

1173  
Cinema **Nôvo**, Ciencia ficción, Muer-  
te del cine, Toepnitz, **Rossellini**,  
Suecia, New American Cinema  
**Group**, Estrenos, Buenos Aires, Apun-  
tes sobre crítica, Alencar, L'Herbier,  
Fichero, Quinto Festival de **Trieste**



CUADERNOS DE

1173  
ne

14

agosto 1967

montevideo

en nuevo film Nº 2

- coordenadas cinematográficas - por m. martínez carril
  - la melancolía en el cine - por jorge abbondanza
  - entrevista exclusiva a román karmen, marianna vertinskaya y rezov chjeidze
  - antonioni - por luis elbert
  - los hijos de peleo - por a. sanjurjo toucon
  - dibujo animado: evolución de la técnica y los estilos - por j. j. rodríguez castro
  - larreta: el cine, un deseo, una meta - por a. sanjurjo toucon
  - arthur penn - por jorge brogno
  - cinema novo: un panorama a través de 5 directores - por miriam alencar
  - mis westerns - por delmer daves
  - diez cámaras en la historia del cine - por mario raimondo
- y varias notas más



**TRIBUNA DEL  
ARTE Y LA  
TECNICA  
CINEMATOGRAFICA**

Aparece en Noviembre de 1967



El Nº 14 de Cuadernos de Cine Club es más bien el resultado de un empecinamiento. Si la revista murió con el Nº 13 (y mucho agradecemos las condolencias recibidas) vuelve a nacer ahora. La nueva fórmula es un poco escuálida y pobre, pero es la única que por un tiempo nos permitirá vivir. Los costos excesivos de impresión, el déficit acumulado a partir del Nº 11 de la revista, las dificultades del lector para adquirir una publicación cara, nos imponen la modestia.

Esta entrega reúne algunos materiales atrasados que nos apresuramos a publicar juntos antes de una demora mayor. La nota de Abbondanza sobre los jóvenes realizadores suecos pertenecía al proyectado volumen sobre El fuego (guión íntegro y sin cortes, reportajes a Vilgot Sjöman) que a estas alturas, ya solucionado el problema de censura sobre el film, ha sido superado por el tiempo transcurrido. Los artículos de Toeplitz, Rossellini y Miriam Alencar estaban previstos para números diferentes, como correspondencias exclusivas del exterior. Si se incluyen en esta entrega es por un deseo de no retrasar más su publicación, evitando en parte el envejecimiento definitivo de los textos.

En cuanto a nuestra periodicidad resulta difícil trazar pronósticos. Es viable, aquí en Montevideo, una revista mensual, pero la última palabra la dirá el apoyo de los lectores, que permitirá (o no) asegurar un tiraje mínimo de 1.500 ejemplares, la aparición regular y la superación de los déficit acumulados.

**CUADERNOS DE CINE CLUB**

CUADERNOS DE  
**cine**  
CLUB

**14**

MONTEVIDEO

editor

**M. MARTINEZ CARRIL**

directores

**JOSE CARLOS ALVAREZ, EUGENIO HINTZ**

secretario de redacción

**CARLOS TRONCONE**

redactores

**JORGE ABBONDANZA, JOSE CARLOS ALVAREZ, MILTON ANDRADE, ROBERTO ANDREON, LUIS ELBERT, ORIBE IRIGOYEN, MARIO JACOB, M. MARTINEZ CARRIL, OSVALDO SARATSOLA, CARLOS TRONCONE.**

corresponsales

**MIRIAM ALENCAR (Río de Janeiro), JUAN JOSE MENDY (Madrid), JOSE MARIA PODESTA (Roma).**

administrador

**JOSE SETTIMO**

distribuidor

**GONZALO PRESNO**

CUADERNOS DE CINE CLUB. Rincón 567/69, Montevideo. Casilla de Correo 1141. Teléfono 82053. Esta revista es editada por Cine Club del Uruguay e impresa en Impresora Cordón, Edición amparada al Art. 7º, ley Nº 13.349.

**CORRESPONDENCIA**

Cinema novo, por Miriam Alencar, Río .....	4
Clencia ficción, por José María Podestá, Trieste .....	13
Espectáculo y cultura, por Jerzy Toeplitz, Varsovia .....	17
Algunos films, por M. Martínez Carril, Buenos Aires .....	20
Muerte del cine, por Roberto Rossellini, Roma .....	24

**ENSAYOS**

Suecos jóvenes, por Jorge Abbondanza .....	29
Crítica de cine, por Roberto Andreón .....	35

**CRITICA**

New American Cinema, por M. Martínez Carril .....	40
Nuevo Film 1, por M. Martínez Carril .....	44

**ERUDICION**

Fichero de estrenos y reposiciones, por Osvaldo Saratsola .....	46
-----------------------------------------------------------------	----

BNUH | 2437 C 1

# Cinema Nôvo, última zafra

MIRIAM ALENCAR

El camino fue abierto por dos, Néilson Pereira dos Santos y Gláuber Rocha. De repente, y transitoriamente, ambos dejaron de hacer películas y el desastre que se esperaba para el cine brasileño no se produjo. Surgieron, en el lugar que ellos dejaban, decenas de nuevos realizadores, que retomaron el camino y lo hicieron atravesar las fronteras del país.

Lo que son, lo que quieren, lo que piensan esos cineístas, todo eso dará la perspectiva del actual cine brasileño. Incluso si ellos abandonaran mañana, el cine nacional no estaría ya amenazado porque una novísima generación está a la espera, para demostrar que, como en el fútbol, el país no se ha de detener.

La generación que apareció y dominó el panorama a partir de 1965 tiene muchas cosas que decir. Ellos dan la clave del cine nacional, por cuanto en sus mesas de trabajo la novísima generación prepara su mensaje.

## 1. O MENINO DE NITERÓI

(Válter Lima jr.)

Hace once años un cine club fundado en Niterói, por un niño de quince años, marcaba los primeros pasos del cineísta Válter Lima Jr., que con su primer film, *Menino de engenho*, se coloca entre los más promisoros directores del cine brasileño. Con ese film ganó Cr. \$ 15 millones de la CAIC (Comisión de Ayuda a la Industria Cinematográfica), como mejor film de 1965.

Hablando sobre el futuro del cine brasileño, afirma:

—Cuando nuestros directores estén completamente desinhibidos, desligados de los mitos que servían de fundamento a nuestro cine, cuando cualquier debutante pueda hacer un film con la misma categoría de los profesionales experimentados, habrá un número mayor de directores que, con su obra, consagrarán definitivamente nuestro cine.

Nacido y formado en Niterói, desde niño Válder no se perdió una película, concurrendo fanáticamente a los cines de barrio a pesar de los castigos familiares. En esa época siente la influencia del cine americano, que es el que más se conoce, admirando con entusiasmo el trabajo de directores famosos como John Ford, William Wyler y otros. Integra varios cineclubes hasta los quince años en que resuelve fundar su propio cineclub junto con algunos amigos. La experiencia no dio resultado porque era mucho trabajo para tan poca gente.

Posteriormente se orientó hacia la crítica, encargándose de la sección especializada de **Diário do povo**, de Niterói. Por entonces ya era amigo de Paulo César Saraceni (**Porto das caixas, Desafio**), de Leon Hirszman (**A falecida**) y otros que después habrían también de llegar a ser directores de cine. Mientras cursaba el primer año de Facultad de Derecho abandonó el diario donde trabajaba y durante dos años fue empleado bancario. Al tiempo en que concluía sus estudios recibió una invitación de Moniz Viana para trabajar en la Cinemateca del MAM y poco después, también por intermedio de Moniz, ingresa a **Correio da manhã**.

En 1962 el diario lo manda a Mar del Plata. Allí tiene la idea de hacer un film pero el proyecto no llega a concretarse. Volvió a Río, abandonó el diario y se quedó en la Cinemateca. Planeó entonces otro film en colaboración con Paulo Perdigão. Esa película habría de llamarse **O dia em que o Brasil perdeu a Copa**, sobre el campeonato mundial de fútbol de 1950. Pero el proyecto fue también abandonado. Luego viene otro proyecto (para una película en episodios) que tendría el mismo fin de los primeros. La verdadera oportunidad vino con un llamado de Gláuber Rocha para trabajar como su asistente en dirección en **Deus e o diabo na terra do sol**.

En Bahía, durante el rodaje, Válder descubrió en los viejos libros de Gláuber, los romances de José Lins do Rêgo, resolviendo llevarlos a Monte Santo, lugar de la filmación, para releerlos. Ya con anterioridad **Menino de engenho** lo impresionaba profundamente. Ahora decidió filmarlo y comenzó a escribir el libreto que quedó terminado en noviembre de 1963. Gláuber estuvo de acuerdo en producirlo y el libreto se envió a la CAIR para obtener la financiación. Eso sólo fue posible en octubre de 1964. Mientras aguardaba, Válder fue a Paraíba a realizar un relevamiento fotográfico del lugar y efectuó un concurso para elegir al niño que haría el papel protagónico. Después de un tiempo la elección recayó en Sávio Rolim. El film costó Cr. \$ 45 millones. Los Cr. \$ 15 millones de crédito del CAIC servirían para pagar apenas las deudas contraídas hasta ese momento, que superaban bastante esa cantidad.

Entre los directores nacionales, Válder Lima coloca a Gláuber entre quienes más cosas tienen que decir. Nélon Pereira dos Santos es el de mayor madurez. Le gusta el cine americano desde los tiempos del cine mudo hasta 1945. Del cine francés, Truffaut es el preferido a pesar de que Godard para él es más cineista pues tiene una inquietud que recuerda a los inventores del cine. El intenta descaracterizar un status. Siempre está innovando aunque la materia utilizada sea vieja. A su criterio el cine italiano es el más importante. Lo admira, no sólo como espectador sino también por un interés intelectual, pues en la actualidad, es el cine del que más enseñanzas se pueden recoger. Los jóvenes directores del cine italiano tienen una gran vitalidad. El mejor ejemplo

es Marco Bellocchio. Le gusta Visconti aunque reconoce que Antonioni y Fellini tienen más oficio.

Sobre el cine nacional entiende que la actual línea de combate procura derribar las trabas creadas por la precariedad de medios que siempre lo caracterizó. Hoy se desarrolla normalmente un proceso constante de extroversión. La fase inicial fue el choque y ahora llegamos al término medio, a la fase de entendimiento entre el director y el espectador.

Sobre la influencia de los cineastas extranjeros en su obra o de otros brasileños el propio Válder afirma:

—Ligaduras o influencias son fenómenos subconscientes. De este o de aquel realizador cualquiera puede sufrir influencias. El hecho de que **Menino de engenho** haya sorprendido por su seguridad, cosa poco común en primeros films, nada tiene que ver con este o aquel director francés, americano, italiano, etc. Esa seguridad es resultado del proceso de desconstrucción que se viene operando en el medio cinematográfico brasileño. Tal proceso, puesto en movimiento por la línea de choque de nuestros cinema novo (Nélon, Gláuber, Saraceni, etc.) llegó a abatir realmente los viejos mitos, que habían llevado a hacer creer que era imposible hacer cine en el Brasil e incluso, cuando surgía un buen film, la **inteligentzia** nacional lo consideraba en un tono paternalista. El cinema novo brasileño rompió con todo ese status y enfrentó todos los riesgos de la empresa. Por eso yo doy a esa fase y a esas personas el rótulo de **línea de choque**. Camino abierto, nervios distendidos, los resultados que se esperan serán enteramente consecuentes con lo que se propugnaba desde los primeros días de la batalla. Se ha terminado de una vez por todas con aquella idiotéz de que los diálogos en portugués son impracticables, que nuestras palabras y nuestras cosas no son fotogénicas. Nadie cree ya en esas cosas, ni siquiera el propio público. Y el resultado está a la vista. Todo el mundo cree en un film urbano como **São Paulo sociedade anônima**, o en un film rural como **Menino de engenho** o sí no en **A hora e vez de Augusto Matraga**. Lo que ahora buscamos es el descubrimiento de un diálogo común con nuestro público, descubrir ese ritmo común a todos nosotros.

El próximo film de Válder Lima Jr., será una sátira titulada **Brasil ano 2.000**, con rodaje en una gran ciudad y en una ciudad del interior. El mismo será su productor con el dinero que espera obtener de la exhibición de **Menino de engenho**.

## 2. MEMORIAS DE UN BAHIANO

(Paulo Gil Soares)

—Mi nombre completo es Paulo Gil de Andrada Soares. Andrada de los criadores de vacunos y de cabras, en la zona agreste de Bahía; Soares, de los antiguos exportadores de tabaco, del Valle de Paraguassu, ciudad colonial de Reconcavo de Bahía, con mucha saga de gente heroica. Nací en Bahía, donde vivimos solos mi madre y yo: ahí está explicado naturalmente todo el misterio de mi necesidad de mirar a la vida con mucha premura, documentando todo como una necesidad. El día fue el 6 de agosto y el año 1935. En ese día, algún tiempo después, tiraron la bomba atómica sobre Hiroshima, y esa es la razón por la que yo nunca festejo mi cumpleaños. Me voy haciendo viejo sin torta y sin velas.

Así se presenta el director de **Memoria do cangaço**, cortometraje que ya ganó numerosos premios: Gaviota de Oro del Festival Internacional de Río de Janeiro, Premio de la Unión Mundial del Cine, el Dziga Vertov, y más recientemente, el Premio de la Calidad de la CAIC (Comisión de Auxilio a la Industria Cinematográfica).

**Memoria do cangaço** fue su segundo film, considerado por él como "un cortometraje más o menos correcto". El primero fue **Terra triste**, que trata del hombre y de la tierra cuando no hay sequía, cuya realización empezó en Monte Santo, en la misma época de **Deus e o diabo na terra do sol**, pero sólo ahora pudo terminarlo, aunque le faltaba sólo la sonorización. El tercer trabajo de Paulo Gil es **Matéria de memória**, primer largometraje cuyo estreno se aguarda este año.

Paulo Gil retoma su exposición: --Antes del cine, con mucho amor (que se perdió después) hacia periodismo en casi todos los diarios de Bahía, principalmente en los Diários Associados, donde perdí mucho tiempo. Pretendía hacer literatura y teatro, llegando a escribir tres piezas: **Evangelho de couro**, sobre los últimos sobrevivientes de la Guerra de Canudos, presentada por la Escuela de Teatro de la Universidad de Bahía; **O miraculoso óleo de Jibóia Branca do Pará**, una adaptación al nordeste de la **Mándrágora** de Maquiavelo; y **Se fôres prêso camarada**, una pieza que no vale mucho. Tenía planes de libros. Uno de ellos sería **Cidade inútil**, sobre las aventuras y desventuras de las generaciones bahianas perdidas, arrabales, pederastas y falsos artistas, candombes y capoeiras, descreyendo de todo eso y afirmando que el misterio de Bahía es una enorme mentira, una enfermedad trágica que planea sobre la cabeza de todo joven que libera su vida.

--Comencé a hacer cine con Gláuber. El me convenció para que dejara toda esas cosas porque el cine era un medio de expresión más próximo de todo lo que queríamos decir, y ahí comenzó nuestra aventura. **Memória do cangaço** nació de la necesidad de desmistificar la figura del cangaceiro que estaba ganando dimensiones románticas, trayéndolo a su plano real dentro del nordeste. Acabar con aquella vieja historia del heroísmo del Lampião al mismo tiempo que traía de los pelos, de algunos policiales los cuadros de coraje y desprendimiento que se le atribuían indebidamente. Mostrar al cangaceiro ya transformado en empleado público del Estado de Bahía y trabajando en reparticiones extrañas (Consejo Penitenciario, Instituto Médico Legal) totalmente readaptado y usando corbata y chaleco. Naturalmente no se trataba sólo de esto, sino también de intentar una perspectiva abierta por Tomás Farkas, productor paulista, que deseaba abrir y crear en Brasil la necesidad de films de cortometraje. Intentaba producir cuatro films, utilizando en todos ellos métodos del cine directo para la captación de la realidad brasileña. En mi próximo film, si las condiciones ya están dadas, voy a contar la historia de una pequeña ciudad bahiana donde se descubre petróleo; lo que entonces sucede con los viejos de esa ciudad cuando ven al petróleo desviando el centro de todas sus atenciones y dejándolos abandonados. Es en ese instante en que se produce una exacerbación de las creencias y las viejas leyendas resurgen. Es, finalmente, un aprovechamiento de la tradición oral bahiana, sus historias de diablos que huelen a azufre y cuerno quemado, exorcismos y derrotas.

--Todavía no sé si he sufrido alguna influencia de cineístas extranjeros porque llevo hecho pocas cosas. De los franceses, con la cámara en

la mano y un presupuesto reducido, realmente estoy convencido que sí. Más de eso no sé. Me gusta el cine italiano. Está más próximo de mí, es más la gente que se parece a la mía y que yo conozco tanto (la gente de Bahía es exactamente la de las películas italianas: **Sedotta e abbandonata** o **Divorzio all'italiana**, podrían haber sido hechos en Bahía con gente, usos y costumbres bahianos auténticos).

De los directores extranjeros Rossellini, Visconti, Ford, Germi, Bolognini, Buñuel, Monicelli, Godard, Resnais, la lista es enorme.

--En cuanto al cine brasileño, pasado el período heroico, creo que llegamos al momento de dejar de sentir la necesidad de decir "vió qué clase que tengo" y empezar a buscar al pueblo. Primero debemos estar seguros de que nuestros films son un producto dirigido a un mercado: son una mercadería. Después cuidar que esa mercadería logre su objetivo que es simplemente la venta, con el retorno del capital para que otra mercadería sea producida. Tampoco podemos insistir en la onda de la maldición: film maldito es film perdido. Además de todo esto es hora de cuidar más la profesionalización de nuestros trabajos (siempre hay un clima de amateurismo en nuestros films) para mantener interesado al público. Y, finalmente, hacer la industria. No es posible que busquemos fórmulas o concepciones europeas para nuestros films, pues me parece que ninguna cultura cansada podrá aportar soluciones para nuestros propios problemas de comunicación. Es ahí que creo que radica otro problema: estamos distanciados de la cultura que nuestro pueblo conoce por sí mismo. El camino es fácil, basta con dar al público lo que es de él, lo que está acostumbrado a ver y sabe que es verdad. Encontrado ese camino, que la propia literatura brasileña señala, mantener al público interesado y desenvolver la industria para que cada vez produzcamos más y mejores films.

Entre los realizadores nacionales Paulo Gil señala como los mejores, en su opinión, a Néelson Pereira dos Santos y Gláuber Rocha. Néelson ya hizo varias películas y ha madurado. Gláuber todavía va a hacer mucho, pues no puede quedarse donde está. Opina que hay que tomar nota de un nombre: Luis Sérgio Person, que hizo **São Paulo sociedade anónima** y promete mucho.

Para Paulo Gil ya es más fácil que antes hacer cine en Brasil. Cada día se forman nuevos grupos, nuevas firmas, aparecen nuevos productores, se obtienen premios, etc. Queda el problema del número de films extranjeros importados, que es enorme, la necesidad de retenciones mayores a los beneficios de los films extranjeros para el desarrollo de la industria nacional, la necesidad de la obligatoriedad del mercado y la importación de equipo y película virgen.

El último film de Paulo Gil Soares, **Matéria de memória**, es una adaptación de un libro de Carlos Heitor Coni. Fotografía de Leonardo Bartucci. El elenco incluye a Hugo Carvana, Joel Barcelos, Helena Inês, Esmeralda Barros, Armando Barroso, Billy Davis y Néelson Camargo. Producción de Fernando Campos.

### 3. GUSTAVO EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO

(Gustavo Dalh)

Del actual grupo de avanzada del cine brasileño tal vez Gustavo Dalh sea el que reúne más características propias del joven intelectual. Se inició

en el documental con mucho éxito y ya trabaja en un largometraje. Como la mayoría, era y es un fanático por el cine del tipo de "escaparse de las clases para no perder la película" y muy temprano entró en contacto con cineastas y críticos. Participó en el movimiento de cineclubes, fue presidente del Cineclub de Centro Dom Vital y secretario de la Cinemateca Brasileira.

Gustavo Dalh es brasileño por adopción, pues nació en Buenos Aires, hace 28 años. Atraído por la literatura, a los 19 años era invitado a escribir por Paulo Emilio Sales Gomes, proyectándose como ensayista en el *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*. De los ensayos pasó a la crítica cinematográfica, y como crítico sintió la gran contradicción de que "el crítico sólo se realiza en la creación". Ese fue el momento en que decidió hacer cine.

La decisión estaba tomada, sólo faltaba ejecutarla. Como todo intelectual, Gustavo sentía mucha dificultad en actuar, en pasar a la acción, y vio que la mejor solución era ir a Europa para estudiar y volver con la carga suficiente de conocimientos para empezar el trabajo que se le había metido en la cabeza.

En Europa, Gustavo hizo los cursos. Uno fue el curso de dirección en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma y otro el de cine etnográfico en el Musée de l'Homme con Jean Rouch. Durante los cursos realizó dos documentales: *A dança macabra*, sobre los grabados de Holbein y otro sobre el Museo de Hombre. Con los estudios y contactos y con la maduración necesaria, se sintió apto para transmitir todo lo que sentía y pensaba. Entonces puso manos a su obra.

—En nuestro trabajo las influencias de los grandes directores son importantes y se suceden en el tiempo. En una primera etapa, Orson Welles fue lo que más me atrajo. Después Antonioni, por afinidad. Eso no impide que también me gusten Renoir, Eisenstein, Rossellini. Prefiero a Buster Keaton antes que Chaplin, pues este último es un producto romántico sentimental de la era victoriana, aunque, paradójicamente, yo lo considero en el sentido moderno, muy buen director. Como autor posee una gran generosidad.

—Me gusta el cine francés, como movimiento; empero, como directores aislados, el cine italiano es el más importante.

Es interesante observar que fue Gustavo Dalh la primera persona que escribió sobre la *nouvelle vague* en el Brasil, en una época en que devoraba los *Cahiers du cinéma* y en que se estaba formando la teoría del cine de autor.

—También en el cine americano admiro a Nicholas Ray, porque siempre está haciendo películas de eterna juventud; sus personajes son siempre inadaptados al mundo e intentan siempre formular el mundo dentro de esa inadaptación, terminando siempre vencidos por el mundo. Cuando sobreviven, carecen de amargura.

—El cine nacional es excepcional. No sólo por estar ligado al movimiento del nuevo cine, desde su aparición, sino principalmente porque algunos de los films más ricos que he visto en los últimos tiempos. *Deus e o diabo no terra do sol*, *O desafio* y otros, son nacionales. Y además de todo eso, la calidad, el número de films interesantes, desde el punto de vista autoral, que el cine brasileño está produciendo por año, lo coloca en ple de igualdad con las demás cinematografías.

—Es excepcional debido a las condiciones en que se realiza. Entre los directores nacionales, el más importante, es Gláuber Rocha, porque reúne en sí con la mayor violencia y la mayor claridad, los problemas más generales. Aparte de que, él con Godard y con Pier Paolo Pasolini (*Il vangelo secondo Mateo*) y más todavía que Antonioni, Resnais y otros, es de los directores que están trabajando por la renovación del cine, aproximando el cine a Bertolt Brecht.

Después de Gláuber viene un buen número de importantes directores nacionales, entre ellos Paulo César Saraceni, Néson Pereira dos Santos, Joaquín Pedro, Leon Hirszman (actualmente trabajando en Chile), Carlos Diegues, Válder Lima Jr.

El problema que todavía enfrenta el *cinema novo* es la carencia de actores. Los actores de teatro que generalmente son muy buenos no tienen tipos aptos para las películas que se realizan. Hace falta una gran variedad de buenos actores. Existen buenos papeles pero, hasta hoy, el mayor papel del cine nacional fue el de Corisco, interpretado por Oton Bastos, en *Deus e o diabo na terra do sol*.

*Eu busca do ouro* es el título del documental que Dalh ha estrenado hace poco. Algunos directores y críticos lo consideran un trabajo excelente y renovador, probando que la experiencia y el estudio de Gustavo darán buenos frutos. El lo ve así al film:

—El título es una especie de búsqueda del tiempo perdido y es también un homenaje a la cultura cinematográfica por cuyo intermedio descubrí al cine. Sería en busca de la edad del oro. Es, en realidad, un intento de reconstrucción de lo que fue el ciclo del oro en Minas Gerais, a partir de los vestigios dejados por la época. Este vestigio puede ser la talla dorada de las iglesias, una mina abandonada, un cañón, las ruinas del Morro da Queimada o algunos hechos que ligan la búsqueda del oro y la propia Cidade de Ouro Preto, vestigio de la época dorada. El film intenta evocar la evolución, la aparición, el pasaje de oro recogido en el fondo de los ríos, en las laderas de las montañas, de las casas, el aparato burocrático del reino, las represiones, las luchas de los Inconfidentes, la decadencia de las minas y finalmente lo que quedó, la supervivencia sociológica.

El relato es de Paulo José, actor de *O padre e a mãe* (Joaquim Pedro). Fotografía de Pedro de Moraes, uno de los más talentosos fotógrafos que se consagró en el cine. El film fue producido, dirigido, montado y escrito por Gustavo Dalh. Costó 10 millones de cruzeiros y tuvo el patrocinio del Patrimonio Histórico y de Itamarati.

Gustavo Dalh no para. Después realizó un documental sobre o Aleijadinho, con libreto de Lúcio Costa. Al término de ese trabajo, ha dado comienzo a su primer largometraje, realizado en Ouro Preto, una historia de ficción de la que él mismo es autor.

#### 4. EL RIGOR DE JOAQUIM PEDRO

(Joaquim Pedro de Andrada)

—Conservo una gran pasión, un interés fundamental por el cine documental, por el cine directo, por la realidad y la interpretación de la realidad.

A pesar de esta afirmación, Joaquim Pedro de Andrada eligió como tema de su film un poema.

**O padre e a môça**, de Carlos Drummond de Andrade, lo que todavía nadie había hecho en el cine brasileño, pero él explica: Es un problema derivado de la elección de tema, una elección muy compleja para mí. No sé exactamente qué me llevó a hacer un film sobre el poema, pero algunos elementos son fáciles de reconocer y, uno de ellos, es la ligazón que el poema tiene con varias cosas integradas en mi campo de experiencia e interés, principalmente de Minas Gerais, cosas que entraron en la formación de mi vida.

—Estas cosas —agrega— son difíciles de precisar claramente, porque son principalmente datos de formación afectiva, más que elementos de cultura. La primera parte del film es, entonces, la elaboración de esos datos, y creo que de alguna manera conseguí liberarme de una parte de mi pasado por el hecho de haber reelaborado algunas de sus formas, algo de lo que siempre quedó de él dentro de mí.

En **O padre e a môça**, Joaquim Pedro no utilizó, conscientemente, cualquier información que viniera de su experiencia como documentalista, a no ser en la dirección de actores elegidos en el lugar del rodaje. Ese personal, en el film, aparece de manera muy limitada, en el plano de la definición: es una gente muy negativa, en cierto sentido, gente fea físicamente y que desmiente todos los aspectos positivos de la vida:

—Quise hacer un film en que sólo me interesaban determinados problemas y no otros. Opté por un tema mío personal, el tema de un amor difícil, con todas las variantes posibles sobre la dificultad de amar, sobre la búsqueda del amor como justificación de la vida, sobre la admiración por el amor, sobre la discusión en torno de una marginalidad de quien carece del amor espontáneo y fácil. Es decir, no busqué un universo, una significación más completa y socialmente verdadera; me conformé con algo realmente limitado. No intenté de modo alguno retratar una realidad social; nada de eso. Se trata de pura ficción, un universo limitado y bien pequeño, de situaciones extremas. La gente del lugar es fea y triste, porque debe representar a quienes se alejan del amor, a quienes no luchan por vivir mejor. Así, sólo eché mano a los procedimientos del cine documental en la dirección del elenco local, tratando de no interferir demasiado con ellos.

El film es para mí una experiencia; a partir de ella, lo que interesa ahora es iniciar otra diferente. Hice, realmente, un film contenido. Trataba un tema que me interesaba por transposición y el primer tema que se presentaba ante la cámara era el tema de arranque para esas transposiciones, con las cuales no me había compenetrado todavía. No sé si eso habrá contribuido directamente al tipo de contención que se puede advertir en el film, con pleno cuidado y dominio de todos los elementos de la ficción. Traté de simplificar los problemas de la puesta en escena. La contención vino, a mi modo de ver, por la necesidad que sentía de eliminar todo lo que fuese efecto, lo que no fuese el decurrir orgánico de las exigencias más importantes y de la significación de la historia. De hecho, el film quedó encerrado dentro de algo que se parece a un estilo de puesta en escena. No sé hasta qué punto ese es mi estilo. Uno de los problemas que más me angustiaban en el momento de hacer la película era justamente el de la dirección, el problema formal, cuando me sentía obligado a intentar valorizar una escena, una secuencia, conscientemente. Reconocía que esa necesidad era extraña al tema central del film. Eso me causaba una gran repug-

nancia y a pesar de que a veces hube de ceder a esa necesidad, siempre lo hice consciente de que ahí ya estaba desviándome de la ruta que me había trazado.

—No creé un estilo a partir de este tema. Si el tema fuese otro, tal vez haría un film con cámara en mano como se estila en estos días. El estilo nace al elegir el tema. El problema se plantea en bloque desde el principio. **O padre e a môça** no es un film moderno, pero el problema en cuestión no es de estilo. No me interesaba hacer un film de cámara en mano, para experimentar un estilo. Lo que me interesa es una experiencia en bloque, que, como toda experiencia es imprevisible en su resultado final. Quien mejor representa esa aspiración es Jean Rouch que ha hecho films casi siempre fallidos, no enteramente réussis, pero que tienen un extraordinario valor como experiencia, como información, como estímulo, como apertura de camino, como forma de conocimiento activo. Y es eso lo que me interesa ahora. El problema se plantea en varios campos, inclusive en el de saber si la gente aquí en el Brasil, dentro de las limitaciones con que trabajamos, puede reunir elementos para ese tipo de experiencia. Yo creo que puede, que es más una cuestión de actitud política y moral que un problema de pobreza material.

El interés de Joaquim Pedro por el cine es reciente. Carioca de 34 años, formado en Física por la Facultad de Filosofía, trabajó durante un año en el Centro de Investigaciones Físicas. Fue ahí que descubrió que no había nacido para la física, al mismo tiempo en que comenzaba a actuar en el Cine Club de la Facultad. Llegó a hacer films amateurs, como director y actor, películas mudas en 16 mm. Incluso después de esa experiencia siguió trabajando por un tiempo en Física y en el diario **O Estado de São Paulo**, como cronista y redactor. Participó también de un equipo de restauración de artes plásticas.

En 1957 entró a Saga Filmes, actualmente de Leon Hirszman, donde dirigió su primer film, un documental para el Instituto Nacional del Libro, sobre Manuel Bandeira y Gilberto Freire. Su primer trabajo importante fue **Couro de gato**, que entre los premios que recibió estuvo el del cortometraje en el Festival de Sestri Levante y otro premio en el Festival de Oberhausen, Alemania. Después ganó una beca de estudios para el IDHEC en Francia y otra en Italia. En Inglaterra llegó a trabajar en un corto, como fotógrafo, que se tituló **Happiness**. En Estados Unidos, también usufructuando una beca, colaboró con los hermanos Maysless, documentalistas. Con ellos dirigió un largometraje, **Show Man**, que nunca se exhibió en Brasil.

De regreso a su país filmó **Garrincha, alegria do povo**, ya dentro de los esquemas del cine verdad y con él recibió un premio para películas de TV, en Italia. **O padre e a môça** es su primer trabajo en largometraje argumental, donde tuvo como compañeros de equipo a Mário Carneiro, fotógrafo, y Carlos Lira, autor de la música. El elenco comprende a Helena Inês, Paulo José, Fauzi Arap y Mário Lago. Concretamente, Joaquim Pedro no reconoce que haya sufrido influencias de directores extranjeros. Pero, indirectamente, no deja de admitir que el cine francés contemporáneo y el cine italiano son los que más fácilmente podrían influir sobre él. Entre los más importantes directores coloca a Visconti, Antonioni, Truffaut, Godard, Resnais. Se interesa en la obra de Buñuel, Bergman y más reciente en los films de Bo Widerberg.

**Deus e o diabo na terra do sol** fue para él la renovación, el descubrimiento de la realidad brasileña, la renovación de estructuras de la industria. Fue como un estimulante. Gláuber Rocha y Nelson Pereira dos Santos están en la primera línea de los grandes, pero todos los actuales directores están intentando agregar algo nuevo a nuestro cine. En el conjunto de la nueva gente que promete, están para Joaquim Pedro, Carlos Alberto Prates, que viene de hacer un corto llamado **O milagre de Lourdes**; Geraldo Veloso y y Flávio Verneck, todos de Belo Horizonte.

—El cine brasileño no anda del todo bien, pues padece la amenaza constante del cierre de caminos, como ha ocurrido con las últimas manifestaciones de la censura, que ha derivado en una enorme inseguridad en el proceso de producción. La incertidumbre de si un proyecto podrá o no ser rechazado por los censores, influyen decisivamente en la elección de los temas y de ese modo limita el campo creativo del realizador cinematográfico.

## 5. LA IMAGEN DEL POETA

(Arnaldo Jabor)

**O circo** es un documental en colores, con sonido directo, que procura mostrar lo que queda de un arte que fue considerado como una de las primeras, con sus viejos y actuales artistas, mostrando cómo viven, en comparación con los nuevos tipos de diversión y, principalmente, la poesía que rodea la vida de esta gente que procura mantener encendida, en los suburbios más modestos, la llama de ese arte tan viejo. El film desencadenó controversias. Aplaudido y premiado, fue considerado por algunos como superficial, sin profundizar en problemas reales y tristes, un poema, si es poesía, un tanto superado.

Pero el causante de esta controversia, de este poema hecho cine, es un poeta, que se avergüenza de confesar su condición pero que se reveló como un director de calidad: Arnaldo Jabor.

Carioca de 26 años, Arnaldo Jabor, además de cineísta, es poeta, aunque no muy bueno. Por eso y sintiendo que tiene muchas cosas que decir sin saber cómo, eligió el cine para expresarse.

Incluido en el movimiento moderno concretista, no se considera propiamente concreto. Entre sus trabajos considera el mejor de todos un poema llamado **Hiroxima** publicado por el SDJB (Suplemento Literário del **Jornal do Brasil** en aquella época). A su lado estaban Carlos Fernando Fortes de Almeida, Carlos Diegues, Rui Costa Duarte, Ivo Barroso y otros escritores.

Jabor tuvo una breve fase teatral. Escribió algunas piezas, entre ellas **Bar 50** (cuando era alumno del Colégio Santo Inácio), abordando el problema de la delincuencia. Era una época de pesimismo y entonces concibió **Duas horas para o sol**, donde reconstruía la historia de Adán y Eva. Siguió con **Estrutura** y otras que nunca concluyó. Pertenecen a una época en que la cultura estaba cubierta de un mimetismo, con un nacionalismo que afloraba, con el surgimiento y el abrasileñamiento de las artes. Fue también crítico de teatro, habiendo colaborado en varios diarios.

Cuando la poesía dejó de responder a una necesidad real de comunicación y a su manera de encarar el arte de un modo extrovertido, descubrió el cine, que le ofrecía un campo mejor. Ja-

bor no tuvo, por consiguiente, una formación cinematográfica normal, nunca frecuentó cineclubes ni fue aficionado al cine. Demasiado cerrado en la literatura, el cine le sirvió para comprender la necesidad de una mayor amplitud de comunicación, que él experimentó desde su abandono de la poesía. Eso fue entre 1959 y 1960. En cine Arnaldo Jabor comenzó como asistente, primero junto a Mário Carneiro, en el documental **Mosteiro de São Berto**; después con Paulo César Saraceni, en **Integração racial**. Entonces vino **O circo**. La idea era hacer un film sobre las diversiones populares, pero con diálogos. Fue realizado en nueve meses pues no había dinero disponible y con apenas seis rollos de película, de los cuales aprovechó tres. El mismo admite que en el film había mucho de poesía, pero sostiene aún que el tema se prestaba. Es muy difícil que Jabor hable de sí mismo:

—El arte se está humanizando después de un largo período marcado por el surgimiento del arte moderno, que fue pautado por el registro de la angustia, la soledad, el aislamiento, la incomunicación. Entramos en un tiempo cultural en que surge un parentesco más estricto entre las tendencias de artes diferentes. Este parentesco es la búsqueda general de nuevos significados, la búsqueda general de nuevas explicaciones, de una visión clara, de la comprensión. El arte se está volviendo más inquisitivo que antes, en cuanto el artista no se halla más preocupado por no comprender. Da la impresión de que estamos deteniéndonos para recomenzar todo de nuevo. Esa puede ser la explicación del cine verdad, del teatro documento, del **pop-art**, etc. **Pop-art** puede parecer la continuación de una desesperación pero pareciera que es más bien un intento de repensar en claro el mundo moderno. El hombre quiere verse mejor.

—El cine es la forma más apta, técnicamente, para desempeñar esa tarea cultural o artística. Mejor todavía porque el movimiento cinematográfico brasileño está en su casi totalidad orientado hacia ese objetivo. Si realizáramos este anhelo habremos cumplido un papel importantísimo en la cultura contemporánea. La profesión más importante es la de cineísta, y cineísta brasileño, que no la cambio por nada.

—No sé si sufro influencias de otras cinematografías; pero hay directores que considero geniales como Francesco Rosi, que me parece el mejor de todos por su film **Salvatore Giuliano**, que es el que más me impresionó hasta hoy. Es realmente el primer film marxista que se haya hecho. Godard es excepcional, es el hijo de la revolución gráfica. La imagen en sus películas no deriva de la pintura, sino del **affiche**. El deshace la sensación de agresividad del mundo moderno que siempre existe en nosotros. Nos hace convivir libremente con él. Godard es quien mejor potencia de poesía la modernidad. Me gusta Visconti. Tengo vergüenza de confesar que me gusta Fellini. Chaplin es cómodo, es triste, da ganas de llorar. Me gusta Chaplin por los mismos motivos que le gusta a todo el mundo. No se puede gustar de Chaplin con sofisticación. No hacen falta razones muy profundas. Sólo se puede gustar de Chaplin con simplicidad.

—Todos tienen la misma formación, todos dicen lo mismo cuando hablan de cine, pero en la hora de hacer, cada uno hace un film con su visión propia. El cine es de gran simplicidad de caminos. Tiene desde un épico mitológico de Gláuber Rocha hasta el realismo puro de Néilson

Pereira dos Santos, el lirismo de Válder Lima Jr. y Paulo César Saraceni, la fuerza crítica de Luis Sérgio Person, el rigor de Joaquim Pedro, la preocupación por una comunicación popular de Cacá (Carlos Diegues).

—Estoy por estrenar un film de largometraje, el primero. Me dio muchos dolores de cabeza. Era un film difícilísimo, un documental de largometraje, con sonido directo, sobre la vida que la gente lleva en una ciudad como Río. Es **A opinião pública**. El eje del film es la clase media, es trágico, muy triste. La producción es mía conjuntamente con Verba S. A., un grupo de Niterói, compañía de crédito con gente nueva. El fotógrafo es Dib Lufti, un fenómeno libano-brasileño con la cámara en la mano. Con este film intenté que las personas salieran del cine mirando un poco más dentro de sí, capaces de sentir un poco más la vida que les es familiar.

## 6. CINEÍSTA Y FANÁTICO

(Paulo César Saraceni)

Otro caso típico de fanatismo cinematográfico es el de Paulo César Saraceni, que unió a ese fanatismo la necesidad de decir algo, de transmitir algo, transformando el cine en su mejor vehículo de expresión. Para él el cine viene de lejos, desde niño, cuando era todavía estudiante y frecuentaba las clases llevando bajo el brazo una mezcla de libros de texto y **Cahiers du cinéma** con más libros sobre cine. En esa época estaban en pleno apogeo los films nacionales que hoy se llaman chanchadas, ya superados. Siempre tuvo la idea de hacer cine, de hacer algo diferente de lo que se hacía entonces.

En 1954, durante el Festival Internacional de Cine de São Paulo, la idea creció y tomó vuelo luego de ver **Greed** de von Stroheim, cuya historia gira en torno al dinero, que atrapa a los individuos y genera violencia. Esa noche se quedó dando vueltas por la ciudad, sintiéndose incapaz de hacer la crítica del film, porque lo que realmente deseaba era hacer cine y no podía concebir la idea del cine como espectáculo, pero sí como un ejercicio de autor, como medio de divulgar ideas.

De regreso a Río, no entrevió el camino para entrar ya al cine y se aproximó al teatro donde fue asistente de Ziembinski, Celio y otros, estudiando allí los problemas de dirección y actuación. La fase teatral duró hasta 1956, dos años, cuando entonces pudo poner en marcha la vieja idea.

Con Joaquim Pedro, Gérson Tavares y Sérgio Montagna fundó la Saga Filmes, con el propósito de rodar documentales. Algunos fueron realizados para publicidad y firmas particulares. Su primer trabajo fue un cortometraje de 16 mm., **Caminhos**, con argumento propio donde se narran los problemas de una pareja de adolescentes.

**Arraial do Cabo** fue el segundo trabajo, ya en 35 mm. y fue el film que le valió la beca de estudios para el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. **Arraial do Cabo**, cortometraje, ganó numerosos premios, entre otros: en el Festival de Bilbao (España); del Popoli (Florenia); Bergamo y el premio de la Juventud Católica, de Roma. El film trata los problemas de viejos pescadores de un poblado que se enfrenta con la industrialización, lo que los obliga a salir de sus

sitios habituales de pesca y aventurarse a lugares más peligrosos, debido a la incapacidad de adaptarse a las máquinas.

En un artículo escrito por Gláuber Rocha, **Arraial do Cabo** fue identificado como el comienzo del cinema novo. De ese modo, en parte había sido alcanzado el objetivo de Paulo César.

En Roma, Paulo César permaneció dos años, trabajando en libretos junto a Marco Bellocchio (**I pugni in tasca**), que en ese momento era compañero suyo en los cursos del Centro. En el mismo grupo estaban Gustavo Dalh, Guido Cosulich y Sandro Franchini. Uno de sus libretos se titula **A viagem** y figura entre los planes de rodaje de Franchini.

Regresó a Brasil para filmar **A crônica da casa assassinada**, de Lúcio Cardoso, que nunca terminó de rodar. Luego vino **Pôrto das Caixas**, con argumento propio y de Lúcio Cardoso. Este fue el primer largometraje de Paulo César. **Pôrto das Caixas** quedó un año en estantes y sólo obtuvo difusión tras su exhibición en el Festival de la Crítica en Cannes.

A esas alturas, el cinema novo ya era una realidad y Paulo César Saraceni lo integraba definitivamente. **Integração racial**, medimetro de 45 minutos fue su primer trabajo en el sistema de cine directo. El film desmejoró en el montaje y no obtuvo el éxito esperado en Europa por la dificultad de comprensión del texto en portugués de la banda sonora.

**O desafio** es el último film estrenado de Paulo César y encontró alguna dificultad con la censura. Trata de los problemas de una pareja de amantes. Ella, mujer de un millonario, y él un periodista lleno de idealismo. Surge la crisis política de marzo de 1964 y ese hecho influye decisivamente para la separación de la pareja. Paulo César intenta explicar **O desafio**:

—El film nació de las dificultades de una época vivida por la juventud, que en determinado momento se vio sin perspectivas. Nació también de la experiencia de **Integração racial**, del cine directo. Sentí que podía hacer un cine de ficción utilizando los mismos métodos. Hacer un film contemporáneo que transmitiese el momento mismo que estábamos viviendo. El diálogo fue escrito a partir de lo que oía en la realidad y es el reflejo de una crisis colectiva aplicado a una historia de amor. Por eso el film tuvo problemas con la censura, pero fue liberado al cabo de tres meses. **O desafio** fue al Festival de la Crítica en Cannes.

—El cine es una forma de conocimiento de la realidad brasileña y de las relaciones de los hombres con esa realidad. El cine brasileño actual está muy seguro a pesar de las críticas que le propinan. Todo movimiento cinematográfico nació así y no va a ser diferente nuestro caso. El cine brasileño sufrió influencias del neorrealismo italiano y de la nouvelle vague, y el resultado ahí está. Y la tendencia es crecer siempre, y nosotros debemos trabajar para que realmente el movimiento continúe en ascenso. Cuanto más películas se hagan, más recursos habrá para mejorar, en el menor tiempo posible.

—El cine italiano es el que más he visto y el que más me impresiona. De los directores, Rossellini, von Stroheim, Murnau, Buñuel, Antonioni y Godard son los que coloco en primera línea porque son los que buscan profundizar una temática moderna, que es la que a mí más me interesa.

—El cine americano de los años 30 al 40 era genial, popular, mantenía relaciones con el público. Pero de ahí en adelante, la industrialización cortó esa relación y comenzó la decadencia. Chaplin y Eisenstein son los dos genios del cine.

—En el cine brasileño, en realidad, Néilson y Gláuber fueron los directores que más avanzaron. Pero de Humberto Mauro hasta Júlio Bresane y Rogério Sganzerla, que comienzan a hacer los primeros films, todos son muy interesantes. El film más importante de los últimos meses que yo haya visto es *Em busca do ouro*, de Gustavo Dahl. En él, la relación objeto, anécdota y hombre es perfecta.

## 7. EL CAMINO MAS LARGO DE PAULINO

(Luis Paulino dos Santos)

Bahiano de 35 años, Luís Paulino dos Santos no puede ser, en rigor, incluido en la última zafra del cinema novo, pues su gran cantidad de realizaciones (cortos y documentales), las ataduras con el grupo pionero del CN y su experiencia adquirida de esos contactos y trabajos ya lo colocan en la categoría de cineísta consagrado, por más que su lanzamiento en el largometraje sea reciente, con *Mar corrente*.

El camino del cine, para Luís Paulino, comenzó a través de trabajos de fotografía, y fue allí que mantuvo contactos con el director italiano Roberto Rossellini, cuando éste preparaba en Brasil tomas para su film *Geografía del hambre*. en 1958: quedaron buenos amigos y trabajaron durante varios días, lo que valió, según confía Luís Paulino, por una experiencia de diez años, una de las mejores que tuvo.

Auténtico sertanejo, no llegó a conocer a su madre. El padre, que tenía algunas tierras en Esplanada, ciudad del sertão bahiano, envió al hijo a Salvador a estudiar de pupilo en un colegio. Experimentando desde temprano los problemas que lo rodeaban, Luís Paulino decidió comenzar a trabajar, pero su corta edad le quitaba posibilidades de hallar un buen empleo. Terminó siendo mandadero de la Western, la compañía telegráfica.

En poco tiempo ascendió dentro de la compañía, donde rápidamente pasó a telegrafista, llegando a ser asistente de ingeniería. Con esa foja de servicios fue elegido para ir a Londres a cumplir un curso de especialización, pero no llegó a embarcarse porque el cine ya había cambiado el curso de su vida.

*A invasão*, documental sobre la falta de habitaciones en Bahía, fue su primer trabajo en cine. El film fue rodado en 16 mm. En 35 mm. filmó *Um dia na rampa*, patrocinado por la Prefectura y la Universidad de Bahía. Es un documental de 10 minutos sobre pobladores marginales. Lanzado con éxito en Bahía, fue invitado a participar en el Festival de la Juventud, en Checoslovaquia.

Comprendiendo que tenía necesidad de una proximidad más directa con el medio profesional, Luís Paulino entró en contacto con Néilson Pereira dos Santos, que estaba preparando *Vidas secas*. Este film no pudo ser rodado de inmediato y fue reemplazado por *Mandacaru vermelho*, ocupándose Luís Paulino de la asistencia de dirección y desempeñando un papel del reparto. A

esta altura ya estaba escribiendo el argumento de *Barravento*. De regreso a Bahía, dio el último tratamiento al asunto y al libreto, que fue entregado a Gláuber Rocha para dirigirlo.

A fin de adquirir una experiencia más directa con el cine, se dedicó al género documental. Hizo más de veinte, principalmente en la Universidad de São Paulo. Uno de ellos fue *A cooperação faz a força*, de 40 minutos, en colores, sobre la Cooperativa Agrícola de Cotia. En esa época costó Cr. \$ 15 millones, lo que era toda una fortuna. Este documental fue doblado al inglés y al japonés y recibió los premios del gobierno municipal y del Festival de Films Publicitarios.

El más importante de sus documentales fue uno realizado para el gobierno de São Paulo, sobre la reforma agraria. En cine directo, enfocaba una familia de granjeros de la región de Marília. Es aquel en que tuvo una mayor libertad para tratar el tema. El premio de su trabajo fue el Saci, como mejor film documental de 1963.

—Durante toda esta época —dice Luís Paulino— mantenía contacto con Roberto Santos (*O grande momento*, *A hora e vez de Augusto Matraga*) y mi único pensamiento era dar comienzo a la realización de largometrajes. Partiendo de una experiencia de un relevamiento sobre el Río Tieté, para la Facultad de Arquitectura, tuve la idea para *Além dos luminosos*, largometraje que todavía no he realizado.

—Pero mi primer largometraje es *Mar corrente* que los productores intentaron retitular *A morte além do corpo*. Es la historia de una actriz que abandona la escena para casar con un decorador de la sociedad carioca. El film busca mostrar las limitaciones de la mujer en nuestra sociedad. Considero a *Mar corrente* como un film intimista, pero no pasivo, con posibilidades de abrir la lucha al mismo tiempo que establece un enfrentamiento con las diferentes categorías sociales. El protagonista pertenece a la clase media y llega a la alta sociedad, de ahí el choque de dos mundos diferentes, el de la mujer y el del marido. Todo el film transcurre durante una velada, en el tránsito del 31 al 1º del mes siguiente, cuando se produce un momento de reflexión.

*Mar corrente* o *A morte além do corpo* tiene fotografía de Mário Carneiro y se estrenó a mediados del año pasado.

—No me preocupa demasiado la experiencia cinematográfica. En particular lo que más me preocupa es la experiencia real, de la vida diaria. Tengo mayor capacidad de expresarme por el cine, me siento más a gusto, como el escritor con sus libros y el pintor con sus cuadros. Todo depende de la visión que cada uno tenga del mundo. La mía, intento mostrarla por el cine. Todo gran film tiene importancia para un cineísta y generalmente lo impresiona de una forma u otra. Inconscientemente, es probable que haya influencias de otros cines o de otros directores en mi obra. De los extranjeros admiro la extraordinaria inteligencia de Alain Resnais. Para mí las cinematografías más importantes son las de Italia y Japón. He seguido la evolución del cine japonés, cuyos directores tienen una enorme profundidad conceptual. En el cine italiano, Francesco Rosi y Rossellini son los directores con quienes más me identifico.

—El cine brasileño ha llegado a su momento más esperado. Algunas de las películas recientes, como *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos y *O desafio*, de Paulo César Sara-

cení, demuestran una evolución excepcional. Los líderes de este cine nuevo son para mí Néilson Pereira dos Santos, Mario Carneiro, Roberto Santos, Leon Hirszman, Joaquím Pedro. Pero el cine nacional todavía depende de las limitaciones económicas, sociales y políticas, que traban su evolución, pero que no impedirán que con el tiempo, alcance la estatura del cine de otros países. Nuestro gran estímulo son nuestras grandes dificultades. Nos incentivan y nos ayudan a realizar nuestra obra.

—Ahora estoy preparando varios proyectos para abarcar el tema del Nordeste, no sólo porque nací allí, sino principalmente porque ahí es donde vive un pueblo olvidado que necesita de nuestro trabajo para poder divulgar sus miserias.

—Cuando no hago cine, escribo. Todos los films que quisiera hacer los tengo escritos. Tengo pron-

tos cinco desarrollos argumentales con sus variantes y, en mi opinión, con los títulos más atractivos. Algunos son: *A baía dos esquecidos*, sobre las poblaciones que viven junto al mar; *Ex votus* (*Milagre*), sobre el serião, el arte popular y el misticismo; *O profeta da morte*, cuya trama se relaciona con los Canudos y Antônio Conselheiro; *Morte suspeita*, film que trata los problemas del control de la natalidad.

—Espero mejores condiciones de trabajo para realizarlos cuanto antes. Todos los films que hago y haré están dirigidos al pueblo, pues mi preocupación es que lleguen al público. El público no precisa concesiones para aceptar un buen film. Temáticamente, casi todos serán un testimonio de la realidad y el aspecto dramático, casi siempre surge naturalmente.

**Miriam ALENCAR**



# Una cita con la ciencia-ficción

JOSE MARIA PODESTA

El cine de "science fiction", o de ciencia-ficción según la traducción literaria e infeliz (barbarismo por barbarismo resulta preferible "fantaciencia", a la italiana), tiene su cita anual y sus ejercicios internacionales en Trieste, siempre con abundante material y plausible eficacia testificadora. Así ocurre desde hace cinco años, con una perseverancia y una puntualidad que dan a esta manifestación la evidencia que tiene dentro del variopinto mundo de los festivales llamados convencionalmente "menores". Entre aquéllos más o menos especializados —Florenca, Valladolid, Mannheim, Knokke-le-Zoute, etc.— el de Trieste importa por el género que lo caracteriza, mal definido todavía, mal comprendido con frecuencia, un poco avergonzado de sí mismo como el patito feo.

En el terreno literario la fantaciencia llegó hace tiempo a la adultez y no hace falta ir a buscarle raíces ilustres en Wells o en Stevenson ni, cada vez más atrás, en Cyrano de Bergerac o en Luciano de Samosata. Nadie negaría plena ciudadanía literaria a Frank Robinson o a Bram Piper, narradores de fantaciencia y buenos es-

critores; menos la negaría a Borges, alguna de cuyas afiladas invenciones intelectuales (*La biblioteca de Babel*; *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*) son fantaciencia que no quiere decir su nombre. Paralelamente existe, es verdad —existe y abruma— una infraliteratura de tiraje millonario, pero nadie pensaría que es posible incluir en ella *La biblioteca de Babel*. Las calidades son fácilmente separables y los caminos no se entrecruzan.

En el cine las cosas son más confusas y andan más revueltas, en primer término las propias lindes del género. Los autores están menos libres de implicancias espurias, la producción masificada prevalece, las obras sobresalientes escasean, los valores individuales son raros, el género mismo tiende a convertirse en una derivación del film de aventuras o del de terror. En el cine reina todavía el caos y bajo el común denominador de "ciencia-ficción" caben igualmente los viajes espaciales y las intervenciones demoníacas. Por eso será menester un día, para comenzar a desbrozar el terreno, establecer que los espectros,

brujas y vampiros nada tienen que ver con la fantaciencia correctamente entendida como entidad cinegráfica sustantiva.

Tino Ranieri, crítico italiano culto y perspicaz, señalaba que los films de fantaciencia ocupan los últimos puestos en los boletines de la industria, que los actores de mayor jerarquía se resisten a participar en ellos, que los directores rechazan —salvo los especialistas, no siempre elogiados— una calificación que inspira recelos: ocurrió con Truffaut y *Fahrenheit 451* y ocurrió con Watkins y *Privilege*, uno y otro claros ejemplos de un porvenirismo de tipo fantacientífico. Una especie de pudor impide la franca aceptación del término a causa del prejuicio de menorvalía que existe a su respecto. Y ese prejuicio lo padece inclusive el espectador inteligente que estima sin duda *Seven Days in May* (Siete días de mayo) o *Dr. Insólito*, pero olvida que eso es fantaciencia (o "fantapolítica", si se quiere), como lo es *La jetée* de Chris Marker o *The Damned* de Losey.

El certamen de Trieste tuvo, sucesivamente, mayor o menor estatura artística según el nivel de las películas que cada vez concurrieron. Pero no es el juicio de valor el que debe contar en primer término. Un certamen de fantaciencia que quiera ofrecer un programa nutrido y ser al mismo tiempo una selección de alta jerarquía, es impensable. Lo que debe contar es la condición informativa, la suficiencia en cuanto a señalar las últimas instancias y los nombres nuevos y significativos, el cuidado en eludir las sólitas reiteraciones. No importa que acoja películas discutibles si éstas representan algo más que repeticiones inútiles o productos exclusivamente comerciales; importa que estas películas sirvan, si quiera sea por las intenciones si no por la factura eminente, para clarificar ideas que necesitan ser clarificadas y para trazar caminos en lo que todavía es un intrincado matorral.

La fantaciencia, categoría todavía farragosa y mal comprendida, ha encontrado en Trieste una como palestra donde medir sus propias fuerzas. Inclusive público y crítica han ido haciendo allí una adecuada experiencia y aprendiendo a descubrir las raíces ocultas, el pensamiento o los impulsos o los anhelos escondidos en las formas rudimentarias y, hasta, en las apariencias deterioradas: el terror atómico que simbolizaron los monstruos japoneses, el inconformismo que se refugia en las hazañas de los pioneros lunares, el elemental sentido de justicia que clama por cualquier Superman, moderno enderezador de entuertos.

La bomba atómica fue el personaje principal de las ficciones de esta quinta edición del certamen triestino, y fue avasallante protagonista en Watkins. La bomba, las explosiones gigantes, las radiaciones letales son, desde los últimos años 40, temas predilectos de la "hot science fiction" (la "fantaciencia ardiente") angloamericana, y llegaron a ser una presencia obsesiva en la japonesa. Todo ello como expresión de un miedo más o menos vago pero unánime. Sólo el Doctor Insólito estaba, en la sombría caricatura de Kubrick, enamorado de la bomba.

*The War Game* es un "documental de anticipación" y un imaginario testimonio de lo que no ocurrió pero puede ocurrir. Presume una guerra preventiva y un bombardeo de Londres por co-

hetes soviéticos, con las catastróficas consecuencias previsibles y la escalofriante verosimilitud. Las minuciosas precauciones se demuestran inútiles, los muertos se cuentan por millones, los sobrevivientes son otros tantos millones de desesperados condenados a muerte. Watkins se ciñó a la experiencia de Hiroshima y Nagasaki y recreó con gélida objetividad el vasto cataclismo en el condado de Kent, hipotético primer objetivo del bombardeo. El procedimiento es íntegramente el de cine documental —cámara a mano, entrevistas veloces, sonido directo, declaraciones de personas reales o fingidos— y todos los materiales del film están tratados según aquel procedimiento, con implacable lógica. Pero la fuerza terrificante de este reportaje inventado no proviene sólo de su cuidada realización sino, sobre todo, de la flagrante probabilidad de los hechos que expone, de la inmediatez con que sacude sin piedad nuestra pereza y nuestro cómodo optimismo cotidiano.

La bomba atómica fue, pues, la presencia más reiterada y opresiva en los filmes del Festival de ciencia-ficción de Trieste 1967, pero lo fue más opresiva todavía en aquéllos que mostraron la total miseria, física y espiritual, del hombre después de la irrupción aniquiladora de la bomba. *Five* (Los últimos cinco) de Arch Oboler y *Fin de otoño en el hotel Ozon* de Ian Schmidt, se refieren no ya a la guerra sino a la posguerra, en un mundo despoblado por estallidos y radiaciones. Ambos proponen el caso de una humanidad casi extinguida y la difícil supervivencia de los pocos que se salvaron. Stanley Kramer había tratado ese mismo asunto en *On the Beach* (La hora final) y Chris Marker lo había reelaborado en *La jetée*, lúcido ejemplo de fantaciencia culta que deriva hacia una metafísica lucubración sobre la reversibilidad del tiempo.

*Five* no aspira a la estatura de esos antecesores: es un film denodado en la intención, sencillo y honrado en la factura, que muestra cómo los antiguos males humanos —prepotencia, codicia, odios raciales— destruyen una minúscula comunidad de cinco supervivientes. Se salvan un hombre y una mujer, nuevos Adán y Eva de una tierra en ruinas, pero ese vago optimismo sentimental no modifica el general pesimismo propio de la fantaciencia angloamericana. Aspira en cambio a ser cosa de mayor envergadura *Fin de otoño en el hotel Ozono*, donde los supervivientes son ocho muchachas que vagan a la ventura reducidas a una condición casi animalesca. Encontrarán al fin un hombre pero éste es un viejo del cual la especie no puede esperar nada. Las mujeres lo matan para robarle un simbólico gramófono y prosiguen su vagabundaje sin rumbo, en busca del Hombre a quien no conocen y probablemente ya no existe. Correcto si no sobresaliente, el film de Schmidt obtuvo el premio internacional de la crítica.

No vale la pena discutir ahora si este cine es realmente fantaciencia o es más exactamente "fantapolítica", derivación adulta y reflexiva a la cual pertenecen *Dr. Insólito* y *The Damned* de Losey. Íntegramente fantapolítica es sin duda 1984 de Michael Anderson, donde el propósito político admonitorio prevalece explícitamente, y donde la alusión a las dictaduras y el culto a la personalidad va implícito. 1984 presume otra posguerra catastrófica, pero no con extinción de la especie humana sino con la formación de superpotencias que instauran monstruosos regímenes

en los cuales el hombre, reducido a una anónima condición de cifra, vive bajo una disciplina que condiciona todos sus actos, el amor inclusive. El sombrío final —dos enamorados que pretendían rebelarse son transformados en sumisos rodajes deshumanizados— remata inflexiblemente este drama que no admite finales felices. El aparato fantacientífico de 1984 —aspectos futurísticos de la ciudad, máquinas condicionadoras de pensamientos— es sólo una vestidura correspondiente a la ubicación del tema en los tiempos venideros, tal como quiere la novela original, una utopía de George Orwell.

También *La caída de Varema* del italiano Bazoni imagina un mañana impiadoso para el hombre, en clave de realismo alegórico. En la ciudad de Varema, petrificada por un viento mortal, los dos enamorados logran salvar del perecimiento su viviente condición humana a trueque de su absoluta soledad. El film responde a la antigua idea del amor que redime, pero esa idea aparece aquí sobrecargada de sentidos oscuros y el discurso está lejos de alcanzar la limpidez poética que sería deseable. Su lenguaje se extravía en juegos formales y en un palabreo que suena a retórica.

Del connubio entre el miedo atómico y la aventura espacial surgieron en la literatura y el cine innumerables variantes, a veces con intervención de robots galácticos o de seres extraterrestres casi siempre hostiles. La vida en trance de extinción, cuyos restos buscan a través del cosmos un lugar de trasplante, dio motivo igualmente a una abundante narrativa y, con menos frecuencia, a un buen cine. *The Night Caller* (el visitante nocturno) de John Gilling, un trabajo de normal administración comercial, repite con poca fantasía y según fórmulas resabidas, una historia de humanoides que vienen a este mundo en busca de mujeres para repoblar el suyo destruido por guerras atómicas. Con más ambiciones y mejor estilo *The Night of the Big Heat* (La noche del gran calor) de Terence Fisher, inventa la enésima variante de la invasión de la Tierra por ávidas gelatinas vivientes que intentan apoderarse de este planeta. La influencia del "horror film" es patente en ambos casos y, como casi siempre ocurre, inoportuna. En rigor, la simbiosis fantaciencia-horror es difícil y la idea misma contiene una contradicción interna. Sólo algunas veces sirvió para expresar el antiguo y secreto recelo ante la ciencia-magia, siempre peligrosa y en la cual puede andar metida la cola del diablo.

El caso del viajero espacial adquiere en cambio plena vigencia en el episodio que rodó Godard para *Le plus ancien métier du monde*, film inconcluso, pues vale sólo como pretexto. El viajero, arribado a París, da con dos profesionales del amor que trabajan en alto nivel especializado, y el coloquio —llamémosle así— de los tres sirve para que Godard encienda los fuegos artificiales de su imaginería, con derroche de filtros, lentes, luces, virajes, negativos y, al terminar, la aparición del reposante color natural en el beso del hombre extragaláctico y Anna Karina. La poesía que emerge de este cortometraje y de su piroteoría virtuosista no es de alto vuelo, pero los endiablados juegos formales constituyen un como espectáculo de "sonido y luz" típico del Godard más puntiagudo, fumista, inteligente y provocatorio.

El futuro dominado por la Máquina, autónoma, dueña del hombre y de su destino, ha sido

explorado a menudo por la literatura y Wells es un antecedente ineludible, como Walter Miller (*Dumb Waiter*) es una buena referencia contemporánea. También el cine frecuentó ese territorio pero en Trieste se vio un solo ejemplo, *The Machine Stops* (La máquina se detuvo), rodado por Phillip Savile para la BBC. En ese medimetro la humanidad se refugia en las entrañas de la tierra después del último desbarate atómico, y allí vive protegida a la vez que dominada por un cerebro máquina que satisface todas sus necesidades aunque sometiéndola a sus propias leyes. Pero la Máquina es falible y el día que ella deja de funcionar los hombres comprenden, muriéndose, el error de haberse apartado de las leyes naturales y haber entregado su albedrío a un ídolo funesto. *The Machine Stops* es, en su pura condición de film, una labor televisiva estimable cuyo impacto expresivo está confiado primordialmente a escenografías y maquillajes "porveniristas", no muy originales en la inventiva y un poco frangollones en la función. Detrás del pesimismo acerca de la civilización de las máquinas se descubre una vieja prédica sobre el retorno a la naturaleza, con implícita nostalgia de ésta, y un oscuro sentimiento de culpa por haberla abandonado.



Las fronteras de la ciencia ficción, ya se dijo antes de ahora, están mal determinadas, en materia de cine sobre todo, y por ellas se cuelan como géneros de contrabando las cosas más disparas, tanto los navegantes de las astronaves extragalácticas como los fantasmas de los castillos escoceses. El día que se resuelva establecer con alguna exigencia una metodología de la ciencia ficción será menester escribir otro cartesiano *Discurso del método* y comenzar por desbrozar el terreno y abatir el matorral de las confusiones.

La quinta edición del certamen triestino llevó y presentó, aunque sea arrastrándolas metafóricamente por los cabellos, algunas películas curiosas, no muy importantes artísticamente pero sí interesantes, estimulantes, útiles en su función informativa. *Fausto XX*, de Popescu Gopo trata en tono juguetón la medieval leyenda fáustica, trasladándola a nuestros días y a un ambiente universitario. La novedad consiste en que el diablo opera aquí trasvasando almas de un cuerpo a otro y cometiendo en ese oficio frecuentes chapucerías. Los jefes infernales le castigan rebajándole de grado, pero antes que resignarse a una humilde condición de pobre diablo el trasmigrador de almas trasmigra la suya propia al cuerpo de una espléndida muchacha. Y la historia queda a la espera de otras posibles aventuras, como film "abierto". Popescu Gopo se había demostrado buen humorista de la fantaciencia en *Pasos hacia la luna* (1963), obra juguetona y poética a la vez. Ahora la poesía es menos fina pero la broma sigue eficaz, sobre todo en las implicaciones intelectuales y políticas.

El mismo tema —almas que pasan a otros cuerpos— se repitió en *Avatar*, del polaco Janusz Majewski, versión cinegráfica del cuento homónimo de Gautier. El asunto y los personajes son los mismos, sólo la clave cambia. Este *Avatar* no es ya una historia romántica con su escalofrío de misterio, es una divertida chirigota lejanamente parecida a la de Popescu aunque con menos trasfondos y repliegues alusivos. Difícilmente puede hoy infudirse un estremecimiento misterioso a ningún diabólico escamoteo de almas y cuerpos,

y por eso en este *Avatar* moderno también el médico bruji que creó Gautier se trasmuda en una caricatura a cargo de Gustaw Holubeck, actor que se parece a Alberto Sordi en el físico y los procedimientos.

Fausto XX y *Avatar*, que no son "stricto sensu" ciencia ficción, guardan sin embargo con ésta alguna semejanza, proveniente sobre todo del tratamiento cinematográfico. No lo guarda en absoluto *L'ombre dans la glace* (La sombra en el espejo), que pertenece al género fantomático y tiene curiosas concomitancias con algunos cuentos de Lafcadio Hearn referentes a fantasmas y aparecidos japoneses.

Aquí un pacífico ciudadano americano ve reflejarse la cara de un joven japonés cuando se mira al espejo. Ese fantasma va invadiendo más y más su vida, e infiltrándose en su persona, hasta que el americano termina suicidándose según el estricto ceremonial del harakiri. No hay explicaciones racionalistas y el espectador puede tomar el cuento como quiere, tal que puede tomar *El samurai que bebió un fantasma en una taza de té*, una de las más límpidas narraciones de Hearn. La realización de André Farwagi es correcta y de escaso relieve.

Tampoco tiene que ver con la fantaciencia *Bluebeard's Last Wife* (La última mujer de Barbazul), de Robert Stoddard, cuidada reelaboración del cuento clásico en sibilino lenguaje estetizante, con influencia superrealista y espíritu de cine experimental; y tampoco tiene que ver *The Deadly Bees* (Abejas que matan) de Freddie Francis, novela policial con bastante huella de *Los pájaros* y alguna proclividad hacia el horror. Integra la fantaciencia, aunque sólo de mediocre envergadura, es *The Gamma People* (El pueblo de Gamma) de John Gilling, donde un personaje perteneciente al vasto retablo de los sabios funestos se empeña en transformar en superhombres a normales seres humanos. El film no se aparta de las rutas trilladas y su protagonista está tan lejos del Dr. Moreau como del barón Frankenstein, ilustres fabricantes de monstruos.

El séptimo continente y *La mosca* cerraron el certamen. El primero, de Dusan Vukotic, es un cuento para niños con implícitas reflexiones destinadas a los adultos; es también un producto de aquella jugosa fantasía checa que creó los memorables *Un día, un gato* (Vojtec, Brdecka) y *Hotel para extranjeros* (Masa).

Es, en fin, cine de utopía, descubridor de países de la dicha, y el que ahora descubre es una

isla que se parece a Disneyland y al País de las Maravillas. Allá se van los niños incomprendidos por los mayores y estos tal vez los sigan en su viaje a la isla sin dura rutina cotidiana. El séptimo continente elude muy bien los grandes riesgos: el sentimentalismo, el didascalismo, la moraleja. La segunda parte es la más afilada en su sátira de la prensa, de las conferencias internacionales y de la burocracia.

*La mosca* de Marks y Jutrisa, pertenece al dibujo de humor negro y acusa la presencia del dibujante Vatroslav Mimitsa. Un hombrecillo quiere aplastar a una mosca obstinada pero ésta se agiganta hasta convertirse en una horrible bestia que quiere aplastarle a él. El burlesco final —hombre y mosca hacen las paces— no aligera el tono sombrío de la película, por el contrario refirma una atroz condición de paridad entre el hombre y el insecto. Obtuvo el primer premio para el cortometraje, único premio oficial de este festival que para el largometraje no es competitivo.

Dos ideas vinculadas entre sí y corrientes en la fantaciencia anglosajona predominaron en Trieste: la de una catástrofe que los hombres provocan y que los aniquila; la de un refugio donde los pocos sobrevivientes se guarecen, llenos de miedo. Guerras, bombas, radiaciones, hipermaquinismo, valen por igual para destruir el orden social y la vida misma: la humanidad perece o se transforma en un vasto hormiguero sometido a leyes atroces. Por eso los últimos residuos de vida autónoma se esconden: en una choza entre montañas como en *Los últimos cinco*, en una hostería ruinoso como en *Fin de otoño en el hotel Ozono*, en una ciudad petrificada como en *Varemas*, en un inmenso subterráneo mecanizado como en *La máquina se detuvo*. Los últimos hombres se agazapan en sus escondrijos temblando ante el nuevo monstruo que los amenaza: el futuro. La fantaciencia está llena de ese negro pesimismo que a veces la broma suele aligerar.

Frederick Pohl, presente en Trieste, decía que "la fantaciencia es la intérprete de los deseos del hombre que mira al porvenir". Esos términos pueden o no aceptarse, pero es indudable que la fantaciencia expresa hoy, pese a la extrema confusión de formas y valores, no tanto los deseos del hombre cuanto los terrores y tabúes y fantasmas, antiguos y modernos, que anidan en sus subsuelos psicológicos.

José María PODESTA.

# El arte del espectáculo y la cultura

JERZY TOEPLITZ

¿Qué es hoy el arte del espectáculo y qué es lo que llamamos hoy el arte del espectáculo? Soy de la opinión que a menudo empleamos en nuestras discusiones cierta división tradicional, la cual juega hoy un papel menor que en el pasado. Hablamos por separado del arte teatral, por separado del arte filmico y por separado de la televisión. Si hablamos del arte filmico hablamos también de esas películas que son producidas para la pantalla chica de la TV.

Me parece que hoy existe cierta creación, que me permitiría llamar el arte del espectáculo, y dicho arte del espectáculo creado en principio por el mismo círculo de creadores, escritores, actores, directores y escenógrafos, influye en el espectador, en diversos sentidos, usando diversos métodos.

En la realidad resulta un arte del mismo género. Al lado del arte del espectáculo existe también otro arte que a menudo olvidamos o lo omitimos de nuestras reflexiones: el arte que podríamos llamar de la información. Este es el dominio principal de la televisión, de la radio y del cine.

¿Puede ser el arte de la información tratado como arte del espectáculo? Seguro que sí. Eso demuestra por lo menos una película, como **La Olimpiada de Tokio**, de Ichikawa, que es tanto un acto informativo como un gran espectáculo. Pasando a los ejemplos polacos que no son quizá de tan elevado nivel artístico, quisiera recordar un programa de TV muy popular como **El torneo de las ciudades** que es sin embargo un excelente espectáculo.

Pues en el arte del espectáculo en el más amplio sentido hoy día suceden transformaciones muy importantes y que obligan a otras divisiones. En una definición común del arte del espectáculo podemos unir el film de argumento, el teatro de la TV y un espectáculo teatral, y en el arte informativo tendríamos el film documental, el reportaje de la TV y de la radio. En el arte del espectáculo son comunes sin considerar el terreno y el método, los elementos del texto escrito como base para la actuación del actor y del director, pero el arte informativo tiene mucho en común

con el periodismo especialmente con los comentaristas de la prensa.

## Tres funciones

Me parece pues que en todas nuestras discusiones sobre el tema del arte del espectáculo se necesita tratar juntos estos problemas, ver la rica realidad de diversos géneros del arte del espectáculo, dándole una posibilidad de elección al espectador, al consumidor y sólo con alguna amplia variedad y con gran acentuación de la posibilidad de la elección, el arte del espectáculo podrá cumplir estas tareas que se le exigen en la construcción de nuestra cultura. Soy de opinión que estas funciones llegan a tres acciones principales. De un lado será una acción más importante porque toca a todo lo que nos enriquece intelectualmente, que ensancha nuestros horizontes, que contesta a las preguntas —sirviéndose de los estímulos intelectuales y de emoción. Esta es la función principal de cada arte y por lo tanto del arte del espectáculo.

Pero el arte del espectáculo tiene otra función importante también, la que colocamos en una segunda posición. Esto es, a saber, el mejor patrón medida que poseemos, porque es el más atractivo e influyente; un patrón de creación, ciertas normas de la cultura que es tan necesaria como la cultura de más alto grado, que nos permite apreciar y padecer la obra de arte.

Es una perogrullada, que estas dos culturas se juntan muy compactamente. Cierta cultura habitual de nuestra vida cotidiana es una base que nos permite desarrollar las altas aspiraciones del consumidor o aún las aspiraciones creadoras. Aquí ciertamente el teatro y sobre todo el film y la televisión tienen realmente mucho para decir. Ellos forman nuestras normas habituales, nuestra cultura de la vida cotidiana. Y por fin la tercera función de la que no estamos inclinados a hablar en reuniones solemnes, y que puede desempeñar un papel muy importante: la función del "relax", permitiendo regenerar las capacidades intelectuales y emocionales, aun cuando aquello que estemos viendo no tenga valores intelectuales.

Todos necesitamos descanso y el "relax" es necesario, si queremos mantener un estado de salud psíquica y si queremos recuperar energías para la recepción de lo más difícil, de lo más valioso.

Esta primera función la realizaba antes solamente el Teatro, hoy se encargan de esto en gran parte el cine y la TV. Si se trata de la segunda función, de la creación de normas y patrones para la cultura de la vida cotidiana, el cine y la televisión la interceptaron casi totalmente. El teatro se quedó en el segundo plano.

Las funciones del "relax" la cumplen todos los géneros del arte del espectáculo, aunque el cine y la TV tienen mucho más que decir, por ser los más masivos y los más populares medios de transmisión.

## La carrera mundial

El cine polaco surgió como un esencial e importante factor del arte filmico mundial. Citaré un hecho, puede ser fútil, pero en la época que aconteció, me tocó como una señal de cambios inesperados. Estando en California, en una Conferencia de Escuelas Filmicas, me encontré con un periodista japonés, que me dijo que debía toda su carrera al cine polaco. En un Concurso orga-

nizado por un gran diario de Tokio escribió un artículo analítico sobre el tema de la creación de Kawalerowicz y esto fue el comienzo de su camino en la crítica de cine.

¿Podemos imaginarnos un fenómeno igual antes del año 1939? Un joven realizando su carrera de crítico de cine porque escribió un interesante artículo sobre el cine polaco. Es un verdadero cambio muy importante.

Todas las estadísticas, y no faltan estadísticas como éstas, todos los análisis publicados en el extranjero dicen expresivamente, que el film polaco —expresaremos esto en forma deportiva— ocupa un lugar en la primera decena de las listas del cine mundial.

El cine polaco venció tres veces al extranjero. La primera vez en los años 1948-49 con películas de la calidad de *La última etapa* y *La calle fronteriza*. Al mundo le conmovía entonces el humanismo de esas películas, la defensa del hombre en sus más difíciles situaciones y la necesidad de una lucha por la dignidad humana en los campos de concentración o de genocidio del Ghetto de Varsovia. La segunda vez que esto ocurrió fue en los años 1956-1959, cuando en las pantallas extranjeras se exhibieron películas pertenecientes a "la Escuela Polaca" (un término reconocido generalmente). La escuela polaca llevó un nuevo viento a las pantallas, rompiendo con la mirada conformista en la lucha contra el ocupante. Directores como Wajda, Munk, Kawalerowicz empezaron a hablar ya no del mecanismo de la lucha, sino de vicisitudes difíciles y dolorosas del hombre participando en dicha lucha.

Debemos decir abiertamente que la nueva ola en la cinematografía socialista fue abierta por nosotros y que estas nuevas películas no conformistas se realizaron primero en Polonia y sólo después en la URSS, en Hungría y en Checoslovaquia.

No se debe callar, porque el silencio no es bueno, que en los años de la década del sesenta el cine polaco comenzó por tercera vez a ganar consideración en el mundo. Ganaron reconocimiento las películas de los creadores de la más joven generación: Polanski y Skolimowski.

## Un modelo de héroe

El problema de un joven buscando su lugar en la patria socialista despertó el interés del espectador extranjero con la sinceridad de poner estos problemas tan interesantes en la película *Cuchillo bajo el agua* de Polanski, como en las películas *La filiación* de Kawalerowicz y *La barrera* de Skolimowski.

Es verdad que en estas películas de la generación joven de creadores no hay ninguna desintegración sino muy interesantes etapas de búsqueda de un camino propio del hombre: sin mitología y sin embellecer, pero subrayando diversas dificultades encontradas por los jóvenes, que buscan su lugar en el nuevo camino de la vida.

Si tuviese ahora que contestar la pregunta si es la primera, la más importante función del cine, el estimular, un cine que interroga y compromete al espectador, y si nosotros hemos cumplido nuestra obligación y si la cumplimos aún hoy no vacilaría en decir que sí. No vacilaría en citar un film que fue un fenómeno controvertido del que se habló bien y mal: *Cenizas* de Wajda.

Esta película sirve para la cultura polaca, porque ha despertado una gran discusión y el interés de millones de espectadores. Actuó como impulsador muy apreciado para conocer nuestro pasado, para reflexionar sobre el sentido de la historia de nuestra nación. Nos advirtió problemas de gran importancia para nosotros.

Por otro lado perdimos en muchas de las nuevas películas polacas algo que es muy importante para el arte del espectáculo y sobre todo para el arte del film; perdimos el héroe positivo. No pido resucitar del sepulcro fórmulas inhumadas desde hace mucho, pero quisiera mirar este lado de una reacción normal de un espectador mediocre, que busca en el arte del espectáculo y especialmente en el film, una identificación con el héroe, que busca en la pantalla un ejemplo. Hoy día, muchos héroes de nuestros films, no despiertan ningún interés en los espectadores, especialmente en la generación joven.

¿Por qué? El polaco, en el cine contemporáneo —voy a simplificar— es muy frecuentemente un hombre rencoroso, desgraciado, habiéndole quedado un trauma de la época de la guerra y fatales vicisitudes amorosas. Tal es hoy la fórmula del héroe actual de muchos de nuestros films. Este no es un tipo de héroe con que los jóvenes espectadores quisieran identificarse y seguir su ejemplo.

Hablando de la segunda función —la creación de las normas para nuestras vidas y para la cultura de la vida diaria— hicimos poco y me atrevería a decir, que a menudo olvidamos este problema, cediéndolo a las películas extranjeras.

## El espectáculo y la diversión

La última función es la diversión. Es una función responsable, un cometido de divulgación del buen gusto, sobre todo en las comedias que, hablando de las nuestras, no son siempre del más alto nivel. Necesitamos aplicar, en la diversión, métodos y modos inaccesibles para el teatro y la TV. Hablo de problemas técnicos. Los gigantes filmicos son al principio el mejor género de la diversión cinematográfica. La única superproducción que cumplió esta tarea es la película *Los Caballeros Teutónicos*, de Ford. Hablando de *Cenizas*, de Wajda, que tiene gran mérito como estímulo intelectual o *Faraón*, de Kawalerowicz, no fueron espectáculos, en el sentido estricto de la palabra. Los espectadores esperan de la pantalla una cosa y reciben otra. Esto es visible entre los espectadores extranjeros, porque la fibra intelectual de estas películas no les llega absoluta-

mente y como espectáculo los desilusiona. De esta situación necesitamos extraer experiencias para el futuro.

Y el último problema, el problema de la tradición y de nuevos valores que trae el arte del espectáculo. Reduciré este problema a la nueva manera de expresarse. Cuando reflexionamos sobre qué son hoy las medidas de expresión del cine sentimos muchas veces que nuestra opinión sobre estos problemas peca de conservadorismo. A menudo hombres instruidos en otra época, con otros patrones estéticos, no comprenden que creció una nueva generación, que podemos llamar la generación del cine. Esta generación acepta el espectáculo de modo diferente y comprende de diferente manera el papel de la síntesis, del símbolo y de la metáfora.

El cine acostumbró a la juventud, desde hace muchos años, a otro modo de expresarse. Tratamos injustamente como moda algo que es expresión de una nueva época y también expresión de una nueva relación del arte del espectáculo.

Me parece que es un error cardinal, la afirmación de que los medios de transmisión masiva, sólo y exclusivamente transmiten. Ellos imponen un método de creación artística y crean también, se quiera o no, un estilo, que actúa con leyes independientes; pueden transcurrir en un plano también autónomo, del arte.

La discusión sobre el film como arte está cerrada, y la discusión sobre el arte en TV se abrió recientemente. Para la TV se crea de otro modo y se escribe de manera diferente; la televisión modifica la forma del arte del espectáculo. No debemos empeñarnos en las mal comprendidas tradiciones artísticas. No debemos atemorizarnos por todo lo nuevo y desconocido. El Profesor Zolkiewski dijo una vez que el trabajador de la cultura tiene la obligación sagrada de comprender lo nuevo, incluso cuando está contra sus costumbres intelectuales. El necesita entender que se dirige a hombres diferentes a él mismo, que reciben la obra de arte de una manera distinta. Si no comprende esto, se condena a sí mismo a colocarse en posiciones conservadoras. El realismo es una noción cambiante y cada época se manifiesta en otra forma. El empleo de convenciones anticuadas no ayuda a la representación artística del mundo.

**Jerzy TOEPLITZ (\*)**

(\*) El autor es Rector de la Escuela Superior de Cinematografía de Lodz, Polonia. Versión española en exclusividad, directamente del polaco para "Cuadernos de Cine Club".

# Algunos films

M. MARTINEZ CARRIL

La cola es más extensa de lo previsible para una sala que se sabe no tiene más que 270 butacas. Al lado del gigantesco San Martín, sobre Corrientes, cinco cuadras después de 9 de Julio, en un subsuelo con recovecos, librería y bar, está el Loire, un cine porteño donde se oye cómodamente el paso del subte a Alem cada tres minutos puntuales. En la puerta un cartelito discreto proclama que ese es el primer "road-show" de Buenos Aires y hasta ahora nadie ha salido a desmentirlo. El propietario del Loire se llama Alberto Kipnis, un hombre joven que explota comercialmente la cultura cinematográfica y gana dinero. Frente al Loire, del otro lado de Corrientes, el viejo Lorraine testimonia la primer hazaña de Kipnis: mostrar películas buenas y difíciles y llenar la sala. Después vinieron otros empresarios y hasta el poderoso Lococo está ensayando variantes de calidad para su modesto ABC, un cine pequeño de Corrientes al 1700 que en momentos de sumo delirio presentó al público los films del New American Cinema en combinación con la Cinemateca Argentina. La cola del Loire, mientras tanto, atra-

viesa el San Martín, da vuelta y se pliega sobre sí misma. El único atractivo es una película francesa protagonizada por dos desconocidos y dirigida por un debutante, que a principios de julio había ganado apenas una crítica elogiosa en *La Prensa*. Es además una excelente película (*La vie à l'envers*, de Alain Jessua) pero el Loire está de moda y eso basta. En la cola hay muchachas de pantalones, jóvenes estudiantes, chicas monisimas y muy "wufff" que se ponen botas de media caña y conjuntos de bolero con saco cazador de un sólo tono igualitos a los de las revistas. En Buenos Aires se usan las minifaldas más cortas de América Latina y algunas de ellas esperan turno para absorber entre los bullicios de la sala y el rumor de los subtes, la famosa cultura cinematográfica, una mercadería a la moda que se apoya en la multitud de estrenos, el vértigo con que el mejor cine de todo el mundo llega a la Argentina (ejemplos: *Señoras y señores*, *El hombre de dos reinos*, *Una condesa de Hong Kong*, *Fahrenheit 451*, *Casino Royale*, *Grand Prix*, *Basta la salud*). Otra explicación es que la cultura realmente existe, y entonces

Cinemateca Argentina exhibe en un local de tortuosa ubicación películas antiquísimas y mudas, con llenos totales (gente madura, sin chicas de minifalda, sin pantalones rosa, sin esos maquillajes iguales y zapatitos chatos cortados con moña y todo). Pero Buenos Aires es una ciudad mayor y hay público para cualquier actividad, incluso para la sofisticada **Adán**, donde su secretario, el uruguayo H. Alsina Thevenet, mantiene la costumbre de escribir de cine, ahora entre modelos tan divinas como desnudas, fotografiadas por Burrell portando espadas y paraguas por única indumentaria.

Como para que después no digan que Buenos Aires es la locura. Allí se puede ver mucho cine, aunque el cine argentino está muerto y enterrado por la dictadura. Un repaso de títulos vistos:

### **A COUNTESS FROM HONG KONG (Una condesa de Hong Kong, Chaplin)**

Sí, sí. Esta es una comedia romántica-romántica y un desafío a los críticos que dijeron que Chaplin había terminado y a la naturaleza que recomienda no dirigir más películas cuando uno tiene arriba de 75. Chaplin es un empecinado, sin embargo, y como además es un técnico modesto, se zambulle en la historieta diplomático-americano-Brando-conoce-en-Hong-Kong-condesa-rusa-emigrada-Loren. Gran parte de la acción (o lo que sea) transcurre a bordo de un transatlántico con el senil resultado de que cada situación se resuelve a punta de conversación. Una particularidad de ese ambiente es la amplitud kilométrica de los decorados (el transatlántico debe ser el mayor del mundo), la perspectiva con que la cámara enfoca a sus personajes desde la distancia, tímidamente, en grupos de varios dialogantes, y el color tan rosado con que Technicolor registra a Loren, Brando, Sydney, Tippi Hedren, Cargill y otros cómicos incluido el director Charles Chaplin que no da la cara pero está detrás de la chambonada. Es tan linda la vida, está todo tan bien en este mundo que Chaplin no se pudo contener, y ahí está la película para probar su filosofía profunda, su confianza en que, caramba, todo tiene arreglo. Hasta las películas torpes y sin talento...

### **FAHRENHEIT 451 (Fahrenheit 451, Truffaut)**

Como el niño de **400 golpes**, el pianista del film siguiente, Jules-Werner en **Jules et Jim**, y la pareja de **La piel dulce**, Montag (Oskar Werner de nuevo) está solo en este film de François Truffaut. La vida y la sociedad, a la que Jean-Pierre Leaud mira a la cara en la última toma fija de **Los 400 golpes**, se interpone ante los personajes. Entonces hay una nota de desconcierto de Aznavour (**Disparen sobre el pianista**) y una tristeza profunda en Werner cuando transporta las cenizas de sus amigos (**Jules et Jim**). Indecisos, no saben qué hacer. Curiosamente Montag pasa de la indecisión a la acción en **Fahrenheit**. Pero el film no continúa ni enriquece la visión poética que el autor había aplicado sobre la naturaleza humana, la imagen sensible y tierna de personajes tímidos, reflexivos, bordeados. La variante tiene que ver con la ciencia ficción (novela original de Ray Bradbury) y con las predicciones sobre la dictadura universal, la opresión, la sociedad masificada a la fuerza. En ese mundo del futuro donde tener un libro es un delito y donde la televisión

graba con estúpidos el cerebro de los individuos, hay un rebelde que vagamente toma conciencia de algo e inicia la revolución social por uno solo, inspirado a medias en el amor de Clarisse (Julie Christie) y por la repulsa de la violencia y del amor prefabricado de su mujer Linda (la misma Julie Christie). Claro, las dos mujeres son una sola, rebelarse es fugarse a un parís donde la gente recita libros de memoria, para que no se olviden ni se incendien. Entre las dos mujeres (como Catherine entre Jules y Jim), Werner no tiene mucho tiempo para pensar la acción. El también está solo ante la vida, pero su mundo es una pura fantasía.

**Fahrenheit 451** fue un proyecto de Truffaut, postergado por años, filmado en color, en estudios ingleses, con un presupuesto reducido que el productor Lewis Allen se encargó de controlar para evitar gastos innecesarios. Todo es frío sin embargo, si se descuentan las primeras escenas y los últimos minutos en los que Truffaut marca lo que pudo ser la película. Desde la apertura, que introduce al espectador en un mundo pesadillesco y fantástico (hay bomberos pero en lugar de extinguir, prenden fuego a libros y viviendas de los insumisos, hay un confort aséptico y vistoso), hasta la sugestiva escena final (en el bosque, entre la nieve, Montag inicia una nueva vida de ermitaño, quizá como un símbolo del hombre que se zafa de la dictadura y de la masificación y vuelve a las cavernas para empezar de nuevo), a lo largo del paisaje inhóspito de casas modernas copiadas con un molde, Truffaut juega con los colores, acentuando los rojos y negros (de fuego que destruye y de muerte). Pero se queda tranquilo con su juguete, repite ambientes, diálogos, situaciones, y hace de Montag un personaje pasivo en el entendido de que como no piensa ni siente tampoco está obligado a expresar nada. Visto en detalle el film desaprovecha una carga de ideas que están en el libreto aunque no en la dirección, y por consiguiente resulta escasamente inquietante, poco sugestivo y apenas rebelde.

Para su exhibición en Buenos Aires, le fueron cortados seis minutos y una secuencia íntegra. Se ignoran las razones.

### **AT ZIJE REPUBLIKA (¡Que viva la República!, Kachyňa)**

La guerra es el tema central en esta película de Karel Kachyňa pero a diferencia de ejemplos anteriores del cine checoslovaco ese tema surge como una visión desprejuiciada y hasta tierna del conflicto bélico y del drama humano de la guerra. A través de los ojos del niño Zdenek Lstiburek (en una aldea morava cuando los nazis se retiran y llegan los cosacos), acerca la guerra al espectador como un hecho pasado e irreparable, con alcances morales antes que épicos o heroicos. Aunque toda la anécdota transcurre en un ambiente campesino y sigue el punto de vista infantil (no se juzga ni se condena, patriotas y traidores no son calificados como buenos y malos, falta un contexto político), el enfoque retrospectivo representa a la época y al drama colectivo que afectó al país.

Con **¡Que viva la República!** culmina la carrera del director Kachyňa, que aquí llega a una notable depuración de sus medios expresivos mediante el manejo inspirado del tiempo narrativo y el encuadre poético de una historia que con pocas variantes pudo ser trágica. Para el niño lo subjetivo (sueños, recuerdos, voliciones, pesadillas), tiene

el mismo valor que la realidad inmediata, de modo que el relato entremezcla la fantasía y lo real sin distinguirlos ("En el mundo de los niños la fantasía y los sueños forman parte de la vida real", explicó el libretista Prochazka). Saltando sin transición de un plano a otro, narrando en estricto presente y con gran movilidad de cámara los varios tiempos de la anécdota, se aproxima a una concepción sinfónica del relato cinematográfico y a pesar de que la trama es apenas un episodio fragmentado y breve (los nazis se retiran, los camposos temen a los rusos que no conocen, el niño está en conflicto con los demás niños de la aldea y con sus padres que lo castigan) la sugestión poética de la película se apoya en el "racconto" de pequeños incidentes y en el recuento de detalles que importan para el niño pero no para los adultos (su relación con los animales, con una perra, con una yegua blanca que tres fugitivos roban y llevan a una distante ciudad alemana donde queda abandonada en la última escena de la película). Esa toma final de desamparo da sentido a la obra. El niño y la yegua (como Checoslovaquia hace veinte años) están solos ante su destino, ambos han sido castigados, heridos y abandonados.

Indirectamente, el film muestra con objetividad las pequeñas traiciones, las miserias espirituales y el colaboracionismo, el paso de la guerra, la destrucción de los ejércitos. Para el niño (aunque no para el espectador) son hechos carentes de significado moral. No hay heroísmos en esta imagen de Checoslovaquia ocupada. Sin embargo la sugestión lírica con que está fotografiado el campo checo durante la ocupación es el contraste necesario a la destrucción física y moral. Y, justamente en un par de escenas Kachyňa propone la evasión como salida (el niño imagina o sueña que parte volando, que toma altura sobre la tierra y los combates, y desde lo alto contempla por segundos la destrucción de la que quiere huir). Pero esa evasión es imposible en lo que se diferencia, por ejemplo, del cine de Lamorisse.

La obra es un prodigio permanente que obliga a la admiración del aficionado. El CinemaScope llega a primeros planos intimistas, la cámara gira vertiginosa entre los contendientes de una pelea, la música, las imágenes y el sonido sugieren un dinamismo contundente. Y la estructura misma del relato es un acto de inteligencia para reconstruir el presente y el pasado como si fuera un puzzle, a partir de datos aislados. El niño ve fragmentariamente la guerra. Pero el espectador es a la vez testigo y como tal está obligado a juzgar.

## **LA VIE A L'ENVERS (Vivir al revés, Jessua)**

Esta es una pequeña sorpresa y es además el primer largometraje del director Alain Jessua, un joven que en 1957 ganó el premio Jean Vigo por *Léon-la-Lune*, un cortometraje. Es un film original, muy simple, que empieza en un tono festivo y termina con el espectador en la punta de la butaca pendiente de la esquizofrenia de su protagonista (Charles Denner), un señor simpático que a lo largo de la película se va encerrando en sí mismo y acaba por destruir todas las apariencias del mundo exterior. Esto funciona muy bien en la película que dedica una primera mitad a describir el mundo cotidiano del protagonista, el barrio popular de París donde vive, sus relaciones con una muchacha que es su amante (Anna Gaylor, esposa de Jessua) y que puede ser su

mujer legal. Todo tiene un aire de banalidad y de intrascendencia que justifica las ironías y las puntas que el personaje dirige contra la muchacha (es modelo, no tiene otros compromisos) pero sirve de introducción a una vuelta imprevisible: cansado de tanta intrascendencia, Denner empieza a soñar, a evadirse en su mundo interior, descubre que puede prescindir de su contorno, borrar literalmente los seres que lo rodean (trucos con personajes que desaparecen como en las viejas películas de Méliès). Denner cree llegar por esa vía a una felicidad mágica. La soledad le aporta placer y para eso debe ser indiferente a todo.

La originalidad del film, su lado extraordinario, no está tanto en la descripción de una esquizofrenia en avance, sino en el pretexto que el tema da a Jessua para elaborar una película intimista, donde un ambiente ruidoso y vulgar (calles, apartamentos promiscuos, un trabajo burocrático y sórdido), la convivencia con gente mediocre (un patrón que duerme en la pieza de al lado, una amante que tupe a reclamos la convivencia diaria, amigos ocasionales) de pronto se sustituye por un paisaje lechoso y despojado. En ese cuadro hay apuntes de misoginia y de obsesiones, y la locura es una liberación que el espectador sigue desde el interior del protagonista, culminada por una escena final fascinante en la soledad de una clínica. Todo el film tiene una sugestión extraña que deriva de las modificaciones progresivas que sufre la escenografía a medida que la esquizofrenia gana a Denner (cada vez menos objetos, más simples, más blancos, dentro de cuadro). El conjunto parece inquietante y levemente poético, un efecto que por lo general resbala al público exquisito que va al Loire porque sí.

## **NOBODY WAVED GOODBYE (Nadie hizo adiós, Owen)**

El film tiene dificultades de exhibición, es una pequeña obra maestra de cine directo, fue producido por el National Film Board y hasta ahora todos los distribuidores lo han rechazado. En Buenos Aires existe una copia de 16 mm., sin subtítulos, que tampoco circula y que ni siquiera los cineclubes llegan a exhibir. Y es una lástima porque *Nobody Waved Goodbye* debe ser el mejor largometraje canadiense a la fecha, mejor seguramente que los elogiados *Le chant dans le sac* y *La vie heureuse de Léopold Z*, presentados en el Río de la Plata en la última muestra del NFB.

Cuenta de manera lineal la historia de un adolescente de clase media, 18 años, que está por terminar la segunda enseñanza (Peter Kastner). Tiene una novia, Julie (Julie Biggs), es detenido por una infracción conduciendo un coche, va a parar a la comisaría, se rebela contra los mayores, aspira a una libertad para la que no está maduro. Para los padres su futuro implica prescindir de las relaciones con la muchacha, el ingreso a la Universidad y la aceptación de normas de convivencia burguesas. Para Peter la vida no es sólo eso, entonces deja la casa, va a vivir a un cuarto estrecho y triste, gana algunos dólares cuidando una playa de estacionamiento, pierde un examen parcial, rechaza la vuelta al hogar. La situación hace crisis cuando la muchacha también deja su casa y juntos emprenden una fuga sin destino. A esa altura el film da media vuelta, y en un final admirable separa a los jóvenes amantes: él ha robado el coche, Julie se resiste a seguirlo, está embarazada y Peter la deja, sola, en medio de la carretera. A su lado siguen pasando los coches.

Su amante no regresa, empeñado en llegar a un destino que el film no aclara pero el espectador intuye con bastante precisión. El tono de la trama está teñido de una tristeza profunda, de una amargura tensa que intencionadamente choca con el estilo libre, espontáneo y dinámico de las imágenes.

Como Milos Forman, el director Don Owen está preocupado por los adolescentes. Como Forman practica una forma de cine muy libre, con tiempos muertos en los que no pasa nada (un viaje en motocicleta a toda velocidad, un paseo en lancha por un río), con encuentros familiares donde los mayores recitan la cantilena de siempre (Peter se aburre, la cámara gira de un rostro a otro, se detiene sobre el protagonista impassible que escucha y calla), con la posibilidad de una salida en el amor de la muchacha (pero no hay erotismo, sino una convivencia). La diferencia con Forman es también evidente. Owen aplica aquí las técnicas del reportaje de Kroitor y Koenig (Roman Kroitor, casualmente es coproductor del film) y levanta la tensión del relato con transiciones percutantes. Cada escena o cada secuencia se abre sobre una imagen en movimiento, sobre un primer plano significativo (un rostro, una bola de billar, un instrumento musical) que introduce al espectador en la acción. De un viaje en moto a la placidez de un lago con los dos protagonistas a solas no hay otra continuidad que el salto de una toma a otra. Todo en el film aparece enrabado, de la misma manera que cada etapa de la rebeldía sin causa del muchacho es consecuencia de un gesto, de un diálogo, de un incidente previo. Así, cuando el padre llega a la comisaría a buscarlo,

la sonrisa de Peter se borra al no encontrar en él un gesto de comprensión; después abandonará el hogar, después abandonará Toronto. Así, una reunión con amigos que cantan y se divierten sirve de contraste a la vida familiar e indica la fuga obligada del personaje. Pero lo que más sorprende en el film es el trazado de las psicologías individuales, la rebeldía natural de Peter Kastner (no es un derrotado, no está acorralado, no es una víctima), la adhesión sumisa de la novia. Y como background de los personajes, una ciudad escasamente acogedora, gris y mórbida, que la cámara (admirable fotografía de John Spotton, el mismo de *Railrodder*) recoge con la eficacia de un documental.

En la medida que el film testimonia un problema real de adolescentes contemporáneos (canadienses o no), en la medida que todo el relato mantiene una inmediatez y una espontaneidad reales, en la medida que la crónica se convierte en un drama agrio y conmovedor, *Nobody Waved Goodbye* crece hasta convertirse en una obra estimable y sensible, uno de los títulos mayores del nuevo cine canadiense. Sería bueno que alguien se animara a exhibir comercialmente este film sin estrellas, sin sexo, sin atractivos fáciles de taquilla, pero casi siempre conmovedor. O que alguien con poderes lo incluyera en una futura muestra de cine canadiense, habitualmente pródigas en cortometrajes convencionales y mediocres. Por ahora su conocimiento en Buenos Aires es un privilegio reservado a muy pocos.

**M. MARTINEZ CARRIL**



# El cine está muerto

ROBERTO ROSSELLINI

**PREGUNTA:** Señor Rossellini, el cine...

**RESPUESTA:** ¿Qué cine? El cine no existe. El cine ha terminado. El cine es ahora un cadáver.

**PREGUNTA:** En el caso, un cadáver viviente: los directores trabajan, los films son realizados...

**RESPUESTA:** Un ballet de fantasmas, un juego gratuito, una representación sin espectadores. El cine está muriendo en todo el mundo. En Estados Unidos se realiza la cuarta parte de los films que se rodaban hace quince años. En Francia sólo se vende el diez por ciento de los asientos disponibles en los cines. En Inglaterra los billetes vendidos eran 1.500 millones. Ahora sólo llegan a los 435 millones.

**PREGUNTA:** En Italia se producen 200 films por año.

**RESPUESTA:** En Italia, el mercado cinematográfico se restringió menos por motivos contingentes, por diferentes estructuras sociales; el proceso de descomposición será más lento, pero

la muerte es igualmente inevitable. Por otra parte la gente hace muy bien en no ir al cine: tiene razón.

**PREGUNTA:** ¿Cómo? ¿Hace muy bien?

**RESPUESTA:** Sí, es un hastío mortal. Tampoco yo voy a ver cine. Se ven siempre las mismas cosas y es un milagro cuando cambian los rostros. Sobre los 200 films que usted decía 180 están copiados de los de James Bond. Es todo igual, entre un film y otro no hay más diferencia que entre una marca y otra de jabón. Nos redujimos a un estadio de imitación digno de los monos, los films son solamente una repetición de gestos y situaciones todas iguales y todas inútiles. ¿No vio los del Festival de Venecia? Sobre doce por lo menos seis están dedicados al caso clínico, al psicopático complejado, al trauma infantil. El cine se convirtió en una carrera estéril de especialistas en temas: está el especialista en psicoanálisis, el especialista en delirios, el especialista en alienación... Siempre un eterno lamentarse: para morir de aburrimiento.

**PREGUNTA:** Pero el psicoanálisis o la alienación no son sólo sofisticaciones: ¿no es justo en su opinión tratar de explicar el hombre a sí mismo?

**RESPUESTA:** ¿Cómo es posible darse cuenta recién ahora que Freud existe? ¿Y por qué hay que ocuparse sólo de problemas que se refieren a una mínima parte de la humanidad? Los directores son peores que los sastres. Los sastres crean nuevas modas cada año. Los directores en cambio las sufren con una participación de víctimas.

**PREGUNTA:** ¿Pero por lo menos no hay un nuevo lenguaje cinematográfico?

**RESPUESTA:** Problemas que causan risa. Estructuralismo, busca de un nuevo lenguaje, narración expresionista... Seamos serios. Estas cosas no importan para nada. Lo importante es lo que se narra; la forma es secundaria, si es eficaz llega al público en todos los casos. Pero es natural que el lenguaje de ciertos films al público no le llega, que la gente no comprende, y entonces deja de ir al cine. Eso no es lenguaje, es sofisticación, son imágenes de revistas para fotógrafos amateurs que corren aún detrás del contraste de blancos y negros. Son cosas viejas, ejercitaciones de decadentes que no saben qué decir. Y todavía son los casos mejores. En los demás casos se intenta contrabandear como lenguaje nuevo la confusión y los errores de ortografía, y se define estilo la falta de respeto por toda regla gramatical.

**PREGUNTA:** ¿Justamente usted dice estas cosas? ¿Usted que en su tiempo fue acusado de filmar sin tener en cuenta ninguna regla, de ser pobre y confuso?

**RESPUESTA:** ¿Y qué tiene que ver? Entonces el cine estaba matado por un formalismo ridículo. Entonces quebrantar esa pantalla de muerte, como lo hice con *Roma ciudad abierta*, era vital, una necesidad de supervivencia. Ahora la cuestión es diferente. Ahora la confusión y el analfabetismo del medio técnico reflejan la confusión de las ideas, el analfabetismo cultural.

**PREGUNTA:** ¿Y qué reflejan por ejemplo el erotismo y el sadismo, que se encuentran en todos los films?

**RESPUESTA:** Son sólo intentos estrictamente comerciales para retener al público que se va. Es un juego antiguo, que lo conocemos todos: con el escándalo el público se impresiona y corre al cine. Erotismo y sadismo, créame, reflejan sólo los deseos de dinero del productor y director.

**PREGUNTA:** Entonces la culpa es también de los directores que traicionaron su propio empeño...

**RESPUESTA:** Por favor, hágame un favor personal: no diga la palabra "empeño". Me cripa los nervios. Yo la palabra empeño, empeñar y empeñado la adopto sólo en el Monte Pío.

**PREGUNTA:** Como quiera. Digamos entonces que los directores de su generación o sus alumnos se comercializaron, se vendieron por dinero...

**RESPUESTA:** Es una cuestión que no importa. El problema es otro, es una trágica falta de visión general de las cosas, un trágico rechazo a asumir responsabilidades verdaderas.

**PREGUNTA:** Es decir, ¿narrar en los films la lucha de los campesinos por la tierra, la odisea de los emigrados, la desocupación en las fábricas?

**RESPUESTA:** El período neorrealista era cine de denuncia. Entonces necesitábamos conocernos, tomar conciencia de la realidad, diagnosticar nuestros males sociales y políticos. Pero al diagnóstico debe seguir la terapia, de lo contrario todo se vuelve un juego estéril.

**PREGUNTA:** Pero el cine no es médico, la función del arte no es la de prescribir medicinas para los males sociales, políticos o humanos...

**RESPUESTA:** ¿Y cuál es, entonces? ¿Qué queremos hacer? ¿El arte por el arte? La función del arte es ser el vehículo a través del cual los no especialistas advierten lo que sucede en el mundo. La historia humana es maravillosa, la vida del hombre una epopeya extraordinaria, el progreso una liberación exhaltante: si un artista no se excita con estos temas, ¿con qué debe excitarse? Sobre la autobiografía, sobre sus propias enfermedades morales o psíquicas, sobre los sueños que tuvieron anoche él o su esposa? Está bien que se diviertan ellos, ¿pero cómo pueden pretender que les interese a los demás? Es por esto que el cine muere. Porque se volvió inútil, y sólo sirve para la vanidad de los actores y autores.

**PREGUNTA:** Muchos dicen que las razones son diferentes: los nuevos medios de comunicación y las nuevas costumbres de vida colectiva...

**RESPUESTA:** La culpa no es del televisor o de los paseos en automóvil. Es el producto del cine, el film, lo que no es válido. Ese es el único motivo. Las únicas culpas las tienen los directores, los autores cinematográficos, la gente de cine.

**PREGUNTA:** ¿Pero qué culpas?

**RESPUESTA:** Pasamos años debatiendo falsos problemas, discutiendo inútilmente: cine de evasión o cine de ideas, cine comercial o cine de autor... Cuestiones alocadas. El cine puede ser todo, no es una cosa en sí, es un medio de expresión y de comunicación. El cine de autor podría servir de laboratorio experimental para el cine comercial, así como toda industria sería destinada una parte de su presupuesto a los centros de estudio, experimentación e investigación. En cambio nos introdujimos en una lucha cretina, con muchos cadáveres y mucho daño. Y sólo porque en el cine todos están dominados por la vanidad que no logran ver las cosas serias... Frente al progreso los de mi generación sólo son capaces de tirarse de los cabellos, lamentarse. ¿Cómo quieres que los jóvenes nos respeten?

**PREGUNTA:** Entonces Fellini, Antonioni, Germi...

**RESPUESTA:** Todo el cine que se hace hoy es absolutamente superfluo.

**PREGUNTA:** Visión negra. ¿Nunca pensó que podía estar usted muerto y no el cine? Hay mucha gente que lo dice. Rossellini está terminado, Rossellini no tiene más olfato, Rossellini ha cerrado...

**RESPUESTA:** Que digan. No me irrita, no me molesta. No me importa. Yo ahora estoy fuera del cine. La creación no me interesa: ¿que me lo ordenó el doctor ser un artista? Contar una his-

toría en un film no me pasa ni siquiera por la ante-cámara del cerebro.

PREGUNTA: ¿Y esta renuncia no le da dolor, angustia?

RESPUESTA: Lo único que me angustia es no luchar. No tuve una vida fácil, pero en compensación nunca me he fastidiado ni siquiera por medio segundo. El tiempo para cultivar los complejos no lo tuve nunca. ¿Pero qué dolor? Hoy la creación es sólo un puro ejercicio de vanidad: dado que la gente no te sigue, no te necesita. Entonces obstinarse en ello es de cadáveres.

PREGUNTA: Para usted el problema es particularmente agudo. El padre del neorrealismo, el maestro del cine italiano...

RESPUESTA: Es difícil liberarse de estas etiquetas, de estas clasificaciones. Si cambias de camino te acusan de falta de coherencia. Si no cambias, te acusan de no evolucionar.

PREGUNTA: ¿Y usted qué quiere hacer?

RESPUESTA: Quiero saber, quiero comprender. Tengo la perfecta conciencia de ser un ignorante, y sé que un hombre contemporáneo no puede permitirse ser un ignorante. Yo quiero aprender y hacer partícipe a los demás de mis descubrimientos. Aprender es maravilloso, y es una operación en la que se puede ser muy generoso.

PREGUNTA: ¿Sólo aprender, nada más?

RESPUESTA: Es fatal que el camino del saber desemboque forzosamente en alguna cosa, ¿no? También creativamente. Espero llegar a un cambio, a una revolución, encontrar un camino nuevo que le sirva también a los demás. Como sucedió siempre, por otra parte.

PREGUNTA: Bueno, tal vez siempre...

RESPUESTA: Por lo menos filmando **Roma ciudad abierta**, o **Viaje a Italia**, yo sabía que lo que hacía era nuevo, era un cambio. Mire, yo sólo hice dos films puramente comerciales, porque necesitaba dinero: **El general de la Rovere** y **Alma negra**. Me los reprocho asperamente. Ahora hace cinco años que no trabajo. Realicé sacrificios tremendos y saltos mortales para pagarme el lujo de buscar y construir algo completamente nuevo. Ahora estoy pronto.

PREGUNTA: ¿Pronto para hacer qué?

RESPUESTA: Tengo un programa de trabajo muy vasto. Una serie de grandes frescos épicos de nuestra sociedad. Realicé **La toma del poder por Luis XIV**, presentado en Venecia fuera de concurso. Es un ensayo histórico, nada más. Con el rigor de una obra de historia, pero también con todos los ingredientes del espectáculo. Es un trabajo de una seriedad extrema, pero los que lo vieron se divirtieron mucho. Es sólo un film didáctico. Dentro de una semana comenzaré a trabajar en una historia de la lucha que el hombre realizó para sobrevivir, de su guerra contra la muerte.

PREGUNTA: Films didácticos, lecciones filmadas, nociones útiles... ¿Está seguro que ese es el camino justo?

RESPUESTA: Segurísimo. Es el único camino para salvarse de la muerte, para rescatarse de la inutilidad. Nos espera una revolución total, no sólo en el cine sino en todas las demás formas artísticas. Los próximos 20 años serán todos juzgados sobre la educación, instrucción, el aprender y el enseñar. Hoy, bien o mal, una nueva estructura técnico-científica le dimos. Conquistamos el progreso: el único elemento anticuado e inadecuado es el hombre. Si el hombre no adquiere una visión histórica de las cosas, si no logra juzgar y verse a sí mismo en la historia de la humanidad, está perdido. Se convierte en un demente, un alienado sin conciencia de sí mismo. Ahora el único modo para adecuarse al progreso técnico, al progreso intelectual y humano, es saber, conocer, aprender. Y el método de instrucción más rápido, inmediato y accesible, es hoy la imagen.

PREGUNTA: También la imagen cinematográfica. ¿Por qué entonces usted abandonó el cine por la televisión?

RESPUESTA: Yo realiza films y éstos después son difundidos por la televisión. Los realizo para que la gente los vea: y el público ve televisión mientras que al cine acude cada vez menos.

PREGUNTA: ¿Y usted cree que el público aceptará sentarse frente al televisor a escuchar lecciones de historia? Todos dicen que el público quiere distraerse, divertirse...

RESPUESTA: ¿Sabe cuáles fueron los más grandes sucesos en los países africanos de reciente independencia? **Alejandro Nevski** y **China**; es decir dos films, que afrontan los problemas de la formación de un Estado. Otro tipo de público, seguramente. Fue acostumbrado a consumir otro tipo de films. Pero las costumbres se pueden erradicar y cambiar, mientras que es criminal alentarlas y aprovechar de ellas para obtener dinero. Si la industria cinematográfica lo hubiese comprendido a tiempo habría preparado el producto del mañana. Es decir, habría hecho el trabajo que estoy haciendo yo. Solo, sin que nadie comprenda nada, ganándome la confianza de pocos a precio de sangre. Como siempre.

PREGUNTA: Ganándose también las acusaciones de siempre: Rossellini es un charlatán, un confusionista...

RESPUESTA: Siempre traté de inventar. Pero es cierto que cuando se hace algo nuevo, se es aproximativo, confuso. Pero si no se corre el riesgo, no se hace nada.

PREGUNTA: ¿Y el éxito no le importa?

RESPUESTA: Nada de nada. El éxito inmediato, entendámonos, el éxito de vanidad. No es importante.

PREGUNTA: ¿Y entonces qué es lo importante para usted?

RESPUESTA: Lo importante es estar tranquilo con uno mismo y sobre todo no aburrirse.

Reportaje de **Lietta TORNABUONI**

## El cine está bien vivo

Cuando Rossellini se decide a honrarnos con su presencia, atraviesa los Alpes con sus armas y su bagaje, registrado por la Historia (de **Luciano Serra** a **El general della Rovere**). Esta vez ha

traído como excedente, bajo el brazo, algunos elementos de combate, prestados, sin duda de los sobrantes de **Escipión el Africano**. Signo evidente de un humor belicoso.

De hecho, gracias a tal refuerzo paquidérmico, las proezas de Rossellini sobre nuestro suelo de Francia han sido demoledoras. Cargando a fondo acaba de lograr un fabuloso doblete: aplastar al cine y exterminar a Luis XIV.

A pesar de esto, admiro a Rossellini. No me desdigo. Lo admiro a medias por su viejo *Navío blanco*. Al máximo por *Paisá*. Cada vez menos, desde *Strómboli*. Desde luego, las servidumbres extenuantes que padecen los cineístas, y que a él también han alcanzado hacen excusar una decadencia que, se espera, sea pasajera.

Hoy Rossellini me asusta. No porque su belicismo me lleve a lamentar haber impuesto en la T.V., tiempo ha, su *Juana de Arco en la hoguera*, cuando la pantalla grande se obstinaba en rechazarla. Sí, porque me temo (y sus fieles pueden temerlo) que el tierno rapsoda de las *Fioretti* se ha entregado, inconsideradamente, a un furor asesino. Y es que la segunda fechoría de nuestro visitante sobrepasa el estallido de la primera.

Atentar contra la irradiación de un rey muerto, reduciendo la estatura de éste a una verdad mensurable en centímetros, excluyendo todo coeficiente de verosimilitud, no es, en definitiva, más que una falta de cálculo, un error de óptica al cual la fuerza de choque televisiva confiere el aspecto de una provocación chillona.

Atentar, en cambio, contra la misma existencia del cine, arte vivo por excelencia, con el furor fúnebre que usa en este caso Rossellini, resulta una agresión que no puede ser comparada con la degradación accidental de la Historia. Porque en este asalto desmesurado, Rossellini está sólo, al negar el porvenir de un arte "inmensamente popular", que apasiona cada día a más de cincuenta millones de ciudadanos del mundo.

¡Qué ofensiva descabellada! Se explica que le hiciera falta un equipo pesado, el refuerzo alegórico de las fieras importadas bajo cuerda. En todo caso las mismas han jugado un aplastante papel dialéctico, permitiendo a Rossellini lanzar, en una euforia nietzscheana, este grito paradójico de victoria: **¡El cine ha muerto!**

Cien veces, a decir verdad, hemos visto redactar semejante partida de defunción. Pero siempre la tarea corría por cuenta de los productores y los que manejaban el capital. En tanto nosotros podíamos ironizar, a gusto, sobre esos que "hacen el reparto a fin de mes". Pero ahora, se trata de un artista que proclama, con delectación diabólica, la muerte de su arte: "No hay más cine...", "El cine ha dejado de existir...", "Terminado...", "El cine es un cadáver..."

Este grito feroz no ha sido exhalado a tontas y a locas. Un alegato acusador, nutrido de quejas (inventadas) prologa una sentencia a la pena capital: "La gente tiene razón para no ir más al cine... Es un ballet de fantasmas, un juego gratuito... En el mismo, todo es inútil, superfluo. Pura cháchara lo que lama su "lenguaje"... "No hay un lenguaje nuevo, sino simples faltas de sintaxis o faltas gramaticales..." "A más films, más insípideces... La confusión y el analfabetismo del medio técnico (sic) son el reflejo de la nulidad cultural...", etc.

Tal manera de desacreditar masivamente, con argumentos que puede decirse están gravemente enfermos de elefantiasis, aunque nos indigna hoy y a la vez, desacredita a su autor, ha quebrantado de todos modos la conciencia de la periodista (italiana) que ha recibido esa descarga exterminadora. Se la sorprende entonces reu-

niendo un resto de lucidez para aconsejar al maestro que tenga prudencia: "Cuidado... mucha gente va a decir que Rossellini está agotado; que está acabado..."

Tranquilicémosla. No estaremos entre esa gente. No lo sentimos así. No podemos desear la muerte de un pecador a quien, pese a sus desatinos, nos une una confraternidad. Quisiéramos solamente que él considere de una manera más objetiva esta parte de la verdad:

"Muy lejos de declinar, el papel de la cinematografía no cesará de crecer. Su gloria recién está en su aurora... Pronto, por transmisiones espaciales, la misma película, a la misma hora, ha de ser vista por millones de hombres, más y más solidarios en su consuelo y su gozo" (1).

Y sin fiarnos demasiado en tal maravilla futura, resulta evidente a todos los cineístas (salvo Rossellini) que nunca, ni en los hermosos tiempos de Alemania, año cero, la cinematografía ha sido más rica que hoy en iniciativas de creadores, más pródiga en grandes espectáculos ofrecidos al entusiasmo popular, más inteligente (y casi demasiado) en las búsquedas de una juventud proporcionadamente informada acerca de sus poderes y dotada para encarnarlos (estoy en buen lugar para saberlo) y, en fin, más audazmente renovadora en sus estructuras, "de Arte y de Experiencia", de cineclubes y universidades.

Deténgamonos, sin embargo, en este ensalzamiento, que podría caer en la tontería de defender en exceso, ante un Rossellini excedido, un arte que a menudo él mismo ha sabido defender mejor que cualquier otro; un arte que, mañana, curada la herida de su orgullo, él ha de saber exaltar como es capaz de hacerlo.

Mientras lo esperamos, confesamos que el Rossellini de hoy nos hace sonreír, cuando exclama, con suspiro de alivio: "Salí del cine". Y cuando, en seguida, agrega: "El cine ha muerto, viva la televisión". Como si la televisión pudiera ser otra cosa que cinematografía. Cinematografía específica, desde luego; pero siempre, en todos sus aspectos, una parte de una cinematografía única, que, justamenté, se llama total.

Como si acaso él ignorase que el Luis XIV que ha realizado para la T.V. es, esencialmente, un film. Un film que, por otra parte, ha sido seleccionado como tal (¡qué afrenta!) para exhibir en el Xº Festival de Londres, representando un arte del cual su autor "ha salido", y en particular representando esa cinematografía francesa que, según él, es un cadáver.

Querido Rossellini, pongámonos serios... Todo nos lo impone. La fórmula consagrada adquiere aquí toda su virtud. **El cine no ha muerto.** Y esta carta, provocada, va a terminar con una confianza amistosa: "Desmiente tus palabras, o no, nada ha de cambiar en el porvenir del Séptimo Arte. Pero recibiríamos con satisfacción un desmentido, un testimonio de solidaridad con nuestra causa. Porque tú nos has tratado de una manera rara. Te has sentado en nuestra mesa de analfabetos e incultos y te has comido el plato con la sopa. Lástima que los fragmentos que debieron quedar en tu garganta han venido a raspar las nuestras. ¿Es esa una transferencia a tono con las leyes de la hospitalidad?"

(1) Declaración de Jack J. Valenti, Presidente de la Motion Pictures Association Americana, en "Le Monde" (23 Oct. 1966).

Ninguno, puedes recordarlo, es profeta en su país. Todos nos alegraríamos de que tu lo fueras en el nuestro. Incluso si eres un "ignorante" y un "charlatán", como lo reconoces. Pero sería considerado de buen tono que tú cambiaras el que usas para tus profecías crueles, y que, en el futuro, parafraseando una palabra de circunstancia, te sirvas dejar los elefantes en el guardarropas. Por otra parte, ¿para qué pueden servirte? Nuestra televisión te recibe con una calidez que solea tu porvenir, proporcionándote no un puente de

oro, sino un puente de arte, y más prácticamente, de trabajo. Baila como quieras allí. Pero no persistas (no sería cortés) en una predisposición abusiva de exterminar aquello que nos encanta: una figura de Rey, un rostro del Arte. No permitas Rossellini, que los tiempos venideros inscriban, en los anales de un talento que nos resulta querido, los días negativos de un año cero.

**Marcel L'HERBIER**



# Los jóvenes suecos

JORGE ABBONDANZA

Situada en un extremo del mundo, la región escandinava tiene sus características propias y algo herméticas. Parte de la seducción que los films suecos producen en espectadores extranjeros se debe a esa lejanía y ese apartamiento, como generadores de una cualidad exótica que trasmite hechos desusados conservando el encanto de la distancia. El erotismo y la metafísica, al influjo de Bergman, han regido como dos líneas de fuerza la transmisión de un modo de vida y de pensamiento a través del cine sueco. Ahora, una nueva generación de directores viene a sacudir los valores de intensidad, de poesía y de atención social en esa escala dramática. Es curioso comprobar cómo, a pesar de esos nuevos aportes, los elementos básicos siguen siendo los mismos, marcando una continuidad en la fuentes de inspiración y en los rasgos obsesivos. Con la generación joven el cine sueco inaugura una cuarta etapa en su historia, luego del viejo florecimiento de Sjoström y Stiller en la época muda, luego del largo período oscuro que culminó en melodramas de Gustav Molander en los años 30 y 40, luego de la etapa de post-

guerra que comandaron Sjöberg, Bergman, Sucksdorff, Arne Mattson.

## Fecha de nacimiento

El año 1962 es un punto decisivo: allí confluyeron la grave crisis del cine sueco con las medidas que se adoptaron para su recuperación. Tanto la crisis como esos síntomas de una nueva política incidieron en el surgimiento de la generación nueva, que en los últimos tres años ha poblado repentinamente el panorama de esa industria con talentos jóvenes. De ese modo parece disiparse la clausurada atmósfera bergmaniana, que en la década precedente era el vehículo casi único para acceder al conocimiento de un cine con lineamientos propios. Al dragón Ingmar le brotaron cinco o seis nuevas cabezas, algunas de las cuales son muy polémicas y afirman no pertenecer al cuerpo paterno. Como es lógico, empero, todas ellas obedecen en medida apreciable a la conducta rectora que el maestro estableció en los temas y el estilo del cine nacional.

La crisis de 1962 venía aumentando desde años atrás por el impacto de la televisión, por las subas en el precio de las entradas, por la política cautelosa que esos hechos dictaron a los productores, por el gran porcentaje de impuestos sobre las localidades, por el cierre temporario de algún estudio importante como Sandrews. Los hechos que variaron su curso en aquel año decisivo fueron:

—la muerte de Anders Dymling, ejecutivo principal de la Svensk Filmindustri, ocurrida en junio de 1961. Como resultado de esa desaparición, Bergman pasó a ejercer una autoridad indiscutida en aquella empresa, decidiendo lo que podían filmar y exportar otros realizadores. Ello aumentó la rebeldía de colegas jóvenes. También marcó el comienzo del fin para la autocracia del maestro, que venía prolongándose dentro del cine sueco desde que *Sonrisas de una noche de verano* se estrenó en Cannes (mayo de 1956) y desencadenó la fama mundial de su nombre.

—la creación del Svenska Film Institutet, inaugurado en julio de 1963, entidad oficial destinada a resolver problemas de orientación y producción del cine nacional, cuya constitución se discutió durante 1962. Su director Harry Schein señaló que el Instituto "debe cumplir la labor de un cerebro del cine sueco" y entre sus mayores cometidos se cuenta la lista de premios en dinero que debe distribuir a las labores más destacadas de cada año.

—el plan de estímulo a los nuevos directores, que depende del Instituto y de la asesoría de técnicos capacitados (incluido Bergman) y que dio los frutos debidos con gran rapidez.

—la aparición de los primeros largometrajes de realizadores jóvenes como Bo Widerberg (*El pecado sueco*) y Vilgot Sjöman (*La querida*) que serían poco después nombres fundamentales de la nueva generación.

## El ámbito escandinavo

El grupo de nuevos talentos se formó en un medio que el observador latinoamericano conoce poco y que suele dar la sensación de clausura y autosuficiencia, como si los cuatro países escandinavos se alimentaran de un mutualismo de influencias sin salir a efectuar intercambios más allá de su terreno geográfico. Sin embargo, es preciso tener una idea del medio histórico, político y cultural en que se desenvuelve un creador o una corriente de ellos para poder entenderlos medianamente bien. Esa idea no es fácil porque a través de siglos los países escandinavos han sido en realidad un resumen y una combinación bastante laxa de influencias de otros puntos de Europa con rasgos propios. La religión nacional sueca, de cuño luterano, incorporó los principios de la Reforma pero conservó la liturgia romana, en una medida diplomática que hizo más fácil su aceptación para el hombre medio pero que no remedió su condición híbrida. La dinastía reinante tiene un acentuadísimo tinte nacional, y sin embargo lleva un apellido francés y desciende de un mariscal a quien Napoleón colocó en ese trono, siendo a la fecha el último rasgo vivo de los cambios políticos impuestos en Europa por el bonapartismo. Esa monarquía convive con un gobierno socialista que dirige a Suecia desde hace veinticinco años sin que se hayan producido molestias recíprocas en esa vecindad aparentemente anacrónica. El socialismo ha derivado en una nivelación de las condiciones de vida, en una des-

aparición de la miseria, en un bienestar material que se extiende a la totalidad de la población. Ello no impide que Suecia sea un país de agudos contrastes, a menudo paradójales:

—en las clases medias y proletarias perdura un tipo de educación moral rigurosa y puritana. Sin embargo, y como reflejo del existencialismo de Kierkegaard que ha dominado el pensamiento escandinavo, la disipación de conducta sexual parece un resultado del materialismo y el albedrío personal propuestos por esa filosofía. Tal conducta ha liquidado los conceptos cristianos en la materia, ha hecho de las madres solteras y de la promiscuidad juvenil rasgos aceptados y ha vertido esos extremos en el cine, despertando el escándalo de públicos extranjeros;

—existe la prohibición de expender y consumir bebidas alcohólicas —con alguna excepción para ciertos días de la semana— y sin embargo la dipsomanía es un problema grave y generalizado;

—no hay miseria, ni diferencias sociales visibles, ni desocupación. No obstante, el índice de suicidios es uno de los más altos del mundo y ello debe entenderse como la consecuencia de un estado de angustia generalizado que también el cine se ha encargado de reflejar.

Como demostración de que el bienestar social y la prosperidad material no bastan al hombre, la consecuencia de esas conquistas no ha sido para Suecia la felicidad ni la estabilidad emocional. Lo que el cine transcribe de esa realidad es en cambio un catálogo de insatisfacciones, desaliento y conflictos íntimos, acompañado de las curiosas declaraciones verbales de los nuevos directores. Algunos de ellos se han quejado de que en Suecia carecen de una situación a la cual combatir, y en varios casos han recurrido a épocas pasadas o a la alegoría para volcar un impulso de protesta y de misterioso inconformismo que el actual estado de cosas no permite liberar. Como el psicoanálisis freudiano, el método de esos jóvenes (y anteriormente el de Sjöberg y Bergman) consiste en desentrañar las causas ocultas del desasosiego y la angustia, sin proponer un camino reparador o una cura posible.

## Nombres propios

A partir de mayo 1964, Montevideo ha llegado a conocer en forma esporádica y desigual la obra de los jóvenes suecos. Apoyándose en parte en esa experiencia y en mayor medida en las reseñas extranjeras, puede confeccionarse una lista provisoria de nombres destacados.

◆ **VILGOT SJOMAN** nació en Estocolmo el 2 de diciembre de 1924 en el medio proletario y fue criado en la atmósfera de severidad dictada por la mentalidad luterana. En el comienzo de su actividad intelectual hizo crítica teatral y literaria en "Dagens Nyheter", el mejor matutino de Estocolmo, inauguró su larga amistad con Bergman y publicó en 1948 su primera novela, *El profesor*. Dos años después aparece otra novela, *Retrato de mi mujer*, y una serie de cuentos. En el cuarto de ella. Su vinculación con el cine arranca de 1952, en que adapta *El profesor* para la Svensk Filmindustri. El film fue dirigido por el veterano Gustav Molander y se llamó *Trots* (*El desafío* o *Espíritu de contradicción*). En 1957 escribe su primer libreto original que dirige Lars-Eric Kjellgren con el título *Lek pa regnbagen* (*Juegos en el arco iris*) al que la crítica sueca señala como "interesante debate sobre lo que puede esperarse"

del matrimonio en la sociedad actual, aunque no contiene personajes ni situaciones auténticas”.

En 1960 viaja a Hollywood empleando una beca y allí estudia durante dos años las relaciones entre el escritor cinematográfico y la industria, recopilando esa experiencia en un libro, **En Hollywood**. Hacia 1962 colabora con Ulla Isaksson en el libreto de **Siska** de Alf Kjellin y dirige su primer film,

**LA QUERIDA** (Alskarinnan, estrenado en Montevideo en mayo 1964, con Bibi Andersson, Max von Sydow), hondo estudio psicológico sobre una muchacha indecisa entre el novio y un amante. El mismo Sjöman escribió el libretto, e impuso al relato un tinte muy comprometido y verosímil, demostrando en su primera labor de realizador los esmeros de encuadre, el lucimiento artesanal y el alto rendimiento del elenco que conservarían sus obras posteriores. Observadores suecos han indicado que Bergman actuó como asesor del realizador, permitiéndose luego grandes libertades para el montaje a pesar de los planes de Sjöman sobre el particular. Otras reseñas extranjeras han encontrado en el film influencias de Antonioni y un sello “nouvelle vague” en las vivacidades fotográficas. Pero el sentimiento con que aparecía narrada una experiencia sentimental tiene un valor auténtico y un sello típicamente escandinavo.

En 1963, Sjöman escribe un ensayo sobre el método de filmación de Bergman a propósito de **Luz de invierno** y dirige su primer objeto de controversias,

**491** (estrenado en Montevideo en enero 1966) sobre relato de un ex-delincuente juvenil. Lars Görling, que llegaría más tarde a convertirse en realizador. El film no resultó una obra lograda sino un experimento impulsado por golpes intermitentes de violencia y de crudeza. En un muestrario de depravación, con algún horrible vértice de aberración sexual, Sjöman procuraba trazar una alegoría sobre Cristo contando con la significación bíblica del breve título y con el carácter simbólico del protagonista, un asistente social que lleva a su casa a varios adolescentes criminales. No conseguía que esa línea poética sobreviviera a los desniveles del asunto y a su falta de empuje trascendente, pero en cambio introducía un lenguaje visual muy rico y vigoroso, rescatando el saldo por la indudable honestidad con que encaraba un tema de exposición delicada y espínosa. El film provocó un escándalo de censura en Montevideo, como antes lo había hecho en Suecia, incluyendo la clausura de una sala de estreno y la reanudación de sus exhibiciones al mes siguiente con el corte de varias escenas. Como rasgo distintivo de inteligencia, la censura sueca no había hecho incapié en la pretendida obscenidad de alguna secuencia, sino en el más turbador carácter anárquico y disolvente del asunto.

En el curso de 1963, Sjöman realizó además **Klanningen** (El vestido), sobre asunto sentimental que opone a madre e hija por el amor de un mismo hombre. Se ha destacado en críticas europeas el tono intimista del lenguaje, algún toque de crudeza, el análisis de su protagonista joven enfrentada a un despertar adolescente. En 1964, escribe su primera pieza, **La caja de los sombreros**, sobre una relación lesbiana, poniéndola en escena personalmente. Y en 1965 culmina sus tres años de carrera como director en

**EL FUEGO** (Syskonbädd, estrenado en Montevideo en junio 1966, con Bibi Andersson, Jarl

Kulle, Per Oscarsson), que traza una detallada reconstrucción del Siglo XVIII para instalar en esa atmósfera decadente un tema provocativo: el incesto de una pareja de hermanos en el medio aristocrático. Como extremo de conducta, ese tema adaptado de una tragedia isabelina del inglés John Ford no era en el film un instrumento de escándalo sino el centro de un desafío al sistema de culpas de la moral cristiana y a los horrores de la condenación, donde el realizador colocaba un signo de redención para la pareja central y una indicación del triunfo de la vida en la última escena. Esa posición de las creaturas de ficción frente a Dios y a lo sobrenatural aproxima a Sjöman a la temática de Bergman, y la crítica sueca encontró allí el afán del director por apartar los demonios de su propia educación puritana. Pero más allá de esa motivación había una estupenda lección de maestría narrativa, de penetración dramática, de recreación ambiental, de expresión metafórica, y curiosamente, una anti-moralidad que era una forma personal de integridad. Con el estreno del film se libró en Montevideo la segunda batalla de censura en 1966, culminada en agosto por un dictamen fiscal que habilitaba la reposición de una obra compadecida y fascinante, y por el más reciente lanzamiento del film en dos salas simultáneas, en junio 1967.

El azar de la distribución mundial ha traído a Montevideo tres films de Sjöman, y ello permite estimarlo en grado mayor que a otros jóvenes compatriotas de quienes se conoce un solo título. Permite ubicarlo en una etapa de búsqueda apasionada de tema y de medios de lenguaje, lo cual provoca diferencias entre el estilo y el asunto de sus films aunque no impide la comprobación de un brillante talento artesanal y una sensibilidad para explorar interiormente a sus personajes y sus conflictos. El propio Sjöman puede contestar esa observación con una declaración reciente: **“Bergman consideró que había alcanzado a dominar el medio de expresión en su novena película. Yo no tengo apuro”**.

En 1966 ha filmado la comedia **Jag är nyfiken** (Soy curiosa) con la joven actriz de **491** y un tema de raíz actual: lo que atrae en todo momento la curiosidad de la protagonista es la Suecia moderna. El film se fue improvisando durante el rodaje, sin libreto previo.

◆ **BO WIDERBERG** nació en 1930 y en declaraciones verbales y escritas ha llegado a ser un conductor de las protestas, reacciones y reproches que la nueva generación opone a los realizadores suecos consagrados. En años previos a su actividad cinematográfica. Widerberg ya tenía una notoriedad como cuentista, novelista, autor de una obra radial y de varios ensayos. Llegó a compilar estos últimos en un libro, **La visión en el cine sueco** (1962), donde establecía una serie de críticas a los hombres famosos como Bergman, Sjöberg, Mattson, imputándoles un distanciamiento de la realidad nacional, una culpable desatención de los problemas inmediatos. De acuerdo a constancias de cronistas suecos, el libro atacaba las formas de romanticismo, de misticismo y aún de reconstrucción histórica de esos films, proponiendo las fórmulas del neorrealismo italiano y los métodos de espontaneidad e improvisación de la “nouvelle vague” francesa para alcanzar una expresión más auténtica o más fresca y escapar al “egocentrismo metafísico” de la trilogía reciente de Bergman. Según propias afirmaciones, Widerberg es un positivista que no cree en Dios ni se plantea interrogantes religiosas. Su

incongruencia comienza empero con su misma actividad de realizador y libretista que, salteando un ensayo en medio metraje de 1960 (*El niño y la cometa*, que otros críticos han juzgado demasiado trivial y desprolijo de planteo) se abre en 1962 con *Barnvagnen* (traducción literal, "El cochecito", estrenado en Montevideo en febrero 1965 como "El pecado sueco", con Inger Taube, Thommy Berggren), porque allí utiliza una temática y hasta una forma de poesía melancólica que ya estaban en la obra de Bergman de los años 40 y 50. Tales son los riesgos que corre un artista cuando hace declaraciones públicas sobre las intenciones de su obra, porque el hecho de definirse a sí mismo como un renovador antes de serlo tiene los mismos peligros de un film que explicara verbalmente su asunto antes de mostrarlo.

**EL PECADO SUECO**, sin embargo, tenía una gama de virtudes que las paradójales proclamas de Widerberg no estropeaban. Comenzaba por proponer a su protagonista como madre soltera en ciernes, como una mujer fluctuando entre el afecto de dos hombres y entreviendo los peligros de la soledad. A partir de ese lugar común del cine sueco, y al costado de otras endebles dramáticas en que las metáforas visuales repetían lo ya explicado por los diálogos, el realizador descubría su capacidad montando el relato sobre escenas breves, con abundantes elipsis que invitaban a relacionar entre sí hechos lejanos, con una medida de frescura y de dinamismo que no excluía ciertos matices de inspiración y de lirismo. Esas mismas virtudes parecen caracterizar a Widerberg en un segundo film no estrenado en Montevideo,

**EL BARRIO DEL CUERVO** (*Kvarteret korpen*, 1963, con Thommy Berggren, Christina Framback), que retrocede hasta 1936 para emplear un tema de crítica social impracticable en el bienestar actual de Suecia. De acuerdo a reseñas del film, su planteo es episódico en exceso pero contiene un estudio de personajes más detenido y orgánico que el título anterior. Su retrato de una familia modesta culmina en un acto de liberación y de rebeldía, cuando el hijo abandona a su amante encinta y al pueblo en que viven para superar esas opresiones y estrecheces. Se ha marcado la autenticidad y la sutileza psicológica con que Widerberg acomete ese estudio social del pasado cercano, los rasgos sensitivos que introduce entre algunos márgenes melodramáticos. La crítica inglesa le ha reprochado severamente la falta de definición del film, que no es "una protesta contra condiciones sociales ni un grito del corazón. Es simplemente un registro de algo que existió alguna vez y que no existe más".

Luego de esa labor, el director hizo *Amor 65*, que define como un análisis de "la moral de la Suecia moderna" y que relata con tono satírico los sinsabores de un director que se siente incapaz de hacer un film. Más recientemente ha dirigido *Heja roland*, una comedia con Mona Malm y Berggren donde se traza una caricatura del mundo de la publicidad. En 1966, por último, ha hecho *Eivla Madigan* en pantalla panorámica y color, basada en una auténtica tragedia sentimental ocurrida en 1889 entre un teniente y una actriz de circo.

♦ **JORN DONNER** nació en Finlandia en 1933, donde vivió hasta 1961. El hecho de que haya pasado a Estocolmo a escribir sobre cine y luego a realizarlo parece tan natural como la radicación

de los irlandeses Wilde y Shaw en el Siglo XIX en Londres. Durante siglos, Finlandia fue tributaria cultural (y dependencia política) de Suecia, y en el plano cinematográfico sólo permitió a Donner realizar cuatro cortos documentales dentro de los cursos que siguió hasta 1960 en la Cinemateca de Helsinki. El mismo Donner explica la diferencia entre los dos países: "Las condiciones de vida en Finlandia están atrasadas en diez o veinte años con respecto a Suecia; el progreso es más errático. El puritanismo y la hipocresía cunden, aunque hay una espíritu pionero bastante osado".

El joven de 28 años que llegó a vivir a Estocolmo ya había obtenido una licenciatura en letras, ejercía el periodismo desde 1951, había escrito dos novelas y un cuidadoso ensayo sobre cine finlandés. En Suecia llegó a ser crítico de cine en el "Dagens Nyheter" esgrimiendo un estilo filoso y llegando a emitir sentencias arrogantes: "Todos los críticos menos yo son incompetentes". En 1962 publica una monografía sobre Bergman que titula irónicamente *El rostro del diablo* y hace *Wittensbord om henne* (Testimonios de ella), un documental de media hora sobre Monica Zetterlund, joven cantante de jazz. El resultado decepciona a los directivos de Svensk Filmindustri, incluido Bergman, quien trasmite esa opinión a Donner. A raíz de ello ambos realizadores mantienen una disputa que llegó a hacerse famosa y sobre la que Donner opina: "Bergman se quejó de que no hubiera acudido a él para obtener consejos. Pero yo no quería subordinarme y oír advertencias que fueran en realidad órdenes. La libertad para cometer mis propios errores tiene mucho valor para mí".

En 1963 filma su primer largometraje;

**UN DOMINGO EN SETIEMBRE** (*En sondag i September*, con Harriet Andersson, Berggren), visión documental de las cuatro estaciones que según las críticas ilustra agudamente las sucesivas etapas de un romance. El film recibió un premio a la ópera-prima en Venecia 1963 y, de acuerdo al propio realizador, es "un camino hacia la descripción interior, un análisis subjetivo, un ensayo de objetividad introvertida". No recibió, sin embargo, mayor elogio crítico en su estreno en Venecia. A continuación y a raíz de esa recompensa en un certamen internacional, Donner obtuvo en la empresa Sandrews un contrato para hacer otros dos films. El primero fue

**AMAR** (*Att alska*, 1964, estr. en Montevideo en abril 1965, con Harriet Andersson, Zbigniew Cybulski) donde relata con una tenue línea argumental el vínculo de una viuda joven con un nuevo galán, su convivencia más bien promiscua con la madre y el pequeño hijo de ella. El evidente esmero formal, la narración suelta, alguna inspirada solución de encuadre y el aire espontáneo de su estilo no bastaban a disimular una anécdota escasa, donde no pasaba casi nada, donde la pretendida madurez de enfoque y sus alusiones a la libertad de conducta ocultaban apenas una raíz de sentimentalismo. Cuando alguien señaló a Donner que en ese film sobraba metraje, contestó puntualizando las presiones que la distribución comercial ejerce sobre la duración de las películas. El segundo film que hizo en Sandrews no fue estrenado en Montevideo. Le permitió volver a trabajar en su país de origen y se llamó

**AQUI EMPIEZA LA AVENTURA** (*Här börjar äventyret*, 1965, con Harriet Andersson), donde

la joven protagonista se encuentra sola en la ciudad de Helsinki, con dificultades de idioma y una sensación de alienación en medio de gente extraña. En ese estado debe decidirse entre el amor de un arquitecto finlandés y otro pretendiente que la espera en su hotel. Según ha observado la crítica, hay allí marcadas influencias de Antonioni y una incapacidad para liberar al film de su intelectualismo y permitir que el asunto se desenvuelva con soltura.

En 1966, Donner ha hecho *Tvärbalk*, con Harriet Andersson, Gunnel Brostrom, Ulf Palme, sobre novela de Sivar Arner.

♦ **LARS-MAGNUS LINDGREN** nació en 1923 y se formó en un medio publicitario al cual se imputan los rasgos de evasión y fantasía que hay en parte de su labor. En ese carácter se inscribió su primer film, *El camino de un soñador*, en 1955. Su obra posterior obedece en cambio al anecdotario sentimental, desde un extremo de comedia romántica hasta el estudio más profundo y serio de una relación amorosa.

**DELICIOSA MARGARET** (Anglar finns dom? 1960, estrenada en Montevideo en noviembre 1965, con Christina Schollin, Jarl Kulle) que en sueco se llamaba literalmente *¿Cree Ud. en los ángeles?* empleaba un tono de comedia frívola para contar —con colores y paisajes hermosos— el romance de una pareja de empleados de banco. Los dos excelentes intérpretes fueron utilizados nuevamente por Lindgren en

**ADORADO JOHN** (Käre John, 1963, estr. mayo 1965), que estaba basada en una novela de corte pornográfico. Lindgren preparó el libreto en doce días y en esa adaptación persistía la tonalidad romántica, aunque se introducía un complejo mecanismo narrativo para trazar la historia de amor de un marino y una camarera. El espectador debía desentrañar los lineamientos del tema a partir de un contrapunto de imágenes en tiempo presente con fugaces recuerdos del pasado e ideas asociadas, en una forma de comunicación heredada de Resnais. La complejidad tenía allí escaso asidero, y luego se revelaba como la envoltura de un temita sentimental sobre los grandes convencionalismos del cine sueco: las madres solteras, el amor físico. Aún la notoria audacia de algunas escenas de alcoba no lograba atenuar la clave romántica y comercial del asunto, que incluía un truco final para despertar apuradas emociones en el público. En ese nivel, Lindgren se revelaba como un director cálido, menos clínico y objetivo que la mayor parte de sus colegas; como un sentimental a pesar suyo que ha sabido recaudar grandes éxitos de público en Escandinavia con sus dos films.

Además de dirigir varias piezas en salas teatrales de Estocolmo, Lindgren ha hecho a menudo declaraciones honestas sobre su labor y la de otros colegas: "El sexo no es popular en Suecia, pero sí en el extranjero. Eso se sabe y los films procuran satisfacer la demanda. Más allá de esa solicitud, los suecos problematizan sobre el sexo porque no tienen conflictos sociales, bélicos ni políticos". Reconoce que Bergman rompió barreras y abrió el camino para realizadores jóvenes. Como algunos de ellos, la clave de la labor de Lindgren puede hallarse en los primeros melodramas del maestro de 1948, 49 y 50. Sin embargo Bergman no figura en su lista de realizadores preferidos, a la cabeza de la cual coloca a Fellini.

El resto de los jóvenes que comienzan su carrera en Suecia no goza de la notoriedad de los nombrados y en la mayor parte de los casos su obra es desconocida para Montevideo. Lo poco que ha llegado a verse de ellos carece de valor y es, por orden cronológico:

**RUTA DE VERGÜENZA** (Chans, 1963, dir. Gunnar Hellstrom, estr. enero 1964) que contaba la azarosa vida sexual de una adolescente, entre dos reclusiones en un reformatorio. El estilo era muy rebuscado y el manejo de la cámara denotaba el afán de un principiante por asombrar a su espectador. Antes, Hellstrom había sido actor en algún film de Sjöberg (*La burla*) y en algún título de Hollywood. Recientemente ha vuelto a actuar en televisión norteamericana.

**AMARTE MIENTRAS CAE LA NIEVE** (Prins att under jorden, 1964, dir. Rune Waldekrantz, estr. octubre 1965) comparaba una anécdota actual de tintes policiales y románticos con el matiz legendario de un cuento de hadas. Sólo conseguía que esa historia se pareciera a un folletín bien fotografiado, sin trazas de poesía o de sugestión. El director no merecería otra mención si no fuera hijo del ilustre novelista Par Lagerkvist y si no desempeñara las funciones de encargado de producción de los estudios Sandrews, donde tuvo el buen sentido de apoyar a Donner y a otros talentos.

**MATRIMONIO SUECO** (Brollopsbesvar, 1965, dir. Ake Falck, estr. mayo 1966) elegía el sencillo asunto de un día de bodas entre gente de campo pero lo retorció hasta forzarlo a despedir un aroma alegórico sobre el infierno en que vive el hombre. Los críticos de Estocolmo lo eligieron en 1965 como mejor producción del año, en un acto benevolente que no pueden explicar las repetidas caídas hacia el melodrama, el grotesco y la crudeza sexual que estropeaban el nivel de fotografía y de interpretación.

Es difícil entrar a valorizar otros nombres de la generación cuyos films no han llegado aquí, en parte por la información desigual y fragmentaria que puede tenerse de su labor, en parte porque casi todos están a la altura de su primer o segundo film y parece más adecuado plantearse una interrogante acerca de su futuro rendimiento. Con todo, varios tienen un atractivo a priori: Mai Zetterling, porque fue dama joven del cine sueco en los años 40, pasó luego a interpretar films norteamericanos e ingleses y ha hecho ahora dos películas controvertidas: **PAREJAS DE AMANTES** (Alskande par, 1965), ambientada a principios de siglo y con una atmósfera cercana a *Tres almas desnudas*, de Bergman. Obtuvo leves elogios en su exhibición en el festival de Cannes; **JUEGOS NOCTURNOS** (Nattlek, 1966), estrenada en Venecia hace cinco meses, donde se observa un feroz muestrario de sadomasoquismo y un criterio barroco de exposición. El caso de Alf Kjellin (*Siska*), es el de otro actor joven que apareció lejanamente en *El sádico* de Sjöberg, se hundió luego en Hollywood en papeles menores y reaparece dirigiendo en su país. El de Lars Görling es el de un ex-delincuente que persiguió la notoriedad por varias vías, escribió 491 y ha dirigido un film de tema sentimental. En la factura de toda esa producción juvenil se ha señalado la calidad de montaje, fotografía, escenografía, como reflejo de la competencia de artesanos suecos que ya brillaban en los films de directores veteranos. Y a ellos deben sumarse otros profesionales flamantes: Lars-Erik Liedholm, que

fue asistente de Bergman e hizo **Noche de junio**; Hans Abramson, que ha dirigido **Virgenes e hipócritas** y **Como amigos**; Peter Kylberg, Gunnar Hoglund, Ingve Gamlin, Jan Halldoff. Los directores parecen crecer como hongos en la nueva humedad tutelar del cine sueco, y la incertidumbre con que puede contemplarse esa prolife-

ración contiene un margen de impaciencia por llegar a conocer su producción, por llegar a formarse una idea más amplia de un movimiento colectivo que se ha estrenado en Montevideo en dosis muy avaras.

**Jorge ABBONDANZA**



# Problemas de la crítica de cine

ROBERTO ANDREON

Los críticos de cine suelen replantearse bastante a menudo los problemas derivados de su función. Las discrepancias entre colegas, que a veces van más allá de lo razonable y que según Pierre Billard "obligan a pensar que algunos están en la verdad y otros en el error", el problema de la eficacia sobre el público y el de la naturaleza misma de la actividad crítica, serían las causas que obligan a una periódica revisión de los temas fundamentales. En nuestra revista se ocupó de algunos de esos problemas M. Martínez Carril (Nº 13, "Chau a los super-críticos"), con especial referencia a la situación vigente en la crítica uruguaya. Pero la preocupación no es sólo nacional, porque en los primeros meses del año pasado la revista francesa "Cinéma 66" organizó un debate sobre el tema, con un título muy sugestivo: "Le cinéma malade de la critique". De modo que el interés por estas cuestiones no es un mero síntoma de sub-desarrollo y parece responder a una exigencia insoslayable de clarificación.

La finalidad de este trabajo es tratar de exponer de una manera coherente mi opinión sobre los problemas de la crítica de cine, sin pretender haber descubierto una verdad indiscutible, pero defendiendo una posición para la que creo tener motivos valederos. La aclaración parece prescindible pero no lo es tanto, porque ya se sabe que hay gente que se enfrenta a lo opinable con mentalidad dogmática y como parte de posiciones indiscutibles supone en el otro la misma actitud. Y por aquí llegamos a uno de los primeros defectos que hay que superar en la crítica nacional, si queremos perfeccionar la obra de las generaciones anteriores: la falacia de lo obvio. No es insultando a Fulano porque escribió tal cosa que no nos gusta o que no están de acuerdo con nuestros dogmas que podremos progresar, sino discutiendo con seriedad los problemas. Y esa seriedad implica humildad, conciencia de las propias limitaciones y también —paradojalmente— el ánimo jovial y deportivo que Ortega quería para la filosofía, de modo que ésta no desembocara en pedantería.

## Crítica y medios de difusión

Es necesario distinguir previamente entre la crítica periodística y la de revistas especializadas, que plantean problemas de índole diversa. En el primer caso, el crítico está presionado por las necesidades de espacio, de tiempo, de orientación general del diario en que escribe y por la misma naturaleza mortecina de la crónica, que está implícita en el quehacer periodístico. La consecuencia es que el crítico debe escribir a toda velocidad sobre películas importantes y está limitado por la misma índole del trabajo que hace. No tiene mayor sentido desplegar dosis impresionantes de erudición y esfuerzo intelectual, para una crónica que la mayoría de la gente leerá por arriba y que mañana servirá, junto a las demás páginas del diario, para menesteres muy poco intelectuales.

Este problema es especialmente importante en nuestro país, porque las revistas son escasas y suelen desaparecer por largos períodos de tal modo que al hablar de crítica se trata casi exclusivamente de la crítica periodística. Además la generación anterior consiguió elevar esta función a un rango muy respetable, introduciendo notas con fotos, fichas técnicas y un tono de rigor cultural muy plausible. No obstante, como suele ocurrir con las revoluciones en todos los ámbitos, se convirtió en el exceso de sí misma, llevando ese rigor a extremos que aún persisten en la generación que alguien bautizó "del 60". La publicación de series de largos artículos sobre tal o cual realizador, la preocupación erudita porque el menor bodrio estrenado en Montevideo salga comentado con su correspondiente ficha técnica, en la que no falte el fotógrafo de la 2ª Unidad o el Productor Asociado, la creencia de que existan más de tres personas que puedan interesarse por el comentario de una revista extranjera que reciben dos personas en el Uruguay, son ejemplos de esa excesividad que aún persiste. Porque aún cuando sea cada vez más difícil llevarlo a cabo y a veces redondamente no se pueda, la mayoría de los críticos uruguayos creemos en nuestro fuero interno que así debe hacerse una página de cine seria. Y es esta convicción, a veces inconsciente tal vez, la que debemos superar.

Las precitadas limitaciones que impone el oficio periodístico exigen, antes que nada, informar al lector acerca de qué es la película y segundo, tratar de orientar su gusto en el mejor sentido, de la manera más ágil posible. Cuanto más se pueda decir en menos espacio, mejor. No es un mérito hacer crónicas demasiado largas que a menudo resultan ilegibles, ni es una virtud proponer cincuenta sentidos distintos sobre un film que sólo consiguen desconcertar al lector. Agilidad, brevedad, prescindencia de tecnicismos inútiles que faciliten la comunicación, ese me parece el punto de partida necesario para un mejoramiento de la crítica periodística. Y todo ello sin renunciar por supuesto a la exigencia cultural y formativa que debe tener la crítica seria. Pero de lo que se trata es de ser exigente sin que eso moleste la comunicación con el lector, sin que éste se sienta rechazado por la extensión o la complejidad de la nota.

Educar además distinguiendo sin inútiles indignaciones lo comercial de lo cultural, sin tener rubor para reconocer que a veces puede haber valores de entretenimiento en un film menor desde el punto de visto cinematográfico. La indignación y la lucha sin cuartel contra lo comercial, el tono

furiosamente especialista, tuvo sentido en una generación que trató de crear e imponer una conciencia cinematográfica, una dignidad cultural para la crítica. Y tal vez el defecto básico de nuestra generación, sea el de no haber tomado aún clara conciencia de lo que debemos hacer. En términos generales hacemos lo mismo pero con menor convicción, porque se percibe —o tal vez se atisba simplemente— que no es esa la actitud adecuada al momento en que se vive. En un medio donde hay cine-clubes, donde todos los diarios tienen su página de cine con un nivel general valioso y hay una cierta élite de cinéfilos, no se puede seguir escribiendo sólo para ellos. Hay que tratar de llegar más al público en general y ello se consigue con una cuidadosa tarea de difusión cultural. Nuestro problema esencial no es la extensión de las notas, ni las fichas técnicas prolijas, sino el ser mejores periodistas. Ello tal vez pueda sintetizarse en esta máxima: lograr mejorar el nivel de exigencia del público, educarlo para apreciar el buen cine sin el rostro ceñudo del erudito, utilizando nuestros conocimientos técnicos pero tratando de que estos se noten lo menos posible. Lo otro fue útil e importante a su debido tiempo, pero no hay por qué añorar a los super-críticos. Nuestra tarea es distinta, exige ir más allá de lo que ellos consolidaron y parece imperioso un cambio de perspectiva. Las condiciones actuales de la industria periodística, con sus restricciones de espacio y de personal, no permite además hacer lo que antes se hacía. "El País" por ejemplo, en sus mejores tiempos, tuvo siempre más de un cronista y a cierta altura tenía un equipo que constaba de seis personas. Hoy casi todos los diarios poseen a lo sumo un cronista, el cual tiene que librar una lucha diaria y no siempre exitosa, para mantener el espacio y el nivel de la páginas. Ver todos (o casi todos) los estrenos y comentarlos, es tarea más pesada de lo que parece a primera vista y esa persona no puede generalmente cumplir con esa obligación y dedicar largas y meditadas notas a los temas que importan. Antes era posible consagrar una extensa serie de crónicas a un film o a un realizador de primera categoría. Hoy eso no se puede hacer y es discutible que aquello fuera periodísticamente correcto.

Teniendo en cuenta todo lo dicho, parece hora de orientar esfuerzos hacia otros lados, encarando una política de ediciones más amplia que la que ha existido hasta ahora. Sin abandonar lo que se ha logrado periodísticamente, es necesario consolidar las revistas existentes, publicar ensayos, folletos, libros. Hay que buscar medios más sólidos para difundir la cultura cinematográfica y dirigirlos al público que quiere algo más que la simple nota periodística. Por supuesto que esa ambición significa vencer muchos obstáculos prácticos, pero parece imprescindible para superar las dificultades actuales de la crítica y promover su mejoramiento. Lo mínimo a conseguir en este aspecto sería que los cine-clubes pudieran mantener y regularizar (aún al precio de una presentación menos lujosa) las revistas existentes.

## Crítica y cultura

Hemos dicho y escrito más de una vez, que una de las tareas fundamentales de nuestra generación era la de integrar más la crítica de cine con la cultura general, una tarea que antes no se pudo realizar con la suficiente amplitud, aunque más de un crítico la defendió como postulado teórico y trató de llevarla a la práctica en su quehacer (Mario Fernández, Grompone, José Carlos Alva-

rez). Nos parece que ese mismo factor que citamos anteriormente (la urgencia por afirmar la dignidad de lo específicamente cinematográfico) implidió que esa tendencia crítica cuajara de una manera sólida.

Pero en este punto es también necesario encontrar un equilibrio que permita el cumplimiento adecuado de la intención. Integrar la crítica de cine con la cultura general, es antes que nada una exigencia interior del mismo crítico, quien debe tratar de no encerrarse exclusivamente en lo cinematográfico, buscando ensanchar lo más posible su horizonte cultural. Y esta ampliación debe entenderse en su más profundo sentido, es decir, como un instrumento que permita captar con más nitidez el fenómeno cinematográfico, que enriquezca la perspectiva del crítico para juzgar acerca de él.

No hay que confundir la necesidad anteriormente citada, con la pedantería culterana que lleva a veces a escribir en lenguaje sibilino, con abundantes citas en idiomas extranjeros, a efectos de lucir una cultura que generalmente no se posee. Ni tampoco hay que creer que la integración con la cultura significa la posibilidad de abrir las puertas para que "cualquier persona culta" pueda escribir sobre cine, sin poseer las nociones fundamentales específicas. Hay que evitar por igual el especialismo estrecho, que no va un paso más allá del mundo cinematográfico y el alejamiento excesivo de lo "específico filmico", que tampoco es garantía de juicios certeros.

## Crítica y creación

Esta integración con la cultura debe estar sólidamente asentada en la conciencia clara del crítico acerca de su misión. Ser crítico de cine no es ejercer esa función porque la incapacidad personal o la falta de posibilidades prácticas de hacer cine, llevan al hombre a juzgar la obra ajena. Es hábito muy extendido en nuestro país el censurar a los críticos porque "no hacen cine" y hay incluso quienes creen que a ellos les correspondería corregir la indigencia creativa en la materia, que algunos llegan incluso a atribuirles.

El punto no debe ser soslayado por suficientemente debatido, desde el momento en que no es infrecuente encontrar personas que opinan de este modo. Hay que decirles que están confundiendo actividades esencialmente distintas, aunque referidas a un mismo arte, que responden también a vocaciones esencialmente diversas. Así como es perfectamente posible ser profesor de literatura sin ser poeta, ni cuentista, ni novelista, también es posible (y tal vez, como veremos, deseable), ser crítico de cine sin pretender ser creador. La crítica cinematográfica responde a una vocación teórica que puede tener diversos grados de profundidad según el talento personal o la dedicación del crítico, pero que es sustancialmente común al modesto y a veces anónimo crítico periodístico y al brillante ensayista de fama mundial (llámese Aristarco o Bazin o cualquier otro nombre). Ocasionalmente pueden coexistir esa vocación teórica con la creativa en una misma persona, pero es sintomático del buen crítico el no confundir ambos planos, el no perder de vista la especificidad de su función. Y si es crítico brillante es difícil que llegue a destacarse como creador (caso Marcel Martín o Luigi Chiarini), porque su brillo está ligado a una aptitud analítica que suele ser incompatible con la intuición creadora. Y excluyo deliberadamente los ejemplos de Truffaut y otros representantes de la "nouvelle vague" que utilizaron la crítica como

antesala de la creación, pero no como una finalidad en sí.

Cuando los redactores del "Cinéma 66" aludieron a las crónicas de Michel Cournot en "Le Nouvel Observateur", citándolo como ejemplo de crítica delirante, esotérica y aquejada de falsas pretensiones poéticas, obtuvieron una respuesta indirecta, en forma de declaración de principios. Y esta declaración —que contiene algunas frases sabrosas contra los "especialistas", pero desde una actitud demasiado "anti-especialista"— termina respondiendo a una objeción de los lectores sobre el exceso de crónicas acerca de Godard, con las siguientes palabras: "Comprendo que los lectores de "Nouvel Observateur" estén sorprendidos por su página de cine, ya que ella no se parece en nada a las otras, pero no se me puede reprochar el hecho de que Jean Luc Godard haga films. No soy el que hago los films de Jean-Luc Godard. Ese es incluso mi drama. Como le contesta con acierto Pierre Billard ("Cinéma 66", N° 103, Febrero): "Michel Cournot pertenece a esa categoría de críticos cuya actividad es compensadora de la imposibilidad material o de la incapacidad intelectual, en la cual están de crear ellos mismos... Animados de una suerte de espíritu de revancha, sus artículos no buscan dar cuenta de la mejor manera posible de un film, sino rivalizar con él, establecer una suerte de correspondencia escrita, tan digna de atención o más aún que la obra crítica". El drama de Cournot es no ser director de cine y esa crítica que no ama su función, salvo como manera de compensar una carencia, no es digna de ser llamada crítica. Hasta tal punto llega el error de quienes creen que todos los críticos están en la situación de Cournot. Contra ello es necesario insistir en la dignidad y especificidad de la crítica cinematográfica, una actividad de difusión cultural que es el fruto de una vocación teórica. Si en nuestro país no hay creadores suficientes, es tonto achacar esa situación a los críticos y a la excesiva conciencia cultural que han creado en los aficionados, la cual vendría a tener un curioso efecto paralizante. Parece más sensato atribuir la indigencia creativa a las dificultades materiales que presenta hacer cine en nuestro país, en el cual esa parálisis no se aprecia en otras artes (más bien ocurre lo contrario y hay más novelistas, cuentistas y poetas de los que sensatamente pueden aspirar a serlo). Como dato complementario, cabe anotar que en los países con cinematografías desarrolladas también se siente la necesidad de hacer crítica y con más fuerza aún, por la urgencia de valorar y orientar las cinematografías nacionales.

## Crítica y educación

Otro aspecto que exige precisiones es el de la misión educativa de la crítica, cuáles deben ser sus alcances y su relación con el lector. Hay gente que dice que no lee crítica o que no cree en su función educadora porque los críticos discrepan entre sí más de lo debido, lo que vendría a probar la flexibilidad de los criterios estimativos y en definitiva su relatividad. Otros opinan que ya no necesitan de la crítica porque están en condiciones de juzgar por sí mismos, con prescindencia de todo intermediario entre él y la obra.

Sin embargo, si la misión educativa de la crítica se entiende en su recto sentido, ambas objeciones parecen descaminadas. La división entre los críticos responde a una realidad humana que es común a todas las profesiones y que deriva de di-

ferencias de inteligencia, sensibilidad y cultura. Se impone entonces una distinción entre críticos más o menos competentes, lo cual reduce pero no elimina las variantes de valoración. ¿Ello anula las posibilidades educativas de la crítica, es síntoma de que nadie entiende nada de nada? No, repetimos si estas posibilidades se entienden en su justa medida. Para decirlo con palabras de Pierre Billard, que parecen insuperables en este punto: "se trata de educar al lector de tal manera, que encuentre en sí mismo los medios de pensar de manera diferente al crítico". (Cinema 66, N° 102, enero). Y agrega: "Lo que puedo y debo hacer es indicarle cosas, a propósito de los films, que lo ayudarán a ver mejor las cualidades, los defectos, los elementos constitutivos del film, cualquiera sea el juicio que se de sobre él: ese film está hecho con ciertos medios, quiere decir ciertas cosas, tiene ciertas relaciones con lo que el autor ha hecho precedentemente, etc. Mi lector puede conocer tan bien como yo esas cosas, pero estimo que cumplo mi deber cuando pongo a su servicio esas informaciones, enseñanzas y sugerencias que, en mi ánimo, tendrán por resultado hacer de él un espectador privilegiado, un espectador que tendrá un ojo más agudo, que podrá con la lectura de ese artículo profundizar su reflexión sobre el film".

Entendida así la función del crítico, es evidente su importancia y su utilidad, tanto para el lector neófito como para el enterado. Ambos encontrarán en la crítica, además de una valoración que compromete al que la escribió, informaciones y sugerencias que lo ayudarán a formar su propio juicio. De modo que las discrepancias entre los críticos o la cultura personal del lector, no desmerecen la función sino que la tornan más viva, más fermental, más dinámica. Si el lector distingue adecuadamente entre los aventureros y los críticos serios, encontrará más discrepancias de grado que diferencias radicales. Ningún crítico serio le dirá que "Mary Poppins" es una obra de arte, aunque alguno pueda recomendarla como espectáculo comercial entretenido. Inversamente, todos reconocen el valor de los films de Antonioni, Visconti o Fellini y las discrepancias conciernen a cuestiones de grado, no esenciales.

La crítica entendida entonces como actividad fermental, tiende al desarrollo en el propio lector de una conciencia frente al fenómeno cinematográfico, que deja un ancho margen para lo individual. En ello reside su importancia educativa, porque el crítico auténtico no desea lectores que siempre compartan sus juicios, sino que busca hacer pensar al lector por sí mismo, proponiendo caminos y no exigiendo una adhesión impersonal. De modo que está equivocado aquel que busque en la crítica la "palabra absoluta" o el que cree que puede alegremente prescindir de lo que la crítica opine. Es perfectamente legítimo, por supuesto, prescindir de lo que opinen tales o cuales críticos, pero siempre es útil leer a aquellos que cumplen con seriedad y perspicacia su función, porque aún discrepando con ellos enriquecen nuestra visión del film. Se trata en definitiva, de otro punto de vista, de otra perspectiva, que aún el lector culto puede no haber advertido por sí mismo.

### Crítica y compromiso

Otro tema que suele pasar por suficientemente debatido pero que exige también algunas precisiones, es el del compromiso social y político de la crítica. Hay quienes opinan que ese es un deber del crítico en un país como el nuestro y que lo

contrario conduce a una posición esteticista (por ejemplo, Martínez Carril en "Chau a los supercríticos", N° 13 de esta revista). Pasamos a fundamentar nuestra posición sobre el punto, que ya había sido esbozada en un artículo anterior: "Cine, Política y Sociedad", "Cuadernos de Cine Club" N° 9.

Kant expresaba la especificidad de lo estético en aquella famosa fórmula: "El arte posee una finalidad sin fin", o sea, una finalidad en sí mismo. El cometido del arte es realizar el valor Belleza y toda otra función es, en rigor, inesencial. Una obra de arte puede tener además, valor pedagógico o religioso o social, tener interés filosófico o demostrar la presencia de una poderosa personalidad, que puede destacarse por su valentía, su hondura ideológica o su sensibilidad humana. Pero no es arte por esos motivos (en verdad no determinantes), sino en tanto realiza el valor Belleza. No es aquí el momento de desarrollar el problema de la contemplación artística o del valor de los valores, que depende de una concepción filosófica general y que conduce a posiciones subjetivistas, objetivistas o intermedias. Pero cualquiera sea la solución a esos problemas, es indudable que lo esencial en el arte es la belleza y que debe ser criterio rector básico de la valoración crítica.

Y esto no conduce necesariamente a un formalismo o a un esteticismo, porque sobre esa base el crítico puede incorporar legítimamente sus preferencias personales en cuanto al contenido de los films y juzgar acerca de ellos. Más aún, en tanto ser humano culto y pensante es su obligación hacerlo, porque el arte cinematográfico es también un vehículo ideológico. Pero ese análisis cultural con respecto a las proposiciones de un film no debe ser el único elemento determinante en la valoración, la que debe partir del reconocimiento previo de lo estético. Las virtudes del análisis cultural e ideológico pueden deformarse entonces y conducir a un defecto tan malo como el esteticismo y que suele llamarse contenidismo (cuando se quita o se agrega valor a una obra por razones exclusivamente temáticas). El cine no es sólo ideología y por ese camino, se puede llegar a igualar obras importantes como *El año pasado en Marienbad* o *Jules y Jim* (objetable ideológicamente desde cierta perspectiva) con films valientes o progresistas por su contenido (*La jauría humana* o *Fuga en cadenas* por ejemplo), pero de un valor cinematográfico poco eminente. (1)

A su vez, el esteticismo —si bien se mantiene en un plano artístico menos objetable en apariencia— cojea por falta de perspectiva cultural y en

---

1) Algunos marxistas han reaccionado contra este tipo de análisis estrecho, como por ejemplo el francés Roger Garaudy, quien dice en su libro "Hacia un realismo sin fronteras": "Un escritor, por ejemplo, puede sentir y expresar intensamente tal o cual aspecto de la alineación, no comprender las causas ni las perspectivas de su avance, quedar cautivo en su contexto y no por eso dejar de ser un gran escritor. Es deseable que la conciencia filosófica y política de un escritor o de un artista esté al nivel de su talento. Pero si nos atenemos a ese criterio, no juzgaremos en un poeta su poesía sino al historiador, al político o al filósofo que hay en él". (pág. 168 y 169 Editorial Lautaro). Aclaremos, para lectores distraídos o apresurados, que no creemos que sólo los marxistas incurran a veces o hayan incurrido en el error de sobrevalorar lo ideológico.

definitiva humana. El crítico adopta una actitud de solemne indiferencia para lo que el arte dice y no reacciona valorativamente ante los contenidos. El hombre total se ha diluído y se esconde detrás del crítico esteticista, que renuncia a juzgar sobre el mensaje humano del arte.

**La difícil misión del crítico, es asumir ambas tareas, la valoración estética y la ideológica, según una dosificación equilibrada que hay que aplicar en cada caso con una medida que Salamanca no presta. El compromiso del crítico no es sólo político o social sino enteramente humano y se refiere en último término a la Verdad. La búsqueda de la objetividad en los juicios, la intención de trascen-**

der las preferencias subjetivas en pos de una valoración que aspira a ser verdadera y no sólo original, es una primera manifestación de ese compromiso que excluye el mero capricho. Pero además es necesario agregar una exigencia de **autenticidad**, que obliga a poner en relación nuestros juicios con lo que somos, a vivir de acuerdo a lo que pensamos. Como enseñaba Kierkegaard, para saber si alguien posee realmente una verdad, hay que examinar si su vida está de acuerdo con lo que dice creer. Esa doble persecución de la objetividad y la autenticidad redondean la imagen del crítico comprometido como hombre total.

**Roberto ANDREON**



# New American Cinema Group

M. MARTINEZ CARRIL

"Sex is a pen' in the arse" (pausa) "...Sex IS a pen' in the arse". La frase es por lo menos la más insólita escuchada en varios años de cine y pertenece a *Blonde Cobra*, de Ken Jacobs, el film más extraño de la muestra del New American Cinema que Cinemateca Uruguay presentó entre julio 15 y agosto 5. Cuando el film se exhibió, sin embargo, muchos espectadores ya estaban curados de extravagancias y apenas si originó un mediano estupor, en parte porque estaba inserta en un contexto que si a algo se parece es a un "happening" cinematográfico, en parte porque si el film propone algo es un elogio demencial de la sodomía. Durante veinte días, críticos y aficionados se sacaron las ganas del famoso y polémico New American Cinema después de unos cuantos años de espera. Vistos ahora, cuando se han leído tantos elogios internacionales sobre la mayoría de los títulos y cuando el cine ha evolucionado, los films parecen ingenuos, vanos y prescindibles. Y sin embargo el conjunto incluye obras mayores, films de importancia singular y otros de seguro interés. Si el espectador se toma el trabajo de

imaginar el cine americano de 1956, por ejemplo, comprobará fácilmente que *On the Bowery* era algo más que una audacia y estaba mejorando el cine-verdad de su tiempo. Si se observa, asimismo, que en 1959 no era fácil hacer un film cuyo único y obsesivo tema es la marihuana, los drogados, la espera de la dosis, el oscuro placer posterior, se advierte porqué hubo tanta sorpresa después del estreno de *The Connection*. Otros ejemplos están demasiado cerca de la nouvelle vague que hasta 1963 era realmente nueva (*Hallelujah the Hills*, *Guns of the Trees*) aunque sería un error descartar esos films porque la nouvelle vague es una escasa novedad en 1967. Va a costar más trabajo justificar la encendida admiración que *Film Culture* profesa por *Open the Door and See All the People*, pero la revista es el templo del nuevo cine y casualmente está parcialmente financiada por Jerome Hill, un millonario que dirigió *Open the Door* y cuatro años antes, en 1960, *The Sand Castle*. Empero el New American Cinema no es la nouvelle vague francesa ni el "free cinema" inglés, a los que sus teóricos

quieran parecerse. Los colegas franceses y británicos tienen sobre los directores independientes de New York la ventaja de un sólido andamiaje previo, con años de crítica y de análisis de películas que derivaron en una concepción original y nueva de las formas. A pesar de las desorientaciones y el caos la nouvelle vague fue un movimiento relativamente coherente, y el "free cinema" ingresó rápidamente a la industria, quizá porque estaba más cerca del cine habitual. Los nueve largometrajes americanos y algunos ya conocidos que los cineclubes exhibieran como complemento, carecen de todo otro nexo que la producción fuera de Hollywood. A menudo resultan innecesarios y provienen de una actitud que ingenuamente Jonas Mekas (el pequeño papa neoyorkino de Film Culture) explica así: "Aunque no hubiese hecho otra cosa, la nouvelle vague ha conseguido algo en Norteamérica: urgir a los norteamericanos para que encuentren su propia generación de nuevos realizadores". Es decir, cómo es posible que los críticos de Cahiers du cinéma o los de Sight and Sound salgan a hacer películas innovadoras, y nosotros, los de Film Culture sigamos siendo críticos. De modo que a partir del verano de 1961 (N° 22), la revista se "moderniza", empieza a publicar insensateces inesperadas, edita unas ochenta páginas de incongruencias (es un libro o algo por el estilo donde se mezclan palabras en varios idiomas, abreviaturas, vocales y consonantes sueltas, tiradas al azar) y con una frecuencia pasmosa dedica largas tiradas a películas extravagantes (como *Blonde Cobra*, por ejemplo), inventa a un niño de once años que convierte en el genio mayor de todo el cine pasado y presente, publica versos y poemas y cartas personales y llega a imprimir una separata a máquina de escribir con tapas de corcho agujereadas con sacabocados, fotos en papel glaseado y negativo, todo muy lujoso, que vende como la última vanguardia en revistas. Las películas que hace esta gente se parecen a lo que opinan y a lo que editan, salvando las ilustres excepciones de Rogosin, Stern, Engel y el primer Cassavetes. Si hay un antecedente de Film Culture es el grupo de Cinema 16 y el crítico Parker Tyler, un lúcido que entrevió en la inmediata postguerra la posibilidad de un cine libre en Estados Unidos. Pero la crítica posterior y el cine del New American son otra cosa.

El New American Cinema Group se funda en setiembre de 1960 y reúne a 23 directores independientes, citados por Lewis Allen (productor) y Jonas Mekas (crítico y director). Juntos deciden agremiarse para defender los intereses de la producción no industrial. Tienen de común que todos trabajan en New York y redactan un manifiesto que vale la pena leer para probar la distancia que hay entre lo que (algunos) dicen y hacen. Allí se deja constancia de que "Nuestra rebelión contra lo viejo oficial, corrupto y pretencioso, es fundamentalmente ética, lo mismo que en las otras artes en la América de hoy —pintura, poesía, escultura, teatro— sobre las cuales han estado soplando vientos renovadores durante los últimos años. Nuestra preocupación es el Hombre y lo que le ocurre. No somos una escuela estética que encierra al realizador dentro de un molde de principios muertos. Creemos que no podemos confiar en los principios clásicos, ya sea en el arte o en la vida". Después establecen nueve principios rectores que surten muy compartibles: 1) el cine es una creación personal, que rechaza los productores y distribuidores, quienes podrán intervenir, sí, cuando "nuestro trabajo esté listo para

ser proyectado en la pantalla"; 2) la censura debe ser eliminada y los films deben circular libremente entre los países, proponiendo que los Estados Unidos tomen la iniciativa en un programa de "libre tránsito de películas de un país a otro"; 3) la financiación de las películas ahora deberá ser hecha con aportes limitados, igual que los conjuntos de Broadway; 4) hay que hacer películas muy baratas, entre 25.000 y 200.000 dólares, como *Shadows*, *The Little Fugitive* y otras; 5) hay que luchar contra los distribuidores que son los malos que impiden que el público vea las obras maestras del New American Cinema; 6) habrá que crear entonces la propia distribuidora; 7) habrá que ensayar en la Costa Este un festival del cine nuevo de todo el mundo; 8) habrá que romper con las trabas sindicales, y crear un régimen de trabajo semejante al del "off-Broadway"; 9) el compromiso de crear un fondo común para ayudar a los socios a concluir sus films o a servir de garantía ante los laboratorios. Terminaba la proclama: "Al reunirnos queremos dejar bien claro que hay una diferencia básica con organizaciones tales como la United Artists. No nos reunimos para hacer dinero, nos reunimos para hacer películas y crear el Nuevo Cine Norteamericano. Y lo vamos a hacer con el resto de América, junto con el resto de nuestra generación. Creencias comunes, conocimientos comunes, una ira común e impaciencia nos unen y también nos une con los movimientos de Cine Nuevo del resto del mundo. (...) Como ellos, hemos tenido suficiente de la Gran Mentira, en la vida y en las artes. Como ellos, no estamos solamente por el nuevo cine: estamos también por el Nuevo Hombre. Como ellos, estamos por el arte, pero no a expensas de la vida. No queremos películas falsas, pulidas y "bonitas", las preferimos toscas, sin pulir, pero vivas; no queremos películas rosas, las queremos del color de la sangre".

Tanta rebeldía se ha convertido en una tendencia a filmar películas extravagantes, confusas, ingenuas, absurdas y a menudo carentes de sentidos precisos, quizá porque así suele ser el arte moderno en la plástica y la escultura. Pero los teóricos y los realizadores del New American Cinema saben que algo está pasando en el país. En declaraciones menos públicas, admiten que la cuestión racial es una bomba de tiempo, que el imperialismo americano suele ser criminal, que la juventud está desorientada y enfila para los estupefacientes, la libertad sexual y otras licencias. Saben que viven en una sociedad que se desintegra y ante esa comprobación intentan colocarse a la cabeza de un movimiento difuso y sin ideología, empujando por ejemplo el uso de drogas (varios de estos teóricos y directores son adictos), dando la razón a los negros o censurando al gobierno por el genocidio de Viet Nam. Toda la creencia de este grupo consiste en una espera confiada de que el remolino crezca, Estados Unidos entre en crisis, y los encuentre a ellos en la cumbre de la ola. En ese momento se clarificarán las ideas y lo que hasta ahora parece confuso empezará a ordenarse. Así que no es urgente preocuparse demasiado por lo que ocurre en el mundo, por lo menos nunca más allá de simpatías personales por los pobres, los vietnamitas, los negros, los drogados, los homosexuales.

Esta línea de pensamiento es la que está mejor representada por los cortometrajes de la muestra y por un par de films largos. Las obras más valiosas, en cambio, son el producto lateral de directores realmente independientes afiliados al Group aunque no compartan teorías y desatinos

de la mayoría. Eso explica que el Festival inclu-ya una película excelente de Peter Brook (*Lord of the Flies*) que fue realizada en Inglaterra por un inglés, con actores ingleses, o títulos de de Rogosin, que es un hombre comprometido (*On the Bowery, Good Times Wonderful Times*). En los demás la valentía es una pose que pocos films ejemplifican con tanta precisión como *Guns of the Trees* y que a veces se convierte en un film de violenta denuncia como *The Brig*. Lo mejor quizá sea analizar los films por separado.

**ON THE BOWERY** (En el Bowery, 1956) registra la vida diaria en ese barrio miserable de New York, con ocasionales contrastes entre degradación humana y altos edificios al fondo. En una recorrida prolija por bares sucios, cuartos de pensión, dormitorios colectivos, una iglesia increíble, Rogosin va describiendo la historia mínima de cuatro o cinco seres marginales con una ternura cuya última vuelta de tuerca es la condena de la sociedad exterior que permite que otros hombres vivan así. No hay una sola salida fuera del Bowery y no hay tampoco una nota excesivamente amarga en el reportaje. Parsimoniosamente, todos viven sus vidas, sin fuerzas para mejorar o para dejar de existir, derrotados, enterrados como desperdicios en un barrio promiscuo que no figura en las guías turísticas y que los neoyorkinos prefieren olvidar. El valor testimonial de la película corre parejo con lo inédito de su tema. Rogosin construye el film como un documental, objetivamente, sin trucos, sin forzar la trama para que al final haya un mensaje. Antes de 1956 nadie en los Estados Unidos había hecho una película así y nadie había intentado mostrar personajes tan poco vendibles al público.

**THE SAND CASTLE** (Castillo de arena, 1960) se parece a *El pequeño fugitivo* porque tiene de protagonista a un niño a quien su madre deja solo con una hermanita en la playa y allí construye un castillo de arena ante las miradas de curiosos. Es abundante el apunte de conductas, de gestos y de personajes con una larga lista de playistas que llegan, observan y se van, mientras el niño trabaja. El asunto tienen orden pero no tiene mayor vuelo, hasta que una secuencia final en color propone la idea de que el niño vive (o puede vivir) en otro mundo, el de la fantasía, y que su castillo de arena puede poblarse de personajes irreales (en papel recortado, animados). Ese es otro film, no tiene nada que ver con el anterior, y destruye el equilibrio de la obra que de un tono documental y más o menos espontáneo pasa a la fantasía más rotunda. Dirigió Jerome Hill.

**THE CONNECTION** (La conexión, 1959-60) se basa en la pieza de Jack Gelber representada en el Living Theatre de New York. Un grupo de toxicómanos mayoritariamente negros aguarda a su enlace o conexión. En el segundo acto el nexo llega con las dosis. En el tercero los adictos gozan la fugaz alegría de la marihuana. Pero la película no se contenta con la audacia temática y Shirley Clarke introduce entonces una ficción dentro de la ficción, proponiendo al espectador que las imágenes que está viendo han sido fotografiadas en un cuarto entre adictos reales (no actores, claro) por un director amateur y un camarógrafo, que el director termina siendo drogado y que los valvenes de su cámara de mano corresponden al efecto de la droga sobre él. La trampa llega a sorprender porque ocasionalmente el director o el fotógrafo aparecen frente al obje-

tivo, porque el paso de una cámara a otra no siempre coincide y a veces las imágenes proyectan las colillas de final y principio de rollo del magazin, porque mientras trabajan el director hace indicaciones a su operador. Pero es un truco y se nota.

**GUNS OF THE TREES** (Fusiles de los árboles, 1961) es el desorden premeditado de Jonas Mekas, un poeta del absurdo. El film contiene a dos parejas, una de blancos y otra de negros, poemas de Ginsberg, canciones abundantes y una colección de frases incongruentes que de a ratos (y con obsesiva frecuencia) lanzan dardos feroces contra la política del Departamento de Estado, contra el imperialismo, contra las persecuciones a los negros, contra la "democracy" viciosa, contra el capitalismo todopoderoso. Es, obviamente, una película iracunda, que rompe con la narración coherente y con las ideas más aceptadas en Estados Unidos, pero Mekas se conforma con declarar su inconformismo, convencido de que con eso alcanza y sobra. Lo que consigue es confundir las ideas y completar un film hermoso, muy libre, muy improvisado de apariencia, que no dice gran cosa pero que da gusto ver.

**HALLELUJAH, THE HILLS** (Aleluya las colinas, 1963) se parece a *Fusiles de los árboles* por la libertad. Pero aquí el propósito es más claro y sobre todo es algo más poético. Sobre el esquema de *Jules et Jim*, Adolfo Mekas (hermano de Jonas) intenta variaciones en torno al cine anterior, con citas a casi toda película, desde Griffith a *Hatari!* o a *Rasho Mon*. Esa cáscara funciona con mucho ingenio y escubre una concepción vital de los personajes que es común en las películas de Truffaut. Una pareja de pretendientes, despechados por la presunta amada (se casa con un tercero) comete locuras en un bosque, corre y grita y se zambulle en un río. El film es la tal jarana y como tal debe verse, dejándose llevar por las imágenes, sin buscar mayores sentidos donde no los hay.

**LORD OF THE FLIES** (El señor de las moscas, 1963) traza una alegoría que estaba en la novela de William Golding en que se apoya. Esa alegoría empieza cuando un grupo de niños ingleses de la mejor sociedad es trasladado en avión a un lugar seguro donde no haya peligro atómico. El avión cae al mar y los niños (sin ningún adulto) van a parar a una isla. Allí se organizan para subsistir, pero en lugar de perfeccionar esa sociedad en ciernes, involucionan hasta la edad de las cavernas. El más fuerte predomina sobre el más inteligente, la superstición impresiona a las masas, inventan ritos mortales. Cuando al final alguien viene a rescatarlos y aparece de improviso en la playa, el encantamiento se rompe (por primera vez el espectador comprende que los personajes son niños pequeños, diminutos, comparados con la estatura de un adulto). El film es más profundo y trascendente de lo que aparenta. A través de estos niños, Peter Brook apunta rasgos de conducta comunes a la gente civilizada y a la naturaleza humana y propone la idea nada nueva de que el hombre es el mayor enemigo del hombre y del progreso.

**THE BRIG** (El calabozo, 1964) se basa también en una pieza teatral (de Kenneth H. Brown) pero esta vez filmada de veras sobre el escenario del Living Theatre durante el transcurso de una representación. La obra denuncia los métodos brutales de castigo de los "marines" y fue prohibida. Antes de desarmar la escenografía, el mismo elenco que la representaba, la actuó

una última vez, mientras Jonas Mekas con su hermano Adolfas de camarógrafo fotografiaba la representación, con cámara en mano y un visible desgaste físico para perseguir la acción y los desplazamientos. El resultado es apabullante, porque todos los presos están obligados a una disciplina feroz que los hace marchar, gritar, soportar insultos y puñetazos al estómago y porque el espectador está obligado a su vez a contemplar pasivamente ese juego de movimiento, ruidos concertados, gritos desaforados a pleno pulmón. No hay sino máquinas que se mueven, ningún ser humano, y el único rasgo comprensible es el cansancio de algún carcelero. Al final el círculo infernal se va cerrando (un prisionero enloquece, otro termina su condena, un tercero llega y aprende la disciplina a los golpes). No hay otra anécdota en el film (y en la pieza) cuyo único soporte es la acción física. Incidentalmente, nunca se había mostrado con tanta crueldad la disciplina del ejército americano y esa particularidad otorga al film un valor testimonial.

**OPEN THE DOOR AND SEE ALL THE PEOPLE** (Abran la puerta y vean a toda la gente, 1964) es la puesta en práctica de algunas teorías de **Film Culture** por las cuales todo el cine actual es una convención a demoler. Por consiguiente, hay que abolir el primer plano narrativo, la banda sonora coherente, el relato ordenado de una anécdota. El film es una comedia, tiene por protagonistas a dos hermanas mellizas de 70 años (Maybelle Nash, que ya asomaba en **Castillo de arena** del mismo Jerome Hill) y prescinde del armado en escenas y secuencias. Como las dos hermanas son gemelas al final el espectador ya no sabe cuál es cuál ni dónde está la gracia del asunto. Todo muy absurdo.

**GOOD TIMES WONDERFUL TIMES** (Buenos, hermosos tiempos, 1965) trabaja sobre ironías y sobre la oposición de pasado y presente. En una reunión social gente ociosa habla de cosas varias, como corridas de toros, la guerra, la bomba atómica, el amor, la embriaguez. Y con el pretexto de esa conversación, por asociaciones veloces de ideas, Rogosin mecha documentos de muerte y destrucción que abarcan la primera guerra mundial, Corea, la segunda guerra, Viet Nam, y prueba muy claramente la ironía del título. Estos tiempos no son ni buenos ni hermosos y la solución está en que todos los que se oponen a la guerra se unan y presionen a un gobierno que no quiere oír. La fórmula es brillante por momentos pero es también valiosa por venir de Estados Unidos, un país donde hasta ahora ningún director cinematográfico se había preocupado de decir que la guerra es un acto criminal.

Otra parte de la cosecha de la muestra del New American Cinema son los cortometrajes, caóticos, ingenuos, confusos, irreverentes. Casi todos procuran romper con el cine previo, como la plástica moderna en los Estados Unidos rompe con la obra de sus predecesores. La selección de cortometrajes va desde las colecciones de imágenes de Bruce Conner (mujeres desnudas con colillas en **Cosmic Ray**; trozos de noticiarios y films de actualidad con más colillas en **A Movie**), hasta un intento de cine dadá-zen de Ron Rice con colaboración muy estrecha de los Mekas (**Senseless**). Ahí entran los ensayos de animación de Stan Vanderbeek (**Snapshots of the City, America on Wheccels, Breathdeath**) y una película de Harry Smith (**Number Eleven**) que equivale a las visiones que tiene un drogado en su éxtasis. Para

hacer la animación Smith se drogó durante tres años con este curioso resultado. Tiene hechas quince películas, y cada número corresponde a una droga diferente o a la combinación de drogas varias en dosis cambiantes. Se desconoce su futuro como realizador.

Dejando de lado las visiones sexuales de **Jaremelu** y **Blonde Cobra**, el más singular de los cortometrajes es una película de seis o siete minutos que se titula enigmáticamente **María Montes Eats Banana** (María Montez como banana), debida al albino profeta Andy Warhol, el hombre que ha destrozado literalmente todas las convenciones del cine (negando de paso al cine). Antes filmó **The Life of Juanita Castro** que es toda una irreverencia, y después perpetraría **Sueño**, un larguísimo metraje de seis horas, reducido a tres por los productores con gran disgusto de su autor. En **Sueño** (fotografiado en color) Warhol (que también es un plástico de vanguardia) fotografía única y exclusivamente a un señor que duerme plácidamente, con la cámara quieta, absolutamente quieta durante seis horas, sin sonido alguno (claro, si el protagonista duerme, no habla, y no conviene despertarlo con ruidos inoportunos). El único inconveniente del director estuvo en que no se inventaron todavía los rollos de película virgen de seis horas y el cambio de magazines puede haber desmejorado su trabajo. En **María Montes**, en cambio, es más escueto. La película es más corta, mucho más corta, aunque es también muda y consiste de una sola toma sin movimientos de cámara. Pero la gracia está en que el protagonista es un travestista de Greenwich Village cuya ambición en esta vida es parecerse en todo a la famosa y olvidada actriz María Montez. Como todavía no ha llegado a tanta perfección se hace llamar modestamente Mario Montes (en masculino, por el momento). El film, en rasgo muy refinado, prefiere el femenino, con Mario Montes disfrazado de mujer (en un gran primer plano, pestañas largas, boca sensual), pelando una banana y mordiendo en ella con delectación y placer, como conviene el símbolo.

Esa es la otra cara del New American Cinema, una corriente contradictoria del cine moderno que de alguna manera responde a tres líneas de creación:

- a) El cine comprometido, valioso, lúcido (caso de **On the Bowery, Good Times Wonderful Times, Lord of the Flies, The Brig**);
- b) El cine libre y absurdo que se agota en la simple contemplación del film (caso de **Guns of the Trees, Hallelujah the Hills, The Sand Castle**);
- c) El cine desaforado y de choque de los cortometrajistas, con una delectación por las drogas a la homosexualidad.

Como muestra es suficiente y la cultura cinematográfica uruguaya ve satisfecha una oprobiosa laguna. Ahora sólo falta conocer la obra restante de Rogosin, del inglés Brook, de los Mekas, de Shirley Clarks, pero una parte importante de los films más famosos del Group, ya estuvo aquí.

**M. MARTINEZ CARRIL**

# “Nuevo Film” 1

M. MARTINEZ CARRIL

La revista se llama *Nuevo Film* y en esa denominación debe advertirse un homenaje y una deuda hacia otra revista que se llamó *Film* y que la misma entidad (Cine Universitario) editó después de marzo 1952 y hasta marzo 1955, a lo largo de 22 números apreciados en su época. La denominación en cambio no es una dependencia, como se comprueba fácilmente. En la lista de colaboradores de la primer entrega sólo Gastón Blanco Pongibove sobrevive del viejo elenco. En el criterio que preside la ordenación del material hay cierta distancia con la norma periodística de *Film*; ahora el conjunto tiene un aire intemporal, cada artículo aspira a ser un ensayo, las notas son más largas (a veces demasiado, quizá). La presentación gráfica tiene otros lujos, otros colores, una hermosa diagramación, más páginas (152), un formato accesible y hasta original, quizá. El volumen causa dos reacciones en el observador: comprarlo, porque además es barato, y después conservarlo como un libro. Cabe sospechar que la mayor parte del material que contiene podrá mantener su in-

terés con el tiempo, como ocurre con algunos libros. Por secciones, *Nuevo Film 1* informa (Actualidad, Jorge Abbondanza) que en Londres están haciendo películas importantes y hacia allí se desplaza el ojo industrial de Hollywood, que en Estados Unidos se respeta muy poco la integridad de films valiosos, que Peter Brook ha modernizado el *Marat Sade* de Weiss. Un apartado de técnica permite a Alfredo Castro Navarro lanzar sobre el lector interesado una apabullante erudición a propósito de procedimientos de color, emulsiones y demás; es difícil encontrar otro compendio sobre el tema tan complejo y detallista. En un sector de ensayos se opina con fil-mografía que Fellini es un mentiroso y un artista en evolución, con dudas sobre su futuro; que Richard Lester (por Jorge Brogno) es un creador joven y experimentador; que las relaciones entre cine y sociedad en el mundo capitalista (análisis de Gastón Blanco) obligan a la crítica independiente a ampliar sus objetivos sin cerrarse a un enfoque exclusivamente esteticista. El cine nacional merece tres notas que a veces se con-

tradicen. Daniel Arijón se queja de que los realizadores nacionales no saben lo elemental, no concluyen sus películas (él mismo tiene una inconclusa, casualmente), no aspiran a otra cosa que premios y menciones. Juan José Ravaoli confiesa con optimismo que hay gente que hace cine y no pierde dinero, aunque ése es un cine publicitario. Miguel Castro informa sobre cursos de cinematografía, programas y objetivos. De la suma de los tres artículos no surge un panorama coherente de lo que ocurre con el cine uruguayo, quizá porque ninguno de los textos se propone informar sobre un problema seguramente amplio y opinable.

La revista tiene un editorial donde ingenuamente declara su fe en la importancia del cine, señala que la Institución que la edita se propone contribuir por todos los medios a la difusión de la cultura cinematográfica y con ciertas precauciones anuncia que **Nuevo Film** aparecerá semanalmente, una fórmula hábil para evitar demoras como las que suelen padecer otras revistas mensuales de cine que se editan en Uruguay (y hay pruebas al respecto). Ni ese editorial ni el contenido del número 1 dejan suponer cuál será la orientación o el programa de la empresa. Algunas cosas parecen obvias, sin embargo: a) los temas de actualidad no figuran necesariamente en las 152 páginas, salvo en 8 del princi-

pio; b) esa particularidad puede quitar impacto a la revista, aunque le ayuda a ganar permanencia; c) no hay un compromiso militante (por el nuevo cine, por un cine social, por un cine antiacadémico, por ejemplo) sino más bien un afán de divulgar enfoques más o menos interesantes de técnica, crítica, realización cinematográfica en Uruguay. A ese nivel, **Nuevo Film** corre el riesgo de perder personalidad. Empero en cuanto supere las limitaciones propias de todo primer número (hay notas escritas con prisa), el plan puede servir para reunir bajo las mismas solapas material variado, atractivo, quizá importante. Y esa es la tarea mínima que toda revista de cine tiene el compromiso de cumplir.

Curiosamente algún joven viejo de la prensa nacional se ha indignado porque Cine Universitario edita sin pedirle permiso a él, una revista como **Nuevo Film**. El cronista, sin embargo, debe ser un resentido (claro, a él no lo dejan escribir ni aquí ni allá) y seguramente es un frustrado (para estar a la moda). Conviene aclarar que las revistas de cine no se editan en este país para agradar a la *intelligentzia* difusa de semanarios con páginas de espectáculos tan exquisitas como retóricas, y que el camino que intenta **Nuevo Film** es auspicioso y hasta compartible.

**M. MARTINEZ CARRIL**



Estrenos y reposiciones en salas comerciales y especializadas de Montevideo, entre el 1º de junio y el 31 de julio de 1967. Los films señalados con un asterisco (\*) se han estrenado fuera de los carriles comerciales normales. Las fichas fueron establecidas por Osvaldo Saratsola.

**ABREVIATURAS:** Real.: realizador; Pr.: productor; Pr. as.: productor asociado; Pr. ej.: productor ejecutivo; Jefe de pr.: jefe de producción; Prod.: sello productor; Dir. 2º Un.: director de la 2ª Unidad; As. real.: asistente del realizador; Arg.: argumentista; Lib.: libretista; Dial.: dialoguista; F.: fotógrafo; F. 2º Un.: fotógrafo de la 2ª Un.; Comp.: compaginador; Mtj.: montajista; Dir. art.: director artístico; Dec.: decorador; Ef. esp.: técnico de efectos especiales; M.: creador de la música; Dir. m.: director musical; Canc.: canciones; Son.: sonidista; Int.: principales intérpretes con sus papeles; Dist.: distribución internacional; Dist. loc.: distribución local; Dur. orig.: duración original; Dur. loc.: duración local; Preest.: fecha y sala del preestreno; Est.: fecha y sala del estreno; Rep.: fecha y sala de la reposición.

## Estrenos

**JAY JALISCO NO TE RAJES!** México, 1965. Real.: Miguel Morayta. Prod.: Oro Films. Int.: Rodolfo de Anda, Angel Garasa, Sonia Infante, Miguel Angel Ferruz, Carlos López Moctezuma. Dist.: Pel-Mex. Dist. loc.: Cinematográfica Azteca. Est.: Monumental, 15/VI/67.

**BATMAN** (Batman). EE. UU., 1966. Real.: Leslie H. Martinson. Pr.: William Dozier. Pr. as.: Charles B. FitzSimons. Jefe de pr.: Sam Strangis. Prod.: Greenlaw-National Periodical Publications-Fox. Dir. 2º Un.: Ray Kellogg. As. real.: William Derwin. Lib.: Lorenzo Semple Jr., sobre los personajes creados por Bob Kane. F. (Color De Luxe): Howard Schwartz. F. 2º Un.: Jack Marta. Mtj.: Harry Gerstad. Dir. art.: Jack Martin Smith, Serge Krizman. M.: Nelson Riddle. Son.: Roy Meadows. Int.: Adam West (Batman/Bruce Wayne), Burt Ward (Robin/Dick Grayson), Lee Meriwether (la Mujer Gato/Kitka), César Romero (el Jugador), Burgess Meredith (el Pingüino), Frank Gorshin (el Guasón), Alan Napier (Alfred), Neil Hamilton (Com. Gordon), Stafford Repp (Jefe O'Hara), Madge Black (Tía Harriet), Reginald Denny, Milton Frome, Sterling Holloway, Gil Perkins, Dick Crockett, George Sawaya. Dist.: 20th Contry Fox. Dist. loc.: Fox/Censa. Dur. orig.: 105 min. Est.: Radio City 30/VI/67.

**BLACK SPURS** (Espuelas negras). EE. UU., 1964. Real.: R. G. Springsteen. Pr.: A. C. Lyles. Prod.: A. C. Lyles Productions-Paramount. As. real.: James Rosenberg, Dale Coleman. Lib.: Steve Fisher. F. (Techniscope, Technicolor): Ralph Woolsey. Mtj.: Archie Marshek. Dir. art.: Hal Pereira. Al Roelofs. Dec.: Ray Moyer. Son.: Hugo Grenzbach, John Wilkinson. Int.: Rory Calhoun (Santee), Terry Moore (Anna), Linda Darnell (Sadie), Scott Brady (Tanner), Lon Chaney (Gus Kile), Bruce Cabot (Henderson), Richard Arlen (Pete), James Best (Sheriff Ralph Elkins), DeForest Kelley (primer Sheriff), James Brown (Sheriff Nemo), Joe Hoover (Surfty), Ma-

nuel Padilla (Manuel), Patricia Owens (Clare), Jerome Courtland, Robert Carricart, Sally Nichols, Jeanne Baird, Sandra Giles, Chuck Robertson, Rusty Allen. Dist.: Paramount Pictures. Dist. loc.: Paramount/Saudec. Dur. orig.: 81 min. Est.: Iguazú, 4/VII/67.

**BOEING BOEING** (Boing Boing). EE. UU., 1965. Real.: John Rich. Pr.: Hal Wallis. Pr. as.: Paul Nathan. Jefe de pr.: William Gray. Prod.: Hal Wallis Productions. As. real.: Daniel J. McCauley. Lib.: Edward Anhalt, sobre pieza teatral de Marc Camoletti. F. (Technicolor): Lucien Ballard. Mtj.: Warren Low, Archi Marshek. Dir. art.: Hal Pereira, Walter Tyler. Dec.: Sam Comer, Ray Moyer. Ef. esp.: Paul K. Lerpae. M./Dir. m.: Neal Hefti. Son.: Harold Lewis. Int.: Jerry Lewis (Robert Reed), Tony Curtis (Bernard Lawrence), Dany Saval (Jacqueline Grioux), Christiane Schmidtmer (Lise Bruner), Suzanna Leigh (Vicky Hawkins), Thelma Ritter (Berta), Lomax Study (Perre), Françoise Ruggieri. Dist.: Paramount Pictures. Dist. loc.: Paramount/Saudec. Dur. orig.: 102 min. Preest.: 18 de Julio, 29/VII/67. Est.: 18 de Julio, 31/VII/67.

(\*) **BRIG, THE** (El calabozo), EE. UU., 1964. Real.: Jonas Mekas. Producción teatral dirigida por: Judith Malina. Obra original: Kenneth H. Brown. F.: Jonas Mekas, en el escenario de The Living Theatre. Producción teatral diseñada por Julian Beck. Int.: Warren Finnerly, Jim Anderson, Henry Howard, Tom Lillard, James Tiroff, Steven Ben Israel, Rufus Collins, Gene Lipton, Michael Elias, William Shari, Victor Allen, George Bartenieff, Gene Gordon, Mark Duffy, Henry Proach, Carl Winhorn, Luke Theodor. Pr.: David C. Stone. Prod.: White Line. Dist. loc.: Cinemateca Uruguaya. Dur. loc.: 68 min. Est.: Estudio Auditorio, 14/VII/67.

**CLARENCE, THE CROSS-EYED LION** (Clarence, el león bizco). EE. UU., 1965. Real.: Andrew Marton. Pr.: Leonard B. Kaufman. Jefe de pr.: Norman Siegel. Prod.: Ivan Tors Productions. As. real.: Rex Bailey. Arg.: Art Arthur, Marshall Thompson. Lib.: Alain Caillou. F. (Metrocolor): Lamar Boren. Mtj.: John B. Woelz. Dir. art.: George W. Davis, Edward Imazu. Dec.: Henry Grace, Jack Mills. M.: Shelly Manne. Son.: Franklin Milton. Int.: Marshall Thompson (Dr. Marsh Tracy), Betsy Drake (Julia Harper), Richard Haydn (Rupert Rowbotham), Cheryl Miller (Paula), Albert Amos (Huseine), Alain Caillou (Carter), Rockne Tarkington (Jauma), Maurice Marsac (Gregorio), Bob Do Qui (Sargento), Dinny Powell (Dini), Mark Allen, Laurence Conroy, Allyson Daniell, Janee Michele, Naoman Brown, Napoleon Whiting, Chester Jones. Dist.: Metro-Goldwyn-Mayer. Dist. loc.: Metro/Saudec. Est.: Metro, 30/VI/67.

(\*) **CONNECTION, THE** (La conexión). EE. UU., 1960. Real.: Shirley Clarke. Pr.: Shirley Clarke, Lewis Allen. Lib.: Jack Gelber, sobre obra teatral propia. F.: Arthur J. Ornitz. M.: Freddy Redd. Int.: Warren Finnerly, Jerome Raphael, Jim Anderson, Carl Lee, Barbara Winchester. Dist. loc.: Cinemateca Uruguaya. Dur. loc.: 100 min. Est.: Cine Universitario, 22/VII/67.

**CUIDADO CON LAS COLAS.** Ar-

gentina, 1964. Real.: Julio Saraceni. Pr.: Roberto Siconolfi. Jefe de pr.: Carmelo Vecchione. Prod.: Protón. As. real.: Virgilio Muglierza. Lib.: Abel Santa Cruz. F.: Humberto Peruzzi. Mtj.: Jorge Garate, Higinio Vecchione. Dir. art.: Gori Muñoz. M./Dir. m.: Tito Ribero. Son.: José Feijóo, Juan Bértola. Int.: Juan C. Thorry, Fernando Siro, Julia Sandoval, Enrique Serrano, Beatriz Talbo, Ambar La Fox, Beba Vidart, Vicente Rubino, Paulette Christianne, Lalo Hartich, Joe Rigoli, María Armand, Zulema Speranza, Ricardo Quinteros, Lucio De Val, Ricardo Jordán. Dist.: Argentina Sono Film. Dist. loc.: Films Mundiales del Uruguay. Dur. orig.: 95 min. Est.: Monumental, 1/VI/67.

**DARLING...** (Querida). Gran Bretaña, 1965. Real.: John Schlesinger. Pr.: Joseph Janni. Pr. as.: Victor Lyndon. Jefe de pr.: Ed Harper. Prod.: Vic-Appia. Lib.: Frederic Raphael. F.: Ken Higgins. Mtj.: James Clark. Dir. art.: Ray Simm. Dec.: David Folkes. M./Dir. m.: John Dankworth. Son.: Malcolm Cooke. Int.: Dirk Bogarde (Robert Gold), Laurence Harvey (Miles Brand), Julie Christie (Diana Scott), Roland Curram (Malcolm), Alex Scott (Sean Martin), Basil Henson (Alec Prosser-Jones), Helen Lindsay (Felicity Prosser-Jones), Tyler Butterworth (William Prosser-Jones), Pauline Yates (Estelle Gold), Peter Bayliss, José Luis de Villalonga, Jean Claudio. Dist.: J. Arthur Rank. Dist. loc.: Horizonte Films. Dur. orig.: 127 min. Preest.: 18 de Julio, 27/V/67. Est.: 18 de Julio, 9/VI/67.

**DEAD HEAT ON A MERRY-GO-ROUND** (Ladrón y amante). EE. UU., 1966. Real.: Bernard Girard. Pr.: Carter DeHaven. Jefe de pr.: M. Francovich. Prod.: Girard-DeHaven. As. real.: William Kissell. Lib.: Bernard Girard. F. (Pathé color): Lionel Lindon. Mtj.: William Lyon. Dir. art.: Walter M. Simonds. Dec.: Frank Tuttle. M.: Stu Phillips. Son.: John Westmoreland. Int.: James Coburn (Eli Kotch), Camilla Sparv (Inger Kmidson), Aldo Ray (Eddie Hart), Ninne Wayne (Frigeda Schmid), Robert Webber (Milo Stewart), Rose Marie (Margaret Kirby), Todd Armstrong (Alfred Morgan), Marian Moses (Dr. Marion Hague), Michael Strong (Paul Peng), Severn Darden (Miles Fisher), James Westerfield (Jack Balter), Philip E. Pine (George Logan), Simon Scott (William Anderson), Ben Astor (Gen. Mailenkoff), Michael St. Angel, Lawrence Mann, Alex Rodine, Albert Naibandian, Tyler McVey, Roy Glenn. Dist.: Columbia Pictures. Dur. orig.: 108 min. Est.: Radio City, 17/VI/67.

**DEADLIER THAN THE MALE** (Operación Mujeres), Gran Bretaña, 1966. Real.: Ralph Thomas. Pr.: Betty E. Box. Jefe de pr.: Eric Rattray. Prod.: Sydney Box-Bruce Newbery. As. real.: Simon Ralph, Giorgio Gentili. Lib.: Jimmy Sangster, David Osborn, Liz Charles-Williams. F. (Techniscope, Technicolor): Ernest Steward. Mtj.: Alfred Roome. Dir. art.: Alex Vetchinsky. Dec.: Helen Thomas. Ef. esp.: Kit West. M./Dir. m.: Malcolm Lockyer. Son.: Don Sharpe. Int.: Richard Johnson (Hugh Drummond), Elke Sommer (Irma Eckman), Sylvia Koscina (Penelope), Nigel Green (Carl Peterson), Steve Carlson (Robert Drummond), Suzana Leigh (Grace),

Zia Mohyeddin (King Pedra), Virginia North (Brenda), Justine Lord, Leonard Rossiter, Laurence Naismith, Lee Montague, Milton Reid, Yasuko Nagazumi, Didi Sydow, George Pastell, Dervis Ward, John Stone. Dist.: Universal International. Dist. loc.: Censa. Dur. orig.: 98 min. Est.: California, 26/VII/67.

**DISLOQUE EN EL PRESIDIO.** Argentina, 1965. Real.: Julio Saraceni. Prod.: Protón. As. real.: Jorge Maibred. Lib.: Abel Santa Cruz. F.: Humberto Peruzzi. Mtj.: Jorge Garate. Dir. art.: Nélida Lauria. M./Dir. m.: Horacio Maivicino. Son.: Alejandro Saracino. Int.: Delfor, Guido Gorgatti, Raúl Rossi, Jorge Porcel, Osvaldo Canónico, Tristán Díaz Ocampo, Alf Bargach, Vicente La Russa, Carlos Serafino, Héctor Pascual, Oscar Heredia, Héctor Ferrera, Beto Salvera, Marlo Sánchez, René Oliver, Zulma Grey, Antonio Provitilo, Espartaco, Ana Venturi, María Armand, Greta Williams, Tina Francia, Rocky Manteca, Betty Cossoy. Dist.: Argentina Sono Film. Dist. loc.: Horizonte Films. Est.: Monumental, 11/VI/67.

**DOCTOR, YOU'VE GOT TO BE KIDDING** (Tres para la boda). EE.UU., 1967. Real.: Peter Tewksbury. Pr.: Douglas Laurence. Prod.: Trident - Mann - Wasserman - Laurence. As. real.: Erich von Stroheim Jr. Lib.: Phillip Shuken, sobre novela de Pate Wheat Mahan. F. (Panavision, Metrocolor): Fred Koenekamp. Mtj.: Fredric Steinkamp. Dir. art.: George W. Davis, Urie Mc Cleary. Dec.: Henry Grace, Charles S. Thompson. M.: Kenyon Hopkins. Son.: Franklin Milton. Int.: Sandra Dee (Heather Halloran), George Hamilton (Harlan Wycliff), Celeste Holm (Lousie Halloran), Bill Bixby (Dick Bender), Dick Kallman (Pat Murad), Mort Sahl (Dan Ruskin), Dwayne Hickman (Hank), Allen Jenkins (Joe Bonney), Robert Gibbons (Juez North), Med Flory, Scott White, Donald Mitchell, Michelle Nichols, Charlotte Conside, Allison McKay. Dist.: Metro-Goldwyn-Mayer. Dist. loc.: Metro/Saudec. Dur. orig.: 93 min. Est.: Metro, 8/VI/67.

**DVA MUSKETIRY** (Los dos mosqueteros). Checoslovaquia, 1965. Real.: Karel Zeman. Prod.: Estudios de Gottwaldov para Ceskoslovensky Film. Lib.: Pavel Juráček, Karel Zeman, sobre novela de Alejandro Zeman. F.: Václav Hunka. Dir. art.: Zdenek Rozkopal. M.: Jan Novák. Int.: Petr Kostka (Petr), Emilie Vášaryová (Lenka), Miroslav Holub (Matej), Valentina Thielová (Veronika), Karel Effa (Varga), Eduard Kohout (su esposo), Jiri Holy. Dist.: Ceskoslovensky Film. Dist. loc.: Artkino Pictures. Est.: Cine-Arte en el Estudio Auditorio, 22/VI/67.

**ESCALA MUSICAL.** Argentina, 1966. Real.: Leo Fleider. Pr.: Carmelo Vecchione. Prod.: Protón. Lib.: Emilio Villalba Welsh F. (Eastman color): Julio César Lavera. Dir. art.: Gori Muñoz. M.: Armando Patrono. Int.: Osvaldo Miranda, Beatriz Talbo, Maurice Juvet, Nathan Pinzón, Juan C. Caleor, Rodolfo Crespi, Ricardo Bauleo, Kim Caram, María Cristina del Valle, Los Shaker's, Claudia, Raúl Lavié, Yaco Monti, Johnny Tedesco, Juan C. Navarro, Pucho Alberto, Ianka y sus Tropicanas, Los Medias Negras, Los Gatos Salvajes, Los de Baoata, Los Flamantes, Piero Sancho, Los Isleños, Dúo de Dos, Los Bambos Tehuelches, Marciante Balet, El Hulinca, Jorge Beillard. Dist.: Argentina Sono Films. Dist. loc.: Horizonte Films. Est.: Monumental, Ateneo, 29/VI/67.

**ESCANDALO EN LA FAMILIA.**

Argentina/España, 1966. Real.: Julio Porter. Pr.: Jorge Garate, Marlo Soffici, Larrain. Prod.: G. S. L. (Buenos Aires)/Producciones Benito Perojo (Madrid). Lib.: Julio Porter, Norberto Aroldi. F.: Américo Hoss. Dir. art.: Gori Muñoz. M.: Lucio Milena. Cuadro musical "Tanguera": Juan Carlos Copes. Cor.: Amilcar. Int.: Nini Marshall, Pili, Mili, Angel Garasa, Juan Carlos Altavista, Vicente Rubino, Alberto Olmedo, Fidel Pintos, Lalo Malcom, Carlos Scazzola, Yaco Monti. Dist. loc.: Continental Films. Est.: Ariel, 29/VI/67.

**ESCUELA PARA SOLTERAS.** México, 1965. Real.: Miguel Zacarías. F.: Gabriel Figueroa. Int.: Luis Aguilar, Antonio Aguilar, Javier Solís, Amador Bendayan, Flor Silvestre, Fanny Cano, Alma Delia Fuentes, Lidia Moreno, Carmela Rey, Sara García. Dist.: Pel-Mex. Dist. loc.: Cinematográfica Azteca. Est.: Monumental, 8/VI/67.

(\*) **FANFARE** (Fanfarria). Países Bajos, 1960. Real.: Bert Haanstra. Pr.: Rudolf Meijer. Lib.: Bert Haanstra, Jan Blokker. F.: Edouard Van Der Enden. Mtj.: Ber Haanstra, Ralph Sheldon. M.: Jan Mul. Int.: Ineke Brinkmann (Marje), Bernard Droog (Krijns), Hans Kaart (Gersen), Andrea Domborg (Lise), Johan Valck (Van Ogten), Wim Van Den Henvel (Jouwe), Henk Van Bunren (Valentin), Albert Mol. Dur. orig.: 95 min. Est.: Cine Universitario, 2/VI/67.

**FESTIVAL "MARCHA".** Programación integrada por nueve cortos y dos fragmentos. Los cortos: 1) **LA TIERRA QUEMA.** Argentina, 1964. Real./Pr./Lib./Mtj.: Raymundo Gleyzer. F.: Rucker Viera. M./Textos: Victor Pronzato. Relator: Rudy Carrié. Se había exhibido en el Estudio Auditorio el 18/V/65, en el VI Festival del SODRE. Dur. loc.: 12 min. 2) **RIOCHQUITO** (Riochiquito). Francia, 1965. Real.: Jean Pierre Sergent, Bruno Muel. Dur. loc.: 17 min. 3) **TIME OF THE LOCUST** (El tiempo del saltamonte). EE.UU., 1966. Real./Pr./Mtj.: Peter Gessner. M.: Morton Feldman. Dur. loc.: 10 min. 4) **CAMILO TORRES** (Camilo Torres). Francia, 1965. Real.: Jean Pierre Sergent, Bruno Muel. Prod.: Dovidis. Mtj.: Nicole Schmitter. Dur. loc.: 10 min. 5) **FOR LIFE AGAINST THE WAR** (Por la vida contra la guerra). EE.UU., 1967. Real.: Hillary Harris, Leo Hurwitz. Dur. loc.: 5 min. 6) **REVOLUCION.** Bolivia, 1963. Real./Lib./F./Comp/Mtj.: Jorge Sanjinés Aramayo. Co-real: Oscar Soría Gamarra. Pr.: Ricardo Rada Laguna. Arg.: Jorge Sanjinés, Oscar Soría. Dur. loc.: 9 min. Se había exhibido en el Estudio Auditorio el 20/V/65, en el VI Festival del SODRE. 7) **NOW.** Cuba, 1965. Real.: Santiago Alvarez. Prod.: Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (I.C.A.I.C.). F.: Pepín Rodríguez, Adalberto Hernández. Mtj.: Norma Torrado, Adalberto Gálvez. Ef. esp.: D. Quesada, Herrera G. J. Martínez. Canc. "Now": cantada por Lena Horne. Son.: Adalberto Giménez. Dur. loc.: 7 min. 8) **LE CIEL, LA TERRE** (El cielo, la tierra). Francia, 1965. Real.: Joris Ivens. Prod.: Dovidis. As. real.: Cao Thuy. F.: Duc Hoa, Robert Destanque, Thu Van. Mtj.: Catherine Dourgnan. Comentario: J. C. Ulrich. Narradores: Sergio Fantoni, Joris Ivens. Dur. loc.: 28 min. 9) **MAIORIA ABSOLUTA** (Mayoría absoluta). Brasil, 1965. Real./Lib.: León Hirszman. Pr.: Arnaldo Carlos. F.: Luis Carlos Saldanha. Dur. loc.: 18 min. Se había exhibido en Cine Club el 28/X/65, en el I Festival de Cine Independiente del Cono Sur.

Los dos fragmentos fueron de: **ELECCIONES,** Uruguay 1967, de Marlo Handler, Ugo Ulive; **DER LACHENDE MANN** (El hombre que ríe). Alemania Oriental, 1966, de Gerard Scheumann, Walter Heynowski. Preest.: Censa, 24/VI/67. Est.: Renacimiento, 14/VII/67.

**FINGER ON THE TRIGGER** (Herraduras de oro). EE.UU./España, 1965. Real./Pr.: Sidney Pink. Pr. ej.: José López Moreno. Prod.: Fisa-Comet. Arg.: José Luis de los Arcos. Lib.: Sidney Pink, José Luis de los Arcos. F. (Techniscope, Technicolor): Antonio Macasoli. Mtj.: Margarita Ochoa. M.: José Solá. Int.: Rory Calhoun (Larry Winton), Silvia So'ar (Sta. Vermont), James Philbrook, Todd Martin, Breid Talbot, Beni Deus, Tito García, Herman Grech, Brud Balton, Leo Anchoriz, Antonio Molino, José A. Peral. Dist.: Paramount Pictures. Dist. loc.: Paramount/Saudec. Preest.: 18 de Julio, 12/VI/67. Est.: Iguazú, 20/VI/67.

**FLAME AND THE FIRE** (La llama y el fuego). EE. UU., 1965. Sobre varios films franceses previos. Real.: Pierre Dominique Gaisseau. Pr.: Vernon P. Becker, Mitchell R. Leiser. Pr. as.: Mel May. Jefe de pr.: Egon C. Nielsen. Prod.: Walter Read-Sterling Inc. Lib.: Charles Romine. F. (Eastmancolor): Jens Bjerre. F. adicional: Jorgen Bitsch. James Bruce, Jean Fichter, Chris Hansen, Arvid Klemensen, Victor Petrashevich, Peter Rassmussen, Harald Schultz, Pierre Dominique Gaisseau. Mtj.: Robert Farren. M./Dir. m.: Michael Colicchio. Son.: Morton Schwartz. Narrador: Llopis De Olivares. Dist.: Metro-Goldwyn-Mayer. Dist. loc.: Metro/Saudec. Dur. loc.: 80 min. Est.: Iguazú, 31/VII/67.

**FUMO DI LONDRA** (El gentleman). Italia, 1965. Real.: Alberto Sordi. Pr.: Giorgio Bianchi. Prod.: Fono Roma. Lib.: Alberto Sordi, Sergio Amidei. F. (Techniscope, Technicolor): Benito Frattari. Mtj.: Antonietta Zita. Dir. art.: Ello Costanzi. M.: Piero Piccione. Int.: Alberto Sordi (Dante Fontana), Fiona Lewis, Amy Dalby, Alfredo Marchetti, Michael Trubshawe, Clara Bindi, Ann Hackett, Elisabeh Rupper, Lucy Hill, Caroline Hunro, Kin Ella, Massimo Ungaretti, Romano Giomili. Dist. loc.: Films Mundiales del Uruguay. Est.: Censa, 24/VI/67.

(\*) **GOOD TIMES, WONDERFUL TIMES** (Buenos, hermosos tiempos). EE.UU., 1965. Real./Pr.: Lionel Rogosin. Pr. as.: James Vaughan. As. real.: Danny Schiff. Lib.: Lionel Rogosin, Tadeusz Makarczyński, James Vaughan. F.: Manny Winn. Comp.: Brian Smedley-Aston. M.: Chatur Lal, Ram Narayan. Son.: Stephen Dalby. Documental de montaje, con material de archivos de Londres, París, Berlín, Varsovia, Belgrado, Moscú, Tel Aviv, Tokio, Nueva York. Asesor de mtj.: Tadeusz Makarczyński. Mtj. de son.: John S. Smith. Dist. loc.: Cinemateca Uruguaya. Dur. loc.: 70 min. Est.: Estudio Auditorio 15/VII/67.

**GORDA, LA.** Argentina, 1965. Real.: Ruben W. Cavallotti. Lib.: Glus. F.: Humberto Peruzzi. Dir. art.: German Gelpi. M.: Tito Ribero. Int.: Nelly Beltrán, Rodolfo Zapata, Eddie Pequenino, Marta González. Dist. loc.: Films Mundiales del Uruguay. Preest.: Ariel, 17/VI/67. Est.: Continental, 18/VII/67.

(\*) **GORESHCHO PLADNE** (Una cálida tarde). Bulgaria, 1965. Real.: Zako Kheskiya. Pr.: Ivan Kordov. Prod.: Studiya za Igralni Filmi (Soffa). Lib.: Jordan Radichkov. F.: Todor Stoyanov. Mtj.: Katya Vasileva. Dir. art.: Georgi Nedyalkov. M.: Milcho Leviev. Son.: Nikolai Po-

pov. int.: Plam'k Nakov, Kyamil Kyuchukov, L'chezar Yankov, Pet'r Slabakov, Grigor Vachkov, Dora Staeva, Ivan Bratanov, Gerasim Mladenov, Stislav Molerov, Nikola Atanasov, Rusi Chaney, Kalina Antonova, Aleksand'r Dikov, Jordan Spasov, Georgi Dzhubrilov, Asparukh Sariev, Dimit'r Panov, Lyubomir Kirilov, Nikola Dadov, Sofka Atanasova, Georgi Karev, Ana Georgieva, Dimit'r Manchev. Est.: Cine Universitario, 27/VI/67.

**GRAN FELICIDAD, LA**, Argentina. 1966. Real.: Carlos Boriani, Carlos Dwnin Borcosque. Pr.: Carlos Dwnin Borcosque. Prod.: Producciones Cinematográficas Carlos Dwnin Borcosque. Int.: Virginia Lago, Carlos Boriani, Dringue Farias, José Luis Mazza, Marcos Zucker, Virginia Romay, Roberto García Paz, Roberto Guthli. Dist. loc.: Continental Films. Est.: Continental, 13/VI/67

**GUERRE EST FINIE, LA** (La guerra ha terminado). Francia/Suecia, 1966. Real.: Alain Resnais. Pr.: Alain Queffelec. Prod.: Sofracima (París)/Europa Film (Estocolmo). As. real.: Jean Léon, Florence Malraux. Lib.: Jorge Semprun, sobre novela propia. F.: Sacha Vierny. Mtj.: Eric Pluet. Dir. art.: Jacques Saulnier. M.: Giovanni Fusco. Son.: Antoine Bonfant. Int.: Yves Montand (Diego), Ingrid Thulin (Marianne), Geneviève Bujold (Nadine), Dominique Rozan (Jude), Françoise Bertin (Carmen), Michel Piccoli (Inspector de la Aduana), Paul Crauchet (Roberto), Gérard Séty (Biff), Jean Bouise (Ramón), Anouk Ferjac (Sra. Jude), Yvette Etiévant (Yvette), Jean Dasté (el jefe), Annie Farge (Agnés), Gérard Lartigau (jefe del grupo revolucionario estudiantil), Jacques Rispal (Manolo), Jean-François Rémi (Juan), Marie Mergé (Sra. López), Marcel Cuvelier (Chardin), Roland Monod (Antoine), Bernard Fresson (Sariat), Laurence Badie (Bernadette Pivier), José-María Flotats (Miguel), Catherine de Seynes (Janine), Pierre Leproux (falsificador de documentos), Claire Duhamel, Jean Larroquette, Martine Vatel, Roger Pelletier, Antoine Boursellier, R. J. Chauffard, Antoine Vitez, Jacques Robnard, Paillette, Jean Bolo, Pierre Decazes, Jacques Wallet, Pierre Barbaud. Dist. loc.: Disclna Ltda. Dur. orig.: 122 min. Est.: California, 12/VI/67.

**GUERRE SECRETE, LA** (La guerra secreta). Francia/Italia/Alemania Occidental, 1965. Real.: Christian-Jaque, Carlo Lizzani, Terence Young, Werner Klinger. Pr.: Eugéne Tucherer, Mario Cecchi-Gori. Prod.: Franco London Film (París)/Fair Film-Euro International (Roma)/Eichberg (Munich). Lib.: Ennio De Concini, Christian-Jaque, Jacques Rémy, Philippe Bouvard. F.: Richard Angst, Pierre Petit, Erico Menczer. Mtj.: Alan Osblston, Borys Lewis, Franco Fraticelli. Dir. art.: Heinrich Weidemann, Raymond Gabutti, Axim Axerio. M.: Giampiero Reverberi. Int.: Robert Ryan (Gen. Bruce), Henry Fonda (Cor. D. Kourlov), Peter Van Eyck (Karl), Mario Adorf (Fernández), Bourvil (Lalande), Robert Hosseln (Dupont), Annie Girardot (Monique Dubourg), Vittorio Gassman (Perego), María Grazia Buccella (Natalia), Jacques Sernas (Richard), Wolfgang Luckasch, Louis Arbessier, Jack Blanchot, Gabriel Gobin, Helmut Wildt, Violette Mareau, Georges Marshall, Gabriella Giorgelli, Nino Crisman, Oreste Palella, Renato Terra Calmi. Dist. loc.: Films Mundiales del Uruguay. Dur. loc.: 123 min. Preest.: Plaza, 20/V/67. Est.: Central, 12/VI/67.

(\*) **HALLELUJAH, THE HILLS** (Aleluya, las colinas). EE. UU., 1963. Real./Lib.: Adolfo Mekas. Pr.: David C. Stone. As. real.: Jonas Mekas. F.: Ed Emshwiller. Comp.: Adolfo Mekas. Mtj.: Shizen. M.: Meyer Kupferman. Son.: Ray Malon, Philip Burton Jr., Bessie Millec. As. de mtj.: Louis Brigante. As. de lib.: Barbara Stone. Vest. y Dir. art.: Ba'hsheba. Int.: Peter Beard, Sheila Finn, Jerome Hill, Marty Greenbaum, Peggy Steffans, Jerome Raphael, Blanche Dee, Taylor Mead, Pinsh. Dist. loc.: Cinemateca Uruguaya. Dur. loc.: 83 min. Est.: Estudio Auditorio, 16/VI/67.

**HOMME ET UNE FEMME, UN** (Un hombre y una mujer). Francia, 1966. Real.: Claude Lelouch. Pr.: Roger Fleytoux. Prod.: Les Films 13. As. real.: Claude Gorsky. Lib.: Claude Lelouch, Pierre Uytterhoeven. F. (Eastmancolor): Claude Lelouch. Mtj.: Claude Barrois, Claude Lelouch. Dir. art.: Robert Luchaire. M./Canc.: Francis Lal. Canc. "Samba Saravah": Baden Powell, Vinicius de Moraes. Son.: Michel Fano, Jean Baronnet. Int.: Anouk Aimée (Anne Gauthier), Jean-Louis Trintignant (Jean-Louis Duroc), Pierre Barouh (Pierre Gauthier), Valérie Lagrange (Valérie Duroc), Simone Paris (Dra. de la escuela), Paul Le Person (hombre del garaje), Henri Chemin (conductor), Antoine Sire (Antoine Duroc), Souad Amidou (Françoise Gauthier), Yane Barry, Gérard Sire. Dist.: United Artists. Dur. orig.: 102 min. Est.: Eliseo, 1/VI/67.

**I DEAL IN DANGER** (Mi negocio es el peligro). EE. UU., 1966. Real./Pr. ej.: Walter Grauman. Pr.: Buck Houghton. Jefe de pr.: Buck Hall, Stanley Goldsmith. Prod.: Rogo-Fox. As. real.: Ray Taylor, Hans Sommer. Lib.: Larry Cohen. F. (Color De Luxe): Sam Leavitt, Kurt Grigoleit. Mtj.: Jason Berme, Dolf Rudeen. Dir. art.: Jack Martin Smith, Jack Collis. Dec.: Walter Scott, Lucien Haffley. Ef. esp.: Karl Baumgartner, Erwin Lange. M.: Lalo Schiffrin, Mullendore. Son.: Karsten Ulrich. Int.: Robert Goulet (David March), Christine Carrere (Suzanne Duchard), Donald Harron (Spanling), Horst Frank (Luber), Werner Peters (Eim), Eva Plug (Gretchen Hoffman), Christianne Schmidtmer (Erica von Lindendorf), John van Dreele (von Lindendorf), Hans Reiser (Richter), Margit Saad (Baronesa), Peter Cafell (Eckhart), Osman Ragheb (Brunner), John Alderson (Gorleck), Dieter Eppler, Dieter Kirchlechner, Manfred Andrae, Alexander Allerson, Paul Glawton. Dist.: 20th Century Fox. Dist. loc.: Fox/Censa. Dur. orig.: 89 min. Est.: Radio City, 24/VI/67.

**I'LL TAKE SWEDEN** (Amor al estilo sueco). EE. UU., 1964. Real.: Frederick De Cordova. Pr.: Edward Small. Pr. as.: Alex Gottlieb. Prod.: United Artists-Edward Small. Arg.: Nat Perrin. Lib.: Nat Perrin, Bob Fisher, Arthur Marx. F. (Technicolor): Daniel L. Fapp. Mtj.: Grant Whytock. Dir. art.: Robert Peterson. Dec.: Frank Tuttle. M.: Jimmy Haskell. "By" Dunham. Son.: Al Overton. Int.: Bob Hop (Bob Holcomb), Tuesday Weld (JoJo Holcomb), Frankie Avalon (Kenny Klinger), Dina Merrill (Karin Grandstedt), Jeremy Slate (Srik Carlson), Rosemarie Frankland (Marti), Walter Sande (Bjork), John Qualen (Oiaf), Peter Bourne (Ingemar), Fay De Witt, Alice Frost, Roy Roberts, Maudie Prickett, Beverly Hills, Siv Marta Aberg. Dist.: United Artists. Dur. orig.: 93 min. Est.: Trocadero, 21/VI/67.

(\*) **KDYBY TISIC KLARINETU** (Mil clarinetes). Checoslovaquia, 1964. Real.: Jan Rohac, Vladimir

Brotsky. Pr.: Grupo Creador B. Smda-L. Fikar. Jefe de pr.: Milos Berg, Vaclav Rouha. Prod.: Filmové Studio Barrandov para Ceskoslovensky Film. Arg.: Jiri Sichi. Lib.: Jiri Sichi, Jan Rohac. F.: Rudolf Stahl. Mtj.: Miroslav Hajek. Dir. art.: Boris Moravec. M.: Jiri Sitr. Canc.: músicas de Jiri Sitr, letras de Jiri Sichi. Int.: Jana Bréjchová, Waldemar Matuska, Vladimir Brotsky, Jiri Sitr, Jiri Suchy, Otto Zebreck, Jiri Bruder, Vaclav Johnsky, Vladimir Hrebek, Zdenek Najman, Antonin Sura, Pavel Smock, J. Cejke, J. Kaften, I. Mohila, R. Brom, J. Patrick. Dist.: Ceskoslovensky Film. Dur. loc.: 138 min. Est.: Cine Club, 7/VII/67.

**KING RAT** (El caudillo de los desalmados). EE. UU., 1965. Real.: Bryan Forbes. Pr.: James Woolf. Pr. as.: Marvin Miller. Prod.: Coleytown. As. real.: Russell Saunders. Lib.: Bryan Forbes, sobre novela de James Clavell. F.: Burnett Guffey. Mtj.: Walter Thompson. Dir. art.: Robert Smith. Dec.: Frank Tuttle. M./Dir. m.: John Barry. Son.: James Z. Flaster, John Cox. Int.: George Segal (Cabo King), Tom Courtenay (Ten. Grey), James Fox (Ten. Marlowe), Denholm Elliott (Larkin), Todd Armstrong (Tex), Patrick O'Neal (Max), James Donald (Dr. Kennedy), John Mills (Smedley-Taylor), Alan Webb (Brant), Leonard Rossiter (McCoy), Hamilton Dyce (Padre), John Ronane (Hawkins), Geoffrey Bayldon (Vexley), Michael Lees (Stevens), Richard Dawson (Paratrooper Weaver), Ishimoto (Yoshima), Sammy Reese (Kurt), Joseph Turkel (Dino), Mike Stroka (Miller), William Fawcett (Steinmetz), Dick Johnson (Pop), John Standing (Daven), Wright King (Brough), John Livingston (Myner), John Barclay (Spence), David Franham (Cox), David Haviland, Roy Duane, Gerald Sim, John Merivale, John Worburton, Hedley Mattingly, Rey Lye, John Orchard, Larry Conroy, Arthur Malet, Edward Ashley, Teru Shimada, Louis Neervort. Dist.: Columbia Pictures. Dur. orig.: 134 min. Preest.: Plaza, 18/III/67. Est.: Radio City, 9/VI/67.

**LOCAS DEL CONVENTILLO, LAS** (María y la otra). Argentina/España, 1966. Real.: Fernando Ayala. Pr.: Héctor Olivera. Prod.: Fernando Ayala - Héctor Olivera - Aries Cinematográfica (Buenos Aires)/Producciones Benito Perojo (Madrid). Lib.: Gius. F.: Alberto Etchebere, Oscar Mellé. Dir. art.: Mario Vanarelli. M.: Astor Piazzolla. Int.: Analfa Gadé, Alberto de Mendoza, Vicente Parra, Conchita Velasco, Mecha Ortiz, Ollinda Bozán, Pepita Muñoz, Paula Galés, Irma Córdoba, Jorge Sobral. Dist. loc.: Anzuola International. Est.: Continental, 10/VII/67.

(\*) **LORD OF THE FLIES** (El señor de las moscas). Gran Bretaña, 1963. Real.: Peter Brook. Pr.: Lewis Allen. Prod.: Allen-Hogdon. Pr. as.: Gerald Feil. Lib.: Peter Brook, sobre novela de William Golding. F.: Tom Hollyman. Comp.: Peter Brook, Gerald Feil. M.: Raymond Leppard. Int.: James Aubrey, Tom Chapin, Hugh Edwards, Roger Elwin, Tom Gaman, Roger Allan, David Brunjer, Peter Davy, Kent Fletcher, Nicholas Hammond, Christopher Harris, Alan Heaps, Jonas Heaps, Burnes Hollyman, Andrew Horne, Peter Ksiezopolski, Anthony McCall, Malcolm Rodker, David St. Clair, René Sanfiorenzo, Jeremy Sense, John Stablefort, The Surtees Twins, Nicholas Valkenburg, Patrick Valkenburg, Edward Valencia, John Walsh, David Walsh, Jeremy Willis, Clapper Boys. Dist. loc.: Cinemateca Uruguaya. Dur. loc.: 91 min. Est.: Estudio Auditorio, 13/VII/67.

**MADemoiselle** (Fuegos de verano). Gran Bretaña/Francia, 1966. Real.: Tony Richardson. Pr.: Oscar Lowenstein. Pr. as.: Neil Hartley, Claude Jaeger. Jefe de pr.: Marc Maurette. Prod.: Woodfall (Londres)/Procinex (París). As. real.: Christian de Chalonge. Lib.: Jean Genêt. F. (Panavision): David Watkins. Mtj.: Anthony Gibbs. Dir. art.: Jacques Saulnier. Ef. esp.: Daniel Braunschweig. Son.: Peter Handford. Int.: Jeanne Moreau (Mademoiselle), Ettore Manni (Manou), Keith Skinner (Bruno), Umberto Orsini (Antonio), Jane Berretta (Annette), Many Reh (Vevotte), Georges Douking (el cura), Rosine Luguet (Lisa), Gabriel Gobin (Sargento de policía), Pierre Collet (Marcel), Jean Gras (Roger), Georges Aubert (René), Antoine Marin (Armand), Gérard Darrieu (Boulet), Charles Lavialle, Robert Larcebeau, René Hell, Jacques Chevallier, Claire Ifrane, Denise Peron, Annie Savarin, Valérie Géroldas, L. Chevallier, Laure Paillette, Catherine Parquier, Jacques Monod, Paul Barge. Dist.: United Artists. Dur. orig.: 103 min. Est.: Ariel, 27/VII/67. (Presentada en versión subtitulada "Summer Fires").

**MI SECRETARIA ESTA LOCA, LOCA, LOCA**. Argentina, 1966. Real.: Alberto DuBois. Pr.: Emilio Spitz. Lib.: Esteban Urruti. F.: Vicente Cosentino. M./Canc.: Chico Novarro. Int.: Violeta Rivas, Jorge Barreiro, Lalo Hartich, Ricardo Blume, Fernando Larrañaga, Ginzo, Los In, Zaima Beleño, César Altamirano, Paula Galés, Chabuca Granda. Dist.: D.A.S.A. Dist. loc.: Films Mundiales del Uruguay. Est.: Continental, 3/VII/67.

**MONDO NUOVO, UN** (El mundo joven). Italia/Francia, 1965. Real.: Vittorio de Sica. Pr.: Raymond Froment. Prod.: Majestic Films (Roma)/Terra Films (París). Lib.: Cesare Zavattini. F.: Jean Boffety. Dir. art.: Max Douy. M.: Michel Colombier. Int.: Nino Castelnuovo, Christine Declaroche, Tanya Lopert, Nadieje Raggio, Alex Serban, Jacques Masson, Jean-Pierre Darras, Georges Wilson, Pierre Brasseur, Françoise Brion, Madeleine Robinson, Isa Miranda, Jeanne Aubert, Charles Millot. Dist.: United Artists. Est.: Ariel, 15/VI/67.

**NIGHT OF THE GENERALS, THE/NUIT DES GENERAUX, LA** (La noche de los generales). Gran Bretaña/Francia, 1966. Real.: Anatole Litvak. Pr.: Sam Spiegel. Jefe de pr.: Louis Wipf. Prod.: Horizon (Londres)/Filmsonor (París). As. real.: Tom Pevsner, Jean-Pierre Peller-Pillu. Lib.: Joseph Kessel, Paul Dehn, sobre novela de Hans Helmut Kirst, escritos de James Hadley Chase. F. (Panavision, Technicolor): Henri Decaë. Mtj.: Alan Osbiston. Dis. de pr.: Alexander Trauner. Dir. art.: Auguste Capeller. Dec.: Maurice Barnathan. M./Dir. m.: Maurice Jarre. Son.: Teddy Mason. Int.: Peter O'Toole (General Tanz), Omar Sharif (Mayor Grau), Tom Courtenay (Cabo Hartmann), Donald Pleasence (Gen. Kahlenberge), Joanna Pettet (Ulrike), Philippe Noiret (Inspector Morand), Charles Gray (Gen. von Seydlitz-Gabler), Coral Browne (Eleonore von Ceydlitz-Gabler), John Gregson (Cor. Sandauer), Nigel Stock (Otto), Christopher Plummer, Juliette Greco, Yves Brainville, Gérard Buhr, Sacha Pitoeff, Charles Millot, Raymond Géroldas, Veronique Vendell, Pierre Mondy, Eléonore Hirt, Nicole Courcel, Jenny Orléans, Michael Goodliffe, Gordon Jackson, Patrick Allen. Dist.: Columbia Pictures. Dur. orig.: 147 min. Dur. loc.: 134 min. Preest.: Censa, 26/VII/67. Est.: Censa, 27/VII/67.

**ONE MILLION YEARS B. C.** (Un millón de años A. C.). Gran Bretaña, 1966. Real.: Don Chaffey. Pr.: Michael Carreras. Pr. as.: Aida Young. Jefe de pr.: John Wilcox. Prod.: Hammer. As. real.: Dennis Bertera. Arg.: Mickell Novak, George Baker, Joseph Frickert. Lib.: Michael Carreras. F. (Technicolor): Wilkie Cooper. Ef. visuales esp.: Ray Harryhausen. Mtj.: Tom Simpson. Dir. art.: Robert Jones. M.: Mario Nascimbene. Son.: Roy Baker, Alfred Cox. Int.: John Richardson (Tumak), Raquel Welch (Loana), Percy Herbert (Sakana), Robert Brown (Akhoba), Martine Beswick (Nupondi), Lisa Thomas (Sura), Jean Weardon (Ahot), Malya Nappi (Tohana), William Lyon Brown (Payto), Richard James (joven hombre de las rocas), Frank Hayden (hombre de las rocas), Terence Maidment, Mickey de Rauch, Yvonne Horner. Dist.: 20th Century Fox. Dist. loc.: Fox/Censa. Dur. orig.: 100 min. Est.: Censa, 10/VI/67.

(\*) **OPEN THE DOOR AND SEE ALL THE PEOPLE** (Abran la puerta y vean a toda la gente). EE. UU., 1964. Real./Lib.: Jerome Hill. Pr.: James Hill. Mtj.: Henry Sundqvist. M.: Alec Wilder. Int.: Maybelle Nash, Jeremiah Sullivan, Ellen Martin, Lester Judson, Melvina Boykin, Susanna de Mello, Alec Wilder, Charles Rydell, Chris Schroll, Johanna Hill, Louise Rush, Harry Rigby, Tony Ballen, Day Tuttle. Dist. loc.: Cinemateca Uruguaya. Dur. loc.: 82 min. Est.: Cine Universitario, 21/VII/67.

**ORE NUDE, L'** (Las horas desnudas). Italia, 1964. Real./Pr.: Marco Vicario. Jefe de pr.: Ugo Tucci. Prod.: Atlantica Cinematografica. Lib.: Alberto Moravia, Antonio Guerra, Marco Vicario, sobre cuento "Appuntamento al mare" de Moravia. F.: Carlo Di Palma. Mtj.: Roberto Cinquini. Dir. art.: Dick Dominici. M./Dir. m.: Riz Ortolani. Int.: Rossana Podestá (Carla), Keir Dullea (Aldo), Philippe Leroy (Massimo), Eduardo Spadaro (el abuelo), Tina Lepri (Claudia), Maurizio Conti (Marcello), Bruno Scipioni, Otello Taglietti. Dist. loc.: Films Mundiales del Uruguay. Dur. orig.: 92 min. Preest.: Plaza, 22/VII/67. Est.: Central, 31/VII/67.

**OSCAR, THE** (El Oscar). EE. UU., 1965. Real.: Russell Rouse. Pr.: Clarence Green. Pr. ej.: Joseph E. Levine. Jefe de pr.: Frank Caffey. Prod.: Greene-Rouse. As. real.: Dick Moder. Lib.: Harlan Ellison, Russell Rouse, Clarence Green, sobre novela de Richard Sale. F. (Pathé Color): Joseph Ruttenberg. Mtj.: Chester W. Schaeffer. Dir. art.: Hal Pereira, Arthur Lonergan. Dec.: Robert Benton, James Payne. M.: Percy Faith. Son.: Harry Lindgren, John Wilkinson. Int.: Stephen Boyd (Frank Fane), Elke Sommer (Kay Bergdahl), Tony Bennett (Hymie Kelly), Eleanor Parker, (Sophie Cantaro), Milton Berle (Kappy Kapstetter), Joseph Cotten (Kenneth H. Regan), Jill St. John (Laurel Scott), Adie Adams (Trina Yale), Ernest Borgnine (Barney Yale), Ed Begley (Grobard), Walter Brennan (Orrin C. Quentin), Broderick Crawford (Sheriff), James Dunn, Peter Lawford, Edith Head, Hedda Hopper, Merle Oberon, Jack Soo, Jean Hale, Bob Hope, Frank Sinatra, Nancy Sinatra. Dist.: Paramount Pictures. Dist. loc.: Paramount/Saudec. Dur. orig.: 121 min. Est.: Trocadero, 14/VI/67.

**O.S.S. 117 SE DÉCHAÎNE** (O.S.S. 117). Francia/Italia, 1963. Real.: André Hunebelle. Pr.: Paul Cadéac. Prod.: P.A.C.-C.I.C.C. (París)/Da. Ma. (Roma). Lib.: André Hunebelle, Pierre Foucaud, sobre novela "O.S.S.

117 prends le maquis" de Jean Bruce. Adapt.: Raymond Borel, Richard Caron, Patrice Rondard. F.: Raymond Lemoigne. Mtj.: Jean Feyte. Dir. art.: Georges Lévy, Pierre Geffroy. M.: Michel Magne. Int.: Kerwin Mathews (Hubert Bonisseur de la Bath), Nadia Sanders (Brigita), Henri-Jacques Huet (Renotte), Albert Dagnant (Forestier), Daniel Emilfork (Sacha), Irina Demick (Lucia), Jacques Harden (Roos), Roger Dutiot (Mayan), André Weber, Michel Jourdan, Jean-Pierre Moulinot, Gisele Grimm, Yvon Chiffre. Dist.: Metro-Goldwyn-Mayer. Dist. loc.: Metro/Saudec. Dur. orig.: 110 min. Est.: Iguazú, 31/VII/67.

**PER QUALCHE DOLLARO IN PIU.** (Por unos dólares más). Italia / Alemania Occidental / España, 1965. Real.: Sergio Leone. Pr.: Alberto Grimaldi. Jefe de pr.: Ottavio Oppo. Prod.: P. E. A. (Roma)/Constantin-film (Munich)/Arturo González (Madrid). Lib.: Fulvio Morsella, Sergio Leone, Luciano Vincenzoni. Diálogos: L. Vincenzoni. F. Techniscope, Technicolor): Massimo Dallamano. Mtj.: Alabiso Serralonga, Giorgio Serralonga. Dir. art.: Carlo Simi. Ef. esp.: Corridori Giovanni. M.: Ennio Morricone. Int.: Giuliano Gemma-Cleant Eastwood (el Manco), Lee Van Cleef (Coronel Douglas Mortimer), Gian Maria Volonté (el Indio), Mara Krup, Luigi Pistilli, Klaus Kinski, Josef Eggar, Pauls Pappapoulos, Benito Stefanelli, Roberto Camardiel, Aldo Sambrell, Luis Rodríguez, Diana Rabito, María Brega, Giovanni Tarallo, Mario Menconi, Lorenzo Robledo, Tonino Bianco. Dist.: United Artists. Dur. loc.: 130 min. Est.: Trocadero, Radio City, 26/VII/67. (Presentada en versión en inglés titulada: "For a Few Dollars More").

**PLAINSMAN, THE** (El llanero justiciero). EE. UU., 1966. Real.: David Lowell Rich. Pr.: Richard E. Lyons. Pr. as.: Jack Leewood. Prod./Dist.: Universal International. As. real.: Edward K. Dodds. Lib.: Michael Blankfort. F. (Eastmancolor): Bud Thackery. Mtj.: Danny B. Landres. Dir. art.: Alexander Golitzen, William DeCinces. Dec.: John McCarthy, Ralph Sylos. M.: Johnny Williams. Son.: Waldon O. Watson, David H. Moriarty. Int.: Don Murray (Wild Bill Hickok), Guy Stockwell (Buffalo Bill Cody), Abby Dalton (Calamity Jane), Bradford Dillman (Ten. Stiles), Henry Silva (Cuchillo Loco), Simon Oakland, Leslie Nielsen, Edward Binns, Michael Evans, Percy Rodríguez, Terry Wilson, Walter Burke, Emily Banks. Dist. loc.: Censa. Dur. orig.: 92 min. Est.: Iguazú, 13/VI/67.

**PROFESSIONALS, THE** (Los profesionales). EE. UU., 1966. Real./Pr.: Richard Brooks. Jefe de pr.: Lee Lukather. Prod.: Pax Enterprises. As. real.: Tom Shaw. Lib.: Richard Brooks, sobre novela "A Mule for the Marquesa" de Frank O'Rourke. F. (Panavision, Technicolor): Conrad Hall. Mtj.: Peter Zinner. Dir. art.: Edward S. Haworth. Dec.: Frank Tuttle. Ef. esp.: Willis Cook. M./Dir. m.: Maurice Jarre. Son.: Charles J. Rice, William Randall Jr., Jack Haynes. Int.: Burt Lancaster (Dolworth), Lee Marvin (Fardan), Robert Ryan (Ehregard), Jack Palance (Raza), Claudia Cardinale (María), Ralph Bellamy (Grant), Woody Strode (Jake), Joe De Santis (Ortega), Rafael Bertrand (Fierro), Jorge Martínez de Hoyos (Padilla), María Gómez (Chiquita), José Chávez, Carlos Romero, Vaughn Taylor. Dist.: Columbia Pictures. Dur. orig.: 123 min. Dur. loc.: 117 min. Est.: Plaza, 5/VI/67.

**QUESTIONE D'ONORE, UNA** (Una cuestión de honor). Italia/Francia, 1965. Real.: Luigi Zampa. Pr. ej.: Roberto Cocco. Prod.: Mega Films (Roma)/Rome Paris Films (París). Arg.: Ennio Gucca Palli. Lib.: Piero De Bernardi, Leo Benvenuto, Luigi Zampa, Ennio Gucca Palli. F. (Technicolor): Carlo Di Palma, Luciano Trasatti. Mtj.: Eraldo Da Roma. Dir. art.: Giancarlo Bartolini Salimbeni. M.: Luis Enrique Bacalov. Int.: Ugo Tognazzi (Efisio Mulas), Nicoletta Rangoni Macchiavelli (Domenicangela Piras), Bernard Blier (Leandro Sanna), Franco Fabrizi (Egidio Porcu), Tecla Scarano (madre de Efisio), Lucien Raimbourg (Liberato Piras), Leopoldo Trieste (Mazzullo), Sandro Merli (Vaccaro), Franco Bucciari (carabiniere), Franco Gula (Agostino Maghizzano (Alvaro Porcu), Giuseppe Grasso (Antonio Piras), Lino Coletta, Paolo Vacca, Roberto De Simone, Giovanni Verachin. Toto Ponti, Pino Patti. Dist. loc.: Discina Ltda. Dur. orig.: 110 min. Est.: California, 18/VII/67.

**RECORDANDO AL ZORZAL**, Argentina, 1965. Real.: Alberto DuBois. Pr.: Emillio Spitz. Lib.: Alberto Du Bois. Narrador: David Tonelli. Aparecen: Carlos Gardel, Irineo Leguizamo, Azucena Maizani, José Razzano, Ignacio Corsini, César Ratti, Eneas Alippi, Mona Maris, Adolfo Aviles, Rosita Moreno, Vicente Padula, Agustín Magaldi, Francisco Canaro. Dist. loc.: Films Mundiales del Uruguay. Preest.: Central, 17/VI/67. Est.: Cerdón, 19/VI/67.

**REY EN LONDRES, EL** (Crónica espectacular y rítmica de una visita real). Argentina/Gran Bretaña, 1966. Real.: Anibal Ucet, Frederic Goode. Pr.: Agustín Montolo Ele. Pr. ej.: Juan Sires. Jefe de pr.: Alberto Bousquet. Prod.: Saga Films (Buenos Aires)/British Pathé (Londres). Lib.: Roberto Cantelli, Jorge Urdón. F. (Cinemascope, Eastmancolor): Anibal González Paz. Mtj.: Jacinto Cascales. Son.: John Balton, Treve Pyke. Int.: Palito Ortega (él mismo), Graciela Borges (Graciela), Malt Monro, The Beatles, Susan Maughn, The Animals, The Honeycombs, Herman's Hermits, The Four Pennies, The Nashville Teens, The Fourmost, The Rockin Berries, The Spencer Davis Group, Billie Davis, Tommy Quickly, 4 of Reno. Dist. loc.: Anzuola International. Dur. loc.: 85 min. Est.: Ariel, 13/VI/67.

**RUSSIANS ARE COMING THE RUSSIAN ARE COMING. THE** (¡Ahí vienen los rusos! ¡Ahí vienen los rusos!), EE. UU., 1965. Real./Pr.: Norman Jewison. Sup. de la pr.: Allen K. Wood. Jefe de pr.: James E. Henderling. Prod.: Mirisch-Norman Jewison Productions. As. real.: Kurt Neumann Jr. Lib.: William Rose, sobre novela "The Off-Islanders" de Nathaniel Benchley. F. (Panavision, Color De Luxe): Joseph Blroc. Mtj.: Hal Ashby, J. Terry Williams. Dir. art.: Robert Boyle. Dec.: Darrell Silvera. Ef. esp.: Daniel W. Hays. M.: Johnny Mandel. Son.: Alfred J. Overton, John Romeness. Int.: Carl Reiner (Walt Whittaker), Eva Marie Saint (Elsbeth Whittaker), Alan Arkin (Rozanov), Brian Keith (Link Mattocks), Jonathan Winters (Norman Jonas), Theodore Bikel (el Capitán), Paul Ford (Fondall Hawkins), Tessie O'Shea (Alice Foss), John Philip Law (Kolchin), Andrea Drom (Alison), Ben Blue (Luther Griek), Sheldon Golomb (Pete Whittaker), Cindy Putnam (Annie Whittaker), Guy Raymond (Lester Tilly), Cliff Norton (Charlie Hinkson), Dick Schaal (Oscar Maxwell), Philip Coolidge (Sr. Porter), Don Keefer (Irving Christian-

sen), Vaughn Taylor, Johnnie Whitaker, Danny Kiege, Ray Baxter, Paul Verdier, Nikita Knatz, Constantine Baksheef, Alex Hasilev, Milos Milos, Gino Gottarelli. Dist. United Artists. Dur. orig.: 125 min. Est.: Trocadero, 28/VI/67.

(\*) **SAND CASTLE, THE** (Castillo de arena). EE. UU., 1960. Real./Pr./Lib./ Diseño de las secuencias oníricas: Jerome Hill. Prod.: Heptagon. F. (con secuencias en Eastmancolor): Lloyd Ahern. Mtj.: Julia Knowlton, Henri A. Sundqvist. Ef. esp.: Francis Thompson. M.: Alec Wilder. Son.: C. Robert Fine. Int.: Barry Cardwell, Laurie Cardwell, George Dunhan, Alec Wilder, Maybelle Nash, Erica Speyer, Lester Judson. Martin Russ, Ghislain Dusart. Dist. loc.: Cinemateca Uruguaya. Dur. loc.: 70 min. Est.: Cine Universitario, 19/VII/67.

**SANDOKAN CONTRO IL LEOPARDO DI SARAWAK** (Sandokan contra el leopardo de Sarawak). Italia/Alemania Occidental, 1964. Real.: Luigi Capuano. Pr.: Ottavio Poggi. Prod.: Liber (Roma)/Eichberg (Munich). Lib.: Arpad De Riso, Luigi Capuano, H. Krims, sobre novela de Emillio Salgari. F. (Totalscope, Eastmancolor en la versión original aunque no en ésta): Adalberto Albertini. Mtj.: Antonietta Zita. Dir. art.: Giancarlo Bartolini Salimbeni, Ernesto Kromberg. M.: Carlo Rustichelli. Int.: Ray Danton (Sandokan), Guy Madison (Yañez), Franca Bettoja (Samoa), Mario Petri (Charles Dook), Alberto Farnese (Tremal-naik), Sandro Moretti (Cammamuri), Mino Doro, Aldo Bufi Landi, Romano Stomini, Adriano Vitale, Giuliana Farnese Poggi, Nando Poggi, Franco Fantasia, Harold Frederick, Giulio Marchetti. Dist. loc.: Discina Ltda. Dur. orig.: 88 min. Est.: Iguazú, 6/VI/67. (Presentada en versión en inglés titulada The Return of Sandokan).

**SCANDALO. LO** (El escándalo). Italia, 1966. Real./Lib.: Anna Gobbi. Pr.: Ferruccio De Martino. Jefe de pr.: Paola Mercuri. Prod.: Adriana Film. F.: Dario Di Palma. Dir. art.: Giorgio Giovannini. M.: Ralf Ferraro. Int.: Anouk Aimée (Alexandra), Philippe Leroy (Dario), Antonio Sabato (Mauro), Micaela Cendali (Antonella), Mireille Manni (Arlette), Antonio Segurini (Agostino), Renato Montalbano. Dist. loc.: Discina Ltda. Dur. loc.: 93 min. Est.: Coventry, 25/VII/67.

**SLENDER THREAD, THE** (Con la vida en un hilo). EE. UU., 1965. Real.: Sydney Pollack. Pr.: Stephen Alexander. Jefe de pr.: William C. Davidson. Prod.: Athene. As. real.: Don Roberts. Lib.: Stirling Silliphant, sobre artículo periodístico de Shana Alexander. F.: Loyal Griggs. Mtj.: Thomas Stanford. Dir. art.: Hal Pereira, Jack Poplin. Dec.: Robert Benton, Joseph Kish. M.: Quincy Jones. Son.: John Carter, Charles Grenz-bach. Int.: Sidney Poitier (Alan Newell), Anne Bancroft (Inga Dyson), Telly Savalas (Dr. Coburn), Steven Hill (Mark Dyson), Indus Arthur (Marion), Greg Harvis (Chris Dyson), Robert Hoy (Steve Peters), John Benson (Bert Enyard), Paul Newlan (Sarg. Harry Ward), Edward Asner (Juez Ridley), Jason Wingreen, Dabney Coleman, Janet Dudley, Lane Bradford, John Napier, Marjorie Nelson, H. M. Wynant, Steven Marlo, Thomas Hill. Dist.: Paramount Pictures. Dist. loc.: Paramount/Saudec. Dur. orig.: 98 min. Est. Ariel, 22/VI/67.

**SPY IN THE GREEN HAT, THE** (El espía del sombrero verde). EE. UU., 1966. Real.: Joseph Sargent. P.: Boris Ingster. Pr. ej.: Norman Felton. Pr. as.: Irv Periberg. Prod.:

Arena. Dir. 2º Un./Aa. real.: Eddie Saeta. Arg.: David Victor. Lib.: Peter Allan Fields. F. (Metrocolor): Fred Koenekamp. Mtj.: Ray Williford, Joseph Dervin. Dir. art.: George W. Davis, James W. Sullivan. Dec.: Henry Grace, Dick Pefferle, Francisco Lombardo. M.: Nelson Riddle. Canc. del tit.: Jeery Goldsmith. Son.: Franklin Milton. Int.: Robert Vaughn (Napoleon Solo), David McCallum (Ilya Kuryakin), Jack Palance (Louis Strago), Janet Leigh (Sta. Diketon), Letitia Roman (Pia Monteri), Allen Jenkins (Enzo "Precioso" Stilletto), Eduardo Ciannelli (Arturo "Dedos" Stilletto), Jack La Rue (Federico "Pies" Stilletto), Leo G. Carroll (Alexander Waverly), Ludwig Donath (Dr. Heinrich von Kronen), Joan Blondell (Sra. de "Dedos"), Will Kuluva, Penny Santon, Vincent Beck, Frank Peglia, Maxie Rosenbloom, Vince Barnett, Elisha Cook. Dist.: Metro-Go'dwyn-Mayer. Dist. loc.: Metro/Saudec. Dur. orig.: 92 min. Preest.: Metro, 10/VI/67. Est.: Metro, 17/VII/67.

**STUDY IN TERROR, A** (Terror en la niebla). Gran Bretaña, 1965. Real.: James Hill. Pr.: Henry E. Lester. Pr. as.: Robert Sterne. Pr. ej.: Herman Cohen. Prod.: Compton-Tekli-Sir Nigel. As. real.: Barry Langley. Lib.: Donald Ford, Derek Ford, sobre los personajes creados por Sir Arthur Conan Doyle. F. (Eastmancolor): Desmond Dickinson. Mtj.: Henry Richardson. Dir. art.: Alex Vetchinsky. Ef. esp.: Wally Vevers. M./Dir. m.: John Scott. Son.: H. L. Bird, John Cox. Int.: John Neville (Sherlock Holmes), Donald Houston (Dr. Watson), John Fraser (Lord Carfax), Anthony Quayle (Dr. Murray), Barbara Windsor (Annie Chapman), Adrienne Corri (Angela), Frank Finlay (Insp. Lestrade), Judi Dench (Sally), Peter Carsten (Max Steiner), Charles Regnier (Joseph Beck), Robert Morley (Mycroft Holmes), Cecil Parker (Primer Ministro), Georgia Brown (cantante), Barry Jones, Terry Downes, Dudley Foster, John Cairney, Kay Walsh, Christianne Maybach, Edina Ronay, Avis Bunnage, Barbara Leake, Patrick Newell, Liz Stride. Dist.: Columbia Pictures. Dur. orig.: 95 min. Preest.: Plaza, 3/VI/67. Est.: Central, 5/VI/67.

**SU EXCELENCIA**. México, 1966. Real.: Miguel M. Delgado. Pr.: Jacques Gelman. Jefe de pr.: Alberto Pérez. Prod.: Posa Films Internacional S. A. As. real.: Manuel Muñoz. Lib.: Mario Moreno Reyes, Marco A. Almazán. Dial.: Carlos León. F. (Eastmancolor): Rosalío Solano. Mtj.: Jorge Busto. Dir. art.: Roberto Silva. M.: Sergio Guerrero. Int.: Mario Moreno-Cantinflas (Embajador López), Sonia Infante (Lolita), Guillermo Zetina, Tito Junco, José Galvez, Víctor Alcócer, Miguel Manzano, Mauro Monti, Jack Kelly, Eduardo Alcaraz, Carlos Riquelme. Dist.: Columbia Pictures. Dur. loc.: 130 min. Preest.: Plaza, 30/VI/67. Est.: Plaza, 3/VII/67.

**TECNICA DI UN OMICIDIO** (Técnica de un homicidio). Italia/Francia, 1965. Real.: Frank Shannon (Francesco Prosperi). Pr.: F. T. Gay (Francesco Testa-Gay). Jefe de pr.: Paolo Mercuri. Prod.: Cinegal (Roma)/Rome Paris Films (París). Lib.: F. Shannon (Prosperi). F. (Techniscope, Technicolor): Eric Mencer (Eric Mencer). Mtj.: Mark Strandrews (Mario Serandrei). Dir. art.: Hugo Naheir (Ugo Pericoli). M.: Robby Poltevin. Int.: Robert Webber (Clint Harris), Franco Nero (Tony Lobbello), Jeanne Valérie (Mary), Cec Linder (Gastel), Earl Hammond (Frank), Michel Berdinet (Barry), Theodora Bergery (Lucy), José Luis

de Villalonga (Sechy. Goldstein), John Hawkwood. Dist. loc.: Films Mundiales del Uruguay. Dur. orig.: 105 min. Est.: Central, 23/VI/67. (Presentada en versión en inglés titulada The Killer).

**TEXAS ACROSS THE RIVER** (Texas a través del río). EE. UU., 1966. Real.: Michael Gordon. Pr.: Harry Keller. Jefe de pr.: Wallace Worsley. Prod./Dist.: Universal International. As. real.: Terry Morse J. Lib.: Wells Root, Harold Green, Ben Starr. F. (Technicolor): Russell Metty. Mtj.: Gene Milford. Dir. art.: Alexander Golitzen, William D. DeCinees. Dec.: John McCarthy, John S. Redd. M.: DeVol. Canc.: Sammy Cahn, James Van Heusen. Son.: Waldon O. Watson. Int.: Dean Martin (Sam Ho-llis), Alain Delon (Andrés Baltasar), Joey Bishop (Kronk), Rosemary Forsyth (Phoebe Ann Naylor), Peter Graves (Cap. Stimpson), Andrew Prine (Ten. Sibley), Tina Marquand (Lonetta), Michael Ansara, Lindon Chiles. Dist. loc.: Censa. Dur. orig.: 99 min. Est.: Censa, 17/VI/67.

**THREE BITES OF THE APPLE** (Tres mordiscos de la manzana). EE. UU., 1966. Real./Pr.: Alvin Ganzer. Prod.: Alvin Ganzer Productions. Lib.: George Wells. F. (Panavision, Metrocolor): Gabor Pogany. Mtj.: Norman Savage. Dir. art.: Elliott Scott. M.: John Barry. Son.: Franklin Milton. Int.: David McCallum, Sylva Koscina, Harvey Korman, Doménico Modugno, Tammy Grimes, Aldo Fabrizzi, Mirella Maravidi, Ricardo Garrone, Avril Angers, Claude Allittl, Freda Bamford, Alison Frazer, Arthur Hewlett, Cardew Robinson, Ann Lancaster, John Sharp, Edra Gale, Maureen Pryor. Dist.: Metro-Goldwyn-Mayer. Dist. loc.: Metro/Saudec. Pres.: Metro, 3/VI/67. Est.: Metro, 15/VI/67.

(\*) **V'LCHISATA** (La Ioba). Bulgaria, 1964-65. Real.: Rangel V'lchanov. Pr.: Mariya Gramova. Pr. as.: Iliya Chomparov. Prod.: Studiya za Igralni Filmi. As. real.: Mariya Raducheva, Mariana Evstatieva, Georgi Stoyanov. Lib.: Khalm Oliver, con colaboración de V'lchanov. F.: Dimo Kolarov. Mtj.: Ani Radicheva. Dir. art.: Violeta Iovcheva, Aleksand'r Dyakov. M.: Vasil Kazandzhiev. Son.: Doucho Khinov. Int.: Ilka Zapirova (Ana Chakarova), Georgi Kalyanchev (director Kondov), Naum Shopov (Kirilov), Krasimira Apostolova (Mara), Antoneta Nemska (Elena Dankina), Mariya Kamberska, Asya Barboya, Tsyvatko Nikolov, Georgi Cherkelov, Asparukh Sariev, Mikhail Mikhal'ov. Est.: Cine Universitario, 12/VI/67.

**VOY A HABLAR DE LA ESPERANZA**. Argentina, 1964. Real.: Carlos Borcosque. Pr.: Gerardo H. Valenzuela. Lib.: Carlos Borsani, Carlos Dwnin Borcosque. F.: Andrés Martorell. Dir. art.: Mario Carlota Lasalle. M./Canc.: Joe Borsani. Int.: Alfredo Alcón, Inda Ledesma, Raúl Rossi, Carlos Borsani, Lidia Lamaison, Virginia Lago, Horacio Casals, Luis Manuel de la Cuesta, Jorge Alfonsín, Lucio Ernesto Faletty, Joe Borsani. Dist. loc.: Continental Films. Est.: Continental, 13/VI/67.

**WAY... WAY OUT** (Un loco en órbita). EE. UU., 1966. Real.: Gordon Douglas. Pr.: Malcolm Stuart. Jefe de pr.: Nathan R. Barragar. Prod.: The Way Out Company-Fox. Dir. 2a Un.: Ray Kellogg. As. real.: Joseph E. Rickards. Lib.: William Bowers, Laslo Vadnay. F. (Cinemascope, Color De Luxe) William H. Clothier. Mtj.: Hugh S. Fowler. Dir. art.: Jack Martin Smith, Hilyard Brown. Dec.: Walter M. Scott, Stuart A. Reiss. M./Dir. m.: Lalo Schiffrin. Son.: Alfred Overton, David Dockendorf. Int.: Jerry Lewis (Peter Matte-

more), Connie Stevens (Eileen Forbes), Robert Morley (Harold Quonset), Dick Shawn (Igor), Anita Ekberg (Anna), Dennis Weaver (Hoffman), Howard Morris (Schmidlap), Brian Keith (Gen. Hallenby), William O'Connell (Ponsonby), Bobo Lewis (Esther Davenport), Milton Frome, Alex D'Arcy, Linda Harrison, James Brolin, Michael Jackson, Sig Ruman. Dist.: 20th Century Fox. Dist. loc.: Fox/Censa. Dur. orig.: 105 min. Est.: California, 28/VI/67.

**WHEN THE BOYS MEET THE GIRLS** (Cuando ellos y ellas se conocen). EE. UU., 1965. Real.: Alvin Ganzer. Pr.: Sam Katzman. Jefe de pr.: Robert Stone. As. real.: Eddie Saeta. Lib.: Robert E. Kent, sobre la pieza musical "Girl Crazy" de Guy Bolton, John McGowan. F. (Panavision, Metrocolor): Paul C. Vogel. Mtj.: Ben Lewis. Dir. art.: George W. Davis, Eddie Imazu. Dec.: Henry Grace, Keogh Gleason. M./Dir. m.: Fred Karger. Canc.: George Gershwin, Ira Gershwin, Graham Gouldman, Louis Armstrong, Billy Kyle, Johnny Farrow, Fred Karger, Ben Welsman, Sid Wayne, Jack Keller, Howard Greenfield. Liberace. Son.: Larry Hadsell. Int.: Connie Francis (Ginger), Harve Presnell (Danny), Sue Ane Langdon (Tess), Herman's Hermits (ellos mismos), Louis Armstrong (él mismo), Sam The Sham and The Pharaohs (ellos mismos), Liberace (él mismo), Fred Clark (Bill), Frank Faylen (Phin), Joby Baker (Sam), Hortensa Petra (Kate), Stanley Adams (Lank), Romo Vincent, Susan Holloway, Russ Collins, William T. Quinn, Tony Reese, Pepper Davis, Patti Moore. Dist.: Metro-Goldwyn-Mayer. Dist. loc.: Metro/Saudec. Dur. orig.: 97 min. Est.: Metro, 24/VI/67.

## Reestrenos

**MARCELINO, PAN Y VINO**. España, 1955. Real.: Ladislao Vadja. Pr.: Vicente Sempere. Prod.: Chamartín. Lib.: Ladislao Vadja, José María Sánchez Silva, sobre novela de este. F.: Enrique Guerner. Mtj.: Julio Peña. Dir. art.: Antonio Simont M.: Pablo Sorozábal, padre e hijo. Int.: Pablito Calvo (Marcelino), Rafael Rivelles, Antonio Vico, Juan Calvo, José María Davó, Adriano Domínguez, Juan José Menéndez, Mariano Azafia, Joaquín Roa, Isabel de Pomés, José Nieto. Dist. loc.: Cinematográfica Azteca. Est.: Plaza, 26/III/56. Rep.: Córdón, 17/VII/67.

**PETER PAN** (Peter Pan). EE. UU., 1952. Real.: Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Clyde Geronimi. Pr.: Walt Disney. Pro.: R. K. O. ductions. Lib.: Ted Sears, Bill Peat, Joe Rinaldi, Erdman Penner, Winston Hebler, Milt Bauta, Ralph Wrigh, sobre pieza teatral de Sir James M. Barrie (1904). Mtj.: Donald Halliday. Ef. esp.: Ub Iwerks. M.: Oliver Wallace. Voces: (en la versión original): Bobby Driscoll, Kathryn Beaumont, Hans Conreid, Bill Tompson, Heather Angel Paul Collins, Tommy Luske, Candy Candido, Tom Conway. Dist.: The J. Arthur Rank Organisation. Dist. loc.: Censa. Dur. orig.: 77 min. Est.: 1954. Rep.: Censa, 1/VII/67.

**REIGN OF TERROR** (La sombra de la guillotina). EE. UU., 1949. Real.: Anthony Mann. Pr.: Walter Wanger, William Cameron Menzies. Prod.: Eagle Lion-Walter Wanger Productions. Lib.: Phillip Yordan, Aenas McKenzie. Dial.: B. Symon. F.: John Alton. Mtj.: Fred Allen. Dir. art.: Edward L. Ilon. M.: Sol Kaplan. Int.: Robert Cummings (Charles d'Aubigny), Arlene Dahl (Madeion), Richard Basehart (Robespierre), Richard Hart (Barras), Arnold Moss

(Fouché), Jess Barker (Saint Just), N. Lloyd, W. Crosby, Edmund Lowe, Charles McGraw, J. Imucette. Dist. loc.: Saudec. Est.: Trocadero, 18/X/50. Rep.: Iguazú, 25/VIII/67.

**SCARLET BLADE, THE** (El Caballero audaz). Gran Bretaña, 1962. Real.: John Gilling. Pr.: Anthony Nelson Keys. Jefe de pr.: Clifford Parkes. Pro.: Associated British-Hammer. As. real.: Douglas Hermer. Lib.: John Gilling. F. (Megascope, Eastmancolor): Jack Asher. Mtj.: John Dunsford. Dis. de pr.: Bernard Robinson. Dir. art.: Don Mingaye. Ef. esp.: Les Bowie. M.: Gary Hughes. Son.: Ken Hawkins. Int.: Lionel Jeffries (Coronel Judd), Oliver Reed (Sylvester), Jack Hedley (Edward Beverley), June Thorburn (Clare Judd), Duncan Lamont (Mayor Bill), Suzan Farmer (Constance), Michael Ripper (Pablo), Charles Houston (Drury), Harold Goldblatt (Jacob), Clifford Elkin (Philip), Michael Byrne (Ten. Hawke), John Harvey (Sarg. Grey), John Stuart, Harry Towe, Robert Rietty, John H. Watson, Douglas Blackwell, Leslie Glazer, John Woodnutt, Eric Corre, Denis Holmes. Dist.: Columbia Pictures. Dur. loc.: 83 min. Est.: Central, 4/VII/64. Rep.: Córdón, 31/VII/67.

**TWENTY THOUSAND LEAGUES UNDER THE SEA** (20.000 leguas de viaje submarino). EE. UU., 1954. Real.: Richard Fleischer. Pr.: Walt Disney. Prod.: Walt Disney Productions. As. real.: Russ Haverick, Tom Connors Jr. Lib.: Earl Felton, sobre novela de Jules Verne. F. (Cinemascope, Technicolor): Franz Planer. F. submarina: Till Gabni. Mtj.: Elmo Williams. Dis. de pr.: Harper Goff. Dir. art.: John Mehan, Emile Kurl. Ef. esp.: Ralph Hammers. M.: Paul Smith. Son.: C. O. Slyfield, Robert D. Cook. Int.: Kirk Douglas (Ned Land), James Mason (Cap. Nemo), Paul Lukas (Prof. Arounax), Peter Lorre (Consejo), Robert J. Wilke, Carleton Young, Ted de Corsia, Percy Felton, Ted Cooper, Edward Marr, Fred Graham, J. M. Kerrigan. Dist.: The J. Arthur Rank Organisation. Dist. loc.: Censa. Dur. orig.: 128 min. Est.: Ariel, Trocadero, 1/I/56. Rep.: 18 de julio, 3/VII/67.

## Indice en español

El siguiente es el detalle de los films fichados en este número, por títulos en español.

Aieluya las colinas (Hallelujah the Hills)

Amor al estilo sueco (I'll Take Sweden)

¡Ay Jalisco no te rajes! (Id.)

Batman (Id.)

Boing Boing (Boeing Boeing)

Buenos, hermosos tiempos (Good Times, Wonderful Times)

Caballero audaz, El (The Scarlet Blade)

Calabozo, El (The Brig)

Cálida tarde, Una (Goreschcho pladne)

Castillo de arena (The Sand Castle)

Caudillo de los desalmados, El (King Rat)

Clarence, el león bizco (Clarence, the Cross-Eyed Lion)

Con la vida en un hilo (The Slender Thread)

Cuando ellos y ellas se conocen (When the Boys Meet the Girls)

Cuestión de honor, Una (Una questione d'onore)

Cuidado con las colas (Id.)

Disloque en el presidio (Id.)

Dos mosqueteros, Los (Dva musketry)

Escala musical (Id.)

Escándalo, El (Lo scandalo)

Escándalo en la familia (Id.)

Escuela para solteras (Id.)

Espía del sombrero verde, El (The Spy in the Green Hat)

Espuelas negras (Black Spurs)  
 Fanfarria (Fanfare)  
 Festival "Marcha" (Id.)  
 Fuegos de verano (Mademoiselle)  
 Gentleman, El (Fumo di Londra)  
 Gorda, La (Id.)  
 Guerra ha terminado, La (La guerre est finie)  
 Guerra secreta, La (La guerre secrete)  
 Gran felicidad, La (Id.)  
 Herraduras de oro (Finger on the Trigger)  
 Hombre y una mujer, Un (Un homme et une femme)  
 Horas desnudas, Las (L'ore nude)  
 Ladrón y amante (Dead Heat on a Merry-Go-Round)  
 Llama y el fuego, La (Flame and the Fire)  
 Lanero justiciero, El (The Plainsman)  
 Loba, La (V'ichisata)  
 Locas del conventillo, Las (Id.)

Loco en órbita, Un (Way... Way Out)  
 Marcelino, pan y vino (Id.)  
 Mil clarinetes (Kdyby tisíc klarinetu)  
 Millón de años A.C., Un (One Million Years B. C.)  
 Mi negocio es el peligro (I Deal in Danger)  
 Mi secretaria está loca, loca, loca (Id.)  
 Mundo joven, Un (Un mundo nuevo)  
 Noche de los generales, La (The Night of the Generals)  
 Operación mujeres (Deadlier Than the Male)  
 Oscar, El (The Oscar)  
 O.S.S. 117 (O.S.S. 117 se dechaîne)  
 Querida (Darling...)  
 Peter Pan (Id.)  
 Por unos dólares más (Per qualche dollaro in più)  
 Profesionales, Los (The Professionals)

Recordando al zorzal (Id.)  
 Rey en Londres, El (Id.)  
 Sandokan contra el leopardo de Sarawak (Sandokan contro il leopardo di Sarawak)  
 Señor de las moscas, El (Lord of the Flies)  
 Sombra de la guillotina, La (Reign of Terror)  
 Su Excelencia (Id.)  
 Técnica de un homicidio (Tecnica di un omicidio)  
 Terror en la niebla (Study in Terror)  
 Texas a través del río (Texas Across the River)  
 Tres mordiscos de la manzana (Three Bites of the Apple)  
 Tres para la boda (Doctor, You've Got To Be Kidding)  
 20.000 leguas de viaje submarino (Twenty Thousand Leagues Under the Sea)  
 Voy a hablar de la esperanza (Id.)

Cine Club del Uruguay, entidad que edita la revista "Cuadernos de Cine Club", cumple sus actividades en Rincón 567, con el único cometido de difundir la cultura cinematográfica por todos los medios posibles. Uno de esos medios es la exhibición de material seleccionado ordenado en ciclos. Estas exhibiciones son privadas para socios, pudiendo los interesados informarse sobre los requisitos de ingreso en el horario de Secretaría, de lunes a viernes entre las 16 y las 21 horas. Usted también puede contribuir a fomentar la cultura cinematográfica, afiliándose a Cine Club del Uruguay, la entidad decana del cineclubismo en el Uruguay.

**educación y artes visuales**

**PUBLICACION BIMESTRAL**

Colaboraciones permanentes de Esteban Otero, Nibya A. de Dibello, Jorge Saxlund, Glauco Casanova, René B. de Huino, Elsa Gaiero, Humberto Tomeo.

Educación

Arquitectura

Cine

Diseño gráfico

Diseño industrial

**SOLICITELO EN LIBRERIAS**

# Cinemateca Uruguaya

Rincón 569, piso 1; teléfono 8.20.53

Horario de oficina, de 11 a 13 horas (lunes a viernes)

## ● EN SETIEMBRE, ESTRENO DE

—Arabesque (Arabesco), Francia 1930

Realización de Germaine Dulac  
Sobre Debussy

—Takovy je zivot o So ist das Leben (La vida es así), Checoslovaquia 1929/30

Realización de Carl Junghans  
Con Vera Baranovskaja, Theodor Pistek, Mana Zenisková

—The Gold Rush (La quimera del oro), Estados Unidos 1925

Realización de Charles S. Chaplin  
Con Macson Swain, Charles S. Chaplin, Georgia Hale

—Glycklarnas afton (Noche de circo), Suecia 1953

Realización de Ingmar Bergman  
Con Ake Gronberg, Harriet Andersson, Hasse Ekman, Anders Ek

—Mat's (La madre), Unión Soviética 1926

Realización de Vsévolod Iarionóvich Pudovkin  
Libreto de M Zarkhij sobre Máxim Gorki  
Con Vera Baranovskaja, Nikolai Batalov, A. Chistiakov

—Cabiria (Cabiria), Italia 1913 (versión integral)

Realización de Giovanni Pastrone  
Libreto de Gabriele D'Annunzio  
Con Lydia Quaranta, Umberto Mazzato, Italia Almirante Manzini, Maciste

## ● EN SETIEMBRE, REESTRENO DE

—Coalface (Rostro de carbón), Gran Bretaña 1936

Realización de Alberto Cavalcanti

—Le monde de Paul Delvaux (El mundo de Paul Delvaux), Bélgica 1950

Realización de Henri Storck

—Zéro de conduite (Cero en conducta), Francia 1933

Realización de Jen Vigo  
Fotografía de Boris Kaufman, Louis Berger  
Con Jean Dasté, Delphin, Larrivé, Gonzague, Frick

—Hiroshima (Hiroshima), Japón 1953

Realización de Hideo Sekigawa  
Con Eiji Okada

Los films más importantes de Ray Ashley, Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Alberto Cavalcanti, Charles Chaplin, René Clair, Emile Cohl, James Cruze, Carl Dreyer, Germaine Dulac, Serguei Eisenstein, Jean Epstein, Arnold Fank, John Ford, Willi Forst, Abel Gance, John Grierson, David W. Griffith, Joris Ivens, Thomas H. Ince, Max Linder, Buster Keaton, Ernst Lubitsch, Louis Lumiere, Georges Méliés, F. W. Murnau, Marcel Pagnol, Giovanni Pastrone, Edwin S. Porter, Vsévolod Pudovkin, Hans Richter, Mack Sennett, Erich von Stroheim, Jean Vigo, William Wyler, Rodolfo Valentino, etc.

Obras maestras del cine: The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación), Greed (Avaricia), L'age d'or (La edad de oro), Un chien andalou (Un perro andaluz), Das Kabinet des Dr. Caligari (El gabinete del Doctor Caligari), Time in the Sun (¡Que viva México!), Wuthering Heights (Cumbres borrascosas), Drifters, Listen to Britain (Old a Inglaterra), The Little Fugitive (El pequeño fugitivo), Hiroshima, La femme du boulanger (La mujer del panadero), A propos de Nice (A propósito de Niza), Broken Blossoms (Pimpollos rotos), The Covered Wagon (La carreta), The Circus (El circo), Long Pants (Pantalones largos), The General (El General), The Three Musketeers (Los tres mosqueteros), Un chapeau de paille d'Italie (El sombrero de paja de Italia), Napoleon, La passion de Jeanne d'Arc (La pasión de Juana de Arco), De Brug (El puente), Des naede Fargen (....Y alcanzaron el ferry-boat), The Lady Windermere's Fan (El abanico de Lady Windermere), etc.

El Festival del New American Cinema Group es presentado en Uruguay por Cinemateca Uruguaya. Está integrado por nueve largometrajes: On the Bowery de Rogosin, Lord of the Flies de Brook, Good Times Wonderful Times de Rogosin, The Sand Castle de Hill, The Connection de Clarke, Open the Door and See All the People de Hill, Hallelujah the Hills de Mekas, Guns of the Trees de Mekas y The Brig de Mekas. Cortometrajes del festival: A Movie, Cosmic Ray, Blonde Cobra, Senseless, Number Eleven, Snapshots of the City, Maria Montes Eats Banana, America on Wheccels, Breathdeath, Jaremelu, Thanatopais, Magazine of the Arts.

Consulte el catálogo completo de Cinemateca Uruguaya en Rincón 569 piso 1, teléfono 8.20.53.

Asesoramiento a cineclubes y entidades culturales.