resulta prescindible el episodio japonés conducido por Shintaro Ishihara. Su protagonista es un criminal sexual, pero Ishihara concede poca atención a la descripción de la patología de este personaje y opta por la relación exterior de sus actos, sin preocuparse mayormente de la verosimilitud o justificación de los mismos. De lo que surge un film inocuo que resbala en el público.

Marcel Ophüls ambicionó sólo entretener amablemente. Y lo consiguió, narrando con agilidad, ritmo y frescura. Y también con cierto encanto. No dudamos, teniendo en cuenta, además, la notable factura que el episodio exhibe, que Marcel Ophüls podrá salir airoso cuando enfrente trabajos de mayor responsabilidad.

Y llegamos a los platos fuertes: Wajda y Truffaut. La obra de Wajda puede ser definida como un grito alucinante, onírico, que exterioriza la desesperación de este artista ante los horrores de la pasada guerra. Es la suya la visión más amarga y desesperada del cine polaco contemporáneo. Su episodio participa de esa desesperación, de ese dolor, transmitidos a través de breves y precisas pinceladas. Al mismo tiempo y con igual poder de síntesis muestra la dis-

tancia abismal que separa a las generaciones traumatizadas por la guerra, de las posteriores.

La parte de Truffaut es la más lograda, la más acabada y terminada. Está totalmente impregnada de su estilo, festivo y sentimental, siempre encantador y poético. Y ligado a su filmografía. Es más: su personaje, ya crecido y sin los tremendos problemas, es el adolescente de *Los cuatrocientos golpes* (Les quatre-cents coups). Mas, debe hacerse una salvedad: aquí no hay lugar para el dolor; la contrariedad amorosa del héroe es mirada con una sonrisa, como si Truffaut observase con mayor madurez y lucidez a la adversidad humana. Como es habitual en la obra de Truffaut, el relato rezuma ternura y el lenguaje, que responde a una sensibilidad moderna, es un verdadero deleite visual.

F. P.



Otro estreno importante fue **EL CARTE-RISTA** (Pickpocket) de Robert Bresson. Ver artículo de Mabel Itzcovich en el número 10/11, pág. 39 ("Bresson o el largo camino hacia la gracia").

# Cinema nuovo

revista mensual  
de cultura  
dirigida por  
Guido Aristarco

## LA CIGARRA NO ES UN BICHO

(Ver ficha técnica en la pág. 36)

## DE LO NUESTRO...

por ANTONIO A. SALGADO

No es alentadora hasta el momento la calidad de los estrenos locales 1963. La nueva ola argentina, que tanto empuje tenía dos años atrás, no ha estrenado ningún film en lo que va del año. Y son muy pocos los que esperan turno de estreno o están en la etapa de producción. Un responsable es la incierta situación económico-política del país. Nadie sabe qué puede ocurrir mañana y esa ignorancia desanima a quienes deben arriesgar pesos, muchos pesos, en la realización de un film. Los productores se retraen, y el INC ensaya maniobras de protección. Entre ellas, el seis a uno; es decir, la obligatoriedad de exhibición de una película argentina por cada seis extranjeras, solución muy resistida por los distribuidores. Mientras tanto, los jóvenes realizadores y técnicos emigran; y los que se van son generalmente los buenos, como ocurre desde hace años en otros ramos de la técnica. Tienen fundada esperanza de que en el extranjero su capacidad será mejor apreciada. Es así que David J. Kohon viaja a Israel, y que otros están estudiando propuestas de Brasil, España, etc.

Hay muchos que se quedan, sin embargo. Y si bien es verdad que Lautaro Murúa y Simón Feldman hace dos o tres años que no filman, también es cierto que films de Torre Nilsson y Ayala, de Antín y Kuhn, de los debutantes Becher y Wilenski, están listos para el estreno. Con La herencia, de Alventosa, otro debutante, ocurrió algo turbio: por motivos extraartísticos fue sacado de circulación, sin haber circulado más que en cineclubes y funciones privadas. Como diría un gaucho, habrá que desensillar hasta el próximo gobierno constitucional (octubre 1963).

Quizá después empiece a aclarar.

La siguiente es una reseña sobre los films argentinos estrenados en el primer semestre 1963. El lector notará la omisión de Los que verán a Dios, de Rodolfo Blasco y La fin del mundo, de Emilio Vieyra: fue imposible incluir sus reseñas por razones técnicas, pero aparecerán en el próximo número. También hay una crítica de La cigarra no es un bicho, que se agrega a otra sobre la misma película en este mismo número. Vale la pena atender a un film que se constituyó en un suceso comercial casi sin precedentes. Buen éxito que por cierto no se debió a un específico valor artístico; antes bien, a una hábil promoción publicitaria, a un reparto extenso y popular, a una historia audaz con cierta mezcla astuta de humor y picardía. Lo importante será aprovechar la experiencia. La cigarra enseña que existen maneras de interesar a mayorías tradicionalmente desinteresadas del cine argentino. El lenguaje cinematográfico de Tinayre es, por lo menos, cuidadoso. En este punto puede descubrirse ¿por qué no? uno de los atractivos ciertos de esta Cigarra que ha devorado récords de recaudación.

Esta es la decimotercera película de Daniel Tinayre. Persisten en ella cualidades visibles aun en fracasos anteriores: cuidado técnico, habilidad para entretener, asuntos efectistas, narración briosa y ágil. Como dice, en otro contexto, un personaje de su último film, Tinayre sabe dónde tocar (al público) para que se le entregue.

La cigarra no es un bicho cuenta una singular historia basada en novela homónima de Dante Sierra. La acción transcurre en el hotel "La cigarra". Un caso de peste bubónica obliga a las parejas que habían acudido por una hora de placer, a permanecer cuarenta días que la rutina hará menos placenteros. Las parejas:

- un rico industrial casado y una hermosa modelo (José Cibrián, Diana Ingro);
- un periodista cínico y una secretaria del mismo diario (Angel Magaña, Mirtha Legrand);
- un ventrílocuo y una apasionada profesora (Narciso Ibañez Menta, Malvina Pastorino);
- un ex violinista maduro y una mucama "para todo servicio" (Enrique Serrano, Teresa Blasco);
- dos novios estudiantes (Guillermo Bredston, Elsa Daniel);
- un matrimonio al que los chicos molestan en casa (Luis Sandrini, María Antinea).

Estas seis parejas, amén de una prostituta (Amelia Bence) y el personal del hotel (Homero Cárpena, Oscar Valicelli, Miguel Liger y otros) deberán pasar cuarenta días de encierro para evitar eventuales contagios, según indicación del médico (Guillermo Battaglia). Esta larga intimidad forzosa hará nacer resentimientos y por último separará a las parejas unidas precariamente por el placer físico, pero a las que estaban enamoradas (los novios y el matrimonio) las unirá más firmemente. Una moraleja podría ser la de que la pureza del hombre no es destruida por el ambiente, así sea éste presumiblemente malsano.

Pero esa conclusión le queda grande al film. El propósito de Daniel Tinayre es el entretenimiento, y las recaudaciones indican su buen éxito en ese sentido. Como mucho director norteamericano medio, Tinayre ha adquirido una técnica aceptable y sabe componer cada cuadro significativamente. Por otra parte, una tendencia a la espectacularidad lo hace abundar últimamente en mujeres semidesnudas y chistes verbales a veces procaces y casi siempre de subido tono; con buen criterio el film está prohibido para menores de dieciocho años. Pero hay diferencia entre éste y un film previo como *El rufián*, por ejemplo, pese a que comparten la espectacularidad. Lo que en *El rufián* era mero exhibicionismo matizado con suspenso adquiere aquí otra dimensión. La situación base es picante de por sí y es verosímil que sus derivaciones también lo sean. Es tan abundante la alusión pícaro que se convierte en el estilo mismo del film. El resultado es un continuo —grueso y a veces elegante— humor. Si a algún tipo de comedia debiera compararse este film no

sería por cierto a la sofisticación americana, ni a la agudeza británica, ni a la finura francesa, sino a films como *Il sorpasso* de Dino Risi o *Divercio a la italiana* de Pietro Germi. No por la historia, que es diferente, sino por el estilo realista y porque los tres parten de concretas costumbres locales para edificar encima una historia sonriente que desarrolla un dato particular y posible de esa realidad. Ningún mayor de dieciocho años discutiría, por cierto, la existencia en Buenos Aires de hoteles como el de este film.

El libreto tiene algunos descuidos: hay situaciones cursis como la de la pareja, ella con traje blanco de novia, que abandona la casa de citas para casarse directamente en la iglesia, o el horrible disfraz de Enrique Serrano como presunto emperador romano que toca el violín y dice grandilocuencias. Como en el Abel Gance de su mejor época —conservando las distancias— coexisten en Tinayre una inspiración cinematográfica y una cursilería que no le permite lógos mayores. Hay escenas acertadas, como ésa en que Sandrini cena con su mujer en una habitación rodeada de espejos, y las imágenes multiplicadas de ambos lo hacen sentirse como en el café, rodeado de amigos. Pero hay también mucho chiste directísimo, más adecuado para teatro de revistas.

La acción progresa a través de diálogos humorísticos; Tinayre ilustra cuidadosamente el libreto de Eduardo Borrás en el que también él colaboró y en el que además puso algún humor el humorista Landrú. Las situaciones son más serias que los diálogos: la relación entre casi toda pareja se va desintegrando hasta abandonar individualmente el hotel, cumplida la cuarentena.

Hay, por lo tanto, una combinación de elementos cómicos y dramáticos, aunque a través de ellos no se descubren verdades humanas profundas; sólo la situación pintoresca que entretiene y hace reír. El ocasional drama es mero soporte para la gracia directa. A lo sumo, el film describe personajes interesantes como esa mujer que se ríe tontamente de todo (Malvina Pastorino) cuya risa quizá sea sabia, en el fondo, porque expresa adecuadamente el absurdo de la situación. Pero no hay sutileza para hacer progresar la historia, para que crezca la naciente hostilidad entre cada personaje; el film describe minuciosamente pequeños momentos y luego saltea abruptamente días. De todos modos, el film mantiene dentro de cuadro a cada actor del imponente elenco el tiempo suficiente para que se luzca. Hay momentos conmovedores de Amelia Bence, por ejemplo, y Luis Sandrini hacía tiempo que no estaba tan bien.

A la manera de *Vivir su vida* de Godard, o simplemente a la manera del cine mudo, antes de cada secuencia hay un título que anuncia el episodio siguiente o coloca un colofón humorístico al anterior. No es original el recurso pero el verdadero defecto es que casi todos esos títulos son variablemente idiotas de redacción y sentido.

*La cigarra no es un bicho* es una película con personalidad, la misma personalidad ambivalente de su autor: a) un esteta con un ojo inteligente para la plástica; b) un amigo de las malas palabras y el chiste verde, con el otro ojo puesto en la taquilla. Quien conozca a Tinayre podrá deducir hasta donde en su obra se expresa como es: enamorado de su oficio, robustamente vulgar y aun grosero, pero muy vital. En *La cigarra no es un bicho* esta expresión alcanzó su plenitud.

## BARCOS DE PAPEL

**BARCOS DE PAPEL.** r.: Román Viñoly Barreto. a.: cuento "La bola de cristal", de Alvaro Yunque, con intercalación de elementos y personajes de su libro "Barco de papel". g.: José Dominiani y Hellen Ferro. f.: Aníbal González Paz. cm.: Víctor Cauila. f.f.: Juan A. Boos. m. y d.m.: Tito Ribero. d.a.: Oscar Lagomarsino. mtj.: José Serra y Héctor Gazzolo. a.r.: Felipe López. s.: Abel Scotti y Ricardo Atanasoff. mq.: Vicente Notari. pn.: Elsa Piccone. l.: Alex. i.: Pablito Calvo, Ubaldo Martínez, Enzo Viena, Alberto Olmedo, Jardel Filho, Mariángeles, Alita Román, Oscar Orlegui, Ariel Absalón, Nelly Láinez, Víctor Martucci, Carlos Pamplona, Berta Castelar. pr.: Salvador Salías. j.pr.: Carlos Stevani, pr.e.: Juan Sires. pa.: S. Salías/Castilla Coop. Cin. dst.: ARAUCANIA. o.: Argentina/España, 1961. f.e.: 28.2.63. s.e.: Ocean, Gral. Paz, Flores, R. de la Plata, Constitución, Cuyo, Majestic, P. del Cine, G. Córdoba y Dante. dr.: 92'. c.: s/r. ("Osella di Bronzo" en la Sección Infantil del Festival de Venecia, 1962 y Premio de Honor en el Festival de Vicenza, 1962).

A Pablito Calvo, muchachito humilde y bueno, lo humilla una familia rica. Más adelante, es acusado injustamente de un robo en el colegio. Culpable había sido el muchacho rico (Oscar Orlegui) a quien —casualmente— le toca sentarse al lado de aquél. Parejamente, el film describe a un maestro (Ubaldo Martínez) apodado "Aji" por su mal carácter, y a una amigueta de Calvo (Mariángeles) con padre borracho (Jardel Filho); Pablito tiene madre trabajadora (Alita Román).

Con propósito poético el film establece paralelo entre la fantasía del muchacho y barcos de papel que por un pequeño arroyo la ilusión llevará a tierras desconocidas. Luego, al morir Pablito en un accidente, Orlegui se arrepentirá y al lecho de muerte llevará frágil bola de cristal que, como los barcos de papel, simboliza la ilusión ahora trunca.

El guión hilvana artificialmente algunos cuentos que sirvieron de base. El muchacho rico va a colegio gratuito para restablecer contacto entre él y Pablito. Algún episodio, del cual éste es espectador pasivo, como el del padre borracho, parece derivación innecesaria. Por otro lado, el film machaca la retórica del muchacho íntegro enfrentando injusticias sobre las cuales su bondad triunfará. Debido a la insistencia en el mismo efecto el espectador adivina que el padre borracho y el muchacho ladrón se arrepentirán, que el maestro resultará en el fondo un buen hombre. No hay sutileza para suscitar la emoción que estas revelaciones pudieron provocar. No es adivinable, en cambio, la muerte final, melodramática.

Film para niños no es sinónimo de lugar común. El mundo de la infancia tiene particular encanto y para describirlo hacían falta menos ramplonerías disfrazadas de ternura, menos viñeta pintoresquista: el increíble cura (Enzo Viena), el exagerado mercachifle (Alberto Olmedo), el untuoso vendedor de antigüedades. Algunos diálogos de "tú" son insoportables por falsos.

Desde 1947 Viñoly Barreto ha dirigido veintidós films de diverso tipo: costumbrismo porteño o del interior, vida de ídolo deportivo, policial, musical, comedia dramática, y otros. Es un hombre culto fuera del cine, pero no tiene imaginación dentro de él: esto es apreciable en los planos estáticos, sin elocuencia.

Cuando sus films comunican algo es a costa del esfuerzo aislado de algún actor (Ubaldo Martínez, en *Barcos de papel*), del eventual contenido disperso en la hojarasca del libreto, del abusivo sentimentalismo. La carrera de Viñoly Barreto indica en el conjunto la ausencia de un sentimiento, de un contenido, de una forma personales. Se ha limitado a ilustrar libretos pobres, sin mejorarlos.

## CUANDO CALIENTA EL SOL

**CUANDO CALIENTA EL SOL.** r.: Julio Saraceni. a. y g.: Abel Santa Cruz. f.: Humberto Peruzzi. cm.: Domingo Bugallo. m. y d.m.: Horacio Malvicino. cn.: "Cuando calienta el sol"; "Nena, nenita"; "Sólo los tontos"; "Olvídate"; "Palabras nuevas"; "Sí, creo". d.a.: Carlos Dowling. mtj.: Vicente Castagno. a.r.: Virgilio Muguerza. s.: Víctor Bobadilla y Antonio Ojeda. mq.: Blanca Olavego. est. y l.: San Miguel. i.: Antonio Prieto, Beatriz Taibo, Augusto Codecá, Perla Alvarado, Nelson Prenat, Héctor Calcagno, María Armand, Roberto Blanco, Eduardo Nobili, Roberto Bordone, Ricardo De Rosas, Susana André, Alberto Barcel, Gladys Gastaldi, Tía Berta, Roberto Raimundo, Linda Renao, Juan Ceballos. pr.: Juan D'Angelo y Joaquín Franco. j.pr.: Pedro Canello. pa.: D'An-Fran. dst.: L-B. o.: Argentina, 1962/3. f.e.: 2.5.63. s.e.: Monumental, G. Norte, G. Savoy, Buen Orden, Dilecto, G. Rivadavia, Coliseo de Flores, El Nilo, California, dr.: 95'. c.: s/r.

Un joven millonario simula ser pobre y ladrón para así conquistar a muchacha hermosa, pobre y honrada que simula ser rica. El es muy conquistador, según dice su familia, aunque el espectador puede observar que no le va bien en un romance previo; también le gusta cantar. La historia pretende expresar —aclara un personaje— el tema de la Cenicienta, esto es, el sueño romántico de una muchacha humilde que pierde en gran fiesta el zapatito reemplazado aquí por otro objeto personal. Hay equívocos y un final feliz, por supuesto.

El asunto es habitual en muchas comedias tan superficiales como ésta, a las que algún ingenio del libretista o habilidad del director hace empero más llevaderas; el género ha acostumbrado, por otra parte, a una riqueza de vestuario, escenografía y color. Pero *Cuando calienta el sol* es pobre no solo de espíritu. Los escenarios son casi siempre reales: la ciudad de Mar del Plata, en blanco y negro, como fondo superfluo de una historieta irreal e incoherente. El film es un vehículo para el cantante Antonio Prieto y, según toda apariencia, ha sido realizado a los apuros.

Pedir arte a un producto atento solo a la boletería sería impropio. Aunque un film que pretende la diversión debería ser, por lo menos, divertido. Hay tantas casualidades, frases demasiado explícitas y chatura formal, sin un ritmo que las envuelva y las disimule, y sin una agudeza siquiera ocasional para el diálogo, que el film da tristeza.

Esta es la película número treinta y uno de Julio Saraceni, un director que desde el comienzo de su carrera, en 1938, ha cargado de inquietud creadora. Hoy día sigue siendo instrumento impersonal para el lucimiento de cómicos y cantantes populares. Tampoco su técnica, rutinaria, ha evolucionado.

## LA FAMILIA FALCON

**LA FAMILIA FALCON.** r.: Román Viñoly Barreto. a. y g.: Hugo Moser, basado en los personajes creados por él mismo para la T. V. f.: Aníbal González Paz. cm.: Víctor Caula. d.a.: Juan Boos. m. y d.m.: Lucio Milena. f.f.: Federico Padilla. dc.: Enrique Joly. mtj.: Jorge Serra. a.r.: Esteban Etcheverrito. s.: Abel Scotti y Juan Schiavo. mq.: Alberto Nerón. est.: Lumiton. l.: Alex. i.: Roberto Escalada Elina Colomer, Pedro Quartucci, Emilio Comte, Alberto Fernández De Rosa, José L. Mazza, Silvia Merlino, Ubaldo Martínez, Santiago Gómez Cou, Enzo Viena, Guillermo Bredston, Pablo Moret, Osvaldo Terranova, Osvaldo Pacheco. j.pr.: Carlos Stevani. dst.: ARAUCANIA. o.: Argentina, 1962/3. f.e.: 2.5.63. s.e.: Sarmiento, Callao, Gral. Belgrano, Constitución, R. de la Plata, P. del Cine, R. Indarte, Cuyo, Aconcagua, Lastra y Gran Bs. Aires. dr.: 90'. c.: s/r.

La televisión aporta aquí otro programa popular para prolongación del suceso entre el público cinematográfico. *La familia Falcon* trata sobre la vida de una Familia Representativa, un asunto que casi siempre ha tenido buen éxito en la radio y televisión argentinas. La versión cinematográfica respeta cuidadosamente la cursilería y el lugar común de origen.

La familia está compuesta por marido y mujer, de clase media, con cuatro hijos: 1) chica que conquistará a muchacho que le gusta; 2) muchacho que trata de buscar éxito económico en el exterior; 3) muchachito estudioso y demasiado encerrado en sí mismo; 4) chico en edad de las travesuras; hay, además, un tío calavera y cariñoso.

El film entrecruza las andanzas de unos y otros (incluidos problemas de trabajo del padre para pintar un cuadro de la vida cotidiana. Describe a padre, madre y tío que continuamente se felicitan de lo felices que son, y a hijos que también son felices (como en toda Familia Representativa). Sin embargo, el autor quiere que los hijos también representen a la Juventud Moderna y los hace quejarse de sus padres, que no los comprenden.

Pero el film no observa con atención a los personajes y muestra sólo su conducta exterior, preferentemente en diálogos informativos. Cada problema está enunciado, simplemente; no es transformado en conflicto dramático.

La acción amontona situaciones que podrían darse en cualquier familia, pero el conjunto suma abrumadora trivialidad. No hay sentido ni sentimiento organizadores; el esquematismo es la norma. Cada episodio podría ser cambiado u omitido sin que ello importase. Además, los actores enfatizan con tal entusiasmo el habla coloquial que el resultado es antes afectación que la apropiada naturalidad.

El director Viñoly Barreto, en éste su film número veintitrés, tiene alguna aisladísima inquietud: un largo *travelling* hacia atrás que destaca la soledad de un personaje, o una risueña descripción de los invitados a una fiesta. Pero la dirección casi siempre es chata: enfoca pasivamente a los intérpretes, apabullada por un libreto gritón.

## LINDOR COVAS

**LINDOR COVAS —el cimarrón—.** r.: Carlos Cores. a.: Walter Ciocca. g.: Antonio Ortiz Noguera, Guillermo Haro y Juan C. Márquez. f.: Vicente Cosentino. cm.: Domingo Bugallo. f.f.: Antonio Gómez. m. y d.m.: Tito Ribero. d.a.: Saulo Benavente. dc.: Luis Saladino. mtj.: Ricardo Rodríguez Nistal e Higinio Vecchione. a.r.: Máximo Berrondo. s.: Abel Scotti, José M. Paleo y Francisco Dowhan. mq.: Oscar Combi. pn.: Elsa Piccone. v.: Julia Malfettani, as.hist.: César García Belsunce. as.gauchesco: Francisco Cejas. i.: C. Cores, Mario Lozano, Elisabeth Killian, Liana Lagos, Joaquín Petrosino, Enrique Kossi, Jorge de la Riestra, Héctor Figueras, Bettina Hudson, Adolfo García Grau, Enrique San Miguel, Oscar Ferrigno, Carlos A. Dusso, Pablo Robles, Ernesto Villegas, Eduardo Galán, Mario Casado, Mario Amaya (Churrinche), Héctor Bartolomé, Susana Benso, Félix Caballero, Víctor Catalano, Rafael Chumbita, Julia Dalmas, Rafael Diserio, Emilio Durante, Leonor Fernández, Aurelia Ferrer, Mónica del Giúdice, Tomás Orsini, Miguel Papparelli, Yamandú Romero, Angélica Rousset, Evangelina Salazar, Aldo Tulian, Amelie Uberti, Elena del Vecchio, Alma Vélez, Angel Vigo, Aida Villadeamigo, Alejandro Barletta, Luis Castañeda, Oscar Cervetti. j.pr.: Jorge Llompert. est., pa. y dst.: LUMITON. o.: Argentina, 1962. f.e.: 24.4.63. s.e.: Hindú. dr.: 108'. c.: s/r.

La acción transcurre a mediados del siglo pasado, en la región de las pampas argentinas donde indios de caras fieras solían raptar mujeres e incendiar poblaciones. El protagonista es Lindor Covas, un gaucho buen mozo, valiente y honesto, que en diversas aventuras defiende el honor y la vida propios y ajenos; además, tiene aventuras sentimentales, aunque las encare con leve fastidio inicial. Las aventuras de Lindor:

—pelea con Bicho Moro, un fanfarrón al cual derrota; Bicho rapta a rubia hermosa (y rica heredera) pero Lindor apabulla definitivamente a Bicho Moro;

—viste por primera vez ropas de ciudad, trabaja de peón en un teatro, y designado ocasionalmente para un papel se niega a cometer las maldades que éste le marca; lo cual provoca alboroto, sillazos, etcétera;

—va a vivir, obligadamente, entre los indios, escapa de allí llevándose a bella hija del cacique, luego desbarata malas artes de un truhán, la india lo abandona y queda solo otra vez. En la última toma huye de una hermosa recién llegada; es probable que vuelva, sin embargo.

La acción acumula hechos sin hacer crecer emoción; atiende a la pura aventura externa. Es muy esquemática la personalidad de un protagonista aparentemente inmune a cuanto peligro enfrenta. Ese personaje, y los demás, están simplificados a rasgos unilaterales: hombres rotundamente buenos o malos, mujeres siempre hermosas y conquistables. No hay medias tintas que marquen la verdadera naturaleza humana. Todo está dirigido a llenar el ojo, superficialmente, como en las historietas.

El asunto está basado, casualmente, en una historieta de Walter Ciocca, en la que cronistas especializados elogiaron su enfoque de temas argentinos ubicados en ambiente argentino; era una reacción contra el imperialismo de la historieta extranjera. Ahora, críticos especializados en cine elogiaron las mismas cualidades, esta vez en la película. Parece un exceso atribuir a esa ambientación localista una virtud mayor, cuando el film es tan chambón de libreto.

Esta es la primera película dirigida por Carlos Cores, un hombre más conocido por su previa carrera de actor. En su debut tras la cámara —sigue apareciendo delante, empero— demuestra cierto conocimiento del "western" norteamericano, y consigue en momentos la narración ágil propia de los films comerciales del género; por otra parte, la secuencia del teatro hace reír, con su sátira de ambiente y personajes. El film sigue pareciendo imperfecto, de todos modos.

## EL TURISTA

**EL TURISTA/EL TURISTA VAGABUNDO.** r.: Enrique Cahen Salaberry. a.: Juan García Atienza, Luis Liger y Mariano Ozores. g.: L. Liger, Ricardo Muñoz Suay y E. Cahen Salaberry. f.: Alejandro Ulloa. d.a.: Enrique Alarcón. i.: José Marrone, Gracita Morales, Juanjo Menéndez, Luis Heredia, Alfredo Mayo, Marisa Nuñez, Xan das Bolas. pa.: Benito Perojo/A. S. F. dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina/España, 1963. f.e.: 5.4.63. s.e.: Normandie y 13 de barrios. dr.: 80'. c.: s/r.

*El turista* es una coproducción argentino-española filmada en España para el divo José Marrone. Este actor cómico, de probada eficacia en la revista y en obras teatrales de menor cuantía, está prolongando en el cine su éxito personal. En el teatro son muy aplaudidas su vis cómica directa, su desfachatez, su facilidad para la improvisación. En el cine los libretos prevén una invariable sicología para su personaje: la de un muchacho medio alocado, y en el fondo bondadoso, envuelto siempre en disparatadas aventuras.

El argumento lo hace aparecer ahora como un turista que recorre España. Sorpresivamente, se ve en poder de un millón de pesetas que fueran robadas por otros a una fábrica. Trata de escapar a la ficticia persecución de la policía y a la más real de los verdaderos ladrones y de un mendigo que lo chantajea. Esconde el dinero en el altar de la iglesia, luego en el delantal de una doméstica, más tarde lo devuelve arrepentido. Todo el film es una sucesión de equívocos, provenientes de su temor a que le roben el dinero.

La anécdota no es demasiado imaginativa, aunque sea sí la más verosímil que protagonizó Marrone. Los libretistas permitieron el lucimiento del actor, en la secuencia del baile por ejemplo, pero pese a que hicieron girar el asunto alrededor de él, atendieron además a que cuanto lo rodeara tuviese también algún interés. Esta preocupación es notable en los diálogos, de réplicas generalmente agudas; y en los intérpretes españoles, incluso los muy secundarios, con sus jugosas viñetas del mendigo, el cura, la hermana del cura, la doméstica, el guardia civil. En algunos actores, por otra parte, puede reconocerse a inolvidables mendigos de *Viridiana*. Estas virtudes no levantan, empero, el tono menor de este film cómico que Cahen Salaberry conduce con agilidad, y nada más.

Enrique Cahen Salaberry dirigió su primer film en 1943 y desde entonces hizo alrededor de treinta películas, la cuarta parte de ellas en España, a partir de 1956, salvo un regreso a la Argentina en 1959-1960. Para *El bote, el río y la gente*. En su carrera, que ha tocado varios géneros: drama, policial, etcétera, hay tendencia marcada hacia el film cómico y la comedia de enredos. Sin otro propósito que entretener, y haciendo divertir a veces, suele aplicar a films comerciales su técnica standard.

## CARTAS DE LOS LECTORES

En esta sección TIEMPO DE CINE publicará la correspondencia que sea de algún interés para los lectores. Toda observación sana sobre las secciones y el material de la revista, sobre el cine argentino, y cualquier otro tópico cinematográfico, merecerán preferente atención. La crítica constructiva es el norte de la revista, y a ese mismo rumbo deberán apuntar quienes opinen en ella y/o sobre ella. Crítica constructiva no es sinónimo de elogiosa, aunque pueda comprenderla, desde luego.

### ARGENTINA, TIERRA PRODIGA

ARGENTINA, TIERRA PRODIGA. r.: Edgardo Togni. a.: Pedro Miguel Obligado. g.: E. Togni, P. M. Obligado y Héctor Burotto. f.: Humberto Peruzzi (Eastmanc.). m. y d.m.: Waldo de los Ríos. cm.: Roberto Matarrese, Alberto Mirada, Alvaro Barreiro, Luis Viccione y Alberto Scarince. mtj.: Ricardo Rodríguez Nistal. n.: Luis Rodini. spv.: John Gibbon. l.: Alex. a.pr.: Edgardo Paladino. pa.: y dst.: SHELL MILM UNIT. o.: Argentina, 1962/3. f.e.: mayo de 1963. s.e.: T. Coliseo. dr.: 75'. c.: s/r.

Este es un documental sobre la variada producción del suelo argentino: en la Pampa, la Mesopotamia, el Norte, Cuyo, la Patagonia, regiones con riquezas propias en agricultura y ganadería. También hay industrias: del acero y otras. El film informa al espectador en el mismo nivel que dos carillas sobre el tema: dándole la idea general y muy superficial de que la Argentina es un país rico, que produce de todo.

Tiene claras limitaciones. Aparte de olvidar que haya algo más que bienes materiales (el arte y la ciencia existen), el film se concentra en cuanto tiene que ver con el trabajo pero ocupándose solo de la naturaleza y los productos terminados. Entre ellos, el hombre debió ser algo más que un mediador obvio. Su intervención activa está sistemáticamente soslayada. El film de ningún modo es "un canto al trabajo": apenas un inventario de bienes de producción y de consumo.

Un relator aclara de continuo sobre la ubicación geográfica y algún otro dato pertinente. La música de Waldo de los Ríos asoma en los segundos que el relator calla, ambientando cada región con música adecuada. Pero por lo menos una vez le falla la inspiración: coloca música del litoral para escenas de la Patagonia. Las imágenes son concisas; hubo adecuada selección del vasto material visual obtenido en dos años de trabajo. El relato tiene algún sorpresivo chispazo pseudo poético cuando compara los alambrados del campo a "gigantescos pentagramas donde los hornos colocan las notas musicales de sus nidos". Pero predomina la rutina; el film impresiona a fuerza de pura acumulación. El único recurso del director es mostrar algo nuevo, siempre mostrar, en discreto color, al rápido compás de tomas breves. Como forma artística el film es nulo.

Lo mismo ocurrió con los tres largometrajes argumentales de Edgardo Togni, de cuyos nombres nadie quiere acordarse. Esta *Argentina, tierra pródiga* tiene mejor terminación técnica pero su índole no debiera ser confundida. Es como una fatigosa nota a dos carillas en el suplemento de los domingos: interesa por las fotos.

Señores:

Molesto su atención a fin de hacerles llegar un recorte del periódico "La República" de Caracas, con motivo del estreno en ésta de la coproducción venezolano-argentina *Lujuria tropical*, con Isabel Sarli y dirigida por Armando Bó. Resulta obvio comentar dicha película, y el artículo.

Desde hace años venimos trabajando en Venezuela tratando de conseguir, en compañía de algunos amigos, una superación del nivel cinematográfico. Pero desgraciadamente, no se puede explicar a cada persona interesada en el cine argentino que este señor que vino a Venezuela tratando de engañar al público con lo que él llama una "superproducción" no es un representante del séptimo arte argentino.

Por esta razón, trato de hacer circular entre la mayor cantidad de amigos posible, como así también entre alumnos de la Universidad Central, la revista TIEMPO DE CINE. A través de sus comentarios pueden descubrir cuál es el verdadero cine argentino. Hay gente que queda asombrada de la existencia de películas como *Alias Gardelito* o *Los venerables todos*, por no citar otras. No comprenden como pese a los inconvenientes, sobre todo de orden económico, la Argentina pueda producir un cine así. Agreguemos que la última película de ese origen estrenada en Caracas, y en un cine de tercera categoría, fue *Rosaura a las diez*.

Aprovechando el hecho de que en Venezuela —desgraciadamente— no existe un grupo intelectual capaz de encauzar la opinión hacia el verdadero cine, tenemos que soportar que del único país latinoamericano que verdaderamente podríamos aprender algo, vengán personas oportunistas a engañar al público de un modo tan mediocre.

CARLOS A. ROUX  
Caracas (Venezuela)

Señores:

Leyendo la crítica de *Vivir su vida* publicada en el número trece noté que se ha incurrido en un error. Dice A. M.: "...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..." (p. 34). Este final corresponde al relato *El retrato ovalado* también de Edgar Allan Poe, cuya parte culminante transcribo: "...el pintor quedó en éxtasis ante el trabajo que había realizado; pero un minuto después, cuando aún lo contemplaba, se estremeció de terror y gritando con una voz estentórea: "¡En verdad, es la vida misma!", y se volvió bruscamente para mirar a su amada... ¡Estaba muerta!..." (Obras Selectas de Edgar A. Poe, p. 198, Col., Clásicos Inolvidables, Ed. El Ateneo, 2ª ed., Buenos Aires, abril 1958). Roderick es efectivamente el elegíaco personaje de *La casa de Usher*, siendo también pintor y a veces poeta.

JUAN EDUARDO LEONETTI  
Florida (Pcia. Buenos Aires)

Señores:

Si por primera vez me dirijo a ustedes es porque evidentemente el nº 13 les da suerte. Es el mejor número y aunque sigue siendo una revista bastante confusa por su material, tiene ahora notas polémicas importantes. Muy buenos los trabajos sobre Buñuel y los reportajes (parece que ustedes también saben ser iracundos), mejores que antes las críticas. Extraño, y estúpido, el pseudo poema de Torre Nilsson. Me parece importante que sigan analizando o dando a conocer notas sobre grandes realizadores y que pongan contra la pared a los de aquí (directores o productores), que como anguilas nadie les gana. Felicitaciones, y bajen el precio, si pueden.

JOSE MARIA ANDURIZ  
Capital

Urgencia, Jueves 23 de Mayo de 1963

Cine - Radio - T.V.

LA REPUBLICA

# EN LA PREMIERE DE LUJURIA TROPICAL

## EL PUBLICO SE RIO, PARA NO PITAR

El estreno de la película "Lujuria Tropical" en el cine "La Republica" de Caracas, Venezuela, el día 23 de Mayo de 1963, fue un éxito rotundo. El público se rio, para no pitar. Este es un documental sobre la variada producción del suelo argentino: en la Pampa, la Mesopotamia, el Norte, Cuyo, la Patagonia, regiones con riquezas propias en agricultura y ganadería. También hay industrias: del acero y otras. El film informa al espectador en el mismo nivel que dos carillas sobre el tema: dándole la idea general y muy superficial de que la Argentina es un país rico, que produce de todo. Tiene claras limitaciones. Aparte de olvidar que haya algo más que bienes materiales (el arte y la ciencia existen), el film se concentra en cuanto tiene que ver con el trabajo pero ocupándose solo de la naturaleza y los productos terminados. Entre ellos, el hombre debió ser algo más que un mediador obvio. Su intervención activa está sistemáticamente soslayada. El film de ningún modo es "un canto al trabajo": apenas un inventario de bienes de producción y de consumo. Un relator aclara de continuo sobre la ubicación geográfica y algún otro dato pertinente. La música de Waldo de los Ríos asoma en los segundos que el relator calla, ambientando cada región con música adecuada. Pero por lo menos una vez le falla la inspiración: coloca música del litoral para escenas de la Patagonia. Las imágenes son concisas; hubo adecuada selección del vasto material visual obtenido en dos años de trabajo. El relato tiene algún sorpresivo chispazo pseudo poético cuando compara los alambrados del campo a "gigantescos pentagramas donde los hornos colocan las notas musicales de sus nidos". Pero predomina la rutina; el film impresiona a fuerza de pura acumulación. El único recurso del director es mostrar algo nuevo, siempre mostrar, en discreto color, al rápido compás de tomas breves. Como forma artística el film es nulo. Lo mismo ocurrió con los tres largometrajes argumentales de Edgardo Togni, de cuyos nombres nadie quiere acordarse. Esta *Argentina, tierra pródiga* tiene mejor terminación técnica pero su índole no debiera ser confundida. Es como una fatigosa nota a dos carillas en el suplemento de los domingos: interesa por las fotos.

## HISTORIA DEL CINE EN 120 FILMS



MARCEL MARTIN

(con autorización expresa del autor)

Con esta sexta parte de nuestra historia abordamos la era del cine sonoro y hablado. Nuestro propósito es demasiado modesto para que intentemos analizar aquí todas las conmociones estéticas determinadas por este descubrimiento que desde hacía mucho tiempo era técnicamente posible y aun realizable, pero que sólo se produjo en 1926 por razones puramente económicas.

Digamos solamente que muchos realizadores hicieron públicas declaraciones importantes sobre el cine hablado: Eisenstein, Pudovkin, Chaplin, Clair y muchos otros expresaron su temor de que el cine hiciera uso de la palabra para realizar teatro en conserva, a lo que iba a entregarse precisamente Marcel Pagnol.

Sea como fuere, basta enumerar los títulos de las películas producidas durante los años 1929, 1930 y 1931 para comprender que los nuevos medios de expresión sonora han sido bien asimilados de inmediato y han dado nacimiento, desde el comienzo, a incontestables obras maestras.

### 1929: ¡ALELUYA!

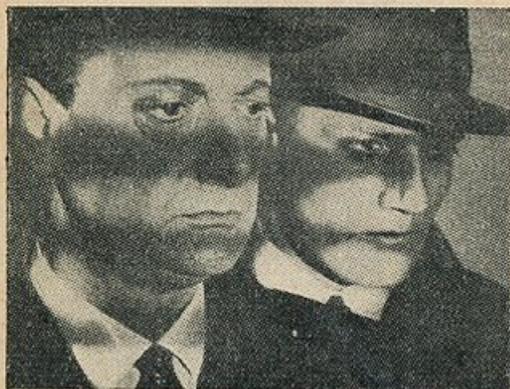


King Vidor (nacido en 1894) es hoy uno de los temperamentos más románticos de Hollywood. Sin embargo, sus comienzos fueron modestos. Se dedicó al oficio desde muy joven, bajo la dirección de Ince y Griffith, pero sólo había realizado una treintena de películas sin mayor interés cuando *El gran desfile* (1925) lo sacó de pronto a plena luz. Es una de

las películas de guerra más hermosas que se han realizado. La lección de *El nacimiento de una nación* aparece allí claramente en la amplitud de las escenas bélicas, en la participación del paisaje en la acción y en la brutal descripción de las hecatombes guerreras; la epopeya, sin embargo, se sobrepone al verismo, contrariamente a lo que ocurre en las películas de Pabst, por ejemplo; el humor es un elemento constante y el sentimentalismo (un joven norteamericano, inválido de guerra y abandonado por su novia, regresa a Champaña después de la guerra para casarse con la joven francesa que conoció allí) se salva del amaneramiento por un romanticismo deliberado. ...Y *el mundo marcha* (1928) es un estudio riguroso y amargo del modo de vida norteamericano, una visión un poco satírica del mito del éxito individual: el héroe cree que llegará a ser "alguien" mientras vive sumido en una miseria digna, como la multitud anónima. ¡*Aleluya!* es una obra maestra del cine

sonoro, cantado y bailado. Es uno de los primeros films que utilizan como primeras figuras a actores negros y no a blancos maquillados, como Al Jolson en el demasiado célebre *El cantor de jazz*. Es cierto que el argumento (un recolector de algodón se hace pastor para redimirse por haber causado involuntariamente la muerte de su hermano; después mata a la muchacha que lo ha traicionado) adolece de todas las banalidades del género: los negros son allí ignorantes y perezosos, se pasan todo el tiempo cantando o jugando a los dados. Pero el lirismo de Vidor, su sentido épico, envuelven todo el film en un admirable movimiento visual y pasional; la obra está jalonada de magníficos *negro spirituals* y de secuencias de antología: el tumulto en el cabaret, el mitin religioso, el bautismo en el río, la persecución final en las ciénagas. Pese a sus limitaciones, ¡*Aleluya!* es un hito gracias a su tratamiento cinematográfico prodigiosamente dinámico.

## 1929: BLACKMAIL



No hay que olvidar que Alfred Hitchcock, uno de los grandes hombres del cine norteamericano, nació en Londres en 1899; por otra parte, su inimitable humor y su gusto por la mistificación bastarían, si fuera necesario, para recordar su origen británico. Es la primera vez que mencionamos

el cine inglés en esta cronología; sin embargo, no comenzó con Hitchcock. Desde 1896 se han realizado films al otro lado del canal de la Mancha y en los años subsiguientes dos cineastas, William Paul y sobre todo George-Albert Smith, se adjudicaron méritos indiscutibles por su ingenio en el descubrimiento de ciertos procedimientos del lenguaje cinematográfico (empleo del corte y el montaje y más particularmente del montaje alternado o paralelo). Después de comienzos prometedores, la guerra mundial y luego la competencia norteamericana parecieron firmar la sentencia de muerte del cine inglés, que debió ser protegido por una ley (1927). La prosperidad iba a volver poco a poco gracias a hombres de talento como Herbert Wilcox, Alexander Korda, Anthony Smith y sobre todo Alfred Hitchcock.

Este último comienza en 1925 una carrera fecunda y llama de inmediato la atención con *The lodger* y *The ring* donde manifiesta las cualidades de esti-

lo, de narración y de ingenio que le dan un lugar privilegiado en un cine en el cual la seriedad y la gravedad son tradicionales. *Blackmail*, primera película sonora inglesa, es un trozo magistral de cine. A las proezas visuales que se han hecho célebres, Hitchcock agrega una utilización de los medios sonoros completamente asombrosa. Lleva su relato (el drama de una muchacha que ha matado a un hombre en legítima defensa y que se encuentra a merced de un chantajista) a un ritmo infernal fraccionándolo en elipses asombrosas y puñetazos visuales (imágenes-impacto y movimientos de cámara vertiginosos de valor psicológico) y utilizando la banda sonora sistemáticamente en contrapunto con la imagen. Además, se encuentra ya en *Blackmail* el tema de la trasferencia de la muerte (el chantajista se mata accidentalmente en el momento en que la heroína está por confesar su propio crimen) que se convertirá en una de las constantes de la obra de Hitchcock.

## 1930: LA TIERRA



Aunque fue realizada en 1930, *La tierra* es aún una película muda. Los soviéticos han querido perfeccionar ellos mismos sus procedimientos de grabación del sonido y en consecuencia sufrieron un cierto retardo; además, el equipamiento sonoro de las salas se hace lentamente y los films mudos tuvieron

que seguir produciéndose durante varios años.

Durante las postrimerías de la década del 20 se revela en la Unión Soviética un cineasta de genio, Alexandr Dovzhenko (1894-1956). De origen ucraniano, Dovzhenko ilustra una extraña leyenda de su país natal en su primera obra importante: *Zvenigora* (1928). Cuando Eisenstein vio el film saludó en su autor a un maestro. Al año siguiente, *Arsenal* ocupa un lugar entre las obras de arte del cine revolucionario, al relatar la historia de una huelga que es aplastada por el ejército zarista, en un estilo lírico y épico cuya alegoría final encarna todo el vigor inventivo y simbólico: el héroe, acribillado a balazos por el pelotón de ejecución, permanece de pie porque en él vive una idea que es más fuerte que la muerte.

*La tierra* es, sin duda, el film más hermoso de la historia del cine soviético y una de las joyas más puras del arte

cinematográfico mundial. El lirismo de la naturaleza y el entusiasmo revolucionario se combinan allí en una epopeya intimista que muestra momentos inolvidables: la muerte del viejo campesino entre los manzanos, el éxtasis amoroso de las parejas al claro de luna, la danza y la muerte solitarias del protagonista y, sobre todo, la secuencia del entierro, con el ataúd abierto conducido bajo los manzanos, cuyas ramas acarician suavemente el rostro del muerto. Poema virgiliano de imágenes admirables, mensaje de profundo humanismo, el film enseña a los hombres a encarar la muerte con serenidad, en la perpetua y fecunda renovación de la naturaleza.

Tan lírico y sensual como es cerebral e intelectual Eisenstein, Dovzhenko merece ser preferido a Pudovkin, si es que hubiera que establecer una jerarquía entre los "tres grandes" del cine soviético.

## 1930: EL ANGEL AZUL



Josef von Sternberg, de origen vienés y americano de adopción, filma en Alemania *El ángel azul*, adaptación de la novela de Heinrich Mann, "Profesor Unrath". Y este realizador, que no conoce el cine alemán más que por lo

que ha podido ver del mismo al otro lado del Atlántico, crea una obra profundamente germánica, con la ayuda, eso sí, de un equipo de colaboradores de talento: el operador Gunther Rittau, el decorador Otto Hunte y el compositor Friedrich Hollander. El film se rueda por completo en escenarios artificiales y se siente que Sternberg ha dejado de lado, por un tiempo, la tradición norteamericana del aire libre, que él había asimilado en sus primeras películas aunque matizándola sabiamente con brumas típicamente germánicas. Aquí estamos en el universo asfixiante del expresionismo, rodeados de pesados símbolos a la manera del *kammerspiel* y hay que señalar, por otra parte, que esta atmósfera se adecúa perfectamente a esta sórdida historia de la decadencia de un digno profesor que se enamora de una cantante de cabaret. Al lado de Emil Jannings, el Napoleón del

oficio de comediante, aparece una joven que ha trabajado ya en pequeños papeles en una docena de films, pero a quien *El ángel azul* hará célebre de la noche a la mañana: Marlene Dietrich, admirable monstruo del cine, sensual y provocadora, vestida o más bien desvestida sólo con plumas y encajes, y que canta con su inolvidable voz, ronca y grave, las espléndidas coplas de Lola-Lola. En forma extemporánea se adjudicó más tarde a la película una significación social e histórica que excede de lejos a la simple anécdota. Se llegó a ver en ella la pintura premonitrice de la decadencia subsiguiente de la *intelligentsia* alemana bajo el fascismo. Sin duda, eso es exagerar un tanto sus verdaderos alcances. Pero no se puede negar que, al igual que *El gabinete del Dr. Caligari* o *Metrópolis*, *El ángel azul* revela cierto aspecto de los trasfondos del alma alemana.

## 1930: LA EDAD DE ORO



Con *La edad de oro* el cine español hace una sonora entrada en la escena internacional. Sin embargo, el aporte de España en el terreno cinematográfico se expresará a través del genio ardiente y corrosivo de un parisiense de adopción, como Picasso, su hermano mayor. Luis Buñuel, nacido en 1900, llega a

París después de la guerra y frecuenta a dadaístas y surrealistas. En la segunda mitad de la década del 20 la vanguardia cinematográfica está floreciendo en Francia, gracias a Fernand Léger (*Ballet mecánico*), Germaine Dulac (*La caracola y el clérigo*), Man Ray (*La estrella de mar*), Mosjoukine (*El brasero ardiente*), René Clair (*Entreacto*) y Cocteau (*La sangre de un poeta*). Mientras que el impresionismo ha sido, ante todo, la búsqueda de una visión poética a través de un nuevo estilo plástico, la vanguardia se caracteriza más bien por la extrañeza onírica de los temas y por una voluntad deliberada de provocación y mistificación.

El primer film de Buñuel, *Un perro andaluz* (1928) se inserta naturalmente en este camino y desafía la narración y el análisis, acumulando episodios fantásticos o chocantes, del más puro estilo surrealista: los más célebres son: el ojo cortado con una navaja y el personaje que arrastra tras de sí cuerdas

a las cuales están atadas calabazas, dos seminaristas y un piano de cola cargado de carroñas de asnos. Al lado de ese film, *La edad de oro* aparece como un manifiesto ético-político-poético, que conserva hoy día casi intacta su fuerza de choque original. Panfleto incendiario, desenmascara con ironía feroz y audacia provocadora (la secuencia más célebre es aquella en que un carro con trabajadores que transportan tierra atraviesa una recepción mundana) todos los prejuicios morales y sociales, desde la caridad hasta la religión y desde la respetabilidad burguesa hasta la vergüenza del amor físico.

Acentuando el lado social de la evolución de Buñuel, *Tierra sin pan* (1932) es un documento implacable y magnífico sobre la miseria de una región desheredada de España, la de las Hurdes. Pero este cortometraje señala, desgraciadamente y por largos años, el fin del cine español y de la obra de Buñuel: breve y triunfal llamada.

## 1930: SIN NOVEDAD EN EL FRENTE



Aparte de algunas excepciones famosas (*Armas al hombro* de Chaplin y el primer *Yo acuso* de Gance), fue necesario esperar diez largos años para que el cine tratara la historia de la Gran guerra con espíritu exento de patriotismo; en efecto, recién después de ese lapso se vieron aparecer películas que se colocan en una perspectiva de

apaciguamiento y de reconciliación, en nombre de un ideal de humanidad que la terrible tormenta había escarnecido, precisamente.

Entre los films que exaltan ese espíritu pacifista hay que citar *Verdún, visiones de guerra*, de Léon Poirier (1928). *Tierra sin odios* (*No man's land*) de Víctor Trivas (1932), que, por otra parte, vale antes por sus intenciones que por su realización (cinco soldados de diferentes nacionalidades, reunidos en una trinchera del campo de batalla, discuten las razones que tienen para combatir) y, sobre todo, el extraordinario *Cuatro de infantería* de Pabst (1930), el documento más sincero y más auténtico que se haya realizado sobre la espantosa matanza, y que muestra imágenes de una atrocidad en la que el realismo natural del autor de *Lulú* alcanza cimas insuperadas.

La obra maestra del género es, sin duda, *Sin novedad en el frente*. En esa adaptación de la famosa novela de Remarque, el norteamericano Lewis Mi-

lestone da pruebas de un temperamento brillante de cineasta y de un gusto por la epopeya que lo atrae naturalmente hacia la película de guerra, de la que es un especialista y de la que dará más tarde otro clásico: *Salerno, playa de invasión* (*A walk in the sun*, 1947). *Sin novedad en el frente* es una hermosa profesión de fe pacifista y fue prohibida por los nazis en Alemania. Pero el film vale, sobre todo, por los detalles psicológicos que denuncian los horrores y el envilecimiento moral debidos a la guerra (las hermosas botas de cuero que pasan de un hombre a otro a medida que mueren los propietarios sucesivos) y por la amplitud muy norteamericana (a veces excesiva) de la realización, como esos largos *travellings* laterales que muestran a los soldados de infantería lanzados al ataque y que son muertos unos después de los otros al llegar a las alambradas de púas de la trinchera enemiga. Este film es una realización notable y un noble mensaje humanista.

## 1931: M, EL VAMPIRO NEGRO



El afianzamiento del poderío nazi significará para Fritz Lang el fin de su carrera alemana. Sin embargo, está menos "marcado" que otros (Pabst, por ejemplo), por sus ideas políticas y sociales; y los resabios de nacionalismo

pangermánico (*Los nibelungos*) y de paternalismo (*Metrópolis*) que se encuentran en su obra pueden no haber desagradado a los futuros amos del tercer Reich. La principal responsable de sus pasadas ambigüedades es, sin duda, su esposa y argumentista, Thea von Harbou, famosa ideóloga reaccionaria (que se divorciará de él porque es judío y se convertirá abiertamente en una nazi), ya que toda la producción norteamericana de Lang probará que es un gran liberal.

Después de *Metrópolis*, prosigue en la ficción policial (uno de sus géneros preferidos) con los oscuros y hábiles *Espías* (1928), y el excelente *Testamento del Dr. Mabuse* (1933), y en lo que todavía no se llama ciencia-ficción con *Una mujer en la luna* (1928). *M, el vampiro negro* es su primer film hablado y uno de los mejores de toda su obra. Pone de manifiesto allí un deslumbrante dominio de los medios sonoros, utilizando siempre la palabra y

los ruidos de forma que no coincidan con la imagen; un manejo virtuoso de la cámara, un corte extremadamente incisivo, un sentido de la atmósfera: todo esto hace de *M, el vampiro negro* un modelo de estilo vigoroso y fascinante. Este film no es sólo la historia de un sádico asesino de niños, inspirada en las horribles andanzas del "vampiro de Dusseldorf"; es también un profundo análisis psicológico, como lo prueba la patética confesión del hombre tratando de explicar, delante del implacable tribunal de los "truhanes", lo que le impulsa irresistiblemente a matar. Así, este asesino patológico aparece no tanto como un criminal conciente que como la víctima de un espantoso demonio interior. El tema de la culpabilidad, subyacente en todo el cine alemán, se expresa aquí de manera precisa y mucho antes que las obras posteriores de Lang, como *Furia* o *Sólo vivimos una vez*, *M, el vampiro negro* es ya un film sobre la libertad individual.

## 1931: EL MILLON



En nuestro cine, René Clair (nacido en 1898) es un fenómeno único: encarna por sí solo el espíritu francés, no se le conocen maestros, no tiene discípulos; es el realizador francés más popular en el extranjero y el símbolo viviente de nuestro país, con el mismo título que la elegancia de nuestro mundo, la

sutileza de nuestros perfumes o la excelencia de nuestra cocina. Sin embargo, si fuera necesario encontrarle precursores lejanos sería justo evocar, sin duda, a Méliès o a Jean Durand. Del primero le viene el gusto por lo imaginario y lo fantasmagórico; del segundo, el genio de la persecución y de la coreografía; de los dos ha heredado el sentido del humor.

Sus primeras obras: *París que duerme* (un grupo de originales deambula por la capital sumida en el sueño por un sabio extravagante, 1923) y *Entreacto* (un esbozo totalmente disparatado, donde se puede ver una parodia del dadaísmo, 1924), son pequeñas obras maestras de gracia y picardía, mientras que *El viaje imaginario* es un homenaje directo a Méliès. Con *Un sombrero de paja de Italia* (1927) y *Los dos tímidos* (1928), Clair descubre a Labiche y a una de las fuentes esenciales de su inspiración futura. *Bajo los techos de París* (1930)

concreta en forma ya magistral la inimitable "manera" de su autor y la ternura burlona de su poesía parisiense entre la gente común de los arrabales.

*El millón* sigue siendo hasta hoy un éxito inigualado; es la apoteosis de la persecución-ballet y en esa historia de un buen muchacho que se lanza a la caza de un billete de lotería premiado, que ha desaparecido, los *gags* se suceden con ritmo acelerado en una atmósfera de alegría desbordante y creciente; no hemos olvidado trozos de antología como el dúo de amor cantado por los dos actores que se detestan, y que los enamorados escuchan detrás del decorado; o la batalla por el saco, transformada por los silbatos (audaz innovación sonora) en un match de rugby. 1931 marca la cúspide de la carrera de Clair: en el mismo año *Para nosotros la libertad* inicia una nueva corriente, que dará a su obra venidera un tono sensiblemente diferente.

## 1931: LA OPERA DE CUATRO CENTAVOS



Si Pabst figura por tercera vez en esta selección es porque se trata de un "visualista" extraordinario, uno de los cineastas que mejor han sabido conferir una presencia sensible, ver en forma sensorial al universo plástico creado por su cámara. Incontestablemente, desde *La calle sin alegría* a *La ópera de cuatro centavos*. Pabst fue tocado por el genio, antes de hundirse poco a

poco en la mediocridad. Después de *Tres páginas de un diario* y del extraordinario *Cuatro de infantería* a cuyos méritos excepcionales ya me he referido, Pabst produce *La tragedia de la mina* (1931), sobrio y conmovedor mensaje de fraternidad entre mineros franceses y alemanes; estos últimos acuden a socorrer a los primeros a través de la reja fronteriza, que es derribada simbólicamente en el fondo de la mina. *La ópera de cuatro centavos*, última joya de la obra de Pabst, es un film magnífico donde el realizador ha sabido crear una de esas atmósferas insólitas y truculentas de las que tiene el secreto, ayudado por la espléndida fotografía de Fritz-Arno Wagner y los bellos decorados de André Andréiev. Pero el éxito y la importancia de la obra se deben, evidentemente, antes que nada, a su tema y su concepción. El argumento adapta una obra teatral del gran dramaturgo marxista Bertold Brecht, inspirada en una antigua obra inglesa del siglo

XVIII; y las admirables canciones de Brecht (para la letra) y de Kurt Weill (para la música) dan al film ese tono inimitable que le confiere su forma y su originalidad. Por cierto que Brecht desaprobó el film, que encontró demasiado ligero y demasiado simplista, pero, sin embargo, no deja por ello de ser una de esas raras obras que llegaron en aquella época a un vasto público, al mismo tiempo que conservaba lo esencial de su mensaje revolucionario, a través de esa rocambolesca historia de bandidos que utilizan el ejército de los mendigos para asegurarse el poder, convirtiéndose en directores de banco. Este film alemán, como muchos otros, adquirió una nueva significación con la llegada de los nazis al poder. Inquieto por sus opiniones políticas y sociales, Pabst abandona su país y se dirige a Francia y después a Hollywood (regresará a Alemania en 1940), pero no volverá a encontrar nunca más el secreto de sus obras de arte de antaño.

## 1931: EL CAMINO HACIA LA VIDA



La aparición del cine hablado es acompañada en la Unión Soviética, como en otras partes, por las tomas de posición estética sobre la orientación que tomará el séptimo arte, dotado de un nuevo y poderoso medio de expresión: el problema es tanto más crucial en ese país, porque el cine mudo ha alcanzado allí un alto nivel de calidad. En

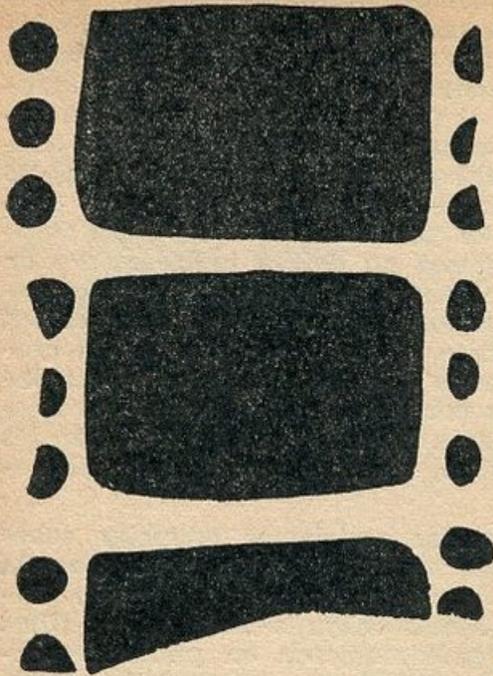
un célebre manifiesto publicado en 1928, Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov expresan su temor de que el sonido no sea empleado más que como complemento realista de la imagen y preconizan su utilización en contrapunto: es el principio del contrapunto orquestal, del que más tarde veremos como lo aplicaron ellos.

Sin embargo, *El camino hacia la vida* de Nikolai Ekk, primer film hablado soviético, revela en su conjunto una concepción del sonido que sólo obedece de muy lejos a los principios del mencionado manifiesto. Sin duda, el realismo casi documental del tema no permitía muchas búsquedas esotéricas. Se trata, en efecto, del dramático problema de los niños abandonados que al final de la guerra civil vivían por millares en la miseria y sólo subsistían mediante el robo; en 1923 el gobierno decidió tomarlos a su cargo y reeducarlos por cuenta del Estado. El protagonista del film, encarnado por el excelente actor Nikolai Batalov, no es otro

que el célebre pedagogo Makarenko, promotor de métodos activos en materia de educación infantil.

El film es un notable documento humano y es imposible olvidar los patéticos rostros de niños que muestra la película; es también una realización cinematográfica muy hermosa, en la que la calidad excepcional de la materia visual se duplica por una utilización inteligente del sonido, que tanto sustituye a la imagen en vigorosas elipses como se combina con la misma para decuplicar la eficacia.

Nikolai Ekk será, desgraciadamente, el creador de un solo film. Uno titulado *Solovej-Solovunska* (t. I. Ruiseñor, pequeño ruiseñor, 1936) no tiene otro interés que el de ser el primer film soviético en colores. El éxito excepcional de *El camino hacia la vida* prueba, en todo caso, que en la U. R. S. S. como en otras partes, desde los albores del cine parlante, los cineastas han sabido asimilar perfectamente el aporte específico de los medios sonoros.



**WILFRIED BERGHAHN**

# LA INTERNACIONALIDAD DEL CINE

Tanto los comerciantes del arte cinematográfico como sus legítimos creadores suelen suscribir gustosamente la siguiente frase, especie de credo incommovible: "El cine es internacional". Lo que fue para la literatura un descubrimiento tardío y una madurez conquistada recién en el siglo XIX, la certeza de que toda literatura nacional es sólo parte de la literatura universal, fue una evidencia para el cine desde el momento mismo de su nacimiento. Sólo que el origen de esa evidencia no ha de buscarse en el descubrimiento de nuevos mundos lingüísticos y expresivos, como en el caso de la literatura, con la consiguiente ampliación de la propia conciencia a través de tradiciones culturales ajenas, sino más bien en la cómoda convicción de poder prescindir de todo esfuerzo idiomático ya que las imágenes son, al fin y al cabo, universalmente comprensibles. El cine nació mudo y mudo siguió siendo para la mayoría de sus consumidores, a quienes se presenta en un lenguaje que conocen pero que no necesariamente entienden. En Alemania, además, donde se doblan la mayoría de los films, desaparece junto con el idioma original el principal indicio de su procedencia foránea, ese indicio que frente a una obra literaria extranjera suele impedirnos la comprensión inmediata, amortiguando al mismo tiempo la tendencia demasiado cómoda de reducir lo nuevo a los términos de lo ya conocido. El arte del cine se presenta al observador como una competencia ideal de toda la producción fílmica surgida en cualquier parte del mundo y despojada ya de aquellas condiciones intrínsecas que dependen justamente de su nacionalidad. Hoy, las salas cinematográficas son un museo casi perfecto del séptimo arte, en las que todos los films se dan a un público que les aplica exactamente la misma actitud valorativa. Antonioni junto a Buñuel, Godard junto a Bergman, Kurosawa junto a Chujrai, todos hablando un mismo lenguaje.

Ni siquiera los festivales suelen alcanzar esa absoluta integración supranacional, aunque justamente allí el credo de la internacionalidad del arte cinematográfico ha sido erigido a la categoría de institución.

Ese fenómeno tiene consecuencias imprevisibles para el cine y la crítica, consecuencias —digámoslo ya, para evitar malentendidos— cuya interpretación no es forzosamente negativa. Por lo pronto, estamos frente a un hecho inevitable. Tratar de cambiar ese estado de cosas significaría defender la restricción de importaciones fílmicas extranjeras en aras de la autarquía cultural, despropósito enorme en un país carente de gran cinematografía propia. O bien significaría asumir una posición esotérica que aconseje el aprendizaje del italiano, francés, japonés o ruso, antes de ir a ver alguna película de esas nacionalidades. No es eso lo que se quiere decir.

Un análisis de la lamentable situación en que se encuentra hoy la producción alemana puede servirnos de punto de partida, ya que la competencia ideal de films extranjeros en nuestras pantallas es sólo posible porque el cine alemán no existe. De tener una producción nacional cuyo estudio y discusión nos resultaran absorbentes, las importaciones adquirirían inevitablemente una importancia secundaria, aun manteniendo invariable su cantidad. Los films extranjeros serían para nosotros experiencias realmente "foráneas", en el sentido más noble del término. Las interpretaríamos como estímulos, enmiendas o ampliaciones de nuestra experiencia nacional, les atribuiríamos consecuencias negativas, útiles o fascinantes, pero de ningún modo dejaríamos de vivirlas como contribuciones al cuadro total de la cinematografía, en vez de considerarlas su contenido total y único. Así acontece en Italia y Francia, en Japón y Polonia. El espectador culto alemán se encuentra totalmente en la situación descrita por David Riesman como típica con respecto al consumidor de cultura, quien sólo necesita atesorar informaciones. Su rol de contemporáneo culturalmente "interesado" se cumple si su información es amplia, si siempre está "al tanto", si reconoce de continuo, nuevos estímulos y nuevas noticias, si sabe archivarlas y difundirlas sin dejarse aprisionar por ellas, porque ello trabaría la asimilación de nuevas impresiones. Haber visto el último Visconti o el último Truffaut es un deber ineludible que pierde por supuesto su interés no bien un Torre Nilsson o un Ichikawa, más nuevos todavía, los han desplazado. Aquello, entonces, que podría constituir una ventaja envidiable, la posibilidad de abarcar sin restricciones políticas o culturales toda la producción mundial, se nos revela como situación inevitable y nociva. Es cierto que, al menos en teoría, el espectador no pierde la posibilidad de la selección y decisión propias —esa selección tan subrayada por los sicólogos partidarios de los medios de comunicación masivos—, pero lo lamentable es que ese sistema masivo mata en él los estímulos necesarios para esa decisión. Quien se avenga a consumir de continuo fenómenos actuales, deberá tomar forzosamente lo más nuevo por lo más importante. Como consecuencia se forman en la mente del espectador cinematográfico las más extrañas asociaciones. Cuando el último Buñuel, de manera casual y simultánea, aparece en el mercado junto a un nuevo Antonioni y a una "opera prima" de la escuela neoyorquina, constituyen para muchos espectadores durante cierto tiempo la vanguardia del arte cinematográfico, hasta que otra constelación de realizadores, igualmente heterogénea e igualmente casual, los desplaza. A nadie parece importarle que las tres obras nada tengan en común, que no sólo se subordinan a problemáticas racionales totalmente distintas sino que pertenecen a tradiciones espirituales completamente ajenas. Ningún crítico literario tomaría tres novelas de, digamos, Louis Aragon, Cesare Pavese y Jerome D. Salinger, traducidas y editadas el mismo año,

como la expresión común de un instante idéntico de la historia de la cultura. En la crítica cinematográfica, ello sucede a diario.

Podría decirse que los films compiten históricamente en una tierra de nadie. No sólo pierden su lenguaje, sino que se les obliga a privarse de las condiciones históricas que originaron su creación.

Tomemos como ejemplo el caso *Viridiana*. Lo primero que debió ocurrírsele a cualquier observador atento es el hecho de que se trata de un film eminentemente español. Claro que la desazón producida por el choque entre virtudes cristianas y solicitudes de la realidad es en sí una temática de vigencia universal, pero la radicalidad con que ese contraste queda expuesto y plasmado es una característica de la dicótoma tradición filosófica española, tal como ha quedado fijada en innumerables documentos literarios con su permanente oposición de inocencia y pecado, abstracción y vida, idea y realidad. Así como Vossler pudo decir de don Quijote que era inimaginable oírle hablar otro idioma que el castellano, también de *Viridiana* podría decirse que su convento sólo puede ser ibérico y su orgullosa ceguera frente al mundo sólo el producto de una educación española. En ese sentido, *Viridiana* no es más que una nueva contribución a una polémica de varios siglos, y como tal debería ser juzgada.

Si sopesamos, en cambio, las condiciones sociales que el film evoca, puede afirmarse que no son privativas de España. La pobreza y la deformación espiritual como resultante del aislamiento feudal se nos presentan asimismo en otras partes del mundo. Podríamos rastrearlas tanto en el sur de Italia como en la India o en la mayoría de los estados latinoamericanos. Pero al vincularse el rodaje del film a un escándalo político en Madrid, casi todas las críticas hicieron hincapié en que Buñuel se había referido —¡específicamente!— a España, más específicamente todavía al régimen de Franco y a su infausta alianza con la iglesia. Buñuel mismo considera absurdo este punto de vista. (“¿Acaso Franco ha creado los mendigos o los latifundistas?”) De hecho, y descartados algunos detalles anecdóticos de menor cuantía como el *rock and roll* del final, la trama del film podría ubicarse cincuenta o cien años antes de la época actual. Es fácil, sin embargo, comprender de donde proviene esa extraña amalgama de opiniones críticas que no vacila en declarar importante lo accidental y casual lo típico. Entendido como contribución a una vieja discusión nacional española, el film hubiera resultado insuficiente para las necesidades sensacionalistas del público centroeuropeo. Pero cuando fue posible puntualizar que la obra atacaba a un régimen odiado, que incluso había provocado las represalias del mismo, se convirtió de inmediato en un producto de la vanguardia cultural y política. Ya no interesaba que la estética de Buñuel proviniera de la década de 20 y que no pudiera ser considerada, en modo alguno, como testimonio de nuevas evoluciones del lenguaje cinematográfico. Ello no disminuye, ciertamente, a Buñuel. Para los cineastas, su significación reside precisamente en esa su falta de adecuación a las modas. Pertenece a la raza de los grandes extemporáneos, comprometidos sólo con su propia evolución. El espectador cinematográfico habituado a las novedades exige sin embargo los potentes estímulos del mercado, y si la obra misma no se los proporciona, deberá buscar incentivos en los fenómenos laterales que acompañaron su gestación.

Algo similar ocurre en el caso de Ingmar Bergman. Antes de que *La fuente de la doncella* despertara el interés de un fiscal, Bergman seguía en Alemania una pálida trayectoria en cine-artes y cineclubes. Difícilmente podría reprochársele al público su falta de interés, porque también Bergman, como Buñuel, es un extemporáneo. Sus problemas religiosos sólo interesan a una minoría de espectadores y su estética —complicada amalgama de naturalismo, simbo-

lismo y expresionismo protestante— proviene de los años que mediaron entre 1890 y 1914. La formulación dramática de sus temas ya data de Strindberg. Bergman retoma todos esos elementos adaptándolos al cine. Ello no es motivo para relegarlo a la categoría de antigualla, porque un Bergman no se ocuparía de una problemática heredada si ésta no conservara su actualidad para él mismo y su país. Sólo que hay motivos para temer que toda esa atención que se le dispensa no deriva precisamente de un interés espiritual-histórico, ni se dirige a los esfuerzos de Bergman por superar ciertos traumas del protestantismo nórdico, sino que se basa en la creencia de haber ganado para el cine a un sólido fabricante de novelas por entregas, que ofrece al mismo tiempo la ventaja de ser considerado, por los árbitros de la estética, como elemento cultural novedoso.

Observaciones parecidas podríamos enunciar sobre nuestra relación con los films de la joven escuela soviética, con los japoneses, con el argentino Torre Nilsson o el hindú Satyajit Ray, cuyos films serán proyectados próximamente en pantallas alemanas. En cada caso cabría subrayar que la simultaneidad de su aparición con las obras de Antonioni o Godard nada tiene que ver con una presunta contemporaneidad creacional.

Quien frente a un film de Chujrai use los mismos cánones críticos que frente a las producciones francesas de la *nouvelle vague* —el ejemplo no es absurdo—, termina por desconocer la importancia cultural y política del director cinematográfico bajo el régimen soviético, ya sea porque cree que el sentimentalismo del director ruso no puede ser índice de un cine progresista, de un cine atento a nuestro tiempo y a sus hombres ya sea porque, sin confesarlo, ve el carácter progresista de ese arte justamente en su indiferencia por la forma (tal la posición de alguno críticos de la pseudo-izquierda francesa) y reconoce tácitamente que considera a los nuevos realizadores franceses como pálidos formalistas, cosa que no puede decirse en voz alta, porque están de moda. No existe un camino *único* para aproximarse a ambos fenómenos. Pero justamente esa premisa, la del camino único, late tras la idea de la internacionalidad del arte cinematográfico. Apenas se reconoce que cualquier film no puede ser comparado con cualquier otro, apenas se acepta que Chujrai pertenece a otra época, a otro mundo, que hace películas para otro público que Godard, tanto los festivales, que ponen a ambos en plano de competencia, como las programaciones comerciales, que exigen del espectador un interés similar para ambos creadores, se convierten en discutibles.

¿Será menester abolir esas instituciones? ¿Es posible abolirlas? ¿No sería más honesto admitir que la necesidad de información rápida puede importar más que la desorientación del público que de ella resulte? Lo expuesto no sería grave si la crítica cumpliera su misión y desglosara la falsa simultaneidad de lo que es intrínsecamente incomparable, analizando a fondo sus premisas históricas y su trasfondo social y psicológico. Muchos extravíos críticos se evitarían si se le informara al público con idéntico entusiasmo tanto sobre las condiciones que originaron un film, como sobre su valor de mercado. Pero mientras esa premisa se cumpla de manera imperfecta; mientras la crítica, en vez de corregir las técnicas comerciales de importadores y distribuidores, las repite y estimula, esa remanida frase de la internacionalidad del cine nos seguirá sonando sospechosa.

N. de la r. — Este artículo aparecido en la revista “Filmkritik”, enero 1963, Munich, nos fue enviado por su autor, nuestro corresponsal en esa ciudad, Wilfried Berghahn. Aunque sus consideraciones están referidas principalmente al cine alemán, casi todas ellas —excepto las obvias diferencias— son aplicables también a la Argentina.

## CINE

### LATINOAMERICANO

## PANORAMA

## ACTUAL DEL CINE CHILENO

por JORGE LEIVA

En comparación con años anteriores 1961 y 1962, fueron años excepcionales en el oscuro y confuso panorama del cine chileno. En octubre de 1961 era posible ver en cines de estreno de Santiago tres películas nacionales, lo cual no ocurría desde hacía mucho tiempo. Excepcionados los cortometrajes publicitarios, algunos de cierto interés, y la reducida producción independiente en formato substandard, la producción cinematográfica chilena en este lapso queda reducida a los siguientes films:

—*Deja que los perros ladren* de Naúm Kramarenco, con argumento adaptado de una obra teatral de éxito y un contenido de crítica social y política dentro de su ambientación en medios burgueses;

—*Recordando* de Edmundo Urrutia, un viaje al pasado que nos remonta a 1910, hecho con el montaje de viejas películas chilenas que su autor pionero del cine y la televisión universitaria, salvó del olvido y la destrucción:

—*Un país llamado Chile* de Boris Hardy, documental en eastmancolor, largo y convencional, presentado en el Festival de Berlín 1961 con escaso éxito;

—*La respuesta* de Leopoldo Castedo, filmación de los trabajos hechos en el lago Ríñihue para evitar la inundación de la ciudad de Valdivia, luego de los terremotos de mayo de 1960, contiene una interesante intención de ir más allá de lo meramente descriptivo; obtuvo un premio en un festival español;

—*El cuerpo y la sangre* de Rafael Sánchez, sacerdote director del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, que con ésta, su primera película se coloca de pronto en un lugar destacado dentro de nuestra cinematografía;

—*Un chileno en España* de José Bohr, un argentino al que debemos muchos bodrios aunque ninguno tan grande. Tanto esta como *Deja que los perros ladren* se contaron entre las películas más taquilleras del año.

La acogida que el público ha dado a estas producciones nacionales, así como el revuelo que causó la filmación de la película francesa *Amanecer* de Jean Gabriel Albicocco, con interpretación de Marie Laforet, Charles Aznavour y Franco Fabrizzi, han llenado el ambiente de rumores de nuevas filmaciones que estarían prontas a iniciarse. Las más cercanas a una efectiva concreción en este año 1963 parecen ser: *El río* basado en una novela de moda, de Gómez Morel, que haría Araucana Films, una productora independiente que hasta ahora sólo ha hecho cortometrajes; *Para subir al cielo* por Claudio Guzmán, destacado director chileno de la televisión norteamericana, para el sello Desiluz, ambientada en Valparaíso y según la novela de Enrique Lafourcade; una nueva coproducción chileno-francesa para la

Franco Film y finalmente tres coproducciones chileno-argentinas: *Hijo de ladrón* por Lautaro Murúa, con Walter Vidarte en el papel protagónico; *La pérgola de las flores*, sobre la comedia musical de Francisco Flores e Isidora Aguirre y *Once-cero-once* por Juan Berend.

Más importante que esto, que después de todo no significa una innovación fundamental en la tradicional línea comercial, es el auge que en estos últimos años está tomando un nuevo tipo de cine: cortometrajes hechos por jóvenes que se acercan por primera vez al cine conquistados por sus posibilidades expresivas. Por el momento estas producciones están situadas en el plano experimental del 16 mm, y alejadas del conocimiento del gran público. Su interés principal radica en la seriedad y solvencia cultural de sus realizadores y en la posibilidad de comprobar prácticamente que son suficientes un mínimo de facilidades para que una generación de jóvenes chilenos se exprese como desea hacerlo con el lenguaje de nuestro tiempo. Esas escasas facilidades se las han brindado dos institutos universitarios de realización cinematográfica: el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile.

### UNIVERSIDAD Y CINE

El Instituto Fílmico puede realizar una película de 16 mm íntegramente en sus estudios, ya que sus instalaciones técnicas son completas. Desde hace algunos años ha dado mucha importancia a la enseñanza de cine en forma de cursos de breve duración, de los cuales casi todos los jóvenes cineastas han sido sus alumnos. La eficiencia técnica alcanzada por esta institución quedó de manifiesto con *El cuerpo y la sangre*, un largometraje argumental en formato normal al que ya nos hemos referido. En 16 mm y dentro de un plan que consulta la filmación en diversos países sudamericanos, el padre Sánchez filmó en Recife, Brasil, una película de 30 minutos de duración que se exhibe en la TV norteamericana. *El bautizo* de René Kocher, *Niños de Caletones* de Alejandro González una película sobre las poblaciones populares de Concepción y otra sobre una operación de cataratas a los ojos, completan la labor fílmica del año que pasó. Habría que agregar, además, los trabajos que para que el cuadro quedase completo. Nacido como núcleo autónomo, en 1961 el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile pasa a formar parte de la estructura universitaria. *Mimbre*, *Imágenes antárticas*, *Trilla* y *Día de organillos* son los títulos que completan un primer ciclo de trabajos prácticos. Todos ellos son obra de Sergio Bravo, director de Cine Experimental y el más positivo valor dentro de la nueva generación, y han sido exhibidas en Argentina en la Primera Semana Universitaria de Cine Documental Internacional en la Universidad del Litoral, en el Cineclub Núcleo y en el ICUBA. Además son conocidas en algunos países de la costa del Pacífico y fueron presentadas al Primer Festival Cinematográfico de Moscú y a la Reseña de Cine Latinoamericano de Santa Margherita de Ligure. Una segunda etapa de trabajo ha conocido las siguientes realizaciones: *Láminas de Almahue* de Sergio Bravo, que aborda el problema de la relación temporal "proporcional" entre el tiempo real (campo chileno en la zona central) y tiempo cinematográfico. Tiene un diploma de honor por su participación en el último Festival de Locarno. *Amerindia* de Enrique Zorrilla y Sergio Bravo, filmada durante una expedición que

abarcó todo el continente americano, es un largometraje en color y 16 mm que fue dado a conocer con éxito en los Estados Unidos. *La Universidad en la Antártica* de Luis Cornejo, *Parkinsonismo y cirugía* de Sergio Bravo, *Las artesanías de Chillán* de Domingo Sierra, *Un viaje en tren* de Enrique Rodríguez, *Arqueología en el norte* de Pedro Chaskel, *La maleta* de Raúl Ruiz y, finalmente, otra película sobre arqueología, de Jorge di Lauro, completan parte de una interesante labor.

Dos realizadores extranjeros trabajaron durante 1962 en Cine Experimental. Edgar Morin, el correalizador, junto a Jean Rouch, de *Crónica de un verano* filmó *La Alameda* un cine-encuesta hecho en la principal avenida santiaguina siguiendo la orientación de este tipo de películas de investigación de la vida real que reciben el nombre de cine-verdad. Además de dar a conocer *Crónica de un verano* dio interesantes conferencias sobre cine francés y los postulados básicos de la escuela que preconiza. Joris Ivens, el gran documentalista holandés, acaparó la atención de los cineastas chilenos durante gran parte del año. Con personal del organismo universitario, exceptuado el cameraman Georges Strouvé, filmó *Valparaíso* documental en formato normal y parte en color, el más ambicioso proyecto cinematográfico emprendido por la Universidad de Chile. Su visita de más de cuatro meses ha sido de inestimable valor para la maduración artística de sus colaboradores chilenos. Paralelamente Cineteca Universitaria realizó un ciclo retrospectivo de la obra de Ivens, que comprendió 16 películas.

### APUNTES PARA UNA HISTORIA

Lo que significa la actividad cinematográfica reseñada no puede ser adecuadamente valorado si no se tiene una visión del todo al cual se integra. Demos una rápida mirada a lo que ha sido el desarrollo del cine chileno.

Tal como sucede con el argentino, brasileño y mejicano, los comienzos del cine chileno hay que situarlos en fecha muy próxima al nacimiento mismo del cine. El francés Eugene Py, venido de la Argentina, filma documentales en los primeros años de este siglo. Otro francés cuenta, en 1910, con laboratorios propios donde produce los suyos. En 1912 hay chilenos haciendo películas de argumento y en 1920 se hace un dibujo animado de 450 metros con 23.400 cartones. Entre 1917 y 1929 se rodaron 78 películas de largometraje y en un solo año, 1925, se filmaron 20. En 1928 *La calle del ensueño* de Jorge Délano, película original y audaz que siguiendo la orientación dada al cine por Méliès intercalaba trozos de cine de animación, obtiene el gran premio en la Exposición Internacional de Cine que se realizó en Sevilla. Cuando el panorama del cine argentino es desalentador, la industria fílmica chilena es una de las más destacadas del continente.

Esta situación se invierte con el advenimiento del sonoro. Luego que *Norte y sur*, la primera película nacional parlante obtiene un gran éxito en 1933, la producción se hace lenta y difícil. Se tuvo que enfrentar a adversarios que tenían una enorme superioridad técnica. Se cede el paso a argentinos y mejicanos. Desde 1933 a 1940 se pueden contabilizar tan sólo 6 películas. La Corporación de Fomento a la Producción, organismo oficial, crea en 1941 los estudios Chile Films, que son para la época modelos en América latina. La producción sube a 35 películas entre los años 1941 a 1946. Son films desarraigados. Repárese en algunos títulos: *Hollywood es así*, *El día*

mante del maharajá. Y hasta hay uno que se ambienta en Londres... con niebla y todo. Dirigidos los estudios por burócratas incompetentes, pronto quedarán paralizados. Con una producción media anual de una a dos películas, llegamos a 1961 que es donde habíamos empezado.

## EL FUTURO Y LA ESPERANZA

Si se le pregunta a un productor nacional las causas por las que no se hace cine comercial en Chile su respuesta es siempre categórica: "Porque existen leyes que impiden que se haga cine". Y explica que la película virgen es considerada como un artículo de lujo cualquiera, aplicándosele impuestos tan prohibitivos que puede estimarse que el 30 % del costo de producción de un film es consumido por ella (contra un 6 ó 7 % que sería lo normal). Si a pesar de todo se hace la película, no se tendrá sala de estreno ya que como la producción nacional es tan esporádica los cines tienen compromisos contraídos con empresas extranjeras que ocupan toda la programación anual y con quienes no conviene enemistarse. Si se consigue un cine para la exhibición al productor sólo le queda el 18 % de la entrada bruta, una vez descontada la ganancia del exhibidor, distribuidor y los impuestos fiscales. Agréguese a esto el hecho de que dicha entrada bruta no puede ser demasiado alta en un país que cuenta con 8 millones de habitantes, de los cuales sólo 4,5 son espectadores potenciales (menos que en Buenos Aires). La Diprocine, asociación de productores, ha preparado un proyecto de "ley de protección al cine chileno", a pedido del gobierno. Al decir de sus autores, lo que se pide no es protección sino que se coloque en igualdad de condiciones a quienes quieren hacer cine con aquéllos que desean desarrollar cualquiera otra profesión. Como a pesar de encontrar tanto el gobierno como el congreso razonable lo que se pide el proyecto duerme casi un año sin ser considerado, Diprocine cree que ello se debe al temor que el cine despierta, ya que se lo sabe un lenguaje poderoso que diría y mostraría cosas que a muchos no les agrada sean dichas y mostradas. Es en las universidades, pues, donde surge un nuevo planteamiento y una nueva esperanza de cine chileno.

# VALPARAISO

UN FILM DE JORIS IVENS

por JOAQUIN OLALLA

Invitado por Cine Experimental de la Universidad de Chile, en marzo 1962 visita el país el eminente realizador holandés Joris Ivens. Su venida obedece fundamentalmente a la necesidad en nuestro medio de un hombre que no sólo realizara un film y diera algunas lecciones de cine sino de un cineasta cuya experiencia y prestigio, reconocidos internacionalmente, lo hiciesen capaz de dar una orientación definitiva a nuestra actividad, una puesta a punto de nuestros sistemas y métodos de trabajo, en suma, de un hombre que se convirtiera en maestro y guía, poniéndonos en ruta hacia una renovada realidad en el panorama del cine de nuestro país. Ivens comprendió cabalmente nuestra necesidad, y dejando de lado invitaciones similares en marzo 1962 realiza una visita de tres semanas a Chile.

Durante este período se sientan las bases de su trabajo futuro mediante un intenso trabajo de mesas redondas. Conoce directamente el trabajo realizado hasta la fecha (cinco años) y se impone de nuestra situación: nuestros méritos y defectos, nuestras necesidades de todo orden. Ivens establece la línea a seguir durante su trabajo. Conoce los films de Sergio Bravo y de otros jóvenes realizadores, y también un antiguo film chileno realizado en 1925 por Pedro Sienna. *El húsar de la muerte*. Ivens reconoce en él los gérmenes vivos de un auténtico cine nacional. "Una tradición —nos decía— que desgraciadamente, por causas que Uds. conocen mejor que yo, no pudo continuarse. En *El húsar de la muerte* están dados los elementos de una auténtica tradición, que es menester continuar". En esta breve estada visita Valparaíso, puerto chileno del que los europeos conocen el nombre rodeado de una aureola de leyenda y fantasía. Pocas horas bastaron a Ivens para captar con increíble exactitud la belleza incomparable de este puerto. Ivens no vacila y su decisión es inmediata. El próximo film que hará será *Valparaíso*.

Parte dejándonos un intenso plan preparativo para este film que como él nos dijo: "No será un film más de Joris Ivens, sino la entrada en madurez del joven Cine Experimental de la Universidad de Chile".

## TRABAJOS PRELIMINARES

Su regreso a Chile en setiembre 1962 marca históricamente el comienzo del nuevo film. Se inician bajo su dirección una serie de seminarios sobre Arte y Técnica Cinematográfica. Este trabajo lo comparte con la primera etapa en la creación del nuevo film, etapa que él mismo denomina Documentación. Para la realización de estos seminarios se contó con varias de sus obras más importantes, que la Cineteca Universitaria había comenzado a reunir desde principios de año a fin de realizar una retrospectiva. De tal manera en estos seminarios

Joris Ivens y el iluminador francés George Strouve durante el rodaje de VALPARAISO.



Ivens utilizó sus propias obras como elemento de ejemplo y análisis. Durante esos días llegan a feliz término las gestiones que se habían realizado ante la productora francesa Argos Films para hacer de este film una coproducción entre dicha compañía y la Universidad de Chile. Este solo hecho encierra en sí mismo un cúmulo de garantías para Cine Experimental (ayuda financiera y distribución mundial) aparte de contar para la filmación con el prestigioso director de fotografía francés George Strouve. La etapa Documentación, comenzada a fines de setiembre, dura tres semanas durante las cuales acompañado de dos asistentes recorre minuciosa y sistemáticamente la ciudad de Valparaíso, imponiéndose de los múltiples aspectos que componen ese puerto. En dos seminarios nos da cuenta de esta etapa, nos explica su método de trabajo: recorre cada uno de los aspectos de la ciudad, (cerros, llano y puerto), entrevista a gente, toma notas sobre el urbanismo, arquitectura, la topografía, las costumbres, la vida. En una palabra, se impone de la realidad específica de dicha ciudad; igualmente, se informa sobre su pasado histórico. Con increíble sentido pedagógico, nos hace ver su proceso de selección: de entre copiosas notas y observaciones deberá extraer la esencial, lo más significativo y válido universalmente; tiene el pie forzado de la longitud del film, veinte minutos, y deberá descartar mucho. "Es menester —nos explica— encontrar una suerte de estructura cinematográfica en que todo aquello que seleccionamos tenga un lugar, directa o indirectamente. Es menester que esa estructura central mantenga lo específico de la ciudad al dejar muchas cosas de lado. Es también —continuaba— el pasado histórico, en que se alternan el saqueo de piratas y corsarios, el bombardeo de los españoles, las epidemias, el terremoto, los temporales que han azotado la ciudad. Está también el pasado esplendoroso de Valparaíso, antes de la apertura del canal de Panamá". Este pasado, según Ivens, influye y pesa en el presente. Es preciso contarle, pero no como una árida lección de historia sobre un puerto lejano. Es necesario hacerlo vivir. Aún no sabíamos que escogería Ivens, cual sería la estructura de su film. Para esta etapa creativa, el maestro se aleja unos días y se concentra su copiosa documentación en un tranquilo lugar de La Reina.

## LA CONCEPCION DEL FILM

Pocos días antes de empezar la filmación conocimos la versión directa, contada de viva voz por el mismo Ivens. Nos maravillamos por su sentido de síntesis, su sentido de lo que es cine, su sentido de lo que es una ciudad. Nos entusiasma su visión de poeta de la realidad y de la vida. Nos exalta y sobrecoge su captación de la realidad más vulgar y trivial y cómo extrae de allí un sentido profundo, casi metafísico. El film *Valparaíso* ha encontrado en su creador una estructura, una línea conductora, que nos toca, asombra y maravilla. Llama profundamente la atención cómo ha podido sintetizar en veinte minutos, todo lo que es Valparaíso (que junto a Ivens redescubrimos), su riqueza humana y vital, incomparables. El esquema de la estructura es tan sencillo como profundo y es fácil sintetizarlo con las propias palabras de Ivens: "Valparaíso es una ciudad vertical y caleidoscópica. Vertical pues todo lo que en una ciudad normal existe en la horizontal aquí está en vertical (las casas unas sobre las otras, en vez de una al lado de la otra); caleidoscópica, pues su particular constitución vertical la hace se-

mejante a una caleidoscopio que conforme lo giramos hallamos una imagen distinta e infinitas posibilidades de variación y configuración desde el punto de vista de la línea, el color y el volumen". La íntima unión de cerros, llano y puerto tienen en el film de Ivens una íntima intercomunicación, basada en las motivaciones más profundas y directas: la vida de los habitantes de una ciudad vertical. La anterior etapa de documentación, las numerosas entrevistas con gente, con los marineros, los pescadores, sus numerosos apuntes, no habían sido vanos. Decantaron en una asombrosa estructura con soluciones retóricas fantásticas, como la misma ciudad. Su pasado lo evoca "el sueño de una sirena", el personaje más frecuente en las manifestaciones plásticas populares de la gente de Valparaíso. Ivens tenía en cuenta todo. Nada quedaba afuera del film, aunque en apariencias sí. El mismo decía: "Muchos dirán ¿por qué no filmó esto o lo otro, por qué no fue aquí o allá?"

Conforme a este esquema, Ivens escribe un guión. No es un guión convencional sino una lista de temas con sus variaciones. Y también aquí nos da las razones: "Sólo utilizo un guión propiamente tal cuando las circunstancias de trabajo, financiamiento u organización lo exigen. En general utilizo esta lista de temas, que es como una carta a mí mismo que me orienta en el trabajo. Si detallo mucho en el papel corro el riesgo de ser demasiado rígido y demasiado frío". De esta lista de temas Ivens pasó a la redacción sucesiva de cuatro versiones de un guión o libro cinematográfico usual, compuesto por tres centenas de números, a fin de poder, por razones pedagógicas hacia nosotros, seguir el desarrollo habitual de desglose, estableciendo las necesidades de orden organizativo; y también, basándose en él, establecer el rendimiento del trabajo diario.

## FILMACION BAJO LA DIRECCION DE JORIS IVENS

A principios de noviembre se traslada a Valparaíso el equipo de filmación, compuesto por gente de Cine Experimental y el operador francés George Strouve. Si antes Ivens nos maravilló por su exacta conciencia de los problemas del lenguaje cinematográfico, ahora nos sorprende por su método de trabajo en el terreno. Nos hace ver y sentir las necesidades y problemas al abordar cada aspecto de la concepción del film. Y su condición de maestro se hace presente desde el primer día de filmación. Tiene un equipo al que no conoce en la práctica y un operador del que sólo conoce algunos trabajos. "Es preciso, él mismo dice, una etapa de ensamblamiento del equipo, de acostumbramiento a mi manera de trabajar". La primera semana toma este carácter. Su rigor metódico es increíble. Su organización tanto en lo material como en lo creativo es admirable. Y con su ejemplo —la mejor tribuna— nos hace comprender como nunca lo que quiere decir verdaderamente un trabajo de equipo: la tolerancia mutua, la superación de cuestiones personales, la manera exacta de aportar sugerencias. En suma, nos hace partícipes de las profundas inquietudes de su temperamento de auténtico artista. Desde el primer día hasta el último exige el riguroso ordenamiento del trabajo. Cada secuencia que se aborda viene precedida de una organización previa exhaustiva. Nos hacía sentir claramente lo que él como autor deseaba de ella, de su sentido en la estructura de film. Estábamos obligados a tener presente el film completo en nuestra imaginación, de tal manera que la sugerencias fueran aceptables. De otro modo hubieran resul-

tado desviadas, fuera de lugar, o desvirtuadas en la intención. El, con su ejemplo, nos transmitía este sentido al exponer claramente sus deseos. Y ello pese a la dificultad del idioma; Ivens no hablaba español.

Aprendíamos de él, día a día, lo que es el cine, lo que significan sus recursos cuando se aborda una creación. Y allí, lo que en un artesano cualquiera hubiera sido un efectismo (la utilización de una técnica particular) para Ivens no era más que un medio, un instrumento para obtener una metáfora significativa y rica unida a la estructura general. Muchas veces nos hacía alejarnos de la cámara, dejarla sola, a fin de llamar la atención lo menos posible para captar una actitud espontánea. Y ello no era un simple recurso retórico, sino que nacía de su estructura: la vida de los habitantes de una ciudad vertical. Las actitudes de ese tipo las imponía en el trabajo cotidiano. Nos suena en los oídos una de sus frases-órdenes más frecuentes cuando filmábamos en lugares concurridos: "Dejen circular a la gente, dejen circular la vida".

Cada una de sus órdenes era una lección: "Desde el momento —explicaba— en que ustedes hacen una indicación a una persona, "no mirar la cámara" por ejemplo, ya están actuando sobre esa personalidad. Cuando hagan esa u otra indicación (pase rápida o más lentamente, mire aquí o allá) háganla teniendo presente lo que ello resultará en el film".

Y así el infatigable hombre de cine que es Joris Ivens nos lleva —seguros de lo que éramos capaces de rendir— a la aventura filmica más fascinante: la filmación *in vivo* de la auténtica vida nocturna del puerto, plagada de hampones, prostitutas, marineros de todas nacionalidades, contrabandistas, etcétera... Y debemos confesar que en no pocos momentos su seguridad en el oficio, su integralidad de documentalista, eran nuestro aliciente contra las dificultades que un trabajo así implica. El caleidoscopio filmico de Valparaíso, día a día se materializaba en centenares y miles de metros impresionados.

Ivens es un hombre infatigable; los momentos de descanso, la hora de comida, las esperas, eran momentos que él se encargaba de matizar, contándonos sobre su intensa vida de cineasta. Nos habla de Holanda, de la tradición plástica de su país, de esa tradición plástica que existe en él y que lo empujó hacia el cine. Nos habla de sus otros films. Nos explica como logró ciertos efectos, los recursos que empleó, la manera de trabajar.

Y junto a su creador vimos crecer el caleidoscopio. Desde las escaleras (abundantísimas en Valparaíso) que reemplazan a las calles no pocas veces, a los marineros en el puerto, los pescadores, las faenas de los pesqueros, una rapsodia de ascensores, pasamos a un minúsculo circo enclavado en la cima de un cerro, un bar, un baile en el club social del cerro, un lúgubre entierro; a una acuciosa investigación del pasado glorioso en los edificios rococó, y a los vestigios de todo orden de la gloria económica de otros tiempos; al lirismo de una boda, filmada en color lo mismo que una fiesta de volantes (barriletes) —festividad popular chilena en que participan grandes y chicos, hombres y mujeres— a la utilización del color, pictóricamente concebida, para valorar el colorido de las casas y los cerros. Al caleidoscopio se acoplan más y más metros que no excluyen una "junta de vecinos" (asamblea de todos los vecinos de un sector, que discute y lucha por los problemas comunes más urgentes) y nos admira la interesante solución de Ivens para pasar del blanco y negro al color.

Junto a la filmación, preparada y orga-

nizada, se trabaja dentro de otra modalidad que Ivens llamaba "reportaje": esto no es otra cosa que el captar rápidamente alguna escena que el azar nos proponía. Recorrer los cerros, con la cámara en mano, listos para cuando la rica realidad de Valparaíso se manifestara en algo insólito. Así captamos aquello que Ivens utilizaba para matizar su idea básica del film: "una ciudad insólita en que lo normal está junto a la anormal, lo bello junto a lo feo, lo vulgar junto a lo extraordinario". El gran tema central: la vida de los habitantes de una ciudad vertical y caleidoscópica, se materializa. Ivens se aleja de nosotros a fines de enero 1963. En París realizará el montaje y la sonorización. Se harán seguramente dos versiones: una internacional, para la distribución mundial, de veinte minutos de duración; otra chilena, para la Universidad, de 40 minutos.

## CONCLUSIONES

"No quiero que éste sea un film más de Joris Ivens —expresó muchas veces— sino la entrada en madurez del joven Cine Experimental de la Universidad de Chile. Quiero que este film sea el medio por el cual cumpla la misión de afianzar la ruta a los jóvenes cineastas de Chile en el encuentro de una expresión cinematográfica nacional". Palabras éstas de Ivens cuya repercusión la encontramos en cada detalle de su trabajo, en cada conversación con cada uno de nosotros, en su admirable espíritu de maestro.

Ivens cumplió con la promesa que nos hizo la primera vez que lo vimos: nos legó lo más profundo, lo más íntimo de su monólogo de artista enfrentado a una difícil creación. Lo hizo sin vacilación, con una pureza y sencillez cristalinas, dejándonos a nosotros lo mejor que el arte del cine pudiera habernos dejado. Y si en sus films anteriores, nos había sorprendido y admirado su humanismo sin límites, su profundo respeto y admiración por el hombre y su obra, su protesta violenta y pura ante los agudos problemas de la humanidad, Ivens como hombre, como realizador y como técnico, ante una tarea material, no contradice esa visión expresada líricamente en sus films. Ivens en acción es la práctica viva y pura, sencilla y gloriosa, del mensaje humano y estético de las imágenes de sus films anteriores.

No es fácil sintetizar su aporte, en la medida en que cada uno de sus colaboradores enriqueció su propio acervo personal de experiencia cinematográfica y humana, su saber del oficio y arte de las imágenes. Para Cine Experimental de la Universidad de Chile, como organismo, significó su entrada en la madurez:

—el primer trabajo de producción semindustrial, realizado en coproducción, con un nivel técnico de primer orden, asegurado en parte por el operador Strouve y por el laboratorio y sonido franceses;

—una película firmada por uno de los más grandes creadores del cine documental, en la medida que ella orientó nuestra actividad y puso a punto métodos y sistemas de trabajo;

—el ejemplo de Ivens creador: su profundo amor al cine como arte y como oficio, su amor al trabajo, su respeto al trabajo de los demás; su entereza humana para enfrentar las dificultades de todo orden que se presentaron durante el trabajo, su valor para luchar contra ellas y superarlas por encima del abatimiento o la desilusión que a veces nos sobrecogían.

La historia del cine chileno tiene ahora un capítulo importante, un film de Joris Ivens; el ejemplo del maestro nos hace responsables —colectiva e individualmente— por los capítulos que vendrán.



Un muñeco de papel articulado que se utiliza en los estudios de dibujos animados con sorprendentes resultados.

PRIMERA COPIA DE GRAN BRITO (LIBRO DE ESCRITORES SOVIETICOS) "EL CONCHITO BLANCO" (1964-65)

## CINES

## EXOTICOS

## CHINA

por RICARDO M. SETARO

En julio 1960 se hizo la primera presentación en un festival cinematográfico internacional de una película china de largo metraje, al exhibirse en Karlovy Vary *El compositor Nie Ehr*, con la que la República Popular China se adjudicó el premio a la película biográfica, género no muy abundante en dicha muestra. En *El compositor Nie Ehr* llamó la atención el ritmo y su ceñida exposición temática, aunque el conjunto adoleciera de un evidente propósito didáctico al servicio de la transformación social de la nación de origen.

Chen Chium-li, el realizador de *Nie Ehr*, ha traspuesto ya los 50 años y lleva unos treinta en la realización fílmica. Hecho en los estudios de Shanghai, refleja en su obra los contrastes que muestra en su estructura el estudio Tienma. Junto a las viejas galerías "de cuyos alrededores había que expulsar a los gorriones, para que el sonido no fuera registrado en el interior", se levantan ahora otros sets bajo cuyo cemento aún húmedo reluce el instrumental más perfecto de la moderna técnica cinematográfica.

No lejos de allí hay una vieja casona, de indudable arquitectura occidental, en cuyo interior hormiguean 331 realizadores del Estudio Cinematográfico de Dibujos Animados de Shanghai bajo la dirección inspiradora de los tres hermanos Wan. Los tres, de más de 60 años de edad, comenzaron su labor antes de 1930, en una inhóspita habitación de inquilinato. En ella realizaron los primeros esfuerzos infructuosos por canalizar por las sendas comerciales el

producto de su ingenio creador. Hoy los tres pioneros de aquel peupérrimo comienzo, con artesanal y dispar instrumental, se han colocado a la cabeza de la animación, realizando películas 1) de dibujos animados; 2) de muñecos; 3) de papeles recortados; 4) de pajarietas de papel.

El contraste mayor lo dan sin duda los hombres y el instrumental del Estudio Cinematográfico de Pekín, situado en un extenso fundo de los alrededores de la capital. Acabamos de ver allí, sentados junto a una amplia mesa ratona, a un obeso cincuentón de rostro apoplético e indumentaria recamada en oro y a una hermosa adolescente, cohibida y apabullada por velos nupciales, rasos y encajes, cuyos adorables ojos rasgados y oblicuos ilustraban con lágrimas de glicerina la desdicha de un matrimonio de conveniencia. La claqueta marcaba la escena final del film *Alarjan* y nosotros poníamos fin a la minuciosa inspección de los estudios, estrechando la firme mano del realizador de la película, Li En-chie.

Habíamos recorrido hectáreas cubiertas de galerías, laboratorios, depósitos, vestuarios, microcines, pasillos infinitos perforados por una infinidad de puertas (como en una secuencia al gusto de Lubitch), tras las cuales surgían magníficos camarines, solitarios rincones de montaje, máquinas de revelación atendidas por robots, grabadores de sonido con más de una decena de canales de selección y altísimas plataformas y pasarelas de sólido acero, a prueba de los más imprevisibles accidentes. Habíamos visto centenares de reflectores, arcos voltaicos, *dinkies* y demás soles de la constelación cinematográfica, capaces de producir desde el efecto de "oscura noche de boca de lobo", hasta la enceguedora explosión nuclear. Y todo esto a control remoto y hasta en base a órdenes previamente impartidas a la mesa de controles mediante dictados con registro en cintas magnéticas.

Tuvimos como guías pacientes a los señores Wang Yang, subdirector del estudio, y Lo Chin-yu, ingeniero en jefe del mismo, y traspusimos la barrera del idioma con ayuda del infatigable Chang Yung-yi, intérprete, y la orientación profesional de la señora Su Li-yin, encargada de la sección latinoamericana de China Film. Con ellos encaramos la prueba de fuego de la "mesa redonda" en que, ya fuera en los estudios de Pekín, ya en los estudios de largo metraje Tienma o Jaiyen, de Shanghai, o entre los tableros de dibujos bajo la batuta de Wan Lan-ming, tratamos de descifrar el futuro probable de una cinematografía que ya ha extendido sus gabinetes de trabajo por todo un continente. Su importancia radica en el hecho de que para fecha no muy lejana se propone producir un centenar de películas de largo metraje por año, para una población propia de 650.000.000 de habitantes que, ya en 1961, adquirió 4.200 millones de entradas en las taquillas de las salas cinematográficas de China.

Wu Wei, directora del estudio Jaiyen, y Li Dse-wu, jefe de producción del mismo, nos proporcionan, junto con el inevitable té verde y los deliciosos caramelos de frutas, la base inicial de nuestra información de conjunto: desde 1952 los estudios cinematográficos son empresas autónomas del Estado que, siguiendo la orientación política y social del mismo Estado, tratan de cumplir con la consigna de "que cien flores florezcan y que cien escuelas compitan al mismo tiempo", o sea que dentro de aquel lineamiento general se estimule la producción de películas con absoluta

libertad temática, formal y estilística. La temática afluye por innumerables procedencias. Los argumentos los proponen los directores o los escriben ellos mismos; o los escriben otros y se los proponen a aquéllos; son elegidos de entre las obras literarias, o provienen de obras teatrales; llegan en forma de esbozos de aficionados o tienen su cuna en leyendas, etc.

El argumento del film *La guerra del opio* (Lin Dse-shui), fue sugerido por un maestro de historia, que terminó escribiendo el guión en colaboración con el director de la película, Chen Chiung-li. Este ya había dirigido *El compositor Nie Ehr*, obra que refleja la vida combativa de un músico admirado por el pueblo chino, por lo que propuso la realización del film.

"El sentido de la responsabilidad de un ciudadano y de un artista —nos dice Chen Chiung-li— son idénticos, pero el gusto de un artista es distinto al de otro. Por ejemplo: yo quería filmar *Nie Ehr*, cuyo argumento fue escrito por Yu-lin, íntimo amigo del compositor, porque éramos de la misma época y yo admiraba su combatividad en la lucha por la liberación nacional. En *La guerra del opio* se trataba de un personaje histórico, del pasado, Lin Dse-shui, héroe de aquella cruenta guerra contra el imperio británico. Pero la lucha que libró Lin Dse-shui tiene muchos aspectos en común con la de mi contemporáneo Nie Ehr. Esos aspectos en común coinciden con mi sentir personal, tienen el común denominador que inspira mi sensibilidad de ciudadano y de artista".

Otro director interviene. Se trata de Shu Tao. Cree él que el teatro moderno orienta, al igual que la cinematografía que se realiza en otras partes del mundo, al realizador chino, en la búsqueda de la forma nacional de expresión.

"Hemos aprendido mucho —afirma Shu Tao— de las películas argentinas y del teatro moderno de vuestro país."

Pensamos que sin duda están haciendo referencia a *Las aguas bajan turbias* y a la representación de la pieza de Agustín Cuzzani *El centroforward murió al amanecer*, en el teatro moderno de Pekín, a la que habrá de seguir ahora la exhibición del film basado en la misma obra. A juicio de Shu Tao, lo fundamental para el creador es una clara concepción de su propósito. "Como trabajador —agrega— dedico mis esfuerzos a la creación artística y literaria. Mi objetivo debe ser claro y sólo lo es cuando la vida misma me excita y me lleva a reflejarla, recreándola para la pantalla". Sostiene por ello que, excitado por la transformación que se opera en la sociedad en que vive, no tiene sin embargo el propósito de filmar una película que refleje esa transformación —lo que sería documentalismo— sino que para encauzar aquella excitación va en busca de la gente que realiza la transformación, los obreros, los soldados, los simples labriegos, y de esa realidad múltiple y a la vez una, surge el tema que habrá de plasmar en el celuloide. "Pero las formas de expresión son muy distintas —agrega—. Dependen del gusto personal del artista, de su estilo particular, de sus costumbres..."

A la actriz Chang Rui-fang le fue encomendado el papel femenino principal de *El compositor Nie Ehr*. Y esta valiosa intérprete nos aclara, al comentar el hecho, la forma de trabajo en equipo a que se ajusta el cine chino.

"Tomé el papel —nos dice— por considerar que mi interpretación iba a ser auténtica. Mi vida tenía mucho de común con la vida del personaje diseñado

por el autor del guión. Inicialmente el director Chen Chiung-li no había pensado en mí para representar a la muchacha, pero yo pedí que se me adjudicara el trabajo, discutí las razones y Chen terminó por convencerse y aceptó. La figura de la muchacha me atraía tanto que el interpretar su vida lo sentí como si fuera el comienzo de mi felicidad."

Le preguntamos cual había sido su reacción profesional en casos de situaciones inversas. "No acepté los papeles. Jamás podría interpretar a un personaje que no me interesa, que no lo siento."

Este aspecto de la organización del trabajo en los equipos de filmación nos llevó a solicitar una clarificación sobre su funcionamiento. "Los grupos de producción de nuestro estudio —nos informó Wu Wei, directora adjunta del Jaiyen, de Shanghai— están formados por unos treinta miembros, que representan a todas las ramas del trabajo: dirección, escenografía, fotografía, producción, vestuario, etc. El director es el eje del equipo y él recibe las sugerencias, elige el guión y termina seleccionando a los principales intérpretes. Una vez discutido el tema y aprobado en su forma definitiva, los integrantes del equipo —cada uno en su esfera de acción— deben ir a las fuentes a documentarse, ya sea a los lugares donde transcurre la acción, ya sea a inquirir y hasta a convivir con los personajes que en la realidad inspiraron el tema. Una vez hecho esto, se prepara el libro de filmación."

En el Estudio Cinematográfico de Pekín las formas de organización se ajustan a las condiciones de un centro de producción mayor, de modernísima construcción. Los planes apuntan a 24 películas por año, aunque la insistencia en el mejoramiento de calidad las reducirán para el futuro inmediato a 20 en total.

Wang Yang, subdirector del estudio, y Lo Chin-yu, ingeniero en jefe, nos informan que los equipos de trabajo son 4, organizados sobre la base de afinidad conceptual y estilística de sus integrantes. Forman parte de cada grupo 3 ó 4 directores, fotógrafos, sonidistas, escenógrafos, etc. Tales grupos elaboran planes trienales de producción, previa consulta a la dirección del estudio, a los escritores, guionistas y conjuntos teatrales, ya se trate de conjuntos de teatro clásico o moderno. Se equilibra así la temática en relación con las necesidades sociales, las exigencias del público y la disponibilidad de elementos humanos y de medios.

"El problema de los temas —subraya Wang— es el mismo que en todas partes del mundo. Y en cuanto a su calidad, aún no lo hemos resuelto. Por eso, en este momento y en ese aspecto, estamos elaborando planes para 7 años. En el método de producción hemos introducido un cambio. Antes el libro de filmación era parte del trabajo de preparación de la filmación propiamente dicha. Ahora hacemos primero el guión de montaje y luego encaramos la organización del rodaje. Esto nos parece más ajustado a la ley de la creación artística"...

Recorriendo los estudios, habíamos visto decorados de películas en producción. Películas ya terminadas nos fueron mostradas en los microcines o las habíamos visto en las exhibiciones paralelas de los festivales internacionales y hasta en las pantallas de las moviolas de los compaginadores. En Montevideo tuvimos noticias de otras en una lúgida Semana del Cine Chino y en Buenos Aires asistimos a la exhibición de algún documental con la Opera China y los

increíbles acróbatas y malabaristas del Circo Chino. *La guerra del opio*, *La carta con plumas*, *El primer batallón femenino*, *El compositor Nie Ehr*, son algunos de los numerosos títulos. Mas no nos quedó la impresión de haber visto "cine chino", sino más bien películas con actores chinos, temas que se desarrollaban en Nankin, en Fukien o en la kafkiana gran muralla, pero que lo mismo podían haber "ocurrido" en el cañón del Colorado, en la estepa siberiana o en la pampa

"La forma, en vuestro cine —les decimos a los cineastas del estudio de Pekín— es la forma clásica de una expresión fílmica que ha dado paso a otras, que en Italia se llamó neorealismo, que en Francia es apellidada "nueva ola", que en Moscú ha producido *La casa en que vivo* o *Nueve días de un año* y que en el Japón dio nacimiento a realizaciones de la categoría de *La isla desnuda*"...

—Para nosotros, los chinos, el cine es una cosa extranjera y sólo tiene en China una historia de 50 a 60 años... —responde Wang Yang.

—¿No inventaron ustedes las "sombras chinescas"?

Wang Yang sonríe. Debe pensar que también los *spaghetti* les son atribuidos y que de todo esto tuvo la culpa Marco Polo, proveedor de maravillas para los gondoleros de Venecia.

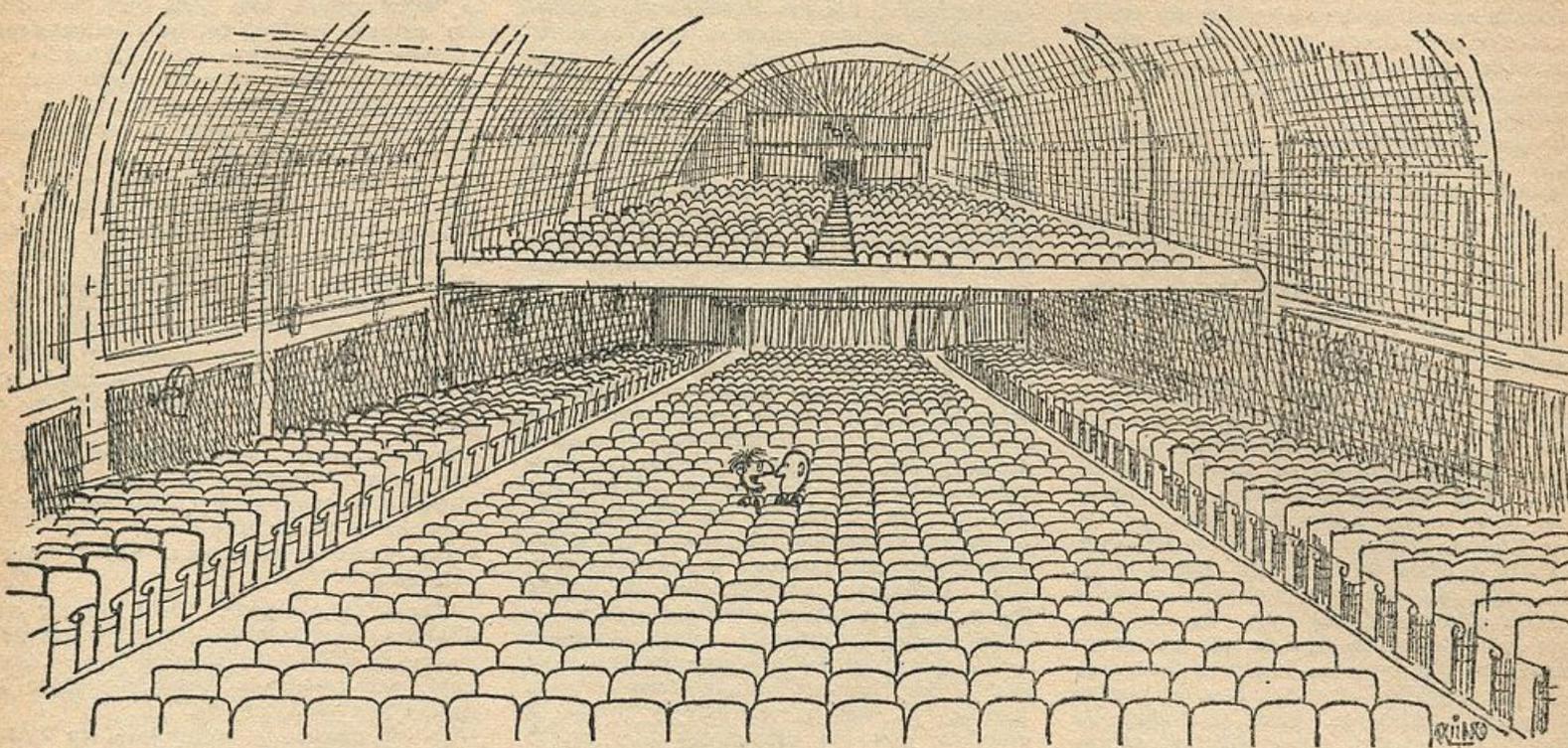
—En el pasado —responde— no hemos prestado bastante atención a la necesidad de renovar el lenguaje fílmico. Crear formas nuevas de expresión debe ser motivo de estímulo, pero no por mero sometimiento al formalismo. La forma debe estar en función del contenido y rechazamos toda forma que no corresponda a lo que somos nosotros mismos.

—Parecería, sin embargo —insistimos—, que el hecho que acaba de señalar, de que el cine tiene muy breve historia en China, lo colocara en el casillero de un cine caduco en otras latitudes. Adolece, salvo excepciones, de lentitud descriptiva, carece de unidad rítmica. Además, no tiene fisonomía propia. Por otra parte la historia del cine, en general, en su forma actual, no tiene mucho más de esos 60 años...

—El gran desarrollo de nuestro cine comenzó hace pocos años, cuando se lo puso al alcance del pueblo, de la gran masa de población. Ahora el cine en nuestro país es el entretenimiento de cientos de millones de personas... Recordamos en ese momento y lo hacemos notar, que algunas películas chinas traen una narración acompañando las escenas de acción sin diálogo y que tales narraciones son por lo general obvias, innecesarias, ya que explican al espectador lo que éste ve en la imagen. "¿No será —decimos— que la llegada al espectáculo cinematográfico de millones de nuevos espectadores ignorantes de la gramática fílmica, incapaces de comprender de inmediato las mil convenciones visuales que constituyen el actual lenguaje fílmico, traba a los realizadores chinos y los apegan a formas ya superadas y a estilos ajenos?"

—Creemos que sí. Creemos también —agrega— que debemos encontrar una forma nacional, para ser comprendidos no solamente por nuestros propios millones de nuevos espectadores, sino por millones de espectadores de otras partes del mundo. Nos estamos esforzando por crear un cine nacional chino, aprendiendo más de lo nuestro nacional y tradicional. Creemos que una película más nacional será también una película internacional. El camino para lograr

(Sigue en la pág. 62)



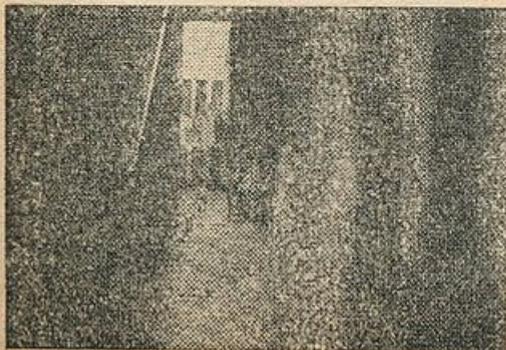
—Lo que más me entusiasma de este director es cómo logra crear el clima de soledad.



Inglaterra: el Estado auspicia un film oficial sobre el problema de la vivienda (HOUSING PROBLEMS de Edgar Anstey).

## ACERCA DE UNA PROHIBICION

Argentina: el gobierno prohíbe y secuestra un film universitario (ergo oficial) sobre el problema de la vivienda (LOS CUARENTA CUARTOS de Juan F. Oliva).



“Señor ministro de Educación y Justicia de la Nación, Dr. José Mariano Astigueta:

Cumplo con el deber de dirigirme al señor ministro para referirme a una decisión emanada del Poder Ejecutivo nacional, vinculada con la prohibición de la exhibición y secuestro de los negativos del film documental *Los cuarenta cuartos*, dirigido y producido por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.

El mencionado film, que constituye un trabajo práctico y tesis final elaborado por un grupo de egresados del Departamento de Promoción Profesional del año 1962, en cumplimiento del plan de estudios del citado establecimiento educacional, fue remitido dicho año a la Dirección Nacional de Cultura, a los fines de su exhibición en la Muestra Anual de Cortometraje organizada por este último organismo.

Posteriormente, y ante una reclamación formulada por la dirección del Instituto de Cinematografía, se informó que el film se hallaba retenido, para ser objeto de su calificación moral, en el Instituto Nacional de Cinematografía, y finalmente, con fecha 27 de febrero p.pdo., se recibió de este último la copia del decr. 791, dictado por el Poder Ejecutivo el 30 de enero del año en curso, declarando comprendida a dicha película en el art. 2 del similar 4.965/59, que reprime las actividades insurreccionales y disolventes, poniendo freno a episodios de violencia y terrorismo, y extendiendo su prohibición “a los diarios, periódicos, revistas y demás publicaciones que ostensible u ocultamente actúen como órgano de difusión de las actividades de propaganda comunista o que de cualquier manera la apoyen o estimulen”.

Ignoro, señor ministro, los argumentos esgrimidos por los funcionarios asesores del Instituto Nacional de Cinematografía

para considerar comprendido en el decreto precitado a un film documental elaborado con la seriedad y prestigio moral de un organismo universitario, que sólo tuvo como elevada mira contribuir, en la medida de sus posibilidades y con los medios a su alcance, a ofrecer con su contenido crítico un aporte al gravísimo problema de la vivienda que aflige a nuestro país.

El referido Instituto, en su condición de organismo universitario, ha brindado films que interesan a la colectividad como tal, en una función extensiva de esta casa de estudios superiores, habiendo elaborado películas de indudable valía, tales como *Brucelosis*, de tipo educativo sanitario; *López Claro*, educativo estético (premio a la dirección en el 1er. Festival de la imagen educativa en Mar del Plata y 2º premio al cortometraje en el Primer Festival Cinematográfico de Paraná, 1961); *Opera el doctor Clarence Craford*, 5º dedo varo y *Luxación congénita de cadera*, científicos de cirugía; *Retablillo de Perico*, reseñando actividades sociales como las de la educación estética en una escuela provincial y que fuera solicitado por el propio Instituto Nacional de Cinematografía para una promoción de films a exhibirse en el extranjero; *Escuela industrial*, que reseña la actividad de esa escuela dedicada a la educación técnica; *Los ojos que oyen*, que relata el proceso de rehabilitación de sordomudos en una escuela provincial; *Tierra para niños*, sobre amparo a la niñez abandonada, en una escuela-granja; *Feria franca*, semblanza de una típica actividad ciudadana; *La inundación en Santa Fe*, actualidad filmica de las crecientes extraordinarias de 1960; *Tire dié* (gran premio especial del IV Festival Internacional del SODRE del Uruguay, 1960, y premio especial del 1er. Festival de la imagen educativa, 1961) que trata del problema de los niños que piden monedas al paso de un tren y las cau-

sas sociales que los impulsan a ello, y, por último, *Los cuarenta cuartos*, que ejemplifica el problema de la vivienda en un conventillo de Santa Fe, en el que se testimonia, a través de la vida de sus habitantes, algunas de las causas que provoca aquél y la gravedad de sus efectos que, en mayor o menor grado, sufre el 25 % de la población de dicha ciudad.

Sabido es, señor ministro, que el problema de la vivienda ha requerido la atención de los hombres desde tiempos inmemoriales y es así que, a partir de la revolución industrial en Inglaterra, por citar uno de los países más tradicionales del viejo mundo, la bibliografía al respecto se ha hecho tan extensa como imposible de abarcar. Sociólogos, biólogos, médicos, urbanistas, arquitectos, religiosos, políticos, jurisperitos, artistas, legisladores y estadistas han tratado el tema desde los más variados ángulos y no existe lugar en el mundo en que, de una u otra manera, esta lucha del hombre por obtener un espacio donde habitar dignamente no ocupe un lugar primordial entre las preocupaciones contemporáneas.

El problema, que ha adquirido el carácter de pavoroso en algunos países latinoamericanos, ha rebasado ya las posibilidades de las energías nacionales y el propio gobierno nacional, en cumplimiento del Plan Federal de la Vivienda, ha suscrito recientemente un contrato con el Banco Interamericano de Desarrollo que, en combinación con los fondos otorgados por la Alianza para el Progreso, procura la construcción de 58.179 unidades de vivienda, por un monto del orden de los 28 mil millones de pesos moneda nacional.

Por su parte, la intervención federal en nuestra provincia creó, a mediados del año 1956, por decreto 9125, la Comisión Provincial de la Vivienda, y algunos de los considerandos de dicho decreto, que establecían —entre otras apreciaciones— “que la crisis generada por la notoria escasez de la vivienda constituye un problema social de considerable magnitud a cuya solución debe aportar el Estado su acción concurrente, con el objeto de promover el bienestar general, que en consecuencia resulta de impostergable necesidad adoptar las medidas tendientes a obtener los elementos de juicio que permitan resolver íntegramente el problema...”, movieron a un grupo de alumnos del Instituto de Cinematografía de esta Universidad, alumnos entre los que se encontraban pintores, fotógrafos, escritores y gente de teatro, a realizar el fotodocumental *El conventillo*, en el que se indaga, por medio de la encuesta, el angustioso problema de la vivienda que sufren los habitantes de un enorme conventillo, existente en las calles San Luis y Catamarca de esta ciudad, conocido por la población santafesina con el nombre “los 40 cuartos” y por su parte, pocos meses después, la comisión creada por el referido decreto eleva su informe, cuya introducción en su punto f) expresa “...como punto muy importante aconseja que este angustioso problema sea claramente expuesto a la población para que valore su gravedad y colabore en su solución, ya que obra de tanta magnitud no es carga exclusiva de un gobierno sino que se requiere para su solución el esfuerzo mancomunado, decidido y patriótico de autoridades y pueblo”.

De este informe, basado en un censo de viviendas precarias efectuado por la Dirección de Estadística de la provincia de Santa Fe en octubre de 1956, en las ciudades de Santa Fe y Rosario, en el que fueron involucrados ranchos, casillas, casas de inquilinato y conventillos,

fueron recogidos los datos que encabezan el documental *Los cuarenta cuartos* y en éste se pone en evidencia el estado de inhabilitabilidad del conventillo, cumpliendo de esta suerte el documental una función de servicio público que, aunada a la preocupación y acciones del Estado, puede crear una conciencia colectiva que ayude en la función de gobernar.

Por otra parte, sabido es, señor ministro, que en todos los países del mundo el cine ha sido y es utilizado por instituciones oficiales para contribuir eficazmente a informar y educar tanto al pueblo como a los mismos funcionarios del gobierno. Así se ha visto, hace muy poco tiempo, una actualidad de *Sucesos Argentinos* que visualiza el horrendo problema de las “villas miseria” en apoyo al Plan Federal de la Vivienda; por su parte, el Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires produjo el documental *La ciudad junto al río* cuyo contenido es una denuncia de los vicios de las estructuras urbanas y sus peligros para la salud ciudadana. En Inglaterra, para citar otro ejemplo, instituciones oficiales como la industria del gas, financian el documental de Arthur Elton y Edgar Ashley *Housing problems* (Problemas de la vivienda), filmado en conventillos encuestando directamente a los habitantes de los mismos, en forma similar al utilizado en *Los cuarenta cuartos*. Se filma allí también *Enough to eat?* (¿Suficiente para comer?) referido a las víctimas de la desnutrición por gastos erróneos y por falta de dinero, así como también *Children at school* (Niños en la escuela) de Basil Wright, sobre las condiciones adversas y la escasez de recursos con que tenían que trabajar los maestros. En Bolivia, el Instituto Cinematográfico del Estado ha producido un film sobre el problema de la vivienda del obrero minero, sobre cuyos datos e imágenes las organizaciones oficiales y los mismos interesados han elaborado un plan común. Como puede observarse, el film refleja un aspecto del referido problema que es reconocido por todos los organismos oficiales del país y en cuya solución no sólo coinciden las opiniones nacionales, sino también las internacionales, correspondiendo significar que los datos que hacen a su planteo, responden, consecuentemente, a estadísticas fidedignas y de fuentes insospechables, obtenidas en dependencias del municipio, la provincia y la nación, revelados con crudeza, pero a la vez con sinceridad, con el solo y decidido propósito de contribuir a superar un problema social del que no está ni puede hallarse ausente el gobierno nacional.

Siendo así, sólo me resta solicitar del señor ministro quiera interponer sus buenos oficios para obtener del Poder Ejecutivo nacional la derogación del decreto 791 de fecha 30 de enero último, que prohíbe la exhibición y ordena el secuestro de una película que, como *Los cuarenta cuartos*, fue producida por el Instituto de Cinematografía de esta Universidad con el firme propósito de encarar con objetividad y sano sentido documental constructivo, problemas que hacen al desarrollo y engrandecimiento de la nación misma.

Creo innecesario, señor ministro, abundar con nuevas ponderaciones la justicia que anima el pedido que le formulo por la presente, y estoy seguro que habrá de brindar al mismo el apoyo que merece.

Saludo el señor ministro con mi más distinguida consideración.

(Fdo.: CORTES PLA, rector, y A. JULIO CESAR CAPPARELLI, prosecretario general, interino. Santa Fe, 20 de mayo de 1963.)”

## NOTICIAS



Del 13 al 19 de julio tendrá lugar en Porto Alegre (Brasil) el Primer Encuentro Latinoamericano de Cineclubes, bajo el patrocinio de la Federação Gaúcha de Cine-Clubes y coordinado por el Conselho Nacional de Cine-Clubes de Brasil.

★

Del 26 de diciembre hasta el 2 de enero de 1964 tendrá lugar en Knokke-Le Zoute (Bélgica) la Tercera Competición Internacional del Film Experimental. Serán premiados seis films que se repartirán los 15.000 dólares de premio. Además se recompensará con 2.000 dólares al mejor film experimental concebido para la televisión. Por simple solicitud dirigida a la Cinematheque Royale de Belgique, Palais des Beaux-Arts, 23 Ravenstein, Bruselas, 1, se pueden obtener todos los datos y formularios de inscripción.

★

Se ha organizado la Cinemateca Científica Internacional (International Scientific Film Library I. S. F. L.), organismo que centrará, con fines científicos y educativos, los principales films producidos en el mundo entero, desde los primeros esfuerzos de Muybridge o Marey hasta las aplicaciones contemporáneas más importantes. La Cinemateca Científica Internacional ha sido creada como un servicio permanente de la A. I. C. S. (Asociación Internacional de Cine Científico) bajo el patrocinio del Ministerio Nacional de Educación y Cultura de Bélgica, habiendo intervenido la Argentina, conjuntamente con otros 26 países miembros de A. I. C. S. por intermedio del Instituto Cinematográfico de la Universidad de Buenos Aires (I. C. U. B. A.) dependiente del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad. Todo contacto que se desee establecer con el nuevo organismo internacional podrá realizarse a través del I. C. U. B. A. que actúa en nuestro país como miembro organizador-fundador.

★

El Cine Club de Paysandú (Uruguay) ha logrado por fin el sueño de una sala propia. Pero ese sueño, que en Uruguay ya han cristalizado varios cineclubes, es en este caso de mucho mayor aliento y ambición. Nuestros compañeros de Paysandú han arrendado una de las más lujosas y espaciosas salas de la ciudad y se encargarán, con un original sistema, de su explotación total. Será en apariencia una sala comercial que vende entradas como cualquier otra, pero en esta sala, los socios de la entidad tendrán libre acceso, se seleccionarán los espectáculos con el más celoso rigor cineclubista y se harán funciones de extensión cultural. La inauguración oficial de la gran sala del Cine Club de Paysandú tuvo lugar el día 4 de julio con el estreno de *Hace un año en Marienbad* de Alain Resnais. Se sirvió un vino de honor y hubo una mesa redonda con críticos de Montevideo.

## CONVERSACION

CON

LAUTARO

MURUA

(PRIMERA PARTE)

*Hay un hecho señalable: ni Bernardo Kordon —autor del cuento— ni Augusto Roa Bastos —adaptador— están contentos con Alias Gardelito. Interesa entonces analizar porqué los responsables de un film que tanto importa como coronación de un proceso y punto de partida están, de una u otra forma, disconformes con él. ¿Vos tampoco estás contento? ¿Puede pensarse en un logro accidental?*

Es que hay medidas; hay un sector en la realización de una película que puede no satisfacernos independientemente y con puntos de vista particulares. No es que todos estemos descontentos en total con la película, pues yo estoy muy satisfecho con la producción, con el libro de Roa y agradablemente sorprendido por el éxito de público aunque piense que en buena medida *Alias Gardelito* falló o defraudó las posibilidades que anticipaba como tema. Ahora bien: el director, sobre todo si trabaja en equipo —y sin que éste se halle perfectamente ensamblado— tiene problemas de toda índole. Su opinión es la más válida porque él es el más exigente y el único que puede saber qué quería lograr. Por lo tanto si un director dice estar conforme con lo hecho, miente o hace una declaración de compromiso. En toda película hay errores voluntarios e involuntarios, o determinados por circunstancias insalvables de tipo económico, psicológico, incluso político.

*Es decir que tu falta de conformidad respecto a Gardelito no es producto del análisis crítico hecho posteriormente a la película sino la típica insatisfacción de todo creador ante la obra terminada.*

Bueno, no. Hay también, en parte, una insatisfacción respecto al contenido global de la película pues tiene contradicciones. Por ejemplo, en *Gardelito* se dieron muchos imprevistos porque al principio se pensó que iba a ser de determinado carácter. Yo nunca transé con la

posición del que dice: "vamos a hacer una película de este tipo, una película que dé plata, una película artística...". En ningún momento busqué una idea definida, concreta, utilitaria. Y, al contrario, tomé un tema que no tuve claro hasta terminar el libro cinematográfico. Por otra parte, dado ese tema, el clima mismo de la ciudad hizo posible su ampliación. Yo deseaba que fuera una especie de cantata, de contrapunto con dos temas fundamentales y opuestos: uno, esa especie de arquetipo, de prototipo, que es Gardelito y otro, el gran fondo, el bajo continuo de la ciudad. El desencuentro es el choque violento con la ciudad, con sus características arquitectónicas y aún climáticas: una cosa sórdida, gris, triste, con su enorme y arrollador movimiento. Pero todo como simple contraposición del personaje. Este jamás se integra a la ciudad, ni ésta hace nada por absorberlo. Ese esquema yo lo tenía perfectamente planteado e incluso había una cantidad de ideas que no llegué a realizar o, si las realicé, no fueron incluidas pues hubo problemas de montaje, es decir, encontré que había inconvenientes muy serios para su armado pues resultaba tremendamente larga, reiterativa y anacrónica en sus tiempos: según el cuento original de Kordon —que fue siempre sólo una referencia para la realización del libro— transcurren unos años, se insinúa una progresión o evolución del personaje; aunque no esté marcado, al comienzo el muchacho tiene unos 14 ó 15 años y al final 20, 22 ó 25. Al trabajar con un solo actor, ese detalle era un grave inconveniente no previsto durante la elaboración del libro; así, la secuencia de la venta del perro —tan importante en el cuento— contradecía al Gardelito que anda con personajes influyentes y metido en contrabandos. Cuando lo noté, decidí cortar sin la menor duda, y te advierto que eran dos actos; cuando los saqué, la estructura de la película se desequilibró totalmente; entonces hice un nuevo armado, trastrocando todo. Había un enorme peligro: comprobar que el segundo armado tampoco me satisfacía y verme envuelto en un mar de celuloide; era un salto en el vacío que yo sentía indispensable por una cuestión de instinto y también de convicción respecto a lo que había llegado a ser el tema original, ese tema transformado ya en otra cosa.

El guión original se basaba en varios relatos: partiendo de la escena de la agonía de Gardelito, que está al comienzo de la película, contábamos su pasado (con un desorden temporal o un orden atemporal). Mediante estímulos auditivos o visuales el personaje retrocedía, pensaba en su pasado, y luego lo llevábamos otra vez al baldío; ahí sucedía algo más antes que volviera a recordar. El ritmo paralelo, aparentemente más efectivo que la narración lineal, se daba tres o cuatro veces; yo prefería esos pantallazos de unos diez minutos cada uno.

Insatisfecho con el monstruo macroscópico opté por otra estructuración en base a la idea de partir y terminar en el baldío. Ahí empezó a jugar la colaboración de un estupendo compaginador: Castaño, de Estudios San Miguel, dócil a todas mis indicaciones y con un sentido bastante agudo del ritmo. Muchas veces sugería cosas pero cuando empezaban las trasposiciones le agarraba tal pánico que ni se atrevía a opinar: de manera que todo el trabajo grueso fue un riesgo que corrí en forma personal. Yo trataba de explicarle pero era tan complicado que a veces prefería pasarle papilitos ("de tal toma a tal toma"),

trabajando 18 y 20 horas diarias, sin dormir, sin comer: una locura.

*Según tu experiencia, ¿qué papel juega el público argentino en nuestra dinámica cinematográfica de espectáculo y expresión?*

No creo demasiado en las estadísticas pero de cualquier manera no hacen falta para darse cuenta de que a todo el público le interesa el cine. El problema empieza cuando queremos saber en qué medida le interesa el cine argentino. Sospecho que por una especie de devoción, por un sentido de nacionalidad, de comodidad como espectador (no leer subtítulos) o como búsqueda de un reflejo de su propia existencia, el público medio —de la burguesía para abajo— tiene enorme apetencia por el cine nacional. De la burguesía para arriba hay una petulante aversión o reserva frente a ese cine. Pero generalmente es una petulancia gratuita que tampoco expresa la verdad porque esa gente lee "Radiolandia" en la peluquería, es decir que el cine argentino le interesa aun a través del lente deformante de "Radiolandia" y cuando todo el mundo habla de una película —por su calidad o su contenido morboso— también van a verla aunque en la mitad digan "¡qué bodrio, che!" o "¡qué lata, che!". Por eso no creo en las estadísticas. En elogio del público argentino diría que es uno de los más apetentes, que aprecia y respeta la producción nacional, sea cual fuere su calidad. Es un público devoto, casi incondicional. Pero esa virtud se convierte en defecto cuando no va unida a la exigencia. Y ahí puede hallarse una de las razones de las crisis de tipo artístico que sufre la Argentina desde hace algunos años. Al apoyar a nuestro cine sin plantearle exigencias, se estimula a quienes trabajan en contra de nuestro cine. En síntesis, al público argentino le falta discernimiento de lo bueno y lo malo, le falta pasión para juzgar. Que yo sepa, nunca silbó durante una proyección como no sea por razones extracineamatográficas (y excepcionales, además); no reacciona cuando lo engañan. No es riguroso como para favorecer una selección de valores, no pesa como opinión.

*Críticamente, ¿cómo ubicás el sentido y la estructura del cine realizado a partir de la caída de Perón?*

Para darte una respuesta correcta debería superar un defecto de base; mi conocimiento del cine de la época de Perón es muy limitado por dos sencillas razones: yo no vivía aquí ni el cine argentino iba al exterior. Pero tuve la desgracia de ver a fines del 55 algunas películas de esa época, realmente vergonzantes, sin ninguna calidad de realización. Era un cine ideológicamente inutilizado por el peronismo y con una filosofía ramplona. No puedo entonces analizar la producción de esos años a través de dos o tres films pero con esos ejemplos quiero pensar, prefiero pensar, que la mayoría de las películas eran del mismo tipo. Un régimen dictatorial, como es lógico, impone su forma de pensamiento. Lo importante es que con su caída se modificó el criterio no solo en lo artístico o en lo económico sino también en lo ideológico, es decir, el cine ha llegado por fin a una suerte de mayoría de edad. Ha dejado de pensarse en la conveniencia de hacer una película mala porque va a dar

plata. A partir de la caída de Perón esas películas son la excepción y conviene olvidarlas. No hace falta analizar las causas de ese vuelco de criterio, por lo menos en cuanto al aspecto económico; sería largo hablar de las condiciones en que se filmaba antes de la caída de Perón (con aparente facilidad, con una posibilidad para la especulación e incluso malversación de fondos) y lo que vino después: un aparente rigor del Instituto de Cinematografía que en realidad era un caos licencioso en la administración del dinero prestado. Pero el hecho es que se ha modificado el criterio con que se emprendía la aventura de producir una película (porque ha sido y será una aventura hacer una película). Por otro lado, la llamada "generación perdida" tenía una gran ansiedad acumulada que de alguna manera debía eclosionar. Ese aporte de sangre nueva contribuyó en gran medida al cambio de punto de vista frente a la creación cinematográfica. Hubo una decantación artística, un rigor como reacción por la mediocridad y el mal gusto de la producción anterior, bastante lógico además porque quienes se formaron viendo ese cine nacional no pueden haber sentido otra cosa que aversión; ese cine no les dejó nada positivo para encarar la producción posterior. En lo ideológico, la Argentina acusó el impacto de un movimiento universal de maduración frente al fenómeno cinematográfico (la consolidación del cine de autor en el período posbélico): era una fuerza contenida en la frontera argentina que irrumpió al caer el muro de contención del peronismo; entonces se conocieron películas europeas, orientales y norteamericanas que antes no podían entrar. También sirvió de ejemplo el método económico empleado en el exterior. Hablo del fenómeno neorrealista y del cine independiente de los Estados Unidos, movimientos que impulsaron a los jóvenes a lanzarse a la palestra, a pelear, a hacer cine en condiciones aparentemente locas; pero además del antecedente europeo estaba la incontenible necesidad de hacerlo. Es indudable que la producción de los últimos años debe ser tomada muy en serio pues va tendiendo cada vez más a una profundización del texto cinematográfico, de la factura cinematográfica. Basta oír un diálogo de una película de hace seis meses o un año para comprobar el abismo que nos separa de las de ocho años atrás. Ha habido una maduración en el gusto, una exigencia mayor incluso ante los actores; de ahí, de esa exigencia de la parte expresiva, ha nacido quizá el director-autor.

*Desde 1955 vienen planteándose algunas exigencias. Torre Nilsson señaló entonces la urgencia de hacer una Roma, ciudad abierta. Luego reclamó insistentemente un cine de expresión ¿Se han cumplido los postulados de Nilsson?*

La mejor manera de postular es dar el ejemplo. Esa *Roma, ciudad abierta* argentina debió haberla hecho Torre Nilsson pues fue el primero que tuvo las armas en la mano para ello (independencia, apoyo de la producción, incluso el interés del exterior). Es un hombre no comprometido políticamente, de manera que tenía amplia libertad de acción. Estoy de acuerdo con él en que todo momento de la realidad latinoamericana pide un testimonio; pero el testimonio tiene una sola exigencia: debe ser oportuno, valiente y lo más veraz posible. Ahora carecería de valor testi-

monial una película sobre el problema peronista; el complejo político en que está mixturado el peronismo con las corrientes que antes se le oponían crea tal confusión que no sería oportuno ni político (ni tendría interés universal) tratar hoy ese problema. Pero concuerdo en que nuestro cine debe ser testimonial e indispensablemente oportuno, debe cumplir una función.

*Inicialmente, ¿ustedes se propusieron hacer un cine de expresión como pedía Nilsson?*

En realidad, al decir "ustedes" no sé en qué se puede pensar. Desgraciadamente nosotros —pese a la amistad que nos une y la unidad de criterios— vivimos, no digo fatal ni permanentemente separados, pero dificultando la unión: es difícil verse, es difícil reunirse, es difícil hablar claro con la gente (y si se llega a hablar, bueno, se habla y no sirve para nada: después la gente se diluye y se va). Creo que la falla no radica en la falta de unidad de criterio —compartido por todos— sino en la unidad como grupo.

*¿Calificarías esa característica como un problema argentino?*

Indudablemente todos los problemas de que adolecemos en este momento son de tipo nacional.

*Pero la falta de "unidad como grupo", de cohesión, de coherencia (incluso en la izquierda), ¿no te parece que en Chile o Brasil está menos acentuada que aquí?*

Te diría que sí; los grandes intereses que pueden unir a los partidos de izquierda o derecha en Chile (o los objetivos comunes que pueden unir a los artistas plásticos en Chile o a los arquitectos en Bolivia o Perú), en la Argentina se hallan tan tergiversados y enturbiados que llega un momento en que seguramente muchos se preguntarán para qué lado está jugando uno. Los jóvenes han sido usados con excesiva asiduidad por los viejos. Es así que se sienten desorientados o perdidos y no se atreven a tomar posición contra la gente a la que tendrían que enfrentar, porque no tienen seguridad, no saben qué terreno están pisando. Creo que ese puede ser un mal no argentino sino latinoamericano y obedecer a una confusión deliberadamente buscada en cuanto al destino que nos toca jugar.

*¿Lo ves entonces antes como habilidad de la derecha que como un desconcierto natural de la izquierda?*

Bueno, mirá, yo creo que la derecha está tan desconcertada como la izquierda. Ese es justamente el mal agudísimo que sufrimos en estos momentos: el desconcierto total.

*Para vos ¿qué significado tiene la expresión "nuevo cine argentino"?*

En realidad, después de todo lo hablado, ese rótulo no carece totalmente de sentido para mí; sin embargo, hablar de un nuevo cine argentino por lo que ha aportado en cuanto a renovación ideológica o madurez, es un poco injusto

porque en los últimos 25 años hubo películas que aportaron algo nuevo, valioso, concreto a la corriente del cine argentino: *Viento norte* y *Prisioneros de la tierra* de Soffici, *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril, en fin, una que otra película hecha con criterio muy claro, con un sentido si no revolucionario por lo menos renovador. Por eso, hacer tabla rasa de todo lo precedente y decir: "señores, ahora sí empieza un nuevo cine sin los defectos del anterior", es no solo injusto sino pretencioso. Yo no me considero incluido, además. Cuando se dice "nuevo cine argentino" me parece que están hablando de un nuevo producto.

*No obstante, además de un cine nuevo, se habla de sus direcciones principales. Presumiblemente, Murúa, Martínez Suárez, Birri conformarían una de ellas; Nilsson, Kohon, Kuhn, la otra. Haciendo un rodeo, ¿crees que lo racional y lo irracional son dos corrientes antagónicas en la creación cinematográfica y aun en la vida argentina?*

En el campo de la expresión cinematográfica hay infinidad de matices dentro de estos dos polos. Si hay que oponer términos y aclarar posiciones antagónicas, en lugar de racional e irracional se podría hablar de conciencia e inconciencia, de responsabilidad e irresponsabilidad frente a la actualidad, frente a la realidad.

*Es decir: el problema sería de carácter ético y no ideológico.*

Claro, en la medida en que considero al cine como un arma testimonial.

*¿Pensás que un cine argentino actual puede o debe integrarse en una problemática testimonial latinoamericana?*

Sí, porque los problemas latinoamericanos son los nuestros y viceversa. Los problemas graves, fundamentales, que conmueven a Latinoamérica —y a cualquier región del mundo con males parecidos— son de tipo continental; están en relación directa con la provisión de agua, con el tendido de caminos o redes eléctricas, con la creación y real funcionamiento de escuelas rurales, con la distribución de la riqueza, con el acceso masivo a los medios de cultura, es decir, son problemas que no solamente afectan a la Argentina; sería injusto afirmar lo contrario pues quizá este sea un país privilegiado en comparación con el resto de América. Pienso entonces que la conciencia del sentido regional o continental de los problemas nos obliga a incluirlos en el planteo —o en el grito desesperado— de toda una región de Latinoamérica que está quejándose de lo mismo. Debemos plantear como un caso general el problema de nuestros cañeros de Tucumán o de nuestra gente sin casa o sin agua. Para ello, no hace falta tener la pretensión o la vanidad de sentir que uno hace cine para el universo; cuando más particular sea nuestro planteo mayor será la identificación. Yo he sentido que nuestro norte, o el de Chile o Bolivia, deben sentirse identificados con un tema como el de *Pather panchali*. Y uno puede preguntar qué relación de idioma o religión hay. Es la base la que falla en los dos continentes. También allá tienen problemas de agua, de educa-

ción, de enfermedad: de ahí viene la identificación.

*¿Abandonarías el país si te hallaras ante la imposibilidad de expresión, si no pudieras seguir filmando?*

Por algo yo he formado mi casa, he elegido una mujer con la que voy a compartir mi vida, he querido que mis hijos nacieran en este país; por algo hice mi primera obra de alguna trascendencia (que por lo menos para mí tiene alguna trascendencia) aquí y no en otro lado. Es decir, las raíces que he ido asentando en la Argentina son tan fuertes que sería una herida insana el hecho de que se me presionase hasta tener que dejarla. Yo no me siento un perseguido, detesto a los perseguidos y los mártires, creo que cada enfermedad tiene su cura y no hay mal que dure cien años. De modo que eso no me preocupa, y si la presión llegara a ser prácticamente insostenible —como lo ha sido ya en ciertos momentos— no abandonaría la lucha, un poco por perseverancia, por obstinación, por convicción, y otro poco por sentir que si no se puede hacer cine en la Argentina es prácticamente imposible hacerlo en otro país de América, y yo por ningún motivo haría cine fuera de América latina; no me interesa hacerlo en otro lugar.

*¿Te proponés teóricamente los objetivos o los alcanzás en forma volitiva? ¿Te dejás ganar por la intuición?*

Siendo consciente de que la preparación previa de una filmación, hasta en sus más mínimos detalles, es una costumbre, un hábito o un sistema muy positivo, el cine que me interesa hacer —una especie de documento, en lo posible tomado al vuelo, un poco a mansalva— exige un considerable margen de improvisación. Es decir, los temas que me interesan imponen un tratamiento y una posición frente al sistema de trabajo. Como digo, el orden y la preparación son el ideal pero cuando no se los consigue es preciso basar el trabajo un poco en la improvisación, en la suerte, en la astucia. Me gustaría acotar que esta suerte de valentía, de inconciencia que es necesaria para salir a la calle a filmar no sabiendo exactamente qué ni cómo ni dónde, la aprendí de Leopoldo Torres Ríos, una persona muy querida por mí, un ser maravilloso, de gran valor, y artista de enorme sensibilidad. Torres Ríos me enseñó un principio fundamental para mí (y que está ligado con esto aunque no lo parezca): nunca debe uno dejarse vencer por lo externo en un plan de trabajo. Una filmación es demasiado importante para suspenderla si en lugar de nubes hay sol. Es fundamental qué sucede y no dónde sucede. El viejo "Polo" me enseñó que en ciertos momentos se debe estar dispuesto a cambiar escenas enteras en beneficio de la marcha y la utilidad del film. Para él suspender la filmación una hora por razones exteriores era como fracasar. Yo estoy de acuerdo. Al enfrentar la filmación importa mucho el estado de ánimo: éste aporta vitalidad, fuerza, convicción, que por supuesto es imposible reproducir fríamente. Por eso considero que si es ideal prever todo, mucho más positivo es el sistema inverso.

*¿Alguna vez te pusiste a meditar en conceptos tan rígidos como realismo,*

*realismo crítico, realismo socialista, cine-expresión, cine-verdad?*

Estoy por llegar a la conclusión de que en gran medida soy un intuitivo. Mi sistema crítico, la ordenación de mi pensamiento se hace finalmente en una especie de trasfondo del subconsciente. Tengo una formación teórica más o menos sólida pero por temperamento, por una estructura emocional muy definida, tiendo al golpe de intuición. Todas las obras que pueden ubicarse en alguna de esas definiciones (realismo, etc.) me han impresionado, cada una en su medida, pero conservando siempre un margen de reserva. La experiencia artística no acepta límites a la amplitud de su campo y sus posibilidades. Creo que en cada película estamos inventando un género, cada día de filmación estamos ideando un estilo o insinuando un mundo de cosas, de manera que me molestaría mucho ser considerado un director "realista crítico". Las clasificaciones, los acomodamientos, con diferentes rótulos, me molestan porque me inhiben y restan libertad.

*¿Qué sentido tiene Shunko? ¿Busca analizar la ausencia de educación, la ineficaz formación del maestro que debe adaptarse a un mundo nuevo, la importancia de un maestro que se arriesgue a afrontar ese mundo nuevo; trata de abrirse también a los problemas de colonización o simplemente radicarse en los de cultura y estructuras económicas; acaso quiere incluir todas esas líneas en una dirección global americana?*

Sinceramente, eso es todo cuanto yo hubiera querido que fuera *Shunko*; pero como de la teoría a la práctica hay un buen trecho, la mitad de esos proyectos quedó en el tintero. Sin embargo, creo que el film contiene, aunque sea en pequeña dosis, esbozos o destellos de esa intención. Si algo la hace valiosa es que se trata de un pequeño mundo, un pequeño núcleo con una serie de cuerpecillos que están ahí, insinuándose, dándole un motor interno a la película. Es decir, *Shunko* tiene un mundo detrás. Por otra parte, en *Shunko* se ha volcado una experiencia auténtica que me permitió encarar naturalmente situaciones bastante difíciles para cualquier otra persona. Yo me he formado en una zona de América semejante a ésta. Nací en el norte de Chile, donde los hechos son casi idénticos. Por eso, conociendo los problemas educativos o naturales del habitante de la zona, su angustia ante la cosa inamovible (gobiernos, instituciones, etc.) sentí que convenía hacer no una protesta airada, no un panfleto sino un pequeño testimonio del dolor y la esperanza de esa gente, de sus necesidades más simples e inmediatas.

*Importa analizar la relación hombre-contorno en Shunko y Alias Gardelito. ¿Hiciste que en ellos el ambiente actuara condicionado, como factor compulsivo?*

Aunque la situación es extrema creo que hay algo de eso: el medio, en parte, es determinante en ambas películas. No creo sin embargo que ésta sea una condición imprescindible en todo film de testimonio; puede ser una circunstancia la determinante y no el medio. Pero se da el caso de que en *Shunko* y *Alias Gardelito* el medio, como elemento dramático, fue tenido en cuenta porque es el que distorsiona y deforma.

Aun así, sería exagerado decir que lo fundamental en *Shunko* es el medio: en ambos films lo fundamental es el hombre. Primero se pensó en un hombre y luego se lo ubicó en un ambiente. Muchos dijeron que Gardelito no representa al porteño: yo nunca pretendí semejante cosa. Indudablemente es mucho más difícil hallar ese espécimen en el interior, en una ciudad chica que en una grande; por otra parte, si deslindamos cuestiones geográficas o idiomáticas, ese personaje puede existir en cualquier gran ciudad del mundo. Aparte ciertos manierismos típicos del lugar, es un personaje universal. No arquetipo ciudadano sino prototipo de cierto sector, de cierto ámbito de ciudad; es el producto de una formación social, de un medio y una circunstancia. Por eso recalco: si bien el contorno tiene importancia de primer orden, no es el determinante definitivo en ninguna de mis películas.

*¿Puede hablarse de cine como agresión y Alias Gardelito interpretarse como agresión a un Buenos Aires determinado?*

Sí, claro que sí. Preferiría decir solamente sí, en forma definitiva, pero quizá haga falta ampliar la idea. Toda obra de arte es agresiva, toda obra de arte debe ser agresiva.

*¿Podemos llegar a decir que la creación obedece a mecanismos de venganza?*

Ah, no. Por lo general no se agrade solo como venganza, se agrade como defensa. En *Alias Gardelito* hay una buena dosis de agresión, de desafío y provocación al espectador. Trata de ser una provocación pero con una finalidad absolutamente generosa en el fondo; es decir, "yo te provooco para que veas en que situación estás. Te provooco, te irrito para que llegues a la meditación y a contemplar tu verdadera cara". O sea: puede hablarse de cine como agresión en tanto resulta agresivo el planteo de ciertas verdades desagradables. En el caso de esta película hay, frente a Buenos Aires, no solo un resultado sino una intención agresiva. *Alias Gardelito* busca exhibir un medio social, un desequilibrio social y económico que en cierta medida determina el tipo de personaje que es Gardelito. Por otra parte, la ciudad de Buenos Aires (tan querida por muchos, tan cantada, tan llorada) es vista en uno de sus aspectos más sórdidos y repelentes aunque a mi juicio no deje de ser estéticamente valedera como mostración, pero es una mostración de la cara en sombra de Buenos Aires, de su cara fea, donde también viven cientos de miles de personas. De manera que hay una dosis de agresión como en casi toda obra de arte representativa; la mente del espectador debe sentirse agredida, vulnerada, para que podamos provocar la emoción y luego la reflexión sobre el problema planteado.

*Con referencia a esta respuesta voy a citarte una declaración tuya publicada en la revista "Horizons" hace un par de años: "Decir cosas duras, seguras y emotivas con la suficiente sutileza para que no le choquen a nadie" (el subrayado es mío). Frente a tus palabras recientes, ¿es una contradicción?*

Mientras leías yo pensaba que tal vez

hubo una errónea modificación en la frase pues recuerdo haber dicho que me interesa irritar y golpear solamente a determinado tipo de gente. Volviendo a *Gardelito*, considero importante golpear la mente de los gardelitos que la vean pero tampoco deja de tener trascendencia golpear a los responsables de que esos gardelitos existan. Ahora bien, tal vez haya un grupo social intermedio que no sea víctima ni culpable de ese mal; a esa gente no me interesa agredirla, me basta que el film les sirva como tema de reflexión. Por eso veo una contradicción en la frase citada: "decir cosas duras" y "que no le choquen a nadie", pues según hemos dicho ese golpe, ese choque es indispensable en la factura del hecho artístico. En la medida en que un espectador es impresionado, lo ganamos para la causa por la que nos interesa luchar.

*En la reelaboración del cuento de Bernardo Kordon, ¿qué interesaba más, el tipo o la situación, las relaciones humanas o las estructuras sociales?*

En primera instancia, al leer el cuento de Kordon solo me impresionó el personaje, su médula, su manierismo, su psicología. Era un arquetipo. Confieso no haber pensado que de ese cuento podía salir un guión. Pasó el tiempo y cuando se nos pidió tema para una película, Leo Kanaf, Roa Bastos, yo y otra gente analizamos las posibilidades del cuento. Ahí sí, mirándolo como trampolín, buscamos elementos colaterales y apoyos para el personaje. Mi posición fue siempre la de profundizarlo, darle más carácter del que tenía en el cuento y sobre todo rodearlo de un ambiente y una fauna humana que lo caracterizara al máximo. No creo que hayamos transformado el cuento de Kordon en otra cosa pero en cierta medida hemos vestido un cuento que era solo una línea, un punto de partida. Se trató de ubicar trama y personaje en el tiempo. El tema de *Toribio Torres* —el cuento original de Kordon— daba la impresión de ocurrir en el año 30, 35 ó 40 a más tardar. O lo dejábamos en esa época, con un sabor de cosa superada, o tomábamos el toro por las astas y metíamos el personaje en el Buenos Aires actual, lo hacíamos chocar y sufrir presiones o tensiones en base a problemas de hoy. Se hizo lo último y a través del trabajo aparecieron implicaciones sociales, costumbristas, psicológicas, políticas. Evidentemente el cuento tenía cosas que han caducado, situaciones como la del cambio de dólares supeditado a un viaje en avión, por ejemplo. *Gardelito* es un tipo que no puede subir a un avión; puede encajar diez minutos en una *boutique* pero no tiene suficiente evolución para decir: "sí, voy a ir en avión"; ese tipo va en lancha al Uruguay. Ante la existencia de una cantidad de cosas así decidimos dar más importancia al medio en el que ejerce su delincuencia (menor o mayor, importante o no) y otorgarle un sentido más grave, más nacional. Por eso pensé que lo ideal era enfocar el problema del contrabando (una maquinaria monstruosa que abarca esferas insospechables y donde todo es movido por personajes insignificantes como un *Gardelito*, que son los que a la hora de la verdad van presos, pagan las multas, etc.). Resumiendo el proceso de gestación: 1º) interés por el personaje como médula que permitía un desarrollo a su alrededor, 2º) ubicación temporal.

(Concluirá en el próximo número)

LEA EN EL PROXIMO  
NUMERO DE

# TIEMPO DE CINE

**IL GATTOPARDO** por Guido Aristarco,

**JOSEF VON STERNBERG** por H. Alsina Thevenet,

**ENTREVISTAS A VINCENT MINNELLI Y FERNANDO AYALA,**

**FESTIVAL DE SESTRI LEVANTE 1963,**

**FESTIVAL DE CINE CANADIENSE,**

**CLEOPATRA** por George Fernin,

**nuestras habituales secciones fijas y otro importante material.**

## PREMIOS

### ITALIA

El Sindicato Nacional de Periodistas Cinematográficos de Italia asignó los siguientes "Nastri d'Argento (Cintas de Plata) 1963:

A los dos realizadores de los dos mejores films (por orden alfabético:

**Nanni Loy** por *Le quattro giornate di Napoli* y **Francesco Rosi** por *Salvatore Giuliano* (idem).

Al mejor productor: **Goffredo Lombardo** por el conjunto de su producción.

Al mejor argumento original: **Elio Petri** y **Tonino Guerra** por *Los días contados*.

Al mejor guión: **Pasquale Festa Campanile**, **M. Franciosa**, **N. Loy** y **C. Bernardi** por *Le quattro giornate di Napoli*.

A la mejor actriz protagonista: **Gina Lollobrigida** por *Venere Imperiale*.

Al mejor actor protagonista: **Vittorio Gassman** por *Il sorpasso* (idem) y **Marcello Mastroianni** por *Cronaca familiare*.

A la mejor actriz de reparto: **Regina Bianchi** por *Le quattro giornate di Napoli*.

Al mejor actor de reparto: **Romolo Valli** por *Una historia en Milán*. (*Una storia milanese*).

A la mejor música: **Piero Piccioni** por *Salvatore Giuliano*.

A la mejor fotografía en blanco y negro: **Gianni Di Venanzo** por *Salvatore Giuliano*.

A la mejor fotografía en colores: **Giuseppe Rotunno** por *Cronaca familiare*.

A la mejor escenografía: **Luigi Scaccianoce** por *El veneno del deseo* (*Senilità*).

Al mejor vestuario: **Piero Tosi** por *El veneno del deseo* (*Senilità*).

Al realizador del mejor film extranjero: **François Truffaut** por *Jules y Jim*.

Al realizador del mejor cortometraje: **Mauro Severino** por *Chi é di scena*.

Al mejor productor de cortometraje: **Comité de Bolonia** para la celebración del centenario de la Unidad Italiana por *Il Risorgimento oggi*.

## OSCAR 1962

**Film:** LAWRENCE DE ARABIA (*Lawrence of Arabia*), de David Lean —G. Bretaña—.

**Director:** David Lean, por LAWRENCE DE ARABIA.

**Actriz:** Anne Bancroft, por ANA DE LOS MILAGROS (*The miracle worker*).

**Aktor:** Gregory Peck, por MATAR UN RUISEÑOR (*To kill a mockingbird*).

**Libro original:** Ennio de Concini, Alfredo Giannetti y Pietro Germi, por DIVORCIO A LA ITALIANA (*Divorzio all italiana*) —Italia—.

**Libro adaptado:** Horton Foote, por MATAR UN RUISEÑOR, sobre novela de Harper Lee.

**Actriz secundaria:** Patty Duke, por ANA DE LOS MILAGROS.

**Aktor secundario:** Ed Begley, por EL DULCE PAJARO DE LA JUVENTUD (*Sweet bird of youth*).

**Fotografía en blanco y negro:** Jean Bourgoin, Henri Persin y Walter Wottitz, por EL DIA MAS LARGO DEL SIGLO (*The longest day*).

**Fotografía en color:** F. A. Young, por LAWRENCE DE ARABIA.

**Efectos fotográficos:** Karl Baumgartner, Karl Helmer, Augie Lohman, Robert MacDonald y Alex Weldon, por EL DIA MAS LARGO DEL SIGLO.

**Música original:** Maurice Jarre, por LAWRENCE DE ARABIA.

**Partitura de film musical:** Ray Heindorf, sobre los temas de Meredith Willson para EL VENDEDOR DE ILUSIONES (*The musik man*).

**Canción:** "Days of wine and roses", de Henry Mancini de DIAS DE VINO Y ROSAS.

**Direct. Art en blanco y negro:** Olivert Emert, por MATAR UN RUISEÑOR.

**Direct. Art. en color:** John Box, John Stoll y Dario Simoni, por LAWRENCE DE ARABIA.

**mtj:** Anne V. Coates, por LAWRENCE DE ARABIA.

**Vestuario en blanco y negro:** Norma Koch, por ¿QUE PASO CON BABY JANE? (*What ever happened to Baby Jane?*).

**Vestuario en color:** Mary Wills, por THE WONDERFUL WORLD OF BROTHERS GRIMM.

**Sonido:** John Cox, Winston Ryder y Paddy Cunningham, por LAWRENCE DE ARABIA.

**Film en idioma extranjero:** SIBILA (*Les dimanches de Ville D'Avray*), de Serge Bourguignon, Francia.

**Dibujo animado:** THE HOLE, de John y Faith Hubley.

**Documental corto:** DYLAN THOMAS, producción de T. W. Limited.

**Documental largo:** THE BLACK FOX, de Image Prod. Inc.

**Corto metraje:** FELIZ ANIVERSARIO, de Pierre Etaix y J. C. Carriere —Francia—.

## CRONISTAS

Premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina a la producción estrenada en 1962:

### NACIONAL:

Mejor película: LOS JOVENES VIEJOS, de Rodolfo Kuhn.

Mejor director: MANUEL ANTIN, por La cifra impar.

Mejor actriz: MARIA VANER, por Los jóvenes viejos.

Mejor actor: LAUTARO MURUA por La cifra impar.

A actor de reparto: JORGE RIVERA LOPEZ, por Los jóvenes viejos.

Actriz de reparto: MILAGROS DE LA VEGA, por La cifra impar.

Revelación femenina: BEATRIZ MATAR, por Los jóvenes viejos.

Revelación masculina: HECTOR PELLEGRINI, por Dar la cara.

Mejor música: SERGIO MIHANOVICH, por Los jóvenes viejos.

Mejor fotografía en color: ANIBAL GONZALEZ PAZ, por Interpol llamando a Río.

Mejor foto en blanco y negro: RICARDO ARONOVICH, por Los jóvenes viejos.

Mejor escenografía: PONCHI MORGURGO y FEDERICO PADILLA, por La cifra impar.

Por un error en la votación, los premios al mejor libro original y a la mejor adaptación no fueron concedidos.

### EXTRANJERA:

LA NOCHE, de Michelangelo Antonioni (Italia).

### EXTRANJERA EN CASTELLANO:

VIRIDIANA, de Luis Buñuel (España/Méjico).

## CHINA

(Viene de la pág. 55)

esta meta es difícil y también sabemos que no es un camino recto, sino en zig-zag. Estamos avanzando por ese camino; ésa es la gran responsabilidad que tenemos los cineastas chinos de esta hora.

Si de los estudios chinos no salen en el futuro buenas películas —les decimos recordando el maravilloso instrumental que hemos visto en los estudios de Pekín— no tendrán ustedes excusa. En nuestro país nunca aceptamos esa explicación para justificar un mal film, sin contar que muchos de los malos se han hecho con excelentes medios técnicos.

En nuestro fuero íntimo sabemos que es injusta nuestra posición. Pero también sabemos que la vocación, la sinceridad y el tesón inagotable de esos hombres a quienes hemos lanzado el desafío, han de destacar de entre ellos al ente singular que en cualquier medio social, en cualquier época, con cualquier tipo de elementos materiales, produce en un instante dado de la historia al creador genial.

Y compartiendo el tradicional té verde de la indefectible pausa previa a las despedidas, se nos hizo presente la calidad pareja, ya nos lo hubieran servido en el jarro enlozado de la casa modesta o en la finísima porcelana del restaurante de lujo.

## CARTA DE RIO MAIOR

por FERNANDO DUARTE

El año 1962 fue más optimista para el cine portugués. Se produjeron más películas de largo metraje, de las cuales se estrenaron cuatro, de mayor calidad técnica y temática. La temporada comenzó con *Dom Roberto* de Ernesto de Sousa, película a la que ya me referí en mi carta publicada en esta revista en el número 10/11.

El estreno despertó vivo interés y fue todo un acontecimiento en la vida de nuestro cine nacional. El film de Ernesto de Sousa está lleno de buenas intenciones, de sinceridad, de un cierto sentido del lirismo, pero no llega a ser una obra homogénea: le falta equilibrio y su técnica es aún rudimentaria. Ernesto de Sousa, que ha sido crítico combativo y exigente, pertenece a la nueva generación y su película significa mucho para el grupo de jóvenes que, como él, había impuesto la revista "Imagen". Cuando ésta dejó de aparecer, sus elementos se dispersaron. Más tarde lograron reagruparse en una cooperativa y con el apoyo de algunos productores, llegaron a la producción de películas. Se ha exagerado el valor de *Dom Roberto*. Se vio en ella la película capaz de redimir toda una cinematografía y de imponer un camino nuevo, pero es apenas la primera obra de un joven realizador.

*O milionario* de Perdigo Queiroga, es una comedia interpretada por un actor del teatro ligero de Lisboa, llamado Raúl Solnado. La película está basada en una buena idea, pero la historia tiene fallas que resienten la realización. Perdigo Queiroga, técnico veterano, cineasta activo que no quiere abandonar su profesión, sabe mucho del oficio. El realiza, produce, fotografía, compagina sus films y tiene su propia compañía. Pero su mejor film, el más prometedor y el más sincero, lo hizo hace ya casi veinte años. Fue *Fado, historia de una cantadeira*, interpretado por Amalia Rodríguez. Esperemos que Queiroga sepa aliar su técnica a un tema que revele la realidad del pueblo portugués.

Augusto Fraga revela una tendencia a progresar. Su última realización, *Um dia de vida*, acusa no pocas cualidades, revela a un equipo que desea hacer cine con cierta dignidad. El defecto de este realizador sigue siendo el de estar preso en los convencionalismos de las historias de corte melodramático. Si Fraga se libera de esos temas podrá realizar una obra enteramente convincente.

El último estreno de 1962 marcó el regreso de un gran realizador del cine portugués: Jorge Brum do Canto. Su nuevo film *Retalhos da vida dum medico* con argumento basado en dos novelas de Fernando Namora, es una obra poderosa y su primera mitad es excepcional. Luego cae en situaciones menos convincentes pero, no obstante, es una película importante y de las mejores del cine portugués en los últimos años.

En 1963 tendremos el estreno de *Parque de ilusoes* de Perdigo Queiroga; *Passaros de asas cortadas*, que marcará el debut del realizador Artur Ramos, venido de la televisión y que cursó estudios en el IDHEC de París; *Pao, amor e totobola*, una comedia acerca de las apuestas del fútbol, y algunas otras películas que ya se han comenzado a rodar.

## BIBLIOGRAFICAS

### Libros recibidos:

LESSONS WITH EISENSTEIN, Vladimir Nizhny, traducción al inglés de Ivor Montagu y Jay Leyda, Ed. George Allen & Unwin Ltd., Londres. 182 ps., 85 grabados.

REGISTRO Nº 1, vol. 1, octubre, 1962. Publicación de documentación y crítica cinematográficas del Centro de Investigaciones, Caracas, Venezuela. 84 ps.

EL HOMBRE, ANIMAL OPTICO, Juan Cuatrecasas, Col. Ensayos, Ed. Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), Florida 656, Buenos Aires, 1962, 384 ps.

EL NUEVO MUNDO DE LA IMAGEN, José Bullaude, EUDEBA, Buenos Aires, 1962, 64 ps. La escuela en el tiempo, cuadernos. Serie de la primaria.

TECNICA DEL TEATRO, Philippe Van Tieghem, traducción de María Berceo, revisión técnica de Saulo Benavente. EUDEBA, Buenos Aires, 1962, cuadernos de Eudeba, 60 ps.

ESTETICA DEL CINE, Henri Angel, traducción de Alberto Ciria, revisión técnica del traductor y Carlos A. Burone. EUDEBA, Buenos Aires, 1962. Cuadernos de Eudeba, 64 ps.

## LA RAZON

Martes 28 de mayo de 1963

### Una Mujer Sorprendió a su Marido en Acto de Repudiable Vileza

LA PLATA — En cumplimiento de la campaña de moralidad dispuesta oportunamente por la policía bonaerense, personal de distintas comisarías realizó diversos procedimientos por delitos contra la honestidad. Uno de los hechos más graves y que revela la influencia perniciosa de las películas cinematográficas, se registró en San Isidro. En la comisaría de dicha localidad se encuentra detenido un sujeto, cuyo nombre no se suministró, el que fue sorprendido por su propia esposa cuando intentaba hacer objeto de malos tratos a una cuñada de 13 años de edad, a la que había atacado previamente a golpes de puño. La investigación posterior permitió comprobar que el depravado individuo había maltratado también a otra hermana de su cónyuge, de 17 años y a su propia hija, de sólo 14 años. Además, por iguales delitos en perjuicio de menores, fueron detenidos Juan Albio Iraitas, de 25 años, Hipólito Juan González, de 54 y José T. Rodan.

Exhibidores y distribuidores han declarado un boicot de avisos al diario LA RAZON. Este, en represalia, ha reducido al mínimo las críticas de películas (lo que es una suerte), no publica gacetillas (lo que significa menos errores) y lo que es más gracioso (o más triste) atribuye a la influencia "perniciosa" del cine cuanto crimen o delito sexual o moral se produzca en el país. Lo que no le impide sacar, en la página de TV de los domingos, fotos de desconocidas vedettes en ropa interior, en las confortables camas de sus respectivos departamentos.

## REPORTAJE A GYÖRGY RÉVÉSZ

(Viene de la pág. 23)

—¿En qué medida estuvo la voluntad de Ud. en la fotografía de *Tierra de ángeles*, tan adecuada al clima de la película?

—Insisto en la capacidad técnica y artística del fotógrafo Szécsényi. El se integra con la obra y con el director, por eso la mayoría de los directores húngaros lo prefieren. Hay una integración tal entre nosotros que yo muchas veces le hago observaciones sobre detalles de la iluminación, del mismo modo que él me las hace a mí sobre aspectos de la dirección

—¿Cuál es el panorama actual del cine húngaro?

—Hay tres generaciones de realizadores: a) los viejos, de alrededor de 60 años, que ya dirigían antes de la guerra y todavía siguen trabajando; b) la generación media, que empezó a estudiar y trabajar después de la guerra, de 35 a 45 años de edad, la componen Fabri, Hersko, Feher, Makk, yo mismo y otros; c) la generación joven, recién recibida en la Escuela de Cine, algunos de ellos cortometrajistas como Frank Szabo que hace poco obtuvo un premio importante en el festival de Oberhausen con su corto *Concierto*. Realizó dos más: *Tú y Variaciones sobre un mismo tema*; y los tres son cortos argumentales. Van a oír hablar seguramente de este realizador.



Este reportaje fue efectuado por Armando Bresky, Agustín Mahieu, Antonio A. Salgado y Héctor Vena; colaboró gentilmente como intérprete Juan Berend. Fue grabado por el equipo técnico de TIEMPO DE CINE y el cineclub Núcleo, y transcrito por A. A. S.



CALIDAD  
Y  
JERARQUIA  
EN  
PELICULAS

ARTISTAS ARGENTINOS ASOCIADOS  
distribuidora de SELECCIONES TRANSOCEAN  
LAVALLE 1977/79 45-6018/9/10

## HELMUT KAUTNER

(Viene de la pág. 24)

las casas, un color muy típico de la época del rey Guillermo, el azul de los uniformes y el gris de las cárceles. En las escenas de la prisión superpuse la película en blanco y negro, para apagar ese color; no usé el verde ni el amarillo.

—¿Qué puesto ocupan en su carrera los dos films realizados en los Estados Unidos?

—Eran dos películas del montón ("bread and butter" films, dijo en inglés Kautner), tan comerciales que estuve atado de pies y manos; el contrato me obligaba, no pude ejercer ninguna influencia personal sobre esos films. La prensa alemana me criticó luego duramente preguntándose cómo era posible que fuera al exterior a realizar un tipo de películas que me negaba rotundamente a filmar en Alemania. Tenían razón en preguntárselo. Para lo único que sirvieron mis películas americanas fue para ganar dinero con el cual me construí en Alemania una casa espléndida. Pero si otra vez debiera filmar en Estados Unidos lo haría en condiciones bien distintas.

—En su trabajo en los Estados Unidos ¿fue reconocido como el director importante que era en realidad?

—Mi caso fue muy especial. Un día vinieron los americanos a Alemania; no un agente, sino directamente los productores y me contrataron pidiéndome firmara el habitual contrato por siete años. Pasado un año me di cuenta que como director la había errado totalmente, que estaba con la gente equivocada en la producción equivocada. Una feliz coincidencia me dio la oportunidad de romper el contrato, pues aprovechando que la compañía tenía algunos problemas, estaba vendiendo sus instalaciones, etc., se atrasó un día en su opción para utilizar mis servicios; con el asesoramiento de un abogado me valí de ese atraso para demandarlos.

—Los elementos técnicos con que trabajó en Estados Unidos ¿eran superiores a los alemanes?

—Sí, pero las instalaciones norteamericanas ya eran perfectas tiempo atrás. En cambio la guerra en Alemania, una desgracia con suerte en este caso, destruyó totalmente las instalaciones y por lo tanto tuvimos que construir todo de nuevo. Por eso tenemos mejores lámparas, mejores grúas, mejores cámaras que los americanos. Tenemos menor cantidad de elementos pero de calidad superior.

—¿Cuál es el estado actual del cine alemán, hay un cine alemán artísticamente válido en conjunto?

—No hay una unidad en el cine alemán; por otra parte, su calidad es mínima. Los que todavía creen en su recuperación tratan de unirse para hacer algo. Personalmente, creo que las fórmulas de producción del cine alemán están totalmente envejecidas y superadas. Pero por otra parte tengo esperanzas de que una vez alcanzado el punto máximo de la crisis aparezca la posibilidad de renovar las técnicas, actores e ideas y hacer un cine más artístico. Con menores gastos y en un plano experimental, quizá se pueda hacer más arte. Esta ha sido mi opinión de ahora y de siempre, pero antes cuando el cine alemán marchaba económicamente bien, no me escuchaban; ahora

que entramos en la crisis comienzan a hacerlo y quizá sea llegado el momento en que se pueda empezar a hacer algo. Hemos tenido varias crisis cinematográficas en lo que del siglo y siempre se dio un período de mejoramiento luego de cada una de ellas. Por eso creo que es justificado tener esperanzas.

—¿Qué quiso decir cuando habló de que había que renovar actores?

—El cine convencional que se ha venido desarrollando en Alemania es lo que critico. Seguimos en la misma línea de la UFA, un cine magnífico, exagerado; creo que debería cambiar un poco la organización interna de la gente que hace cine, no creer que determinada persona deba hacer tal cosa y ninguna otra más. Estoy muy conforme con la gente que tenemos, pero debería haber mayor libertad para elegir el actor adecuado para cada papel. Hay actores famosos que también son buenos intérpretes, pero suelen darse casos de actores famosos que no sirven y otros de actores excelentes a quienes nadie conoce. Con esto no quiero subestimar la importancia del aspecto comercial en la actividad cinematográfica; la tiene, desde luego. Pero lo que no me parece bien es que se subordine por entero la fase artística de un film a la necesidad de ganar dinero. Es importante que se tengan en cuenta ambas cosas.

—¿Qué realizadores actuales prefiere?

—Antonioni es el mejor director de la actualidad, a pesar de su negativismo; es el redescubridor del realismo mágico. Bergman es también grande pero está especializado en temas nórdicos; no es tan universal. Además me gustan Alain Resnais, Tony Richardson en *A taste of honey*, Mijail Kalatozov en *Pasaron las grullas*, Jiri Trnka; entre los norteamericanos últimamente el Cassavetes de *Sombras* (Shadows), Orson Welles, William Wyler, Billy Wilder, Elia Kazan, Stanley Kubrick; entre los italianos Visconti, Bolognini, el Fellini de *El cuentero* (Il bidone) y *Las noches de Cabiria* y no el de *La strada* ni *Bocaccio 70*, el de *La dolce vita* más o menos. También Pasolini (*Mamma Roma* es un buen film; no vi *Accattone*), Francesco Rossi en *Salvatore Giuliano*...

—Hablando de cine italiano... ¿no cree que éste es en la actualidad el más vital?

—Hasta hace poco sí; últimamente también está en crisis. Eso constituye empero una esperanza pues la crisis anterior al ascenso reciente fue aún más grande que la crisis alemana actual.

—¿Qué opina de Hacer un año en Marienbad?

—Es una película muy interesante y digna de ser recordada, pero no representa nada dentro de la corriente del cine; está sola, aparte, es un poco un juego, el puro placer de realizar algo. En cambio *Noche y niebla* (Nuit et brillard) e *Hiroshima mon amour* tienen sí un valor más profundo.

—¿Y sobre Jean-Luc Godard y Sin aliento (A bout de souffle)?

—Godard es notable dentro de la *nouvelle vague*, pero no todos los efectos que consigue son deliberados, por insuficiencia técnica al principio y por algunas concesiones comerciales luego. Con res-

pecto a *Sin aliento* entiendo que sus fallas técnicas no bastan para conformar un estilo.

—¿Qué opinión le merece "Cahiers du Cinéma"?

—Ha hecho mucho de bueno, especialmente antes cuando no intentaban pasarse de inteligentes; ahora son demasiado dogmáticos. La medida es un rasgo típico de la tradición cultural francesa; los "Cahiers" parecen alejarse bastante de esa tradición. En principio estoy de acuerdo con la dirección de "Cahiers", su principal defecto es la exageración.

—¿Y la crítica alemana?

—Es siempre tan agresiva que resulta peligrosa y hasta destructiva; pretende violentar, por medio de su crítica acerba a los que trabajan en la actualidad, la aparición de una *nouvelle vague* de la que ellos esperan más. Hasta este punto su actividad puede ser positiva, pero por otro lado es negativa porque los que quieren hacer algo son aplastados por esta crítica y no encuentran fuerzas para enfrentarla. Hay un grupo muy fuerte en Alemania (los *Overhausener*) que han elaborado un sistema y un plan pero que todavía no han comenzado a producir; han hecho su manifiesto pero no sus películas.

—¿Encuentra a la crítica argentina muy agresiva, en general?

—La agresividad en sí no me molesta porque la pregunta abierta y directa da la oportunidad de contestar abierta y directamente, con lo cual se pueden verter conceptos claros. Por otra parte, me ha llamado especialmente la atención cuánto saben los críticos argentinos y cuánto interés tienen por todo lo que se relaciona con el cine. En Europa no es así; es un placer para mí tratar con Vds., justamente porque tienen tanto deseo auténtico de saber y profundizar. Quizá sea porque como todavía no han tenido tantos festivales como en Europa están más activos, más frescos. Por ejemplo, nadie me preguntó aquí que flor o que comida me gustan, por qué uso esta corbata y no otra; en cambio, en Europa siempre me preguntan esas pavadas.

—¿Cuál será su próximo film?

—Una producción de tipo más bien comercial, una comedia de cierto nivel, no una cosa chata, pero desde el punto de vista artístico no será algo sobresaliente. Debo insistir aquí sobre la difícil situación actual en Alemania. Ese film lo realizaré para una compañía ajena; en la mía tengo proyectada una coproducción con Inglaterra, probablemente sobre *El living-room* de Graham Greene, con un reparto predominantemente inglés. También existe la posibilidad de una coproducción con Estados Unidos: *Ave de paso*, sobre argumento de Howard Koch y con actores de ambos países. Mi proyecto (que por ahora es un deseo) más importante sería realizar *Ondina*, sobre un viejo cuento alemán, en una versión moderna que ilustrase con un enfoque poético el problema de la dicotomía entre alma y cuerpo en el elemento joven de la Alemania actual.

Este reportaje fue efectuado por Armando Bresky, Agustín Mahieu y Héctor Vena; fue grabado por el equipo técnico de TIEMPO DE CINE y el cineclub Núcleo, y transcrito por A. A. S.

## MAR DEL PLATA 63

(Viene de la pág. 18)

más representativo de la escuela de Nueva York, un film casi totalmente improvisado y cargado de vida. El segundo: *La canción del pecado*, producido en Hollywood, fue más artificial. El tercero parece una concesión total a la industria, y debe entenderse que el productor Stanley Kramer y el libretista Abby Mann tuvieron abundante intervención en él.

Como todo film de Stanley Kramer, éste pretende tener un mensaje explícito y grandioso. La historia ocurre dentro de una institución estatal para niños retardados. Allí hay muchos casos difíciles, especialmente uno. Una empleada estima que ese niño mejoraría si el cariño de su familia lo visitase de vez en cuando. Pero luego de alternativas que incluyen visita de la madre de ese niño al instituto, huida de éste por las calles, etc., la empleada comprenderá que la férrea disciplina es el único modo de brindar a los internados una seguridad. Su vida tiene sentido sólo allí dentro. Es imposible curar los males de la mente con las bondades del corazón.

Debe reconocerse al film su valentía al tratar tema tan poco simpático. Pero como casi toda película de Kramer, ésta trivializa cuanto toca. El único recurso dramático consiste en poner los personajes frente a frente, al borde de una crisis, y hacerles decir cuanto puedan decirse. No hay una sutileza, una alusión. Si la sonrisa de un hombre hacia una mujer joven sugiere que ella es su hija, en la toma siguiente el diálogo aclara puntualmente el parentesco. Hay mucha desconianza en la inteligencia del espectador.

El lenguaje visual es inexpresivo a fuer de convencional. Primeros planos para diálogos importantes, planos generales para escenas de conjunto. Y una música machacona que subraya cada frase, cada gesto, ahuyentando cualquier resto de grandeza. La interpretación es eficaz en general, lo único que probablemente esté bien dirigido en el film. Las escenas en el interior del instituto están filmadas con ese criterio de ojo de cerradura que ha hecho la fama de *Mondo cane*, y tienen el interés de la noticia periodística, que a la larga es el único perdurable en la carrera de Stanley Kramer. De Cassavetes quedan las *Sombras*.

### COLEGAS (Kolégui), Alexéi Sájarov

Hay films que no pueden ocultar su origen literario. Y no siempre es un defecto que ese origen se note: el caso de Resnais, por ejemplo. Pero a veces un film cuenta demasiada historia, mencionando esquemáticamente episodios mejor desarrollados en la obra original.

Esto ocurre con *Colegas* (sobre la novela homónima de Vasili Aksiónov), historia de tres muchachos que se reciben de médicos y son destinados a diversos lugares donde enfrentarán por primera vez problemas vitales. Antes de separarse hacia rumbos más distantes, uno de ellos, muy grave, es operado y salvado por los otros dos. Para que esto fuera posible, los amigos debieron superar su dolor. La jugetona amistad juvenil del principio se convertirá al final en la relación adulta

de tres colegas.

Hay anécdota lateral: superfluo romance de un médico enamorado, resentimiento de novio despechado, etc. También hay elementos que en el cine soviético de años

atrás habrían sido improbables: música de jazz, personajes preocupados por lo que pueda haber más allá de la muerte, incompetentes funcionarios que quieren sobornar a superiores. Hay mucha loable intención de mostrar a la vida como es, con las naturales debilidades humanas.

Pero el criterio plástico no fue el apropiado: ubica muy geométricamente a personajes y objetos y las tomas largas son inconvenientemente estáticas. Hay indicios de que el director vio cine, pero no lo asimiló. La cámara pasa imprevistamente por debajo de un camión, las llamas de la chimenea se reflejan en los anteojos de un personaje, la cámara y el decorado oscilan para destacar la alegría de otro. El resultado es ocasional efectismo.

Las tres cuartas partes iniciales son frías; a lo sumo transmiten amenamente una relación juvenil pura, pero la abundante trama es comprimida y debilitada por el estilo visual, correcto y chato. La última cuarta parte es más comunicativa, aunque abuse del suspenso fácil y el sentimentalismo.

### LA NINFA (Rusalka), Václav Káslik

Algunos géneros suelen pasar como poco cinematográficos. Entre ellos, la ópera filmada, la reproducción de un espectáculo pensado originariamente para el escenario teatral. Es el caso de *La ninfa*.

*Rusalka* es una ópera de Antonin Dvorak y su tema, el siguiente. Una ninfa quiere convertirse en mujer porque se ha enamorado de un príncipe. El genio de las aguas le permite serlo. Pero el príncipe rechaza en principio a la joven y ésta, maldita para el resto de sus días, volverá al fondo de las aguas. El príncipe, arrepentido, la seguirá hasta la muerte.

*Rusalka* es también una película de Václav Káslik con el mismo asunto y la misma música, en tres actos a la manera teatral separados entre sí por breve fundido en negro. El canto y la música son elementos expresivos principales; algún decorado denuncia al artificial telón pintado. Con dichos elementos no era difícil hacer un film estático y aburrido.

Pero donde menos se piensa salta la liebre de la creación. Toda persona tiene derecho a desinteresarse de la ópera filmada, pero si le interesa desprejuiciadamente el cine debería ver este film. Al comienzo le costará adaptarse al lenguaje convencional, pero a medida que la narración avance entrará en la historia y no saldrá más. De ninguna manera esta película es ópera filmada con cámara estática al medio de la platea, apuntando pasivamente a un escenario. Nunca se siente sensación de encierro, siempre es la sugestión mágica la que se impone. La cámara se mezcla con los personajes, encuadra ágilmente lo esencial y deja de lado espacios muertos. *La ninfa* deberá ser entendida como una ejemplar puesta en escena cinematográfica de una ópera previa.

Hay veces en que los intereses cinematográficos y teatrales coinciden. Nadie reprocha a Visconti los telones pintados de *Puente entre dos vidas* ni a Eisenstein la interpretación grandilocuente de *Iván el terrible*, una ópera sin música. Tampoco deberá menospreciarse a Káslik que ha hecho película estimable dentro de un género con serias limitaciones. Los elementos que *La ninfa* maneja no renuevan al cine musical. Pero si este film no inventa la pólvora, apunta en cambio a un blanco y da en el centro.



DELICIOSA JUVENTUD (Thiele).

UN NIÑO ESPERA (Casavettes).



# LOS PREMIOS

## GRAN JURADO

**Presidente:** Lucas Demare. (direct.-Argent.). **Miembros:** Eduardo Borrás (escritor-Argent) Antonin Brousil (crít.-Checoslov.), Joaquín Calvo Sotelo (escrit.-España), Enrique Faustín (prod.-Argent.), Helmut Käutner (direc.-Alemania), Rodolfo Landa (actor-Méjico), Tomás E. Martínez (crít.-Argent.), Morando Morandini (crít.Italia), René Pigneres (prod.-Francia) y David Robinson (crít.-G. Bretaña).

## PREMIOS

**Mejor película:** TIERRA DE ANGELES (Hungría).

**Premio especial:** EL MUNDO FRENTE A MI (G. Bretaña), "por la inteligencia y el lirismo con que expresa los conflictos entre individuos y sociedad dentro de la vida contemporánea".

**Dirección:** Dino Risi, por IL SORPASSO (Italia).  
**Argumento:** Luis Alcoriza, TIBURONEROS (Méjico).

**Actriz:** Wanda Luczycka, por LA VOZ DEL MAS ALLA (Polonia).

**Actor:** Tom Courtenay, por EL MUNDO FRENTE A MI.

**Cortometraje:** RAZON Y SENTIMIENTO (Rozum acit-Checoslovaquia).

**Mención en cortometraje:** TIERRA SECA (Argentina) y EL PEQUEÑO DIRECTOR (II micro regista- Italia).

Además, el Gran Jurado conforme a la autoridad que le confirió el reglamento, decidió por unanimidad no otorgar premio a la película de habla castellana, pero concedió dos menciones especiales:

Jorge Grau, director de NOCHE DE VERANO (España) y Alfredo Alcón, por su labor en LAS RATAS (Argentina), como la mejor interpretación masculina en las películas de habla castellana.

## JURADO DE LA CRITICA

**Presidente:** Homero Alsina Thevenet (Uruguay). **Miembros:** Robert Benayoun (Francia), Raúl Ferreyra Centeno (Argentina),

## PREMIO TIEMPO DE CINE

El jurado de nuestra publicación, integrado por Armando Bresky, Agustín Mahieu, Antonio A. Salgado, Salvador Sammaritano y Héctor V. Vena, otorgó por 2º vez el citado premio, adjudicándosele en esta oportunidad a TIERRA DE LOS ANGELES, de György Révész (Hungría).

Carlos Fragueiro (Argentina), Lino Micciche (Italia), Juan C. Portantiero (Argentina), Bruno Torri (Italia) y Bartolomé de Vedia (Argentina).

## Premios:

- 19) "Por unanimidad resuelve otorgar el Gran Premio al film húngaro TIERRA DE LOS ANGELES, por la calidad poética revelada por su director y por constituir un ejemplo de autenticidad en el tratamiento dramático, al margen de todo esquematismo y retórica".
- 20) "Otorgar un premio especial al film inglés EL MUNDO FRENTE A MI, de Tony Richardson, por continuar una corriente de rebeldía e inconformismo, vigente en el cine contemporáneo y por ratificar en su director la posición de un estilo firme y vigoroso".
- 30) Señalar la revelación del actor Tom Courtenay por su notable interpretación en EL MUNDO FRENTE A MI".
- 40) Señalar la insatisfacción de este Jurado por el nivel de los films presentados por algunos de los otros países concursantes, nivel que en varios casos es ajeno a la producción real de sus industrias cinematográficas".

## PREMIO DE LA OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine)

**Presidente:** Mons. Jean Bernard (Luxemburgo). **Miembros:** Ivonne de Hemptienne (Bélgica), Ramiro de la Fuente (Argentina), América Penichet (Cuba), Carlos E. Tortorelli (Perú) y Mons. Justo Laguna (Argentina).

**Gran Premio:** Por unanimidad a NOCHE DE VERANO, de Jorge Grau (España), "por su inspiración y su calidad que contribuye al progreso espiritual y al desarrollo de los valores humanos".

## PREMIO DE LA ASOCIACION DE REALIZADORES DE CORTOMETRAJE

**Plaqueta:** JANGADEROS (Raftsmen-Polonia), de Stanislaw Gribowski.

## MI VAGABUNDO (Burari burabura monogatari), Zengo Matsuyama.

Un vagabundo recorre los caminos del Japón. Su único deseo es ser libre como los pájaros, desdeña encerrarse en una casa y trabajar en un empleo regular. El film relata las mil y una trapacerías que debe hacer para comer: disfrazándose de lisiado que implora limosna, por ejemplo. Luego encuentra a una pareja de niños abandonados a quienes lleva consigo hasta restituirlos a sus familiares, lejanos en la distancia y en el afecto. Pero los niños se escapan y vuelven a unirse al protagonista. Este, mientras tanto, habrá entendido la necesidad de formar un hogar junto a la bella mujer de quien estaba enamorado.

La vida parece siempre color de rosa; no se muestra el lado amargo. Todo resulta demasiado fácil al vagabundo, desde conseguir la comida hasta encontrar un lugar donde dormir. El film añade pretendida denuncia social en frases sobre los gobiernos que no indemnizan a las víctimas de Hiroshima, etc. Pero esta derivación sería no es convincente;

el film está más logrado en cuanto comedia superficial. Hay demasiada frivolidad y el espectador no cree en las palabras del protagonista cuando habla de conceptos como libertad individual y otros.

Todo lo que quiere ser profundo es discursivo. Hay extensísimas conversaciones, e incluso un monólogo que la cámara encuadra desde distintos ángulos agilizando el relato aunque sin mayor énfasis. El director Matsuyama tiene técnica solvente y aun preciosista. Suele encerrar a un personaje en un rincón de la pantalla enmascarando el resto en negro, y descubrir luego poco a poco la parte tapada. Pero esta preocupación formal no basta pues para todo lo que sea clima o sugestión, el film es completamente inepto.

## DULCINEA, Vicente Escrivá.

Punto de partida es el Quijote. Pero no la historia del ingenioso hidalgo sino una derivación inventada por el libretista y director. Aquí la protagonista es Aldonza Lorenzo, una moza de pueblo que se siente renacer a la buena vida luego de haber

inspirado alta pasión a quien dio en llamarla Dulcinea.

La primera mitad define la personalidad de Aldonza, mujer fácil con cierta pureza esencial que el idealismo de don Quijote hace florecer. Este muere sin conocerla. En la segunda mitad ella se siente Dulcinea y sale por los campos a "desfacer entuertos", como su amado hacía. Finalmente será acusada de brujería y quemada en la hoguera. El puro idealismo no es de este mundo, evidentemente. El asunto es una variación posible sobre el Quijote y debe reconocerse la seriedad con que el film la encara. Es una película digna y honesta sobre un mito español, y no es de extrañarse el apoyo oficial que tuvo en su país. Pero es también una película aburrida. Porque lo más importante está fuera de ella. Si no hubiera una obra literaria previa y unos personajes que todo el mundo conoce, la película apenas tendría qué decir; no se basta a sí misma. Lo fundamental está presupuesto; el carácter de don Quijote, su idealismo en medio de la adversidad. Está resuelto muy cómodamente el improbable cambio psicológico de Aldonza. La crisis que motiva esa determinación surge de la lectura de una carta.

Dulcinea es una variación posible so-

bre el Quijote, obra tan rica que se puede decir casi todo sobre ella. Pero las imágenes del film son mera ilustración, sobria e inexpressiva.

### **LAS RATAS, Luis Saslavsky**

Con este film reaparece en la Argentina un director que desde 1949 no filmaba en su patria. Los quince films que aquí realizó a partir de 1935 solían mostrar la lucha entre una tendencia al preciosismo visual, que el público resistió, y una búsqueda de la aceptación popular. Su obra se resentía de decorativismo pero aportaba una preocupación plástica.

Por otra parte, *Las ratas* le pertenece totalmente: la ha dirigido, producido y colaborado en el guión (sobre novela de José Bianco). El asunto es el romance entre un muchacho y su joven madrasstra. Hay romance lateral de aquél; hay otro hijo de ésta que sufre y quiere ser artista, y hay, principalmente, una muerte por envenenamiento, que pudo haber sido un suicidio. Todo el film es un racconto que ilustra cómo llegó este trágico final. Pero no subraya lo que debió haber sido el tema central: el drama de los seres que se castigan a sí mismos en lo que más les duele. Al film parece importarle que al espectador lo atraiga el misterio de quién será el culpable del envenenamiento.

*Las ratas* es prolongación natural de las vocaciones de su director. Al lado de una extrema pulcritud formal, un ritmo ágil y sostenido, buena interpretación, tiene ganchos melodramáticos para atraer el interés. Saslavsky cuidó mejor la fluidez de la narración que la búsqueda de dimensión trágica para un amor imposible. La fatalidad impulsa a hacer lo que el corazón quiere y el cerebro no, pero lo único fatal es aquí el libreto al cual el director ilustra con imágenes prolijas. El mayor logro está al nivel del *thriller*: la emoción dispersa de las distintas secuencias. La lustrosa forma es coqueto envase, apenas. *Las ratas* parece uno de esos medallones antiguos, pesados y quizá bellos, que nadie sería capaz de ponerse al cuello hoy día.

### **LA PARMIGIANA, Antonio Pietrangeli**

La actriz Catherine Spaak ha crecido desde *Dulce engaño* y es hoy una muchacha bonita, esbelta, encantadora. El director Pietrangeli no ha crecido mucho desde *El sol en los ojos* y sigue produciendo dramas y comedias convencionales. Esta es una comedia dramática más.

*La parmigiana* (sobre novela de Bruno Piatti) cuenta la historia de una jovencita desprejuiciada que se va de casa con un joven que luego la abandona; más adelante conoce a otros hombres. Desdén a quien quiere casarse con ella, y al volver junto a uno que le gustaba, lo encontrará casado.

El eje del film es la protagonista (Catherine Spaak). Todo conduce a mostrar su carácter y su forma de ser, aunque fundamentalmente su comportamiento con la única explicación de que la impulsa su libre albedrío. Al principio la sociedad tiene la culpa de lo que le pasa: ella es traicionada. Pero cuando puede

encontrar la paz dentro de la sociedad, no le atraerá si por ella debe renunciar a una elección voluntaria. No quiere la comodidad burguesa si para disfrutarla debe traicionarse. Se prostituirá pero espiritualmente seguirá fiel a sí misma. Pietrangeli no describe esta compleja psicología con alguna hondura. El film intercala pasado y presente sin que esa fragmentación del tiempo tenga alguna eficacia. El film se parece sospechosamente a cien pseudo dramas semejantes que atienden a las peripecias triviales y no al fondo del tema. Queda en pie la sobriedad de Nino Manfredi (aunque en momentos abuse del sentimentalismo), y la belleza de Catherine Spaak mujer que enamora hasta a escépticos críticos de cine.

### **YO TAMBIEN SOY MUJER (Ich bin auch nur eine Frau), Alfred Weidenmann.**

La comedia americana ha descubierto nueva fórmula comercial. El libretista Stanley Shapiro es el inventor, antes que los distintos directores de sus argumentos. Los ingredientes: una dosis de psicoanálisis tomado en broma, mucho deslumbrante vestuario femenino, diálogo ingenioso y picante, y dos o tres actores simpáticos. Todo eso matizando un romance cuya agresiva hostilidad inicial se convertirá en previsible final feliz.

Aprovechando la experiencia americana, Alfred Weidenmann y sus libretistas aplicaron la misma fórmula en Alemania. Y a juzgar por las risas marplatenses, con buen resultado. El film es gracioso y leve, pero esta historia del don Juan que quiere conquistar a una psicoanalista haciéndose el tímido, para terminar enamorándose ambos, hubiera sido aburrida sin la gracia personal de María Schell, que también para la comedia revela talento, y del galán Paul Hubschmid.

El director Weidenmann ha dirigido de todo en su carrera, y en un film como *Scampolo* (1957) se puede rastrear un antecedente de *Yo también soy mujer*. Esto es, en ambos ironiza sobre costumbres y gentes modernas: allí las víctimas eran los turistas que en pocas horas quieren conocer un país, miran mucho y no ven nada. Aquí son el psicoanálisis y los psicoanalistas, de cuya posible eficacia duda con mucha picardía y ninguna maldad. De todos modos, aunque parta de la realidad y parezca burlarse de la superficialidad de algunos hombres, Weidenmann realiza films tan superficiales como ellos.

### **LA VOZ DEL MAS ALLA (Głos z tamtego swiata), Stanislaw Rosewicz.**

Lejos del género bélico habitual hasta hace poco en el cine polaco conocido en la Argentina, incluso en film del mismo Rosewicz: *Danzig, corredor de sangre* (Walne Miasto), *La voz del más allá* encara estilo y temática distintos. Aquí es una historia intimista sobre un curandero que, individualmente o con la ayuda de una mujer que oye inventadas voces del más allá, engaña a la gente haciéndole creer en posible curación futura. Pero a la vez aporta también una

fe que los desesperanzados necesitan. El film no cuestiona éticamente al curanderismo ni define otra posición frente a nada. Muestra sólo un caso particular donde esa práctica parece estar muy unida a la fe religiosa. Sin embargo este film no debe ser entendido como denuncia de la inconveniencia o irracionalidad de la religión. Se limita a plantear casos que se dan en la realidad y no sólo en la polaca.

Los defectos están en otra parte. La caradura del cuentero es ablandada con ciertos rasgos de generosidad y honradez: no cobra algunas consultas, jamás se hace pasar por médico. El film pretende extraer rico sentido de esa ambigüedad. Pero el único claro es que existe gente que actúa de la misma manera que él. El film es una lenta y larga historia (115 minutos) de las triviales andanzas de un cuentero.

Andrzej Wajda, Andrzej Munk y Jerzy Kawalerowicz tienen sentido de cine; la ambigüedad de *Cenizas y diamantes*, por ejemplo, sugería algo: una posición emocional frente a la vida en un momento de la historia. En cambio, el lenguaje cinematográfico de *La voz del más allá* es pesado, académico y convencional. Su recurso habitual es enfocar largas conversaciones en campo y contracampo. Por eso su único parentesco con el nuevo cine polaco es la buena actuación del elenco y la belleza de las mujeres. Stanislaw Rosewicz dirigía más cómodo el cine de acción.

### **UNA HISTORIA SENTIMENTAL (Poveste sentimentala), Miha Iulian.**

Esta es una de las primeras películas rumanas conocidas en la Argentina y, como su título castellano indica, cuenta una historia sentimental. La acción está ubicada en los días inmediatos a la liberación nazi, y aunque frases de algunos personajes aludan a comunistas que se creen dueños del país, etc., lo principal es un problema psicológico. Un joven médico y su esposa parten de la capital a radicarse en el delta del Danubio. Pero la mujer no se acostumbra y se vuelve. El marido la va a buscar; ella le ha sido infiel. La lleva al Danubio otra vez, pero se siente una extraña allí. Luego, la mujer muere en un accidente.

El film sugiere, sobriamente, cómo una situación social influye sobre individuos, y cómo sólo los fuertes se adaptan a cambios en ese orden. Pero el drama está dado a través de un gran esquema al que los personajes se adaptan servicialmente: la abnegación se impondrá a la incompreensión ajena, la frivolidad sufrirá merecido castigo. El director mueve la cámara con soltura y temblequeo dignos de la *nouvelle vague*, pero ese exaltado movimiento roza la anécdota y no penetra dentro de los personajes. Lo más que consigue es un relato ágil, con un montaje rápido que recuerda, además, al cine norteamericano. Pero no es eficaz cuando quiere sugerir tensiones íntimas en monótonas conversaciones; y la muerte de un personaje soluciona arbitrariamente el conflicto.

La protagonista femenina es hermosa e insegura. Otros actores, e incluso gente del lugar donde ocurre la acción, están mejor dirigidos. Los escenarios son casi todos naturales, aprovechando enseñanzas del neorrealismo italiano. Pero el film aunque cálido a ratos, no tiene una personalidad mayor.

# FILMOGRAFIA DE MAR DEL PLATA 1963

por HECTOR VENA

**ANGYALOK FÖLDJE, Az (Tierra de ángeles).** r.: György Révész. a.: novela homónima de Lajos Kassák. g.: G. Révész, Antal Lukacs y Miklós Hubay. f.: Ferenc Szécsényi. cm.: Bela Bolykovsky. m.: András Mihály. cn.: Balasz Varga. da.: Laszlo Duba. mtj.: Sandor Zákonyi. s.: János Arató. v.: Judit Schäffer. mq.: Tibor Pasztory. u.: Tilda Gáti. l.: Cine Húngaros. i.: Kláry Tolnay, Erno Szabo, Zoltán Maklár, Tamás Vegvari, Franciska Györy, Josef Madaras, Tibor Molnár, Erzsébet Lengyel, Ferenc Zenthe, Jozsef Ross, Laszlo Misoga, Bertalan Solti, Lajos Gardai, Pisti Csepela János Pagonyi. j.pr.: Otto Föld. est. y pa.: Hunnia. o.: Hungría, 1962.

**BURARI BURABURA MONOGATARI (Mi vagabundo).** r. y g.: Zeno Matsuyama. f.: Hiroshi Murai (Eastmanc.). m.: Hikaru Hayashi. i.: Keijo Kobayashi, Rideko Takamine, Norihei Miki, Reiko Dam. pa.: Toho. o.: Japón, 1962.

**CHILD IS WAITING, A (Un niño espera),** r.: John Cassavetes. a. y g.: Abby Mann. f.: Joseph La Shelle. m.: Ernest Gold. da.: Rudolph Sternad. mtj.: Gene Fowler Jr. s.: James L. Speak. i.: Burt Lancaster, Judy Garland, Gena Rowlands, Steven Hill, Bruce Ritchie, Gloria McGehee, Paul Stewart, Elizabeth Wilson, Barbara Pepper, John Morley, June Walker, Mario Gallo, Frederic Draper. pr.: Stanley Kramer. pa.: Philip Langner. o.: EE.UU., 1962/3.

**DOULOS, Le (El soplón).** r., g. y d.: Jean-Pierre Melville. a.: novela de Pierre Lesou. f.: Nicolás Hayer. cm.: Henri Tiquet, André Dubreuil y Etienne Rosenfeld. ff.: Raymond Voinquel. m.: Paul Miraki. —la de piano-bar: Jacques Louissier. da.: Daniel Guéret. mtj.: Monique Bonnot y Michèle Boehm. a.r.: Charles Bitsch y Volker Schloendorff. s.: Julien Coutelier. u.: Davallon. ct.: Elisabeth Rappenau. i.: Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani, Jean Desailly, Fabienne Dali, Michel Piccoli, René Lefèvre, Marcel Cuvelier, Jack Leonard, Aimé de March, Monique Hennessy, Carl Studer, Christian Lude, Jacques de León, Paulette Breil, Philippe Nahon, Charles Bayard, Daniel Crohem, Charles Bouillaud, Georges Sellier, Andrés. l.: G.T.C. (Joinville). pr.: Carlo Ponti y Georges de Beauregard. pa.: Rome-Paris Films. o.: Francia/Italia, 1962/3.

**DULCINEA (idem).** r., g. y d.: Vicente Escrivá. a.: obra teatral homónima Gaston Baty. f.: Godofredo Pacheco. cm.: Miguel Agudo. ff.: César Benítez. m.: Giovanni Fusco. da.: Enrique Alarcón. dc.: Luis Argüello. mtj.: Pablo G. del Amo. a.r.: Alfredo Hurtado y Arnaldo Genoinó. s.: Jaime Velasco. v.: Víctor M. Cortezo. mq.: José Luis y José Ruiz. pn.: Carmen Sánchez. ct.: María I. Ruiz-Capilla y Silvana Annibali. i.: Millie Perkins, Cameron Mitchell, Folco Lulli, Hans Söhrker, Walter Santesso, osé Rubio, Victoria Prada, Andrés Mejuto, Dietmar Schönherr, Antonio Garisa, Ana M. Noé, José M. Martín, José Guardiola, Yelena Samarina, Antonio Ferrandis, José R. Giner. pa.: Aspa/Nivifilm. o.: España/Italia, 1962. (Este film fue exhibido en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1962).

**GLÓS Z TAMTEGO SWIATA (La voz del más allá).** r.: Stanislaw Rozewicz. a. y g.: Kornel Filipowicz y Tadeusz Rozewicz. f.: Wladyslaw Forbert. m.: Wojcieh Kilar y Jerzy Matuszkiewicz. i.: Kazimierz Rudzki, Wanda Luczycka, Tatiana Czechowska, Danuta Szafarska, Krystyna Feldman, Zdzislaw Mrozewski, Maria Homerska, Marta Lipinska, Barbara Modelska. j.pr.: Konstany Lewkowicz. o.: Polonia, 1962.

**ICH BIN AUCH NUR EINE FRAU (Yo también soy mujer).** r.: Alfred Weidenmann. g.: Johanna Sibelius y Eberhard Keindorff. f.: Heinz Hölscher (Eastmanc.). m.: Peter Thomas. da.: Helmut Nentwig. mtj.: Walter Wischiewsky. s.: Clemens Tütsch. i.: María Schell, Paul Hubschmid, Agnes Windeck, Hans Nielsen, Anita Höfer, Ingrid van Bergen, Tilly Lauenstein, Hannelore Auer, Ingeborg Sönsalla, Margarete Knitsch, Wolfgang Völz, Michela Heine, Frank Glaubrecht, Uli Lommel, Hilla Hofer, Hilde Volk, Stefan Wigger, Renate Hütte, Ute Bloy. pr.: Horst Wendlandt. pa.: Rialto-Film. o.: Alemania Occidental, 1962.

**ILHA, Á (La isla).** r., a., d. y pr.: Walter H. Khouri. f.: Rudolf Iscey y George Pfister. cm.: Eugénio Owintchenko. m.: Rogerio Duprat. da.: Pierino Massenzi. mtj.: Máximo Barro y Ebba Picchi. a.r.: Alfredo Sternheim y Schubert Magalhaes. s.: Ernst Hack y Antonio Vitale. mq.: Jean Laffront. tt.: Roberto Miller. l.: Líder. est.: Vera Cruz. i.: Luigi Picchi, Eva Wilma, Lyris Castellani, José Mauro de Vasconcelos, Francisco Negrão, Mário Benvenuto, Ruy Affonso, Mauricio Nabuco, Elizabeth Hartmann, Laura Verney. pa.: Kamera Filmes. o.: Brasil, 1962.

**KOLEGUI (Colegas).** r. y g.: Alexéi Sájarov. a.: novela homónima de Vasili Aksiónov. f.: V. Nikoláev. m. Yu. Levitin. da.: I. Plastinkin. s.: E. Kashkévitch. i.: V. Livanov, V. Lanovoi, O. Anogriev, N. Shatskaia, T. Siomina, R. Pliat, V. Kashpur,

V. Maruta, L. Poliakov, G. Vitsin, E. Bredun, I. Liubeznov. o.: U.R.S.S., 1962.

**LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER, The (El mundo frente a mí).** — Ver ficha técnica en este número, página 20.

**NOCHE DE VERANO/PECCATO, II (Noche de verano).** r.: Jorge Grau. a.: J. Grau y Eusebio Ferrer. g. y d.: J. Grau, E. Ferrer, Claudio Barbati y Fernando Morandi. f.: Aurelio G. Larraya. cm.: Juan Amorós. ff.: Rafael Pérez de Rozas. m. y d.m.: Antonio Pérez Olea. da.: Vittorio Rossi. dc.: Manuel Gómez. mtj.: Emilio Rodríguez y Susana Lemoine. a.r.: Antonio Mercero y F. Morandi. s.: Eduardo Fernández. v.: Miguel Narros. mq.: Elisa Aspachs y Elisa Plana. pn.: Emilia Cid. u.: José M. Grau. ct.: Jesús Balcazar. l.: Fotofilm. est.: Buch-Sanjuán. i.: Francisco Rabal, María Cuadra, Umberto Orsini, Marisa Solinas, Rosalba Neri, Gian-María Volanté, Lidya Alfonsi, Margarita Lozano, M. Narros, Marco Guglielmi, Tania Lopert, Gemma Arquer, Roberto Martín, Angel Lombarte, Joaquín Ferrer, Francisca Ferrandis, Pedro Gil, Rosa Mateu, Florencio Calpe, Rogelio Galisteo, Manuel Saltor. pa.: Procusa/David-Dominiziana. o.: España/Italia, 1962.

**PARMIGIANA, La (idem).** r.: Antonio Pietrangeli. a.: novela homónima de Bruna Piatti. g.: Ruggero Maccari, B. Piatti, A. Pietrangeli, Ettore Scola y Stefano Strucchi. f.: Armando Nannuzzi. da.: Luigi Scaccianoce. mtj.: Eraldo Da Roma. i.: Catherine Spaak, Nino Manfredi, Salvo Randone, Didi Perego, Lando Buzzanca, Vanni de Maigret, Rosalia Maggio, Umberto D'Orsi, Mario Brega. pr.: Gianni Hecht Lucari. pa.: Documento. o.: Italia, 1962.

**POVESTE SENTIMENTALA (Una historia sentimental).** r.: Mihail Iulian. a. y g.: Horia Lovinescu. f.: Sandu Intorsureanu y Gh. Herschdorfe. i.: Irina Petrescu, Cristea Avram, Doina Tutescu, Gh. Enache, Toma Caragiu, Emil Botta, Victor Rebeniuc, Eliza Petrachescu. est. y pa.: Bucaresti. o.: Rumania, 1962.

**RATAS, Las.** r.: Luis Saslavsky. a.: José Bianco. g.: Emilio Villalba Welsh y L. Saslavsky. f.: Antonio Merayo. cm.: Carmelo Lobótrico. m.: Rodolfo Arizaga. da.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Garate. a.r.: Orlando Zumpano. s.: Mario Fezia y J. Feijóo. mq.: María Lassaga. pn.: Susana Fernández. i.: Aurora Bautista, Alfredo Alcón, Bárbara Mujica, Juan J. Míguez, Antonia Herrero, Fernando Marín, Ariel Absalón, José Maurer, Mecha López. j.pr.: Luis Giúdice. a.pr.: Alfredo Véspoli. pa.: Guipar. est. y dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1962/3. l.: Alex.

**RUSALKA (La ninfa).** r.: Václav Kaslík. a.: basado en la Opera homónima de Antonín Dvorak. g.: V. Kaslík y Jan Stallich. f.: J. Stallich. m.: A. Dvorak, por la Orquesta y Coro del Teatro Nacional de Praga. da.: Frantisek Troster. mtj.: Jirina Lukesova. s.: Milislav Hurka. i.: Zdenek Svehla, Ivana Mixova, Milada Subertova, Andrzej Malachovsky, Vera Soukupova, Zdenek Votava, Josef Bejvl. pa.: Ceskoslovensky Film. o.: Checoslovaquia, 1962.

**SCHWARZ-WEISS-ROTE HIMMELBETT, Das (Deliciosa juventud).** r.: Rolf Thiele. a.: novela "Cancan und Grosse Zapfenstreich" de Hans Rudolf Berndorff. g.: Ilse Lotz-Dupont y George Laforet. f.: Heinz Schnackerts y Friedl Behn-Grund (Eastmanc.). m.: Rolf Wilhelm. da.: Max Mellin. i.: Daliah Lavi, Martin Held, Thomas Fritsch, Margos Hielscher, Elisabeth Flickenschildt, Marie Versini, Thomas Margulies, Karl Schönböck, Fritz Tillmann, Elfriede Kuzmany, Monika Dahlberg, Hubert von Meyerinck, Monika John, Margarete Haagen, Hans Leibelt. pr.: Franz Seitz. pa.: Seitz-Film. o.: Alemania Occid., 1962. d.o.: 99'.

**SORPASSO, II (idem).** r.: Dino Risi. a. y g.: Ettore Scola y Ruggero Maccari. f.: Alfio Contini. m.: Riz Ortolani. mtj.: Otello Colangeli. i.: Vittorio Gassman, Jean-Louis Trintignant, Catherine Spaak, Annette Vadim, Claudio Gora, Luciana Angiolillo, Linda Sini. pr.: Mario Cecchi Gori. pa.: Fair-Incei-Sancro. o.: Italia, 1962.

**TIBURONEROS (idem).** r., a. y g.: Luis Alcoriza. f.: Raúl Martínez Solares. m. y d.m.: Sergio Guerrero. da.: Jesús Bracho. mtj.: Carlos Savage. a.r.: Mario Diver. s.: Luis Fernández. i.: Julio Adalma, Tito Junco, Noé Muruyama, Alfredo Varela, Erick del Castillo, Enrique Lucero, David del Carpio, Dacia González, Amanda del Llano, Conchita Gentil Arcos, Irma Serrano, Colacho, Aurora Clavel, Amado Zumaya. pr.: Antonio Matouk. pr.e.: Angélica Ortiz. pa.: Matouk S. A. o.: México, 1962.

**TLAYUCAN (idem).** r. y g.: Luis Alcoriza. a.: Jesús Velázquez. f.: Rosalío Solana. m.: Sergio Guerrero. da.: Jesús Bracho. mtj.: Carlos Savage. i.: Julio Adalma, Norma Angélica, Andrés Soler, Anita Blanch, Noé Muruyama, Dolores Camarillo, Pancho Córdova, Juan C. Ortiz, José Martínez de Hoyos. pr.: Antonio Matouk. o.: México, 1962.

**VAXDOCKAN (El maniquí).** r.: Arne Mattson. a.: Lars Forsell. g.: Eva Seeberg. f.: Ake Dalquist. m.: Ulrik Neumann. da.: Harald Garmland. mtj.: Ingemar Eje. i.: Per Oscarsson, Gio Petré, Tor Isedal, Elsa Prawitz, Bengt Eklund, Malou, Mimi Nelson, Ric Axberg, Dagmar Olsson, Agneta Prytz, Olle Grönstedt, Elisabeth Odén. pr.: Lorens Marmstedt. pa.: Flora Film. o.: Suecia, 1962 (Este film fue presentado en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1962).

# FICHERO DE ESTRENOS Y REPOSICIONES

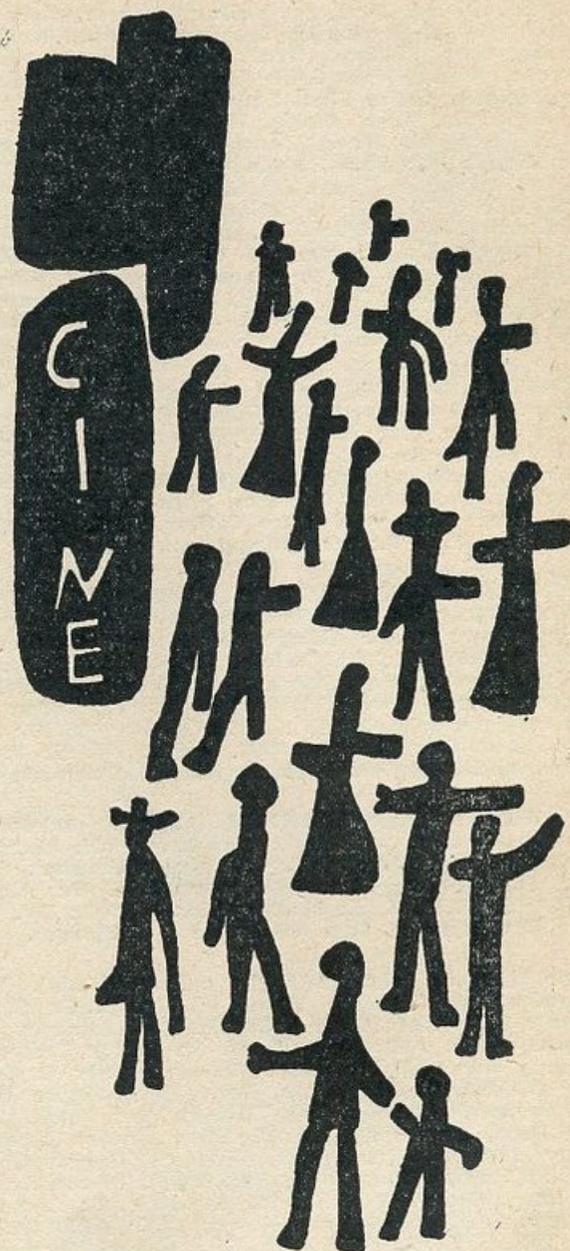
**PELICULAS PRESENTADAS COMERCIALMENTE EN BUENOS AIRES DEL 1º DE OCTUBRE AL 31 DE DICIEMBRE DE 1962**

**A CARGO DE HECTOR VENA  
CON LA COLABORACION DE RUBEN CONFETTI**

**CON ALGUNAS NOTAS CRITICAS**

## ABREVIATURAS

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



## ESTRENOS

**ADVISE AND CONSENT (Tormenta sobre Washington).** Ver Ficha Técnica y crítica de Agustín Mahieu en el N° 13/38.

**AFFAIRE NINA B., L' (El abogado del diablo).** R.: Robert Siodmak. A.: novela homónima de J. M. Simmel. G.: Roger Nimier y R. Siodmak. F.: Michel Kelber. M.: Georges Delerue. D.A.: Jean D'Eaubonne. S.: Antoine Petitjean. I.: Nadja Tiller, Pierre Brasseur, Walter Giller, Jacques Dacqmine, Etienne Bierry, Dominique Dandrieux, Hubert Deschamps, Maria Merike, José Luis Villalonga, Guy Decombe, Nic Vogel, André Certes. P.A.: Alliance-Filmsonor. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1961. F.E.: 22.11. S.E.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 103' C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**AMANTE Y ASESINO (idem).** R.: Tulio Demichelli. A.: obra teatral "Hay un hombre tras la puerta", de Alfonso Paso. I.: Arturo de Córdova, Aurora Bautista. PA.: Sotomayor S.A. DST.: PARAMOUNT. O.: México F.E.: 25.12. S.E.: Suipacha. DR.: 90' C.: inc. men. 14 a.

**AMBICIOSOS, LOS/FIÈVRE MONTE À EL PAO (Los ambiciosos)** Ver Ficha Técnica en este número, página 12.

**AN EINEM FREITAG UM HALB ZWÖLF/PAS DE MENTALITÉ/MONDO NELLA MIA TASCA, II (El mundo en mi mano).** R.: Alvin Rakoff. A.: novela "The World in my Pocket", de James Hadley Chase. G.: Frank Harvey. F.: Vaclav Vich. M.: Claude Bolling. D.A.: Hans Kuhnert. MTJ.: Alice Ludwig-Rasch. S.: Gerhard Müller. I.: Nadja Tiller, Peter Van Eyck, Jean Servais, Rod Steiger, Ian Banner, Marisa Merlini, Memmo Carotenuto, Edoardo Nevola, Carlo Giustini. PR.: Alexander Grüter. PA.: Corona/Criterium/Erredipanta. DST.: METRO. O.: Alemania Occid./Francia/Italia, 1960. F.E.: 13.12. S.E.: Opera, G. Splendid, Moreno, Park. D.O.: alemana: 104'; italiana: 95'. DR.: 93'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Se exhibe versión parcialmente doblada al inglés y con el título "World in my Pocket").

**AUSTERLITZ/NAPOLÉONE AD AUSTERLITZ (Historia escrita con sangre).** R., A., G. y D.: Abel Gance. D. 2 A. U.: Roger Richebé.

F.: Henri Alekan (Dyalisc. y Eastmanc.). F. 2 A. U.: Rober Juillard. CM.: Raymond Menvielle, René Chabal, Roland Paillas. M.: Jean Ledrut. D.A.: Jean Douarinou. MTJ.: Léonide Azar, Yvonne Martin y Mario Serandrei. A.R.: Pierre Lary, Louis Pascal y Nelly Kaplan. S.: Pierre Calvet. U.: Raymond Picon-Borel y Robert Foucard. MQ.: Hagop Arakelian. I.: Pierre Mondy, Claudia Cardinale, Martine Carol, Leslie Caron, Vittorio De Sica, Anna M. Ferrero, Rossano Brazzi, Jean Marais, Ettore Manni, Georges Marchal, Daniella Rocca, Elvire Popesco, Anna Moffo, Orson Welles, Jean Mercure, Jack Palance, Michel Simon, Janez Vrhovec, Jean-Marc Bory, Jacques Castelot, André Certes, Claude Conty, Davout D'Auers-taedt, Jean Louis Horbette, N. Kaplan, Polycarpe Pavloff, Lucien Raimbourg, Jean-Francois Rémy, Jean Louis Richard, Pierre Tabard, Maurice Teynac, Jean-Louis Trintignant. PR.: Alexandre y Michel Salkind. P.R.A.: Dominique Drouin y Georges Charlot. PA.: Comp. Française de Prod. Internat.-Lyre/Galatea/Dubrava. DST.: FOX. O.: Francia/Italia/Yugoslavia, 1959/60. F.E.: 9.11. S.E.: Monumental y Teatro Coliseo D.O.: 165'. DR.: 120'. C.: s/r. (Film exhibido en el Festival de San Sebastián, 1960).

**BANDE DES SCHRECKENS, Die (La pandilla del terror).** R.: Harald Reinl. A.: novela "Ojo por ojo", de Edgard Wallace. G.: Joachim Bartsch y Wolfgang Schnitzler. F.: Albert Benitz. CM.: Peter Forster y Alex Henningsen M.: Heinz Funk. D.A.: Erik Aaes y Rudolf Remp. MTJ.: Margot Jahn. A.R.: Klaus Prowe. S.: Jan Van der Eerden. MQ.: Heinrich Weber I.: Joachim Fuchsberger, Karin Dor, Elisabeth Flickenschildt, Fritz Rasp, Otto Collin, Karl Geora Saebisch, Ulrich Beiger, Eddi Arent, E. F. Fürbringer, Dieter Eppler, Karin Kernke, Günter Hauer, Alf Marholm, Peter Frank, Wilhelm Walter, Reinhold Nietschmann. PR.: Helmut Beck. PA.: Rialto. DST.: IMPERIAL. O.: Alemania Occid., 1960. F.E.: 18.12. S.E.: Trocadero. D.O.: 95'. DR.: 81'. C.: proh. men. 14 a.

**BARABBA/IDEM (Barrabás).** R.: Richard Fleischer. A.: novela homónima de Pär Lagerkvist. G.: Christopher Fry, Diego Fabbri, Ivo Perilli y Nigel Balchin. D.: —versión italiana—: Salvatore Quasimodo. F.: Aldo Tonti (Technicolor y Technirama). CM.: Enzo Barboni y Luigi Kuveiller. E.E.: Ascani y Verdenelli. F.F.: Augusto Di Giovanni. TR.: Giuliano Laurenti. M.: Mario Nascimbene. D.M.: Franco Ferrara. D.A. Mario Chiari. DC.: Maurizio Chiari. MTJ.:

Alberto Gallitti, (Raymond Poulton, vers. americana). A.R.: Alberto Cardone. S.: Vittorio Trentino. V.: Maria De Matteis, realizado por Antenelli y Tigaró Lo Faro. PN.: Elda Magnanti. **as. armas:** Alfio Caltabieno. CT.: Anna Gruber I.: Anthony Quinn, Vittorio Gassman, Silvana Mangano, Arthur Kennedy, Katy Jurado, Dean Jagger, Michael Gwynn, Roy Mangano, Norman Wooland, Valentina Cortese, Jack Palance, Ivan Triesautl, Ernest Borgnine, Harry Andrews, Arnoldo Foá, Guido Celano, Spartaco Nale, Bobby Hall, Joe Robinson, Enrico Glori, Carlo Giustini, Frederic Ledebur, Gianni De Benedetto, Rina Braido, Douglas Fowley, Laurence Payne, Tullio Tomadoni, Maria Zanoli, Gustavo De Nardo, Vladimiro Picciafuochi, PR.: Dino De Laurentiis. PR.A.: Luigi Luraschi. PA.: D. De Laurentis Cinem. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/EE.UU., 1961. F.E.: 10.10. S.E.: Broadway y Gaumont. D. O.: 136' —versión americana: 144'—. DR.: 136', en dos partes de 72' y 64', respectivamente. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe versión hablada en inglés. Sobre esta misma novela realizó Alf Sjöberg en Suecia, en 1953, el film "BARABAS". Se denominó en nuestro país "Barrabás y lo distribuyó ORBE. Sus intérpretes fueron Ulf Palme, Ake Gromberg y Eva Dahlbeck).

**BASHFUL ELEPHANT, The (El elefante del circo).** R., A., G., D., y PR.: Dorrell y Stuart E. Mc. Gowan. F.: George Tysen CM.: Werner Jensen M.: y CN.: Ronald Stein, cantadas por Raffaella, D.A.: Wolf Witzemann. MTJ.: Hans Nikel. A.R.: Rudi Zehetgruber. I.: Molly Mack, Helmut Schmid, Buddy Baer, Kai Fischer, Fritz Weiss, Arnulf Schroeder, Hans Schumm, Hans Posenbacher, Gernot Duda, el elefante Valle y el perro Jeffrey, J.PR.: F. Weiss. PA.: Mc Gowan Int. Prod. C.: s/r. (Filmada en Austria).

**BEAUTY AND THE BEAST (La belleza y la bestia).** R.: Edward L. Cahn. A.: y G.: Gerge Bruce y Orville H. Hampton, basados en antigua leyenda. F.: Gilbert Warrenton (Technic.). D.A.: Franz Bachelin. MTJ.: Robert Carlisle. S.: Fred Lau. MQ.: Jack Pierce. I.: Joyce Taylor, Mark Damon, Eduard Franz, Michael Pate, Merry Anders, Dayton Lummis, Walter Burke. PR.: Robert E. Kent. PA.: Harvard-Edward Small. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 22.10. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 77'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en el Rancho Iverson, al noroeste de Hollywood).

**BEI DER BLONDEN KATHREIN (Mi rubia adorada).** R.: Hans Quest. M.: Gert Wilden. I.: Marianne Hold, Gerhard Riedmann, Harald Juhnke, Hans Nielsen, Angelika Meissner. F.: (Agrafcolor). PA.: Seitz-Carlton Film. DST.: IMPERIAL. O.: Alemania Occid., 1959. F.E. 11.10. S. E.: Ideal y Príncipe. D.O.: 88'. DR.: 85'. C.: s/r (Filmada en el Lago Constanza y Salzburgo).

**BIRD MAN OF ALCATRAZ (La celda olvidada).** R.: John Frankenheimer. A.: libro de Thomas E. Gaddis. G.: Guy Trosper. F.: Burnett Guffey. M.: Elmer Bernstein. D.A.: Fernando Carrere. MTJ.: Edward Mann. A.R.: Dave Silver. S.: George Cooper. E.S.: Robert Reich y James Nelson. MQ.: Robert Schiffer I.: Burt Lancaster, Karl Malden, Thelma Ritter, Betty Field, Neville Brand, Edmond O'Brien, Hugh Marlowe, Telly Savalas, Whit Bissell, Crahan Denton, Leo Penn, James Westerfield, Lewis Charles, Adrienne Marden, Harry Jackson Art Stewart, Raymond Greenleaf, Nick Dennis, William Hansen, Harry Holcombe, Robert Burton, Len Lesser, Chris Robinson, George Mitchell, Ed. Mallory PR.: Stuart Millar y G. Trosper. PA.: Harold Hecht-Norma. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1961/2. F.E.: 4.10. S.E.: Ocean, Sarmiento, Gaumont, Capitol, Gral. Paz, Flores, R. de la Plata y P. del Cine. D.O.: 143'. DR.: 121'. C.: s/r. (Film exhibido en el Festival de Venecia 1962, donde B. Lancaster obtuvo la Copa Volpi a la mejor interpretación).

La mira es crítica al régimen penal y carcelario de los E.E.U.U. e indirectamente, a su sociedad. Ello a través de la narración de un hecho real: la vida de Strud, condenado a prisión perpetua que ha reemplazado su total aislamiento por un universo propio, consistente en la cría y el estudio de los pájaros y sus enfermedades, siendo —según el film— una autoridad mundial en la materia. El peligro evidente era hacer parecer que se trataba de un caso de injusticia particular y/o que la descripción de tan férrea voluntad y extraordinaria inteligencia restase importancia u oscureciese la finalidad de censura a un sistema que la película persigue. En lo fundamental, tal peligro fue sorteado, es decir, el mensaje queda en pie. Mas limitado por la excesiva atención que absorbe el personaje de Strud, cuya trayectoria espiritual, por otra parte, está esquemáticamente planteada, ya que surge por intermedio de datos anecdóticos poco sutiles, dejando de lado los problemas netamente carcelarios. De allí que para apoyar sus propósitos Frankenheimer se ve precisado a decir por boca de Strud y de los prófugos que son muertos por la policía, frases necesarias pero no menos declamatorias y explicativas. Con todo, Frankenheimer, eludiendo las tentaciones que ofrecía el asunto para caer en efectismos y sensacionalismo, compone un film austero y contenido, donde la idea fluye con recato. F. P.

**BLACK GOLD (Huracán de ambiciones).** R.: Leslie H. Martinson. A.: Harry Whittington. G.: Bob y Wanda Duncan. F.: Harold Stine. M.: Howard Jackson. D.A.: William Campbell. DC.: William Stevens. MTJ.: Leo H. Shreve. A.R.: Claude Binyon Jr. S.: Sam F. Goode. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean-Burt Reilly I.: Philip Carey, Diane Mc. Bain, James Best, Fay Spain, Claude Akins, William Phipps, Dub Taylor, Ken Mayer, Iron-Eyes Cody, Vincent Barbi, Rusty Wescoatt. PR.: Jim Barnett. PA.: y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 20.12. S.E.: Hindú. DR.: 85'. C.: s/r.

**BOY'S NIGHT OUT (Una vez a la semana).** R.: Michael Gordon. A.: Marvin Worth y Arne Sultan. AD.: Marion Hargrove. G.: Ira

Wallach. F.: Arthur Arling (Cinemasc. y Metroc.). M.: Frank De Vol. CN.: del título y "Cathy", de ames Van Heusen y Sammy Cahn. D.A.: George Davis y Hans Peters. DC.: Henry Grace y Jerry Wunderlich. MTJ.: Tom Mc. Adoo. A.R. Ivan Volkman. S.: Franklin Milton. I.: Kim Novak, James Garner, Tony Randall, Howard Duff, Janet Blair, Patti Page, Howard Morris, Jessie Royce Landis, Oscar Homolka, Anne Jeffreys, Fred Clark, Jim Backus, Ruth Mc. Devitt, William Bendix, Larry Keating, Zsa Zsa Gabor PR.: Martin Ransohoff. PR.A.: James Pratt. PA.: Metro-Joseph Levine-Embassy-Kimco-Filmways. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 17.10. S.E. Metro, Opera, Pueyrredón, Roca, Fénix y Medrano. D.O.: y D.R.: 115'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**BRIGANTE, IL (idem).** Ver Ficha Técnica y crítica de Ernesto Schóo en el N° 13/34.

**CABINET OF CALIGARI, The (El gabinete del Dr. Caligari).** R. y PR.: Roger Kay. A.: basado en libreto anterior de Carl Mayer y Hans Janowitz. G.: Robert Bloch. F.: John Russell (Cinemasc.). M.: Gerald Fried. D.A.: Serge Krizman. DC.: Howard Bristol. MTJ.: Archie Marshek. A.R.: Lee Lukather y Harold Knox. S.: Jack Solomon. V.: Wes Jeffries y Kathleen McCandless. MQ.: Gene Hibbs. PN.: Jane Shugrue. I.: Dan O'Herlihy, Glynis Johns, Dick Davalos, Lawrence Dobkin, Constance Ford, J. Pat O'Malley, Vicki Trickett, Estelle Winwood, Doreen Lang, Charles Fredericks, Phyllis Teagardin. J.PR.: L. Lukather. PA.: Robert Lippert Prod. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 22.11. S.E.: Iguazú y G. Savoy. D.O.: y DR.: 104'. C.: proh. men. 18 a. (En 1919, en Alemania, Robert Wiene realizó una primera versión para la Decla-Bioscop, interpretada por Werner Krauss, Conrad Veidt y Lil Dagover, su título era "Das Kabinett des Dr. Caligari").

**CAPTAIN CLEGG (La patrulla fantasma).** R.: Peter Graham Scott. A. y G.: John Elder. D.: Barbara S. Harper. F.: Arthur Grant (Technic.). E.E.: Les Bowie. M.: Don Banks. D.M.: Philip Martell. D.A.: Bernard Robinson y Don Mingay. MTJ.: James Needs y Eric Boyd-Perkins. A.R.: John Peverall. S.: Jock May. I.: Peter Cushing, Yvonne Romain, Patrick Allen, Oliver Reed, Michael Ripper, Martin Benson, David Lodge, Derek Francis, Daphne Anderson, Milton Reid, Jack McGowan, Peter Halliday, Terry Scully, Sydney Bromley, Rupert Osborne, Bob Head, Gordon Rollings, Colin Douglas. PR.: John Temple-Smith. J.PR.: Don Weeks. PA.: Hammer-Major. DST.: UNIVERSAL-INT. O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 25.12. S.E.: Metropol. D.O.: y DR.: 82'. C.: proh. men. 14 a. (Se exhibe versión procesada en EE. UU. con Eastmancolor y con el título "Night Creatures").

**CARABINIERE A CAVALLO, II (Han robado a un vigilante).** R.: Carlo Lizzani. A.: Antonio Pietrangeli, Ettore Scola y Ruggero Maccari. G.: E. Scola y R. Maccari. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Carlo Rustichelli. D.A.: Piero Gherardi. MTJ.: Franco Fraticelli. V.: Lucia Mirisola. I.: Nino Manfredi, Peppino De Filippo, Maurizio Arena, Annette Stroyberg, Luciano Salce, Clelia Matania, Eugenio Maggi, Anthea Nocera, Guido Celano, Lamberto Antonini, Anselmo Silvio, Aldo Giuffré, Luciano Bonanni, Mimo Poli, Fanfulla, Leopoldo Valentini, Antonio Mazzi. PA.: Maxima. DST.: ASTOR. O.: Italia, 1961. F.E.: 22.11. S.E.: Monumental, Los Angeles, Teatro Coliseo y G. Norte. DR.: 75'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**CARTOUCHE/IDEM (idem).** Ver Ficha Técnica N° 10/11, pág. 16 y N° 12/33 y crítica de Juan Carlos Frugone en el N° 12/32.

**CARRY ON REGARDLESS (!Cuidado, chicas!).** R.: Gerald Thomas. A.: y G.: Norman Hudis. F.: Alan Hume. M.: y D.M.: Bruce Montgomery. D.A.: Lionel Couch. MTJ.: John Shirley. I.: Sidney James, Kenneth Connor, Charles Hawtrey Joan Sims, Kenneth Williams, Bill Owen, Liz Fraser, Terence Longdon, Hattie Jacques, Stanley Unwin, Esma Cannon, Joan Hickson, Sydney Tafler, Betty Marsden, Julia Arnall, Fenella Fielding, Terence Alexander, Daniel Lodge, Jerry Desmond, Eric Pohlmann, Kynaston Reeves, Molly Weir, Michael Ward, Jimmy Thompson, Carole Shelley. PR.: Peter Rogers. PR.A.: Basil Keys. PA.: Anglo Amalgamated-G. H. W. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 24.10. S.E.: Hindú, Los Angeles, G. Norte, G. Savoy y G. Rivadavia. D.O. y DR.: 90'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**CASH ON DEMAND (En vísperas del miedo).** R.: Quentin Lawrence. A.: obra teatral de Jacques Gillies. G.: David T. Chantler y Lewis Greifer. F.: Arthur Grant. CM.: Len Harris. M.: Wilfred Josephs. D.M.: John Hollingsworth. D.A.: Don Mingay. DC.: Bernard Robinson. MTJ.: James Needs y Eric Boyd-Perkins. A.R.: John Peverall. S.: Jock May y Alban Streeter. V.: Molly Arbuthnot y Rosemary Burrows. MQ.: Roy Ashton. PN.: Frieda Steiger. CT.: Tilly Day. EST.: Bray. I.: Peter Cushing, Andre Morell, Richard Vernon, Barry Lowe, Norman Bird, Edith Sharpe, Charles Morgan, Kevin Stoney, Alan Haywood, Lois Daine, Vera Cook, Gareth Tandy, Fred Stone. PR.A.: Anthony Nelson-Keys. PR.E.: Michael Carreras. PA.: Hammer. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 19.12. S.E.: Metropol. D.O.: 84'. DR.: 78'. C.: inc. men. 18 a.

**CAUSE FOR ALARM (La carta delatora).** R.: Tay Garnett. A.: Larry Marcus. G.: Mel Dinelli y Tom Lewis. M.: André Previn. MTJ.: James E. Newcom. I.: Loretta Young, Barry Sullivan, Bruce Cowling, Margalo Gillmore, Bradley Mora. PR.: T. Lewis. PA.: Metro. DST.: ARAUCANIA. O.: EE. UU., 1951. F.E.: 5.12. S.E.: Ambassador y Callao. D.O.: y DR.: 74'. C.: s/r.

**CHAMBRE ARDENTE, La / PECCATORI DELLA FORESTA NERA, I. (La cámara ardiente).** R.: Julien Duvivier. A.: novela de John Dickson Carr. G.: J. Duvivier y Charles Spaak. D.: C. Spaak. F.: Roger Fellous. M.: Georges Auric. D.A.: Willi Schatz, MTJ.: Paul Cayatte. I.: Nadja Tiller, Jean-Claude Brialy, Claude Rich, Perrette

Pradier, Walter Giller, Edith Scob, Antoine Balpêtré, René Genin, Hélène Manson, Dany Jacquet, Duvallés, Claude Piéplu, Gabriel Javour, Laurence Belval. PR.: Yvon Guezél. PA.: Internacional Prod. Ufa/Taurus. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 11.10. S.E.: Trocadero y Suipacha. DR.: 114'. C.: proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en la Selva Negra - Alemania Occid. Se exhibe versión francesa).

**CIFRA IMPAR, La.** Ver Ficha Técnica y comentario de Antonio A. Salgado en el N° 12/30.

**COEUR BATTANT, Le (Latidos de un corazón).** Ver Ficha Técnica en el N° 5/26. Datos complementarios: DST.: A.A.A. F.E.: 4.12. S.E.: G. Rex, Capitol, Gral. Belgrano y R. Indarte. DR.: 84'. C.: proh. men. 18 a. (Se exhibió en el Festival Europeo de Punta del Este, 1961, con el título castellano "El corazón latiendo"). Ver crítica de Salvador Sanmaritano en el N° 5/25.

**CONQUISTATORE DI CORINTO, II. (El conquistador de Corinto).** R.: Mario Costa. A. y G.: Nino Stresa. F.: Pier Ludovico Pavoni (Euroscoop y Eastmanc.). M.: Carlo Innocenzi. D.A.: Antonio Visone. MTJ.: Antonietta Zita. V.: Mario Giori. I.: Jacques Sernas, Geneviève Grad, Gianni Santuccio, Nando Tamberlani, John Drew Barrymore, Ivano Staccioli, Gianna Maria Canale, Gordon Mitchell, Andrea Fantasia, Gianni Solao, José Jaspe, Vassili Karamis, Irene Vukotic, Dina De Santis, Adriana Vianello. PA.: Europa Cin./C. F.P.C. DST.: IMPERIAL. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 25.10. S.E.: Monumental, Buen Orden y Ritz. DR.: 78'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe versión doblada al inglés).

**CONVICTS 4 (La muerte camina a mi lado).** R. y G.: Millard Kaufman. A.: basado en la novela autobiográfica "Reprieve", de John Resko. F.: Joseph Biroc. CM.: Bill Schurr. M. y D.M.: Leonard Rosenman. D.A.: Howard Richmond. DC.: Joseph Kish. MTJ.: George White. A.R.: Clark Paylow. S.: Ralph Butler y Archie Dattlebaum. V.: Roger Weinberg. MQ.: William Turner. AS.TEC.: J. Resko. CT.: Robert Gary. U.: Ted Mossman. I.: Ben Gazzara, Stuart Whitman, Ray Walston. Vincent Price, Rod Steiger, Broderick Crawford, Doddie Stevens, Jack Kruschen, Sammy Davis Jr., Naomi Stevens, Carmen Phillips, Susan Silo, Timothy Carey, Roland La Starza, Tom Gilson, Arthur Malet, Lee Krieger, Myron Healey, Josip Elic, Jack Albertson, Robert Harris, Andy Albin, Burt Lange, Reggie Nalder, John Dennis, John Kellogg, Adam Williams, Robert Christopher, Warren Kemmerlina, Kreg Martin, John Close, Billy Varga. PR.: A. Ronald Lubin. A.PR.: Doane Harrison. J.PR.: Edward Mory Jr. PA.: Kaufman-Lubin. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 13.12. S.E.: Hindú, Los Angeles, T. Coliseo, G. Savoy, G. Rivadavia, B. Orden. D.O. y DR.: 105'. C.: inc. men. 14 a.

**COUCH, The. (Crimen a las 7).** R. y PR.: Owen Crump. A.: Blake Edwards y O. Crump. G.: Robert Bloch. F.: Harold Stine. M.: Frank Perkins. D.A.: Jack Poplin. DC.: William L. Kuehl. MTJ.: Leo H. Shreve. A.R.: James T. Vaughn. S.: Stanley Jones. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly. I.: Grant Williams, Shirley Knight, Onslow Stevens, William Leslie, Anne Helm, Simon Scott, Michael Bachus, John Alvin, Harry Holcombe, Hope Summers. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 7.11. S.E.: Hindú. D.O. y DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a.

**DAR LA CARA.** Ver Ficha Técnica en el N° 12/34. Datos complementarios: S.E.: Ocean, Gral. Belgrano, Flores, Majestic R. de la Plata, Cuyo y Constitución. (Este film obtuvo "mención" en el Festival de Sestri-Levante, 1963. Ver crítica de Antonio A. Salgado en el N° 12/34.

**DARBY O'GILL AND THE LITTLE PEOPLE (El cuarto deseo).** R.: Robert Stevenson. A.: cuento "Darby O'Gill", de H. T. Kavanagh. G.: Lawrence Edward Watkin. F.: Winton Hoch (Technic). E.F.: Peter Ellenshaw y Eustace Lycett. E.ANIM.: Joshua Meador. DB.: P. Ellenshaw y Don Da Gradi. M.: Oliver Wallace. CN.: "La canción del deseo", de L. E. Watkin y "Muchacha irlandesa", de O. Wallace. OR.: Clifford Vaughan. D.A.: Carroll Clark. DC.: Emile Kuri y Fred Mac Lean. MTJ.: Stanley Johnson. MTJ.M.: Evelyn Kennedy. A.R.: Robert Shannon. S.: Dean Thomas y Robert Cook. V.: Chuck Keehne y Gertrude Casey. MQ.: Pat MacNalley. PN.: Ruth Sandifer. AS.TEC.: Michael O'Herlihy. I.: Albert Sharpe, Janet Munro, Sean Connery, Denis O'Dea, Kieron Moore, Estelle Winwood, Walter Fitzgerald, J. G. Devlin, Jack Mac Gowran, Farrell Pelly, Nora O'Mahony, King Brian Connors. PR.: Walt Disney. PA.: Buena Vista. DST.: RANK. O.: EE.UU., 1960. F.E.: 17.10. S.E.: Hindú. DR.: 87'. C.: s/r.

**DESIGN IN THE SKY (Diseño en el cielo).** R. y F.: Norman Fisher y David Samuelson (Eastmanc.). MTJ.: Robert Frost. PA.: British Movietone-COI. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1961. D.O. y DR.: 15'. F.E.: 29.11. S.E.: Iguazú, Los Angeles y G. Norte. C.: s/r.

**DETRAS DE LA MENTIRA.** Ver Ficha Técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el N° 13/42.

**DON LORENZO (Piedad para pecadores).** R.: Carlo L. Bragaglia. A.: Steno. G.: Steno, Age, Scarpelli y Viganotti. F.: Anchise Brizzi. CM.: Alberto Fusi, Luigi di Giorgio y Carmine Gallone. F.F.: Osvaldo Civirani. M.: Luciano Maraviglia. CN.: Luciano Tajoli, L. Maraviglia, Concina y Acampora. D.A.: Alberto Boccianti. MTJ.: Roberto Cinquini. A.R.: Ginetta Mancini y Mario Mariani. S.:

Agostino Moretti. CT.: Vittorio Rolandi Ricci. I.: L. Tajoli, Franco Interlenghi, Rossana Podestá, Lea Padovani, Carlo Ninchi, Andrea Checchi, Luciana Vedovelli, Dante Maggio, Arturo Bragaglia, Guglielmo Barnabó, Emma Baron, Bruno Corelli. PR.: Silvio Clementelli. A.PR.: Renato de Pasqualis y Enrico Bologna. PA.: Pincio. DST.: REAL. O.: Italia, 1953. F.E.: 3.12. S.E.: París. DR.: 80'. C.: s/r.

**DON'T KNOCK THE TWIST (Meneos y zapateos al ritmo del twist).** R.: Oscar Rudolph. A. y G.: James Gordon. F.: Gordon Avil. M. y D.M.: Fred Karger. CR.: Hal Belfer. D.A.: Don Ament. DC.: Sidney Clifford. MTJ.: Jerome Thoms. A.R.: Sam Nelson. S.: Josh Westmoreland y Charles Rice. I.: Chubby Checker, Gene Chandler, Vic Dana, Linda Scott, Lang Jeffries, Mari Blanchard, Georgine Darcy, Stephen Preston, Barbara Morrison, Nydia Westman, James Chandler, Elizabeth Harrower, Hortense Petra, Frank Albertson, Viola Harris, Peter Dawson, Dave Lanfield, Tim Sullivan, Ralph Montgomery, los Carrolls Bros. y los Dovells. PR.: San Katzman. PA.: Four Leaf. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 10.10. S.E.: Metropol, Constitución, Cuyo, G. Córdoba y S. José de Flores. D.O. y DR.: 86'. C.: s/r.

**DR. CANDIDO PEREZ, SEÑORAS.** Ver Ficha Técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el N° 12/38.

**DUE NEMICI, I (Su mejor enemigo).** R.: Guy Hamilton. A.: Luciano Vincenzoni. AD.: Age, Scarpelli y Suso Cecchi D'Amico. G.: Jack Pulman. F.: Giuseppe Rotunno (Technirama y Technic.). M.: Nino Rota. D.A.: Mario Garbuglia. DC.: Giorgio Herrman. MTJ.: Tatiana Morigi y Bert Bates. A.R.: Mario Maffei y Yoel Silberg. S.: Piero Cavazutti y Bruno Brunacci. V.: Ezio Frigerio y Dario Cecchi. I.: David Niven, Alberto Sordi, Michael Wilding, Amedeo Nazzari, Harry Andrews, David Opatoshu, Aldo Giuffré, Tiberio Mitri, Kenneth Fortescue, Duncan Macrae, Noel Harrison, Robert Desmond, Bernard Cribbins, Ronald Fraser, Michael Trubshawe, Pietro Mariscalchi, Alessandro Ninchi, Giuseppe Fazio, Bruno Cattaneo, Luigi Bracale, Ignazio Dolci, Ahmed Alí Haggi, Don Powell, Abrahama Mogos, Abraham Elias, Abdurahman Mohamed Elmi. PR.: Dino De Laurentiis. J.PR.: Bruno Tolusso y Lazare Bianco. PR.A.: Luigi Luraschi. PA.: D. De Laurentiis Cinem. DST.: COLUMBIA. O.: Italia, 1961. F.E.: 10.10. S.E.: Ambassador, Callao, Gral. Belgrano, R. Indarte y Majestic. D.O.: 104'. DR.: 100'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Israel).

**ERRAND BOY, The (De golpe en golpe).** Ver Ficha Técnica y crítica de Juan Carlos Frugone en el N° 13/41.

**ESCAPE FROM ZAHRAIN (Los fugitivos de Zahrain).** R. y PR.: Ronald Neame. A.: novela "Appointment in Zahrain", de Michael Barrett. G.: Robin Estridge. F.: Ellsworth Fredericks (Panavis. y Technic.). F.2ª.U.: Irmin Roberts. E.F.: John Fulton. M.: Lyn Murray. D.A.: Eddie Imazu. MTJ.: Eda Warren. A.R.: Tom Connors. S.: Gene Merritt y Charles Grenzbach. I.: Yul Brynner, Sal Mineo, James Mason, Madlyn Rhue, Jack Warden, Tony Caruso, Jay Novello, Leonard Strong. PR.A.: Chico Day. J.PR.: Eric Stacey y Andrew Durkus. PA y DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 18.10. S.E.: Normandie y Premier. D.O.: 93' DR.: 90'. C.: s/r. (Exteriores filmados en California - desierto de Mojave).

**FACE OF A FUGITIVE (Entre la ley y mi amor).** R.: Paul Wendkos. A.: Peter Dawson. G.: David Chantler y Daniel Ullman. F.: Wilfrid M. Cline (Eastmanc.). M.: Jerrald Goldsmith. D.A.: Robert Peterson. MTJ.: Jerome Thoms. I.: Fred Mac Murray, Lin McCarthy, Dorothy Green, Alan Baxter, Myrna Fahey, James Coburn, Francis de Sales, Gina Gillespie, Ron Hayes, Paul Burns, Buzz Henry, John Milford, James Gavin. PR.: Charles Schreer y David Heilweil. PA.: Morningside. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 10.10. S.E.: Metropol, Constitución, Cuyo, G. Córdoba y S. José de Flores. DR.: 78'. C.: s/r.

**FILLES SEMENT LE VENT, Les (La ley del deseo).** R., A., G. y D.: Louis Soulanes. F.: Paul Coteret. M.: Michel Magne. DC.: naturales. MTJ.: Alice Green. I.: Scilla Gabel, Françoise Saint-Laurent, Eva Damien, Philippe Leroy, Sarò Urzi, Michel Lemoine, Vittoria Prada, Sandrine, Jacques Fabbri, Gisèle Gallois. PR.: René Thevenet. J.PR.: Jacques Garcia. PA.: Contact Organisation-P.I.P./Transmonde. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1960. F.E.: 1.11. S.E.: Trocadero. D.O. y DR.: 94'. C.: proh. men. 18 a.

**FIVE FINGER EXERCISE (Ejercicio para cinco dedos).** R.: Daniel Mann. A.: obra teatral homónima de Peter Shaffer. G.: Frances Goodrich y Albert Hackett. F.: Harry Stradling. M.: Jerome Moross. D.A.: Ross Bellah. DC.: William Kiernan. MTJ.: William Lyon. A.R.: R. Robert Rosenbaum. S.: James Flaster y Charles Rice. V.: Orry-Kelly. MQ.: Ben Lane y Gene Hibbs. I.: Rosalind Russell, Jack Hawkins, Maximilian Schell, Richard Beymer, Annette Gorman, Lana Wood, Terry Huntingdon, William Quinn, Kathy West, Valora Nogand, Mary Benoit, Jeannine Riley, Karen Parker, Bart Conrad. PR.: Frederick Brisson. PA.: Sonnis. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 20.11. S.E.: Ambassador, Capitol, Flores, Gral. Paz. P. del Cine. D.O. y DR.: 109'. C.: inc. men. 14 a. (Esta obra teatral de procedencia inglesa luego de haber sido un gran suceso en Londres fue estrenada en Broadway, en el Music Box, el 2.12.1959. Dirigida por John Gielgud fue interpretada por Jessica Tandy [R. Russell], Roland Culver [J. Hawkins], Michael Bryant [M. Schell], Brian Bedford [R. Beymer] y Juliette Mills [A. Gorman].)

**FLAME IN THE STREETS (Afuera ruge el odio).** R. y PR.: Roy Baker. A. y G.: Ted Willis, basado en su obra teatral "Hot Summer Nighth". F.: Christopher Challis (Cinemasc.). CM.: David Harcourt. M.: Philip Green. D.A.: Alex Vetchinsky. DC.: Arthur Taksen. MTJ.: Roger Cherrill, A.R.: Stanley Hosgood. S.: Harry Miller, Dudley Messenger y Gordon K. Mc. Callum. V.: Yvonne Caffin. MQ.: W. T. Partleton. PN.: Stella Rivers. CT.: Penny Daniels. I.: John Mills, Sylvia Syms, Brenda de Banzie, Earl Cameron, Johnny Sekka, Ann Lynn, Wilfrid Branbell, Meredith Edwards, Newton Blick, Glyn Houston, Michael Wynne, Dan Jackson, Cyril Chamberlain, Gretchen Franklin, Harry Baird, Max Butterfield, Larry Martyn, Irvin Allen, Lionel Ngakane, Corinne Skinner, William Ingram, Brian Mc.Dermott, Bari Johnson, Joan Jason, Sonny Mc.Kenzie. PA.: Rank-Somerset. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 27.12. S.E.: Iguazú, G. Norte y G. Savoy. D.O.: 93'. DR.: 90'. C.: s/r.

**FLESH AND THE FIENDS, The (Orgía de sangre).** R. y A.: John Gilling. G.: Leon Griffiths y J. Gilling. F.: Monty Berman (Dyalisc.). M. y D.M.: Stanley Black. D.A.: John Elphick. MTJ.: Jack Slade. I.: Peter Cushing, June Laverick, Donald Pleasence, George Rose, Dermot Walsh, Renée Houston, Billie Whitelaw, John Cairney, Melvyn Hayes, June Powell, Andrew Foulds, Philip Leaver, George Woodbridge, Garrard Green, Geoffrey Tyrre, Becket Bould, George Bishop, John Rae, Esma Cannon, Raf De La Torre, Stevan Scott, Ian Fleming, Michael Balfour, Gilda Emanuelli, George Street, Michael Mulcaster, Graham Stuart, Robert Checksfield, Sylvia Osborne, Lucy Griffiths, Golda Cassimer, Jack Mc.Naughton, Moris Fahi, Linda Masters, Peter Stephens, Gordon Philpott, Charles Stanley, Eric Francis, Olive Kirby, Frank Henderson, Robert Hunter, Marita Stanton, Hazel Sutton, Lee Bradshaw, Paul Craig, Glen Dearman, Anthony Valentine, John Murray Scott. PR.: Robert Baker y M. Berman. PA.: Triad. DST.: RANK. O.: G. Bretaña 1959/60. F.E.: 15.11. S.E.: Monumental y Teatro Coliseo. D.O.: 97'. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

**FLOR DE CANELA (Idem).** R.: Ramón Pereda. F.: (Eastmanc.). I.: María A. Pons, Pedro Vargas, Raúl Meraz, María Duval, Joaquín Cordero, Los 3 Caballeros. DST.: PEL-MEX. O.: México, 1957. F.E.: 4.10. S.E.: Gloria. DR.: 82'. C.: s/r.

**FLOR DEL IRUPE, La.** Ver Ficha Técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 12/38.

**FLOYD PATTERSON VS. SONNY LISTON (Idem).** Film realizado sobre la pelea que ambos púgiles sostuvieron por el título máximo en los EE. UU. DST.: ALLIED ARTISTS OF EE. UU., 1962. F.E.: 3.10. S.E.: Arizona. DR.: 20'. C.: s/r.

**GEORDIE (Volveré para amarte).** R.: Frank Launder. A.: novela de David Walker. G. y PR.: Sidney Gilliat y F. Launder. F.: Wilkie Cooper (Technic.). F.2a.U.: Bob Walker. CM.: Alan Hume. CL.: Joan Bridge. M.: William Alwyn. D.M.: Muir Mathieson, con "The Royal Philharmonic Orchestra". D.A.: Norman Arnold. SPV.MTJ.: Tony Lower. MTJ.: Thelma Connell. A.R.: Percy Hermes. S.: John Cox, Bill Slater y Red Law. V.: Anna Duse. MQ.: Neville Smallwood. PN.: Bill Griffiths. CT.: Splinters Deason. I.: Alastair Sim, Bill Travers, Norah Gorsen, Molly Urquhart, Francis De Wolff, Jameson Clarke, Jack Radcliffe, Brian Reece, Raymond Huntley, Doris Goddard, Miles Maleson, Stanley Baxter, Duncan Macrae, Paul Young, Anna Ferguson, Margaret Boyd, Alex Mc.Crindle, Alex MacKenzie, Eric Woodburn, Jack Short, John Lang, Frank Taylor, Michael Ripper. PR.A.: Leslie Gilliat. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1955. F.E.: 29.11. S.E.: Iguazú, Los Angeles y G. Norte. DR.: 93'. C.: s/r. (Filmada en Escocia).

**GUERRE DES BOUTONS, La (La guerra de los botones).** R. y PR.: Yves Robert. A.: novela de Louis Pergaud. G.: François Boyer, Y. Robert y Danièle Delorme. D.: F. Boyer. F.: André Bac. M.: José Berghmans. D.A.: Pierre Thévenet. MTJ.: M. J. Yoyotte. S.: Pierre Calvet. I.: André Treton, Jacques Dufilho, Yvette Etievant, Michel Galabru, Michèle Meritz, Jean Richard, Pierre Trabaud, Pierre Tchernia, Claude Confortes, Paul Grauchet, Henri Labussiere, Yves Peneau, Robert Rollis, Louise Rousseau, Michel Isella. J.PR.: D. Delorme. PA.: De la Gueville. DST.: D. A. S. A. O.: Francia, 1961/2. F.E.: 25.12. S.E.: Ocean, Plaza, Capitol, Flores, Gral. Paz y P. del Cine. DR. 88'. C.: inc. men. 14 a. (Premio Jean Vigo, 1962. En 1933, Jacques Duray realizó, en Francia, una primera versión sobre la novela).

**GUNFIGHT AT SANDOVAL (Duelo en Sandoval).** R.: Harry Keller. A. y G.: Frank Gilroy y Maurice Tombragel. F.: William Snyder (Technic.). M.: Franklyn Marks y Joseph S. Dubin. D.A.: Marvin Aubrey Davis. DC.: Emile Kuri y Bertram Granger. MTJ.: Robert Stafford y Stanley Johnson. A.R.: Austen Jewell. S.: Robert O. Cook. V.: Chuk Keehne. MQ.: Pat Mc.Nalley. I.: Tom Tryon, Dan Duryea, Lyle Bettger, Beverly Garland, Norma Moore, Harry Carey Jr., Judson Pratt, Christopher Dark, John Day, Robert Faulk, John Alderson, Don Haggerty. PR.: James Pratt, PA.: Walt Disney Prod. - Buena Vista. DST.: RANK. O.: EE. UU., 1960/1. F.E.: 10.12. S.E.: París, D.O. y DR.: 72'. C.: s/r.

**HA LLEGADO UN ANGEL (Idem).** R.: Luis Lucía. G. y D.: José Colina. F.: Antonio Ballesteros (Eastmanc.). M. y CN.: Augusto Algueró. D.A.: Enrique Alarcón. I.: Marisol, Isabel Garcés, Carlos Larrañaga, José M. Davó, Ana M. Custodio, Cesáreo Quezadas (Pulgarcito), Julio San Juan. PR.: Benito Perojo, Cesáreo González y M. Goyanes. PA.: B. Perojo-Guión-Suevia. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1961. F.E.: 15.11. S.E.: Gloria, G. Mitre, G. Sud, Cervantes y Los Andes. DR.: 88'. C.: s/r.

**HELL IS FOR HEROES (El infierno es para los héroes).** R.: Don Siegel. A.: Robert Pirosh. G.: Richard Carr y R. Pirosh. F.: Harold Lipstein. E.F.: John Fulton. TT. fotogf. por: Curt Gunther y Art Say. M.: Leonard Rosenman. D.A.: Hal Pereira y Howard Richmond. D.C.: Sam Comer y Robert Benton. MTJ.: Howard Richmond. A.R.: William McGarry y James Rosenberger. S.: Philip Mitchell y John Wilkinson. MQ.: Wally Westmore. AS.TEC.: Mayor William Harrigan. I.: Steve McQueen, Bobby Darin, Fess Parker, Harry Guardino, Nick Adams, Bob Newhart, James Coburn, Mike Kellin, Joseph Hoover, Bill Mullikin, L. Q. Jones, Michele Montau, Don Haggerty. PR.: Henry Blanke. J.PR.: Joseph Behm. PA. y DR.: Paramount. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 11.10. S.E.: Normandía y G. Splendid. DO. y DR.: 90'. C.: proh. men. 14 a. (Exteriores filmados en California - El film cuenta con un prólogo dicho por John F. Kennedy).

**HISTORIAS DE LA FERIA (Idem).** R.: F. Rovira Beleta. A. y G.: José M. Forn. J. León, M. Saló Vilanova y F. Rovira Beleta. F.: José Aguayo (Eastmanc.). M.: Martínez Tudó. S.: Alfonso de Luca. V.: Asunción Bastida. I.: María R. Salgado, Antonio Vilar, Mara Lane, Frank Latimore, Monolo Morán, Gila, Francisco Piquer. J.PR.: Carlos Boué. PA.: Izaro Films. DST.: ATLAS. O.: España, 1957. F.E.: 1.11. S.E.: Gloria y G. Mitre. DR.: 90'. C.: s/r.

**HITLER (Cenizas sin gloria).** R.: Stuart Heisler. A., G. y D.: Sam Neuman. F.: Joseph Biroc. E.E.: Dan Hays. M.: Hans J. Salter. D.M.: Victor Lewis. D.A.: William Glasgow. DC.: Frank Tuttle. MTJ.: Walter Hannemann. A.R.: Clark Paylow. S.: Charles Althouse, Jay Younger y Harold E. Mc.Ghan. V.: Forrest Butler, Jack Baer y Olive Koenitz. MQ.: John Holden. PN.: Agnes Flanagan. U.: Max Frankel. CT.: Cosmo Genovese. I.: Richard Basehart, Cordula Trantow, Maria Emo, Martin Kosleck, John Banner, Martin Brandt, John Wengraf, William Sargent, Narda Onyx, Gregory Gay, Theodore Marcuse, Berry Kroeger, Rick Traeger, Lester Fletcher, Celia Lovsky, John Mitchum, Albert Szabo, G. Stanley Jones, Walter Kholer, Carl Esmon. PR.: E. Charles Strauss. J.PR.: Lonnie D'Orsa. PA.: Three Crown. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 10.10. S.E.: Hindú. D.O.: y DR.: 107'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**H. M. S. DEFIANT (Tumulto en alta mar).** R.: Lewis Gilbert. A.: novela "Mutiny", de Frank Tilsley. G.: Nigel Kneale y Edmund North. F.: Christopher Challis (Cinemasc. y Technic. - en EE. UU., se procesó en Eastmanc. por Pathé). CM.: Austin Dempster. E.E.: Howard Lydecker. M.: Clifton Parker. D.M.: Muir Mathieson. D.A.: Arthur Lawson. MTJ.: Peter Hunt. A.R.: Jack Causey. S.: H. L. Bird, Red Law, Win Ryder. MQ.: Fred Williamson. PN.: Gordon Bond. AS.NAVAL.: Cap. Alan Villiers. CT.: Shirley Barnes. EST.: Shepperton. I.: Alec Guinness, Dirk Bogarde, Anthony Quayle, Tom Bell, Nigel Stock, Murray Melvin, Victor Maddern, Maurice Denham, Johnny Briggs, David Robinson, Toke Townley, Walter Fitzgerald, Richard Carpenter, Bryan Pringle, Brian Phelan, Peter Gill, Robin Stewart, Joy Shelton, Andre Maranne, Ann Lynn, Ray Brooks, Peter Greenspan, Declan Mulholland, Anthony Olivier, Russell Napier, Michael Coles. PR.: John Brabourne. J.PR.: Richard Goodwin. PA.: G. W. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 6.12. S.E.: Ocean, Gaumont, Gral. Paz, Flores, P. del Cine, R. de la Plata. D.O. y DR.: 101'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe con el título norteamericano "Damn The Defiant" - Exteriores filmados en Denia, Valencia).

**IL SUFFIT D'AIMER-/ BASTA AMARE. (Basta con amar).** R.: Robert Darène. A., G. y D.: Gilbert Cesbron. F.: Marcel Weiss. M.: Maurice Thiriet. DA.: Robert Dusmesnil. MTJ.: Germaine Artus. S.: Michel Fano. I.: Danièle Ajoret, Madeleine Sologne, Nadine Alari, Robert Arnoux, Blanchette Brunoy, Jean Clarioux, Lise Delamare, Jean-Jacques Delbo, Françoise Engel, Michèle Grellier, Bernard Lajarrige, Renaud Mary, Charles Moulines, Henri Nassiet, Françoise St. Laurent, André Reybaz, André Chanu, Veronique Deschamps, Jose Steiner, Jean Morel, Annie Sinigaglia, Gregoire Aslan. PR.: Georges de la Grandière. J.PR.: Jacqueline Romy. PA.: EDIC-SENC-Tamara/Zebra-Cineriz. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1960. F.E.: 8.11. S.E.: Ideal y G. Splendid. D.O. y DR.: 105'. C.: s/r. (Film exhibido en la Sección Informativa del Festival de Venecia de 1960. Premio a D. Ajoret en el Festival de Cork. Esta es la 2ª versión realizada sobre la vida de Bernadette. La primera fue realizada en los EE. UU., en 1943 por Henry King y se llamó "The Song of Bernadette" (Bernadette). Producida por la FOX y ganadora de 5 "Oscars" de la Academia fue interpretada por Jennifer Jones, teniendo como base la novela de Franz Werfel).

**I THANK A FOOL (Llanto del corazón).** R.: Robert Stevens. A.: novela de Andrey Erskine Lindop. G.: Karl Tumberg. F.: Harry Waxman (Cinemasc. y Metrocol.). F.2a.U.: Douglas Adamson. E.E.: Tom Howard. CL.: Joan Bridge. M. y D.M.: Ron Goodwin. D.A.: Sean Kenny, MTJ.: Frank Clarke. A.R.: Dave Tomblin. S.: Gordon Daniel. A. W. Watkins y Cyril Swern. V.: Elizabeth Affenden. MQ.: Tony Sforzini. PN.: Joan Johnstone. I.: Susan Hayward, Peter Finch, Diane Cilento. Cyril Cusack, Kieron Moore, Athene Seyler, Richard Wattis, Brenda De Banzie, Miriam Karlin, Laurence Naismith. Clive Morton, J. G. Devlin, Richard Leech, Yolande Turner, Edwin Apps, Marguerite Brennan, Judith Furse, Grace Arnold, Peter Sallis, Joan Benham, Joan Hickson. PR.: Anatole De Grunwald. J.PR.: Basil Sommer. PR.A.: Roy Parkinson. PA. y DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 6.12. S.E.: Metro, Ideal, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 100'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Liverpool y Crockhaven).

**JAULANO TIENE SECRETO, Una.** — Ver Ficha Técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 12/37.

**JOURNEY TO THE SEVENTH PLANET (Viaje al séptimo planeta).** R., A. y PR.: Sidney Pink. G.: Ib Melchior y S. Pink. F.: Age Wiltrup (Technic. y Magical.). E.E.: Bent Barford y Borge Hamberg. M.: Ib Glindemann. D.A.: Otto Lund y Herbi Gartner. MTJ.: I. Melchior. A.R.: Szasza Zalaberry. I.: John Agar, Greta Thyssen, Ann Smyrner, Mimi Heinrich, Carl Ottosen, Ove Sprague, Louis Miehle Renard, Peter Monch, Annie Birgit Garde, Ulla Moritz, Bente Juel. P.A.: American Int./Cinemagic. DST.: IMPERIAL. O.: EE.UU./Suecia, 1961. F.E.: 12.11. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 80'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Suecia).

**JUANA GALLO (idem).** R., A. y G.: Miguel Zacarías, F.: Gabriel Figueroa (Eastmanc.). M.: Manuel Esperón. CN.: "Corrido Juana Gallo", "La mulita", "El cuartel", "No voltiés pa'tras", "Eres buena o eres mala". CR.: Ricardo Luna. I.: María Félix, Jorge Mistral, Luis Aguilar, Ignacio López Tarso, Christiane Martel, Rita Macedo, René Cardona, Noé Muruyama, Marina Camacho, José Jiménez, Arnaldo Sáenz, Antonio Raxel, Jesús Gómez, Alberto Marcos, Chel López, Ernesto Juárez, Antonio Brillas. P.A.: Zacarías S. A. DST.: PEL-MEX. O.: México, 1960. F.E.: 11.10. S.E.: G. Mitre, Gloria, G. Sud, Rosedal, Los Andes, Cervantes, 25 de Mayo y El Plata. D.O. y DR.: 108'. C.: inc. men. 14 a. (Film exhibido en el Festival de Moscú, 1961).

**JUMENT VERTE, La / GIUMENTA VERDE, La (La yegua verde).** R.: Claude Autant Lara. A.: novela homónima de Marcel Aymé. G.: Jean Aurenche y Pierre Bost. F.: Jacques Natteau (Franscope y Eastman.). CM.: Jean Galleir. M.: René Cloërec. D.A.: Max Douy. MTJ.: Madeleine Gug. A.R.: Ghislaine Auboin y C. Pozzo Di Borgo. S.: René Forget. V.: Rosine Delamare. MQ.: Yvonne Fortuna. I.: Bourvil, Francis Blanche, Yves Robert, Achille Zavatta, Valérie Lagrange, Marie Déa, Marie Mergey, Sandra Milo, Mireille Perrey, Julien Carette, Guy Bertil, Georges Wilson, Amédée, Nicole Mirel, Martine Havet, Claude Saint-Louis, Jean Vernier, Françoise Norhem. PR.: J. Aurenche, M. Aymé, C. Autant Lara, P. Bost, Bourvil. P.A.: S.N.E.G.-Sopac-Star-Press-Raimbourg/Zebra. DST.: PARAMOUNT. O.: Francia/Italia, 1959. F.E.: 20.11. S.E.: Metropolitan. DR.: 92'. C.: proh. men. 18 a.

**JUNGLE CAT (El jaguar del Amazonas).** R. y G.: James Algar. F.: James Simon, Hugh Wilmar y Lloyd Beebe (Technic.) E.E.: Ub Iwerks. e. anim.: Joshua Meador y Art. Riley. M.: Oliver Wallace. MTJ.M.: Evelyn Kennedy. OR.: Clifford Vaughan. MTJ.: Norman Palmer. S.: Robert Cook. PR.: Walt Disney. J.PR.: Erwin Verity. P.A.: Buena Vista. DST.: RANK. O.: EE. UU., 1960. F.E.: 29.11. S.E.: Monumental. G. Savoy, G. Rivadavia, Dilecto y B. Orden. DR.: 75'. C.: s/r. (Film de la serie "Una aventura de la vida real", realizada, en este caso, con la cooperación del Gobierno del Brasil y el Instituto Smithsonian).

**LEANDRAS, Las (idem).** R.: Gilberto Martínez Solares. A.: zarzuela homónima con letra de González del Castillo y San Román y música de Francisco Alonso. F.: (Eastmanc.). I.: Rosario Durcal, Enrique Rambal, Andrés Soler, Francisco Jambirina, Amparo Arozamena, Borolas O.: México, 1961. DST.: PEL-MEX. F.E.: 31.10. S.E.: Suipacha. DR.: 87'. C.: proh. men. 18 a.

**LEGIONE STRANIERA (Legión extranjera).** R.: Basilio Franchina. A.: Alessandro De Stefani. G.: A. De Stefani, Carlo Musso y B. Franchina. F.: Mario Craveri. CM.: Gianni Raffald. M.: Michele Cozzoli. D. M.: Ugo Giacomozzi. CN.: "Aggio perduto o suonno", de P. G. Redi; "La espera", de Cesare Bixio, cantadas por V. Mongardi. D.A.: Ottavio Scotti. DC.: Gino Brosio. MTJ.: Mario Serandrei. A.R.: Leopoldo Savona. S.: Mario Bertolomei y Giulio Panni. V.: Darío Cecchi y Gaia Romanini. MQ.: Amato Garbini. PN.: Teresa Petitti. AS. MIL.: Romeo Valente. I.: Viviane Romance, Marc Lawrence, Alberto Farnese, Irene Galter, John Kitzmiller, Enrico Olivieri, Guido Celano, Giulio Cali, Nino Vingelli, Enrico Glori, Turi Pandolfini, Bruno Smith, Antonio Gradoli, Piero Pastore, Attilio Dottessio, Nando Di Claudio, Giulio Tomasini, Emma Baron. J.PR.: Anna Davini. PR.E.: Giuseppe Bordogni. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1952. F.E.: 3.10. S.E.: Metropol. DR.: 82'. C.: s/r.

**LIANE, DIE WEISSE SKLAVIN/LIANA, LA SCHIAYA BIANCA (Liana —la salvaje—);** realizado por Hans von Borsody e inter-Talamo. A. y G.: Ernst Von Salomon, sobre la novela de Anne Day-Helweg. F.: Kurt Grigoleit, Werner Crünbauer y Carlo Montuori (Eastmanc.). M.: Erwin Halletz. D.A.: Ernst H. Albrecht. MTJ.: Walter von Bonhorst. I.: Marion Michael, Adrián Hoven, Friedrich Joloff, Peter Mosbacher, Rick Battaglia, Rolf von Nauckhoff, Saró Urzi, Lei Ilima, Ed Tracy, Jean-Pierre Faye, Marisa Merlini, Nerio Bernardi, Piero Giagnoni, Rainer Penkert. PR.: Helmut Volmer. P.A.: Arca film/Arca Cinemat. DST.: D.I.F.A. O.: Alemania Occid./Italia, 1957. F.E.: 4.10. S.E.: Trocadero. D.O.: 87'. DR.: 84'. C.: proh. men. 18 a. (Este film es continuación de *Liane das madchen (Liana —la salvaje—)*; realizada por Hans von Borsody e interpretado por M. Michael, Hardy Krüger e Irene Galter).

**LONELY ARE THE BRAVE (Los valientes andan solos).** R.: David Miller. A.: novela "Brave Cowboy", de Edward Abbey. G.: Dalton Trumbo. F.: Phil Lathrop (Panav.). Coord. fotogr.: Tim Donahue. M.: Jerry Goldsmith. D.A.: Alexander Golitzen y Robert E. Smith. DC.: George Milo. MTJ.: Leon Barshia. A.R.: Tom Shaw y Dave Silver. S.: Waldon Watson y Frank Wilkinson. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Kirk Douglas, Gena Rowlands, Walter Matthau, Michael Kane, Carroll O'Connor, William Schallert, Karl Swenson, George Kennedy, Dan Sheridan, Bill Raisch, William Mims, Martin Galarraga, Lalo Ríos, E. Abbey. PR.: K. Douglas y Edward Lewis. P.A.: Joel. DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 8.11. S.E.: Sarmiento, Capital, Callao, Intl. Belgrano, R. Indarte, R. de la Plata y Majestic. D.O.: y DR.: 107'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Albuquerque - New México).

Relata la historia de un vaquero de nuestros días que no acepta el progreso y sus obligaciones y prefiere vivir como otrora, en absoluta libertad e identificado con la naturaleza y la espontaneidad. Es una idea interesante, no sólo por su contenido, que abarca un panorama tan amplio como es la conveniencia moral del adelanto técnico y la posibilidad de su asimilación espiritual por parte del hombre, sino también por constituir una variante original y válida del tan manoseado western. Pero tal virtud de concepción es desmerecida por el guión de Dalton Trumbo, que se dispersa, presta excesiva atención a la escena de la caza del hombre, tiene poco poder de síntesis y no concede suficiente ímpetu y hondura al conflicto del protagonista. Se produce así un desvaimiento general que la escasa inventiva de la realización de David Miller no consigue anular.

F. P.

**LOST BATTALION (El batallón perdido).** R. y PR.: Eddie Romero. A. y G.: E. Romero y César Amigo. F.: Felipe Sacdalan. I.: Leopold Salcedo, Diane Jergens, Johnny Monteiro, Joe Dennis, Jennings Sturgeon, Joe Sison, Bruce Baxter, Renato Robles, Rosie Acosta. SPV. PR.: A. B. Tecson. PR.E.: Kane W. Lynn. A.PR.: Capri Asturias. P.A.: American Int. Prod. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU./Filipinas, 1962. F.E.: 16.10. S.E.: Metropol. D.O.: 83'. DR.: 75'. C.: proh. men. 14 a.

**MADAME SANS GENE (idem).** R.: Christian Jacque. A.: obra teatral de H. Moreau y Victorien Sardou. G.: Henri Jeanson, Ennio De Concini, Jean Ferry, Franco Solinas y C. Jacque. F.: Roberto Gerardi (Technirama y Technic.). M.: Angelo F. Lavagnino. D.A.: Jean D'Eaubonne y Mario Rappini. MTJ.: Jacques Desagneaux y Eraldo Da Roma. V.: Marcel Escoffier e Itala Scandiarato. S.: Ennio Sensi I.: Sophia Loren, Robert Hossein, Julien Berteu, Marina Berti, Carlo Giuffrè, Gabriella Pallotta, Analia Gadé, Laura Valenzuela, Gianrico Tedeschi, Renaud Mary, Enrique Avila, Bruno Carotenuto, Ida Galli, Tomás Blanco, Fernando Sancho, Renato Terra. DST.: Maleno Malenotti. P.A.: Ge.Si - C. C. Champion/Alliance-Agata. DST.: METRO. O.: Italia/Francia/España, 1961. F.E.: 4.10. S.E.: Metro, Opera, Pueyrredón, Roca, Argos, Medrano y Fénix. DR.: 98'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Se exhibe versión italiana).

**MAJORITY OF ONE, A (Mañana vivirá).** R. y PR.: Mervyn Le Roy. A. y G.: Leonard Spigelgass, basado en su obra teatral homónima. F.: Harry Stradling Sr. (Technic.). M.: Max Steiner. OR.: Murray Cutter. D.A.: John Beckman. DC.: Ralph Hurst. MTJ.: Philip Anderson. A.R.: Gil Kissel. S.: Stanley Jones. V.: Orry-Kelly. MQ.: Jean Burt Reilly. PN.: Jane Shugrue. AS. TEC.: Takemo Shinohara. I.: Rosalind Russell, Alec Guinness, Ray Danton, Madlyn Rhue, Mae Questel, Marc Marno, Gary Vinson, Sharon Huguely, Frank Wilcox, Francis De Sales, Yuki Shimoda, Harriett Mac. Gibbon, Alan Mowbray, Tsuruko Kabayashi. P.A.: y DST.: WARNES BRROS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 30.10. S.E.: Iguazú, Los Angeles, G. Norte, G. Savoy y G. Rivadavia. D.O.: 153'. DR.: 117'. C.: s/r. (La obra teatral fue estrenada en el Shubert Theatre, de Broadway, el 16.2.1959; fue producida por el Theatre Guild y Dore Schary y dirigida por el mismo Schary. Los intérpretes fueron: Gertrude Berg (Russell), Sir Cedric Hardwicke (Guinness), Ina Balin (Rhue), Michael Tolan (Danton) y Mae Questel y Marc Marno en los mismos papeles del film).

**MEINE 99 BRÄUTE (Mis 99 novias).** R.: Alfred Vohrer. A.: Siegfried Sommer. G.: Franz Geiger. F.: Kurt Hasse. CM.: Heinz Karchow y Willi Meyte. M.: Martin Böttcher. D.A.: Karl Weber y Jørgen Maede. MTJ.: Ira Oberberg. I.: Clauss Wilke, Horst Frank, Wera Frydberg, Vera Tscheschowa, Edith Elmay, Erica Beer, Corny Collins, Erna Selmar, Hilde Volk, Ingrid Von Bergen, Inge Wolffberg, Bum Krüger, Clemens Hasse, Tilo Von Berlepsch, Peter Nijinskij. PR.: Wenzel Lüdecke. P.A.: Inter West. DST.: ULTRA. O.: Alemania Occid., 1958. F.E.: 28.11. S.E.: Ideal, G. Splendid y Príncipe. D.O. y DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a.

**MIRACLE WORKER, The (Ana de los milagros).** R.: Arthur Penn. A.: y G.: William Gibson, basado en la novela autobiográfica "The Story of My Life" de Helen Keller y en el ballet, obra de televisión y teatral del propio Gibson. F.: Ernest Caparros. CM.: Jack Horton. M.: Laurence Rosenthal. D.A.: George Jenkins. MTJ.: Aram Avakian. A.R.: Larry Sturham y Ulu Grossbard. V.: Ruth Morley. I.: Anne Bancroft, Patty Duke, Victor Jory, Inga Swenson, Andrew Prince, Kathleen Comegys, Bea Richards, Jack Hollander, Michael Darden, Peggy Burke, Dale Ellen Bethea, Walter Wright Jr., Donna Bryan, Mindy Sherwood, Diane Bryan, Keith Moore, Michele Farr, Allan Howard, Judith Lowry, William Haddock, Helen Ludlun. PR.: Fred Coe. J.PR.: Harrison Starr. P.A.: Playfilms. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 31.10. S.E.: G. Rex, Callao, Flores, Gral. Paz, P. del Cine. R. de la Plata. D.O. y DR.: 106'. C.: inc. men. 14 a. (Sobre la novela autobiográfica de la Keller realizó William Gibson un ballet; por indicación de A. Penn transforma todo en una versión para la T.V. en 1956 y es estrenada en la audición Playhouse 90 el 7.2.57, bajo la dirección de A. Penn, fue interpretada por Teresa Wright (Bancroft), Patty Mc. Cormack (Duke), Katherine Bard (Swenson), Burl Ives (Jory), John Drew Barrymore (Prince) y Akim Tamiroff (Hollander). Sobre el tema posteriormente Gibson realiza la obra teatral estrenada en el Playhouse Theatre el 19/10/1959, dirigida por Arthur Penn fue interpretada por el elenco del film con excepción de Patrice Neal Swenson, Torin Thatcher (Jory) y James Condon (Prince). Este film fue exhibido en el Festival de San Sebastián donde A. Bancroft obtuvo el premio a la mejor interpretación femenina y P. Duke mención. Además obtuvo en el mismo Festival los premios FIPRESCI —de los críticos— y el del OCIC —Oficina Católica—)

El mayor mérito de Arthur Penn estriba en haber impuesto una distancia, en haber evitado el sentimentalismo y los golpes bajos al filmar un tema propicio para caer en ellos. Su principal falencia no haber insuflado el suficiente dramatismo para trascender. así, el plano de transcripción fría y sobria de una anécdota en que el film se ubica.

La actuación de Anne Bancroft y Patty Duke es realmente colosal. Han encarnado a sus personajes con una justeza tal que atestigua no sólo el profundo estudio que han hecho de los mismos, sino su capacidad y talento para interpretarlos, entenderlos.

F. P.

**MONDO CANE (Perro mundo).** R.: Gualtiero Jacopetti, con la colaboración de Paolo Cavara y Franco Proserpi. F.: Antonio Climati y Benito Frattari. M.: Nino Oliviero y Riz Ortolani. MTJ.: y N.: G. Jacopetti —narración dicha por Nico Rienzi—. Colaboradores en la realización: Vince Vlasoff (Australia), Ling Beng Siew (Borneo), K. C. Liang (China), Carlo Chiarini, José Montaner, Garry, Marcel Boille, Henry F. Spaack, Gunnar, Sergio Marcellini, Michel Obry (Europa), Katzuio Wada (Japón), Juppiter (Islas Salomón), Henry Hoover (Islas Sandwich), Cap. F. B. (Pacífico Norte), Jefe Caballo (Nueva Guinea), Charles Lake (Malasia), Moise Talbert (Palestina), De Putini (Polinesia), Carlo Pavone y Bill Brownell (EE. UU.). PA.: Cineriz. DST.: COLUMBIA. O.: Italia, 1961. F.E.: 13.12. S.E.: Sarmiento, Gaumont, Gral. Paz, Flores, P. del Cine, R. de la Plata. DR.: 104'. C.: proh. men. 18 a.

Se dice que la verdad es belleza. O sea, que es arte. De acuerdo: pero en tanto sea transmitida mediante una forma artística. Cosa que no ocurre con Perro mundo, donde el material —de indudable valor informativo— fue ordenado y seleccionado por Jacopetti persiguiendo fines efectistas y taquilleros. La visión amarga de un mundo martirizado que la película intenta plasmar es falsa, pues no responde a un sentimiento irradiado desde el centro del alma del artista, sino a una concepción deliberadamente fabricada.

F. P.

**MONGOLI, I/MONGOLS, Les (Los mongoles).** R.: Leopoldo Savona. SPV.: André De Toth. A. y G.: Ugo Guerra, Ottavio Alessi, Alessandro Ferrau y Luciano Martino. F.: Aldo Giordani (Cinemasc. y Eastmanc.). M.: Mario Nascimbene. D.A.: Ottavio Scotti. MTJ.: Otello Colangeli. CR.: Dino Solari. V.: Enzo Bulgarelli-Bresci. I.: Jack Palance, Anita Ekberg, Antonella Lualdi, Franco Silva, Roland Lupi, Gabriella Pallotta, Pierre Cressoy, Gabriella Antonini, Chuen Wang, Gianni Garko, Lawrence Montaigne. PR.: Guido Giambartolomei. PA.: Royal/France Cinema Prod. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 11.10. S.E.: Ocean, Plaza, Capitol, Gral. Paz, Flores, P. del Cine, R. de la Plata. D.O.: y DR.: 105'. C.: inc. men. 14 a. (Film presentado en el Festival de San Sebastián, 1961).

**MR. HOBBS TAKES A VACATION (Las vacaciones de papá).** R.: Henry Koster. D. 2A. U.: William Witney. A.: novela "Hobb's vacation", de Edward Streeter. G.: Nunnally Johnson, F.: William C. Mellor (Cinemasc. y Deluxec.). E.F.: L. B. Abbott. M.: Henry Mancini. CN.: "Cream Puff", de H. Mancini y Johnny Mercer, por Fabian. OR.: Jack Hayes y Leo Shuken. D.A.: Jack Martin Smith y Malcolm Brown. DC.: Walter M. Scott y Stuart A. Reiss. MTJ.: Marjorie Fowler. A.R.: Joseph Rickards. S.: Alfred Bruzlin y Warren Delaplain. V.: Don Feld. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: James Stewart, Maureen O'Hara, Fabian, John Saxon, Marie Wilson, Reginald Gardiner, Lauri Peters, Valerie Varda, Lili Gentle, John Mc. Giver, Natalie Trundy, Josh Peine, Minerva Urecal, Michael Burns, Richard Collier, Peter Oliphant, Thomas Lowell, Stephen Mine, Dennis Whitcomb, Michael Sean. PR.: Jerry Wald. P.R.A.: Marvin Gluck. PA.: Company Of Artists-Fox. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 1.11. S.E.: Ocean. D.O.: 116'. DR.: 100'. C.: s/r.

**MR. SARDONICUS (El Barón Sardonicus).** R., N. y PR.: William Castle. A. y G.: Ray Russell, basado en su novela. F.: Burnett Guffey. M.: Von Dexter. D.A.: Cary Odell. DC.: James Crowe. MTJ.: Edwin Bryant. A.R.: R. Robert Rosenbaum. S.: Charles J. Rice y James Flaster. MQ.: Ben Lane. I.: Oscar Homolka, Ronald Lewis, Audrey Dalton, Guy Rolfe, Vladimir Sokoloff, Erika Peters, Lorna Hanson, James Forrest, Tina Woodward, Constance Cavendish, Mavis Neal, Charles Hradilak, David Janti, Franz Roehn, Annalena Lund, Ilse Burkert, Albert d'Arno. P.R.A.: Dona Holloway. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 29.10. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 89'. C.: inc. men. 14 a.

**MURDER BY CONTRACT (Homicidio por contrato).** R.: Irving Lerner. A. y G.: Ben Simcoe y Joe Steinberg. SPV.G.: Elinor Donahoe. F.: Lucien Ballard. E.F.: Jack Rabin y Louis De Witt. E.E.: Jack Erickson. M.: creada y ejecutada —guitarra eléctrica— por Perry Botkin. D.A.: Jack Poplin. DC.: Lyle B. Reifsnider. MTJ.: Carlo Lodato. A.R.: Louis Brandt. S.: Jack Solomon. I.: Vince Edwards, Phillip Pine, Herschel Bernardi, Caprice Toriel, Cathy Browne, Michael Granger, Frances Osborne, Joseph Mell, Steven Ritch, Janet Brandt, David Roberts, Don Garrett, Gloria Victor. PR.: Leon Chooluck. PA.: Orbit. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1958. F. E. 6.12. S.E.: Sarmiento. DR.: 83'. C.: proh. men. 18 a.

**MYR VODJASCCEMU (Paz al que llega).** R.: Alexander Alov y Vladimir Naumov. A. y G.: Leonid Sorin, A. Alov y V. Naumov.

F.: Anatoli Kuznetsov. M.: Nikolai Karetnikov. D.A. Evgueni Cherniasev. S.: V. Sharun. I. Alexander Demianenko, Stanislav Jitrov, Lidia Shaposenko, Víctor Avdiushko, N. Grinko, N. Timoféiev, V. Bocadorov, I. Izvitskaia. PA. y EST.: Mosfilm. DST.: ARTKINO. O.: U. R. S. S., 1961. F.E.: 8.11. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca, Medrano, Park, Príncipe. D.O. y DR.: 89'. C.: inc. men. 14 a. (Premio Especial del Jurado en el Festival de Venecia, 1961). Ver crítica de Domingo di Núbila en el N° 8/9.

**NAYE DE LOS MONSTRUOS, La (idem).** R.: Rogelio González. A.: José M. Fernández Usain. G.: Alfredo Varela Jr. D.: Francisco Alcaide. F.: Raúl Martínez Solares. CM.: Carlos Nájera. E.E.: Juan Muñoz Ravelo. F.F.: Angel Corona. M. y D.M.: Sergio Guerrero. CN.: "Estrella del deseo"; "Nace el amor"; "Levantando Polvareda"; "Eso es el amor" y "La embarcación". D.A.: Javier Torres Torija. MTJ.: Carlos Savage Jr. V.: Julio Chavez. MQ.: Rosa Guerrero. CT.: Pedro López. I.: Lalo González (Piporro), Ana Bertha Lepe, Lorena Velázquez, Consuelo Frank, Manuel López, José Pardavé Arce, Mario García Hernández, Heberto Dávila Hernández, Jesús Rodríguez Cárdenas. P.R.A.: Alberto Hernández Curiel. PA.: Sotomayor S.A. DST.: PARAMOUNT. O.: Méjico, 1960. F.E.: 2.10. S.E.: Electric. DR.: 82'. C.: inc. men. 14 a.

**NAZARIN (idem).** Ver Ficha Técnica en el N° 12/29 y en este N° pág. 12. Ver crítica de Agustín Mahieu en el N° 12/29.

**ONORATA SOCIETA, L' (La honorable sociedad).** R., A., G. y D.: Riccardo Pazzaglia. F.: Vaclav Vioh. M.: Domenico Modugno. CN.: "Maffia", de y por D. Modugno. D. A.: Piero Filippone. MTJ.: Adriana Novelli. V.: Liliana Marinucci. I.: Franco Franchi, Francesco Ingrassia, Vittorio De Sica, Rosanna Schiaffino, D. Modugno, Loris Bazzocchi, Gino Buzzanca, Didi Perego, Tiberio Murgia, Marisa Belli, Ivy Holzer, el Ballet de Gino Landi. PA.: Emme-Serena. DST.: ULTRA. O.: Italia, 1961. F.E.: 25.10. S.E.: Sarmiento, Capitol, Gral. Paz, Flores, P. del Cine, Majestic y R. de la Plata. DR.: 87'. C.: proh. men. 18 a. (Filmada en Roma y Sicilia).

**PARENT TRAP, The (Operación cupido).** R. y G.: David Swift. A.: libro "Das Doppelte Lotchen", de Erich Kastner. F.: Lucien Ballard (Technic.). E.F.: Ub Iwerks. M.: Paul Smith. OR.: Franklyn Marks. CN.: "The Parent Trap"; "For Now For Always" y "Let's Get Together", de Richard y Robert Sherman, cantadas por Tommy Sands y Annette. D.A.: Carroll Clark y Robert Clatworthy. DC.: Emile Kuri y Hal Gausman. MTJ.: Philip Anderson. A.R.: Ivan Volkman. S.: Dean Thomas y Robert Cook. V.: Bill Thomas, Chuck Keehne y Gertrude Casey. MQ.: Pat Mc. Nalley. PN.: Ruth Sandifer. I.: Hayley Mills, Maureen O'Hara, Brian Keith, Charlie Ruggles, Una Merkel, Leo G. Carroll, Joanna Barnes, Cathleen Nesbitt, Ruth Mc.Devitt, Linda Watkins, Crahan Denton, Nancy Kulp, Frank De Vol. PR.: Walt Disney. PA.: Buena Vista. DST.: RANK. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 4.10. S.E.: Monumental. D.O.: y DR.: 124'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Monterrey y Boston).

**PARISIENNES LES/PARIGINE, Le (Las parisienses).** Film compuesto por 4 episodios dirigidos por: Jacques Poitrenaud, Michel Boisrond, Claude Barma y Marc Allegret. M.: Georges Gervarentz. CN.: Charles Aznavour. D.A.: Jean André, MTJ.: Léonide Azar. PR.: Francis Cosne. J.P.R.: León Canel. PA.: Francos/I.N.C.E.I. DST.: D. I. F. A. O.: Francia/Italia 1961/2. F.E.: 8.11. S.E.: Metropolitan. DR.: 108'. C. proh. men. 18 a. I - Ella R.: J. Poitrenaud. A. y G.: Isabelle Phat, Mark Aurian, Jean-Louis Abadie, J. Poitrenaud y F. Cosne. F.: Henri Alékan. S.: Antoine Petitjean. I.: Dany Saval, Darry Cowl, Henry Tisot, Jacques Ary, Françoise Giret, Serge Marquand y "Les Chaussettes Noires". II - Antonia: R.: M. Boisrond. A. y G.: Annette Wademant, M. Boisrond y F. Cosne. F.: Henri Alékan. S.: A. Petitjean. I.: Dany Robin, Jean Poiret, Christian Marquand, Bernard Lavalette. III - Françoise: R.: C. Barma. A. y G.: Jacques Armand, C. Barma, Claude Brulé y F. Cosne. F.: Armand Thirard. S.: Robert Biart. I.: Françoise Arnoul, Françoise Brion Paul Guers. IV - Sophie: R.: M. Allégret. A. y G.: Roger Vadim, M. Allégret y F. Cosne. F.: A. Thirard. S.: R. Biart. I.: Catherine Deneuve, Johnny Hallyday, Gillian Hills, Elina Labourdette, Jose-Luis Villalonga, Berthe Grandval, Gisele Sandra.

**PASA LA TUNA (idem).** R.: José M. Elorrieta. A. y G.: Navarro, Verdugo y J. M. Elorrieta. F.: Alfonso Nieva. M.: Martínez Llorente. I.: Mara Cruz, José Luis, Celia Conde, Manolo Gómez Bur, María E. Navarro, Angel de Andrés, Elena Espejo, Arturo López, Lucía Martos, Antonio Almoroz, Dany San, Ignacio de Paul, Victoria Rodríguez, José M. Tasso. J. PR.: José Martín. PA.: Espejo. DST.: PEL-MEX. O.: España. 1960. F.E.: 8.11. S.E.: Gloria. EST.: Ballesteros. DR.: 94'. C.: s/r.

**PHAEDRA (FEDRA).** R. y PR.: Jules Dassin. A.: basado en las tragedias clásicas de Eurípides, Séneca y Racine, por Margarita Liberaki. G.: J. Dassin y M. Liberaki. F.: Jacques Natteau. M.: Mikis Theodorakis. D.A.: Max Douy. D.C.: Maurice Bernathan. MTJ.: Roger Dwyre. A.R.: Ginette Diamant-Berger. S.: Jacques Carrere y M. Karakousian. V.: Denny Vachlioti. MQ.: Jill Carpenter y Janine Casse. PN.: Marc Blanchard. I.: Melina Mercouri, Anthony Perkins, Raf Vallone, Elizabeth Ercy, Olympia Papadouka, George Sars, Andreas Philippides, Giorgios Karoussos, Alexis Pezas, K. Baladimas, N. Tzoyias, Depy Martini, Stelios Vocovits, J. Dassin, Marc Bohan, Lillia Ralli. J.P.R.: Michel Rittner. P.R.A.: Noël Howard. PA.: Melina. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: Grecia/EE. UU., 1962. F.E.: 7.11. S.E.: Broadway, Gral. Paz, Flores y P. del Cine. DR.: 115'. C.: proh. men. 18 a.

Dassin cree dotar a los protagonistas de la dimensión espiritual de los héroes de la tragedia griega asignándoles gran posición económica y lujosos vestuarios. Cree mostrarlos víctimas de la fatalidad y de fuerzas trascendentes ateniéndose únicamente al mecanismo progresivo de la trama, a lo exterior y superficial de la misma. Sin embargo, había materia prima como para hacer una tragedia moderna. Dassin tendría que haber volcado su indiscutible oficio y su atención en explorar los rasgos patológicos de los protagonistas: Thanos (R. Vallone), obsesionado por su ambición de poder; Fedra (M. Mercouri), sólo atenta a los llamados de su enfermiza pasión y, al igual que Alexis (A. Perkins), absolutamente ajena a indiferente a los problemas de sus semejantes. En este sentido se podría haber extraído una fuerza trágica acorde con la sensibilidad de nuestros días. Se obtuvo, en cambio, un producto melodramático, falso e ingenuo.

F. P.

**PHANTOM OF THE OPERA, The (El fantasma de la Opera).** R.: Terence Fisher. A.: novela de Gaston Leroux. G.: John Elder. F.: Arthur Grant (Eastmanc. por Pathé). M. y D.M.: Edwin Astley. D.A.: Bernard Robinson y Don Mingaye. MTJ.: James Needs y Alfred Cox. A.R.: John Peverall. S.: Jock May. V.: Molly Arbuthnot. MQ.: R. Ashton. PN.: Frieda Steiger. I.: Herbert Lom, Heather Sears —doblada en las partes cantadas por Pat Clark—, Thorley Walters, Edward De Souza, Michael Gough, Martin Miller, Miles Mollison, Miriam Karlin, John Harvey, Harold Goodwin, Ian Wilson, Marne Maitland, Michael Ripper, Sonya Cordeau, Patrick Troughton, Liane Aukin, Leila Forde, Geoff L'Esire, Renée Houston. PR.: Anthony Hinds. P.R.A.: Basil Keys. PA.: Hammer. DST.: UNIVERSAL-INT. O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 19.12. S.E.: G. Rex. D.O.: y DR.: 84'. C.: Inc. men. 14 a. (Esta es la 3ª versión cinematográfica de la novela de Leroux. La 1ª fue dirigida en 1925 por Rupert Julian con Lon Chaney, Norman Kerry y Mary Philbin. La 2ª data de 1943 y fue realizada por Arthur Lubin, con Claude Rains, Nelson Eddy y Susanne Foster. Las tres versiones son de la Universal).

**PIGEON THAT TOOK ROME, The (La paloma que conquistó a Roma).** R., G. y PR.: Melville Shavelson. A.: novela "The Easter Dinner", de Donald Downes. D.D.L.: Harriet White y Argentina Brunetti. F.: Daniel L. Fapp (Panavis.). E.F.: John P. Fulton. TR.: Farciot Edouart. M.: Alessandro Cicognini. D.M.: Irvin Talbot. OR.: Leo Shuken y Jack Hayes. D.A.: Hal Pereira y Roland Anderson. DC.: Sam Comer y Frank Mc. Kelvy. MTJ.: Frank Bracht. A.R.: Daniel J. Mc. Cauley. S.: Hugo Grenzbach y John Wilkinson. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. CT.: May Wall Wright. I.: Chalton Heston, Elsa Martinelli, Harry Guardino, Salvatore Baccaloni, Marietto, Gabriella Pallotta, Brian Donlevy, Debbie Price, Bob Gandett, Arthur Shields, Rudolph Anders, Gary Collins, Vadim Wolkonsky, Richard Nelson. J.PR.: Andy Durkus. A.PR.: Hal Kern. PA.: Llenroc. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 20.12. S.E.: Opera, Premier, Pueyredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 101'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Filmada en Roma).

**POSTO, II (idem).** — Ver Ficha Técnica y crítica de Ernesto Schóo en el N° 13/34.

**POWER AND THE GLORY, The (El poder y la gloria).** R.: Marc Daniels. A.: novela homónima de Graham Greene. G.: Dale Wasserman. F.: Alan Posage y Leo Farrenkopf. M.: Laurence Rosenthal. D.A.: Burr Smidt. MTJ.: Sidney Meyers y Walter Hess. A.R.: Robert Hopkins, Dick Auerbach, Norman Hall y Sam Kirschman. S.: Frank Lewin, Albert Gramaglia y James Blaney. AS.TEC.: Lawrence Elikann. MQ.: Dick Smith. PN.: Ernest Adler. CT.: Maureen Hasselroth. TT.: Guy Fraumeni. I.: Laurence Olivier, George C. Scott, Roddy Mc. Dowall, Martin Gabel, Julie Harris, Keenan Wynn, Frank Conroy, Cyril Cusack, Mildred Dunnock, Patty Duke, Fritz Weaver, Thomas Gomez, Linda Coby. PR.: David Susskind. J.PR.: Renée Valente. P.R.A.: Audrey Gellen. PA.: Paramount Talent Assoc. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 21.12. S.E.: Normandie y G. Splendid. D.O. y DR.: 98'. C.: proh. men. 18 a. (Este film fue realizado originariamente para la T.V. Filmada íntegramente en New York. En 1947, John Ford dirigió otra versión del mismo libro de G. Greene, para la R.K.O., se denominó "The Fugitive" (El fugitivo) y fue interpretada por Henry Fonda).

**POZEGNANIA (La mujer que los hombres desean).** R.: Wojciech J. Has. A.: novela de Stanislaw Dygat. G.: W. J. Has y S. Dygat. F.: Mieczyslaw Jahoda. M.: Lucjan Kaszycki. D.A.: Roman Wolyniec. MTJ.: Zofia Dwornik. S.: Josef Kopronowicz. I.: Maria Wachowiak, Tadeusz Janczar, Gutaw Holoubek, Saturnin Zurawski, Irena Netto, Helena Sokolowska, Hanna Skarznka, Stanislaw Jaworski, Josef Pierski, Stanislaw Milski, Zdzislaw Mrosowski, Irena Starkówna, Jarema Stepowski. J.PR.: Wilhelm Hottender. PA.: Grupo "Syrena" DST.: CLASE. O.: Polonia, 1958. F.E.: 15.11. S.E.: Suipacha. D.O.: 103'. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a. (Mención de la Crítica en el Festival de Locarno, 1959).

**PREMATURE BURIAL, The (El entierro prematuro).** R. y PR.: Roger Corman. A.: historia de Edgar Allan Poe. G.: Charles Beaumont y Ray Russell. F.: Floyd Crosby (Panavis. y Eastmanc. por Pathé). M.: Ronald Stein, D.A.: Daniel Haller. MTJ.: Ronald Sinclair. S.: John Bury. V.: Marjorie Corso. I.: Ray Milland, Hazel Court, Richard Ney, Heather Angel Alan Napier, John Dierkes, Richard Miller, Brendan Dillon. J.PR.: Jack Bohrer. PA.: American International. DST.: IMPERIAL. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 5.12.

S.E.: Normandie, Premier, Medrano, Fénix, Park y Príncipe. D.O.: y DR.: 81'. C.: proh. men. 14 a.

**PRESSURE POINT (La escuela del odio).** R.: Hubert Cornfield. A.: basado en un episodio del libro "The 50-Minute Hour", de Robert Linder. G.: H. Cornfield y S. Lee Pogostin. F.: Ernest Haller. M.: Ernest Gold. D.A.: Rudolph Sternad, MTJ.: Fred Knudtson. A.R.: Douglas Green. S.: James Speak. I.: Sidney Poitier, Bobby Darin, Peter Falk, Mary Munday, Anne Barton, Carl Benton Reid, Barry Gordon, Howard Caine, James Anderson, Yvette Vickers, Clegg Hoyt, Richard Bakalyan, Butch Patrick. PR.: Stanley Kramer. J.PR.: Clem Beachamp. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 28.11. S.E.: Sarmiento, Capitol, Gral. Paz y R. Indarte. DR.: 89'. C.: proh. men. 18 a.

**PROGRESO, El R., A. y G.** Carlos Biaggetti. F. y CM.: Julio A. Rosso. DC.: naturales. MTJ.: Francisco Gallego. A.R.: Edgardo Filloy. S.: José Santullo. I.: Loris Zanchi, Norma Do Campo, Enrique Amores, Juanita Richi, Aida Linares. PA. y DST.: FULGOR. O.: Argentina, 1962. F.E.: 25.10. S.E.: Paramount. DR.: 14'. C.: s/r. (Este film obtuvo el 2º Premio del Instituto Nacional de Cinematografía, en su categoría y el premio al mejor libro).

**QUEEN'S GUARDS, The (La guardia de la reina).** R. y PR.: Michael Powell. A. y P.R.A.: Simon Harcourt-Smith. G.: Roger Miller. F.: Gerald Turpin (Cinemasc. y Tecnic.). CM.: Derek Browne. M.: Brian Easdale. D.A.: Wilfrid Shingleton. DC.: Peter James. MTJ.: Noreen Ackland. A.R. y SPV.PR.: Sydney Streeter. S.: James Shields y H. C. Pearson. V.: Mattli. MQ.: Jim Hydes. U.: John Higgs. I.: Daniel Massey, Robert Stephens, Raymond Massey, Ursula Jeans, Judith Stott, Frank Lawton, Elizabeth Shepherd, Duncan Lamont, Peter Myers, Ian Hunter, Jess Conrad, Patrick Connor, William Young, Jack Allen, Jack Watling, Andrew Crawford, Cornel Lucas, Nigel Green, Rene Cutforth, Jack Watson, Laurence Payne. PA.: Imperial. DST.: FOX. O.: G. Bretaña, 1960/1. F.E.: 18.12. S.E.: Iguazú. D.O.: 110'. DR.: 107'. C.: s/r.

**RAGING TIDE, The (Criminal a bordo).** R.: George Sherman. A. y G.: Ernest K. Gann, basado en su novela "Fiddler's Green". F.: Russell Metty. E.F.: David S. Horsley. M.: Frank Skinner. D.A.: Bernard Herzbrun e Hilyard Brown. DC.: Russell A. Gausman y Oliver Emert. MTJ.: Ted J. Kent. AS.TEC.: Harvey Mc. Dowell. S.: Leslie I. Carey y Corson Jowett. V.: Bill Thomas. MQ.: Bud Westmore. PN.: Joan St. Cegger. I.: Shelley Winters, Richard Conte, Stephen Mc. Nally, Charles Bickford, Alex Nicol, Chubby Johnson, John Mc. Intire, Tito Vuolo, Pepito Pérez, John "Skins" Miller, Robert O'Neil. PR.: Aaron Rosenberg. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1951. F.E.: 25.12. S.E.: Metropol. DR.: 95'. C.: s/r.

**RÉCRÉATION, La (Diversión de amor).** R.: François Moreuil y Fabien Collin. A.: novela de François Sagan. G.: F. Moreuil y Daniel Boulanger. F.: Jean Penzer, M.: Georges Delerue. DC.: naturales. MTJ.: René Le Hénaff. S.: Jean-Claude Marchetti y P. Goumy. I.: Jean Seberg, Christian Marquand, Françoise Prévest, Evelyne Ker, Paulette Dubost. PR.: M. Missir. J.PR.: P. de Saint-André. PA.: Général. DST.: COLUMBIA. O.: Francia, 1960. F.E.: 14.11. S.E.: Plaza, Capitol y S. José de Flores. D.O. y DR.: 89'. C.: proh. men. 18 a.

**REENCUENTRO CON LA GLORIA.** — Ver Ficha Técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el N° 12/39.

**REPORTAJES Y TURISMO POR ESPAÑA.** Film realizado tomando como base la recopilación de 9 documentales filmados, en distintos años, en España. Estos documentales son: "Los cantares de Platero"; "La isla de los volcanes"; "Sevilla penitente"; "Reportaje en Anso"; "Poema de Córdoba"; "Isla Verde"; "Costa Blanca"; "El Turpia"; "Pinturas negras de Goya". DST.: ATLAS. F.E.: 1.11. S.E.: Gloria y G. Mitre. DR.: 75'. C.: s/r.

**RIDE THE HIGH COUNTRY (Pistoleros al atardecer).** R.: Sam Peckinpah. A. y G.: N. B. Stone Jr. F.: Lucien Ballard (Cinemasc. y Metroc.). CL.: Charles K. Hagedorn. M.: George Bassman. D.A.: George Davis y Leroy Coleman. DC.: Henry Grace y Otto Siegel. MTJ.: Frank Santillo. A.R.: Hal Polaire. S.: Franklin Milton. MQ.: William Tuttle. PN.: Mary Keats. I.: Randolph Scott, Joel Mc. Crea, Mariette Hartley, Ron Starr, Edgar Buchanan, R. G. Armstrong, Jenie Jackson, James Drury, L. Q. Jones, John Anderson, John Davis Chandler, Warren Oates, Carmen Phillips. PR.: Richard Lyons. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 28.11. S.E.: Normandie, Fénix, Medrano. D.O. y DR.: 94'. C.: proh. men. 14 a. (Exteriores filmados en California). Ver comentario de Milton Andrade en el N° 12/62.

**ROME ADVENTURE (Los amantes deben aprender).** R., G., D. y PR.: Delmer Daves. A.: novela "Lovers Must Learn", de Irving Fineman. SPV.D.: Bert Steiner. M. y D.M.: Max Steiner. CN.: "Al di là", por Emilio Pericoli. OR.: Murray Cutter. F.: Charles Lawton (Tecnic.). D.A.: Leo K. Kuter. DC.: John P. Austin. MTJ.: William Ziegler, A.R.: Russell Llewellyn y Ottavio Oppo. S.: M. A. Merrick. V.: Howard Shoup. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly. I.: Troy Donahue, Angie Dickinson, Rossano Brazzi, Suzanne Pleshette, Constance Ford, Al Hirst, Hapton Fancher, Iphi-

genie Castiglioni, Chad Everett, Gertrude Flynn, Pamela Austin, Lilly Valenty, Mary Patton, Maurice Wells. PA y DST. WARNER BROS. O.: EE.UU., 1961/2. F.E.: 2.10. S.E.: Iguazú, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O.: y DR.: 118'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Filmada en Roma, Ostia Antica, Arezzo, Lago Maggiore, Isola Bella y los Alpes Dolomitas, Italia). Ver comentario de George Fenin en el N° 10-11/32.

**ROMOLO E REMO (Rómulo y Remo).** R.: Sergio Corbucci. D.2A. U.: Franco Giraldi. A.: S. Corbucci, Luciano Martino y Sergio Leone. G.: L. Martino, Franco Rossetti, Ennio De Concini, Giorgio Prosperi, S. Corbucci y Duccio Tessari. F.: Enzo Barboni (Technic.). M.: Piero Piccioni. D.A.: Saverio D'Eugenio. MTJ.: Gabrielle Varriale. V.: P. L. Pizzi. I.: Steve Reeves, Gordon Scott, Virna Lisi, Ornella Vanoni, Jacques Sernas, Massimo Girotti, Franco Volpi, Laura Solari, Piero Lulli, Gianni Musy Glori, José Greco, Inger Milton, Enzo Cerusico, Enrico Glori, Germano Longo, Nando Angelini, Giuliano Dall'Ovo, Mimo Poli. PR.: Alessandro Jacovoni. PA.: Ajace. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1961. F.E.: 1.11. S.E.: Plaza, Capitol, Gral. Belgrano. R. Indarte, Majestic, Constitución, Cuyo. D.O.: y DR.: 107'. C.: s/r. (Se exhibe versión doblada al inglés).

**SAIYU-KI (Alakazam, el mago).** R.: Taiji Yabushita y Osamu Tezuka. A. y G.: O. Tezuka y Keinosuke Uekusa. F.: Seigo y Harusato Otsuka, Komei Ishikawa y Kenji Seigiyama (Eastmanc. por Tecnic. y Toeiscop). E.ANIM.: Yasuji Mori, Akira Daikubara. PR.: Hiroshi Okawa, PA.: Toei Animation Studio, DST.: IMPERIAL. O.: Japón, 1960. (Se exhibe versión realizada en los EE. UU., por la American International. R.: Lou Rusoff y Lee Kresel. M. y CN. Les Baxter, cantadas por Frankie Avalon y Dodie Stevens. COORD.M.: Al Simms. PR.: L. Rusoff.). F.E.: 5.12. S.E.: Metropol, S. José de Flores y Cuyo. D.O.: 88' DR.: 84'. C.: inc. men. 14 a. (Doblada al castellano por Arturo de Córdova, Carmela Rey, Hugo Avendaño).

**SEKAI DAI SENSO (La guerra final).** — Ver Ficha Técnica n° 10/11, pág. 54. Datos complementarios: DST.: ULTRA. F.E.: 31.10. S.E.: Opera y Premier. DR.: 83'. C.: inc. men. 14 a.

**SENILITA/QUAND LA CHAIR SUCCOMBE (El veneno del deseo).** R.: Mauro Bolognini. A.: novela "Senilitá", escrita en 1898, por Italo Svevo —pseudónimo de Ettore Schmitz—. G.: Tullio Pinnelli, Goffredo Parise y M. Bolognini. F.: Armando Nannuzzi. CM.: Giuseppe Ruzzolini. E.E.: Goffredo Rocchetti. M.: Piero Piccioni. D.A.: Luigi Scaccianoce. DC. y U.: Piero Tosi. MTJ.: Nino Baragli. S.: Franco Groppioni. PN.: María Teresa Corridoni. EST.: Di Paolis. I.: Anthony Franciosa, Claudia Cardinale, Betsy Blair, Philippe Leroy, Marcella Valeri, Ersilia Di Marco, Nando Angelini, Raimondo Magni, Aldo Bufi-Landi, Nadia Marlowa, Franca Mazzoni, John Stacey, Paola de Mario. PR.: Moris Ergas. A.PR.: Manolo Bolognini. PA.: Zebra/Aera. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/Francia, 1962. F.E.: 18.12. S.E.: Ocean, Capitol, D.O. y DR.: 112'. C.: proh. men. 18 a. (Premio a M. Bolognini —mejor dirección— en el Festival de San Sebastián, 1962. Premio de la Federación Española de Cine Clubes, en el mismo Festival, al mejor film. Premios "Nastri D'Argento" a L. Scaccianoce y P. Tosi, del Sindicato de Críticos Italianos, a la mejor escenografía y vestuario, respectivamente, del año 1962. Filmada en Trieste).

**SETTE SFIDE, La (Iván el conquistador).** R.: Primo Zeglio. A. y PR.: Emimmo Salvi. G.: Sabatino Ciuffini, Sergio Leone, E. Salvi, Ambrogio Molteni, Natale Taffarel y P. Zeglio. F.: Adalberto Albertini (Totalsc. y Eastmanc.). M.: Carlo Innocenzi, D.A.: Oscar D'Amico y Giovanni Ranieri. MTJ.: Franco Fraticelli. V.: Giovanna Natili. I.: Ed Fury, Elaine Stewart, Roldano Lupi, Paola Barbara, Gabriele Antonini, Bella Cortez, Furio Meniconi, Omero Gargano, Bruno, F. y S. Ukmar. PA.: Adelghia. DST.: METRO. O.: Italia, 1960. F.E.: 17.10. S.E.: Suipacha. DR.: 96'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Se exhibe versión hablada en inglés y con el título "Seven Revenges").

**SEVEN WOMEN FROM HELL (7 mujeres en el infierno).** R.: Robert Webb. A. y G.: Jesse Lasky Jr. y Pat Silver. F.: Floyd Crosby (Cinemasc.). SPV.D.: Betty Crosby. E.E.: Lee Zavitz. M. y D.M.: Paul Dunlap. D.A.: Duncan Cramer. DC.: Morris Hoffman. MTJ.: Jodie Copelan. A.R.: Leon Chooluck y Willard Kirkham. S.: Jack Cornell y Jack Solomon. V.: Pat Cummings y Della Fox. MQ.: George Lane. U.: Ignacio Sepulveda. I.: Patricia Owens, John Kerr, Denise Darcel, César Romero, Margia Dean, Yvonne Craig, Pilar Seurat, Sylvia Daneel, Richard Loo, Evadne Baker, Bob Okazaki, Yuki Shimoda, Lloyd Kino, Kam Fong Crun, Yankee Chang. PR.: Harry Spalding. J.PR.: Frank Parmenter. PA. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 13.11. S.E.: Hindú. D.O. y DR.: 88'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**SMILEY GETS A GUN (Un arma para cara sucia).** R. y PR.: Anthony Kimmins. A.: novela de Moore Raymond. G.: Rex Rienits y A. Kimmins. F.: Ross Wood (Cinemasc. y Deluxec.). M.: Wilbur Sampson. D.A.: John Hoesli. MTJ.: G. Turney-Smith. S.: Hans Wetzel. EST.: Pagewood, Sidney. I.: Keith Calvert, "Chips" Rafferty, Dame Sybil Thorndike, Margaret Christensen, Reg Lye, Bruce Archer, Grant Taylor, Varena Kimmins, Leonard Teale, Janice Dinnen, Brian Farley, Richard Pusey, Bárbara Eather, Guy Dolman, Ruth Craknell, Bruce Beeby, Charles Tasman, Frank Ransom. DST.: FOX. O.: Australia, 1958. F.E.: 8.10. S.E.: S. La- valle. DR.: 90'. C.: s/r. (Este film australiano es continuación

de EL ALEGRE CARA SUCIA (Smiley), realizado en 1957 por el propio Kimmins).

**SQUAD CAR (Contrabando aéreo).** R. y PR.: Ed Leftwich. A. y G.: E. M. Parsons y Scott Flohr. F.: Henry Cronjager. M.: Hall Daniels. MTJ.: Edward Dutko. A. R.: Frank Parmenter. S.: John Kean. MQ.: Louis La Cava. I.: Vici Raaf, Paul Bryar, Don Marlowe, Lyn Moore, Jack Harris, Norman MacDonald, James Dale, Bloyce Wright, James Cross. PR.A.: Bill Collins. PA.: Fey-Futuramic. DST.: FOX. O.: EE.UU., 1960. F.E.: 10.10. S.E.: Arizona. D. O. y DR.: 60'. C.: S/R. (Exteriores filmados en Phoenix, Arizona).

**STRAFBAILLON 999 (Batallón de castigo).** R.: Harald Philipp. A.: novela homónima de H. G. Kopsalik. G.: H. Philipp, H. G. Kopsalik y Wolfgang Menge. F.: Heinz Hölscher. M.: Willi Mattes. D.A.: Otto Erdmann y Hans Jürgen Kiebach. MTJ.: Elisabeth Kleiner-Neumann. I.: Sonja Ziemann, Georg Thomas, Heinz Weiss, Bert Sotlar, H. E. Jäger, Georg Lehn, Werner Hessenland, Werner Peters, Kurd Pieritz, Klaus Kindler, Stanislav Ledinek, Judith Dornys, Ernst Schröder, Alfred Balthoof. PA.: Willy Zeyn Film. DST.: ASTOR. O.: Alemania Occid., 1959. F.E.: 2.11. S. E.: Monumental. D. O.: 110'. DR.: 105'. C.: proh. men. 14 a.

**TARZAN GOEST TO INDIA (Tarzán en la India).** R.: John Guillermin. A. y G.: Robert Hardy Andrews y J. Guillermin, basado en el personaje creado por Edgar Rice Burroughs. F.: Paul Beeson (Cinemasc. y Technic.). F.2ª.U.: Ellis R. Dungan. M.: Kenneth V. Jones. D.A.: George Provis. MTJ.: Max Benedict. A.R.: Dennis Bertera y Chimankant Ghandi. S.: Chris Greenham y Bill Howell. I.: Jock Mahoney, Jai, Mark Dana, Simi, Leo Gordon, Feroz Khan, Murad, Jagdish Raaj, Aaron Joseph, Albas Khan, Pehelwan Ameer, G. Raghaven. K.S. Tripathi. PR.: Sy Weintraub. PA.: Bannes. DST.: METRO. O.: G. Breaña, 1962. F.E.: 20.12. S.E.: Metro y Astor. D.O. y DR.: 86'. C.: s/r. (Exteriores filmados en la India - Desde 1918, primera aparición de Tarzán en la pantalla, hasta la fecha se han filmado —por lo menos— 36 películas sobre el tema, con 14 "Tarzanes" diferentes).

**TE LLAMARE AL MORIR (El ciclón).** R., A. y G.: Gilberto Martínez Solares. I.: Miguel Aceves Mejía, Sonia Furió, Flor Silvestre, Dagoberto Rodríguez, Raúl Rodríguez. DST.: PEL-MEX. O.: México, 1957. F.E.: 15.11. S.E.: Gloria, G. Mitre, G. Sud, Cervantes y Los Andes. DR.: 85'. C.: S/R.

**TERRORISTA, EL.** — Ver Ficha Técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el N° 12/37.

**TITANES EN EL RING** - Ver Ficha Técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el N° 12/39.

**TOO LATE BLUES (La canción del pecado).** R. y PR.: John Cassavetes. A. y G.: Richard Carr y J. Cassavetes. D. DL.: Judd Taylor. F.: Lionel Lindon. M.: David Raksin, ejecutada por Shelley Mann, Red Mitchell, Chan Rasey, Benny Carter, Jimmy Rowles. D.A.: Hal Pereira y Tambi Larsen. MTJ.: Frank Bracht. A.R.: Arthur Jacobson. S.: Gene Merritt y John Wilkinson. V.: Edith Head. I.: Bobby Darin, Stella Stevens, Cliff Carnell, Seymour Cassell, Bill Stafford, Richard Chambers, Nick Dennis, Rupert Crosse, Everett Chambers, Vincent Edwards, J. Allen Hopkins, Val Avery, James Joyce, Marilyn Clark, Allyson Ames, June Wilkinson. J.PR.: William Mull. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 8.11. S.E.: Paramount. D.O.: 100'. DR.: 95'. C.: proh. men. 18 a.

Esta es la segunda película de Cassavetes, la primera había sido Sombras, realizada en Nueva York; ésta la dirigió en Hollywood. El ambiente en que transcurre la acción es parcialmente el mismo: el de los músicos de jazz y el idealismo de uno de éstos que tiene problemas para adecuar ese idealismo a la realidad. La anécdota tiene más unidad y la dirección es más segura que en Sombras, pero es también más superficial y menos inspirada.

A. A. S.

**TOUT L'OR DU MONDE/TUTTO L'ORO DEL MONDO (Todo el oro del mundo).** R. y A.: René Clair. G.: R. Clair, Jacques Rémy y Jean Marsan. F.: Pierre Petit. M.: Georges Van Parys. D.A.: León Barsacq. MTJ.: Louise Hauteceur y Arlette Lalande. S.: Antoine Petitjean. I.: Bourvil, Annie Fratellini, Colette Castel, Philippe Noiret, Claude Rich, Alfred Adam, Albert Michel, Françoise Dorléac, Sophie Grimaldi, Catherine Langeais, Yves Barsacq, Paul Bis-ciglia, Robert Burnier, Edouard Francomme, René Hell, J. Marsan, Pascal Mazzotti, Michel Modo, Georges Touissaint, Claude Vega, Max Montavon. PR.: Jacques Plante. PA.: S.E.C.A. - Filmsonor/Cineriz-Royal. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 24.10. S.E.: Opera, Premier y G. Splendid. D.O.: 91'. DR.: 87'. C.: S/R.

Es el de Clair un universo diáfano y pleno, intrasferible. Deja en el espíritu una huella indeleble, una sensación de libertad vital, la impresión de haber sido tocados por un aura fresco y puro, desintoxicado de este enloquecido siglo. Todo el oro del mundo lleva el sello inconfundible de Clair, participa de las coordenadas de su mundo y es, a pesar de no tener el brillo y cohesión de sus mejores películas (su excesiva duración, además, hace que tenga mucho de estirado, previsible y reiterativo), un film de indudables méritos.

F. P.

**TROU NORMAND, LE (La posada del amor).** R. y G.: Jean Boyer. A.: Arlette De Pitray. F.: Charles Suin. CM.: Marcel Franchi. M.: Paul Misraki. D.A.: Robert Giordani. MTJ.: Franchette Mazin. S.: William Sivel. MQ.: Jean Ulysse e Yvonne Barie. I.: Bourvil, Brigitte Bardot, Nadine Basile, Jane Marken, Pierre Larquey, Noël Roquevert, Jeanne Fusier-Gir, G. Baconnet, Duvalleix, Marcel Charvey, Florence Michael, Pierre Naugier, Janine Clarville, René Worms, Roger Pierre, Jacques Deray, Guy Saint-Clair, León Bertin, Dalibert, Meral, J.P. Lorrain, Fournier. PR.: Walter Rupp. PA.: Cité-Fides. DST.: REAL. O.: Francia, 1952. F.E.: 3.12. S.E.: París. DR.: 73'. C.: S/R.

**TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN (Dos semanas en otra ciudad).** R. Vincente Minelli. A.: novela de Irwin Shaw. G.: Charles Schnee. F.: Milton Krasner (Cinemasc. y Metrocolor). E.F.: Robert Haag. CL.: Charles K. Hagedorn. M.: David Raksin. D.A.: George Davis y Urie Mc. Cleary. DC.: Henry Grace y Keogh Gleason. MTJ.: Adrienne Fazan y Robert Kern. A.R.: Erich von Stroheim Jr. S.: Franklin Milton. V.: Walter Plunkett; el de C. Charisse: Pierre Balmain. M.Q.: William Tuttle. PN.: Sydney Guilaroff. EST.: Cinecittá. I.: Kirk Douglas, Edward G. Robinson, Cyd Charisse, George Hamilton, Dahlia Lavi, Claire Trevor, Rosanna Schiaffino, James Gregory, Joanna Roos, George Macready, Mino Doro, Stefan Schnabel, Vito Scotti, Tom Palmer, E. von Stroheim Jr., Leslie Uggams. PR.: John Houseman. P.R.A.: Ethel Winant. PA.: y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 22.11. S.E.: Metro, Opera, Pueyrredón, Roca, Argos, Fénix y Medrano. D.O.: 107'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Exteriores filmados en Roma).

**ULTIMO AMANTE, L' (El último amante).** R.: Mario Mattoli. A. y G.: Aldo De Benedetti. F.: Aldo Tonti. I.: May Britt, Amedeo Nazzari, Frank Latimore, Nino Besozzi, Elena Altieri, Elli Parvo, Cesarina Gheraldi. PR.: Carlo Ponti. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: Italia, 1955. F.E.: 8.11. S.E.: Suipacha. DR.: 87'. C.: S/R. (Exteriores filmados en Milán, Génova y Túnez).

**VACACIONES EN ACAPULCO (idem).** R.: Fernando Cortés. F.: José Ortíz Ramos (Eastmanc.). I.: Sonia Furió, Antonio Prieto, Antonio Aguilar, Ariadna Welter, Fernando Casanova, Mapita Cortés, Rafael Bertrand, Alfonso Mejía, Fernando Luján. PR.: Alfredo Ripstein Jr. PA.: Alameda-César Santos Galindo. DST.: PEL-MEX. O.: México, 1961. F.E.: 11.10. S.E.: G. Mitre, Gloria, G. Sud, Rosedal, Los Andes, Cervantes, 25 de Mayo y El Plata. DR.: 90'. C.: S/R.

**VALIANT, The/AFONDAMENTO DELLA VALIANT, L' (Alarma a bordo del Valiant).** R.: Roy Baker y Giordano Capitani. A.: obra teatral "L'équipage au complet", de Robert Mallet. G.: Willis Hall, Keith Waterhouse, Franca Caprino y G. Capitani. F.: Wilkie Cooper y Amerigo Gengarelli. F.AC.: Egil Woxholt. E.F.: Wally Veevers. M. y D.M.: Christopher Whelen. D.A.: Arthur Lawson. MTJ.: John Pomeroy y Lea Pardo. S.: Antonio Zanini. V.: Giannina Giurati y Maude Churchill. I.: John Mills, Ettore Manni, Roberto Risso, Robert Shaw, Liam Redmond, Ralph Michael, Colin Douglas, Dinsdale Landen, John Meillon, Moray Watson, Charles Houston, Gordon Rollings, Laurence Naismith, Patrick Barr, Leonardo Cortese, Terence Knepp, Brian Peck, Isarco Ravaioli, Mario Florio, Giuseppe Manca. Pr.: John Penington y Cesare Mancini. SPV.PR.: Harold Buck. PA.: B.H.P./Euro Int. DST. ARTISTAS UNIDOS. O.: G. Breñaña/Italia, 1961, F.E.: 27.11. S.E.: G. Rex. D.O. y DR.: 90'. C.: S/R.

**VENERE DEI PIRATI, La (La reina de los piratas).** R.: Mario Costa. A.: Ottavio Poggi. G.: Nino Stresa y Nachman Olsen. F.: Raffaele Masciocchi (Supercinesc. y Eastmanc.). M.: Carlo Rustichelli. D.A.: Ernesto Kromberg. MTJ.: Renato Cinquini. V.: Giancarlo Salimbeni. I.: Gianna Maria Canale, Massimo Serato, Scilla Gabel, Livio Lorenzon, Paul Müller, Moira Orfei, Giustino Durano, José Jaspe, Andrea Aureli, Franco Fantasia. PR.: Ottavio Poggi. PA.: Max/Rapid. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/Alemania Occid., 1960. F.E.: 29.10. S.E.: Metropol. D.O.: 85'. DR.: 80'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe versión doblada al inglés).

**VIA MARGUTTA (idem).** R.: Mario Camerini. A.: novela "Gente al Babuino", de Ugo Moretti. G.: Franco Brusati, M. Camerini, Ennio De Concini y Ugo Guerra. F.: Leonida Barboni. M.: Piero Piccioni. D.A. y V.: Dario Cecchi. MTJ.: Giuliana Atenni. A.R.: Armando Crispino y Leo Pescarolo. I.: Antonella Lualdi, Gérard Blain, Franco Fabrizi, Yvonne Furneaux, Alex Nicol, Cristina Gajoni, Spiros Focas, Claudio Gora, Walter Brofferio, Corrado Pani, Marion Marshall, Thomas Conception, Elvira Cortese, Kajda Oriuki. PR.: Gianni Hecht-Lucari. PA.: Documento. DST. ROYAL. O.: Italia, 1960. F.E.: 3.10. S.E.: Plaza, Callao, Gral. Belgrano, R. Indarte, Constitución y Majestic. D.O. y DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a. (Según publicaciones italianas el director artístico sería Massimiliano Capriccioli).

**VICIOSOS, Los.** — Ver Ficha Técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 12/37.

**VICTIM (Los vulnerables).** R.: Basil Dearden. A. y G.: Janet Green y John Mc. Cormick. F.: Otto Heller. CM.: H.A.R. Thomson. F.F.: George Courtney Ward. M.: Philip Green. D.A.: Alex Vetchinsky. DC.: Vernon Dixon. MTJ.: John Guthridge. A.R.: Bert Batt. S.: Leslie Wiggins, C.C. Stevens y Gordon McCallum. MQ.: Harry Rampton. PN.: Barbara Ritchie. CT.: Joan Davis. I.: Dirk Bogarde, Sylvia Sims, John Barrie, John Cairney, Norman Bird, Peter Mc. Every, Anthony Nicholls, Dennis Price, Peter Copley, Donald

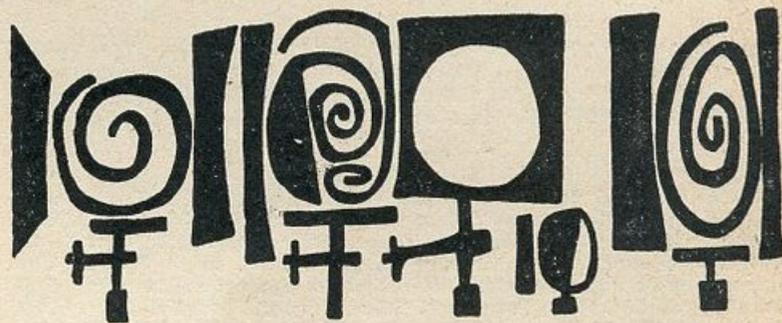
Churchill, Derren Nesbitt, Alan Mac. Naughtan, Nigel Stock, Charles Lloyd Pack, Mavis Villiers, Noel Howlett, Hilton Edwards, David Evans, Margaret Diamond, Frank Pettitt, Alan Howard, Dawn Beret. PR.: Michael Relph. PA.: Allied Film Makers. DST.: RANK. O.: G. Breñaña, 1961. F.E.: 17.10. S.E.: Iguazú, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O.: 100'. DR.: 98'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Venecia, 1961). Ver crítica de Domingo di Núbila en el Nº 8/10.

**VIKING WOMEN AND SEA SERPENT (La serpiente del averno).** R. y PR.: Roger Corman. A.: Irving Block. G.: Louis Goldman. F.: Monroe P. Askins. M.: Albert Glasser. MTJ.: Ronald Sinclair. A. R.: Jack Bohrer. S.: Herman Lewis. V.: Gwen Sitzer. MQ.: Harry Ross. I.: Abby Dalton, Susan Cabot, Brad Jackson, June Kenney, Richard Devon, Betsy Jones Moreland, Jonattan Haze, Joy Sayer, Gary Conway. J.PR.: Lionel C. Place. PA.: Malibu-American Int. DST.: IMPERIAL. O.: EE.UU., 1957. F.E.: 16.10. S.E.: Metropol. D.O.: 70'. DR.: 61'. C.: inc. men. 14 a.

**VITA DIFFICILE, Una (Una vida difícil).** — Ver Ficha Técnica y crítica de Ernesto Schóo en el Nº 13/34.

**YANCO (Idem).** - Ver Ficha Técnica en el Nº 10/11, pág. 54. **Datos complementarios:** G.: Jesús Marín. F.: Alex Phillips Jr. MTJ.: Fernando Martínez. F.E.: 24.10. S.E.: Ideal. DR.: 90'. C.: S/R. (Filmada en Xochimilco). DST.: PEL-MEX. Ver crítica de Domingo di Núbila en el Nº 8/11.

**YOUNG JESSE JAMES (El joven vengador).** R.: William Claxton. A. y G.: Orville Hampton y Jerry Sackheim. F.: Carl Berger (Cinemasc.). M.: Irving Gertz. CN.: del título, de Hal Levy e I. Gertz, por Johnny O'Neill. D. A.: Lyle Wheeler y Jhon Mansbridge. DC.: Mac Mulcahy. MTJ.: Richard Meyer. A.R.: William Kirkham. MQ.: Richard Hamilton. I.: Ray Stricklyn, Williard Parker, Merry Andres, Emile Meyer, Jacklynn O'Donnell, Robert Dix, Rayford Barnes, Rex Holman, Bob Palmer, Sheila Bromley, J. O'Neill, Leslie Bradley, Norman Leavitt, Lee Kendall, Tyler McVey, Britt Lamond. PR.: Jack Leewood. SPV.PR.: Harold Knox. PA.: Associated Prod. DST.: FOX. O.: EE.UU., 1960. F.E.: 26.11. S.E.: S. Lavallo. D.O.: 73'. DR.: 62'. C.: proh. men. 14 a.



## REPOSICIONES

**ARCH OF TRIUMPH (Arco de triunfo).** R.: Lewis Milestone. A.: novela homónima de Erich María Remarque. G.: L. Milestone y Harry Brown. F.: Russell Metty. E.E.: Robert M. Moreland. M.: Louis Cruenberg. D.M.: Morris Stoloff. OR.: Rudolf Palk. D.A.: William E. Flannery. DC.: Edward G. Boyle. MTJ.: Duncan Mansfield. D.2a.U.: Nate Watt. A.R.: Robert Aldrich. AS.TEC.: Michel Bernheim. S.: Frank Webster. V.: Marion Herwood Keyes y Edith Head. MQ.: Gustaf M. Norin. I.: Ingrid Bergman, Charles Boyer, Charles Laughton, Louis Calhern, Roman Bohnen, J. Edward Bromberg, Ruth Nelson, Stephen Bekassy, Alvin Hammer, Curt Bois, Art Smith, Michael Romanoff. PR.: L. Milestone y David Lewis. P.R.A.: Otto Klement. J.PR.: William Cameron Menzies. DST. ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1948. F.E.: 7.4.49. S.E.: Opera y Roca. F.R.: 4.10.62. S.R.: Biarritz. DR.: 114'. C.: proh. men. 14 a. (En la actualidad distribuye METROPOL).

**BATAAN (La patrulla de Bataan).** R.: Tay Garnett. G.: Robert D. Andrews. M.: Bronislau Kaper. MTJ.: George White. I.: Robert Taylor, Lloyd Nolan, George Murphy, Thomas Mitchell, Lee Bowman, Robert Walker, Desi Arnaz. PR.: Irving Starr. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1943. F.E.: 16.12.43. S.E.: Opera. F.R.: 12.12.62. S.R.: Metropol, Callao, Gral. Belgrano, R. Indarte. DR.: 113'. C.: proh. men. 14 a. (Actualmente distribuye FAMA).

**BOMBERS B-52 (Espera angustiosa).** R.: Gordon Douglas. A.: Sam Rolfe. G.: Irving Wallace. F.: William Clothier (Warnersc. y Cinemasc.). F. aérea: Harold E. Wellman. M.: Leonard Rosenman. D.A.: Leo K. Kuter. DC.: William L. Kuehl. MTJ.: Thomas Reilly. A.R.: William Kissell. S.: Oliver Garretson. V.: Howard Shoup. MQ.: Gordon Bau. AS. aéreo: Cte. Benjamin R. Ostlund. **coo. téc.:** Robert Irving. I.: Natalie Wood, Karl Malden, Marsha Hunt, Erem Zimbalist Jr., Don Kelly, Nelson Leigh, Robert Nichols, Ray Montgomery, Bob Hover. PR.: Richard Whorf. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1957. F.E.: 17.6.58. S.E.: Opera y Premier. F.R.: 24.12.62. S.R.: S. Lavallo. DR.: 104'. C.: S/R.

**BUCCANER, The (El bucanero).** R.: Anthony Quinn. SPV.: Cecil B. de Mille. D.2a.U.: Arthur Rosson. A.: libro "Laffite, el pirata", de

Lyle Saxon. G.: Jesse Lasky Jr. y Berenice Mosk, sobre el realizado anteriormente por Harold Lamb, Edwin Justus Mayer y C. Gardner Sullivan y la adaptación del libro efectuada por Jeannie Mac. Pherson. SPV.D.: Pamela Danova. F.: Loyal Griggs (Vistav. y Technic.). E.F.: John P. Fulton y Paul Lerpa. TR.: Farciot Edouart y Wallace Kelley. CL.: Richard Mueller. M.: Elmer Bernstein. CR.: Josephine Earle. D.A.: Hal Pereira, Walter Tyler y Albert Nozaki. DC.: Sam Comer y Ray Moyer. MTJ.: Archie Marshak. A.R.: Fco. Day y Bernard McEveety. S.: Harry Lindgren y Winston Leverett. V.: Edith Head, Ralph Jester y Jonh Jensen. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. AS. TEC.: Cap. A. T. Ostrander. AS. HIST.: Gladys Percey y Elizabeth Higason. I.: Yuy Bruynner, Charlton Heston, Claire Bloom, Charles Boyer, Inger Stevens, Henry Hull, E. G. Marshall, Lorne Greene, Ted de Corsia, Douglas Dumbrille, Sir Lancelot, Jerry Hartleben, Robert Simon, Ken Miller, Theodora Davitt, George Mathews, Frank Jeffries, John Dierkes, Leslie Bradley, Bruce Gordon, Barry Kelley, Robert Warwick, Onslow Stevens, James Todd, Steven Marlo, Wally Richard, Iris Adrian, James Seay, Reginald Sheffield, Woodrow Strade, Julia Faye, Stephen Chase, Paul Newlan, Norma Varden, John Hubbard, Bad Johnson, Frederick Ledebur, Mike Mazurki, Jack Pennick, Harry Shannon, Henry Brandon, Manuel Rojas, Alberto Morin, Billie Lee Hart, Ashley Cowan, Julio De Diego, Sy Lamont, Poul Wexler, Kathleen Freeman, Mini Gibson, Leonard Graves, Raymond Greenleaf, Judd Holdren, Robin Hughes, Jack Kruschen, Harlan Warde, Charles Meredith, Cheter Jones, Mickey Finn, Eric Alden, Frank Hagney. PR.: Henry Wilcoxon. J.PR.: Frank Caffey y Kenneth Deland. PA.: Paramount-De Mille. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1958. F.E.: 8.10.59. S.E.: Opera, Metropolitan, G. Splendid y barrios. F.R.: 15.10.62. S.R.: S. Lavallo. DR.: 120'. C.: S/R. (En los EE.UU. en 1937 y bajo la dirección de Cecil B. de Mille la Paramount realizó una primera versión con Fredrich March, Franziska Gaal y Margot Grahame).

**CAPTAIN'S PARADISE, The (La llave del paraíso).** R. y PR.: Anthony Kimmins. A.: Alec Coppel. G.: A. Coppel y Nicholas Phipps. F.: Ted Scaife. M.: Malcolm Arnold. D.A.: Paul Sheriff. MTJ.: G. Turney-Smith. I.: Alec Guinness, Celia Johnson, Ivonne De Carlo, Charles Goldner, Bill Fraser, Miles Malleon, Peter Bull, Nicholas Phipps, Ferdy Maine, George Benson, Walter Crisham, Tutte Lemkow, Joss Ambler, Sebastian Cabot, Henry Longhurst, Bernard Rebel, Ambrosine Philpotts, Joyce Barbour. P.A.: London-A.K. Prod. DST.: DAVID GOLDBERG. O.: G. Bretaña, 1953. F.E.: 11.7.55. S.E.: Opera. F.R.: 12.12.62. S.R.: Plaza y Callao. DR.: 87'. C.: S/R. (Actualmente distribuye D.A.S.A.).

**CLOAK AND DAGGER (A capa y espada).** - Ver Ficha Técnica en el Nº 12/63. Datos complementarios: F.E.: 26.3.47. S.E.: Metropolitan. F.R.: 12.12.62. S.R.: Metropol, Callao, Gral. Belgrano y R. Indarte. DR.: 105'. C.: inc. men. 14 a. (Actualmente distribuye ATLAS).

**CRIME IN THE STREETS (Crimen en las calles).** R.: Don Siegel. A. y G.: Reginald Rose. F.: Sam Leavitt. M.: Franz Waxman. D.A.: Serge Krizman. MTJ.: Richard Meyer. A.R.: Ronnie S. Rondell. I.: James Whitmore, John Cassavetes, Sal Mineo, Mark Rydell, Virginia Gregg, Peter Votrian, Will Kuluva, Malcolm Atterbury, Denise Alexander, Dan Terranova. PR.: Vincent Fennelly. PA.: Lindbrook. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE.UU., 1956. F.E.: 26.4.57. S.E.: Monumental. F.R.: 3.10.62. S.R.: Metropol. DR.: 88'. C.: S/R.

**DANZA DE LA FORTUNA, La.** R. y G.: Luis Bayón Herrera. A.: Leopoldo Torres Ríos. F.: Roque Funes. M.: Alberto Soifer. D.A.: José M. Concado. MTJ.: José Cardella. I.: Luis Sandrini, Olinda Bozán, Héctor Quintanilla, Anita Gryn, Lolita Torres, Marino Seré, L. de García León, C. Mariño, Joaquín Petrosino, Jorge Villoldo. DST.: E.F.A. O.: Argentina, 1944. F.E.: 13.4.44. S.E.: Monumental. F.R.: 31.10.62. S.R.: París. DR.: 85'. C.: S/R. (En la actualidad distribuye S.B.).

**DIABOLIKES, Les (Las diabólicas).** R.: Henri-Georges Clouzot. A.: novela "Celle qui n'était plus", de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. G.: H. G. Clouzot, Gérome Geronimi, René Masson y Frédéric Grendel. F.: Armand Thirard y Robert Juillard. D.A.: León Barsacq. M.: Georges Van Parys. I.: Simone Signoret, Paul Meurisse, Vera Clouzot, Charles Vanel, Pierre Larquey, Michel Serrault, Jean Brochard, Georges Poujouli, Georges Chamarrat, Jacques Varennes, Noël Roquevert. PA.: Filmsonor. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1956. F.E.: 7.8.56. S.E.: Opera. F.R.: 24.10.62. S.R.: Suipacha. DR.: 90'. C.: inc. men 18 a

**DOS RIVALES, Los.** R. y G.: Luis Bayón Herrera. A.: Arturo S. Mom. F.: Roque Funes. M.: Alberto Soifer. D.A.: J. M. Concado. MTJ.: José Cardella. I.: Luis Sandrini, Hugo del Carril, Alicia Barrié, Aida Alberti, Golde Flami, Bertha Moss, Enrique Roldán, Alberto Terrones, Billy Days, Mario Faig. DST. E.F.A. O.: Argentina, 1943. F. E.: 4.2.44. S.E.: Ocean. F.R.: 31.10.62. S.R.: París. DR.: 96'. C.: S/R. (Actualmente distribuye S.B.).

**DRACULA (ídem).** R.: Terence Fisher. A.: novela de Bram Stocker. G.: Jimmy Sangster. F.: Jack Asher (Eastmanc. por Technic.). M.: James Bernard. D.A.: Bernard Robinson. MTJ.: James Needs y Bill Lenny. I.: Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough, Melissa Stribling, Carol Marsh, Olga Dickie, John Van Eyssen, Valerie Gaunt, Janina Faye, George Merritt, George Benson, Paul Cole, Barbara Archer, Charles Lloyd-Pack, George Woodbridge, Miles Malleon, Geoffrey Baydon. PR.: Anthony Hinds. P.A.: Hammer. DST.: UNIVERSAL-INT. O.: G. Bretaña, 1958. F.E.: 5.2.59. S.E.: Broadway y Sarmiento. F.R.: 3.12.62. S.R.: Metropol. DR.: 82' C.: proh. men. 14 a. (En 1930, en los EE. UU., Tod Browning realizó una primera versión actuando Bela Lugosi, David Manners y Helen Chandler).

**DREAM WIFE (La mujer que yo soñé).** R.: Sidney Sheldon. A.: y G.: S. Sheldon, Herbert Baker, Alfred Lewis Levitt. F.: Milton Krasner. E.E.: Arnold Gillespie y Warren Newcombe. M. y D.M.: Conrad Salinger. CN.: "Ghi li, Ghi li" y "Tarjis Song", de Charles Walcott y Jamshid Shebani. D.A.: Cedric Gibbons y Daniel Cathcart. DC.: Edwin Willis y Alfred Spencer. MTJ.: George White. A.R.: Arvid Griffen. S.: Douglas Shearer. V.: FEM.: Helen Rose, V.MASC.: Herschel Mc. Coy. MQ.: William Tuttle. PN.: Sydney Guilaroff. I.: Cary Grant, Deborah Kerr, Walter Pidgeon, Betta St. John, Eduard Franz, Bruce Bennett, Buddy Baer, Richard Anderson, Les Tremayne, Donald Randolph. PR.: Dore Schary. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1953. F.E.: 23.11.54. S.E.: Metropolitan y Astor. F.R.: 20.11.62. S.R.: Hindú. Dr.: 96'. C.: S/R. (En la actualidad distribuye ARAUCANIA).

**DU RIFI CHEZ LES HOMMES (Rififi).** R.: Jules Dassin. A.: novela de Auguste Le Breton. G.: J. Dassin, René Wheeler y A. Le Breton. D.: A. Le Breton. F.: Philippe Agostini. M.: Georges Auric. CN.: Philippe Gérard y Jacques Laure. D.A.: Alexandre Trauner. MTJ.: Roger Dwyre. I.: Jean Servais, Carl Mohner, Robert Manuel, Janine Darcey, Pierre Grasset, Robert Hossein, Marcel Lupovici, Dominique Morin, Magali Noël, Marie Sabouret, Claude Sylvain, Perlo Vita (J. Dassin). PA.: Prima Industriel-S.N. Pathé. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1955. F.E.: 9.5.57. S.E.: Trocadero, Los Angeles, Capitol, Cuyo y P. del Cine. F.R.: 20.11.62. S.R.: Electric. DR.: 116'. C.: inc. men. 18 a. (La copia actual tiene 103').

**EAST SIDE, WEST SIDE (Mundos opuestos).** R.: Mervyn Le Roy. A.: novela "Education of the Heart", de Irwin Shaw. G.: Charles Schnee. F.: Harry J. Wild. M.: Roy Webb. D.A.: Albert S. D'Agostino y Alfred Herman. MTJ.: Frederick Knudtson. I.: Barbara Stanwyck, James Mason, Van Heflin, Ava Gardner, Cyd Charisse, Nancy Davis, Gale Sondergaard, William Conrad Raymond Greenleaf, Douglas Kennedy, Beverly Michaels, William Frawley, Lisa Golm, Tom Powers. PR.: Valdemar Vetluoin. P.A. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1949. F.E.: 13.5.53. S.E.: Premier e Ideal. F.R.: 25.12.62. S.R.: Trocadero. DR.: 105'. C.: S/R. (Actualmente distribuye ARAUCANIA).

**GOOD SAM (La felicidad no se compra).** - Ver Ficha Técnica en el Nº 12/63. Datos complementarios: F.E.: 4.8.49. S.E.: Gran Rex. F.R.: 27.12.62. S.R.: Hindú y Los Angeles. DR.: 114'. C.: S/R. (Ahora distribuye REAL).

**GUN FOR A COWARD (El valor de un cobarde).** R.: Abner Biberman. A. y G.: R. Wright Campbell. F.: George Robinson (Cinemasc. y Eastmanc.). SPV.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzen y Alfred Sweeney. DC.: Russell A. Gausman y William Tapp. MTJ.: Edward Curtiss. A.R.: William Holland. S.: Leslie Carey y Robert Pritchard. V.: Jay Morley Jr. MQ.: Bud Westmore. PN.: Joan St. Oegger. I.: Fred Mc.Murray, Jeffrey Hunter, Janice Rule, Chill Wills, Dean Stockwell, Josephine Hutchinson, Betty Lynn, John Larch, Paul Birch. PR.: William Alland. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1956/57. F.E.: 25.7.57. S.E.: Gran Palace. F.R.: 5.11.62. S.R.: S. Lavallo DR.: 88'. C.: S/R.

**HOUDINI (El gran Houdini).** R.: George Marshall. A.: novela de Harold Kellock. G.: Philip Yordan. F.: Ernest Laszlo (Technic.). E.F.: Gordon Jennings. CL.: Richard Mueller. M. y D.M.: Roy Webb. D.A.: Hal Pereira y Al Nozaki. DC.: Sam Comer y Ray Moyer. MTJ.: George Tomasini. A.R.: Michael Moore. S.: Harry Mills y Gene Garvin. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. AS. TEC.: Dunninger. I.: Tony Curtis, Janet Leigh, Torin Thatcher, Angela Clarke, Stefan Schnabel, Ian Wolfe, Sig Rumann, Michael Pate, Connie Gilchrist, Malcolm Lee Beggs, Frank Orth, Barry Bernard, Douglas Spencer. PR.: George Pal. A.PR.: Frank Freeman Jr. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1953. F.E.: 30.10.55. S.E. Sarmiento. F.R.: 4.10.62. S.R.: Ideal y G Splendid. D.O.: 106'. DR.: 104'. C.: S/R. (Cuando su estreno en Buenos Aires, se llamó "Houdini, el rey de los evadidos").

**KLEINES ZELT UND GROSSE LIEBE (En una pequeña carpa un gran amor).** R.: Rainer Geis. A.: y G.: Joachim Wedekind, basado en una idea del Dr. Arndt Fanch. F.: Klaus von Rautenfeld (Agfa-color). CM.: Rolf Kästel. M.: Franz Grothe. D.A.: Hans Berthel. MTJ.: Hilwa von Boro. S.: Hans Wunschel. V.: Charlotte Flemming. I.: Claus Biederstaedt, Susanne Cramer, Eva Kerbler, Hans Nielsen, Dietmar Schönherr. J.PR.: Hermann Höhn. PR.E.: Georg Richter. DST.: OCEAN FILMS. O.: Alemania Occid., 1956. F.E.: 31.7.57. S. E.: Premier. F.R.: 25.10.62. S.R.: Plaza, Callao y S. José de Flores. DR.: 92'. C.: S/R.

**KNOCK ON WOOD (Agárrame, si puedes).** R., A., G., D. y PR.: Norman Panama y Melvyn Frank F.: Daniel Fapp (Technic.). E.F.: John P. Fulton. TR.: Farciot Edouart. CL.: Richard Mueller. M. y D.M.: Víctor Young. CN.: Silvia Fine. CR.: Michael Kidd. D.A.: Hal Pereira y Henry Bumstead. DC.: Sam Comer y Ray Moyer. MTJ.: Alma Macrorie. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. I.: Danny Kaye, Mai Zetterling, Torin Thatcher, David Burns, Leon Askin, Steven Geray, Abner Biberman, Gavin Gordon, Otto Waldis, Diana Adams, Patricia Denise, Virginia Huston, Paul England, Johnstone White, Lewis Martin. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 7|10|54. S.E.: Monumental. F.R.: 12|12|62. S.R.: Ideal, Premier, Pueyrredón, Roca, Argos, Fénix y Medrano. DR.: 103'. C.: s/r.

**NOTORIUS (Tuyo es mi corazón).** R., A. y PR.: Alfred Hitchcock. G.: Ben Hecht. F.: Ted Tetzlaff. M.: Roy Webb. D.M.: C. Bakaleinikoff. D.A.: Albert S. D'Agostino y Carroll Clark. DC.: Darrell Silvera. MTJ.: Theron Warth. V.: Edith Head. I.: Ingrid Bergman, Cary Grant, Claude Rains, Louis Calhern, Mme. Konstantin, Reinhold Schunzel, Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alex Minotis,





*sea  
un ángel,  
escribanos*

pidiendo  
un ejemplar GRATIS de  
FILMS AND FILMING,  
la revista mensual  
ilustrada  
totalmente dedicada  
al cine

**films**  
and filming

16, Buckingham Palace Road, Londres, S. W. 1.

## LIBROS y REVISTAS DE CINE

### Argentina:

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

### Francia:

CINEMA 63  
PREMIER PLAN

### Inglaterra:

SIGHT AND SOUND

### Uruguay:

CUADERNOS DE CINE CLUB  
PUBLICACIONES DE CINE UNIVERSITARIO

### España:

CINEMA UNIVERSITARIO  
FILM IDEAL  
TEMAS DEL CINE  
ESQUEMAS DE PELICULAS

### Italia:

CINEMA NUOVO  
Ediciones de CINEMA NUOVO  
IL NUOVO SPETTATORE

### E. E. U. U.:

FILM CULTURE

**HISTORIA DEL CINE ARGENTINO** (I y II) de  
Di Núbila y publicaciones de las editoriales  
Omega, Iberia, Taurus, Rialp, EUDEBA y Uni-  
versitaria de Santiago de Chile

### SOLICITE SU CUENTA CORRIENTE

Informes y listas de precios al Departamento de Distri-  
bución de Publicaciones del Cineclub Núcleo, Avda.  
Gaona 2907, 3º piso, of. 4, tel. 7990.

Setfilm

inicia la distribución de obras maestras del cine mundial

*con la revelación del moderno cine polaco*

# EL CUCHILLO BAJO EL AGUA

(Noz w wodzie)

*la gran realización de*

## Román Polanski

el laureado realizador de

**DOS HOMBRES Y UN ARMARIO** (Premio en Bruselas)  
y **MAMIFEROS** (Gran Premio del último Festival de Tours)

*Consagrada por la crítica inglesa como el mejor film  
(junto con EL ANGEL EXTERMINADOR) presentado  
en el Festival de Londres, 1962*

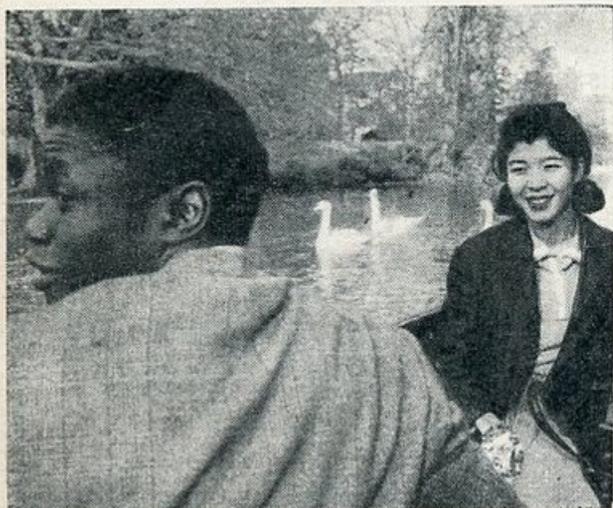
**Próximo estreno**

**Paramount y LIBERTADOR**



PRODUCCIONES  
**ALA**

Sinónimo de respeto por el público presentará en breve



## UN CORAZON ASI DE GRANDE

(UN COEUR GROS COMME ÇA)

un film de FRANÇOIS REICHENBACH

Gran Premio Festival de Locarno

Premio Louis Delluc, 1962

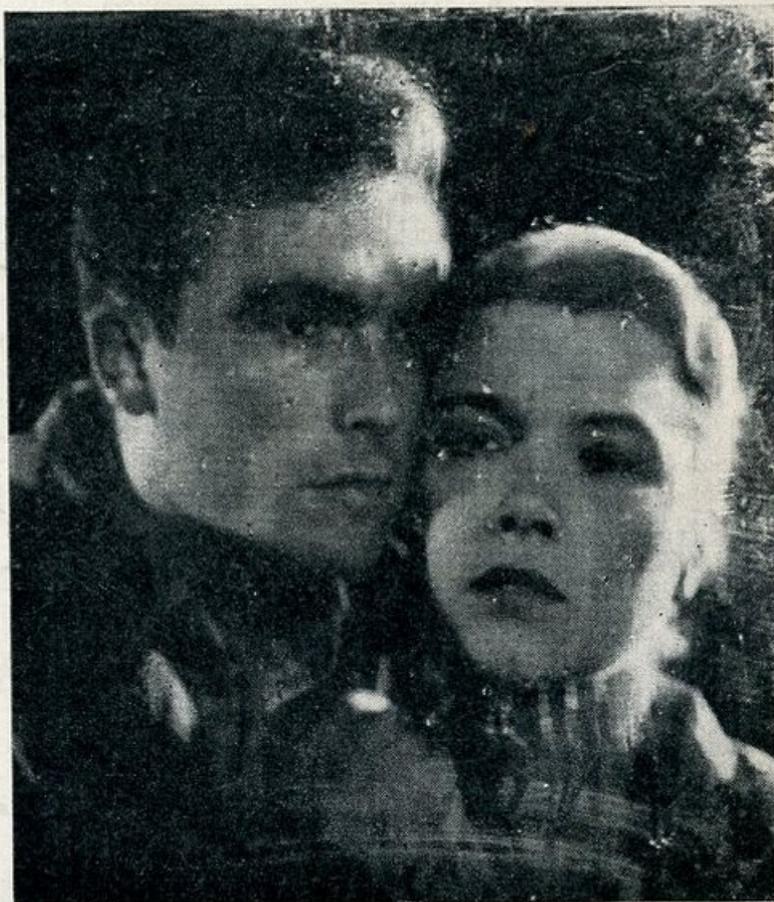
## LA FRONTERA

(HIMMEL OHNE STERNE)

de HELMUT KAUTNER

Uno de los mejores films  
del realizador de  
EL ULTIMO PUENTE

con EVA KOTTHAUS  
ERIK SCHUMAN  
HORST BUCHHOLTZ



Argentina, \$ 130 m/n.  
Chile 1½ escudo  
Uruguay, \$u. 9.  
Otros países, u\$s. 1.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

LA TÉCNICA IMPRESORA S.A. C. I.  
Córdoba 2240 - Buenos Aires (R. A.)