

TIEMPO DE CINE

Publicación del Cineclub Núcleo
de Buenos Aires

Año IV 17



El silencio: ensayo, crítica y diálogos integrales
Ocho y medio: críticas y apuntes a la obra de Federico Fellini
Entrevistas a Fernando Ayala y Vincent Minnelli
Estado actual del cine francés Carta de Londres
Diccionario del cine argentino Fichero
Historia del cine en 120 films

Películas

Du Pont

16 y 35 mm.





Publicación del Cineclub Núcleo, editada conjuntamente con la **Editorial Guía Práctica** / **Directores:** Salvador Sammaritano y Héctor Vena / **Secretario de redacción:** Antonio A. Salgado / **Colaboradores permanentes:** Jorge Miguel Couselo, Alberto Ojam (h.), Fernando Penelas y Ernesto Schóo / **Redactores y corresponsales en el exterior:** H. Alsina Thevenet (Montevideo), Guido Aristarco (Milán), Wilfried Berghahn (Munich), Sergio Bravo (Santiago de Chile), Alberto Ciria (Londres), George Fenin (Nueva York), Marcel Martin (París), Joaquín Olalla (Santiago de Chile), Emir Rodríguez Monegal (Montevideo) y Oscar Yoffe (Génova) / **Han colaborado además en este número:** Ethel Caffese, Rubén Confetti, Juan Carlos Frugone, Edgardo Iscaro, Mabel Itzcovich, Agustín Mahieu, Alberto R. Oliva, Enrique Raab y Horacio Verbitsky / **Asesor filmográfico:** Félix Giuliadori / **Fotógrafo:** Jorge García / **Dibujante:** Quino / **Viñetas:** Benicio Núñez / **Traducciones:** Flora W. de Setaro / **Archivos fotográficos:** Cinemateca Argentina y Cineclub Núcleo / **Distribuidor:** Juan Carlos Bosetti / **Redacción, suscripciones y distribución:** Avda. Gaona 2907, 3er. piso, of. 4, T. E. 59-7990 / **Publicidad:** Lavalle 1125, 11º piso, of. 25, T. E. 35-8518, 35-8533 / **Representante en Uruguay:** Walter Achugar, Andes 1433, 4º piso, Tel. 9 53 52, Montevideo / Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 801.305 / 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



LADY MACBETH EN SIBERIA de Wajda.

Precio del ejemplar en todo el país: m\$.n. 130.-

MARZO/ABRIL
1964

17

En la tapa: Lucyna Winnicka en **JUANA DE LOS ANGELES** (Matka Joanna od Aniolow) de Jerzy Kawalerowicz.

NOTAS EDITORIALES

- 2 Gato pardo o perro deluxe
- 2 El secuestro de "El silencio"
- 3 La cultura cinematográfica al servicio del Lorraine

COMENTARIOS Y ENSAYOS

- 4 Apuntes a la obra de Federico Fellini, **H. Alsina Thevenet**
- 12 El silencio de Bergman o la ausencia de Dios, **E. R. M. y H. A. T.**
- 32 Historia del cine en 120 films, **Marcel Martin**

ENTREVISTAS

- 20 Conversación con Fernando Ayala, **Enrique Raab** y **Salvador Sammaritano**
- 55 Reportaje a Vincente Minnelli, **M. I., A. M. y S. S.**

CARTAS

- 28 Carta de París, **M. M.**
- 30 Carta de Londres, **Alberto Ciria**
- 67 Cartas de los lectores

EL OJO DE LA CRITICA

- 37 Saqueo a la ciudad, **Horacio Verbitsky**
- 39 El silencio, **Jorge Miguel Couselo**

- 40 Juana de los Angeles, **Fernando Penelas**
- 41 El cuchillo bajo el agua, **F. P.**
- 41 Fuga allegro vivace, **J. M. C.**
- 42 La terraza, **J. M. C.**
- 42 La querida, **J. M. C.**
- 43 Un italiano en América, **J. M. C.**
- 44 El sheik, **Alberto Ojam (h.)**
- 45 La reina y su zángano, **F. P.**
- 45 David y Lisa, **Alberto R. Oliva**
- 46 La infancia de Iván, **F. P.**
- 46 Primero yo, **Antonio A. Salgado**
- 47 El mundo está loco, loco, loco, loco, **F. P.**
- 47 Aventurero del Pacífico, **A. R. O.**
- 49 De lo nuestro..., **A. A. S.**

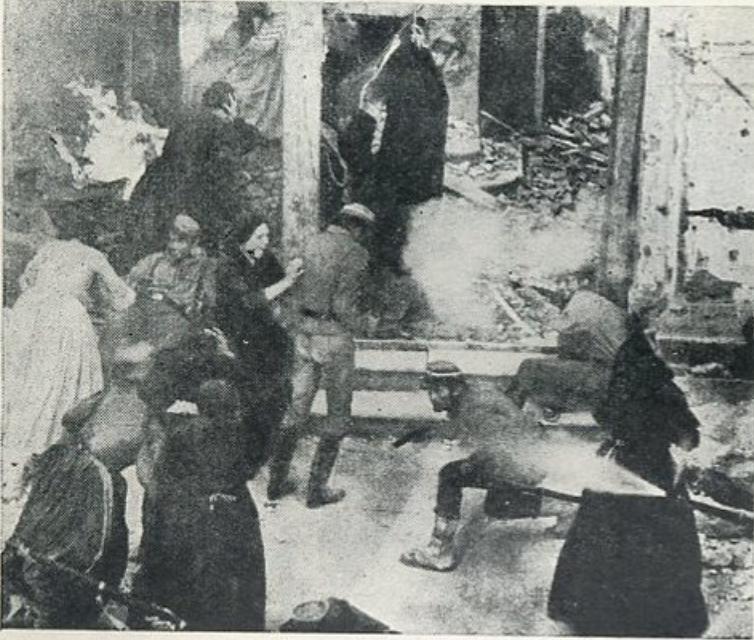
DOCUMENTOS

- 16 Diálogos de "El silencio"

DATOS

- 5 Filmografía de Federico Fellini, **Héctor Vena**
- 24 Fichas sueltas para un diccionario cinematográfico argentino, **J. M. C.**
- 27 Encuesta 1963
- 53 Bio-filmografía de Fernando Ayala, **H. V.**
- 56 Bio-filmografía de Vincente Minnelli, **H. V.**
- 63 Los que se fueron en 1963, **H. V.**
- 69 Fichero de estrenos y reposiciones.

GATO PARDO O PERRO DELUXE



Muchas fotos de publicidad que la Fox distribuyó no figuraban en la copia que presentó, como en el caso de esta escena.

Tal vez sea innecesario señalar la expectativa con la que los admiradores de Visconti esperaban el estreno de *El gatopardo*. Y no solo para sus adictos, sino para todos aquellos que saben de la carga estética, social y emocional de que se hallan dotadas todas las obras del creador de *La terra trema*.

Muchos se han sentido defraudados. Pero, ¿hasta qué punto podemos abrir un juicio ante la versión de *El gatopardo* que la Fox distribuyó entre nosotros? La mutilación que ha sufrido el film en manos de Lombardo y los directivos de la distribuidora es otro negro capítulo en la historia del negocio cinematográfico. Para su explotación internacional la Fox introdujo cortes y alteró su montaje. *El gatopardo* se estrenó en Roma con 205 minutos. Visconti hizo una versión de 185 minutos para presentar en Cannes. Y la Fox (sin la autorización de Visconti) la redujo a 165 minutos, procesó los positivos en Deluxecolor en vez del Technicolor usado por Rotunno, y, finalmente, la dobló al inglés.

Para no ser menos la Fox local le sacó otros 10 minutos y, esto ya es inaudito, la presentó en una sala de cruce (el Plaza) con otros 25 minutos menos (130 minutos). ¿De cuánto será la versión para los cines de barrio?

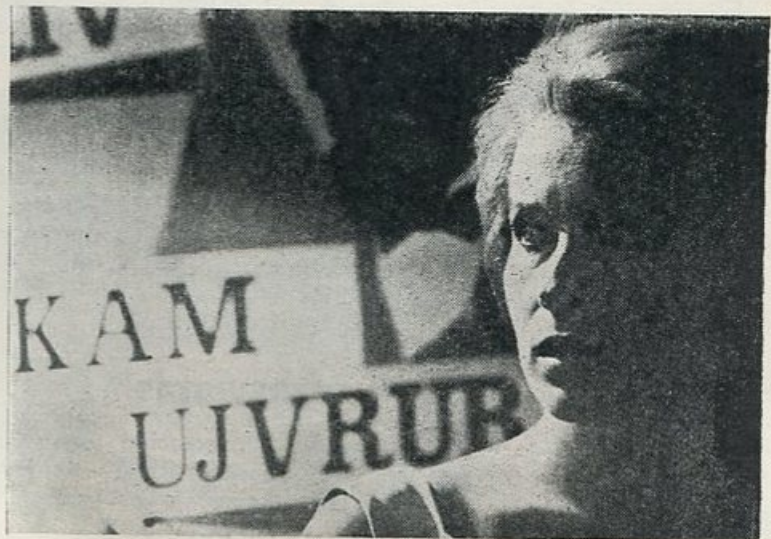
Visconti —por razones de producción— no pudo repetir la experiencia de *La terra trema* y hacer hablar a los silicianos en su dialecto. Aunque el italiano puede, de todas maneras, sugerir mucho acerca de la forma de ser de esa gente. Pero el doblaje al inglés echa a perder casi siempre el meticuloso clima creado por Visconti. Hay dos escenas, especialmente, que suenan ridículas en inglés: cuando la esposa del Príncipe Salina se entera del casamiento de Tancredi con Angélica Sedara y siente postergada a su hija, sufre una crisis histérica y la violenta reacción de su marido sólo podía ser convincente en italiano; lo mismo ocurre cuando Ciccio discute con Fabrizio, ya que su excesiva gesticulación meridional choca con el pulcro inglés que fluye de sus labios.

Otra calamidad fueron, aparte de los cortes, las alteraciones del montaje original (1). El baile, que abarcaba un tercio del total del film, fue mutilado atrocemente. Para el que no leyó la novela de Lampedusa o el libro editado por Cappelli dedicado al film, seguir la trama de la obra, puede resultarle una tarea dificultosa. Finalmente el color. Es proverbial el cuidado que pone Visconti en ese renglón y baste recordar para ello sus experiencias anteriores en *Livia* y en el episodio de *Boccaccio 70*. Cuando Visconti decide usar este elemento expresivo, torna más severas sus naturales exigencias y exige de los decorados, vestuarios y demás elementos escenográficos, una precisión tonal absoluta. Pues bien, *El gatopardo* fue filmado con negativo Eastmancolor y sus copias positivas procesadas en Technicolor, procedimiento que suele dar resultados excelentes. La vigilancia de Visconti y Rotunno en ese aspecto fue estricta. La Fox procesó los positivos en los laboratorios Deluxe y todo este cuidado fue tirado por la borda. Se le dio a la fotografía un tono brillante inadecuado, con los predominantes violetas inevitables en el Deluxecolor, arruinando como ya hemos dicho, la secuencia del baile y la prodigiosa armonía tonal que tenían los cálidos exteriores silicianos.

TIEMPO DE CINE cree que es imposible juzgar a un film en estas condiciones y no nos explicamos cómo muchos críticos (especialmente los de la prensa diaria) han ocultado esas irregularidades a sus lectores y han juzgado al film como si se tratase de una versión fiel y completa. Lo más triste es que la mayoría de esos críticos, que citaban a *La terra trema* como el gran antecedente de *El gatopardo*, no se molestaron en conocerlo cuando nuestro cineclub que adquirió una copia y lo exhibió en varias ocasiones, hizo exhibiciones especiales para ellos (2).

Y volviendo al *Gatopardo* permítasenos volver a usar la porteña expresión que titula esta nota: no hemos visto gato pardo, sino perro deluxe.

EL SECUESTRO DE EL SILENCIO



Lo mejor es comenzar por un principio teórico que puede parecer un sofisma a ciertas mentes confusas,

(1) Léanse declaraciones de Visconti en este número, pág. 31.

(2) La compra de una copia de *La terra trema* significó para el Cineclub Núcleo múltiples tratativas y una inversión de más de cien mil pesos. La verdad es que muy pocos críticos se molestaron en verla. Esta verdad nos duele y es un síntoma de la crisis porque atraviesa nuestra crítica cinematográfica, crisis que no nos es ajena y pensamos tratar de dilucidar más adelante, con objetividad, pero sin concesiones.

pero que es sólo una conclusión completamente simple, sencillísima, y de una validez inobjetable.

¿Existe alguien que se atreviese a aseverar que un teorema es inmoral? o ¿qué lo es un motor? Naturalmente, se están barajando conceptos pertenecientes a campos comunicables. Exactamente ocurre lo propio con el arte y la moral: nada tienen que ver entre sí.

El punto aparte obedece al respiro que muy posiblemente necesiten eventuales lectores para cuyos cerebros tan llano aserto puede ser terrible y nefasto, enfermante, y causarles una tempestuosa convulsión interior.

Cuando a una película pornográfica se la califica de mala, no es porque sea inmoral, sino porque no es válida artísticamente. Es la estética la que fulmina al film y no la moral. La falencia del director estriba en no haber dado a su obra méritos y logros artísticos, ya sean de lenguaje o de forma. Lo moral (criterio, además, proteico y relativo) es materia ajena a la cuestión.

Por consiguiente, los fundamentos que vertieron para combatir a *El silencio* resultan ridículos e ilógicos, hasta infantiles. Un film atentatorio de "la moral media del espectador"; el "más pernicioso que hayan presentado las pantallas de los cines del país"; "ultraje al pudor", etc., etc.

Un hecho destacable y que se hizo evidente fue que todo sujeto que se acercó a *El silencio* para recibir un estímulo erótico, salió chasqueado, desilusionado, totalmente defraudado. No encontró lo que buscaba. Se halló ante actos sexuales visualizados con el loable objeto de reflejar el dolor humano en sus límites más extremos. Este dolor alcanza una intensidad gigantesca, como nunca la había representado el cine. Son secuencias desgarradoras, que testimonian los precipicios más hondos de la descomposición del hombre contemporáneo, la desintegración de su espíritu. Informan que la humanidad de nuestros días corre peligros espantosos y que para vencerlos debe cambiar.

Únicamente resta expresar la amargura sentida frente a ese increíble atropello cometido hacia una obra tan valiosa. Acción que pone al desnudo la incultura de los dirigentes de diversos órganos que, en su medio y medida, rigen u orientan el camino del país. También su falta de capacidad, su terrible inmadurez.

LA CULTURA CINEMATOGRAFICA AL SERVICIO DEL LORRAINE

Hay un cine en Buenos Aires que creció al amparo y con el apoyo de los cineclubes y de los cineclubistas y que hoy proclama orgullosamente su condición de sala al servicio de la cultura cinematográfica.

Pero hemos descubierto que estábamos siendo engañados. No es el cine Lorraine el que está al servicio de la cultura cinematográfica, sino que el Lorraine pretende que la cultura cinematográfica esté a su servicio y provecho. Ya hubo varios intentos de esta "cultural" sala para obstruir la programación de los cineclubes, pero lo que ha hecho ahora colma toda la medida y debemos salirle al paso. "Cría cuervos y te arrancarán los ojos" dice el refrán. Pero Núcleo quiere conservar sus ojos sanos y lúcidos.

Denunciamos el hecho: El cine Lorraine ha suscripto un contrato con la distribuidora Royal Film (otra desagradecida que olvida como los cineclubes le ayudaron a imponer Bergman en la Argentina) por el cual el Cineclub Núcleo y otras salas similares al Lorraine no podrán programar unos 30 títulos de su material de "stock". Esos 30 títulos incluyen gran cantidad de films de Buñuel, Bergman, Antonioni y títulos de interés artístico. Lo que nunca habían hecho las grandes compañías distribuidoras y exhibidoras (que tienden hoy a ayudar a los cineclubes) lo hace ahora una "sala al servicio de la cultura cinematográfica" que intentó, además, obtener contratos similares con otras empresas distribuidoras, las que, afortunadamente, demostraron ser más inteligentes que la empresa que dirige el señor Jacobo Ellemberg. Esta medida del Lorraine es inamistosa y además, inútil para su negocio (muy brillante por cierto). Y diremos por qué:

1º) El Cineclub Núcleo alquilaba en el año muy pocos films de Royal. Su continua programación en el Lorraine los hacía muy "sabidos" para los socios de los cineclubes.

2º) De la treintena de films proscriptos la mayor parte son películas de Ingmar Bergman. Royal Films no tiene ya derechos sobre esos films, los que a partir de poco tiempo pasarán a poder de Gala. Lo que es una gran suerte para Bergman y la verdadera cultura cinematográfica. La lista queda reducida, pues, a pocos títulos.

3º) Una actitud antipática para un cineclub, cuyos socios forman parte del público del Lorraine es muy peligrosa, ya que este público puede preferir alguna otra sala, que le brinde programas similares y en mejores condiciones.

Núcleo dará difusión a este hecho para evitar que otros similares, perpetrados por estos "vividores" de la cultura, vuelvan a repetirse.

Frente del Lorraine cuando era Cine Arte verdadero y no obstaculizaba el desarrollo de los cineclubes.



Fellini visto por él mismo



APUNTES A LA OBRA DE FEDERICO FELLINI

por H. ALSINA THEVENET

La obra de Federico Fellini es una de las más personales del cine moderno, no ya porque tenga rasgos propios de creación y de estilo, como corresponde a un auténtico artista, sino porque la sustancia de esa obra está estrechamente vinculada a su biografía personal, de donde sale transmutada con la nostalgia, el humor, la fuerza trágica o la observación perspicaz. Aunque su carrera comenzó junto al apogeo del neorrealismo en Italia (1945-50), pronto Fellini se apartó de esos moldes, buscó dentro de sí mismo las verdades poéticas y dramáticas que también integran la realidad, y se volcó en una serie de films que directa o indirectamente han reflejado sus experiencias y que adquieren sin embargo una curiosa relevancia para el espectador moderno. Por esa obra ha sido consagrado con premios de Festivales y de la Academia de Hollywood, ha recibido la atención masiva y longitudinal de la crítica, ha conocido un éxito comercial sin precedentes. También ha sido combatido y defendido por distintos grupos de la Iglesia, ha sido insultado y ensalzado variablemente, tanto desde la izquierda como desde la derecha, y ha sido escupido en Milán por un espectador que se indignó por *La Dolce Vita* (1). A través de esas variaciones, que parecen dibujar a un artista voluble, hay sin embargo una identidad constante y clara, una constancia de que ese artista ha salido a decir su verdad, con todos los riesgos de ella, sin los moldes fáciles y conformistas que lo hubieran disminuido.

PRINCIPIO DE UNA CARRERA

Fellini nació en Rimini, el 20 de enero de 1920, hijo de un viajante de comercio. Pasó parte de su infancia en un colegio católico de Fano y periódicamente sus vacaciones en la casa de su abuela, en Gambettola. En este último pueblo sintió por primera vez sus impulsos de fuga del hogar y su dedicación a una vida aventurera y bohemia, lo que algunos observadores atribuyen en parte al hábito de frecuentar las bandas de gitanos de la región. A los nueve años hizo su primera escapada con un circo ecuestre, del que fue rescatado tres días después; a los 15 volvió a fugarse, esta vez con una adolescente llamada Bianchina, con la que llegó hasta Bologna y a quien le unía un lazo sentimental en el que hubo quizás muy poco erotismo. Sobre la juventud de Fellini en Rimini su biógrafo Renzo Renzi ha observado un dato significativo. En ese balneario adriático la vida social tenía rasgos opuestos a lo largo de los meses: durante el verano aflúan los turistas, gente rica que traía las modas y costumbres de la gran ciudad, la fiesta de color y de extravagancia que un pueblo chico no podía permitirse normalmente; durante el otoño y el invierno Rimini estaba marcada por el mar frío, las calles desiertas, los recreos cerrados, la nostalgia de las fiestas tumultuosas. Este vaivén debió impresionar al adolescente Fellini, condicionar y hasta provocar sus distintos impulsos al retraimiento y a la fuga. El ocio explica también la diversión anárquica y hasta grosera del grupo de adolescentes que Fellini integró en Rimini, afectos a la broma ofensiva, a la burla contra los obreros, a la bravata y al pequeño robo. Esta segunda forma de fugarse del ambiente familiar sería sustituida luego por el viaje. A los 16 años, aprovechando su facilidad para el dibujo y la caricatura, Fellini probó suerte en Roma. Poco después comenzaba la guerra europea, pero él consiguió quedar al margen del ejército, por una mezcla de buena suerte y de repulsión instintiva a lo militar. Hizo periodismo, dibujó caricaturas para dos semanarios, se vinculó al ambiente teatral, se unió al grupo de Aldo Fabrizi en una gira de teatro de variedades y comenzó a conocer la vida pintoresca y miserable de los cómicos de la legua.

Esas primeras tareas en Roma y en provincia habrían de marcar el destino de Fellini. De 1940 son sus primeras tareas para el cine italiano, como colaborador en los libretos cómicos preparados para Fabrizi y para Anna Magnani. En 1943 conoció a Giulietta Masina y se casó con ella, además de escribirle los libretos radiales para una serie de sketches sobre los personajes "Ciccio" y "Pallina". También en 1943 llegaron a Roma los ejércitos americanos, que fueron nuevo mercado para las caricaturas, las fotos cómicas, los discos que debían grabarse como recuerdo y que se deshacían al paso de la primera púa. Los trabajos cinematográficos, que por el momento tenían muy escasa utilidad comercial, adquirieron nueva entidad cuando Fellini se vinculó con Roberto Rossellini. Una adinerada dama italiana había puesto a disposición de éste el capital necesario para rodar un documental sobre Don Morosini, el cura romano que había sido fusilado por los italianos. En la idea ingresaron el libretista Sergio Amidei, Fellini como colaborador, Aldo Fabrizi como intérprete, y un argumento complementario sobre la tarea que habían cumplido los niños pobres romanos contra la ocupación alemana. El resultado de esos esfuerzos, tras meses de desaliento y privaciones, se llamó *Roma Città Aperta* (1945) y sería el jalón fundamental en el neorrealismo italiano.

Entre 1945 y 1950 Fellini se ocupó en forma intensiva del instrumento cinematográfico que se ponía a su alcance. De ese período son sus diversas colaboraciones para films que dirigirían Alberto Lattuada y Pietro Germi. Resultó más importante su



FILMOGRAFIA DE FEDERICO FELLINI

por HECTOR VENA

1939:

LO VEDI COME SEI? r.: Mario Mattòli. a.: cuento de Anacleto Francini. g.: M. Mattòli, Vittorio Metz y Steno. gagman: FF. f.: Ugo Lombardi. m. Vittorio Mascheroni. d.a.: Piero Filippone, i.: Erminio Macario, Greta Gonda, Enzo Biliotti, Guglielmo Barnabò, Carlo Campanini. pa.: Alfa.

1940:

NON ME LO DIRE (No me lo digas). r.: Mario Mattoli. a. y g.: Marcello Marchesi y Steno. gagman: FF. f.: Aldo Tonti. m.: Cesare A. Bixio. d.a.: Piero Filippone. i.: Erminio Macario, Wanda Osiris, Silvana Jachino, Guglielmo Sinaz, Carlo Rizzo, Enzo Biliotti, Nino Pavese. pa.: Capitani. dst.: GENERAL FILMS. f.e.: 26.10.56. s.e.: Libertador. dr.: 64'. c.: s/r.

IL PIRATA SONO IO (El pirata soy yo). r.: Mario Mattòli. a.: Vittorio Metz, Marcello Marchesi y Steno. gagman: FF. f.: Aldo Tonti. m.: Cesare A. Bixio. d.a.: Piero Filippone. mtj.: Mario Serandrei. s.: Rivocecchi. v.: Mario Rappini. i.: Erminio Macario, Katuscia Odinzova, Dora Bini, Juan de Landa, Carmen Navasquez, Agnese Dubbini, Carlo Rizzo, Mario Siletti, Enzo Biliotti. pa.: Capitani. dst.: COSMOS. f.e.: 28.12.49. s.e.: Monumental. dr.: 74'. c. s/r.

1941:

DOCUMENTO Z 3. r.: Alfredo Guarini. a.: Sandro De Feo, A. Guarini y Ercole Patti. g.: S. De Feo, A. Guarini, FF. y E. Patti. f.: Gabor Pogany. i.: Isa Miranda, Claudio Gora, Luis Hurtado, Tina Lattanzi, Guido Notari, Amedeo Trilli. pa.: Artisti Associati.

1942:

QUARTA PAGINA. r.: Nicola Manzari y Domenico Gambino. a.: FF. y Piero Tellini. g.: Edoardo Anton, Ugo Betti, N. Manzari, Giuseppe Marotta, Gianni Puccini, P. Tellini, Cesare Zavattini y Spiro Manzari. i.: Sergio Tofano, Paola Barbara, D. Gambino, Memo Benassi, Valentina Cortese, Annibale Betrone, Gino Cervi, Armando Falconi, Ruggero Ruggeri, Guglielmo Sinaz, Vera Worth, Elena Altieri, Giovanni Grasso. pa.: Inac-Cervinia-Stella.

AVANTI C' E'POSTO (Adelante, que hay lugar). r.: Mario Bonnard. a.: M. Bonnard, Aldo Fabrizi, FF. y Piero Tellini. g.: M. Bonnard, A. Fabrizi, FF., P. Tellini y Cesare Zavattini. f.: Vincenzo Seratrice. d.a.: Giovanni Sarazani. i.: A. Fabrizi, Adriana Benetti, Andrea Checchi, Carlo Micheluzzi, Gioconda Stary, Ione Morino, Virgilio Riento, Arturo Bragaglia. pr.: Giuseppe Amato. pa.: Amato-Cines. dst.: ATLANTICA. f.e.: 18.12.47. s.e.: Libertador. dr.: 86'. c.: s/r.

CHI L'HA VISTO? r.: Goffredo Alessandrini. a. y g.: FF. y Piero Tellini. f.: Domenico Scala. d.a.: Ottavio Scotti. i.: Virgilio Riento, Valentina Cortese, Carlo Campanini, Tino Scotti, Dina Perbellini, Aroldo Tieri, Guglielmo Sinaz, Ada Dondini, Pina Renzi, Alberto Sordi. pa.: ICAR-Generalcine.

1943:

CAMPO DE' FIORI (ídem). r.: Mario Bonnard. a. y pr.: Giuseppe Amato. g.: M. Bonnard, FF., Aldo Fabrizi y Piero Tellini. f.: Giuseppe La Torre. m.: Giulio Bonnard. d.a.: Giovanni Sarazani. mtj.: Gino Talamo. s.: Vittorio Trentino. i.: Anna Magnani, A. Fabrizi, Peppino De Filippo, Caterina Boratto, Olga Solbelli, Renzo Morisi, Cristiano Cristiani. pa.: Amato-Cines. dst.: ATLANTICA. f.e.: 9.4.48. s.e.: Premier. dr.: 92'. c.: s/r.

APPARIZIONE. r.: Jean de Limur. g.: FF. (en colaboración). i.: Amedeo Nazzari, Massimo Girotti, Alida Valli, Andreina Pagnani, Olga Solbelli. pr.: Giuseppe Amato. pa.: Amato-Cines.

L'ULTIMA CARROZZELLA (La última carrozuela). r.: Mario Mattioli. a. y g.: Aldo Fabrizi, FF. y Piero Tellini. i.: A. Fabrizi, Anna Magnani, Paola Veneroni, Paolo Stoppa, Lauro Gazzolo, Tino Scotti, Elide Spada, Enzo Fiermonte, Anita Durante, Nando Bruno. pa.: Artisti Associati. dst.: RADAR. f.e.: 10.3.48. s.e.: Premier. dr.: 88'. c.: s/r.

1944/45:

ROMA CITTA APERTA (Roma, ciudad abierta). r.: Roberto Rossellini. a.: Alberto Consiglio y Sergio Amidei. g. y d.: S. Amidei, FF. y R. Rossellini. f.: Ubaldo Arata. m.: Renzo Rossellini. a.r.: FF. i.: Anna Magnani, Alfo Fabrizi, Marcello Pagliero, María Michi, Harry Feist, Francesco Grandjacquet, Giovanna Galletti, Nando Bruno, Edoardo Passarelli, Vito Anichiarice, Carlo Rovere, Joop Van Hulsen, Akos Tolnay, Amalia Pellegrini, Alberto Tavazzi, A. Sindici, C. Giudici. pa.: Excelsa. dst.: REPUBLIC. f.e.: 14.8.47. s.e.: Ambassador. dr.: 100'. d.o.: 103'. c.: proh. men. 18 a.

1946:

PAISA (ídem). r.: Roberto Rossellini. a.: Alfred Haines, Marcello Pagliero, Sergio Amidei, FF., R. Rossellini, sobre una idea de William De Mezza y Klaus Mann. g.: FF., Vasco Pratolini y R. Rossellini. f.: Otello Martelli. m.: Renzo Rossellini. d.inglés: A. Limentani. mtj.: Eraldo Da Roma. a.r.: Massimo Mida, FF. y Renzo D'Avanzo. s.: Ovidio del Grande. i.: Sicilia: Robert Van Loon y Carmela Sazio. Nápoles: Dots M. Johnson, Alfonso y Pippo Bonocci. Roma: Gar Moore y Maria Michi. Florencia: Harriet White, Renzo D'Avanzo y Gigi Gori. En el convento: William Tubbs, Dale Edmonds y monjes auténticos. En la llanura padana: Cigolani, Benjamin Emanuel, R. Van Loon, Allan Dan, Leonard Penish, Mats Carlson, Merlin Bert Hugo, Anthony La Penna, Harold Wagner, Lorena Berg y Carlo Pisacane. j.pr.: Ugo Lombardi. pa.: OFI-Capitani, con la colaboración de Foreign Film Prod. dst.: LIBERTADOR. f.e.: 9.2.56. s.e.: Iguazú. d.o.: 126'. dr.: 96'. c.: proh. men. 16 a.

1946/7:

IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO (Delito). r.: Alberto Lattuada. a.: novela "Giovanni Episcopo", de Gabriele D'Annunzio. g.: Suso Cecchi D'Amico, FF., Aldo Fabrizi, A. Lattuada y Piero Tellini. f.: Aldo Tonti. m.: Felice Lattuada y Nino Rota. d.a.: Guido Fiorini. a.r.: FF. i.: A. Fabrizi, Roldano Lupi, Yvonne Sanson, Ave Ninchi, Nando Bruno, Alberto Sordi, Gino Cavalieri, Galeazzo Benti, Francesco De Marco, Lia Grani, Diego Calcagno, Marco Tulli, Amedeo Fabrizi, Gianluca Cortese, Folco Lulli, María Gonelli, Gilberto Severi, Ferrante Alvaro De Torres, Giorgio Moser. pr.: Marcello D'Amico. pa.: Lux-Pao. dst.: LUX-MAR. f.e.: 15.4.48. s.e.: Ideal. d.o. y dr.: 88'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

1947:

L'EBREO ERRANTE (Almas errantes). r.: Goffredo Alessandrini. a.: Giovan Battista Angioletti. g.: Steno, Mario Monicelli, G. Alessandrini, G. Battista Angioletti, Aldo Bizzarri, F. Bollini, F. Di Concilio, Giorgio Prosperi, Enrico Fulchignoni y FF. f.: Vaclav Vich. i.: Vittorio Gassman, Valentina Cortese, Inga Fort, Noelle Normann, Harry Feist, Pietro Sharoff, Giovanni Heinrich, Cesare Polacco, Armando Francioli. pa.: C.D.I. dst.: LIBERTADOR. f.e.: 2.7.53. s.e.: Gran Palace y Gaumont. d.o.: 100'. dr.: 97'. c.: proh. men. 18 a.

IL PASSATORE (Trágico destino). r.: Duilio Coletti. a.: Bruno Corra. g.: Tullio Pinelli, FF., Cesare Zavattini, Pelelli y Betti. f.: Carlo Montuori. i.: Rossano Brazzi, Valentina Cortese, Carlo Ninchi, Carlo Campanini, Camillo Pilotto, Liliana Laine, Carlo Tamberlani, Bella Starace Sainati, Giovanni Grasso. pa.: Lux. dst.: LIBERTADOR. f.e.: 21.7.53. s.e.: Gaumont. dr.: 90'.

LA FUMERIA D'OPPIO o RITORNA ZA-LA-MORT (Fumadero de opio). r. y a.: Raffaello Matarazzo. g.: R. Matarazzo y FF. i.: Emilio Ghionne Jr., Mariella Lotti, Armando Francioli, Umberto Spadaro, Fedde Gentile, Enrico Glori, Emilio Cigoli, Paolo Stoppa. pa.: Labor-Metropa. dst.: COSMOS. f.e.: 19.1.50. s.e.: Los Angeles, Capitol y Cuyo. d.o.: 94'. dr.: 79'. c.: proh. men. 18 a.

colaboración con Rossellini, no sólo porque fue asistente de dirección en *Paisá* (1946) algunas de cuyas escenas se le atribuyen, sino porque fue inspirador de temas de fibra espiritual, cercanos a la religión, como *Il Miracolo* (1948) y *Francesco Giullare di Dio* (1950); en el primero de ambos interpretó además un largo papel mudo, como el vagabundo que seduce a la campesina (Anna Magnani) que lo ha tomado por la divina aparición de San José. Todo este período habría de modificar la carrera de Rossellini, que pareció a muchos un gran director durante su apogeo neorrealista y que luego comenzó a manifestar sus debilidades como narrador y como dramaturgo. Para Fellini fue sin duda un período de enorme enseñanza, en el que se formó su vocación de creador cinematográfico, y cabe entender que su posterior independencia como director derivó de la necesidad de complementar durante el rodaje las ideas que hasta entonces quedaban en el papel y en la conversación. Aunque algunos de los films en que colaboró podían ubicarse dentro del estilo neorrealista (*Senza pietá, In nome della legge, Il cammino della speranza, La città si difende*) el tiempo dejó ver que el interés creador de Fellini se orientaba a zonas más profundas, hacia lo que un crítico (Antonio Larreta) definiría después como "un sentimiento trágico del destino del hombre, visto más como individualidad espiritual que como célula social, con lo cual se aparta de la corriente central del neorrealismo". De hecho, el neorrealismo fue un período esencial, porque liberó el impulso creador de varios artistas, fue un fermento en su evolución y suscitó el interés mundial hacia el cine italiano que renacía. Pero como estilo dramático era insuficiente, y no podía esperarse que el rodaje callejero, la prescindencia de estrellas, la elección de anécdotas reales, alcanzaran para cubrir los diversos intereses creadores de los principales realizadores. Por distintos caminos, Fellini, Rossellini, Antonioni y Visconti se apartaron del neorrealismo hacia creaciones dramáticas de distinto registro. Sus nombres enlazan hoy el apogeo neorrealista de entonces con el otro apogeo que el cine italiano conoció hacia 1960 y que parece proseguir hasta hoy. En el medio quedó un inmenso bache, relleno con comedias secundarias, con la imitación rosada del realismo, con melodramas más o menos históricos y con algunos pocos films de calidad, que sobrevivieron al clima de censura política y religiosa en que el cine de Italia vivió entre 1951 y 1958, aproximadamente.

La evolución de Fellini, vista a través de sus films propios, es una síntesis de ese recorrido desde el neorrealismo a la obra personal. En todos ellos el dato autobiográfico asoma reiteradamente, lo que supone una moderada manera del realismo, pero también asoma la inquietud por otros planos que se esconden bajo la superficie: la ilusión, la frustración, el milagro, la locura, los fantasmas del recuerdo y de la imaginación, siempre en una mezcla de comedia y de patetismo, de jugueteo y de fuerza trágica.

LOS COMICOS ERRANTES

LUCI DEL VARIETA (1950) fue dirigida conjuntamente por Fellini y por Alberto Lattuada. El primero aportó el argumento, una parte de su adaptación y sin duda el espíritu general de la obra; Lattuada era en cambio a esa altura un director ya veterano, que accedió por primera vez a un film de dirección conjunta para hacer debutar así a uno de sus libretistas habituales, y que seguramente impulsó en la combinación la presencia de su esposa Carla del Poggio como primera actriz. La perspectiva de los años ha hecho comprender claramente hasta dónde Fellini ha sido inspirador del film, porque el tema es uno de los que le eran más queridos:

la vida pintoresca, patética, miserable, de los teatros en gira. Lo que mejor impresiona en el resultado es la agudeza de ese retrato, que muestra las infinitas vanidades, jactancias y caídas grotescas en ese pequeño mundo del espectáculo, subordinado a los hoteles baratos, a la segunda clase de los trenes, al maquillaje grotesco, a las salas teatrales de provincia, para rendir remedos de lo cómico y de lo lírico ante un público espeso. Y lo que menos impresiona es la anécdota ocasional, ese ascenso de la muchachita atraída por las luces del varieté, su triste romance con el empresario y primer cómico, su pase a una compañía de mayor entidad, que viaja en primera clase. Está muy claro que la anécdota es sólo un pretexto para describir un fragmento sabroso de la realidad que Fellini conoció tan íntimamente en sus giras con la compañía de Aldo Fabrizi. En la realidad están varias figuras individuales, modeladas sobre observaciones previas, y en la realidad está la fiesta improvisada, el juego un poco grosero de la conquista erótica, la misma lucha de los distintos cómicos por sobresalir y obtener un mejor contrato. En el estilo de Fellini, que el tiempo haría más claro, se ubican los toques ambientales, como el paseo nocturno y errático por calles desiertas, el cruce de dos niñas vestidas de comunión, un negro solitario que toca la trompeta. Un retrato más ajustado y menos convencional de los artistas errantes figuraría después en *Noche de circo* de Bergman, ya con otras proyecciones dramáticas sobre la frustración de esa gente y con otras armonías internas en un pensadísimo libreto. Sin acercarse a ese nivel, el retrato que brindó Fellini en su debut cobra con los años la importancia del documento sobre una zona de la vida italiana, que él conoció íntimamente y que procura trasladar con el mismo impulso autobiográfico que después le llevaría a más elaboradas manifestaciones.

EL REVES DE LA FANTASIA

LO SCEICCO BIANCO (1952) fue un film de distribución deficiente, sospechoso de no poseer atractivos comerciales, aunque es obvio que los nombres de Alberto Sordi, Giulietta Masina y el propio Fellini le dan hoy el prestigio público del que pudo carecer en el momento de su producción. El film no fue estrenado por ejemplo en Gran Bretaña ni en el Uruguay, y sólo se conoció en la Argentina en octubre 1963, once años después de hecho. Las reseñas extranjeras dejan entender que el libreto transportaba, en clave cómica y sentimental, algunos aspectos del choque entre la mentalidad provinciana y las realidades de la gran ciudad. El asunto es un viaje de bodas de una pareja proveniente del pueblito de Vibo Valentia. El marido llega a Roma con las ilusiones turísticas de tantos otros provincianos: conocer el Coliseo, la Via Appia, comer en la "trattoria" típica, visitar al Papa. La esposa quiere conocer en cambio al Sheik Blanco, el ídolo popular de las fotonovelas, que está interpretado por Alberto Sordi y que resulta ser desde luego algo menos que el héroe romántico entrevistado desde lejos por las lectoras de las aldeas. Ambos esposos tienen así una doble desilusión: el marido porque se ve abandonado y frustrado en sus planes, ella porque el ídolo de la fotonovela quiere seducirla vulgarmente, lo que provoca la humillación de la mujer y su intento de suicidio. El final es feliz, o quizás resignado, con la nueva reunión de los esposos y la visita al Papa.

Cronistas extranjeros han señalado en *Lo Sceicco Bianco* el trazo biográfico de Fellini y el transporte de ideas, preocupaciones e ilusiones que le fueron cercanas. El mundo de la fotonovela estuvo a su lado en la redacción del semanario "Marco Aurelio"; el viaje de bodas, lleno de ingenuas ilusiones, es una elaboración de su propia fuga juvenil con Bianchina; los pequeños burgueses son retratos tomados de sus estadas en pensiones romanas. Y sobre todo, la ilu-

I CAVALIERI DALLA MASCHERA NERA. r.: Pino Mercanti. a.: William Galt (Luigi Natoli). g.: Giuseppe Zucca, Ovidio Imaro, Lionello De Felice, Luigi Chiarini y FF. f.: Piero Portalupi. i.: Otello Toso, Lea Padovani, Mario Ferrári, Carlo Ninchi, Massimo Serato, Paola Barbara, Paolo Stoppa. pa.: O.F.S. d.o.: 93'.

1948:

LA CITTA DOLENTE. r. y a.: Mario Bonnard. g.: Aldo De Benedetti, FF. y M. Bonnard. f.: Tonino Delli Colli. i.: Luigi Tosi, Barbara Costanova, Elio Steiner, Constance Dowling, Luigi Rizzo. pa.: Istria-Scalera. d.o.: 106'.

SENZA PIETA (Sin piedad). r.: Alberto Lattuada. a.: FF. y Tullio Pinelli, sobre una idea de Ettore M. Margadonna. g.: FF., A. Lattuada y T. Pinelli. f.: Aldo Tonti. m.: Nino Rota. mtj.: Mario Bonotti. a.r.: FF. i.: Carla Del Poggio, John Kitzmiller, Pierre Claudé, Folco Lulli, Giulietta Masina, Lando Muzio, Daniel Jones, Otello Fava, Romano Villi, Armando Libianchi, Max Lancia, Mario Perrone, Enzo Giovine y efectivos militares de los EE.UU. pr.: Carlo Ponti. pa.: Lux. dst.: LUX-MAR. f.e.: 13.10.49. s.e. Premier e Ideal. d.o. y dr.: 91'. c.: proh. men. 18 a.

IL MIRACOLO (El milagro). 2º episodio del film *AMORE*. r.: Roberto Rossellini. a. y a.r.: FF. g.: Tullio Pinelli y R. Rossellini. f.: Aldo Tonti. m.: Renzo Rossellini. i.: Anna Magnani y FF. y los habitantes de Amalfi. pa.: Teverfilm-Sadfi. dst.: COSMOS. f.e.: 13.2.57. s.e.: Libertador y P. del Cine. dr.: 43'. c. proh. men. 18 a.

El film *AMORE* compuesto originariamente por dos episodios "El milagro" y "La Voz humana" fue dividido para la exhibición en nuestro país en dos partes. "El milagro" se completó con *LA MUJER Y EL ARBOL (DJEVOJKA HRAST)*, film yugoslavo de Kreso Golic. "La voz humana" se completó con dos episodios de *PAISA* "Fred y Francesca" y "Los botines del negro" y se estrenó con el título *LA VOZ HUMANA*.

IL MULINO DEL PO. r.: Alberto Lattuada. a.: basado en el 2º cuento de la trilogía homónima de Riccardo Bacchelli. ad.: R. Bacchelli, Mario Bonfantini, A. Lattuada, Carlo Musso, Sergio Romano y Luigi Comencini. g.: FF. y Tullio Pinelli. f.: Aldo Tonti. m.: Ildebrando Pizzetti. d.m.: Fernando Previtali. d.a.: Aldo Buzzi. mtj.: Mario Bonotti. v.: Maria De Matteis. i.: Carla Del Poggio, Jacques Sernas, Mario Besesti, Leda Gloria, Dina Sassoli, Giulio Calí, Anna Carena, Giacomo Giuradei, Nino Pavese, Isabella Riva, Domenico Viglione Borghese, Pina Gallini, Tina Perna, Gilio Spaggiari, E. Bieber. pr.: Carlo Ponti. pa.: Lux. d.o.: 105'.

IN NOME DELLA LEGGE (Mafia). r.: Pietro Germi. a.: Giuseppe Mangione, basado en la novela "Piccola Pretura", de C. G. Loschiavo. g.: Aldo Bizzarri, F.F., P. Germi, G. Mangione, Mario Monicelli y Tullio Pinelli. f.: Leonida Barboni. m.: Carlo Rusticelli. d.a. y v.: Gino Morici. i.: Massimo Girotti, Ione Salinas, Camillo Mastrocinque, Charles Vanel, Saro Urzi, Turi Pandolfini, Peppino Spadaro, Ignazio Balsamo, Saro Arcidiacono, Nanda De Santis, Bernardo Indelicato, Nadia Nivea, Pietro Sabella. pr.: Luigi Rovere. pa.: Lux. dst.: D.I.F.A. f.e.: 24.1.57. s.e.: Trocadero, Los Angeles y Capitol. d.o. y dr.: 93'. c.: inc. men. 16 a.

1949:

FRANCESCO GIULLARE DI DIO. r.: Roberto Rossellini. a.: R. Rossellini, inspirado en "I Fioretti", de San Francisco de Asís. g.: FF., R. Rossellini, Sergio Amidei y Brunello Rondi. f.: Otello Martelli. m.: Renzo Rossellini. d.a. y v.: Virgilio Marchi. mtj.: Jolanda Benvenuti. n.: Marina Arcangeli. i.: Aldo Fabrizi, Arabella Lemaitre y los padres religiosos Nazario Gerardi, Roberto Sorrentino y Nazareno. pa.: Rizzoli-Amato.

1950:

IL CAMINO DELLA SPERANZA. r. y a.: Pietro Germi. g.: FF., Tullio Pinelli y P. Germi. f.: Leonida Barboni. m.: Carlo Rusticelli. d.a.: Luigi Ricci. mtj.: Rolando Benedetti. i.: Raf Vallone, Elena Varzi, Saro Urzi, Franco Navarra, Saro Arcidiacono, Liliana Lattanzi, Mirella Ciotti, Carmela Trovato, Assunta Radico, Francesco Russella, Angelo Grosso, Francesco Tomotillo, Giuseppe Priolo, Paolo Reale, Renato Terra, Giuseppe Cibardo, Nicolás Gibilaro, Gino Caizzi, Chicco Coluzzi, Luciana Coluzzi, Angelina Scaldaferrì. pr.: Luigi Rovere. j.pr.: Antonio Musú. pa.: Lux. (Este film obtuvo el Premio "Laurel de Oro", de David O. Selznick, en el Festival de Venecia, 1951.)

PERSIANE CHIUSE (Mujeres prohibidas). r.: Luigi Comencini. a. y g.: Massimo Mida, Gianni Puccini, Sergio Sollima y L. Comencini, basados en un guión anterior de FF. y Tullio Pinelli. f.: Arturo Gallea. m.: Carlo Rusticelli. d.a.: Luigi Ricci. i.: Massimo Girotti, Eleonora Rossi Drago, Giulietta Masina, Renato Baldini, Cesarina Gheraldi, Liliana Gerace, Antonio Nicotra, A. Gallea, Ottavio Senoret, Sidney Gordon, Piero Pastore, Adriana Silvieri, Gollardo Sapienza. pr.: Luigi Rovere. pa.: Rovere Film. dst.: OCEAN FILMS. f.e.: 23.8.56. s.e.: Sarmiento. dr.: 96'. c.: proh. men. 18 a.



LUCI DEL VARIETA (Luces del varieté.) r. y pr.: FF. y Alberto Lattuada. a.: FF. g.: Ennio Flaiano, FF., A. Lattuada y Tullio Pinelli. f.: Otello Martelli. m.: Felice Lattuada. d.a.: Aldo Buzzi. i.: Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, John Kitzmiller, Folco Lulli, Vania Orico, Franca Valeri, Dante Maggio, Gina Mascetti, Checco Durante, Virgilio Riento, Giulio Calí, Silvio Bagolini, Giacomo Furia, Renato Malavasi, Carlo Romano, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Joe Fallotta, Nando Bruno, Fanny Marchió, Mario de Angelis, Enrico Piergentili. pa.: Capitolium. dst.: ORBE. f.e.: 8.10.58. s.e.: Sarmiento, Florida, Callao y G. Splendid. dr.: 93'. c.: proh. men. 14 a.

LA CITTA SI DIFENDE (La ciudad se defiende). r.: Pietro Germi. a.: FF., Tullio Pinelli y Luigi Comencini. g.: FF., T. Pinelli, P. Germi y Giuseppe Mangione. f.: Carlo Montuori. m.: Carlo Rustichelli. d.a.: Carlo Egidi. i.: Gina Lollobrigida, Emma Baron Cerlesi, Paul Muller, Vincenzo Tucci, Patricia Manca, Renato Baldini, Fausto Tozzi, Enzo Maggio, Cosetta Greco, Tamara Lees. j.pr.: Vittorio Forges Davanzati. pa.: Cines. dst.: ARGENTINA SONO FILM. f.e.: 8.7.54. s.e.: Arizona. dr.: 86'. c.: proh. men. 14 a.

CAMERIERA BELLA PRESENZA OFFRESI (Mucama buena presencia, se ofrece). r.: Giorgio Pastina. a.: Nicola Manzari. g.: FF., Tullio Pinelli, Age, Furio Scarpelli, Aldo De Benedetti, Ruggero Maccari y N. Manzari. f.: Domenico Scala. cm.: Marcello Gatti. m.: Alessandro Cicognini. d.a.: Alfredo Montori. mtj.: Eraldo Da Roma. a.r.: Fabbri. s.: Bruno Brunacci. i.: Elsa Merlini, Gino Cervi, Giulietta Masina, Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Vittorio De Sica, Edoardo De Filippo, Aldo Fabrizi, Titina De Filippo, Isa Miranda, Enrico Viarisio, Delia Scala, Tamara Lees, Paolo Stoppa, Dina Sassoli, Vittorio Crispo, E. De Simone, Aroldo Tieri, Carlo Ninchi, Bella Starace, Milli Vitale, Arturo Bragaglia, Paolo Ferrara, Armando Migliari, Marcella Rovena. pa.: Cines. dst.: ITALSUD. f.e.: 24.6.53. s.e.: Broadway y Luxor. dr.: 97'. c. proh. men. 14 a.

1952:

EUROPA '51 (Su gran amor). r. y a.: Roberto Rossellini. g.: Sandro De Feo, R. Rossellini, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Diego Fabbri, FF. y Brunello Rondi. f.: Alto Tonti. m.: Renzo Rossellini. d.a.: Virgilio Marchi. a.r.: FF. i.: Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Sandro Franchina, Teresa Pellati, Giancarlo Vigorelli, Bernardo Tafuri, Francesca Uberti, Carlo Hintermann, Mariemma Bardi, Maria Zanoli, Alessio Ruggeri, Giuseppe Chinnici, Mary Joham, Alberto Plebani, Vera Wicht, Giana Damiani, Rossana Rory, Silvana Veronese, Marcella Rovena. pr.: Carlo Ponti y Dino De Laurentiis. pa.: Lux. dst.: OCEAN FILMS. f.e.: 15.8.56. s.e.: Plaza, Petit Splendid y Gral. Belgrano. dr.: 95'. c.: proh. men. 16 a.

IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO. r.: Pietro Germi. a.: novela homónima de Riccardo Bacchelli. ad.: FF., Tullio Pinelli y P. Germi. g.: T. Pinelli, Fausto Tozzi y P. Germi. f.: Leonida Barboni. m.: Carlo Rustichelli. d.a.: Carlo Egidi. i.: Amedeo Nazzari, Cosetta Greco, Saro Urzi, F. Tozzi, Aldo Bufi Landi, Vincenzo Musolino, Amedeo Trilli, Natale Corino, Oscar Andriani, Piero Baldi, Paolo Reale, Alfredo Bini, Piero Fumelli, Aldo Lorenzon, Vittorio Scarabello, Sergio Bergonzelli. pr.: Luigi Rovere. pa.: Cines-Lux-Rovere.

sión provinciana por las luces de la capital fue un impulso propio de su adolescencia, que reaparecería al final de *I Vitelloni* y en la actitud testimonial de *La Dolce Vita*. Como de costumbre, la sátira de Fellini tiene un pliegue sentimental, una actitud generosa y comprensiva, pero también él mismo se comenta con sarcasmo, en un desdoblamiento que en *Otto e mezzo* llegaría a adquirir verdadera grandeza.

Antonioni figura entre los libretistas de *Lo Sceicco Bianco*, en una de las pocas tareas cinematográficas suyas que no lo contaron como director.

PRIMER TESTIMONIO PERSONAL

I VITELLONI (1953) pareció en su momento un desarrollo claro y menor de la temática que había desarrollado hasta entonces el cine italiano. El neorrealismo era ya una etapa postergada, la comedia divertida y escapista comenzaba a adueñarse de una industria que necesitaba obtener salidas al exterior, y así el film podía parecer una variante más en una serie de diversiones superficiales. El asunto propuesto calzaba con esa interpretación, tan afín al cine en episodios que por entonces se usaba tanto, porque son efectivamente bastante diversas y desconectadas las aventuras de estos cinco muchachos indolentes de la aldea (Franco Fabrizi, Alberto Sordi, Franco Interlenghi, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini), enredados en amores, en pequeños delitos, en intrigas provincianas y sobre todo en su propio ocio. Por otro lado, es significativo que la crítica de izquierda, tan importante en Italia, haya acusado a Fellini de traicionar al neorrealismo, porque con ese cuadro provinciano no llegó a hacer un cuadro duro y crítico sino una diversión, a veces intrascendente, a veces sentimental, que revelaba un acendrado cariño por los mismos personajes a los que satirizaba. Y sin embargo tales planteos de 1953, empeñados en referir el film a los esquemas sociales e industriales de entonces, resultaban ciegos ante la verdad clara de su inspiración. El film no derivaba del cine previo ni se proponía una finalidad industrial ni se preciaba de intenciones sociales. Surgía de la memoria afectiva de Fellini, de sus años adolescentes en la provincia, del recuerdo de su barra de amigos, de esa mezcla de diversión y de íntima amargura que ya se traslucía en fragmentos de *Luci del Varietà*, y que reaparece en *I Vitelloni* con mayor fuerza. Es un retrato de comicidad y sentimiento, de grotesco y patetismo, tan presente en las escenas del baile de carnaval, comenzadas con disfraces e ímpetus, terminadas con alcohol, ridículo, tristeza y soledad, como en la posterior presentación del teatro en gira, que devuelve el cuadro de coristas feas, gordas y pintarrajeadas, junto al viejo y pomposo actor al que uno de los "vitelloni" (Trieste) insiste en leer su gran obra dramática. El tema del film no se concentra en la vida provinciana sino en ese grupo de personajes, recogidos por Fellini con la perspectiva superior y sin embargo nostálgica de quien vivió y luego superó esa etapa. Era una autobiografía con un sentido, era un comentario a la irresponsabilidad juvenil que se tuvo.

La dualidad cómica y dramática del retrato es uno de sus datos constantes. El principal de los inútiles (Fabrizi), obligado a casarse con su novia después de haberla dejado encinta, luego culpable de adulterio, de irresponsabilidad, de fraude, es algo más que un personaje cómico, que un vivillo cuyas hazañas se cuentan para divertir. Hay risas en sus varios disimulos, en sus torpes maniobras, en el robo y la venta de una estatua, en las palizas que recibe, pero Fellini acumula esos datos para decir después, en la final búsqueda por ese personaje de la esposa ya prófuga, que el hombre es un débil, que está desorientado por la vida que le ha tocado vivir y que no podrá aguantar la soledad. Igual que en otros personajes posteriores de Fellini, igual que en el retrato cómico y patético que da a Sordi en este film, se esconde una íntima amargura bajo el ocio, la frivolidad y la ale-

gría. El costado autobiográfico de Fellini se ve aun más claro en la figura de Moraldo (Franco Interlenghi), testigo callado y comprensivo de las tropelías de aquel amigo suyo que es también su cuñado. En Moraldo se dibuja la contrafigura de los otros personajes: es Moraldo quien acompaña al amigo (Sordi) que ha llegado a través del Carnaval y del alcohol a los arranques de melancolía y de histeria; es Moraldo quien espera en la calle a su cuñado (Fabrizi) después de una aventura con una corista; es también Moraldo quien habla de trabajo y de cosas nobles con un niño callejero. En la última secuencia, cuando algunos de los "vitelloni" han recibido su castigo y otros prosiguen su vida inútil, es Moraldo quien da la espalda a la aldea y parte en un tren, sin saber todavía adónde va, atraído vagamente por las luces de la gran ciudad. El inconformismo está claro y Moraldo es Fellini.

El film tiene defectos de estructura, acumula episodios inconexos, se alarga en algunas zonas (la copia fue drásticamente cortada por el distribuidor en Montevideo, 1953, perjudicando su comprensión), se debilita por la inclusión de un narrador que explica y une lo que en el film había quedado disperso. Pero con todos sus defectos, es un film de enorme riqueza y de vital importancia, porque suponía una inyección de vitalidad en el decaído cine italiano de su momento y porque aportaba un documento único sobre la carrera de su creador. Mientras Fellini realizaba sus films inmediatos (*La Strada*, *Il Bidone*, *Notti de Cabiria*), que le llevarían a la fama internacional, también elaboraba una continuación de *I Vitelloni*, un amplio testimonio de lo que Moraldo encontró en la gran ciudad, después de haber abandonado la vida provinciana. Rotulado inicialmente como "Moraldo in Città", ese otro proyecto evolucionó y se amplió, hasta que en 1959 comenzó a llamarse *La Dolce Vita* y fue un film fundamental. En esa perspectiva, *I Vitelloni* ya es algo más que una diversión y que un drama. Es un punto de partida para un creador de primera línea, una exposición de las raíces que otros prefieren olvidar o esconder y que Fellini ha desnudado con particular sinceridad.

EPISODIO PARA OTROS

UN'AGENZIA MATRIMONIALE (1953) fue hecho por Fellini como uno de los seis episodios en que se planeó *Amore in città*, primera y única edición de lo que debía ser una revista cinematográfica sobre la realidad contemporánea. La idea colectiva era de Cesare Zavattini, empeñado en cultivar una corriente neorrealista de la que había sido adalid, y comprendió otros vistazos al baile popular, a la atracción callejera de las mujeres, a la prostitución, al suicidio, al drama individual de Caterina Rigoglioso, que abandonó a su niño en la ciudad y luego se prestó a interpretar su sonado drama ante la cámara. Hasta dónde ese experimento de Zavattini tropezó con la indiferencia pública es ya un hecho histórico. Cabe atribuirlo simplemente a que la reconstrucción de la realidad nunca tiene el sabor de la realidad misma, a menos que el documento pueda seguir cercana y espontáneamente a su tema. El baile popular y las mujeres en la calle podían tener esa frescura; en cambio el testimonio de los suicidas frustrados (episodio de Antonioni), o la historia reconstruida de Caterina (episodio de Zavattini y Maselli) huelen a intermediario e introducen la literatura, perjudicándose además por la imposibilidad de recrear en toda su extensión y complejidad los hechos narrados.

Quizás por haber visto esas dificultades, Fellini se apartó del plan colectivo y formuló en su episodio un ejemplo del cine-encuesta. Pone a un periodista (Antonio Cifariello) en la averiguación de cómo trabaja una agencia matrimonial, hasta la entrevista final con una muchacha que está dispuesta a casarse de cualquier manera y con cualquiera. El episodio



LO SCEICCO BIANCO (El sheik). Realizador. Ver ficha técnica en el Nº 10/11, pág. 7. Datos complementarios: mtj.: Rolando Benedetti. dst.: APOLO. f.e.: 24/10/63. s.e.: Paramount y Libertador. dr.: 90'. c.: inc. men. 14 a.



1953:

I VITELLONI/LES INUTILES o LES GRANDS VEAUX (Los inútiles). Realizador. Ver ficha técnica en el Nº 14/15, pág. 79. Datos complementarios: mtj.: Rolando Benedetti. cm.: Roberto Gerardi y Franco Villa. d.m.: Franco Ferrara.

UN' AGENZIA MATRIMONIALE (Una agencia matrimonial). Realizador del episodio de L'AMORE IN CITTA (*Amor en la ciudad*). Ver ficha técnica en el Nº 10/11, pág. 6. Datos complementarios: mtj.: Eraldo Da Roma. i.: Ugo Tognazzi, Mara Berni, Livia Vetnurini, Maresa Gallo, Raimondo Vianello, Mario Pía Trepaioli, Cristina Drago, Sue Ellen Blake, Valeria Moriconi —todos en breves apariciones—. pr.: Lorenzo Pegoraro.

1954:

LA STRADA (idem). Realizador. Ver ficha técnica en el Nº 3/48. Datos complementarios: j.pr.: Luigi Giacosi.

1955:

IL BIDONE/IDEM (El cuentero). r.: FF. a.: y g.: FF., Ennio Flaiano y Tullio Pinelli. colaborador art. Brunello Rondi. f.: Otello Martelli. cm.: Roberto Gerardi. e.e.: Eligio Trani. f.f.: G. B. Poletto. m.: Nino Rota. d.m.: Franco Ferrara. d.a.: y v.: Darío Cecchi. mtj.: Mario Serandrei y Giuseppe Vari. a.r.: Moraldo Rossi. s.: Giovanni Rossi. pn.: Fiamma Rocchetti. u.: Massimiliano Capriccioli. ct.: Nada Delle Piane. est.: Titanus.

i.: Broderick Crawford, Richard Basehart, Giulietta Masina, Franco Fabrizi, Alberto De Amicis, María Werlen, Lorella De Luca, Sue Ellen Blake, Xenia Valderi, María Zanoli, Irene Cefaro, Giacomo Gabrielli, Mario Passante, Lucietta Muratori, Riccardo Garrone, Paul Greter, Emilio Manfredi, Sara Simoni, Ettore Bevilacqua, pr.: Dino De Laurentiis. j.pr.: Giuseppe Colizzi. a.pr.: Manolo Bolognini. pa.: Titanus/S. G. C. dst.: ITALSUD. o.: Italia/Francia. f.e.: 20/11/56. s.e.: Luxor. d.o.: 105'. dr.: 95' c.: Proh. men. 14 a.



1957:

LE NOTTE DI CABIRIA / LES NUITS DE CABIRIA (Las noches de Cabiria). r.: FF. a. y g.: FF., Ennio Flaiano y Tullio Pinelli, con la colaboración de Brunello Rondi y Pier Paolo Pasolini. f.: f.: Aldo Tonti. m.: Nino Rota. d.m.: Franco Ferrara. cn.: "Llari", de N. Rota y Bonagura. d.a.: Piero Gherardi. mtj.: Leo Catozzo. a.r.: Moraldo Rossi. s.: Roy Mangano y Oscar Di Santo. et.: Narciso Vicari. est.: Cinecittà. i.: Giulietta Masina, François Périer, Amedeo Nazzari, Dorian Gray, Franca Marzi, Aldo Silvani, Mario Passante, Ennio Girolami, Christian Tassou. pr.: Dino De Laurentiis. pa.: De Laurentiis/Marceau. dst.: PARAMOUNT. o.: Italia/Francia. f.e.: 18/9/58. s.e.: Metropolitan, Normandie y Astor. dr.: 105' c.: s/r. (Este film presentado en el Festival de Cannes de 1957 obtuvo el premio de la O. C. I. C. y a G. Masina por la interpretación).

1958:

FORTUNELLA (idem). Argumentista y guionista en colaboración. Ver ficha técnica en el N° 3/38.



1959/60:

LA DOLCE VITA/IDEM (idem). Realizador. Ver ficha técnica en el N° 3/37.

tiene su borde patético, y esa entrevista final termina con la sugerida admisión de que el periodista ha profanado la intimidad de los sentimientos ajenos. Pero el resultado cinematográfico es insatisfactorio. No documenta debidamente cómo trabaja una agencia matrimonial ni aporta más información que la de esa muchacha ni tiene otra forma de registro que el diálogo. Es sólo el germen de una idea, que habría estado mejor servida por el artículo periodístico o por un film de otras dimensiones y otros recursos.

DRAMA DE LA SOLEDAD

LA STRADA (1954) ha sido explicada por el propio Fellini. "Nació de la idea de un hombre y una mujer que viven juntos, aparentemente, pero muy, muy lejos el uno del otro. Luego pensé que esa pareja debería ser presentada durante un largo viaje, lo que daría la idea de la inestabilidad. Muchos elementos se fueron incorporando en lo sucesivo, pero la idea fundamental es la dificultad que hallan los hombres para comunicarse entre ellos y el espantoso abismo que puede abrirse entre dos seres humanos. Ubiqué mi historia en la atmósfera de los saltimbanquis, porque amo las historias picarescas y porque los saltimbanquis van por el camino, pero esa historia hubiera podido desenvolverse en un medio totalmente diferente".

La pareja es la de Zampanó, un solitario forzado que hace pruebas en las plazas de las aldeas, y Gelsomina, la muchacha humilde, privada de encanto y de inteligencia, que aquél compra para que le ayude en su precaria representación. La relación de ambos tiene un humor sombrío, hecho de la brutalidad de quien manda y de las pocas luces de quien obedece; más al fondo es en verdad un drama de la incomunicación entre esos dos seres, él porque está encerrado en su vanidad de forzado, ella porque se siente incomprendida en la actitud de deslumbramiento, de alegría y de revelación con que examina el variante mundo que recorren. Hará falta que encuentren al Matto, un equilibrista cómico y enloquecido, para que la relación de ambos llegue a una crisis. Más que un triángulo amoroso (no es amor sino genuina simpatía lo que une a Gelsomina y al Matto), hay allí una rivalidad de dependencias. Después que Zampanó ha matado al otro hombre en una pelea, Gelsomina se aparta de él y desaparece o quizás muere. Años después, el recuerdo de Gelsomina da a Zampanó una constancia repentina de su propia soledad y en la última escena habrá de llorar frente al mar.

Esta historia tragicómica ha sido servida por Fellini con una ambientación de carreteras, aldeas, noches vacías, música que irrumpe en el silencio, mostrando otra vez la inclinación melancólica y poética que dio al director un estilo dramático propio. Importa poco que el tema pueda ser examinado tanto en el plano individual, de historia autónoma, como en el simbolismo superior y religioso de cifrar en la anécdota lo que alguien definió como "la interdependencia de la salvación", la necesidad de amar y ser amado sin la cual cada ser humano se precipita en la frustración. En ambos planos suscita la resistencia de que sus personajes sean demasiado especiales, demasiado apartados en psicología y costumbres, para darles la representación de la realidad humana. Pero este tipo de objeciones, ventiladas por la crítica de izquierda como una censura a un creador al que veían apartarse marcadamente de los ideales del neorrealismo, olvida el carácter de símbolo poético que Fellini quiso sin duda darle, y que vincula al film (y particularmente a la composición de Gelsomina y de su actriz Giulietta Masina) con los films de Chaplin. Es una alegoría más que una realidad, y como alegoría está más cerca de una interpretación religiosa que del estricto nivel dramático naturalista en el que sería erróneo encuadrar el film. Si algo cabe objetar a éste es la deliberación con que la poesía está más puesta que encontrada, en un énfasis que parece

presionar al espectador hacia la emoción, de la misma manera que Gelsomina es un personaje trabajado e inventado para hacer reír y llorar, con excesos mímicos que dan un registro grueso de lo que debió ser una sensibilidad frágil. Pero a pesar de los excesos el film está recorrido por una auténtica inspiración poética, por una gracia tierna, por una emotividad que parece más auténtica cuando es más simple, como en esa visita de Gelsomina al niño enfermo o como en la secuencia final de Zampanó, que recibe entre paños tendidos al viento la noticia de la muerte de la mujer y se pone a llorar frente al mar.

La Strada fue de varias maneras un film peculiar. Por su forma de producción, que colocaba a Anthony Quinn y Richard Basehart en papeles italianos, pudo llegar a la distribución internacional (vía Paramount) a pesar de utilizar un tema difícil, extraño a lo que el cine italiano de la época consideraba comercial. Obtuvo en Venecia (1954) el primer premio del Festival, sobre *Senso* (2) de Visconti, en uno de los fallos más tormentosos del género. Y suscitó en la crítica algunas reacciones encontradas, que alcanzaron también a la discusión de sus aspectos religiosos. Para la comprensión de quién es y qué quiere Fellini *La Strada* es una obra capital; en ella el creador busca paradójicamente los resortes espirituales y la necesidad de amor que pueden alentar en brutos y locos. Sobre la así llamada "gente bien" se expediría más tarde.

EL ALMA DE LOS ESTAFADORES

IL BIDONE (1955) fue hecho por Fellini como una etapa más en la búsqueda de ciertos rasgos espirituales bajo los disfraces de la locura, de la frivolidad, de la delincuencia. En la superficie puede ser sólo una peripecia de corte policial, porque los personajes de este asunto son los "cuenteros" que sacan dinero de estafas ocasionales y lo que el film muestra, en varios episodios consecutivos, es la sucesión de casos en que Broderick Crawford, Richard Basehart y Franco Fabrizi triunfan ante la inocencia o la avaricia de los otros, sea disfrazándose de altos dignatarios de la iglesia, sea posando de funcionarios públicos que adjudican viviendas municipales y cobran las cuotas iniciales a docenas de peticionarios. Pero aunque hay bastante ingenio en los planes de esas estafas, el film sólo usa a la delincuencia como punto de partida y se abstiene de mostrar los desarrollos posteriores de esos engaños. Le importa mucho más ubicar la insatisfacción inevitable que esos delincuentes extraen de su modo de vida. En un caso, Franco Fabrizi llega a ser humillado en una fiesta cuando debe admitir que acaba de robar una joya, y esa humillación es aun mayor porque esa fiesta es justamente una reunión de ladrones. En otro, Basehart vive ocultando su profesión ante su esposa (Giulietta Masina) hasta el punto en que la verdad explota y el hombre tiene una crisis de conciencia. La desventura de Broderick Crawford es aún mayor. Se ve despreciado por un colega rico con quien quiere inútilmente asociarse, es apresado imprevistamente por la policía delante de su hija, y cuando quiere realizar una última estafa, esta vez para dedicar el dinero a un noble propósito, termina golpeado por los cómplices a los que quiso engañar y desde el fondo de un barranco clama por ayuda, en lo que puede entenderse como un pedido de socorro más espiritual que material.

Como es habitual en Fellini, y como culminaría después en *La Dolce Vita*, los datos de la soledad y de la angustia se esconden bajo la capa de una crónica aparentemente realista, en la que abundan los exteriores, la descripción de tipos pintorescos accesorios, los toques de humor. Pero el arte de Fellini está en que las ideas y las emociones afloran naturalmente de esa crónica exterior. La fiesta de los "bidonistas", realizada con prodigios de movimiento de cámara,

(Sigue en la página 59)



1961/62:

BOCCACCIO 70 / IDEM (ídem). Realizador del episodio "La tentazione del dottor Antonio". Ver ficha técnica en el N° 13/39.



1962/63:

8 1/2 (ídem). r.: FF. a.: FF y Ennio Flaiano. g.: FF., Tullio Pineilli, E. Flaiano y Brunello Rondi. f.: Gianni Di Venanzo. cm.: Pasquale De Sanctis. ff.: Paul Ronald. e.f.: Otello Fava. m.: Nino Rota. d.a. y v.: Piero Gherardi. mtj.: Leo Catozzo. as.v.: Orietta Nasalli Rocca. a.r.: Guidarino Guidi. ct.: Mirella Giamacchio. o.: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk, Barbara Steele, Mario Pisú, Madeleine Lebeau, Caterina Boratto, Annibale Ninchi, Giuditta Rissone, Hedy Vessel, Guido Alberti, Neil Robinson, Mino Doro, Mario Tarchetti, Eugene Walter, Gilda Dahlberg, Annie Gorassini, Ian Dallas, Mary Indovino, Mario Canocchia, Cesarino Miceli Picardi, Bruno Agostini, John Stacy, Mark Herron, Rossella Como, Francesco Rigamonti, Matilde Calnam, Tito Masini, Alfredo De Lafeld, María Tedeschi, Edra Gale, Georgia Simmons, Marisa Colomber, María Raimondi, Ivonne Bonbon, Nadine Sanders, Hazel Rogers, Frazier Rippey, Elisabetta Catalano, Sebastiano De Leandro, Marco Gemini, Riccardo Guglielmo, Jean Rougeul, Roberta Valli, Polidor, Luciana Sanseverino, Roberto Nicolosi. pr.: Angelo Rizzoli. j.pr.: Clemente Fracassi. a.pr.: Nellio Meniconi. pa.: Cineriz. dst.: COLUMBIA. f.e.: 8/10/63. s.e.: Opera, Ideal, Premier, Pueyrredón, Roca, Argos, Medrano, Fénix y Moreno. d.o.: 140'. dr.: 130'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Primer Premio en el Festival de Moscú 1963).

NOTA: Salvo indicación en contrario todos los films de FF son de origen italiano. El trabajo de FF como gagman, guionista o argumentista en algunos films entre 1947 y 1950 es bastante difícil de confirmar; por lo tanto, ante esa duda decidimos dirigirnos al propio Fellini y lo hemos hecho por intermedio de la periodista romana FAUSTA LEONI. Consultado Fellini al respecto contestó que "no sería difícil que hubiera colaborado en los mismos pero, que no lo podía asegurar". Conociendo su forma de ser, la baja calidad de esos films y teniendo en cuenta su contestación los hemos incorporado a esta filmografía. Los mismos son *L'ebreo errante* (1947), *Il passatore* (1947), *La fumería d'oppio* (1947), *I cavalieri dalla maschera nera* (1947), *La città dolente* (1948) y *Persiane chiuse* (1950).



EL SILENCIO DE BERGMAN O LA AUSENCIA DE DIOS

El siguiente artículo sobre *EL SILENCIO* forma parte del libro que este año editarán H. Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal sobre el realizador sueco. Dichos periodistas uruguayos, que figuran entre los primeros ensayistas que se ocuparon de Bergman en el mundo (desde 1952), han hecho una recopilación de notas periodísticas, agregando mucho material nuevo y modificando parte del texto para adecuarlo a las necesidades de un libro.

Con el título *INGMAR BERGMAN, UN DRAMATURGO CINEMATOGRAFICO*, el libro aparecerá en Montevideo y será divulgado de inmediato en Buenos Aires. El texto que ahora transcribe *TIEMPO DE CINE* mantiene los títulos uruguayos de varios films de Bergman que se llamaron en forma distinta en la Argentina: *Sed de pasiones (La sed)*, *El fracasado (Hacia la felicidad)*, *Mujeres que esperan (Secretos de mujeres)*.

TYSTNADEN (*El silencio*) parte de una relación infernal entre dos hermanas que regresan de las vacaciones en un ferrocarril, a través de un país desconocido, hacia la patria lejana. Viaja con ellas el hijo de la menor, un niño de ocho años. Toda la película se concentra en las escasas horas que van desde la escala en uno de los puntos del viaje de regreso, una ciudad de nombre misterioso (*Tiimoka*, según el film) en la que pasan un día y una noche, hasta el momento de la tarde siguiente en que la hermana menor parte con su hijo, rumbo a la patria, dejando a la mayor enferma en su pieza de hotel. Aunque está muy lejos de ser una película pornográfica, tres de las escenas más comentadas de *El silencio* llevan la presentación del sexo en el cine contemporáneo mucho más lejos de lo que habían osado realizadores audaces como Machaty, como Louis Malle, como Roger Vadim. Pero lo que diferencia a Bergman es la seriedad agónica del enfoque dramático, el propósito metafísico que atraviesa toda su producción y que se pone en evidencia en esta tercera parte de la trilogía, una suerte de ferocidad ante la carne que en *El silencio* llega a extremos de exasperación, histeria y náusea. Por eso, lejos de pertenecer a la escuela sensual o a la libertina del erotismo cinematográfico, la obra de Bergman muestra sus raíces luteranas y ve casi siempre en la actividad genésica una forma de maldición, de castigo, de humillación, de culpa no expiada. En *El silencio* (como en los pasajes más brutales de su producción anterior) el sexo es metáfora del infierno.

La acción dramática se concentra en las dos hermanas, aunque el niño resulta muy importante para comprender las claves metafísicas

y estéticas del film. Muy poco se cuenta de los antecedentes de estas dos hermanas. Todo el film está en presente y jamás muestra el pasado sino a través del diálogo. Pero es posible descubrir por esos diálogos en general breves y poco explícitos que la hermana mayor, Ester (*Ingrid Thulin*) es traductora y soltera, que vive una vida frustrada por un exceso de responsabilidad, por un ideal de pureza que tiene indudablemente orígenes edípicos (recuerda a su padre en una de las escenas más punzantes del film y revela en sus palabras una admiración erótica), por los celos carnales que despierta la apetencia física de la vitalidad de su hermana. En uno de los momentos más brutales del film, Bergman muestra con una precisión casi clínica cómo Ester se masturba: la cámara acaba por concentrarse en un primer plano de su rostro, invertido, y escrutar en los rasgos de su agonía el dolor del orgasmo y su esterilidad.

La hermana menor, Anna (*Gunnel Lindblom*), es una mujer sensual, casada aunque tal vez separada definitivamente del marido, obsesionada por el sexo, ninfomaniaca que busca un compañero, cuyos ojos corren ávidos sobre cualquier hombre hermoso que se le cruza en la calle, deprimida y hostilizada por la mirada vigilante y famélica que su hermana no cesa de posar sobre su cuerpo. Ella será la que asista a una brutal escena de fornicación en la semi-penumbra del palco de un teatrillo de variedades; ella la que volverá a revivir para su hermana la historia de esa escena; ella la que al cabo se entregará también al mismo goce brutal y solitario con un hombre encontrado por azar. A través de la concentrada peripécia dramática de pocas horas es

posible comprender que las hermanas forman una pareja infernal. Al margen de la intimidad lesbiana que quizás no haya existido (la mayor es demasiado neurótica en su pureza, la menor demasiado obsesiva por su ninfomanía), subsiste entre ellas el vínculo atroz de la mirada. La mayor es testigo de las acciones de su hermana. La acecha con sus grandes ojos negros, implora con la mirada y con la boca amarga que se le pone suave cuando ruega, pide un cariño y una ternura, un contacto de pieles, que la menor no está dispuesta a dar. Pero no sólo la mayor persigue. También su hermana se ostenta, también provoca a la otra con su presencia semidesnuda, también la tienta con sus aventuras y le cuenta (en una semipenumbra de confesionario) lo que ha hecho, o tal vez lo que no ha hecho. Y en el momento culminante de este infierno para dos, le presenta en los términos más crudos su intimidad con un hombre recogido en un café. Otra vez, como en *Luz de invierno*, reaparece aquí la pareja sado-masoquista. No importa que se trate ahora de dos mujeres y que tal vez no haya vínculo sexual directo. En el plano de los afectos la monstruosa vinculación existe.

Es obvia la fuente inmediata de este infierno de la convivencia íntima. Ya lo había mostrado en el teatro "Huis clos" (A puerta cerrada), de Jean-Paul Sartre. Como buen discípulo del existencialista francés que sigue siendo Bergman, la fuente no sirve más que de pretexto, punto de partida, incitación. Ya que para Sartre la pieza era una ilustración de la tesis muy simple: *El Infierno son los otros*. En tanto que para Bergman esa comprobación es sólo el origen del film. O para decirlo de otro modo: para el existencialista ateo el infierno está en este mundo y no hace falta Dios para postularlo; Bergman descubre en cambio en el infierno de sus criaturas una ausencia trascendente que lo desgarrará.

Todo empieza en la mirada ajena; por eso su película debe ser necesariamente chocante. Así como la hermana menor asiste escandalizada al doble e incommunicable orgasmo de la pareja en el teatrillo de variedades (la escena ha sido algo podada en la exhibición montevideana por lo que se pierde su significación dramática y queda sólo la agitación erótica (*)); así como su hijo la ve abrazarse con su amante ocasional; así como ella se exhibe ante su hermana mayor en abrazos aún más íntimos y provocativos, el realizador sueco fuerza a su público a contemplar con ojos bien abiertos y con luz implacable el horror del sexo cuando éste ha sido despojado de todo espíritu. Es una provocación de la sensibilidad

que Bergman ya había intentado en otros films (la secuencia del payaso en *Noche de circo*, la violación de *La fuente de la doncella*) y en la que cabe ver una clave de su personalidad neurótica y apasionada. El realizador sueco necesita llevar hasta los últimos extremos la náusea por la piel humana. Y lo consigue.

LA IMPOSIBLE COMUNICACION

Pero éste es sólo uno de los niveles en que puede ser comprendido *El silencio*. Como el mismo título de la película indica, no se trata sólo de ver sino también de comunicarse. Los ojos espantados de Gunnel Lindblom y el cigarrillo que cae de sus dedos en el teatro de variedades, la mirada brillante de Ingrid Thulin cuando la hermana le cuenta lo que ha hecho (o no ha hecho) en un rincón oscuro de la iglesia, la expresión de animal herido de la misma Thulin cuando entra en el cuarto en que sabe que encontrará a su hermana con un hombre, son apenas algunas de las formas de esa mirada ajena que cosifica al otro, y que acentúa la incomunicación, la distancia, la enajenación. Porque la mirada ajena (como ha enseñado Sartre) convierte al otro ser en objeto. A través de estas miradas que cruzan el aire encerrado de este infierno, todos los seres vivos y palpitantes de esta historia se convierten en objetos.

Los objetos no pueden comunicarse. Para demostrarlo, Bergman señala reiteradamente la imposibilidad de comunicación de sus creaturas. Las únicas que realmente se hablan y se contestan son las hermanas, pero entre ellas, el vínculo perverso sólo les sirve para torturarse, para desgarrarse, enconarse cada vez más dentro de la caparazón de sus neurosis complementarias. Por otra parte, como sugiere la escena de la confesión falsa, para Bergman las dos hermanas son dos partes contradictorias y a la vez complementarias del mismo ser. En un par de primeros planos, Bergman presenta el rostro de perfil de Gunnel Lindblom superpuesto sobre el rostro de frente de Ingrid Thulin. Como había hecho en su versión del "UrFaust" para sugerir que Fausto y Mefistófeles son sólo uno, aquí también Bergman ofrece con esa superposición tan íntima la clave de esa convivencia infernal. La incomunicación es más desgarradora aún porque existe incluso dentro de cada ser. Como decía Baudelaire en uno de sus más aterradores poemas, cada uno es el cuchillo y la llaga, la víctima y el verdugo de sí mismo. Tampoco se entienden las hermanas con el niño. Rozan la superficie del diálogo pero todo queda intacto. El niño mismo, cuando quiere contar algo que lo ha herido muy hondamente, recurre a un idioma inventado e incomprensible. Para lo que él quiere decir no hay palabras todavía.

La incomunicación es aún más explícita con el resto de mundo que rodea a los protagonistas. El idioma del país que atraviesan (que ha sido inventado palabra por palabra por Bergman) resulta incomprensible. Para poder entenderse con el viejo camarero, la hermana mayor habla por señas elementales y aún así su instinto de traductora le permite aprender algunas palabras sueltas: mano, cara, música. La otra no puede hablar con su amante ocasional y apenas hay entre ellos el lenguaje mudo y brutal de la piel, del mordisco, de los gestos urgidos por el deseo. Cuando se larga a hablar delante de él, la incomunicación está marcada por el zapato que él balancea en una

mano mientras escucha el torrente de palabras incomprensibles, por su gesto de peinarse lánguidamente ante el espejo, de espaldas a la mujer que sigue hablando. Incluso unos enanos que también están en el hotel y que por un momento recogen en la pieza al niño, hablan un idioma desconocido. Son españoles y para el realizador sueco el español es tan remoto como el inconcebible volapuk.

La comunicación se realiza sólo por gestos, por miradas, por palabras que no dan en el blanco. Aislados en un mundo ajeno, sin poder tocarse íntimamente, estos seres están reducidos sólo a la piel. En la hermana mayor, la piel está enferma, se tortura, se vuelve histéricamente sobre sí misma y busca consuelo en las propias caricias. En la hermana menor la búsqueda de la piel ajena es al fin y al cabo estéril. En el momento del orgasmo del hombre que ha conseguido, la cara de ella no revela sino dolor, sino llanto, sino humillación. La escena es de una brutalidad científica. Para la hermana menor el encuentro erótico es otra forma de la autoflagelación. Por eso, lava y relava su piel en busca de una purificación que le está negada; por eso juega con el hijo en el baño en una escena en que se mezcla el amor maternal con una ambigua tensión erótica; por eso al final de la película recibe sobre la piel ardida la frescura de la lluvia, tal vez la única purificación posible.

UNA CALLADA SIMBOLOGIA

El infierno no son sólo los otros, parece decir al cabo Bergman. Es también uno mismo, ese ojo vigilante de la conciencia que es tal vez metáfora del ojo de Dios. Por eso, las dos hermanas son una sola y representan duplicadas los extremos del ser humano: la frustración de la que quiere una pureza inalcanzable y sin duda perdida en la infancia; la náusea de la que se hunde en lo carnal como en un hediondo abismo. Cuando la hermana menor mira por la ventana del cuarto en que se ha refugiado con su hombre, ve el cielo desde el fondo de un pozo de aire: las paredes son negras y escuálidas, ella está encerrada con un hombre que la utiliza como objeto erótico y al que ella también utiliza con el mismo fin. De ahí que la clave profunda del film no esté en la brutalidad de sus imágenes físicas, ni en la agonía de sus escasos diálogos, sino en la dimensión metafísica que con diabólico arte ha introducido Bergman en los intersticios de *El silencio*.

Por eso, al margen de su dimensión dramática, *El silencio* puede y debe ser analizada también como una declaración metafísica. Lamentablemente, la película contiene ciertas escenas realistas que han desvirtuado para la mayoría del público su significado profundo. Es penoso e inevitable que esto ocurra a pesar de que lo que Bergman muestra en *El silencio* y sus razones para mostrarlo no se prestan a la complacencia libertina ni a la sensualidad. La película está atravesada por el mismo horror a la carne que palpita en muchos iracundos sermones medievales o renacentistas: es el horror a la carne, a la bestialidad de la carne, a la putrefacción de la carne. Considerarla desde otro punto de vista más mundano sería irreverencia.

De los tres personajes centrales de *El silencio* el único que parece inmune a esa corrupción, al dolor, a la náusea del mundo, es el niño Johan (Jorgen Lindstrom). Parece atravesar la película sin que nada le suceda, el rostro impávido, algo frío y formalizado, como si estuviera más allá del Bien y del Mal. Es cierto que él también mira y ve, que Bergman lo ha obligado a convertirse en testigo de mu-



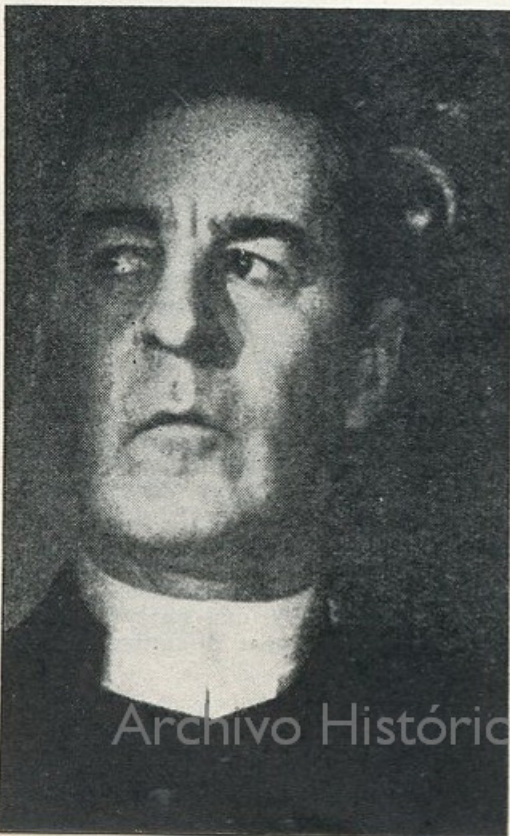
Ingrid Thulin y Gunnel Lindblom.

chas cosas. Pero salvo en una escena (en la que enjuga furtivamente un lágrima que nadie, sino el espectador, ve), el niño parece atravesar insensible la sordidez del mundo. Sin embargo, en la economía dramática y simbólica del film, Johan tiene un papel central.

Ante todo, porque se encuentra en el centro de los acontecimientos dramáticos. Cuando empieza el film, aparece sentado en el ferrocarril en medio de las dos mujeres. A lo largo de su desarrollo, va de una a otra. Tiene algún momento de inocente sensualidad junto a su madre en el baño y en la cama, a la hora de la siesta (inocencia en la que sin embargo Bergman desliza alguna sombra incestuosa); asiste interesado a las actividades de traductora de la tía y conversa con ella sobre algunos temas que la preocupan. La mayor parte de las veces, Johan aparece con una o con otra, y hay hasta una escena en que Bergman lo coloca justo en el medio de la puerta que separa el cuarto de la madre del de la tía.

Pero no sólo está situado Johan entre esos dos seres que se desgarran y están unidos por una perversa vinculación subterránea. El realizador sueco también lo

Gunnar Björnstrand en LUZ DE INVIERNO.



hace pasarse reiteradamente por el mundo desconocido y misterioso de ese hotel extranjero en que paran, de esa ciudad que el niño contempla desde la ventanilla del tren y desde las ventanillas de su habitación. Lo que allí ve el niño es también importante. Porque no sólo ve a la madre besándose con el amante ocasional (Birger Malmsten) sino que ve otras cosas tanto o más significativas para la explicación simbólica del film. Ve a la troupe de enanos españoles (Los Eduardini) con los que vive un momento de pura expansión grotesca mientras éstos hacen pruebas para él o lo visten, con ternura y respeto, de niña. Y también ve al viejo criado (Hakan Jahnber) cuando éste come solo en una pequeña habitación del hotel; se le acerca, y hasta se sienta en sus piernas y mira unas viejas fotografías que el criado le muestra: extrañas fotografías en que se ve a campesinos posando con sus ropas de domingo, o rodeando algún féretro abierto y florido, premoniciones de la muerte, de otro sentido de la vida.

Todo esto ve el niño. Como ve también desfilan una interminable hilera de tanques con sus cañones enhiestos por la ventanilla del ferrocarril (el país que atraviesan parece pobre y sórdido, está armado hasta los dientes); también ve evolucionar a un tanque bajo las ventanas del hotel. Dentro de los corredores de ese hotel que es como un infierno (más "Huis clos" que *Marienbad*) o desde sus ventanas, el niño contempla la agresividad del mundo, la miseria del mundo, los ritos (sexuales, sepulcrales) del mundo. Muchos de los símbolos que encuentra en su vagabundaje son claros. Esa troupe de enanos representa una deformación física que equivale exteriormente a la deformación moral de la madre y la tía. No es casual que Bergman contraste precisamente en la escena del teatro de variedades a los enanos en su grotesco número y la pareja en su abrazo orgásmico. O que vuelva a contrastar el abrazo, también frenético, de Gunnel Lindblom con su amante, y el desfile de los enanos por el corredor del hotel, grotescamente vestidos de nobles del siglo XVII, muchos de los hombres convertidos en damas de imposible refinamiento. La depravación del sexo encuentra en la figura de esos enanos un contrapunto que ya había descubierto Velázquez en otro contexto más sereno.

Los tanques con sus claros símbolos fálicos también están presentes en *El silencio* para exhibir a los ojos del niño ese poder que aún él no posee y que lo aterra al tiempo que lo fascina. Por eso, el niño anda por los corredores con una pistola en la mano, una pistola de juguete. El contraste está indicado explícitamente cuando el niño, después de haber acajado a su madre encerrándose con el amante en un cuarto del hotel, viene a ver a la tía y se asoma a la ventana para ver evolucionar el inmenso tanque que también parece amenazarlo. Entonces coloca Bergman esa escenita aparentemente absurda en que el niño, para divertir a la tía enferma, improvisa un paso de títeres: el hombre barbudo sacude su cachiporra contra la cabeza de la mujer, mientras el niño pronuncia gritos y frases incomprensibles. Esa pareja reproduce el encuentro erótico que el niño tal vez ha entrevisto. Cuando la tía le pregunta qué dice, el niño contesta que habla en un idioma extraño porque tiene miedo. Entonces enjuga una lágrima que la tía no ve. Es la experiencia del horror del mundo.

Ese niño que mira con los ojos abiertos y aparentemente impávido tiene miedo. Tiene tanto miedo que no se anima a

reconocerlo y sólo a través del artificio de los títeres y usando una lengua extraña, o por medio de algún dibujo terrible, se atreve a liberar parte de ese terror. Lo esconde en lo más hondo de sí mismo, lo hunde y lo entierra. Por eso, porque está poseído por el terror también se protege con una pistola, también se esconde detrás de unos lentes, también se queda con las fotografías involuntariamente macabras de viejo criado y las esconde cuidadosamente debajo del caminero del corredor. Simbólicamente, el niño barre la basura debajo de la alfombra al esconder las fotografías de la muerte, al convertir el horror al encuentro sexual de su madre en grotesco episodio de títeres de cachiporra, al proveerse (él también) de un arma.

DIMENSION RELIGIOSA

Toda esta interpretación no supera la línea psicológica que Bergman (como buen discípulo de los psicoanalistas) no puede dejar de atender. Sin embargo, su film se propone alcanzar una dimensión más trascendente y para ello, por los intersticios del drama pasional y de la simbología psicoanalítica, Bergman ha puesto un mensaje religioso. El niño se llama Johan, como el cuarto Evangelista; la primera palabra del mensaje en idioma extranjero que le deja la tía es "Espíritu". Aquí hay una clave porque el Cuarto Evangelio comienza precisamente con las palabras: *En el principio era el Verbo*. O como también traduce Fausto en el drama de Goethe: *En el principio era el Espíritu*. El realizador sueco es demasiado devoto del drama goetheano para no haber asociado a través de su película a San Juan Evangelista y a Goethe.

El niño se convierte así no sólo en testigo de este mundo infernal sino en su futuro traductor, su exégeta. Así como el Evangelista traduce la doctrina de Jesús y la vincula con el pensamiento filosófico griego de su tiempo, así el niño en la película de Bergman deberá recoger a lo largo de su peripécia las claves del mundo que le permitirán luego reinterpretarlo. Por eso el film se cierra muy deliberadamente sobre un primer plano de su rostro que deletrea con atención el mensaje que le ha dejado escrito la tía, esas palabras en un idioma extraño. Lo que el film ha mostrado insistentemente (la superficie agónica, violenta, nauseosa) deberá ser traducido luego de un idioma extraño a un idioma conocido, del lenguaje de Dios al lenguaje de los hombres. Sólo entonces se podrá entender su verdadero significado. Ese significado no es negativo como parece sugerir su vinculación temática con "Huis clos" de Sartre o la cantidad de escenas desagradables que ha insertado Bergman, sino que por el contrario es pasible de ser entrevisto positivamente. El horror del mundo es como un texto escrito en idioma extranjero: hay que traducirlo y la primera palabra del diccionario simbólico es *Espíritu*. Más claro resulta aún el mensaje de este film violento si se tiene en cuenta que cierra una trilogía cuya primera parte se apoya precisamente y desde el título en un texto luminoso de San Pablo. Aunque la versión castellana contiene un error de traducción (dice *Detrás de un vidrio oscuro*, cuando debió decir *A través de un espejo, oscuramente*), lo que el texto de San Pablo indica es que en este mundo vemos y entendemos las cosas como en un espejo, oscuramente y también invertidas. En el otro mundo, entenderemos su recto y claro sentido. Aplicando esta frase de la primera película a la tercera y centrando el punto de mira en Johan (símbolo del traductor y

evangelista) es posible comprender que Bergman ha querido concluir su terrible trilogía poniendo el acento en el espíritu. Por otra parte, en la segunda película de la trilogía, hay también otra clave para comprender mejor el título de la tercera. La agonía del pastor de *Luz de invierno* es la agonía de quien ha perdido la fe y ya no escucha dentro de sí la palabra de Dios; así está dramatizado el silencio de Dios. En *El silencio* la incomunicación ocurre entre los seres humanos pero en ese silencio también resuena el de Dios. Al estar amurallado cada uno en su neurosis resulta imposible la comunicación con los demás y por lo tanto tampoco con Dios. Sólo a través de sus creaturas es Dios visible y audible.

De modo que las tres partes de la trilogía vienen a decir lo mismo y a contar la misma historia, aunque en la superficie sean tres películas tan distintas y hasta aparentemente contradictorias. Pero hay algo que las une subterráneamente. Las tres han sido creadas desde el centro mismo de la pasión y la angustia de uno de los grandes dramaturgos contemporáneos. En las tres se entrecruzan los temas de la incomunicación y el infierno de la convivencia, la tentación y hasta la práctica del incesto, la humillación impuesta a los seres que están más cerca y son más queridos, la violación reiterada de la inocencia. En las tres hay en el centro una pareja infernal: padre e hija en *Detrás de un vidrio oscuro*; pastor y amante en *Luz de invierno*; las dos hermanas en *El silencio*. La intimidad y el parentesco no hacen sino más desgarradora la humillación y el tormento.

Desde la perspectiva de las otras dos películas sería fácil mostrar cómo *El silencio* recoge y elabora temas anteriores. Para citar uno solo, podría mostrarse cómo el tema de la paternidad que está tratado directamente en *Detrás de un vidrio oscuro* (en su doble aspecto humano y divino); que aparece presentado simbólicamente en *Luz de invierno* (Dios es padre de Cristo y del protagonista), aparece examinado en *El silencio* por implicación y en forma oblicua. Aparentemente no hay ningún padre y sin embargo, ese viejo criado del hotel, que cuida cariñosamente a la tía enferma y que juega con el niño, es una imagen paterna. Delante de él, y aunque no pueda entender su idioma, la tía recuerda en voz alta las últimas horas de su padre, un hombre grandote y gordo que entró en la muerte diciendo: *Esto es la eternidad, Ester*. El padre como clave del conflicto familiar y el padre como símbolo religioso atraviesan de punta a punta la obra entera de Bergman. No es extraño. Las fantasías y sueños que hace tantos años está filmando el realizador sueco han nacido de lo que vio y guardó debajo de la alfombra de sus recuerdos el hijo del pastor luterano. "El niño es padre del hombre", dijo Wordsworth en uno de sus más célebres poemas. El niño que fue Bergman es padre de este artista de hoy, obsesionado por una rígida paternidad, por el horror sexual del mundo, por la ausencia o silencio de Dios. Es también, ahora, ese niño que deletrea cuidadosamente en el ferrocarril que lo lleva a su patria (donde está precisamente su verdadero padre) algunas palabras en un idioma desconocido. La clave de *El silencio* es también la clave de toda la obra del gran realizador y dramaturgo sueco.

EL ARTISTA COMO TESTIGO

Además de mostrar la agonía de dos seres encerrados en un vínculo infernal, *El silencio* contiene como otras películas de

Bergman una clave puramente estética que permite comprender toda su obra desde un ángulo distinto. Ese niño Johan que aparece situado entre las dos hermanas, que pasea por los corredores del hotel o se asoma a sus ventanas, no sólo simboliza la inocencia de la infancia que lo registra todo para descifrarlo luego en su vida de hombre, no sólo es vehículo de una interpretación metafísica sino que también representa al artista que está obligado a transcribir simbólicamente el horror y el significado del mundo.

En un pasaje del film, el niño contempla en una de las salas del hotel una inmensa tela de Rubens que representa a una ninfa generosamente desnuda y un sátiro que la solicita con esperanzas. El significado sexual del cuadro es tan claro, aunque menos violento, como el de las más célebres escenas del film. Pero la tela es algo más que la réplica barroca de un encuentro que tendrá lugar más tarde entre la madre del niño y un hombre. La enorme tela es, sobre todo, una poetización de la realidad. Es decir: arte.

También es arte (aunque ya en una forma menos obvia) la actuación de la troupe de los enanos Eduardini en el escenario del teatro de variedades, como es también arte (o su envés irónico) el encuentro del niño con los enanos, el disfrazarse y jugar con ellos. Es cierto que en el plazo de la simbología sexual los enanos cumplen otra función. Pero en el estético, los enanos funcionan como símbolo grotesco de la necesidad muy humana de poetizar la realidad.

El niño mismo aparece dedicado a la práctica de actividades más o menos vinculadas con el arte. Se le ve leer en la cama un relato ilustrado del cuentista ruso Lermontov; promete dibujar a su tía una figura hermosa que Bergman (con la misma ironía con que presenta a los enanos) le hace trazar como una suerte de monstruo de colmillos salidos. En el momento culminante de su peripecia, después que ha visto el abrazo de su madre con el hombre, el niño entrará al cuarto de la tía enferma y representará para ella el pequeño paso de los títeres de cachiporra. Aquí el niño deja de ser ese testigo o contemplador de la obra de arte que era al mirar a los enanos o al examinar el cuadro de Rubens; él mismo se transforma en artista al dibujar (hay otro dibujo suyo, igualmente deforme y angustiado) o al utilizar los títeres como expresión de su propia angustia interior. En esa infancia acosada de Johan, el realizador sueco ha mostrado donde crece la semilla del arte.

Por eso parece lícito concluir que el mensaje que descifra penosamente el niño en la carta de su tía (esa palabra *Espíritu*) puede ser entendido no sólo en sentido metafísico sino también en sentido estético.

No hay que olvidar que si el niño se llama Johan como el Evangelista, también se llama Johan como Juan Sebastián Bach. Esa vinculación aparece subrayada por la película a través de un diálogo fracturado entre la tía y el criado del hotel, al escuchar la transmisión de un concierto con música de Bach en la pequeña radio a transistores. Mientras la tía trata de entenderse con el criado, el niño está al fondo del cuadro mirando y escuchando. De esa manera, es como si Bergman apuntara dos caminos para la salvación de este horror del mundo concreto que *El silencio* describe hasta la náusea: la dimensión metafísica de la religión; el camino testimonial del arte. La interpretación se enriquece, por otra parte, si se piensa que en las anteriores películas de Bergman también se había

introducido el tema del arte como motivo o pretexto lateral, o como desarrollo central. Así en *Prisión* (Fangelse) un estudio de cine motiva inicialmente la propuesta de filmación de un argumento que en definitiva será rechazado y que contiene sin embargo en clave dramática la peripecia del film; en *El fracasado*, el protagonista es músico de una orquesta clásica (el título original, *Hacia la alegría*, es el de la oda de Schiller que sirve de culminación a la Novena Sinfonía de Beethoven); en *Juventud, divino tesoro* la protagonista es bailarina y hay una vinculación simbólica entre la trama del film y "El lago de los cisnes" en que ella es solista (no falta siquiera el Mago); uno de los episodios de *Mujeres que esperan* se centra en un pintor que vive una aventura erótica con una de las protagonistas en el París bohemio; en *Noche de circo* no sólo la vida del payaso ofrece en un *racconto* una de las claves estéticas del film sino que todo gira en torno de la vida circense y de la vida teatral que aparece como otro mundo de fábula dentro del film; *Sonrisas de una noche de verano* tiene como protagonista a una actriz que hace teatro dentro y fuera del escenario; en *El séptimo sello* no sólo hay un pintor que crea un mural con el tema de la peste y la condenación eterna sino que aparece también un grupo de juglares que ofrecen una representación y son los únicos que se salvarán al cabo; todo *El mago* se centra en el tema de la ilusión estética; en *El ojo del diablo*, el infierno es un teatro en que Don Juan repite cíclicamente una escena de seducción frustrada. Hasta en las películas en que el tema del arte parece ausente, se introduce bajo la forma de ritual (el padre purificándose elaboradamente antes de castigar a los violadores en *La fuente de la doncella*), bajo la forma de una ceremonia laica (el doctorado que recibe el protagonista de *Cuando huye el día*) o bajo la forma de representación sacra (las dos misas que ofrece el sacerdote en *Luz de invierno*).

Pero donde resulta más importante la presentación de una clave estética dentro de la película misma (la obra de arte dentro de la obra de arte como en "Hamlet", acto tercero, o en el segundo "Quijote") es en la primera y última parte de la trilogía. En *Detrás de un vidrio oscuro* está la secuencia iluminadora de la representación teatral, jugada como una broma por los dos hijos, interpretada como una censura por el padre que los contempla, e interpretable, más allá, como una alegoría de otros sentidos: el artista que se niega a vivir la vida y se conforma con contemplarla, o aun Dios que está en la puerta y se niega a presentarse ante los seres humanos que lo reclaman. En *El silencio*, más sutilmente, varios datos del relato naturalista pueden ser interpretados como una representación.

Igual que los creadores de la Edad Media, que exaltaban a Dios y a sus santos, contaban los milagros, describían los horrores del mundo y a veces encontraban sitio en un costado del cuadro o del bajorrelieve para introducir su propia imagen de artesanos, el homenaje del arte a sí mismo, Ingmar Bergman gusta introducir en sus películas la actividad artística. Al fin y al cabo, ésta sirve para dar testimonio del mundo y de Dios. A través de los símbolos del arte, el artista también resulta el traductor del mundo y de la palabra divina, un traductor que por cierto formula objeciones e introduce la expresión de sus dudas.

(*) N. de la R.: La misma escena y la de la masturbación han sido podadas en Buenos Aires.

EL SILENCIO

DIALOGOS COMPLETOS

ROLLO 1

En el tren

1. JOHAN: ¿Qué quiere decir eso?
2. ESTER: No sé.
3. JOHAN (leyendo un letrero en la ventana): "Nitsel stantnjon palik".
(El guarda camina por el tren gritando algo en una lengua extranjera. Suena algo así como "Tiimoka retje tran sis, Tiimoka retje tran sis")



(Sonidos de una ciudad extraña, bocinas de autos, trozos de conversaciones, etc.)

En el hotel. Anna y Ester tienen dos habitaciones contiguas.

4. ANNA: ¿Qué estás mirando?
5. JOHAN: Estoy mirando tus pies.
6. ANNA: ¿Por qué?
7. JOHAN: Andan contigo todo el tiempo. Por sus propios medios.
8. ANNA: ¿No sería mejor, después de todo, que tratáramos de conseguir un médico?
(Ester sacude la cabeza)
9. ANNA: ¿Tienes frío?
10. ESTER: Un poco.
11. ANNA: El calor es espantoso.
12. ESTER: Si descanso un poco podremos partir mañana y el lunes estaremos en casa.
13. ANNA: Gracias a Dios.
14. ESTER: Oh, sé que no lo lamentas.
15. ESTER: ¿Está sofocante ahí dentro?
16. ANNA: Bueno...
17. ESTER: Abre la ventana, entonces.
18. ANNA: ¿Puedo cerrar la puerta?
19. ESTER: Por supuesto.
20. ANNA: ¡Johan! Ven a frotarme la espalda.
21. JOHAN: Ya voy.



ROLLO 2

22. ANNA: Está bien así. Puedes esperar en el dormitorio. Vamos a dormir una siesta.
23. ANNA: Sácate la camisa y los pantalones.
24. ANNA: Ven aquí un momento.
(Un golpe en la puerta de la habitación de Ester)

25. ESTER: Entre.
26. ESTER: ¿Parlez-vous français?
¿Do you speak English?
(El mozo dice algo en un idioma extranjero)
27. ESTER: ¿Sprechen Sie Deutsch?
(Un golpe)
28. ESTER: Entre.
(El chillido de una sirena de alarma)
(El mozo dice algo en el idioma extranjero)
29. MOZO: Kasi, kasi.
30. ESTER: Kasi, kasi - mano.
31. MOZO: Kasi.
32. ESTER: Kasi.

33. JOHAN: Mami... Mami...
34. ANNA: Oh, Johan, quédate quieto. Te dije que quiero dormir.
35. JOHAN: Muy bien.

ROLLO 3

En el pequeño armario del mozo y en el corredor del hotel.



- En la habitación de los enanos.
(El mozo habla a Johan en el idioma extranjero)
(Johan hace fuego con la pistola de juguete)
(Se superponen las palabras de los enanos)

En las habitaciones de Ester y de Anna.

36. ESTER: Estás bastante quemada.
37. ANNA: Salgo por un momento.
38. ESTER: Espera.
39. ANNA: ¿Qué pasa?
40. ESTER: Nada.
41. ANNA: No.
(Ester gime y maldice alternativamente)
42. ESTER: Esto es terriblemente humillante. No lo aguanto... humillante.
43. ESTER: No tengo que perder la cabeza.
44. ESTER: Soy conocida por mi lógica clara.



45. ESTER: Dios mío, déjame morir en casa!
46. ESTER: Esto es mejor. Tengo que tratar de comer algo. Me siento bastante vacía. Es tan estúpido beber con el estómago vacío.

ROLLO 4

(El mozo ha venido y ayuda a enderezarse a Ester, dice una o dos palabras en el idioma extranjero)

47. ESTER: Gracias.
48. ESTER: ¿Tienes hambre?
(Johan asiente)
49. ESTER: Ven aquí, puedes servirte algo.
50. ESTER: ¿Extrañas tu casa?
(Johan asiente gravemente)
51. ESTER: El lunes estaremos en casa.
52. JOHAN: ¿Entonces iremos a casa de abuelita?
53. ESTER: Directamente.

54. JOHAN: ¿Cuánto tiempo nos quedaremos allí?
 55. ESTER: Primero todo el verano y después el invierno siguiente. Irás a la escuela allí.
 56. JOHAN: ¿Mami vendrá a verme?
 57. ESTER: Seguramente.
 58. JOHAN: ¿Y papi vendrá?
 59. ESTER: Espero que sí, si tiene tiempo. Pero tiene tanto que hacer.
 60. JOHAN: Sí, tiene mucho que hacer.
 61. ESTER: Pero hay otras cosas lindas. Montones de caballos...
 62. JOHAN: Pero... los caballos me asustan un poco.
 63. ESTER: ¡Oh, te asustan! Bueno, hay conejos. Y puedes salir a navegar con el tío Persson. El agua es preciosa, verde y tan clara que puedes ver el fondo. Alégrate, ahora.
 64. JOHAN: ¿Tú estarás allí?
 65. ESTER: Puedes sentarte en el viejo muelle con una caña de pescar y una línea. ¿Qué es lo que pescas generalmente?
 66. JOHAN: Percas, pero también pesco truchas.
 67. JOHAN: No puedo comer nada más.
 68. ESTER: Deja la puerta abierta, por favor.
 69. JOHAN: Si quieres, te dibujaré algo lindo.
 70. JOHAN: No te preocupes. Mami volverá pronto. Y yo estoy aquí.

ROLLO 5

(El mozo ríe en su armario, come y dice a Johan algunas palabras en el idioma extranjero)

En las habitaciones de Anna y de Ester.

71. ANNA: ¡Oh, estás mejor! Muy bien.
 72. ANNA: ¿Qué estás haciendo?
 73. ESTER: Trabajando, como ves.
 74. ANNA: Entonces, ¿por qué no te ocupas de tus propios asuntos, en lugar de espiarme?
 75. ANNA: Pensar que te tuve miedo.
 (Tecleo de la máquina de escribir de Ester)

ROLLO 6

76. JOHAN: ¿Cuándo vamos a casa?
 77. ANNA: Esta noche, quizás.
 78. JOHAN: ¿Ester viene?
 79. ANNA: No sé.
 80. JOHAN: ¿Cómo se llama esta ciudad, Mami?
 81. ANNA: Tiimoka, creo.
 (Golpe en la puerta de Ester)
 82. ESTER: Entre.
 83. ESTER: ¿Qué es eso? ¿MUSICA?
 84. MOZO: ¡Musike! ¡Musike!
 85. ESTER: ¿Sebastián Bach?
 86. MOZO: Sebastián Bach. Johann Sebastián Bach.



87. ANNA: ¿Puedes darle a Johan algunos cigarrillos? No me quedó ninguno.
 88. ESTER: Están sobre la mesa.
 89. ANNA: ¿Puedo llevarme dos o tres?
 90. ESTER: Por supuesto.
 91. ANNA: Gracias. Muy amable.
 92. ESTER: Creo que tendrían que tomar el tren nocturno.
 93. ANNA: Pero no podemos dejarte así.
 94. ESTER: De todos modos no pienso viajar ahora. Tal vez dentro de unos días.
 95. ANNA: ¿Qué música es ésa?
 96. ESTER: Bach. Sebastián Bach.
 97. ANNA: Es agradable.
 98. ANNA: Voy a salir por un rato.
 99. ANNA: Hace tanto calor aquí adentro. Sabes que no puedo aguantar...
 100. ANNA: Regresaré pronto.
 101. ANNA: Mientras estoy afuera, puedes leerle a Ester en voz alta.
 102. ESTER: Vete, mientras tu conciencia te lo permita

103. ESTER: Johan, vete, sé bueno. Quiero hablar con Anna.
 104. JOHAN: ¿Quieres que te lea algo?
 105. ESTER: Dentro de un momentito.
 106. JOHAN: Mami, voy a salir al corredor.
 107. ANNA: Muy bien, pero no te vayas demasiado lejos
 108. JOHAN: No.
 109. ESTER: ¿Dónde estuviste toda la tarde?
 110. ANNA: Salí a caminar.
 111. ESTER: ¿Dónde fuiste?
 112. ANNA: Oh, no muy lejos.
 113. ESTER: ¡Qué paseo largo!
 114. ANNA: No quería volver aquí.
 115. ESTER: ¿Por qué no?
 116. ANNA: No quería, simplemente.
 117. ESTER: Estás mintiendo.
 118. ANNA: ¿Quieres que te cuente en detalle?
 119. ESTER: Puedes contestar a mis preguntas.
 120. ANNA: ¿Recuerdas aquel invierno, hace diez años, cuando estuvimos con papá en Lyon? Yo había estado con Claude. Entonces me catequizaste en la misma forma ¿recuerdas? Me arañaste el brazo y me amenazaste con contarle a papá, a menos que te diera todos los detalles.
 121. ANNA: Fui a un cine y me senté en uno de los palcos del fondo. Un hombre y una mujer que estaban sentados allí comenzaron a hacerse el amor. Justo delante de mis narices.
 122. ANNA: Cuando terminaron, se fueron. Entonces entró un hombre... lo había encontrado en el bar. Se sentó a mi lado y empezó a acariciarme las piernas. Después nos acostamos los dos en el suelo. Por eso se ensució mi vestido.
 123. ESTER: ¿Todo eso es verdad?
 124. ANNA: ¿Por qué iba a mentirte?
 125. ESTER: Sí, ¿por qué?
 126. ANNA: Eso es lo que ocurrió. Claro que me acosté.
 127. ESTER: No importa.
 128. ANNA: Estaba sentada observando como aquella pareja se hacía el amor. Después entré en el bar. El hombre vino conmigo, pero no sabíamos dónde podíamos ir, de modo que entramos en la iglesia. Nos acostamos en un rincón oscuro, detrás de unos gruesos pilares. De todos modos, allí no estaba tan caluroso
 129. ESTER: Comprendo.
 130. ANNA: Otra vez tendré cuidado de sacarme primero la ropa.
 131. ANNA: ¿No sería mejor que te fueras a la cama?
 132. ESTER: Sí.
 133. ESTER: Siéntate conmigo. Aquí, en el borde de la cama.
 (Anna sacude la cabeza)
 134. ESTER: Sólo por un momento.
 135. ESTER: ¿Vas a encontrarte con él?
 (Anna asiente)
 136. ESTER: No, por favor. Esta noche no.
 137. ESTER: Es un tormento tan grande.
 138. ANNA: ¿Por qué?
 139. ESTER: Porque... porque me siento humillada. No debes pensar que estoy celosa.
 140. ANNA: Ahora tengo que irme.



141. ANNA: (en otra habitación del hotel, al hombre, cuando éste enciende la luz) ¡No!

ROLLO 7

En la habitación de Ester.
 (Señales de alarma)

142. ESTER: Ibas a leerme algo.
 143. JOHAN: Que aspecto extraño tienes.
 144. ESTER: ¿Vas a leerme ahora?
 145. JOHAN: En lugar de eso te mostraré mi Punch y mi Judy.

146. PUNCH (con furia): Urrr urrr brrr kollepastimos.
 147. JUDY (asustada): ¡Dios mío, oh! ¡Oh, Dios mío! ¡Oh Dios mío!
 148. PUNCH (golpeándola sin compasión): Urrr brrr bom bom bom.
 149. JUDY: ¡Socorro! Me muero.
 150. ESTER: ¿Qué es lo que dice él?
 151. JOHAN: No sé. Habla un idioma extraño porque está asustado.
 152. ESTER: ¿Punch puede cantar algo hoy?
 153. JOHAN: Sí, pero sólo cuando no esté tan enojado.

En la habitación del hotel donde están Anna y el hombre.

154. ANNA: ¡Oh, cómo me gusta estar contigo! ¡Qué maravilloso que no nos entendamos!
 155. ANNA: Quisiera que Ester estuviera muerta.

En la habitación de Ester.

156. JOHAN: Ester, ¿por qué eres traductora?
 157. ESTER: Si un libro está escrito en un idioma extranjero, yo lo traduzco para que tú puedas leerlo.
 158. JOHAN: ¿Conoces el idioma de este país?
 159. ESTER: No. Pero aprendí algunas palabras.
 160. JOHAN: No te olvides de escribirme esas palabras.
 161. ESTER: No, no me olvidaré.
 162. JOHAN: Yo digo.
 163. ESTER: Mmm.
 164. ¿Por qué Mami no quiere estar con nosotros?
 165. ESTER: Oh, pero claro que quiere.
 166. JOHAN: No, desaparece en cuanto puede.
 167. ESTER: Sólo salió a dar un paseo.
 168. JOHAN: Nada de eso.
 169. ESTER: ¿Oh?
 170. JOHAN: Está con alguien en una pieza. Se besaban y besaban y después entraron de pronto en una de las piezas del corredor. Yo mismo los vi.
 171. ESTER: ¿Estás seguro?
 172. JOHAN: Los vi.

173. ESTER: ¿Te lavaste como se debe?
 174. JOHAN: No. ¿Tengo que hacerlo?
 175. ESTER: Ibamos a gozar tanto de este viaje. Y en cambio...
 176. JOHAN: Yo me divertí en grande.
 177. ESTER: Mami es la única que puede influenciarte realmente, ¿no es así?
 178. ESTER: Tú y yo queremos a Mami.
 179. ESTER: ¿Sabes cómo se dice cara en el idioma de este país?
 180. JOHAN: No.
 181. ESTER: Naige y mano se dice kasi.

ROLLO 8

En la habitación donde están Anna y el hombre

182. ANNA: Cuando ella está enferma siempre quiere salirse con la suya. Entonces yo soy una idiota, por supuesto.
 183. ANNA: "Eres una glotona", me dice.
 184. ANNA: "Qué gorda te has puesto estos últimos meses". "Tienes que hacer régimen". Me gusta la comida. A ella también le gustaría, si no se emborrachara tanto. De todos modos, el auto lo manejo bien. Hasta Ester opina lo mismo.
 185. ESTER: ¿Estás ahí?
 186. ANNA: ¿Qué quieres?
 187. ESTER: Tengo que hablarte.



(Ester está llorando)

188. ANNA: Está ahí todavía. Está llorando.
 189. ESTER: ¡Anna! ¿Dónde estás?
 190. ESTER: ¿Qué te he hecho?
 191. ANNA: Nada en particular.

192. ANNA: Sólo que siempre estás con la misma cantinela, machacando con tus principios y cuán importante es todo. Pero todo eso no es más que acaloramiento. ¿Sabes por qué? Te lo diré. Todo se centra en torno a tu superioridad. Esa es toda la verdad. No puedes soportarlo, a menos de que todo sea desesperadamente importante y vital y Dios sabe qué más.
 193. ESTER: Entonces, ¿cómo quieres que vivamos?
 194. ANNA: Siempre pensé que tenías razón. Traté de ser como tú. Y te admiraba. No comprendí que me tenías aversión.
 195. ESTER: ¡Pero no!
 196. ANNA: Oh, sí. Siempre me tuviste aversión, confíalo. Sólo ahora lo comprendo.
 197. ESTER: No.
 198. ANNA: ¡Sí! Hay algo que no comprendo, tú me tienes miedo.
 199. ESTER: No te tengo miedo, Anna. Te amo.
 200. ANNA: Siempre hablas mucho de amor..
 201. ESTER: No vas a decir...
 202. ANNA: ¿Qué? ¿Qué es lo que no debo decir? Que Ester odia. Eso no es más que una idea tonta de la tonta de Anna. Me odias en la misma forma en que te odias a ti misma, y a mí. Y a todo lo que es mío. Rebasas odio.
 203. ESTER: No es así.
 204. ANNA: Tú que eres tan inteligente y has dado tantos exámenes y traducido tantos libros buenos ¿puedes contestarme una cosa? Cuando papá murió dijiste: "No quiero seguir viviendo". Entonces ¿por qué estás viviendo?
 205. ANNA: ¿Por mi bien? ¿Por el de Johan? ¿O quizás por tu trabajo? ¿O por nada en particular?
 206. ESTER: No es como tú dices. Estoy segura que estás equivocada.
 207. ANNA: ¡No! ¡No uses ese tono!
 208. ANNA: ¡Vete! ¡Déjame sola!
 209. ESTER: Pobre Anna.
 210. ANNA: ¡No puedes callarte!
 211. ESTER: Pobre Anna.
 (Anna lanza una risa de enojo y desesperación, llora)



(En el corredor del hotel aparece un tropel de enanos, trozos de conversaciones.)

ROLLO 9

En las habitaciones de Ester y Anna.

212. ANNA: ¡Ester!... ¡Ester!
 (Al día siguiente)
 213. ANNA: Johan y yo iremos enfrente a comer algo.
 214. ANNA: Nos vamos en el tren de las 2.
 215. ANNA: ¡Este calor es espantoso!
 216. ANNA: Vamos, Johan.
 217. JOHAN: Adiós. Volveré pronto.
 218. ESTER: Adiós.

219. ESTER (al mozo): Alcánceme las cosas para escribir...
 (Ester comienza a escribir de inmediato: "PARA JOHAN - PALABRAS EN EL IDIOMA EXTRANJERO").

220. ESTER: Hace una hora que se fue. Y se llevó al chico con ella.
 221. ESTER: Tejido eréctil. Todo es cuestión de tejido

eréctil y de secreciones. Una confesión antes de la extremaunción: pienso que el semen huele mal. Tengo un olfato muy agudo, saben, y me doy cuenta que cuando soy fecundada apesto como un pescado podrido. Es opcional.

222. ESTER: No quería aceptar mi desgraciado papel. Pero ahora estoy demasiado sola.
223. ESTER: Adoptamos posturas. Y nos damos cuenta que son inservibles. Las fuerzas son demasiado poderosas. Me refiero a las fuerzas, las fuerzas horribles... Uno debe cuidar su paso, entre fantasmas y recuerdos.
224. ESTER: Toda esta conversación.
225. ESTER: No hay necesidad de discutir la soledad. Es una pérdida de tiempo. Déme mis cosas para escribir.
226. ESTER: Permítame que le diga que ahora me siento mucho mejor.
227. ESTER: ¿Sabe cómo se llama mi estado? Euforia. Fue lo mismo con papá. Reía y hacía bromas. Respués me miró. "Ahora es la eternidad, Ester", dijo. Era tan bueno, aunque era enormemente alto y pesado. Pesaba casi ciento ochenta kilos. Me habría gustado ver las caras de los hombres cuando levantaron el ataúd. Estoy tan cansada.



228. ESTER: ¡No! ¡No! ¡No! ¡No quiero morir así! ¡No quiero asfixiarme! Oh, eso fue horrible. Ahora estoy asustada. Eso me atemorizó. ¡No! ¡No! ¡No quiero que venga otra vez! ¡No! ¡No! ¡No puedo... ah... oh...!
229. ESTER: ¿Por qué no viene el médico? ¿Debo estar acostada aquí y morir sola? Doctor... doctor...
(Chillido de las sirenas de alarma)
230. ESTER: ¡Madre! Estoy enferma. ¡Madre, ven y ayúdame! Tengo tanto miedo. Tengo tanto miedo. Tengo tanto miedo. No quiero morir.

ROLLO 10

231. ESTER: No te asustes. No estoy muerta.
(Johan asiente)
232. ESTER: En seguida estaré bien.
233. JOHAN: Ya veo.
234. ESTER: Te escribí una carta, como te lo prometí. Está en el suelo; tienes que encontrarla. Es importante. Tú comprenderás.



235. ANNA: Tenemos que apurarnos. El tren parte dentro de una hora.
236. ESTER: No temas. No temas.
237. ANNA: Apúrate, Johan. Ya oíste lo que dije.
(El mozo dice algo en su idioma)
238. ESTER: Sería mejor que se fueran ya.
239. ANNA: No te pedí consejo.

Anna y Johan en el tren.

240. ANNA: ¿Qué tienes ahí?
241. JOHAN: Ester me escribió una carta.
242. ANNA: Una carta. A ver.
243. ANNA: "PARA JOHAN - PALABRAS EN EL IDIOMA EXTRANJERO". Es amable de su parte.
244. JOHAN: *Hadjek*
(*Hadjek: espíritu*)

FIN

PRONTO APARECE

Cinema nuovo

Selecciones en castellano

dirigida por
Guido Aristarco



**LIBRERIA EDITORIAL
JORGE ALVAREZ**

TALCAHUANO 485 tel. 35-6875 Bs. AIRES

L'Avant-Scène

dos revistas

TEATRO: 23 números por año: 50 f.

CINE: 11 números por año: 26 f.

La única revista que publica textos
integrales y fotos de obras y films
de actualidad

Para los lectores de TIEMPO DE CINE un
ejemplar gratis (a elección) escribiendo a
L'AVANT SCENE, 27, rue Saint André des Arts,
PARIS, 6º, FRANCIA



“No me preocupa mayormente la búsqueda de un estilo. Creo que el estilo aparece solo, sin que lo busquemos. Lo podemos condicionar, hasta involuntariamente, al responder a nuestras tendencias. Un estilo depende de una formación cultural, de una posición en la vida y en el trabajo en que se está, de una serie de elementos, inclusive, de estados íntimos transitorios...”

...Creo que en la vida de un artista no puede haber una norma rígida, ni etapas prefijadas, estáticas, detenidas. Puede ser peligrosísimo. Hablo de un artista que quiere estar atento a lo que su tiempo le va brindando, a lo que la vida de sus contemporáneos le va proponiendo. Y que no pretende ser un genio, ni un renovador, ni un revolucionario. Como yo.”

Fernando Ayala.

CONVERSACION CON FERNANDO AYALA

por

ENRIQUE RAAB y

SALVADOR SAMMARITANO

—Nací el 2 de julio de 1920, a las 11 de la mañana, en Gualeguay, una ciudad de provincia donde pasé mi niñez, con el intervalo de un viaje europeo a que me llevaron mis padres. Después, viví en Buenos Aires, sin cortar del todo mis vínculos con mi Entre Ríos natal. Creo que esa mezcla de provinciano y porteño es conveniente para tratar de entender más a mi país, como quiero hacerlo. Un miembro de la clase media argentina, sin problemas económicos, tiene que ser abogado, o ingeniero o médico. Siempre que no se desmaye al ver sangre... como yo. O que le gusten las matemáticas, caso que no era el mío. Iba, pues a ser abogado. Y empecé con entusiasmo y varios sobresalientes mi carrera. Pero pensando en los expedientes y papeleos que me esperaban al recibirme, se fue perdiendo mi entusiasmo. Y mi afición al cine —siempre latente en mí— comenzó a acuciarme. Me refugié un poco en la idea de especializarme en el derecho público, en algunas cátedras. Llegó a interesarme la posibilidad de dedicarme a la diplomacia. Pensé en satisfacer mi inclinación hacia disciplinas artísticas ingresando en arquitectura. Pero, un día cualquiera, por intermedio de Francisco Mugica, a quien sin conocer personalmente me unían amigos comunes y una relación familiar lejana, ingresé al ambiente cinematográfico. Y abandoné lo que era ya la mentira de mi carrera. Escándalo familiar, madre más comprensiva que el padre, la mensualidad que se suspende... Ese año Mugica se hallaba filmando *El viaje*...

—¿En *El viaje* comenzó su carrera?

—No. Era solamente un oyente. Durante la filmación de *El espejo* el asistente (Mario Lugones) se enfermó y yo tuve que reemplazarlo unos días. Pero mi carrera de asistente se inició con *La guerra la gana yo*.

—¿Cómo llegó la oportunidad de hacer su primer película?

—Yo había ido a Cuba a trabajar como asistente de dos películas de Tulio Demicheli. Eran producciones mexicanas que Gregorio Wallerstein filmaba en Cuba para escapar del rigor de los sindicatos mexicanos. Había un amplio plan de trabajo y yo iba a debutar como director allí. Pero la idea de Wallerstein no dio resultado y de allí, sin trabajo, me fui a pasear a Estados Unidos y luego a México. Luego decidí volver. Y volví con suerte, pues Alberto De Maio pensó en mí para dirigir *Ayer fue primavera*. Pocos meses después estaba filmando.

—En el año cuarenta Ud. tenía más o menos veinte años. ¿El hecho de que Ud. se dedique al cine se debió a las circunstancias ambientales argentinas de aquel momento o a que Ud. como espectador de buen cine extranjero creyó poder realizar en la Argentina algo como lo que venía de afuera y que era superior a lo que se hacía aquí...?

—Ya hablé de mi deseo de escapar de una vida burguesa “normal” como una de las causas de mi ingreso al cine. En cuanto a su pregunta, hay algo de eso. Yo era asiduo espectador de nuestro cine y del extranjero. Y creí que no había ningún impedimento para que pudiésemos lograr un nivel parecido al del buen cine que nos llegaba de afuera...

—¿Cree que ha cambiado el ambiente de nuestro cine, de nuestros sets donde en aquella época había un gran recelo hacia todo lo “intelectual”?

—El ambiente era diferente al actual. Evidentemente el déficit cultural de mucha gente que trabajaba en cine era mucho más serio de lo que puede ser ahora. Las cosas han cambiado mucho. La gente que

venía de un ambiente donde por cuestiones de formación educacional, familiar o social podía aportar algo de inquietud o simplemente de buen gusto, era poca. Salvo excepciones, los elementos de la parte artística venían de un teatro a veces subalterno y los técnicos y obreros se habían formado un poco en la aventura de la cosa. Los asistentes eran la mayor parte, muchachos que habían pasado por pequeños puestos (electricistas, utileros) y habían adquirido práctica. Pero les faltaban muchas otras cosas. El problema fue para la gente que entrábamos de otra manera. Había que andar con mucho cuidado, para no herirlos. Quiero que me entiendan bien: no estoy haciendo acá una diferenciación "social" ridícula. Estoy tratando de explicar un hecho concreto. Esta gente tenía un gran recelo por todo lo de "afuera" y mucho más por todo lo que sonaba a intelectual o teórico. La situación ha cambiado mucho. Aunque todavía oímos decir a muchos veteranos cuando algún muchacho nuevo fracasa con su film: "¡Ah, estos intelectuales, estos teóricos!...", es cierto también que cuando se ve en ellos talento y honestidad se los ayuda y se los respeta. Torre Nilsson y yo veníamos en cierto modo del cineclub. Pero también habíamos hecho nuestra etapa de set. Y fuimos aceptados con buena voluntad. Por otra parte, creo que siempre es necesaria esa etapa de aprendizaje en la práctica del set, aprendiendo a superar los inconvenientes que la pobreza de nuestros elementos mecánicos nos provocan a nosotros y a nuestros técnicos. Por eso he abierto siempre mis filmaciones a los que se interesan en hacer ese aprendizaje. Claro que si realmente les interesa hacerlo con seriedad. Torre Nilsson hace lo mismo.

—Cuando Ud. se encontró frente a la posibilidad de hacer *Ayer* fue primavera, ¿tenía Ud. propósitos estéticos definidos sobre lo que quería hacer y en qué medida se cumplieron?

—Un director que se inicia acepta generalmente gozoso lo que se le ofrece, siempre y cuando sea una tarea digna y dentro de sus posibilidades. *Ayer* fue primavera tenía un tono de comedia que yo me consideraba apto para hacer. Había también una historia muy melodramática, de la cual hablamos mucho con Taboada y convinimos en suavizarla, darle un tratamiento y adecuarla al tono general de la obra. Contábamos además con un productor excepcional como Alberto De Maio, un hombre lleno de buen gusto y refinamiento, con muchas ganas de hacer las cosas con el mejor cuidado posible.

—¿Cómo vinieron Los tallos amargos?

—Cuando José Huberman, a cargo entonces de una de las ramas de producción de Artistas Argentinos Asociados, me citó en la Confitería del Aguila para proponerme un contrato, a raíz del éxito de *Ayer* fue primavera, yo había leído la novela de Jasca y me interesaba para un film. Cuando acepté la propuesta de Huberman, en esa misma entrevista, me entregó un ejemplar de *Los tallos amargos* que llevaba consigo para proponerme como tema del primer film de ese contrato... Fue una coincidencia feliz.

—¿Cómo encuentra hoy a Los tallos amargos?

—Cuando la terminé me gustaba mucho. Hoy la veo un poco artificiosa. Creo que como trabajo de dirección tiene cosas interesantes pero el total no me convence. Esto no quiere decir que reniegue de ella. De ninguna manera.

—Luego viene *Una viuda difícil*...

—Cuando Huberman me propuso hacer otro film se pensó en algo muy interesan-

te. En aquel entonces la Fox tenía los derechos exclusivos del Cinemascope y él había conseguido la posibilidad de poder usarlo, y hacer, en ese sistema y en colores una versión de *La pampa y su pasión*, una vieja novela, del año 1914, de Manuel Gálvez. Su título me sugirió muchas cosas. La leí y me encontré con una novela del Buenos Aires del 14, con una *cocotte* y una casa de juegos, que no me interesó como historia. Les dije que no iba a saber hacerla. Me propusieron que yo eligiese un tema. Me ofrecían color, Cinemascope y Carmen Sevilla como protagonista. Yo les propuse inmediatamente hacer *Una viuda difícil* de Nalé Roxlo. Yo, aparte de ser ya entonces un gran admirador de William Wyler, estaba apasionado por *La kermesse heroica* de Jacques Feyder. Es el film que más veces vi en mi vida y hay secuencias enteras que conozco de memoria. Entonces pensé que se me daban todos los elementos para hacer con *La viuda* un film del tipo de *La kermesse heroica*. La época: fin del siglo XVIII, la colonia con sus españoles afrancesados, de peluca y calzón corto, un pueblo de raíz española con mezcla de indios y negros, y una historia que podría ser divertida. Todo esto en color y Cinemascope, que podían haber sido funcionalmente usados en este tema. Carmen Sevilla, joven y graciosa, podría haber sido una buena protagonista. Nalé estuvo de acuerdo. Y todos muy contentos, hasta que empezaron a venir, uno tras otro, los inconvenientes. Y las consiguientes frustraciones. El Cinemascope no pudo ser, el color no pudo ser, Carmen Sevilla no pudo ser. Me hablaron entonces de Alba Arnova, que había interpretado aquel delicioso episodio de la adúltera en *Otros tiempos*, de Blasetti. Acepté, pensando que en vez de hacer una protagonista más extrovertida, haría una coqueta, con una picardía más íntima. Lamentablemente, no lo logramos. Luego empezaron los problemas con Nalé, con quien no coincidimos en muchos puntos de la adaptación... Total que, a pesar de la buena voluntad y el esfuerzo de la productora, hicimos lo más parecido a un fracaso... Con todo, algún día, si logro asegurarme los elementos que creo necesarios y una adaptación que me satisfaga, haré de nuevo este film...

—Llegamos a *El jefe*...

—Entre *La viuda* y *El jefe* pasó un año. Hacía mucho tiempo que Olivera y yo queríamos independizarnos. Habíamos trabajado juntos en muchos films y nos unía una gran amistad y una similitud de propósitos en nuestra actividad. A la posibilidad de obtener créditos, se agregaba el hecho de que la Ley del Cine (ya estábamos en 1957), posibilitaba la producción independiente.

—Conocí a Viñas en casa de Beatriz y Leopoldo Torre Nilsson. Hablamos de *El jefe* y coincidimos en varias cosas, entre ellas la de hacer con esa obra, una impugnación del típico hombre fuerte latinoamericano, más exactamente en este caso Perón y su sistema. La coincidencia con David era total y vi la posibilidad de hacer de Berger, el jefe, el símbolo de Perón y de sus subordinados, un poco, el de la Argentina. De acuerdo con Viñas empezamos a escribir el libro. El cuento formaba parte de un libro llamado "Paso a los héroes y otros cuentos de la década absurda". Olivera trabajó con nosotros en la adaptación, opinando y aportando ideas. En el cuento original solo existían dos personajes. En la adaptación se crearon los nuevos personajes y se enriqueció la historia con detalles dramáticos y ambientales.

—*El jefe* fue un éxito artístico y también comercial. Aunque esto último con todas las limitaciones que presupone en nuestro medio. Como productor le diré que no

fue un éxito suficiente como para tolerar muchos posibles fracasos posteriores. Pero estaba convencido que habíamos conseguido hacer un film importante...

—Me sentía con el coraje y el ánimo suficiente para hacer otro film, como director y como productor, y me entendía a las maravillas con Viñas y Olivera... Así surgió la idea de *El candidato*... Viñas y yo estábamos de acuerdo en que el film sería una crítica a una política que creíamos superada, pero no muerta. Pero como él dijo en un famoso reportaje, era difícil la coincidencia de un hombre de izquierda como él y un liberal de centro como yo... Sin entrar a discutir la posición política que me adjudicaba David, lo cierto era que las cosas habían cambiado mucho. Especialmente, habían cambiado para él. Se sentía defraudado. Había perdido todo el entusiasmo que habían despertado en él, el ascenso y las promesas de Frondizi.

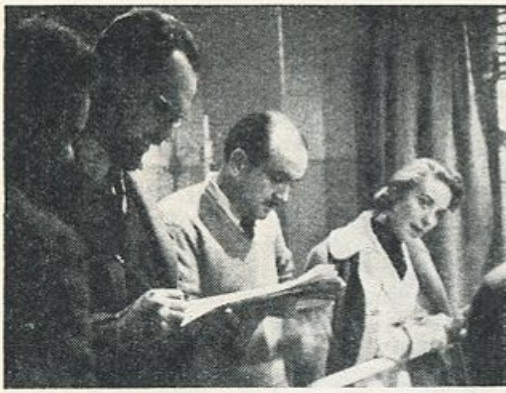
—¿Entonces el menor logro de *El candidato* se debió simplemente a divergencias entre el director y su libretista?

—No sé... Supongo que había otras fallas también, del punto de vista estrictamente cinematográfico. Aunque lo considero un buen film.

Se nos ha reprochado mucho que en *El candidato* accediéramos a una solución simbólica de los hechos en vez de presentar una visión más realista de los cambios del país, terreno en el cual, posiblemente, ni David ni yo quisimos entrar, porque tal vez hubiese habido divergencias. Lo cual nos llevó, lo reconozco, a escaparnos un poco por la tangente. Tal vez allí está la explicación. Es evidente que en mi obra, como sucede siempre, influye el ambiente en que nos estamos desarrollando, la historia que nos rodea, digamos... Después de *El candidato* yo no sentí la necesidad de hacer otro film abiertamente testimonial hasta *Paula cautiva*. Es sintomático ¿verdad? Esto me ocurre cada vez que el país nos presenta alguna circunstancia especial de su desarrollo político o histórico. Evidentemente, siempre se puede trabajar sobre los argentinos. Pero sobre ciertos hechos, lógicamente es cuando pasan que uno siente más la necesidad de hacerlo. Creo que nuestra misión es la de testimoniar, más que la de denunciar. Creo que son dos cosas diferentes. Testimoniar es demostrar, dejar constancia. Claro que en todo testimonio hay una posición tomada. Siempre estamos en una posición, siempre estamos comprometidos. Hasta cuando no queremos y nos evadimos. Lo que es también tomar una posición. Por no querer tomarla...

—¿Sábado a la noche cine estaba pensada como una película de evasión o como una sátira a las películas de evasión?

—Pretendí hacer una película testimonial aunque en otro aspecto. Quería pintar una clase: la burguesía baja argentina. En el primer proyecto solo había dos personajes. Era un argumento desarrollado en pocas páginas. La historia de un matrimonio y del amante de la mujer. Era el esbozo de los personajes que hicieron luego Odette Lara y Tasca. El amante, que luego no apareció en el film, estaba corporizado en un empleado de zapatería, un Don Juan del centro de la ciudad. El fracaso económico de *El candidato* nos asustó. Apenas devolvió el dinero invertido. Nuestra carrera como productores independientes estaba en peligro y hacer una película de tónica gris podía habernos liquidado totalmente. Se nos ocurrió entonces abrir el tema, dejar algunos de sus elementos y hacer una sátira del cine de evasión. Lamentablemente ni la crítica, ni el público, vió esa sátira. Tal vez no estaba muy



Ayala asistente en SALA DE GUARDIA.



EL TRANSANDINO DEL NORTE.



AYER FUE PRIMAVERA.



LOS TALLOS AMARGOS.



UNA VIUDA DIFÍCIL.

lograda. La gente pensó que habíamos puesto a Taboada en el guión por el reciente éxito comercial de *He nacido en Buenos Aires*. No era cierto. Conocía a Taboada desde mucho tiempo, antes de *Ayer fue primavera*, y pensaba que para esa pintura del porteño medio, menos pesimista que la de Viñas, él era el hombre indicado. Lamentablemente, *Sábado* no fue éxito.

—Después de *Sábado* a la noche cine ocurrió aquí, de golpe, lo que se llamó el "nuevo cine argentino". Ud. a esa altura había realizado seis films, con un éxito (*El jefe*), un éxito bastante menor (*El candidato*) y con un pequeño fracaso (*Sábado a la noche cine*). Empezaron a surgir directores nuevos. Ellos plantearon de golpe un panorama más amplio, derivado, según esos mismos realizadores, de dos hechos que eran Ayala y Torre Nilsson, más concretamente *El jefe* y *La casa del ángel*. ¿En qué medida Ud. se sentía formando parte de un movimiento colectivo, de expresión de un cine que estaba alcanzando una época de madurez?

—Ud. ha dicho que esa gente reconocía en mí y en Torre Nilsson a una especie de precursores. Yo lo acepto en cuanto a que, con diferentes criterios y modalidades, estábamos tratando de ir más allá del simple cine de evasión. El hecho que se me haya mencionado, aparte del halago personal que para mí significa, creo que define mi ubicación dentro del cine argentino. Con respecto a su pregunta: yo no creo que haya sido un movimiento colectivo. Creo que el término "nuevo cine argentino", como el término "nouvelle vague" en Francia, está acuñado de afuera hacia adentro. Es una necesidad de la crítica o del mero espectador, para poder ubicar a un grupo especial de realizadores. Cuando no un recurso, como en el caso francés, de neto corte promocional. Para existir un movimiento colectivo tiene que haber un conjunto de realizadores que se proponga hacer una cosa determinada. Yo no creo que nuestra gente avanzara en conjunto. Cada uno, individualmente, fue haciendo su propio proyecto. Se dieron las condiciones favorables. Y, como en Francia, los que realmente tienen talento, quedarán, si no se les ponen escollos.

—El panorama había cambiado. Cuando Ud. entró en el cine, el hecho de pasar por hombre de inquietudes intelectuales lo hacía sospechoso. En el año 1961 era justamente al revés. Se produjo el fenómeno de que mucha gente comenzó a filmar sin haber hecho la dura experiencia del set, que Ud. y Torre Nilsson habían hecho.

—Yo le niego el carácter de colectivo porque no había un acuerdo entre ellos, ni estética, ni ideológicamente hablando. No había coincidencias. Se dieron las circunstancias exteriores: películas baratas con pretensión artística, que tienen éxito, y productores que las favorecen. Añadido a eso la ayuda del Estado y el sistema de premios, que hacía que pensara en otro tipo de films. Además, esto coincidió con el apogeo de una crítica inteligente que apoyó esas empresas. Yo no me sentí parte de ese movimiento, si es que lo hubo. Me ha alegrado, sí, mucho la incorporación de varios directores jóvenes de talento en los últimos años. Si es que realmente en algo contribuí con mi obra, en la honrosa compañía de Torre Nilsson, a que surgieran, me siento muy orgulloso por eso.

—En el año 1962 se intentó una conquista de los mercados europeos con este cine. Pero creemos que hubo un error de cálculo. Si bien nuestro cine había sido enaltecido, posiblemente estuviese por debajo

del nivel que exigían los cenáculos europeos cultos. ¿Cómo entiende ese problema? ¿Cómo siente la importancia de su cine respecto a la Argentina y con respecto a las posibilidades de conquistar un mercado donde se juegan nombres como Antonioni, Bergman, Visconti o Buñuel?

—El cine argentino tiene las virtudes y defectos de nuestro país, que pretende ser Europa y no es tan Europa como para serlo, realmente. Reniega un poco de ser América y es un poco más América de lo que quiere ser. Especialmente cuando decimos nuestro país, con un criterio totalmente unitario, antifederal o centralista. Hablamos de Buenos Aires y de sus alrededores y nuestro país no es solo eso. Perón sirvió para demostrar que nuestro país es mucho más de lo que nosotros creemos. O mucho menos, tal vez... Es decir que pretendemos hacer un cine a la europea, pero lógicamente los europeos lo hacen mejor. Siempre tenemos miedo a lo nacional, por el temor de caer en lo fácilmente folklórico. Y, sin embargo, a veces pienso que solo llamaremos la atención en Europa el día que llevemos algo hecho lejos de nuestra ciudad capital. Tal vez cualquiera de esas zonas sean para el criterio europeo más fácilmente ubicables dentro de la imagen de la Argentina, parte integrante de Sud América, que ese mismo criterio se ha creado. Y que tal vez sea la más acertada...

—Como el caso de *Los inundados*...

—En mayor medida aún, en cuanto a repercusión, *Cangaceiro* o *El pagador de promesas*... Por eso no dejo de lado la idea de hacer algún día *Fiesta en Sumamao*... Lástima que filmar lejos de Buenos Aires levante tanto nuestros presupuestos, ya elevados para las posibilidades de recuperación de nuestro cine...

—Hablando de *Fiesta en Sumamao*, sería interesante que Ud. se refiriese a los proyectos que hubo entre *Sábado a la noche*, cine y *Paula Cautiva*.

—Es peligrosísimo... Es un poco actuar como los grandes amantes que pasan por el mundo dejando una estela de desencantos. Y de problemas... Por hablar de proyectos que no pude hacer, se me dijo que era evidente mi desorientación... Sin pensar que no siempre dejamos de lado los proyectos por nuestra propia voluntad. Después de eso, me curé un poco y me hice más parco en mis declaraciones. Pero no del todo...

—¿Cuáles fueron los proyectos más importantes?

—Fueron cuatro. Y algunos de ellos pienso hacerlos algún día. El primero *Bodas de Cristal*, basado en la novela homónima de Silvina Bullrich, me pareció muy interesante como pintura de la vida de un matrimonio de la clase media alta de Buenos Aires. Me temo que hoy la anécdota básica esté un poco superada. *Fiesta en Sumamao* es un film que tiene que ser hecho en colores y con un despliegue que demandaría un presupuesto muy alto, lo que es poco factible por ahora. Lo mismo sucede con dos cuentos de Luisa Mercedes Levinson, *El abra* y *La niña Panchita*, que con mucha habilidad Roa Bastos y Tomás Martínez han juntado en un solo libro titulado *La marca*. Es una historia estupenda del norte y litoral argentinos, llena de fuerza y de interés. No nos animamos a hacerla sin las garantías de difusión que puede darnos una coproducción y en tal sentido tenemos iniciadas conversaciones con un grupo francés. *Las leyes del juego*, basada en la novela homónima de Manuel Peyrou, es una historia de la época peronista, pero para poder hacerla hay que hablar de

Perón y de Evita, y mostrar cosas y hechos que no sé hasta que punto se pueden mostrar en el cine argentino todavía. Al menos como entiendo que deben mostrarse. La novela tiene mucha fuerza, pero temo que por la obligada síntesis del libro cinematográfico, todo quede reducido a decir que los peronistas eran malos y hacían negociados. Y creo que el asunto fue mucho más complejo...

—Y llegamos a Paula cautiva.

—En el 63 nuestra empresa necesitaba hacer un nuevo film. Desechada *Las leyes del juego* por lo que le dije antes, nos pusimos a buscar otra cosa. Hablando un día con Beatriz Guido le demostré mi interés por un cuento suyo, *La representación*, que daría origen al libro del film, y donde estaba muy desarrollado el aspecto estancia y *call girls*, y los americanos como elementos accesorios. Nos pareció un cuento lleno de posibilidades. Tanto Olivera como yo sentíamos lo mismo que sufrían los argentinos en ese momento: la inestabilidad del país, el éxodo, la incertidumbre sobre el futuro, los continuos golpes militares. En el cuento estaba implícito todo eso y Beatriz, que compartía nuestra posición frente al momento del país, aceptó encantada la idea de desarrollar con nosotros todo lo que estaba latente en su narración.

—¿Cómo recibió Ud. las críticas de Paula?

—Con la lógica alegría de ver que un esfuerzo importante tiene un eco similar...

—¿Qué reparos haría Ud. a la crítica de Antonio Salgado que salió en TIEMPO DE CINE?

—Buenos... Son apreciaciones tan personales las que él hace sobre mi obra, que sería poco elegante que yo saliese a su encuentro. Si el crítico dice que yo soy poco imaginativo, no le puedo decir lo contrario. Es su opinión. Creo que Salgado es injusto en otros aspectos, en tanto pretende de nuestro film mucho más de lo que nosotros mismos pretendimos hacer. Nunca quisimos hacer algo total y exhaustivo. No quisimos pintar toda la Argentina, sino una clase argentina o tal vez mejor, sólo una familia de esa clase y en un momento determinado. Todo lo que ocurre en *Paula Cautiva* es auténtico en cuanto a su inspiración. La fiesta para los turistas se hace en Buenos Aires. He estado en una y es sabido que en una estancia tradicional de una familia más tradicional aún, se hace algo similar. Me han dicho que las *call girls* no existen entre la gente de nuestra clase alta. Lamentablemente, por razones obvias, no puedo dar nombres... Todo tiene un fondo de verdad, como lo tienen las revoluciones militares. Eso nadie lo puede negar. En fin, creo que el crítico pretende, a veces, que las cosas se hagan como él las hubiera hecho. Entiendo que ha habido una toma de posición y cierta valentía en hacerlo. Si el señor Salgado dice que tengo poca imaginación, no puedo ir a decirle que miente. El tiene derecho a decirlo, puesto que presupongo su buena fe. Ahora, en cuanto a aquello "del idealismo y patriotismo de *La guerra gaucha* y todo eso, le podría decir... Pero, ¿qué edad tiene Salgado?

—Unos veinticinco años, creo...

—Le diría, entonces, que a los veinticinco años no puede sentir lo que siente un hombre de cuarenta años en la Argentina. Un hombre que pasó su niñez del año 20 al 30 ó 35 y que sí creía en todo ese idealismo. Y que le metían a Moreno, a Rivadavia y a San Martín en la cabeza, para ver luego esos ejemplos desmentidos a diario por sus contemporáneos... Con 25 años, es diferente. Se ha nacido en otra época del país. La época en que

Uds. se empezaron a formar nos encontró a nosotros ya formados. Dice Salgado en su crítica (1): "Quien haya notado el éxodo de estos años podrá deducir hasta donde esa conducta, antes que reflejo de una realidad, corresponde a una expresión de deseos, a un idealismo que en la mención de San Martín, Sarmiento y el Cabildo (en el libro que Marzio hojea) podría ser sublime, si no fuera improcedente. Es una vuelta al patriotismo agresivo de *La guerra gaucha*. Debe aclararse a esta altura que la ingenua ideología del film es señalada en la medida en que afecta su estructura dramática". Yo acepto que el crítico opine que podría ser sublime y no está logrado. No pretendí que fuese sublime, por otra parte. Lo de improcedente, lo discuto. Duilio Marzio, en nuestra historia, tiene treinta y tantos años largos. Se ha ido ya formado en el año 45. Cuando el crítico tenía siete años, cuando empezó el peronismo. El personaje (varios años más joven que yo) sufrió el shock tremendo, porque fue criado con esos ejemplos de Sarmiento y San Martín... En cuanto a la "vuelta al patriotismo agresivo de *La guerra gaucha*", la calificación corre por cuenta del crítico...

—¿Qué quiso hacer con *Primero Yo*?

—Simplemente, una comedia dramática que en cierta manera intenta un análisis parcializado del machismo argentino, por extensión iberoamericano, a través del problema de un padre y de un hijo. Un padre que ansía poder asimilar a su hijo a su mundo de "play boy" y millonario. Gran deportista, gran jugador, gran conquistador, que vive una vida muy frívola, trata de captar a su hijo para esa vida y fuerza las situaciones, hasta llegar a un desenlace trágico...

—¿Tiene continuidad con *Paula Cautiva*?

—No. No creo. Tienen en común el deseo de reflejar situaciones y personajes contemporáneos, que están en *Primero Yo* mucho más particularizados.

—¿Cómo la considera dentro de su carrera y que opina de las críticas con que fue recibida?

—Creo que está dentro de la línea de dignidad que he tratado de imponer siempre a mis films, como exigencia mínima. La he hecho con gusto, porque me interesaban el tema y los personajes. Porque en ese momento sentí la conveniencia de hacerla.

No todos los críticos la han aceptado y algunos la han comparado con *Paula*, encontrándola inferior, por su menor ambición temática, sin medir la diferencia de pretensión entre una y otra. No siempre podemos intentar encarar los grandes temas del país, por la misma razón que el país no nos los está proporcionando continuamente. *Paula Cautiva* responde a una época trascendental de la Argentina, así como *El Jefe* a otra. Hasta que acontecimientos de similar importancia me sugieran otro film. ¿deberé quedarme inactivo?... ¿Verdad que no?... Un director debe expresarse toda vez que siente que debe hacerlo, si es que puede hacerlo. Y no debe limitarse su temática, sus preferencias y el carácter del film a través del cual necesite expresarse. Creo que en nuestro medio, donde la producción independientemente digna es tan difícil de llevar adelante (lamentablemente, sobran ejemplos...), es deber de la crítica juzgar en sus justos términos lo que se le ofrece para juzgar. Ni más ni menos de lo que se ha querido hacer. Felizmente, en la mayoría de mis films ha ocurrido lo que con *Primero yo*: los críticos han sabido ubicar mi film casi

(1) TIEMPO DE CINE, Nº 16, pág. 36.



EL JEFE.

exactamente dentro de los límites en que he querido desarrollarlo. Créanme que eso ha sido un buen estímulo para mi obra. Y para nuestra empresa. ¿Saben que pienso que sería muy útil que nos reuniéramos realizadores y productores independientes con los críticos, para hablar más de todo esto? Se lo he dicho a colegas de Uds., y les gustó la idea. Una especie de conferencia privada de prensa. Algún día los invitaré... Pero eso, ya es otro asunto.

PAULA CAUTIVA.



PRIMERO YO.



FICHAS SUeltas PARA UN DICCIONARIO CINEMATOGRAFICO ARGENTINO

por JORGE MIGUEL COUSELO

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

CASAUX, Roberto. Actor argentino, nació y murió en Buenos Aires, 9 de agosto de 1885 - 22 de mayo de 1929. Nombre verdadero: Roberto de Cazabon. Notable actor grotesco, acaso sin par en la escena rioplatense de la época, actuó esporádicamente en el cine; su filmografía se completaría, según imprecisas referencias, con secundarias actuaciones en varias películas de las primeras de Mario Gallo. **Filmografía:** *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1908); *El movimiento continuo* (Atilio Lipizzi, 1916; cortometraje que completaba las representaciones de la homónima obra teatral de Armando Discépolo, Rafael José de Rosa y Mario Folco); *América* (Federico Mertens, 1917).

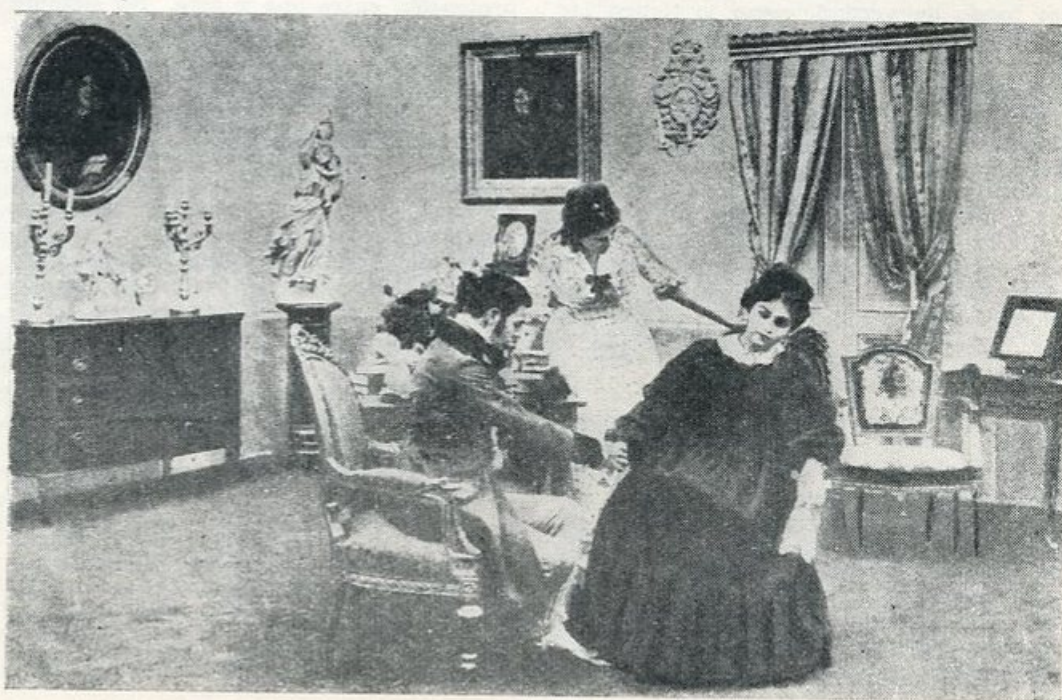
GARCIA VELLOSO, Enrique. Comediógrafo, crítico y catadrático argentino, nació en Rosario (Santa Fe) el 2 de setiembre de 1880 y murió en Buenos Aires el 27 de enero de 1938. Autor fecundo en la etapa de consolidación del teatro nacional, escribió más de cien piezas de diversos géneros, entre ellas "Jesús Nazareno", "La sombra", "Fruta picada", "24 horas dictador" y "Mamá Culepina". Con un sainete suyo hizo Eugenio Py uno de los primeros ensayos de sincronización fonográfica: el corto de 80 metros *Gabino el mayoral* (prod. Casa Lepage, 1907). Se vinculó directamente al cine en 1914, adaptando y dirigiendo una versión de la novela de José Mármol *Amalia* (prod. Max Glücksmann, 1914) donde tuvo fugaz actuación como actor, y dirigiendo sobre libro propio *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (producción Max Glücksmann, 1915) y *Un romance argentino* (prod. Max Glücksmann, 1916). En el período mudo fue también, presumiblemente, argumentista de algún film de Mario Gallo, y escribió una biografía fílmica de la célebre actriz Trinidad Guevara, cuyo rodaje no se concretó. En la era sonora fue argumentista de *Besos brujos* (José A. Ferreyra, 1937) película sobre la que manifestó públicamente su disconformidad. Se han llevado a la pantalla otras obras suyas: *Eclipse de sol* (Luis Saslavsky, 1943) y *El tango en París* (Arturo Mom, 1956), y fuera del país dos versiones de su comedia "Una cura de reposo", en Estados Unidos *Te quiero con*

locura (John Roland, 1936; hablada en español, con Rosita Moreno, Raúl Roulien y Enrique de Rosas) y en México *Una cana al aire* (Tito Davison, 1948, con Luis Sandrini). En sus póstumas "Memorias de un hombre de teatro" (1942) un capítulo está dedicado a una actriz del cine norteamericano: "La vida novelesca de Perla White". Se presume, además, que ha sido en la Argentina el primer autor teatral que incorporó el cine como elemento complementario de la acción dramática sobre un escenario, cuando el estreno de su pieza "Los paraísos artificiales" (1915), que intercalaba cortos en los cuales los personajes de la obra interpretaban situaciones complementarias, iniciativa reiterada en otras de sus producciones escénicas: "En la tierra de la paz y del amor" (1918) y "El mago de Palermo" (1927). A la vinculación de García Velloso con el cine se ha referido Alvaro Melián Lafinur, destacando que "acogía con agrado cualquier novedad significativa" y que "cuando la labor cinematográfica comenzó a producirse entre nosotros y a pesar de que podía ver en ello una amenaza para el teatro de sus amores, se adhirió a sus progresos en forma importante".

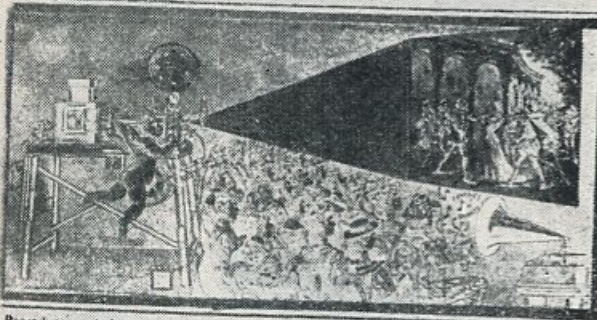
GUTIERREZ, Eliseo. Actor y comediógrafo uruguayo, nació en Montevideo el 15 de mayo de 1885 y murió en Buenos Aires el 12 de agosto de 1929. Debutó como actor en un elenco español y luego se incorporó al teatro argentino, donde su físico, distinción natural y aptitud escénica lo consagraron como excelente galán. Su vinculación al primitivo cine nacional se dio como intérprete y argumentista; se lo sindicó como autor de una decena de guiones no identificados, escritos en colaboración con Enrique de Rosas y probablemente filmados por Mario Gallo y Julio Alsina. **Filmografía esencial:** como actor: *El fusilamiento de Dorrego* (Mario Gallo, 1908); *La creación del Himno* o *El Himno Nacional* (Mario Gallo, 1910); *La batalla de Maipú* (Mario Gallo, aprox. 1909-1913); *El triunfo de las almas* (prod. Carlos A. Gutiérrez, 1917).

LEPAGE, Enrique. Comerciante belga, pionero de la producción cinematográfica en la Argentina. De título nobiliario (barón) e hijo de un destacado político de su país, llegó a Buenos Aires en julio de 1890, envuelta la ciudad en los dramáticos acontecimientos de la revolución de los cívicos, y casi de inmediato se instaló en las proximidades del Colegio Nacional Central (en la calle Bolívar 375) con un negocio de artículos fotográficos. A éstos sumó la importación de cilindros fonográficos Edison, grabados o vírgenes, iniciando la grabación por artistas y personalidades nacionales, o extranjeros de paso. En el deseo de ofrecer a su clientela las últimas novedades europeas del ramo o vinculadas a él, hizo gestiones para introducir la "fotografía animada" por el cinematógrafo que acababan de inventar en Francia los hermanos Lumière. Notificado por éstos de que no vendían ni alquilaban sus aparatos, se decidió, a fines de 1896, por importar los similares equipos Elgé, de León Gaumont. Fue así que se conocieron en la Argentina las cámaras filmadoras, con imaginable interés entre los aficionados al arte fotográfico. En ese mismo año, con el concurso de Eugenio Py, inició Le-

Primera versión de AMALIA (Enrique García Velloso, 1914).



Cinematógrafo parlante



Reproduce en toda su intensidad todas las escenas de la vida.
Combinación perfecta que reproduce los movimientos, las palabras, el canto y los gestos.
Sincronismo perfecto.
Los que se interesen, sírvanse escribirnos y les daremos toda clase de datos y detalles.

CINEMATÓGRAFOS
PATHE FRERES

UNICOS CONCESSIONARIOS

E. LEPAGE & CIA

CASA CENTRAL
Buenos Aires - BOLÍVAR, 375
Sucursal: AVENIDA DE MAYO, 638
GRATIS se remite Catálogo Ilustrado

Aviso de la Casa Lepage, 1907

Página del catálogo de Lepage anunciando GABINO EL MAYORAL.

CINEMATÓGRAFO PARLANTE

25

GABINO EL MAYORAL

N.º 12 - 80 METROS.

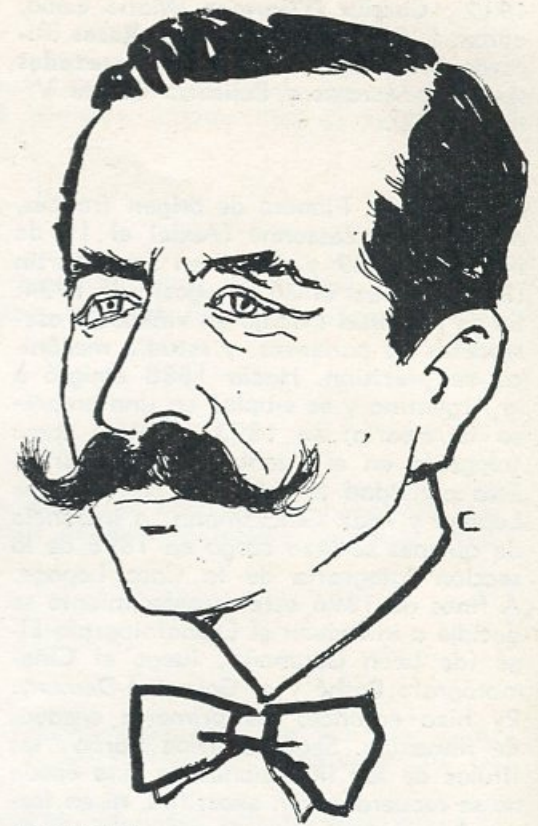


(Cantado)

EL: Muy buen día, Angelina.
ELLA: Muy buen día, coquetón.
EL: Ya al mirarla se exalta mi corazón.
ELLA: Pero mire que es macaneador!
EL: Me pasan la mar de desgracias.
ELLA: Querida Angelina.
EL: No me hable tan fuerte! cuidado.
ELLA: Que hay gente en la espina!
EL: ¿A qué? - Aquella querida.
ELLA: Estando en la cama.
EL: Pegué una dormida.
ELLA: Juntito a un farol.
EL: Soñaba unas cosas!
ELLA: ¡Ay! Válgame Dios!

page la producción cinematográfica con brevísimos cortometrajes "que fueron una curiosidad más o menos interesante para un reducido círculo de amateurs". Desde 1900 (a partir del noticiero "Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires") esa producción comenzó a adquirir un carácter regular, continuo y profesional. La edición de documentales y noticieros conoció, desde 1907, la sensible variante de los ensayos de cine argumental sonoro por la sincronización fonográfica. Fue propietario del establecimiento hasta 1908, en que lo vendió, ampliado y fortalecido económicamente, con sucursales en Chile, Paraguay y Uruguay, a su consecuente colaborador Max Glücksmann. Este, en realidad, lo había reemplazado habitualmente en los últimos años, cuando los viajes de Lepage y su familia a Europa se hicieron reiterados. En 1908 se radicó definitivamente en Francia y allí murió, hacia 1934. "Relatar la historia de la Casa Lepage y de su personal es historiar el único comienzo de nuestro cine, cuando éste, procedente de su país de origen, Francia, arribó al Plata en forma de una cámara llamada Cronofotógrafo Elgé" (Pablo C. Ducros Hicken). "De Bolívar 375 salieron los primeros aparatos que iban a registrar la realidad argentina. Y los primeros equipos que iban a proyectar esa realidad sobre una pantalla. Allí se hicieron las primeras experiencias de laboratorio. Se concretaron las primeras filmaciones. Y se redactaron los primeros contratos de exhibición. Bolívar 375 fue la cuna de nuestro cine" (Roland).

PODESTA, Blanca. Actriz argentina, nació en La Plata en 1889. Esposa del actor y promotor Alberto Bal'erini. Inició su carrera en 1903, en la compañía de su padre Jerónimo Podestá, y no tardó en consagrarse como una de las figuras principales del teatro rioplatense, especialmente en interpretaciones de carácter dramático. Ocasionalmente actuó en el cine, protagonizando tres películas en el período silencioso e interviniendo como actriz de reparto en un film sonoro. En el opúsculo autobiográfico "Algunos recuerdos de mi vida artística" (1951) menciona su actuación en la pantalla muda, sin aportar información sobre ella. Intentando una historia del cine argentino en función de sus actrices, Miguel Mendizábal anota que cronológicamente "la primera estrella es Blanca Podestá, en plena juventud, aureolada por el apellido de la gran familia de saltimbanquis y actores a que pertenece y por el propio mérito de su actuación histriónica".
Filmografía: Tierra baja (Mario Gallo,



Eugenio Py.

Blanca Podestá en MANUELITA ROSAS (Ricardo Villarón, 1925).



VIAJE DEL Dr. CAMPOS SALLES A BUENOS AIRES (prod. Casa Lepage, 1900).



SUC. AVENIDA DE MAYO, 638 (Casa Colibrada) - BUENOS AIRES

1912); **Camila O'Gorman** (Mario Gallo, aprox. 1909-1913); **Manuelita Rosas** (Ricardo Villarán, 1925); **Sendas cruzadas** (Luis A. Morales y Belisario García Villar, 1942).

PY, Eugenio. Pionero de origen francés, nació en Carcassonne (Aude) el 19 de mayo de 1859 y murió en San Martín (Buenos Aires) el 26 de agosto de 1924. En su juventud trabajó en viñedos y aserraderos de parientes, y estudió mecánica de precisión. Hacia 1888 emigró a la Argentina y se empleó en una empresa ferroviaria; en 1893 instaló como fotógrafo en el pueblo de San Martín. Esta actividad lo relacionó con Enrique Lepage y Max Glücksmann, a instancia de quienes se hizo cargo en 1895 de la sección fotografía de la Casa Lepage. A fines de 1896 este establecimiento se decidió a introducir el Cronofotógrafo El-gé (de León Gaumont), luego el Cinematógrafo Pathé y el Gaumont-Demeny. Py hizo entonces los primeros ensayos de filmación. Según Barrios Barón "los títulos de las filmaciones de esta época no se recuerdan con exactitud, ni en forma fehaciente" pero Ducros Hicken da como primero a **La bandera argentina** (1897) un corto de 17 metros. Siguió las filmaciones, en el estilo de los primitivos del cine en todo el orbe. En 1902 un "Catálogo de Vistas para Cinematógrafos" registra una cincuenta de esas películas, muy breves, filmadas por Py o directos colaboradores. Con ese lote de films la Casa Lepage obtuvo una medalla de oro en la Exposición Internacional de París (1901), sin duda el primer galardón internacional del cine argentino. La primera filmación realmente importante, considerada punto de partida profesional, fue la del **Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires** (60 metros) tomada en ocasión del arribo del presidente electo del Brasil, el 25 de octubre de 1900. Otros documentales inmediatamente filmados por Py son: **La revista de la Escuadra Argentina en mayo de 1901**, de inusitada extensión (140 metros); **Salvamento de los naufragos Newman por el transporte Guardia Nacional** (1901); **Visita del Tte. Gral. don Bartolomé Mitre al Museo Histórico Nacional** (1901); **El Gral. Mitre visitando la Casa Lepage** (1901); **Manifestación radical del 25 de julio de 1901**; **Club de Gimnasia y Esgrima** (1901); **El soldado Sosa en capilla** (1902); **Inauguración del dique de Puerto Belgrano** (1902); **Ferrocarril transandino** (1902); **En los Andes** (1902); **Expedición de la Uruguay al Polo Sur** (1903); **Inauguración de la estatua de Garibaldi** (1904); **Jubileo del Gral. Mitre** (1905). La nómina filmo-

gráfica completa sería fatigosa, pues los temas de esas vistas documentales se repitieron de año en año, conservando su interés en especial para las clases burguesas y medias: desfiles militares, notas sociales, grandes sepelios, exposiciones rurales, fiestas de campo, etc. Mas no todo fue esa faena pasatista porque el trabajo de Py involucra filmaciones risgasas y aventuradas: el cruce de la cordillera de los Andes hasta Chile, el nevado sur argentino y buena cantidad de paisajes nacionales y de países limítrofes. A partir de 1907 realizó ensayos de sonorización por sincronización fonográfica, según el sistema que Gaumont empleaba en Francia. Las filmaciones se improvisaron en la azotea de la Casa Lepage o en el teatro San Martín. La extensión de esos films —treinta y dos según catálogo— no sobrepasaba los 80 metros, de acuerdo a la duración de cada disco, lo suficiente para la escenificación de una canción, un diálogo o una situación de sainete, zarzuela u ópera. Algunos títulos fueron **Los políticos, Abajo la careta, Ensalada criolla, Gabino el mayoral, La beata, La reina mora, La leyenda del monje, El soldado de la Independencia**. Con posterioridad se dedicó preferentemente al laboratorio; a su lado formaríanse varios técnicos de la fotografía, el cine o el laboratorio en distintas especialidades. Después fue entusiasta animador de las empresas de cine argumental de Glücksmann (sucesor de Lepage) atendiendo la parte técnica (incluida la escenografía) de sus galerías. Fue camarógrafo e iluminador de **Amalia** (Enrique García Velloso, 1914), y **Mariano Moreno y la Revolución de Mayo** (Enrique García Velloso, 1915). En la fotografía fija su aporte fue también destacado: en 1920 se lo distinguió en los Concursos Nacionales de Agricultura, Industria y Bellas Artes, realizados en Caracas, y en 1922 recibió premio medalla de oro en la Exposición de Río de Janeiro por vistas estereoscópicas y diapositivos en color. Filmó por última vez en ocasión de la visita del Príncipe Humberto de Saboya a la Argentina. La filmografía de Py se completa con 8 rollos de escenas familiares (1912-1918). "Lepage fue, en verdad, el primer productor argentino. Py, el primer realizador" (Roland). "Sólo el aficionado E. A. Cardini puede discutir a Py, con hechos concretos y documentados, el galardón de haber sido el primer operador cinematográfico de la Argentina. Pionero y maestro de cinematografistas, la labor de Py abarcó las más diversas facetas que intervienen en el complejo séptimo arte: filmación, dirección, revelado, copia, montaje y aun mecánica y proyección" (Barrios Barón).

Roberto Casaux en EL MOVIMIENTO CONTINUO (Atilio Lipizzi, 1916).



PARA UNA ANTOLOGIA



El teatro Odeón en 1896.

EN EL TEATRO ODEON: LA PRIMERA SESION DE VISTAS ANIMADAS POR EL CINEMATOGRAFO

El 18 de julio de 1896 se realiza en el teatro Odeón de Buenos Aires la primera exhibición cinematográfica en la República Argentina, organizada por Francisco Pastor, empresario de dicho teatro, y el periodista de origen español Eustaquio Pellicer (futuro fundador de las revistas "Caras y Caretas" y "P.B.T.") que hizo las veces de operador. Entre los films exhibidos figuraba La llegada de un tren del sello Lumière...

(de una síntesis cronológica del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino, 1958).

La película provocó el pánico entre algunos espectadores de la tertulia alta, uno de los cuales al ver la locomotora que avanzaba se lanzó a la platea lastimándose.

(del "Diccionario Histórico Argentino", Ricardo Piccirilli, 1954).

...a mí me fue posible conseguir los cuatro o cinco mil pesos para la adquisición de películas, y realizamos un contrato con el propietario del Odeón... La impresión del público frente a la primera película fue quedarse con la boca abierta. Yo mismo, que oficiaba de operador, desde mi puesto, alcanzaba a oír perfectamente las exclamaciones de los espectadores, que no se imaginaban cómo podía contemplarse en fotografía animada hasta el movimiento de las olas. La duración de la exhibición cinematográfica se extendió el tiempo que yo creyera conveniente, de acuerdo con la función, por cuanto la máquina, que no era eléctrica, marchaba según la velocidad que yo le imprimiera por medio de la manivela, ejerciendo como de organista.

(de una vieja nota de Eustaquio Pellicer).

El público quedó muy bien impresionado y es seguro que muchos de los que anoche vieron este curiosísimo espectáculo volverán algunas otras veces para gozar de él.

(comentario del diario "La Nación", en la sección "Teatros y fiestas", 19 de julio de 1896).



OCHO Y MEDIO.



ENCUESTA 1963

TIEMPO DE CINE recoge en esta encuesta la opinión de la mayor parte de sus colaboradores locales. Por razones técnicas no pudo recopilarse la opinión de los críticos de otras publicaciones, lo que se hará en el próximo número.

Los encuestados indican tres films nacionales y diez extranjeros de su mayor preferencia entre los estrenados en 1963.



DOS HERMANOS, DOS DESTINOS

LOS INOCENTES.



RUBEN CONFETTI

No indica films argentinos.

Ocho y medio; El proceso; El ángel exterminador; Lola; El eclipse; Accattone; El amor a los 20 años (episodio de Truffaut); Salvatore Giuliano; Cuatro días de rebelión.

JORGE MIGUEL COUSELO

La terraza; Paula cautiva; Los inocentes

(por orden alfabético) El ángel exterminador; Aparajito; Cleo de 5 a 7; El eclipse; Luz de invierno; Ocho y medio; El proceso; Sabor de miel; Salvatore Giuliano; Vivir su vida.

JUAN CARLOS FRUGONE

La terraza; Los inocentes.

(por orden alfabético) Bésame mortalmente; La dama del perrito; Dos hermanos, dos destinos; El eclipse; Eva; Lola; Los pájaros; Sabor de miel; Salvatore Giuliano; Vivir su vida.

ALBERTO OJAM (h.)

No indica films argentinos.

1. Ocho y medio; 2. El eclipse; 3. Los pájaros; 4. El carterista; 5. Noche y niebla; 6. El proceso; 7. Aparajito; 8. Crónica de un verano; 9. Un corazón así de grande; 10. La cortina carmesí.

(Aclara no haber visto, entre otras: Luz de invierno; El ángel exterminador y Salvatore Giuliano).

ALBERTO R. OLIVA

1. Los inocentes.

1. Luz de invierno; 2. Ocho y medio; 3. Vivir su vida; 4. Lawrence de Arabia; 5. Cuatro días de rebelión; 6. Aventurero del Pacífico; 7. La dama del perrito; 8. El cuchillo bajo el agua; 9. Fuga allegro vivace; 10. La muerte de Belle. Fuera de lista: Deliciosa juventud.

FERNANDO PENELAS

1. Los inocentes; 2. Paula cautiva; 3. La terraza.

(sin orden de preferencia) El eclipse; La dama del perrito; El proceso; Aparajito; El ángel exterminador; Luz de invierno; Sabor de miel; Ocho y medio; Algo que parezca amor; Crónica de un verano.

ANTONIO A. SALGADO

1. Los inocentes; 2. Paula cautiva; 3. La terraza.

1. Ocho y medio; 2. El eclipse; 3. El ángel exterminador; 4. El carterista; 5. Vivir su vida; 6. El proceso; 7. El sheik; 8. Luz de invierno; 9. Aparajito; 10. Bésame mortalmente.

SALVADOR SAMMARITANO

1. Paula cautiva; 2. La terraza; 3. Los inocentes.

(por orden alfabético) El ángel exterminador; Aparajito; El carterista; El cuchillo bajo el agua; La dama del perrito; Dos hermanos, dos destinos; El eclipse; La epopeya de los años de fuego; Luz de invierno; Ocho y medio.

(Aclara no haber visto varios films importantes, entre ellos Cleo de 5 a 7, Salvatore Giuliano y Cuatro días de rebelión).

HECTOR VENA

1. Los inocentes; 2. Paula cautiva; 3. La terraza.

1. Ocho y medio; 2. Electra; 3. Salvatore Giuliano; 4. El ángel exterminador; 5. Aparajito; 6. La dama del perrito; 7. Lola; 8. El proceso; 9. Lawrence de Arabia; 10. David y Lisa.

HORACIO VERBITSKY

3. Paula cautiva.

1. Salvatore Giuliano; 2. Dos hermanos, dos destinos; 3. El eclipse; 4. Aparajito; 5. El ángel exterminador; 6. Asuntos amorosos; 7. El que mató por placer; 8. Ocho y medio; 9. Cuatro días de rebelión; 10. Un corazón así de grande.

(Aclara no haber visto El último montonero y Sabor de miel).



MURIEL de Alain Resnais.



Carta
de
Paris

ESTADO ACTUAL DEL CINE FRANCÉS

por MARCEL MARTIN

El cine francés está en crisis y el comienzo de la nueva temporada se inicia bajo un clima de inquietud. La situación económica, en efecto, es bastante grave: las estadísticas publicadas en el mes de julio han permitido súbitamente darse cuenta, en forma precisa, de esta crisis que se traduce, ante todo, por la disminución considerable y continua de la concurrencia. En seis años, desde 1957, nuestro cine ha perdido cien millones de espectadores y la concurrencia ha disminuido en un 32 % sin que se sepa exactamente el motivo, ya que no se realizan encuestas generales para interrogar al público. Pero se puede observar que, durante el mismo período, el número de receptores de televisión ha aumentado casi diez veces, pasando de 400.000 a 3.500.000, mientras el precio medio de las localidades de cine aumentó en un 90 % y el número de automóviles en circulación aumentó igualmente en proporciones considerables. Se pueden determinar, así, las causas de esa crisis de concurrencia: competencia de la televisión y de los placeres automovilísticos y el aumento del precio de las localidades en una proporción infinitamente superior a la del poder de compra. Que este fenómeno no sea privativo de Francia no disminuye en nada su gravedad.

Segunda razón de inquietud: la posible supresión de la ayuda financiera gubernamental a los productores. Los productores franceses se benefician, en efecto, de una ayuda financiera acordada por el Estado, en función a la calidad literaria del argumento o a la calidad artística del film terminado. Esta ayuda, determinada por una comisión independiente, representa del 15 al 25 % del presupuesto de una película y constituye un factor decisivo en la producción de un film no comercial y sin vedettes.

Ahora bien, la situación económica del cine debe ser unificada en breve entre los distintos países del Mercado Común y como el cine de la República Federal Alemana no re-

cibe ayuda y el gobierno no parece decidido a proporcionársela, las autoridades del Mercado Común intentan hacer suprimir progresivamente esa ayuda en los otros países, en particular en Francia e Italia. La supresión de dicha ayuda, prevista a partir de junio de 1964, será la condena a muerte, en un plazo más o menos breve, para el cine de calidad que se preocupa por las ambiciones artísticas antes que por las concesiones comerciales.

En fin, si se examina la situación general del cine francés, se advierte que su calidad está amenazada por la desaparición artística de los grandes maestros de la preguerra y por el retroceso de la nueva ola. Los tres grandes cineastas que dieron fama mundial a nuestro cine durante veinte años están hundidos ahora literalmente en la mediocridad y sus últimos films han sido fracasos completos: me refiero a Renoir, Clair y Carné. Ocurre lo mismo con los dos principales representantes de la generación siguiente: Duvivier y Autant-Lara. He aquí cinco artistas que estuvieron entre los más grandes y de los cuales, desgraciadamente, nada se puede esperar. De la generación de posguerra hay todavía cuatro nombres en los que tenemos puestas nuestras esperanzas: Bresson, Clément, Clouzot y Tati; pero hacen muy pocas películas y han causado ciertas decepciones. En cambio, se pueden cifrar grandes esperanzas en Franju (*Therese Desqueyroux*) y en Melville (*Le doulos*): he aquí dos hombres de talento seguro. Y, por supuesto, está Alain Resnais a quien su admirable *Hiroshima mon amour*, uno de los films más hermosos de la historia del cine, ha colocado en 1959 en la primera fila de los cineastas mundiales.

Resnais es considerado generalmente como el portaestandarte de la nueva ola, aunque tenga mucha más edad que los cineastas a quienes se alinea habitualmente bajo esa bandera. Ahora bien, la *belle époque* de la nueva ola ha terminado hace mucho tiempo: duró desde 1959 hasta 1961, aproximadamente, tres años durante los cuales, en la euforia debida al éxito comercial de



LES CARABINIERS de Godard.

Les quatre cents coups, de Les cousins y de Hiroshima mon amour, los productores permitieron a cierto número de jóvenes que debutaran directamente en el largo metraje sin pasar por el largo purgatorio habitual del sistema de producción. Pero bien pronto algunos fracasos comerciales incitaron a los productores a volver a su prudencia tradicional, y hoy día debutar en el cine se ha hecho tan difícil como antes de 1959. La nueva ola despertó muchas esperanzas y aportó algunas satisfacciones reales: entre los cineastas que ella lanzó, algunos se transformaron con bastante rapidez en decepciones (Chabrol, Vadim), otros han hecho debuts brillantes que todavía no han podido afianzar: Agnès Varda (*Cleo de 5 a 7*), Jacques Demy (*Lola*), Alain Cavalier (*Le combat dans l'île*), Jacques Rozier (*Adieu Philippine*); otros, por último, se han mantenido en un buen nivel de calidad, aunque sus películas sean a veces discutibles: Godard, Kautsky, Malle, Rouch y, sobre todo, Marker. Los dos films que dominan la temporada son *Muriel* de Resnais y *Le feu follet* de Malle. Si se puede establecer una diferencia entre los films importantes y los films logrados, diría que *Muriel* es un film importante y *Le feu follet* un film logrado. Con *Muriel*, Resnais prosigue por el camino abierto con *Hiroshima*, film admirable que estaba y sigue estando diez años adelante con respecto al conjunto del cine mundial: en *Marienbad* ha llevado a su paroxismo una experimentación en el dominio de la imaginación y del sueño. Con *Muriel* encara la vida cotidiana pero, al mismo tiempo, se mantiene fiel a su tema esencial: la memoria y el tiempo. Todos los personajes del film son más o menos prisioneros de su pasado, un pasado del cual nunca sabemos la verdad exacta, porque lo han olvidado o mienten sobre el mismo. Hay dos historias en el film y ello perjudica su unidad. Está la historia de Hélène (Delphine Seyrig), una mujer de cuarenta años que invita a su casa a Alphonse, que fue en otra época su amante, para tratar de revivir el pasado; y la de Bernard, un muchacho de veinte años que regresa de Argelia, donde ha sido testigo y partícipe de las torturas y la consiguiente muerte de Muriel, miembro de la resistencia argelina: recuerdo atroz del cual sólo podrá evadirse matando a su camarada Robert, cómplice él también de aquella muerte y conspirador de la OAS. Durante dos días vemos a esos diversos personajes vivir su vida de todos los días: el film acumula los detalles insignificantes y pintorescos como en un mosaico. El film es continuamente apasionante, a menudo conmovedor, pero creo que no está logrado, ya que no hay

unidad de estilo y de tono entre la gravedad del "tema Muriel" y la acumulación de banalidades cotidianas, mientras las búsquedas de lenguaje (montaje visual y sonoro) no se hallan en situación en esta historia realista.

Si *Muriel* es un argumento original de Jean Cayrol y Alain Resnais, *Le feu follet* es la adaptación de una novela escrita en 1930 por Drieu La Rochelle, escritor que adquirió después triste fama al convertirse en fascista y antisemita, antes de suicidarse en 1945. Esa novela relata, precisamente, las últimas cuarentiocho horas de un hombre que ha decidido suicidarse: Alain visita a sus amigos, busca razones para continuar viviendo y después, no habiéndolas encontrado, se dispara una bala en el corazón. Es la muerte de un fracasado, pero no de un fracasado por su mediocridad, sino por su ambición, de un hombre que no ha podido tener ningún contacto real y profundo con los seres y las cosas, que arde fugitivamente, sin poder fijarse, como el fuego fatuo. El personaje se revela a menudo como un ser conmovedor, porque hay en él mucho de nobleza y un gran dolor al no poder encontrar amigos verdaderos. En el fondo es el drama de la soledad y la inadaptación: hay en Alain algo demasiado grande y demasiado exigente que no puede encontrar cabida en nuestro mundo mediocre: está condenado a muerte por la misma sociedad que le engendró como individuo. *Le feu follet* no es un film importante, ni sobre el plano artístico ni sobre el ideológico, pero es un film notablemente logrado, el mejor de Louis Malle.

Entre las películas de la nueva ola, hay que señalar el estreno tardío (esperó más de un año antes de encontrar un distribuidor) de una de las mejores: *Adieu, Philippine*, de Jacques Rozier. En el film vemos a dos jovencitas, enamoradas del mismo muchacho, que pasan con él sus vacaciones en Córcega, hasta que el joven recibe su convocatoria para el servicio militar, lo que significa su partida para Argelia. Bajo la apariencia de una comedia de costumbres sobre la juventud, el film está lleno de amargura y es una pintura muy espiritual, pero muy conmovedora, de la vida de los adolescentes. El film de Godard, *Les carabiniers*, es una obra brillante e irritante, como todas sus películas: es una sátira a la guerra, pero está hecha con tanto impudor provocativo que no se puede creer en la sinceridad del director que, por otra parte, realiza el film con una desenvoltura y una negligencia absolutamente increíbles. Sobre el mismo tema, en cambio, el film de Claude Bernard-Aubert, *A l'aube*

(Sigue en la página 67)



Truffaut dirige LA PEAU DOUCE



EL FUEGO FATUO de Malle.



LOS PARAGUAS DE CHERBURGO de Demy.



NO MATARAS de Autant-Lara. Al parecer sigue prohibida en Buenos Aires.



THIS SPORTING LIFE (El llanto de un ídolo) de Lindsay Anderson.

CARTA DE LONDRES

CINE INGLÉS: ECONOMÍA, PERSPECTIVAS, CENSURA

por ALBERTO CIRIA

Las crisis periódicas que atraviesan las industrias en los distintos países llegan, tarde o temprano, al cine, esa mezcla de industria y arte sobre la que todo el mundo se cree con derecho a opinar. Pues bien, eso es lo que está ocurriendo en estos meses con el cine británico: la palabra de moda —“crisis”— se repite en las radios, los televisores, la prensa y las revistas especializadas. Los vaticinios sombríos coexisten con los llamados de atención para que las autoridades competentes tomen cartas en el problema, que afecta a sectores más vastos que los especializados.

La narración de esta historia, pensamos, puede también ser útil en alguna medida al Río de la Plata, donde nuestros oídos fueron castigados permanentemente con parecidas expresiones verbales (“crisis

de la industria”, “el cine argentino en crisis”, etc.), en especial durante los últimos años.

En Gran Bretaña, concretamente, existe un monopolio de hecho para la exhibición, en poder de dos grandes circuitos: Rank (desde que en 1957 se fusionaron las salas Gaumont y Odeon) y A.B.C. Estos colosos financieros tienen, por lo demás, intereses concretos en la producción de films a los que reservan los mejores turnos de proyección, haciendo que obras de productores independientes deban esperar meses en los estantes de las distribuidoras antes de exhibirse comercialmente, con la consiguiente inmovilización de capital (que impide la realización de nuevas películas) y la acumulación de intereses bancarios. Un solo ejemplo sirve de muestra: *The leather boys*, producida por Raymond Stross y dirigida por Sidney Furie, con Rita Tushingham y Colin Campbell, fue terminada en marzo de 1963, ya ha sido vendida a los Estados Unidos, Alemania y Dinamarca, pero su exhibición en Inglaterra ha de ocurrir recién entre febrero y marzo de 1964. Su productor piensa trabajar en el extranjero durante los próximos tiempos.

Y, por otra parte, las conexiones de Rank y A.B.C. con las principales

compañías norteamericanas, hacen que los films de este origen logren siempre puestos de preferencia para su difusión comercial, en perjuicio de los productores independientes locales. Rank trabaja con Columbia, Universal, United Artists, Walt Disney y Fox; A.B.C. lo hace con Anglo-Amalgamated, Warner-Pathe, Paramount y Metro.

Las ilusiones que durante un lapso provocó la idea del “tercer circuito” que absorbiese la producción de mejor nivel artístico, y tratase de ser para este tipo de films el equivalente de los “dos grandes” para el volumen preponderante de las obras de entretenimiento, no se han visto confirmadas por la realidad. Si bien entre Rank y A.B.C. controlan apenas un cuarto de los dos mil cines que se mantienen abiertos en este país, su selección de los mejores y más rentables (además de un predominio casi completo en la zona de Londres, que produce más de la cuarta parte de los ingresos nacionales de taquilla), han convertido a las dos empresas en árbitros casi inapelables de lo que debe ver el espectador común, pues el productor normal tratará de que su película sea proyectada por ellos, antes que arriesgar su dinero en salas semivacias o poco frecuentadas. En el informe anual de John Davis, principal ejecutivo del directorio de Rank, correspondiente al ejercicio cerrado el 29 de junio de 1963, puede leerse para completar nuestras afirmaciones: “La exhibición, la producción y la distribución han sido perturbadas por el problema básico a que se enfrenta la industria cinematográfica: disminución de espectadores y falta de suficientes films de calidad que atraigan al público. Esta situación, como resulta sabido, ha sido provocada por el cambio en la vida económica y social de la gente en este país y en el exterior, que la ha hecho mucho más selectiva en sus gustos para el entretenimiento. El problema ha sido agravado por el número creciente de películas con certificado X (exhibición reservada a adultos), algunas de las cuales no han sido aceptadas del todo por el público debido a su concepto básico, aunque se reconozca su elevada calidad artística y técnica. Los productores olvidan con frecuencia que, fundamentalmente, una producción cinematográfica se dirige a satisfacer la demanda de entretenimiento familiar” (*The Rank Organisation Limited, Annual Report and Accounts*, ps. 18 y 19). La Federation of British Film Makers, que agrupa a los productores independientes (entre sus miembros figuran Sir Michael Balcon, los hermanos Boulting, Launder y Gilliat), sostiene que la cuota de películas británicas de exhibición obligatoria debe elevarse del treinta por ciento actual a un cincuenta por ciento. La Federation of Film

Unions, representativa de los trabajadores de la industria, apoya este pedido como medida inmediata tendiente a evitar el estado de semi-paralización de la mayoría de los estudios ingleses (por lo menos un tercio de los técnicos está sin trabajo), aunque se recomienda como de urgente puesta en marcha alguna forma de intervención gubernamental para reajustar el sistema que no puede marchar únicamente de acuerdo a los criterios privativos de los "dos grandes", Rank y A.B.C. Ello no implica, por supuesto, la exigencia de nacionalización de la industria cinematográfica, cosa que la propia mentalidad pragmática de los sindicalistas británicos ve como muy lejana. Pero es evidente que el gobierno debe tomar algún tipo de iniciativa en esta vía muerta. ¿A favor de qué intereses habrá de inclinarse la mayoría conservadora en el parlamento, donde el asunto comienza a debatirse? ¿Puede indicar algo el hecho de que Selwyn Lloyd, líder del oficialismo en los Comunes, sea a la vez miembro prominente del directorio de la Organización Rank?

Mientras la situación económica sigue su complicado curso, los autores y realizadores que están dando —dentro de las limitaciones propias de una nueva generación que se enfrenta con la tradición asentada de un cine como el inglés— contenidos distintos al séptimo arte británico, en pareja comunidad con el teatro y la narrativa recientes (el problema está tratado en forma sintética por Peter Wollen, en su artículo *Cinema: la new wave*, en "El Contemporáneo", Roma, n.º 63-64, agosto-setiembre 1963, ps. 40 a 48), parecen no hallar terreno propicio para sus nuevos intentos. Un somero repaso de nombres permitirá darnos cuenta de ello.

Karel Reisz (*Saturday night, Sunday morning*)⁽¹⁾ acaba de terminar un *remake* del viejo éxito de Richard Thorpe de 1937, *Night must fall*⁽²⁾, para la M.G.M. británica. Es posible que después de este *divertissement*, donde dirige de nuevo a Albert Finney, pueda reunir los fondos necesarios para filmar su proyectada vida de Ned Kelly, el legendario aventurero australiano. Lindsay Anderson, cuyo *This sporting life* no tuvo el éxito comercial esperado, promete vagamente una versión de *Cumbres borrascosas* con Richard Harris, y está preparando la puesta en escena de *Andorra*, de Max Frisch, en el National Theatre. Tony Richardson, el más prolífico director entre los jóvenes, luego del brillante triunfo económico de *Tom Jones*⁽³⁾, ha partido a Nueva York donde volvió a dirigir a Finney en *Lutero* de John Osborne, éxito teatral de Londres, y fracasó con la misma labor para *Arturo Ui* de Brecht. Jack Clayton (*Room at the top*, *The innocents*)⁽⁴⁾ ha finalizado el rodaje para la Columbia de *The pumpkin eater*, con James Mason, Peter Finch y Anne Bancroft, sobre guión de Harold Pinter basado en una novela de Penelope

Mortimer. El mismo Pinter —ejemplo de las conexiones entre cine y teatro a que aludíamos— es responsable del libro del último film de Joseph Losey (*The servant*), realizador norteamericano definitivamente establecido en Inglaterra que no ha tenido la difusión que su sólido talento hacía esperar. Peter Brook, hombre de teatro conocido en toda Europa por sus trabajos en Londres y París, director del recordado *Moderato cantabile*, ha finalizado otra obra cinematográfica que no se ha exhibido aún públicamente: *Lord of the flies*, rodada en parte gracias a la contribución financiera de amigos personales de Brook tales como Elizabeth Taylor, Richard Burton y Noel Coward. Alguna gente nueva en el cine está dando muestras de su capacidad, como la primera película de Joan Littlewood, creadora del Theatre Workshop, llamada *Sparrows can't sing*; o la versión de la conocida pieza de Harold Pinter, *The caretaker*, que llevó a la pantalla Clive Donner. Pero estamos muy lejos aún de una escuela inglesa renovadora, algo así como la inolvidable legión de documentalistas que en los años treinta animara el viejo John Grierson. Hay valores y talentos indudables: faltan las obras que los identifiquen con claridad. Y, para terminar, la censura. También aquí la censura. Y lo que puede ser a veces peor, la mutilación comercial de obras que merecen ante todo elemental respeto por la trayectoria de su creador. El primer caso se refiere a la "transformación" —de algún modo hay que llamarla— que sufrió un film de Guy Hamilton titulado *The party's over*, en manos de censores pudorosos que —no contentos con otorgarle un certificado X— efectuaron tales modificaciones en la trama argumental que el propio Hamilton y el productor Anthony Perry han decidido retirar sus nombres de la ficha técnica de la película. Algo sobre el mecanismo de funcionamiento del sistema de censura británica pudo leerse en el debate que reprodujo el "Sunday Times" en su edición del 17-11-63. Durante la conversación John Trevelyan, secretario de la Junta de Censura, manifestó: "No tenemos reglamentaciones. Una política general de trabajo, sí, pero no está definida ni tenemos reglamentaciones". A lo que respondió Lindsay Anderson: "¡Muy inglés!" Trevelyan: "Creo que es un buen sistema". Y Anderson: por fin: "Creo que es peligroso". El censor y el creador, ¿hace falta agregar algo más?

El segundo ejemplo que queremos mencionar es *Il Gattopardo*⁽⁵⁾ de Luchino Visconti, exhibido en una versión distribuida por la Fox, doblada al inglés, "recortada" escandalosamente en su metraje y su montaje originales y alterada en el sistema de colores elegido por el realizador. El propio Visconti ha denunciado el sistema en un artículo que se publicó en Londres ("Sunday Times", 27-X-63), y queremos

que sean sus mismas palabras las que cierren esta correspondencia: "Para mi nuevo film, *Il Gattopardo*, se preparó una versión norteamericana sin mi supervisión. A mi parecer adolecía de cortes inconvenientes y estaba doblada por voces mal elegidas e inadecuadas. No me opongo a los cortes cuando existe la posibilidad real de que algunas partes del tema del film puedan resultar incomprensibles en otra nación, pero deben efectuarse con gusto y sentimiento. Cuando vi *Il Gattopardo* en Nueva York tuve dificultades para seguir el argumento. "Además, la película, realizada en colores, fue procesada como si se tratara de una comedia brillante al estilo Hollywood. La larga escena final del baile fue rodada con el mayor cuidado para lograr una textura antigua y el brillo de las velas. El resultado norteamericano era casi un film en blanco y negro. Es una obra a la que no reconozco mi paternidad.

"Corresponde al artista establecer un contacto con el mundo entero; ésa debe ser su meta. Y por ello resulta esencial que el público vea lo que el artista imaginó. Contra *Il Gattopardo* se esgrimieron argumentos de que los norteamericanos nunca comprenderían el film, que eran virtualmente un público de niños. No se debe dejar prevalecer una actitud tan ofensiva. Y ahora existe el riesgo de que la misma versión se exhiba en Inglaterra.

"No es raro que yo piense con vehemencia en Robespierre. Es hora de que rueden algunas cabezas".

¹ Todo comienza el sábado.

² Al caer la noche.

³ Las cifras publicadas por "Films and Filming", enero 1964, ubican a los siguientes films como los de mayores recaudaciones en Inglaterra durante 1963: 1) *From Russia with love*, de Terence Young (de la serie del agente secreto James Bond, cuya primera muestra fue *Dr. No* (El satánico Dr. No)); 2) *Summer holiday*, comedia musical de Peter Yates; 3) *The great escape* (El gran escape), norteamericana, de John Sturges; 4) *Tom Jones*, de Tony Richardson.

⁴ Almas en subasta; Posesión satánica.

⁵ El Gattopardo.

TOM JONES de Tony Richardson.



HISTORIA DEL CINE EN 120 FILMS



El promediar de la década del 30 es particularmente rico en films de valor y es difícil hacer una elección justa y exhaustiva en una producción mundial que, cuantitativamente, llega en esta época a su máximo de fecundidad.

A pesar de sus 500 films por año, los Estados Unidos pierden el primer lugar que ocupaban en la producción internacional debido a otra industria en plena expansión, la del Japón (560 films en 1936) que comienza a lanzar sus fuegos de artificio, que aunque desconocidos para nosotros la ponen en uno de los primeros lugares.

No obstante, el cine norteamericano goza, por la calidad y la diversidad de su producción, de un prestigio incomparable, lo que se refleja irresistiblemente en nuestra selección.

El cine francés (130 films por año) está en pleno renacimiento y se orienta hacia esa tendencia de realismo, poético o no, que le va a dar un gran lustre en los últimos años de paz.

El cine soviético (alrededor de 50 films anuales) conoce una nueva edad de oro, volviéndose al mismo tiempo más combativo.

Los cines alemán e italiano están en la cumbre y Gran Bretaña brilla gracias a una escuela documental, cuyas preocupaciones son las mismas que la del grupo neoyorquino Frontier Films.

1934: CHAPAEV



La primera mitad de la década del 30 asistió al desarrollo de un nuevo clasicismo del cine soviético. Hemos visto que el paso al cine parlante se hizo en forma muy progresiva y durante muchos años coexistieron las obras fundadas en el predominio del montaje, sustentadas aún en la estética del cine mudo (*El desertor*,

Tres cantos a Lenin) y los films que manifiestan ya una concepción mucho más "moderna" del cine sonoro (*El camino hacia la vida*).

Este periodo abunda en obras notables. Eisenstein y Pudovkin pasan por una crisis, pero Dovchenko alcanza la cúspide de su arte con *Ivan y Aerograd*, films asombrosos por su lirismo y su riqueza visual. En esos años se produce la revelación de Sergei Yutkevitch con *Montañas de oro* (*Zlatye Gori*, 1931) y *Contraplan* (*Vstrechnyi*, 1932), epopeyas revolucionarias en las que se aúnan la sensibilidad y el vigor expresivo; también la de Frederic Ermler, autor del curioso film *Fragmento de un imperio* (*Oblomok imperii*, 1929) y co-director de *Contraplan* y, por último, la de Yuri Raizman, cuyo gran documental, *La tierra sedienta* (*Siemla zasgdiot*, 1931), está articulado por un hermoso movimiento de exaltación creadora.

Pero el film más famoso y más perfecto de este periodo es *Chapaiev*, de los homónimos Sergio (1900-1959) y Jorge (1899-1946) Vassiliev, corrientemente llamados "hermanos" Vassiliev. Sobre un mismo tema, la exaltación de una figura histórica, *Chapaiev* y *Tres cantos a Lenin*, realizados el mismo año, representan típicamente las dos tendencias extremas que coexisten todavía en el cine soviético. *Chapaiev*, célebre jefe de guerrilleros durante la guerra civil, es evocado con un calor humano y una fineza psicológica infinitos en un film magistral, donde se mezclan el amor (la pasión que nace entre la guerrillera y el muchacho que le enseña el manejo de la ametralladora), el humor (la lección de táctica con las papas) y la epopeya (el famoso ataque "psicológico" de los oficiales blancos, que se lanzan al asalto en filas impecables que bien pronto son rotas por el tiro mortífero de la ametralladora de la guerrillera).

1934: LOS ALEGRES MUCHACHOS



En el temperamento ruso existe un gusto innato por la comedia de costumbres y por la caricatura social, que han sido perfectamente expresadas en la literatura por la truculencia llamativa de un Gogol y la ironía picante de un Chejov. El cine nacional refleja evidentemente esa doble

corriente y lo traduce en un registro cómico que va desde el humor sonriente hasta la farsa dislocada.

La comedia, por supuesto, se hace eco de las preocupaciones sociales del momento: la crisis de alojamiento en Moscú (*Cama y sofá*, de Room, 1926; *La chica de los sombreros*, de Barnet, 1927), el stajonovismo en las fábricas (*Los encajes*, de Yutkevitch, 1928), la lucha anti-religiosa (*El milagro de San Jorge*, de Protazanov, 1930). En su género más frenético hay que señalar los logros casi expresionistas constituidos por comedias políticas como *Las aventuras de Octobrina* de Kozintsev y Trauberg (1924), autores igualmente del admirable *El abrigo*, basado en Gogol (1926).

La aparición del cine parlante da nacimiento a un género vecino, la *comedia musical*, ilustrada esencialmente por Gregori Alexandrov (nacido en 1903) quien, después de haber sido el fiel colaborador de Eisenstein, desde *La huelga* hasta

¡Qué viva México!, se lanza a una producción donde sobresaldrá su temperamento dinámico y mordaz. Sus *Alegres muchachos* es una farsa picante y burlesca que relata las aventuras de un pastor melómano a quien su voz conducirá, después de aventuras pintorescas, a la consagración moscovita. El film mezcla con mayor o menor felicidad y unidad, números musicales y escenas completamente extravagantes como el destrozamiento de la villa por el rebaño desenfadado, el desfile bajo la lluvia de la atronadora orquesta amontonada en el coche fúnebre y la batalla final entre los músicos. Por su carácter frenético y destructor *Los alegres muchachos* hace pensar en los films de los Hermanos Marx. Con sus obras siguientes (*El circo*, 1936; *Volga Volga*, 1938; *Primavera*, 1947) Alexandrov no volverá a encontrar más el mismo verbo ni el mismo ritmo: en la U.R.S.S., como en otras partes, la comedia es un género difícil.

1935: MOTIN A BORDO



El cine norteamericano, sinónimo de *western*, lo es también de aventuras, ya que no limita su campo de inspiración a la epopeya de la conquista del Oeste. Se puede decir que los norteamericanos son los "inventores" del espacio y que la excelencia de su cine nunca se muestra

mejor que en el descubrimiento del aire libre por una cámara que dio pruebas muy pronto de su audaz instinto de pionero.

La década del 30 representa una verdadera apoteosis del film de aventuras. Aventuras en el continente mismo (reservemos por el momento el género muy particular del *western*), con las bandas movidas y jadeantes, donde el Technicolor, todavía balbuceante, agrega a veces una atmósfera feérica. Los pioneros de *El valle de los gigantes*, los traficantes de esclavos de *Adversidad*, los exploradores de *Alegre y feliz* (*High, wide and handsome*), los sublevados de *Viva Villa*, los matones de *Cuando ama un valiente* (*Her man*) o el infatigable *Robin Hood*, son los héroes de emocionantes correrías a caballo y de memorables combates. La romántica *Llegaron las lluvias*, el tempestuoso *Huracán* y el dramático *En el viejo Chicago*, son clásicos del género que no desmerecen en nada a las epopeyas africanas, tales como *Trader Horn*, a las ingenuas y justicieras aventuras de Tarzán o a *Moana*, *Tabú* y

Sombras blancas en los mares del Sud, maravillosas evocaciones del paraíso tahitiano.

Pero el mar suministra a los argumentistas una inspiración siempre renovada. *La isla del tesoro*, *El capitán Blood*, anuncian al más hermoso de estos films de aventuras, *Motín a bordo* (*Mutiny on the Bounty*), de Frank Lloyd (1899-1960), autor también del célebre film *Cabalgata* (1933) y del excelente *Una nación en marcha* (1937). El film está dominado por el feroz personaje del capitán Bligh, potentemente encarnado por Charles Laughton, quien ve que su tripulación se subleva contra él, bajo la dirección de su segundo, el impetuoso Clark Gable. La obra es soberbia por su amplitud, su foga y su poesía, los espacios marinos ensanchan la anécdota hasta la epopeya y el hábito de la revuelta sustenta una necesidad de felicidad que se dilata brevemente en el esplendor de los mares del Sud. La fantasía al servicio del ensueño, ¿no es la mejor definición del cine norteamericano?

1935: LA KERMESSE HEROICA



Jacques Feyder (1888-1948) es incontestablemente un "gran señor" del cine francés aunque sólo sea francés de corazón, ya que es de origen belga. Al lado de Renoir y de Carné (que sólo debutará más tarde), ocupa su lugar entre los hombres más representativos del mejor realismo francés, un realismo donde la

poesía jamás está en contradicción con la visión social.

Comenzó su carrera en 1917 con comedias de *boulevard*, en las cuales se observa ya el brío y el espíritu de su esposa e inseparable intérprete, Françoise Rosay; recorrió todos los géneros dirigiendo *La Atlántida* (1921) así como *Crainquebille* (1923). *Rostros de niños* (1925) y *El afiche* (*L' image*, 1926), permiten ver en él a un analista lúcido del corazón humano y a un poeta de la naturaleza; su *Teresa Raquin* (1928), que se ha perdido en la actualidad, pasa por ser una obra maestra de adaptación inteligente, mientras en *Los nuevos señores* (1929) revela el lado satírico de su personalidad. Después de una estadía en los Estados Unidos, donde tendrá ocasión de dirigir a la Garbo, realiza sus mejores films: *El gran juego* (1934), *Pensión Mimosas* (1935), *La kermesse heroica* (1935), *La gran tragedia del circo Barclay* (*Les gens du voyage*, 1938), *La ley del norte* (1939).

Feyder es ante todo un pintor de atmósfera física o psicológica; es insuperable para crear un decorado que no se olvida más (un cafetín argelino, una pensión familiar, un pueblito flamenco, un circo ambulante) y para desmenuzar un carácter bajo el escalpelo implacable de su cámara. Hay en él una austeridad que es pudor, una audacia que es lucidez, una violencia que es calor. *La kermesse heroica*, es su film más célebre y el más logrado, el más brillante y el más divertido, aunque sea quizás menos característico de él que *Pensión Mimosas*, por ejemplo. Pero es indudable que ésta alegre farsa a lo Brueghel, donde los flamencos salvan su ciudad del pillaje haciendo al enemigo español una recepción diplomáticamente aduladora y lisonjera, es una obra maestra de humor y de fineza y una suntuosa reconstrucción histórica, pero es también un mensaje pacifista, lleno de buen sentido y de serenidad.

1935: UNA NOCHE EN LA OPERA



El explosivo trío de los hermanos Marx es un fenómeno único en la historia del cine. Nos equivocáramos mucho al no ver en ellos más que a payasos, buenos sólo para hacer reír al público del music-hall. Groucho, el inagotable conversador, Harpo, el mudo melómano, y Chico, el pianista soñador (en sus comienzos fue-

ron cuatro, pero se desembarazaron pronto del insulso Zeppo), constituyen uno de los brulotes más peligrosos que se hayan lanzado jamás al ataque de los valores establecidos y de las ideas admitidas. Los grandes cómicos (Chaplin, Keaton, Langdon) parecen monstruos del racionalismo al lado de estos tres infatigables y divertidos personajes, que blanden muy alto y con toda fuerza el látigo de la sátira y el lenguaje del absurdo. Utilizan el juego de palabras como un ariete, el absurdo sustituye a la lógica y para ellos el fin justifica todos los medios.

Animal Crackers (1930), *Tres locos a bordo* (Monkey Business, 1931), *Duck soup* (1933), el ataque más extraordinario que se haya realizado contra los obsesionados por aventuras guerreras, *Los Hermanos Marx en el oeste* (1940), son las principales etapas de una carrera resplandeciente y que no tiene igual. Puesto en presencia de este trío frenético, el director sólo puede limitarse a registrar su torrente inventivo: es lo que ha hecho Sam

Wood en *Una noche en la ópera*, donde los tres compadres, para favorecer los amores de una pareja de jóvenes cantantes, sabotean la representación de una ópera con ingenio vindicativo y un placer y alegría triunfales.

Destructores natos, son los herederos de los excéntricos franceses anteriores a 1914 y de Mack Sennett; su agresividad no se ve embarazada por ningún prejuicio; su imaginación poética y barroca hace de ellos involuntarios campeones del surrealismo; en fin, dan prueba de una sexualidad desenfadada que se burla de todos los tabúes de Hollywood. El sabotaje de la función de teatro, el amontonamiento en el camarote del barco, Harpo en cuatro patas lanzando maullidos enamorados ante las hermosas muchachas, son momentos inolvidables. Símbolos de una inextinguible necesidad de libertad y de un perfecto desprecio por las leyes y las costumbres, los hermanos Marx no tendrán posteridad, salvo a veces el corrosivo Tashlin.

1935: REDES



El cine norteamericano, nacido en Nueva York, emigró hacia 1910 a un lejano suburbio de Los Angeles llamado Hollywood; los realizadores buscaban allí a la vez el sol perpetuo y el alejamiento de sus acreedores, los banqueros: había nacido la "fábrica de sueños" y con ella el gran cine norteamericano. A mediados

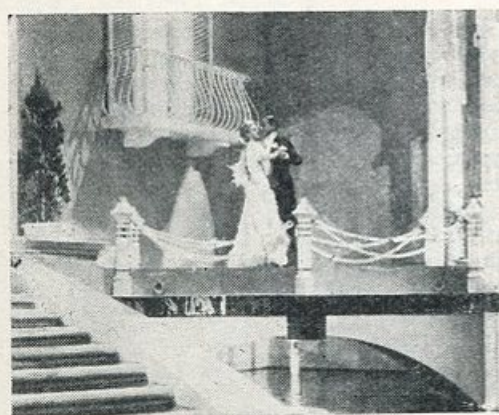
de la década del 30, mientras la política rooseveltiana conduce al país por un camino nuevo, algunos hombres intentan hacer films más próximos a la realidad social y para alejarse del engañoso paraíso hollywoodense, vuelven a reiniciar la producción en Nueva York, encrucijada de influencias y crisol de ideas nuevas.

Estéticamente, la escuela de Nueva York nace en condiciones idénticas a las que suscitan en el mismo momento la escuela documental inglesa: Vertov, Ivens, Flaherty, son los padres espirituales de un movimiento que va a extraer de la realidad norteamericana lo esencial de una inspiración política militante. Alrededor del célebre fotógrafo Paul Strand se agrupan algunos apasionados del cine, a los cuales no financia ningún banco: Ralph Steiner, Sidney Meyers, Lewis Jacobs, Herbert Kline, Williard van Dyke y, sobre todo, Pare Lorentz (*El río, The plough that broke the plains*) y Leo

Hurtwitz (*Native land*). En 1936, la fundación de Frontier Film concreta la unidad del grupo, al cual se han unido momentáneamente Flaherty (*The land*) e Ivens (*The power and the land*).

Antes, Paul Strand realizó en Méjico un film que se puede considerar como el manifiesto de la nueva escuela: *Redes* (*The wave*), dirigido por el norteamericano Fred Zinnemann y el mejicano Gómez Muriel y fotografiado por Paul Strand, es un homenaje directo a Eisenstein y a ¡*Qué viva Méjico!*, por su estilo (nobleza, belleza, fuerza y por su tema (una huelga de pescadores contra los propietarios de las barcas y la muerte del cabecilla, que sella la unidad combativa de sus camaradas). Frontier Film no sobrevivió a la guerra, pero su acción prosiguió gracias a Hurwitz (*Strange Victory*) y a Meyers (*The quiet one*) y fue el origen de la eclosión del "realismo neoyorkino" de 1945.

1935: SOMBRERO DE COPA



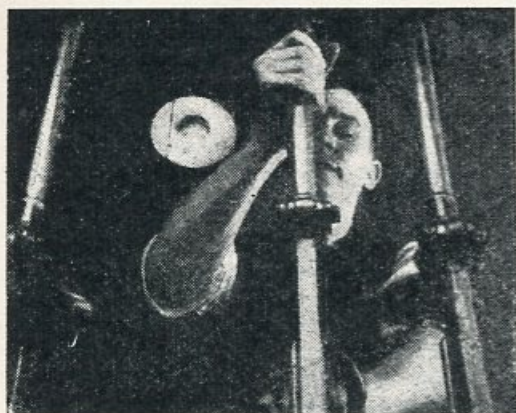
La comedia musical es también patrimonio del cine norteamericano. El primer film parlante de la historia es un *musical*, como dicen los norteamericanos: *El cantor de jazz*, de Alan Crossland (1926), con el famoso Al Jolson caracterizado de negro.

El film inaugura una enorme producción de películas cantadas, en las que aparecen las orquestas célebres (desde Louis Armstrong hasta Benny Goodman) y los cantantes de renombre (desde Maurice Chevalier a Bing Crosby). Entre los éxitos del género, citemos la serie de las *Melodías de Broadway* y de las *Big Broadcast*, la primera versión de *Show Boat* (Bohemios), *El desfile del amor*, *El rey del jazz*, *El gran Ziegfield* y las *Goldwyn Follies*. Todos estos films son concebidos como revistas de gran espectáculo y el cine no es allí más que un vehículo que permite que un público considerable tenga acceso a las producciones que de ordinario están reservadas a las grandes capitales: movimiento, encanto, suntuosidad, regimiento de muchachas o cuerpos de baile y todo esto animado por las más grandes vedettes.

El elemento específico y la causa esencial del triunfo del *musical* es, por supuesto, la danza o más exactamente los números bailados y cantados (generalmente en

dúo), que jalonan una comedia cuya trama es casi siempre un mero pretexto. Y en seguida una pareja famosa dará al *musical* sus cartas de nobleza y hará del género uno de los más brillantes del cine norteamericano. Fred Astaire (no habrán olvidado ustedes su frac, su sombrero de copa, su bastón y su silueta grácil y elegante) y Ginger Rogers comienzan en 1933 con *Volando a Río* una serie de comedias vertiginosas donde su talento, su fogosidad y su alegría hacen maravillas. *Sombrero de Copa* de Mark Sandrich (1900-1945), uno de los directores habituales de la pareja, es sin duda la más lograda de las comedias musicales de preguerra, gracias a un humor inagotable y a las melodías de Irving Berlin que resuenan todavía en la memoria. Con diversas acompañantes (Eleanor Powell, Rita Hayworth, Judy Garland, Vera Ellen), Fred Astaire proseguirá una larga carrera cuya cúspide será el excelente film *The band wagon*, (Brindis de amor, 1953) con la imperial y voluptuosa Cyd Charisse.

1936: CORREO NOCTURNO



Fenómeno excepcional, la escuela documental británica de la década del 30 es la resultante de influencias diversas: la vanguardia "social" francesa (*A propos de Nice, L'age d'or, La zone*), los ensayos

de montaje sinfónico de Ruttmann (*Berlin sinfonía de una gran ciudad, La melodía del mundo, Metal*), las búsquedas plásticas y humanas de Ivens (*Sinfonía industrial, Zuiderzee*), el aporte de Flaherty y, sobre todo, la gran lección de Vertov y de los soviéticos. Pero estas lecciones no hubieran producido sus frutos sin el gusto por el análisis social y las ambiciones humanistas que caracterizan a numerosos cineastas británicos y son una de las constantes del cine del otro lado del Canal de la Mancha.

John Grierson, crítico y ensayista reputado, es el que inicia esta nueva tendencia hacia la indagación social con *Drifters* (1929), reportaje realizado sobre una barca de pescadores de arenque en el Mar del Norte. No obstante, las primeras producciones del movimiento son sobre todo búsquedas plásticas de composición y de montaje, realizadas como films publicitarios por cuenta de diversos ministerios (correos y telecomunicaciones sobre todo) y de las grandes compañías (ferroca-

riles, navegación). Grierson se convierte, poco a poco, en el jefe de la escuela, mientras la influencia de Flaherty (*Industrial Britain*, 1932; *El hombre de Arán*, 1934) y de Cavalcanti (*Coal Face*, 1936) orienta a los cineastas ingleses hacia una visión menos formal y más humanista.

El mejor film de esta serie, el que mejor expresa el equilibrio entre el brío del estilo y el rigor del estudio documental es *Correo Nocturno* (*Night Mail*), de Basil Wright, autor también del excelente film *La canción de Ceylan* (*Song of Ceylan*, 1935). Realizado en colaboración con Harry Watt, *Correo nocturno* nos describe el trabajo de los empleados del correo nocturno a bordo de un rápido que se dirige a Escocia, con su carga de correspondencia. Pero la fascinante belleza de este testimonio humano reside en la sabia composición del montaje sinfónico, en los leit-motiv visuales de las bielas, los rieles y los paisajes y la original utilización de un poema recitado al ritmo de la marcha del tren.

1936: EL CRIMEN DE M. LANGE



Después de *Naná*, Jean Renoir realizó una producción abundante y variada. Flirteó con la vanguardia, ora en una perspectiva casi surrealista (*Charleston*), ora en un estilo maravillosamente feérico (*La pequeña vendedora de fósforos*). Con *Tire au flanc*, apoteosis del soldado bur-

lesco y *On purge bébé*, donde se oyen los ruidos del desagüe del baño, el director ha sabido franquear con elegancia abismos de mal gusto. El tono de *La chienne* (1931) es muy diferente: es un fuerte drama realista donde Michel Simon encarna patéticamente a un empleadito pálido e insignificante a quien la angustia de los celos empuja al asesinato de una muchacha de quien se había enamorado. Michel Simon interpreta de nuevo magistralmente, el año siguiente, en *Boudu sauvé des eaux*, el papel del suicida a quien el buen librero M. Lestinguois devuelve la alegría de vivir.

Toni (1935) inaugura un nuevo período en la obra de Renoir. Por primera vez el análisis moral y psicológico desemboca realmente en una visión social donde se describe, mediante un drama sentimental, la vida de los obreros españoles que han ido a buscar trabajo al Mediodía de

Francia. *El crimen de M. Lange* es la obra maestra de esta escuela realista francesa, que brillará con resplandor excepcional, pero muy breve, gracias también a Feyder y a Carné. *Lange* refleja, anticipadamente, el frente popular de 1936 y su clima de reivindicaciones sociales: hay algo de profético en esa organización de los obreros de imprenta en una cooperativa, para reemplazar al mal patrón que ha huído ante sus acreedores. Frente al majestuoso y cínico Jules Berry, Florelle crea el jugoso personaje de una lavandera, de gracia y humor bien parisienses (puesto que fue inspirado por Prévert) por cuyo amor el tímido René Lefevre hará justicia en la persona del infame Batala. Hay algo de Vigo en esta pintura verdadera y cálida de los medios populares y con *Lange* Renoir inaugura la serie de obras maestras que hará de él el primer director francés.

1936: TIEMPOS MODERNOS



Con *La quimera del oro* Chaplin ha realizado una obra maestra imperecedera y alcanzó la cúspide de una carrera que le valió reputación universal. La galera, el bastón, los gruesos zapatos, lo mismo que el pequeño bigote se han convertido en los símbolos de la despreocupación y la ternura, del humor y el optimismo, en-

carnados en un hombrecito que enfrenta las aventuras más fantásticas y extravagantes, a través de las cuales no cesa de buscar la felicidad.

Sus dos films siguientes son obras de transición infinitamente menos logradas y caracterizadas por un sentimentalismo demasiado sostenido. *El circo* (1928) le permite interpretar el personaje de un payaso enamorado de una linda amazona de circo, a quien dejará casar con un seductor trapecista. En *Luces de la ciudad* (1931) tiene altercados graciosos con un millonario que sólo es simpático cuando está borracho y ama a una florista ciega, con un amor que resultará ser sin esperanza, el día en que la bella muchacha recobra la vista gracias a él.

Con *Tiempos modernos*, Chaplin aborda al fin el cine parlante (*Luces de la ciudad* era sonora solamente) con un tema que recuerda a la vez a *Metrópolis* y a *Para nosotros la libertad*, pero que da pruebas de una lucidez mucho más grande al ser-

vicio de una posición social precisa e indiscutiblemente progresista. El film es sin duda una sátira al maquinismo y a las condiciones de trabajo inhumanas que engendran la automatización; pero el recuerdo de la crisis de 1930 aparece vívidamente cuando el infortunado Carlitos, que se ha convertido en un desocupado, se enfrenta con las violencias de la policía, de las cuales ha sido víctima el padre de la joven vagabunda que él ha encontrado (Paulette Goddard); hay que hacer notar que es la primera vez que Carlitos, al final del film, se va del brazo de aquella a quien ama. Film desigual pero profundamente humano y que contiene secuencias famosas (la máquina de comer descompuesta), la sicosis del ajuste de los bulones, la canción improvisada con palabras inventadas), *Tiempos modernos* marca en Chaplin el paso del payaso al filósofo y anuncia las grandes obras posteriores, como *El gran dictador* y *Candilejas*.

1936: LAS HERMANAS DE GION



El cine japonés es casi tan antiguo como los cines occidentales. Desde antes del cambio de siglo, los operadores de Edison y de Lumière han trabajado en el país

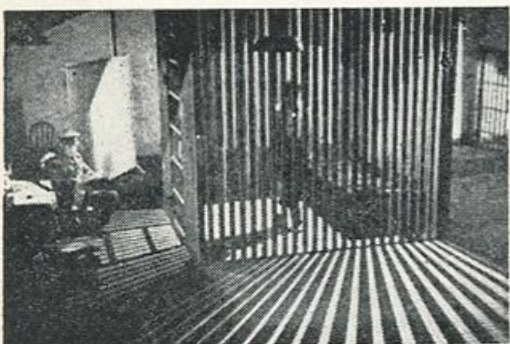
mientras una débil producción nacional se desarrollaba poco a poco bajo el impulso de grandes sociedades, para alcanzar hacia 1920 a varios centenares de films por año, adaptaciones en su mayoría de piezas clásicas del kabuki; pero también muchos de ellos encaraban temas modernos, con pretensiones más o menos sociales.

Durante el período mudo, la influencia del cine soviético es claramente sensible, no tanto en el estilo como en los temas, pero el debut del cine parlante, que coincide con el desencadenamiento de la guerra de Manchuria y el refuerzo de la política imperialista del Mikado, trae una movilización del cine en el sentido del nacionalismo y del militarismo. En aquella época hacen sus primeras armas cineastas cuyos nombres nos son familiares en la actualidad. Teinosuke Kinugasa se revela por el excelente film *Jujiro* (1928) y *Chushingura* (1932); Heinosuke Gosho se consagra a la evocación de los medios populares; Mikio Naruse a la de

la vida familiar, en pequeños dramas, llenos de frescura y sensibilidad.

Pero el más grande representante de esta tendencia realista y del cine japonés en general, es ya Kenji Mizoguchi (1898-1956). Debuta en 1922 y realiza numerosas adaptaciones de novelas clásicas pero también, después del advenimiento del parlante, trata temas modernos. *Las hermanas de Gion* (*Gion no shimai*) es, según la opinión de los especialistas, el mejor film japonés de pre-guerra. Esas dos hermanas son geishas en Gion, barrio exclusivo de Kyoto; pero mientras la mayor se mantiene fiel a la ley tradicional de su condición, que exige que ellas no tengan más que un amo a la vez, la menor pretende emanciparse y llevar una vida perfectamente libre, yendo de un protector a otro. Todo el arte de Mizoguchi está ya en este film admirable: ritmo muy lento, cámara perfectamente estática, refinamiento de la fotografía, profundidad del análisis psicológico, pasión y pudor. Una obra de arte de la contemplación.

1936: SOLO VIVIMOS UNA VEZ



Fritz Lang, después del excelente film *M*, el vampiro negro, realizó *El testamento del Dr. Mabuse*, brillante éxito policial y psicológico en la línea de su notable serial de 1922. En 1933, huyendo del nazismo, llega a Francia donde dirige una

feérica adaptación de *Liliom*, la famosa pieza de Molnar. Después parte hacia los Estados Unidos, donde dirige en seguida dos films que están entre los mejores y más significativos de su obra.

Furia (1936) es una vibrante protesta contra el linchamiento a través de la trágica historia de un inocente arrestado por error, que está a punto de perecer en la cárcel incendiada por el populacho desenfrenado; salvado milagrosamente, reaparecerá recién cuando los incendiarios han sido condenados. Así Lang aplica a la realidad social norteamericana un tema que siente profundamente, el de la culpabilidad y la inocencia, de la justicia en lucha con el odio, el fanatismo y la violencia.

Sólo vivimos una vez (*You only live once*) es un film admirable (modelo de construcción elíptica, soberbia fotografía, casi dolorosa en sus tonos grisáceos) y la conmovedora y trágica aventura de Eddy (Henry Fonda) y Joan (Sylvia Sid-

ney) es una de las historias de amor más bellas de la historia del cine. Modernos Romeo y Julieta, la fatalidad (porque un bandido tiene las mismas iniciales que él) y la hostilidad de los hombres (porque él se ha evadido de la cárcel matando a un sacerdote) hace de ellos dos parias perseguidos como bestias, junto con su hijo; al tratar de cruzar la frontera son alcanzados por las balas y mueren abrazados.

Fritz Lang, instalado en los Estados Unidos durante veinte años, prosigue una obra fecunda y variada; después de haber debutado brillantemente con el western (*La venganza de Frank James*, *Espíritu de conquista*) volverá a un tema que le es caro al evocar el terror nazi, sobre un argumento de Brecht (*Los verdugos también mueren*, 1942). Después se consagró casi únicamente a los films de misterio (*La mujer del cuadro*, *Deseo humano*, *Más allá de la duda*) con un verdadero genio para el análisis psicológico.



VITTORIO GASSMAN y JULIETTE MAYNIEL concurren a la función inaugural de la temporada 1964 del CINECLUB NUCLEO, donde presenciaron el pre-estreno del film de Masaki Kobayashi, HARAKIRI.

Asóciase al CINECLUB NUCLEO de Buenos Aires

- clásicos del cine
- ciclos de revisión
- estrenos absolutos
- cine documental y experimental
- y todo el cine que Ud. no puede ver en otro lado.

Funciones en
CINE-ARTE
Diagonal Norte 1156

VIGOROSA DENUNCIA



JORGE MIGUEL COUSELO
ALBERTO OJAM (h.)
ALBERTO R. OLIVA
FERNANDO PENELAS
ANTONIO A. SALGADO
HORACIO VERBITSKY

LE MANI SULLA CITTA (*Saqueo a la ciudad*). r.: Francesco Rosi. a. y g.: Piero Canevari, Enzo Forcella, Raffaele La Capria y F. Rosi. f.: Gianni Di Venanzo. m.: Piero Piccioni. mtj.: Mario Serandrei i.: Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti, Carlo Fermariello, Angelo D'Alessandro, Guglielmo Metafora, Marcello Cannavale, Alberto Conocchia, Terenzio Cordova, Dante Di Pinto, Gaetano Grimoldi Filioli, Dany Paris. pa.: Galatea. dst.: OCEAN FILMS. f.e.: 18.3.64. s.e.: Paramount y Libertador. c.: inconv. men. 18 a.

Dentro del panorama del cine italiano *Saqueo a la ciudad* significa un nuevo avance en el inagotable proceso de aproximación a la realidad comenzado por el neorrealismo hace ya 20 años. Un paso realizado con un rigor documental verdaderamente inusitado.

Con *Salvatore Giuliano* y *Saqueo a la ciudad*, Francesco Rosi parece haber dejado atrás una etapa que hoy podríamos llamar ingenua, de rígidas categorizaciones entre buenos y malos, idealizados unos y denigrados los otros, típica de la primera oleada neorrealista y que tuvo entonces su profundo sentido. Es en esto coherente con los tiempos nuevos, en los que el odio feroz —y sumamente loable entiéndase bien— de los años inmediatos a la guerra, turbulentamente expresado, ha cedido paso a concepciones de mayor amplitud; se ha impuesto una actitud más afecta a los matices de la comprensión que a la rigidez del apóstrofe. Pero es necesario hacer alguna aclaración. André Cayatte, por ejemplo, también plantea "contradicciones", ¿no sería mejor paradojas?, que rompen lo unívoco de cualquier planteo introduciendo indiscriminadamente elementos de incertidumbre y relativización. Pero esto es en él una forma de su relajamiento ético, su contrabando ideológico, de una falsedad y trivialidad, de una escasez de profundidad y talento que lo descalifican para todo análisis serio. En Rosi en cambio

hay comprensión humana, que es en definitiva comprensión dramática, pero no hay distorsión. Por el contrario, su obra aparece robustecida con una visión más fiel, porque abarca una mayor cantidad de facetas dentro de la complejidad de lo real, sin alterar su esencia. Entender que el constructor inescrupuloso es un hombre con una personalidad, con sus miedos y sus angustias, que debe luchar contra quienes son aún más despreciables que él, mostrar sus canalladas pero también su noche de insomnio ante la perspectiva del desastre, no significa un ablandamiento ideológico sino una mayor veracidad en la historia que se cuenta. Es un hecho reiterado que toda nueva forma de encarar un conflicto dramático surge unida a una concepción total de la vida y luego puede ser utilizada por otros, modificada, en un contexto diferente e incluso opuesto. Esta tendencia hacia una mayor comprensión que surge a caballo del conformismo burgués de la prosperidad de la última década, que llevada a extremos de complacencia se utiliza para justificar solapadamente lo que nunca se admitiría de frente, se encuentra en Rosi modificada y al servicio de su concepción realista, sin afectar la solidez de su ética. *Saqueo a la ciudad* implica un paso adelante en la definición de un cine realista. Rosi, con su nivel técnico y cultural 1963, explotando a fondo los recursos que utiliza, supera el patetismo y el lirismo a veces excesivos del primer neorrealismo. Su racionalidad lo aparta del alegato romántico. Si el neorrealismo reflejó la eferescencia de la rebelión un tanto espontánea de un pueblo, el realismo de Rosi con su contundencia implacable parece más adecuado a una elaboración más rigurosa y consciente de la realidad, implica un avance ideológico, una profundización de planteos estéticos que tal vez tenga correspondencia con una profundización de planteos políticos, esclarecido en la lucha contra el aburguesamiento, del "milagro económico" enemigo por cierto más sutil y esquivo que un despotismo cerrado y rígido. Desde Buenos Aires resulta difícil poder establecer los alcances reales de esta hipótesis. Quede entonces como tal.

En Rosi la emotividad del primer neorrealismo cede ante una elaboración más racional de su material dramático. Aparentemente no pone sentimientos en su obra, no prepara el impacto emocional que predisponga a favor o en contra de determinado personaje. Muestra hechos y más hechos, sin juzgarlos, con una objetividad implacable. Es un testigo que suministra datos a un jurado que luego deberá decidir y lo hace con una sequedad documental, con una austeridad que impresionan. Cuando realizó *La Sfi-da* (*El desafío*, 1958, Premio Opera Prima en Venecia) hubo quienes señalaron como un defecto su frialdad, se le acusó de caligrafista. ¡Cuánta mayor frialdad hay en *Saqueo a la ciudad* y a la vez cuánto calor y vehemencia! Sucede únicamente que en los años transcurridos desde entonces Rosi ha madurado criterios, ha ganado seguridad de realizador y el orden de su cerebro resulta inmejorable vía de expresión para las tempestades de su ánimo. Se ciñe a su tema con una concentración férrea y hoy ya no tiene tiempo para fiorituras sentimentales.

Resulta muy difícil establecer parangones cinematográficos con *Saqueo a la ciudad*. Sugiere más bien el equilibrio de una sinfonía o una construcción arquitectónica, participa de la misma seca belleza de una fórmula matemática o una partida de ajedrez, transmite similar vibración a la de una buena crónica periodística sobre un hecho apasionante sucedido horas antes de la lectura. En los extremos de objetividad que alcanza —y que ya estaban en *Salvatore Giuliano*—,



EL
OJO
DE LA
CRITICA

en su exposición despojada de retórica, en su sobriedad total, en esa rara virtud de desaparecer el director de la obra, en su deslumbrante equilibrio, reside su grandeza. Para ser un verdadero realista se precisa una portentosa imaginación y la suficiente modestia como para no intentar exhibirla. Rosi no pretende que el público repare en lo inteligente que él es; prefiere que penetre a fondo en la historia que cuenta, que tenga todos los elementos necesarios para poder elaborar un juicio propio, que piense.

Claro que un análisis crítico no puede ignorar la profunda sabiduría de este narrador, una sabiduría que recuerda la brutal solidez de Eisenstein, desde la estructura total del film hasta el montaje ideológico del final, (donde los rítmicos y aplastantes golpes del gigantesco martillo se descargan en realidad sobre los vencidos de la reciente batalla), la selección de secuencias, su tensión dramática, la densidad de sus encuadres. Secuencias como la del derrumbe, donde el espectador se siente instalado en medio de la catástrofe, con referencias a la gente que corre, la madre que grita, la ambulancia que llega —excesivamente pronto quizá— los escombros que caen, las paredes que se resquebrajan, la ropa tendida, planos cortos, planos generales, primeros planos, con un ritmo febril, transmiten la conmoción del momento en base al más depurado montaje. Rosi consigue un sorprendente equilibrio entre el documental y el argumental, logra con montaje una impresión de realidad que seguramente no obtendría colocando una cámara en el punto mejor ubicado y filmando sin interrupciones un derrumbe auténtico. Se inscribe así en la más pura corriente clásica del cine.

Por momentos *Saqueo a la ciudad* hace pensar también en *El ciudadano* de Orson Welles, especialmente en la construcción del personaje de Steiger. Tal vez haya en esto una excesiva subjetividad, ya que pienso que Steiger es el actor de personalidad más vigorosa de Welles en adelante, cosa que probablemente también haya pensado o intuido Rosi al elegirlo. La idea se afirma en algunos planos como los de la campaña política que evocan la obra de Welles y sobre todo en la presentación del tema, estructurado en secuencias que van arrojando progresiva luz sobre la complicada trama de personajes, actitudes e interés, para ir integrándose escalonadamente en niveles dramáticos cada vez superiores, hasta perfilar una perspectiva global comprensiva y sintética de monolítica cohesión. Tal vez esta afinidad no aparezca tan claramente en *Saqueo a la ciudad* como en *Salvatore Giuliano* donde, como en *El ciudadano*, el protagonista es un individuo y no una situación. Y la breve secuencia del comienzo, cuando Steiger expone sus planes a un grupo de secuaces, parado sobre un promontorio del terreno desierto, ¿no guarda acaso relativa simetría con la primera aparición de las hermanas fatídicas de la versión orsonwelliana de *Mabeth*, por su ambientación física y por su ubicación clave para la comprensión del hilo narrativo?

El diálogo en su síntesis y expresividad, por su ajuste perfecto con la acción es una inmejorable respuesta al prejuicio antiidiólogo de los nostálgicos del mudo. En el diálogo residen, más que en otros films, las claves para comprender el film, y no hay en él ambigüedades ni insinuaciones. Los debates en el municipio son en ese sentido ejemplares. Constantemente se habla y se dicen cosas de importancia dentro del film. Se dicen con precisión, con agudeza, están colocadas con esa misma lucidez que preside toda la obra. Todos en el elenco se ajustan a la sobriedad de Rosi, sin excesos de ninguna índole. Junto a la figura de Steiger

logran sobresalir sin embargo Guido Alberti y el actor que interpreta al concejal De Vita. Di Venanzo es sin duda el fotógrafo que domina esta etapa del cine. Es un auténtico creador en su ramo —alguna vez dirigió, hace dos décadas— y asombra notar las diferencias de sus trabajos de acuerdo al director y al clima general de la obra. Ha depurado el manejo de los blancos intensos, los reflejos y reverberaciones, en forma excepcional. Técnicamente incluso parece inconcebible poder recortar una figura en negro sobre un fondo de un blanco brillante y simultáneamente tener en primer plano o a un lado un escritorio o un mapa normalmente matizados. Es ya un virtuoso de la sobriedad.

Todos estos aportes de Rosi son la contracara inseparable de su tema y de su ética, a los cuales van ligados en forma indisoluble. Un poco después de la primera explosión del neorealismo, directores como Fellini y Antonioni operaron un desplazamiento temático de los conflictos directos individuo-sociedad, hacia el análisis de las relaciones interpersonales, y en el caso de Fellini con un adicional agregado simbólico. Esto respondió sin duda a una situación social específica y se dio en los comienzos del "boom" económico, simultáneamente al aburguesamiento operado en Italia, cuando el acatamiento a las normas del juego capitalista comenzaba a brindar a amplios sectores mejores resultados individuales que la rebelión. Desde una perspectiva burguesa aunque honesta y profunda, Antonioni y Fellini producían un cine (*Las amigas*, 1955; *El grito*, 1957; *Los inútiles* —I Vitelloni— 1953; *La strada*, 1954; *El cuentero*, 1955; y *Las noches de Cabiria*, 1956) que causaba ligeros escozores pero no impedía el sueño de los sectores dominantes. Los "viejos" Zavattini y De Sica, por ejemplo, se esforzaban por luchar contra las nuevas tendencias en su mismo terreno: *Indiscreción de una esposa* (Stazione termini, 1953) o producían a lo sumo una obra interesante pero menor (*El techo*, 1956) con la temática y el método originarios. Pero avanzando en el tiempo iban resignando los elementos de contemporaneidad y denuncia básicos en el movimiento neorrealista —esos elementos que Rosi retoma y perfecciona— para refugiarse (*Dos mujeres*, 1960) como Rossellini (*El General della Rovere* y *Era noche en Roma*) en la seguridad de lo ya experimentado, en un estéril retorno a la guerra, sin nada que agregar a lo ya dicho, manteniendo del neorealismo únicamente sus aspectos exteriores. La excepción fue hasta *Rocco y sus hermanos*, Luchino Visconti, que veinte años después agregaba otro excepcional capítulo a *La Terra Trema*. *La Sfida* fue dentro de este cuadro el retorno del neorealismo a sus características esenciales, aunque insinuando un desplazamiento, ya definitivo en *Saqueo a la ciudad*, del drama de un individuo triturado por los engranajes sociales, al análisis directo de esos engranajes. En el caso de *El desafío*, era la lucha de un joven pistolero que ansía enriquecerse rápidamente contra la organización de intermediarios y acopiadores de hortalizas del mercado de Nápoles.

Omitiendo *Los maleantes* (I magliari, 1959, segundo film de Rosi, poco relevante en la línea de análisis de esta nota y del cual tengo un recuerdo que casi se limita a la impresión causada por los resultados que Rosi extraía de Belinda Lee y Alberto Sordi), un film clave es *Salvatore Giuliano*. Rosi iba como De Sica o Rossellini al pasado, pero con un sentido muy diverso. Similar quizá al que pueden tener films como *La larga noche del 43* de Florestano Vancini o *Los falsos héroes* (Kirmess) de Wolfgang Staudte, (que en nuestro país acertadamente Carlos Buono comentó conjuntamente en una sola

crítica). Estos tres films, en otros sentidos tan diferentes, transcurrían en una época pasada y los tres finalizaban en el presente. Recuperaban con vigor el sentido de contemporaneidad. *Salvatore Giuliano* —como *La larga noche del 43* y *Los falsos héroes*— cumplía una misión de desenmascaramiento, de desenajenación. Con un rigor y una parquedad que inmediatamente atrajeron hacia Rosi la atención de la crítica mundial, *Salvatore Giuliano* delineaba la figura del líder siciliano como en un rompecabezas, destruyendo el mito romántico creado interesadamente en torno suyo. Con la vibración de un noticiario y la violencia de un planfeto *Salvatore Giuliano* era un llamado a la reflexión popular, un desbrozar mentiras para exponer los hechos reales con una veracidad implacable, un llamado a la conciencia del pueblo en sus propias posibilidades y esfuerzos, dirigiendo junto al mito del líder romántico, un obstáculo en el camino del hombre hacia la libertad.

Saqueo a la ciudad retoma con mayor claridad las mismas líneas de *Salvatore Giuliano* y la supera, pienso, al perder la hermeticidad que para un público poco avisado, o de paladar estragado por los subproductos erotizantes y frívolos, por la violencia y las coproducciones antihistóricas, podía dificultar el contacto con el sentido del film. La motoneta y la radio a transistores que la sociedad industrial prodiga a sus nuevos miembros no modifican los espíritus y el director cinematográfico que intente llegar a esa masa deberá pensar mucho los métodos operantes.

Pienso que Rosi los ha hallado en *Saqueo a la ciudad*. Su misión desalienante podrá cumplirse así, en el contacto con el gran público, en medida mayor que con *Salvatore Giuliano*.

La contemporaneidad se hace aquí evidente y presta solidez a la denuncia. Esa denuncia que no es ya la misma del primer neorealismo, que ha ganado en conciencia e incisividad. Tal vez esta mayor madurez de Rosi, que lo induce a penetrar en los propios mecanismos de la sociedad, en lugar de exaltar románticamente la bondad y la rebelión de los que sufren, sea reflejo de una eventual mayor conciencia de las fuerzas populares italianas. Si el primer neorealismo fue testigo de la miseria y el dolor de la posguerra, Francesco Rosi es el fiscal del "milagro económico", desmenuza su trasfondo, muestra a sus personeros, la mentira de sus instituciones, el engaño de la empresa privada como motor de la "prosperidad general". Esto es ir más allá de la denuncia. Hace pensar más bien en la voz de un general impartiendo órdenes a una tropa ya dispuesta al ataque.

H. V.

ECO CONTEMPORANEO

Revista
interamericana

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

Una contribución a la
nueva solidaridad

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

BERGMAN CON TODO



TYSTNADEN (El silencio). r., a. g. y d.: Ingmar Bergman. f.: Sven Nykvist. m. incidental: Johann S. Bach. d.a.: P. A. Lundgren. cm.: Rolf Holmqvist y Peter Wester. f.f.: Harry Kampf. mtj.: Ulla Ryghe. a.r.: Lenn Hjortzberg y Lars-Erik Liedholm. s.: Stig Flodin, Bo Leverén y Tage Sjöborg. e.s.: Evald Andersson. mtj.s.: Olle Jakobsson. v.: Marik Vos. mq.: Börje Lundh. u.: Karl Arne Bergman. ct.: Katherina Faragó. l.: Film-Teknik. i.: Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Jörgen Lindström, Håkan Jahnberg, Birger Malmsten, y la "troupe" de enanos **Eduardini:** Eduardo Gutiérrez, Lissi Alandh, Leif Forstenberg, Nils Waldt, Birger Lennsander, Eskil Kalling, K. A. Bergman, Olof Widgren. pr.: Allan Ekelund. j.pr.: Lars-Owe Carlberg. pa.: A. B. Svensk Filmindustri. dst.: D. A. S. A. o.: Suecia, 1962. f.e.: 30.1.64. s.e.: Luxor. d.o.: 96'. dr.: 95'. c.: proh. men. 22 a. (Los desnudos de G. Lindblom fueron doblados por Kristina Olasch).

Es posible que no sea la obra mayor de Ingmar Bergman pero tampoco cabe duda de que es una de sus obras más importantes y densas, y si en algo puede no superarla ninguna de las anteriores es en la proyección de angustia, una angustia que opresiva y acaso calculadamente la película suscita desde dentro, desde sus rescoldos más íntimos e impenetrables hacia el espectador-agonista. Aparentemente inusitada, como un golpe asestado en el momento más impensado, *El silencio* es, por añadidura, un hito natural, diríase previsible, en la cíclica filmografía bergmaniana. Hay en ésta un gran tema general, preocupación total y obsesiva, la del hombre enfrentado a la razón existencial de su destino, a la complejidad un sí es o no es indescifrable de su índole esencial, al diálogo con Dios o con el Diablo, o con el Dios-Diablo. Ese gran planteo es el de todo el cine de Bergman desde sus primeros films maduros; reconoce también fases o subtemas, desgloses o parcialidades, preocupaciones circunstancialmente derivadas a determinados aspectos. Es cierto, el gran tema es omnipresente, ya que Bergman es un filósofo,

mas ha ido desgranando capítulo por capítulo, haciendo concurrir las partes a un todo. Consecuentemente, en los últimos años, su concepción del discurso cinematográfico ha tendido a la condensación elocutiva, a la simplificación formal, al descarte del más mínimo asomo de virtuosismo —lo que necesariamente no excluye la magistral facturación cinematográfica— para acercarse de más en más a la esencia dramática absoluta, asimismo a los entes dramáticos en función casi pura de abstracciones vitales, filosófico-religiosas, en una medida casi desconocida por el cine, en una dimensión que va mucho, mucho más allá de la enunciación o de la tesis, en la conjunción superior de drama e idea como algo ciertamente indivisible.

Concretamente Bergman ha aludido a una trilogía que *El silencio* cerraría y cuyas dos partes anteriores fueron *Detrás de un vidrio oscuro* y *Luz de invierno*. Apreciadas en su conjunto las tres películas pueden aparecer cual un diálogo del amor o sobre el amor, del amor terrenal reflejado en el espejo del amor a Dios. En la primera, *Detrás de un vidrio oscuro*, el ejemplo del incesto entre una débil mental y un pobre adolescente derivaba a la ventana de una afirmación: el amor es Dios. En *Luz de invierno* el planteo podía ser el mismo y el resultado otro, porque el amor terrenal de una mujer humillada ante él salvaba al pastor que ya dudaba de su entrega a Dios, es decir de su propia capacidad de amor. Menos claro, más ensombrecido de símbolos y cargado de presagios e incertidumbres, de hermetismos y consiguientes interpretaciones probables, *El silencio* culmina por ahora un interrogante que Bergman ha querido plantearse respecto del amor como valor definitivo y su viabilidad en este momento de la humanidad, no ya como una imposibilidad de comunicación —tal como en Antonioni— sino como una manifestación natural de realización o frustración del mismo individuo, ser pensante y emotivo, impelido al amor —carne o espíritu, o espíritu-carne— en consubstancial impulso de integración consigo mismo.

Por sobre el horror que esta simbiosis de sexo y teología (tácitamente se sigue discutiendo sobre Dios) pueda en primera instancia sensibilizar en el "pudor medio", *El silencio* descubre la premisa argumental de una síntesis cripto-sartreana. Ya es notorio el paralelismo con "Huis clos". Porque el escenario limitado de *El silencio* parece objetivar un infierno, si bien con todas las características de un infierno terrestre, tal vez, "a priori", el hombre y su mundo actual en el prisma metafísico de Bergman, con su idioma que los personajes del drama —o él— no alcanzan a comprender, la calle de escenografía, las multitudes sin rumbo fijo, los síntomas de intranquilidad, los extraños desplazamientos, los asomos de irrealidad, y sobre todo el desborde carnal de sexo, suerte de maldición que igualmente puede (¿por qué no?) convertirse en redención. Se me ocurre que las dos hermanas —cuyo vínculo lesbiano es obvio— son dos personajes vibrantes, sanguíneos, en cuanto viven y sufren en la histeria o en la evasión, pero son asimismo símbolos o representaciones de dos frustraciones: la de Esther, y su aversión por la piel y las glándulas, por su propio cuerpo, que la lleva a la homosexualidad y la masturbación; la de Ana, que busca desesperadamente el contacto carnal de los hombres, mejor sin necesidad de emoción espiritual, aún de palabras. Para ambas, el sexo transformado en algo frío, torturante, culpable.

De allí que las tres escenas de consumación sexual que *El silencio* desliza al espectador sean efectivamente horriblas (de un horror necesario, procedente, funcional) en cuanto aparecen, y son, una visión distorsionada del amor o parte de ella. Bergman parece clamar en el desierto a propósito de la unilateralidad del amor en su práctica por el ser humano. ¿Y el niño? ¿Es la inocencia, es después la imposible inocencia del futuro y un camino empinado hacia la tolerancia? ¿O es Bergman, testigo silencioso, ineluctable? ¿O es simplemente Dios frente a la pérdida inocencia de sus criaturas? Puede ser todo y puede ser nada más que un niño caminando en los inmensos corredores de un mundo fantasmal, bajo la arquitectura convencional y barroca de un hotel inverosímilmente solitario de un país sórdido e inexplicable. Hay en el film muchos símbolos que quizá vanamente querrán elucidarse —el jamelgo que Ingrid Thulin ve dos veces desde la ventana, los tanques que en un comienzo parecieran insinuar el clima de guerra, otro tanque de dudosa alusión fálica, los enanos españoles— y que en apreciable proporción necesitarían acaso el conocimiento de las viejas sagas escandinavas. Prevalece además en *El silencio* una atmósfera general de reconditeces en donde es difícil advertir el límite entre la elucubración o el cálculo de Bergman y su increíble intuición. Hasta el anciano camarero, que en cierto modo es el único vínculo de las mujeres y el niño con ese mundo extraño y hostil, semeja una representación casi glutinosa del ser humano. Hay, por fin, la ironía patética de una palabra clave, "escrita en un idioma extranjero": espíritu. Antes y después de todo, de ese clima gélido y agobiante, integralmente gélido, totalmente agobiante, Bergman está en la secreta, íntima, torturante y reflexiva sensación que *El silencio* lleva a cada espectador. Hasta lleva a la duda de si algo quiso o no quiso decir en términos específicos —¡oh, el primario deseo del mensaje!— con este cuadro tremendo, por largos minutos silente, este cuadro que necesariamente no tiene porque ser —entiendo— el cuadro total y definitivo de la agonía humana. No lo es ni creo que Bergman se propone que lo sea. Hasta hoy culmina una serie de inquietudes metafísicas, mas en Bergman otras obras memorables culminaron a su hora otra suma de inquietudes (*Noche de circo*, *Cuando huye el día*, *El séptimo sello*) y no hay temor de que su capacidad de búsqueda y de diálogo esté agotada.

Como nunca en Bergman, como pocas veces en el cine todo, *El silencio* minimiza la necesidad de referencia a los aspectos estructurales del film. Hasta el cansancio cabría repetir de su sabia artesanía, de su aptitud para caracterizar psicologías y ambientes, de su sensibilidad plástica, de su percepción audiovisual, virtudes concurrentes a unos veinte minutos iniciales para la más rigurosa antología cinematográfica de logro de atmósfera, y de su casi exacerbado dominio del matiz para conducir la interpretación a extremos fronterizos. Esto último tras la selección rigurosa del elemento humano llamado a corporizar los difícilísimos personajes. Si en el caso de Gunnel Lindblom (Ana) la elección es rigurosa por la desbordante sexualidad de la actriz, en el de la eximia Ingrid Thulin (Esther) esa elección no sorprende por su frecuente identificación con Bergman y sin embargo alcanza a maravillarse por su capacidad de entrega para los compromisos más diferenciados y complejos, y hasta torturantes. Un mínimo pero importante corte intermedio en la escena del solitario goce sexual de

Esther impide apreciar al espectador la mayúscula capacidad de su rostro para trasuntar, con simultánea elementalidad y sutileza, uno de los trances más difíciles en que el cine haya expuesto —casi cruelmente— a una actriz.

Esta aproximación crítica a una de las obras mayores y más difíciles de Ingmar Bergman, sería incompleta sin una referencia mínima al secuestro del film en Buenos Aires, acto de censura judicial tendiente a confundir *El silencio* con un cualquier producto pornográfico. El hecho se condena por sí mismo y se contrapone al consuelo inicial de que ni una censura previa pudiera impedir que la Argentina fuera de los pocos países donde la película llegara a las pantallas.

J. M. C.

RIGUROSA Y CEREBRAL



MATKA JOANNA OD ANIOLOW (*Juana de los ángeles*). r.: Jerzy Kawalerowicz a.: novela de Jaroslaw Iwaszkiewicz. g.: Tadeusz Konwicki y Kawalerowicz. f.: Jerzy Wojcik. m.: Adam Walacinski. d.a.: Roman Mann y Tadeusz Borowczyk. mtj.: Wieslawa Otocka y Felicja Ragowska. s.: Josef Bartczak, Zygmunt Nowak y Josef Kensikowski. i.: Lucyna Winnicka, Mieczyslaw Voit, Anna Ciepiewska, Maria Chwalibog, Kazimierz Fabisak, Stanislaw Jasiukiewicz, Zygmunt Zintel, Fraciszek Pieczka, Jerzy Kaczmarek, Jaroslaw Kuszewski. j.pr.: Ludwik Hager. pa.: "Kadr". dst.: CLASE. o.: Polonia, 1961. f.e.: 20.2.64. s.e.: Monumental y Libertador. d.a.: 101'. dr.: 98' c.: proh. men. 18 a. (Este film obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cannes 1962).

La presentación (desfile de títulos mientras el fraile Suryn, tirado boca abajo, en forma de cruz y enfocado en picada por una fotografía severa, reza en voz queda), constituye una introducción y breve obertura de lo que será el espíritu del film: clasicismo extremo, rigor y cuidado artesanal inflexible.

La historia argumental, intrépida y valiente, se desarrolla en un lugar solitario de Polonia, en el siglo XVII. Allí hay sólo una posada y un convento. En aquella, por supuesto, se baila, bebe y peca. Mas donde el pecado toma un carácter endemoniado y demencial, patológico y exaltado, es en el mismo convento. En él, las monjas, sobre todo la madre superiora Sor Juana de los Angeles, se hallan poseídas y dominadas por los diablos, y se dedican a toda clase de placeres, especialmente sexuales, ya sean los hombres eclesiásticos o no. Cuatro sacerdotes se encargan de administrarles exorcismos, y a ellos se agrega Suryn, de quien se espera la salvación de las delirantes religiosas.

En Kawalerowicz, siempre ha primado el

lenguaje y la artesanía sobre el relato y su contexto. Es así que se complace en la descripción del ambiente religioso de esa época, de sus problemas y consecuentes comportamientos monacales, sin analizarlos, sin penetrar en su clave espiritual e histórica. Los aprovecha para desplegar su maravilloso talento formal. Es admirable el desplazamiento frente a la cámara de las monjas presas del histerismo; su frenético movimiento es calculado minuciosamente para plasmar un verdadero prodigio visual. Durante los exorcismos la plasticidad filmica cobra dimensiones majestuosas, monumentales. Es de hacer notar que, contrariando la índole violenta y patética del tema, la impostación estilística de Kawalerowicz es frígida, radicalmente helada. Pero, de esa frialdad fluye, con inusitada energía, la lava de un volcán. De lo que se desprende que la película tiene contactos con Bresson y su acuñada frase "El cine es movimiento interior". A muchas secuencias de *Juana de los Angeles* puede aplicarse lo dicho por Sadoul acerca del *Diario de un cura de campaña* (Journal d'un curé de campagne): "ardiente como un tizón bajo la ceniza".

Esa glaciación es mantenida incólume por el realizador en todo el transcurso del film. Culto y refinado (no olvidar que cursó estudios en la Academia de Bellas Artes y en el Instituto de Cine de Cracovia), prueba su devoción por la perfección y la solemnidad clásica. Ello lo conduce a un estilo despojado en grado algebraico, a pesar de en ciertas ocasiones caer en incontrolada retórica (el movimiento acompasado de la ropa colgada —en el claustro donde Suryn y Juana se martirizan para alejar a los demonios—; la larga contemplación del vuelo de palomas). Kawalerowicz vuelve a confirmar su sabiduría sobre los materiales cinematográficos, su deslumbrante oficio al amalgamarlos coherentemente. Hay un ejemplar empleo del sonido —a veces en off—: el repique de campanas, el coro del convento y el son de una música alegre crean en varias escenas climas exactos. Todos los diversos planos están compuestos y usados con funcionalidad. La contrastada fotografía de Jerzy Wojcik registra magistralmente —para construir la atmósfera glacial, redonda y precisa, del film— las vestimentas blancas de las monjas, las negras de los frailes; a las rugosas y ásperas paredes del monasterio; al paisaje crudo y triste. La cámara es grave y morosa permanentemente. Mas también rápida y trastabillante cuando quiere expresar los sacudimientos interiores de los personajes o la faz trágica de diversos acontecimientos.

Porque dichos seres están torturados por la soledad, las luchas interiores, y, más que nada, por la duda sobre el Bien y el Mal, la Verdad y la Mentira, Dios y el Demonio, y el interrogante de lo que es pecado y de lo que es humano. Además, se los muestra débiles, sufridos, sin fuerzas para evitar el acto pecador. Existe algo del mejor Bergman, pero sin su densidad humana y trágica, sin su profundidad, sin su irritante y atormentado misticismo.

Esta incursión teológica no es el propósito ni el sentido del film, pero está presente, y debilita —de la misma manera que la ya tratada ambientación epocal— a aquellos, sin llegar a destruirlos, pues éstos sostienen tenazmente su vigencia y relieve. "Mi película es una protesta contra las trabas impuestas al hombre desde el exterior, sea católico o no", dijo el director. Por tanto, lo que verdaderamente anima a las monjas es su ardiente y justo deseo de vivir. Sor Juana de los Angeles no quiere desprenderse de sus demonios, los ama. Porque representan a la naturaleza humana que clama por realizarse rechazando todo prejuicio o tabú antivital.

Y aunque el film sea ante todo un llamado a la libertad del alma humana por concretarse tal cual es, y no intenta, según declaraciones de Kawalerowicz, dirigirse "contra la religión", en sí lo hace, pues está de parte de la rebelión de las monjas, de la desobediencia de los mandamientos divinos, y expresa su total escepticismo respecto a la existencia de Dios y el Demonio durante el pasaje en que discuten Suryn y un rabino, los cuales no llegan a ninguna conclusión o luz sobre el origen y sentido del universo y la vida.

Esa guerra liberatoria es transmitida en gran parte a través de excelentes y variados primeros planos, que llegan a escrutar los recovecos más ocultos del alma, sus conflictos más turbulentos y profundos. (Rasgos de Dreyer desfilan a lo largo de la película). Lucyna Winnicka revela dotes extraordinarias para demostrar los tormentosos vaivenes anímicos de la madre Juana. Su capacidad de adaptación a los mismos es sorprendente. Mieczyslaw Voit capta y comunica con sensibilidad y convicción los sufrimientos y dudas abismales del abate Suryn.

El triunfo del amor es la coronación de la finalidad de la película (según ella "el amor es la base de todo", manifestó Kawalerowicz). Porque el padre Suryn y la madre Juana se enamoran, y aquél, para salvar a ésta de los demonios, quiere sacárselos y decide atraerlos definitivamente sobre sí, y llega a ello mediante un brutal asesinato. ¡Por amor! Así, aún a través del irracionalismo y del desquiciamiento, es el amor, fundamento de la vida y la belleza, quien se impone. Esta elogiada culminación, poética y humana, necesitaba más fuerza y vigor; no la tuvo porque el cerebralismo de Kawalerowicz fue demasiado inexorable; si hubiera tenido elasticidad descongelando esta última escena, el film y su significado hubieran ganado en calidad. No es necesario aclarar que *Juana de los Angeles* es una obra muy difícil. La clarividencia artesanal de Kawalerowicz demanda al espectador gran concentración, y el tema le exige suma meditación. Es, sin duda, su cinta más ambiciosa. En fondo y forma. Mas aunque no sea en esencia un ejercicio de estilo como fue *Tren nocturno* (1958), o su caligrafía no haya quitado casi todo viso de humanidad como en *El verdadero fin de la guerra* (1957), Kawalerowicz no ha evitado su palpable defecto. Hay tensión y mayor calidez humana, asimismo mayor preocupación por el contenido, pero sigue imperando en él lo que parece ser condición de su temperamento: la suntuosidad formal por sobre todas las cosas. Y los procesos de la elaboración maníaca con que filma, no pasan, como él afirmó desear, inadvertidos.

F. P.

CINÉMA 64

publicación de la
Federación Francesa
de Cineclubs

dirigida por
Pierre Billard

ESTILO DESAPASIONADO



NOZ W WODZIE (El cuchillo bajo el agua).
r.: Roman Polanski. a. y g.: Jerzy Skolimowski, Jakub Goldberg y R. Polanski. d.: J. Skolimowski. f.: Jerzy Lipman. cm.: Andrzej Gronau. m. y d.m.: Krzysztof Komeda; solos de saxo, Bert Rosengrend. s.: Halina Paszkowska. i.: Leon Niemczyk, Jolanta Umecka, Zygmunt Malanowicz. pr.: Stanislaw Zylewicz. pa.: Grupo "Kamera". dst.: SETFILM. o.: Polonia, 1962. f.e.: 26.9.63. s.e.: Paramount y Libertador. dr.: 95'. c.: proh. men. 18 a. (Premio FIPRESCI en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1962).

Sin compartir su juicio estético, viene a cuenta citar las alabanzas de Borde y Chaumeton ante la osadía de Alfred Hitchcock al realizar, con *Festín diabólico* (Rope, 1948), un film que se desarrolla enteramente en un pequeño departamento. Según los nombrados críticos, Hitchcock "lograba sobrepasar al teatro en su terreno específico". No menor audacia es la de Polanski: relatar una historia lineal, de trama prácticamente inexistente, con sólo tres personajes y que transcurre casi en su totalidad en un yate. Que de un material resbaladizo, proclive para provocar la rápida fatiga y el aburrimiento, se haya conseguido concitar al máximo y sin desmayos la atención del espectador, sin que éste en ningún instante pierda interés por el film, prueba que nos encontramos frente a un realizador de jerarquía.

Los tres personajes son: un periodista de unos cuarenta años, su joven esposa, y un estudiante de alrededor de veinte años, a quien el matrimonio encuentra casualmente e invita a pasar el fin de semana en su yate con ellos. Enseguida, mientras la mujer permanece impasible, se entablan entre el joven y el hombre mayor continuas disputas verbales, lacerantes, cada vez más violentas. Polanski ha declarado que quiso mostrar un enfrentamiento generacional. Sin objeciones, este enfrentamiento está reflejado: el hombre, maduro, con experiencia, completamente adaptado a las difíciles exigencias del mundo moderno, seguro de sí mismo, práctico, eficaz; el muchacho, abúlico, insatisfecho, poseedor de un típico inconformismo estéril. Pero más que el choque entre generaciones, lo que el film transmite en este pequeño *Huis clos* de a dos, es la colisión de caracteres, de dos sicologías antagónicas. El trazado de los protagonistas es perfecto. Se trata de un encomiable trabajo

de dirección de actores por parte de Polanski y de la gran ductilidad y dominio del oficio interpretativo de León Niemczyk, Jolanta Umecka y Zygmunt Malanowicz. Mas Polanski se detiene en ese trazado justo y preciso, rechaza la gama de matices psicológicos que se podría extraer de un tema sumamente propicio para ello. Sobre todo al final, cuando el hombre cree haber matado al muchacho, y cuando la mujer le dice que lo engañó con éste, sin que aquél dé crédito a esta confesión. Aquí se podía haber obtenido un sutil análisis psicológico sobre la fragilidad que se escondía tras la aparente fortaleza del periodista, o un breve pero potente y penetrante buceo en la debilidad humana, en sus extraños e imprevisibles mecanismos anímicos.

Sucede que en Polanski prima la inteligencia sobre el sentimiento. De allí el distanciamiento que se impone ante lo que narra, su completa objetividad, su visible frialdad y contención. Este temperamento ya había quedado manifestado en su célebre y enjundioso corto *Dos hombres y un ropero* (Dwaj ludzie z szafa, 1957), en el cual, pese a sus excesos alegóricos (el arte no es alegoría sino símbolo interno, según Croce), detectaba agudamente un mundo cruel y prejuiciado, donde ya es imposible vivir. Esta era una obra notablemente intelectual, meditada, destinada, no obstante su amarga visión, al pensamiento más que al corazón.

A *El cuchillo bajo el agua*, lo favorece en grado sumo la calidad de las imágenes. Los encuadres, brillantemente empalmados, se destacan por su prolija y bella composición. Hay algunas exageraciones esteticistas, pero son las menos. De esta hermosa visualidad del film es factor preponderante la fotografía del consagrado Jerzy Lipman.

Los puntos un tanto endeble de la película se encuentran en algunos diálogos y peleas entre los dos hombres, algo forzados, así como el encuentro ocasional con el joven y la posterior invitación del matrimonio. La habilidad de Polanski no logró escamotear del todo estas debilidades del libreto. Su falta de pasión, además, imprime a la cinta una cierta chatura. Polanski tiene mucha capacidad y sentido cinematográfico. A esta sabiduría e inteligencia formal, debería añadirle fuego interior, sentimiento, mayor participación y sensibilidad ante lo que describe.

F. P.

RENOIR A MEDIAS



LE CAPORAL EPINGLÉ (Fuga allegro vivace).
r. y d.: Jean Renoir. a.: novela de Jacques Perret. g.: J. Renoir y Guy Lefranc. as.: G.

Lefranc. f.: Georges Leclerc. cm.: Jean-Louis Picavet y Gilbert Chain. m.: Joseph Kosma. d.a.: Wolf Witzman. mtj.: René Lichtig. a.r.: Marc Maurette. s.: Antoine Petitjean. mq.: Eugène Herrly. ct.: Charlotte Lefèvre-Vuattoux. i.: Jean Pierre Cassel, Claude Brasseur, Otto E. Hasse, Claude Rich, Jean Carmet, Jacques Jouanneau, Conny Froboess, Mario David, Philippe Castelli, Raymond Jourdan, Guy Bedos, Gérard Darrieu, Sacha Briquet, Lucien Raimbourg, François Darbon. j.pr.: René Vuattoux. pa.: Films du Cyclope. dst.: GALA. o.: Francia/Alemania Occid., 1961. f.e.: 27.11.63. s.e.: Trocadero, G. Splendid, R. Indarte y Gral. Belgrano. d.o.: 106'. dr.: 92'. c.: s/r. (Este film que fue rodado en Austria fue presentado en el Festival de Berlín, 1962).

El mismo Jean Renoir lo insinuó y en apreciable medida es así: *Le caporal épinglé* es *La gran ilusión* en otra perspectiva. La perspectiva del cuarto de siglo que va de la preguerra última al contemporáneo presente. En *La gran ilusión* se trataba de estimular la reflexión sobre valores perennes de la condición humana, más allá de fronteras, nacionalidades, militarismos y aun demarcaciones clasistas. Para ello, el escenario de la guerra del catorce, última acaso en donde todavía relativamente valieron ciertas reglas de caballerosidad y respeto de enemigo a enemigo.

Ahora también se cuenta una historia de solidaridad, pero bajo diferentes premisas. El escenario es geográficamente el mismo pero temporalmente avanzado hacia la guerra del cuarenta. Se va al caso de los franceses prisioneros de los alemanes y sus intentos cómico-dramáticos de huidas. Y ya todo parece ser igual y es drásticamente diferente; porque está por medio el nazismo, que es bastante más que el secular rival germano y porque Francia ha sido derrotada e invadida, y se han resquebrajado tantos imponderables. Finalmente, no es la misma tesitura dramática, ya que *Le caporal épinglé* es el patetismo por el camino agridulce del humor.

Es probable que para muchos haya apuntado sin valor unitario, como un acontecer argumental que no importa un cerrado ciclo dramático. Es lo que Renoir justamente previó como recurso narrativo. O sea, algo que en profundidad no es lo mismo que aquello. Es un relato de situaciones con el hilván de un personaje singularmente característico, el "cabo pescado" que hace de la fuga su obsesión total, absoluta, sin que los fracasos reiterados lo amilanen, tal es su ansia de libertad. Su presencia, aquí o allá, está circunstanciada por anécdotas y personajes particularmente dotados de vida y contornos caricaturescos. Un juego de marionetas, según cierto crítico europeo, mas un rasgo de mensurable autenticidad: esos soldados asumen, sin mengua de sus atributos humanos, el mecanismo de las marionetas en la gran farsa de la disciplina militar y de la guerra. Si un matiz del mejor Renoir prevalece en el film es precisamente esa aptitud de recreación descriptiva que insufla calidez, vertical significación vital a las situaciones más nimias. Deliberadamente Renoir calculó espontaneidad e improvisación para caracterizar este fresco soldadesco y hasta las imágenes grisáceas, apagadas, brumosas, de Georges Leclerc, acuden para que todo esté envuelto en una suerte de clima de envejecido noticiero real. En esto la película hace gala de un formalismo anti-formal que distancia *Le caporal épinglé* de la restante filmografía Renoir de la posguerra, o la distancia aparentemente, sólo aparentemente, porque el puntillismo de *La carroza de oro* o de *Las extrañas cosas de París*, por ejemplo, estaba justificado por otras motivaciones temáticas y distintas exigencias de época, ambiente y estilización. Cierta anarquía conceptual, en pos de una exaltación casi salvajemente humana y fuera

de una interpretación dialéctica evidentemente no propuesta (de seguro no sólo por parte de Renoir, o de su colaborador en la adaptación, Charles Spaak, sino también por la novela original de Jacques Perret) dan a la película ese continente inusitado, desmedido y puede que hasta contradictorio. Un sí es o no es anárquico, un sí es o no es lírico. Esencialmente, puede considerársela una película de atmósfera, una farsa de caracteres y de humor. Humor con antecedentes chaplinescos, alrededor de la vida en la murgue, el sufrimiento y la posibilidad inmediata de la muerte en la guerra. Es también un suma de personajes vulgarmente heroicos, en cuyos aspectos de grandeza y mezquindad Renoir aguzó su facultad de análisis del héroe en la extremada necesidad de relación que supone el riesgo.

Con todo, *Le caporal epinglé* configura un excelente film sin alcanzar la estatura de obra maestra. Frente a *La gran ilusión* —inevitable referencia— disminuye en trascendencia por su ubicación en el tiempo. *La gran ilusión* fue el impacto preciso en el momento preciso. *Le caporal epinglé* no deja de ser actual pero debió tener más precisa ubicación en 1942 o en 1945. Esto, aunque los entes en danza no hayan perdido validez. Inevitable, el destacar una vez más la alta competencia interpretativa de Jean Pierre Cassel: mimo, actor, saltimbanqui, multiplicidad prodigiosa. Y en esta oportunidad, con los demás actores, índice de la autoridad de Renoir sobre sus intérpretes, visible en todos y cada uno. El maestro Renoir sigue siendo un maestro.

J. M. C.

mento de indecisión en su obra. Nada es casual, y resulta inocultable que Torre Nilsson cumplió un ciclo temático trascendente, y además coherente, apoyado, desde *La casa del ángel*, en la temática de Beatriz Guido, y luego, director y escritora —pues resulta difícil hasta la imposibilidad separarlos— han arribado a una suerte de punto muerto como resultado de ese ciclo aparentemente agotado —después de *La caída* Torre Nilsson así lo reconoció y manifestó su propósito de ir hacia otra realidad— y las inciertas perspectivas de otro inmadurado o no claramente entrevisto. No obstante sus excelencias de lenguaje cinematográfico *La mano en la trampa* pareció, lo dije oportunamente, *La casa del ángel* contada cinco años después. *Piel de verano* inocultó, en seguida, el ejercicio formal sin profundización psicológica. Después fueron *Setenta veces siete* (con la apelación a otro escritor, Dalmiro Sáenz) película de compromisos comerciales reconocidos por el mismo Torre Nilsson y la frustrada ambición de *Homenaje a la hora de la siesta*, film clave —sobre todos—, en la medida que cristalizaba un designio largamente perseguido, para aquilatar aquellas incertidumbres. Viene después *La terraza*. ¿Hasta dónde importa un avance? ¿Hasta dónde nó? ¿Cuál es su ubicación en la filmografía total de Leopoldo Torre Nilsson? ¿Es un nuevo punto de partida? Analizar el film en particular es tarea previa.

En *La terraza* hay una historia, referida a un grupo de jóvenes de ambos sexos que permanecen un día y una noche en la terraza con piscina de una casa de departamentos del barrio norte porteño. Los mayores —padres, madres, abuelos, hermanos— llegan para disuadirlos de esa aventura sin sentido. Pero ellos se aferran a ese circunstancial aislamiento —algunos lo sueñan definitivo— y la conexión con el mundo exterior, en función de la necesidad de alimento y bebida, la tienen por intermedio de una niña de extrañísima personalidad.

Exteriormente, ese es el argumento de un relato de Beatriz Guido, y de la película, a través del libro de la misma escritora y Leopoldo Torre Nilsson. Obviamente, la película reclama otra interpretación y la tiene, claramente, más allá de las alusiones directas en diálogos, situaciones y caracteres. El distorsionado mundo de esos jóvenes reconoce la procedencia de una clase social (media y alta burguesía) e individualmente proyecta resentimientos, falsos idealismos, descreimientos, impotencias, cinismos, prematuras claudicaciones, la inmadurez ante una vida para la cual no están preparados, la ceguera para descubrir los incentivos de esa vida. Así, la terraza no es solamente la cúspide de un edificio y la oportunidad de tediosas libaciones o aventuras sexuales. Es la culminación de un escape que cada uno desearía para siempre, lejos de una realidad capaz de impelernos a la definición vital.

Torre Nilsson, sin dar la impresión de apresuramiento de sus dos films precedentes, se ha movido con notable soltura en esa dualidad que el libro propone, entre la anécdota y su vigencia como espectáculo o aun como inmediato conflicto juvenil, y las implicaciones más hondas —y realmente lo importante del film— hacia la juventud, genéricamente hacia la juventud, y al hombre argentino, explícitamente. En esta elipsis la película es de sobriedad expositiva, de claridad conceptual, sin apelaciones enfáticas ni especiales parlamentos. Torre Nilsson maneja reconocibles elementos objetivos, válidos en sí mismos, sin renunciar, antes proyectándolos en función de su verdadera cuantía, al subjetivismo que siempre contó en su cine. En lo otro, vale la justeza descriptiva, la observación punzante para caracterizar un "status" social (lo trasuntan los jóvenes en sus hábi-

tos, liviandades, incomunicación con los padres; lo reflejan las alusiones a la vida de la casa de departamentos y el mundo infantilmente sórdido de la niña que la conoce y la usufructúa con infantil pero utilitaria percepción realista), el corrosivo humorismo, las connotaciones ambientales. Algún prescindible detalle paralelo —verbigracia, el artificialmente elaborado diálogo del niño y la bataclana, en el camarín de ésta— no alteran la llana severidad general. En punto a realización, Torre Nilsson ha optado, felizmente, por desechar la rebusca formal excesiva, sin instancias de virtuosismo, valorizando el texto y logrando esa misma tesitura de la fotografía (Ignacio Souto) o la música (Jorge López Ruiz). En la interpretación de predominio juvenil hay altibajos, en un nivel general de funcional espontaneidad y la revelación de Belita, niña que parece volcar en la pantalla una personalidad curiosa, dándose sin necesidad de actuar.

Se impone, ahora sí, un intento de ubicación de *La terraza* respecto de todo el cine de Torre Nilsson. Aquí advierto que la película retorna a las excelencias de su mejor ciclo —*La casa del ángel*, *El secuestrador*, *La caída*— y que una maduración formal —menos ostensible— se funde en una misma inquietud temática. La de la interpretación de la realidad argentina por la elipsis. En este sentido *La terraza* se adhiere al período más notorio de Torre Nilsson, con los atributos de una disminuida sobrenaturalidad y de una consiguiente llaneza expositiva. Se me ocurre que en este retornar yace el reconocimiento de no encontrar otras perspectivas que Torre Nilsson seguramente ha estado oteando. Mas, simultáneamente, yace una sinceridad del artista para consigo mismo, volviendo a fuentes que fueron —y pueden seguir siéndolo— esenciales de su obra. De ahí la trascendencia que asume *La terraza*. Aunque Torre Nilsson siga sin avanzar en su casi confesado estado de transición.

J. M. C.

TORRE NILSSON

1963



LA TERRAZA. r.: Leopoldo Torre Nilsson. a.: Beatriz Guido. g.: B. Guido, L. Torre Nilsson, Ricardo Luna y Ricardo Becher. f.: Ignacio Souto. cm.: Jorge Prats. m. y d.m.: Jorge López Ruiz. d.a.: Oscar Lagomarsino. mtj.: Jacinto Cascales. a.r.: Jorge Briand. s.: Mario Fezia. mq.: Kurt Grum. l.: Alex. est.: Baires. i.: Graciela Borges, Leonardo Favio, Belita, Héctor Pellegrini, Marcela López Rey, Dora Baret, Pedro Laxalt, Mirtha Dabner, Walmo, Fernando Vegal, María E. Duckse, Norberto Suárez, Enrique Liporace, Susana Brunetti. pr.: Germán Szulem. pr.e.: Juan Sires. j.pr.: Carmelo Vecchione. dst.: PELICULAS ARGENTINAS. o.: Argentina, 1962. f.e.: 17.10.63. s.e.: Normandie, Pueyrredón, Roca, Argos, Moreno y Cervantes. dr.: 90'. c.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Berlín, 1963).

Las dudas surgidas sobre Torre Nilsson, y enunciadas por la misma crítica que lo colmó reiteradamente de elogios durante años, parten realísticamente de un mo-

BUEN NIVEL FORMAL



ALSKARINNAN (La querida). r., a., g. y d.: V. Igot Sjöman. f.: Lars-Göran Björne (Agascope). i.: Bibi Andersson, Per Myrberg, Max von Sydow, Ollegard Wellton, Birgitta Valberg, Gunnar Olsson. pa.: Svensk Filmindustri. dst.: ROYAL. o.: Suecia, 1962. f.e.: 30.1.64. s.e.: Ocean, G. Splendid, Gral. Paz, Flores y P. del Cine. dr.: 80'. c.: proh. men. 18 a. (Este film que fue presentado en el Festival de Berlín 1963 le valió a B. Andersson el "Oso de Oro").

Con alguna liviandad se ha insistido en presentar a Vilgot Sjöman, el sueco director de *La querida*, como discípulo de Ingmar Bergman. El dato no es de exacto rigor, si bien reconoce asideros. La referencia más concreta que tenemos sobre Vilgot Sjöman procede de Pierre Billard (*Lettre de Stockholm*, en *Cinema* 63, Nº 73) y nos informa de una vinculación iniciada hacia 1941, cuando aquél era estudiante de letras y Bergman director del teatro universitario. La nombradía de Sjöman (treinta y nueve años en la actualidad) arranca de 1948, cuando publicó su novela "El profesor", luego filmada por Gustav Molander. Otros libros jalonaaron su carrera literaria y en 1958 ocurrió su primer contacto directo con el cine: el guión de *Juegos alrededor del arco iris*. En el mejor caso, la condición de discípulo de Bergman fue generosamente entrevista u otorgada por alguien en el hecho de que Bergman aconsejó a Sjöman sobre la necesidad del relato prieto, económico, no farragoso, para el cine. Eso es todo. Pero importa mucho más, en definitiva, la posibilidad de que Suecia gane en Sjöman un nuevo director cinematográfico de si es o no es discípulo del maestro sin discípulo ni continuadores. Argumentalmente, *La querida* se limita a exponer un conflicto sencillo, sin dobles ni complicaciones, capaz de tener validez en las sinuosidades psicológicas del personaje protagónico antes que por la consistencia estrictamente dramática de las situaciones conflictuales. Porque en principio no hay variantes atendibles ni el rigor de un planteo excepcional en la circunstancia de la mujer joven que dolorosamente se debate entre el amor casi lírico del estudiante camarada y la pasión carnal, desenfrenada, de un hombre casado y de mayor edad. Sjöman describe la oposición con morosidades narrativas, indecisiones, saltos y hasta omisiones inoportunas en la narración lineal. Su pasión descriptiva, de propensión minuciosa, aparece obvia y excesiva para aspectos colaterales, y se diluye hacia la cuasi-elipsis para hechos capitales de la anécdota o de la definitiva consumación dramática. Por el contrario, su agudeza es muy rica en el adentrarse de la protagonista, una mujer sensible y solitaria, debatiéndose en la duda del amor, la total entrega erótica y la posibilidad de un equilibrio anímico que establezca su vida. Describe mejor al personaje en sus arrebatos pasionales que en sus estados de diafanidad, y es dilatorio sin abundamientos explícitos para mostrar la amistad y el amor postergado entre la muchacha y el estudiante, cuanto apresurado, en tren de obligar a supuestos y sobrentendidos, al dar las pautas de la torturada relación entre la mujer y el obsesivo amante. La falta de penetración para hurgar las motivaciones del juego conflictual, Sjöman trata de compensarla, en apreciable medida, por su aptitud —muy evidente— de enriquecer las situaciones apelando al detalle —el perro en el automóvil del amante, ejemplificando la brevedad y la urgencia sensual de su visita— tendiente a dar proyección psicológica a esas situaciones. Rasgo que más podría emparentar a Sjöman con Sjöberg, en la necesidad de un parangón dentro del cine sueco, que con Bergman, aunque lo acerque lejanamente a éste la intención temática de tratar las complejidades de la relación hombre-mujer o la ambigüedad amor-deseo, preocupaciones de la primera filmografía bergmaniana.

La querida ostenta un apreciable nivel formal, indisimulado al realizador novel. Y si por ahora Sjöman se yergue más como excelente profesional que cual artista creador acuciado por angustias inte-

riores, como narrador desigual capaz de sorprendentes impactos estéticos, no se oculta tampoco que en él hay, potencialmente, un director de quilates. Antecedentes intelectuales nada desdeñables, unidos a este primer ejercicio cinematográfico, permiten presagiar un realizador que la cinematografía sueca está necesitando tras un Sjöberg que ya no avanza y un Bergman genial pero absolutamente señero.

En *La querida* hay dos presencias interpretativas de calidad: un Bibi Andersson escapada del mundo filmico de Bergman y con igual capacidad de expresión para la ternura, el patetismo o la sensualidad, y el rostro excepcional de Max von Sydow, legitimizando dramáticamente muchas situaciones, no decididamente las más logradas o psicológicamente las más cabales del film.

Per Myrberg, tercero en discordia, no excede la discreción para proyectarse, por encima de su personaje, como Sydow.

J. M. C.

REALISMO CON FRIALDAD



SMOG (Un italiano en América). r.: Franco Rossi. a.: Pier Maria Pasinetti, Franco Brusati, Gian Domenico Giagni y F. Rossi. g.: F. Rossi, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa y Ugo Guerra. f.: Ted McCord. m.: Piero Umiliani. d.a.: Aldo Capuano. mtj.: Mario Serandrei. i.: Enrico Maria Salerno, Annie Girardot, Renato Salvatori, Casey Adams, Susan Muller. pr.: Carlos Lastricati pa.: Titanus/Metro. dst.: METRO. o.: Italia/EE.UU., 1962. f.e.: 6.2.64. s.e.: Metro y Astor. d.o.: 102'. dr.: 87'. c.: inc. men. 14 a. (Filmado en EE. UU., representó a Italia en el Festival de Venecia, 1963).

"Smog" es la mezcla de una niebla natural, del humo de los establecimientos industriales, de las emanaciones de los motores. Es el enrarecimiento del aire de un gran centro urbano de los Estados Unidos —en este caso el clima benigno de Los Angeles— y, según Franco Rossi, una suerte de enrarecimiento de los seres humanos que se debaten en la loca carrera del éxito en la sociedad contemporánea. El film es resultado de una experiencia primera de Rossi en Estados Unidos y "a priori", en su altamente cuidada formalidad, no trasluce las dificultades de fil-

mación que el director denunció, sin acritud pero con altisonancia, en difundidas declaraciones.

Ocurre en Los Angeles y es la aventura no soñada ni deseada de un abogado italiano que viaja hacia Méjico tramitando el divorcio de un cliente. Dificultades de vuelo le dejan veinticuatro horas libres (se harán el doble) y sin uso de documentos, pues no tiene pasaporte visado en el país del Norte, puede recorrer la ciudad. En pequeños detalles muy trabajados está definido el personaje: profesional acomodado, cuarentón, de alta clase media, comprometido y próximo a casarse con rica heredera, canta loas a su patria, cree en el milagro italiano de la reconstrucción y tiene gestos condenatorios para quienes en la inmediata postguerra dejaron la península, no sumándose al esfuerzo para la superación de la crisis nacional. Decididamente, no se halla en el mundo que sorpresivamente se le revela y al cual se asoma, al vincularse con los compatriotas que están "haciendo la América".

Toda la película se caracteriza por la sagaz penetración de personajes, medios y estilos de vida, con matices ya humorísticos, ya tristes, nostálgicos o circunstancialmente dramáticos, integrándose en un enfoque crítico tácito, no dicho y sin embargo justo, aunque a veces diluido en el retrato realista aislado. En alguna medida Rossi contrapone al abogado, entre vital y mojigato, entre avizor y comprensivo, adherido a un viejo estilo de vida latino, consecuente en la seguridad sin audacia, en la perspectiva sin aventura, al enloquecimiento de una sociedad que no se detiene, que juega, trabaja y persigue comodidades materiales, que hasta goza o se divierte en función del utilitarismo inmediato. La confrontación puede ser más directa en el paralelo del abogado y sus connacionales trasplantados a Norteamérica. Más allá, el relato resulta estático, menos comunicativo, de rigurosidad casi periodística y sin facultad de análisis, en el ahondamiento del trasfondo motor de los personajes, o de las relaciones entre ellos: es arquetípico en este aspecto Gabriela, en un principio atraída por el abogado, tal vez el índice de frustración de una sociedad sin tercera dimensión, débito de la vida norteamericana tantas veces aludido. Pero Rossi no colmó en este sentido su ambición. Ha sido reportero antes que sociólogo. Admitamos que un reportero inteligente, suficientemente honesto para no valerse de la fórmula pintoresquista "italianos versus yanquis" ni de cualquier otro comodín de que por igual han abusado el cine peninsular o el de Hollywood.

Frío, cerebral y lento en su conjunto, *Un italiano en América* es un film que por fuerza interesa sin apasionar, y ordena un material humano-geográfico de muy amplias posibilidades analíticas por el cine de hoy. Si una frustración existe puede ser ésta, inclusive por encima del film en sí mismo: Rossi quiso entroncar formas del realismo italiano con formas del realismo norteamericano, y no llegó hasta allí, o, como efectivamente confesó tras el rodaje, no pudo prevenir imposibilidades de filmación ("el cine americano está organizado como una fábrica de coches") desde su posición de hombre de cine formado y alimentado en el neorealismo y sucedáneos.

En el campo de la interpretación, es el mejor trabajo —insinuado, contenido, elocuentemente sobrio— de Enrico María Salerno en la pantalla, tras el atribulado marido de *La larga noche del 43*. Renato Salvatori, como prototipo del inmigrante "bon vivant" y logrero, cumple un cometido muy ajustado. El doblaje no favorece

a la estupenda Annie Girardot, quien pasea por el film su rostro inteligente, sirviendo un dubitativo personaje. Como encuadre y montaje, *Un italiano en América* ratifica la responsabilidad profesional de Franco Rossi.

J. M. C.

FELLINI, UNO Y MEDIO



LO SCEICCO BIANCO (El sheik). Ver ficho técnica en el N° 10/11, pág. 7 y en este n°, pág. 9.

Casi coincidentemente con la presentación en Buenos Aires de *8 y 1/2* (Otto e mezzo, 1962), la más reciente realización de Federico Fellini, se estrenó con gran atraso y rodeado de escaso estrépito publicitario, el que debe ser considerado su primer trabajo integral para el cine —inmediatamente posterior a la codirección de *Luces del varieté* (Luci del varietà, 1950), junto a Lattuada—: *El sheik* (Lo sceicco bianco, 1952), en el que cumplió funciones de director, argumentista y guionista. Al cabo de once años, *El sheik* conserva (o promete), pese a su modestia formal, a su desequilibrio narrativo, varias de las coordenadas que luego consolidarían el inaudito universo felliniano. También oculta (también promete) los rudos defectos que infamarían sus obras siguientes, cada vez en menor medida. Aquel que —olvidando las distancias temporales— pretenda confrontar *8 y 1/2* y *El sheik* y salga desalentado de esta confrontación inútil, descontento por las fallas inevitables en un artista debutante, merece, por lo menos, el calificativo de ciego.

Esta es la historia de la travesía simultánea de dos almas inocentes por entre una realidad feroz: los dueños de esas almas son Ivan y Wanda, jóvenes provincianos recién casados. En viaje de bodas, llegan a Roma, donde no sólo les espera numerosa parentela y un vasto plan de visitas a la ciudad desconocida. El ha ordenado metódica, egoísticamente, el tiempo de permanencia y se muestra seguro, monolítico (después, todo será distinto). Ella acepta, callada, las decisiones de su cón-

yuge: en su silencio esconde el deseo secreto e irrevocable de ver al *jeque blanco*, romántico héroe de tantas fotonovelas leídas ávidamente. En cuanto se le presenta una oportunidad, escapa del hotel y localiza la redacción de la revista sentimentaloides. Allí, entre las burlas de los empleados, Wanda inicia una aventura que nunca soñó tan prolongada: el farsesco rodaje a orillas del mar; la relación, primero deslumbrante, con el anhelado galán, finalmente desconsolada, al descubrir que éste es humano, demasiado humano; el regreso a Roma en un anochecer triste; un frustrado intento de suicidio. Por su parte, Ivan, siguiendo su rastro, ha pasado por todas las etapas de la degradación: desde las infinitas mentiras a los familiares que quieren conocer a su esposa y el naufragio de su honor marital en una comisaría hasta la compañía de dos prostitutas en una plaza desierta. El reencuentro se produce —tras un día de separación— y, mientras hace fila para ser recibida por el Papa, la pareja se confiesa su mutua virginidad.

Reflexionando sobre *Las noches de Cabiria* (Le notti di Cabiria, 1956/57), un crítico uruguayo escribía que es “una nueva vuelta de tuerca al tema de la bondad traicionada (...), de la inocencia hostilizada por un mundo consagrado a la maldad y la brutalidad”. Nueva vuelta de tuerca, sí, porque el Loco y Gelsomina de *La strada* (1954) y Wanda e Ivan poseen lo que Fellini ha denominado “comprensión luminosa de la vida” entendiéndola como una actitud franca, abierta, provincial, pero inapropiada para el enfrentamiento con un ambiente extraño, perjudicialmente *ciudadano* y de cuyo contacto esos seres ingenuos obtienen únicamente incompreensión y agravios. Cuando se encuentran, todo retorna, para ellos, a los cauces comunes, cual si nada hubiera ocurrido. Y es este final esperanzado el que se presta a la controversia: no muy racional (¿o quizás definitivamente irracional?) es el optimismo felliniano, la confianza que deposita en dos personajes potencialmente *puros* —en una acepción religiosa del término— y la disposición de éstos para recorrer “un mundo consagrado a la maldad y la brutalidad”, su asepsia (¿acaso motivada por la gracia original?) para arribar indemnes, libres de ningún *contagio*.

Las disidencias con ese optimismo del autor hallan asidero observando el proceder de Ivan y Wanda, en especial el de esta última: parece ilógico que aquel se niegue a sí mismo el averiguar la causa de la ausencia de su mujer, aunque en cierto modo lo justifica la ridícula idea del honor que despliega ante los policías. Elige la certeza física de su esposa y el refugio en una sospecha remota a la verdad tal vez dolorosa. En cambio, la experiencia de ella ha sido mucho más aprovechable, más rica en choques con la realidad: por ejemplo, la revelación de la auténtica condición del jeque blanco —reducido a su mínima dimensión de actor ínfimo dominado por una gordinflona tiránica—, es fundamental. Allí, toda ensoñación debe, forzosamente, concluir. Si Fellini mantiene a ambos resguardados por un halo de ingenuidad, exteriores a su circunstancia, es porque cree en una gracia improbable y discutible, porque no lleva hasta sus extremas consecuencias el análisis de psicologías, se queda en una contemplación medianamente cáustica, a veces amable, frecuentemente piadosa. Una rara forma de fatalismo, un *no poder huir del destino* cierra varias obras del director italiano: los fracasados de *Luces del varieté* superviven en la mediocridad de los teatros pueblerinos; *il bidone* Augusto muere por no desligarse del pasado; en la playa de dolcevitanes, Marcelo no

ve (le es imposible ver) la fe en los ojos de una adolescente. La ruptura es inusual en Fellini o adquiere aspectos ambiguos: Moraldo toma conciencia de la inutilidad de su existencia de *vitelloni*, pero se aleja en un tren hacia cualquier lado; Zampanó llora su arrepentimiento frente al mar. *El sheik* termina risueñamente; la suya, sin embargo, es una solución determinista, emparentada con la atmósfera irreal de algunas secuencias.

Desde que Wanda abandona el hotel y a su marido, la película permite ser perfectamente dividida en dos: justamente sus instantes más felices están en el comienzo (hay exactitud y economía en los detalles que caracterizan a los principales protagonistas) y en la narración progresiva de sus andanzas (el relato salta alternativamente de uno a otro y abunda en referencias satíricas al método de filmación de cinenovelas y sus lamentables intérpretes y en corrosivas descripciones de los parientes de Ivan). Al promediar, decae el ritmo sostenido de *El sheik* que desmejora, entonces, notablemente: un tono de cansancio general la invade y el reencuentro se consume, más por alargamiento que por gravitación normal. Ausente ya el jeque, brillantemente animado por Sordi (quien logra, con su parodia valentinesca, con su extravagante técnica de seducción, momentos de antología), es en este tramo cuando Fellini pierde el control e incurre en escenas innecesarias, melodramatizos, golpes reideros, efectivos pero grotescos, y el fragmento más típicamente suyo, pero con el que se quiebra la impronta naturalista del film: en una plaza vacía, con una fuente en el centro, Ivan traba amistad con dos prostitutas —una de ellas (Giulietta Masina) se llama Cabiria y es una prefiguración de otra futura (y más compleja) Cabiria— y un lanzafuegos demuestra sus peligrosas habilidades. El clima es casi onírico, como fuera del tiempo.

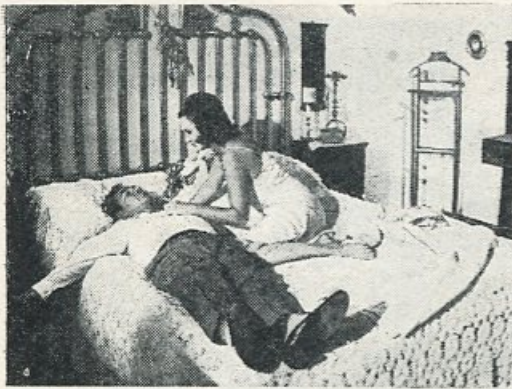
Aquella plaza —y el mar, la playa, las comidas campestres, los curas, los personajes delirantes— se reiterarán en los demás trabajos de Fellini, a la manera de constantes simbologías de un creador y de claves para el estudioso; así como la predilección por recrear lapsos de su vida —durante su juventud colaboró en una publicación de fotonovelas— y el lenguaje tradicional —no exento de humildad y descuidos— que utilizó hasta la belleza sin par de *8 y 1/2*. Integrar a *El sheik* en su ubicación cronológica, valorar —sin comparaciones y exigencias— sus muchas virtudes, sus muchos vicios, es tarea ineludible de quien intente explicar y explicarse a Fellini.

A. O. (h)

en el próximo número

reseña completa del
VI Festival
Cinematográfico de la
República Argentina

EXCESIVA PRETENSION



UNA STORIA MODERNA L'APE REGINA/LE LIT CONJUGAL (La reina y su zángano) r.: Marco Ferreri. **a.:** Goffredo Parise. **g.:** G. Parise, M. Ferreri y Rafael Azcona, con la colaboración de Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa y Diego Fabbri. **f.:** Ennio Guarnieri. **m.:** Teo Uselli. **d.a.:** Massimiliano Capriccioli. **dc.:** Rosa Sansone. **mtj.:** Lionello Massobrio. **a.r.:** Giancarlo Santi. **v.:** Luciana Marinucci. **mq.:** Nilo Jacoponi. **i.:** Ugo Tognazzi, Marina Vlady, Walter Giller, Linda Sini, Riccardo Fellini, Achille Majeroni, Pietro Tattaneli, Vera Ragazzi, Igi Polidoro, Malissa Drake, Sandrino Pinelli, Mario Giussani, Elvira Paolini, Edvige Rocco, Jacqueline Perrier, John Francis Lane, Ugo Rossi, Luigi Scarvran, Polidor. **pr.:** Henryk Chrosicki y Alfonso Sansone. **j.pr.:** Illio Rovelli. **pa.:** Sincro-Fair/Films Marceau-Cocinor. **dst.:** OCEAN FILMS. **o.:** Italia/Francia, 1963. **f.e.:** 5.3.64. **s.e.:** G. Rex, Capitol, Gral. Paz, Flores, P. del Cine y R. de la Plata. **d.o.:** 95'. **dr.:** 90'. **c.:** proh. men. 18 a. (Este film fue exhibido en el Festival de Cannes, 1963, donde M. Vlady obtuvo el premio a la mejor interpretación femenina).

La trama, en prietísima síntesis, es la siguiente (común, sencilla, como a veces suele pasar en la vida diaria): Un cuarentón, Alfonso, fatigado de francachelas y juergas, decide sentar juicio, formalizar; o sea, casarse y constituir una familia. Elige a una esposa ejemplar, Regina, bella, femenina y fiel. En el momento de nacer un hijo, Alfonso muere, y Regina se queda con ese hijo, con el dinero de Alfonso y, además, no tardará en recibir la indemnización del seguro de vida tomado por el difunto. Lo singular y asombroso es el tratamiento recibido por esa línea argumental; cómo el ramaje agregado a ese tronco termina por originar un árbol monstruoso, horrendo. Marco Ferreri es, no cabe duda, un *enfant terrible*. ¡Tremendo! Como también lo es su colega, el guionista y libretista Rafael Azcona. Pues, al igual que en *El cochecito* (idem, 1960) juegan plácida y temerariamente con lo macabro. Pero éste no adquiere en esta oportunidad la evidencia del film anterior; está disfrazado, incorporado como algo natural y bondadoso.

La sombra, el espectro de la Muerte es omnipresente en *La reina y su zángano*. Se pronuncian conferencias severas sobre ella; se entierran muertos en sepulcros subterráneos; un cementerio y sus tumbas y cajones son mostrados minuciosamente —hasta una niña juega allí—; por la casa de la pareja abundan retratos de parientes desaparecidos. Y, proeza extraordinaria, los autores hacen que dichos elementos alcancen una naturalidad e ingenuidad inusitadas. Estos no sacuden al espectador, puesto que se los exhibe

en forma candorosa, lejos de su dolor o tragedia, de cualquier interrogante o problema. Más aún: hay una escena sexual junto a un esqueleto: sólo produce una inocente sonrisa en el público.

Pero lo insólito no finaliza en ese terreno. No. Alfonso y Regina se desenvuelven en un ambiente sumamente religioso, moigato, y cercano al Vaticano. Y se escuchan rezos, oraciones; se ven crucifijos, cuadros y esculturas de santos; y, parejamente, los esposos se entregan a una lujuria desenfadada, a los placeres más desordenados (expuestos con finura). Son "el fin del mundo" dice Alfonso. Los contrapuntos, como se notará, son inauditos. En una escena, por ejemplo, un sacerdote, tras el cual, por una ventana abierta, se destaca la cúpula del Vaticano, habla del "santo deseo".

Otra figuración grotesca, extremadamente rica, la constituyen los extravagantes familiares de Regina, desbordantes de rasgos goyescos.

El humor de esta película no es tan negro como el de *El cochecito*, no obstante la negrura, lo lúgubre de su trasfondo. La hilaridad se opera y manipula con menor crueldad: se la elabora, principalmente, con las desventuras de Alfonso, cuyos cuarenta años no pueden seguir el tren amatorio de su infatigable y joven señora. Son numerosos los instantes divertidísimos, donde la picardía es controlada y valorizada por la habilidad de Ferreri y Azcona.

También existe un cambio, mejor una evolución en el lenguaje de Ferreri. El influjo neorrealista se ha transformado en un realismo más actual. Aunque siempre alejado de cualquier lucimiento o aparatosidad formal; pero atento a la bondad de los encuadres, a la calidad de la fotografía (Ennio Guarnieri) y del montaje (Lionello Massobrio). Y, en especial, al notable uso de la excelente música de Teo Uselli, introducida y montada con gran originalidad e inteligencia en diferentes secuencias, a las que ayuda a crear cierto clima peculiar. Ahora viene lo espantoso y atroz. La tesis audaz que sutilmente, pero en forma inequívoca y férrea, lanzan los autores. Atacan nada menos que a la familia, al matrimonio, a la mujer, a la maternidad. Mas, sin estruendo. Con irónica y leve suavidad. Con el idéntico candor desplegado al acercarse a la muerte, al sexo y a la religión: uniéndolos, pero sin hacer ruido.

Regina, en un principio —de novia—, asume una actitud angelical e ingenua; pura y virginal: sólo se entregará cuando se case. Luego, una vez desposada, se vuelve un ser ardiente de goces, pasional hasta lo increíble. Tanto, que termina enfermando fatalmente al pobre Alfonso. Después, en cuanto va a ser madre, se ocupa mucho más de su futuro hijo que de su esposo. Ya no es la amante tempestuosa de antes. Ya no solicita insistentemente a Alfonso. Y, a medida que la enfermedad de su cónyuge empeora, se consagra ávidamente a los negocios de él, a su dinero, demostrando suma capacidad y soltura como administradora y empresaria. Finalmente —se dijo anteriormente—, muere Alfonso. Y ella tiene su hijo y la fortuna de su extinto marido. Hay una palmaria alusión al matrimonio moderno, y al matriarcado que psicólogos y sociólogos observan en diversas naciones. Y una corrosiva y feroz misoginia. Según la película, la mujer (*La abeja reina* (L'Ape Regina), verdadero título de la cinta) sería un monstruo temible, dotado de infinitas e implacables armas, que utiliza al hombre como zángano, como simple y mero utensilio para cumplir sus fines y propósitos: la procreación y la seguridad y el bienestar económicos. Ella sería, pues, un Maquiavelo del amor y de la vida. Un espíritu calculador y cerebral más allá de lo sospechable. Marina

Vlady se luce interpretando a esta inasible y multiforme mujer. Su expresión, los matices de sus gestos, su físico, los movimientos variados con que mueve su cuerpo, representan a la perfección su extraño y particular personaje.

Mas no falta en el film la nota humana. El cariño y la sensibilidad con que Ferreri y Azcona miraban la desoladora soledad de la vejez en *El cochecito*, están volcados en Alfonso, la desgraciada víctima de su aterradora esposa. Ugo Tognazzi se presenta como un gran actor; dueño de su papel —al que siente—, dúctil y talentoso. Su humilde Alfonso se gana el cariño de la platea.

Por lo visto, la capacidad estética de Ferreri y Azcona ha dominado y conducido un material complejísimo y vasto, repleto de discordancias, hacia una unidad total. Sólo carecieron los autores de la iluminación inexplicable, la inspiración fantasmal que permite que los artistas creen una obra de arte. Si la hubieran tenido, esa obra de arte hubiese sido *La reina y su zángano*.

F. P.

EMOCION Y SENCILLEZ



DAVID AND LISA (David y Lisa). r.: Frank Perry. **a.:** libro del Dr. Theodore Issac Rubin. **g.:** Eleanor Perry. **f.:** Leonard Hirschfield. **m.:** Mark Lawrence. **d.m.:** Norman Paris. **d.a.:** y **pr.:** Paul Heller. **dc.:** Gene Callahan. **mtj.:** Irving Oshman. **a.r.:** Tony La Marca. **s.:** Karl Storr. **v.:** Anna Hill Johnstone. **i.:** Keir Dullea, Janet Margolin, Howard Da Silva, Neva Patterson, Clifton James, Richard Mac Murray, Nancy Nutler, Nathew Anden, Jaime Sánchez, Coni Hudak, Janet Lee Parker, Karen Gorney. **pa.:** Heller-Perry. **dst.:** DAVID GOLDBERG. **o.:** EE. UU., 1961/2. **f.e.:** 10.10.63. **s.e.:** Ambassador, G. Splendid y Gral. Belgrano. **d.o.:** y **dr.:** 94'. **c.:** proh. men. 14 a. (Filmada en Filadelfia. Obtuvo el Premio Opera Prima "ex-aequo" en Venecia, 1962, y el premio al mejor actor —K. Dullea— y a la actriz —J. Margolin— en el Festival de San Francisco, 1962).

Con la ayuda artística de su esposa Eleanor, y la económica del productor Paul Heller, el director Frank Perry (34 años, algunas puestas en escena para el Actor's Studio, otros desempeños como productor ejecutivo) ha debutado cinematográficamente con este film que tiene mucho lirismo a pesar de haber sido realizado con un presupuesto modesto.

El asunto cuenta la relación primero infantil y después amorosa de una pareja de desequilibrados mentales que se conocen en un sanatorio especializado. El se llama David (Keir Dullea) y demuestra estar abrumado por obsesiones que incluyen pesadillas criminales, desprecio hacia sus padres y un terror casi histérico a ser tocado por otra persona. Ella

se llama Lisa (Janet Margolin), tiene 15 años y cree ser otra persona llamada Muriel, por lo que se expresa o en un lenguaje incomprensible o en versos inarticulados. A medida que el film avanza en su anécdota, deja lucir sus virtudes de producción independiente. Muchas tomas tienen la frescura de la improvisación y parecen filmadas con cámara al hombro, otras escenas revelan calidades desacomodadas de iluminación y dirección para apoyar la interpretación de dos jóvenes de gran sensibilidad que hicieron su papel más por vocación que por dinero.

Donde el film se desvía es en algunas instancias del libreto. Propone un tema serio para después solucionarlo superficialmente, con un amor final de la pareja que ya curada se reencuentra fuera del sanatorio; se entretiene en minucias y se apura en curar a sus personajes para deambular en líneas más melodramáticas que conmoverán a señoras gordas pero que aportarán poco al arte del cine. Si esos baches no llegan a desarticular totalmente al film, el mérito hay que adjudicárselo a Frank Perry, quien consigue mucha poesía a lo largo del metraje. Toda la escena en que Lisa se abraza a esa estatua que representa a una madre con su hijo, es de una riqueza imaginativa de primer orden, y adelanta a su responsable como un especialista en el rubro. Hay otros toques de esa capacidad en la primera parte de la relación de la pareja, construida sobre temores e indecisiones que fueron muy aplaudidos en los festivales de Venecia y San Francisco. Es demasiado temprano para hablar de renovación. Pero sería injusto no reconocerle a un primerizo el mérito de no hacer frases y de entrar a un mundo poético con tanta frescura.

A. R. O.

ALEGATO EMOTIVO



IVANOVO DETSVO (La infancia de Iván). r.: Andrei Tarkovsky. a.: novela de Vladimir Bogomolov. g.: V. Bogomolov y Mijail Papava. f.: Vadim Yusov. m.: V. Ovtchinnikov. d.a.: E. Cherniasev. mtj.: L. Feighiniva. s.: Z. Zelentzova. i.: Kolla Burlaiev, Valentín Zubkov, Ye. Zharikov, Valentina Maliavina, S. Krilov, N. Grinko, I. Tarkovskaia, D. Milietenko. est. y pa.: Mosfilm. dst.: ARTKINO. o.: U.R.S.S., 1962. f.e.: 2.10.63. s.e.: Iguazú y G. Norte. d.o.: 96'. dr.: 84'. c.: inc. men. 14 a. (Este film fue premiado con el "León de Oro" —ex-aequo— en el Festival de Venecia, 1962).

El sincero alegato antibélico que propone este film, está plasmado con lirismo y ternura en los *raccontos* y sueños de Iván, niño de doce años. En ellos se refleja su infancia feliz junto a la madre y hermana, tomando cuerpo con poética dulzura el valor de la vida, su hermosura; esa vida plena y total que está tan al alcance de los hombres y que, desgraciadamente, éstos dejan escapar, entregándose a la guerra, los odios y otras irracionalidades. También en estos *raccontos* y sueños tiene lugar la muerte de la madre de Iván y el comienzo de su transformación y tragedia. Transformación que de niño alegre y desbordante de vitalidad lo convierte en un ser traumatizado y torturado, anhelante de vengar tanto a sus padres y hermana asesinados por los nazis como a los menores de diecinueve años ejecutados y que, antes de morir, escribieron en una pared un patético pedido de venganza. Iván, un pequeño que ya no lo es, de gesto desgarrador, sólo piensa en matar: su siquismo está alterado y alucinado por vengarse, atormentado por el pasado atroz que lo persigue implacablemente.

Para volcar en las escenas retrospectivas y oníricas, su emotivo amor por la vida, Andrei Tarkovski recurrió a una fotografía luminosa y a un lenguaje retórico y deslumbrante plenamente justificado. La inquieta cámara ejecuta innumerables movimientos y tomas de toda clase, en verdad magníficos. En estas secuencias el film es bello y humano, un vehemente canto celebratorio de la vida. La fotografía, cuando capta a Iván convertido en espía y deseoso de luchar y ayudar a sus compatriotas, se torna gris, a veces penumbrosa. El fotógrafo Vadim Yusov ha realizado, pues, un valioso trabajo, en el que la excelencia está unida a lo funcional.

Lo que quebranta la unidad y desmerece la obra es el criterio narrativo de Tarkovski. Evidentemente tiene dificultades en narrar. La continuidad se pierde, al film le falta redondez y ajuste, y el relato —esto ya es asignable a los libretistas Vladimir Bogomolov y Mijail Papava— se desliza por sucesos dispersivos y que nada favorecen al sentido de la película (el episodio donde el viejo conversa con Iván es completamente prescindible). Los demás personajes que rodean al protagonista son descoloridos y de diseño vago, y las relaciones entre ellos aún más. Para levantar este desfallecimiento y opacidad en que cae la película, Tarkovski apela a lujos visuales inapropiados, no reclamados por la acción.

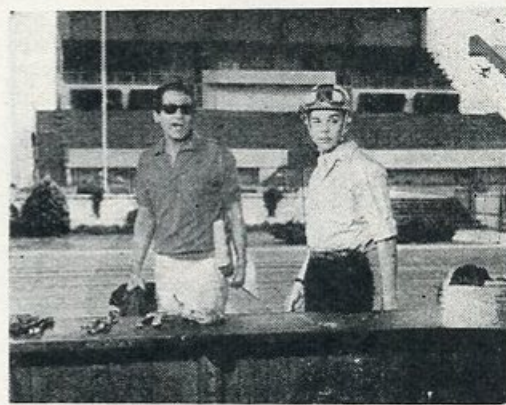
Mas estas imperfecciones son obviadas por la potencia de las escenas rememorative que hacen que el noble mensaje de *La infancia de Iván* quede en pie, y por la elogiada expresividad de Kolia Burlaiev en el papel de Iván, tanto en sus momentos de incontenible felicidad como en los de desoladora amargura. La música, que interviene en pocos momentos, se acopla inteligentemente a lo relatado por las imágenes.

Esta primera película de Tarkovski, que por su fuerza y sensibilidad para transmitir un cálido pensamiento logra superar los evidentes errores —sin conseguir, por supuesto, que *La infancia de Iván* sea una obra maestra o excepcional— determina que se aguarde con interés sus próximos films.

F. P.



CAUTIVO DEL EXITO



PRIMERO YO. Ver ficha técnica en este número, pág. 62.

Primero yo cuenta la historia de un *play-boy* separado de su esposa, que reencuentra a su hijo adolescente al cabo de los años. El muchacho tiene una inquietud artística que encarrila hacia la crítica de ballet. El padre, que es un famoso deportista y un cínico exitoso con las mujeres, quiere que su hijo sea tan hombre —tan insensible— como él mismo, una tarea difícil. Al principio teme que al muchacho le desagrade el sexo femenino, temor que la amante del padre descubre como infundado. Las varias tentativas de acercarlo al mundo frívolo fracasan más tarde; por fin, se enamora y quiere casarse. Esta resolución eriza los prolijos cabellos del padre quien le recuerda que "todas las mujeres son iguales" (es decir, igualmente malas); y para probárselo establece la singular apuesta de que seducirá a la novia del hijo: con un poco de trampa, la gana. El chico se mata, desesperado, y el *play-boy* queda solo para siempre.

En la oposición de los dos mundos personales del padre y del hijo está representada una lucha entre la ambición material y la espiritual, tema profundo aunque no muy profundizado en este film. Sólo en momentos es emocionante ese conflicto. En el padre hay una confusa sensación de asombro y orgullo por una paternidad de la que recién toma conciencia; en el hijo, una involuntaria admiración por un hombre tan distinto a él. Los pequeños momentos del inicial contacto entre ambos tienen particulares aciertos: dos manos que transmiten cariño a través del frío vidrio de un auto, y la altivez y el cariño del padre implícitos en el cuidado con que oculta la cobardía del hijo en el autódromo.

El film atiende más al padre; el ambiente artístico en que quiere moverse el hijo está apenas presente en la viñeta de una pareja de histéricos un tanto lateral. Además, no se ve un interés real por la crítica de ballet; se lo conoce porque el personaje lo dice dos veces. Habría hecho falta mayores datos, que el esquemático libreto no provee, para enriquecer la psicología del muchacho y para que el choque con la del padre fuera menos simplista.

Ayala dirige el film con su habitual sobriedad, un mérito modesto pero destacable en el cine argentino. Aunque la realización tiene deficiencias con respecto a la de *Paula cautiva*, por ejemplo. La fotografía de Ricardo Younis es inexplorable.

siva, excepto en la secuencia final de la playa, donde la iluminación gris y pareja acentúa el abatimiento de los personajes, a la manera de Antonioni. Hay también descuido en los diálogos que suelen pasarse de simbólicos, los que en un caso motivan el comentario irónico de un personaje (seguramente los autores lo pusieron para curarse en salud), y que otras veces se repiten sin provecho (de Mendoza y sus "a veces duele ganar, créeme", etc.). En otro orden de cosas, se abusa de los fondos proyectados, en tomas generalmente largas que acentúan el artificio: en el coche, en el yate. La escenografía de este último parece, además, demasiado lujosa. Y la música de fondo tiene un leit-motiv con apócrifa música brasileña y letra poco ingeniosa.

Hay algo que se salva y es, casi siempre, la interpretación. Alberto de Mendoza reaparece en un personaje a su medida: el de un hombre dominador, como el de *El jefe*, aunque ahora de clase social elevada. Estas deben ser sus actuaciones más acertadas en el cine y en las dos lo dirigió significativamente Ayala. Pues tanto como la personalidad del actor, parecida a la de esos personajes, favoreció a las interpretaciones el apoyo de un director que si en *Primero yo no acertó* en el tono de varias réplicas, extrajo a su rostro gestos de impensada calidez. En el resto del reparto, el debutante Ricardo Areco está medianamente bien, como Susana Freyre; los demás intérpretes tienen papeles menores.

Ayala declaró que su propósito fue analizar el "machismo", ese fenómeno tan notorio en la vida y el arte argentinos; las simplificaciones del libreto y las fallas formales determinan que se cumpla en parte, apenas. Pero en nivel menos pretencioso el film tiene cierta convicción. Las relaciones entre el padre y el hijo están narradas con adecuada ternura; en los iniciales momentos en que cada uno de ellos descubre al otro hay sutilezas de observación humana, prueba de que el director domina su material. El final trágico, que viene naturalmente según el planteo del asunto, no es desgarrador pues la innata sobriedad de Ayala le hace evitar cualquier exceso, aun los que serían beneficiosos para el drama. Ese final silencioso tiene, sin embargo, una calidez que lo destaca sobre la tibieza de la mayor parte del film.

A. A. S.

COMICA PARA NOSTALGICOS



IT'S A MAD, MAD, MAD, MAD WORLD (El mundo está loco, loco, loco, loco). r. y pr.: Stanley Kramer. a. y g.: William y Tania Rose. f.: Ernest Laszlo (Cinerama y Technic.).

m.: Ernest Gold. d.a.: Rudolph Sternad. mtj.: Fred Knudtson. tt.: Saúl Bass. i.: Spencer Tracy, Milton Berle, Sid Caesar, Buddy Hackett, Ethel Merman, Mickey Rooney, Dick Shawn, Phil Silvers, Terry-Thomas, Jonathan Winters, Edie Adam, Dorothy Provine, Eddie "Rochester" Anderson, Jim Backus, Ben Blue, Joe E. Brown, Alan Carney, Barrie Chase, William Demarest, Andy Devine, Peter Falk, Norman Fell, Paul Ford, Sterling Holloway, Edward Everett Horton, Marvin Kaplan, Buster Keaton, Don Knotts, Charles Mc Graw, Zasu Pitts, Carl Reiner, Madlyn Rhue, Arnold Stang, Los 3 Chiflados, Jesse White, Jimmy Durante, Leo Gorcey, Lloyd Corrigan, Stan Freberg. pa.: S. Kramer Prod. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1963. f.e.: 1.1.64. s.e.: Gaumont. d.o. y dr.: 183'. c.: s/r.

La mira es harto evidente: renovar el slapstick. O sea no a la manera de Tati y Etaix, que lo utilizan sin rejuvenecerlo mayormente, sino inspirándose en él para acomodarlo al hecho y lenguaje fílmico de hoy, a su público. Y la empresa de Stanley Kramer puede considerarse, sin redimirla de sus errores, un genuino éxito.

El espíritu de Sennett, como el de Lloyd y Keaton, evidencian su presencia —el tema del film es, esencialmente, una "carrera de la persecución"—, pero tamizados por un filtro actual.

La anécdota es simple: trátase de la dislocada y enloquecida búsqueda por parte de ocho individuos de un tesoro de 350.000 dólares. A ellos se le suman otros, y los acontecimientos se van enredando y complicando cada vez más, hasta que esa búsqueda se convierte en un torbellino de estridencias insólitas. Hay choques y carreras de variadísimos tipos de autos; viajes accidentados en aviones nuevos y viejos; explosiones y catástrofes de toda índole en el sótano de un negocio; la completa destrucción de una estación de servicios; y desastres y absurdos innumerables.

La carcajada se obtiene plenamente. Pero Kramer no maneja y domina el juego con absoluta firmeza; se le escapa de las manos. En principio, el film es demasiado extenso; ello es observable en la primera parte, incolora y anémica, desprovista de robustez y agilidad. Luego, el ritmo, y parejamente la risa, toman cuerpo, pero abundan escenas excesivamente dilatadas, el tempo narrativo queda aniquilado, y el asunto se amplía inútilmente en situaciones y nuevos personajes, realmente prescindibles.

Mas Kramer no pretende sólo entretener, cosa que no debe extrañar a quien conozca su carrera de productor y director. *El mundo está loco, loco, loco, loco* censura la ambición desquiciada del hombre por el dinero, el cual, de la sencilla y primaria definición de común denominador de los valores, es decir, de simple instrumento de cambio, se ha convertido en entidad propia y omnipotente. Superlativa. Que deforma y traumatiza a la personalidad humana, haciéndole perder toda noción y sentido ético, resquebrajando su jerarquía de valores. Y es causa de que, como el mismo título de la película lo afirma, el mundo esté loco, enajenado.

Ese desvarío pavoroso, asume una verdadera dimensión deprimente en la abdicación del inspector brillantemente interpretado por Spencer Tracy, quien compone un personaje apenas delineado, pero desbordante de humanidad. Es en la caída de este sensible y humano individuo, donde la fustigación del tema adquiere mayor relieve y efectividad.

De lo dicho se desprende que la película se incrusta a la perfección en la obra directriz de Kramer. Dejando de lado toda simplificación que intente resumir en un solo aspecto la concepción de un realizador, pues, como hombre que ante todo es, ella es polifacética, resulta indiscutible que en su labor siempre ha encarado

problemas del presente, ya sean el racismo, el nazismo, como la posible hecatombe nuclear y los prejuicios. Kramer enfrenta, por tanto, la palpitante y caliente problemática del momento. Su postura es de una inminente contemporaneidad. No cala profundamente en las psicologías desviadas por las dificultades modernas, no bucea con sagacidad en las almas. Pero sí las incorpora en la historia, en su entorno. Kramer presenta al hombre como ente histórico, y abrumado por las circunstancias de esta época.

Lo verdaderamente triste es que con tan elogiado enfoque no haya logrado una obra maestra. En sus films nunca falta el interés, aunque sean irregulares (*Fuga en cadenas*, *La hora final*, *Herederás el viento*), o bastante importantes, como *Juicio en Nüremberg* y la cinta que se comenta. Pero a pesar de su pericia técnica —en *El mundo...* los encuadres son muy buenos y la innovación del Super-Cinerama (con un solo proyector) ventajosa por la eliminación de las divisiones de la pantalla— y de su sinceridad y valentía, Kramer no ha materializado sus elevados propósitos.

Empero, es saludable aguardar que su honesto y loable cine, entendido como exploración de las complicaciones y males que hunden al hombre, y alejado de todo intento poemático o de belleza, obtenga una gran obra, de extraordinarios méritos. Será un hito valioso en la historia del arte cinematográfico.

F. P.

UN VETERANO HUMORISTA



DONOVAN'S REEF (Aventurero del Pacífico). r. y pr.: John Ford. a.: Edmund Beloin, sobre material original de James Michener. g.: Frank Nugent y James Edward Grant. f.: Williams Clothier (Technic.). e.f.: Paul Lerpaie. tr.: Farciot Edouart. cl.: Richard Mueller. m.: Cyril Mockridge. d.m.: Irvin Talbot. or.: Leo Shuken y Jack Hayes. d.a.: Hal Pereira y Eddie Imazu. dc.: Sam Comer y Darrel Silvera. mtj.: Otho Lovering. a.r.: Wingate Smith. s.: Hugo Grenzbach. v.: Edith Head. mq.: Wally Westmore. pn.: Nellie Manley. i.: John Wayne, Lee Marvin, Jack Warden, Elizabeth Allen, Dick Foran, César Romero, Dorothy Lamour, Jacqueline Malouf,

Mike Mazurki, Marcel Dalio, Ion Fong, Cherylene Lee, Tim Stafford, Carmen Estrabeau, Yvonne Peattie, Frank Baker. j.pr.: Don Kobb. pa.: y dst.: PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1963. f.e.: 6.11.63. s.e.: Opera, Pueyrredón, Roca, Argos, Medrano y Fénix. d.o.: 112'. dr.: 107'. c.: s/r.

Parece una aventura superficial y hasta el título induce a pensar así, pero en manos de John Ford es algo más. Por un lado, es un resumen de preferencias fordianas que van desde el viejo y limpio humor hasta el heroísmo anónimo y desentendido, pasando por una defensa abierta de todas las buenas causas, incluido el problema racial. Por otro lado es una comedia sentimental que interesará como diversión fresca a todo el que tenga un poco de sentido del humor. El film progresa en esas dos líneas a través de situaciones creíbles por su irrealdad, y perdurables por su fantasía. De paso, muestra como una aristocrática jovencita de Boston (Elizabeth Allen) empieza viajando a una exótica isla hawaiana para entregar una sucesión a su padre (Jack Warden), sigue enredándose con el tabernero Donovan (John Wayne) a pesar que él gaste todo su tiempo peleando con su amigo Gilhooley (Lee Marvin), y termina radicándose en el lugar, aceptando como hermanos a los hijos que su padre había tenido con una nativa que al poco tiempo lo dejó viudo y a cargo del hospital local.

El film está recorrido en su trayecto por un humor fresco que lo enriquece hasta lo imposible. El primer centro de ese humor está en la rivalidad entre Marvin y Wayne, quienes a pesar de ser dos cuarentones pelean como chiquilines por nada importante y en cualquier lugar donde se encuentren. El punto más divertido de esa rivalidad está en la escena en que el dúo cae de nariz a una piletta, dando lugar a un reto de Warden que los hará retirar cabizbajos, mojados de la cabeza a los pies y al compás de un redoble militar que hace ecos de disciplina. El otro centro humorístico está en la relación entre Allen y Wayne, y alcanza momentos de antología durante el desembarco de ella en la isla. Mucha parte de la gracia de esta y otras escenas, deriva de los contrastes bruscos y de la inverosimilitud de la situación. La Allen sale hecha una monada desde Boston, con ese vestido blanco que hace juego con un sombrero de copa, pero llega a la isla hecha una piltrafa después de varios remojones que le hace dar el brusco de Wayne, quien más tarde la subirá a un jeep que hace más ruido que el de Jacques Tati en *Las vacaciones del señor Hulot*, y que toma a propósito todos los baches que se le cruzan por el camino. Un tercer centro humorístico hay que buscarlo por la mitad de la anécdota, y consiste de un par de situaciones aisladas que alcanzan alturas de antología en el cine cómico:

—una pelea en la que se deshace la taberna de Donovan, donde algunos marinos y la pareja rival reparten trompadas que suenan como bombas en la banda de sonido;

—una misa festejando la Navidad que será interrumpida cuando la lluvia comience a caer por los techos agujereados de la iglesia que dirige Marcel Dalio, mientras Marvin hace su entrada con un viejo fonógrafo en la mano para representar "al Rey de los Estados Unidos".

Ninguna de las preferencias de Ford funciona tan bien como el humor. De allí que el film afloje su ritmo al entrar en costados más serios. Hay muy poco cine, por ejemplo, en la conversación entre Allen y Warden, donde él usa demasiado diálogo para explicar que fueron las circunstancias que lo obligaron a dejar su hogar en Boston por el hospital de la

isla, en un acto de heroísmo anónimo y desentendido del dinero. Esa misma flojedad artística se nota en la situación que alude al problema racial, donde la hija mayor de Warden se apena por no poder estar a la misma altura de su hermana blanca de Boston. Y sólo la simpatía de César Romero puede salvar a su descolorido personaje que bajo el título de gobernador de la isla trata de conquistar a la Allen para compartir sus millones. Si estas deficiencias no llegan a imponer baches profundos, es porque Ford las dosifica con primores de fotografía y vestuario, y las alterna con otras escenas humorísticas.

Pero Ford sigue apuntando alto en el rubro personajes. Su gente no tiene profundidades de pensamientos ni motivaciones superiores porque simplemente no la necesitan. Están contruidos más sobre golpes de humor, con humildad clásica, con una campechanía que los hace simpáticos en el espectador y que siempre viene de gestos y actitudes dentro de las situaciones. Marvin y Wayne son ejemplos clásicos en ese sentido. El diálogo nunca aclara que Marvin sea mujeriego, camorrero y chiquilín; eso se sabe por lo que informa la imagen. Tampoco se vocea que Wayne sea un hombre derecho (de esos que tanto le gustan a Ford) a pesar de ser otro chiquilín en algunos sentidos; eso se sugiere por lo que el hombre hace y piensa. Pero el mérito de trazar personajes tan originales no es exclusivamente de Ford, sino de sus actores. Hay que ver caminar a Marvin, arrastrarse por el piso casi ahogado por el toscano que de un golpe se lo hicieron llegar hasta la garganta, jugar con un trencito que le regala la Allen, para darse cuenta hasta qué punto el actor enriquece a su personaje, componiendo quizás el mejor papel de su carrera. Y hay que ver que actor convincente de comedia logra ser Wayne cuando trata de evitar (*Boys it's a holiday!... Muchachos!, hoy no, no ven que estamos de fiesta?*) la pelea con los marinos australianos que terminará deshaciendo la taberna.

Ford también vuela alto para contar cómo crece el amor entre la Allen y Wayne. Hace que la atracción mutua descanse en una rivalidad persistente, y le hace alcanzar momentos de gran cine en una playa a la que ambos llegan nadando, ella primero que él. El corte de montaje muestra a Wayne en plano cintura con el pelo aplanado y sonriendo maliciosamente, orgulloso de ser perdedor ante una mujer tan hermosa y segura de sí misma. El empalme va al plano cintura de ella, quien mira como jactándose de la hazaña, para enojarse después cuando él le pida fósforos que ella buscará inútilmente por su traje de baño modelando su figura con las manos. Un nuevo plano pecho de Wayne, lo mostrará con el cigarrillo mojado en los labios, casi sonriendo con una mirada que dice muchas cosas, entre otras que esa mujer es la de su vida. La exquisitez de esta y otras escenas se debe en mucho al encanto de Elizabeth Allen, una actriz de talento fino para la comedia y que llena de matices a su personaje, además de impresionar como una flor perfumada y misteriosa.

Aventurero del Pacífico quizás no vuele a la altura del mejor cine de Ford, quien hizo grandes films con guión de Dudley Nichols y otros guionistas, aunque siempre dando más muestras de creación que de artesanía. Pero se puede gozar su superficialidad, sobre todo en esta época donde los films de Ingmar Bergman llenan el aire con la complejidad de profundos temas metafísicos. Los nostálgicos verán también que Dorothy Lamour puede ser actriz en manos de John Ford.

A. R. O.



EL
OJO
DE LA
CRITICA

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

EL DIABLO de Gian Luigi Polidoro.

UN TAL LARROCA de Jean Becker.

ANA de Alain Cavalier.

LA VIDA EN BROMA de Harold Lloyd.

EL PROFESOR CHIFLADO de Jerry Lewis.

EL DIA Y LA HORA de René Clement.

CASCARA DE BANANA de Marcel Ophüls.

EL INTRUSO de Roger Corman.

SIETE DIAS DE MAYO de John Frankenheimer.

LA ESTEPA de Alberto Lattuada.

LOS CONDENADOS DE ALTONA de Vittorio de Sica.

CHARADA de Stanley Donen.

EL FUEGO FATUO de Louis Malle.

MUSICA EN LA NOCHE de Ingmar Bergman.



Los films EL OJO SALVAJE y LA EPOPEYA DE LOS AÑOS DE FUEGO se comentarán en el próximo número por razones técnicas y de espacio.

DE LO NUESTRO...

por ANTONIO A. SALGADO

En 1963 fueron estrenados veintisiete films argentinos, cifra pequeña para un país que en mejores épocas presentó el triple, pero alrededor de la cual oscila el promedio de los últimos años. Diversos factores influyen para que el cine argentino no levante cabeza:

- 1) económicos: caros costos de producción, a los que puede solventar un eventual premio del INC (este año hay, aproximadamente, 60 millones de pesos a repartir entre quince films, sobre casi cuarenta concursantes, más premios individuales para director, etc.);
- 2) políticos: censura legalizada por el malhadado *decr.-ley 8205/63* que ya ha comenzado a aplicarse (caso *Circe de Manuel Antín*);
- 3) industriales: conflictos entre la producción y la exhibición (aquellos producen films, éstos no quieren exhibirlos);
- 4) comerciales: incompreensión de lo que el público necesita, por parte de jóvenes directores intelectualizados (son los menos);
- 5) estéticos: ignorancia de lo que el arte exige, por parte de veteranos directores rutinarios (son los más).

Teóricamente, tanta calamidad no debería ser insuperable para el autor genial. Pero en la práctica el cine argentino carece no sólo de genios sino también de buenos artesanos que realicen films comerciales dignos. Un apoyo a la gente nueva es necesario, entonces; y los datos de 1963 no son alentadores en este sentido, pues sólo dos films de directores debutantes registró el año (*Lindor Covas y Pesadilla*). La comprensión de los productores y el apoyo público —aquellos aportando inquietudes no sólo financieras, y éstos yendo a ver los films— podrían abrir el surco a un cine argentino mejor.

★

Los comienzos de 1964 fueron relativamente calmos en el ambiente cinematográfico. La decisión judicial de reponer en sus cargos del INC al directorio encabezado por el doctor Goti Aguilar no fue llevada a la práctica; y las iras de la Cámara de la Industria se vieron, así, apaciguadas. Por otra parte, y a pedido de las actuales autoridades del INC (interventoras), reuniones pacíficas entre representantes de la producción —apoyados por la Cámara de la Industria— y los exhibidores tuvieron lugar. Se trataba de concretar reformas a la ley del cine (*decr.-ley 62/57*), que todavía no han reformado; y, además, se buscaba un sustituto para el *decr.-ley 2979/63* (del seis a uno) que tanto ofende a distribuidores y exhibidores. Un arreglo posible sería el que contemplase la obligación de los exhibidores de estrenar cada film argentino realizado y la salida a barrios y provincias de los que tal carencia tengan (lo cual conformaría a los productores); y, por otro lado, que previese una compensación legal mínima a los exhibidores, esto es, que si las recaudaciones de films argentinos no superasen cierto límite en boletería, el INC lo cubriría con dineros del creciente fondo de fomento cinematográfico. Pero las partes no han llegado todavía a un arreglo. Y lo cierto es que, según la ley, el 1º de abril de 1964 entraría en vigor el decreto del seis a uno, y su aplicación provocaría nuevos conflictos en el ya vapuleado gremio cinematográfico.

★

En otra parte de este número (pág. 46) es comentada Primero yo. Quedan para el próximo las reseñas de Bettina y El último montonero.

LA TERRAZA. Ver ficha técnica en la pág. 42.

Con este film Torre Nilsson supera claramente a sus dos comerciales obras anteriores, aunque no a las mejores de su carrera.

La terraza describe a cierta juventud irresponsable, de alta situación económica, que agota su ocio en el whisky, el antisemitismo y otros hábitos. Un grupo de jóvenes se encierra en la terraza de una lujosa residencia, durante un día y una noche, rebelándose contra los padres, en una insensata pero no incorrecta indicación de su disconformidad con la educación que éstos les brindaron. Con ese encierro los jóvenes buscan afirmarse a sí mismos, y lo consiguen cuando se sienten responsables de una niña a quien amenazan de muerte y a quien finalmente hieren. Todo el film gira alrededor de esos jóvenes, define sus sicologías: hay "machos" en la mejor tradición moreirana, homosexuales, ninfómanas, etc.

El mundo en que los personajes vegetan es visitado por dos niños, uno de ellos la víctima final: ambos son trabajadores. En un reportaje Torre Nilsson señaló que esa oposición alude a una realidad argentina actual; los niños de hoy son más positivos y emprendedores que la generación anterior. Este es un sentido probable y la anécdota puede trasportarlo, pero demasiado simbólicamente. Ocupándose de la minucia de una aventura juvenil, al film le escapa la trascendencia de un sentido profundo. Y cuanto más directamente lo propone (el cura que pide no le hagan el juego a los "bolches"), la acción roza el ridículo.

Los aciertos del film están en momentos aislados. En la admirable secuencia de la pileta, donde cada personaje se revela tal como es y cae en el agua como quien desaparece de la faz de la tierra; aquí cada personaje recibe un adecuado comentario a su frivolidad. Y, en general, el film es una sucesión de hallazgos plásticos, de los que sólo Torre Nilsson es capaz en el cine argentino. Ningún otro director local tiene tanto sentido del valor expresivo de un primer plano, del movimiento de la cámara, del montaje, de la composición visual, y de cómo deben ser fotografiados actores para que parezcan mejores de lo que son. En el aspecto técnico Torre Nilsson es un maestro; conservando la distancia puede decirse que esta obra provoca, como un Hitchcock, la admiración por el lenguaje y la insatisfacción por el contenido.

En *La terraza* reaparece el clima grato a Torre Nilsson y/o Beatriz Guido, de la niñez, que no es aquí perversa. El film no está tanto en la órbita de *La casa del ángel* como en la de *Piel de verano*. La realidad exterior penetra asiduamente en el relato incorporándole mayor "parecido" a la vida, al tiempo que le hace perder esa sugestión que tiene Torre Nilsson cuando la realidad es vertida a través de una más depurada estilización.

LA CALESITA. r.: Hugo del Carril. a. y g.: Rodolfo M. Taboada. f.: Américo Hoss. cm.: Carmelo Lobótrico. f.f.: Atilio Rodríguez. m. y d.m.: Santos Lipseker. d.a.: Carlos T. Dowling. mtj.: Vicente Castagno. a.r.: Felipe López. s.: José Paleo y Miguel Babuini. mq.: Oscar Combi. est.: y l.: San Miguel. cn.: "La calesita", "Vidala para mi sombra", "Tu vieja ventana", "Malevaje", "Barrio reo", "El vino triste" y "Pobre gallo bataraz". i.: H. del Carril, Fanny Navarro, Floren Delbene, Mario Lozano, María A. Bisutti, Totón Podestá, Beba Bidart, Jorge de la Riestra, Mónica Grey, Carmen del Moral, Gilberto Peyret. j.pr.: Angel Zavalía. pa.: Rayten. dst.: D.A.S.A. o.: Argentina, 1962/3. f.e.: 31.10.63. s.e.: Ocean, R. Indarte, R. de la Plata, Gral. Belgrano, G. Córdoba, Cuyo, 25 de Mayo, Constitución, Ritz y Lastra. dr.: 100'. c.: s/r.: (Este film fue filmado primitivamente para la televisión, en episodios unitarios. Posteriormente se realizó un nuevo montaje y exhibido —con gran resistencia de los empresarios— en los cines).

A fines de 1962 un canal porteño transmitió cuatro capítulos, uno por semana, de una serie filmada para la televisión. Esa versión de *La calesita* duraba alrededor de 170 minutos. Más adelante, se hizo un nuevo montaje con el mismo material (100 minutos), estrenado a fines de 1963 en las salas cinematográficas.

La calesita trata sobre un viejo calesitero que recuerda los varios sucesos de su vida anterior. El film visualiza sus recuerdos y así se entiende que su padre era cantor y valiente; su madre, honrada y brava; su novia, judía y hermosa; y él mismo, guapo y aguantador. Esos relatos son unidos por los versos que del Carril dice frente a la cámara.

El film es bastante cursi y no es casual que en el libreto figure Rodolfo M. Taboada. Porque, como en *La murga*, insiste con los niños enamorados a quienes separa sus religiones; y como en *He nacido en Buenos Aires* acumula tangos y acción en el tiempo, apelando a la Historia para que las tonterías del libreto parezcan más sólidas. Quiere que una boina blanca represente una época, pero en la cabeza debió haber algo más.

La vida en el cuartel, los bailes con música de organito en la vereda, las peleas a cuchillo, las conversaciones entre niños, el canto de payadores, la riña de gallos, etc., están descritos superficialmente. El propósito es fijar el cuadro costumbrista de una época, pero las referencias al ambiente carecen de originalidad: son lugares comunes en un género que ha abusado de ellas. El propio del Carril las había manejado con mayor sensibilidad en *Historia del 900*.

En los doce films dirigidos por Hugo del Carril a partir de 1949, hay varias líneas visibles. Una, la de su cacareada preocupación social: en *Surcos de sangre*, *Las aguas bajan turbias*, *Las tierras blancas* y *Esta tierra es mía*. Otra, los films de ambiente porteño, con canciones o sin ellas: *Historia del 900*, *Una cita con la vida* y *La calesita*, a los que puede agregarse *El negro que tenía el alma blanca*, musical española. Otra, más ecléctica, varía desde la reconstrucción histórica de *La Quintrala* hasta el melodrama de *Más allá del olvido* y *Amorina* y la pretensión filosófica de *Culpable*.

Del Carril suele sujetarse demasiado a sus libretistas. En los pocos films (los mejores) en que impuso su personalidad, simpatizaba visiblemente con lo que describía: un ambiente (*Historia del 900*), una posición social (*Las aguas bajan turbias*) o unos personajes cotidianos (*Una cita con la vida*). Pero cuando quiso ser más trascendente, no supo encarrilar su preocupación.

En *La calesita* una peligrosa involución vuelve a del Carril a la etapa en que era principalmente un cantante de tangos, y los films —que otros dirigían— estaban subordinados a las canciones. De todos modos, debe reconocerse al film una técnica satisfactoria, e incluso alguna aislada preocupación formal —muy ingenua— en el montaje, destellos de un director en un tiempo inquieto y ahora muy opaco.

UN MOMENTO MUY LARGO / IL VUOTO DENTRO. r.: Piero Vivarelli, a.: novela homónima de Silvina Bullrich. g.: Bebo Marroso. f.: Aníbal González Paz y Gastone de Giovanni. cm.: Roberto Matarrese. m. y d.m.: Tito Ribero. d.a.: Oscar Lagomarsino y Lamberto Giovagnoli. mtj.: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. f.f.: Juan Boos. a.r.: Horacio Martín. s.: José A. Feijóo. mq.: María La-saga. pn.: Juan C. Murillo. l.: Alex e Instituto Luce. i.: Elsa Daniel, Venantino Venantini, Raúl Pisareff. pr.: Carlos Stevani. pa.: Federico Aicardi/Virtus Film. est. y dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina/Italia, 1963. f.e.: 5.3.64. s.e.: Iguazú, G. Norte, G. Savoy, Majestic, G. Rivadavia, G. Bourg, B. Orden, Coliseo de Flores, El Plata y Rivas. dr.: 76'. c.: proh. men. 18 a. (Filmado en Nueva York, Roma, Punta del Este y Buenos Aires).

La Argentina suele encarar un tipo de coproducción —entre otros— en el que le va invariablemente mal. Se trata de films realizados por directores sin mayores antecedentes, para productores que se proponen casi como única meta la de una exhibición en el país coproductor con el fin de aumentar así el caudal de espectadores. Es el caso de este film.

Un momento muy largo trata sobre las andanzas de una joven traductora argentina de las Naciones Unidas. Allí conoce a un compatriota profesor de física nuclear, se enamora de él, luego lo sigue a Punta del Este donde él le confiesa que está casado, después de un enojo se reúnen nuevamente en Buenos Aires y en Roma, y por último él la abandona quedándose ella sin el hombre y sin el trabajo que había descuidado. El asunto se reduce a mostrar el despertar del deseo erótico en Elsa Daniel y su afán de no separarse de Venantino Venantini.

Para contar la escueta historia el film pasea a los protagonistas por cuatro países, sin que los cambios de escenario modifiquen la técnica del director, que es la siguiente: hacer hablar incesantemente a los personajes un diálogo cursi e improbable; girar la cámara hacia todos lados buscando en vano la expresividad, e insistir con una fatigosa música melancólica. Por su lado, los actores repiten un gesto único a lo largo del film y están mal doblados, falla de sincronización que se extiende al montaje: uno de los errores más notorios muestra a Elsa Daniel escuchando lo que le dicen por teléfono sin tener el auricular en la oreja. Un nuevo trabajo de Hércules debe haber sido la compaginación de este film, o una vana búsqueda del orden perdido.

El público argentino se pregunta qué propósito indujo a la importación del director Piero Vivarelli, del cual no se conocía en la Argentina ningún film previo y que con éste revela una inmadurez e incompetencia mayúsculas. Si buscó el suceso de taquilla, difícilmente lo encontrará este drama inexistente. Pese a todo, debe reconocerse que el film quiera contar seriamente su historia sexual, sin derivarla a la pornografía. A esta pregunta seriedad de propósitos la comprometen grandemente los diálogos, entre los cuales la réplica "Nutramos nuestros cuernos fatigados" resulta el extremo ejemplo de involuntario humor.

LA CHACOTA. r. y g.: Enrique Dawi. a.: Landrú, Aldo Camarotta y E. Dawi. f.: Humberto Peruzzi. cm.: Filipelli. f.f.: Antonio Rodríguez. d.m.: Armando Patrono. d.a.: A. Sánchez. mtj.: Gerardo Rinaldi y Ripoll. a.r.: Bernardo Arias. s.: Mario Moyano. v.: Arzani. mq.: Juan Santulli. cn.: "Con ritmo de twist", "Midi Midinette", "La llorona", "No estamos juntos", "Maravillosa bambina", "Me permite señorita", "No existe el amor". ft.: Landrú. l.: Alex. est.: Lumiton. i.: Luis Aguilé, Evangelina Elizondo, Mariquita Gallegos, Osvaldo Pacheco, Augusto Codecá, Fidel Pintos, Julio De Grazia, Chela Ruiz, Héctor Calcaño, Jorge Marchesini, Raúl Ricutti, Bettina Hudson, Gladys Mancini, Cacho Espíndola, Semillita, Héctor Tilbe y la actuación especial de Oscar Casco, José Marrone, Alberto Locatti, los Mac Ke Mac's y el Ballet de Héctor Estévez. j.pr.: Alberto Tarantini. pa.: Nova. dst.: INDEPENDENCIA. o.: Argentina, 1962/3. f.e.: 17.10.63. s.e.: Hindú, G. Rivadavia, G. Bourg, Coliseo de Flores, Buen Orden, Dilecto, Rialto, Majestic, Aconcagua y Pellegrini. dr.: 82'. c.: inc. men. 14 a.

La anécdota es casi inexistente. Una famosa cantante (Evangelina Elizondo) busca un reemplazante para su fallecido galán de la televisión. Lo encuentra en Luisito Aguilé quien al principio no quiere cantar en público. La trama opone las solicitudes de la mujer con las negativas paulatinamente menos rotundas de Aguilé; ella es muy mona, claro. Por eso Mariquita Gallegos está celosa de Luisito que es su novio. Hay otras situaciones: un pintoresco comisario (Raúl Ricutti) persigue a un contrabandista (Fidel Pintos), una mujer ansiosa (Chela Ruiz) a un millonario viudo, y el hijo de éste (Osvaldo Pacheco) se vuelve loco.

El film no pretende consistencia psicológica ni coherencia dramática: se decidió por el absurdo, muy acentuado en el personaje del comisario que aparece disfrazado en el lugar más improbable. Hay momentos muy divertidos: "¿Quién es este hombre que está acostado aquí?", pregunta la invitada. "Ah, no sé; vino con el sofá", responde la dueña de casa. El tono de ese y otros chistes, en los que puede suponerse la intervención del humorista Landrú, no lo tiene el film, que se conforma con que la anécdota sea un pretexto para acumular muchas, demasiadas canciones, encuadradas con escasos medios y pobre imaginación.

La chacota es el tercer largometraje de Enrique Dawi; los anteriores fueron *Río abajo* (1960) y *Héroes de hoy*, éste no estrenado aún. Con *Río abajo*, Dawi había prolongado la vocación documental que caracterizó a varios cortometrajes previos: era una manera de captar en vivo la vida y el paisaje argentinos. El logro no fue total, pero Dawi buscó allí dignamente un cine de expresión personal. En *La chacota* cambió de rumbo. Se puso al servicio de cantantes y cómicos, sin mayor inquietud.

LAS MODELOS. r. y a.: Vlasta Lah. g.: V. Lah y Abelardo Arias. f.: Francis Boeniger. cm.: Roberto Matarrese. f.f.: Atilio Rodríguez. m.: y d.m.: Lucio Milena. d.a.: Gori Muñoz. mtj.: Jacinto Cascales. a.r.: Rubén Salguero. s.: Alejandro Saracino y Francisco Dowan. mq.: Ernesto D'Agostino. pn.: Leonor Picone. est.: Lumiton. l.: Alex. i.: Greta Ibsen, Mercedes Alberti, Jorge Hilton, Fabio Zerpa, Alberto Berco, Nérida Bilbao, Lía Casanova, Aldo Mayo, Argentinita Vélez, Leda Zanda. pr.: Juan C. Sarasqueta. pr.e.: Elva Romero. dst.: GENERAL BELGRANO. o.: Argentina, 1961/2. f.e.: 17.10.63. s.e.: Metro, y barrios. dr.: 85'. c.: proh. men. 18 a. (En este film cantan Los 5 Latinos, Roberto Yariés, Dumont y Lisa Fontán).

Vlasta Lah es una mujer que antes de *Las modelos* había dirigido un solo film. Y quien lo haya visto (*Las furias*, 1960)

debió entrar con recelo a la proyección del segundo. *Las modelos* trata sobre dos hermosas muchachas que trabajan como modelos en la misma *maison*. Una es sincera, cree en el amor y se entrega desinteresadamente. La otra, calculadora, especula con sus favores sentimentales. Pero ocurre lo inesperado. A la primera la abandona su enamorado y la segunda encuentra el amor. Al final del film ambas mujeres están transformadas en lo que era la otra al principio.

Los errores de *Las furias* reaparecen en este segundo film. Entre réplica y réplica transcurren incómodos segundos de más; aunque los diálogos no son abundantes, afortunadamente. Un único acierto de *Las furias* era una escena que visualizaba la ansiedad erótica de Alba Mugica; había allí cierta comprensión de lo que debe ser la expresión cinematográfica. Una inquietud de este tipo es más abundante en *Las modelos*. Ya es un logro que el tuteo de los diálogos parezca natural, y en las andanzas románticas de los protagonistas los detalles de ambientación y comportamiento conforman situaciones verosímiles: el nacimiento del amor entre Fabio Zerpa y Greta Ibsen, por ejemplo, está contado con alguna delicadeza, y el desfile de modas, aunque extenso, apunta correctamente la psicología de la gente que allí concurre. Debe suponerse que Vlasta Lah conoce de cerca ese ambiente.

Es una lástima que el libreto provea pocas situaciones y que las crisis psicológicas sean repentinas. Los bruscos cambios de forma de ser contrastan con la lentitud con que es descrito el ambiente y planteada la situación inicial de los personajes. El film parece más preocupado en obtener un final sorprendente que en detallar una evolución psicológica.

La falta de dominio del tiempo cinematográfico debilita el ritmo. Lo mismo pasaba en *Las furias*, film que además fallaba estruendosamente en el libreto, la interpretación y la música. En *Las modelos* la interpretación es más sobria, y más probables las situaciones. En fin, un film flojo, pero no tanto como el anterior.

CANUTO CAÑETE, CONSCRIPTO DEL 7. r.: Julio Saraceni. a.: "vaudeville" *Tre au Flanc*, de Mouezy-Eon y Sylvane. g.: Abel Santa Cruz. f.: Américo Hoss. m.: Tito Ribero. d.a.: E. Rodríguez Mentasti. mtj.: Jorge Garate e Higinio Vecchione. l.: Alex. i.: Carlos Balá, Morenita Galé, Roberto Fugazot, Lalo Malcolm, Héctor Méndez, María Armand, Eduardo Nobili, Romualdo Quiroga, Nelson Prenat. pr.: Guido Aleotti. pr.a.: Martín Rodríguez Mentasti y Salvador Salías. est., pa. y dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina, 1963. f.e.: 7.11.63. s.e.: Monumental, G. Savoy, G. Rivadavia, B. Orden, Coliseo de Flores, Aconcagua, Pellegrini, Sol de Mayo, G. Bourg, G. Lugano, El Plata, Nobel y Roxy. dr.: 83'. c.: s/r.

Aprovechando la repentina popularidad de Carlos Balá, cómico de radio, teatro y televisión, se decidió filmar esta película. Para asegurar el buen éxito se adaptó una obra muy zarandeada en el teatro, incluso por el propio Balá. Y para que no hubiera duda sobre el resultado comercial, fue dirigida por Julio Saraceni, un campeón del film taquillero (éste es su film N° 32).

Canuto Cañete, conscripto del 7 cuenta que un muchacho no quiere hacer el servicio militar. La ley lo obliga, pero él intenta arreglos extralegales. El film se ocupa, luego, de sus aventuras en el cuartel y fuera de él, que terminan casi siempre en un arresto por indisciplina. Entra también en una extravagante aventura con ladrones que escondieron millones de pesos, dinero que él cree falso.

La historia no pretende que alguien la tome en serio. Las situaciones son improbables, su único interés está en que a veces diviertan. Y en este nivel debe decirse que algunas son eficaces: la del pintoresco gaucho interpretado por Roberto Fugazot, a quien en dos oportunidades los soldados le destruyen el rancho, por ejemplo. Pero la comicidad es muy directa, y la insistencia en recursos del mismo tipo, la falta de sutileza, terminan por fatigar. Este es un típico film para menores y grandes con pocas exigencias.

Balá no crea un personaje con personalidad. La comicidad queda librada a la gracia natural con que pronuncia algunas palabras o gesticula morisquetas en primer plano. En esto y en su flequillo se parece a José Marrone; tiene una vis cómica que podría pulir.

EL DESASTROLOGO. r.: Carlos Rinaldi. a.: Ariel Cortazzo g.: Golo y Guille. f.: Oscar Mell. cm.: Aníbal Di Salvo. m. y cn.: Horacio Malvicino y Ben Molar. d.a.: Germán Gelpi. mtj.: Gerardo Rinaldi y Antonio Ripoll. a.r.: Emilio Borretta. s.: Jorge Castronuovo y Miguel Babuini. mq.: Alberto y Daniel Combi. pn.: Haydée Aued. l.: Alex. i.: Pepe Biondi, Blanca del Prado, Vicente Rubino, Norma del Valle, Daniel Ríos, Juan Ramón, Joe Rigoli, Blakaman. pr. Sergio Kogan. j.pr.: Julio Godoy. pa.: SADF. dst.: COLUMBIA. o.: Argentina, 1963/4. f.e.: 26.2.64. s.e.: Normandie, Pueyrredón, Roca, Argos, Fénix, Medrano, G. Sud, Belgrano, Alba, Cervantes, Coliseo Palermo, Cumbre, El Plata, Gran Lugano, Los Andes, Moreno, Nobel, Palais Blanc y Parque. dr.: 87'. c.: s/r.

El desastrologo cuenta las andanzas de un vendedor ambulante de café que también vende horóscopos. Sus aventuras son cómicas, sentimentales, de asunto improbable todas (un famoso asesino muere con la bomba que él mismo colocó en una torta; cuatro hermanos con cuatro quintillizos cada uno son superados por otro que tiene quintillizos, etc.). Cada episodio es igualmente trivial y sucede al otro arbitrariamente, sin un asunto central. A lo sumo, una hermosa mujer que desde un afiche sonríe y enamora al protagonista sugiere un común estado de ánimo en éste. El film se estira en unas secuencias, y otras son desproporcionadamente breves; se nota que la prisa de la filmación dificultó el montaje.

Si algún pequeño interés tiene el film es la presencia de Pepe Biondi, un actor quizá no muy afinado pero de indudable talento mímico. Una escena en que está solo en la sala del directorio de una gran empresa recuerda a otra semejante en un film de Jerry Lewis; en ésta y en dos en que el director toma primeros planos de las manos de Biondi es notable su habilidad histriónica. Pero el director conduce la acción con agilidad externa —que no debe ser confundida con el ritmo interno, cadencioso— y ella no basta para superar la inconsistencia del libreto, la fotografía a veces borrosa, el sonido generalmente turbio y la música artificiosa que plagia compases de "Amores de estudiante"; los decorados son naturales.

Como la radio treinta años atrás, un medio de difusión ajeno al cine lo enriquece ahora con nuevas figuras. Una popularidad en la televisión garantiza a los productores un suceso en el cine. No exige demasiada imaginación ese cálculo y tampoco la tienen los films resultantes.

Si *El desastrologo* es malo la culpa no es principalmente de Biondi sino de los libretistas y del productor (el mismo de *Rata de puerto*, para la Columbia).

Esta es la décimosexta película de Carlos Rinaldi, un director que en la mayor parte de su carrera sirvió a astros cómicos: Los Cinco Grandes del Buen Humor (principalmente), Adolfo Stray, Pepe Igle-

sias y a quienes cabe agregar ahora a Pepe Biondi. Siempre tuvo una técnica discreta, herencia de años como compaginador, pero nunca un vuelo mayor en lo que hizo. Le fue tan regular con las pretensiones de su primer film *La cuna vacía* (1949), sobre la vida de Ricardo Gutiérrez, como con la historieta de *Del otro lado del puente* (1953), o con la adaptación de Pirandello en *Todo sea para bien* (1957). Estos tres deben ser sus films más destacados, de todos modos.

LAS AVENTURAS DEL CAPITAN PILUSO. r. y g.: Francis Lauric. a.: Humberto Ortiz (h). f.: Alfredo Traverso. cm.: Carlos Bonatti. mtj.m.: Carlos A. Llana. a.r.: Rubén Salch. mtj.: Jorge Lavillotti. a.r.: Rubén Salguero. s.: Alejandro Saracino. mq.: Martín Vega. est.: Astrum. l.: San Miguel. i.: Alberto Olmedo, H. Ortiz (h), Martín Karadagián, Indio Comanche, Juan C. Barbieri, Marina Cortés, Raúl del Valle, Aldo Mayo, Lalo Hartich, María E. Podestá, Semillita, Rodolfo Crespi, Humberto Ortiz, Sandra Ferrán, Diego Marcotte, Martín Gallo, conjunto "Los Cumbreños" y los "catchers" Huracán Moreno, Gigante Sueco y Gran Machuca. pr.: Guillermo Teruel y Carlos García Nacson. j.pr.: Adalberto Páez Arenas pa.: Teruel. dst.: MONUMENTAL. o.: Argentina, 1963. f.e.: 19.12.63. s.e.: Hindú, y barrios. dr.: 78'. c.: s/r.

La adaptación de sucesos televisivos suele tener poca fortuna en el cine argentino. Generalmente son adaptados programas cuya eficacia reside en abundantes dosis de sensiblería: p. ej. *Dr. Cándido Pérez, señoras* y *La familia Falcón*. Ahora, *Las aventuras del capitán Piluso* continúa esa línea. Los protagonistas son el capitán Piluso y Coquito (Alberto Olmedo; Humberto Ortiz (hijo), dos personajes cuya originalidad parece consistir en la vestimenta infantil para el cuerpo de hombres grandes. Coquito es miedoso, y Piluso valiente, y ambos beben leche para derrotar a sus enemigos.

El film cuenta como terminan las andanzas de Martín Karadagián, peligroso dueño de un castillo, quien junto a su hijo (Aldo Mayo) tenía la fea costumbre de convertir en muñecos de cera a los seres humanos. En el último minuto aparece el indio Comanche (con la fama de bueno que derrocha en la televisión), y ayuda a hacerles frente. Pero el film divierte sólo a niños muy predisuestos. Porque dentro de los límites del film cómico para público infantil está la única pretensión de éste. Por otro lado, el asunto puede ser truculento: asusta repetidas veces con personajes malvados, etc. Pero la falla más notoria es la ausencia de ritmo; las escenas se estiran fatigosamente, haciendo resaltar la falsedad de los escenarios (un así llamado castillo que asusta porque los personajes lo dicen), de situaciones y de personajes. Impresiona más la chirriante banda sonora, que selecciona temas musicales no aptos para nerviosos. Dentro de la pobreza general, merece una mención Martín Karadagián, quien da verosimilitud a su tenebroso, y Lalo Hartich en papel secundario. Los protagonistas, por su parte, reeditan el trivial naturalismo de su actuación televisiva.

Esta es la tercera película de Francis Lauric, quien la dirigió sin cobrar sueldo, con el propósito de que lo cobrasen los perdidosos por un fracaso comercial anterior: *La procesión*. Esta elogiada honradez personal de Lauric no capitaliza mérito artístico para una obra de encargo desprolija. Luego de las esperanzas que *El hombre señalado* (1957) despertó en entusiastas de su neorrealista filmación en escenarios naturales, *La procesión* fue en 1960 un desengaño que ahora *Las aventuras del capitán Piluso* ratificó.

LUJURIA TROPICAL / ídem. r., a., d. y pr.: Armando Bó. f.: Julio Lavera (Ferranac.). cm.: Lorenzo Capra y Francisco Mirada. d.a.: Oscar Lagomarsino. mtj.: Rosalino Caterbeti. a.r.: Gilberto Sierra. mq.: Miguel A. Casal. i.: Isabel Sarli, A. Bó, Luis Salazar, Mario Suárez, Alberto Álvarez, Manolo Coego, Pedro Laxalt. pa.: SIFA/Tropical. dst.: D.A.S.A. o.: Argentina/Venezuela, 1962. f.e.: 1.1.64. s.e.: Sarmiento, Callao, Gral. Belgrano, Flores, Constitución, R. de la Plata, Cuyo, G. Córdoba, 25 de Mayo y Park. dr.: 106'. c.: proh. men. 18 a.

Prosigue la serie de los films de Isabel Sarli y Armando Bó. Con estas películas Bó consigue lo que pocos productores argentinos: que films locales sean exhibidos comercialmente en el extranjero. Para ello, empieza por coproducirlos con países vecinos: Paraguay, Brasil, ahora Venezuela (y ha terminado otro con Méjico), lo cual aporta mercados. La difusión del cine argentino que Bó emprende no es del todo recomendable, sin embargo.

Como los films anteriores de esta serie, *Lujuria tropical* insiste en el tema principal de Bó: el físico de Isabel Sarli. Para ilustrar su tema desnuda varias veces a la mujer en la mitad inicial del film, haciéndole tomar baños de sol y de mar al tiempo que lujuriosos la codician e incluso la hacen suya. Más adelante, Isabel conversa con un sacerdote y resuelve redimirse. No le resulta fácil, debe soportar una violación, pero al final llega el verdadero amor.

Este asunto se estira en una narración desprolija que en ningún momento consigue un acento dramático; está fragmentado en episodios que se unen sin fluidez y sin emoción. Y las dos crisis importantes: las que acercan a Isabel al amor de Bó y a la fe religiosa, son caprichos argumentales. Las sicologías están toscamente descritas, y el clima lujurioso al cual tendían el ambiente y la historia no tiene convicción.

La torpeza técnica es infinita y la fotografía de paisajes marítimos en discreto color se destaca levemente. La realización apela a los más burdos lugares comunes: personajes que caminan lentamente hacia un costado del cuadro demorando una acción en la que no pasa nada, abrumadora música de fondo que recopila canciones latinoamericanas y las hace aparecer caprichosamente, interpretación floja en general y desastrosa en Sarli.

Como siempre, lo que interesa al público son los desnudos y por cierto que ellos son lo más sobresaliente. Su acumulación no debe ser confundida con pornografía; a lo sumo sugieren la falta de imaginación de Bó, un hombre que no se renueva. Por otra parte, la historia se cura en salud: hacia la mitad aparece un sentimiento religioso que encarrila el film hacia un supuesto mensaje edificante.

Esta es la undécima película dirigida por Armando Bó, quien persiste en un tipo de cine comercial desinteresado del lenguaje y el arte cinematográficos.



TIEMPO DE CINE puede adquirirse en CAPITAL FEDERAL

En venta en quioscos y librerías. Números atrasados en la redacción, Gaona 2907, piso 3º, of. 4; en el quiosco frente al cine **Lorraine**, Corrientes 1551; y en **Cinearte**, Corrientes 1145 y Diagonal Norte 1156.

INTERIOR

La Plata: librerías LA CULTURAL, 48 N° 516; ATHENEA, diagonal 80 N° 1010; LA NORMAL, 7 N° 1119; AMANCAY, 49 N° 621.

Santa Fe: librerías CASTELVI, San Martín 2355; DOMINGO G. SILVA, Vera 2985; y LIBRETEX, San Jerónimo esq. Tucumán.

Rosario: librería LUCKY HOUSE, Córdoba 1386, y CINE CLUB ROSARIO, Mendoza 776.

Mendoza: librería SIMONCINI Y GOMEZ, Buenos Aires 98.

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

Córdoba: librerías MOLINA, Pasaje Muñoz; PAIDEIA, San Martín 41; EMPORIO DE LAS REVISTAS, Avda. Gral. Paz 146; y MIGUEL ANGEL, Pasaje Muñoz.

Río Cuarto: librerías TEGUA, Deán Funes 80; y GALAXIA, Moreno 42.

Tucumán: Sr. Roberto Rainieri, Crisóstomo Álvarez 1375.

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

Quilmes: CINE CLUB QUILMES, Mitre 486.

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

Chivilcoy: librería DEL SOL, Avda. Ceballos 41.

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

Tres Arroyos: CINE CLUB TRES ARROYOS, Pellegrini 387.

San Nicolás: Sres. A. E. Principiano y J. J. Luciano, Juan B. Justo 567.

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

Rafaela: librería LIBROLANDIA, Alvear 64.

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

Concepción del Uruguay (Entre Ríos): Sr. Héctor A. Carricart (h), Casilla de Correo 72.

EXTERIOR

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

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

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

Chile: Universidad de Chile, Huérfanos 1117, Santiago.

BIO-FILMOGRAFIA DE FERNANDO AYALA

por HECTOR VENA

Supervisada por Fernando Ayala

Nació el 2 de julio de 1920 en la ciudad de Gualeguay, provincia de Entre Ríos. Luego de cursar sus estudios primarios en dicha ciudad se traslada a la Capital Federal, donde realiza el secundario en el Colegio Ward. Ingresó en la Facultad de Derecho interrumpiendo su carrera, en razón de su afición al cine, en 1943, para ingresar en los Estudios Lumiton como asistente de Francisco Mugica. Colabora con él hasta el año 1950, fecha en la que pasa a realizar las mismas tareas —y hasta 1954— con Tulio Demicheli. Viaja con éste a Cuba donde hacen dos películas para productores mejicanos. En 1949 y 1953 realiza dos cortos que ya preanuncian sus aptitudes para el buen cine. Desde 1955, en que dirige su primer largometraje, hasta la fecha —con ocho films en su haber— no se ha apartado de este arte, sino en una sola ocasión para dirigir, en 1962, una obra teatral.

Ayala ha tenido el honor de ser Gran Jurado en dos Festivales Internacionales —Acapulco (1962) y Berlín (1963)—. Además, ejerció la vicepresidencia del Festival de Mar del Plata (1962), y fue miembro de la Mesa Directiva de Directores Argentinos Cinematográficos (D. A. C.) de 1960 a 1962.

ASISTENTE

1942:

EL VIAJE. r.: Francisco Mugica. a.: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. g.: Francisco Oyarzábal. f.: Alfredo Traverso. m. y d.m.: Jean Gilbert. cm.: Pedro Marzialetti. d.a.: Ricardo J. Conard. mtj.: Antonio Rampoldi. a.r.: Mario C. Lugones. Asistente de director: F. A. s.: Juan Sánchez. pn.: Combi. i.: Mirtha Legrand, Roberto Airdi, Aida Luz, Silvana Roth, Ana Arneodo, Tito Gómez. est., pa. y dst.: LUMITON. f.e.: 14.10.42. s.e.: Broadway. dr.: 83'. (Exteriores filmados en Córdoba.)

1943:

EL ESPEJO. r.: Francisco Mugica. a. y d.: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. g.: Francisco Oyarzábal. f.: Alfredo Traverso. cm.: Pedro Marzialetti. m. y d.m.: Bert Rosé. d.a.: Ricardo J. Conard. mtj.: Nelo Melli. a.r.: Mario C. Lugones. asistente del director: F. A. (*). s.: Juan M. Sánchez. v.: Casa "Belfast". mq.: Berta Gilbert. pn.: Juan Magarola. i.: Mirtha Legrand, Roberto Airdi, Alicia Barrié, Tito Gómez, Ana Arneodo, Rafael Frontaura, María Santos, Tilda Thamar, Jorge Salcedo, Martín Zabalúa, Liana Noda, César Marino, Carlos Montalbán, Quico Moyano. est., pa. y dst.: LUMITON. f.e.: 16.6.43. s.e.: Broadway. dr.: 80'.

(* En este film y en el anterior F.A. no figura en los títulos de presentación de los films; siendo su trabajo un tanto no profesional, y él mismo se declara como "alumno oyente". Tanto es así que en el caso de EL VIAJE sólo colabora en la parte realizada en estudios.

LA GUERRA LA GANO YO. r.: Francisco Mugica. a. y d.: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. g.: Francisco Oyarzábal. f.: Alfredo Traverso. cm.: Pedro Marzialetti. m. y d.m.: Bert Rosé. d.a.: Ricardo J. Conard. mtj.: Antonio Rampoldi. a.r.: F.A. s.: Juan M. Sánchez. dc.: Francisco Guglielmino. i.: Pepe Arias, Ricardo Passano (h), Alberto Contreras, Virginia Luque, Gogó Andreu, Chela Cordero, Perla Alvarado, Esperanza Palomero, Jorge Salcedo, Mercedes Gisper, Carlos Montalbán, Malena Podestá, Bernardo Perrone, Percival Murray, Warly Ceriani, Sofía Merli. est., pa. y dst.: LUMITON. f.e.: 14.12.43. s.e.: Ambassador. dr.: 71'. c.: s/r.

1944:

MI NOVIA ES UN FANTASMA. r.: Francisco Mugica. a. y d.: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. g.: Francisco Oyarzábal. f.: Alfredo Traverso. cm.: Aníbal González Paz. m. y d.m.: Bert Rosé. cr.: Victoria Garabato. d.a.: Ricardo J. Conard y Ricardo Rodríguez Remy. dc.: Francisco Guglielmino. mtj.: Antonio Rampoldi. a.r.: F.A. s.: Leopoldo Orzali. i.: Angel Zavalia y Franz Prchal (Lumiton). i.: Mirtha Legrand, Pepe Iglesias, Nuri Montsé, Osvaldo Miranda, Benita Puértolas, Olga Casares Pearson, Lalo Malcolm, Mario Giusti, Eva Guerrero, Susana Campos, René Cossa, Domingo Mania, José A. Paonessa, Mercedes Gisper y la jazz de Héctor Lagna Fietta. est., pa. y dst.: LUMITON. f.e.: 2.6.44. s.e.: Monumental. dr.: 75'. c.: s/r.

1945:

ALLA EN EL SETENTA Y TANTOS... r.: Francisco Mugica. a.: Tulio Demicheli. g.: Manuel Agromayor, T. Demicheli y Alfredo de la Guardia. f.: Hugo Chiesa. cm.: Lorenzo Capra. m. y d.m.: Julián Bautista. d.a.: Mario Vanarelli. mtj.: José Caizares. a.r.: F.A. s.: Douglas Poolé. v.: Vantuder. (M. Vanarelli, Enrique de Rosas (h) y Tuka de Alvarado). mq.: Felipe De Angelis. pn.: Julio Alcaraz. i.: Alex. i.: Silvana Roth, Alberto Bello, Felisa Mary, Carlos Cores, Virginia Luque, Matilde Rivera, Susana Dupré, Federico Mansilla, Pedro Laxalt, Mario Medrano, Horacio Priani,

Gloria Grey, María Armand, Hilda Vigliero, Domingo Mania, Olimpio Bobbio, Gonzalo Palomero, Jorge Villoldo, Carlos Belluscio, Miguel Vanni, María Arrigia, Fernando Campos, Juan C. Armiento, Alberto Bordignón Olarra. pr.: Joaquín A. Lautaret y Manuel Peña Rodríguez. pa.: Sur. dst.: C.A.D.E.C. f.e.: 24.5.45. s.e.: G. Rex. dr.: 90'. c.: s/r.

CRISTINA. r.: Francisco Mugica. a.: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. f.: Antonio Merayo. cm.: Roque Jacobino. m. y cm.: Bert Rosé y Rodolfo Sciammarella. d.a.: Juan J. Renard. mtj.: Jorge Garate. a.r.: F.A. s.: María Fezia y José M. Paleo. i.: Alex. i.: Zully Moreno, Esteban Serrador, Alberto Closas, Blackie, Berta Moss, Juan J. Piñero, Alba Castellanos, Zulma Montes, Domingo Mania, Alcira Ghio. est., pa. y dst.: ARGENTINA SONO FILM. f.e.: 18.1.46. s.e.: Monumental. dr.: 78'. c.: s/r.

1946:

DESHOJANDO MARGARITAS. r.: Francisco Mugica. a. y d.: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. g.: Francisco Oyarzábal. f.: Alfredo Traverso. cm.: Aníbal González Paz. m. y d.m.: George Andreani. d.a.: Ricardo J. Conard. dc.: Francisco Guglielmino. mtj.: Antonio Rampoldi. a.r.: F.A. s.: Juan M. Sánchez y Leopoldo Orzali. v.: Marcel Bregás y Victoria del Solar. mq.: Berta Gilbert. pn.: Salvador Mammana. i.: Enrique Serrano, Irma Córdoba, Zita Rozas, José Ruzzo, Julio Renato, Angel Walk, Cirilo Etulain, Juan Porta, Tito Grassi, Eduardo Primo, Adolfo de Almeida, R. Acosta Machado. est., pa. y dst.: LUMITON. f.e.: 19.6.46. s.e.: Normandie. dr.: 69'. c.: s/r.

MILAGRO DE AMOR. r.: Francisco Mugica. a.: Alejandro Casona. f.: Bob Roberts. cm.: Carmelo Lobótrico. m. y d.m.: Alejandro Gutiérrez del Barrio. d.a.: Gori Muñoz. mtj.: Oscar Carchano. a.r.: F.A. i.: María Duval, Andrés Mejuto, Josefina Díaz, Alberto Contreras, Paquita Garzón, Diana Cortesina, Luis Otero, Domingo Márquez, Amelia de la Torre, Mercedes Díaz, Herminia Más, Graciela Lecube, Enrique San Miguel. l., est. y pa.: San Miguel. dst.: PANAMERICANA. f.e.: 12.12.46. s.e.: G. Rex. dr.: 84'. c.: s/r.

1948:

EL BARCO SALE A LAS DIEZ. r.: Francisco Mugica. a. y g.: Rodolfo M. Taboada. f.: Humberto Peruzzi. cm.: Ignacio Souto. m. y d.m.: Juan Ehlert. cr.: Rafael García. d.a.: J. J. Renard. dc.: Francisco Tejera. mtj.: Gerardo Rinaldi. a.r.: F.A. s.: Germán Szulem y Cándido Hours. v.: Ramón Booth Vélez, realizados por Olga Gori. mq.: Miguel Angel Casals y Gilberto Márquez. pn.: Julio Alcaraz. i.: Alex. est. y pa.: Emelco. i.: Pepe Iglesias, Golde Flami, Roberto Airdi, Angelina Pagano, Carlos Perelli, María E. Buschiazzo, Héctor Quintanilla, Dringe Farías, Max Citelli, Mario Faig, Federico Mansilla, Blanca Tapia, Angel Walk, Marcos Zucker, Ramón Garay, Domingo Mania, Julián Bourges, Cirilo Etulain, Antonio Provitolo, Perla Achaval, Ricardo Bordoni, José M. Gutiérrez, Jorgito Arias, M. Ferraris Amores, Raúl Sánchez Reynoso y la "Santa Paula Serenaders". pr. e.: Manuel M. Alba. j. pr.: Kurt Land. dst.: EMPA. f.e.: 28.4.48. s.e.: Normandie. dr.: 92'. c.: s/r.

1949:

ESPERANZA. r.: Francisco Mugica y Eduardo Boneo. a.: Enzo Ardigó. g.: E. Ardigó y Eduardo Borrás. f.: Edgardo Eichhorn. cm.: Ramiro Vega. e.e.: Roberto Schmidt. m. y d.m.: Roberto García Morillo. d.a.: Mario Vanarelli. dc.: Héctor del Campo. mtj.: Nelo Melli y Luis Bañados. a.r.: F.A., Héctor Olivera y Rosa Blumkn. s.: Eduardo Andersen. v.: M. Vanarelli. mq.: César Combi. pn.: "Instituto Anahí". i.: Andes. est.: Andes y Chile Films. n.: Federico Mansilla. i.: Jacob Ben Ami, Silvana Roth, Aída Alberti, Ignacio de Soroa, Ricardo Passano Jr., Malvina Pastor no, Enrique Chaico, Gloria Ramírez, Fanny Fischer, Lautaro Murúa, Bernardo Perrone, Ariel Absalón, Jacques Arndt, Fernando Setter, Arturo Roa, Italo Martínez, Juan Tenorio, Héctor Márquez, Enrique Heine, Víctor del Valle, Luis Vargas, Pedro Guindín y los niños Juan y Alberto Castellanos. pr.: Manuel Peña Rodríguez. j.pr.: Carlos O. Herrán. pa.: Sur/Chile Films. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: Argentina/Chile. f.e.: 11.10.1949. s.e.: Opera. dr.: 118'. c.: s/r.

1950:

PIANTADINO. r.: Francisco Mugica. a.: personaje creado en el diario "El Mundo" por Adolfo Mazzone. g.: Carlos A. Petit y Rodolfo Sciammarella. f.: Antonio Prieto. cm.: José Pizzi. m. y d.m.: Juan Ehlert. d.a.: A. Durañona y Vedia. mtj.: Gerardo Rinaldi. a.r.: F.A. s.: José R. Feijóo. i.: Alex. est. y pa.: Emelco. i.: Pepe Iglesias, Norma Giménez, Juan J. Porta, Rodolfo Oneto, Carlos Fioriti, Rafael Diserio, José Maurer, Jorge Núñez Soto. dst.: INTERAMERICANA. f.e.: 24.3.50. s.e.: Ocean. dr.: 65'. c.: s/r.

1951/2:

SALA DE GUARDIA. r. y g.: Tulio Demicheli. a.: Roberto Gil. f.: Fulvio Testi. cm.: Alberto Matarrese. m. y d.m.: Isidro Maiztegui. d.a.: Saulo Benavente. mej.: Nelo Melli. a.r.: F.A. s.: Douglas Poolé. mq.: Miguella Basile. est.: Libertador. l.: Alex. i.: Elisa Christian Galvé, Carlos Thompson, Tito Alonso, Analía Gadé, Aída Alberti, Juan J. Míguez, Diana Maggi, Santiago Gómez Cou, Roberto Escalada, Mario Fortuna, Renée Dumas, Nathan Pinzón,

Diana Ingro, Margarita Corona, Lalo Malcolm, Mauricio Jouvet, Pedro Laxalt, Juan Pecci, Antonio Provittolo, Arturo Arcari, Lucía Barause, Perla Santalla, Eduardo de Labar, Angel Ruffa, Chola Osés, Juan Latrónico, Lina Bardo, Nelly Panizza, Pastora Romero, Lilly Dazelle. **pr.:** Enrique Faustín. **j.pr.:** Alberto Palomero. **pa.:** Horizonte. **dst.:** ADOCA. **f.e.:** 28.2.52. **s.e.:** Ocean. **dr.:** 101'. **c.:** inc. men. 14 a.

1952:

LA MELODIA PERDIDA: **r.:** Tulio Demicheli. **a.:** Jacinto Galina. **g.:** T. Demicheli y Francisco Bolla. **f.:** Fulvio Testi. **cm.:** Pedro Marzialetti. **m. y d.m.:** Isidro Maiztegui. **d.a.:** Jean de Bravura. **mtj.:** Nicolás Proserpio y Vicente Castagno. **a.r.:** F.A. **s.:** Mario Fezia, José y Alejandro Saracino. **mq.:** Oscar Combi. **l.:** Alex. **est.:** Mapol. **i.:** Amalia Sánchez Ariño, Santiago Gómez Cou, Adrianita, Nelly Meden, Alejandro Maximino, César Fiaschi, Margarita Burke, Jesús Pampín, María E. Corán, Warly Ceriani, Pablo Cumo, M. Luisa Fernández, Elena Cruz, Adolfo Meyer, Francisco Barletta, Julia Vilmar, Aída Villadeamigo, Aída Cabral. **pa.:** Interamericana-Mapol. **dst.:** INTERAMERICANA. **f.e.:** 28.8.52. **s.e.:** Normandie. **dr.:** 90'. **c.:** s/r. (Por su actuación en este film, Adrianita, obtuvo mención especial de la Academia Argentina).

LA VOZ DE MI CIUDAD: **r., a. y g.:** Tulio Demicheli. **f.:** Francis Boeniger. **m. y d.m.:** Mariano Mores. **d.a.:** Mario Vanarelli y Germen Gelpi. **mtj.:** Atilio Rinaldi. **a.r.:** F.A. **l.:** Alex. **est.:** Baires. **i.:** M. Mores, Diana Maggi, Santiago Gómez Cou, Ricardo Galache, Virginia de la Cruz, Orestes Soriani, Alberto Dalbes, Francisco Canaro, Juan D'Arienzo, Enrique Lucero. **cn.:** "Fandango", "Tiquito militar", "Muchachita porteña", "El estrellero", etc. **pr.:** Eduardo Bedoya. **pa. y dst.:** A.A.A. **f.e.:** 15.1.53. **s.e.:** Monumental. **dr.:** 113'. **c.:** s/r.

1953:

DOCK SUD: **r. y g.:** Tulio Demicheli. **a. y d.:** Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. **f.:** Francis Boeniger. **m. y d.m.:** Tito Rbero. **d.a.:** Mario Vanarelli y Germen Gelpi. **mtj.:** Atilio Rinaldi. **a.r.:** F.A. **l.:** Alex. **est.:** Baires. **i.:** Mario Fortuna, Ana Lasalle, Ubaldo Martínez, Mario Passano, Nelly Panizza, Roberto Durán, Paquita Muñoz, María José, Pepita Muñoz, Inés Murray. **pa. y dst.:** A.A.A. **f.e.:** 21.5.53. **s.e.:** G. Rex. **dr.:** 93'. **c.:** s/r.

1954:

MAS FUERTE QUE EL AMOR (ídem). **r., a. y g.:** Tulio Demicheli. **f.:** Jack Draper. **a.r.:** F.A. **s.:** Manuel Solé. **i.:** Jorge Mistral, Mirosława, Lupe Suárez, Néstor de Barbosa, Maritza Rosales. **o.:** Méjico. **dst.:** DAN.FRAN. **f.e.:** 31.8.57. **s.e.:** Gloria y Victoria. **dr.:** 77'. **c.:** s/r. (Filmada en Cuba entre enero y febrero).

UN EXTRAÑO EN LA ESCALERA. (ídem). Ver ficha técnica en el nº 12/53.

REALIZADOR

1948:

EL TRASANDINO DEL NORTE. **r. y g.:** F.A. **f. y cm.:** Alipio Casanovas. **mtj.:** Oscar Carchano. **pr.:** Manuel M. Alba. **pa. y dst.:** EMELCO. **dr.:** 20'. (Cortometraje documental referente a la construcción del ferrocarril Salta-Antofagasta).

1950:

VUELO 300. **r.:** F.A. **a., g y pr.:** Héctor Brunengo. **f.:** Pablo Taberner. **mtj.:** Nelo Mellí. **s.:** Cándido Hours. **i.:** Alejandro Rey y Agustín Barrios. **pa.:** Brunengo-Se.del. **dr.:** 10'. (Cortometraje publicitario sobre un servicio de Aerolíneas Argentinas entre Buenos Aires y Nueva York).

1955:

AYER FUE PRIMAVERA: **r.:** F.A. **a. y g.:** Rodolfo M. Taboada. **f.:** Ricardo Younis. **cm.:** Carmelo Lobótrico. **m. y d.m.:** Tito Ribero. **d.a.:** Mario Vanarelli. **mtj.:** José Cardella. **a.r.:** José Martínez. **s.:** Alejandro Saracino. **v.:** Eduardo Lerchundi. **mq.:** Elvira Gundin. **pn.:** Roley. **l.:** Alex. **est.:** Mapol. **i.:** Anaía Gadé, Roberto Escalada, Duilio Marzio, Tomás Simari, Carmen Monteleone, Armando De Vicente, Orestes Soriani, Jesús Pampín, Mercedes Sola, Panchito Lombard. **pr.:** Alberto De Maio. **a.pr.:** Héctor Olivera. **pa.:** Libertador. **dst.:** A.A.A. **f.e.:** 20.10.55. **s.e.:** Ambassador, El Plata, G. Rivadavia, Ritz, Antártida, Constitución, Dante, Flores, Gral. Paz, G. Atlántico, G. Norte, G. Bourg, Lope de Vega, Once, R. Indarte y R. de la Plata. **dr.:** 85'. **c.:** inc. men. 16 a. (Este film que fue exhibido en el Festival de Berlín, 1956, obtuvo las siguientes distinciones: Premio a la mejor dirección de la Dirección de Espectáculos Públicos y de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Además, esta última entidad premió al libreto. El Club Gente de Cine la premió como la mejor película argentina del año).

1956:

LOS TALLOS AMARGOS. **r.:** F.A. **a.:** novela homónima de Adolfo Jasca. **ad.:** Sergio Leonardo. **f.:** Ricardo Younis. **m. y d.m.:** Astor Piazzolla. **d.a.:** Mario Vanarelli y Germen Gelpi. **mtj.:** Gerardo

Rinaldi y Antonio Ripoll. **a.r.:** Rubén W. Cavallotti. **l.:** Alex. **est.:** Mapol. **i.:** Carlos Cores, Aída Luz, Julia Sandoval, Vassili Lambrinos, Bernardo Perrone, Virginia Romay, Gilda Louseck, Pablo Moret, Alfonso Pisano, Jorge Villaldo. **pr.:** José Huberman. **pa. y dst.:** A.A.A. **f.e.:** 21.6.56. **s.e.:** Broadway, Luxor y barrios. **dr.:** 90'. **c.:** inc. men. 16 a. (Este film obtuvo el segundo premio del Instituto Nacional de Cinematografía, que además premió a V. Lambrinos como el mejor actor de reparto. A su vez la Asociación de Cronistas Cinematográficos la consideró la mejor película, premió su dirección, argumento y guión y la música).

1957:

UNA VIUDA DIFÍCIL: **r.:** F.A. **a. y ad.:** Conrado Nalé Roxlo (Chamico), basado en su comedia teatral. **f.:** Francis Boeniger. **cm.:** José García. **m. y d.m.:** Astor Piazzolla. **d.a.:** Mario Vanarelli y Germen Gelpi. **mtj.:** Atilio Rinaldi y Ricardo Nistal. **a.r.:** Esteban Etcheverrito. **s.:** Alberto López y Constante Colombo. **v.:** Zely. **mq.:** Roberto Combi. **pn.:** Teresa Miguel. **cr.:** Vassili Lambrinos. **u.:** Luis de Nicola. **l.:** Alex. **est.:** Baires. **i.:** Alba Arnova, Alfredo Alcón, Ricardo Castro Ríos, Joaquín Pibernat, Francisco López Silva, Mariela Reyes, María E. Pedestá, Julián Pérez Avila, Lucía Barause, Manuel Alcón, Marcela Solá, Carlos Barbetti, Jorge Hilton, Luis Obregoso, Luis de Lucía, Francisco Audenino, Rafael Diserio, Adolfo Gallo, Manuel Ochoa, Sergio Villamil, Mario Sabino, Alberto Quiles y los bailarines: Irma Villamil, Amalia Lozano, Angélica Marina, Rodolfo Rodríguez, Néstor Pérez Fernández, Raúl Goya y José Neglia. **pa. y dst.:** A.A.A. **f.e.:** 18.7.57. **s.e.:** Monumental, G. Palace y barrios. **dr.:** 100'. **c.:** s/r. (Este film obtuvo dos premios del Instituto Nacional de Cinematografía: mejor escenografía en blanco y negro y mejor equipo técnico).

1958:

EL JEFE: **r. F. A. a.:** David Viñas. **g.:** F.A. y D. Viñas. **f.:** Ricardo Younis. **m.:** Lalo Schiffrin. **d.a.:** Mario Vanarelli. **mtj.:** Atilio Rinaldi y Ricardo Nistal. **a.r.:** Esteban Etcheverrito. **s.:** Alberto López. **l.:** Alex. **est.:** Baires. **i.:** Alberto de Mendoza, Duilio Marzio, Orestes Caviglia, Leonardo Favio, Graciela Borges, Luis Tasca, Ana Casares, Ignacio Quirós, Violeta Antier, Emilio Alfaro, Pablo Moret, Héctor Rivera, Fabio Zerpa, Marcela Solá, Isidro Fernán Valdez, Rosana Zucker, Cayetano Biondo, Francisco Audenino. **pr.:** Héctor Olivera y F.A. **pa.:** Aries. **dst.:** A.A.A. **f.e.:** 23.10.58. **s.e.:** Ambassador, Libertador y barrios. **dr.:** 90'. **c.:** s/r. (Este film obtuvo el 2º Premio del Instituto de Cinematografía, además fueron premados: F.A. —dirección— y A. de Mendoza —actor—. Por su parte la Asociación de Cronistas le otorgó los siguientes premios: al mejor film, a F.A. por la dirección, D. Viñas —libreto—, A. de Mendoza —actor—, L. Schiffrin —música— y M. Vanarelli —escenografía—. Se exhibió en la Reseña Cinematográfica Latinoamericana de Santa Margherita en 1960).

1958/59:

LA ORGANIZACION SIAM. **spv.r., a. y g.:** F.A. **f.:** Ricardo Younis (Agfacolor). **cm.:** Víctor H. Caula. **a.pr.:** Héctor Olivera. **pa.:** Aries para Siam Di Tella. **dr.:** 20'.

LOS QUE TUVIERON FE. **spv.r., a. y g.:** F.A. **f.:** Ricardo Younis. **cm.:** Víctor Caula. **a.pr.:** Héctor Olivera. **pa.:** Aries para Siam Di Tella. **dr.:** 10'. (Estos fueron dos cortos publicitarios para la Organización Siam Di Tella. El segundo tenía por objeto exaltar la personalidad de Torcuato Di Tella).

1959:

EL CANDIDATO: **r. F.A. a.:** obra inédita de David Viñas. **g.:** F.A. y D. Viñas. **f.:** Américo Hoss. **cm.:** Carmelo Lobótrico y Víctor Caula. **m. y d.m.:** Virtú Maragno. **d.a.:** Mario Vanarelli. **dc.:** Enrique Joly. **mtj.:** Atilio Rinaldi y Ricardo Nistal. **a.r.:** Juan C. Pelliza. **s.:** José D. Feijóo y Francisco Zapata. **v.:** —de O. Zubarry—: Jean Cart. **mq.:** Aída Fernández. **pn.:** Haydée Aued. **l.:** Alex. **est.:** San Miguel. **i.:** Olga Zubarry, Duilio Marzio, Alfredo Alcón, Alberto Candeau, Ir's Marga, Guillermo Battaglia, Héctor Calcaño, Héctor Rivera, Crestes Soriani, Julián Bourges, Domingo Mania, Mariela Reyes, Mene Arnó, Víctor Martucci, Rafael Diserio, Félix Tortorelli, Roberto Bordoni, Chela Jordán, Titi Nelson, Miguel Quarto, Mirta Miller, Sara Blanco, A. López Suárez, Juan Lacalle. **pr.:** Héctor Olivera y F.A. **pa.:** Aries. **dst.:** A.A.A. **f.e.:** 24.9.59. **s.e.:** G. Rex. **dr.:** 95'. **c.:** s/r. (Este film obtuvo el 7º Premio del Instituto de Cinematografía, siendo premiados además los integrantes del equipo técnico. La Asociación de Cronistas premió a los actores I. Marga, A. Alcón y D. Marzio. El Círculo de Periodistas premió a I. Marga y D. Marzio y a los productores —Ayala y Olvera—. Se exhibió en la Reseña Cinematográfica Latinoamericana de Santa Margherita en 1961).

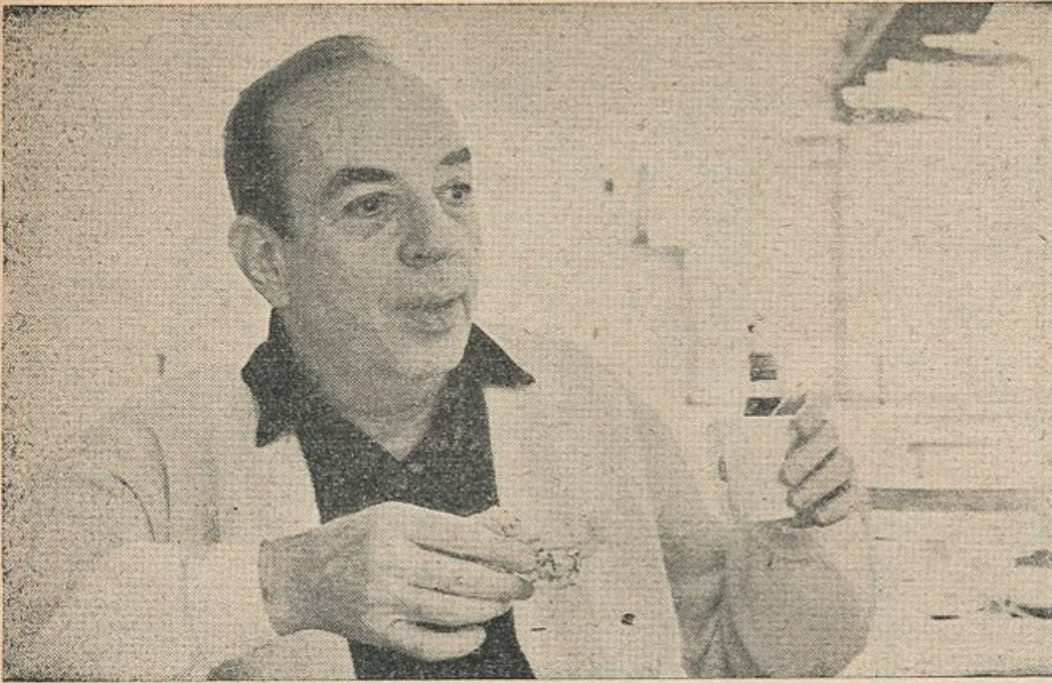
1960:

SABADO A LA NOCHE, CINE. Ver ficha técnica en el nº 4/47. Crítica de Víctor Iturralde en el nº 4/18.

1963:

PAULA CAUTIVA. Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el nº 16/36. (Invitada al London Film Festival y al Festival de San Francisco 1963).

(Sigue en la página 62)



REPORTAJE A VINCENTE MINNELLI

—Como precursor y vanguardista de la comedia musical americana, ¿cómo ve Ud. la situación de la misma en la actualidad?

—Durante algunos años Hollywood no había producido comedias musicales debido a la popularidad que habían perdido éstas en el exterior al cambiar sus formas. Se había ido de películas como *Sinfonía de París* con música de Gershwin y canciones popularizadas a films como *Gigi*, *My fair lady* donde la canción formaba parte del diálogo. La labor de traducción, en estos casos, es muy difícil, ya que la letra debía respetar el ritmo de la música y al mismo tiempo tener el significado preciso del diálogo. Pero creo que con *West Side story* se ha iniciado un movimiento de resurgimiento de la comedia musical.

—¿Cómo podría caracterizar ese movimiento? ¿Qué elementos encuentra en *West Side story* para ponerla al frente de ese movimiento?

—Creo que los gustos y los géneros se desarrollan en ciclos y pienso que el público pide ahora nuevamente comedias musicales. En ese sentido *West Side story* fue perfecta, en su forma, para iniciar este nuevo ciclo. Tanto la película como la obra en que se basó representaban algo real y representativo de la vida americana. La coreografía de Robbins estaba perfectamente adecuada a la representación de estos hechos referidos a la delincuencia juvenil y a las batallas entre pandillas. Ese estilo de vida ha sido perfectamente captado por esa coreografía. La música de Leonard Bernstein, por otra parte, describe los sonidos y ruidos de la ciudad, capturándola. El resultado total es dramático sin dejar de ser puramente musical. Las comedias musicales deben tener un motivo muy especial para ser realizadas (como *West Side story*, como *Gigi*) y no deben ser hechas en serie. Esos tiempos han terminado.

—Volviendo atrás, ¿no cree Ud. que todo ese largo período en que la comedia mu-

sical quedó estancada, se debe al hecho de que la comedia estaba más adelantada a su tiempo? ¿Es decir, que el vanguardismo de que hacían gala Ud., Gene Kelly o Stanley Donen, estaban más adelantados a las necesidades del momento?

—Es difícil decirlo. Cuando yo me inicié en cine, venía del teatro y creí que la forma que tenía que tomar la comedia musical cinematográfica tenía que ser completamente distinta a lo que se había hecho hasta entonces. No sé si estábamos adelantados a nuestro tiempo, pero muchos de mis films, de Donen o de Kelly hoy son absolutamente modernos.

—¿Cuál es el camino más fértil para la comedia musical? ¿El espectáculo puro o la integración de lo musical con lo dramático?

—Me resulta muy difícil generalizar. Siempre he tratado de encontrar para el material que tengo en ese momento, la forma que se le adecue. Las comedias musicales tienen tantas posibilidades de variación como cualquier otra película dramática o cualquier otra forma de relatar una historia. Pueden ser films dramáticos, de pura fantasía o hasta documentales. La forma debe estar siempre dictada por el contenido.

—Sabemos que Ud. da una importancia fundamental al decorado y al color. ¿Qué evolución ha tenido su criterio en ese aspecto desde su comienzo hasta la fecha?

—No he modificado conscientemente mi actitud. Considero que la decoración y la escenografía son fundamentalmente importantes. Es el ambiente donde deben vivir los personajes y cuentan una parte de la historia. Los objetos que rodean a los personajes revelan su actitud mental, sus emociones o sus reacciones ante distintas situaciones. Requiere entonces el mismo cuidado ambientar una casa pobre, un palacio o el escenario de un sueño o una fantasía surrealista. No tengo estilo en decoración o en escenografía. Trato de servir a lo que estoy narrando.

—¿Son los medios económicos poderosos que exige la comedia musical, la causa por la cual ésta se ha desarrollado fundamentalmente en Hollywood? En Europa se han hecho intentos pero no han tenido ni la vitalidad, ni la fuerza expresiva que han logrado las comedias americanas. ¿Las características típicas de la producción americana ayudaron a desarrollar la comedia?

—No creo. No olvide que muchos films dramáticos exigen también grandes gastos de producción. Lo que sucede es que la comedia musical siempre ha sido una forma de expresión muy importante en Estados Unidos. Es típica del país y siempre ha tenido un gran público. La forma apareció y tuvo su primer apogeo en la década del 20 cuando se popularizaron grandes compositores como Gershwin y otros, verdaderos gigantes de la comedia musical. Cuando apareció el sonido era natural que se pensase en trasladarla al cine y que en él conservase la misma tradición que había tenido en la escena. Pero poco a poco se comprobó que el cine tenía necesidades distintas a las del teatro. De esta manera se desarrolló una forma peculiar en la comedia musical cinematográfica. Para obtener un mismo efecto que en el teatro, en el cine hay que trabajar de distinta manera.

—En estos últimos tiempos Ud. se ha dedicado casi exclusivamente al género dramático. ¿Esta inclinación, proviene de su gusto personal o ha sido una consecuencia de la crisis por la que atravesó la comedia musical?

—Me dediqué al género dramático porque no apareció ningún material para comedia musical que fuera digno de interés. Después de *Gigi* hubo en la Metro muy pocas comedias musicales. Todo se volcó en los dramas o a las comedias cómicas. Vuelvo a repetir que para hacer una comedia musical se debe empezar por tener algo sólido. Un punto de partida. Un punto que venga del teatro o de la música como en el caso de *Sinfonía de París*. Para *Gigi* se contaba con una historia de Colette. Se decidió contarla como una comedia musical y contrataron a Alan Lerner y a Loewe para escribir la letra y la música de las canciones. Además los estudios no estimularon a la comedia musical por esos años. Las tres comedias más importantes surgidas en los dos últimos años (*West Side story*, *Gipsy* y *The Music Man* [El vendedor de ilusiones]) fueron tomadas del teatro y conservan fielmente los rasgos de su origen. Yo personalmente, prefiero la comedia directamente concebida para el cine.

—Simplificando la pregunta, ¿hizo comedias dramáticas por la crisis de los films musicales o porque le gustaba hacerlas?

—A mí me gusta alternar. Siempre lo he hecho. De esta manera no me aburro y experimento continuamente.

—Cukor se ha quejado siempre en entrevistas de las mutilaciones de que son objeto sus películas. ¿Tiene Ud. problemas en ese sentido? ¿Cuáles son sus relaciones con una empresa tan conservadora como la Metro?

—Nunca había sido tocado, hasta hace poco, por ese problema. Uds. saben que en estudios como la Metro se trabaja en grupos y siempre hay que tirar de un lado y aflojar en otro. Pero en realidad no me puedo quejar. Siempre se me dejó montar el film de común acuerdo con el productor y el estudio. La primera vez que tuve un problema fue con *Dos semanas en otra ciudad*. John Houseman y yo habíamos terminado el montaje del film y nos sentíamos satisfechos. La his-

toría estaba narrada y montada en la mejor forma posible. Cuando estaba lista para el estreno y sin conocimiento nuestro, un funcionario de las oficinas de Nueva York, cortó, en forma arbitraria varias escenas, no porque considerase largo el film, sino porque encontraba demasiado adultas esas escenas. Esos cortes hicieron perder su sentido al film, pero no pudimos hacer nada para arreglar el problema y la obra quedó mutilada.

—¿Cómo se siente ante el hecho de que la crítica francesa lo considere uno de sus ídolos? ¿Qué opina de "Cahiers du Cinema" y de la crítica que mereció su film *Herencia de la carne* (*Home from the hill*)?

—Me siento absolutamente feliz... Conoció a los del grupo Cahiers cuando fui a Europa a filmar *Sed de vivir* y me sorprendió el hecho de que se hubiera analizado tan a fondo mi obra y se hubiera escrito tanto acerca de mí. Los que escribían en la revista en aquel entonces, hoy ya son directores. Los hallé muy amistosos y comprensivos. Yo no podía entender el interés que tenían por mi obra pero me sentía muy halagado. Cuando uno trabaja en un estudio y hace un film tras otro no se imagina que éstos tengan vida propia y que se los va a discutir en Europa y en otros lugares. En cuanto al juicio que mereció *Home from the hill* no me hallo en condiciones de decir si fue correcto o no. Es un film muy difícil de explicar...

—A nosotros también nos gustó mucho la película y llegamos a tener grandes discusiones con críticos que la consideraron un melodrama vulgar. Nos pareció que bajo esa aparente trama melodramática había una puesta en escena que valorizaba una cantidad de elementos humanos y de personajes que la hacían sumamente valiosa y muy distinta a un film vulgar.

—Lo que pasa es que es muy difícil entender a *Home from the hill* si no se ha conocido o vivido en la región donde su acción tiene lugar. Una de las cosas más notables de su guión es la forma como está pintada la gente que vive en esa región de Texas, tan típica de los personajes sureños de Tennessee Williams. Esa gente posee su propia idiosincrasia, su propio lenguaje, tienen una pureza y una simplicidad que hace que den gran importancia a cosas que son secundarias para nosotros. He tratado de aprehender ese espíritu. La novela original en la que se basa la película fue escrita por William Humphrey, un hombre que vivió allí y conoció las preocupaciones particulares de ese pueblo, su código de honor, su forma de tratar a las mujeres y toda su conformación muy americana y muy especial. Mucho de esto se debe perder en la traducción del film. Yo como realizador he tratado de tomar el punto de vista de esa gente y he tratado de pintar con pasión cosas que para ellos eran vitales, aunque para mí no lo fuesen y viceversa.

—¿Qué opina de la llamada escuela de Nueva York?

—Tengo tendencia a reunir lo que pasa en Nueva York con todos los movimientos similares en otros países (Francia, Inglaterra, etc.), siento mucho entusiasmo por todos ellos y me considero el mejor espectador para todo lo nuevo que traiga el cine. En este tipo de experiencias lo mejor será retenido y será todo el cine el que se beneficiará con la obra de estos jóvenes llenos de talento e imaginación.

Este reportaje fue realizado por Mabel Itzcovich, Agustín Mahieu y Salvador Sammaritano. Fue grabado por el equipo técnico de TIEMPO DE CINE y el Cineclub Núcleo, y transcrito por S. S.

BIO-FILMOGRAFIA DE VINCENTE MINNELLI por HECTOR VENA

Director cinematográfico, diseñador de vestuario, escenógrafo y director teatral norteamericano, nació en Chicago el 28/2/1908. Hijo de un violinista italiano y de una actriz francesa, integrantes de una compañía ambulante, a los tres años debutó en la escena. Posteriormente trabaja con un pintor publicitario, y luego, en Chicago, con un fotógrafo, hasta que entra como director de escena y diseñador de vestuario en la cadena teatral Balaban & Katz. Sus méritos hacen que rápidamente ingrese en el Paramount Theatre de New York, donde, por indicación de Grace Moore, ideó la escenografía y el vestuario para la opereta "The Du Barry", de K. Millöcker, escrita en 1879 y readaptada por Knepley y Willeminsky en 1935, con música de Theo Mackelen, desempeñándose también como director artístico del Radio City Music Hall. A sus actividades anteriores suma la de director de ballet, comedias y revistas musicales, poniendo de relieve sus tendencias modernas y su excelente gusto pictórico en obras como "El amor brujo", "At Home Abroad", "Ziegfeld Follies", "Very Warm for May" y "Dance Me a Song", revista esta última de la que también fue coautor. Luego de una infructuosa permanencia en Hollywood durante 1937, en la Paramount, el productor A. Freed, de la Metro, que apreció su trabajo en el teatro musical, lo contrata y le da la oportunidad de dirigir un film, *Una cabaña en las nubes* (1943), con el que V. M. inicia su actitud renovadora del film-revista, del film-opereta y del ballet cinematográfico, junto a Gene Kelly y Staley Donen. Incursiona también, aunque no en forma tan original e importante como en el film musical, en la comedia sofisticada, donde obtiene varios éxitos tales como *El padre de la novia* (1950) y *Designios de mujer* (1957). En el drama su intervención es esporádica, destacándose *Corrientes ocultas* (1946), *La seductora* (1949), *Té y simpatía* (1956) y, últimamente, *Herencia de la carne* (1960). Como dato interesante podemos consignar que V.M. desarrolló toda su actividad cinematográfica en los estudios de la Metro; y que sus películas producidas por Arthur Freed fueron siempre musicales, mientras que, en cambio, las producidas por Pandro S. Berman fueron comedias dramáticas o decididamente dramas. Además, hemos tenido la suerte de conocer en nuestra ciudad todas sus películas, con excepción de *The band wagon* (1952), que no se exhibió comercialmente, pero que Metro distribuyó en una copia en 16 mm y blanco y negro con el título de *Brindis de amor*.

1942: CABIN IN THE SKY (*Una cabaña en las nubes*) r.: V.M. a.: libro de Lynn Root y posterior comedia musical sobre tema de L. Root con música de Vernon Duke y letra de John Latouche. g.: Joseph Schrank. f.: Sidney Wagner. m.: Robert Edens. d.m.: Georgie Stoll. cn.: "Happiness Is a Thing Called Joe", "Life's Full o' Consequence" y "Li'l Black Sheep, de E.Y. Harburg y Harold Arlen y "Going Up" de Duke Ellington.. d.a.: Cedric Gibbons y Leonid Vasion. dc.: Edwin B. Willis y Hugh Hunt. mtj.: Harold F. Kress. v.: Irene. v. masc.: Gile Steele. i.: Ethel Waters, Eddie "Rochester" Anderson, Lena Horne, Louis Armstrong, Rex Ingram, Kenneth Spencer, Oscar Polk, Mantan Moreland, Willie Best, John "Dubbles" Sublett, Fletcher Rivers, Leon James, Bill Bailey, Butterfly McQueen, Ruby Dandridge, Nicodemus, Ernest Whitman, Fort L. Washington., Duke Ellington y su orquesta y el coro de Hall Johnson. pr.: Arthur Freed. pr. a.: Albert Lewis. pa.: Loew's Inc. dst.: METRO. f.e.: 16/9/43 s.e.: Opera. d.o.: 99'. dr.: 99'. c.: s/r.

1943: I DOOD IT (*Marido por accidente*) r.: V.M. a. y g.: Sig Herzig y Fred Saily. f.: Ray June. m.: Merrill Pye. cn.: "Star Eyes", "So Long Sarah Jane", "One O'clock Jump", "Swingin' the 'inx Away" y "Taking a Chance on Love" de Vernon Duke (música) y John Latouche y Ted Fetter (Letra) y "The Jericho Ballet": Richard Myers (música), Leo Robin (letra), Kay Thompson (orquestración) Georgie Stoll (dir. musical) y Bobby Connolly (coreógrafo). d.a.: Cedric Gibbons y Jack Martin Smith. dc.: Edwin B. Willis y Helen Conway. s.: Douglas Shearer mtj.: Robert J. Kern. v.: Irene y Sharaff. v. masc.: Gile Steele. i.: Red Skelton, Eleanor Powell, Richard Ainley, Patricia Dane, Sam Levene, Thurston Hall, Lena Horne, Hazel Scott, John Hodiak, Butterfly McQueen, Marjorie Gatonson, Andrew Tombes, Jimmy Dorsey y su orquesta. pr.: Jack Cummings. pa.: Loew's Inc. dst.: METRO. f.e.: 3/2/44. s.e.: OPERA. d.o.: 102'. dr.: c.: s/r.

1944: MEET ME IN ST. LOUIS (*La rueda de la fortuna*). r.: V.M. a.: novela de Sally Benson. g.: Irving Brecher y Fred F. Fin. klehoffe. f.: George Folsey (Technic.). cl.: Henri Jaffa. m.: Roger Edens. d.m.: Georgie Stoll. cr.: Charles Walters. cn.: "The Trolley Song", "The Boy Next Door", "Skip to My Lou", "Have Yourself a Merry Little Christmas", de Hugh Martin y Ralph Blane. d.a.: Cedric Gibbons, Lemuel Ayers y Jack Martin Smith. dc.: Edwin B. Willis y Paul Holdchinsky. mtj.: Albert Akst. v.: Irene y Sharaff. i.: Judy Garland, Margaret O'Brien, Lucille Bremer, Joan Carroll, Mary Astor, León Ames, Tom Drake, Marjorie Main, Harry Davenport, June Lochart, H. H. Daniels jr., Hugh Marlowe, Robert Sully, Chill Wills. pr.: Arthur Freed. pa. y dst.: METRO. f.e.: 3/10/46. s.e.: METROPOLITAN. d.o.: 113'. dr.: 103'. c.: s/r.

THE CLOCK (*Campanas del Destino*). r.: V.M. a.: Paul y Pauline Gallico. g.: Robert Nathan y Joseph Schrank. f.: George Folsey. m.: George Bassman. d.a.: Cedric Gibbons y William Ferrari. dc.: Edwin B. Willis y Mac Alper. mtj.: George White. v.: Irene y Marion Herwood Keyes. i.: Judy Garland, Robert Walker, James Gleason, Lucile Gleason, Keenan Wynn, Marshall Thompson, Ruth Brady. pr.: Arthur Freed. pa. y dst.: METRO. f.e.: 18/9/45. s.e.: Ideal. d.o.: 90'. dr.: 90'. c.: s/r.

1945: ZIEGFELD FOLLIES (Nuevas Follies de Ziegfeld). r.: V.M. —con excepción de tres números que fueron dirigidos por Robert Lewis, Lemuel Ayers y George Sidney—. a.: ligeramente basado en "The Great Ziegfeld" (1936). g.: William Anthony McGuire. f.: George Folsy y Charles Rosher (Technic.) cl.: Nathalie Kalmus d.m.: Lennie Hayton. cr.: Robert Alton. **Arreglos vocales:** Kay Thompson. **cn.:** Harry Warren y Arthur Freed; George e Ira Gershwin; Ralph Blane y Hugh Martin; Kay Thompson y Roger Edens. **d.a.:** Cedric Gibbons, Merrill Pye y Jack Martin Smith. **dc.:** Edwin B. Willis y Mac Alper. **Escena de los muñecos:** William Ferrari. **v.:** Irene y Helen Rose. **i.:** Fred Astaire, Lucille Ball, Lucille Bremer, Judy Garland, Kathryn Grayson, Lena Horne, Gene Kelly, James Melton, Víctor Moore, Red Skelton, Esther Williams, William Powell, Edward Arnold, Marion Bell, Cyd Charisse, Robert Lewis, Virginia O'Brien, Keenan Wynn, Hume Cronyn, William Frawley y los títeres de Bunin. **cl.:** Nathalie Kalmus. El film está compuesto de trece números: 1. "Ziegfeld Reviews His Past Triumphs" (Ziegfeld revive sus triunfos pasados), con W. Powell y los títeres de Bunin. 2. **Bring on the Beautiful Girls (Domando a las hermosas chicas)** con F. Astaire, L. Ball y V. O'Brien. 3. **A Water Ballet (Un ballet acuático)** con E. Williams. 4. **Traviata (idem)** con J. Melton y M. Bell; **cr.:** Eugene Loring. **v.:** Sharaff. 5. **Pay the two Dollars (Paga los dos dólares)** con V. Moore y E. Arnold. 6. **This Heart of Mine (Este corazón mío)** con F. Astaire y L. Bremer; **cn.:** H. Warren (música) y A. Freed (letra). 7. **Number Please (¿Qué número desea?)** con K. Wynn; dirigido por R. Lewis. 8. **Love (Amor)** con L. Horne; **cn.:** H. Martin y R. Blane, dirigido por L. Ayers. 9. **When Television Comes (Cuando llegue la T.V.)** con R. Skelton, dirigido por G. Sidney. 10. **Limehouse Blues (idem)** con F. Astaire y L. Bremer. **cn.:** Douglas Furber (letra) y Philip Braham (música). **v.:** Sharaff. 11. **A Great Lady Has an Interview (La gran dama tiene un reportaje)** con J. Garland. **cn.:** K. Thompson y R. Edens. **cr.:** C. Walters. 12. **The Babbit and the Bromide (El bobo y la palma)** con F. Astaire y G. Kelly. **cn.:** G. e I. Gershwin. 13. **There's Beauty Everywhere (Belleza)** con K. Grayson. **cn.:** H. Warren y A. Freed. **pr.:** A. Freed. **pa.:** Loew's Inc. **dst.:** METRO. **f.e.:** 17/11/48. **s.e.:** Premier. **d.o.:** 100'. **dr.:** 86'. **c.:** s/r.

1946: YOLANDA AND THE THIEF (El Ladrón y la Bella). r.: V.M. a.: Jacques Thery y Ludwig Bemelmens. g.: Irving Beecher. f.: Charles Rosher. (Technic.) d.m.: Lennie Hayton. cr.: Eugene Loring. **cn.:** "Yolanda", "Angel", "Coffee Time", "This Is a Day for Love", "Will You Marry Me", de Arthur Freed (letra) y Harry Warren (música). **d.a.:** Cedric Gibbons y Jack Martin Smith. **dc.:** Edwin B. Willis y Richard Pefferle. **v.:** Sharaff; el de L. Bremer, Irene. **i.:** Fred Astaire, Lucille Bremer, Frank Morgan, Mildred Natwick, Mary Nash, Leon Ames, Ludwig Stossel, Remo Bufano, Jane Green, Francis Pierlot, Leon Belasco, Chislaine Perreau, Charles La Torre, Michael Visaroff. **pr.:** A. Freed. **pa.:** y **dst.:** METRO. **f.e.:** 10/11/48. **s.e.:** IDEAL. **d.o.:** 107'. **dr.:** 107'. **c.:** s/r.

UNDERCURRENT (Corrientes Ocultas). r.: V.M. a.: Thelma Strabel. g.: Edward Chodorov. f.: Karl Freund. m.: Herbert Stothart. **d.a.:** Cedric Gibbons y Randall Duell. **dc.:** Edwin B. Willis y Jack D. Moore. **mtj.:** Ferris Webster. **v.:** Irene. **i.:** Katharine Hepburn, Robert Taylor, Robert Mitchum, Edmund Gwenn, Marjorie Main, Jayne Meadows, Clinton Sundberg, Dan Tobin, Kathryn Card, Leigh Whipper, Charles Trowbridge, James Westerfield, Billy McLean. **pr.:** Pandro S. Berman. **pa.:** y **dst.:** METRO. **f.e.:** 30/4/47. **s.e.:** METROPOLITAN. **d.o.:** 116'. **dr.:** 116'. **c.:** Inc. men. 14 a.

1947: THE PIRATE (El pirata). r.: V.M. a.: obra teatral de S.N. Behrman. g.: Albert Hackett y Frances Goodrich. f.: Harry Stradling (Technic.). m. y **cn.:** Cole Porter. "Pirate Ballet", "Nina", "Mack the Black", "You Can Do No Wrong", "Love of My Life", "Be a Clown", **d.m.:** Lennie Hayton. **cr.:** Robert Alton y G. Kelly. **d.a.:** Cedric Gibbons y Jack Martin Smith. **dc.:** Edwin B. Willis y Arthur Krams. **mtj.:** Blanche Sewell. **v.:** Irene y Tom Keogh. **i.:** Judy Garland, Gene Kelly, Walter Sleazak, Gladys Cooper, Reginald Owen, George Zucco, Nicholas Brothers, Lester Allen, Lola Deem, Ellen Ross, Mary Jo Ellis, Jean Dean, Maron Murray, Ben Lessy, Jerry Bergen, Val Setz, Gaudsmith Brothers, Cully Richards. **pr.:** Arthur Freed. **pa.:** y **dst.:** METRO. **f.e.:** 11/8/49. **s.e.:** IDEAL y PREMIER. **d.o.:** 102'. **dr.:** 102'. **c.:** s/r.

1949: MADAME BOVARY (La Seductora). r.: V.M. a.: novela homónima de Gustave Flaubert. g.: Robert Ardrey. f.: Robert Planck. m.: Miklos Rozsa. **d.a.:** Cedric Gibbons y Jack Martin Smith. **dc.:** Edwin B. Willis y Richard A. Pefferle. **mtj.:** Ferris Webster. **cr.:** Jack Donohue. **v. masc.:** Valles. **v. fem.:** Walter Plunkett. **i.:** Jennifer Jones, James Mason, Van Heflin, Louis Jourdan, Christopher Kent, Gene Lockhart, Frank Allenby, Gladys Cooper, Henry Morgan, John Abbott, George Zucco, Ellen Corby, Eduard Franz, Henri Letondal, Esther Somers, Fredric Tozere, Paul Cavanagh, Larry Sims, Dawn Kinney, Vernon Steele. **pr.:** Pandro S. Berman. **pa.:** y **dst.:** METRO. **f.e.:** 24/3/54. **s.e.:** PREMIER, IDEAL y ROCA. **d.o.:** 114'. **dr.:** 111'. **c.:** Proh. men. 16 a.

1950: FATHER OF THE BRIDE (El padre de la novia). r.: V.M. a.: novela de Edward Streete. g.: Frances Goodrich y Albert Hackett. f.: John Alton. m.: Adolph Deutsch. **d.a.:** Cedric Gibbons y Leonid Vasion. **dc.:** Edwin B. Willis y Keogh Gleason. **mtj.:** Ferris Webster. **v. fem.:** Helen Rose. **v. masc.:** Walter Plunkett. **i.:** Spencer Tracy, Joan Bennett, Elizabeth Taylor, Don Taylor, Billie Burke, Leo G. Carroll, Moroni Olsen, Melville Cooper,

Taylor Holmes, Paul Harvey, Frank Orth, Rusty Tamblyn, Tom Irish, Marietta Canty. **pr.:** Pandro S. Berman. **pa.:** y **dst.:** METRO. **f.e.:** 29/11/51. **s.e.:** OPERA y ROCA. **d.o.:** 92'. **dr.:** 92'. **c.:** s/r.

AN AMERICAN IN PARIS (Sinfonía de París). r.: V.M. a.: comedia musical de George e Ira Gershwin. g.: Alan Jay Lerner. f.: Alfred Gilks (Technic) f. del ballet: John Alton. m.: y **cn.:** G. e I. Gershwin, con arreglos especiales de Saul Chaplin y Johnny Green. **cr.:** G. Kelly. **d.a.:** Cedric Gibbons y Preston Ames. **dc.:** Edwin B. Willis y Keogh Gleason. **mtj.:** Adrienne Fazan. **v.:** Orry-Kelly. **v. del baile de las Bellas Artes:** Walter Plunkett. **v. del ballet:** Irene y Sharaff. **i.:** Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, George Guétary, Nina Foch, Eugene Borden, Martha Bamattre, Mary Young. **pr.:** Arthur Freed. **pa.:** y **dst.:** METRO. **f.e.:** 9/9/53. **s.e.:** OPERA, PREMIER y ROCA. **d.o.:** 113'. **dr.:** 113'. **c.:** s/r. (Este film obtuvo los siguientes "Oscar": mejor película del año, libreto, partitura de films musicales, foto en color, vestuario en color, producción y a G. Kelly por su contribución al desarrollo de las películas musicales).

FATHER'S LITTLE DIVIDEND (El padre es abuelo). r.: V. M. a.: basado en personajes creados por Edward Streeter. g.: Albert Hackett y Frances Goodrich. f.: John Alton. m.: Albert Sendrey. **d.m.:** Georgie Stoll. **d.a.:** Cedric Gibbons y Leonid Vasion. **dc.:** Edwin B. Willis y Keogh Gleason. **mtj.:** Ferris Webster. **v.:** Helen Rose. **i.:** Spencer Tracy, Joan Bennett, Elizabeth Taylor, Don Taylor, Billie Burke, Moroni Olsen, Richard Rober, Marietta Canty, Rusty Tamblyn, Tom Irish, Hayden Rorke, Paul Harvey. **pr.:** Pandro S. Berman. **pa.:** y **dst.:** METRO. **f.e.:** 26/3/53. **s.e.:** OPERA Y ROCA. **d.o.:** 81'. **dr.:** 81'. **c.:** s/r.

1952: MADEMOISELLE (Idem). Episodio del film **THE STORY OF THREE LOVES (Historia de tres amores).** r.: V.M. a.: Arnold Phillips. g.: Jan Lustig y George Froeschel. f.: Charles Rosher y Harold Rosson. (Technic) m.: Miklos Rozsa. **d.a.:** Cedric Gibbons. **dc.:** Edwin B. Willis y Keogh Gleason. **mtj.:** Ralph E. Winters. **v.:** Helen Rose. **i.:** Ethel Barrymore, Leslie Caron, Farley Granger, Ricky Nelson, Zsa Zsa Gabor. **pr.:** Sidney Franklin. **pa.:** y **dst.:** METRO. **f.e.:** 18/10/54. **s.e.:** OPERA, PREMIER Y ROCA. **dr.:** 122'. **c.:** s/r. (El film consta de tres episodios; los otros dos fueron dirigidos por Gottfried Reinhardt).

THE BAD AND THE BEAUTIFUL (Cautivos del mal). r.: V.M. a.: George Bradshaw. g.: Charles Schnee. f.: Robert Surtees. m.: David Raksin. **d.a.:** Cedric Gibbons y Edward Carfagno. **dc.:** Edwin B. Willis y Keogh Gleason. **mtj.:** Conrad A. Nervig. **v.:** Helen Rose. **i.:** Lana Turner, Kirk Douglas, Walter Pidgeon, Dick Powell, Barry Sullivan, Gloria Grahame, Gilbert Roland, Paul Stewart, Leo G. Carroll, Vanessa Brown, Sammy White, Elaine Stewart, Jonathan Cott, Ivan Triesault, Kathleen Freeman, Marietta Canty, Lucille Knoch, Steve Forrest, Perry Sheenan. **pr.:** John Houseman. **pa.:** y **dst.:** METRO. **d.o.:** y **dr.:** 118'. **c.:** s/r. **f.e.:** 20/11/57. **s.e.:** NORMANDIE.

THE BAND WAGON. r.: V.M. a y g.: Betty Comden y Adolph Green. f.: Harry Jackson (Technic). **d.m.:** Adolph Deutsch. **Números musicales creados por:** Oliver Smith. **cr.:** Michael Kidd. **cn.:** "By Myself", "Dancing in the Dark", "I Love Louisa", "A Shine on Your Shoes", "That's Entertainment", "I Guess I'll Have to Change My Plan", "Triplets", "New Sun in the Sky", "Louisiana Hayride", "Beggars Waltz", "High and Low", "You and the Night and the Music", "Something to Remember You By" y "Girl Hunt Ballet" de Arthur Schwartz (música) y Howard Dietz (letra). **d.a.:** Cedric Gibbons y Preston Ames. **dc.:** Edwin B. Willis y Keogh Gleason. **mtj.:** Albert Akst. **v.:** Mary Ann Nyberg. **i.:** Fred Astaire, Cyd Charisse, Jack Buchanan, Oscar Levant, Nanette Fabray, James Mitchell, Robert Gist. **pr.:** Arthur Freed. **pr. a.:** Roger Edens. **pa.:** METRO. **d.o.:** 112'. (Se ha exhibido en Buenos Aires una copia en 16 mm en blanco y negro con el título castellano de **BRINDIS DE AMOR.**)

1953: THE LONG, LONG TRAILER (Después de la boda). r.: V. M. a.: Novela de Clinton Twiss. g.: Albert Hackett y Frances Goodrich. f.: Robert Surtees. (Anscocolor). m.: Adolph Deutsch. **cn.:** "Breeze in, Along With the Breeze" de Haven Gillespie, Seymour Simons y Richard A. Whiting. **d.a.:** Cedric Gibbons y Edward Carfagno. **dc.:** Edwin B. Willis y Keogh Gleason. **mtj.:** Ferris Webster. **v.:** Helen Rose. **i.:** Lucille Ball, Desi Arnaz, Marjorie Main, Keenan Wynn, Gladys Hurlbut, Moroni Olsen, Bert Freed, Madge Blake, Walter Baldwin, Oliver Blake, Perry Sheehan. **pr.:** Pandro S. Berman. **pa.:** y **dst.:** METRO. **f.e.:** 31-5-56. **s.e.:** IDEAL. **d.o.:** 96'. **dr.:** 93'. **c.:** S/R.

BRIGADOON (Idem). r.: V.M. a.: Obra musical homónima de Alan Jay Lerner y Frederick Loewe. g.: A. Jay Lerner. f.: Joseph Ruttenberg (Cinemasc. y Anscocolor). m.: F. Loewe. **cn.:** "Once in the Highlands", "Brigadoon", "Waitin' For My Dearie", "I'll Go Home with Bonnie Jean", "Almost Like Being in Love", de F. Loewe (música) y A. Jay Lerner (letra). **cr.:** Gene Kelly. **or.:** Johnny Green. **d.a.:** Cedric Gibbons y Preston Ames. **dc.:** Edwin B. Willis y Keogh Gleason. **mtj.:** Albert Akst. **v.:** Irene y Sharaff. **i.:** G. Kelly, Van Johnson, Cyd Charisse, Elaine Stewart, Barry Jones, Hugh Laing, Albert Sharpe, Virginia Bosler, Jimmy Thompson, Tudor Owen, Owen McGivney, Dee Turnell, Dody Heath, Eddie Quillan. **pr.:** Arthur Freed. **pa.:** y **dst.:** METRO. **f.e.:** 2.4.56. **s.e.:** OPERA y PREMIER. **d.o.:** 102'. **dr.:** 97'. **c.:** S/R.

1954: THE COBWEB (Pasiones sin freno). r.: V.M. a. y d.: William Gibson. g.: John Paxton. f.: George Folsey. (Cinemas. y Technic. por Eastman). m.: Leonard Rosenman. d.a.: Cedric Gibbons y Preston Ames. dc.: Edwin B. Willis y Keogh Gleason. mtj.: Harold F. Kress. Diseños gráficos: David Stone Martin. i.: Richard Widmark, Gloria Grahame, Lauren Bacall, Charles Boyer, Lillian Gish, John Kerr, Susan Strasberg, Oscar Levant, Tommy Rettig, Paul Stewart, Jarma Lewis, Adele Jergens, Edgar Stehli, Sandra Descher, Bert Freed, Mabel Albertson, Fay Wray, Oliver Blake, Eve McVeagh, Olive Carey, Virginia Christine, Jan Arvan, Ruth Clifford, Myra Marsh, James Westerfield, Marjorie Bennett, Stuart Holmes. pr.: John Houseman. pa. y dst.: METRO. f.e. 13.7.56. s.e.: METROPOLITAN. d.o.: 124' dr.: 124'. c.: Inc. menores 16 a.

1955. KISMET (Un extraño en el paraíso). r.: V.M. a.: basado en la obra de Edward Knoblock y en la comedia musical homónima de Charles Lederer y Luther Davis. g.: C. Lederer y L. Davis. f.: Joseph Ruttenberg. (Cinemasc. y Eastman). m.: Robert Wright y George Forrest, basada en temas de Alexander Borodin. cn.: "And This Is My Beloved", "Baubles, Bangles and Beads", "Bored", "Fate", "Gesticulate", "Night of My Nights", "Not Since Nineveh", "Rahadlakum", "Rhymes Have I", "Sands of Time", "Stranger in Paradise", "The Olive Tree", de R. Wright y G. Forrest. cr.: Jack Cole. d.a.: Cedric Gibbons y Preston Ames. dc.: Edwin B. Willis y Keogh Gleason. v.: Tony Duquette. i.: Howard Keel, Ann Blith, Dolores Gray, Vic Damone, Monty Woolley, Sebastian Cabot, Reiko Sato, Patricia Dunn, Wanci Lui, Jay C. Flippen, Mike Mazurki, Jack Elam, Ted De Corsia. pr.: Arthur Freed. pa. y dst.: METRO. f.e.: 31.1.57. s.e.: PREMIER y MEDRANO. d.o.: 113'. dr.: 102'. c.: S/R.

1956. LUST FOR LIFE (Sed de vivir). r.: V.M. a.: novela de Irving Stone. g.: Norman Corwin. f.: Frederick A. Young y Russell Harlan (Cinemasc. y Metroc.). d.a.: Cedric Gibbons, Preston Ames y Hans Peters. dc.: Edwin B. Willis y Keogh Gleason. m.: Miklos Rozsa. mtj.: Adrienne Fazan. v.: Walter Plunkett. i.: Kirk Douglas, Anthony Quinn, James Donald, Pamela Brown, Everett Sloane, Niall MacGuinnis, Noel Purcell, Henry Daniell, Madge Kennedy, Jill Bennett, Lionel Jeffries, Laurence Naismith, Eric Pohlman, Jeannette Sterke, Toni Gerry, Wilton Graff, David Horne, David Leonard, Isobel Elson, Noel Howlett, Ronald Adam, John Ruddock, Julie Robinson. pr.: John Houseman. pa. y dst.: METRO. f.e.: 28.3.57. s.e. METRO. d.o.: 122'. dr.: 122'. c.: s/r.

TEA AND SYMPATHY (Té y simpatía). r.: V.M. a. y g.: Robert Anderson, basado en su obra teatral homónima. f.: John Alton (Cinemasc. y Metroc.). m.: Adolph Deutsch. d.a.: William A. Horning y Edward Carfagno. dc.: Edwin B. Willis y Keogh Gleason. mtj.: Ferris Webster. v. de Miss Kerr: Helen Rose. i.: Deborah Kerr, John Kerr, Leif Erickson, Edward Andrews, Darryl Hickman, Norma Crane, Dean Jones, Jacqueline de Wit, Tom Laughlin, Ralph Votrain, Steven Terrell, Kip King, Jimmy Hays. pr.: Pandro S. Berman. pa. y dst.: METRO. f.e.: 29.5.57. s.e.: METRO y METROPOLITAN. d.o.: 122'. dr.: 122'. c.: Proh. men. 18 a.

1957: DESIGNING WOMAN (Diseños de mujer). r.: V.M. a. y g.: George Wells, basado en una idea de Helen Rose. f.: John Alton. (Cinemasc. y Metroc.). m.: Andre Previn. cn.: "There'll Be Some Changes Made" de Overstreet, Higgins y Edwards. cr.: Jack Cole. d.a.: William A. Horning y Preston Ames. dc.: Edwin B. Willis y Henry Grace. mtj.: Adrienne Fazan. v.: H. Rose. i.: Gregory Peck, Lauren Bacall, Dolores Gray, Sam Levene, Tom Helmore, Mickey Shaughnessy, Jesse White, Chuck Connors, J. Cole, Edward Platt, Alvy Moore, Carol Veazie. pr.: Dore Schary. pa. y dst.: METRO. f.e.: 31.10.57. s.e.: METRO y METROPOLITAN. d.o.: 118'. dr.: 118'. c. s/r.

1958: GIGI (Idem). r.: V.M. a.: novela de Colette. g.: Alan Jay Lerner. f.: Joseph Ruttenberg (Cinemasc. y Metroc.). cl.: Charles K. Hagedorn. m.: Frederick Loewe. spv. m. y d.m.: Andre Previn. or.: Conrad Salinger. co.: Robert Tucker. cn.: "Thank Heaven for Little Girls" (Chevalier), "It's a Bore" (Chevalier y Jourdan), "Gossip" (conjunto), "The Parisians" (Caron), "Waltz at Maxim's" (Jourdan y conjunto), "The Night They Invented Champagne" (Caron, Jourdan y Gingold), "I Remember it Well" (Chevalier y Gingold), "Say a Prayer for Me Tonight" (Caron), "I'm Glad I'm Not Young Anymore" (Chevalier) y "Gigi" (Jourdan) de A. Jay Lerner y F. Loewe. d.a.: William A. Horning y Preston Ames, bajo la supervisión de Cecil Beaton. dc.: Henry Grace y Keogh Gleason. mtj.: Adrienne Fazan. a.r.: William

McGarry y William Shanks. v.: C. Beaton. s.: Wesley C. Miller. mq.: William Tuttle y Charles Parker. pn.: Guillaume y Sydney Guilaroff. i.: Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jourdan, Hermione Gingold, Eva Gabor, Jacques Bergerac, Isabel Jeans, John Abbott. pr.: Arthur Freed. pa. y dst.: METRO. f.e.: 5.2.59. s.e.: METRO, NORMANDIE, IDEAL y barrios. d.o.: 116'. dr.: 116'. c.: Proh. men. 14 a inc. men. 18 a.

Esta película recibió, a la producción de 1958, los siguientes "Oscar": mejor film, dirección, guión no original, fotografía en color, vestuario, montaje, dirección artística, partitura musical y mejor canción).

THE RELUCTANT DEBUTANTE (La rebelde debutante). r.: V.M. a. y g.: William Douglas Home, basado en su obra teatral homónima. f.: Joseph Ruttenberg (Cinemasc. y Metroc.) cr. y or.: Eddie Warner. d.a.: Jean d'Eaubonne. dc.: Robert Christides. mtj.: Adrienne Fazan. a.r.: William McGarry. s.: Guy Rophe. v. de Miss Dee: Helen Rose; de Misses Kendall, Lansbury y Clare: Pierre Balmain. mq.: Jean-Paul Ulysse. i.: Rex Harrison, Kay Kendall, John Saxon, Sandra Dee, Angela Lansbury, Peter Myers, Diane Clare. pr.: Pandro S. Berman. pa.: Avon. dst.: METRO. f.e.: 22.1.59. s.e.: OPERA, PREMIER y METRO. d.o.: 96'. dr.: 96'. c.: s/r. (Filmada en París. La obra teatral se estrenó en Broadway en el Henry Miller Theatre el 10.10.56; fue dirigida por Cyril Ritchard y producida por Gilbert Miller. Los roles de Kendall, Harrison, Saxon y Dee fueron interpretados por Adrienne Allen, Wilfrid Hyde White, John Merivale y Anna Massey, respectivamente).

1959: SOME CAME RUNNING (Dios sabe cuánto amé). r.: V.M. a.: novela de James Jones. g.: John Patrick y Arthur Sheekman. f.: William H. Daniels (Cinemasc. y Metroc.). cl.: Charles K. Hagedorn. m.: Elmer Bernstein. cn.: "To Love and Be Loved" de Sammy Cahn (letra) y James Van Heusen (música). d.a.: William A. Horning y Urie McCleary. dc.: Henry Grace y Robert Priestley. mtj.: Adrienne Fazan. a.r.: William McGarry. s.: Franklin Milton. v.: Walter Plunkett. mq.: William Tuttle. i.: Frank Sinatra, Dean Martin, Shirley McLaine, Martha Hyer, Arthur Kennedy, Nancy Gates, Leora Dana, Betty Lou Keim, Larry Gates, Steven Peck, Carmen Phillips, Connie Gilchrist, Ned Wever, John Brennan. pr.: Sol C. Siegel. pa. y dst.: METRO. f.e.: 11.6.59. s.e.: METRO, IDEAL, G. SPLENDID y barrios. d.o.: 135'. dr.: 135'. c.: Proh. men. 14 a. (Filmada en Madison, Indiana).

1960: HOME FROM THE HILL (Herencia de la carne). Ver ficha técnica en el N° 3/40. Datos complementarios: cl.: Charles K. Hagedorn. i.: Guinn "Big Boy" Williams, Orville Sherman, Charles Briggs, Dan Sheridan, Dub Taylor, Denver Pyle, (Filmada en Texas y Mississippi).

BELLS ARE RINGING (Esta rubia vale un millón). Ver ficha técnica en el N° 5/44. Datos complementarios: cn.: "Bells Are Ringing" (coro), "It's a Perfect Relationship" (Holliday), "Is it a Crime?" (Holliday), "It's a Simple Little System" (Foy), "Do It Yourself" (Martin), "It's Better Than a Dream" (Holliday y Martin), "Hello" (Holliday, Martin y coro), "Mu Cha Cha" (Holliday, Avila y Storey), "Just In Time" (Holliday y Martin). Drop That Name" (Holliday y coro), "The Party's Over" (Holliday), "The Midas Touch" (coro) e "I'm Goin' Back" (Holliday).

1961: THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (Los 4 jinetes del Apocalipsis). Ver ficha técnica en el N° 12/54. Datos complementarios: La voz de Ingrid Thulin fue doblada por Angela Lansbury.

1962: TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN (Dos semanas en otra ciudad). Ver ficha técnica en el N° 14/15, pág. 77.

THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER (El amor llamó dos veces). r.: V.M. a.: novela de Mark Toby. g.: John Gay. f.: Milton Krasner (Panavis y Metrocolor). m.: Georgie Stoll. cn.: "The Rose and the Butterfly", de Victor Young y Stella Unger. d.a.: George W. Davis y Urie McCleary. dc.: Henry Grace y Keogh Gleason. mtj.: Adrienne Fazan. a.r.: William McGarry. s.: Franklin Milton. v.: Helen Rose. mq.: William Tuttle. pn.: Sydney Guilaroff. i.: Glenn Ford, Shirley Jones, Stella Stevens, Dina Merrill, Roberta Sherwood, Ronny Howard, Jerry Van Dyke, y "The John La Salle Jazz Combo". pr.: Joe Pasternak. a.pr.: Irving Aaronson. pa.: Euterpe-Venice. dst.: METRO. f.e.: 11.4.63. s.e.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. d.o. y dr.: 117' c.: s/r.



TIEMPO DE CINE es la publicación oficial del Cineclub Núcleo de Buenos Aires, República Argentina, fundado el 20 de agosto de 1954 / **Presidente:** Salvador Sammaritano. **Secretario General:** Héctor Vena. **Secretario de publicaciones:** Antonio A. Salgado. **Consejeros:** Alberto Alvarez, Armando Bresky, Juan E. Gallego, Alberto Ojam (h.), Raúl Oubiña y Fernando Penelas / De Núcleo depende un Departamento de distribución de publicaciones cinematográficas y la **Cinemateca Núcleo** / Edita además de esta revista la colección de estudios monográficos **Cine-Ensayo** / **Secretaría:** Gaona 2907, 3º piso, oficina 4, T. E. 59-7990, Buenos Aires / **Exhibiciones cinematográficas regulares:** De marzo a diciembre en **Cine Arte**, Diagonal Norte 1156 o Corrientes 1145, T. E. 35-9604, todos los lunes (excepto feriados o vísperas) a las 20.15 y 22.30 horas y los segundos y cuartos domingos de cada mes a las 10.30 horas.

con una red de situaciones entre varios asistentes y con una tónica alegre y disipada, vuelve una y otra vez al estéril intento de Crawford por obtener una asociación con el dueño de casa, un delincuente triunfador que puede reportarle una carrera más estable; esa reiteración de un hombre solo entre tanta gente es más expresiva que ninguna explicación verbal. Y en forma similar, la crisis de alcohol y de juego que Basehart despliega en una plaza (tan similar a otra crisis de Sordi en *I Vitelloni*) funciona como una sublimación de inquietudes retenidas hasta entonces por la corrección formal. En ese mecanismo de cosas sentidas y no dichas, la escena más valiosa es la entrevista final entre una niña paralítica y Crawford, éste disfrazado de eclesiástico: ella pide patéticamente ayuda moral para su invalidez física, mientras él, queriendo zafar de la situación en que le ha puesto su disfraz, siente la necesidad de redimirse con un último gesto noble, así ese gesto sea una doble es'afa en la que arriesgará su vida. La escena reproduce, con eco distinto, una de las estafas iniciales.

Hay defectos en *Il Bidone* que se hacen más claros en la revisión. Por apresuramientos de plan o de montaje, ciertas secuencias parecen truncarse antes de culminar, otras se apoyan excesivamente en el diálogo y aun otras habrían ganado con transiciones y enlaces más elaborados, sin el salto abrupto que ahora presentan. Sobre esas limitaciones, está aún la mayor de que el film no quiere enfatizar sus trances emocionales y puede así resultar frío o ajeno a una parte del público, como ya ocurrió inicialmente en el Festival de Venecia (1955), tras el cual se afirma que Fellini corrigió el montaje y eliminó escenas. Los defectos no borran empero la calidad esencial del film, su búsqueda de dramas firmes bajo la intriga aparentemente policial, su relevamiento de rasgos nobles en delincuentes que son también complejos seres humanos.

TRAGEDIA PARA MUJER SOLA

LE NOTTI DI CABIRIA (1956) busca muy deliberadamente en una prostituta los rasgos de nobleza y de belleza espiritual. En la superficie la historia de Cabiria (Giulietta Masina) es la reiterada humillación, primero ante un hombre que la ha tirado al río, después ante un millonario (Amedeo Nazzari) que busca un breve consuelo al verse abandonado por su amante; finalmente ante un tercer hombre (François Périer) que parece comprenderla, animarla y quizás casarse con ella, pero que termina robándole sus ahorros. Bajo esa superficie, que da lugar al brochazo cómico y patético, está la recuperación anímica de la protagonista, que emprende una canción junto a un grupo de niños en la última escena, y está también el sondeo de sus inquietudes en dos escenas particularmente significativas: una gritada invocación a la Virgen María y una milagrosa transfiguración ante un mago de feria (Aldo Silvani) que la lleva a expresarse en sus deseos y temores más profundos.

El film es simple, está diseñado como una progresión hasta una cumbre emocional y ha sido recibido con visible emoción por su público. Tiene las limitaciones de su estructura episódica, se alarga en algunas zonas y está servido para el lucimiento de la primera actriz, que es la mujer del director pero que carece del registro dramático necesario para algunas escenas capitales, especialmente las del final. Tiene en cambio algunos rasgos del mejor Fellini. El primero y básico es la búsqueda de la oculta identidad de su protagonista, en la que afloran los rasgos nobles y generosos a través de la sórdida existencia que sobrelleva. El segundo es la búsqueda del milagro, una suerte de rebeldía frente a la realidad material, un empeño por alcanzar escondidas bellezas de la comunión espiritual, que está muy claro en el episodio del mago de feria y que después volvería en toda una

secuencia de *La Dolce Vita*. Y el tercero es el dominio técnico de los problemas de filmación, un dominio que le permite conseguir toques de fantasía, de lirismo o de misterio sin caer en la literatura. Sin esa calidad de lenguaje las culminaciones emocionales del film, que propone la necesidad del amor y de la hermandad, sólo serían una inflación, una actitud retórica.

FELLINI IN CITTA

LA DOLCE VITA (1959) era un viejo proyecto de Fellini, que quiso hacer un testimonio de lo que un joven provinciano e ingenuo descubre en la gran ciudad. En su origen, y a juzgar por anuncios cercanos a 1954, el proyecto se llamaba "Moraldo in Città", era una continuación cronológica del asunto de *I Vitelloni* y consistía de diversos episodios, desconectados entre sí. Con el tiempo, Fellini comprendió que ese proyecto sería descaminado, porque el testimonio se quedaría apenas en la sociedad italiana de preguerra, dominada por el fascismo, limitando a crónica histórica lo que él quería convertir en crónica actual. La conversión de ese proyecto en *La Dolce Vita* es reconocidamente una actualización. El testimonio fue enfocado asimismo con un ángulo distinto al del creador cinematográfico. Eligió como personaje central a un periodista, Marcello, que por razones de oficio debe entrar en contacto con distintas capas sociales; en esto Fellini ampliaba el procedimiento que ya había establecido en *Un'agenzia matrimoniale*. Lo que ve Marcello, en parte de los catorce episodios en que se divide el film, es un cuadro social de gente desorientada, confusa, sensual, frenética, que se vuelca en la frivolidad y en el sexo como una forma de sentirse vivir, y que padece, conciente o inconcientemente, la necesidad de una fe, de una razón para sus vidas. Este plan fija las líneas estructurales del film. El relato es episódico porque de otra manera no tendría la variedad necesaria. Es realista porque surge de una voluntad testimonial sobre lo que se ve en derredor. Y su sentido moral, su sondeo en las incertidumbres y las soledades de toda esa gente, debía ser sugerido calladamente, sin las explicaciones verbales que destrozarían la voluntad de realismo. A esas líneas generales se suma otra de particular importancia: también Marcello (Marcello Mastroianni) integra esa sociedad, también él está desorientado, también él debe satisfacer su sensualidad y su necesidad de amor. A lo largo de los catorce episodios, tales datos sobre Marcello aparecen sugeridos pausadamente. Desde el helicóptero mira con codicia a las mujeres que toman sol en una azotea; después escapa con una mujer sensual, perversa y melancólica (Anouk Aimée) a hacer el amor sobre la cama de una prostituta; después soporta la escena de celos y suicidio que le plantea su amante habitual (Ivonne Furneaux); después procura seducir a la deslumbrante estrella cinematográfica que llega a la ciudad (Anita Ekberg). El testimonio sobre Marcello se entrelaza con el testimonio social: una entrevista con su padre enfermo (Annibale Ninchi), el contacto casual con una adolescente que es un símbolo de pureza y a la que no sabrá escuchar (Valeria Ciangottini), su presencia en una aburrida fiesta de la aristocracia decadente, su participación activa en la orgía final, que es ya apretadamente la "dolce vita", con un moderado número de "strip-tease" amateur (a cargo de Nadia Gray) que los presentes en la reunión no festejan mucho. A la larga, Marcello es algo más que un testigo de la sociedad romana. Es un ser humano arrastrado por la vorágine, se siente distanciado anímicamente de su padre, corteja a las mujeres que se cruzan a su paso, aguanta las consecuencias, no sabe ver la inocencia que se le acerca, se sumerge en las orgías que los otros y él organizan para disipar el ocio de esta vida. Y a través de su peregrinaje personal la sociedad romana está retratada en diferentes niveles, desde la prostitución a la

aristocracia, como una colectividad que bajo el ruido febril y la necesidad de escándalo (bien marcada por los fotógrafos insolentes que pululan alrededor de la estrella y que no respetan siquiera a la muerte) no encuentra una razón para vivir. En este doble juego de testigo y testimonio Fellini ha deslizado un segundo sentido, que condiciona a todo el film. Coloca a Marcello como protagonista, pero Fellini es reconocidamente Marcello y así el artista ingresa al cuadro que él pinta, con la honestidad elemental de no colocarse en juez superior a sus semejantes sino como un igual a ellos, que es capaz de contagiarse también en la corrupción. Y por otro lado, la sociedad que pinta sólo es la sociedad romana en una primera instancia: también es la de New York, la de París o la de Berlín, también es, simbólicamente, el mismo público del film, que tiene la curiosidad del escándalo ajeno, que critica a los fotógrafos insolentes y que sin embargo les pide y les paga las fotos más originales, las películas de mayor sensacionalismo.

Pero *La Dolce Vita* no es sólo un testimonio múltiple sobre la sociedad y un periodista, sobre un film y un creador. Es también, más profundamente, un sondeo a los terrenos morales y metafísicos que se esconden bajo esa realidad exterior. En el retrato del escritor Steiner (Alain Cuny) que vive encerrado en una torre de marfil, rodeado de epigramas, de reflexiones filosóficas, de música de Bach, se proyecta la esterilidad de mucho intelectual moderno, abandonado a sus disquisiciones especializadas, ajeno a la vida complicada que le rodea. Se entiende que Marcello quisiera creer en Steiner, pero realmente no puede compartir sus ideas ni siquiera llegar a un satisfactorio intercambio de ellas. Y cuando Steiner se suicida repentinamente y sin explicaciones, Marcello siente que ha perdido uno de sus escasos apoyos en la inteligencia, y de esa secuencia salta sin transición a la orgía de la gente elegante. Parte de la crítica ha objetado ese suicidio inexplicado y ha censurado a Fellini por recomendar que los intelectuales se peguen un tiro; es más sensato entender, sin embargo, que el episodio no es un consejo sino un testimonio. La muerte de Steiner ocurre por una inadecuación básica entre ese intelectual y la vida que le rodea; carece de explicaciones porque Steiner no sabría ni querría explicar satisfactoriamente su desesperación (si la explicara reconocería sus propios defectos); carece de advertencias previas porque, verídicamente, esa muerte debe llegar a Marcello como un "shock", tal como llega habitualmente la muerte de alguien al conocimiento repentino de sus familiares y amigos. El sentido inequívoco del episodio es que buena parte de la sociedad actual carece de fe, de una razón para vivir: mientras otros se vuelcan a las orgías para cubrir esa carencia, un intelectual elige el suicidio. Otros episodios dicen lo mismo de diferentes maneras, y el episodio del milagro lo dice con total claridad. Es un incidente sobre dos niños que dicen haber visto a la Virgen y que provocan la afluencia de multitudes al sitio de la presunta aparición. El milagro es apócrifo, la aparición es falsa, diversos detalles del episodio le dan un aire sórdido y comercial. Pero la gente va igual, y esa multitud también es nota periodística, a la que concurren Marcello y los fotógrafos: la gente quiere creer en el Milagro, quiere prenderse de algo superior a la vida ociosa, material y monótona que se sobrelleva. En esto, como en muchos otros aspectos de su film, Fellini no se conforma con una actitud testimonial y crítica. Tiene también una actitud de comprensión y de ternura, la misma actitud con que había encontrado riquezas espirituales en los vagabundos, los delincuentes, las prostitutas y los adolescentes inútiles de sus films previos. Lo que sugiere *La Dolce Vita*, tras el análisis de las diversas corrupciones sociales, es que hace falta una fe para seguir viviendo. Ninguna religión podría pedir un dictamen tan útil, y así se entiende muy bien la aprobación

que diversos sacerdotes jesuitas prestaron a Fellini, en medio de la controversia feroz despertada por su film.

La Dolce Vita nació de una complicada gestión. Tres años antes, Fellini había tropezado con la desconfianza de los capitales a sus proyectos y llegó a tener once productores sucesivos para *Notti di Cabiria*, hasta que finalmente sacó adelante el proyecto. El plan de *La Dolce Vita* multiplicó esas dificultades, tropezó con la negativa de otros productores (incluido Dino de Laurentiis), contó finalmente con la aprobación de Angelo Rizzoli y Giuseppe Amato, y terminó en un film de tres horas, lleno de estrellas, lleno de episodios, abundante en escenografías y vestuarios. Fue un film carísimo, pero fue también uno de los éxitos comerciales más notables del siglo, con multitudes en las puertas de las salas. Y fue además el film más controvertido, elogiado e insultado que se haya producido en Italia. Algunas autoridades de la iglesia se pronunciaron en contra de ese cuadro de corrupción y otras supieron ver su profundo sentido; la opinión de derecha protestó contra la descripción de una decadencia en las clases dirigentes y la opinión de izquierda defendió al film como un testimonio de inconformismo con la sociedad actual. En esto se invertía, paradójicamente, el cuadro previo de opiniones políticas sobre Fellini, que a raíz de *I Vitelloni* y de *La Strada* había recibido el ataque de la izquierda (como un traidor al neorrealismo y a la crítica social) y la defensa de la derecha (como un defensor del espiritualismo y de la religión). Después del primer premio en el Festival de Cannes (1960), recibido entre aclamaciones y silbidos, la crítica cinematográfica de todo el mundo padeció divisiones parecidas y se escribieron ríos de elogios y de censuras, incluyendo las observaciones más pintorescas, como la de que Fellini ignoraba en verdad qué era la "dolce vita" en las grandes ciudades y no la describía con bastante indecencia. Lo que pocos negaron fue la sabiduría formal de Fellini, el prodigio de cámara, montaje, iluminación, movimiento de intérpretes, con que obtuvo algunas escenas capitales, como el baile de Anita Ekberg, la secuencia del milagro, la fiesta en el castillo. Y junto a esa artesanía funcionaba aún el don poético del creador, el amplio aliento que recorría a los distintos episodios y que de pronto surgía, melancólico y recatado, en ese "clown" que juega con una trompeta y unos globos en una escena de cabaret. Con *La Dolce Vita*, que pareció la culminación y el "non plus ultra", Fellini había llegado simultáneamente a la madurez artística, a la fama y a la riqueza.

INTERMEDIO COMERCIAL

BOCCACCIO '70 (1962), un film en episodios que comprendía también trabajos de Luchino Visconti, Vittorio de Sica y Mario Monicelli, volvió a demostrar en Fellini su capacidad artesanal, y todos los justificados objetores del film harían bien en revisar el pequeño prodigio de imaginación cinematográfica, de fotografía y de compaginación que el director revela en esa obra menor. En perspectiva hay que entender al film como un claro compromiso comercial, una operación hecha para ganar dinero, que probó efectivamente su utilidad. Para Fellini era además una ocasión de burlarse del sector más puritano de la opinión pública, que tanto le había combatido por *La Dolce Vita*. Su episodio muestra a un moralista fanático (Peppino de Filippo) que alega contra el exhibicionismo de un cartel de propaganda donde aparece una mujer de grandes pechos, con la recomendación escrita de que debe beberse más leche. Cuando el dibujo baja del cartel, convertido en una enorme Anita Ekberg, el moralista revela su erotismo reprimido, e intenta una conquista que tras diversas burlas termina con la locura del hombre, encaramado finalmente al cartel. Los puritanos, dice el episodio, son tan sensuales como los demás hom-

bres, y así lo revelan en un trance, que puede ser por igual el de los sueños, el del alcohol, el de las drogas o el de la locura.

El episodio es divertido e intencionado, está realizado con gran solvencia técnica y constituye el segundo papel logrado en la carrera de Anita Ekberg, que nunca tuvo mejor director. Confrontado con el resto de la carrera de Fellini, es obviamente un film menor, un trabajo profesional, un intervalo entre sus dos obras mayores.

LA REFLEXION DE FELLINI

OTTO E MEZZO (1963) comienza mostrando, sin más explicaciones, cómo Marcello Mastroianni quiere escapar de su auto cerrado, no consigue abrir las puertas, se siente examinado por los conductores de otros autos cercanos, forcejea, pateo y de pronto emerge, prendido a una enorme cuerda que lo remonta. El episodio es sólo un sueño o una imaginación, pero es mucho más significativo que si fuera un hecho real, porque precede a un film que describirá la lucha de un artista por su liberación. En todo lo que sigue, Mastroianni es descrito como un director cinematográfico, recluido en los baños termales para una cura de descanso y seguido sin embargo hasta allí por los productores, los libretistas y los técnicos que podrán colaborar en su próximo film, además de ser seguido por la amante, la esposa y los amigos que han sido diversamente el placer y el sufrimiento de su vida personal. En una forma muy nítida, Mastroianni es aquí una transfiguración de Fellini, y todo lo que el film contiene puede entenderse como una colección de apuntes biográficos, incluyendo los terrenos elusivos del ensueño y de la imaginación. El título *Ocho y medio* es la clave más delectada de la transfiguración, porque éste es el film N° 8 ½ en la carrera de Fellini (computando calculadamente las co-direcciones y los episodios para films colectivos), pero prácticamente toda secuencia alude de un modo u otro a la misma intención biográfica. Y no se trata solamente de que un artista decida narrar los episodios principales de su vida, como en un libro de memorias. Se trata de una vasta reflexión, que incluye zonas de vacilación y de misterio, sobre lo que debe hacer con su vida futura y particularmente con ese film próximo que ha planeado dirigir y cuya idea central no le conforma del todo (razonablemente, porque es un asunto de ciencia-ficción cuyo interés humano no parece ser muy grande). La reflexión sigue dos planos distintos, que se intercalan y deliberadamente se confunden. Como director, que viene precedido de otros films exitosos y que ha sido figura de controversia, el protagonista sufre dudas que están marcadas por los diálogos incisivos de algunas figuras que le rodean: el productor que le pide decisiones, el libretista-crítico que le censura sus vaguedades y sus reflexiones líricas, la Iglesia que ha sido juez de su carrera anterior y de parte de su vida. Como simple ser humano, el protagonista está asediado por sus propios recuerdos, por los lazos afectivos con otras personas, por su propia fantasía. En un desfile singular, aparecen allí la madre y el padre, el niño que fue antes, la prostituta gorda y grotesca que le fascinó en su infancia (Edra Gale), su mujer legítima (Anouk Aimée), su amante habitual (Sandra Milo), su musa inspiradora que es también una estrella cinematográfica (Claudia Cardinale), la amiga que es de algún modo la voz de su conciencia (Rossella Falk) y otra vez la Iglesia, que le vigila desde la educación religiosa de su infancia. En todo este mundo lateral hay relaciones internas, asociaciones de ideas, sorpresas de identificación: entre la madre y la esposa del protagonista, entre la prostituta en sus primeras fantasías sexuales y su amante actual, entre la misma prostituta y su musa inspiradora, en la conversión de esta musa en la estrella que luego viene a ayudarlo. Un embrollo formidable de ideas y de sentimientos aparece convocado por la reunión

de gentes diversas en esos baños termales que también puede ser una paráfrasis del infierno, pero es aún más importante el otro embrollo que el protagonista convoca con su memoria y con su imaginación, en una operación involuntaria e inevitable. La fantasía le lleva por ejemplo a postular el deseo de que su esposa y su amante no se odien (y así se las ve, tratándose cariñosamente) o a imaginarse bañado y acariciado por todo un harén integrado por mujeres de diversas épocas de su vida y gobernado por un reglamento que excluye a las mujeres que hayan llegado a un límite de edad.

Las aflicciones de la vida interior, cruzadas con las preocupaciones por lo que hará con su próximo film, condicionadas por la idea de que no tiene nada que decir sino hablar apenas de sí mismo, explotan en *Ocho y medio* como una vasta reflexión de Fellini sobre sí mismo, como artista y como hombre. La solución final es, significativamente, la de no arreglar nada: después de un suicidio fantástico, en una conferencia de prensa donde no se atreve a hablar, el protagonista emerge hacia la solución más poética e irreal. Es una danza circense con casi todos los otros personajes del film, a los acordes de la marcha que tocan algunos payasos, en un recuerdo de otros payasos que vio en su infancia y que aparecieron incidentalmente en los films previos. Ese final es, en clave, una aceptación de sí mismo y una dedicación a los mundos fantásticos de su memoria y de su imaginación, que son las residencias más profundas de sí mismo. Como hombre no tiene solución, excepto reconocerse en su real identidad, después de haber atravesado un purgatorio que equivale a un psicoanálisis; como artista tiene en cambio la solución de ser un poeta, ese mismo poeta de lo grotesco y lo sencillo, lo circense y la patético, lo infantil y lo trágico, que Fellini había sido en films anteriores, particularmente en *I Vitelloni* y en *La Strada*. La alegoría tiene a su vez un doble fondo y un costado irónico, porque cuando llega a ese baile final, que resume tan diversas líneas de lo que ha precedido, el protagonista ya ha decidido no hacer el film planeado y ha ordenado desmontar las complicadas escenografías. En apariencia está dando la razón a ese libretista y crítico que le reprochaba dedicarse a sus abstracciones y perder contacto con el mundo real. Pero en verdad ha hecho un film: un relato cruel y lírico, inteligente y mágico, de la gran discusión consigo mismo. El proceso ha sido vinculado a la gran búsqueda de Proust, que elabora sus recuerdos, surca una enorme reflexión sobre sí mismo y resuelve fundamentalmente ser escritor: crear el libro de su vida interior, ese mismo libro que termina de escribir. En perspectiva, el film es para Fellini el cierre lógico de su carrera o por lo menos de una etapa mayor de su carrera. Sus recuerdos, sus fantasías y sus deseos habían hecho surgir el mundo de *Luci del Varietà*, de *I Vitelloni*, de *La Strada*, de *Notti di Cabiria*, films de los que Fellini excluía su propio retrato o lo colocaba en forma marginal. Después se puso en el cuadro y se juzgó severamente a través de los episodios de *La Dolce Vita*, que provocó una controversia feroz. A la altura de *Otto e mezzo* ha reflexionado grandemente sobre sí mismo, ha concluido que su vida es su obra, ha reproducido los múltiples conflictos exteriores e interiores que le agitaron y ha hecho un film que es una confesión y un documento, seguramente el documento más vasto e importante que un realizador cinematográfico haya hecho nunca sobre su propia persona.

El dato fascinante de *Otto e mezzo* no está solamente en esa sustancia, cuya complejidad ha provocado y seguirá provocando los más elaborados análisis. Está en la magia de su realización, en esa habilidad de insinuar, trasponer, avanzar y retroceder, con múltiples recursos de imagen, de compaginación y de música, que arrastra al espectador en las más fantásticas asociaciones de ideas y de emociones, saltan-

do sobre tiempos y espacios, o proponiendo sorpresas de desarrollo que hilan lo real, lo recordado y lo imaginario en planos cambiantes, hasta la admiración o el desconcierto. Es el juego que Resnais y Robbe-Grillet inventaron en *Marienbad*, pero ahora tiene un centro dramático, ahora importa. Ver dos veces *Otto e mezzo* es redescubrirlo en algunas armonías internas y algunos sentidos ocultos, como suele ocurrir con las más logradas obras de arte: conocer el libreto previo es, se ha dicho, comprender hasta dónde la aparente improvisación está gobernada por un plan inicial, uno de los planes más personales y audaces que un film haya tenido nunca. En *La Dolce Vita*, a través de catorce episodios deliberadamente separados entre sí, Fellini había sido un testigo compasivo de la vida que le rodeaba y había buscado desoladamente un sentido espiritual tras la agitación sexual, histérica y sensacionalista de una parte de la sociedad moderna. En *Otto e mezzo* ha buscado ese sentido dentro de sí mismo, como hombre y como artista. Entre evocaciones y burlas, con una lucidez que no suelen tener los nostálgicos, se ha encontrado e identificado como un poeta, como un creador de un mundo propio en el que muchos reconocerán una parte del mundo de cada ser humano.

(1) Todos los títulos de films en que intervino Fellini figuran en italiano. En casos de dudas rogamos consultar la filmografía que se publica en este mismo número.

(2) *Livia*.

N. de la R.: Algunas reseñas sobre films de Fellini publicadas por el autor de este artículo en el diario "EL PAIS" de Montevideo, han sido utilizadas por el mismo autor parcialmente y con modificaciones en el texto precedente.

(Viene de la página 54)

BIO-FILMOGRAFIA DE FERNANDO AYALA

1964:
PRIMERO YO. r.: F.A. a.: Héctor Olivera. g.: Luis Pico Estrada. f.: Ricardo Younis. cm.: Víctor H. Caula. m. y d.m.: Oscar López Ruiz. cn.: del título y "Dulce amor", de O. López Ruiz. d.a.: Alvaro Durañona y Vedia. mtj.: Atilio Rinaldi. a.r.: José González Aguilar. s.: José M. Paleo y Francisco Dowan. v.: Zely. mq.: Orlando Viloni. pn.: Leonor Piccone. ff.: Carlos Parera. l.: Alex. est.: Baires. i.: Alberto De Mendoza, Susana Freyre, Marilina Ross, Ricardo Areco, Héctor Gancé, Mercedes Sombra, Carlos Muñoz, Mirtha Dabner, Cristina Berys, Soledad Vertiz, Juan M. Tenuta, Horacio Casais y la fugaz aparición de Duilio Marzio, María Vaner y Marcelo Simonetti. pr.: H. Olivera y F.A. j.pr.: Guillermo Smith. pa.: Aries-A.A.A. dst.: A.A.A. f.e.: 19.2.64. s.e.: Embassador, Gral. Paz, Flores, R. de la Plata y Cuyo. dr.: 95'. c.: proh. men. 18 a.

SUPERVISOR

1961:
Ayala supervisa y produce dos versiones de la obra teatral "Huis Clos" de Jean Paul Sartre.
HUIS CLOS. Ver ficha técnica y comentario de Antonio A. Salgado en el nº 12/38.
NO EXIT (versión hablada en inglés). Fue realizada con los mismos técnicos de HUIS CLOS con la excepción de: r. Ted Dan elewski. g.: George Iabori. m.: Vladimir Ussachevsky. i.: Viveca Lindfors, Rita Gam, Ben Piazza, Morgan Sterne, Susana Mayo. mtj.: Carl Lerner. (Por este film, exhibido en el Festival de Berlín 1962, otuvieron el "Oso de Plata" a la actuación femenina V. Lindfors y R. Gam).

DIRECTOR TEATRAL

1962:
UN DOMINGO EN NUEVA YORK. Dirección: F.A. Autor: Norman Krasna. Traducción: Claudia Madero. Escenografía e Iluminación: Mario Vanarelli. Elenco: Susana Freyre, Duilio Marzio, Pepe Soriano, Héctor Gancé, Isidro Fernán Valdez. Estreno: Teatro Buenos Aires el 29.9.62.

PROYECTOS NO REALIZADOS:

LOS QUE FUERON A MARZO, sobre guión de Adolfo Jasca, Héctor Olivera y F.A.
BODA DE CRISTAL sobre novela de Silvina Bullrich.
LAS LEYES DEL JUEGO, de Manuel Peyrou.
SUMAMAQ, sobre argumento de Augusto Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez.
LA MARCA, sobre dos cuentos de Luisa Mercedes Levinson: "La niña Panchita" y "El abra", con guión de A. Roa Bastos y T. E. Martínez.

GUION CINEMATOGRAFICO

curso teórico práctico

por SIMON FELDMAN

Especialmente concebido para estudiantes de cine, aficionados y escritores. Ilustrado con ejemplos e indicaciones técnicas.

Precio del ejemplar: \$ 200.—

En venta en Librería Letras y
Galería Antígona

Pedidos del interior y exterior, enviar giro a nombre de Oscar Lupano,
Corrientes 316, Buenos Aires

- FILOSOFIA
- A R T E
- GRABADOS
M A P A S
- REVISTAS

LIBROS SELECTOS

TALCAHUANO 483

BUENOS AIRES

LOS QUE SE FUERON EN 1963

por HECTOR VENA

TIEMPO DE CINE hace llegar cada año a sus lectores, esta sección en la que da cuenta de las figuras vinculadas al séptimo arte fallecidas en el curso del mismo. No es más que una recordación de todas aquellas personas que, que una u otra forma, han contribuido al desarrollo del cine como arte, ciencia o simplemente como industria. En algunos casos la fecha de fallecimiento puede no ser exacta, o se carece de ella. En el primer caso se ha tenido en cuenta las fuentes más responsables.

ALMIRANTE, LUIGI. Actor teatral y cinematográfico italiano nacido en Túnez el 30-9-1886. Falleció en Roma el 6 de mayo a los 76 años. Comenzó su actividad teatral a los 14. Luego de actuar con varias compañías es contratado por Dario Niccodemi como primer actor. Sin abandonar las tablas debuta en cine en 1926. Sus films más importantes son de la época sonora: *Daría un millón* (1936), *El error de estar vivo* (1945), *Mescalina* (1951) y *Los últimos cinco minutos* (1955). En 1956, aquejado por una enfermedad nerviosa, se retira del cine.

AMAYA, CARMEN: "bailaora" y coreógrafa de raza gitana, nacida alrededor de 1910 en Barcelona, según algunos biógrafos, o en Granada, según otros. Comenzó a bailar en público a la edad de siete años, presentada por su padre, "El Chino", eximio guitarrista, y su tía Juana Amaya, "La Faraona", extraordinaria bailarina, en el Café Villa Rosa, de Barcelona, donde su tía organizó una compañía de bailes flamencos en la que, con el correr del tiempo, fueron interviniendo casi todos los miembros de la familia. En 1933 la compañía obtuvo un gran éxito con su "Cuadro Flamenco", pero Carmen Amaya encontró su consagración en 1936, cuando debutó en Buenos Aires, donde triunfó clamorosamente. Actuó luego en Nueva York, volvió a Buenos Aires, y en 1948 retornó a Europa, siendo aplaudida por los públicos de Londres, París, Milán y Roma, y admirada por Toscanini, Stokowsky, Cocteau y el presidente Franklin D. Roosevelt. Su arte, discutido por algunos especialistas, quedó registrado por el cine en numerosos documentales y en diversas películas, entre ellas *Sueños de Gloria* (EE. UU., 1944) y *Dringue, Castrito y la lámpara de Aladino* (1954), realizada en Buenos Aires. Muy generosa con sus hermanos de raza, era conocida entre los gitanos con el sobrenombre de "nuestra madre buena". Estaba casada con el guitarrista Juan Antonio Agüero. Falleció en su casa de Bagur, cerca de la Costa Brava, el 20 de noviembre. El último film en que intervino fue *Los Tarantos*, rodado en España bajo la dirección de Francisco Rovira Beleta.

ARANCIBIA, ERNESTO (Marqués de Audebrant): nació en Buenos Aires el 12-1-1904. Graduado en Bellas Artes, trabajó como dibujante, hizo ilustraciones para diarios y revistas —entre estas últimas "El Hogar"—, afiches —en 1935 pintó los de *Crimen a las tres*, primer film de Saslavsky—, escenografías para espectáculos de ballet, y en 1937 realizó unos decorados para *La fuga*. Fue colaborador artístico de Saslavsky y de Alberto de Zavalía en varias películas, y realizó la escenografía de *Puerta cerrada*, *El loco Serenata* y *La vida de Carlos Gardel* (1939), *Dama de compañía* (1940), y *La maestra de los obreros* (1942), entre otras. En 1942 debutó como director con *Su primer baile*, título al que siguieron *Casa de muñecas* (1943), *La pródiga* (1945), *Lauracha* (1946), dirigida en colaboración con Arturo García Buhr y Enrique Cahen Salaverry, *Romance musical* (1947) comprada por Michael Curtiz, quien la refilmó en Hollywood lanzando a Doris Day como estrella, *María de los Angeles* (1948), *Romance en tres noches* (1950), *La arquieida* (1951), *La mujer de las camelias* (1953), *La calle del pecado* (1954) y *Pájaros de cristal* (1955), cuyos libros escribió en colaboración con W. Eisen, *La pícaro soñadora* (1956), *La novia* (1961), que fue su último film. En 1953, con *La mujer de las camelias* obtuvo los premios de la Academia y de la Municipalidad a la mejor dirección. Dirigió también el teatro de títeres de Maese Perico. Fervoroso militante del cine argentino, fue presidente durante muchos años de Directores Argentinos Cinematográficos. Falleció en Buenos Aires a los 58 años de edad, el 27 de agosto.

ARMENDARIZ, PEDRO. Actor de cine mejicano nacido en la ciudad de México el 9-5-1912; atacado de un grave mal se suicidó en Los Angeles el 18 de junio. Comenzó su carrera en 1935, pero su nombre adquiere

notoriedad junto con el del realizador Emilio Fernández. *Flor Silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944), *Bu. gambilla* (1944), *La perla* (1945), *Enamorada* (1946) son exponentes de esta talentosa unión. En 1947 pasa a los EE. UU. donde alterna su actuación con México, realizando tres films para John Ford *El fugitivo* (1947), *Tres hijos del diablo* y *La legión invencible* (1948).

Desde esta fecha trabaja en otros veinte films hasta fines de 1952 cuando se traslada a Europa y va perdiendo rápidamente su personalidad de actor. Sus últimos films lo sorprenden haciendo risueños papeles de villano. Estaba lejos de sus interpretaciones tan llenas de vida del nativo mejicano.

BALPETRE, ANTOINE: Actor teatral y cinematográfico francés nacido en Lyon, el 3-5-1898. Murió en París el 30 de marzo. Estudió en el Conservatorio de Arte Dramático de París, diplomándose en 1924. Inmediatamente es contratado por el Odéon; alterna su actividad clásica con el Folies Bergère y algunos teatros "boulevardiers". En 1934 es contratado por la Comedia Francesa donde actúa hasta 1945 en que es expulsado por colaboracionista. Justamente en 1934 se produce su debut en el cine. Característico brillante, de su obra podemos citar *El asesino vive en el 21* (1942), *El cuervo* (1943) *Dios necesita hombres* (1950), *Y se hizo justicia* (1950), *Diario de un cura de campaña* (1951), *El placer* (1952), *Somos todos asesinos* (1952), *Antes del diluvio* (1953), *Rojo y negro* (1954), *Expediente negro* (1955), etc.

BARTHELMESS, RICHARD. Actor y transitorio productor norteamericano nacido en New York el 9-5-1895. Falleció en Southampton, Long Island, New York, el 18 de agosto. Influenciado por su madre debuta, aún muy joven, en teatro. Allí es descubierto por Alla Nazimova quien, en 1916, lo hace debutar en cine. Luego de realizar unas 18 películas como corrector galán de moda, se consagra en forma definitiva en *Pimpollos rotos* (1919), bajo la dirección de D. W. Griffith; trabaja aún en dos nuevos films de éste: *La flor de amor* (1920) y *Las dos tormentas* (1920). Funda en 1921 su propia compañía productora "Inspiration", que venderá más tarde a la First National —actual Warner Bros—. En 1929 pasa al cine sonoro con un film de Flank Lloyd, donde continúa en primeros papeles por una década. De este período se pueden destacar: *Hijo de los dioses* (1930) *La escuadrilla de la aurora* (1930), *Héroes en venta* (1933), *El espía de Napoleón* (1936) —filmada en Inglaterra— y *Sólo los ángeles tienen alas* (1939). A partir de esta fecha sus apariciones son más esporádicas y de menor gravitación hasta terminar en un oscuro film de Lewis Allen, junto a Lizabeth Scott.

BELLO, ALBERTO: Actor de dilatada actuación, nacido en Buenos Aires el 22-6-1897. Comenzó su carrera teatral en 1927, en la compañía de Roberto Casaux, pasando luego a la de los hermanos Ratti. Posteriormente, y a lo largo de más de treinta años, actuó con Enrique Muñio y Elías Alippi, Eva Franco, Luis Sandrini, Luisa Vehil, Mecha Ortiz, Pepe Arias, Enrique Serrano y Tita Merello. Intervino en alrededor de cincuenta películas, entre ellas: *Noche federal* (1932), dirigida por Mario Soffici, quien nunca quiso estrenarla; *Puente Alsina* (1935), *La virgencita de madera* (1937), *Maestro Levita* (1938), *Doce mujeres y Así es la vida* (1939), *El solterón* y *Los muchachos se divierten* (1940), *El tesoro de la Isla Maciel* y *Papá tiene novia* (1941), *Malambo* (1942), *El sillón y la gran duquesa* (1943), *La casta Susana* (1944), *Besos perdidos* (1945), *Camino del infierno* (1946), *Madame Bovary*, *El retrato*, *Por ellos... todo* y *La novia de la marina* (1947), *Las aventuras de Jack* (1949), *Madre Alegría* y *La vendedora de fantasías* (1950), *Vuelva el primero* (1952), *Mercado negro* y *Caballito cróllo* (1953), *La telaraña* (1954), *La delatora* (1955), *Un centavo de mujer* (1958), *Nubes de humo* (1959), *Chafalonías* y *Amorina* (1960), *La novia*, 5º

año nacional, *Detrás de la mentira* y *Los que verán a Dios* (1961). En 1947 obtuvo los premios de la Academia y de la Asociación de Cronistas al mejor actor de reparto por su actuación en *Madame Bovary*. Su actividad artística abarcó también la radiofonía. Últimamente, motivos de salud lo obligaron a dejar toda actividad. Actor sobrio, correcto, y de gran probidad profesional, desapareció trágicamente el 12 de diciembre.

BLANCHAR, PIERRE. Actor teatral y cinematográfico francés nacido en Argelia, en Philippeville el 30-6-1895. Falleció el 21 de noviembre, en París. Al final de la primera guerra mundial quedó ciego, restableciéndose posteriormente, e incorporándose al Conservatorio de Arte Dramático de París. Debuta en 1921 en el Teatro Odéon, y actúa como extra en cine. Blanchar fue considerado, especialmente en la preguerra, como uno de los actores más importantes de la escena y el cine francés. Su nombre brilló a la altura de Jouvet, Raimú, Dullin, Francen, etc. De su paso por el cine destacaremos: *El jugador de ajedrez* (1927), *La Atlántida* (1932), *Crimen y Castigo* (1935), que le valiera la Copa "Volpi" en Venecia, *El difunto Matías Pascal* (1937), *Bajo órdenes secretas* (1937), *Carnet de baile* (1937), *La sinfonía pastoral* (1946), con la cual ganó la "Victoria" al mejor actor francés, etc. Era Caballero de la "Legión de Honor" y ostentaba la "Cruz de Guerra".

BLUE, MONTE. Nació en Indianapolis, Indiana, el 11-1-1890. Galán de la época muda, comenzó su carrera con Griffith en *El nacimiento de una nación* (1915), *Huérfanos de la tempestad* (1921), etc. Trabajó en otras cincuenta películas mudas más, recordándose entre sus últimas actuaciones de esa época *Sombras blancas en los mares del sud* (1928). Ya en el sonoro actuó como característico, entre otras, en *Tres lanceros de Bengala* (1935), *La patrulla implacable* (1935), *María Estuardo, reina de Escocia* (1936), *Almas en el mar* (1937), *Lobos del norte* (1938), *Juárez* (1939), *Huracán de pasiones* (1948), *Montano* (1950) y finalmente se le vió como Gerónimo en *Apache* (1954). Murió el 18 de febrero en Milwaukee.

BONEO, EDUARDO. Ex asistente de Mario Soffici en *Prisioneros de la tierra* (1939) y *Tres hombres del río* (1943), debutó como director con *El tercer huésped* (1946). Con posterioridad, terminó el rodaje de *Esperanza* (1949), última producción de Peña Rodríguez, que había sido empezada por Francisco Mugica. Nació en Buenos Aires el 19-9-1898. Falleció en los últimos días de enero.

BROWN, ROWLAND. Director y guionista norteamericano nacido en Akron, Ohio, el 6-11-1900. Falleció en el mes de abril. Ingresó en la Warner como gagman y guionista. Su guión más importante fue *Angeles con caras sucias* (1938). Su mejor trabajo de dirección: *Quick millions* (1931).

CAHN, EDWARD L. Director y montajista norteamericano nacido en Brooklyn, N. Y., el 12-2-1899, según algunas fuentes, o en 1907, según otras. Murió en el mes de agosto. Llegó a Hollywood en 1917, ingresando en la compañía productora de Alla Nazimova, como asistente de dirección. Luego, entró como compaginador en la Universal, donde a partir de 1931, con *Homicide Squad*, se inició en la dirección. A través de más de 200 películas, casi todas ellas de clase "B", no ha quedado más que el recuerdo de su correcto artesano; como muestra de los géneros que abordó están sus últimos films: *Los jets atacan* (1958), *Tres vinieron a matar* (1959) y *Los monstruos invaden la Tierra* (1960).

CARSON, JACK. Actor de origen canadiense, nació en Carman —Manitoba— el 27-10-1910. Falleció en Encino, California, el 2 de enero. Brillante comediante joven de los elencos de la Warner se destacó en innumerables comedias tales como: *Al fin solos* (1938), *Hollywood se divierte* (1938), *Matrimonio de ensayo* (1940), *Ay, que rubia* (1941), *La debilidad del hombre* (1942), *La señora princesa* (1943), *Arsénico y encaje antiguo* (1944), *Romance en alta mar* (1948); el drama no le fue extraño teniendo dos excelentes interpretaciones en: *El suplicio de una madre* (1945) y *Nace una estrella* (1954).

COCTEAU, JEAN. Dramaturgo, poeta, pintor, coreógrafo, intérprete y director cinematográfico francés, nacido en Maisons-Laffitte (Seine-et-Oise) el 5-7-1889. Falleció en su residencia de Milly La Foret, a unos 50 kilómetros de París, el 11 de octubre. Hombre de extraordinaria cultura y sentido artístico estuvo vinculado a todas las personas y las artes que se reunieran en París. Colaborador de coreógrafos como Fokine, Nijinski, Lifar,

etc., músicos de la valía de Honegger, Milhaud, Satie; miembro de la Academia Francesa, tuvo como iniciadores literarios a Daudet, Proust y Rostand. En su paso por el teatro se nota una doble corriente; la adaptación moderna de obras clásicas y la creación de obras modernas: "Edipo Rey", "Antígona", "Romeo y Julieta", "Orfeo", son ejemplos de las primeras y "La voz humana", "Los padres terribles", de las segundas.- En el cine, al que se vinculó en 1930 con un revolucionario film de vanguardia **La sangre de un poeta**, se destacó tanto en la dirección de sus propias obras como colaborando en carácter de argumentista, guionista y dialoguista de films realizados por otros.- Dirigió, aparte del film mencionado, **La bella y la bestia** (1946), **Los parents terribles** (1949), **El águila de dos cabezas** (1949), **Orfeo** (1950) y **Le testament d'Orphée** (1959). Colaboró, entre otras, en: **Eterno retorno** (1943), **Las damas del bosque de Bolonia** (1945), **Corona negra** (1951), **La princesa de Cleves** (1962), etc.

CUITIÑO, EDUARDO. Actor argentino nacido en Buenos Aires el 25-11-1908 en el barrio de San Telmo, comenzó su actividad profesional en 1932, vinculándose al elenco de Blanca Podestá, en el que actuó como galán. En 1942 se incorporó a la Comedia Nacional, dirigida entonces por Enrique de Rosas, y en 1947 fue nombrado director y primer actor del Teatro Municipal. En 1946 mereció un premio municipal por su actuación en "Marco Severi" de Payró. En 1942 actuó en Montevideo como primer actor del conjunto Comedia Nacional, trabajando en "Fausto Garay, un caudillo", de Zavala Muñiz y "Anticléo", de Bixio. Su actividad cinematográfica fue muy abundante, aunque desempeñó generalmente papeles de segundo plano. Entre otros, actuó en los siguientes films: **Aguila blanca** (1941), **Madame Sans-Gêne** y **María Celeste** (1944), **El angel desnudo** (1946), **Los verdes paraísos** (1947), **La muerte camina en la lluvia** (1948), **Edición extra** (1949), **Nacha Regules** (1950), **Cartas de amor**, **Vivir un instante** y **La orquídea** (1951), **La pasión desnuda** (1953), **El grito sagrado** y **Caidos en el infierno** (1954), **La muerte flota en el río** (1956), **La bestia humana** (1957), **Detrás de la mentira** (1961) y **Los viciosos** (1962). En 1953 mereció el Premio de la Academia al mejor actor de reparto por su trabajo en **La pasión desnuda**, y en 1954, el correspondiente al mejor actor principal por su actuación en **Caidos en el infierno**. En el momento de su fallecimiento se encontraba actuando en la pieza "Pimienta", que la compañía de Luis Sandrini representaba en el Teatro Cómico, y simultáneamente rodaba **Cada amor tiene su aquel**, bajo la dirección de Luis Saslavsky. Eduardo Cuitiño era primo del autor Vicente Martínez Cuitiño. Falleció en Buenos Aires el 26 de noviembre.

DE FILIPPO, TITINA. Actriz teatral y cinematográfica napolitana nacida en Nápoles el 23-3-1898. Murió en Roma el 26 de diciembre. Se inició muy joven en las tablas, debutando en el Teatro Nuovo, de Nápoles, donde permaneció hasta 1929 cuando se une a sus hermanos Eduardo y Peppino constituyendo, por una década, uno de los elencos más festejados de Italia. En 1939 se une, artísticamente, a Nino Taranto y posteriormente vuelve con Eduardo, con quien, en 1946 obtiene un clamoroso suceso en "Filumena Marturano". Se inicia en el cine en 1937 con el film **Sono stato io!** Casi siempre utilizada en papeles de característica napolitana, su paso por el cine fue inferior a sus condiciones de actriz. La podemos recordar en **Nápoles millonaria** (1949), **Mucama buena presencia**, se ofrece (1951), **Filomena Marturano** (1951), **Cinco pobres en automóvil** (1952), **Cien años de amor** (1953), **Los papagallos del amor** (1956), y varios films de la serie Totó, Peppino y... Aparte de su labor de actriz fue escritora teatral y guionista, recordándose en este último rubro su participación en **Dos centavos de esperanza** (1950). En los últimos tiempos se encontraba retirada debido a sus frecuentes ataques de asma dedicándose a la pintura.

DEL GIUDICE, FILIPPO. Nació en Trani (Italia) el 26-3-1892. Falleció pobre en Camerata—Florenia— el 2 de enero. Productor del cine inglés, emigrado durante la guerra, fundó la compañía "Two Cities". A su sentido artístico se debieron obras claves del cine inglés como: **Hidalgos de los mares** (1942), **Enrique V** (1944), **Un espectro travieso** (1944), **Large es la noche** (1947) y **Hamlet** (1948), entre otras.

DE RIEUX, MAX. Actor y director francés nacido en París. Murió en la Costa Azul, en un accidente, el 12 de marzo a los 62 años. Debuta como actor en 1923 en un film de

André Hugon; en 1924 cumple su trabajo más importante con **Les Grandes**. En 1926 pasa a la dirección sin dejar nada trascendente.

DOLENZ, GEORGE. Actor del cine norteamericano, nacido en Trieste, Italia, el 5-1-1908. Comenzó su carrera como tenor; actuó luego como cantante y animador en locales nocturnos mejicanos. Más tarde se destaca en esa tarea en el "Ciro's" y "Trocadero" en los Estados Unidos. Debuta en cine en 1941 y se afirma artísticamente con **Aparece Arsene Lupin** (1944), actuando posteriormente en **Noche en el paraíso** (1946), **Canto de Scherezada** (1947). En 1950 Howard Hughes le da la oportunidad como galán mauro en **Vendetta**, siendo su actuación sin mayor trascendencia. De su vasta actuación podemos recordar **Mi prima Raquel** (1953), **Atila frente a Roma** (1954), **La última vez que vi París** (1954) y **El circuito infernal** (1955). Lo hemos visto últimamente en el papel de un general nazi en **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** (1962).

DUDOW, SLATAN. Escritor y director del cine alemán, nacido en Bulgaria. Se inicia en el cine en 1929 con el film **Seifenblasen**. No tuvo una carrera muy prolífica, pero de su escasa obra se destaca **Kuhle Wampe** (1932) donde contó con la colaboración de Bertold Brecht, del músico Hans Eisler y fragmentos del film **Metal**, de Hans Richter. Durante el nazismo se exila, regresando a Alemania Oriental después de la guerra, donde dirigió **Unser Täglicher Brot** (1949), **Familie Benthin** (1950), **Frauschickale** (1952), **Starker als die Nacht** (1954), **Der Hauptmann von Koin** (1956), y **Verwirrung der Liebe** (1958), Falleció a los 60 años en un accidente automovilístico en Berlín Oriental, en el mes de Julio.

FARROW, JOHN VILLIERS. Director austriaco del cine norteamericano, nació en Sidney el 10-2-1904. Falleció en Beverly Hills el 27.1. a los 58 años. Comenzó como director en 1937 y se destacó en films de acción. De su extensa obra podemos recordar: **Volveremos** (1942), **Los comandos** (1943) **China** (1943), **La nave siniestra** (1944), **Calcuta** (1947), **El reloj asesino** (1948), **La rubia secuestrada** (1949) **La rosa blanca** (1950) **Hondo** (1954), etc. Fue, además, productor y guionista; en esta última especialidad obtuvo el "Oscar" de la Academia por **La vuelta al mundo en 80 días** (1957) en colaboración con James Poe y S. S. Perelman.

GASNIER, LOUIS J. Director franco-americano nacido en París el 25-9-1882. Actor y director teatral en las salas "Ambigu" y "Théâtre Libre"; pionero del cine, ingresa muy joven a la Pathé, colaborando con Lucien Nonguet. Dirige gran cantidad de films de Max Linder, destacándose, entre ellos, **Max y la quinina** (1911). Luego se traslada a Estados Unidos dirigiendo los famosos "serials" **Los peligros de Paulina** (1914), **Los misterios de New York** (1915) y otros más que lo consagraron junto a la actriz Perla White. De su dilatada carrera en Francia, Estados Unidos y Méjico, con más de cien películas, se destaca netamente su trabajo junto a Carlos Gardel, a quien dirigió en **Espérame**, **Melodía de arrabal**, **El tango en Broadway** y **Cuesta abajo**. Se retiró con un oscuro film en 1941. Su muerte fue descubierta en forma casual por un periodista en el registro de un cementerio, siendo ignorado por la prensa. Habría fallecido en el mes de febrero.

HAMER, ROBERT. Director y compaginador inglés, nacido en Kidderminster, Inglaterra, el 31-3-1911. Falleció en Londres el 4 de diciembre. A los 24 años ingresa en los estudios "London" como ayudante de montaje, trabajando junto a Pommer, Whelan, Hitchcock, etc. En este período, 1938/40, realiza el montaje de un film de Pommer y de **La posada maldita** (1939) y el guión de **Las calles de Londres** (1939). Pasa luego a los estudios Ealing donde compagina **El capataz fue a Francia** (1942), y es el productor asociado de **El petrolero San Demetrio** (1944). En 1945 se le presenta la oportunidad de dirigir, y lo hace con uno de los cuatro episodios de **Al morir la noche**. Luego dirige varios obras menores hasta 1949, donde efectúa su film más importante: **Los ocho sentenciados**, que apresura la consagración definitiva de Alec Guinness. Del resto de su obra, menos importante, citaremos **Padre Brown, detective** (1954), **París de mis amores** (1955) y **Su sombra siniestra** (1959), todas con el mencionado actor.

HUXLEY, ALDOUS. Novelista, ensayista y guionista inglés nacido en Londres el 26-7-1894. Falleció en San Francisco el 23 de noviembre. Escribió, entre otras, "Esas hojas

estériles", "Contrapunto", "Viejo muere el cine"; como ensayista, "Fines y medios", "La eminencia gris" y "Las puertas de la percepción" (autoestudio sobre las drogas). Su colaboración para el cine es muy relativa: **Orgullo y prejuicio** (1940), **Madame Curie** (1943), **Alma rebelde** (1944), y **Venganza de mujer** (1947), basada en su relato "La sonrisa de la Gioconda".

JAMES, CLIFTON. Actor inglés nacido en 1898. Murió en el mes de abril. Durante la última guerra mundial fue doble del mariscal Montgomery. Esta experiencia le permitió escribir un libro y más tarde actuar en la adaptación cinematográfica del mismo. Esta película se llamó **Yo fui el doble de Montgomery** (1958).

JOHNSTON, ERIC ALLEN. Nació en Washington, D. C., el 21-12-1896. Falleció en esa misma ciudad el 23 de agosto de una hemorragia cerebral. De origen humilde llegó a ser asesor del presidente Eisenhower. Desempeñándose como abogado, recibido en 1917, ocupó la presidencia de la "Motion Picture Association of America", visitando la Argentina en varias oportunidades; en una de ellas como presidente de la delegación norteamericana al Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata de 1952, durante la época peronista. Sucedió en el cargo al tristemente célebre Will Hays.

KALMUS, HERBERT T. Nació en Chelsea, Massachusetts, el 9-11-1881. Murió a fines del mes de julio. Técnico norteamericano creador, junto con Daniel Frost Comstock y W. B. Westcott, del Technicolor y presidente de la Technicolor Motion Picture Corp., posteriormente Technicolor Inc. Doctor en Física y experto en Química y Metalurgia, graduado en Zurich. Desde 1926 hasta 1949, año en que vencieron los derechos del sistema, puede decirse que todas las películas en color norteamericanas e inglesas contaron con su asesoramiento. Nuevos métodos hicieron perder el reinado a este sistema. Eastmancolor, Agfacolor, Sovcolor, Deluxecolor, Ferranicolor, hoy compiten en un pie de igualdad, y en el caso del primero superándolo. Estaba casado con Natalie Dunfee de Kalmus, continuadora de su obra.

KEATING, LARRY. Actor teatral y cinematográfico norteamericano nacido en Saint Paul, Minnesota. Luego de una larga actuación teatral y radial, debuta en Hollywood, en 1945, contratado por la Universal. Muy pronto comienza a destacarse y trabaja en casi todos los estudios norteamericanos, especialmente en la Fox. De su filmografía recordamos: **Torbellino** (1949), **El imposible superheroe** (1950), **El caso 880** (1950), **Tres secretos** (1950), **Vitaminas para el amor** (1952), **La francesita apasionada** (1955), etc. Murió en Hollywood, de leucemia, a los 67 años.

KEENE, TOM (George Duryea). Actor norteamericano nacido en Smoky, Rochester, Nueva York, el 30.12-1903. Murió en el mes de agosto a los 59 años. Dedicado al teatro desde joven, luego de muchas penurias, triunfa en Broadway con la obra "White Cargo". Posteriormente realiza una gira por Australia y Nueva Zelanda. Debuta en el cine con un film de Cecil B. de Mille, en 1928. Luego de otras interpretaciones "standard" triunfa como galán rudo en el famoso film de King Vidor **Ganarás el pan** (1934). Posteriormente apareció en infinidad de películas del oeste y de acción, para terminar en olvidables interpretaciones en producciones de clase "B".

KIRKWOOD, JAMES. Actor y director del cine norteamericano nacido en Grand Rapids, Michigan, el 22-2-1883. Falleció a fines de agosto. En 1908 ingresa en los estudios "Biograph" para trabajar bajo la dirección de Griffith en el film **The Sioux**. A partir de 1914 se dedica, en los citados estudios, a la dirección, teniendo oportunidad de conducir a Mary Pickford y John Barrymore, entre otros. Luego, durante mucho tiempo, retornó a los papeles de reparto, como ser: **Oro y sangre** (1930). Últimamente lo hemos visto, en un no despreciable papel, en **Resplandece el sol** (1953) de John Ford.

LAXALT, PEDRO A. Actor argentino de prolongada actuación, se destacó en la radiofonía, donde durante muchos años encabezó exitosamente elencos de radioteatro. Desempeñó papeles secundarios en numerosas películas, entre ellas: **Sombras peneñas** (1936); **Los muchachos de antes no usaban gomina**, **Los locos del 4º piso**, **Fuera de la ley** y **Nobleza gaucha** (1937); **Los apuros de Claudina** (1938); **Hombres a precio** (1950); **Las aguas**

bajan turbias y *Marido de ocasión* (1952); *El hijo del crack* (1953); *El último cowboy* (1954); *Marianela y La Tierra del Fuego se apaga* (1955); *Más allá del olvido* (1956); *La sombra de Safo* (1957); *Primavera de la vida y Una cita con la vida* (1958); *Zafra y Simiente humana* (1959); *Piel de verano, 5º año nacional, El bruto y Detrás de la mentira* (1961); *Pelota de cuero* (1962). En 1952 mereció los premios de la Academia y de la Asociación de Cronistas al mejor actor de reparto por su intervención en *Las Aguas bajan turbias*. Falleció trágicamente el 31 de agosto.

LUKOV, LEONID. Realizador ruso, nació en 1906 y falleció el 29 de marzo en Moscú a los 57 años. Al igual que Eisenstein, en su momento, tuvo problemas con la censura por el film *Una gran vida*, basado en la novela de Pavel Nilin. La segunda parte del film pudo ser vista doce años más tarde. De su obra podemos destacar *Destinos diversos* (1956).

MAC GOWAN, KENNETH. Productor y guionista norteamericano, nacido en Winthrop, Massachusetts, el 30.11.1888. Murió en el mes de abril. Ingresó en el arte como crítico teatral, colaborando con Eugene O'Neill. Su nombre se encuentra ligado a títulos famosos, como ser: *Cuatro hermanitas* (1933), *Lloyds de Londres* (1936), *Ana la de las faldas verdes* (1934), *Feria de vanidades* (1935). En el viejo Chicago *Chicago* (1938), *El joven Lincoln* (1939), *La caza del hombre* (1941), *Ocho a la deriva* (1943) *Alma rebelde* (1943), etc. Se retira del cine en 1944, creando un Departamento de Educación Teatral en la Universidad de California, siendo además fundador de la revista "Hollywood Quarterly", que luego se denominó "Film quarterly".

MACHATY, GUSTAV. Director checo nacido en Praga el 9.5.1901. Murió en Munich, Alemania, el 14 de diciembre. Se vinculó al cine como acomodador y pianista. Debuta como actor en el film *Alois vyhrál los* (1918), de Richard Branald. En 1919 realiza su primera película: *Teddy by kouril*. Ya sea como actor, guionista o asistente, trabaja en dos nuevos films y emigra a Hollywood donde estudia junto a Griffith y Stroheim. Vuelto a su país realiza una adaptación de "La sonata a Kreutzer" (1926), pero su nombre toma trascendencia mundial con el estreno de *Erotikon* (1929). Su primer film sonoro fue *Del sábado al domingo* (1931). Con *Extasis* (1933) Machaty supera la audacia de *Erotikon* y lanza a la fama a la joven actriz del film, Hedy Kieslerová, posteriormente conocida por Lamarr. Filma luego en Austria e Italia, y en 1936 vuelve a los Estados Unidos, donde colabora en *La buena tierra* (1936). Realiza en este país algunas obras menores y desaparece su nombre hasta 1955, en que colabora en el guión de *Ocaso sangriento*, realizada por G. W. Pabst en Alemania Occidental. Su último rastro lo registramos en 1956 cuando dirigió *Suchkind 312*, también en Alemania.

MARISCHKA, ERNST. Guionista y director del cine austriaco y alemán nacido en Viena el 2.1.1893. Hermano menor del cantante de operetas, director teatral y cinematográfico, Hubert. Impulsado por el hermano debuta como guionista, a los 19 años, con el film *Der Millionenonkel* (1912). Luego de dirigir o escribir unos treinta films tiene repercusión mundial con la trilogía de *Sissi*, realizada entre 1954 y 1957, con la cual impuso mundialmente a su actriz Romy Schneider. Falleció en Coire (Suiza) el 15 de mayo.

MAROTTA, GIUSEPPE. Escritor y guionista italiano, nacido en Nápoles el 5.4.1902. Falleció a mediados de octubre. Su carrera como literato estuvo constantemente vinculada a la ciudad que lo vio nacer. No es extraño entonces que De Sica realizara en 1947 *El oro de Nápoles*, basándose en sus trabajos. Ya estaba vinculado al cine desde 1942 como guionista de un pobre film de Simonelli. Colaboró, además, en *Carosello Napoletano* (1954), *Cien años de amor* (1953), *Tiempos nuestros* (1953), *Fantasma en Roma* (1954), etc., entre otras.

MAXIMINO, ALEJANDRO. Nacido en Madrid, se hizo actor a los quince años de edad, incorporándose a la compañía de María Guerrero. Actuó luego como galán con Ernesto Vilches, viniendo a Buenos Aires y realizando una larga gira por América. Volvió a Madrid, donde actuó junto a Margarita Xirgu, pero luego tornó a la Argentina para trabajar con Lola Membrives, radicándose definitivamente en nuestro país, aunque realizó varias temporadas en España. En el cine nacional se desempeñó como eficaz característico, recordán-

dose sus intervenciones en *Cándida millonaria* (1941), *La dama duende* (1945), *La tía de Carlos* (1946), *La senda oscura* (1947), *Romance sin palabras* (1948), *El hombre de las sorpresas* (1949), *Asunto terminado* (1953), *Misión en Buenos Aires* (1954), *La hermosa mentra y El ángel de España* (1958). Murió en la 2ª quincena de octubre.

MAYO, FRANK. Actor estadounidense nacido en New York en 1886. Murió en Laguna Beach —California— el 13 de julio, a la edad de 74 años. Luego de actuar en teatro con sus padres y en otras compañías, por los estados y en Gran Bretaña, debuta en cine en *Glory* (1917). Se destacó como intérprete en el mudo y, posteriormente, como característico en el sonoro. De este último período citamos *Confesiones de un espía nazi* (1939), *Zona tórrida* (1940), *El caballero audaz* (1942) y una de sus últimas actuaciones, *Un Quijote moderno* (1947).

MEEHAN, JOHN. Nació en Tehachapi, California, el 13.6.1902. Falleció en el mes de abril. Director artístico y escenógrafo norteamericano que actuó durante más de treinta años en Hollywood, y colaboró en los Estudios Paramount, Columbia, Walt Disney, etc. Obtuvo tres "Oscar" por sus películas: *La heredera* (1949), *El ocaso de una vida* (1950), *20.000 leguas de viaje submarino* (1954). Se encontraba retirado.

MELLOR, WILLIAM C. Fotógrafo norteamericano, nació en 1904. En su dilatada carrera colaboró estrechamente con George Stevens; de esta unión surgen tres extraordinarios trabajos, dos de ellos premiados con "Oscar": *Ambiciones que matan* (1951), *El diario de Ana Frank* (1959). La restante es *Gigante* (1956). Murió en el mes de abril.

MENJOU, ADOLPHE JEAN. Actor norteamericano, nacido en Pittsburgh, Pa, el 18.2.1890, de padres franceses. Falleció en Beverly Hills, California, el 29 de octubre. De modestos comienzos en el teatro y en el "vaudeville" debuta en cine, como extra, en la Vitagraph, en 1912. Nueve años más tarde se populariza en el papel de Luis, rey de Francia, en *Los tres mosqueteros*, de Fred Niblo. Inmediatamente trabaja con Valentino en *El sheik* (1921) y Chaplin en 1923 le brinda la oportunidad de su vida con *Una mujer de París*. Galán, prototipo del latino en su época, y característico inteligente posteriormente, a través de más de doscientos films, ha dejado el aporte de su talento. Trabajó con los más importantes directores de todas las épocas: Chaplin, Lubitsch, Griffith, Feyder, Von Sternberg, Milestone, Capra, Kazan, Kubrick, etc. De su extensa carrera citaremos *El beso* (1929), *Marrocos* (1930), *Juraban olvidarla* (1931), *Adiós a las armas* (1933), *El gondolero de Broadway* (1935), *La vía láctea* (1936), *El conflicto de dos almas* (1939), *La pícaro Roxie* (1942), *Miedo de amar* (1950), *El circo fantasma* (1953), *La patrulla infernal* (1957) y su última actuación en *Pollyanna* (1959). Últimamente actuaba intensivamente en televisión.

MINOTTI, FELICE. Actor del cine italiano nacido en Milán el 19.11.1887. Falleció en Turín el 21 de marzo. Debuta en las tablas a los 13 años con la compañía Marzorati-Grassi-Bolognesi. Su ingreso al cine se produce en 1911 en la Milano Film. En la época muda realiza más de 150 películas. Llegado el cine sonoro abandona los sets hasta el año 1934. De su proficua labor podemos destacar *Un yanqui en Italia* (1945), *La honorable Angelina* (1947), *Magdalena* (1953), *Un pedazo de cielo* (1957). Últimamente se dedicó a la televisión en papeles de característico.

MORROS, BORIS. Nació en Rusia el 1.1.1895. Murió en New York el 9 de enero. Músico y productor del cine americano, luego de dirigir orquestas en Europa, debuta como productor en 1941 con un film de H. C. Potter. Sus obras más importantes son: *Seis destinos* (1942) y *Carnegie Hall* (1951). Fue un fingido espía comunista, actuando en realidad para el FBI. Esta experiencia le hará publicar más tarde su libro "Ten Years a Counterspy" que en 1960 fue llevado al cine por André de Toth con el título de *Secretos de contraespionaje*, siendo producida por él mismo.

ODETS, CLIFFORD. Escritor teatral, guionista y director cinematográfico norteamericano nacido en Filadelfia en 18.7.1906. Falleció en Hollywood, atacado de cáncer, el 14 de agosto. Criado en el Bronx neoyorquino, durante siete años forma parte del "Theatre Guild Group". Sus obras teatrales, manifiestamente de izquierda, coinciden con el apogeo del "New Deal" de Roosevelt; escritor mimado de Broad-

way a la edad de 30 años llega a Hollywood; no por ello abandona el teatro, pero, poco a poco, su fuerza, su rebeldía, van siendo limados por las estructuras comerciales. De declarado comunista termina, a menos de dos décadas después, colaborando con la triste Comisión Investigadora creada por MacCarthy. Como guionista realizó, entre otros, los siguientes trabajos: *El general murió al amanecer* (1936), *El conflicto de dos almas* (1939) (versión de su obra teatral "Golden Boy"), *De amor también se muere* (1947), *Tempestad de pasiones* (1952), *La que volvió por su amor* (1954) —versión de su obra teatral "Country Girl"— *Intimidación de una estrella* (1955) —versión de su obra teatral "The Big Knife"—, *La mentira maldita* (1957), *Corazón rebelde* (1962). Como realizador tiene dos experiencias, *Un desolado corazón* (1944) y *Crimen de primera plana* (1959) con guiones propios. De su vasta obra teatral merecen citarse: "Esperando al zurdo", "Despierta y canta", "El gran cuchillo", "Muchacha de campo", "Golden Boy", "Paraíso perdido", "Música nocturna", "Cohete a la Luna", "Flowering Peach", etc.

OLSEN, OLE (John Sigvard O.). Nació en Peru, Indiana, el 6.11.1892. Murió en Albuquerque, Nueva México, en los primeros días de febrero, a los 71 años. Sus comienzos fueron en el "vaudeville" donde prontamente formó pareja con Chic Johnson. Con "Hellzapoppin", absurdo musical que fue representado 1404 veces en Broadway, irrumpen en la senda del éxito. Llevan esta obra a la pantalla repitiendo su suceso en todo el mundo. En nuestro país se conoció con el nombre de *Loquibambia* (1942). En su posterior obra no reeditaron el éxito precedente. Continuaron su actividad cinematográfica bajo la dirección de Edward F. Cline con quien realizaron tres films, *Locos rematados* (1943), *Fantasma rumberos* (1944) y *Entiéndase con mi abogado* (1945).

OZU, YASUJIRO. Director y guionista japonés nacido el 15.12.1903. Falleció en Tokio el 14 de diciembre. Discípulo de Yasujiro Shimazu; su dilatada carrera comenzó en 1927 se vio entorpecida por la dictadura militar japonesa y la guerra con China y, posteriormente, por la segunda guerra mundial, en la que fue tomado prisionero. Desconocido en nuestro país, muchas de sus obras fueron comparadas, por los críticos europeos a las de Clair, Lubitsch, Renoir. Sin tener su obra la difusión internacional que han tenido las de Kurosawa, Ichikawa o Shindo, por ejemplo, su importancia empezó a ser reconocida a través de la retrospectiva de su obra en el Festival de Berlín, 1963, organizada por Donald Richie.

PERTWEE, ROLAND. Nacido en Brighton, Inglaterra, el 19.5.1885. Falleció en el mes de abril. En 1902 se inicia en el teatro; más tarde escribe obras teatrales y con el sonoro ingresa como guionista al cine. De su obra podemos citar: *Las minas del rey Salomón* (1937), *Un yanqui en Oxford* (1938), *La pimpinela escalata* (1941), *El violín mágico* (1946).

PIAF, EDITH (E. Giovanna-Gaïsson). Nació en París el 15.12.1915. Falleció en esa misma ciudad el 11 de octubre, a los 47 años. Cantante y actriz, netamente parisina afeitada su experiencia en las calles de esta ciudad; en 1936, a los 21 años, gana el "Disco de Oro". Mimada por el éxito, no tiene la misma suerte en su vida sentimental, hecho que se complica por su precaria salud. Para los franceses era la réplica femenina de Chevalier. En 1941, esta mujer de pueblo, tiene el honor de que Jean Cocteau le escribiera un monólogo ("Le bel indifférent") con el que se presentó en el "Bouffes-Parisiens". Su paso por la pantalla fue muy irregular; debutó en 1935 con *La machona*; realiza posteriormente, hasta 1951, cuatro films como primera figura y no vuelve a aparecer, sino en escenas esporádicas en *Si Versailles contara* (1953), *French Can-Can* (1954) y solamente su maravillosa voz en *Yo amo, tú amas* (1960). Murió venerada por los franceses de toda condición.

PICKETT, INGRAM. Actor cómico norteamericano que trabajó bajo las órdenes de Mack Sennett en los planteles de la "Keystone Cops". Falleció en Santa Fe, Nueva Mexico, Estados Unidos, el 16 de febrero, a la edad de 64 años.

PIERRY, MARGUERITE. Nació en París en 1888. Comenzó su carrera como cantante de cabaret pasando luego a la compañía de revista y, posteriormente, al teatro. Su debut en el cine se produce con el primer film sonoro de Jean Renoir *On purge bébé* (1931). Actuó en más de cien películas, de las que podemos citar *La ciudadela del silencio* (1937),

Cárcel sin rejas (1938), *Eran nueve solterones* (1939), *Madame du Barry* (1954), *Napoleón* (1954), *Naná* (1955), etc. Falleció en París el 20 de enero.

PILOTTO, CAMILLO. Actor italiano nacido en Roma el 6.2.1890. Siendo aún muy joven integró la compañía de Ermete Zacconi. Después de actuar sucesivamente con Marco Praga, Emma Gramatica, Giacinto Carini, en 1926 forma su propia compañía con E. Sperani. Además actuó con Marta Abba y María Melato. Terminada la guerra fue compañero teatral, entre otros, de Vivi Gioi, Paolo Stoppa, Lilla Brignone, Gianni Santucci y Laura Carli, etc. Debuta en cine en 1915 con un film de Genoa. Sus interpretaciones más importantes fueron *Escipión, el africano* (1937), *Trágico destino* (1947), *Mesalina* (1951), *La esclava del pecado* (1954), etc. Últimamente actuaba en T.V. Falleció en Roma el 27 de mayo.

PITTS, ZASU (Liza Susan P.). Actriz característica norteamericana nacida en Parsons (Kansas), el 3.1.1898. Falleció en Hollywood el 7 de junio a los 63 años. Intérprete de reparto en más de doscientos films ocupará un lugar preponderante en el cine por sus interpretaciones bajo la dirección de Erich von Stroheim: *Codicia* (1923) y *La marcha nupcial* (1926) son trabajos memorables. Antes y después trabajó con infinidad de directores pero nunca alcanzó ese nivel. De su extensa filmografía citaremos *Pasó en Broadway* (1932), *No, no, Nanette* (1940), *El caradura* (1943), *Vivir con papá* (1947), *Sin talento para matar* (1959), y últimamente en *El mundo está loco, loco, loco* (1963). Además fue protagonista de gran cantidad de films de clase B.

PLANER, FRANZ (F. Ferdinand P.). Fotógrafo del cine europeo y norteamericano nacido en Karlsbad, Austria (actualmente Karlovy Vary, Checoslovaquia) el 29.3.1894. Debutó en 1920 en un film de Franz Osten y luego de una prolongada carrera se consagra definitivamente en *Mascarada* (1934). Filma en su país de origen, en Italia, Francia, Alemania, e Inglaterra. De este período prebélico podemos recordar *Casta diva* (1935) y *Taras Bulba* (1936). Perseguido por el nazismo, emigra a los Estados Unidos incorporándose a los Estudios Columbia y debuta con *Vacaciones* (1938), continuando, entre otras, con *Destroyer* (1943), *El eterno pretendiente* (1944), etc. Colabora luego en dos importantes films de Max Ophüls: *El exilado* (1947) y *Carta de una enamorada* (1948). Carrera jalonada de éxitos, entre los cuales citamos *El triunfador* (1949), *Cyrano de Bergerac* (1950), *La muerte de un viajante* (1951), *La princesa que quería vivir* (1953), *El motín del Caine* (1954), *Horizontes de grandeza* (1958), *Historia de una monja* (1959) *Rey de reyes* (1961) y *Muñequita de lujo* (1961). Últimamente filmó *La mentira infame* (1962), entre otras. Se destacó en los últimos años en el estudio del color en la fotografía.

POWELL, DICK (Richard Ewing P.). Nació en Mountain View —Arkansas— el 14.11.1904. Falleció en Hollywood el 2 de enero. Actor, director y, posteriormente, productor. Inició su carrera como cantante, debutando en el cine en 1932 cumpliendo una dilatada carrera en la Warner. De este período podemos destacar *La calle 42* (1933), *Wonder Bar* (1934), *Sueño de una noche de verano* y *El gondolero de Broadway* (1935), *Corazones divididos* (1936), *Hollywood Hotel* (1937). Al terminar su contrato con la Warner cambió su modalidad como intérprete, destacándose en papeles de más responsabilidad como los de *Hoy es mañana* (1944), *El enigma del collar* (1945), *La última hora* (1947), *Cautivos del mal* (1952). A partir de 1954 se dedica a la dirección, debutando en *El último minuto* (1954), *El conquistador de Mogolia* (1955), *El idilio del año* (1956), *El zorro de mar* (1957) y otro film más. Además se destacó en la Televisión con las series, entre otras, "El teatro de Zane Grey" y "Cuatro estrellas". Estuvo casado con Joan Blondell y, posteriormente, con June Allyson.

QUIROGA, HECTOR G. Actor y empresario teatral argentino, intervino en la producción de películas en la casa Max Glucksmann. En 1917, con su esposa Camila Quiroga fundó la Platense Film, con estudios en Boedo 51. Luego de adquirir un film ya hecho —*Viviana* (1917)—, trajo al país a Marcel H. Morhange, Georges Benoit y Paul Cappellani. Su empresa se transformó entonces en la Quiroga-Benoit film, Quiroga actuó además como actor. Fueron obras de gran éxito, tanto en

el país como en el exterior, llegando la segunda de ellas a ser vista por Alfonso XIII. Murió a mediados del mes de abril.

ROBARDS, JASON Sr. Actor norteamericano nacido en Hillsdale, Michigan, en 1896. Murió en Los Angeles el 8 de abril. Su comienzo fue el teatro y luego de numerosas giras llega a Hollywood en 1926 para interpretar un film de la serie Cohen y Kelly. Actor de reparto, actuó, entre otras, en *Hogar de ensueño* (1948), *Los malos regresan* (1948), etc. En 1961 reapareció en *Corazón rebelde*.

ROSAR, ANNIE. Actriz característica del cine austriaco y alemán nació en Viena el 17.5.1888. Falleció en esa misma ciudad el 13 de julio, a los 75 años de edad. Alumna de Max Reinhardt en el Teatro de la Josefstadt, se desempeñó durante mucho tiempo junto al actor Hans Moser. A los 33 años se inicia en cine en un film inconcluso *Mord an der Bajadera* (1921). De su extensa filmografía, con más de 300 películas, podemos destacar *Piroschka* (1955), *Mozart* (1955), *Estafa de cielo* (1958). Por este último film obtuvo varias recompensas.

SABU (Sabú Dastagir). Actor del cine inglés y norteamericano, nació en una aldea de Kapur, India, en 1924. Falleció en su residencia de Chatsworth, de un ataque al corazón, el 3 de diciembre. Fue descubierto en Malabar, India, por el realizador Flaherty y el fotógrafo Borradaile que lo incluyeron en el film *Sangre y marfil* (1937) y esto le valió un contrato con Alexander Korda. Su carrera se desarrolló, con una sola excepción, en estudios ingleses y americanos. Su filmografía más importante es la siguiente: *La llamarada* (1939), *El ladrón de Bagdad* (1940), *El hijo de las fieras* (1942), *La salvaje blanca* (1943), *Hermana contra hermano* (1944), *Black Narcissus* (1947), *Buongiorno, elefante*, filmada en Italia en 1952. Luego de trabajar en films menores se levio últimamente en *Aventuras en Malaya* (1962). En 1963 realizó un film para Walt Disney.

SANDRINI, EDUARDO. Actor teatral y cinematográfico de prolongada actividad en la ejecución de papeles de reparto, en elencos casi siempre encabezados por su hermano Luis, haciendo por lo general papeles de villano. En cine había actuado en más de veinte films, entre ellos: *Dancing* (1933), *Don Quijote del Altillo* (1936), *Melodías porteñas* (1937), *El canillita y la dama* (1938), *Bartolo tenía una flauta* (1939), *La luz de un fósforo* y *Un bebé de contrabando* (1940), *El mozo N° 13* (1941), *Pasión imposible* (1943), *Todo un héroe* (1949), *Sombras en la frontera* (1951), *Cuando los duendes cazan perdices* (1955), *El hombre virgen* (1956), *Fantoché* (1957) y *Chafalonías* (1960). Murió a fines del mes de enero.

SCHNEE, CHARLES. Nació en Bridgeport, Connecticut, el 16.8.1916. Falleció en el mes de enero. Productor y libretista americano ganador del "Oscar" con *Cautivos del mal* (1952), que juntamente con *Dos semanas en otra ciudad* (1962) criticaba el problema de la libertad de producción y creación en Hollywood. Profesionalmente apto, colaboró, entre otras, en *Río Rojo* (1948) y *El estigma del arroyo* (1956).

SERRADOR, JUAN. Nació en 1905. Falleció a fines de setiembre, hijo de Josefina Mari y Esteban Serrador, hermano de Nora, Pepita, Teresa y Esteban, abrazó con entusiasmo la vocación de actor actuando en casi todos los teatros de nuestra ciudad, además de Madrid y Roma, destacándose en la comedia brillante. De su actuación en el cine se recuerdan *Soy un infeliz* (1946) y *Ensayo final* (1955).

SIDDONS, HARRY. Actor de cine y la T.V. inglesa, nacido en 1921. Falleció trágicamente el 4 de noviembre. Fue encontrado muerto en su automóvil en los alrededores de los condados de Buckinghamshire y Hertfordshire. Se le recuerda por su actuación en *Los cañones de Navarone* (1961).

SINCLAIR, HUGH. Actor inglés nacido en Londres el 19.5.1903. A los 20 años debuta en teatro con "The rose and the ring". Ingresa al cine en 1935, teniendo una dilatada actuación en papeles secundarios. Se le vio en *Galería de espejos* (1947), entre otras. Falleció en el mes de febrero. Se dedicaba a la TV.

SLOANE, OLIVE. Actriz inglesa nacida en el año 1896. Falleció en el mes de julio. En una carrera de poco relieve como característica, su papel más importante fue en el film *Ultimatum* (1950), donde la recordamos como la anciana que da alojamiento al enigmático científico que interpretaba Barry Jones.

STERNAD, RUDOLPH. Director artístico nacido en New York, el 6.10.1905. Falleció en el mes de abril. De su filmografía podemos destacar: *En el viejo Chicago* (1938), *Suez* (1938), *Tres contra todos* (1942), etc. Luego de trabajar en la Metro, Fox, Artistas Unidos, Universal, Columbia, etc., pasa a colaborar con Stanley Kramer con quien realiza *El triunfador* (1949), *El clamor humano* (1949), *Vivirás tu vida* (1950), *La muerte de un viajante* (1951), *A la hora señalada* (1952), *Juicio en Nuremberg* (1961), *El mundo está loco, loco, loco* (1963), entre otras.

TROSPER, GUY. Guionista y productor norteamericano nacido en Lander, Wyoming, en 1911. Falleció a los 52 años, en Hollywood, el 19 de diciembre. Iniciado como colaborador de Samuel Goldwyn, debuta como libretista en 1949 con *Retorna el campeón*, de Sam Wood. Otros títulos citables son *La puerta del diablo* (1950), *Prófugo del amor* (1954), *El americano* (1955), *Darby y sus comandos* (1957), *Tormenta bajo el sol* (1959) y, últimamente, *El rostro impenetrable* (1961) y *La celda olvidada* (1962). La muerte de Trospere parece uno de sus argumentos: la noche de su muerte sufrió una pesadilla, soñando que moría del corazón, que inmediatamente comunicó a su médico. Volvió a dormirse y fue encontrado por su esposa, al día siguiente, muerto, como en el sueño, de un ataque cardíaco.

TUTTLE, FRANK. Nació en Nueva York, N.Y., el 6-8-1892. Falleció en Hollywood el 7 de enero. Director norteamericano, debuta como asistente de montaje con *Vanity Fair*. La etapa principal de su carrera se desarrolló en la Paramount y, ocasionalmente, en Artistas Unidos. De su larga y poco recordable producción se destacan *Luna de miel en París* (1939), *Rehenes* (1943), *Escándalos romanos* (1933), y dos películas que llevaron a la fama a Alan Ladd, *Corazón de piedra* y *Un alma torturada* (1942).

VALDES, CARMEN (Carmen Aspiazú Valdés). Actriz de gran fuerza dramática, había nacido en Mendoza en 1910. Comenzó su carrera en el teatro, actuando junto a Enrique Muñio, Enrique de Rosas, Daniel de Alvarado, y en el elenco de Puértolas-Sassone. Posteriormente ingresó a la radiofonía, donde llegó a ser durante más de veinte años la máxima figura femenina del radioteatro de Buenos Aires y de Lima, Perú. Actuó también en cine, interviniendo en *Bajo la Santa Federación* (1935), *Rigoberto* (1945), *Pelota de trapo* y *Romance sin palabras* (1948), *El hijo de la calle* (1949) y *Patrulla Norte* (1951). Últimamente, actuaba en TV. Murió en la primera quincena de agosto.

WALLACE, OLIVER. Nació en Londres en 1887. Falleció en Hollywood, a los 76 años. Por medio de su especialidad, la música, estuvo vinculado, casi por 50 años, al cine. Fue uno de los primeros en escribir música especial para acompañar las películas mudas. Últimamente se encargaba de la dirección musical de los Estudios Buena Vista, de Walt Disney.

WOOLLEY, MONTY. Actor teatral y cinematográfico nacido en la ciudad de Nueva York el 17-8-1888. Falleció en Albany (Nueva York) el 6 de mayo. Su actuación en la obra teatral "El hombre que vino a cenar" le valió un importante papel en la versión cinematográfica de la misma; su papel de Sheridan Whiteside, que representó durante más de dos en Broadway, le abrió por medio de la pantalla la puerta grande de la fama. Característico de gran calidez humana con anterioridad había trabajado en films como *Amor, vive y aprende* (1937) y *Tres camaradas* (1938); luego de realizar *El hombre que vino a cenar* (1941) tuvo papeles importantes en *Abandonados* (1942) *Qué luna de miel* (1944), *Cómicos de alcoba* (1945), *Noche y día* (1946). Su verdadero nombre era Edgar Monteflon-Woolley.

ZAMPI, MARIO. Productor y director italiano, del cine inglés, nacido en Roma en noviembre de 1903. Falleció en el Hospital Italiano de Londres el 2 de diciembre. Se trasladó a Inglaterra en 1922 para trabajar en los estudios de la Warner Bros inglesa. En 1937 colabora en la fundación de la "Two Cities". Se inició como director en 1939, pero su período de mayor lucimiento se produce en la década del 50. Sus films, casi siempre satíricos pero con poco vuelo, más importantes son: *Risas en el paraíso* (1951), *Ultra secreto* (1952), *Noche de espanto* (1953), *La verdad desnudísima* (1957), *El amante de las viudas* (1960).

du troisieme jour, está lleno de violencia y de nobleza y constituye uno de los panfletos más notables que se hayan compuesto contra la locura homicida de la guerra.

De la nueva ola todavía se puede mencionar *Les vacances portugaises*, de Pierre Kast (consideraciones sobre la vida y el amor), *Amélie ou le temps d'aimer*, de Michel Drach (un lindo cuento de amor en la atmósfera novelesca de 1880), *Symphonie pour un massacre*, de Jacques Deray, (excelente ejercicio de estilo sobre un tema policial), *Peau de banane*, de Marcel Ophuls, hijo de Max Ophuls (agradable comedia policial). Siempre de la nueva ola, pero en el estilo del cine-verdad, señalamos los comienzos interesantes de dos jóvenes adeptos a la "cámara-ojo". Se trata de Jean Herman, que interroga delante de su objetivo a dos "iracundos" parisienses (*Le chemin de la mauvaise route*) y Bertrand Blier, hijo del actor, que decidió filmar la confesión de algunos adolescentes característicos (*Hitler, connais pas!*): el resultado es a la vez sorprendente e inquietante. En fin, *Cuba sí* de Chris Marker, notable testimonio sobre la revolución castrista, acaba de obtener su visado de censura después de dos años de prohibición y *Morambong*, un film de amor muy hermoso de Jean-Claude Bonnardot, en el cuadro de la guerra de Corea, recibió finalmente el suyo después de cuatro años de purgatorio.

En cuanto a los "antiguos", de los cuales más arriba evoqué las decepciones que nos han causado, sus dos únicos films que merecen ser mencionados son *Germinal* de Yves Allegret, buena realización de la novela de Zola y el film maldito de Autant-Lara *Tu ne tueras point*, sobre la objeción de conciencia: este alegato lleno de nobleza y de emoción sobre los jóvenes que se niegan a empuñar las armas fue autorizado finalmente por la censura, después de dos años de prohibición.

En lo concerniente al futuro, se espera con interés *Le mépris*, de Godard, según un libro de Moravia, *Judex*, de Franju, según la famosa novela de misterio y horror de Gaston Leroux, *Chateau en Suede*, de Vadim, de la obra de F. Sagan y *Ni saints ni saufs*, de Clément, una comedia policial; dos de los mejores representantes de la nueva ola acaban de terminar un film: Truffaut (*La peau douce*) y Jacques Demy (*Les parapluies de Cherbourg*), de los cuales, sin duda alguna, se puede esperar mucho.

Pero, teniendo en cuenta las diversas circunstancias que he expuesto más arriba, no parece que la temporada 1963/64 del cine francés será excepcionalmente buena.

CARTAS DE LOS LECTORES

Estimado Sammaritano:

En el número 16 (octubre-noviembre 1963) de la publicación del Cineclub Núcleo de Buenos Aires, "Tiempo de Cine", que usted con tanto acierto dirige con Héctor Vena, se publicó una nota del estudioso Jorge Miguel Couselo, "Fichas sueltas para un Diccionario Cinematográfico Argentino", en la que, basándose en lo sostenido por Pablo C. Ducrós Hicken, se cataloga al doctor Pedro N. Arata como "el primer cinematografista amateur que existió en el país".

Siempre me apasionó el problema de resolver quién fue el primer cinematografista en la Argentina, aficionado o profesional.

Conocía al respecto, por sus artículos, la referencia escueta de Pablo C. Ducrós Hicken —iniciador indiscutido entre nosotros de la inquietud investigadora en el ámbito cinematográfico— y decidí interrogarlo personalmente.

Me expresó entonces que el propio Max Glücksmann le había narrado que el doctor Arata había adquirido a fines del siglo pasado un aparato Gaumont "reversible" (cámara-proyector) en la antigua casa Lepage y Cia. Nada más.

El antecedente no me pareció concluyente, ya que ninguna filmación ni película podía atribuírsele en forma documentada. Y si bien Teo de Leon Margaritt (Tomás Milani) dejó en pie la suposición de que el doctor Arata "acaso sea" el realizador, allá por 1898, de dos cortos metrajes, también agregó ("Historia y Filosofía del Cine", Buenos Aires, 1947, página 489): "Es cosa muy natural que el doctor Arata haya hecho su adquisición en lo de Lepage; eso no obstante, ninguno sabe decirnos de que manera fue aprovechada, si es que alguna vez lo fuera, dicha máquina, al entrar en posesión del mencionado comprador".

Mi incertidumbre persistía, sin pretender con ello disminuir en lo más mínimo los méritos del doctor Arata, en el orden científico, docente y cultural. Fue doctor en química, médico, profesor universitario, primer director de la Oficina Química Municipal, presidente del Consejo Nacional de Educación de 1912 a 1916, etc. Y autor del interesante trabajo "Documentos históricos relativos al descubrimiento de la fotografía" (Anales del Museo de La Plata, 1892).

Al fin, en febrero de 1948, obtuve la información buscada y que para mí fue definitiva.

Visitó en esa ocasión al doctor Tito L. Arata —hijo del doctor Pedro N. Arata—, nacido en 1882, y entre cuyos antecedentes destacados se contaba el haber sido profesor universitario de economía política, jefe de redacción del diario "La Nación" y presidente del Círculo de la Prensa.

Fue categórico: su padre, si bien se había dedicado a la microfotografía y había sido uno de los primeros en utilizar en la Argentina (1907) las placas Autochrome de Lumière, jamás había manejado ni poseído una máquina de cine.

Tengo el agrado de comunicarle el hecho en aras de la verdad histórica, que debe imponerse a la leyenda, por hermosa que ésta sea.

Le saluda muy atentamente,

CARLOS BARRIOS BARON

Señores:

No puedo aceptar calladamente que me digan que "no son superfluos juicios valorativos sobre films en varios casos admirados por sectores de público, a los que conviene informar y ojalá lean la revista". En todas las disciplinas (o artes) hay una "banda" de jerarquía dentro de la cual es lícito tener preferencias o emitir juicios valorativos. Puede decirse "me gusta más (o menos) Bergman que Visconti", pero no se puede decir "me gusta más (o menos) Murúa que Saraceni". Sería como comparar a Brahms con Palito Ortega. El hecho puramente casual de que dos personas utilicen una filmadora o una hoja pautada, no basta para que puedan ser considerados directores de cine o compositores de música. Estoy seguro de que el que recurre a Antena no va a solapear nunca TIEMPO DE CINE. Quien pueda creer en el extranjero (o aquí) que en el cine argentino no hay más que Lindor Covas o Alias Flequillos, y sea hombre vinculado más o menos seriamente al cine, no merece que se le separe ninguna paja de ningún trigo. Con la "Antena" tiene todo lo que necesita.

WALDO H. DE CICCO
Rosario

TIEMPO DE CINE agradece al lector su desacuerdo. Es una prueba de que compra la revista, o la lee al menos. Desacuerdo que no es absoluto. Tanto él como TIEMPO DE CINE entienden que Brahms y Murúa son incomparables a Palito Ortega y Saraceni; hay diferencias entre los respectivos talentos y el vuelo de sus obras. Nada impide, entonces, que se exprese la preferencia hacia Brahms y Murúa, si esa preferencia es cierta. La cuestión debe ser planteada desde otro punto de vista: el periodístico. Sería por cierto insatisfactorio que un crítico se redujese a afirmar que ciertos directores u obras le gustan o no. Importa, en cambio, que explique el por qué de sus juicios, y los fundamentos, una tarea más difícil. Esto intentan hacer el redactor de "De lo nuestro" y los demás colaboradores de la revista.

Es improbable que todos los lectores de "Antena" consulten TIEMPO DE CINE, pero existe la posibilidad de que un porcentaje lo haga. Una misión del periodismo es la orientación; y en el nivel del periodismo cinematográfico argentino la experiencia indica que el lector está desorientado, o, peor aún, orientado hacia un rumbo erróneo. La culpa de que mucho público prefiera Saraceni a Murúa, la tiene sólo en parte ese mismo público. La responsabilidad mayor incumbe al periodista que por interés, incapacidad o inercia estimula el mal gusto. Si es cierto que alguna gente confunde los valores de Palito Ortega y de Brahms, también es verdad que mucho espíritu adormilado estaría predisposto al arte verdadero si se lo encauzase. Cada cual debe conocer sus límites, pero éstos no son insuperables: TIEMPO DE CINE tiene una modesta tarea que cumplir.

Por otra parte, la frontera entre el cine de jerarquía y el cine que no la tiene es más fluida de lo que cree el lector. Suele desvirtuarse la expresión cine comercial cuando se la usa como sinónimo de cine malo; son dos cosas distintas. El adjetivo comercial alude a la repercusión de una obra entre el público, no a los valores artísticos que ella tenga. Y en esta complejidad de arte y espectáculo que es el cine no bastan las pretensiones de "hacer arte" para crear obra

valedera. Un ejemplo: en la historia del cine argentino importan más los muy comerciales divertimentos de Manuel Romero (por su candor, ritmo y gracia), que las serias reflexiones sobre la vida que se va de Enrique de Rosas (h.). Quien, entre Murúa y Saraceni, elige a Murúa, seguramente acierta. Una diferencia debe ser establecida, empero, entre el mediano oficio con que Saraceni se subordina a imposibles libretos, y las fallas elementales —incluso técnicas— de Armando Bó, Emilio Vieyra y etcéteras. Para juzgar el cine argentino, primero hay que verlo. Un redactor de TIEMPO DE CINE confesó que le gustaría trabajar en "Antena" si le dejasen escribir en ésta lo mismo que en aquélla. No sólo por la retribución pecuniaria (elusiva en TIEMPO DE CINE) sino porque así sus lectores serían más de 5.000, y a su esfuerzo lo recompensaría el mayor conocimiento ajeno. Este es un criterio sano. No debe alimentarse el mito del círculo cerrado; esos círculos son asfixiantes. Para escribir sobre cine no basta con saber de memoria la filmografía de Zutano; importa, sobre todo, la visión directa de los films y el uso de la propia cabeza para opinar sobre ellos. Aunque las publicaciones serias de cine sean minoritarias frente a las "Antenas" una misión las justifica: pueden incrementar el caudal del público exigente —con la colaboración de los cineclubes—. Un peligro acecha: el complejo de superioridad del espectador erudito. Vale la pena liberarse de los prejuicios —aunque sean bien intencionados— y seguir separando la paja del trigo.

Sr. Director:

De paso por esa ciudad pude adquirir la colección de "TIEMPO DE CINE", con la excepción de los Nos. 1 y 9 que se encontraban agotados; ¿cómo podría hacer para conseguirlos? Además, en el N° 12, página 20, leí una nota muy interesante de Milton Andrade sobre el "western" pero, creo que algunos de los títulos citados no son los de estreno en Buenos Aires. Me gustaría saber si estoy en lo cierto.

VICTOR BEMBIG
General Roca (Río Negro)

Los números 1 y 9 se encuentran agotados. La única solución podría partir de algún lector que quiera venderlo y que, desde ya, puede hacerlo por nuestro intermedio. En lo referente a la nota de Andrade se han deslizado tres títulos de estreno en Montevideo, lugar donde reside su autor, ellos son: WARLOCK, dice Pueblo embrujado, debe decir El valor del miedo; THESE THOUSAND HILLS, dice Asesinato entre lobos, debe decir El precio de la honra y VALERIE, dice Historia de un crimen, debe decir, Corazón profanado.

COMUNICADO

Ante la sentencia de la Cámara Nacional de la Justicia de Paz, del 30 de diciembre ppdo., que ordena reponer en sus cargos al Directorio del Instituto Nacional de Cinematografía presidido por el Dr. Juan Carlos Goti Aguilar, confirmando el fallo del Juez César Arias por el cual se hizo lugar al recurso de amparo interpuesto por aquellos contra el decreto de intervención del mencionado organismo y la cesantía de sus titulares, la Asociación

de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, declara:

1º) Que la reiterada resolución de la justicia evidencia, con las garantías de los procedimientos judiciales, el carácter arbitrario de la intervención y cesantía como, en su momento, lo expresara esta Asociación;

2º) Que es inexcusable, como punto de partida para sanear la situación del medio cinematográfico local, el cumplimiento de la ley del cine y el acatamiento de las decisiones de la justicia, como única garantía contra el atropello sistemático que ha impedido que directorio alguno del Instituto terminase su mandato legal, impidiendo así la ejecución de una política coherente y contribuyendo a la anarquía en el manejo de bienes culturales y económicos de interés nacional;

3º) Que debe respetarse la disposición legal que marca un término de tres años como duración del mandato de los directivos del Instituto Nacional de Cinematografía y, por tanto, sin entrar a juzgar sobre calidades de las personas o de sus posiciones, esta Asociación considera indispensable que se reponga, en sus cargos, a los directivos desplazados, según lo ordena el fallo de la Cámara de Paz.

BIRRI EN BRASIL

Coincidentemente con la VII Bienal de Arte de San Pablo (Brasil), y organizado por la Sociedad Amigos de la Cinemateca, realizóse en el Museo de Arte de esa ciudad un ciclo denominado "Cine y Universidad" sobre la obra cumplida en la Escuela Documental del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe). El mismo estuvo a cargo del fundador de dicho Instituto, Fernando Birri, y contó con la participación de los integrantes del equipo del Instituto, Edgardo Pallero, Manuel Horacio Giménez y Dolly Pussi.

El ciclo se desarrolló en tres etapas: los días 8, 14 y 16 de diciembre en la sala de proyecciones cinematográficas del Museo de Arte. La primera trató sobre: "El fotodocumental: un método" (del fotodocumental al documental), en el que se expuso la raíz metodológica de trabajo del nombrado Instituto y durante el cual fue exhibido el documental *Tire Dié*. La segunda: "De *Tire Dié* a *Los Inundados*" (del documental al argumental), desarrollándose el tema de la evolución recreadora de la realidad que va del documental al largometraje argumental, y el del Instituto como centro de producción, complementándose con la exhibición de *Los Inundados*. La tercera: "Saldo de una experiencia contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica", y fue referida al problema de la organización institucional y objetivos del Instituto de Cinematografía.

Durante los distintos actos fueron también proyectados slides con reproducciones fotográficas, organogramas, gráficos, correspondientes a las diversas etapas del proceso, y complementadas con explicaciones a cargo de los integrantes del equipo y diálogos entre los mismos y el público asistente, entre los que se contaron cortometrajistas, estudiantes, educadores, críticos y público general interesado, quienes se mostraron profundamente interesados por la naturaleza, método y resultados obtenidos en la Escuela Documental de Santa Fe, entabándose un vivo diálogo coincidente en la necesidad de

una cinematografía centrada en una problemática común latinoamericana.

Cabe señalar que cerrando las Manifestaciones Cinematográficas de la Bienal el día domingo 15 la Fundación Cinemateca Brasileña llevó a cabo ante numerosa concurrencia en el auditorium de las salas de exposiciones de la Bienal en el parque Ibirapuera un acto en homenaje al director Fernando Birri "por estar su obra encuadrada en la vanguardia de las actividades cinematográficas y universitarias de América Latina", exhibiéndose el documental *Tire Dié* y disertando el homenajeado sobre el tema "Breve teoría del documental social en América Latina".

El interés suscitado por el Ciclo, que tuvo amplia repercusión en la crónica periodística y en los círculos cinematográficos y universitarios, ha fortalecido la comprensión recíproca así como afirmado la posición de los realizadores argentinos y brasileños que se encuentran luchando por una coincidente actitud testimonial y crítica de la realidad latinoamericana.

EL CENTRO DE LA CULTURA CINEMATOGRAFICA EN BUENOS AIRES

CINE ARTE

- refrigeración
- calefacción
- bar
- modernos equipos de proyección y sonido
- programas orgánicos
- y la atención que Ud. merece

DIAGONAL NORTE 1156
CORRIENTES 1145
T. E. 35-9604

FICHERO DE ESTRENOS

Y REPOSICIONES

PELICULAS PRESENTADAS COMERCIALMENTE EN BUENOS AIRES DEL 1º DE ABRIL AL 30 DE JUNIO DE 1963

**A CARGO DE HECTOR VENA
CON LA COLABORACION DE RUBEN CONFETTI**

CON ALGUNAS NOTAS CRITICAS

ABREVIATURAS

A.: argumento. A.C.M.: 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.: ayldante 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.R.L.: asesor religioso. A.S.: asistente de sonido. A.TEC.: asesor técnico. C.: calificación moral para Bs. Aires. CL.: color. CM.: cameraman. CN. canciones. CO.: coro. CR.: coreografía. CT.: continuidad. D. diálogos. DB. dibujos. D.D.L.: director de diálogos. D.M.: dirección musical. D.O.: duración original D.PR. director de producción. DR.: duración en Bs. Aires. D.2A.U.: director de 2 unidad. DST.: 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.2ºU.: 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 artístico.



ACCATTONE (ídem). Ver ficha técnica y crítica de Agustín Mahieu en el Nº 14/15, pág. 39.

ALL NIGHT LONG (Toda una noche). R. y PR.: Michael Relph y Basil Dearden. A. y G.: Nil King y Peter Achilles. F.: Ted Scaife. CM.: H. A. R. Thompson. F.F.: Ian Jeayes. D.M.: Philip Green. CN.: del título, de Sonny Miller. D.A.: Ray Simm. MTJ.: John Guthridge. A.R.: Stanley Hosgood. S.: Christopher Lancaster, Gordon McCallum y Bill Daniels. V.: Julie Harris. MQ.: Geoffrey Rodway. PN.: Stella Rivers. CT.: Sue Dyson. I.: Patrick McGoohan, Marti Stevens, Betsy Blair, Keith Michell, Richard Attenborough, Paul Harris, Bernard Braden, María Velasco, Harry Towb, Dave Brubeck, Johnny Dankworth, Charles Mingus, Tubby Hayes, Keith Christie, Ray Dempsey, Allan Gantley, Bert Cortley, Barry Morgan, Kenny Napper, Colin Purbrook, Johnny Scott, Geoffrey Holder. Pr.A.: Bob Roberts. J.PR.: Bill Hill. DST.: RANK. O.: G. Breña, 1961. F.E.: 27.6. S.E.: Monumental. D.O.: 95'. DR.: 92'. C.: Proh. Men. 14 e inc. men. 18 a.

ALMOST ANGELS (Recordarás a Viena). R.: Steve Previn. A. y G. Vernon Harris, basado en una idea de R. A. Stemle. F.: Kurt Gri-goleit (Technic.). M.: Heinz Schreiter, con temas de Schubert, Brahms y Strauss. D.M.: Helmut Froschauer, con la Wiener Symphoniker Orchestra. CO.: Niños Cantores de Viena. CR.: Normand Thomson. D.A.: Werner e Isabell Schlichting. MTJ.: Alfred Spr. S.: Heinz Janeozka y Kurt Schwarz. V.: Dr. Leo Bei. I.: Vincent Winter, Sean Scully, Peter Weck, Bruni Loebel, Fritz Eckhardt, Hanz Holt, Denis Gilmore, Hennie Scott, Gunther Philipp, Heinz Grohmann, Rose Renée Roth, Heidi Grubl, Ferda Maren, Lise-lotte Wrede, Bernhard Hindinger, Oskar Willner, Walter Varndel, Anni Schoenhuber, Elizabeth Stiepl, Hermann Furthmosek, Hans Christian, Walter Regelsberger. PR.: Walt Disney. SPV. PR.: Peter V. Herald. PA.: W Disney Prod.DST.: RANK. O.: EE. UU./Austria, 1962. F.E.: 13.6. S.E.: Iguazú, G. Norte y G. Savoy. D.O.: y DR.: 92'. C.: s/r. (Se la conoce también con el título original "Born to Sing". Fue filmada en Austria).

AMA ROSA (Ad'ós, hijo mío). R.: León Klimowsky. A.: Doroteo Martí, basado en la obra de G. Sautier Casaseca. G.: Jesús Franco,

Fernando Vizcaíno y L. Klimowsky. Prólogo: D. Martí. F.: Ricardo Torres. M.: Isidro Maiztegui. D.A.: José Algueró. DC.: Prósper. MTJ.: Antonio Gimeno. V.: Cornejo y Ramón Calatayud. MQ.: Adolfo Ponte. EST.: Ballesteros Tona Film. L.: Fotofilm. I.: Imperio Argentina, Germán Cobos, Paloma Valdes, Elena Barrios, Isabel de Pomés, Antonio Casas, José M. Seoane, José L. Albar, Juana Alcañiz, Magda River. J.PR.: Jesús Folcar y Enrique Rivas. PA.: Aguila-Auster. DST.: RANK. O.: España, 1960. F.E.: 13.6. S.E.: Gloria, G. Victoria y Loria. DR.: 102'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Salamanca).

AMORE DIFFICILE, L'/SCHWIERIGE LIEBE (Amores difíciles) Ver ficha técnica y crítica de Ernesto Schóo en el Nº 16/38.

ANGEL EXTERMINADOR, EI (ídem). Ver ficha técnica y crítica de Agustín Mahieu, en el Nº 14/15, págs. 12 y 32, respectivamente. Datos complementarios: DST.: DAVID GOLDBERG. F.E.: 18.6. S.E.: Paramount y Libertador. DR.: 92'. C.: proh. men. 18 a.

APARAJITO (ídem). Ver ficha técnica y comentario de Ernesto Schóo en el Nº 14/15, pág. 33.

ARGENTINA, TIERRA PRODIGA. — Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 14/15, pág. 44.

ARGONAUTS, The (Los argonautas). R.: Richard L. Bare. I.: Clint Walker "Cheyenne", Rod Taylor, Ed. Andrews. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU. F.E.: 27.5. S.E.: S. Lavallo. DR.: 45'. C.: s/r. (Film realizado para la TV).

BALA PERDIDA (ídem). R.: Chano Urueta. F.: (Eastmanc.). I.: Miguel Acevés Mejía, Antonio Aguilar, Teresa Velázquez. DST.: PEL-MEX. O.: México. F.E.: 23.5. S.E.: Gloria, G. Victoria y Loria. DR.: 80'. C.: s/r.

BALCON DE LA LUNA, EI (ídem). R.: Luis Saslavsky. A.: Simón Fourcade. G. y D.: L. Saslavsky, Tono de Lara, José Font Espina y Jorge Feliú Nicolau. F.: Alejandro Ulloa (Eastmanc.). M. y CN.: R. de León, Montorio, Quintero, Quiroga, Solano, Algueró y Moraleda. D.A.: Sigfredo Burman. MTJ.: Sara Ontañón. A.R.: Augusto Fenollar. F.F.: Simón López. MQ.: Carmen Martín. PN.: Pepita Rubio. EST.: C. E. A. I.: Carmen Sevilla, Lola Flores, Pa-

quita Rico, Virgilio Teixeira, Manuel Monroy, Leo Anchoriz, Paloma Valdés, María Asquerino, Manolo Zarzo, Vicente Ros, Nicolás Perchot, Guillermo Marín. PR.: Cesáreo González. J.PR.: Ricardo Sanz. PA.: Sello Blanco. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: España, 1962. F.E.: 19.6. S.E.: Astor. D.O. y DR.: 95' C.: inc. men. 18 a.

BELLA LOLA, La (ídem). R. y PR.: Alfonso Balcázar. A. y G.: A. Balcázar, Jesús M. Arosamena, José M. Palacios y Miguel Cussó. F.: Mario Montuori (Eastmanc.). M. y D.M.: Gregorio García Segura. CN.: "Puerta cerrada", de José A. Ochaíta, Xandro Valerio y J. Solano Pedrero; "Ay, qué bonito es Madrid", de Alejo León Montoro y J. Solano Pedrero; "El Caballero de Olmelo", de J. A. Ochaíta, X. Valerio y J. Solano Pedrero; "La casa dulce", de J. Solano Pedrero; "Mis ojos ladrones", de Rafael de León y G. García Segura; "La bella Lola", de J. Solano Pedrero; "La rosa negra" y "Malagueña", de Ernesto Lecuona; "Amapola", de José M. Lacalle; "La paloma", de Iradier; "El porompompero", de J. A. Ochaíta, X. Valerio y J. Solano Pedrero y "La valse brune", de Villar-Krier. D.A.: Juan Alberto. A.R.: Francisco Pérez Dolz y Gonzalo Delgrás. S.: Carlos de la Riva. V.: Humberto Cornejo y Asunción Bastida. I.: Sarita Montiel, Antonio Cifariello, Frank Villard, Germán Cobos, Luisa Mattioli, Gustavo Ré, Laura Lucci, José M. Caffarelli, Santiago Sónz, PA.: Balcázar. DST.: PEL-MEX. O.: España/Italia, 1962. F.E.: 26.6. S.E.: Iguazú. D.O.: 125'. DR.: 108'. C.: inc. men. 14 a.

BELLE AMÉRICAINNE, La (La bella americana). Ver ficha técnica y crítica de Fernando Penelas en el N° 16/46.

BRIGANTI ITALIANI, I/GUERRILLEROS, Les (Los guerrilleros). R.: Mario Camerini. A.: Luciano Vincenzoni, basado en el libro homónimo de Mario Monti. G.: L. Vincenzoni, Ghigo de Chiara, Carlo Romano, Rodolfo Sonego, Diego Fabbri e Ivo Perilli. F.: Mario Montuori. CM.: Franco Vitrotti. M.: Francesco A. Lavagnino. D.M.: Carlo Savina. D.A.: Piero Zuffi. MTJ.: Giuliana Attenni. A.R.: Armando Crispino y Leo Pescarola. S.: Luigi Salvi. V.: Marcella De Marchis. PN.: Marcello Ceccarelli. U.: Riccardo Dominici. CT.: Franco Recini y Adriano de Micheli. I.: Vittorio Gassman, Ernest Borgnine, Katy Jurado, Rosanna Schiaffino, Bernard Blier, Philippe Leroy, Micheline Presle, Mario Feliciani, Carlo Taranto, Donato Castellana, Carlo Pisacane, Guido Celano, Carlo Giuffrè, Ignazio Balsamo, Alfonso Mathis, Renato Terra, Lawrence Montaigne, Akim Tamiroff, Dario Michaelis. PR.: Mario Cecchi-Gori. J.PR.: Umberto Santoni. PA.: Fair/Orsay. DST.: COLUMBIA. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 19.6. S.E.: Suipacha. D.O.: 110'. DR.: 105'. C.: proh. men. 14 a.

BRUSHFIRE (La cuadrilla maldita). R. y PR.: Jack L. Warner Jr. A., G. y P.R.A.: Irwin Blacker. F.: Ed Fitzgerald. M. y D.M.: Irving Gertz. D.A.: Ted Hosopple DC.: Ray Boltz. MTJ.: Roy Livingston. A.R.: Robert Farfan. S.: Clarence Peterson. V.: Clare Cramer. MQ.: Larry Butterworth. I.: John Ireland, Everett Sloane, Jo Morrow, Al Avalon, Carl Esmond, Howard Caine, Beal Wong. SPV. PR.: Hugh McCollum. PA.: Obelisk. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 12.6. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 80'. C.: proh. men. 14 a.

CABALLO BLANCO, El/IDEM (ídem). R.: Rafael Baledón. A. y AD.: Adolfo Torres Portillo. G.: Jaime G. Herranz. F.: Rosario Solana. (Eastmanc.). CM.: Urbano Vázquez. M. y D.M.: Manuel Esperón. CN.: "El caballo blanco" de José A. Gménez, "El pastor" de Los Cuates Castilla, "El emigrante" de M. Serrapí y M. Valderrama, "La princesita" de José Padilla y E. B. Marks, "La malagueña" de Elpidio Ramírez y Pedro Galindo, "La mancornadora" de Manuel Esquivel, "Guadalajara" de Pepe Guizar, "Ay, ay, ay, ay" de Rubén Fuentes y Pedro de Urdemales y "Lucerito" de M. Gordillo y L. Fernández Olea. E.E.: Benavidez. D.A.: Jorge Fernández. MTJ.: Carlos Savage. A.R.: Manuel Muños. S.: Javier Mateos y Enrique Rodríguez. CT.: Jorge Busto. AS. ARTIST.: Antonio Del Amo y J. G. Herranz. I.: Joséto, Antonio Aguilar, Sara García, Luz María Aguilar, David Reynoso, Eleazar García, Rafael Banquells, Armando Acosta, Rubén Márquez, Florencio Castillo, Emilio Garbay, Carlos Suárez, José Pardavé. J.PR.: Antonio Guerrero Tello. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico/España, 1962. F.E.: 19.6. S.E.: Gloria, G. Victoria y Loria. D.O. y DR.: 90'. C.: s/r.

CAFE DE CHINITAS (ídem). R.A. y G.: Gonzalo Delgrás. F.: Sebastián Perera. M.: Maestro Montorio. CM.: Ricardo Andrieu. D.A.: Eduardo Torre de la Fuente. DC.: Félix A. Michelena. A.R.: Gonzalo Delgrás Robles. S.: Exal. V.: Cornejo. MQ.: Fernando Florida. CT.: Alberto Giral Tramón. EST.: Ballesteros. I.: Antonio Molina, Rafael Farina, Eulalia del Pino, Enrique Avila, Delia Luna, Ricardo Canales, Manuel de Juan, Eva Tuset, Loreto Rubí, María Albaicín, José Morales. J.PR.: José M. Rodríguez. PA.: Estela. DST.: FIL-MESPAÑA. O.: España, 1960/1. F.E.: 9.5. S.E.: Gloria, G. Mitre y Loria. DR.: 85'. C.: s/r.

CHILD IS WAITING, A (Un niño espera) — Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el N° 14/15, págs. 68 y 18. **Datos complementarios:** A.: Abby Mann, basado en su obra de televisión. A.R.: Lindsley Parsons jr. I.: Lawrence Tierney. J. PR.: Nate Edwards. F.E.: 16.5. S.E.: Ambassador, Gaumont, Capital, Gral. Paz y Flores. DST.: ARTISTAS UNIDOS. D.O. y DR.: 102'. C.: inc. men. 14 a. (La obra de televisión se dio en la C.B.S. el 11.3.57 en la audición "Studio One". Fue dirigida por Vincent Donahue e interpretada por Pat Hingle, Mary Fickett y Marian Seldes. En el film todos los niños, excepto B. Ritchey, son pacientes del Pacific State Hospital de Pomona, California. Presentada en el Festival de Mar del Plata, 1963).

CIGARRA NO ES UN BICHO, La — Ver ficha técnica y críticas de Jorge M. Couselo y Antonio A. Salgado en el N° 14/15, págs. 36 y 41.

CINCO HALCONES, Los (ídem). R. y G.: Miguel M. Delgado. A.: José Fernández Unzain. AD.: Alfredo Varela Jr. F.: Víctor Herrera. E.E.: Juan Muñoz Ravelo. CM.: Antonio Carrasco y Teodoro García. F.F.: Francisco Urbina. M. y D.M.: Manuel Esperón. CN.: del título, de Pedro Galindo; "La malagueña", de P. Galindo y Elpidio Ramírez; "Serenata huasteca", de José Jiménez; "Noche plateada", de M. Esperón y E. Cortázar; "No me desprecies", de M. Esperón; "Serenata Tapatía", de M. Esperón y E. Cortázar; "Llorarás, llorarás", de Rafael Ramírez; "Quisiera ser", de Mario Clavel, etc. D.A.: Roberto Silva. MTJ.: Jorge Bustos. A.R.: Carlos Villatoro. S.: James Fields. MQ.: Román Juárez. CT.: Carlos Falomir. I.: Luis Aguilar, Miguel Aveces Mejía, Demetrio González, Joaquín Cordero, Javier Solís, Marina Camacho, Miguel Manzano, Carlos Riquelme, Guillermo Rivas, Humberto Dupeyrón, Edmundo Rivero, Roberto Meyer, José Chaves. PR.: Jesús Galindo. J.PR.: Ricardo Beltrí. EST. y L.: Churubusco Azteca. PA.: Chapultepec S.A. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico. F.E.: 19.6. S.E.: Gloria, G. Victoria y Loria. DR.: 85'. C. s/r.

CLÉO DE 5 A 7 / CLÉO DALLE 5 ALLE 7 (Cléo de 5 a 7) — Ver ficha técnica y crítica de Jorge M. Couselo en el N° 14/15, pág. 34.

COMTE DE MONTE-CRISTO, LE/CONTE DI MONTECRISTO, II (La venganza del conde de Montecristo). R.: Claude Autant-Lara. A.: novela homónima de Alexandre Dumas. G. y D.: Jean Halain. F.: Jacques Natteau y Jean Isnard. (Dyalisc. y Eastmanc.). M.: René Clourec. D.A.: Max Douy. MTJ.: Madeleine Gug. A.R.: Ghislain Autant-Lara. S.: René Forget. V.: Rosine Delamare y Jacques Cottin. I.: Louis Jourdan, Yvonne Fourneaux, Pierre Mondy, Franco Silva, Bernard Dhéran, Jean-Claude Michel, Jean Martinelli, Claudine Coster, Henri Guisol, Marie Mergey, Yves Régnier, Alain Ferral, Roldano Lupi, Jean-Jacques Delbo, Chantal De Rieux, Henri Vilbert, Jacqueline Noël. PR.: Jean Jacques Vital y René Modiano. PA.: Gaumont/Royal-Cineriz. DST.: WARNER BROS. O.: Francia/Italia, 1961. F.E.: 17.6. S.E.: S. Lavalle. D.O.: 132'. DR.: 92'. C.: s/r.

Claude Autant-Lara se ha encontrado ante un libreto extremadamente vulgar y mediocre, que le ha quitado todo deseo de elevar su nivel ya sea esmerándose con brillos formales o extrayendo alguna vibración de personajes y situaciones. Se nota un total desinterés por parte de este realizador en emplear su capacidad para ornar o vigorizar el film. Por añadidura, el color es de mala calidad. F. P.

CONCILIO ECUMENICO VATICANO II - 11 OTTOBRE 1962 (La vida cristiana de Juan XXIII). R.: Antonio Petrucci. A. y G.: Diego Fabbri y Salvatore Garofalo. F.: Rino Filippini, con la colaboración de 24 operadores (Eastmanc.). M.: Angelo F. Lavagnino. PR.: Aldo Pomilia. PA.: Instituto Luce. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1962. F.E.: 6.6. S.E.: Ambassador. DR.: 95'. C.: s/r.

COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER, The (El amor llamó dos veces) — Ver ficha técnica en este número, pág. 58.

Es una historietita para damas de cinco a ochenta y cinco años, a quienes conmovió el niño que sufre porque su viudo papá va a casar con una mujer que al niño no le gusta. Se casará con la que el niño quiere, naturalmente. Algo de la personalidad de M'nnelli puede verse al fondo de la melosa historia, en la habilidad para componer el cuadro, en la sensibilidad para usar el color y la escenografía. Pero lo más evidente es el constante sentimentalismo, aunque hábilmente dosificado que enturbia continuamente la pureza emotiva del film. A. A. S.

CREST OF THE WAVE (Puerto secreto). R. y PR.: John y Roy Boulting. A.: novela "Seagulls over Sorrento", de Hugh Hastings. G.: Frank Harvey y R. Boulting. F.: Gilbert Taylor. M.: Miklos Rozsa. D.M.: Hans May. D.A.: Alfred Junge. MTJ.: Max Benedict. E.E.: Tom Howard. S.: A. W. Watkins. MQ.: John Wilcox. I.: Gene Kelly, John Justin, Bernard Lee, Jeff Richards, Sidney James, Patrick Doonan, Ray Jackson, Fred Wayne, Patrick Barr, David Orr. PA.: Metro. DST.: ARAUCANIA. O.: G. Bretaña, 1954. F.E.: 11.4. S.E.: Metropol. DR.: 80'. C.: s/r.

CRIME NE PAIE PAS, Le/DELITTO NON PAGA, II (Tres crímenes). R.: Gérard Oury. A. y G.: Paul Godeaux, G. Oury y Jean-Charles Tachella, basados en las historias dibujadas por P. Godeaux para el "France Soir". F.: Christian Matras (Dyalisc.). M.: Georges Deleue. D.A. y V.: George Wakhevitch. MTJ.: Raymond Lamy y Roger Dwyre. S.: Jean Monchablon. MQ.: Pierre y Odette Berroyer. Film compuesto de cuatro episodios: I. - **Le masque:** AD. y D.: Jean Aurenche y Pierre Bost, basados en "Crónicas italianas" de Stendhal. I.: Edwige Feuillère, Gabrielle Ferzetti, Rosanna Schiaffino, Laura Efrikian, Gino Cervi, Rina Morelli, Serge Lifar. II. - **L'affaire Hugues (El caso Hugues):** AD. y D.: Henri Jeanson y René Wheeler. I.: Michele Morgan, Frank Villard, Philippe Noiret, Lucienne Bogaert, Renaud Mary, Jean Servais, Marie Daems, Claude Cervat, Marguerite Jamois. III. - **L'affaire Fenayrou (El caso Fenayrou).** AD.: Pierre Boileau y Thomas Narcejac. D.: Jacques Sigurd. I.: Annie Girardot, Pierre Brasseur, Christian Marquand, Paul Guers. IV. - **L'homme de l'avenue (El hombre de la avenida):** AD. y D.: Frédéric Dard. I.: Richard Todd, Danielle Darrieux, Perrette Pradier, Louis de Funès, Raymond Loyer. PR.: Gilbert Bokanowski y Ever Haggiag. J. PR.: Adeline Crouzet. PA.: Transworld/Cosmos. DST.: COLUMBIA. O.: Francia/Italia, 1962. F.E.: 25.6. S.E.: Opera, Paeyrredón, Roca y Argos. D.O.: 159'. DR.: 120'. C.: proh. men. 18 a. (En la versión exhibida en nuestro país se eliminó el primer episodio. Además, en este film, actúan Yves Brainville, Pierre Mondy y se escucha la voz de François Périer.)

CRONACA FAMILIARE (Dos hermanos... dos destinos). — Ver ficha técnica y crítica de Ernesto Schoó en el N° 16/38.

CUANDO CALIENTA EL SOL. — Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el N° 14/15, pág. 42.

DAYS OF WINE AND ROSES (Días de vino y rosas). R.: Blake Edwards. A. y G.: J. P. Miller basado en su propia obra para la T.V. F.: Phil Lathrop. SPV. D.: James Lanphier. M.: Henry Mancini. CN.: del título de H. Mancini y Johnny Mercer. D.A.: Joseph Wright. DC.: George Hopkins. MTJ.: Patrick McCormack. A.R.: Carter De Haven Jr. S.: Jack Solomon. V.: Don Feld. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly; el de L. Remick: Myrl Stoltz. I.: Jack Lemmon, Lee Remick, Charles Bickford, Jack Klugman, Alan Hewitt, Tom Palmer, Debbie Megowan, Maxine Stuart, Jack Albertson, Ken Lynch. PR.: Martin Manulis. J. PR.: Jack McEdward. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 2.5. S.E.: Ocean y Los Angeles. D.O. y DR.: 117'. C.: proh. men. 14 a. (Esta obra de Televisión presentada en el programa "Playhouse 90" fue estrenada el 2.10.1958; producida por Fred Coe, dirigida por John Frankenheimer e interpretada por Cliff Robertson y Piper Laurie en los papeles de J. Lemmon y L. Remick, respectivamente. Este film fue presentado en el Festival de San Sebastián, 1963 obteniendo J. Lemmon y L. Remick los premios a la mejor interpretación. Además obtuvo "ex-aequo" el premio del O.C.I.C.).

Muñequita de lujo fue un paso adelante en la carrera de Blake Edwards y le permitió superar la etapa de las comedias intrascendentes, género en el que por otra parte se manejaba muy bien (Sirenas y tiburones, Champagne para dos) para incursionar en otros terrenos. Así, El mercader del terror en el campo del suspense, y estos Días de vino y rosas, comedia dramática sobre un matrimonio de alcoholistas.

La presentación de los personajes, el desarrollo de su relación, el paso del tiempo, están marcados con sutileza e imaginación y con la calidad visual característica de Edwards. Es posible que Días de vino y rosas adolezca de cierta dilación en su tempo dramático, pero de todos modos el tratamiento que le otorga su director y la excepcional labor de Lee Remick y Jack Lemmon, lo convierten en un film destacable.

J. C. F.

DIAMOND HEAD (El poder y la pasión). R.: Guy Green. A.: novela homónima de Peter Gilman. G.: Marguerite Roberts. F.: Sam Leavitt (Panavis. y Eastmanc. por Pathe). M.: Johnny Williams. CN.: del título, de Hugo Winterhalter. OR.: Arthur Morton. D.A.: Malcolm Brown. DC.: William Kiernan. MTJ.: William A. Lyon. A.R.: Herbert E. Mendelson y Sam Nelson. S.: Charles J. Rice y James Z. Flaster. V.: Pat Barto. MQ.: Ben Lane. I.: Charlton Heston, Yvette Mimieux, George Chakiris, France Nuyen, James Darren, Aline MacMahon, Elizabeth Allen, Vaughn Taylor, Marc Marno, Philip Ahn, Harold Fang, Richard Loo, Edward Mallory, Lou Gonsalves, Frank Morris, Clarence Kim, Jack Matsumoto, Yankee Chang, Kam Fong Chun, Leo Ezell, Al Lebus, R. Ramos. PR.: Jerry Bresler. PA. y DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 2.5. S.E.: Metropolitan, Suipacha, Pueyrredón, Roca, Argos, Fénix y Medrano. D.O. y DR.: 107'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Exteriores filmados en Hawaii).

DICIOTTENNI AL SOLE (Dieciocho años al sol). R.: Camillo Mastrocinque. A. y G.: Franco Castellano y Giuseppe Moccia (Pipolo). F.: Riccardo Pallottini (Eastmanc.). M.: Ennio Morricone. D.A.: Aurelio Crugnola. MTJ.: Gisa Radicchi-Levi. I.: Catherine Spaak, Gianni Garko, Spiros Focas, Fabrizio Capucci, Gampiero Littera, Stelvio Rosi, Oliviero Prunas, Luisa Mattioli, Lisa Gastoni, F. Giacobini, Gabriele Antonini, Eleonora Morana, Loris Bazzocchi, Margrete Robsahm, Paolo De Belli, Mario Breda, Ignazio Leone, Annamaria Ubaldi, Paola Del Bosco, Bruna Mori, Lars Bloch. PA.: D. D. L.-Broggi-Libassi. DST.: CLASE. O.: Italia, 1962. F.E.: 4.4. S.E.: Opera, Premier, Fénix, Medrado y Moreno. DR.: 98'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Exteriores filmados en Ischia).

DIMANCHES DE VILLE D'AVRAY, Les (Sibila). Ver ficha técnica y crítica de Fernando Penelas en el N° 16/44.

DJUNGELSAGA, En (La flecha y el leopardo). R., A., G., F., MTJ. y PR.: Arne Sucksdorff (Agascope y Eastmanc.). M.: Ravi Shankar. F.F.: Astrid Bergman-Sucksdorff. S.: Nils Rehn. A.R.: Graeme Ferguson. N.: —versión inglesa—: William Sanson, dicha por Arthur Howard. as. generales: M. M. Sharma, Hans Olsson, A. Bergman-Sucksdorff y Arvind Shah. I.: Ginju, Riga, Chendru, Tengru Shikari y los nativos de la tribu Muria. A.PR.: Ake Backlund y Nils G. Orn. PA.: Andrews. DST.: RANK. O.: Suecia, 1958. F.E.: 21.5. S.E.: Hindú. D.O.: 78'. DR.: 73'. C.: s/r. (Exhibida en el Festival de Cannes, 1958. Se exhibe versión doblada al inglés y con el título original "The Flute and the Arrow". Filmada en la jungla de BASTAR, India).

Es notable cómo Sucksdorff fundió en una unidad los dos planos en que se mueve el film: el argumental y el documental. Este, en sucesivos episodios, sin siquiera bordear la amenaza de la fragmentación o del pintoresquismo, describe la vida, costumbres y tradiciones primitivas de una aldea actual de la India. También el trabajo y la lucha contra la naturaleza y contra las fieras, representados por la figura de un temible leopardo. Finalmente, el leopardo es muerto por un aldeano, el que a su vez pierde la vida. Esta es una escena verdaderamente poética, la más lograda de la película, en donde la inspiración se concreta en la síntesis con que fue resuelta. Si Sucksdorff, en el resto del film, hubiera dramatizado mejor la lucha contra el leopardo, sin ser tan contemplativo, tan documental, la obra hubiese alcanzado un nivel superior, y la escena final aún más fuerza: sería el bello remate de un poema que no se logró.

F. P.

DOMENICA D'ESTATE, Una (Un domingo como... pocos). R.: Giulio Petroni. A.: Alberto Moravia, Ugo Pirro y Sergio Amidei. G.: U. Pirro y Bruno Baratti. F.: Franco Villa (Eastmanc.). CM.: Elio Polacchi.

M.: Armando Trovajoli. D.A.: Antonio Visone. MTJ.: Dolores Tamburini. A.R.: Furvio Marcolini. S.: Bruno Brunacci. PN.: Italia Marini. CT.: Serena Canevari. I.: Anna M. Ferrero, Eddie Bracken, Françoise Fabian, Ulla Jacobsson, Ugo Tognazzi, Raimondo Vianello, Karin Baal, Franco Fabrizi, Jean-Pierre Aumont, Gna Rovere, Renato Speziali, Jacques Bergerac, Angelo Zanolli, Dominique Boscherio, Daniela Bianchi, Bruno Scipioni, Filippo Laurentino, Rosita Pisano, Annabella Incontrera, Annie Girassini, Anna María Di Nozzi, Elisabetta Welinsky, Jimmy Fenomeno, PR.: Emo Bistolfi. PA.: Leo Film. DST.: J. R. L. O.: Italia, 1961/62. F.E.: 13.6. S.E.: Monumental y Los Angeles. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

DOMINATORE DEI SETTE MARI, II / SEVEN SEAS TO CALAIS (El pirata de su majestad). R.: Primo Zeglio. SPV.: Rudolph Maté. A. y V.: Filippo Sanjust. G.: F. Sanjust, Sabatino Ciuffini, George St. George y Lindsay Galloway. F.: Giulio Gianini (Cinemasc. y Eastmanc.). F.2A.U.: Gianni Narzisi. M. y D.M.: Franco Mannino. D.A.: Nicola Cantatore. DC.: Antonio Martini, Brunello Serena y Adele Tosi. MTJ.: Franco Fraticelli. A.R.: Rinaldo Ricci. I.: Rod Taylor, Hedy Vessel, Keith Mitchell, Irene Worth, Basil Dignam, Anthony Dawson, Gianni Cajaff, Mario Girotti, Esmeralda Ruspoli, Marco Guglielmi, Arturo Domini, Gianni Solaro, Adriano V. tale, Bruno Ukmar, Franco Ukmar, Aldo Bufi Landi, Umberto Raho, Luciano Melani, Jacopo Tecchio, Giuseppe Abbrescia, Rossella D'Aquino, Giulio Bosetti, Anna Santarero, Luciana Gilli. PR.: Paolo Moffa. J.PR.: Luciano Cattania. PA.: Adelfia/Metro. DST.: METRO. O.: Italia/EE. UU., 1962. F.E.: 16.5. S.E.: Metro. D.O. y DR.: 102'. C.: s/r. (Se exhibe versión hablada en inglés).

¿DONDE VAS TRISTE DE TI? (Tuya hasta la muerte). R. y PR.: Alfonso Balcázar. A. y AD.: Juan Ignacio Luca de Tena, basado en su obra teatral homónima. G.: J. I. Luca de Tena, Luis Marquina y Miguel Cusso. F.: José F. Aguayo (Eastmanc.). CM.: Mariano Ruiz Capillas. F.F.: Antonio Ibáñez y José M. Gausa. M. y D.M.: Guillermo Cases. D.A.: Enrique Alarcón. DC.: José A. De Paz. A.R.: Gonzalo Delgrás y José L. Robles. S.: Carlos de la Riva. V.: Peris Hnos. y Llorens, diseñado por Asunción Bastida y Santiago Ontañón. CR.: Sara Ontañón. U.: Ramón Miró. JY.: Demetrio Bote. MQ.: José L. Ruiz. CT.: Joaquín Palomares y Sebastián Hernández. I.: Marga López, Vicente Parra, Marco Davo, Marta Padován, Tomás Blanco, María F. Ladrón de Guevara, Ana M. Custodio, Francisco Arias, Rafael Bardem, Mary Loli Cabo, Antonio Jiménez Escribano. PR. A.: Eduardo Manzanos. J. PR.: Jesús Bengoa. PA.: Balcázar-Manzanos. DST.: PARAMOUNT. O.: España, 1959/60. F. E.: 4.4. S. E.: Gloria y G. M. tre. D.O. y DR.: 95'. C.: s/r.

DR. NO (El satánico Dr. No). R.: Terence Young. A.: novela de Ian Fleming. G.: Richard Maibaum, Johanna Harwood y Berkley Mather. F.: Ted Moore (Technic.). E.E.: Frank George. M.: Monty Norman. OR.: Burt Rhodes. Ejecución por la Orquesta de John Barry, dirigida por Eric Rodgers —tema de James Bond—. D.A.: Syd Cain y Ken Adam. MTJ.: Peter Hunt. S.: Wally Milner y John Dennis. MQ.: John O'Gorman. CT.: Helen Whitson. TT.: Maurice Binder. Animación: Trevor Bond y Robert Ellis. I.: Sean Connery, Ursula Andress, Joseph Wiseman, Jack Lord, Bernard Lee, Anthony Dawson, John Kitzmiller, Zena Marshall, Eunice Gayson, Lois Maxwell, Lester Prendergast, Tim Moxon, Margaret Le Wars, Reggie Carter, Peter Burton, William Foster-Davis, Louis Blazer, Michele Mok, Dolores Keator. PR.: Harry Saltzman y Albert R. Broccoli J. PR.: L. C. Rudkin. PA.: Eon. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: G. Bretaña, 1962. F. E.: 10.4. S.E.: G. Rex, Capitol y Callao. D.O. y DR.: 105, C.: proh. men. 14 a. (Filmada en Jamaica).

Si la novela que dio origen a Dr. No hubiera caído en manos de Fritz Lang o de Robert Aldrich, habríamos asistido, seguramente, a un thriller entretenido y delirante a la manera del último Mabuse o de Kiss me deadly. Pero el director es nada más que Terence Young y, salvo las dos secuencias iniciales, marradas con solvencia y nervio, el resto es un desfile de trivialidades y ridiculeces: matones opulentos y necios, secretarías generosas (en todo sentido), sabios alienados y un héroe, conquistador y violento hasta el sadismo, como agente secreto que se precie. A. O. (h)

EHE DES HERRN MISSISSIPPI, Die (Los amantes de la Sra. Mississippi). R.: Kurt Hoffmann. A.: comedia de Friedrich Dürrenmatt. G.: F. Dürrenmatt y Hans Schweikart. F.: Sven Nykvist. CM.: Herbert Müller. M.: Hans-Martin Majewski. D.A.: Otto Pischinger y Herta Hareiter. MTJ.: Herman Haller. S.: Clemens Tütsch, Bruno Kohler y Alfred Braun. V.: Charlotte Flemming. I.: Otto E. Hassé, Johanna von Koczian, Hansjörg Felmy, Martin Held, Charles Regnier, Max Haufler, Ruedi Walter, Karl Lieffen, Hanns Ernst Jäger, Edith Hanke, Otto Graf, Kurt Buecheler, Siegmund Schneider, Arthur Schröder, 'ochen Blume, Otto Braml, Herbert Weissbach, Heinz Spitzner, Thilo von Berlepsch, Heinrich Giess, Kunibert Gensichen, Gudrun Genest, Annaliese Würtz, Walter Morath, Joachim Boldt. PR.: Max Dora y Lazar Wechsler. J. PR.: Fritz Anton. PA.: CCC/Praesens. DST.: IMPERIAL. O.: Alemania Occid./Suiza, 1961. F.E.: 16.5. S.E.: Monumental y G. Savoy. D.O.: 98'. DR.: 95'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Berlín, 1961. Trofeo "Olivo de Oro" al mejor film en el Festival de Bordighera, 1963).

EINE FRAU FÜR'S GANZE LEBEN (La pícaro Margarita). R.: Wolfgang Liebeneiner. F.: (Eastmanc.). M.: Franz Grothe. I.: Ruth Lewerick, Klausjürgen Wussow, Harry Meyen, Gustav Knuth, Mila Koop, Theo Lingen, Marja Sebaldt, Friedrich Domin, Helga Schlack, Klaus Löwitsch, Elke Pulwer. PA.: Utz-Ultermann-Bavaria-Filmkunst. DST.: ASTOR. O.: Alemania Occid., 1959/60. F.E.: 23.5. S.E.: Ocean. D.O.: 120'. DR.: 93'. C.: s/r.

ELEKTRA (Electra). Ver ficha técnica y comentario de Antonio A. Salgado en el N° 14/15, pág. 36. Datos complementarios: DST.: ARTISTAS UNIDOS. F.E.: 12.6. S.E.: Ambassador. DR.: 110'. C.: proh. men. 14 a.

ERCOLE ALLA CONQUISTA DI ATLANTIDE / HERCULE À LA CONQUÊTE DE L'ATLANTIDE (Hércules a la conquista de la Atlántida). R.: Vittorio Cottafavi. D.2A.U.: Giorgio Cristallini. A.: Archibald Zounds (Jr.). G.: Duccio Tessari, Alessandro Continenza y V. Cottafavi. F.: Carlo Carlini (Technir. y Technic.). M. y D.M.: Gino Marinuzzi. D.A.: Franco Lollo. MTJ.: Maurizio Lucidi. CR.: Peter van der Sloot. S.: Umberto Piscistrelli. V.: Vittorio Rossi. I.: Reg Park, Fay Spain, Ettore Manni, Laura Altan, Luciano Marín, Mario Petri, Srico María Salerno, Salvatore Furnari, Mimmo Palmara, Ivo Garrani, Gianmaria Volonté, Alessandro Sperli, Maurizio Caffarelli, Mario Valdemarin, Luciana Angiolillo, Rag Baldassare, Salvatore Furnari. PR.: Achille Piazzi. J.PR.: Danilo Marciani. PA.: SPA/Comptoir Française du Film. DST.: PEL-MEX. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 9.5. S.E.: Renacimiento. D.O. 114'. DR.: 105'. C.: proh. men. 14 a.

Para el pleno goce de esta epopeya mitológica, la mejor fórmula es ejercitar un regreso emocional hacia la infancia, dejarse envolver por las inocentes falacias de su anécdota. Una batahola grotesca y feroz la inicia, un desaforado cataclismo la concluye. Cada dos o tres secuencias previsibles, olvidables, un tour de force proclama la artesanía intermitente del realizador: el arduo combate entre el héroe y el multiforme Proteo, un fragmento totalmente fotografiado en rojo, el angustioso enfrentamiento entre Hércules y los superhombres guerreros, resuelto con sucesivos planos cortos y desplazamientos dentro del cuadro. Cierta sutil autoironía atraviesa, por momentos, la aventura: la inoperancia facial de Reg Park y el espíritu refinado de Cottafavi no son ajenos a ella. **A. O. (h.)**

ESCAPE FROM EAST BERLIN / TUNNEL 28 (Túnel 28). R.: Robert Siodmak. A.: Gabrielle Upton y Peter Berneis. G.: G. Upton, P. Berneis y Millard Lampell. F.: Georg Krause. E.E.: Augie Lohman. M.: Hans-Martin Majewski. D.A.: Ted Haworth y Dieter Bartells. MTJ.: Maurice Wright. S.: Heinz Grabowski. V.: Helmut Preuss y Margaret Neumann. MQ.: Freddy Arnold y Albert Nagel. PN.: Alexa Dubrow. I.: Don Murray, Christine Kaufmann, Werner Klemperer, Ingrid van Bergen, Karl Schell, Kai Fischer, Bruno Fritz, Alfred Balhoff, Horst Janson, Edith Schultze-Westrum, Anita Kupsch, Maria Tober, Kurt Waitzmann, Helma Seitz, Ronald Dehne. PR.: Walter Wood y Hans Albin. J.PR.: Helmut Beck. P.R.A.: P. Berneis. DST.: METRO. O.: EE. UU./Alemania Occid., 1962. F.E.: 4.4. S.E.: Metro y Suipacha. D.O.: 94'. DR.: 88'. C.: s/r. (Este film, realizado en Berlín Oeste, está basado en el hecho real —ocurrido el 25-1-62— referente a la fuga de 28 personas de Berlín Oriental a la zona occidental. El cabecilla de esa fuga, Erwin Becker, fue el asesor técnico del film).

Que Robert Siodmak se derrumbaba, parecían certificarlo sus últimas obras. Túnel 28 pretendió escapar a esta generalización y ser un canto a la libertad, pero arrastró el lastre de situaciones inverosímiles, policías comunistas y terribles, opiniones políticas de sobremesa y alguna ingenua alegoría. Como aventura física con golpes de suspenso bien calibrados, y habilidad para airear la opimente teatralidad de varias secuencias, es aceptable. Pero la dirigió Siodmak (Los hombres en domingo, Los asesinos), y la presunción inicial cobra cuerpo. **A. O. (h.)**

FAMILIA FALCÓN, La. Ver ficha técnica y comentario de Antonio A. Salgado en el nº 14/15, pág. 43.

FARAONA, LA (idem). R.: René Cardona. A. y G.: Miguel Zacarías. F.: Víctor Herrera. CM.: Carlos Martel. E.E.: Juan Muñoz. M.: Gonzalo Curiel. CN.: "La faraona", "Madrid" y "Cada noche un amor" de Agustín Lara, "Macarela Chamberí" de Gómez y Ordóñez, "Gitana de camino" de Juan y Luis Gómez, "Mora gitana" de García Matas, "Soleares" de J. Gómez y A. Aguilera, etc. CR.: Antonio y Luisa Triana. D.A.: Javier Torres Torija. DC.: Carlos Arjona. MTJ.: José W. Bustos. A.R.: Jaime L. Contreras. S.: James Fields. V.: Angelita, Carmen Vila y Julio Chaves. PN.: Guadalupe Coiraez. TT.: Eduardo Mendoza. L. y EST.: Churubusco Azteca. I.: Lola Flores, Carmen Flores, Rafael Alcáide, Joaquín Cordero, A. Lara, Lalo González, Julio Villarreal, Florencio Castelló, Anita Blanch, Antonio Raxel, Raúl Meras, Aurora Waisber, Sonia Furió, Francisco Reiguera, y el "Ballet Sevillano" integrado por: Pepita Funes, Purita Muñoz, Celinda Martín, Visitación Ruiz, Ramón Reina, Manuel Vega, Francisco Aguilera, Víctor Rojas y Julián Madrid. J.PR.: Julio Guerrero Tello. P.R.E.: Mario Zacarías. PA.: Zacarías/Suevia (Cesáreo González). DST.: PEL-MEX. O.: Méjico/España, 1956. F.E.: 23.5. S.E.: Gloria, G. Victoria y Loria. DR.: 85'. C.: s/r. (El último acto ha sido filmado en Eastmancolor).

F.B.I. CODE 98 (F.B.I. Código 98). R.: Leslie H. Martinson. A., G. y PR.: Stanley Niss. F.: Robert Hoffman. M.: Max Steiner. D.A.: William Campbell. DC.: William L. Stevens. MTJ.: Leo H. Shreve. A.R.: James T. Vaughn. S.: Stanley Jones. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly. I.: Jack Kelly, Roy Danton, Andrew Duggan, Philip Carey, William Reynolds, Peggy McCay, Kathleen Crowley, Merry Anders, Jack Cassidy, Vaughn Taylor, Eddé Ryder, Ken Lynch, Charles Cooper, Paul Comi, Bob Hogan, Laura Sbelton, Robert Ridgely, Francis De Sales, William Quinn, Ross Elliot, William Woodson. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 8.5. S.E.: Hindú. DR.: 104'. C.: inc. men. 14 a.

FIGLIO DI SPARTACUS, II (El hijo de Espartaco). R.: Sergio Corbucci. A.: Adriano Bolzoni. G.: A. Bolzoni, Bruno Corbucci y Giovanni Grimaldi. F.: Enzo Barboni (Cinemasc. Eatmanc.). M.: Piero Piccioni. D.A.: Ottavio Scotti. DC.: Riccardo Domenici. MTJ.: Ruggero Mastroianni. D.2A.U.: Franco Giraldi. A.R.: Franco Rossellini y Mimmo Grossi. V.: Mario Giorzi. I.: Steve Reeves, Jacques Sernas, Gianna Maria Canale, Claudio Gora, Ivo Garrani, Enzo Fiermonte, Ombretto Colli, Franco Balducci, Renato Baldini, Roland Bartrop, Gloria Parri, Benito Stefanelli, Ahmed Ramzy. J.PR.: Sergio Borelli. PA.: Titanus.

DST.: METRO. O.: Italia, 1962. F.E.: 11.4. S.E.: Metro, Medrano, Fénix y Moreno. D.O. y DR.: 102'. C.: s/r. (Se exhibe versión doblada al inglés).

FIN DEL MUNDO, La - Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el nº 16/50.

FINDEN SIE, DASS CONSTANZE SICH RICHTIG VERHALT? (Deliciosamente peligrosa). R.: Tom Pevsner. A.: novela "The Constant Wife", de William Somerset Maugham. G.: Peter Goldbaum y C. F. Vaucher. F.: Friedel Behn-Grund. M.: Tibor Kasic. D.A.: Herbert Kirchhoff y Albrecht Becker. MTJ.: Alice Ludwig. A.R.: Enri Sokal. I.: Lilli Palmer, Peter Van Eyck, Dorian Gray, Carlos Thompson, Anges Windeck, Max Lichtegg, Elvira Schalchert, Zarli Carigiet, Vittorio Bertolini, Eva Langraf, Eva Pavellek, Maria Martinsen, Helga Federsen, Helmut Brasch, Karl Kramer. PA.: P. Goldbaum Prod. DST.: ANZUOLA INTERNACIONAL. O.: Alemania Occid., 1962. F.E.: 5.6. S.E.: Iguazú D.O. y DR.: 81'. C.: proh. men. 18 a. (Este film fue exhibido en el Festival de San Sebastián 1962).

FOLLOW THE BOYS (Detrás del amor). R.: Richard Thorpe. A. y PR.: Lawrence P. Bachmann. G.: David T. Chantler y David Osborn. F.: Ted Scaife (Panavis. y Metroc.) M.: Ron Goodwin y Alexander Courage. CN.: del título, "Waiting for Bill", "Tonight's my Night" y "Sleepy Land", de Connie Francis, Dramato Palumbo, Benny Davis y Ted Murray, cantadas por C. Francis. D.A.: Bill Andrews. MTJ.: John Victor Smith. S.: Rusty Coppelman. A.R.: Jack Causey. I.: C. Francis, Paula Prentiss, Dany Robin, Russ Tamblyn, Richard Long, Ron Randell, Roger Perry, Janis Paige, Robert Nichols, Paul Maxwell, Eric Pohlmann, David Sumner, Sean Kelly, John McLaren, Roger Snowdon. PA.: Franmet. DST.: METRO. O.: EE. UU. 1962/3. F.E.: 13.6. S.E.: Metro y Astor. D.O. y DR.: 96'. C.: s/r. (Exteriores filmados en la Riviera francesa).

40 POUNDS OF TROUBLE (20 kilos de líos). R.: Norman Jewison. A. y G.: Marion Hargrove. F.: Joseph MacDonald (Panavis y Eastmanc.). M.: Mort Lindsay. CN.: "If You", de M. Lindsay y Sydney Shaw, por S. Pleshette, "What's the Scene", de M. Lindsay y S. Shaw, por D. Allen. D.A.: Alexander Golitzen y Robert Clatworthy. DC.: Ruby Levitt. MTJ.: Marjorie Fowler. A. R.: Tom Shaw, Terry Morse Jr. y Carl Berger. S.: Waldon O. Watson y Frank McWorther. V.: Rosemary Odell. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germaine. I.: Tony Curtis, Phil Silvers, Suzanne Pleshette, Claire Wilcox, Larry Storch, Howard Morris, Edward Andrews, Stubby Kaye, Warren Stevens, Mary Murphy, Kevin McCarthy, Karen Steele, Tom Reese, Gregg Palmer, Steve Gravers, Ford Rainey, Paul Comi, Sharon Farrell, David Allen Jack La Rue. PR.: Stan Margulies. J.PR.: Bob Larson. PA.: Curtis Enterprises. DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 10.4. S.E.: Ambassador y Gaumont. D.O.: 106'. DR.: 101'. C.: s/r. (Filmada en Disneylandia y Lake Tahoe).

FRENCH MISTRESS, A (La profesora francesa). R.: Roy Boulting. A.: obra teatral de Robert Munro. G.: R. Boulting y Jeffrey Dell. F.: Max Greene. M.: John Addison. CN.: "Madeleine", de R. Boulting y J. Addison. D.A.: Albert Witherick. MTJ.: John Jympson. S.: Charles Knott y Red Law. I.: Cecil Parker, James Robertson Justice, Ian Bannen, Agnes Laurent, Raymond Huntley, Irene Handl, Edith Sharpe, Thorley Walters, Athene Seyler, Scot Finch, Richard Palmer, Peter Greenspan, David Griffin, David Diarmid Campbell, Paul Sheridan, Jeremy Bulloch, Kenneth Griffith, Robert Bruce, Cardew Robinson, Brian Oulton, Henry Longhurst. PR.: John Boulting. PA.: Boulting Bros. Prod., DST.: ANZUOLA INTERNACIONAL. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 7.5. S.E.: Ideal. D.O. y DR.: 98'. C.: inc. men. 18 a.

GIGANTE DI METROPOLIS, II (El gigante de Metrópolis). R.: Umberto Scarpelli. A. y G.: Sabatino Ciuffino, Oreste Palella, Ambrogio Molteni, Gino Stafford y Emimmo Salvi. R.: Mario Sensi (Eastmanc.). M.: Armando Trovajoli. D.A.: Giorgio Giovannetti. MTJ.: Leo Saccuglia y Adriana Bellanti. S.: Sandro Sarandrea. I.: Mitchell Gordon, Bella Cortez, Roldano Lupi Marietto, Liana Orfei, Furio Meniconi. PR.: E. Salvi. PA.: Centro. DST.: METRO. O.: Italia, 1962. F.E.: 1.4. S.E.: S. Lavalle. DR.: 98'. C.: proh. men. 14 a.

GRÜNE BOGENSCHÜTZE, Der (El arquero siniestro). R.: Jürgen Roland. A.: novela de Edgar Wallace. G.: Wolfgang Menge y Wolfgang Schnitzel. F.: Heinz Hoelscher. CM.: Klaus König, F. W. Müller y Werner Schulze. M.: Heinz Funk. D.A.: Mathias Matthies y Ellen Schmidt. MTJ.: Herbert Haschner. A.R.: Max Diekhout. S.: Werner Schläge. V.: Gretl Wehrgig. MQ.: Walter y Gerda Wegener. I.: Gert Fröbe, Karin Dor, Klausjürgen Wussow, Eddi Arent, Harry Wüstenhagen Wolfgang Völz, Stanislav Ledinek, Edth Teichmann, Heinz Weiss, Hans Epskamp, Charles Pallent, Georg Lehn, Karl-Heinz Peters, Helga Feddersen, Hans Ganswind. PR.: Bruno Jankowski y Lothar Mäder. PA.: Constantín-Rialto. DST.: IMPERIAL. O.: Alemania Occid., 1960. F.E.: 7.5. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 91'. C.: inc. men. 14 a.

GYPSY (idem). R. y PR.: Mervyn Le Roy. A.: basado en la comedia homónima de Arthur Laurents y en las memorias de Gypsy Rose Lee. G.: Leonard Spigelgass. F.: Harry Stradling Sr. (Technic. y Technirama). M.: Jule Styne. CN.: J. Styne y Stephen Sondheim. D.M.: Frank Perkins. OR.: F. Perkins y Carl Brandt. CR.: Robert Tucker. NUMEROS MÚSICALES: "Let Me Entertain You" (Cupito, Jillian y Wood); "Some People" (Russell); "Small World" (Russell); "Baby June and her Newsboys" (Cupito), "Mr. Goldstone, I Love You" (Russell y coro); "Little Lamb" (Wood); "You'll Never Get Away From Me" (Russell); "Dainty June and her Farmboys" (Jillian); "If Mama was Married" (Wood y Jillian); "All I Need is the Girl" (Wallace); "Everything's Coming Up Roses" (Russell); "Together Wherever We Go" (Russell, Wood y Malden); "You Gotta Have a Gimmick" (Bruce, Dane y Arlen); "Rose's Turn" (Russell). D.A.: John Beckman. DC.: Ralph S. Hurst. MTJ.: Philip W. Anderson, A.R.: Gil Kessel. S.: M. A. Merrick y Dolph Thomas. V.: Orry-Kelly. MQ.: Gordon Bau; el de R. Russell: Gene Hibbs. PN.: Jean Burt Reilly; el de N. Wood: Sydney Guilaroff. I.: Rosalind Russell, Natalie Wood, Karl Malden, Paul Wallace, Betty

Bruce, Parley Baer, Harry Shannon, Suzanne Cupito, Ann Jillian, Diane Pate, Faith Dane, Roxanne Arlen, Jean Willes, George Petrie, Ben Lessy, Guy Raymond, Louis Quinn y la participación de Jack Benny. PA.: M. Le Roy Prod. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 27.6. S.E.: Ocean, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O.: 142'. DR.: 109'. C.: inc. men. 18 a. (La comedia musical "Gypsy" fue estrenada en el Broadway Theatre el 21.5.1959. Producida por David Merrick y Leland Hayward fue dirigida por Jerome Robbins, quien además se encargó de la coreografía. Sus intérpretes fueron: Ethel Merman (Russell), Sandra Church (Wood), Jack Klugman (Malden), María Karnilova (Bruce) y Wallace y Dane en los mismos papeles. Algunas canciones de R. Russell son cantadas por Lisa Kirk. El número musical "Together Wherever We Go" no fue exhibido en el estreno teatral y sólo fue exhibido para la prensa; pero fue, incluido en el film).

Gypsy era una comedia musical que relataba los comienzos teatrales de Gypsy Rose Lee, una famosa stripper de Broadway. Pero los distribuidores cortaron números musicales, respetando empero la parte argumental que como biografía es bastante estereotipada. Además, desaprovecha la pintura de una época y un ambiente siempre atractivos. Los números musicales que quedan están resueltos con gusto y hay un buen trabajo de Rosalind Russell y una bellísima Natalie Wood.

J. C. F.

HELLIONS, The (Los endiablados). R.: Ken Annakin. A.: historia de Harold Swanton. G.: H. Swanton, Patrick Kirwan y Harold Huth. F.: Ted Moore (Technir. y Technic.). F.2A.U.: Ray Parslow. CM.: John Winbolt. M.: de y por Larry Adler. D.M.: Muir Mathieson, con la "Sinfonía de London". CN.: del título, de L. Adler y Herbert Kretzmer, por Marty Wilde. D.A.: William Constable. DC.: W. Simpson-Robinson. MTJ.: Bert Rule. A.R.: Clive Reed, S.: David Hildyard y Wally Milner. MQ.: Paul Rabiger. CT.: Marjorie Lavelly. I.: Richard Todd, Anne Aubrey, Jamie Uys, M. Wilde, Lionel Jeffries, James Booth, Al Mulock, Colin Blakely, Ronnie Fraser, Zena Walker, George Moore, Bill Brewer, Jan Bruyns, Lorna Cowell, Ricky Arden, Freddy Prozesky, Patrick Mynhard, James Norval, Hugh Rouse, Leigh Crutchley, Gert Van Den Berg, Al Willox, Anna Cloete, Gabriel Bayman, Willie Herbst, Hendrik Van Der Merwe. PR.: H. Huth. P.R.A.: Barry Delmaine. PA.: Irving Allen-J. Uys. DST.: Columbia. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 19.6. S.E.: Normandíe. D.O.: 87'. DR.: 80' C.: proh. men. 14 a. (Filmada en Sudáfrica).

HEMINGWAY'S ADVENTURES OF A YOUNG MAN (El valor de ser hombre). R.: Martin Ritt. A.: basado en cuentos de Ernest Hemingway. G.: A. E. Hotchner. F.: Lee Garmes (Cinemasc. y Deluxe). E.F.: L. B. Abbott y Emil Kosa Jr. M. y D.M.: Franz Waxman. D.A.: Jack Martin Smith y Paul Groesse. DC.: Walter M. Scott y Robert Priestley. OR.: Leonid Raab. MTJ.: Hugh S. Fowler. A.R.: Eli Dunn. S.: E. Clayton Ward y Warren B. Delaplain. V.: Don Feld. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: Richard Beymer, Diane Baker, Corinne Calvet, Fred Clark, Dan Dailey, James Dunn, Juano Hernández, Arthur Kennedy, Ricardo Montalban, Susan Strasberg, Jessica Tandy, Eli Wallach, Edward Binns, Whit Bissell, Philip Bourneuf, Tullio Carminati, Marc Cavell, Charles Fredericks, Simon Oakland, Michael Pollard, Pat Hogan y la actuación especial de Paul Newman. PR.: Jerry Wald. P.R.A.: Peter Nelson. PA.: Company of Artists. DST.: FOX. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 30.5. S.E.: G. Rex. D.O.: 145'. DR.: 124'. C.: s/r (Las secuencias italianas fueron filmadas en Roma)

HOOK, The (El precio de la venganza). R.: George Seaton. A.: novela "L'Hameçon", de Vahe Katcha. G.: Henry Denker. F.: Joseph Ruttenberg (Panavis.). M.: compuesta y ejecutada por Larry Adler. D.A.: George W. Davis y Hans Peters. DC.: Henry Grace y Keogh Gleason. MTJ.: Robert J. Kern (Jr.). A.R.: Donald Roberts. S.: Franklin Milton. MQ.: William Tuttle. I.: Kirk Douglas, Robert Walker Jr., Nick Adams, Enrique Magalona, Nehemiah Persoff, Mark Miller, John Bleifer. PR.: William Perlberg. PA.: Perlberg-Seaton. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1962/3. F.E.: 13.6. S.E.: Normandíe, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: 98'. DR.: 87'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en las Islas Catalinas).

HOW THE WEST WAS WON (La conquista del Oeste). R.: Henry Hathaway, John Ford y George Marshall. (H. Hathaway dirigió los siguientes episodios: "The Rivers" —Los ríos—; "The Plains" —Las llanuras— y "The Outlaws" —Los proscritos—; J. Ford dirigió "The Civil War" —La guerra civil— y G. Marshall dirigió "The Railroad" —El ferrocarril—. A.: Artículos periodísticos homónimos publicados en la revista "Life". G.: James R. Webb. F.: William H. Daniels, Milton Krasner, Charles Lang Jr. y Joseph La Shelle. (Cinerama y Technic.). F.2A.U.: Harold E. Wellman. E.E.: A. Arnold Gillespie. CI.: Charles K. Hagedorn. M.: Alfred Newman y Ken Darby. CN.: del título, de A. Newman y K. Darby; "Home in the Meadow" de A. Newman y Sammy Cahn; "Raise a Ruckus", "Wait for the Hometown" y "What was your Name in the States" de A. Newman y Johnny Mercer. Canciones folklóricas cantadas por Dave Guard y The Whiskey Hill Singer. D.A.: George W. Davis, William Ferrari y Addison Hehr. DC.: Henry Grace, Don Greenwood Jr. y Jack Mills. MTJ.: Harold F. Kress. A.R.: George Marshall Jr., William McGarry, Robert Saunders, William Shanks y Wingate Smith. S.: Franklin Milton V.: Walter Plunkett. MQ.: William Tuttle. PN.: Sydney Guilaroff. N. —versión original—: Spencer Tracy. I.: Carroll Baker, Lee J. Cobb, Henry Fonda, Carolyn Jones, Karl Malden, Gregory Peck, George Peppard, Robert Preston, Debbie Reynolds, James Stewart, Eli Wallach, John Wayne, Richard Widmark, Brigid Bazlen, Walter Brennan, David Brian, Andy Devine, Raymond Massey, Agnes Moorehead, Henry (Harry) Morgan, Thelma Ritter, Mickey Shaughnessy, Russ Tamblyn, Tudor Owens, Barry Harvey, Jamie Ross, Kimm Charney, Brian Russell, Claude Johnson, Jerry Holmes, Rudolph Acosta. PR.: Bernard Smith. SPV.PR.: Thomas Conroy. PA.: Metro-Cinerama Prod. DST.: METRO. O.: EE.UU., 1961/2. F.E.: 25.4. S.E.: Casino. D.O.: 155'. DR.: 155' en dos partes de 77' y 78', respectivamente. C. s/r.

"La Marcha hacia el Oeste es nuestra Odisea" (A. Bazin). El western registra esta odisea consistente en colonización, construcción de ferrocarriles, lucha contra indios, contra bandoleros, contra la naturaleza hostil, etc., y es, por tanto, según Rieuepeyrou, no obstante la ficción y su respiración mítica, un importante testimonio histórico. La conquista del oeste puede entenderse como un compendio de todos los aspectos de aquella lucha y esfuerzos colosales, transmitido mediante la relación de las peripecias vividas por una familia. El film, participa, pues, de lo épico y de lo individual, diluyéndose aquél en este último; las escenas de gran acción están captadas con idoneidad técnica (dirigen Ford, Hathaway y Marshall), pero no surge el tono de epopeya. Pasajes filmados con detenimiento dejan de conectarse fluidamente con otros relatados con tanto apresuramiento que parecen injertados. Los caracteres, sin estar profundizados ni enriquecidos, tampoco son primarios o ingenuos. El cinerama se encamina, pues, con pasos inseguros e imperfectos, del deslumbramiento sensorial y espectacular —al que no renuncia del todo— hacia lo dramático.

F. P.

IF A MAN ANSWERS (Si contesta mi marido...). R.: Henry Levin. A.: novela de Winifred Wolfe. G.: Richard Morris. F.: Russell Metty (Eastmanc.). M.: Hans Salter. SPV.M.: Joseph Gershenson. CN.: del título y "True, True Love", de Bobby Darin. D.A.: Alexander Golitzen. DC.: Howard Bristol. MTJ.: Milton Carruth. A.R.: Phil Bowles. S.: Waldon O. Watson y Frank H. Wilkinson. V.: Jean Louis. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Sandra Dee, B. Darin, Michéline Presle, John Lund, César Romero, Stefanie Powers, Christopher Knight, Ted Thorpe, Roger Bacon, John Bleifer, Warren Ott, Dani Lynn, Charlene Holt, Gladys Thorton, Pamela Searle, Rosalee Calvert, Gloria Camacho, Edmay Van Dyke. PR.: Ross Hunter. J.PR.: Ernest B. Wehmeyer. P.A. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 16.4. S.E.: Trocadero, G. Splendid y Gaumont. D.O. y D.R.: 102'. C.: inc. men. 18 a.

ILHA, A (La isla). Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el nº 14/15, págs. 68/18. DST.: GALA. F.E.: 23.5. S.E.: Paramount. D.O.: 113'. DR.: 105'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Mar del Plata 1963).

INFORMATION RECEIVED (En las garras del tigre). R.: Robert Lynn. A.: Berkeley Mather. G.: Paul Ryder. F.: Nicholas Roeg. M. y DM.: Martin Slavin. CN.: "Sabina", de M. Slavin y Abbe Gail, por Ronnie Hall. D.A.: William Hutchinson. MTJ.: Lee Doig. A.R.: Roy Ba'rd. S.: Ber Ross y Ted Hooker. MQ.: Jill Carpenter. PN.: Ann Box. I.: Sabina Sesselman, William Sylvester, Hermione Baddeley, Edward Underdown, Robert Raglan, Walter Brown, Frank Hawkins, Davil Courtney, Peter Allenby, Bill Dancy, Don Meadon, Ted Bushell, Tim Brinton, Johnny Briggs, David Cargill, Larry Taylor, Douglas Cameron, David Enson, Tony Shepher, J.PR.: Ronny Bear. PA.: United Co-Productions. DST.: UNIVERSAL-INT. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 13.5. S.E.: S. Lavallo. D.O. y DR.: 77'. C.: proh. men. 18 a.

ISLA PARA DOS (idem). R.: Tito Davison. A.: novela homónima de José M. Souvirón. G.: Edmundo Báez y T. Davison. F.: Gabriel Figueroa (Eastmanc. y Panorámica). CM.: Ignacio Romero. CI.: J. F. Haquette. E.E.: Benavidez. F.F.: Francisco Urbina. M. y D.M.: Raúl Lavista, con intercalación de la Sonata "Appassionata" de L. Van Beethoven y las canciones "Amor", de R. Lavista y "La Bamba". Solos de piano: Bernard Flavigny. D.A.: Jorge Fernández. MTJ.: Rafael Ceballos. A.R.: Winfield Sánchez. S.: Abraham Cruz, Jesús Gancy y Enrique Rodríguez. MQ.: Concepción Zamora. PN.: Sara Maza. CT.: Carlos Falomir. Superv. Artíst. y Pinturas: J. Reyes Meza. EST.: San Angel. L.: Cine Color. I.: Arturo de Córdova, Yolanda Varela, Mary Douglas, Eva Calvo, Sara Guash, Delia Magaña, Tony Carbajal, Mary Carmen Vela, Alfredo Barrón, Eduardo Lugo, Arturo Castro, José L. Moreno, Enrique Alvarez, Julio Monteverde. PR.: Felipe Mier y Felipe Mier Jr. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico. F.E.: 6.6. S.E.: Gloria, G. Victoria y Loria. DR.: 95'. C.: proh. men. 14 a.

ITS' ONLY MONEY (¡Qué me importa el dinero!). R.: Frank Tashlin. A. y G.: John Fenton Murray. F.: W. Wallace Kelley. M.: Walter Scharf. D.A.: Hal Pereira y Tambi Larsen. MTJ.: Arthur Schmidt. A.R.: Ralph Axness. S.: Gene Merritt y Charles Grenzbach. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Jerry Lewis, Zachary Scott, Joan O'Brien, Mae Questel, Jesse White, Jack Weston, Barbara Pepper, Ted de Corsia, PR.: Paul Jones. PA.: York-J. Lewis Prod. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 18.4. S.E.: Normandíe, Pueyrredón, Roca, Argos, Medrano y Fénix. D.O. y DR.: 84'. C.: s/r.

Si el dinero importa o no, es secundario aquí. Importa más saber hasta qué punto este film pertenece a Jerry Lewis, y hasta qué punto a Frank Tashlin. Hay elementos de ambos (la sátira a la TV y a la sociedad moderna, de Tashlin; la comicidad angustiante y extremadamente disparatada, de Lewis). Es posible que el director pueda haber influido al actor a través de varios trabajos conjuntos. Y, por otra parte, los films de Lewis como director acusan la suficiente personalidad como para reconocerla en algunas escenas de ¡Qué me importa el dinero! En resumen, el film es una conjunción de elementos bastante indefinibles —en cuanto a su paternidad— pero siempre interesantes. De todos modos, el mejor camino para Lewis está en seguir buscándose a sí mismos a través de trabajo como De golpe en golpe, que lo destaquen como autor absoluto.

J. C. F.

JUANITO (idem). R.: Fernando Palacios. F.: Ricardo Torres (Agfacolor). D.A.: R. Calatayud. MTJ.: Julio Peña. DC.: Prosper. A.R.: Manuel de la Cueva. V.: Humberto Cornejo. MQ.: Carlos Nin U.: Mateos. Est.: Ballesteros. I.: Pablito Calvo, Sabine Bethmann, Hans van Borsdoy, Georg Thomalla, Pilar Cansino, Antonio Casas, Alfredo Mayo, Tomás Blanco, José Marco Davó, Félix Fernández, José M. Martín Pr.: Jesús Saiz. J.PR.: Enrique Rivas

Steva. PA.: J. Saiz/Dokumentar-Color Film. DST.: RANK. O.: España/Alemania Occid., 1959. F.E.: 18.4. S.E.: Gloria y G. Victoria. D.O. y DR.: 85'. C.: s/r.

KALAPALO (idem). PR.: William Gericke. DST.: ASTOR. O.: Brasil. F.E.: 5.6. S.E.: Electric. DR.: 78'. C.: inc. men. 16 a. (Este film fue realizado en la selva del Amazonas por una expedición científica y, probablemente, fue dirigido por el propio productor; se exhibe con el título original inglés "Roars in the Jungle").

KANSAS RAIDERS (Jinetes del odio). R.: Ray Enright. A. y G.: Robert L. Richards. D.D.L.: Gene Lewis. F.: Irving Glassberg (Technic.). M.: Joseph Gershenson D.A.: Bernard Herzbrun y Emrich Nicholson. DC.: Russell A. Gausman y Ruby Levitt. MTJ.: Milton Carruth. A.R.: Joe Kenny y George Loper. S.: Leslie I. Carey y Glenn Anderson. V.: Bill Thomas. MQ.: Bud Westmore. PN.: Joan St. Oegger. I.: Audie Murphy, Brian Donlevy, Marguerite Chapman, Scott Brady, Richard Long, Tony Curtis, James Best, Boney Martin, Richard Arlen, George Chandler, Charles Delaney, John Kellogg, Dave Wolf. PR.: Ted Richmond. J.PR.: Jack Kirston. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1950. F.E.: 2.5. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 80'. C.: inc. men. 14 a. (Se estrenó en 1958, en una copia de 16 mm.).

LAWRENCE OF ARABIA (Lawrence de Arabia). Ver ficha técnica y crítica de Alberto R. Oliva en el nº 16/42.

LINDOR COVAS —el cimarrón—. Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el nº 14/15, pág. 43.

LION, The (El león). R.: Jack Cardiff. A.: novela de Joseph Kessel. G.: Irene Kamp y Louis Kamp. F.: Ted Scaife (Cinemasc. y Deluxec.). M. y D.M.: Malcolm Arnold. D.A.: Alan Witty y John Hoesli. MTJ.: Russell Lloyd. A.R.: Ted Sturgis. S.: David Hildyard, Gordon McCallum y Norman Savage. V.: Brian Owen-Smith. MQ.: George Frost. PN.: Joan Smallwood. I.: William Holden, Trevor Howard, Capucine, Pamela Franklin, Makara Kwaiha Ramadhani, Zakee, Paul Oduor, Samuel Obiero Romboh, Christopher Agunda, y el león King. PR.: Samuel G. Engel. P.R.A.: Cecil Ford. J.PR. David Orton. PA. y DST.: FOX. O.: G. Bretaña/EE.UU., 1962. F.E.: 23.5. S.E.: Ambassador, G. Splendid, Callao, P. del Cine, Gral. Belgrano, Rivera Indarte y R. de la Plata. D.O. y DR.: 96'. C.: proh. men. 14 a. (Filmada en Kenya y Uganda).

LOCKVOGEL DER NACHT (Divorcio a la alemana). R.: Wilm Ten Haaf. a.: Heinz Karolus. G.: W. F. Fichelscher y Peter Berg. F.: Karl Schröder y Walter Hrich. M.: Peter Thomas. D.A.: Otto Erdmann y Kurt Heltch. MTJ.: Heinz Haber. I.: Erika Rembera, Peter van Eyck, Kai Fischer, Helmut Schmidt, Peter Mosbacher, Maria Holst, Inge Egger, Horst Naumann, Erich Fiedler, Gerd Frickhöfer, Eva Schreiber, Alf Marholm. PA.: Cinelux-Alfa. DST.: GALA. O.: Alemania Occid., 1959 F.E.: 4.4. S.E.: Sarmiento, Capitol, Callao, Gral. Belgrano y Flores. D.O.: 94'. DR.: 77'. C.: proh. men. 18 a.

LOVE IS A BALL (Mercado de amor). R.: David Swift. A.: novela "The Grand Duke and Mr. Pimm", de Lindsay Hardy. G.: D. Swift, Tom Waldman y Frank Waldman. F.: Edmond Séchan. (Panavis. y Technic.). M.: Michel Legrand. D.A.: Jean D'Eaubonne. DC.: Fernand Bernardi. MTJ.: Tom McAdoo y Cathy Kelber. D.2A.U.: Harry Caplan. A.R. Danny McCauley. S.: Guy Rophe. V.: Gladys De Se-gonzac y Frank L. Thompson. MQ.: Jean-Paul Ulysse. PN.: Gladys Witten. I.: Glenn Ford, Hope Lange, Charles Boyer, Ricardo Montalban, Telly Savalas, Ruth McDevitt, Ulla Jacobsson, Georgette Anys, Robert Bettioni, Momy Dalmes, Laurence Hardy, André Luguet, Jean Lemaitre, Olga Valery, Jean Parédès, Redmond Philipps, Aram Stephan, Erika Soucy, John Wood, Jean-Pierre Zola. PR.: Martin H. Poll. PA.: Oxford-Gold Medal. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1962/3. F.E.: 13.6. S.E.: Ocean, Gaumont, G. Splendid, Plaza, Gral. Paz y Flores. D.O. y DR.: 111'. C.: proh. men. 14 a. (Filmada en la Riviera Francesa. Participó en el Festival de Bordighera, 1963).

LULU (idem). R.: Rolf Thiele. A.: dramas "Erdegeist" y "Die Büchse von Pandora", de Frank Wedekind, escritos en 1895 y 1901, respectivamente. G.: Herbert Reinecker y R. Thiele. F.: Michel Kelber. M.: Carl de Groof. D.A.: Fritz Mögle y Heinz Ockermüller. MTJ.: Eleonore Kunze. V.: Gerda Gerdago. I.: Najda Tiller, Otto E. Hasse, Hidelgard Knief, Mario Adorf, Charles Regnier, Rudolf Forster, Leon Askin, Sieghart Rupp, Klaus Höring, Fritz Friedl. PR.: Otto Dürrer. PA.: Vienna Film. DST.: ROYAL. O.: Austria, 1962. F.E.: 18.4. S.E.: Sarmiento, Libertador, Capitol, R. Indarte, P. del Cine y Gral. Belgrano. DR.: 96'. C.: proh. men. 18 a. (En 1928, George W. Pabst, realizó en Alemania una versión muda del mismo tema y que fue interpretada por Louise Brooks, Gustav Diessl y Fritz Kortner).

El film es un remake de otro más famoso que dirigiera Wilhelm Pabst en 1928, con Louise Brooks en el papel de Lulu, la erótica que empieza manteniendo relaciones con gente de las altas finanzas y termina prostituyéndose por los barrios bajos. El cine progresó mucho desde ese entonces, pero Thiele está demasiado entretenido con lo sexual y con Najda Tiller para ver de cerca esos progresos. Su barroquismo de estilo tiene pretensiones creativas pero se queda en la extravagancia y en la decoración. A. R. O.

MACISTE CONTRO I MOSTRI (La invasión de los monstruos). R. y A.: Guido Malatesta. G.: Arpad De Riso. F.: Giuseppe La Torre (Talsc. y Eastmanc.). M.: Gian Stellari y Guido Robuschi. D.A.: Umberto Cerasano. MTJ.: Enzo Alfonsi. V.: Mario Giorzi. I.: Reg Lewis, Margaret Lee, Luciano Marin, Andrea Aureli, Fulvia Gasser, Miria Kent, Rocco Spataro, Mimo Maggio, Giovanni Pazzafini, Nando Angelini, Birgit Bergen, Tanja Sziderics, Ivan Pengow, Demeter Bittenc. PR.: A. Quattrini y G. Marzelli. PA.: E.U.R. DST.: CLASE. O.: Italia, 1962. F.E.: 6.6. S. E.: Metropol. DR.: 83'. C.: proh. men. 14 e inc. men 18 a. (Se exhibe versión doblada en inglés).

MAIN ATTRACTION, The (La atracción principal). R.: Daniel Petrio. A., G. y PR.: John Patrick. F.: Geoffrey Unsworth. (Metrosc. y Metrocol.). M.: Andrew Adorian. D.M.: Muir Mathieson. CN.: del título, "Gondoli, gondola", "Si, Si, Si", y "Amore Baciarmi" cantadas por P. Boone. D.A.: Bill Hutchinson. MTJ.: Geoffroy Foot. A.R.: Frank Ernst. S.: Buster Ambler. MQ.: Neville Smallwood. PN.: Bill Griffiths. I.: Pat Boone, Nancy Kwan, Mai Zetterling, Yvonne Mitchell, Kieron Moore, John Le Mesurier, Carl Duering, Warren Mitchell, Lionel Murton, Golda Casimir, Lionel Blair, Frank Sieman. PR. E.: Abe Steinberg. SPV. PR.: Roy Parkinson. PA.: Seven Arts. DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 9.5. S.E.: Metro. D.O. y DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

MALÉFICES (Brujería o Maleficio). R.: Henri Decoin. A.: novela "Maléfices" de Pierre Boileau y Thomas Narcejac. G.: Claude Accursi, Albert Husson y H. Decoin. D.: A. Husson. F.: Marcel Grignon (Dyalisc.). M.: Pierre Henry. D. A.: Paul Louis Boufie. MTJ.: Robert y Monique Isnardon. S.: Robert Teissiere. I.: Juliette Greco, Jean-Marc Bory, Liselotte Pulver, Mathe Mansoura, Marcel Dalban, Jacques Dacqmine, Jeanne Pérez, Georges Chamarat, Marcel Pérez. J. PR.: Robert Sussfeld e Irenée Leriche. PA.: Marianne-S.N.E. Gaumont. DST.: PARAMOUNT. O.: Francia, 1962. F.E.: 3.4. S.E.: Trocadero y G. Splendid D.O.: 105'. DR.: 83'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Se exhibe versión doblada al inglés y con el título de "Where the truth lies").

MAN FROM THE DINERS' CLUB, The (La tarjeta mágica). R.: Frank Tashlin. A.: Bill Blatty y John Fenton Murray. G.: B. Blatty. F.: Hal Mohr. M.: Stu Phillips. OR.: Arthur Morton. D.A.: Don Ament. DC.: William Kiernan. MTJ.: William A. Lyon. A.R.: Sam Nelson. S.: Charles J. Rice y Lambert Day. V.: Pat Barto. MQ.: Ben Lane. I.: Danny Kaye, Cara Williams, Martha Hyer, Telly Savalas, Everett Sloane, Kay Stevens, Howard Caine, George Kennedy, Jay Novello, Ann Morgan Guilbert, Ronald Long, Mark Tobin, Cliff Carnell, Edmund Williams, Dean Stanton, Carol Dixon, John Newton, Dorothy Neumann. PR.: Bill Bloom. PA.: Dena-Ampersand. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1963. F.E.: 16.5. S.E.: Normandie y Metropolitan. D.O. y DR.: 96'. C.: s/r.

El siempre excelente Danny Kaye juega esta vez a los gangsters, y el director Frank Tashlin, quiere volver a toda costa a las comedias de la década del 40. La aventura no resulta del todo feliz, esencialmente por falta de libro, pero actor y realizador no se dejan apabullar. El film importa pura y exclusivamente por ellos. J. C. F.

MOLOKAI (idem). R.: Luis Lucía. A. y G.: Jaime García Herranz. F.: Manuel Berenguer. M.: Salvador Ruiz de Luna. D.A.: Enrique Alarcón. MTJ.: A. Rojo. MQ.: Julián Ruiz. EST.: Chamartín. I.: Javier Escrivá, Roberto Camardiel, Angel Aranda, María Arellano, Gérard Tichy, Marcela Yurfa, Nani Fernández, Pedro R. de Quevedo, Angel Jordán. J.PR.: M. A. Martín Proharam. PA.: Eurofilms. DST.: FILM-ESPAÑA. O.: España, 1959. F.E.: 2.4. S.E.: Renacimiento. DR.: 107'. C.: inc. men. 14 a.

MOON PILOT (Mi novia es del otro mundo). R.: James Neilson. A.: historia de Robert Buckner. G.: Maurice Tombragel. F.: William Snyder (Technic.). E.E.: Eustace Lycett. M.: Paul Smith. OR.: Joseph Orop. MTJ.M.: Evelyn Kennedy. CN.: "Seven Moons of Beta Lyrae", "True Love's an Apricot" y "The Void", de Richard y Robert Sherman. D.A.: Carroll Clark y Marvin Aubrey Davis. DC.: Emile Kuri y William L. Stevens. MTJ.: Cotton Warburton. A.R.: Joseph L. Mc Eveety. S.: Robert O. Cook y Harry M. Lundgren. V.: Chuck Keehne y Gertrude Casey, diseñado por Bill Thomas. MQ.: Pat McNally. PN.: Ruth Sandifer. I.: Tom Tryon, Brian Keith, Edmond O'Brien, Dany Saval, Tommy Kirk, Bob Sweeney, Kent Smith, Simon Scott, Bert Remsen, Sarah Selby, Dick Whittinghill, Nancy Kulp, William Hudson, Robert Brubaker y la mona Cheeta. PR.: Walt Disney. SPV.PR.: Bill Anderson. P.R.A.: Ron Miller. PA.: Buena Vista. DST.: RANK. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 2.4. S.E.: Iguazú. D.O.: 98'. DR.: 95'. C.: s/r.

MSÉNIE (La venganza). R.: Irina Poplavskaja. A.: cuento homónimo de Anton Chejov. G.: G. Kobrunov. F.: Piotr Emelianov (Sovcolor). M.: Yu. Levitin. D.A.: E. Kumankov. I.: M. Yanshin, L. Kasatkina, G. Vitsen, Anastasia Gueorguievskaja. EST. y PA.: Mosfilm. DST.: ARTKINO. O.: U.R.S.S., 1960. F.E.: 16.5. S.E.: Paramount. D.O. y DR.: 28'. C.: proh. men. 14 a. (Premio "Golden Gate" en el IV Festival Mundial de Films de Cortometraje de San Francisco).

MU'ER QUE NO TUVO INFANCIA, La (idem). R.: Tito Davison. A.: Fernando y José Galiana. G.: Edmundo Báez y T. Davison. F.: José Ortíz Ramos. M.: Sergio Guerrero. MTJ.: Carlos Savage. A.R.: Julio Cahero. CT.: Carlos Falomir. I.: Libertad Lamarque, Pedro Armendáriz, Elsa Cárdenas, Freddy Fernández, Andrea Palma, Anita Blanch, José Baviera. PR.: Jesús Sotomayor Martínez. P.R.A.: A. Hernández. PA.: Sotomayor SA. DST.: COLUMBIA. O.: Méjico, 1957. F.E.: 23.5. S.E.: G. Mitre. DR.: 100'. C.: s/r.

MUSIK MAN, The (El vendedor de ilusiones). R. y PR.: Morton Da Costa. A.: comedia musical homónima de Meredith Willson y Franklin Lacey. G.: Marion Hargrove. F.: Robert Burks (Techniram y Technic.). M. y CN.: M. Willson. D.M.: Ray Heindorf. OR.: Frank Comstock, R. Heindorf y Gus Levene. CO.: Charles Anderson. CR.: Onna White y Tom Panko. Números musicales: "Rock Island", "Iowa Stubborn", "Trouble", Piano Lesson", "Goodnight My Someone", "Seventy-Six Trombones", "Sincere", "The Sadder-Better Miser Girl", "Pickilittle", "Goodnight My Ladies", "Marian the Librarian", "Be ng in Love", "Wells Fargo Wagon", "It's You", "Shipoopi", "Lida Rose", "Will I Ever Tell You", "Gary Indian" y "Till There Was You". D.A.: Paul Groesse. DC.: George James Hopkins. MTJ.: William Ziegler. A.R.: Russell Llewellyn. S.: M.A. Merrick y Dolph Thomas. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly; el de S. Jones: Myrl Stoltz. I.: Robert Preston, Shirley Jones, Buddy Hackett, Hermione Gingold, Paul Ford, Pert Kelton, Timmy Everett, Susan Luckey, Ronny Howard, Harry Hickox, Charles Lane, Mary Wickes, Barbara

Pepper, Peggy Mondo, Sarah Seegar, Adnia Rice, Casey Adams, Charles Perchensky y "Los Buffalo Bills": Al Shea, Wayne Ward, Vern Reed y Bill Spangenberg. SPV.PR.: Joel Freeman. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 29.5. S.E.: Iguazú y Los Angeles. D.O.: 151'. DR.: 115'. C.: s/r. (La comedia musical se presentó en Broadway en el Majestic el 19.12.57, bajo la dirección de M. Da Costa y con R. Preston, P. Kelton y "Los Buffalo Bills", en los mismos papeles del film. En la versión cinematográfica fueron reemplazados Barbara Cook, Iggie Wolfington, Helen Raymond, David Burns, Danny Carroll y Eddie Hodges por S. Jones, B. Hackett, H. Gingold, P. Ford, T. Everett y R. Howard, respectivamente).

Robert Preston está muy bien como el vendedor de ilusiones, un suceso que ya había conseguido en las carteleras de Broadway. El film no está a su altura: respira teatro. De cualquier manera, el encanto de algunas escenas y la potencia de varios números coreográficos levantan al film entre las comedias musicales más logradas del año. La alegría y la vida que infunde El Vendedor de ilusiones hacen recordar a los trabajos más líricos de Walt Whitman, un mérito mayor al que contribuyen la fotografía de Robert Burks y la escenografía de George James Hopkins. A. R. O.

NACHTLOKAL ZUM SILBERMOND, Das (El antro del vicio). R.: Wolfgang Glück. A. y G.: Peter Loos, August Rieger y W. Glück. F.: Walter Tuch. M.: Carl Nissen. CR.: Ernesto Bittner. D.A.: Félix Smetana. MTJ.: Eleonora Kunze. I.: Marina Petrova, Pero Alexander, Jürg Holl, Marisa Mell, Rolf Olsen, Gerdina Gordon, Gina Capell, Renate Rohm, Loni Friedl, Raoul Retzer, Guido Wieland, Erica Schramm, Peter Preses, Heinrich Trimbaur, Wolf Harnisch, Angèle Durand, Camillo Felgen y los Hermanos Nielsen. PA.: Rex-Bloemer Co. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: Alemania Occid., 1959. F.E.: 4.6. S.E.: Hindú. D.O. y DR.: 90'. C.: proh. men 18 a.

NAKED VENUS, The (La venus desnuda). R.: Ove H. Sehested. A. y G.: Gabriel Gort y Gaston Hakim. F.: Jacques Sheldon. CM.: Gary Barwin. M.: Arne Hassel. DC.: naturales. MTJ.: Ronny Ashcroft. S.: Harold Hanks. I.: Patricia Conelle, Don Roberts, Ariane Arden, Wynn Gregory, Douglas McCairn, Doris Shriver, Allan Singer, Harry Lovejoy, Louis Bertrand, Sherie Elms, Bill Lough. PR.: G. Hakim. DST.: ULTRA. O. EE. UU., 1959. F.E.: 19.6. S.E.: Hindú y Los Angeles. DR.: 80'. C.: proh. men. 18 a.

NEL SEGNO DI ROMA (Los bárbaros contra Roma). R.: Guido Brignone. D.2A.U.: Riccardo Freda (escenas de la batalla). A. y G.: Francesco Thellung, Sergio Leone, Giuseppe Mangione, Francesco De Feo y G. Brignone. F.: Luciano Trasatti (Dyalisc. y Eastmanc.). M.: Angelo F. Lavagnino. D.A.: Ottavio Scotti y Ugo Pericoli. MT.: Nino Baragli. A.R.: Michele Lupo. V.: Nino Novarese y Enzo Bulgarelli. I.: Anita Ekberg, Georges Marchal, Gino Cervi, Folco Lulli, Jacques Sernas, Lorella De Luca, Alberto Farnese, Chelo Alonso, Mimmo Palmara, Alfredo Varelli, Paul Muller, Sergio Sauro, Remo De Angelis. PR.: Enzo Merolle. PA.: Glomer-Lux/Lyre/Telefilm. J.PR.: Vittorio Musi Glori. DST.: CLASE. O.: Italia/Francia/Alemania Occid., 1958. F.E.: 6.6. S.E.: Normandie, Astor, Puerreydón, Roca y Argos. D.O.: 100'. DR.: 90'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe versión doblada al inglés).

NIKKI, WILD DOG OF THE NORTH (Nikki, el perro salvaje). R.: Jack Couffer y Don Haldane. A.: novela "Nómadas del Norte", de James Oliver Curwood. G.: Ralph Wright, y Winston Hibler. N.: Jacques Fanteux y Dwight Hauser. I.: Jean Coutu, Emile Genest, Uriel Luft, Robert Rivard, el perro Nikki y el oso Neewa. PR.: W. Hibler. F. Im realizado en coproducción por las productoras Buena Vista (Walt Disney), Cangary y Westminster, con la colaboración de la Sección Forestal del Depto. de Asuntos del Norte y Recursos Nacionales del Canadá, con equipos diferentes, a saber: I — Buena Vista-Walt Disney: M.: Oliver Wallace. OR.: Clifford Vaughn. MTJ.: Grant K. Smith. S.: Robert O. Cook y Evelyn Kennedy. CT.: Sam McKinn. P.R.A.: Erwin L. Verity. II — Cangary Limited: R.: J. Couffer. F.: Lloyd Beebe, J. Couffer, Ray Jewell y William W. Bacon (Technic.). III — Westminster Films Ltd.: R.: D. Haldane. F.: Donald Wilder (Technic.). DC.: Jack McCullagh. A.R.: Phil Hirsch y Jerry Stoll. S.: George Mullholland y André de Tonnancour. V.: Jan Kemp. MQ.: Barry Nye y Ken Brooke. J.PR.: Leo Ewaschuk. DST.: RANK. O.: EE. UU./Canadá, 1959/61. F.E.: 23.5. S.E.: Monumental. D.O. y DR.: 74'. C.: s/r. (Filmada en Kananaskis Valley, Canadá). En 1920 se realizó una primera versión basada en el mismo libro, con guión del autor del libro y de James Oliver Curwood. Fue interpretada por Lon Chaney, Lewis Stone y Betty Blythe. Se llamó NOMADAS DEL NORTE (Nomads of the North).

ONLY TWO CAN PLAY (Juego de amor entre dos). R.: Sidney Gilliat. A.: novela "That Uncertain Feeling", de Kingsley Amis. G.: Bryan Forbes. F.: John Wilcox. CM.: Peter Allwork. M.: Richard Rodney Bennett. D.M.: Muir Mathieson. D.A.: Albert Witherick. DC.: Robert Cartwright. MTJ.: Thelma Connell. A.R.: Douglas Hermes. S.: Cecil T. Mason y Red Law. V.: Muriel Dickson. MQ.: Philip Leakey. PN.: Eileen Bates. CT.: Lee Turner. I.: Peter Sellers, Ma. Zetterling, Virginia Maskell, Richard Attenborough, Kenneth Griffiths, Maudie Edwards, Frederick Piper, Graham Stark, John Arnatt, Sheila Manahan, John Le Mesurier, Raymond Huntley, David Davies, Meredith Edwards, Eynon Evans, Lindy Cope, Megwyn Owen, Marjorie Lawrence, John Rees, Hazel Squires, Ronald Harries, Howell Evans, Howard Greene, Desmond Llewellyn, Joanna Vogel. PR.: Leslie Gilliat. P.R.E.: Frank Laundry y S. Gilliat. J.PR.: John Pellatt. PA.: Vale. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 16.5. S.E.: Ideal. D.O. y DR.: 106'. C.: proh. men. 18 a.

PAIR OF BRIEFS, A (Con la toga al cuello). R.: Ralph Thomas. A.: obra teatral "How Saw You", de Harold Brooke y Kay Bannerman. G.: Nicholas Phipps. F.: Ernest Steward. CM.: H.A.R. Thomson. M. y DM.: Norrie Paramor. D.A.: Maurice Carter. DC.: Patrick M. Loughlin. MTJ.: Alfred Roone. A.R.: Anthony Wayne. S.: Don Sharpe y Robert T. MacPhee. V.: Yvonne Caffin. MQ.: George Blackier. PN.:

Stella Rivers. CT.: Gladys Goldsmith. I.: Michael Craig, Mary Peach, Brenda de Banzie, James Robertson Justice, Roland Culver, Liz Fraser, Ron Moody, Charles Heslop, Jameson Clark, Bill Kerr, N. Phipps, Joan Sims, Joan Standing, Amanda Barrie, Judy Carne. Barbara Ferris, Myrtle Reed, Terry Scott, Graham Stark, Ronnie Stevens. PR.: Betty Box. P.R.E.: Earl St. John. J.PR.: Charles Orme. PA.: B. Box-R. Thomas-Rank. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 21.5. S.E.: Iguazú. D.O. y DR.: 90'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

PARANOIAC (¡Paranoico!). R.: Freddie Francis. A. y G.: Jimmy Sangster. F.: Arthur Grant. E.E.: Les Bowie. M.: Elizabeth Lutyens. SPV.M.: John Hollingsworth. Diseño de producción: Bernard Robinson. D.A.: Don Mingaye. MTJ.: James Needs. A.R.: Ross Mackenzie. S.: Ken Rawkins. V.: Molly Arbuthnot. MQ.: Roy Ashton. PN.: Freida Steiger. I.: Janette Scott, Oliver Reed, Liliane Brousse, Alexander Davion, Sheila Burrell, Maurice Denham, John Bonney, Colin Tapley, John Stuart, Harold Lang, Laurie Leigh, Marianne Stone, Sydney Bromley, Jack Taylor. PR.: Anthony Hinds. P.R.A.: Basil Keys. J.PR.: John Draper. PA.: Hammer. DST.: UNIVERSAL. O.: G. Bretaña, 1963. F.E.: 26.6. S.E.: Ambassador y G. Splendid. D.O. y DR.: 80'. C.: proh. men. 14 a. e inc. men. 18 a.

Es una historia de sustitución de personalidades. La insistencia en situaciones laterales y los cambios de proceder de los personajes complican la acción, sin enriquecerla: el libretista demora, así, su impotencia para obtener un final convincente. Ciertas zonas del tema —la hermana incestuosa, la aparición de lo sobrenatural— crean un clima sugestivo, desmerecido por la constante chatura formal. Francis, el director, es el refinado fotógrafo de Hijos y amantes, Todo comienza el sábado y Posesión satánica. Sangster, guionista dedicado a films de horror, mostró imaginación en Drácula y otras obras del género. De las virtudes de ambos, pocas huellas quedan en Paranoico. A. O. (h.).

PASSWORD IS COURAGE, The (Su consigna era valor). R. y G.: Andrew L. Stone. A.: biografía de Charles Coward y John Castle. F.: David Boulton (Metrosc.). E.E.: Bill Warrington. D.A.: Wilfred Arnold. SPV.MTJ.: Virginia L. Stone. MTJ.: Noreen Ackland. A.R.: George Pollard. S.: Cyril Swern y A. W. Watkins. V.: Larry Stewart. I.: Dirk Bogarde, Maria Perschy, Alfred Lynch, Nigel Stock, Reginald Beckwith, Richard Marner, Ed Devereaux, Lewis Fiander, George Mikell, Richard Carpenter, Margaret Whiting, Olav Pooley, Ferdie Mayne, Colin Blakely, Michael Mellinger. PR.: Andrew y Virginia Stone. PA.: A. y V. Stone. DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 20.5. S.E.: S. Lavalle. D.O. y DR.: 116'. C.: s/r.

PERIOD OF ADJUSTMENT (Del matrimonio al amor). R.: George Roy Hill. A.: obra teatral homónima de Tennessee Williams. G.: Isobel Lennart. F.: Paul C. Vogel (Panavis.). M.: Lyn Murray. D.A.: George W. Davis y Edward Carfagno. DC.: Henry Grace y Dick Pefferle. MTJ.: Fredric Steinkamp. A.R.: Al Jennings. S.: Franklin Milton. MQ.: William Tuttle. PN.: Sydney Guilaroff. I.: Anthony Franciosa, Jane Fonda, Jim Hutton, Lois Nettleton, John P. McGiver, Mabel Albertson, Jack Albertson. PR.: Laurence Weingarten. P.A.: Marten. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 25.4. S.E.: Metro, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 112'. C.: proh. men. 18 a. (La obra teatral se estrenó, bajo la dirección del mismo Roy Hill, el 31.10.61, en el Helen Hayes Theatre, actuando: James Daly (Franciosa), Barbara Baxley (Fonda), Robert Webber (Hutton) y Rosemary Murphy (Nettleton).

Más famoso y personal que el director Roy Hill es Tennessee Williams, autor de la obra teatral original. Este reedita aquí, en insólito tono de comedia, algunas obsesiones privadas: la impotencia, quizá la homosexualidad. El asunto interesa por la descripción de las oscilaciones sentimentales en dos matrimonios: uno casado hace varios años, y otro en plena luna de miel. Hay una reconciliación final, predecible según el tono humorístico, pero las previas alternativas de incompreensión y desencuentro ilustran sutilezas bien observadas y muy serias de la vida conyugal. Lo malo es que todo está expresado en los diálogos, dependiendo el interés exclusivamente del texto y de actores medianamente competentes; Roy Hill encuadra sin mayor inquietud. El resultado no es muy sugestivo, aunque el asunto puede interesar. A. A. S.

PIEL CANELA (ídem). R. y G.: Juan J. Ortega. A.: Mane Sierra. D.: Julio Alejandro. F.: Manuel Gómez Urquiza. CM.: Leobardo Sánchez y Juan Puga. F.2A.U.: Max Liszt. E.E.: Jorge Benavides. F.F.: Leonardo Jiménez. M. y D.M.: Gonzalo Curiel. CN.: "Piel canela", de Bobby Capó. "La capitana" y "De dónde vienes", de G. Curiel. "Perfidia", de Alberto Domínguez. "Entre copa y copa", de Felipe Valdés Leal. "Agua ta cre", de Alejandro Mustelier. CO.: Rafael del Villar y Ana Mérida. D.A.: Ramón Rodríguez G. MTJ.: José Bustos. A.R.: Mario Llorca. S.: James L. Field y Antonio Uribe. V.: Elizabeth. MQ.: Rosa Guerrero. PN.: Lupe Gorraez. CT.: Mario Cisneros. TT.: Eduardo Mendoza. I.: Sarita Montiel, Ramón Gay, Pedro Vargas, Manoló Fábregas, Fernando Casanova, Magda Donato, Salvador Quiroz, Pablo Larumbe, Jorge Casanova, Arturo Corona, Manuel de la Vega, Rosita Fornes, Olga Chaviano; Rafael A. Ortega y Julio Gutiérrez, con sus orquestas. J.PR.: Enrique Hernández Gil. P.R.E.: Ramón Peón. PA.: Cía. Cinem. Mejicana. DST.: REAL. O.: Méjico, 1953. F.E.: 25.4. S.E.: Gloria. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

PRETTY BOY FLOYD (El Gangster Nº 1 — El hermoso Floyd). R., A., G. y D.: Herbert J. Leder. F.: Chuck Austin. M. y D.M.: Del Sirino y William Sanford. D.A.: Robert Gundlach. DC.: Byron Baer. MTJ.: Ralph Rosenblum. A.R.: Tony La Marca y Dominic D'Antonio. S.: Dick Gramaglia. V.: Bill Walstrom. MQ.: David Lawrence. I.: John Ericson, Barry Newman, Joan Harvey, Herbert Evers, Carl York, Roy Fant, Shirley Smith, Phil Kennally, Norman Burton, Charles Bradshaw, Truman Smith, Ted Chapman, Leo Bloom, Casey Peyson, Effie Afton, Peter Falk, Paul Lipson, Al Lewis, Jim Dukas, Gene O'Donnell, Dina Paisner. PR.: Monroe Sachson. PA.: Le-Sac. DST.: CENIT. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 25.4. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 96'. C.: proh. men. 14 a. e inc. men. 18 a. (Filmada en la ciudad de Nueva York).

PROIZVEDNIE ISSKUSTVA (La obra de arte). R. y G.: Mark Kovaliov. A.: cuento homónimo de Anton Chejov. F.: Victor Maslenikov. S.: Yu Rabinovich. I.: Faina Shevchenko. Evgueni Leonov, Boris Petker, Serguei Martinson, Alexei Gribov. EST. y PA.: Mosfilm. DST.: ART-KINO. O.: U.R.S.S., 1959. F.E.: 16.5. S.E.: Paramount. D.O. y DR.: 10'. C.: s/r.

QUATTRO GIORNATE DI NAPOLI, Le (4 días de rebelión). Ver ficha técnica y crítica de Ernesto Schóo en el Nº 16/38.

RAUBFISCHER IN HELLAS / AS THE SEA RAGES (Mientras rugen el mar). R.: Horst Haechler. A.: novela "Raubfischer in Hellas", de Werner Helwig. G.: Walter Ulbrich. D.: —vers. norteameric.—: Jeffrey Dell y Jo Eisinger. F.: Kurt Hasse. M. y CN.: Friedrich Meyer, basado en motivos folklóricos griegos. D.A.: Otto Pischinger y Herta Hareiter. DC.: Tihomir Piletic. MTJ.: Arndt Heyne. A.R.: Wolfgang Kühnlenz y Bata Stojanovic. V.: H. Hareiter. I.: Maria Schell, Cliff Robertson, Cameron Mitchell, Peter Carsten, Fritz Tillman, Ivan Kostic, N.Kola Popovic, Jovan Janecijevic, Dujve Vujsic, Jelena Lovric, Peter Obradovic, Mirko Sreckovic, Sima Markov, Vjeko Jerat, Jare Turcinov, Vendelin Skracic, Dobraslov Sikic, Bare Jesina, Markov Turcinov. PR.: Carl Szokoll. J.PR.: M.hajlo Rasic. PA.: Tele Film/Michael Arthur Prod./Dubrava. DST.: COLUMBIA. O.: Alemania Occid./EE.UU./Yugoslavia, 1959. F.E.: 18.4. S.E.: Electric. D.O.: 104'. DR.: 97'. C.: s/r. (Exteriores filmados en el Mar Adriático y en las Montañas Negras de Morkengo, Yugoslavia).

RECLUTANT SAINT, The / CRONACHE DI UN CONVENTO (Desventuras de un santo). R. y PR.: Edward Dmytryk. A. y G.: John Fante y Joseph Petracca. F.: Pennington Richards. M.: Nino Rota. D.A.: Pasquale Romano y Mario Chiari. MTJ.: Manuel Del Campo. S.: Claude Hitchcock. V.: María De Matteis. I.: Maximilian Schell, Riccardo Montalban, Lea Padovani, Akim Tamiroff, Harold Goldblatt, Carlo Croccolo, Giulio Bosetti, Arnoldo Foà, Luciana Paoluzzi, Mark Damon, Elisa Cegani, Mino Doro, Armand Mestral, Giacomo Rossi Stewart, Tonio Selwart, Odoardo Spadaro, Ed McCready, Bruno Cattaneo, Ivan Scratuglia, Redd Davis, Mel Welles, Walter Maslow, Carlo A. Lolli, Curt Lowens, David Maunsell, Sandro Merli, Gustavo De Nardo Citrus Elias, D. Havard. J.PR.: Giorgio Morra. PA.: Dmytryk-Weiler. DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU./Italia, 1962. F.E.: 9.4. S.E.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 105'. C.: s/r. (Filmada en Italia).

REGINA PER CESARE, UNA / CLÉOPÂTRE, UNE REINE POUR CÉSAR (Una reina para César). R.: Piero Pierotti. SPV.: Victor Tourjanski. A.: Falvio Gicca. G.: F. Gicca y Abrigo Montanari. F.: Angelo Lotti. (Eurosc. y Technic.). M.: Michel Michelet. I.: Pascale Petit, Gordon Scott, Akim Tamiroff, Giorgio Ardisson, Corrado Pani, Franco Volpi, Rik Battaglia, Ennio Balbo, Nerio Bernardi, Aurora de Alba, Nando Angelini, María T. Gentilini, Nino Marchetti, Barbara Nardi, Piero Palermi. PR.: Alberto Chimenz, Vico Pavoni y Gorgio Venturini. PA.: Filmes-Faro/C.F.P.C. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia/Francia, 1962. F.E.: 9.5. S.E.: Sarmiento, Gaumont, Capitol, Gral. Paz, Flores y R. de la Plata. DR.: 95'. C.: inc. men. 14 a.

REINA DEL CHANTECLER, La (idem). R.: Rafael Gil. A. y G.: Jesús María Arozamena, Antonio Más Guindal y Zamora. F.: Mario Montuori (Eastmanc.). M.: Gregorio García Segura. L.: Madrid Films. EST.: Sevilla Film. I.: Sara Montiel, Alberto de Mendoza, Luigi Giuliani, Greta Chi, Anita Mariscal, Miguel Ligero, Gerard Tichi. PR.: Cesáreo González. PA.: Suevia. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: España, 1962. F.E.: 23.5. S.E.: Metropolitan. DR.: 101'. C.: inc. men. 14 a.

SALVATORE GIULIANO (idem). Ver ficha técnica y crítica de Fernando Penelas en el Nº 14/15, pág. 38.

SAMEDI SOIR (Las horas del placer). R.: Yannick Andrei. A. y G.: Y. Andrei y Daniel Cauchy. F.: Marcel Combes. M.: Sacha Distel. MTJ.: Madeleine Langreau. S.: Norbert Gernolle. I.: D. Cauchy, Anne-Marie Bellini, Eric Le Hung, Françoise Deldick, Georges Nojaroff, Mikael Van Hoecke, Robert Burnier, France Asselyn. PR.: D. Cauchy. J.PR.: Pierre Jouffre. PA.: Films Fernand Rivers-C. C. Films. DST.: GALA. O.: Francia, 1960. F.E.: 25.4. S.E.: Sarmiento y Libertador. D.O. y DR.: 81'. C.: proh. men. 18 a.

SAVAGE GUNS, The / TIERRA BRUTAL (Pistolas salvajes). R.: Michael Carreras. A. y G.: Edmund Morris. F.: Alfredo Fraile (Metrosc. y Metroc.). M.: Antón García Abril. D.A.: Francisco Canet. MTJ.: David Hawkins y Pedro del Rey. S.: Ramón Arnal. I.: Richard Basehart, Don Taylor, Alex Nicol, Paquita Rico, María Granada, José Nieto, Fernando Rey, Félix Fernández, Francisco Camoiras, Antonio Fuentes, Sergio Mendizábal, Rafael Albaicín, José M. Martín, Víctor Bayo, Pilar Caballero. PR.: Jimmy Sangster y José G. Maeso. PA.: Capricorn/Tecisa. DST.: METRO. O.: EE.UU./España, 1962. F.E.: 21.5. S.E.: Electric. D.O.: 83'. DR.: 63'. C.: s/r. (Filmada en España).

SCHWARZER KIES (Remolino de pecados). R.: Helmut Käutner. A. y G.: Walter Ulbrich y H. Käutner. F.: Heinz Pehlke. CM.: Wolfgang Trev y Bernahrd Hellmund. D.A.: Gabriel Pellon. MTJ.: Klaus Dudenhöfer. S.: Heinz Garbowski. MQ.: Fritz Havenstein y Sabine Brodt. I.: Helmut Wildt, Ingmar Zeisberg, Hans Cossy, Anita Höfer, Wolfgang Büttner, Peter Nestler, Heinrich Trimbur, Edeltrant Elsner, Gisela Fischer, Max Buchbaum, Else Knott, Guy Gehrke, Ilse Pagé. O. A. Buck, Karl Luley, Ursula Gütschew, Erich Buschardt, Xena Strauss, Peter Thomas, Georg Lobwein. PR.: W Ulbrich. J.PR.: Hajo Wieland. PA.: U.F.A. DST.: IMPERIAL. O.: Alemania Occidental, 1961. F.E.: 2.5. S.E.: Paramount. D.O. y DR.: 116'. C.: proh. men. 18 a.

SCHWARZ-WEISS-ROTE HIMMELBETT, Das (Deliciosa juventud). Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 14/15, págs. 68/16. Datos complementarios: DST.: GALA. F.E.: 29.5. S.E.: Trocadero. D.O. y DR.: 99'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Mar del Plata 1963).

SCOTLAND YARD. Film compuesto por tres medio metrajes para la TV inglesa; por lo tanto no existe título original. I. - **THE MISSING MAN (El desaparecido)** R. y G.: Ken Hughes. F.: A. T. Dinsdale y Roland Stafford. D.A.: George Haslan. MTJ.: Derek Holding. S.: Dick Smith. N.: Edgar Lustgarten. PR.: Alec Snowden. P.R.A.: John Olaknow. DR.: 30'. 2 - **THE CANDELIGHT MURDER (El crimen del candelabro)** R. y G.: Ken Hughes. DR.: 30'. (Luego de su estreno fue eliminado). 3 - **THE DRAYTON CASE (El caso Drayton)** R. y G.: Ken Hughes. F.: John Wiles. D.A.: Harold Watson. MTJ.: D. Holding. S.: D. Smith. N.: E. Lustgarten. I.: Hilda Barry, Víctor Platt. PR.: A. C. Snowden. P.R.A.: Fred Ruff. DR.: 30'. O.: Gran Bretaña. DST.: D.A.S.A. F.E.: 14.5. S.E.: Electric. DR.: 90'. C.: s/r.

SERGEI EISENSTEIN 1898-1948 (Sergio Eisenstein). R.: V. Katanian. A. y G.: R. Yureneva. F.: M. Glider. AS.: P. Attasheva. PA.: Estudio Central de Films Documentales de Moscú. DST.: ARTKINO. O.: U.R.S.S., 1958. F.E.: 16.5. S.E.: Paramount. D.O. y DR.: 50'. C.: s/r. (Film de montaje sobre la vida y la obra de S. Eisenstein con fragmentos de "La huelga", "El acorazado Potemkin", "Octubre", "La línea general", "Alejandro Nevski", "Iván, el terrible" y parte del material filmado en Méjico).

SODOMA E GOMORRA/SODOME ET GOMORRHE (Sodoma y Gomorra). Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 14/15, pág. 37. Datos complementarios: DC.: y Emilio D'Andria. MQ.: Euclide Santoli. PN.: Amalia Paoletti. Prólogo y títulos: Maurice Binder. I.: Andrea Tagliabue, Alice y Ellen Kessler.

SORPASSO, II (idem). Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 14/15, págs. 68/17. Datos complementarios: DST.: OCEAN FILMS. F.E.: 23.5. S.E.: Sarmiento, Capitol, Gaumont, Gral. Paz y Flores. DR.: 105'. C.: proh. men. 18 a. (Exhibida en el Festival de Mar del Plata 1963, donde Dino Risi obtuvo el premio a la mejor dirección).

SOUPIRANT, Le (El suspirante). Ver ficha técnica y crítica de Fernando Penelas en el Nº 16/46.

STAMPEDE AT BITTER CREEK (Comanches del Arroyo Amargo). R.: Harry Keller. A. y G.: David P. Harmon. F.: William Snyder (Technic.). M.: Franklyn Marks y Frank Worth. D.A.: Marvin Aubrey Davis. MTJ.: Robert Stafford. S.: Robert O. Cook. I.: Tom Tryon, Stephen Mc. Nally, Sidney Blackmer, Bill Williams, John Larch, Grant Williams, Norma Moore, Alan Dexter, H. M. Wynant, Don Kelly, Harold J. Stone. PR.: James Pratt. DST.: RANK. O.: EE.UU., 1959. F.E.: 9.4. S.E.: Renacimiento. DR.: 80'. C.: s/r.

STORIA MILANESE, Una (Una historia en Milán). R.: Eriprando Visconti. A. y G.: Renzo Rosso, Vittorio Sermonti y E. Visconti. D.: V. Sermonti y R. Rosso. F.: Lamberto Caimi. CM.: Roberto Sereso y Alberto Buscaglia. M. y D.M.: John Lewis, con la participación del "Quartetto di Archi di Milano". ASISTENTE M.: Carlo Frage. D.A.: Ettore Lombardi. DC.: Carlo Castelbarco. MTJ.: Mario Serandrei e Ida Gruciani. A.R.: Giulio Mandelli y Jean Toschi. V.: Castelli; el de D. Gaubert: Biky. CT.: Anna Pighini. PL.: Matti. U.: San Babita de Andrea Soprani and Co. EST.: Ket (Milán). I.: Danièle Gaubert, Enrico Th'baut, Romolo Valli, Lucia Morlachi, Regina Bianchi, Giancarlo Dettori, Rossana Armani, Ermanno Olmi, Anna Goel, Francesco Grandjacquet, Yvonne Jacquemont, Quinto Parmeggiani, Giancarlo Galassi Beria, Corrado Ulrich, Sonia Gessner, Mannico Melchione, Umberto Verecondi, Mario Della Torre, Alessandro Quasimodo, Riette Asborne. PR.: Alberto Soffientini. PA.: 22 de diciembre S.P.A. - Galatea. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1962. F.E.: 19.6. S.E.: Plaza, G. Splendid y P. del Cine. DR.: 91'. C.: proh. men. 18 a. (Este film fue "señalado" en el Festival de Venecia, 1962— Sección Opera Prima y obtuvo el "Can de Plata" en el Festival de Las Palmas).

Eriprando Visconti está interesado en criticar aspectos burgueses de la sociedad milanese, centrando su enfoque en una pareja que termina por no entenderse. Lástima que la crítica languidece en lateralidades (largos diálogos y situaciones que tienen poco que ver con el tema central a lo Antonioni) y en formalismos (entrada de los personajes por un costado del cuadro, a lo Resnais) propios de un realizador primerizo. Nada hace que este film sea perdurable. Pero sería injusto no elogiar la sentida interpretación de Danièle Gaubert, la pastosa fotografía de Lamberto Caimi, y la música de John Lewis.

A. R. O.

TÉMOIN DANS LA VILLE, Un / APPUNTAMENTO CON IL DELITTO (Un testigo en la ciudad). R.: Edouard Molinaro. A.: Gérard Oury, Pierre Boileau y Thomas Narcejac. G.: G. Oury, P. Boileau, T. Narcejac, Alain Poiré, Georges André Tabet, Mario Forni y E. Molinaro. D.: G. A. Tabet. F.: Henri Decaé. M.: Barney Wilem y Kenny Durham. D.M.: B. Wilem. D.A.: Georges Lévy. MTJ.: Robert y Monique Isnardon. I.: Lino Ventura, Sandra Milo, Franco Fabrizi, Robert Dalban, Jacques Berthier, Janine Darcey, Gérard Darriev, Daniel Ceccaldi, Claire Nicole, Jean Lara, François Brion, Ginette Pigeon, Dora Doll, Jacques Jouanneau. PR.: A. Poiré y Morris Ergas. PA.: S. N. E. Gaumont-Franco London-Paris Union/Zebra-Tempo. DST.: PARAMOUNT. O.: Francia/Italia, 1959. F.E.: 26.6. S.E.: Normandie. DR.: 90'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

TERM OF TRIAL (La otra mentira). R. y G.: Peter Glenville. A.: novela de James Barlow. F.: Oswald Morris. CM.: Brian West. M.: Jean-Michael Demase. D.M.: W. Lambert Williamson. D.A.: Wilfred Shingleton. E.: Anthony Woolard. DC.: Peter James. MTJ.: James Clark. A.R.: Gerald O'Hara. S.: Charles Poulton y Len Shilton. V.: Beatrice Dawson. MQ.: E. Gasser. PN.: Gordon Bond. CT.: Phyllis Crocker. EST.: Ardmore (Irlanda). I.: Laurence Olivieri, Simone Signoret, Sarah Miles, Hugh Griffith, Terence Stamp, Roland Culver, Frank Pettingell, Thora Hird, Dudley Foster, Norman Bird, Newton Blick, Allan Cuthbertson, Nicholas Hannen, Roy Holder, Barbara Ferris, Rosamund Greenwood, Lloyd Lamble, Vanda Godsell, Earl Cameron, Clive Colin Bowler, Julia Foster. PR.: James Woolf. J.PR.: Charles Blair. P.R.A.: James Ware. PA.: Romulus. DST.: Warner Bros.

O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 24-4. S.E.: Iguazú, Los Angeles y G. Savoy. D.O.: 130' DR.: 113'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Venecia, 1962.)

Se nota la destreza de Glenville para dirigir actores. Lo que no se nota es agudeza psicológica para dibujar personajes ni profundidad para problematizar conductas. La idea es original: un profesor fiel a su mujer aprende a mentir para salvar su felicidad, pero cuando los personajes no hablan sobre sí mismos, apenas se sabe algo sobre ellos. Hay momentos de buen cine, sin embargo: la escena entre Miles y Olivier es un puente parisino con ricos matices en la fotografía de Morris. El resto tiene mucho artificio visual (la toma de los títulos con la cámara siguiendo las suelas de un muchacho que corre por la calle adoquinada, por ejemplo). Glenville sigue siendo el artesano teatral y decadente de Verano y humo.

A. R. O.

TINGLER, The (El aguijón de la muerte). R. y PR.: William Castle. A. y G.: Robb White. F.: Wilfrid M. Cline (4' filmados en Technic.) M.: Von Dexter. D.A.: Phil Bennett. MTJ.: Chester W. Schaeffer. A.R.: Herb Wallerstein. DC.: Milton Strumph. S.: John Livadary y Harry Mills. I.: Vincent Price, Judith Evelyn, Darryl Hickman, Patricia Cutts, Philip Coolidge, Pamela Lincoln. P.R.A.: Dona Holloway. PA.: W. Castle Prod. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 3.6. S.E.: S. Lavallo. D.O. y DR.: 80'. C.: proh. men. 14 a.

TITOV (De nuevo hacia las estrellas). R.: Bogolievov y Kosenko. A.: Riabchikov. F.: (Mágico). M.: Ziv. I.: German Titov y Yuri Gagarin. PA.: Films Científicos de Moscú. DST.: ARTKINO. O.: U.R.S.S. F.E.: 19.6. S.E.: Hindú. DR.: 40'. C.: s/r.

TO KILL A MOCKINGBIRD (Matar un ruiseñor). R.: Robert Mulligan. A.: novela de Harper Lee. G.: Horton Foote. F.: Russell Harlan. M. y D.M.: Elmer Bernstein. D.A.: Alexander Golitzen y Henry Bumstead. DC.: Oliver Emert. MTJ.: Aaron Stell. A. R.: Joseph Kenny. S.: Waldon O. Watson y Corson Jowett. V.: Rosemary Odell y Seth Banks. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Gregory Peck, Mary Badham, Phillip Alford, John Megna, Frank Overton, Rosemary Murphy, Brock Peters, Ruth White, Estelle Evans, Paul Fix, Collin Willcox, James Anderson, Alice Ghostley, Robert Duvall, William Windon, Crahan Denton, Richard Hale, Steve Condit, Bill Walker. PR.: Alan Pakula. J.P.R.: Ernest Wehmeyer. A.P.R.: Elizabeth Halliburton. PA.: Pakula-Mulligan-Brentwood. DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 6.6. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral. Paz y Flores. D.O. y DR.: 129'. C.: inc. men. 14 a (Por este film G. Peck obtuvo el "Oscar" a la mejor interpretación).

TRIAL, The/ PROCÈS, Le (El proceso). Ver ficha técnica y crítica de Adolfo J. Vispo, en el nº 14/15, pág. 34.

TUNTEMATON SOTILAS (El soldado desconocido). R.: Edvin Laine. A.: novela "Cruces en Carelia", de Vaino Linna. G.: Juha Nevalainen y Armas Vallasvuo. F.: Pentti Unho, Osmo Harrimo, Olavi Tuomi y Antero Ruuhonen. M.: Jean Sibelius y Ahti Sonninen. D.A.: Aarre Koivisto. MTJ.: A. Vallasvuo. S.: Kudd Vilja. AS.MIL.: Cte. Veikko Tolvio. I.: Kosti Klemela, Jussi Jurkka, Matti Ranin, Heikki Savolainen, Veikko Sinisalo, Reinno Tolvanen, Tauno Palo, Kaarlo Halttunen, Pentti Silmes, Marti Romppainen, Olavi Ahonen, Ake Lindman, Vilho Sivola. PR.: Toivo Sarkka. PA.: Suomen Filmitoimittajien Liiton. DST.: CLASE. O.: Finlandia, 1955. F.E.: 6.6. S.E.: Monumental y Los Angeles. DR.: 98'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Este film fue presentado en el Festival de Berlín 1956, donde obtuvo el premio del O.C.I.C. Se exhibe versión hablada en alemán).

TURISTA, EL / TURISTA VAGABUNDO, EL. Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado en el nº 14/15, pág. 43.

TWIST, LOCURA DE JUVENTUD (idem). R.: Miguel M. Delgado. A. y G.: A. Ruanova, A. Taboada y M. Delgado. F.: José Ortiz Ramos. CM.: Hugo Velasco. E.E.: Juan Muñoz. F.F.: Othon Arguenedo. M. y D.M.: Sergio Guerrero. D.A.: Roberto Silva. MTJ.: Alfredo Rosas Priego. S.: James Fields. MQ.: Román Juárez. PN.: Teresa Sánchez. EST. y L.: Churubusco Azteca. CN.: "Cien tiros de barro" de Bob Elgin, Dickson y Key Roger, "Te amaré toda la vida" de Bernard Rossi y J. Valdez, "Popotitos" de Larry Williams, "Te necesito" de Harold Gumm, "Al sur de la frontera" de S. Kennedy y M. Carr, "Cuando vuelva a tu lado" de María Grever, etc. OR.: Chuck Anderson. I.: Enrique Guzmán, Rosita Arenas, María E. San Martín, Carmen Molina, Freddy Fernández, Armando Arriola, Magda Donato, Alejandro Chianguerotti, Arturo Cobo, Elmo Mitchel y "Los locos del ritmo". PR.: Abel Salazar. PA.: ABSA. DST.: PEL-MEX. O.: Méjico, 1961. F.E.: 6.6. S.E.: Gloria, G. Victoria y Loria. DR.: 85'. C.: proh. men. 14 a.

TWO BEFORE ZERO (Mundo... hora cero). R.: William D.arella. A. y G.: Bruce Henry. F.: Jack Whitehead y material de archivo. M.: Sid Siegel. MTJ.: Frank Romolo y Rober L. Sinise. S.: Robert Henning y Art Ziemke. I.: Basil Rathbone y Mary Murphy. PR.: Fred A. Wiles. P.R.A.: Reginald J. Holzer. PA.: Motion Picture Corp. of America Prod-Ellis. DST.: ASTOR. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 16.5. S.E.: Renacimiento. D.O. y DR.: 78'. C.: s/r.

URSUS/idem. (Ursus, el poderoso). R.: Carlo Campogalliani. A.: Giuseppe Mangione. G.: G. Mangione, Sergio Sollima y Giuliano Carameo. F.: Eloy Mella (Technic. y Eastmanc.). M.: Roman Vlad. D.A.: Antonio Simont. MTJ.: Jolanda Benvenuti. A.R.: Romolo Girolami. V.: Piero Sadun. I.: Ed Fury, Moira Orfei, Cristina Gajoni, Mary Marlon, María L. Merlo, Mario Scaccia, Luis Prendes, Rafael L. Calvo, Roberto Camardiel. PA.: Cine Italia/Ateneo. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: Italia/España, 1960/1. F.E.: 22.5. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 92'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe con el título original norteamericano "Mighty Ursus").

VAXDOCKAN (El maniquí). Ver ficha técnica y crítica de Antonio A. Salgado, en el nº 14/15, págs. 68 y 18, respectivamente. Datos complementarios: DST.: D.A.S.A. F.E.: 18.4. S. E. Iguazú, G. Norte y G. Savoy. D.O.: 94'. DR.: 87'. C.: proh. men. 14 a. (Film exhibido en el Festival de Mar del Plata, 1963).

VERGINI DI ROMA, Le/VIERGES DE ROME, Les (Las Amazonas de Roma). R. y PR.: Carlo L. Bragaglia. A.: novela de Luigi Emma-nuele y Gaetano Loffredo. G.: Leo Joannon y L. Emmanuele F.: Marc Fossard (Eastmanc. por Technic.). M.: Marcel Landowski. D.A.: Raymond Gabutti y Jean D' Eaubonne. A.R.: Giorgio Cristallini. V.: Piero Shaun. I.: Louis Jourdan, Sylvia Syms, Nicole Courcel Ettore Manni, Corrado Pani, Paola Falchi, María L. Rolando, Renaud Mary, Jean Chevrier, Carlo Giustini, Nicolas Vogel, Michel Piccoli, Jacques Dufilheu, Stevan Krstic, Mario Petri. PR.: Giuseppe 'Fatigati'. PA.: Cine Italia/Regina-Criterion. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: Italia/Francia, 1960/1. F.E.: 25.6. S.E.: Metropol. D.O.: 96'. DR.: 90'. C.: inc. men 14 a. (Algunas secuencias del film fueron realizadas por Vittorio Cottafavi).

VOGLIA MATTA, La (El deseo loco). Ver ficha técnica y crítica de Alberto R. Oliva en el Nº 16/47.

WALTZ OF THE TOREADORS (El vals de los toreadores). R.: John Guillermin. A.: obra teatral de Jean Anouilh. G.: Wolf Mankowitz. F. John Wilcox (Eastmanc.). CM.: James Bawden. M.: Richard Addinsell. D.M.: Muir Mathieson. D.A.: Wilfrid Shingleton. E.: Harry Pottle. DC.: Peter Taylor MTJ.: Peter Taylor. A.R.: Rene Dupont. S.: Peter Musgrave, John W. Mitchell y Bill Daniels V.: Beatrice Dawson. MQ.: W. T. Partleton y Stuart Freeborn. PN.: Sarah Beber y Helen Penfold. CT.: Penny Daniels. EST.: Pinewood. I.: Peter Sellers, Dany Robin, Margaret Leighton, John Fraser, Cyril Cusack, Prunella Scales, Denise Coffey, Jean Anderson, Raymond Huntley, Cardew Robinson, John Glyn-Jones, John Le Mesurier, Vanda Godsel, Catherine Feller. PR.: Peter De Sagny. P.R.A.: Julian Wintle y Leslie Parkyn. SPV.P.R.: Arthur Alcott. PA.: Independent Artists. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1962. F.E.: 16.5. S.E.: Ocean, Los Angeles y G. Norte D.O.: 102'. DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a. (Exhibida en el Festival de San Sebastián 1962, donde P. Sellers obtuvo el premio a la mejor interpretación).

WAR HUNT (El que mató por placer). R.: Denis Sanders. A. y G.: Stanford Whitmore. F.: Ted McCord. M.: Bud Shank. D.A.: Edgar Lansbury. MTJ.: John Hoffman. A.R.: Jack Bohler. S.: Roy Meadows. TT.: Vance Johnson. I.: John Saxon, Robert Redford, Charles Aidman, Sidney Pollack, Tommy Matsuda, Gavin McLeod, Tom Skerritt, Tony Ray. PR.: Terry Sanders. PA.: T-D Enterprises. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1962. F.E.: 30.5. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 81'. C.: proh. men. 14 a.

Este es un film de guerra distinto. No importa el aspecto exterior de la acción física sino su incidencia psicológica en un soldado que es el mejor porque mata enemigos, pero a quien la terminación de la guerra lo descubre como un insano. Esto revelaría la locura esencial de la guerra, donde los más locos pueden pasar por normales. Aunque el mensaje le queda grande a este film, que tiene el mérito del recato y la sutileza pero le falta aliento y precisión para conmover hondamente. Pese a su débil estructura formal, tiene empero algún logro: el enfrentamiento entre el loco (bien interpretado por John Saxon) y el soldado recién llegado al grupo, por ejemplo. Dentro del cine norteamericano esta producción independiente sale de la rutina: por su económico plan de producción y por el original enfoque de un tema. Y aunque el logro artístico no esté a la altura de la ambición, su anticonformismo es ejemplar.

A. A. S.

WILD WESTERNERS, The (Furia indómita). R.: Oscar Rudolph. A. y G.: Gerald Drayson Adams. F.: Gordon Avil (Eastmanc. por Pathe). M.: Ross Di Maggio. CN.: del título de Duane Eddy y Lee Hazelwood, por D. Eddy. D.A.: Robert Peterson. DC.: Sidney Clifford. MTJ.: Jerome Thoms. A.R.: Sam Nelson. S.: Charles J. Rice y Josh Westmoreland. I.: James Philbrook, Nancy Kovack, D. Eddy, Guy Mitchell, Hugh Sanders, Elizabeth MacRae, Marshall Reed, Néstor Paiva, Harry Lauter, Bob Steele, Ilse Burkert, Terry Frost, Hans Wademeyer, Don Harvey, Elizabeth Harrower, Tim Sullivan, Frances Osborne, Pierce Lyden, Joe McGuinn, Charles Horvath, Marjorie Stapp. PR.: Sam Katzman. PA.: Four Leaf. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1962. F.E.: 19.6. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 70'. C.: s/r.

WUNDER DES MALACHIAS, Das (Los inmorales). R.: Bernhard Wicki. A.: novela homónima escrita, en 1928, por Bruce Marshall. G.: Heinz Pauck y B. Wicki. F.: Klaus von Rautenfeld. CM.: Gerd von Bonin. M.: Hans-Martin Majewski. D.A.: Otto Piscinger y Ernst Schöner. MTJ.: Carl Otto Bartning. AS RELIG.: Padre Dr. Rochus Spiecker. V.: Ilse Dubois. I.: Horst Bollmann, Richard Münch, Christiane Nielsen, Günter Pfitzmann, Brigitte Grothum, Karin Hübner, Pinkas Braun, Kurt Ehrhardt, Kurt Lauermann, Günter Strack, Ludwig Thiesen, Romuald Pekny, Paul Edwin Roth, Senta Berger, Charlotte Kerr, Wilhelm Fueter, Herman Hartmann, Wolfgang Spier, Hans Helmut Dickow, Emmy Burg. PR.: Jochen Severin. PA.: Deutsche Film Hansa DST.: CLASE. O.: Alemania Occid., 1961. F.E.: 10.4. S.E.: Hindú y Los Angeles. D.O.: 126'. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a. ("Oso de Oro" a la mejor realización en el Festival de Berlín, 1961).

La idea es buena. En algún lugar de una ciudad alemana existe un cabaret (antro de perdición, según los curas). Y gracias a los rezos de uno de estos, ese edificio va a parar a una isla desierta. Un verdadero milagro. Pero es peor el remedio que la enfermedad. Publicistas y financistas resuelven industrializar la repercusión colectiva del milagro, con el resultado de que al poco tiempo se inaugura una corriente turística hacia los parques de diversiones y etcétera construidos en las inmediaciones del terreno. Al final,

el buen padre pide a Dios que deshaga el milagro. Un letrero final razona sobre los extremos a que llegaría la locura humana si Dios los realizase efectivamente.

El film está realizado con derroches de escenografía y multitudes, pero los excesivos personajes y situaciones pretenden una denuncia social que no está lograda. El film enuncia cosas pero el misticismo religioso, la avidez publicitaria y el interés comercial no están dramáticamente comunicados. El tema es fantástico, pero el director puso en juego más buena voluntad que imaginación. Dentro del cine alemán, la obra supera el nivel medio, sin embargo.

A. A. S.



REPOSICIONES

AHI ESTA EL DETALLE (ídem). R., G. y PR.: Juan Bustillo Oro. F.: Ramón Draper. D.A.: Carlos Toussant. MTJ.: Mario González. A.R.: Felipe Palomino. S.: Rafael Esparza. MQ.: Fraustita. I.: Mario Moreno (Cantinflas). Sofía Alvarez, Joaquín Pardavé, Sara García, Dolores Camarillo, Antonio Bravo, Manolo Noriega, Antonio Frausto, Agustín Isunza, Francisco Jambrina, Eduardo Arozamena, Rafael Icardo, Alfredo Varela 'r.', Angel Sala, Conchita Gentil Arcos, Estanislao Schelinsky, Wilfrido Moreno, Alfredo Bermúdez. J.P.R.: Ricardo Beltrí. PA.: Grovas-Oro. DST.: INTERAMERICANA. O.: Méjico, 1940. F.E.: 28.3.45. S.E.: Normand e. F.R.: 9.5.63. S.R.: Renacimiento. DR.: 103'. C.: inc. men. 14 a. (En la actualidad distribuye PEL-MEX).

ANASTASIA (Anastasia, la princesa vagabunda). R.: Anatole Litvak. A.: obra teatral de Marcelle Maurette. G.: Arthur Laurents. AD.: Guy Bolton. F.: Jack Hildyard (Cinemasc. y Deluxe.). M.: Alfred Newman. D.A.: Andrei Andrejew y Bill Andrews. DC.: Andrew Low. MTJ.: Bert Bates. I.: Ingrid Bergman, Yul Brynner, Helen Hayes, Akim Tamiroff, Martita Hunt, Felix Aylmer, Sacha Pitoeff, Ivan Desny, Natalie Schaefer, Gregoire Gromoff, Karel Stepanek, Ina De La Haye, Katherine Kath. PR.: Buddy Adler. PA. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1956. F.E.: 27.8.57. S.E.: G. Rex, Florida y Gaumont. F.R.: 30.5.63. S.R.: Biarritz. D.O. y DR.: 105'. C.: s/r.

AROUND THE WORLD IN EIGHTY DAYS (La vuelta al mundo en 80 días). R.: Michael Anderson. A.: novela homónima de Jules Verne. G.: James Poe, S. J. Perelman y John Farrow. F.: Lionel Linton (Todd-AO y Technic.). E.E.: Lee Zavitz. M.: Víctor Young. CR.: Paul Godkin. D.A.: James Sullivan y Ken Adams. DC.: Ross Dowd. MTJ.: Gene Ruggiero y Paul Weatherwax. D.2A.U. y P.R.A.: Kevin McClory. S.: Joseph Kane. V.: Miles White. TT.: Saul Bass. I.: David Niven, Mario Moreno (Cantinflas), Robert Newton, Shirley McLaine, Charles Boyer, Joe E. Brown, Martine Carol, John Carradine, Charles Coburn, Ronald Colman, Melville Cooper, Noel Coward, Finlay Currie, Reginald Denny, Andy Devine, Marlene Dietrich, Luis Dominguín, Fernandel, Walter Fitzgerald, John Gielgud, Hermione Gingold, José Greco, Sir Cedric Hardwicke, Trevor Howard, Glynis Johns, Buster Keaton, Evelyn Keyes, Beatrice Lillie, Peter Lorre, Edmund Lowe, Tim McCoy, Víctor McLaglen, A. E. Matthews, Mike Mazurki, John Mills, Robert Morley, Allan Mowbray, Ed Murrow, Jack Oakie, George Raft, Gilbert Roland, César Romero, Frank Sinatra, Red Skelton, Ronald Squire, Basil Sidney, Richard Wattis, Harcourt Williams. PR.: Michael Todd. P.R.A.: William Cameron Menzies. PA. y DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1956. F.E.: 7.8.58. S.E.: Luxor. F.R.: 13.6.63. S.R.: Biarritz. D.O.: 178'. DR.: 170'. C.: s/r.

ARROWHEAD (Hogueras de odio). R. y G.: Charles Marquis Warren. A.: novela de W. R. Burnett. F.: Ray Rennahan (Technic.). M.: Paul Sawtell. D.A.: Hal Pereira y Al Roelofs. MTJ.: Frank Bracht. V.: Edith Head. I.: Charlton Heston, Katy Jurado, Jack Palance, Brian Keith, Mary Sinclair, Milburn Stone, Richard Shannon. PR.: Nat Holt. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1953. F.E.: 27.3.58. S.E.: Astor, Suipacha y barrios. F.R.: 11.4.63. S.R.: Electric. D.O. y DR.: 105'. C.: s/r.

BAND OF ANGELS (Mi pecado fue nacer). R.: Raoul Walsh. A.: novela de Robert Penn Warren. G.: John Twist, Ivan Goff y Ben Roberts. F.: Lucien Ballard (Warnercolor y Warnersc.). M.: Max Steiner. D.A.: Franz Bachelin y William Wallace. CN.: M. Steiner y Carl Sigman. CO.: Jester Hairston. MTJ.: Folmar Blangsted. V.: Marjorie Best. I.: Clark Gable, Yvonne De Carlo, Sidney Poitier, Efram Zimbalist Jr., Patric Knowles, Rex Reason, Torin Thatcher, Andrea King, Ray Teal, William Forrest, Russ Evans, Carrrolle Drake, Raymond Bailey, Tommie Moore, Noreen Corcoran. PA. y DST.: WARNERS BROS. O.: EE.UU., 1957. F.E.: 9.4.58. S.E.: Opera. F.R.: 27.5.63. S.R.: S Lavallo. D.O. y DR.: 126'. C.: s/r.

BETRAYED (Flama de traición). R.: Gottfried Reinhardt. A. y G.: Ronald Millar y George Froeschel. F.: Frederick A. Young (Eastmanc.). M.: Walter Goehr. D.A.: Alfred Junge. MTJ.: John Dun-

ning y Raymond Poulton. I.: Clark Gable, Lana Turner, Víctor Mature, Louis Calhern, Otto E. Hasse, Wilfred Hyde White, Ian Carmichael, Niall MacGinnis, Nora Swinburne, Roland Culver, Leslie S.E.: Premier, Suipacha, Medrana, Argos y S. Martín. F.R.: 29.5.63. S.R. Plaza. D.O. y DR.: 108'. C.: inc. men. 14 a. (En la actualidad distribuye ARAUCANIA).

BUD ABBOTT AND LOU COSTELLO IN THE FOREIGN LEGION (Abbott y Costello en la Legión Extranjera). R.: Charles Lamont. A. y G.: John Grant, Martin Ragaway y Leonard Stern. F.: George Robinson. E.F.: David S. Horsley. D.M.: Joseph Gershenson. AS.M.: Mahmud Shaikhaly. D.A.: Bernard Herzbrun y Eric Orbam. DC.: Russell A. Gausman y Ray Jeffers. MTJ.: Frank Gross. S.: Leslie I. Carey y Robert Pritchard. MQ.: Bud Westmore. PN.: Joan St. Oegger. I.: Bud Abbott, Lou Costello, Patricia Medina, Walter Slezak, Douglass Dumbrille, Leon Belasco, Marc Lawrence, Wee Willie Davis, Tor Johnson, Sam Manacker. PR.: Robert Arthur. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE. UU., 1950. F.E.: 23.9.52. S.E.: Normandie y Roca. F.R.: 2.5.63. S.R.: Metropol. D.O. y DR.: 79'. C.: s/r.

COURAGE OF LASSIE (El valor de Lassie). R.: Fred Wilcox. A. y G.: Lionel Houser. F.: Leonard Smith (Technic.). CL.: Natalie Kalmus y Henri Jaffa. D.A.: Cedric Gibbons y P. Yanfood. DC.: Edwin B. Willis. MTJ.: Conrad Nervig. D.2A.U.: Basil Wranger. V.: Irene. I.: Elizabeth Taylor, Frank Morgan, Tom Drake, Selena Royle, Harry Davenport, George Cleveland, Will Wallace, Conrad Binyon, Catherine McLeod, Jane Greer, Minor Watson, Clancy Cooper, David Holt y Lassie. PR.: Robert Sisk. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1946. F.E.: 14.11.47. S.E.: Metropolitan. F.R.: 16.5.63. S.R.: Metropol, Callao, R. de la Plata, P. del Cine y Constitución. D.O. y DR.: 93'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye F.A.M.A.).

DOCTOR AND THE GIRL, The (Cuerpos y almas). R.: Curtis Bernhardt. A.: novela de Maxence van der Meersch. G.: Theodore Reeves. D.M.: Rudolph G. Kopp. MTJ.: Ferris Webster. I.: Glenn Ford, Janet Leigh, Charles Coburn, Gloria de Haven, Bruce Bennett. PR.: Pandro S. Berman. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1949. F.E.: 16.8.54. S.E.: Metropolitan. F.R.: 29.5.63. S.R.: Plaza. D.O. y DR.: 97'. C.: proh. men. 16 a. (Actualmente distribuye ARAUCANIA).

FLIGHT NURSE (Angeles en el infierno). R. y P.R.A.: Allan Dwan. A. y G.: Alan Le May. F.: Reggie Lanning. M.: Victor Young. CN.: Edith A. Aynes y A. Dwan. D.A.: James Sullivan. MTJ.: Fred Allen. I.: Joan Leslie, Forrest Tucker, Arthur Franz, Jeff Donnell, Ben Cooper, James Holden, Kristine Miller. PA. y DST.: REPUBLIC. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 24.4.55. S.E.: Premier y Astor. F.R.: 7.5.63. S.R.: Electric. D.O. y DR.: 90'. C.: s/r. (Ahora distribuye IMPERIAL).

JOHNNY COME LATELY (Siempre audaz). R.: William K. Howard. A.: novela de Louis Bromfield. G.: John Van Druten. F.: Theodore Sparkuhl. D.A.: Leigh Harline. MTJ.: George Arthur. I.: James Cagney, Grace George, Marjorie Main, Hattie McDonald, Marjorie Lord, Ed McNamara, Bill Henry, Robert Barrat. PR.: William Cagney. PA.: W. Cagney Prod. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1943. F.E.: 1.6.44. S.E.: Opera. F.R.: 18.4.63. S.R.: Metropol. D.O. y DR.: 97'. C.: s/r. (Actualmente distribuye ATLAS).

KINGS GO FORTH (Hasta que volvamos a amarnos). R.: Delmer Daves. A.: novela de Joe David Brown. G.: Merle Miller. F.: Daniel L. Fapp. M.: Elmer Bernstein. D.A.: Fernando Carrere. MTJ.: William Murphy. I.: Frank Sinatra, Tony Curtis, Natalie Wood, Leora Dana, Karl Swenson, Anne Codee, Jackie Berthe, Marie Inard, y el conjunto musical "Jazz Combo" integrado por: Pete Candoli, Red Norvo, Mel Lewis, Richie Kamuca, Red Wooten, Jimmy Wooley. PR.: Frank Ross. J.P.R.: R. F. McWhorter. PA.: Ross-Eton. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 11.11.58. S.E.: Gran Palace e Iguazú. F.R.: 22.5.63. S.R.: Metropol. D.O.: 109'. DR.: 107'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Tourettes-sur-Loup, Niza, Francia)

KNIGHTS OF THE ROUND TABLE (Los caballeros del Rey Arturo). R.: Richard Thorpe. A.: novela "Arthur's Death", de Sir Thomas Malory. G.: Talbot Jennings, Ian Lusting y Noel Langley. F.: Frederick A. Young y Stephen Dade (Cinemasc. y Eastmanc.). E.F.: Tom Howard. M.: Miklos Rozsa. D.A.: Alfred Junge y Hans Peters. MTJ.: Frank Clarke. V.: Roger Furse. I.: Robert Taylor, Ava Gardner, Mel Ferrer, Anne Crawford, Stanley Baker, Félix Aylmer, Maureen Swanson, Gabriel Woolf, Anthony Forwood, Robert Urquhart, Niall MacGinnis, Ann Hanslip, Jill Clifford, Stephen Vercoe, Julia Arnall. PR.: Pandro S. Berman. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 14.9.55. S.E.: Metropolitan. F.R.: 4.4.63. S.R.: Electric. D.O. y DR.: 115'. C.: s/r.

MEXICAN HAYRIDE (Sangre y harina). R.: Charles T. Barton. A.: comedia musical de Herbert y Dorothy Fields y Cole Porter. G.: Oscar Brodney y John Grant. M. y D.M.: Walter Scharf. MTJ.: Frank Grose. I.: Bud Abbott, Lou Costello, Virginia Grey, Luba Malna, John Hubbard, Pedro de Córdova, Fritz Feld, Tom Powers, Pat Costello, Frank Fenton, Chris-Pin Martin. PR.: Robert Arthur. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE. UU., 1948. F.E.: 14.8.51. S.E.: Normandie y Capitol. F.R.: 18.6.63. S.R.: Metropol. D.O.: 77'. DR.: 73'. C.: s/r.

NAKED SPUR, The (El precio de un hombre). Ver ficha técnica en el N° 16/72. Datos complementarios: D.A.: Cedric Gibbons y Malcolm Brown. MTJ.: George White.

PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA (Lástimo que sea una canalla). Ver ficha técnica en el N° 14/15, pág. 79. Datos complementarios: MTJ.: Mario Serandrei. Otros int.: Lina Furiá, Mario Scaccia, Walter Bortoletti, Marcella Melinati, Pasquale Cennamo.

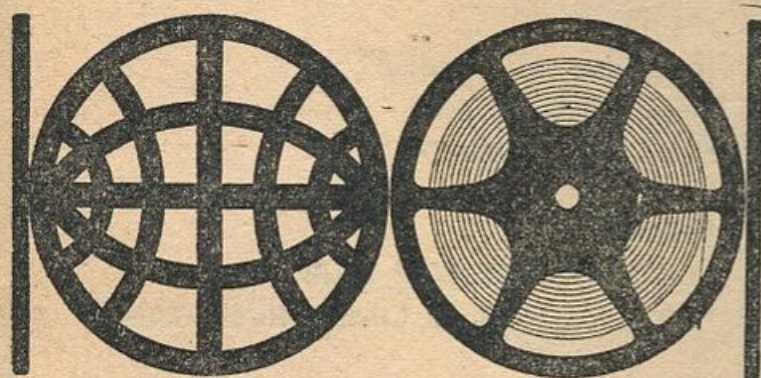
PURSUED (Su única salida). R.: Raoul Walsh. A. y G.: Niven Busch. F.: James Wong Howe. M.: Max Steiner. D.A.: Ted Smith y Jack McConaghy. MT.: Christian Nyby. D.M.: Leo B. Forbstein. V.: Leah Rhodes. I.: Robert Mitchum, Teresa Wright, Judith Anderson, Dean Jagger, John Rodney, Harry Carey Jr., Alan Hale, Clifton Young, Ernest Severn, Charles Bates, Peggy Miller, Norman Jolley, Lane Chandler, Ian McDonald, Elmer Ellingwood, Jack Montgomery, Tom D'Andrea. PR.: Milton Sperling. PA.: United States Pict. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1947. F.E.: 20.8.47. S.E.: Metropolitan. F.R.: 18.4.63. S.R.: Metropol. D.O. y DR.: 101'. C.: proh. men. 14 a. (En la actualidad distribuye ATLAS).

SABRINA (idem). R. y PR.: Billy Wilder. A.: obra teatral "Sabrina Fair", de Samuel Taylor. G.: B. Wilder, S. Taylor y Ernest Lehman. F.: Charles Lang Jr. TR.: Farciot Edouart. E.F.: John P. Fulton. M.: Frederick Hollander. D.A.: Hal Pereira y Walter Tyler. DC.: Sam Comer y Ray Moyer. MT.: Arthur Schmidt. A.R.: C. C. Coleman Jr. S.: Harold Lewis y John Cope. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. As. literario: Doane Harrison. I.: Audrey Hepburn, William Holden, Humphrey Bogart, Walter Hampden, John Williams, Martha Hyer, John Vohs, Marcel Dalio, Marcel Hillaire, Nella Walker, Francis X. Bushman, Ellen Corby. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 18.6.55. S.E.: G. Rex, Florida y Gaumont. F.R.: 6.6.63. S. R.: Ideal. D.O. y DR.: 113'. C.: s/r.

¡VIVA VILLA! (idem). R.: Jack Conway. A.: basado en dos biografías dedicadas a Pancho Villa por Edgcomb Pinchon y O. B.

Stade y, por Wallace Smith. G.: Ben Hecht. F.: James Wong Howe y Charles G. Clarke. F.2A.U.: Jack L. Draper. M.: Herbert Stothart. D.A.: Cedric Gibbons y Harry Oliver. DC.: Edwin B. Willis. MTJ.: Robert J. Kern. S.: Douglas Shearer. V.: Dolly Tree. AS. TEC.: Carlos Navarro y Matías Santoyo. AS. MIL.: Juan Aguilar. I.: Wallace Beery, Fay Wray, Leo Carrillo, Donald Cook, Stuart Erwin, George E. Stone, Joseph Schildkraut, Katherine De Mille, Philip Cooper, Frank Puglia, Henry B. Walthall, Francis X. Bushman, Henry Armetta, Mischa Auer, Pedro Armendáriz. PR.: David O. Selznick. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1934. F.E.: 14.8.34. S.E.: Broadway. F.R.: 16.5.63. S.R.: Plaza, Callao, R. de la Plata, P. del Cine y Constitución. D.O.: 115'. DR.: 108'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye F.A.M.A. Este film fue presentado en el Festival de Venecia de 1934, donde W. Beery obtuvo la medalla de oro de la Asociación Fascista del Espectáculo. Este film fue comenzado por Howard Hawks y abandonado por discrepancias con los actores y productor).

WINCHESTER 73 (idem). R.: Anthony Mann. A.: Stuart N. Lake. G.: Robert L. Richards y Borden Chase. F.: William Daniels. M.: Joseph Gershenson. D.A.: Bernard Herzbrun y Nathan Juran. DC.: Russell A. Gaussman y A. R. Fields. MTJ.: Edward Curtiss. I.: James Stewart, Shelley Winters, Dan Duryea, Stephen Mc Nally, Millard Mitchell, Charles Drake, John McIntire, Rock Hudson, Abner Biberman, John Alexander, Steve Brodie, Anthony Curtis, W. Greer, Jay C. Flippen, James Best. PR.: Aaron Rosenberg. PA. y DST.: UNIVERSAL-INT. O.: EE. UU., 1950. F.E.: 13.5.52. S.E.: Opera. F.R.: 18.6.63. S.R.: Metropol. D.O. y DR.: 92'. C.: s/r.



ULTIMO MOMENTO

LOS PREMIOS EN EL SEXTO FESTIVAL CINEMATOGRAFICO INTERNACIONAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA

GRAN JURADO INTERNACIONAL

Gran Premio: LOS COMPAÑEROS (Italia) de Mario Monicelli
Mejor libro: Age, Scarpelli y Monicelli por LOS COMPAÑEROS (Italia)
Mejor dirección: Karel Kachyna por LA ESPERANZA (Checoslovaquia)
Mejor actuación masculina: Vittorio Gassman y Ugo Tognazzi (compartido) por LOS MONSTRUOS (Italia)
Mejor interpretación femenina: Natalie Wood por DESLIZ DE UNA NOCHE (EE. UU.)
Mejor cortometraje: CABALLOS ARABES (Polonia)
Mención a la mejor producción: LOS TARANTOS (España)
Premio especial por esfuerzo de producción: TUDOR (Rumania)
Premio Eric Johnston: LA PROPIA SANGRE (U. R. S. S.)

Producción de habla castellana

Mejor película: EL DEMONIO EN LA SANGRE (Argentina) de René Mujica
Mejor director: Mario Camus por YOUNG SANCHEZ (España)
Mejor libro: Ignacio Aldecoa por YOUNG SANCHEZ (España)
Mejor intérprete masculino: Julián Mateos por YOUNG SANCHEZ (España)
Mejor intérprete femenina: Pina Pellicier por DIAS DE OTOÑO (Méjico)
 Homenaje especial a Carmen Amaya por su intervención en LOS TARANTOS (España)

JURADO DE LA CRITICA

Unico premio a LOS COMPAÑEROS (Italia) de Mario Monicelli

OFICINA CATOLICA INTERNACIONAL DEL CINE

Premio OCIC: LOS COMPAÑEROS (Italia) de Mario Monicelli

PREMIO "TIEMPO DE CINE"

LOS COMPAÑEROS de Mario Monicelli

Nota: Más detalles de los premios, integración de los jurados, críticas e información completa sobre el festival, aparecerán en el próximo número.



SUSCRIBASE A

TIEMPO DE CINE

**PUBLICACION DEL
CINECLUB NUCLEO
DE BUENOS AIRES**

LIBROS y REVISTAS DE CINE

Argentina:

TIEMPO DE CINE
CINE ENSAYO
FLASHBACK
CUADERNOS DE GENTE DE CINE
HERALDO DEL CINEMATOGRAFISTA
CINE 64

Francia:

CINEMA 64
PREMIER PLAN

Inglaterra:

SIGHT AND SOUND
FILMS AND FILMING

Uruguay:

CUADERNOS DE CINE CLUB
PUBLICACIONES DE CINE UNIVERSITARIO

España:

CINEMA UNIVERSITARIO
FILM IDEAL
TEMAS DE CINE
ESQUEMAS DE PELICULAS
CINESTUDIO
AUN

Italia:

CINEMA NUOVO
IL NUOVO SPETTATORE CINEMATOGRAFICO

E. E. U. U.:

FILM CULTURE

NOVEDAD: **INGMAR BERGMAN, UN DRAMATURGO CINEMATOGRAFICO**, por H. ALSINA THEVENET y EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Ed. Renacimiento, Montevideo)

HISTORIA DEL CINE ARGENTINO (I y II) de Di Núbila y publicaciones de las editoriales Omega, Iberia, Taurus, Rialp, EUDEBA y Universitaria de Santiago de Chile

SOLICITE SU CUENTA CORRIENTE

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

LA CINEMATECA ARGENTINA

agregó a su
catálogo de
clásicos del cine
universal

Ingmar Bergman - Cuando huye el día

Orson Welles - El proceso

Jean-Luc Godard - Vivir su vida

Jules Dassin - Rififi

Claude Chabrol - Los primos

Ingmar Bergman - Sonrisas de una noche de verano

Alain Resnais - Hiroshima mon amour

René Clair - Puerta de lilas

Max Ophuls - La ronda

Robert Bresson - Un condenado a muerte se escapa

Ingmar Bergman - Mujeres que esperan

Satyajit Ray - Pather Panchali

Luchino Visconti - Bellísima

Ingmar Bergman - Una lección de amor

Jean-Luc Godard - Sin aliento

Luis Buñuel - El ángel exterminador

Satyajit Ray - Aparajito

Agnès Varda - Cleo de 5 a 7

Robert Bresson - El carterista

Rolf Thiele - Rosemarie entre los hombres

Luigi Zampa - Proceso a la ciudad

Frank Perry - David y Lisa

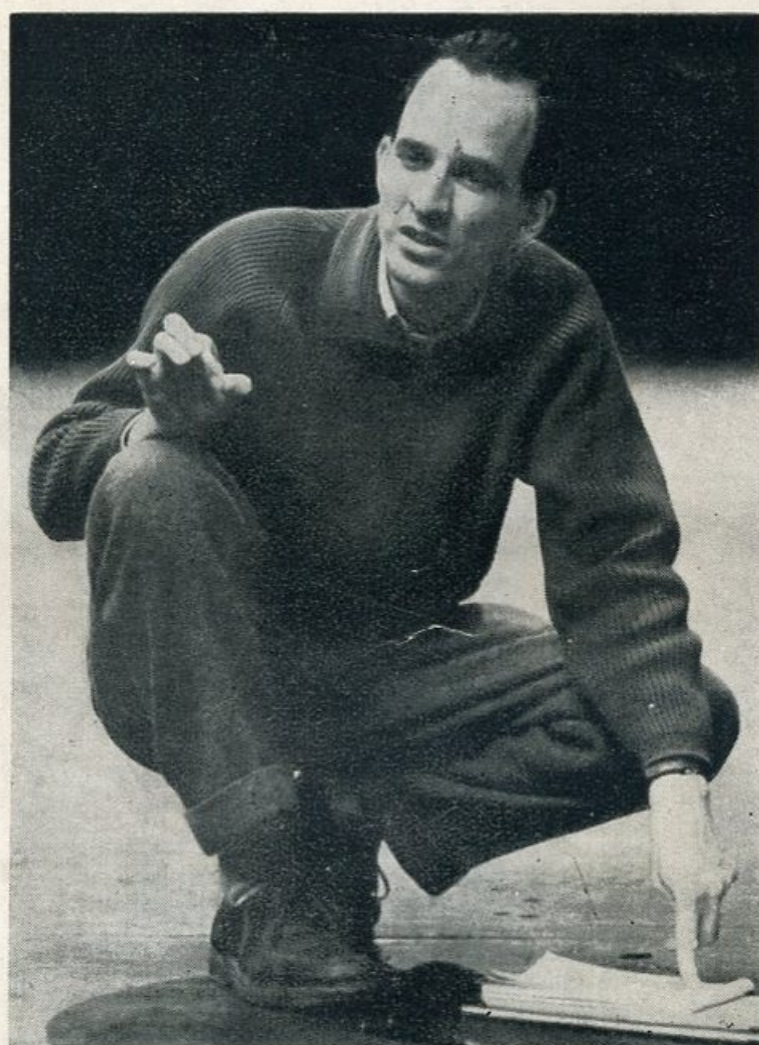
Solicite el catálogo completo de la Cinemateca Argentina que incluye además cortometrajes y fragmentos de films para ilustración de conferencias o programaciones de estudio.

Asesoramiento a cineclubes y entidades culturales.

CINEMATECA ARGENTINA

Lavalle 2168 - 1º 37 - T. E. 49-6306 - Buenos Aires - Argentina

EN BREVE APARECERA



INGMAR BERGMAN
UN DRAMATURGO CINEMATOGRAFICO

de
HOMERO ALSINA THEVENET
y **EMIR RODRIGUEZ MONEGAL**

Precio de venta: \$ 200 m/n. ● Socios del Cineclub "Núcleo": \$ 150 m/n.

EDITORIAL RENACIMIENTO — MONTEVIDEO

Argentina, \$ 100 m/n
Chile, 1 escudo
Uruguay, \$ 8.
Otros países, u\$s. 1.—

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

LA TÉCNICA IMPRESORA S. A. C. I.
Córdoba 2240 - Buenos Aires (R. A.)