

Exhibiciones especiales



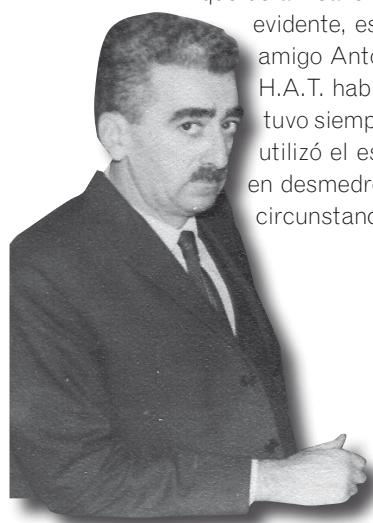
Exhibiciones especiales

En la práctica profesional de H.A.T., la atención a lo coyuntural debía complementarse siempre con la orientación didáctica. En otros términos, su ejercicio del periodismo era simultáneamente informativo y formativo: daba cuenta de todo lo que se encontraba disponible para el espectador pero también señalaba las limitaciones del mercado cinematográfico y procuraba vencerlas, informando a su lector sobre el abundante material que no llegaba a las salas, dando cuenta de su interés, y apelando a los empresarios con sugerencias de estrenos o reposiciones.

Como parte de esa misma lógica, la página de Espectáculos de *El País*, como antes el semanario *Marcha*, reseñaba la actividad de los espacios alternativos de exhibición con el mismo empeño que aplicaba a los estrenos comerciales. En las páginas siguientes se reúnen textos escritos en ocasión de este tipo de exhibiciones, que muchas veces eran únicas y que se concentraban principalmente en tres instituciones: la estatal SODRE (que organizaba cada dos años un nutrido festival de cine documental y experimental) y las privadas Cine Universitario y Cine Club del Uruguay.

Dos rasgos personales de H.A.T. se vuelven especialmente evidentes en la revisión de este material. En primer y obvio lugar, es abrumador comprobar cómo su curiosidad ilimitada lo llevaba a informar correctamente no sólo sobre el cine de corto y medio metraje, sino también sobre fenómenos que entonces eran escasamente divulgados, como la producción estatal de Europa del Este, o los métodos de trabajo de Fernando Birri en la flamante Escuela Documental de Santa Fe antes

que de allí saliera documental alguno. En segundo lugar, y de manera menos evidente, esta sección revela más que ninguna otra lo que su colega y amigo Antonio Larreta llamaba "su sentido de la justicia". Pese a que H.A.T. había estado vinculado a Cine Universitario por la revista *Film* y tuvo siempre una mejor relación con sus directivos, en ningún momento utilizó el espacio de *El País* para promover la actividad de esa entidad en desmedro de las otras, que es lo que suele hacerse hasta la fecha en circunstancias semejantes y no sólo en el Uruguay.



FESTIVAL DE CINE ESPAÑOL El claro idioma de Cervantes

ESTÁ TODO MUY CLARO. Aunque algunos maliciosos creen que la semana del cine español ha causado confusiones informativas, todo es nítido y transparente. A saber:

a) Se anunció que la semana montevideana se haría en el cine Plaza, pero ya está claro que será en el Trocadero;

b) Después se anunció que las funciones del Trocadero serían paralelas a las del Cantegril en Punta del Este, con los mismos films en el mismo orden, pero ya está claro que sólo hay cinco films comunes entre ambas salas. El orden de los mismos no es idéntico.

c) La prensa recibió el sábado 9 una invitación a conferencia de prensa que se haría en el Club Español con jerez y charla. Ese documento, que llevaba las firmas de los Sres. Fernández Fraga y Fernández Abad, decía que la reunión sería a las 19 horas, pero curiosamente no especificaba la fecha. Una llamada telefónica al Club Español sirvió para saber que sería el martes 12. Una información de Punta del Este (domingo 10) dice que ya no se hace tal conferencia de prensa, porque no hay necesidades. Nadie puede confundirse.

d) La presentación de estos estrenos españoles está organizada, colectivamente, por personalidades y entidades tales como Uniespaña (que representa a todo el cine español), Cesáreo González (que produce muchos film españoles), José Pumarega (que importa o representa a algunos films españoles), Cinematográfica Glücksmann-Cinesa (que administra el cine Trocadero y en cierto sentido el Cantegril) y Cantegril (que en cierto sentido lo administra todo). Una coordinación de esfuerzos e ideas entre todos ellos dio nacimiento a la programación. Una primera versión de ella fue proporcionada por Glücksmann-Cinesa y publicada en esta página (sábado 9). Una segunda versión de la programación fue aportada en Punta del Este (domingo 10) y seguramente será publicada por otros diarios. Una tercera versión de esa programación surgió de otro ajuste (lunes 11) entre Uniespaña y Glücksmann-Cinesa. Detalles de la tercera, sin tocar:



EN MONTEVIDEO. Semana del Cine Español, en el Trocadero:
Jueves 21: **El hombre de la isla**, dir. Vicente Escrivá, con Francisco Rabal, Marga López; viernes 22: **Carmen la de Ronda**, con Sarita Montiel, Jorge Mistral; sábado 23: **¿Dónde vas Alfonso XII?** (también llamada **Amores reales**), director L.C Amadori; domingo 24: **Escucha mi canción**, con Joselito y Luz Márquez; lunes 25: **El baile**; martes 26: **Molokai, la isla maldita**, con Javier Escrivá; miércoles 27: **La casa de la Troya**, con Ana Esmeralda, Arturo Fernández.

Habrá dos funciones diarias, a las 19 y a las 22. Se agregará una vespertina el sábado y el domingo, a las 16.30 (aprox.). Para el cine Trocadero se expiden abonos por siete funciones, a \$21, y entradas por función a \$3,50. La delegación artística

española estaría presente en el Trocadero en la noche del jueves 21, y después viajaría a Punta del Este.

EN PUNTA DEL ESTE. Se llama Festival del Cine Español y se realiza en el cine Cantegril.

Viernes 22: **¿Dónde vas Alfonso XII?** (también llamada **Amores reales**), director L.C. Amadori, con Paquita Rico, Vicente Parra; sábado 23: **El hombre de la isla**, dir. Vicente Escrivá, con Francisco Rabal, Marga López; domingo 24: **Molokai, la isla maldita**, con Javier Escrivá; lunes 25: **Carmen la de Ronda**, con Sarita Montiel, Jorge Mistral; martes 26: **De espaldas a la puerta**, dir. José María Forqué, con Emma Penella, Amelia Bence; miércoles 27: **Luna de verano**, dir. Pedro Lazaga, con Analía Gadé; jueves 26: **El baile**.

No se venden abonos para Punta del Este. La entrada se ha fijado en \$5. Se da por descontado que la delegación española concurriría a las funciones.

LA DELEGACIÓN. Se han agregado nombres a la lista inicial. Los últimos anuncios se conforman a la siguiente lista: Luz Márquez, Laura Valenzuela, Marta Padovan, Emma Penella, Conchita Velazco, Amelia Bence y Mabel Karr (actrices), Francisco Rabal y Fernando Rey (actores), José Luis Dibildos (productor) y Luis García Berlanga (director y libretista). Estas figuras se alojarán en Punta del Este desde el viernes 22.

EL BENEFICIO. Los organizadores han anunciado que el producto de la recaudación será vertido a beneficio de los damnificados por las inundaciones de abril 1959. Una de las utilidades de la semana es hacer conocer el cine español, del que hay hasta ahora poca difusión local.

NO CONFUNDIRSE. Hacer bien los festivales es una operación tan difícil como hacer buenas películas españolas. Hay que poner de acuerdo a demasiada gente, nacional y extranjera, toda la cual tiene autoridad y modifica cosas. Siempre alguien se adelanta a dar información. A menudo tropieza, porque no tuvo en cuenta una opinión ajena, una demora en el arribo de la copia, un incumplimiento de promesa. De allí vienen las correcciones, las incertidumbres, a menudo los malos humores. Y con jerez es más difícil.

Esas incertidumbres son folklore nacional desde 1951, pero ésta es la primera vez que los españoles hacen un festival en Punta del Este. Hay que abrir desde ya una cuenta de tolerancia. El domingo 10 la programación fue anunciada oficialmente por Uniespaña en una conferencia de Punta del Este, a la que Uniespaña dice que concurrieron todos los críticos (lo que no es cierto). El lunes 11 en Montevideo se resolvió sacar **Las chicas de la Cruz Roja** y poner **Molokai, la isla maldita**, que quizás sea más divertida. Entre los títulos iniciales figuraba **Sonatas** de J.A. Bardem, que desilusionó en Venecia a algunos que todavía creían en el talento de este director. El título aparece eliminado de los últimos anuncios. Pero no hay que desesperar. Hoy es martes 12, la primera función será el jueves 21 y en nueve días se puede cambiar todo. En menos tiempo se hizo un mundo.

12 de enero 1960.

Cuarto Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE

LO QUE HAY QUE VER. Una atención estrecha, sacrificada y tenaz al Festival del SODRE puede tener beneficios estéticos para el aficionado cinematográfico. Entre lo anunciado para hoy, figuran algunos títulos de particular interés. Es necesario ver:

- **Vidrio (Glas)** de Haanstra, un corto que documenta sin palabras la fabricación del material, con prodigios de fotografía (en color), de montaje y de sonido;

- **N.Y., N.Y.** de Thompson, que registra la ciudad (también en color) a través de imágenes partidas, curvadas, deformes, con gran ingenio plástico y una constante inventiva de movimiento;

- **La casa (Dom)** de Borowczyk y Lenica, un corto vanguardista polaco que ha desconcertado en primera visión a la mayor parte de su público, porque procura registrar ideas y emociones con símbolos elusivos y cambiantes;

Varios cortos americanos, agrupados en la función de las 19 hs., que han suscitado altos elogios de terceros y que representan a la nueva promoción *amateur*, radicada principalmente en New York.

El complemento a esos títulos integra el inmenso y misterioso capítulo que se llama Tesoros a Descubrir, y que obliga a seguir de cerca una programación que cambia dos o tres veces diarias, con repeticiones esporádicas y parciales. Hay que reconocer que parte del material es árido o poco logrado o más extenso de lo prudente, pero hasta ahora la operación de vigilancia da buenos frutos. Para los próximos días se han anunciado otros títulos de importancia, como **Valorice el mar (Prij de zee, van der Horst)**, **La tierra inmortal (The Immortal Land, Basil Wright)**, **Sueño de una noche de verano (Sen noci svatojánské, Jirí Trnka)** y **Los precursores (The Forerunner, John Heyer)**. Hay que obtener tiempo libre, día tras día.

EL BORRADOR DE HIROSHIMA. Se llama **La Pointe-Courte** y es un film de particular interés para el aficionado, porque contiene el germen de **Hiroshima mon amour** (1959) e ilustra sobre las etapas previas en la carrera de su realizador Alain Resnais. Producido en 1954-55, y exhibido ahora fugazmente en el Festival del SODRE, debe ser valorado hoy con cierta óptica aplicable a una muestra retrospectiva. Si un parecido azar de programación hubiera mostrado **La Pointe-Courte** dos meses antes, habría Enriquecido como antecedente al análisis de **Hiroshima**, aunque Enriquecer ese tema habría sido probablemente un exceso. Exhibido después, conduce inevitablemente a la especulación, obliga a la marcha atrás y al ajuste de ideas. Aparte de sus pistas sobre Resnais, debe señalarse que el film no está logrado en lo que se propone, padece de literatura y de lentitud y de dispersión narrativa. En otros tér-



minos, es la clase de film que impacienta y molesta al público general. Igual que **Luces de variét (Luci del varietá, 1950)** en la carrera de Fellini o que **Prisión (Fängelse, 1948)** en la carrera de Bergman, esta **Pointe-Courte** se ubica en un período de formación. Muestra ciertas ideas, cierta manera, cierta tendencia, pero también las larguezas, los desequilibrios y las fallas.

El simple argumento muestra a una pareja que está al borde de la separación. Han ido de París al pueblo natal del marido (*La Pointe-Courte*, una aldea de pescadores en la región de Sete), allí conversan largamente sus desavenencias, allí recomponen su romance. La idea es que la posición espiritual de ambos se muestra modificada por el ambiente que les rodea y por el reanudado contacto con los lazos del pasado. El film alterna en siete secuencias su atención a ese pueblo de pescadores y a la pareja central; en la última llega a combinar ambos elementos. Para una valoración inmediata, hay que puntualizar ante todo que ninguna de ambas zonas es satisfactoria. En lo individual, el libreto se conforma con varios diálogos de corte teatral entre ambos personajes, diálogos que no están respaldados por un suficiente juego dramático y que vuelan hacia abstracciones y reflexiones, con una concepción marcadamente literaria. En lo colectivo, que es tan simple como múltiple de temas (otra pareja, una discusión entre familias, un pescador detenido por la policía, un niño que muere, varias operaciones de pesca, una fiesta dominical, un baile) el film procura un simple realismo de vida que transcurre. Pero como ha utilizado en el elenco a los mismos pescadores y a sus familias, malogra casi toda situación y casi todo diálogo, y así se empeña en el artificio más penoso, el de querer y no alcanzar la espontaneidad. Quizás el propósito se habría logrado con recoger escenas, populares, menos personales, sin hacerlas actuar. Tampoco la combinación de lo individual y lo colectivo es muy satisfactoria. Los dos temas se alternan entre sí, pero no se advierte su recíproca relación de causa y efecto. Cuando la pareja arregla finalmente sus diferencias, cuando la muchacha accede a estar enamorada del hombre y no enamorada del amor, la razón de ese ajuste no está en la aldea ni en lo que allí ocurre, sino simplemente en que ha pasado el tiempo y en que ambos personajes lo han ocupado en una útil y tranquila conversación sobre sí mismos.

La relación entre este film de 1955 y el resto de la obra de Resnais, particularmente **Hiroshima**, es bastante nítida. El tema de la pareja llevada a un ambiente lejano (donde él es locatario y ella una extraña) es semejante al film posterior. Puede ser una coincidencia. Las otras coincidencias: un contraste entre individuos y ambiente, llevados alternadamente al centro de la atención; un empeño literario en los diálogos, que responde ciertamente a una tradición francesa y que no se conforma a una derivación de situaciones sino que da salida verbal a los pensamientos y sentimientos más recónditos; un afán realista para contrastar todo lo que rodea a esos diálogos, hasta el grado en que no sólo se procede a un relevamiento del mundo físico cotidiano sino que se inventan un incidente policial y un niño que muere; una reiteración de diálogos escuchados fuera de cuadro, mientras la imagen prefiere redes de pescadores, un gato que se despereza, un cangrejo que entra en el agua: la norma es dividir atención visual y auditiva del espectador, llevarlo a aprehender una complejidad; una manera fotográfica, particularmente en los primeros minutos, que encadena un *travelling* tras otro,

uniendo imágenes no ya por su contenido sino por la cadencia de movimiento y de tiempo con que surgen: este rasgo está muy nítido en el corto **Toute la mémoire du monde**, que Resnais haría dos años después.

Habría que agregar aún otros lazos incidentales con **Hiroshima**: el estilo de la música es semejante, ciertas estridencias de banda sonora parecen similares toques de atención, hay también una toma de gente en bicicleta (inútil en sí misma, pero necesaria para un ritmo visual y temporal) y hay una toma final de la pareja que se abre paso en sentido contrario a una multitud, exactamente igual que en otra imagen de **Hiroshima**. Claramente, Resnais ha estado en **La Pointe-Courte**.

El dato misterioso es que, sin embargo, **La Pointe-Courte** figura como enteramente escrita y dirigida por Agnès Varda, sin otra mención de Resnais que la de ser un encargado de montaje. Una hipótesis puede explicar el hecho. Es la de que Resnais realizó mayormente el film y cedió los créditos a su colaboradora Agnès Varda, con una mezcla de reserva y de humor que parece muy coherente con la parte conocida de su personalidad. Hasta 1955 Resnais había hecho montaje para films ajenos y había realizado cuatro cortos propios, todos documentales. Tenía el deseo de hacer un film largo y de ficción, pero también un film distinto a los de rutina, una exploración de sentimientos, *una ocasión de ensayar algo que parece haberle obsesido: un lirismo verbal suelto y cómodo, una construcción narrativa que está más cerca de la música o de la poesía que del drama*, como se escribiría después a propósito de **Hiroshima**. Que para hacer ese plan haya colaborado con una mujer, autora innegable del argumento, es bastante explicable en Resnais, que ya antes había trabajado con Nicole Védrès y que después pediría a Marguerite Duras, para **Hiroshima**, que escribiera libremente con sus sentimientos y con su literatura propia, sin preocuparse del cine; en lo profundo, Resnais debe haber querido un punto de vista femenino en una narración sentimental. Así **La Pointe-Courte** parece un film de Resnais aunque él se retire a una figuración oficial secundaria. Y paralelamente, hay que recordar la escasa ejecutoria de Agnès Varda: nació en 1928, pasó parte de su vida en la región de Sète, es profesional de fotografía del TNP, no tenía otro antecedente cinematográfico que una primera versión de este mismo tema (en 1953 y en 16 mm) y obtuvo con la segunda versión un premio al film de vanguardia (1955). Después no realizó ninguna obra cinematográfica de notoriedad, y su nombre aparece ignorado por catálogos y ficheros. Todo conduce a establecer que Resnais se sintió atraído por la primera versión de Varda y la volvió a hacer en 35 mm, con una prioridad creadora que es visible no ya en el montaje sino en la concepción del tema, en su sentido, en ciertos rasgos fotográficos y musicales que condicen con su obra posterior y que en cambio cuesta adjudicar a una mujer sin más ejecutoria cinematográfica. Hasta Pierre Barbaud, que es aquí el autor de la música, aparece luego en **Hiroshima** en el breve papel de padre de la protagonista. Pocas suposiciones en la historia del cine parecen tan fundadas.

Una más amplia exhibición de **La Pointe-Courte** es un hermoso problema. La copia no tiene títulos castellanos, la atracción comercial del film es mínima (tiene sólo dos intérpretes casi desconocidos), su logro artístico es limitado. Pero olvidarse de este film frustrado es absurdo. Una idea para Unifrance, o quizás

para la Embajada Francesa, es mantener aquí una copia, así sea en 16 mm, así sea sin subtítulos, como material de referencia y de estudio. Son demasiado importantes Resnais e Hiroshima para poder prescindir de este antecedente. Están a disposición el SODRE y los cine-clubes, con toda seguridad.

UN CURIOSO ALEGATO. **The Cry of Jazz** fue hecho en Chicago por un grupo de intelectuales y artistas negros. Es lo que se suele llamar un film de tesis o cine con mensaje. Su alegato, que aparece explicitado largamente en la banda sonora y que ha sido además publicado como artículo por el director Edward Bland (en

Film Culture, N.º 21, New York) sostiene: 1) que el jazz fue creado por el negro americano como un acto de liberación, ya que su posición social le negaba un pasado y un futuro; 2) que el negro creó en el jazz una imagen de sí mismo, en tiempo presente; 3) que las nuevas formas musicales, particularmente en los últimos diez años, han abrumado al jazz con pretensiones románticas y futuristas ajenas a su fuente; 4) que al restringirlo, esas formas han matado al jazz. Este alegato está combinado con otro, en el que se aduce que la posición social del negro no ha llegado aún a la integración con la sociedad blanca, y que tampoco podrá llegar a ese punto.

La exposición del film es muy directa. Presenta a un grupo de amigos, blancos y negros, que se han reunido en el living-room y que discuten de jazz. Sus palabras pasan a la banda sonora, comentadas por imágenes de músicos que tocan, y en esa discusión está la sustancia del film. En algún momento existe una total coherencia entre elementos simultáneos: las palabras dicen que el jazz está condenado a repetirse, la imagen es la de un saxofonista, la música es una repetición incesante de unos pocos acordes, en un estilo que recuerda a algunas formas del jazz moderno. Pero lo normal es que la imagen sea apenas la decoración, a veces remota, de la línea verbal. Y eso impide que el film tenga cierta validez como cine. Es un discurso comentado. Hay que decir a su favor que es un discurso original y valiente, con puntos de vista que enjuician básicamente la situación del jazz, que impugnan la condición social del negro y que transportan una sentida pasión, en verdad tan sentida que llega a presentar al mundo blanco mediante una frívola toma de un perrito aristocrático al que se le corta el pelo. Discutir su alegato musical y social puede ser de interés en los Estados Unidos, donde el film ha causado cierto ruido. En una valoración cinematográfica, que es inevitable cuando el alegato se convierte en un film y este film se presenta a un festival, hay que decir que este mediometraje es mucho menos de lo que podía esperarse. Ciert tipo de espectadores debe saber, por otra parte, que el jazz del film no llega a ser un placer independiente.



FILM ADMIRABLE. Los precursores está desde ahora en la lista de lo mejor que se ha exhibido en el Festival del SODRE, y será una necesidad verlo de nuevo cuando lleguen las muy deseables funciones de repetición. Exhibido en una solitaria función vespertina de domingo, sorprendió por su belleza y sentido dramático a un público que no esperaba tanto. Dentro de ese público había quienes sabían lo que se puede esperar del realizador John Heyer, el único nombre de realizador que ha hecho conocer el cine de Australia, y de quien se conociera en 1954, y en otro festival similar, su poético **Detrás del más allá** (*The Back of Beyond*)¹. Pero también sorprendió a ellos.

Como en ese precedente, lo que se propone Heyer es documentar el país en que vive. Allá tomaba las inmensas planicies atravesadas por el solitario camionero que reparte víveres y correspondencia, y acá toma los problemas del agua que azotan a Australia: extremas inundaciones en una zona, sequías mortales en otra, proyectos de ingeniería para equilibrar ese desnivel de la naturaleza. Su film está repartido en tres zonas claras, que documentan llanamente esos tres elementos. La inundación es feroz, y aparece en la imagen no sólo con la espectacularidad de las casas destrozadas, los autos que nadan en la calle, los niños que procuran trepar a las azoteas, sino con el detalle casi íntimo y revelador: un gato que quiere saltar desde el armario, una mesa que deriva con el almuerzo servido. Ese material supera lo que se puede esperar de un noticiero. En riqueza, en variedad, en lujo de detalles, es un espectáculo a la vez amplio y minucioso. Cuando se pone a documentar luego la sequía, Heyer mantiene esa norma de riqueza, variedad y minucia, desde las vastas tierras agrietadas al animalito que busca agua inútilmente al fondo de un barranco seco.

Sobre esas virtudes, que son en rigor las de un excelente documental, Heyer agrega un sentido del cine y del drama en el que será difícil buscar similares. El suyo es un film dinámico, que sigue el viejo precepto de John Grierson y muestra continuamente cosas que se mueven, gente que hace su trabajo, algo que camina, todo ello tomado de la realidad, sin inventar agitaciones de artificio. Y todo o casi todo lo que se muestra está marcado con una relación de causa y efecto, de contraste vivo y continuo. Están los pobladores que esperan ayuda durante la inundación, y también las tomas desde el helicóptero de socorro. Está el trozo de hielo que marcha a la deriva y también el sapo que allí viaja desconcertado. Está el tractor que arrasa bosques para las obras de ingeniería en la parte final, y también los muchos primeros planos de los animales que están avasallados en esa invasión. Todo es rico y orgánico. Pero no es lo único que Heyer sabe hacer.

Quiere que la inundación y la sequía parezcan realmente dos fenómenos dramáticos, dos golpes emocionales. Al término de la inundación muestra los restos flotantes, los desechos inservibles, y comenta esa acumulación con una solitaria armónica, en un golpe de melancolía poderosa. En el episodio de la sequía presenta a una familia que abandona obligadamente su casa, y las imágenes de una osamenta en el potrero, o un animal muerto en el gallinero, se contraponen a las miradas mudas de esos obligados emigrantes; la secuencia termina, poéticamente, con una camioneta que se aleja largamente hacia el horizonte y una lagartija que procura entrar en la casa ahora abandonada. Para hacer esa y otras

¹ Ver Tomo 2A, pág. 79.

secuencias, con selección de imágenes, compaginación, ritmo, comentario musical, hay que saber mucho de cine, y Heyer es un hombre tremadamente dotado. Tiene algo más que la técnica. Tiene el sentido de tiempo cinematográfico, de equilibrio, de construcción, tras el que la técnica se esfuma y sólo quedan el asombro o la emoción.

Heyer es además un jocundo y un humorista. Su episodio de la sequía está comentado por una canción sarcástica en banda sonora, y su escena final, tras mostrar en forma obligadamente inconclusa los comienzos de la obra de ingeniería, muestra la alegría de esos obreros, que emprenden ahora una improvisada sesión de jazz con el mismo espíritu impetuoso con que trabajan. En ese toque lateral termina abruptamente el film, que a esa altura ya no es un documental sobre inundaciones, sequías y trabajos en Australia, sino un vigoroso retrato de una colectividad de seres humanos, con todo el drama y toda la acción y toda la poesía de su tema.

•

VALORICE EL CINE. El SODRE clausuró en la noche del miércoles 24 su IV Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, que había comenzado en julio 16 y que abarcó, en programaciones renovadas casi diariamente, un total de 240 films procedentes de 41 países, según estimación oficial. La ceremonia del miércoles fue un concentrado símbolo de esa abundancia. Incluyó ocho films anteriores a este Festival (seis de ellos con premios y menciones en los certámenes de 1954, 1956, 1958), la transmisión del himno, la entrega de premios y menciones correspondientes al concurso de cine nacional, la lectura de un fallo que abarca cuatro carillas y fracción, la entrega de premios y menciones a la multitud de diplomáticos y representantes de realizadores, apretados al efecto en el escenario, la trasmisión del Himno de los Países Bajos y la proyección de **Valorice el mar**, el film de Herman van der Horst, presentado por los Países Bajos, que obtuvo el Gran Premio como Documental Artístico. A esos actos se agregó un discurso pronunciado en representación del SODRE, mencionando algunas esperadas constancias de agradecimiento a quienes colaboraron en varias formas con el Festival y agregando una idea original, inesperada, quizás paradójica, sobre las relaciones existentes entre el SODRE y el cine.

El fallo no fue ninguna sorpresa en sus rubros principales, y cabía adelantar como lógicos los premios a **Valorice el mar**, a **N.Y., N.Y.**, a los films franceses de publicidad y a **Vidrio** de Haanstra, que figuraban en las razonables hipótesis previas. Las objeciones menores al fallo son las que nacen de la división en categorías, y quienes hayan actuado en certámenes similares deben recordar que la realidad de un material presentado a concurso no se compagina siempre con la realidad de los premios posibles. Esos ajustes ligeramente forzados explican que **Bajo la máscara negra**, que no es realmente un gran film sino un registro de arte ajeno, lleve un premio a lo etnográfico folklórico, rubro que no le queda mal. Explican que **Pequeño descubrimiento del mundo** lleve un premio de mejor film para niños, aunque en verdad es un Film Con Niños y está más cerca de la comprensión adulta que de la comprensión infantil. Y explican que **Dos hombres y un armario** deba

conformarse con una mención en la categoría Experimental, porque allí el Premio estaba ocupado por **N.Y., N.Y.** Ese tipo de elecciones es inevitable².

Lo que parece menos fundado es el desequilibrio de exigencias y tolerancias que el fallo se concede. Declarar tres premios desiertos, entre la abundancia de material, es una severidad inexplicable, mucho más inexplicable si se recuerda que entre los dibujos animados figuraban dos films tan logrados como **Un lugar al sol** y **Homo Sapiens**³. Y por otro lado, destacar 62 films entre premios y menciones, sobre un total de 240, es creer con benigna dulzura que había un film valioso por cada cuatro de los presentados, un extremo que, con certeza, el público del SODRE no ha compartido entre julio 16 y agosto 23. El regalo de muchas menciones ha ocurrido como abusiva interpretación del art. 10º del Reglamento, que confiere al Jurado la posibilidad de otorgar *todas las menciones que estime de interés*. Y se ha manifestado en una lista tan extensa que formar parte de ella no es ya ningún honor especial. Allí figura **Kyushu, pasado y presente**, un documental vulgar sobre una región japonesa, que no tiene ningún interés como construcción cinematográfica, pero que resultaba ser el único film presentado por Japón. Figura el **Preludio para orquesta, voz y cámara** de Arcady, que es una extravagancia disparatada con la que ciertamente el cine no progresará como arte y con la que ningún espectador progresará en su conocimiento del cine. Y a cambio de estas menciones tan gratuitas, el fallo omite toda distinción para el corto polaco **La vida es bella**⁴, un film rico y audaz, en fondo y en forma, que cinco integrantes del Jurado deberían ver de nuevo. Si lo revisan junto al disparate literario y pomposo de Arcady, ganarán algo en reflexión y en vida interior.

En el discurso que inició la ceremonia de clausura, el Dr. Antonio Cañellas representó a la Directiva del SODRE y pronunció elogiosos conceptos sobre el cine en general, sobre los importantes rubros no comerciales de que se ocupó este certamen, y sobre la labor cultural que en la materia cabe al Instituto. Esto incidió, con toda justicia, sobre los esfuerzos y trabajos del departamento de Cine Arte para sacar adelante un certamen tan abundante y prolongado. Pero incidió también sobre la palabra "planificación" para aludir al otro trabajo más estable que Cine Arte debe realizar, en forma permanente, en apoyo de la cultura cinematográfica montevideana y nacional. Aquí el discurso cayó en el involuntario sarcasmo. Si algo falta a la tarea del SODRE en esta materia es justamente planificación. Y ahora que terminó el Festival y se puede pensar en el futuro con más tranquilidad, la Comisión Directiva podría ponerse a reflexionar sobre los defectos que tiene en casa:

- 1) No hay conocimiento público de cuántos y cuáles films ha acumulado Cine Arte en sus depósitos, desde 1945 a 1960.
- 2) No hay adecuada exhibición de ese material en el Estudio Auditorio, porque las dificultades de sala impiden hacer funciones en la debida cantidad y plan.

² **Bajo la máscara negra** (*Sous le masque noir*, Francia) dir. Paul Haesaerts, **Pequeño descubrimiento del mundo** (*Kleine Weltentdeckung*, Alemania Occidental) dir. Wolf Hart, **Dos hombres y un armario** (*Dwaj ludzie z szafą*, Polonia-1957) dir. Roman Polanski. H.A.T. escribió una nota sobre el cortometraje de Polanski, que luego incluyó en su libro *Crónicas de cine*.

³ **Un lugar al sol** (*O míslo na slunci*, Checoslovaquia) dir. Frantisek Výstrcil; **Homo Sapiens** (Rumania) dir. Ion Popescu-Gopo.

⁴ **Kyushu, pasado y presente** (*Kyushu*, Japón) dir. Toshiharu Oyama; **Preludio para orquesta, voz y cámara** (*Prélude pour orchestre, voix et caméra*, Francia) dir. Arcady; **La vida es bella** (*Zycie jest piekne*, Polonia) dir. Tadeusz Makarczynski.

3) No hay adecuada exhibición de ese material en otras salas. El SODRE presta los films de 16 mm pero invoca reglamentos (y presunción de destrozo) para no prestar los films de 35 mm, con lo que de hecho impide funciones en sitios tan indicados como los cine-clubes montevideanos. El trámite de préstamos y programaciones es por otra parte largo y engorroso hasta el desaliento.

Las dificultades de sala y de proyección son además una pintoresca historia. El único sitio posible para exhibir films en 35 mm es el mismo Estudio Auditorio, pero suele estar ocupado por conciertos y por ópera, por ensayos de conciertos y por ensayos de ópera. Transformar el escenario, poner y sacar pantalla y equipo sonoro parecen ser asimismo una operación muy difícil. En esas condiciones, Cine Arte hace pocos programas en el año. En julio pasado, cuando el Jurado de cine nacional debió ver impostergablemente media docena de films presentados a concurso, padeció esas dificultades de sala y proyección. Y en la misma fecha, cuando los propios funcionarios de Cine Arte y algunos cronistas cinematográficos quisieron ver el material internacional en funciones privadas (lo que habría redundado en su mejor difusión y en beneficio para el SODRE) debieron cancelar el proyecto.

La planificación a que aludió el discurso del Dr. Cañellas no estaría nada mal si empezara ahora y si comenzara por estudiar los factores reales que influyen en la cultura cinematográfica nacional. Tal como están las cosas, los méritos de Cine Arte son los de una época pretérita y los de cuatro festivales muy nutridos y estables. En cuanto a programación regular y en tiempo presente, el aficionado sabe que por ahora es más eficaz la tarea de Cine Club y de Cine Universitario, que no suelen hacer discursos complacientes sobre el esfuerzo propio.

Notas publicadas entre el 20 de julio y el 26 de agosto de 1960.



Una muestra brasileña

EL URUGUAY TENDRÁ el privilegio de ser el primer país que verá una muestra retrospectiva de cine brasileño, con material que abarca desde 1919 hasta hoy. El esfuerzo ha sido hecho por varias entidades. La Cinemateca Brasileira ha recopilado los films con grandes dificultades. Los envía a la Cinemateca Uruguaya, y ésta los exhibe en funciones de Cine Club y Cine Universitario, desde hoy jueves. El Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño ha colaborado en la organización. Y para presentar el material ha viajado especialmente de San Pablo el Sr. Caio Scheiby, que no sólo es un destacado crítico y ensayista cinematográfico de su país, sino que se ha especializado en las tareas de conservación y difusión. Exhibir todos los films llevará diez días de funciones en ambos cine-clubes, con probabilidad de prolongación a otros cine-clubes del interior. Después la muestra viajará a Buenos Aires, donde será presentada por la Cinemateca Argentina y el Club Gente de Cine que dirige Roland.

Scheiby explicó en reciente conferencia de prensa que esta muestra no aspira a ser representativa de todo el cine brasileño pasado o presente. En lo actual, está limitada en cantidad, y de una producción que llega a treinta y cuarenta films anuales sólo se podrán exhibir un par de títulos obtenidos de los productores. En lo pretérito, que supone cuarenta años de filmación, sólo se mostrarán algunos títulos importantes, que han podido ser localizados y conservados. La muestra comprende: **Exemplo regenerador**, de José Medina, 1919; **São Paulo. Sinfonia da metrópole** de Rudolf Rex Lustig y Adalberto Kemeny, 1927, experimento visual a la manera de los documentales de Walter Ruttmann; **Fragmentos da vida** de José Medina, 1929, sobre cuentos de O. Henry, que luego serían filmados en Estados Unidos⁵; **O caçador de diamantes** de Vittorio Capellaro, 1932; **Ganga bruta**, de Humberto Mauro, 1934; **Caiçara** de Adolfo Celi, producción de Cavalcanti, 1950; **Terra é sempre terra** de Tom Payne, también producido por Cavalcanti, 1951; **O Sacy** de Rodolfo Nanni, 1952; **Simão o caolho** de Alberto Cavalcanti, 1952; **O canto do mar** de Cavalcanti, 1954; **Rio 40 graus** de Nelson Pereira dos Santos, 1955; **O Sobrado** de Walter G. Durst y Cassiano Gabus Mendes, 1956, sobre asunto de Erico Verissimo; **Estranho encontro** de Walter Hugo Khouri, 1958; **Bahia de Todos os Santos** de Trigueirinho Neto, 1960.

Una parte ínfima de estos films ha sido conocida en exhibiciones uruguayas ocasionales, que mostraron **Caiçara y Terra é sempre terra** (en el Festival de Punta del Este, 1951) y **Rio 40 Graus** (en un Festival del SODRE, 1958). Pero en lo principal se trata de un material ignorado, aunque integra la obra de realizadores importantes como Cavalcanti, que ha sido figura principal en períodos del cine francés, inglés y brasileño, y de realizadores jóvenes y talentosos como Trigueirinho Neto y Khouri.

• **O canto do mar**, que comienza el ciclo en las funciones de hoy jueves, traslada al ambiente de Pernambuco el gran tema dramático que es la evasión de la realidad, y que el mismo Cavalcanti había utilizado ya, con diferencias que se creen escasas, en su anterior **En rade** (francesa, 1927). Sobre un asunto propio, el realizador juega aquí su tema con cuatro personajes de la costa: padre, madre, hija e hijo, mostrados en el presente y en el pasado, en la realidad que los rodea y en la alucinación ocasional. El mar ha creado la demencia del padre y es ese mismo afán de evasión el que repite la desgracia de sus hijos y de su mujer. Con un asunto esencialmente poético, Cavalcanti ha sabido mostrar algunas bellas imágenes, acordes no ya con un paisaje sino con la vida interior de sus figuras: aquí pájaros y velas, allá los fantasmas que obsesionan al demente. Pero el film tiene además un plano realista, en el que se establecen apuntes del pueblo y del puerto, y en el que los personajes discuten sus afanes y sus dificultades. A primera vista, el film impresiona como inorgánico para enlazar sus dos planos, con excesos en el desarrollo de algunos episodios, demasiada conversación para señalar algunos datos, poco vuelo en alguna instancia poética que habría requerido una mayor fluidez expositiva. Pero esas limitaciones pueden ser, sin embargo, los defectos de una primera visión (en una copia que no tiene títulos castellanos para trasladar su abundante diálogo). Con más agudeza, Caio Scheiby señaló ahora que **O canto do mar** es un film que puede parecer atrasado en algunos

⁵ **Lágrimas y risas** (*O. Henry's Full House*, EUA-1952) Largometraje en episodios, dirigidos por Henry Hathaway, Howard Hawks, Henry King, Henry Koster y Jean Negulesco.

aspectos y adelantado en otros. Lo ha visto 25 veces (veinte y cinco), asegura que sus sentidos y sus símbolos se enriquecen con el mayor examen y que Cavalcanti era un artista mayor, al que la industria brasileña no supo comprender durante el corto periodo (1949-54) en el que procuró impulsar al cine de San Pablo. Después se fue a Europa, donde siguió su vida extraña y nómada. De lo que dejó en Brasil, **O canto do mar** es un film de particular interés, una obra personal y sentida. Quizás no sea también un film logrado y armónico, pero rara vez lo son los testimonios personales de artistas preocupados por su tema.

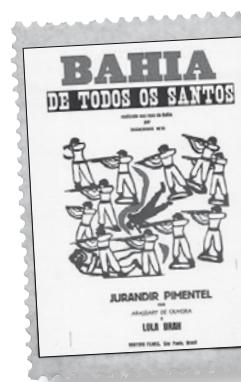
• **Ganga bruta** tiene atrás una curiosa historia. Fue hecho en 1932 por Humberto Mauro, todavía como un film mudo, a pesar de que el cine sonoro era ya una realidad universal. En su época no fue comprendido por el público ni por la crítica, y recién veinte años después, al incluirse una vieja copia en un ciclo retrospectivo hecho en San Pablo, el film despertó la estimación y el aplauso, ante un realizador que se mostró conmovido por el tardío reconocimiento. En lo anecdótico, el film es un drama pasional, comenzado cuando un ingeniero mata a su mujer en la noche de bodas, por creerla infiel, y proseguido cuando su amor por una mujer ajena lo lleva a vivir, esta vez como amante, un episodio similar a aquél. El asunto ocurre en las cercanías de una mina de carbón, en jardines, torrentes y lagos, con cierta marcada vinculación entre la línea psicológica o dramática y el paisaje en que ocurre. Es evidente que Mauro ha procurado asimilar el lenguaje del cine psicológico mudo, pudiéndose trazar algún paralelo con lo que Germaine Dulac, Renoir, Feyder y otros habían hecho en los años previos: exploración de rostros, grandes pausas, detalles significativos, un simbolismo frecuente para concebir las imágenes y su relación. Pero es comprensible también que el film haya resbalado ante públicos comunes. Es lento, repite datos de una situación a otra, no es totalmente claro en la significación de algunos episodios o en la transferencia de presente a pasado. Debe ser visto y juzgado con cierta perspectiva histórica, como un film de 1932, como un ensayo en maneras narrativas.

DOS REALIZADORES JÓVENES. Como ocurre con otras industrias cinematográficas, la falta de difusión mundial se superpone a las dificultades comerciales propias y en cierto sentido las fomenta. Vender un film en el exterior ha sido una proeza para los realizadores brasileños, como lo es en otro grado para los argentinos y aún para los suecos y los polacos. Mostrarlo en el exterior a título de exhibición no comercial y por medio de los cine-clubes, es por lo menos una forma de ponerlo en la vidriera.

En sus dos últimos días, este ciclo se clausura con dos films que no solamente son modernos sino que han sido realizados por gente joven. Debe ser excesivo el creer que Walter Hugo Khouri y Trigueirinho Neto puedan representar adecuadamente a la industria brasileña actual. Pero si es cierto que los films de Carnaval, concebidos como entretenimiento, son el promedio habitual de la industria, hay que atender a los jóvenes como una forma de medir sus posibilidades futuras. En ambos casos se trata, por otra parte, de films escritos por el realizador, lo que da un sello más personal al resultado.



• **Estranho encontro** de Khouri (1958) alude a una hermosa joven que es encontrada por el galán en un camino solitario, y llevada por él a casa de otra mujer. Lo que sigue de allí es en parte un romance con su debida porción de celos, pero es también un melodrama semipolicial; hay un hombre rengo que persigue a la fugitiva, hay un mucamo que espía, hay una elaborada intriga de disimulos y corridas para ocultar la situación. Todo el asunto es muy artificioso y en definitiva insignificante, porque la sustancia no puede exceder de la descripción de dos o tres caracteres psicológicos, y aún en este terreno el libreto parece conformarse con diálogos demasiado explicativos, sin bastante tensión en las oposiciones dramáticas. El film debe una parte de su asunto al antecedente de **El séptimo velo** (*The Seventh Veil*, C. Bennett-1945) con una réplica a James Mason en uno de sus personajes, e insinúa que Khouri estaba preocupado por utilizar un asunto de fácil colocación comercial, aunque personalmente no pueda creer en su propio argumento. Lo que sí le importa, con abundante prueba en todo el metraje, es ensayar el cine psicológico que los directores suecos, y Bergman en particular, han realizado en los últimos años. En primeros planos de rostros, en contrastes entre figuras y paisajes, en composición intencionada de situaciones, se advierte una y otra vez que Khouri admira al cine sueco. A veces se esmera en la composición, tomando a su actriz frente a dos espejos, en una imagen triple, y sacando de allí un fundido para marcar un cambio de tiempo y de acción. Un año después de este film, **Na garganta do diabo** (exhibida en Mar del Plata y en cine-clubes montevideanos) multiplicaría la prueba de que Khouri estima todos los formalismos de Bergman. Hay que decir a su favor que no se conforma con copiarlos, sino que crea otros similares y los aplica a sus propias situaciones, con una apreciable inventiva. Pero hay que decir también que no tiene mucha sustancia en que apoyarse. Una vez provistos todos los esmeros de fotografía, iluminación, montaje y sutileza sonora, el cine psicológico necesita una verdad de conducta, una ilustración sobre el carácter humano. Eso se aporta con sagacidad de observación, no con invención melodramática.



• **Bahia de Todos os Santos** de Trigueirinho Neto (1960) responde a otras influencias y es en cierto sentido un caso inverso. Aquí la sustancia y la intención son muy honestas, procurándose describir la suerte de un grupo de adolescentes, envueltos en el delito y en una insinuada conspiración política. El asunto se ubica en Bahía y en una época marcada como 1941, bajo el régimen de Vargas y la represión del comunismo. Y lo primero que impresiona en Neto es que su relato debe tener tintes de autobiografía, con cierta preocupación por la juventud y por sus conflictos sociales. Por otro lado, el film deja muy clara una influencia del neorealismo italiano, con ecos de **Roma**,



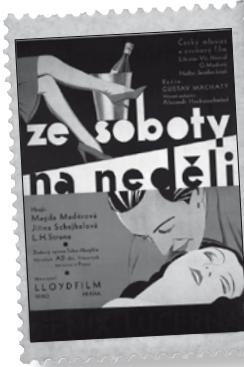
ciudad abierta en la índole del asunto y en la filmación callejera, y con un similar aprovechamiento de los personajes populares y de la geografía hermosa y abrupta de Bahía, donde Neto hizo todo su film. Con buenas intenciones, con buenos modelos, y con cierta inclinación poética a los temas del mar, de la evasión y de la fuga (Neto ha escrito su admiración por **O canto do mar** de Cavalcanti), el resultado final es empero una frustración. Diálogos en largas tomas quietas, movimientos poco naturales de sus personajes, débil dirección de actores, peleas callejeras poco convincentes, dispersión narrativa entre varios personajes, poca inventiva de montaje, anulan rápidamente el interés del film. A los veinte minutos de proyección se advierte que las buenas intenciones de Neto habrían necesitado un lenguaje cinematográfico más firme, una preocupación formal más inspirada. El film viene precedido de un premio brasileño, y así su proyección local, que es de hecho un estreno en el exterior, había concitado una natural expectativa. No da ninguna alegría establecer que la expectativa no responde a una calidad.

Una fórmula audaz para el futuro es que Trigueirinho Neto conciba argumentos que importen y que Walter Hugo Khouri los dirija en una forma que importe.

13 y 25 de octubre 1960.



Cine checo para hoy



• **Del sábado al domingo** (*Ze soboty na nedeli*, Gustav Machatý-1931) cuenta una historieta trivial, primero entre dos dactilógrafas y dos conquistadores, y luego un romance entre una de ellas y un periodista, lo que se prolonga en un malentendido, y en su aclaración. Todo ocurre presurosamente en una sola noche. Sobre la historieta, Machatý hace experimentos visuales más desarrollados que en su anterior **Erotikon** (1928), aunque menos ansiosos de belleza que en su posterior **Éxtasis** (1933). Muestra el afán por el primer plano, por la fotografía del detalle, a veces como una coherente exposición de la trama, pero más a menudo con cierto inútil regodeo en

mostrar todo a la minucia. Es visible que el tema no le importa, y lo que saca es un ensayo personal en lenguaje de cine, un experimento para un futuro. Como espectáculo el film es lento y simple.

• **Violín y sueño** (*Housle a sen*, Václav Krska-1947) es un apunte original sobre un violinista checo llamado Josef Slavík, que fue contemporáneo de Paganini y de Chopin. No es una biografía al modo convencional, sino un enfoque romántico, exaltado, de sus amores y de sus desilusiones, de su empeño artístico, de su fracaso y de su triunfo. Esta línea dramática puede suscitar una resistencia por el exceso de sentimiento, por una grandilocuencia de pasiones, celos y burlas, que culmina finalmente en un diálogo declamado. Pero en todo ello hay un estilo, que

está en consonancia con el uso de la música, con el juego fotográfico y particularmente con la concepción de libreto y montaje, los que saltan a través de tiempo y espacio, alternan realidad con imaginación y dan a todo el film una cualidad lírica, intensa. Hay una pasión en todo el tratamiento de Krska, y es esa pasión la que mejor conviene a su pintura de un músico romántico. Aunque se estrenó comercialmente en Montevideo (marzo 1951), **Violín y sueño** no fue una obra debidamente apreciada en su momento. La revisión la señala como un punto alto del cine checo moderno y como lo mejor que se conoce de Krska, que después parece haberse resignado a tareas secundarias y encargues ajenos.

27 de noviembre 1960.



EL PÚBLICO COMO PROBLEMA Se termina "Eliseo 61"

Dentro de muy poco el cine Eliseo dará por cerrada la etapa de exhibiciones especiales, que fuera lanzada bajo el título *Eliseo 61* y que se caracterizó por la exhibición de los así llamados "films difíciles", sea por su falta de estrellas, por su índole o por su origen. El futuro de la sala es todavía una incógnita, y hay que sospechar que será utilizada para estrenos menores o para films que hayan pasado previamente por los cines Trocadero, Radio City o Coventry, en los que estrena habitualmente la exhibidora Glücksman-Cinesa. En sus circunstancias de ciudad y época, la cancelación de *Eliseo 61* habrá de resultar una pena y un fracaso para el grupo de aficionados más exigentes, porque fue ese sistema de exhibición, con especial atención de la crítica y con obsequios al socio de cine-clubes (25% de descuento en la entrada), el que permitió que en los últimos meses se estrenaran **Vivir**, **La carta no enviada**, **Hoyo de lobos**, **Trono de sangre** y algunos otros títulos de calidad. Si el experimento hubiera tenido éxito, se proyectaba para el futuro la importación de muchos otros films que aparecen prestigiados por los festivales, o por la crítica europea, un conjunto que incluye títulos todavía desconocidos de Kurosawa, del realizador hindú Satyajit Ray, de varios nuevos directores americanos y del actual y poco difundido cine de Checoslovaquia, Rusia, Hungría o Polonia. La situación pasa a ser ahora la previa: el Uruguay no conoce ciertos puntos altos de la producción cinematográfica internacional porque no hay público para esos films, o lo hay en cantidades tan escasas que no es posible rescatar siquiera los gastos.

La deducción más pronta y más arriesgada del hecho es que la crítica cinematográfica de este país no es seguida por el público. Si con elogios en casi toda la prensa no se puede llevar gente a ver **Hoyo de lobos** de Jirí Weiss (que por otra parte gustó a la mayoría de los espectadores que realmente entraron a ver el film), hay que pensar que la actitud crítica es totalmente estéril o, caso intermedio, que esa crítica está pensada y escrita para intelectuales, sin un posible arraigo en el lector común.

Pero más cerca de la verdad está que el lector no se ha dejado convencer por elogios que aparecieron en los diarios al día siguiente del estreno, con títulos de fácil lectura. Aunque las crónicas fueran difíciles (y los cronistas procura hacerlas fáciles) nadie podrá quejarse de que los títulos no eran claros. Pero el público no se ha dejado convencer y no ha ido a ver **Hoyo de lobos**. Tampoco fue a ver **El desafío** de Francesco Rosi, ni **Romeo, Julieta y las tinieblas** del mismo Jirí Weiss, ni **El hombre de dos caras** de Zdynek Brynych. En otras salas, con las mismas circunstancias de apoyo crítico, el público se ha resistido a **La aventura** de Antonioni, que figura sin embargo entre los films de mayor calidad de esta temporada. Y se ha resistido a **El delator** de John Ford, que tenía fama previa, y a **El luchador** de Robert Wise, que hasta había tenido éxito pocos años atrás y que trata de boxeo.

El público es un misterio y nadie ha encontrado, desde Hollywood al acomodador de la sala de barrio, cuál es el cine que le gusta a la gente. Hay teorías sobre todos los fenómenos, pero también hay ejemplos que las contradicen. Se afirma:

- 1) Que *la gente no va a ver cine serio, amargo*, pero **Vivir** de Akira Kurosawa, el film más pesimista de muchos años, fue uno de los pocos que llegaron a hacer dos semanas en el Eliseo;
- 2) Que *la gente no hace caso a la crítica*, pero los distribuidores de **Hiroshima mon amour** y de **Alias Gardelito** han agradecido a la crítica el apoyo público obtenido;
- 3) Que *el cine frívolo y sentimental es un éxito seguro*, pero **La francesa y el amor**, un producto cocinado con recetas comerciales probadas, fue un moderado fracaso local.

A la inversa, un examen de los éxitos comerciales de Montevideo obliga a revisar las bases del razonamiento. En el papel era muy difícil adivinar el éxito de **Rocco y sus hermanos**, o de **Nunca en domingo**, o de **La fuente de la doncella**, que son films sin intérpretes famosos. En los tres casos hay cierta dosis de sexo, pero también hay muchos films con sexo y sin público, como llegó a saberlo la Nouvelle Vague francesa. Si se pudiera creer que son éxitos todos los films dirigidos por Luchino Visconti, por Jules Dassin o por Ingmar Bergman, razonar sería ya más fácil, pero otros films de ellos tres, han fracasado aquí.

El misterioso público de este país ha recibido el afán de una minoría que ha querido instruirlo o mejorarlo, en parte con la crítica (que nunca como ahora fue tan amplia e intensa en el Uruguay) y en otra parte con los cine-clubes, que nunca vieron tantos socios. En los dos casos los afanosos han descubierto que la empresa es muy difícil. Hace muy poco el Consejo Administrativo de Cine Universitario debió rendir un informe oficial sobre dos años de actividad y dejó sentado por escrito su escepticismo sobre las ventajas de tener una mayor masa social. Hay más gente, pero ésta exige más films, el promedio de calidad se resiente, las filmografías y folletos tienen poca aceptación, no hay suficientes socios para conferencias, debates y charlas similares. En Cine Club comparten seguramente tal escepticismo. En los cine-clubes del interior, hasta donde se puede inferir de conversaciones privadas, llevar adelante la institución es una empresa difícil. Los socios de cine-clubes montevideanos tenían descuento de precio para entrar al Eliseo a ver cine difícil, pero durante meses fue ínfima la venta de esas entradas a precio menor. Todo indica que la tarea es muy dura, y que jactarse de la cultura cinematográfica local es todavía en 1961 un error.

Y sin embargo la situación no debe aceptarse. Es inevitable que la acepte el Eliseo, porque una empresa comercial no puede guiarse contra las cifras. Pero la crítica y los cine-clubes y hasta el mismo Estado deberían saber claramente las limitaciones de su obra, que un colega definió con la frase *la cultura cinematográfica coloniza lentamente*. Lo menos que hay que hacer es una mesa redonda sobre crítica. Hace pocos meses se podía alegar que no hay mejor cine porque no hay bastante audacia en los exhibidores, pero ahora se sabe que el fracaso es de otros.

29 de agosto 1961.

Títulos citados

Alias Gardelito (Argentina-1960) dir. Lautaro Murúa; **Aventura, La** (*L'avventura*, Italia-1960) dir. Michelangelo Antonioni; **Delator, El** (*The Informer*, EUA-1935) dir. John Ford; **Carta no enviada, La** (*Neotpravlennoye pismo*, URSS-1960) dir. Mikhail Kalatozov; **Desafío, El** (*La sfida*, Italia / España-1958) dir. Francesco Rosi; **Francesa y el amor, La** (*La française et l'amour*, Francia-1960) film colectivo dirigido por Henri Decoin, René Clair, Michel Boisrond, Jean Delannoy, Henri Verneuil, Christian-Jaque y Jean-Paul Le Chanois; **Fuente de la doncella, La** (*Jungfrukällan*, Suecia-1960) dir. Ingmar Bergman; **Hiroshima mon amour** (Francia-1958) dir. Alain Resnais; **Hoyo de lobos** (*Vlc jáma*, Checoslovaquia-1958) dir. Jirí Weiss; **Luchador, El** (*The Set-Up*, EUA-1949) dir. Robert Wise; **Nunca en domingo** (*Pote tin Kyriaki*, Grecia-1960) dir. Jules Dassin; **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*, Italia / Francia-1960) dir. Luchino Visconti; **Romeo, Julieta y las tinieblas** (*Romeo, Julia a tma*, Checoslovaquia-1959) dir. Jirí Weiss; **Trono de sangre** (*Kumonosu-jō*, Japón-1957) dir. Akira Kurosawa; **Vivir** (*Ikiru*, Japón-1952) dir. A. Kurosawa.



Comienza muestra de cine canadiense

CINE CLUB DEL URUGUAY comienza el viernes 16 una muestra del cine canadiense, que en una primera etapa abarca hasta el sábado 24, con un total de 32 títulos, largos y cortos, provenientes del National Film Board. Esta es la clase de material cinematográfico cuya difusión por vías comerciales comunes es prácticamente imposible en el mercado uruguayo, ya que no hay público bastante para el cine que no sea de ficción y de largometraje. Por su índole, este tipo de documentales y de films instructivos sólo suele figurar en los programas de Cine Arte del SODRE y de los cine-clubes locales, en ambos casos con el apoyo expreso de entidades oficiales en el exterior. En las circunstancias, una muestra semejante, que ilustrará sobre la obra del National Film Board of Canada, es un logro importante para Cine Club del Uruguay, que de hecho ha concentrado lo más representativo de toda una industria cinematográfica nacional.

Lo primero que llama la atención en el cine canadiense es la cantidad formidable de films documentales e instructivos, para cuya producción se ha creado el National Film Board, sin perjuicio de haberse formado también otras compañías privadas. Ese rasgo tiene una fundada explicación. El Canadá es un país muy adelantado, que en cuanto a ciudades y a cultura de sus habitantes no tiene que envidiar a países europeos. Pero es también un país enorme, lleno de planicies desiertas, con poblaciones dispersas. Dar al canadiense una noticia adecuada de su propio país y del resto del mundo es así ante todo un problema de comunicaciones. Y den-

tro de éstas, el cine ha ocupado el lugar primordial, por iniciativa del gobierno y por la inventiva con que han colaborado cinematógrafistas extranjeros, entre los que John Grierson ha ocupado un sitio de honor. Hacia 1938-39 Grierson sirvió de asesor al gobierno sobre los usos de la publicidad cinematográfica, respaldado por una experiencia tan esencial como la de haber creado, en los diez años previos, la escuela documental inglesa. En octubre 1939 se creó el National Film Board y Grierson fue su primer director, un puesto que habría de conservar durante toda la guerra, hasta 1945. Su gestión fue la de instruir al público, de acuerdo a todo un ideario que consta con abundancia en sus artículos sobre cine documental. Contra la enseñanza académica, historicista y memorista de los colegios, contra la deformación y dramatización inevitables que aporta el cine de ficción, Grierson quería explicar en cine los elementos, los fines y los métodos de una vasta y compleja sociedad que trabaja, produce, se mueve y combate. Ese fue el espíritu de centenares de films sobre la pesca, la industria, el transporte, la educación, la agricultura, el petróleo, el gobierno, el periodismo y muchas otras materias, con los que se integró la escuela documental inglesa. Fue también el espíritu con el que se formó el National Film Board y con el que éste ha proseguido su labor hasta hoy, manteniendo en lo principal las enseñanzas de Grierson. No hay límites para esa tarea, porque los elementos y sistemas de la sociedad cambian y se enriquecen continuamente, dando más temas a la difusión cinematográfica. Y junto a la enseñanza, que puede abarcar terrenos muy vastos, Grierson impulsó también otras formas del cine no-argumental. Desde 1942, cuando Norman McLaren se incorporó al National Film Board, comenzaron a surgir los entretenimientos originales, como las mil formas del cine de animación, que no sólo incluyen al más conocido dibujo cómico sino los experimentos visuales y sonoros del mismo McLaren, un empeñoso en dibujar sobre la misma tira de celuloide.

La expansión de Canadá en la posguerra, cuando aumentaron la vida industrial, la construcción de viviendas, la explotación de grandes terrenos en agricultura, minería y ganadería, dio más impulsos al cine documental, primero porque enriquecía sus motivos y después porque habilitaba su recepción por otros públicos en otras zonas. En 1955 el National Film Board produjo más de doscientos cortos, no sólo sobre temas canadienses sino sobre la actualidad exterior. En diciembre 1958, cuando Montevideo recibió la visita de Mr. Len Chatwin, director de distribución del NFB, se conocieron otros rasgos de esa producción. Está ampliamente difundida por la televisión y por salas no comerciales (clubes, escuelas, iglesias), es también alquilada a cines comerciales (porque hay un público educado en entender y gustar esos films, como para pagar por ellos) y está creada con una máxima libertad, sin otro rasgo común que el interés cívico de hacer cine que interese a la gente. En aquel momento Mr. Chatwin opinó que John Grierson es un genio, y debió serlo realmente quien creó un movimiento que da entrenamiento e instrucción a millones, sin que en tales operaciones se arruinén los tesoros del Estado.

En 1960 el cine canadiense obtuvo 76 premios en diversos festivales mundiales, ocupó 272.000 funciones en su propio país y llegó globalmente a seiscientos millones de espectadores, según estadísticas oficiales de su informe anual. Sus films se dirigen a un público de dos idiomas y tienen así bandas sonoras combinadas o alternadas en inglés y francés, en proporción de 8 a 3, sin perjuicio de versiones

especiales para exportación en español, alemán, ruso, polaco, danés y finés, entre otros. Una parte menor del mucho material facilitado a Cine Club ha sido exhibido hace pocos días en funciones preliminares, con parcial asistencia de cronistas locales. Cabe recomendar **Universe** (R. Kroitor y C. Low), una exploración del sistema de planetas y estrellas, hecha desde un observatorio astronómico, con todos los recursos del cine aplicados a telescopios, fotografías de aumento y diseño especiales; el film está explicado en castellano, con una claridad y penetración logradas en el tema más grande del mundo. También es de mucho interés **Four Religions** (W. Greaves, D. Millar), una comparación de creencias y ceremonias de varias religiones, con tomas especiales en Japón, India y países de occidente. Hay también mucha calidad en el tratamiento de figuras humanas que emprende **La Misère des autres / Walk Down Any Street** (Bernard Devlin), reseñando los trabajos de una asistente de servicios sociales frente a casos de prostitución, locura y desintegración familiar. Y es muy apreciable **Of Sport and Men** (Hubert Aquin) que registra hasta el exceso los pormenores de carreras de autos, fútbol, ciclismo y hockey sobre hielo, compaginando tomas documentales de varios orígenes.

Sería erróneo creer que un material cinematográfico de tanta variedad y abundancia pueda ser siempre perfecto. Un espectador común puede quedar abrumado por la prolongación innecesaria y por el desborde de las explicaciones verbales, dos defectos que son notorios en **Four Religions** y en **Of Sport and Men**. Pero hay compensaciones para esos males. Hay mucho ingenio en la selección y compaginación del material, una virtud fotográfica continua y adecuada dosis de humor, especialmente en los cortos de McLaren. Desde los niños hasta los espectadores más preocupados por la sociología o por la religión, todo tipo de público encontrará motivos de atracción en esta muestra de un cine enorme y prácticamente desconocido.

12 de marzo 1962.



Una semana de cine italiano

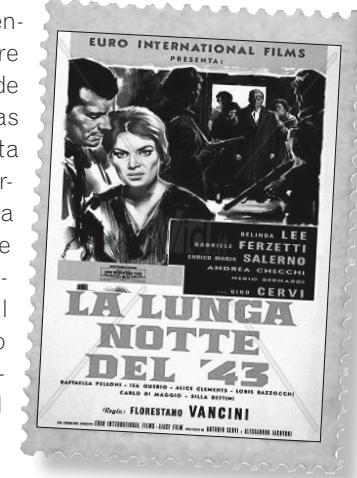
HAY DEMASIADA PELÍCULA de clase B en los cines de estreno de Montevideo y lo que se anuncia como inmediato no es una excesiva promesa de calidad. Esto es bastante extraño en un mes de mayo, cuando los balnearios no compiten ya con las exhibiciones cinematográficas, pero tiene una explicación menos publicitada. Es grande la competencia de la televisión. Y en las circunstancias, la programación cinematográfica tiende a ser conservadora, sacando a circulación los más probables éxitos de público (*Cantinflas*, *Sordi*, quizás *El Cid*) y reservando para mejor momento los muchos films de calidad y de riesgo que figuraban en los anuncios iniciales de esta temporada. Entre ese motivo y la demora en el arribo de otros films, lo que se puede ver en salas de estreno no es en el promedio muy apasionante. El aficionado que revisa carteleras del centro puede llegar a la indiferencia frente a los varios folletines históricos, a las simplezas truculentas, a las aventuras de la selva y a los cómicos mexicanos.

Algo valioso le queda cerca, sin embargo. En una semana de cine italiano, compuesta con reposiciones de los últimos años, el cine Grand Splendid ha acumulado algunos títulos de calidad o por lo menos de importancia. Para mucho espectador ésta es una oportunidad de regularizar omisiones.



• **Verano violento** (*Estate violenta*, 1959; hoy martes) fue el segundo film largo de Valerio Zurlini, un director de la nueva promoción italiana, y significó en 1960 su ascensión al elogio crítico, particularmente tras un primer premio (compartido) en el Festival de Mar del Plata. La historia es la de un romance entre un adolescente y una mujer mayor (Jean-Louis Trintignant, Leonora Rossi Drago) y aparece contada con mano insegura pero a menudo intensa por el director. Al fondo de la anécdota está la Italia de 1943, convulsa por la guerra, por la división política, por la incertidumbre del futuro. El resultado es irregular pero estimulante, como un testimonio de cosas vividas y sentidas, en lo personal y en lo social, que ahora resurgen al recuerdo y a la insegura expresión. Hay excelentes viñetas laterales en personajes secundarios, como un jerarca fascista por Enrico Maria Salerno, y una celebrada secuencia que muestra el bombardeo de un ferrocarril.

• **La larga noche del 43** (*La lunga notte del '43*, 1960; miércoles 16) también enlaza la situación bélica y política con un romance central, que en este caso es además un adulterio y necesariamente una operación clandestina. En una misma noche el marido engañado e inválido (Enrico Maria Salerno) descubre la conducta de su mujer y es testigo de una masacre cometida por los fascistas frente a su ventana. Pero no reacciona. Y en una segunda instancia de posguerra, ubicada quince años después, el film propone su idea central, que es la de impugnar la indiferencia o la debilidad con que el presente no quiere reconocer al pasado. De hecho, el film acusa de hipocresía a la Italia actual, donde los fascistas más criminales estarían en libertad. Y por esta actitud de venganza, por esta negativa al perdón, el film ocasionó una violenta controversia en Italia, desde su lanzamiento en el Festival de Venecia (setiembre 1960), donde Florestano Vancini obtuvo como director un premio especial. El joven realizador debutó con este film en el largo metraje y mostró una notable preparación técnica y un refinado lenguaje cinematográfico, del que la fotografía (por Carlo Di Palma) es parte esencial. Actúan Belinda Lee y Gabriele Ferzetti en la pareja adúlera central, pero aquí es también Enrico María Salerno el mejor intérprete del elenco.



• **El hombre de paja** (*L'uomo di paglia*, 1958; jueves 17) es la crónica de otro adulterio, esta vez en un cuadro moderno y familiar de clase media. Está centrado en Pietro Germi, un marido que no tiene motivos para separarse de su esposa e hijo (Luisa Della Noce, Edoardo Nevola), pero que se deja tentar en circunstancias propicias por una muchacha bella y solitaria (Franca Bettoia). El rasgo más destacable de un tema tan común es la honestidad con que libreto y dirección atienden a las posiciones y sentimientos de sus personajes, sin desviarse a inventar artificios. El film subraya frases y gestos, coloca pausas, propone expectativas, con un lenguaje dramático muy apto, en el que se destaca por su

sagacidad la fotografía de Leonida Barboni. Este fue uno de los films más probatorios del talento director de Pietro Germi, que ciertamente no inventó un estilo nuevo pero que ha sabido asimilar al mejor cine dramático sonoro, como lo demostrara variadamente en **Jornada heroica** (*Il brigante di Tacca del Lupo*, 1952), **Celos** (*Gelosia*, 1953), **El ferroviario** (*Le ferrovieri*, 1955) y luego en **El enigma maldito** (*Un maledetto imbroglio*, 1959). Curiosamente, Germi no ha obtenido un mayor reconocimiento de la crítica, y este mismo **Hombre de paja** obtuvo en Montevideo una escasa aceptación pública (setiembre 1959) a pesar de su historia simple, tierna y sentimental. Recientemente Germi parece haber obtenido mayor aprecio por su **Divorcio a la italiana** (*Divorzio all'italiana*, 1961), que se presenta en Cannes.

• **La muchacha de la valija** (*La ragazza con la valigia*, 1961; viernes 18) fue el tercer film propio del director Valerio Zurlini y el mejor conseguido en estilo observador y afectuoso para la conducta adolescente. Toda la historia es un romance entre la solitaria protagonista, una muchacha desprovista de apoyo económico y de amistades en una ciudad extraña (Claudia Cardinale) y el joven de 16 años que empieza por ayudarla y se envuelve en un imposible idilio, a espaldas de sus mayores y hasta de su clase social (Jacques Perrin). Desde la esperanza al fracaso, Zurlini observa este romance con una minucia de joyero, marcando cada sutileza de acción y de diálogo, cada interferencia de terceros, en una conseguida muestra de cine psicológico. Pero no se queda en la lentitud que era su riesgo. La anécdota progresiva de una crisis a otra, con emotivas alturas en algunas secuencias (un baile, un diálogo sobreescuchado en una estación de ferrocarril) y con una impecable elocuencia de fotografía y de música. Hay un estilo en el film y permite esperar mucho de Zurlini. Es muy estimable también la interpretación de Perrin.



• **El general della Rovere** (*Il generale della Rovere*, 1959; sábado 19) representó para muchos, en 1959, la vuelta del director Roberto Rossellini a los temas de la resistencia italiana que le dieron sus primeros éxitos (**Roma, ciudad abierta**, **Paisà**) y a los que siguió con diez años de desorientación, llenos de buenas intenciones morales y de balbuceos estilísticos. Para la vuelta a su tema inicial, Rossellini encontró la anécdota casi histórica de un oportunista y un falsario que tras engañar por igual a sus compatriotas y a los ocupantes nazis es llevado por las circunstancias a fingir un papel de héroe y se posesiona tanto que termina por serlo, realmente. El tema era muy atractivo para el director y para su intérprete Vittorio De Sica, que encontró aquí una de sus pocas oportunidades para actuar en serio. Pero no está adecuadamente realizado. No obtiene desde luego la imposible autenticidad de ambiente y debe reconstruir artificialmente en estudios de 1959 a la desolada Roma de 1943, lo que ya disminuye a Rossellini, que no tuvo nunca mucha técnica. Pero además el asunto no progresó en su conversión de un oportunista hasta un héroe, porque no hay un libreto que dé sustancia y motivación a ese desarrollo. Se estiran episodios laterales, se omiten otros que debieron importar, se pierden los énfasis imprescindibles, particularmente los de la presunta culminación final, que resulta debilísima. Con este film Rossellini obtuvo un primer premio compartido en el Festival de Venecia (1959), en un fallo muy impugnado por su nacionalismo. En ese certamen fueron desechados otros films de Bergman, del japonés Ichikawa, del húngaro Máriássy, del polaco Kawalerowicz.

• **La gran guerra** (*La grande guerra*, 1959; domingo 20) compartió justamente con **El general della Rovere** aquel premio de Venecia y tiene a la vez mayor ambición y mayor calidad. Es una visión humorística, satírica, de las realidades de la guerra 1914-18, cuyos mitos de heroísmo y de orgullo nacional aparecen propuestos y luego demolidos por la cobardía, la sordidez, la mugre de las trincheras. Ese contraste sigue el mecanismo burlón de *Don Quijote* y está en la línea creadora del director Mario Monicelli, que ya antes se había burlado de otras convenciones (**Los desconocidos de siempre** o **I soliti ignoti**). Todo el plan de la sátira está perjudicado sin embargo por el afán de hacer una superproducción, lo que resulta inevitable cuando ese productor es un magnate como Dino De Laurentiis. Hay demasiados episodios chicos, todos ellos concentrados con exceso en las estrellas Alberto Sordi y Vittorio Gassman. No hay bastante punta satírica contra el ejército italiano, que desde luego prestó su colaboración en el rodaje. No hay bastante burla contra los mitos del heroísmo, porque como héroes terminan sus dos cobardes. Fuera de sus incumplidas pretensiones como sátira, el film ostenta en cambio una continua excelencia de realización,



desde sus reconstrucciones de época a la movilidad de la cámara de Rotunno y Gerardi. Hay aciertos particulares en la actuación de Sordi y Gassman pero más sorprenderá la convicción de Silvana Mangano en un papel de mujer vulgar y grosera. A ratos parece una gran actriz.

• **Bellissima** (lunes 21) fue en 1951 uno de los films más ciertos, duros e intensos de un cine italiano que pasaba entonces por la marcada decadencia que siguió al apogeo neorrealista de la posguerra. Como casi todos los films de Luchino Visconti, éste sufrió inicialmente la incomprendión de público y de crítica pero renació más tarde como una obra singular, a la vez refinada y violenta. Aunque fue exhibida en tiempo y forma en el Uruguay (en un festival de Punta del Este, enero 1952), su estreno comercial demoró hasta octubre 1956 y quizás nunca se hubiera producido si en el intervalo Anna Magnani no hubiera obtenido un Oscar de la Academia (por **La rosa tatuada**) y el reconocimiento internacional. La actriz rinde en su papel una de las interpretaciones memorables de su carrera, como la afanosa madre de una niña a la que quiere hacer entrar en el cine. Y lo que describe Visconti en esa peripecia es un contraste entre dos mundos: por un lado la ilusión y la leyenda del ambiente cinematográfico, presionado sobre la imaginación de gentes humildes; por otro lado la realidad dura, sórdida, gritada, que la protagonista encuentra verdaderamente allí. El film equivale a una denuncia, no ya sobre los mecanismos de la ilusión sino sobre la mentira organizada que el cine reparte sobre sus públicos. Para contar su asunto, en media docena de instancias que crecen hasta el paroxismo, Visconti no se ha contentado con retratar la realidad. Toma muchos elementos auténticos (los mismos estudios, una estrellita fracasada, el verdadero director Alessandro Blasetti) pero construye una suerte de realismo exasperado, detonante, que lleva cada secuencia desde la naturalidad hasta la altura trágica. La interpretación de la Magnani y una banda sonora riquísima, violenta, son rasgos principales de este film singular, que en algunas secuencias anuncia ya la temperatura apasionada que Visconti obtendría en **Rocco y sus hermanos** (*Rocco e i suoi fratelli*, 1960). Es probable que el éxito de **Rocco** signifique tardíamente para **Bellissima** una aceptación pública merecida y todavía postergada.



15 de mayo 1963.



Inician revisión de Dovzhenko

CON **ZVENIGORA** se inicia hoy en Cine Universitario un breve ciclo de films de Alexander Dovzhenko, que proseguirá en la misma entidad y luego en Cine Club del Uruguay. La serie incluye también **Arsenal**, **La tierra**, fragmentos de **Iván** y

fragmentos de **Aerograd**. El material ha sido proporcionado por la Cinemateca Uruguaya, que auspicia este doble ciclo en los cine-clubes locales.

Dovzhenko (1894-1956) es una de las figuras más prestigiosas del cine clásico ruso, con una estatura sólo comparable a la de Pudovkin y Eisenstein. El azar ha querido que fuera sin embargo muy poco conocido en Sudamérica, donde primero llegaron fragmentos de **Tierra** y hace muy poco los otros films que completan el ciclo. El director apareció en cine después que aquellos otros integrantes del trío, incluso cuando ellos habían producido ya las que se consideran sus obras maestras (**La madre**, **Potemkin**). En esto ha obrado el azar y también la dispersión que caracteriza a la vida del realizador. Nacido en Ucrania, hijo de campesinos analfabetos, Dovzhenko se educó en escuelas rurales, luego en un instituto comercial, y saltó de la biología a la economía y de ésta a la tecnología. Despues ingresó en el Ejército Rojo, en las oficinas gubernamentales, en la diplomacia; de pronto largó todo y se dedicó a la pintura. Y arriba de ello, largó también la pintura y se dedicó repentinamente al cine, en 1926, llegando a hacer siete films completos y el bosquejo de otros. Su carrera comenzó por tres films menores y abarcó luego los siguientes títulos, que en parte han sido descritos por el mismo realizador:

1927 – **Zvenigora**, un film de elementos alegóricos y contemporáneos, que combinan el pasado y el presente de Ucrania; 1928 – **Arsenal**, un film completamente político, del que escribió: *Al hacerlo me propuse dos finalidades: desenmascarar el nacionalismo ucraniano reaccionario y convertirme en el bardo de la clase trabajadora ucraniana que había logrado la revolución social*; 1930 – **Tierra** (**Zemlya**), el estado del campesinado ucraniano hacia 1924, es decir, no sólo en un período de transformación económica sino también mental del pueblo entero. En esos tres films, escribe Dovzhenko, *muestro nuestro país, su historia, su forma de vida, su lucha y sus ideas*; 1932 – **Ivan**, la construcción del dique en el Dnieper y el cambio provocado en los seres humanos que allí participaron; 1936 – **Aerograd**, una visión de Siberia, en cierto modo una conquista del espacio, que cuesta vidas humanas; 1939 – **Shchors**, biografía de un héroe revolucionario ucraniano, una réplica al clásico **Chapayev** (Sergei y Georgi Vasilyev, 1934); el protagonista fue interpretado por Yevgeni Samojlov, padre de la que después sería aclamada actriz Tatyana Samojlova; 1948 – **Michurin**, biografía de un biólogo soviético, cuyo prestigio reside en haber insistido en la posibilidad del esfuerzo del hombre para modificar ciertas estructuras básicas de la naturaleza, que se creían inmutables. Este fue el primer film en colores del realizador.

A esta obra cumplida deben agregarse el documental **Liberación** (*Osvobozhdeniye*, 1940) y la preparación de otros dos (**La lucha por nuestra Ucrania soviética**, 1943, y **Ucrania en llamas**, 1945)⁶ cuya dirección fue atribuida a Yuliya Solntseva, esposa del realizador. A ésta misma ha correspondido un film mucho más reciente, **Crónica de los años de fuego** (*Povest plamennyykh let*, 1962), que es una epopeya de alto vuelo y que obtuvo premios en festivales. La preparación de ese film ha sido una obra personal de Dovzhenko durante años, hasta su fallecimiento en 1956, y a él aparece dedicada.

⁶Respectivamente, **Bitva za nashu Sovetskuyu Ukrainu y Pobeda na Pravoberezhnoi Ukraine i izgnaniye nemetsikh zakhvatchikov za predeli Ukrainskikh sovietskikh zemel**.

La valoración de Dovzhenko se hace difícil a la distancia, en parte por un conocimiento muy imperfecto de su obra, que aparece en copias tardías y oscuras, con títulos intercalados que están escritos en ucraniano, en parte porque la descripción exterior de estos films parece fijarlos en el común denominador del cine revolucionario soviético, con todos los lugares comunes que eso representa. Pero una revisión de **Tierra** simplifica esa valoración. Sobre las incertidumbres, los errores y los clisés de cine social, sobre la confusión narrativa de sus dos primeros films (una confusión que él mismo se apresuró en reconocer, y que atribuyó a una técnica todavía no dominada), Dovzhenko impresiona como un poeta, un verdadero creador de imágenes, que no sólo conoce y sabe expresar los personajes y las costumbres de su Ucrania nativa (tema y ambiente reiterados en casi toda su obra) sino que tiene la comprensión amplia y la mirada aguda de quien coloca esos seres humanos en la gran perspectiva de la muerte y la vida, la posesión de la tierra y la rebelión contra los propietarios, la vejez y la infancia. Con su humor y con su sencillez, la muerte inicial de un anciano campesino, al comienzo, ya informa sobre esa comunión última entre hombre y naturaleza que después resurge en el film, terminado intencionalmente con el nacimiento de un niño. En el medio está el drama de tipo social: la llegada del tractor, la revolución del trabajo campesino, la inadaptación de algunos, el conflicto interno y el crimen, que corta súbitamente una efusión lírica a la luz de la luna.

Sobre ese poeta de **Tierra** hay sin duda otras proyecciones más vastas de Dovzhenko, que desde 1930 hasta su muerte en 1956 desarrolló una técnica narrativa muy personal y se interesó por el color y por temas sociales que debían conducirle inevitablemente a variantes de su primer estilo. Parte de ello puede ser visto en el ciclo que ahora realiza en Montevideo la Cinemateca Uruguaya, y sólo cabe desear que el estado de las copias, la visión fragmentaria, los títulos en ucraniano, no sean una dificultad mayor para penetrar en la identidad de quien está considerado por la crítica mundial como uno de los grandes del cine.

3 de octubre 1963.



El cine canadiense

CINE CLUB DEL URUGUAY comienza el lunes 9 su tercera exhibición de cine canadiense, en una muestra de material producido por el National Film Board, cuya representación local se realiza con el apoyo de la embajada canadiense. Parte de ese material será adelantado en Punta del Este, donde el centro de Artes y Letras local ha preparado al efecto local de la Liga de Fomento; las funciones de Punta del Este se harán del viernes 6 al domingo 8, en dos turnos diarios.



Es bien sabido que el Canadá produce buena parte del mejor cine mundial en corto y medio metraje, como un resultado de la promoción del National Film Board, que alienta a nuevos realizadores y les deja las manos libres. Al revés de lo que ocurre con el largometraje, cuya producción está condicionada a su comercialidad, los films cortos y medios permiten un amplio campo de experimentación, no sólo como vehículo para el cine documental sino también para los films cómicos, las fantasías, los dibujos, las marionetas. Una reciente ampliación de su registro ha sido el así llamado *cinéma vérité*, una modalidad de filmación espontánea sobre fenómenos y actividades de actualidad. Aunque los ejemplos más publicitados del género son franceses (Jean Rouch y otros) y los americanos (Ricky Leacock, los hermanos Maysles), se afirma que el desarrollo canadiense en la materia ha resultado ser de primera línea. En la muestra de Cine Club se incluye ahora **Rose et Landry**, un film de medio metraje, orientado en esa corriente, para el que se llamó a colaborar al propio Jean Rouch (con Jacques Godbout), tomando como tema la transición de dos negros africanos desde el fetichismo al conocimiento de la civilización.

Una reciente función privada ofrecida por Cine Club permite conocer en parte el material de este próximo ciclo. En **The Ride** (de Gerald Potterton) se muestra una fantástica aventura protagonizada por un magnate y su chofer: el primero sigue leyendo su diario matutino a bordo del trineo, sin enterarse de la velocidad a la que corre por pendientes nevadas, entre árboles, tiendas de campaña y turistas de invierno; el segundo corre detrás, procurando detener el trineo y tiene a su vez otras desventuras. En escasos diez minutos, el film muestra prodigios de fotografía móvil (y en colores, que aumentan la dificultad), consigue varios efectos humorísticos y despliega tanta técnica como ingenio. Es más melancólico el tono de **Nomades de l'Ouest**, un semi-documental sobre los modernos cowboys que llegan en aviones y enormes autos al rodeo anual donde pretenden domar caballos salvajes. Aquí la dirección de Claude Fournier enfatiza los riesgos físicos del rodeo, la actitud tenaz y tranquila de los cowboys que van a cumplir su deber, el contraste entre los aspectos más salvajes de la actividad y el bienestar económico que parece caracterizar a quienes pelean en ella. La fotografía es asombrosa, y no alcanza a explicarla el hecho de que alguien trabaje con cámara en mano; además hay que usar perspicacia, paciencia y tiempo, sin contar el sentido musical que luego se muestra en la compaginación de ese material y en la intercalación del sonido.

Ballerina (de George Kaczender) es una pequeña revelación. En media hora se documenta la vida diaria de Margaret Mercier, una estrella de ballet, que en la primera secuencia aparece recibiendo los cumplidos de práctica en un *party* posterior a la función, y en las siguientes cumple todas las rutinas del aprendizaje, el entrenamiento y la preparación previa a la salida a escena. Otras secuencias registran los paseos con su galán, la soledad en su camino al teatro, por el medio de la gran ciudad, y la otra soledad doméstica en su hogar. El film será muy atractivo para todo entusiasta del ballet, considerando la abundancia de clases, de ensayos, de piruetas. Pero es también algo más. Tiene el tono recogido y melancólico de un cine de cámara, inclinado comprensivamente sobre un arte cuyas bellezas exteriores y dificultades interiores están debidamente calibradas. Y tiene un aire espontáneo y fluido que se obtiene cuando la cámara se convierte en un testigo curiosísimo de gestos, pasos y ademanes, y cuando el material resultante está enhebrado con el ritmo y la aparente

facilidad que suelen mostrar los escasos poetas del cine. Los créditos finales aseguran que Kaczender es no sólo el director sino también el libretista y el compaginador de **Ballerina**; sobre todo otro film suyo habría que saber ya algo más.

Hay mucho otro material en la Muestra Canadiense. Es posible verlo todo con anticipación en funciones privadas y valorarlo antes de sus funciones que serán ciertamente únicas (los films parten de inmediato a Río de Janeiro para una Muestra similar); en las circunstancias, hay que aprovechar la oportunidad de ver un cine cuya índole es tan distinta y cuya calidad es tan superior al promedio de las funciones comerciales.

4 de marzo 1964.



Algo para estimar

UNA NUEVA MUESTRA de cine canadiense es ahora anunciada por Cine Club del Uruguay, que ya había hecho muestras similares en 1962, 1963 y 1964, siempre con material del National Film Board, organización oficial canadiense que está en la primera línea de su producción nacional. Parte del material de este ciclo 1965 es adelantado en funciones a cumplirse en la Liga de Fomento de Punta del Este, organizadas por el Centro de Artes y Letras de la localidad. Las exhibiciones en el balneario abarcan desde hoy viernes 12 al domingo 14 y sólo comprenden una selección del material. El ciclo de Cine Club es más amplio. Ocupará las funciones de dos semanas, desde el lunes 15, con un total estimado de cuarenta títulos, casi todos ellos de medio metraje (aproximadamente treinta minutos). Y como emblema de la importancia oficial de la Muestra, cabe señalar que en Punta del Este se hará presente Mr. John Doughan, Ministro a cargo de la Embajada de Canadá, mientras se espera para el domingo 14 a los señores W.S. Jobbins y Roland Rainville, ambos en representación del National Film Board.

Una selección menor del material cinematográfico fue exhibida por Cine Club a algunos cronistas locales en funciones privadas de los últimos días. Era imposible mostrarlo todo y hoy sería imposible comentarlo todo. Pero si hay dos rasgos claros en el conjunto, son el de la excelencia técnica (en fotografía, en montaje, en color) y el de la variedad temática. Las listas abarcan biografías de pioneros canadienses, comedias satíricas, films de animación y dibujo como los de Norman McLaren, testimonios sobre artistas de diversas vocaciones, ensayos de *cinéma vérité*, experimentos formales que oscilan desde el lirismo hasta el caos. Cuando el cine aparece liberado de los moldes argumentales, se hace más notoria su amplia capacidad de expresión artística: allí es no sólo novela y drama, sino también pintura, poema o ensayo. Un corto como **21-87** (director Arthur Lipsett) podrá desconcertar a mucho público, porque parece no tener ilación alguna y acumular imágenes con un criterio insensato: gente que corre, que pega, que dispara balazos, que musita frases religiosas. Y en esa locura hay sin embargo un sentido, una penetración en conductas irrationales del ser humano, una asociación claramente surrealista entre ideas y emociones muy dispares. Su inventiva es pareja con su ritmo y con su esmero formal, hasta hacer comprender que el film no es un acto de locura propia sino un examen de la locura ajena.

Buena parte del material canadiense procura enlazar el arte cinematográfico con otras disciplinas artísticas. En **Toronto Jazz** (dir. Don Owen) se examina la vida e inquietud de los músicos, su búsqueda de inspiración, su contraste con un público que come y bebe en los clubs nocturnos. Un criterio similar informa a **In Search of Innocence** (dir. Léonard Forest), sobre pintores diversos, y a **Eskimo Artist: Kenojuak** (dir. John Feeney) sobre una mujer esquimal que hace originales grabados; en este segundo film el tratamiento del color, el juego de sombras y transparencias, la asociación entre los animales de las regiones árticas y su trasmutación a los grabados, provocan un refinado tratamiento plástico. En **The Stage To Three** (dir. Julian Biggs), del que Cine Club mostró sólo un fragmento, se ve fuera de escena a la gran actriz griega Katina Paxinou, mientras sale de su casa, entra en un ascensor, da clase a sus alumnos, juega con sus hijos, ensaya una obra o testimonia frente al micrófono y a la cámara sus ideas sobre la actuación teatral, el cine, el sentimiento. El fragmento tiene la curiosa vivacidad que en algunos casos puede obtener el *cinéma vérité*, cuando no sólo el documento está dedicado a quien está dispuesto a dar un testimonio personal sino que esa persona tiene y muestra una riqueza de carácter, idea o emoción. En **Age of the Buffalo** (dir. Austin Campbell), el declarado propósito es describir la evolución del indio americano, desde el estado salvaje a la lucha contra el invasor blanco, llegando a su derrota y a su degeneración. La intención es muy vasta, y en términos de drama habría justificado un largometraje espectacular, con una anécdota que le sirviera de ilación. Pero en manos del director se obtiene una síntesis que hace más intenso su sentido: el recurso es utilizar cuadros de pintores diversos, casi todos ellos cifrados en instantes de violencia y de batalla, tejiendo en banda sonora el paralelo entre los indios y los búfalos que poblaban las praderas y que fueron acorralados y combatidos hasta su virtual extinción. Hasta dónde esa compaginación de cuadros resulta fascinante (en fotografía, en color, en compaginación, en música) es cosa que requiere un testimonio directo. En el otro extremo de ese preciosismo se ubica **Fabienne sans son Jules** (dir. Jacques Godbout), que es también un film basado en el arte ajeno, con la particular especificación de que esta vez el arte es el cine mismo y de que la intención es hacer una sátira amable al estilo de Jean-Luc Godard. En una anécdota trivial, que examina por fuera y por dentro a una cantante popular, se tejen alusiones muy claras a **Una mujer es una mujer (Une femme est une femme, 1961)** y a **Vivir su vida (Vivre sa vie: Film en douze tableaux, 1962)** mientras a intervalos la Fabienne titular fracasa en obtener una llamada telefónica con el propio Godard. El resultado sería más divertido si estuviera menos conversado (en francés, sin subtítulos), pero el aficionado cinematográfico puede entenderlo como una cariñosa parodia al realizador francés, a sus cortes repentinos, sus intercalaciones, sus cámaras móviles, sus arbitrariedades narrativas. Como parodia tiene en cambio el inconveniente de que debió ser más incisiva, más graciosa, y sólo se queda en la confesada imitación.

Fuera del arte ajeno, esta muestra canadiense da otros ejemplos más autónomos del arte propio. En **Christmas Crackers** un grupo de dibujantes y animadores, presidido por Norman McLaren, hace algunos chistes sobre la navidad, con bastante inventiva de dibujo. En **Canon**, el mismo McLaren documenta su estupendo sentido del ritmo, mientras mueve misteriosamente cuatro cubos sobre un tablero de damas o dos muñecos sobre un fondo neutro. En **L'homme vite** (Guy Borremans) un apa-

rente documental sobre autos de carrera, desde el aporte inicial a la persecución, está centrado en una perspectiva constante de cámara colocada en el auto, lo que empieza por parecer una simpleza y termina por dar al espectador la urgente y peligrosa sensación de estar corriendo en una pista, con mucha competencia y mucho peligro. La compaginación de esas tomas es además una pequeña proeza.

Los mejores films del muestrario acercado hasta ahora por Cine Club son desde luego los menos derivativos del arte ajeno. En **The Persistent Seed** (dir. Christopher Chapman) se alternan imágenes siempre móviles de la ciudad y del campo, de los aparatos monstruosos que derriban edificios y de los tractores que aran la tierra, de las calles en que juegan niños y de los animales en las praderas. El tono es fuertemente lírico, como el resultado de una actitud de amor y de reflexión ante las formas de la vida y ante la resurrección de la naturaleza, simbolizada quizás en ese arbusto que crece en los intersticios del asfalto. Pero en la banda sonora no hay una sola palabra explicativa y hay que entender el film por la emoción que imparten sus imágenes y por la cadencia con que se alternan, en una de las tareas de montaje musical más logradas del género. Quienes hayan apreciado **Listen to Britain** de Humphrey Jennings (1942) reconocerán el antecedente estilístico de este pequeño poema canadiense, que dura apenas quince minutos y que obligará a perseguir todo otro film en el que aparezca el nombre del Chapman. En el montaje colabora Guy L. Coté, un veterano que quizás sea co-autor de la maravilla.

Phoebe (dir. George Kaczender) es un film más complejo, con un drama en el centro. La protagonista es una chica que tiene probablemente 16 años y a la que se ve en tres largas secuencias: su despertar en medio de una familia burguesa, su expedición a la playa con un galán, su regreso en medio de la incertidumbre. A través de esas horas, se sabe que Phoebe está encinta y no se ha atrevido aún a admitirlo ante su madre ni ante el galán. La intención del film es examinar la vida interior de una muchacha sometida a semejante trance, aislada en sus sentimientos y reflexiones mientras el galán juguetea a su alrededor en la casa de la playa. Y más que por los diálogos, que son elusivos y tangenciales al conflicto, el drama está expresado por el contraste de imágenes: la frivolidad de otros que juegan en la playa, la visión imaginaria de sí misma en el espejo, vestida con ropas amplias de mujer encinta, o la reiterada y cambiante invención de cómo dirá la noticia a sus padres y cómo teme o desea que éstos reciban la intranquilizadora novedad. El tono es delicado, poético, como un resultado de seguir las reflexiones y sentimientos de la protagonista. Más que por las excelencias de fotografía o de interpretación, **Phoebe** es una obra valiosa porque sabe sostenerse en el centro de una sensibilidad femenina, sin hacer literatura con ella. Al mismo director Kaczender se debió antes **Ballerina**, un film mostrado ya en previos ciclos de cine canadiense, que testimonió hasta dónde el realizador es un finísimo artista.

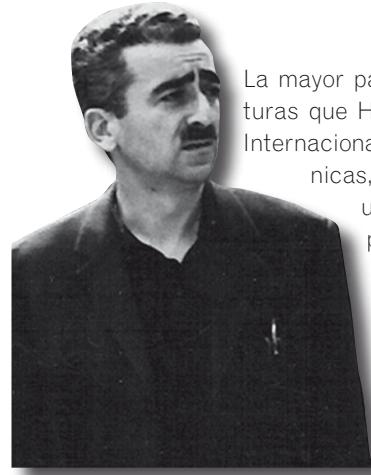
Debe haber algún material de calidad menor en toda la muestra canadiense, pero aunque el promedio sea inferior a lo exhibido en funciones privadas, el aficionado hará bien en no perder los títulos precedentes. Ver atentamente **Phoebe** o **The Persistent Seed**, por ejemplo, es ayudarse a entender el cine.



Festivales



Festivales



La mayor parte del material siguiente contiene las exhaustivas coberturas que H.A.T. realizó para *El País* sobre tres ediciones del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en 1960, 1961 y 1963. Estas crónicas, que alternan la crítica breve de los films presentados con un "diario del festival", representan la mejor documentación posible sobre el evento y explican el destacado protagonismo que tuvo en este período. En una época en la que muchos críticos se quejan cuando deben escribir sobre dos películas en un mismo día y en que la mayor parte de los medios masivos son cada vez más mezquinos con el espacio que conceden a cualquier acontecimiento cultural, el trabajo de H.A.T. es también un recordatorio doloroso del retroceso que ha sufrido el periodismo rioplantense en los últimos años.



Mar del Plata 1960

Primera impresión del apronte

La primera impresión que se recibe en el local del Festival, Rodríguez Peña 628, es que todo está demasiado en orden. Hay rastros de la transmisión que anoche se hizo allí para TV, con muebles corridos, banderas izadas y botellas ya vacías de champagne, pero quienes se ocupen de la prensa, de la recepción de viajeros, de los pasajes para Mar del Plata, están allí en un domingo, con trabajo, sin corridas y sin gritos. Ese orden no es habitual en un festival. Una conversación con Enzo Ardigo, que preside las operaciones, revela que la asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina ha trabajado con anticipación y buen orden. Lo único que la ACCA no pudo prever es que un avión Comet de Aerolíneas se incendiara en Ezeiza, a fines de febrero, impidiendo cumplir la agenda en cuanto al arribo de algunas delegaciones y films. Entre otras complicaciones, surgió allí la de recargar costos de pasajes y fletes, que debieron ser transferidos a otras líneas aéreas. Aparte de eso, el Festival está hoy donde la ACCA quiso que estuviera. Se caracteriza ya por la abundancia de films, de estrellas, de críticos extranjeros.

FINANCIACIÓN. Doce millones de pesos argentinos son en los datos actuales todo el presupuesto del Festival. Cinco de esos millones son aportados por el Instituto Nacional de Cinematografía, entidad oficial, que los ha sacado de los impuestos a espectáculos cinematográficos, con lo que es el mismo cine el que paga ese dinero. Los otros siete millones son abonados por la Dirección de Lotería de Beneficencia Nacional y Casinos, que los cubre recargando en \$5 cada boleta de acceso a los casinos marplatenses durante esta temporada. Hay otros aportes indirectos, como el de los hoteles marplatenses, que ceden un total de cuatrocientos alojamientos sin cargo, en lo que se estima una contribución de dos millones de pesos. De los costos totales, una mitad corresponde a pasajes de invitados (110 a 120 personas) que vienen de 21 países.

PROGRAMACIÓN. El accidente del Comet obligó a retocar el programa anunciado, del que algún diario en Montevideo se había hecho presuroso eco. Un film alemán y un italiano, anunciados para la función inaugural, ya están postergados, por falta de las respectivas delegaciones, sin las que no se ha querido empezar. La doble inauguración del martes 8 ha quedado establecida con dos funciones, ambas a las 23 horas, únicamente. En el Ópera se dará **La profesión de la señora Warren**, alemana, fuera de concurso, dirigida por Ákos Ráthonyi, sobre pieza de G.B. Shaw, con Lilli Palmer y O.E. Hasse. En el Gran Rex va **La voz de los bosques (Und ewig singen die Wälder)**, austríaca, dirección Paul May, con Maj-Britt Nilsson. El resto

de la programación se está elaborando y se confía en anunciarlo completo para la mañana del martes 8, antes de empezar. Un grupo de eruditos argentinos, vinculados al periodismo y a los cine-clubes, han preparado las fichas técnicas de los films y síntesis del argumento, todo ello a prolíjo mimeógrafo. Este es un adelanto cierto sobre el año anterior. Otro adelanto es haber fijado horas de las funciones. Habrá estrenos a las 17.30 y a las 23, con films distintos en las dos salas. Se agrega una función de repetición a las 20 horas, para quienes deseen complementar lo que perdieron en la noche anterior. Estas triples funciones diarias suponen una recaudación considerable, porque todo el excedente de invitaciones y prensa es puesto a la venta, a \$50 la platea, y de ese producido la mitad será para el Festival. A pesar de que muchos films son de dudosa atracción comercial, cosa razonable entre lo que se lleva a difundir en festivales, también, habrá films de atracción cierta, como **Hiroshima mon amour** (Resnais), **On the Beach** (Kramer) y **Suddenly, Last Summer** (Mankiewicz) que figuran entre los títulos fuera de concurso.

PRENSA. Con más orden y exigencia que en 1959, este Festival parece dispuesto a admitir solamente a los periodistas invitados, o, en otro sentido, a las representantes de publicaciones y radios invitadas. Quienes están en esas condiciones llegaron y se encontraron con sus credenciales prontas y todo dispuesto para alojamiento y viaje a Mar del Plata (que debe ser pagado por el interesado, incidentalmente). Quienes no están en esas condiciones llegarán a discutir. La exigencia puede ser extrema, y no será raro oír hablar de injusticias y de olvidos en los próximos días. Pero responde, desde luego, a la corrección de un abuso anterior, porque en 1959, como en todos los festivales de todas las épocas, se presentaron más periodistas de los que cabían, con credenciales harto dudosas, o sin ser críticos cinematográficos. Impedir ese extremo, que complica todo acto del Festival (butacas en las salas, invitaciones en las fiestas, alojamiento en los hoteles, solicitudes en oficinas) ha llevado a cierto rigor. Se oirá hablar más de este tema.

En otros sentidos, la atención a la prensa ha llevado a que el Festival busque lo más importante de la crítica extranjera, y en Mar del Plata estarán *Cahiers du Cinéma*, *Sight and Sound*, *Variety*, *Paris Match*, *New York Daily News* y muchas otras publicaciones de Europa y América. Un derivado natural es que ya se proyecta un Jurado de la Crítica, con nombres tales como Gene Moskowitz, Derek Prouse, Giulio Cesare Castello, Marcel Martin y cuatro argentinos que serán Dominiani, Calki, Chao y Potenze. Algún nombre se agregará a éstos.

JURADO OFICIAL. Los once nombres previstos son hasta ahora Georges Sadoul, Joseph L. Mankiewicz, Mme. Kawakita, Fernaldo Di Giannetto, Carlos Fernández Cuenca, Edmund Luft, Anthony Asquith y los argentinos Mario Soffici, Sixto Pondal Ríos, Francisco Mugica y Roland.

CORRECCIONES. No viene Cesare Zavattini, de quien se comenta que a menudo cambia de idea sobre sus promesas. No vienen Pietro Germi ni Alessandro Blasetti, lo que se atribuye a que están retenidos en Italia por cambios en las autoridades del Centro Sperimentale di Cinematografia, del que en cierto sentido dependen.

ADICIONES. No hay duda sobre otros nombres como Kim Novak, Curd Jürgens, Pascale Petit, Emmanuelle Riva o Eleonora Rossi Drago; los dos primeros deben llegar en la noche de hoy. Se ha agregado la posibilidad de que venga Elizabeth Taylor. Hoy domingo llegó Odette Lara, una estrella brasileña, junto al actor André Dobroy y el director Luiz de Barros. Esta de Brasil fue la primera delegación oficial arribada, lo que originó una pequeña conferencia de prensa en el aeropuerto de Ezeiza. Allí Odette Lara dejó saber que había actuado en teatro (*Santa Marta Fabril S.A.* de Pereira de Almeida) que integró el elenco de María Delia Costa y que fue premiada por su film **Arara Vermelha**. Próximamente actuará en Buenos Aires para Fernando Ayala en **Sábado a la noche, cine**. El resto de la delegación brasileña explicó que el film **Na Garganta do Diabo**, inscrito oficialmente, presenta indirectamente un episodio de la guerra Brasil-Paraguay, con cuatro desertores como personajes. La conversación de Dobroy lo revela como un actor inteligente y culto, que habla cuatro idiomas y ha vivido años en Europa. Sabe bien lo que piensa.

INTELIGENTES. Un alto funcionario del Festival destacaba hoy que aquí se ha pensado en la gente inteligente. Dijo que se la invita y que se pide su colaboración. Una confirmación del punto es que hoy domingo llegó Dwight Macdonald, escritor y crítico americano, periodista de *The New Yorker*, autor de un libro titulado *El cine soviético, una historia y una elegía*, y una mente lúcida capaz de escribir con claridad sobre sociología y sobre complejidades laberínticas. Es un aporte y habrá que hablar con él.

Visto dos días antes del comienzo, este Festival parece bien planeado. Se puede buscar en cualquier sitio y se verá que alguien ya pensó en el problema. Hay que desechar que esa impresión sea confirmada por los hechos.

8 de marzo.



Diario del Festival

Miércoles 9

No hubo ninguna bomba al paso del tren especial que vino a Mar del Plata con el primer grupo de personajes del Festival. La existencia de alguna bomba fue el chiste más o menos gracioso que con fundamentos de 1959 se intercambiaron durante casi siete horas esas 254 personas, animadas del afán de tomarse en broma los trajines de un festival que hasta la noche del lunes 7 y en Buenos Aires parecía bien planeado. Durante el viaje existió lo que en los discursos internacionales se llama *un mejor conocimiento mutuo*, y que en el caso abarcaba a Curd Jürgens, Germaine Damar, Marianne Kremcsey, Joseph L. Mankiewicz, Linda Cristal, Saint-John Perse y una extensa delegación argentina cuyos nombres principales eran Elsa Daniel, Olga Zubarry, Aída Luz, Alberto de Mendoza, Graciela Borges, Beatriz Taibo, sin incluir a cantidades abrumadoras de funcionarios del Festival, jurados y periodistas. Pero lo mucho que allí se conversó, y cuyo inventario es inútil, sólo

podría servir para una mejor orientación de todos sobre las limitaciones generales con que se iba a trabajar en un festival que ya tenía contratiempos previos: todavía no llegaron muchas delegaciones, todavía se ignoraba la programación, todavía no se podían integrar totalmente los jurados, que tanto en el oficial como en el de la crítica están pendientes de las demoras en aviones.

La llegada a Mar del Plata fue, con mucho cuidado de las palabras, lo que debe ser llamado una Sensación, y hay que procurar que Eisenhower no se entere. En la estación había multitudes indescriptibles, en las 35 cuadras desde allí hasta el centro había márgenes tupidos de por lo menos cuatro en fondo, sobre ambas veredas, y en los alrededores del Hotel Provincial había otros miles de personas, con más cordones policiales y cables de acero que los que suelen utilizarse para contener avalanchas en el fútbol. En toda esa gente abundaba la adolescente de pantalones y el señor con la criatura sobre los hombros; todos estaban reunidos al grito de *Aquí vienen las estrellas* y todos tenían una sonrisa expectante y ansiosa, que se cambiaba en un gesto desilusionado cuando comprobaban, con la cabeza metida en los coches de lento desfile, que no veían a una estrella sino a rostros anónimos, posiblemente de periodistas. Los desconocidos de siempre. La exclamación *Ah, allí no viene nadie* fue demasiado escuchada. Todo ese frívolo entusiasmo deriva, desde luego, de que las estrellas importan, les guste o no este hecho a los críticos de cine. Deriva también de que Mar del Plata no es una localidad balnearia sino enteramente una ciudad, con multitudes atrás de cada puerta. Dondequiera se puedan juntar estrellas, aunque no hagan otra cosa que bajar de un auto, habrá una muchedumbre que grita y forcejea.

La organización del Festival mostró sus graves limitaciones en la noche inaugural. Parte de sus defectos se ha debido a factores imprevisibles y no deben arrojarse culpas por aviones que no llegan, gente que todavía falta, desde Kim Novak a Georges Sadoul, y películas que están en viaje. Otros defectos serán corregidos seguramente en 24 horas, como la programación de films y el plan de conferencias de prensa, todo lo cual promete ser abrumador y sería más liviano si uno supiera realmente a qué atenerse. Hay otros defectos básicos. En lugar de concentrar la organización en un punto, se prefirió poner una oficina de prensa en el Automóvil Club, una oficina general en el Provincial (a muchas cuadras del anterior) y repartir a delegaciones y periodistas en una docena de hoteles. Ahora todo está lejano y desconectado, y no parece haber previsiones de transporte que lo solucione. Esto se complica más aún cuando se comprueba que las entradas a los cines no tienen valor si no se las canjea previamente en alguna de aquellas oficinas (y anoche no se sabía en cuál), con lo que se aumentan viajes y malos humores, sin que se demuestre haber aprendido nada de la funesta experiencia 1959 en la materia. Y todavía hay otra complicación en los alojamientos: hay periodistas de lujo y hay otros que comparten en parejas un cuarto de tres metros por tres, donde un estornudo requiere permiso previo y donde dos máquinas de escribir sólo pueden coexistir si se están quietas. Es muy difícil organizar un festival, y cierta tolerancia hay que tener con los defectos de problemas complejísimos y entrecruzados. Pero lo menos que se podía pedir era un progreso y no un atraso sobre la experiencia 1959, y ésta era ya anoche la queja de muchos, junto a las protestas de periodistas que no consiguieron entradas y al abuso con que el cine Ópera proyectó 23 minutos de publicidad comercial en colores antes de empezar con la función inaugural.

JURADO OFICIAL. En un boletín de hoy, que se llama *Gaceta del Festival* y que está dispuesto a decir diaria y oficialmente lo que se sepa, aparece anunciada la integración del Jurado. Tiene once nombres, con varios famosos. Son: Anthony Asquith (director inglés), Fernaldo Di Giamatteo (crítico italiano), Carlos Fernández Cuenca (crítico español), Edmund Luft (crítico alemán), Joseph L. Makiewicz (director americano), Georges Sadoul (crítico francés), Francisco Mugica, Sixto Ponda Ríos, Mario Soffici y Roland (argentinos). Debe señalarse que Asquith, Giamatteo, Fernández Cuenca, Kawakita y Sadoul no han llegado aún a Mar del Plata hasta el mediodía del miércoles 9, segundo día del Festival.

JURADO DE LA CRÍTICA. Con un grupo de periodistas nacionales y extranjeros se ha constituido asimismo otro jurado extraoficial, también con once miembros. Está integrado por Calki, Fernando Chao, José P. Dominiani y Jaime Potenze (Argentina), Giulio Cesare Castello (Italia), Lotte H. Eisner (Francia), George N. Fenin (Estados Unidos), Derek Prouse (Inglaterra), Jerzy Stefan Stawinski (Polonia), Marcel Martin (Francia) y este cronista (Uruguay). Faltan aún cinco de estos periodistas en Mar del Plata. La escasez de quórum ha impedido una resolución clara, pero parece valor entendido que este jurado tendrá facultades más amplias, tomará en consideración todo el material exhibido, sea dentro o fuera de concurso, y dará las menciones que crea procedentes, sin ajustarse a reglamentos tan estrictos como el oficial.

Jueves 10

Hoy a las 16 horas se efectuó la primera de tres reuniones denominadas "Encuentro Internacional", consistentes en una asamblea de realizadores, críticos, productores. Es el tipo de cosa que sólo se puede hacer en un festival. En el caso es y será además una reunión especialísima, porque en pocas ocasiones similares se podría juntar gente de tan alto nivel. En la primera estuvieron presentes Georges Sadoul, George N. Fenin, Mme. Kawakita, Derek Prouse, Narciso Pousa, Saulo Benavente, Walter Hugo Khouri, Fernando Ayala, Carlos A. Burone, Jaime Potenze y otros. En las próximas se agregarán quienes aún no han llegado, como Castello, Di Giamatteo, Resnais, Molinaro. El temario propuesto incluía tres puntos: co-producción, estilo y técnica, televisión. Sobre co-producción se habló durante dos horas, con abundancia de relatos y teorías al respecto. En general los teóricos parecen creer que la co-producción sólo tiene sentido comercial, y que coarta y dificulta la posibilidad creadora, por la necesidad de infinitos ajustes entre varios capitalistas y elementos de filmación. Contra esta teoría se opuso otra que aduce que los defectos de las peores co-producciones (y **Una muralla sobre el Pacífico** de Clément fue el ejemplo) derivan de sus realizadores y de motivos que también ocurren en producciones de un solo país. El terreno es muy variado, y distintos ejemplos conducen a distintas generalizaciones.

Hubo un error claro en incluir la co-producción en el temario. Estrictamente, era un tema para los realizadores pero también para una posible asamblea con capitalistas lejanos, como David O. Selznick, De Laurentiis, Zanuck o Spiegel, que han hecho co-producciones y saben lo que juega en cada caso. Lo que digan los críticos es interesante de escuchar (Sadoul dijo anécdotas elocuentes y divertidas) pero es estéril en última instancia, porque no permite un resumen, una posición, algo para aprobar y comprometerse. De esa inutilidad verbal sufrieron las dos horas de asamblea, y

ya es temible la idea de que el mismo vicio marque las discusiones siguientes sobre técnica, estética o televisión. Con los excesos de charla se malograron las reuniones internacionales. Fue más sensata la idea final de incluir otros dos puntos en el temario. Uno es el informe sobre Censura, donde una posición internacional clara (contra el secuestro de **Los amantes**, por ejemplo) puede moderar los entusiasmos de los jueces y jerarcas que en todos los países ejercen la censura. Otro es la propuesta de crear un organismo internacional que se ocupe de intercambiar films de todos los países, presumiblemente en copias de 16 mm. La idea es que esas exhibiciones se hagan ante pequeños núcleos de exhibidores, de críticos, de cine-clubistas y de otros interesados, para promover así un posible intercambio comercial posterior y un claro progreso en el conocimiento de films extranjeros. En esto hay mucho para hacer: EEUU no conoce cine argentino ni muchas de las mejores producciones europeas. A la inversa, en América Latina se conoce mal el cine de Checoslovaquia, Grecia o Polonia. Una copia de 16 mm es la puerta de entrada a una mejor difusión. Y si se hiciera esa difusión con todo el material que se queda quieto en los estantes, comenzándola, por ejemplo, un año después del estreno local, el famoso Intercambio Cultural Entre los Pueblos, del que tanto se habla, sería por lo menos en cine una realidad.

MÁS ORDEN. Hoy se hizo conocer una programación completa para las dos salas del Ópera y el Ocean Rex. Para mañana se promete incorporar la nómina de conferencias de prensa y otros actos. Al segundo día del Festival se regularizaron algunas anomalías, particularmente en alojamientos. Y un boletín diario, que se llama *Gaceta del Festival*, resulta ser informativo y claro. La organización marcha bastante mejor. Para esta noche del jueves se anuncia la llegada de franceses, polacos e italianos.

Viernes 11

La primera presentación local de **Hiroshima mon amour** se hizo en la mañana, a las 10.30, para críticos e invitados especiales, en lo que suele conocerse como función privada y que constituye uno de los actos más públicos que se han celebrado después de la caída de la Bastilla. Al terminar la proyección, estaban en sala la actriz Emmanuelle Riva, el crítico Georges Sadoul y el crítico Doniol-Valcroze, todos los cuales fueron atacados a preguntas por un centenar de periodistas, sin contar fotógrafos. El film gustó, admiró, asombró, y fue el tema para el resto del día. Así lo sintió en seguida Mlle. Riva, que se vio enfrentada a responder preguntas tales como la relación entre la nueva novela francesa y el film, como la existencia o inexistencia de una psicología para su personaje, o como las presiones que el gobierno francés ha ejercido (pero ya no ejerce) contra la difusión de esta obra de Resnais. Ninguna de las declaraciones subsiguientes fue muy informativa, excepto en la medida en que Sadoul y Doniol-Valcroze colaboraron para aportar ciertos datos, de los que el más recordable es el acuerdo espontáneo de la crítica francesa sobre el film. En cuanto a Mlle. Riva, dijo que prefiere ser una actriz sensible y no una actriz intelectual. Compuso su personaje como el director se lo marcó, con ciertas peculiaridades de entonación, cierto ritmo de recitación poética, que son un producto más cercano a Resnais que a ella. Narró que en la primera concepción el film debió ser otro documental sobre Hiroshima, y que para evitar la reiteración sobre cosas ya hechas, Resnais se propuso construir una historia de amor; a partir de allí Mlle. Riva tuvo un papel, un estilo, una fama. Es

una mujer menuda y reticente, que parece un pajarito débil, sensible, frágil. Aunque la emotividad se le nota en los menores gestos, es también una mujer inteligente, que contestó sin extraviarse ni confundirse, mientras la invasión de periodistas y las preguntas difíciles pudieron serle un shock. Da la impresión de una riquísima vida interior y de que su futuro depende de directores introspectivos, hondos.

REUNIÓN FAMOSA. Durante tres horas prosiguió hoy el Encuentro Internacional, que comenzó ayer con un conjunto de realizadores y críticos. La presidencia fue cedida por Georges Sadoul a George N. Fenin, se contó con asistencia similar a la de ayer y se agregaron Anthony Asquith, Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Billard, Pierre Kast, Marcel Martin y otros a las deliberaciones. Del tema de la co-producción se pasó a la propuesta de crear un organismo internacional para intercambiar films y hacerlos conocer por críticos, cine-clubistas y exhibidores, prolongando así una difusión actualmente imperfecta. Hubo muchas opiniones y desvíos del tema, algunos dijeron que era impracticable y otros que demoraría mucho. Pero todos estaban conformes en que la mejor difusión es necesaria. Se nombró a tres personas para proyectar una breve declaración sobre lo que esta reunión cree deseable. El tema seguirá, y hay quien cree que con provecho, porque más que el intercambio de opiniones, muy ilustrativo para los que están allí, importa el dictamen conjunto y la presión que éste ejerza para conocer más films por arriba de barreras comerciales, censoras y aduaneras.

TIPO MÚLTIPLE. Curd Jürgens convocó repentinamente a una conferencia de prensa en su apartamento del Hotel Provincial, y lo hizo en forma tan repentina que varios diarios importantes no se enteraron, lo que resulta explicable en este Festival de geografía tan dispersa y de tantos actos simultáneos. Es un hombre altísimo, de ojos celestes, que ha recibido aplausos y éxtasis femeninos en los últimos tres días y que cuida su particular elegancia: de pronto se viste en un negro absoluto, que le sienta bien y de pronto en un blanco total, desde los zapatos hasta una peculiar tricotita, que también le sienta. Pero es además un hombre de carácter y de convicciones. Fue amabilísimo con los fotógrafos, les regaló todas las poses, incluyendo las humorísticas, y después los echó sin ceremonias para atender debidamente a los cronistas, cuyas preguntas y disposición en la sala puso en orden con la disciplina alemana que hace pocos meses fue apreciable en Marlene Dietrich. En los últimos meses actuó en **Katia** (en Francia, dirección Robert Siodmak, con Romy Schneider) y luego en **I Aim at the Stars** (en Inglaterra, para Columbia, dirección J. Lee Thompson, con Gia Scala, sobre la vida de Werner von Braun, experto alemán en cohetes y figura prominente de la última guerra). En abril 1960 comenzará en Austria y Alemania una versión de **El jugador de ajedrez** (*Schachnovelle*) de Stefan Zweig, con dirección de Gerd Oswald y libreto del propio Jürgens, que anuncia este film como obra de vanguardia y como relato originalísimo, desarrollado mayormente en una celda donde un hombre solitario se desespera hasta la esquizofrenia. Después Jürgens será productor en Francia para otro film con intérpretes de la Nouvelle vague (sic), libreto de Claude Mauriac, dirección de Jean Sacha. En todas estas explicaciones Jürgens aparece variadamente como productor, como libretista, como intérprete y también como director, con cuatro films propios que no se conocen aún en Montevideo, aun-

que uno de ellos se estrenó en Buenos Aires. También aparece como un políglota capaz de desenvolverse en alemán, francés e inglés, lo que lo ha hecho pasear por varias industrias cinematográficas, y ser un tipo buscado por productores de todo origen. Según sus declaraciones, va muy poco al cine, estima a Maria Schell (*con un buen director podría ser una gran actriz trágica*), estima a Danny Kaye (*un perfeccionista*), estima a los festivales (porque dan al actor la noción de cómo es recibido por públicos lejanos) y estima a Ingmar Bergman, con quien trató, sin fortuna, de planear una nueva versión de *Peer Gynt*, que saldría muy cara por las necesidades escenográficas y que requiere además un director genial por sus elementos de fantasía y poesía. También estima a Kurt Hoffmann, al que calificó como el director alemán más talentoso de hoy. Entre las opiniones sobre esto y aquello, volcadas al azar de las preguntas, Jürgens reiteró su atracción por ciertos asuntos: a veces se enamora de un tema, a veces se pone a adaptarlo, a veces lamenta que un gran libreto (el de **Yo y el coronel**) no se convierta en un gran film. Va muchísimo al teatro, informó sus puntos de vista sobre Bertolt Brecht, sobre Wedekind, sobre el director Berthold Viertel, y continuamente dio la impresión de ser un hombre culto, con opiniones propias, sin pose, sin afán de lucimiento, sin extravagancias para hacerse ver. En las afueras del Hotel Provincial, una gran multitud de cazadoras de autógrafos ignoran que este galán de ojos celestes es más valioso por dentro que por fuera.

Sábado 12

Andrzej Wajda y Jerzy Stefan Stawinski estarán en Montevideo alrededor del sábado 26, según lo acaban de prometer aquí. Prometen asistir a un pequeño ciclo del nuevo cine polaco, que se ha planeado con la colaboración de Cine Club y de Cine Universitario, lo que reportará la oportunidad de alguna conferencia de prensa con la crítica uruguaya. Una entrevista casi solitaria, en la mañana de hoy, permitió establecer algunos datos sobre ambos cinematógrafistas, que como director y como libretista han vinculado sus nombres a los mejores títulos del actual cine polaco. Fue, por otra parte, la suerte de entrevista ideal, con un intérprete de primera categoría (todos los traductores son aquí excelentes y cumplen formidables proezas de trabajo) y con la tranquilidad de cuatro paredes, sin estrellas para fotografiar ni cazadoras de autógrafos que les persigan.

Wajda es un hombre delgado, nervioso, con una tensión contenida, que parece atento a todo lo que ve y lo que oye. Habla solamente polaco, decorado con incidentales palabras de francés, pero se le ve escudriñar en las remotas palabras de sus interlocutores, antes de que le llegue la traducción, como si quisiera comprender también lo que ellos piensen o deduzcan o sientan. Nació en 1926, estudió pintura en la Academia durante 1946-49, se acercó luego al cine en la famosa escuela de Lodz y allí llegó a hacer tres cortos experimentales, como parte del curso. Hacia 1954 fue asistente de Aleksander Ford (ahora formuló entre paréntesis la advertencia de que el cronista no debía confundir a éste con John Ford, sobre lo que recibió seguridades) y después realizó su primer film propio, que en Europa ha sido conocido como **Una generación** (*Pokolenie*, 1955) y sobre cuya difusión sudamericana confía en que algo se pueda hacer a través de embajadas polacas. Después de eso quedó insatisfecho, estuvo inactivo durante más de un año, hizo otro corto sobre escultura que se titula aproximadamente **Voy hacia el sol** (*Ide do słońca*, 1955) y

procuró seguir pintando, un afán que mantiene hasta hoy. Por azar entró en contacto con el libreto que Stawinski había preparado sobre la frustrada rebelión de Varsovia, que los nazis aplastaron, y así nació **Kanal** o **La patrulla de la muerte**. Le entusiasmaba, dice, la posibilidad de mostrar esa rebelión en su faz verdadera, porque aquel movimiento de resistencia fue hecho por una afanosa juventud antinazi, y una vez comenzada era imparable, pero eso suponía un escaso estudio de la operación en sus términos de estrategia militar y comprometía de hecho a un fracaso inevitable. Su tema era el doble enfoque del hecho bélico y de la conducta individual, extraviada en definitiva por los alcances de la lucha; más allá, su tema era también una parábola sobre el destino humano, empujado a la incertidumbre. Por eso cree atinado que el film se concentre en las etapas finales y no en las iniciales de la rebelión. En Polonia la crítica sólo vio el film como crónica histórica, sin profundizar en sus sentidos más densos, y de eso se culpa a sí mismo, pero le consoló ahora que otros cronistas en una lejana Sudamérica hayan entendido algo más, como por otra parte lo vio también el propio público polaco, cuando tras un premio de Cannes (1957), **Kanal** tuvo su segunda época y su mejor acogida. Ahora que le elogian algunas proezas técnicas del film (un *travelling* inicial muy prolongado, toda la tarea fotográfica cumplida en la estrechez y la penumbra), transfiere estos elogios a Jerzy Lipman, agregando que Polonia tiene el orgullo de sus artesanos y que sólo temen que los fotógrafos lleguen a importar más que los directores, como ocurrió alguna vez en el cine mexicano (saludos a Figueroa).

Después de **Kanal**, Wajda hizo **Cenizas y diamantes** (*Popiół i diament*, 1958), sobre un libro de Andrzejewski que en 1947 había tenido gran éxito. Aunque describe el fin de la guerra, el director quiso enfocar el tema con una más madura perspectiva 1958, en un libreto para el que colaboró el autor. El tema es la lucha política que prosigue con un atentado, después de declarada la paz, y más al fondo plantea otra vez el conflicto entre la disciplina y la inclinación individual. Como el libro tenía una gran abundancia de episodios, Wajda debió elegir y rechazar; eso explica cierto exceso de personajes secundarios, cuyo símbolo sobre actitudes y maneras polacas, en una suerte de concentrado mosaico, ha sido buscado por el director. En cuanto a la transición del film, que progresó desde el realismo inicial hacia elaboraciones líricas y trágicas, lo señala como un rasgo habitual en la ficción literaria polaca, como una forma de progresar en la percepción, comprensión y emoción del espectador. Despues de **Cenizas**, el director hizo otros dos films. La crítica le castigó **Lotna** (1959), que él describe como un mayor despliegue de búsquedas simbolistas y expresionistas, y que aparentemente le satisface. No quiso extenderse sobre su último film, aproximadamente titulado **Inocentes encantadores** (*Niewinni czarodzieje*, 1960), que tiene ambiente contemporáneo y analiza la juventud de Varsovia. Tampoco quiso concretar planes cinematográficos. Ahora dirigirá algo de teatro, en el que ya hizo algo (*A Hatful of Rain*, de Gazzo), con un plan inmediato de hacer *Hamlet* apoyado por un actor llamado Gustaw Holoubek, y con un plan remoto de hacer *Macbeth* para el que no ha obtenido todavía mucho apoyo.

Stawinski es un hombre más maduro y reposado, que ha vivido lo suyo y atiende con serenidad a los pequeños problemas de las entrevistas. Nació en 1921, tenía 18 años cuando comenzó la guerra, integró los movimientos de resistencia y tuvo allí tanta peripecia que un día se decidió a contarla. Aunque comenzó a escribir novelas

hacia 1952, fue un encuentro casual con Munk lo que lo llevó al cine, debutando con el libreto de **Hombre sobre los rieles** (*Człowiek na torze*, 1957). Ahora le señalan que para ser su primera obra ya es bastante compleja de narración (el *racconto* múltiple, las dobles interpretaciones de algunos episodios) y contesta que de hecho escribió ese libreto tres o cuatro veces con una revisión incesante (*nunca trabajé tanto*), a medida que el equipo de realización sugería modificaciones. Aprecia esa experiencia por el aprendizaje que le reportó, y agrega que es más fácil escribir novelas y que el cine es una actividad elaborada y difícil, en la que hay que esforzarse. Como explicación de sus libretos posteriores, Stawinski da la muy simple de que vivió los episodios de la resistencia y luego simplemente los narró: estuvo en los sabotajes y golpes de los grupos estudiantiles (**Atentado**), en los enlaces de la resistencia polaca con el cercano ejército húngaro (primer episodio de **Heroica**), en las cañerías y albañales de Varsovia durante la frustrada rebelión (**Kanal**) y luego fue preso por los nazis y llevado hacia el fin de la guerra a un campo de concentración (segundo episodio de **Heroica**), donde figura con variantes la peripecia auténtica de un prisionero que se esconde de sus propios compañeros y se constituye en un remoto e imaginario ejemplo de heroísmo, por haber sabido fugar). Esta voluntad autobiográfica es presentada por Stawinski como una voluntad de ser auténtico, y señala que tiene todavía más material por filmar, incluyendo un tríptico sobre la insurrección. Cuando le preguntan si es suyo el libreto de **Desertor** (*Deserter*, de Lesiewicz), dato que estaba en duda, confirma que sí, pero agrega que no le gusta, una opinión que otros comparten.

El libretista sabe que todo el primer episodio de **Heroica** y una parte del segundo son de difícil comprensión en el exterior, no por lo que digan superficialmente, que es claro, sino por su sentido de comentario sarcástico o amargado sobre la tradición romántica del heroísmo polaco. Puntualiza que su generación fue una víctima de ese espíritu, que llevaba la valentía hasta el suicidio, como lo exemplifica claramente un personaje de **Heroica** y como lo dijera ya nítidamente el director Munk en entrevistas de 1959. Si en el exterior no se lo entiende así, sólo le queda lamentarlo, pero además se siente culpable de no poder hacer en cine una exposición más amplia, razonada y orgánica de un tema nacional. Sobre el tercer episodio de **Heroica**, eliminado luego del film, confirma que la única razón de haberlo cancelado es que él y Munk pensaron simplemente que no quedó bien; todo rumor de censuras queda desautorizado. Hace poco Stawinski colaboró de nuevo con Munk en un film que él menciona como **Mala suerte** (*Zezowate szczescie*, 1960), con un principio de sátira que tiene base trágica. No fue más explícito. Su tarea inmediata, que podría sorprender en el exterior, es un trabajo meramente profesional, en la adaptación de *Los caballeros teutónicos*, sobre novela de Sienkiewicz, autor de *Quo Vadis*. Será hecho por Aleksander Ford (no confundir con John Ford), en Eastman Color y CinemaScope, festejando una fecha nacional polaca.

PROBLEMAS DE JURADOS. Walter Achugar, que es dirigente de Cine Universitario y que se presentó en Mar del Plata a título muy vocacional, fue designado secretario del Jurado de la Crítica, una pequeña institución provisoria que este Festival tenía en desorden, a raíz del atraso con que se incorporaron algunos de sus miembros, recién llegados aquí (Marcel Martin, Giulio Cesare Castello, Derek Prouse, Lotte H. Eisner). Ahora tiene un complejo trabajo administrativo que es

obtener funciones privadas, sitio, tiempo y comunicación para que diez personas vean todo el cine que deben. En reunión de hoy se dio cuenta de que Stawinski agradece la designación y se aparta del Jurado de la Crítica, para el que no podría ni querría ver tanto cine como el necesario. En la misma reunión se convino que el fallo de los periodistas comprenderá el conjunto de los films exhibidos, dentro o fuera de concurso, y se nombró presidente a George N. Fenin, cuyo prestigio está reforzado por cierto creciente afán políglota.

Son más reservados los problemas del Jurado oficial, cuyo secretario es Jorge Ángel Arteaga, otro uruguayo vocacional que dice tener tiempo para esas corridas y también para escribir lo suyo (en *El Plata*). Pero es fácil imaginarse lo que cuesta poner de acuerdo a esas once personas, que incluyen un temperamental llamado Mankiewicz (se lo describe como muy exigente y susceptible), frente a una organización de funciones simultáneas, transportes difíciles y demoras para empezar cada proyección. El fallo deberá estar pronto en la noche del jueves 17, contempla ocho rubros (film, dirección, argumento, actriz, actor, cortometraje, dos menciones especiales) y no puede declarar desierto ninguno de ellos.

Domingo 13

Un escándalo considerable se armó en la noche del sábado 12 alrededor de una fiesta organizada por Uniargentina, entidad cuya misión es representar al cine argentino en el exterior. Periodistas nacionales que se interesaron por su invitación recibieron de las oficinas del Festival la razonable respuesta de que ese acto no es de las autoridades sino de una entidad privada, que los periodistas nacionales invitados eran sólo una minoría de los inscriptos oficialmente en Mar del Plata, y que los restantes deberían protestar a dirigentes de Uniargentina y no del Festival. El baile comenzaba a las 24 horas, en el Hotel Hermitage (sic) y desde dos horas antes, en las dos salas cinematográficas, circuló la versión de que la prensa haría sabotaje a Uniargentina, y de que al baile no concurriría ningún periodista nacional, en acto solidario con sus compañeros no invitados. Tras muchas conversaciones parciales, en la puerta del hotel se apostaron brigadas al efecto, se mantuvo el boicot y se lo formalizó, a dos cuadras de allí, en el Hotel Provincial, donde la prensa intercambió ideas en ruidosa reunión, y estuvo a punto de firmar un detonante manifiesto. Hasta el Provincial llegaron varios directores argentinos (Ayala, Torre Nilsson, Viñoly, Tinayre) en función de mediadores y la prensa se mantuvo firme en el boicot. Entonces llegó una delegación de autoridades de Uniargentina (Mentasti, Bedoya, Laso) y explicó la situación. Como ellos lo dijeron, el baile es carísimo, con lo que las invitaciones llaman "etiqueta obligatoria", y era necesario algún corte en la lista de invitados, porque incluir a los 300 periodistas acreditados era excederse. Esa fue, dijeron, la razón de la selección, de parte de la cual atribuyeron culpa a la oficina de prensa del Festival. Los invitados habían sido alrededor de cuarenta en una lista inicial, y llegaron a 120 tras sucesivas ampliaciones. Los ofendidos eran los otros, pero también los 120, que recordaron un incidente similar con Uniargentina en Mar del Plata 1959, señalaron que entre los no invitados del sábado 12 figuraba algún periodista nacional y extranjero importante, y declararon que no había arreglo posible. Decidían irse, y de hecho se estaban yendo. La fiesta se hizo con ausencia de la mayor parte de la prensa argentina.

Los argumentos de Uniargentina son fáciles de entender pero no son del todo convincentes. Seleccionar periodistas es cosa que puede hacerse con un criterio de importancia (por tiraje, por prestigio personal, por antigüedad o por otros actores) o cosa que puede dejarse librada a factores más naturales, como un registro previo de quienes piden invitaciones. En ambos casos, era procedente explicar de antemano que no se podía invitar a trescientos donde cabían cuarenta. Pero Uniargentina no razonó así, seleccionó sin explicar, dejó fuera a periodistas notorios y creó ofensas y barullos, mientras simultáneamente recibió en su baile a figuritas apenas conectadas con el cine argentino. A esto hay que agregar la particular ineficacia administrativa con que repartió las invitaciones hechas, incurriendo en demoras y confusiones que crearon ofensas adicionales: había periodistas cuyo nombre figuraba en largas listas de mesas de honor, pero los interesados no recibieron comunicación alguna y estaban molestos o dormidos a esa altura. Hubo otros que recibieron la tarjeta a último momento y se consideraron incluidos por postro favor. Los malos humores resultantes provocaron que algunos observadores llamaran al sábado 12 el "día de duelo del cine argentino". Esa misma noche se había proyectado el estreno nacional **El bote, el río y la gente** (de Cahen Salaberry, con Silvia Legrand) que tuvo mayoría de opiniones en contra. Si algo faltaba en ese traspie cinematográfico, era pelearse simultáneamente con la prensa local.

CRISIS DE NUEVO. El incidente pudo ser fundamental, porque en el mediodía del domingo 13 una delegación argentina debía enfrentar a la prensa para comunicar la importante crisis de producción, y en ella importa justamente que los periodistas estén bien informados y quieran colaborar con la causa del cine argentino. Como caballeros medievales, directores y periodistas se enfrentaron hoy sin ponerse a discutir el enojoso incidente, sobreentendiendo quizás que no había ya mucho que hablar, o que sólo correspondía hablarlo con las autoridades de Uniargentina. Tras declaraciones iniciales de franqueza, lo que se planteó allí fue el problema legal. Los créditos estatales no pueden concederse actualmente porque ha vencido ya el plazo legal de dos años para otorgarlo. Sin la prórroga de los créditos no pueden comenzarse nuevas producciones, lo que afecta en especial a los chicos y a los independientes. Una modificación de la ley, que permitiría hacer exigible la devolución de sólo el 50% de un crédito antes de su renovación, no ha sido aprobada por el Poder Legislativo. Y aparte del aspecto legal, están la crisis general de la exhibición, que supone menos recaudaciones, y el gran problema inflacionario, que ha aumentado los costos sin compadecerse. El cine argentino llegó a un callejón sin salida aparente. Tras muchas diligencias ante el gobierno, con acopio de cifras, antecedentes y sugerencias, el cine argentino pide ahora a la prensa que comunique los factores de esa crisis, para conocimiento público y demás efectos. Y ésta es, desde luego, una inversión de las ideas que se escuchaban doce horas antes. A cierta altura se escuchó decir anoche que Uniargentina hace un baile privado e invita a quien mejor le parezca, siempre que acceda a vestirse de etiqueta obligatoria. A las pocas horas, representantes del cine argentino, que no se consideran culpables de aquel cómodo dictamen, llaman a la prensa y piden una colaboración para salvar intereses comunes y nacionales. Allí no les dicen que cada film argentino es una empresa privada y que debe arreglarse como mejor le parezca.

I SOLITI ITALIANI. La conferencia de prensa italiana estuvo muy poblada de periodistas y protagonizada por el ejecutivo Lidio Bozzini, las actrices Elsa Martinelli y Eleonora Rossi Drago, el actor Saro Urzì, el libretista y director Valerio Zurlini, los críticos Guido Aristarco y Massimo Mida Puccini. Faltó Jacqueline Sassard por alguna razón circunstancial. Presentaron brevemente un panorama del cine italiano, algunos datos superficiales sobre los dos films que traen (**Un maledetto imbroglio** de Germi, **Estate violenta** de Zurlini) y contestaron preguntas sobre censura y co-producción, dos puntos inevitables en este tipo de reuniones. Fue de interés conocer a Zurlini, un joven corpulento que recién se inicia en el cine y al que será mejor juzgar a través de su film. Y fue entretenido escuchar a Bozzini, otro joven impetuoso y optimista que preside la delegación, tiene opiniones favorables sobre el cine italiano, las expone con larguezas y reiteraciones, ignorando que la prosa vigorosa es concisa, y se declara alegre de reconocer a periodistas uruguayos que hace dos años (Punta del Este, 1958) le discutieron públicamente sus rosadas impresiones del cine al que representa¹. En aquel momento Bozzini fue denominado *lungometraggio* por razones que él comprende, y ahora ratificó vivir en el mejor de los mundos y necesitar la extensa puntualización de ese sentimiento. Está triunfando en la vida.

UNA PARADOJA. La calidad de los films del Festival es tan baja que está llamando la atención de público y prensa en Mar del Plata. El hecho es un poco más alarmante por la repercusión, debido a que aquí se han reunido algunos de los mejores cerebros de la crítica cinematográfica internacional, y lo que se le da a considerar es un material tan bajo y hasta tan anticinematográfico como **La profesión de la señora Warren** (Alemania), **Adiós mi Tosa del sur** (Japón) o **El baile** (España). Hay grandes esperanzas sobre **El puente** (*Die Brücke*, un film alemán que ha dirigido Bernhard Wicki, más conocido quizás por su labor de actor (en **El último puente**, con Maria Schell), y otras esperanzas sobre **Verano violento** de Zurlini. Quizás este Festival esté hecho para que los cerebros se conozcan entre sí y para que conversen con famosas estrellas, una larga lista a la que todavía podrá incorporarse Kim Novak, desde el miércoles 16, según anuncio reciente.

Martes 15

A dos días del cierre del certamen es realmente muy difícil suponer cuáles serán los premios que se anunciarán en la noche del jueves, y que en el caso del Jurado oficial son obligatorios para film, dirección, argumento, actriz, actor, cortometraje y dos menciones libres. De lo exhibido hasta ahora dentro del Festival lo único realmente decoroso es **La primera brigada de salvamento** (Checoslovaquia, dirección Otakar Vávra), la actuación de Eleonora Rossi Drago en **Verano violento**, y alguna artesanía parcial en otros films. Pero el azar de programación quiere que en esos dos últimos días se concentren algunos títulos sobre los que hay mejores esperanzas, como **Un maledetto imbroglio** (Italia, dir. Pietro Germi), **Una chica para el verano** (*Une fille pour l'été*, Francia, dir. Edouard Molin).

¹ Ver Tomo 2A, págs. 702 y sgts.

naro), **La batalla de los sexos** (*The Battle of the Sexes*, Inglaterra, dir. Charles Crichton) y sobre todo **El puente** (Alemania, dir. Bernhard Wicki), todo lo cual está imposiblemente superpuesto en programaciones simultáneas. El resultado es que no se deben hacer pronósticos, ese deporte tan usado en los cierres de festivales. Y en un certamen como éste, de cuyas debilidades hay conciencia formada, el fallo ha pasado por otra parte a lugar secundario. Más expectativa local existe por la anunciada llegada de Kim Novak, que puede arrastrar turbulencias en estas excitables multitudes de Mar del Plata y forzar a una declaración de estado de sitio por las fuerzas militares.

INFORME CHECO. La conferencia de prensa checoslovaca contó con la presencia del director Otakar Vávra, el actor Rudolf Deyl, la actriz Marie Tomásová, que es un encanto, y la eficiente dirección de Irena Bouzova, una mujer checa sumamente ejecutiva y atenta, que no sólo es gerente de la sección latinoamericana para la industria cinematográfica de su país, sino que habla un excelente castellano. En el clima cordial resultante, los checos dieron las líneas generales de su cine nacional: estudios en Barrandov, Bratislava y Gottwald (éste para marionetas), aumento creciente de la producción (tres films en 1945, 15 en 1953, 30 en 1959), quinientos cortos anuales, que incluyen mucho material pedagógico y noticiarios. Ha habido aumento en la exportación y en la importación, en la que últimamente se han incluido 17 films argentinos, aunque muy pocos de Hollywood: los americanos piden muchos dólares, se dijo, y lo que se trajo de allí a título experimental ha sido visto en funciones privadas por cinematógrafistas checos y desde luego por Vávra, que es un hombre de sólida cultura. La forma de la producción es estatal, con un ente autónomo para hacer los films, la resignación a que algunos de ellos pierdan dinero (otros ganan y compensan con creces) y la existencia de un Consejo Artístico con funciones asesoras, integrado por diversas ramas del cine, incluyendo críticos. En otros sentidos, los informantes declararon que el cine checo tiene un estilo propio, que ese estilo se ha afirmado desde la posguerra, que hay una interesante promoción de jóvenes, y que el largometraje no se limita a los films bélicos, que fueron una especialidad, porque ahora hay mayor variedad y una marcada inclinación a lo dramático y a lo lírico. No se habló de marionetas. Unas palabras finales de Vávra, a quien se pidió declaración espontánea sobre lo que mejor quisiera, aludieron a la necesidad de un mejor intercambio cinematográfico entre todos los países. Allí se enteró de que en Mar del Plata se había formalizado una declaración colectiva en el mismo sentido. No lo sabía, pero le pareció muy bien.

Miércoles 16

Paddy Chayefsky advirtió que sólo tenía una hora para la prensa, por compromisos posteriores, y protagonizó una charla muy animada, casi toda ella en monólogo, con traducción precisa. Es un hombre bajito, ojos nerviosos, con barba pequeña y punta aguda, muy amable y sin embargo reservado. Se le exhortó a hablar con preguntas sobre cine, teatro y televisión, terrenos en los que ha sido uno de los principales escritores modernos de los Estados Unidos, y declaró con soltura todo tipo de cosas. Es una lástima que estas cosas se contradigan entre

sí y revelen en definitiva su propia desorientación como estudioso de la realidad o como teórico de lo que hay que hacer. Dijo durante una hora:

- Que en los últimos cinco años no escribió para TV sino para cine y teatro, al que cree una superación;
- Que hay más dinero en la TV, pero que es escéptico sobre su posibilidad expresiva, aunque más tarde agregó que la TV no es tan mala como la gente cree;
- Que siempre quiso hacer films en el estilo realista de Marcel Pagnol, lo que explica su vocación inicial, pero que ahora quiere hacer teatro poético;
- Que la situación de la sociedad americana permite lo que él llamó gustos más epicúreos, preferir la poesía, cocinar con vino, y que eso permite hacer tal teatro;
- Que es clara la tendencia del drama americano a una mayor estilización;
- Que estuvo en Rusia hace poco, considera que su nivel de vida está atrasado en cincuenta años frente a Buenos Aires, y que sus libros y dramas, que versan sobre una aspiración a mayor confort y seguridad, equivalen a una etapa ya superada en los EEUU, donde eso se vivió bajo la depresión de 1933;
- Que esa base de rebelión, igual que la otra de la generación beat en EEUU, no es buena para el arte, porque éste es un problema de belleza y no de actitud social, con lo que la rebelión sólo rendirá frutos dentro de una generación;
- Que todo escritor debe estar insatisfecho de lo que escribe, porque ésa es la única forma de hacer algo mejor.

La impresión general de Chayefsky, ratificada luego por varios presentes, es una marcada inseguridad, que lo lleva a pronunciamientos exagerados (lo de Rusia) o a contradicciones tales como afirmar que el libretista es en Hollywood un esclavo de órdenes ajenas, para afirmar enseguida que ahora se lo respeta. Le preguntan por Reginald Rose, que después de **Doce hombres en pugna** entregó a Hollywood trabajos mediocres y profesionales (**Hombre del Oeste**, **Hombre atrapado**) y Chayefsky dice que Rose es un gran amigo y que no ha visto esos films. Le hablan de **Suddenly, Last Summer**, el teatral film de Mankiewicz visto en una privada local, y Chayefsky lo declara un gran film, un drama poético que no debe ser entendido a título naturalista, y un éxito de público a pesar de los críticos americanos; también puntualiza que él habría hecho distintas algunas cosas, pero habría mantenido la estructura de monólogos que define al film. Un resumen de su densa personalidad, entre lo que se sabía y lo que él dijo ahora, debería señalar:

- Que se inclinó al naturalismo (todo lo de TV, **Marty**, **Despedida de soltero**, **Banquete de bodas**) porque le fue más fácil;
- Que a cierta altura decidió superar ese callejón sin salida, con una historia para Hollywood que fue **La diosa**, pero se cuidó bien de acusar a la industria por esa bancarrota moral, centrada en motivos individuales;
- Que estuvo muy indeciso con **La diosa**, a la que él y John Cromwell cortaron mucho metraje, aduciendo ahora que una buena pintura de la época de la depresión no aparecía bastante enraizada con el tema;
- Que su inclinación al drama poético, como su voluntaria separación de la TV, es una inquietud por crear algo de más importancia, buena razón por la que cree en el film de Mankiewicz y por la que busca y examina los films de Bergman.

El hombre está en un período de transición. Racionaliza sus propias inclinaciones como signos de una evolución social, aduce en unos casos que hay público para lo bueno y en otros casos que no lo hay, recomienda la libertad creadora y al rato recomienda la disciplina. Sin un conocimiento personal más estrecho, que lime las durezas y premuras de declaraciones oficiales a la prensa, sería difícil saber lo que realmente piensa Chayefsky de la vida y del arte. Quizás lo mejor sea abandonarlo como teórico, apreciar su facundia para el diálogo naturalista y para el drama común, no dar importancia a sus opiniones sobre estructura narrativa (le gusta su propio final de **Medianocche pasional**, que es un artificio) y esperar lo que hará en el futuro con esta evolución en la que se encuentra.



ALGUNOS ESTRENOS DEL FESTIVAL

• **Na Garganta do Diabo** (Brasil) ha sido escrita y dirigida enteramente por un joven Walter Hugo Khouri, que para algunos círculos integra la nueva ola brasileña, si la hubiere, con mucha experiencia en la materia y con una sólida cultura cinematográfica. Es evidente que Khouri ha visto mucho cine, y no hay que trabajar demasiado para reconocer un énfasis de **Noches de circo** de Bergman en un *racconto* casi mudo, con figuras recortadas contra el cielo, soldados que hacen pillaje y un sombrío redoblar de percusión en la banda sonora. En el uso de fundidos, o en la delectación con que el director se detiene en rostros silenciosos para marcar odios y pasiones, se ve que Khouri tiene el regusto cinematográfico y no se conforma con la simple narración de su argumento. Pero el tema lo arrastra hasta donde él no quiere. Ocurre en la guerra Brasil-Paraguay (1868), se centra en cuatro desertores y en su invasión de una hacienda indefensa (padre cobarde, dos hijas atractivas) y detalla tensiones, intentos de fuga, amores fingidos y miles de crueidades. Todo esto ocurre al borde de las Cataratas del Iguazú, con acentos turbulentos, y termina en una imaginativa escena por la que un condenado es puesto a ciegas al borde del precipicio, con los ojos tapados y las manos atadas para que busque su propia muerte. En el pormenor de su asunto dramático Khouri está menos seguro que en los rubros de fotografía y montaje. Situaciones conflictuales, simulacros, diálogos violentos, pertenecen a un libretista de menor entidad como dramaturgo, que a veces se excede de diálogo, y que a veces se excede de situaciones mudas, deteniéndose morosa y erróneamente en los rostros, con una lentitud insostenible. Cuando se evade de sus villanos ebrios y de sus hombres fuertes y de sus mujeres ambiguas, Khouri es un cinematógrafo más respetable, que tiene buen sentido fotográfico y la elocuencia visual que es deseable encontrar en realizadores jóvenes. Quizás necesite otro libretista o quizás debiera resignarse todavía a temas en los que no haya grandes pasiones.



• **Las vías malditas** (*Baza ludzi umarlych*, Polonia)

empieza con rasgos que son del cine polaco, describiendo una concentración de camioneros que en 1945-46, por razones de posguerra, de ubicación, de circunstancia, deben resignarse a no volver a la ciudad. Por un rato se sospecha que ese grupo será una concentración de otra gente que importa, como lo han sido, similarmente, los pequeños grupos de **Atentado**, de **Heroica**, de **Kanal**. Pero después se sabe que todo lo que ocurre allí es de fibra melodramática y se orienta a bucear las relaciones entre esa media docena de hombres y la mujer de uno de ellos, que se siente sola, aislada, desconforme, y que comienza a inquirir, ante cada posible amante, si habrá para ella una casa en la ciudad. Sería injusto desconocer que en ese drama hay válidos apuntes dramáticos sobre la insatisfacción de vivir y la sensación de ostracismo y de frustración para esas figuras. Y hay que reconocer también que toda la aventura física de los camiones está realizada con pericia técnica y con cierto suspense de filiación Clouzot (**Salario del miedo**). Pero a cada minuto se afirma la sensación de que lo que ocurre no importa ni conmueve. Se integra con episodios anudados entre sí, sufre de reiteraciones, de alargues, de perezas, de un tono sombrío y cruel que parece más cercano al cine negro francés que al inquieto y joven cine polaco. El director Czeslaw Petelski no es todavía una revelación.

• **Adiós mi Tosa del sur** (*Nangoku tosa o ato ni shite*), un film japonés en color y apparente CinemaScope, fue uno de los dos estrenos de anoche (miércoles 9) y fue elegido por jurados y periodistas como un programa que había que preferir sobre el film austriaco, **Und ewig singen die Wälder** (dir. Paul May, con Maj-Britt Nilsson), del que había pobres referencias. Esa elección debe haber sido un error. El film japonés figuraba en los anuncios iniciales como **Adiós mi rosa del sur**, que era un título

sentimental y más razonable, pero fue confirmado con la misteriosa palabra *Tosa* y suscitó desde ese momento la denominación de *La Tosa*, que mantiene de pleno derecho. Es una historieta de molde americano sobre un joven que sale de la cárcel, se niega a reintegrarse a una banda de fulleros y delincuentes, no consigue trabajo, accede luego a ese mundo clandestino y emerge de allí para volver a su *Tosa*, que resulta ser la aldea natal con la madrecita buena que lo está esperando, y que está aludida en una reiterada canción cada pocos minutos. Hay mucha pelea a puñetazos, cuatro o cinco mujeres, algunos bailes populares que quizás sean típicos y una linda escenita de juego de dados, con momentos de buena técnica. Pero el asunto es vulgar, la realización de Takeichi Saito es habitualmente torpe, y la pregunta correcta es por qué Japón envía a festivales un producto de nivel comercial. La respuesta quizás sea que quiere conquistar nuevos mercados, pero ése sería un demostrable error.



• **Barco sin puerto** (*The Wreck of the Mary Deare*, Estados Unidos) se divide claramente en tres zonas. La primera describe el hallazgo del barco Mary Deare, abandonado en medio del mar, a merced de una tempestad importante. La segunda es de índole casi teatral, con la discusión de una comisión investigadora sobre las circunstancias de un motín y la conducta de diversos oficiales y tripulantes; en esta zona aparecen estimables interpretaciones por actores que saben decir teatro (Alexander Knox, Michael Redgrave, Emlyn Williams, Cecil Parker). La tercera zona vuelve a la aventura, con dos buzos que penetran a localizar el cargamento del Mary Deare y tienen algunas dificultades. La primera y la tercera zona del film son estimables por la artesanía con que se reproducen tormentas, luchas físicas, peripecias submarinas. En ese nivel hay que apreciar la tarea del director Michael Anderson, que domina esa dinámica materia y se muestra como un realizador de técnica cada vez más madura, confirmando los mejores momentos de su **Misión de valientes** (*The Dam Busters*, 1954) y de su **Encuentro con el diablo** (*Shake Hands with the Devil*, 1959). Su colaboración principal es la fotografía de Joseph Ruttenberg y de F.A. Young, que no sólo muestra el aprovechamiento del CinemaScope sino también un uso inteligente del color, con destellos y contrastes de hermosa plástica. Toda la técnica del film será muy apreciada por el aficionado al género, pero no es aconsejable creer que haya en el largo relato otra sustancia que la aventura física. Actúan Gary Cooper y Charlton Heston en los papeles principales, como oficial de a bordo y como descubridor del barco abandonado. Están muy vigorosos en sus peleas entre sí y con terceros.



• **El primer equipo de salvamento** (*První parta*, Checoslovaquia), que en otros registros figura también como **La primera brigada de salvamento**, podría ser el típico film sobre ambiente minero, con penumbras de fotografía, explosiones y derrumbes en las profundidades, angustia sobre la identidad y fortuna de quienes quedaron atrapados, lenta marcha vertical de los ascensores de carga, y otros elementos que asoman habitualmente en el género. Es un poco más que eso, gracias a la concepción madura y a menudo inspirada de su veterano libretista y director Otakar Vávra (**Krakatit, la barricada silenciosa** o **Nemá barikáda**). Es en parte un canto a la amistad y al compañerismo entre los mineros, cuya caracterización individual aparece como muy rica y firme. Es también una evasión poética, desarrollada con los pensamientos, sentimientos y reprimidos deseos de su protagonista, un estudiante que se ve obligado a trabajar en la mina,

se alberga en casa da un matrimonio minero y reprime trabajosamente su amor por la joven dueña de casa. En un aparte de la acción física, el film presenta una breve escena lírica de ese romance imaginario, y lo hace con verdadero gusto. En general, la realización es más atractiva que el tema, no sólo porque Vávra despliega la solidez técnica del mejor cine checo, sino porque atiende a la vida interior de sus protagonistas y la expone con imaginación visual. Hay momentos notables: el sombrío cuadro de la mina es sustituido de pronto por un perfil de flores agitadas al viento, o la pesadilla final del protagonista es mostrada con varias imágenes combinadas en el cuadro, en un hábil aprovechamiento de la pantalla ancha. Entre la imaginación fotográfica y la elocuencia de la banda sonora, donde cada silencio o cada pequeño ruido importa, el film se hace merecedor de una atención más prolífica que la que puede obtener en un poblado festival.

• **Hiroshima mon amour** (Francia, fuera de concurso) es uno de los films más ricos, complejos y difíciles que se hayan hecho en la historia del cine, un relato que conjuga tiempos, lugares, realidades, recuerdos, con una imaginación incesante y con una elocuencia total. Es también, para consuelo de quienes lo presentan comercialmente, un éxito inmediato, porque su historia de amor tiene una emotividad firme, impecable. Quien lo haya visto una vez puede decir, con mucho fundamento, que está excedido de literatura, pero la segunda visión aclara ese estilo, donde las palabras de diálogos y relatos se combinan o contrastan puntualmente con las imágenes. En la superficie describe el amor ocasional de una mujer francesa y un arquitecto japonés, cuando la primera llega a Hiroshima, para colaborar en un film documental: más al fondo surge la vida anterior de esa mujer, que en su ciudad natal de Nevers fue amante de un soldado alemán de la ocupación, lo vio morir luego y fue humillada como traidora. El paralelo entre el amor frustrado de antes y el de hoy es el que alimenta una parte del relato; después sobreviene el arrepentimiento de ella por haber contado algo tan íntimo y secreto, y tras él surge la nueva separación.

Se han escrito y seguirán escribiendo largos ensayos sobre la forma narrativa. Es deliberadamente indirecta, y podría decirse que **Hiroshima mon amour** tiene tanta relación con el habitual film de argumento como el que un poema podría tener con una novela: prefiere la concentración emocional, el desorden cronológico, la revaloración de las palabras o de las imágenes por su contexto y por su yuxtaposición. En el presente, el diálogo de los amantes se combina con imágenes que rara vez son las del texto, exigiendo una noble atención visual y sonora. Ese diálogo no es naturalista, sino concentrado, casi abstracto, con una curiosa irreabilidad; está pronunciado asimismo con un énfasis melancólico, como un largo lamento que se reitera. Los episodios de Nevers son aún más alucinatorios. Están concentrados en unas pocas imágenes dispersas, a medida



que el recuerdo surge, y están precedidas además, sin previo aviso, por una imagen fugaz del soldado alemán muerto, que el film compara al arquitecto japonés recostado en el lecho. A la larga se comprende que el relato Nevers no está presentado como una realidad sino tamizado por el recuerdo de la protagonista: eso explica su desorden, sus lagunas, su silencio. Constituye, como buena parte del film, una búsqueda en la vida interior, y así se entiende que un paseo posterior por las calles de Hiroshima aparezca mechado por otra fugaz imagen callejera con un letrero "Place de la Republique", o que un diálogo de los amantes, en tiempo presente, aluda al japonés como si fuera, revivido, aquel soldado alemán. Toda esa complejidad no está hecha, por suerte, para que críticos e intelectuales la desarmen y analicen, porque el conjunto es no sólo un film de expresión magistral sino también un impacto emocional ya demostrado. Exige espectadores adultos y les recompensa con una seria obra de arte. Se ha dicho ya que **Hiroshima mon amour** abre otros caminos expresivos para el cine, como una verdadera vanguardia².



• **Lo amargo y lo dulce** (*The Rough and the Smooth*, Inglaterra) tenía cierta expectativa porque era un film de Robert Siodmak, que antes ha sabido hacer lo suyo, e interpretado por Nadja Tiller, que desde su **Rose-marie** es una actriz para no descuidar. Pero defrauda esa expectativa y cualquier otra. El asunto es el reiterado engaño por la mujer contra un amante de conocimiento casual (Tony Wright), acumulando más mentiras y

complicaciones de las que pueden creerse en un solo argumento. Con cierta validez psicológica, con cierto ingenio de situación, pudo ser un drama pasable. Pero está falseado por diálogos artificiosos, por situaciones dramáticas de poca entidad, por mentiras que nadie cree, por tolerancias que nadie entiende. A la larga, el film señala otra vez las debilidades de Siodmak para hacer otros géneros que el policial que domina (**Dama fantasma, Asesinos, Escalera de caracol**). Con un libreto hecho por novicios, el film se le alarga en la inconsistencia, sin el brillo de comedia ni el relieve de drama que pretende. La actuación de Wright y de William Bendix no es una gran ayuda; la de Nadja Tiller es una suelta coquetería, con un erotismo a flor de piel, que desperta las atracciones y humillaciones ajenas, pero haría falta un personaje mejor escrito para obtener una actuación mejor compuesta.

• **La profesión de la señora Warren** (*Frau Warrens Gewerbe*, Alemania) es mala y hasta malísima, porque esta dama regentea un burdel de lujo, lo que le trae alguna riqueza y la posibilidad de educar a su hija con todo refinamiento, más allá de la necesidad y ciertamente en la inocencia. Como lo explicó George Bernard Shaw en



² Una crítica más extensa del film, escrita en ocasión de su estreno en Montevideo, fue reproducida después por H.A.T. en su libro *Crónicas de cine*.

su obra teatral de principios de siglo, hay que ser realista y fijarse de dónde viene el dinero, antes de empezar a hablar sobre la moral propia y ajena. Es un buen principio, y Shaw lo recordaba entre polémicas finiseculares sobre la emancipación civil de la mujer. Lamentablemente el film se queda al nivel de Shaw y del fin de siglo, sin agregar una letra o idea propia. En una de las operaciones más insensatas que se pueden hacer con el cine, se limita a trasladar varios actos de diálogo, sin un átomo de manera cinematográfica. El resultado es lento y torpe, hasta un grado imbatible. Actúan Lilli Palmer, O.E. Hasse y Johanna Matz figurando como director un señor Ákos Ráthonyi, de descansada vida.

• **Suddenly, Last Summer**, cuyo presumible título de *Último verano* no aparece entre las constancias iniciales, se exhibió en una función vespertina super privada y super extra, sin entrada paga, con invitación para un amplio sector en el que había hasta periodistas. El motivo de la función es que su director Joseph L. Mankiewicz está aquí como integrante del Jurado, y se alega que la proyección especial se debió a su propia iniciativa, quizás como una gentileza hacia las otras eminencias que están en Mar del Plata. Se trata, sin cuestión, de un film importante, en cuyo equipo figuran el productor Sam Spiegel, el fotógrafo Jack Hildyard, el músico Malcolm Arnold (los tres colaboraron en **El puente sobre el Río Kwai**), el dramaturgo Tennessee Williams, en cuya pieza teatral se basa el asunto, y tres intérpretes de primera categoría. Hasta la mitad, el film consiste solamente de tres largas secuencias o charlas: una para establecer que Montgomery Clift es un cirujano, otra entre Clift y Katharine Hepburn, otra entre Clift y Elizabeth Taylor. Al fondo de las tres, está la descripción de una cuarta persona, un joven Sebastian, hijo de una mujer, novio de la otra, muerto el verano pasado, y elogiado desde el principio como un joven poeta, cuya desaparición en circunstancias misteriosas ha generado una doble crisis femenina y un caso de locura. Esa primera mitad está bien actuada por las tres figuras, lo que es un placer particular en el caso de Hepburn, y una moderada sorpresa en el caso de Taylor. Pero es teatro hasta un grado deplorable, con el agravante de que descansa menos en los diálogos que en monólogos sentidos de ambas mujeres. Dentro de muy poco el film se estrenará en el Río de la Plata y habrá tiempo de volver sobre él. Desde un punto de vista del Festival, se puede prescindir cómodamente de esta proyección, muy ajena a todo certamen o invitación oficial, y dedicar ese mismo tiempo a los films que se exhiben en la poblada programación, lo que resulta ser más procedente para jurados, para periodistas y sobre todo para aficionados al cine. Pero desde el mismo punto de vista del Festival, la proyección arroja ahora una incertidumbre. Si a esta altura de su carrera Mankiewicz insiste en films para ser oídos descendiendo desde **La malvada** (*All About Eve*, 1950) hasta **La condesa descalza** (*The Barefoot Contessa*, 1954) y después a estos monólogos, cabe dudar de su



eficacia como jurado. Con el pretexto de que sabe alemán y de que le gusta G.B. Shaw, es muy capaz de defender como cine a un teatro tan absoluto como **La profesión de la señora Warren**, esa lenta charla alemana que alguien envió a un festival cinematográfico. Debería ponerse un grabador en la sala de sesiones del Jurado.

• **Le Bel Âge** (Francia) ha sido el fracaso más ruidoso de este Festival. Algunos espectadores silbaron durante la proyección y otros hicieron abandono ostentoso de sus butacas, durante la última media hora, abochornando a los realizadores Pierre Kast y Jacques Doniol-Valcroze, que aguantaron estoicamente ese castigo en sus butacas de super pullman. Despues

de la lucha vespertina por conseguir entradas y de llenar la sala al comienzo, ese abandono del público fue un dictamen bastante claro sobre la monotonía, lentitud y larguezza del film. A eso hay que agregar un fracaso artístico, en el que coincidió después una amplia mayoría de la crítica allí presente. Lo que se han propuesto Kast y Doniol-Valcroze, que como críticos tienen fama de inteligentes, es un film original sobre el juego del amor, sobre su cálculo y su consecuencia, sobre la verdad de sus fines y la admitida mentira de sus medios. Esto se desarrolla con ocho o diez personajes de ambos sexos, que se asemejan a los de tantas comedias juveniles, y que intercambian relatos durante una sesión de caza en el bosque.

No hay unidad de relato ni moraleja clara en ese conjunto de episodios entremezclados, cuya nítida inspiración es **La Règle du jeu** de Renoir (1939) y cuya principal carencia es la mezcla de naturalidad y complejidad que tuvo el maestro. En un afán de originalidad y rebeldía, Kast y Doniol-Valcroze, catalogados ya en la Nouvelle Vague y en su libertad expresiva, han hecho voluntario olvido de la ortodoxia cinematográfica. No hacen un relato orgánico y unido de esos episodios, sino que mezclan pequeños diálogos y situaciones mudas (generalmente entre sólo dos personajes), explicándolos con dos locutores en la banda sonora. La intención es así la de contrastar lo que ocurre con lo que de ello se dice, abrumando a ingenio verbal y haciendo, en una palabra, literatura. Al principio se sospecha que entre los modelos del film están los cortos satíricos que el humorista americano Robert Benchley realizaba hacia 1936, y cuyo ejemplo más famoso se titulaba **De cómo dormir**: una exposición de la lucha entre un individuo y las circunstancias ridículas e incomprensibles de la vida diaria. A la larga se sabe que un largometraje no aguanta el tratamiento Benchley, por lo menos si carece de toda la riqueza y la agudeza de observación que requeriría en todo su transcurso. Lo que ocurre en el film no importa, y nadie se sentirá comprometido en ello.

Kast y Doniol-Valcroze (éste también como intérprete) deben saber demasiado bien que su film contradice cualquiera de las estéticas cinematográficas ad-



mitidas, y que su abusivo apoyo en lo verbal no es un adelanto del cine de 1959 sino uno de los más funestos rasgos del primer cine sonoro. Si se hacen los originales para construir este film desafiante, hay que sospecharles una intención de renovación o de vanguardia. Pero en eso se equivocan sin la menor duda. Sus extravagancias no enseñan nada, excepto la necesidad de desconfiar sobre los alcances de la Nouvelle Vague. La libertad expresiva es un buen lema, pero lo importante es el uso de ella.

• **Un maledetto imbroglio** (Italia) en un sentido mejora y en otro empeora los logros artísticos de su director Pietro Germi, un inquieto que se ha sabido afirmar en la industria italiana (particularmente con **El ferroviario**) y conservar al mismo tiempo cierta dosis de personalidad. Como productor, director, colíbretista e intérprete de sus films hay que considerarlo responsable de lo bueno y de lo malo, de sus progresos y de sus estancamientos. Aquí intenta un asunto policial, quizás como deliberada variante a su obra anterior, y cuenta lo que es de veras un complicado enredo, con un robo en un departamento, un crimen misterioso en el departamento de al lado, culpables que tienen espléndidas coartadas y una investigación incansable, a cargo de un inspector policial que el propio Germi interpreta. Lo que hay de mejor en el film es el estilo nervioso y dinámico en la narración, hecha con tomas cortas, mucho movimiento de personajes, y de cámara, una marcada elocuencia para recoger un dato clave mediante una imagen muda e incidental. Todo eso afirma a Germi como narrador, y hay que entenderle este cambio de género como una búsqueda de la variedad, como un ejercicio de estilo. Lo que hay de peor en el film es el afán melodramático con que todos los personajes se pueblan de tragedias y de secretos y de mentiras, a un punto tal en el que llega a sospecharse que el libreto retuerce la naturalidad de toda psicología para poder dar así una nueva vuelta a las complicaciones del argumento. Esta tendencia al melodrama estaba ya en lo último de Germi (**El ferroviario**, **Hombre de paja**) y no está compensado por la intensidad de sentimiento. En cuanto a creación, toda la artesanía puede dejarse a un lado, y ciertamente Germi no necesita ya hacer ensayos; más importaría que creara algo propio, que no se parezca a films policiales de Huston o de Hitchcock. Lo más personal que tiene el film es la vocación por el melodrama y la atención de la cámara al propio Germi, incluso en momentos en que él importa menos, como la toma final. Es bastante bueno el elenco, con una breve actuación de Eleonora Rossi Drago, una más importante de Claudio Gora como su marido y una muy suelta de Saro Urzì como uno de los ayudantes de la investigación.



Para conocer más cine

La declaración de Mar del Plata

El encuentro internacional de realizadores, críticos y otros hombres de cine, celebrado en Mar del Plata durante marzo 1960, desea señalar la conveniencia de formar un Centro Internacional de Difusión Cinematográfica, con tantas filiales nacionales como sea posible, a los fines de intercambiar films y aumentar su recíproco conocimiento. A ese fin sugiere;

- 1) Que se integren filiales nacionales de cada país, con intervención de realizadores, exhibidores, distribuidores, cine-clubistas, críticos y otras personas afines.
- 2) Que cada filial procure copiar los films locales cuya difusión pueda interesar, y luego remitir esas copias a las filiales de los otros países.
- 3) Que cada filial proyecte en funciones especiales los films que pueda recibir del extranjero, para su apreciación por los interesados y particularmente por los distribuidores y exhibidores locales.
- 4) Que tales funciones especiales se realicen como promoción y nunca como obstáculo a la difusión comercial de los films.
- 5) Que ese intercambio se realice superando las habituales barreras de aduanas, de censuras y de conveniencias comerciales, para lo cual importa obtener el apoyo de los respectivos gobiernos y aun el de la UNESCO.

Firman: Guido Aristarco, Jorge Ángel Arteaga, H. Alsina Thevenet, Fernando Ayala, Peter G. Baker, Saulo Benavente, Pierre Billard, Giulio Cesare Castalio, Paddy Chayefsky, Enrique Dawi, Jacques Doniol-Valcroze, Edmundo E. Eichelbaum, Georges N. Fenin, Rolando Fustiñana (Roland), Néstor R. Gaffet, Beatriz Guido, Pierre Kast, António Lopes Ribeiro, Dwight Macdonald, Marcel Martin, Massimo Mida, Edouard Molinaro, Narciso Pousa, Derek Prouse, Roberto Raschella, Georges Sadoul, Jorge Tabachnik, Leopoldo Torre Nilsson, Valerio Zurlini. A esta lista de firmas, publicada en la *Gaceta del Festival*, hay que agregar algunas otras que fueron recabadas con posterioridad a esa publicación.

Esta declaración fue aprobada, tras un debate de varias horas, en un congreso de teóricos y hombres de cine, que también tuvo en su temario a puntos tales como censura, co-producción, dominio de la técnica, problemas de la televisión y del color. Los orígenes de esa declaración son muy claros, y se pueden resumir en la conciencia internacional de que el cine está distribuido hoy en forma precaria. En Sudamérica no se conocen films de la India. En Londres no se conoce cine sudamericano. Las dificultades para distribuir cine polaco, japonés, checo y griego, o los movimientos vanguardistas de Inglaterra y de Estados Unidos, son un fenómeno indudable. Y aunque los mismos festivales contribuyen a una mejor difusión, sólo pueden hacerlo en cantidades míнимas.

La razón habitual de esa poca difusión es la poca comercialidad del material. El exhibidor o el distribuidor compran con cautela los films extranjeros, donde la falta de estrellas suele ser considerada como una limitación. Esa cautela nace de que

las ofertas le llegan en el papel, y en el papel no se puede saber, desde luego, que los films sin estrellas, o de temas difíciles, lleguen a ser negocios satisfactorios o hasta éxitos de público, como ha ocurrido con los films de Ingmar Bergman o con

Los asesinos de Nuremberg (*Wieder aufgerollt: Der Nürnberger Prozess*, dir. Félix Podmaniczky) o con **El arpa birmana** (*Biruma no tategoto*, dir. Kon Ichikawa). Para subsanar ese obstáculo, la declaración de Mar del Plata propone que los exhibidores y distribuidores vean el film que se les ofrece. En algunos casos, aceptarán la oferta y negociarán la presentación comercial, como quizás no lo harían si sólo tuvieran los datos nominales. Y en los casos en que esto no ocurra, la sola exhibición de un film extranjero, aun para el círculo reducido de críticos, cine-clubistas y exhibidores, puede ser una semilla para la mejor comprensión de lo que se hace en otras industrias.

Constituir cada filial es así una empresa en la que pueden colaborar, para ventaja colectiva, tanto los críticos como los productores y exhibidores. Para reproducir ejemplos de la extensa conversación en Mar del Plata, al director Fernando Ayala le conviene que su film argentino **El jefe** se exhiba privadamente en Londres para críticos y exhibidores, porque allí puede nacer su colocación comercial en un territorio lejano. Y a los críticos y exhibidores de Londres les conviene también esa presentación, que promueve mejor conocimiento y mayor mercado. A la inversa, mucho exhibidor argentino estaría hoy dispuesto a ver films ingleses de la nueva promoción, que de pronto alcanzan una notoriedad y una aceptación pública de la que hasta hoy están privados.

El dinero que cuesta instalar cada filial, copiar films, administrar ese intercambio, debe surgir así de los varios grupos locales vinculados al cine, incluyendo desde luego las cinematecas ya instaladas, que realizan hoy ese intercambio con films de interés más reducido, por su índole o por su fecha de producción. Aunque la declaración de Mar del Plata sólo se limita a puntualizar lo que es deseable en cuanto a difusión cinematográfica, sin dar un paso más allá, cabe suponer que en un próximo festival (Cannes, Venecia, Berlín, Karlovy Vary) se puedan reunir delegados con más precisos informes de su país y con más autoridad para constituir el Centro Internacional. Aunque sólo se obtuviera sobre esas líneas un intercambio entre cuatro o cinco países, la idea de Mar del Plata puede ser útil para sacudir al cine de su situación actual, donde lo que no parece comercial se aproxima al desconocimiento público.

22 de marzo.



Un resumen y otros ensayos

Cuando se alivia el surmenage, puede verse el Festival Cinematográfico de Mar del Plata (marzo 8 al 17) y reconocerlo como un hecho importante en el género. Ha tenido más figuras importantes, más ruido y más fama que el anterior y que muchos otros. Ha procurado prolongar esa notoriedad con la invitación a periodistas de publicaciones extranjeras, con lo que habrá ecos durante los próximos meses en varios países. Y quien haya sufrido alguna vez los tedios de festivales escasos, donde ocu-

rre poco o nada, podrá recordar Mar del Plata 1960 como un sufrimiento contrario, porque allí existieron los defectos de la abundancia, la imposibilidad de aprovechar en un sentido periodístico cinematográfico y cultural a tantos nombres famosos como los que convivieron durante diez agitados días. En una posterior audición para TV desde Buenos Aires, con parte de esa fama ante cámaras, el presidente del Festival, Enzo Ardigó, dijo que un balance debía incluir clara conciencia de los defectos, porque la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina piensa repetir ese Festival en 1961 y desea honestamente aprovechar la experiencia.

Los signos más claros del Festival fueron:

1) La pobreza del material cinematográfico presentado. Compitieron 26 films de 21 países (uno por cada uno más cinco films invitados a concurso) y solamente ocho de ellos están en lo que suele llamarse nivel de festival, sea por su calidad real o por su ambición o por su originalidad. De los restantes, hay que ser tolerantes con industrias precarias (Finlandia, Noruega, Dinamarca, Portugal) y puntualizar la displicencia con que algunos malos films fueron enviados por países que tienen mejores posibilidades. Fue muy absurda la representación de Japón, de España, de Inglaterra, de la misma Argentina. Debe agregarse que la película más valiosa de Mar del Plata, **Hiroshima mon amour**, no estaba en concurso, sólo se exhibió en una función privada y quedó fuera de todo fallo posible.

2) La dispersión geográfica. En el Festival 1959 se crearon molestias por la excesiva concentración: si se hacían conferencias de prensa en la oficina, esa nube de periodistas y delegaciones impedía las funciones administrativas. En 1960 se alejó por tanto la oficina de prensa, pero ahora quedó a ocho cuadras del núcleo que era el Hotel Provincial, y así se crearon inútiles peregrinajes por un dato, una entrada o una cita. A esto hay que agregar la dispersión en una docena de hoteles y en dos salas cinematográficas, multiplicando la vocación de periodistas nómades. Y arriba de ello cayó la confusión de horarios y de anuncios, con atrasos de una hora para empezar actos y funciones. De ese caos nació el surmenage y no será fácil olvidarlo.

3) El éxito público. Decir que había mucha gente en todos lados es subestimar la cuestión. Una descripción con fotos puede ser más adecuada. Muchedumbres semisalvajes se tiraban sobre las estrellas y sus autos, con riesgo de lesionar a periodistas, que por suerte son muy resistentes. Esto ocurrió desde el primer minuto del Festival hasta los estertores de la fiesta de clausura, con ramificaciones en Buenos Aires. A las cinco de la madrugada, en salidas de recepciones, había siempre un núcleo de cazadores de autógrafos y se escuchaban grititos de asombro.

A mediodía y en la puerta del Provincial o del Hermitage o del Nogaró había cordón policial con cable de acero, supervisión del tránsito, contralor continuo de tarjetas de prensa para los que quisieron pasar. Fue una sensación física.

UN INVENTARIO. Los nombres propios suscitan confusiones. Una lista coherente y parcial de los visitantes a Mar del Plata puede ser útil.

Actrices: Micheline Presle, Emmanuelle Riva, Eleonora Rossi Drago, Elsa Martínez, Germaine Damar, Marie Tomásová, Marianne Krencksey, Odete Lara, Conchita Montes, Linda Cristal, Jacqueline Sassard.

Actores: Curd Jürgens, Michel Auclair, Tony Britton, Tony Wright, Rudolf Deyl, André Dobroy, Saró Urzì, Paul Massie.

Directores y libretistas: Edouard Molinaro, Andrzej Wajda, Anthony Asquith, Czeslaw Petelski, Delbert Mann, Paddy Chayefsky, Jerzy Stefan Stawinski, Walter Hugo Khouri, Edgar Neville, Ivo Caprino, Bernhard Wicki, Valerio Zurlini, António Lopes Ribeiro, Otakar Vávra.

Jurados extranjeros: Mme. Kawakita, Joseph L. Mankiewicz, Carlos Fernández Cuenca, Georges Sadoul, Edmund Luft, Fernaldo Di Giacomo, Derek Prouse, Lotte H. Eisner, Marcel Martin, Giulio Cesare Castello, George N. Fenin.

Otros críticos e intelectuales: Guido Aristarco, Henri Langlois, Peter G. Baker, Pierre Billard, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Dwight Macdonald, Saint-John Perse, Massimo Mida.

Ausentes varios: contra anuncios diversos, no estuvieron Alain Resnais, Alessandro Blasetti, Pietro Germi, Cesare Zavattini, Gene Moskowitz, Pascale Petit, Kim Novak, Silvana Pampanini, Zsa Zsa Gabor, Romy Schneider, Elizabeth Taylor, James Robertson Justice ni Burgess Meredith. Hay constancia de que el Festival no inventó estos viajes. Hizo anuncios con datos que creyó aceptables. Otras clasificaciones de esta lista podrían indicar quién estuvo al principio, o al final, o en los diez días, quién pasó inadvertido (Delbert Mann), quiénes provocaron más ruido (Jürgens, Damar, Sassard).

Argentinos varios: como integrantes de los dos jurados figuraron los directores Mario Sofrini y Francisco Mugica, el libretista Sixto Pondal Ríos, los críticos Roland, Jaime Potenze, Calki, José P. Dominiani y Fernando Chao. Como integrantes de la delegación argentina o como figuras conspicuas se pudo ver también a la escritora Beatriz Guido, los directores Leopoldo Torre Nilsson, Fernando Ayala, Daniel Tinayre, Román Viñoly Barreto, Enrique Dawi y Simón Feldman, los intérpretes Graciela Borges, Elsa Daniel, Gilda Lousek, Olga Zubarry, Mirtha Legrand, Silvia Legrand, Alberto De Mendoza, Luis Sandrini, Duilio Marzio, Aída Luz, Elena Lucena y muchos otros.

JURADOS. Tanto el oficial como el de la crítica fueron integrados con hombres de cine (incluidas dos mujeres de cine). Esta fue una sana política. Los dictámenes de ambos no tuvieron mayor resistencia. Se criticó desde luego al Jurado oficial por premiar como mejor film de habla castellana a **El bote, el río y la gente**, obra descrita como una torpeza, pero en su descargo hay que aducir que ese premio no podía ser declarado desierto, por expresa disposición reglamentaria, y que los films mexicano y español también eran penosos. La crítica debe empezar por las autoridades argentinas que lo seleccionaron. Y en general, la lucha del Jurado fue contra un material promedialmente pobre, donde hasta el mejor film (**El puente**, alemana, dir. Bernhard Wicki) tiene defectos claros.

El Jurado de la Crítica se propuso en un primer momento considerar todos los films exhibidos, sea dentro o fuera del concurso. Esto hubiera derivado en un premio indudable a **Hiroshima mon amour**, pero diversas razones obligaron a que ese film sólo se exhibiera en una función privada y quedara fuera de consideración. Ambigüedades semejantes en la exhibición de otros films fuera del certamen (**On the Beach** de Kramer, **L'eau à la bouche** de Doniol-Valcroze, **Suddenly, Last Summer** de Mankiewicz) obligaron a revisar el criterio inicial y a restringirse a films en concurso.

ORGANIZACIÓN: VIRTUDES. Antes de empezar se habían resuelto algunos problemas. Se hicieron fichas técnicas de muchos films, con sinopsis de argumento.

Se entregaron credenciales de prensa, se distribuyeron alojamientos, se adjudicaron pasajes. Se contó con un cuerpo excepcional de traductores, que dirigió Emilio Stevanovich y que merece los plácemes por la traducción fluida e instantánea para inglés, francés, polaco, alemán e italiano, con gran beneficio en reuniones de jurado, conferencias de prensa, congresos de teóricos y otros actos; a esa competencia hay que agregar una notable laboriosidad. Se editó diariamente una *Gaceta del Festival*, con dirección de Héctor Grossi, que era también el jefe de prensa, y que resultó ser un boletín bien informado, apenas aquejado por el apuro y por la tendencia a la errata en nombres extranjeros.

Entre las virtudes de la organización hay que incluir la voluntad para corregir defectos. Observaciones a problemas (alojamiento, credenciales, programación, entradas) fueron atendidas con lucidez y paciencia. En algunos casos derivaron en correcciones.

ORGANIZACIÓN: DEFECTOS. La dispersión geográfica ha sido un defecto admitido por todos, incluso por quienes la decidieron o toleraron. Su corrección para 1961 incluye, desde ya, la creación de un Palacio del Festival, sobre el que se hicieron tratativas. Las incertidumbres de programación fueron una deficiencia clara en los dos primeros días. Afectarón, entonces y después, a las conferencias de prensa y otros actos complementarios, de los que conviene enterarse con más anticipación, y cuyas superposiciones y simultaneidades crearon la impresión de que todo se improvisaba. En buena parte, esto fue una consecuencia del exceso de personalidades, de delegaciones y de films.

Un defecto claro es el servicio fotográfico. Dos caballeros muy simpáticos, que como fotógrafos son excelentes, resultaron ser también inencontrables para obtener las fotografías mismas. En esto faltó simplemente una oficina que concentrara esa tarea. Como plan para 1961, es muy atractiva la idea de crear esa oficina, vender fotografías a la prensa (especialmente a la extranjera, que no puede llevar un operador propio) y al inmenso público, que podría comprar fotos suficientes como para financiar dos festivales. Hay constancia de que esta idea, propuesta oportunamente por el jefe de prensa, fue rechazada por otros funcionarios de la organización.

INVITACIONES. Rigió desde un principio, en excepciones posteriores, el criterio de no aceptar sino a los periodistas invitados. Esto tenía fundamentos por la experiencia 1959, donde cayeron presuntos cronistas de todos los rincones, y consiguieron credenciales, aunque eran más olímpicos que conocidos. Pero aunque el criterio era sano, obligaba previamente a fijarse muy bien en las invitaciones. En diarios uruguayos hubo elecciones discutibles. En publicaciones europeas se podrán escuchar quejas. Representantes de revistas argentinas se quejaron diariamente a quien los quisiera oír. La Federación Argentina de Cine Clubes no fue invitada. El cortometraje argentino fue dejado casi enteramente a un lado, aunque era un movimiento de particular atracción y de interés para el futuro. En Mar del Plata se impugnó largamente la ecuanimidad y sapiencia de quienes formularon las invitaciones. Mientras se incurrió en omisiones notables, se pagó en cambio alojamiento completo a figurantes desconocidos del cine argentino. Es todo un embrollo, cuya documentación con nombres propios ya puede ser aburrida.

PÉRDIDAS Y GANANCIAS. Las utilidades del Festival no son fáciles de medir. En los días previos el presidente aseguró que todo estaba super financiado. Cuando el Festival terminó, aseguró también que el balance se entregaría a la prensa en pocos días. Visto desde fuera y sin conocer cifras, es muy verosímil que el Festival haya cubierto los gastos con los aportes de Lotería y Casinos, del Instituto de Cinematograffía, de los hoteleros y de las entradas. El éxito público induce a creerlo así.

Fuera del dinero, hubo una utilidad en el Congreso de Teóricos o Encuentro Internacional, que aprobó una moción tendiente a mejorar el intercambio de films entre distintos países. Y hubo otra utilidad, menos mensurable desde cerca, en el contacto entre gente de cine, cuyo inventario de conversaciones privadas sería imposible. Los tópicos más públicos de conversación (la Nouvelle Vague, la co-producción, la censura) fueron ilustrativos y repetitivos, en ese orden.

Una pérdida notada por muchos es el escaso aprovechamiento de tanta gente. Era imposible disciplinarla en reuniones ordenadas, en parte por su misma índole de personalidades, en parte porque el Festival no estaba organizado para tanto. Pero con las reuniones desordenadas, un almuerzo aquí, cuatro palabras allá, dos viajes en tren, se obtuvo un mejor conocimiento entre gente de cine. En momentos de producción independiente, internacional y combinada, ese conocimiento mutuo es una ventaja, y se la puede celebrar sin necesidad de hacer discursos. Si hubiera habido mejores films habría sido un gran festival.

23 de marzo.



Demasiados críticos en Mar del Plata, 1960.

Mar del Plata 1961



H.A.T. y Juan Antonio Bardem en Mar del Plata 1961.

MUCHOS NOMBRES PROPIOS. Cantinflas, Cesare Zavattini, John Saxon, Germaine Damar, Richard Todd, Phyllis Calvert, son los nombres más famosos que hasta ahora aparecen vinculados al Festival Cinematográfico de Mar del Plata. A cuatro días del comienzo, y en un momento en que se deciden nombres, títulos y docenas de problemas, la oficina bonaerense del Festival presenta la engañosa tranquilidad habitual en estos casos. Todo aparece muy encaminado, las credenciales periodísticas están extendidas, los visitantes de los próximos días ya aparecen anunciados con fecha, hora y número de vuelo, la distribución en hoteles es cosa prevista. Pero los problemas están subyacentes, y es mejor no declamarlos en la oficina. No se sabe si saldrá una *Gaceta del Festival* como lo quiere el jefe de prensa (Héctor Grossi, que ya cumplió esa función en 1960) y la probabilidad es que un problema de costos, o quizás un problema de incomprendición superior, reduzca la cantidad de páginas, el material previsto y, en definitiva, la importancia informativa de una publicación oficial. No se sabe tampoco si en el tren del domingo a Mar del Plata tendrá cabida la mucha gente que compone de hecho el Festival, porque aparentemente las delegaciones llegan temprano y todas deberán introducirse en un solo tren especial. Las soluciones no son fáciles, porque aquí se escucha decir que Mar del Plata tiene en este verano 1961 un apogeo inusitado, que seguramente se refleja en la dificultad de obtener un pasaje para llegar y un hotel para quedarse. En estas circunstancias, hacer un festival cinematográfico es, en opinión de muchos, un trabajo innecesario, porque los turistas ya están allí y no hace falta atraerlos. El plan se mantiene, sin embargo. La intención es prestigiar mundialmente a este balneario, no ya para 1961 sino para los años venideros. Y no se perderá dinero en la empresa. Por lo que aquí se sabe, el Festival gastará millones pero los pagará y ganará otros. Es una operación saludable, según el punto de vista de quienes la hacen.

Un factor necesario para ese prestigio a larga distancia es que todo esté bien hecho. En 1959 se tropezó con la improvisación y en 1960 se tropezó con el contraste de muy buenas personalidades contra malos films. En 1961 se ha querido poner en orden ambos rubros. Hasta ahora se ha publicado una lista bastante lustrosa, que apela por igual al favor popular y al sello de prestigio crítico. Algunos nombres deben tenerse en cuenta.

LAS DELEGACIONES. **Francia:** Andréa Parisy, Anna Karina, Marie-José Nat (intérpretes), Raoul Lévy, Raoul Ploquin (ejecutivos), Albert Lamorisse (director), Louis Chavance (libretista), Marcel Martin, Edgar Morin (críticos). **Italia:** Laurent Terzieff, Lea Massari (intérpretes), Cesare Zavattini (libretista), Gillo Pontecorvo (director), Gian Luigi Rondi, Silvio D'Amico, Domenico Meccoli, Giulio Cesare Castello, Moran-

do Morandini, Arturo Lanocita (periodistas). **Alemania:** Germaine Damar, Christian Wolff, Corny Collins, Wolfgang Preiss, Erica Beer, Maria Perschy, Joachim Hansen (intérpretes), Gunther Schwartz (ejecutivo), Klaus Hebecker (escritor). **Inglatera:** Shirley Anne Field, Phyllis Calvert, Richard Todd (intérpretes), Karel Reisz, Leslie Norman (directores), Michael Balcon (productor), Peter Baker (periodista). **Estados Unidos:** John Saxon, Robert Ryan (intérpretes), Robert Corkery (ejecutivo de la MPAA), George N. Fenin (periodista). **Polonia:** Jerzy Passendorfer (director), Jerzy Toeplitz (profesor y crítico). **Checoslovaquia:** Vojtech Jasny (director), Irena Bouzova (ejecutiva de la industria), Antonín Martin Brousil (crítico y ensayista). **España:** J.A. Bardem, César Fernández Ardavín (directores), Carlos Fernández Cuena (escritor). **México:** Alejandro Galindo (director), Cantinflas (famoso). **Rusia:** Izolda Izvitskaya (actriz), Mikhail Kalatozov (director).

Casi todos estos nombres figuran ya en listas de vuelos inmediatos, y el Festival los considera seguros. Algunos de ellos están en fama ascendente y serán mejor conocidos mañana, como Shirley Anne Field (actriz de **Saturday Night and Sunday Morning**), Passendorfer (director de **Atentado**), Izolda Izvitskaya (actriz de **El 41**), Kalatozov (director de **Vuelan las grullas**⁴).

LOS FILMS. **Francia:** **La Vérité**, dir. H.G. Clouzot, con Brigitte Bardot, Charles Vanel; **Ce soir ou jamais**, dir. Michel Deville; **Inglatera:** **Saturday Night and Sunday Morning**, dir. Karel Reisz, con Shirley Anne Field; **The Long and the Short and the Tall**, dir. Leslie Norman, con Laurence Harvey; **Italia:** **Kapò**, dir. Gillo Pontecorvo, con Laurent Terzieff, Emmanuelle Riva, Susan Strasberg; **Cartas de una novicia**, dir. Alberto Lattuada, con Pascale Petit; **España:** **A las cinco de la tarde**, dir. J.A. Bardem, con Francisco Rabal; **Rusia:** **Otelo**, dir. Vakhtang Chabukiani, con el mismo. **Checoslovaquia:** **Sobreviví a mi muerte**, dir. Vojtech Jasny; **Polonia:** **El regreso**, dir. Jerzy Passendorfer, con Alina Janowska; **Alemania:** **Los mil ojos del Dr. Mabuse**, dir. Fritz Lang, con Dawn Addams, Peter van Eyck; **Japón:** **El mar embravecido**, dir. S. Hisamatsu. **Hungría:** **Dos pisos de felicidad**, dir. János Herák; **Argentina:** **Shunko**, dir. Lautaro Murúa; **Estados Unidos:** **Del infierno a la eternidad**, dir. Phil Karlson, con Jeffrey Hunter, Sessue Hayakawa.

ORGANIZACIÓN PREVISTA. El Festival comienza el domingo 8 a las 22 horas, con el film japonés **Mar embravecido** de S. Hisamatsu, una obra de la que se sabe poco, excepto que se trata de un semi-documental en colores sobre vidas y riesgos de los pescadores. Después las funciones prosiguen a un régimen de dos films diarios, a las 18 y a las 22 horas, clausurándose en la noche del martes 17. Los programas oficiales llegarán así a 19 estrenos, que ya figuran en una planilla accesible a la prensa, destacándose como títulos inmediatos los de **Sobreviví a mi muerte** (Checoslovaquia), **Los mil ojos del Dr. Mabuse** (Alemania Occidental), **El regreso** (Polonia), **A las cinco de la tarde** (España). Pero los 19 estrenos son sin embargo una parte del Festival. Junto a sus exhibiciones se anuncia la de una retrospectiva dedicada al maestro ruso Dovzhenko, aparentemente con seis films; y la de una muestra de Mario Soffici, uno de los más veteranos y elogiados directo-

res argentinos. Esto podrá llevar a los interesados a un promedio de tres o cuatro films diarios, que se suman a conferencias de prensa, a una serie de reuniones entre exhibidores cinematográficos, y a otra serie de reuniones entre críticos y escritores. En las circunstancias, perder algo de todo ello será un sacrificio, aunque sea también, en la práctica, un sacrificio inevitable. Las reuniones de exhibidores han sido pensadas como una forma de mejorar la difusión recíproca del material, porque justamente el desconocimiento actual es uno de los males del cine, en un momento en que se produce tanto en tantos países, y en que existen tantas dificultades de costos de doblaje y de censura. Las reuniones de críticos (para quienes se ha procurado evitar la palabra "teóricos", que ha sonado mal en algunos círculos) están pensadas también para una mejor comprensión de los factores reales que hoy influyen en el cine, a sabiendas de que la compleja consideración estética es solamente uno de los costados del problema. Las retrospectivas de Soffici tendrán particular interés para los observadores alejados del Río de la Plata y, a la inversa, los films de Dovzhenko serán mostrados en condiciones únicas, porque poco o nada del maestro ruso circula ya por Sudamérica, y lo mejor de su conocimiento está en los libros y en el vago recuerdo de un fragmento de **Tierra**, entrevisto durante pocos minutos en el Festival de San Pablo (1954).

La riqueza de material se confirma así como rasgo de este Tercer Festival de Mar del Plata. En el papel, parece subsanar las deficiencias del Festival 1960, que no tuvo grandes films. Se mantiene además la riqueza del material humano con que se planea la recíproca colaboración. Un dato importante es que en las delegaciones figuren los directores de varios films en concurso, como el francés Michel Deville (**Ce soir ou jamais**), el checo-inglés Karel Reisz (**Saturday Night and Sunday Morning**), el inglés Leslie Norman (**The Long and the Short and the Tall**), el italiano Gillo Pontecorvo (**Kapò**), el español J.A. Bardem (**A las cinco de la tarde**), el checo Vojtech Jasny (**Sobreviví a mi muerte**), el polaco Jerzy Passendorfer (**El regreso**). Y a esos realizadores hay que sumar aun otros de importancia, como el ruso Mikhail Kalatozov (que hizo **Vuelan las grullas**) o el francés Albert Lamorisse (**Le Ballon rouge**), cuyos testimonios podrán ser de particular interés para la prensa especializada.

Para juzgar el material se han formado ya dos jurados de once personas. El oficial está integrado por Sidney Schreiber (Estados Unidos), Klaus Hebecker (Alemania), Cesare Zavattini (Italia), Peter G. Baker (Gran Bretaña), Albert Valentin (Francia), Antonín Martin Brousil (Checoslovaquia), César Fernández Ardavín (España) y los argentinos José P. Dominiani, Arturo Cerretani, Mario Soffici y Ernesto Arancibia. Su misión reglamentaria es elegir película, dirección, argumento, actriz, actor y cortometraje, premios que no podrán ser subdivididos ni declarados desiertos. A esas distinciones se agrega la especial del mejor film de habla castellana, aunque en este caso el Reglamento no estipula prohibición de Premio Desierto, aparentemente como un rebote del Festival 1960, donde fue inevitable premiar en esa posición al film argentino **El bote, el río y la gente**, aunque toda la crítica y varios miembros del Jurado estaban conformes en que era un espanto.

El otro Jurado corresponde a la crítica internacional, no depende de reglamento alguno, y está formado por George N. Fenin (Estados Unidos), Giulio Cesare Castello (Italia), Jerzy Toeplitz (Polonia), Edgar Morin (Francia), Domenico Meccoli

⁴ En argentina se estrenó como **Pasaron las grullas**.

(Italia), Carlos Fernández Cuenca (España), Juan Cobos (España) y los argentinos Tomás Eloy Martínez, Jorge M. Couselo, Antonio Di Benedetto, José R. Luna. El conjunto es muy satisfactorio.

Hoy viernes llegaron algunos de los invitados españoles, que constituyen así el adelanto de nombres propios. Muchos otros figuran en los anuncios de aviones para viernes, sábado y domingo, al punto que esta vez el tren oficial estará superpoblado y que se ha dispuesto ya duplicar con otro tren el largo viaje del domingo 8 entre Buenos Aires y Mar del Plata. No ha habido mucho retoque en los nombres de las delegaciones. Falta confirmar aún el viaje de Cantinflas, hombre que no se sujet a las agendas, y se agregaron las actrices americanas Dolores Hart, Jean Seberg y Susan Strasberg. La última integra peculiarmente la delegación italiana, porque actúa en el film **Kapò**, y acompaña allí a Laurent Terzieff, un joven francés (de **Los trampagos**, de **La noche brava**) que se presenta también en Mar del Plata como delegado italiano. Estos son los misterios de la co-producción internacional en gran escala. Se descuenta que Terzieff y el americano John Saxon serán los grandes atractivos del público femenino en el balneario, y cabe suponer desde ya el escándalo de esa recepción pública. Si junto a ellos viene también Cantinflas, no habrá descanso en las calles. Pero la experiencia de festivales anteriores dice que la fama no es indispensable. En ésta de 1961 no hay en realidad grandes ni muchas vedettes, y sin embargo el público se tirará sobre Andréa Parisy, Marie-José Nat o Shirley Anne Field, aunque estas jovencitas están debutando en el cine. En los anteriores el público se tiró sobre desconocidas estrellas húngaras y austriacas, sobre periodistas y sobre meros jurados, como si necesitara guardar autógrafos, botones o jirones de recuerdo.

6 y 7 de enero.



Diario del Festival

Lunes 9

El Festival comenzó ayer entre signos de vacío y de desaliento, con menos integrantes, menos eficacia y menos público del esperado. Desde el viernes 6 se estuvo esperando en Buenos Aires un avión de Aerolíneas Argentinas que debía conducir a buena parte de las delegaciones extranjeras. Pero tras sucesivas postergaciones el avión no llegó, y cuando hubo que decidir la partida a Mar del Plata, ese viaje de seis horas se hizo en un tren especial que, contra toda previsión, quedó semipoblado. Allí estaban Germaine Damar, algunas estrellitas mexicanas y españolas casi anónimas, varios periodistas extranjeros y nacionales, los funcionarios del Festival, desde el presidente Atilio Mentasti para abajo, y una delegación argentina en la que figuraban Enrique Serrano, Alberto de Mendoza, Santiago Gómez Cou, el director Román Viñoly Barreto. El conjunto no era adecuado para arrastrar multitudes. Y efectivamente, la recepción pública en Mar del Plata estuvo muy lejos del ruido y de la furia que se conocieron en 1959 y 1960. Un balneario que está lleno de gente, como se puede advertir en cualquier calle, vio pasar sin mucho grito y sin demasia-

da atención a una caravana de autos de lujo, tras cuyas ventanillas los transeúntes no consiguieron identificar a un solo rostro de vedettes extranjeras. Los preparativos de la organización parecieron desproporcionados a la sustancia y a la importancia verdadera de lo que se organizaba. En la función inaugural se repitió ese mismo contraste. Con un gasto y un esmero muy apreciables, el Festival de Mar del Plata inventó en los últimos doce meses su propia sala cinematográfica, utilizando un salón auditorio del Casino, en la parte central de la Rambla. La creación es inobjetable desde fuera, en parte porque la sala da a una inmensa plaza, permitiendo toda la majestuosidad de escalinatas, reflectores, adornos que lucen, y en parte porque su arquitectura interna y su equipamiento se realizaron con el último grito de la técnica. De hecho, no estaba ocupada ni siquiera la mitad de sus mil doscientas butacas, la función comenzó con un inexplicable atraso de ochenta minutos, se produjeron reiteradas interrupciones por desperfectos técnicos en las cortinas de la pantalla y en el equipo sonoro. Y para culminar el desaliento, el programa japonés inaugural resultó aburrido a buena parte del público, que comenzó y prosiguió, sin pausa y sin prisa, una lenta deserción.

A mediodía de hoy lunes se conoció un poco mejor el destino del famoso avión extraviado, que conducía a checos, polacos, alemanes y españoles. Salió de Madrid, se paró en Dakar más de la cuenta, se paró en Recife durante cincuenta horas, puso de mal humor a todos sus pasajeros, mal comidos y mal dormidos, y solucionó imperfectamente sus contratiempos de motor, salteándose Buenos Aires y llegando a Mar del Plata en la medianoche del domingo, con un atraso superior a los dos días. Contra rumores previos, el avión no conducía a los rusos, cuatro personas cuyos dos nombres más conocidos son Isolda Izvitskaya (actriz de **EI 41**) y Mikhail Kalatozov (director de **Vuelan las grullas**). Datos extraoficiales dicen que esos cuatro habrían tenido un problema de visaciones, y que sin la autorización oficial no pueden embarcar en avión que baje sobre territorio argentino. Otras informaciones sostienen que la visación existe para esos cuatro, pero que a ellos se habrían agregado dos rusos designados por el Soviet Supremo (con finalidades que suscitan amplia especulación) y que esos agregados son los carentes de visa. Las circunstancias inducen a pensar que los rusos han provocado un problema político, sobre el que no hay todavía pronunciamiento oficial alguno.

Zavattini, Passendorfer, Toeplitz, Joachim Hansen, el director checo Vojtech Jasny, eran invisibles en la mañana de hoy. Una entrevista con J.A. Bardem, que sufrió todo el viaje en avión y lo cuenta ahora con un gracejo español adecuado, fue útil para disipar rumores. Llegó hasta el extremo de conceder repentinamente una muy informal conferencia de prensa, en la que habló de sí mismo con una abundancia que también fue española. Sobre el famoso asunto de sus plagios, que era una pregunta fuerte para ser también la primera, Bardem declaró que **Calle mayor** no debe nada a **I vitelloni** de Fellini; a lo sumo, dijo, ambos han retratado una vida provinciana, lo que obligaba a ciertas coincidencias, pero en cambio hay notorias diferencias de anécdota entre ambos films. Reconoció deber mucho más a Michelangelo Antonioni, del que vio **Cronaca di un amore** en 1953, en una semana de cine italiano que también fue una revelación por otros conceptos. Allí reflexionó en que Antonioni superaba las limitaciones del neorealismo italiano, dando una versión más refinada y prolífica de la narración cinematográfica, y algo de eso puede

haber quedado en **Muerte de un ciclista**. Señaló que **Cronaca di un amore** no se exhibió comercialmente en España hasta hoy, lo que puede ser explicado por su tema de adulterio. Y sobre exhibiciones agregó que en España se ve muy poco. Cuando el mismo Bardem fue llamado a intervenir en un referéndum de Bruselas, e integró un jurado de doce directores jóvenes (junto a Mackendrick, Satyajit Ray, Cacoyannis, Maselli y otros) para elegir los mejores films del mundo, llegó a ver por primera vez algunos films clásicos como **Potemkin**, **La madre** o **El ciudadano**. De la pobreza de exhibiciones españolas Bardem tiene una aguda queja.

Sobre su propia obra Bardem tiene opiniones claras. Le importa un cine testimonial, comprometido, que comprometa también al espectador. Sobre su frustración en **La venganza** señaló que los críticos no han tenido en cuenta las condiciones *históricas, objetivas*, en que él debe producir. Aunque su tema era la reunión de los españoles, superando los agravios de la Guerra Civil, ese punto no está claro en la anécdota, y él cree que puede estar sugerido para quien sepa verlo. Dijo que se vio obligado a utilizar un lenguaje hermético, en clave, y a repetir esas claves, con personajes explícitos. Quizás fue esto lo que le llevó a hacer un film de casi tres horas, provocando luego los cortes de la distribuidora y las graves fallas de ilación. Y por otro lado, aunque su plan era un documental sobre los segadores, que le pareció un tema real, atractivo y españolísimo, eso habría derivado en un equivalente de **La terra trema** de Visconti, un film auténtico que nadie ve. La consecuencia fue incorporar a Carmen Sevilla, a Jorge Mistral, a Raf Vallone, perdiendo en autenticidad y ganando en mercado. Pero le fue mal con el film, que no gustó a la crítica, no gustó comercialmente, y ni siquiera fue apreciado por la crítica extranjera, que pedía una visión más pintoresca, menos real, de una España de pandereta.

La salida de esa frustración fue para Bardem hacer **Sonatas**, sobre un libro de Valle Inclán que personalmente no le gusta, pero que le hacía posible transportar fechas y narrar lo que definió como *el largo camino en busca de la libertad de un hombre español*. Ahora defiende **Sonatas**, que tampoco tuvo apoyo crítico pero que sigue siendo una obra en la que ha puesto lo que él cree sus cosas mejores. Y defiende **A las cinco de la tarde**, el film propio que ha sido inscripto para este Festival, y que él describe como una visión interna del mundo de los toros: la crónica de los novilleros que no han llegado al triunfo y que han quedado, como la inmensa mayoría, en la mediocridad. Reflexionó los motivos por los que un hombre puede dedicarse a los toros: salvo casos excepcionales de tradición familiar, de vocación deportiva, vio que esos motivos son los de la ambición económica, una ambición que luego se ve frustrada y que da lugar a una explotación del torero como mercancía.

Bardem se mostró accesible, inteligente y bien dispuesto ante la media docena de periodistas que le rodearon durante una hora. No mostró vanidad ni celo profesional. Quiere hacer con el cine un testimonio de su país, en tiempo presente, e inevitablemente se quejó de la censura, no sólo porque corta sino por las inhibiciones que provoca, como admitió que había ocurrido en el caso de **La venganza**. Ha recibido planes para filmar en el exterior, pero no quiere hacer sino lo que le importe. Tiene un compromiso con Cuba y otro con Argentina, ambos aún muy vagos de plan, pero volverá a España, donde se siente arraigado y donde quiere ser profeta. Allí estuvo preso en febrero 1956, por motivos que las autoridades llamaron "un error", y allí vuelve a hacer **Nunca pasa nada**, aventuras de una francesa que llega a una ciudad española.

Martes 10

Las actrices Jirina Svorcová y Jana Stepánková no hablaron durante la conferencia de prensa que la delegación checa ofreció hoy. La palabra se concentró en la eminencia A.M. Brousil (rector de la Universidad de Artes en Praga, jurado en este Festival), en el director Vojtech Jasný, de quien se vio ayer **Sobreviví a mi muerte** y desde luego en Irena Bouzova, que representa a la industria checa, habla un excelente castellano y ya es amiga de los periodistas de Mar del Plata. El joven Jasný hizo cine documental, tiene una intensa preparación técnica en Praga, viajó por China y comenzó a rodar largometrajes en 1955. Está muy satisfecho de **Las noches de septiembre**, que es su segundo film, y mucho más de **Anhelo**, al que definió como un film propio, sentido, en una cuerda subjetiva y lírica, con un testimonio de su aldea natal, volcado en cuatro episodios que son paralelos a las cuatro estaciones. A pesar de todo el éxito y los premios, **Anhelo** no podrá verse entero en el Río de la Plata, porque uno de sus episodios pasó a integrar el film **Espejo de la vida**⁵, junto a fragmentos de otros directores. Como era previsible, Jasný no está muy satisfecho de **Sobreviví a mi muerte**, y le gustaría corregir algún fragmento, especialmente para obtener una mejor ilación. Señaló que el libreto fue escrito por Milan Jaris, que estuvo cuatro años en un campo de concentración y transfirió al argumento buena parte de su experiencia. Las palabras de Brousil, y otras complementarias de Jasný y Bouzova, repitieron la descripción de la industria checa, que pertenece al Estado pero en la que cinco grupos de producción funcionan con bastante autonomía, incluso en la financiación, ya que en el promedio el cine checo suele sostenerse por sí mismo con la boletería. Esa condición básica explica la enviable situación en la que esa industria sostiene con sueldos fijos a sus realizadores y técnicos; produce films de dibujos y marionetas que pierden dinero, y se expande con marcado prestigio internacional. Es más difícil su expansión comercial, en la que los checos están trabajando con ímpetu.

CONGRESO DE TEÓRICOS. Como en 1960, el Festival ha organizado una reunión formal de los muchos directores, libretistas, críticos y personalidades cinematográficas presentes, para discutir temas de interés colectivo. Bajo el nombre de Congreso Internacional de Teóricos, las reuniones comenzaron hoy, con un temario denominado "La libertad de expresión en el cine". La parte expositiva fue comenzada por Giulio Cesare Castello, que examinó las relaciones y limitaciones del creador cinematográfico frente al autor, al productor y al Estado, con una descripción muy amplia e informada. Entre las traducciones al inglés y al castellano, el texto de Castello abarcó casi enteramente la primera sesión, lo que en parte es imputable a su discurso ramificado y abundoso. Las otras dos partes del plan serán "Los temas peligrosos" (ejército, Iglesia, idea de patria, cine con mensaje, todo ello a cargo de George N. Fenin) y "Diversos tipos de censura" (a cargo de Edgar Morin). Exposición, discusión y conclusiones deberán abarcar tres reuniones, pero se superponen inevitablemente sobre la programación del Festival, que ya se ha anunciado como intensa. A la reunión de hoy concurrían Carlos Fernández Cuenca, George N. Fenin (designados allí mismo como presidente y secretario), J.A. Bardem, Cesare

⁵Ver pág. 122.

Zavattini, Morando Morandini, A.M. Brousil, Marcel Martin, Augusto Roa Bastos, Román Viñoly Barreto, Simón Feldman, Sixto Pondal Ríos, muchos críticos locales y tanto público como cabe en la sala de sesiones.

PROGRAMACIÓN. Los films del Festival ya abarcan dos funciones diarias, a las 18 y a las 22 horas. Se han sumado ahora dos ciclos retrospectivos. El dedicado a Mario Soffici incluye **Prisioneros de la tierra, Tres hombres del río, El extraño caso del hombre y la bestia, Rosaura a las diez**. El dedicado al realizador ucraniano Alexander Dovzhenko se integra con **Zvenigora, Arsenal, La tierra y Aerograd**, films del período 1928-35. Es muy probable que este ciclo de films rusos sea llevado también a Montevideo, gestión que la Cinemateca Argentina ya ha comenzado.

Miércoles 11

La delegación húngara juntó a la prensa en una poblada salita, con el visible atractivo de la actriz Marianne Krencey, que es una rubia belleza, y con los informes de Esteban Kondor, subdirector de la Sección Cinematográfica del Ministerio de Cultura. El cuadro que pintaron ellos y otros es el de una industria oficial, que produce 18 a 20 films largos por año, más una gran cantidad de cortos y de noticiarios, todo lo cual es devorado por la población nacional, que se compone de diez millones de habitantes, con 700 salas comunes y unas 300 para films en 16 mm. La parte más interesante de esa producción es la de ocho films experimentales por año, una obra en la que se da absoluta libertad a creadores nuevos. Pero aunque la actividad cinematográfica húngara es muy intensa, tanto en producción propia como en exhibición de la ajena, el hecho real es que está muy poco difundida. Títulos como **Profesor Hannibal** de Zoltán Fábi o **Los años insomnes** de Mériássy, muy elogiados en Europa, no han llegado al Uruguay, aunque se afirma que en cambio están en Buenos Aires. El film que Hungría presenta en Mar del Plata es **Dos pisos de felicidad**, una comedia sobre cinco matrimonios. Es el segundo film de Janós Herskó, que hace dos años impresionó tan favorablemente con su **Flor de hierro**, un drama de asunto vulgar y realización finísima.

Una gran reunión de directores tuvo lugar esta mañana, produciéndose una curiosa mezcla de nombres: Mikhail Kalatozov, Lucas Demare, Jerzy Passendorfer, Alejandro Galindo, Vojtech Jasny, Román Viñoly Barreto, J.A. Bardem, Mario Soffici, Michel Deville, Leslie Norman, Simón Feldman, César Fernández Ardavín. Discutieron la necesidad de una asociación internacional, similar a la que tienen los autores. Discutieron la relación entre argumentista y director, que es tan variable. A pesar de los varios idiomas, que fueron subsanados mediante intérpretes colocados con estrategia, se pusieron de acuerdo en algo. Su voto unánime: reunirse mañana para concretar.

Jueves 12

Al llegar a su punto medio, este Festival ha recuperado el apoyo popular que parecía no tener en un primer momento. Contra anuncios previos, todavía no están aquí Laurent Terzieff, Susan Strasberg, Richard Todd o Cantinflas, que eran considerados nombres de gran arrastre, pero curiosamente el público ha comenzado a volcarse en los sitios de mayor novelería. Buena parte de la rambla, los hoteles Pro-

vincial, Hermitage y Nogaró, la plaza que enfrente a la sala cinematográfica, son lugares donde se agolpa la adolescencia, aparentemente con la esperanza de obtener aquí un autógrafo y allá el botón de un saco. Por otra parte, se informa que es muy grande la demanda de localidades para el cine Ópera, única sala en la que se repite el material del Festival, con un estricto régimen de entrada paga. Y en otros sentidos, es inmensa la atención de la prensa a la agenda abundante de funciones y de conferencias de las delegaciones. Aunque en esas reuniones de cinematógrafistas y periodistas se ha escuchado siempre de todo, el hábito es que primen las curiosidades del oficio, y que los críticos pregunten por problemas de producción, de temática, de estilo, sin caer en la chismografía personal y frívola que suele molestar en los Festivales. A esta altura, el festival se mueve de acuerdo al plan. Es difícil ocuparse de todo, porque a las dos funciones diarias se juntan las retrospectivas y las conferencias de prensa, pero hay cierto orden en el conjunto, y se ha obtenido que la *Gaceta del Festival* (16 páginas chicas y diarias, en color) informe actividades con un día de anticipación, para mejor proveer. Apenas el jefe de prensa consiga localizar al jefe de fotógrafos, estarán todos los problemas resueltos.

MÁS REUNIONES. La delegación polaca se compone sobriamente de dos personas y ambas se llaman Jerzy. Uno es Toeplitz, rector de la Academia Cinematográfica con sede en Lodz, que vino a Mar del Plata con una retrospectiva Dovzhenko bajo el brazo, porque también preside la Federación Internacional de Archivos de Films y se ocupa activamente del intercambio. Otro es Passendorfer, que dirigió **Atentado** y luego **El regreso**, único film polaco en certamen. En su reunión con la prensa, Toeplitz señaló que ha habido cierta evolución en el cine polaco de los últimos tres años. Del tema de guerra, dividido antes en maneras románticas y anti-románticas, se procura pasar a un tratamiento de problemas más actuales, sin perder en cambio la perspectiva social. Como ampliación de temática destacó la superproducción **Los caballeros de la cruz teutónica** (Aleksander Ford, libreto de Stawinski, novela de Sienkiewicz) que formula una actitud nacionalista polaca con un tema histórico. Por su parte, Passendorfer admitió que **El regreso** incorpora elementos anecdóticos derivados de **Atentado** y que no figuraban en la novela original. Aduce haber evolucionado desde entonces. Entre las consideraciones sobre su film actual y sobre otro próximo (**La sentencia**, respecto a un matrimonio sin hijos) se trasluce que Passendorfer quiere hacer un cine psicológico más sutil e introspectivo. En **El regreso** postula justamente el absurdo de atrasar la vida y no armonizar con los años que pasan. Lo malo es que el director tenía talento para un conciso cine de acción, mientras parece más inseguro en el cine psicológico. Así se le dijo.

Viernes 13

El director Karel Reisz había sido pocas horas antes la revelación de este Festival, donde su film **Todo comienza el sábado** reunió el entusiasmo de casi todo el público. En la inmediata conferencia de prensa, Reisz fue la persona más atendida y preguntada por los periodistas, los cine-clubistas, los realizadores de cortometraje y los estudiantes de los cursos cinematográficos de la Universidad de La Plata, un grupo de gente que se toma el cine muy en serio y puede soslayar en una reunión semejante la presencia de una estrella de viejos prestigios como Phyllis Calvert, que no dijo una

palabra ni recibió una pregunta. En ese grupo, el nombre de Reisz era ya un valor establecido, por su obra crítica en *Sight and Sound*, por su libro sobre montaje, que ha aparecido recientemente en castellano, y para algunos privilegiados, por su previo film **We Are the Lambeth Boys**, que no se conoció en la Argentina. Pero Reisz no se aprovechó de la circunstancia. Con una peculiar modestia, se declaró integrado a una nueva promoción de novelistas, libretistas, dramaturgos en Inglaterra, fijando su último film como una derivación de la escuela documental de los últimos años, que casi no se conoce en Sudamérica. Y aun dentro de ese movimiento, especificó que sería aventurado hablar de escuelas o de tendencias. Dijo ser socialista, ver la realidad de cierta manera, trasladarla como la ve. Y aunque reconoció que hay vinculaciones de tema y de estilo entre **Lambeth Boys** y **Todo comienza el sábado**, se limitó a respuestas concisas, con un notorio pudor que le impedía hablar de sí mismo. Está preparando ahora un film en el que será productor con Lindsay Anderson como director, sobre una novela de un escritor desconocido, David Storey, pero no dio más detalles⁶. Aprovechó las preguntas cruzadas a otros integrantes de la delegación (director Leslie Norman, productor Maxwell Setton, actriz Shirley Anne Field) para eludir un interrogatorio más amplio sobre su persona. Su reticencia no impresiona como pose. Fuera de esta reunión oficial, dejó evidencias de que está ansioso por ver la retrospectiva Dovzhenko y muy poco ansioso por asistir a un congreso de teóricos al que se lo invitó. Le apasiona el cine, tan cerca de la realidad como sea posible.

MÁS FESTIVALES. La agenda de Mar del Plata termina el 17. Punta del Este comienza el 19 y termina el 25. Para el 27 se anuncia un tercer festival en Viña del Mar (Chile) con asistencia de buena parte de estas delegaciones, estos periodistas y estos mismos films. En una reunión de prensa especialmente convocada, el Sr. Daniel Fried K. explicó que había venido de Chile especialmente para formular tales invitaciones. Reconoció que la operación cuesta un montón de dinero, con viajes aéreos sobre los Andes, pero declaró que Viña del Mar cuenta con apoyos oficiales y comisiones de fomento. La intención es constituir en el futuro un tríptico con Mar del Plata y Punta del Este, aportando una combinación veraniega atrayente para las delegaciones cinematográficas del extenso Norte, que se escaparán de varios inviernos. En Viña del Mar no habrá jurados ni premios, por lo menos en esta ocasión. Aunque la Federación de productores de films apoya toda clase de festivales cinematográficos, quiere limitar los certámenes de competencia, en el entendido de que su abundancia es contraproducente. Así lo especificó en la misma reunión el delegado alemán Gunther Schwartz, que preside la Federación y que irá a Viña del Mar con los artistas alemanes, según declaración expresa.

Domingo 15

La Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina resolvió dar el marco de este Festival a su entrega anual de premios, que no sólo fue fijada para la noche del film argentino sino que se instaló en una gran cena y baile del Nogaró, a 500 pesos argentinos el cubierto, incluyendo periodistas. Las derivaciones de esa ceremonia fueron imprevisibles. La votación de los críticos argentinos, computada esa mis-

ma noche, eligió a **Shunko** de Lautaro Murúa como mejor film, con otros premios para Torre Nilsson como director (de **Fin de fiesta**), Eduardo Borrás como argumentista original (de **La patota**), Augusto Roa Bastos como adaptador (**Shunko**), Alfredo Alcón como intérprete (**Un guapo del 900**), entre otros. Por el micrófono, y en una alocución destinada a agradecer el premio, Lautaro Murúa se quejó de las deficiencias de fotografía, sonido y montaje de su film, agregó que la culpa era de los técnicos y se mostró insatisfecho con su propia obra, aunque la verdad es que con su primer film había obtenido ese premio y además la representación argentina al Festival internacional. Desde ese discurso empezó la violencia. En el mismo micrófono, Torre Nilsson señaló su discrepancia y puntualizó que hay buenos técnicos en el cine nacional y que lo que hace falta es mayor ingenio de los realizadores. Y en seguida, el secretario del sindicato de técnicos (SICA) tuvo con Murúa un cambio de palabras, ambos llegaron a la violencia y todo se echó a perder. El primer resultado de esta disputa doméstica, celebrada oficialmente ante los más celebrados testigos extranjeros, es la prolongada agitación de motivos, antecedentes y manifestaciones de pesar. El segundo resultado es la amenaza de que Lautaro Murúa quedará eliminado del cine argentino, porque los técnicos tomarían la conducta gremial de no trabajar en ningún film en el que Murúa figure como director o como intérprete. Si fuera aplicada, esta medida sindical sería decisiva contra el actor chileno.

TODO TERMINA EN MARTES. En la noche del martes 17, un jurado de once personas, donde figuran Cesare Zavattini, Peter Baker, Mario Soffici, César Fernández Ardavín y A.M. Brousil, entre otros, deberá dar el fallo de este certamen, que comprende estrictamente siete conceptos: mejor film, director, actriz, actor, argumento, cortometraje y film en idioma castellano. Esto plantea ante todo la absurda omisión de rubros tan claros como fotografía, música y montaje, una omisión que llevaría a desconocer, por ejemplo, los claros valores formales de **El regreso** (Polonia, Passendorfer), **Sobreviví a mi muerte** (Checoslovaquia, Jasny) y **La verdad** (Francia, Clouzot), ninguno de los cuales es un film enteramente logrado, pero en los que hay dirección y artesanía visibles y estimables.

Suponer el fallo es uno de los deportes preferidos en cada festival. No es un juego de precisión, porque también el fallo oficial puede contener disparates imprevisibles, y no es juego fácil, porque pronosticar dos días antes significa omitir en consideración a unos cinco films, lo que en este caso es omitir tres candidatos serios como **A las cinco de la tarde** (Bardem), **Esta noche o nunca** (Deville) y **Kapò** (Pontecorvo). En las circunstancias, es razonable suponer:

- 1) Que **Todo comienza el sábado**, de Karel Reisz, es el film más estimado y el que puede concentrar premios como obra, dirección, actor (Albert Finney) y actriz (Shirley Anne Field o Rachel Roberts);
- 2) Que el mejor cortometraje es **Pozor! (Atención)** del checo Jirí Brdecka, un dibujo animado donde se pronuncia con humor e ingenio un fuerte alegato contra la guerra;
- 3) Que el mejor film en castellano debería ser **A las cinco de la tarde** de Bardem, aunque hay críticos extranjeros muy entusiastas del color folklórico de **Shunko**;
- 4) Que habrá menciones especiales de fotografía, música y montaje, aunque el Reglamento no las prevea, lo que dará entrada en el fallo a **El regreso** de Passendorfer.

⁶ Sería **This Sporting Life**, estrenada en el Río de la Plata como **El llanto del ídolo**.

El nivel de los films ha sido bajo en el promedio. Se produjeron gruesos errores de selección por parte de Alemania, Estados Unidos, Hungría, México y Rusia, ninguno de cuyos films puede ser considerado para un primer premio en un certamen internacional.

Lunes 16

La tercera reunión de teóricos, convocada en Congreso para discutir la libertad de expresión en el cine, terminó como era previsible con un pronunciamiento contra la censura. No se trata sin embargo de un texto a divulgar, aunque en algún momento se sospechó que ese texto saldría de Mar del Plata con las firmas de Jerzy Toeplitz, Carlos Fernández Cuenca, J.A. Bardem, Louis Chavance, Giulio Cesare Castello y otras sólidas reputaciones internacionales, sin olvidar a argentinos. Se trata, en su lugar, de una divulgación sintética de los principales puntos de vista expuestos en tres días de charlas incesantes, donde cada orador habló cinco minutos y donde se describió e historió la censura en sus variadas, amplias y sigilosas formas. En el último día se pensó resumir tanto material en pocas frases concisas, pero Jerzy Toeplitz hizo ver los peligros de síntesis y de deformación a que eso conducía. Y aunque se formularon ideas interesantes, se quedaron en la expresión verbal y, en cierto sentido, en el tintero. Una de las ideas era de Giulio Cesare Castello, que insinuó la conveniencia de que la Cinemateca Argentina reuniera films prohibidos y fragmentos de los mismos, para exhibirlos en el próximo Festival, sugiriendo aun la ventaja de ir a algún desván de la Metro en Hollywood para recuperar el negativo completo e intacto de **Greed**, un clásico de Stroheim que según su viuda Denise Vernac todavía subsiste íntegro, contra mucho veredicto en contrario.



ALGUNOS ESTRENOS DEL FESTIVAL

- **El mar embravecido** (*Chi no hate ni ikiru mono*, Japón, de Seiji Hisamatsu) cuenta al mismo tiempo las desventuras de la pesca en una península de una despoblada isla japonesa, y las desventuras personales de un ex pescador que se queda allí todo el año a cuidar los equipos de una pandilla que sólo viene en temporada. La parte documental es bastante buena, con excelencias de fotografía y de color. La anecdótica es un pequeño infierno, porque el pescador recuerda su vida a intervalos, y el film se traslada de un *racconto* a otro para describir cómo el pescador disputa una mujer a otro hombre, se casa con ella, tiene hijos, pierde uno en la guerra, hasta llegar a un tiempo presente en que el protagonista es ya un anciano y muere solitario en la costa helada, mientras gatos y pájaros lo miran. Con un tema fundamentalmente simple, toda esa anécdota pudo progresar en laberintos temporales (a la manera de **Hiroshima mon amour**), o florecer en momentos poéticos de drama familiar y de vida que cambia y que sigue, a la manera de **Qué verde era mi valle** y otros films de John Ford. Pero el director no muestra sensibilidad para eso ni para mucho menos. El relato salta tiempos, sólo dice lo convencional, sólo conoce la monotonía. Era mejor que este semi-documental sobre pescadores

se conformara con ser un pleno documental, para lo que tiene fotografía, color, escenarios y motivos de interés. Tal como está es un largo error.

- **Sobreviví a mi muerte** (*Prežil jsem svou smrt*, Checoslovaquia, Vojtech Jasný) es un film valioso y lleno de defectos, como corresponde a un director joven que tiene talento. Ocurre en un campo nazi de concentración durante 1943, y relata diversos episodios internos de violencia, desde los castigos elementales por robar un pan hasta los más elaborados de hacer que un prisionero les pegue a sus compañeros, o hacer cargar sobre los hombros una piedra imposible, o dejar colgado a un hombre en una posición inverosímil. El hilo anecdótico está dado por un preso vigoroso, que al principio sobrevive por su fuerza física, después porque accede a ser boxeador para divertir a sus carceleros y finalmente por un cambio de identidad logrado en difíciles circunstancias. Todo el material anecdótico es acumulativo y dramáticamente muy débil. Un episodio aquí y otro allá, sin ilación recíproca, integran el libreto del film, que parece muy enterado de cómo es un campo de concentración pero no se preocupa de hacerlo coherente y accesible para su espectador. Falta una definición de personajes, se provocan confusiones entre uno y otro, se acumulan sin bastante explicación los lujos ocasionales de comida y de recreo con las privaciones más extremas de pan y de movimiento. Y sobre esas debilidades de estructura están aún las mayores de que el film no progrese, no crezca en una expectativa de muerte o de fuga o de victoria.

A pesar de sus claros defectos de libreto, el film impresiona como una muestra de las competencias de Jasný. El director maneja ante todo una escenografía muy aprovechable, con galpones, corredores, laberintos, y allí desplaza una cámara muy móvil con la que a veces obtiene efectos de profundidad de acción, otras veces un súbito acercamiento, a menudo enlaces y contrastes imprevisibles, con efectismos ocasionales como el colocar su lente en los ojos de un preso que se balancea en una tortura. Encuadre, montaje visual y montaje sonoro son obra de un refinamiento que sólo puede nacer de cierta vocación por el cine. Y en el plano en que Jasný se coloca, con momentos de gran esmero, otras zonas del film hacen más nítidos sus defectos, sus confusiones y sus larguezas. Pero así suelen ser las primeras obras, naturalmente.



- **El regreso** (*Powrót*, Polonia, Jerzy Passendorfer) es el tercer film largo de su director y el segundo que se conoce localmente, en una expectativa provocada por la revelación de sus capacidades en **Atentado** (*Zamach*, 1958). Curiosamente, el asunto propone en cierta medida una continuación de aquel precedente. El protagonista vuelve a Varsovia en 1960, reencuentra a compañeros de la insurrección de 1944 y evoca entre otros episodios pretéritos un atentado callejero similar contra un jerarca nazi. Pero ese regreso está marcado por la desilusión. Contra un pasado bello o embellecido, el presente muestra una ciudad reconstruida



en la que ya no se pueden localizar las viejas calles, amigos que hoy tienen problemas prosaicos de dinero, viejos capitanes dedicados a sus huertos, ex amantes que ya no tienen ni la apariencia ni el ánimo de ayer. Todo el plan del film conduce a la oposición de los dos tiempos de su historia, con similitudes inevitables frente a **Juventud divino tesoro** de Bergman y a **Hiroshima mon amour** de Resnais. Y en ese plan lo que ambiciosamente se propone es un problema íntimo y permanente, una introspección en los mecanismos del tiempo, de la ilusión, del desarrollo vital.

Pero la anécdota no resiste tanta carga. La gran limitación de Passendorfer es que no puede llevar a su cámara nada más que el presente, porque las ruinas de Varsovia, o la presentación de sus personajes en un doble tiempo, son ya una imposibilidad física para sus medios. La consecuencia es que sólo puede dejar alusiones: aquí un retrato de la amante con las trenzas que ya no tiene, allá una protesta contra la marcha militar que antes tenía una connotación heroica y que quince años después es bailada frívolamente. Las referencias al pasado son trasladadas al diálogo, a veces con agudeza dramática (un guerrillero que se adjudica mayor heroísmo del que realmente tuvo en un episodio de 1944), a veces con exceso literario, como en una elaborada metáfora que compara hombres y cigarrillos, aduciendo que algunos son hoy apenas colillas de ayer. Y como la anécdota se empeña además en describir un presente prosaico, allí se acumulan deudas, correrías, casualidades, peleas, sin bastante motivación. Hay mucho artificio en el plan, que habría ganado mucho si hubiera hecho más verosímil la realidad del presente.

Passendorfer tiene un estilo poético, sin embargo. En una secuencia muda inicial del protagonista y en otra final de una pareja, el paseo por calles y plazas está mostrado con tal dominio del encuadre fotográfico, del tiempo, de la música (apenas piano y contrabajo) que resurge aquel sabor de **Atentado**, aquella melancolía callada y sugerida, donde un objeto, una expresión visual, una espera, construyen pausadamente un drama. Pese a todo su artificio anecdótico, aquí hay un film y un director que requieren un mejor examen.

• **Los mil ojos del Dr. Mabuse** (*Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*, Alemania Occidental, Fritz Lang) repite temas que el director ya trató en el cine mudo y a principios del sonoro. La intriga es policial y feroz, con crímenes superpuestos, disimulo de identidades, grandes exposiciones del morbo alemán. Pero la exposición es infantil, ingenua, como para divertir a los niños, aunque es probable que los menores tengan prohibida la entrada. Actúan Dawn Adams, Peter van Eyck y un obeso Gert Fröbe como inspector policial. El personaje importante es sin embargo Fritz Lang, uno de los veteranos que prosiguen en actividad. Tras muchos films estimables y algún clásico, Lang ha descendido en sus últimos años de Hollywood a una marcada decadencia. Después la prosiguió en Alemania y a esta altura ya nadie cree en su obra. Había cierta consideración en este Festival por un film de quien ha sido un maestro, y hay que suponer que sin el prestigio de ese apellido el film no sería decoroso para certamen alguno. La comprobación es que el ídolo de otrora se sigue cayendo.



• **Confesión de martes de Carnaval** (*Die Fastnachtsbeichte*, Alemania Occidental, William Dieterle) comienza por un muerto en una iglesia y después procura aclarar el crimen, entre los días de disfraz y de alegría en Mainz, 1913. La investigación lleva a descubrir un folletín a lo Carolina Invernizzi, donde hay dos casos de hijos ilegítimos, un adulterio adicional, dos simulacros de identidad y más casualidades de las que nadie puede contar en una hora y media. Como todo esto se conversa en fiestas de Carnaval, con luces de escenografía, de vestuario y de color, podrá haber buenas señoritas en el público que estimen el resultado. La opinión vociferada de los críticos presentes en el Festival es que Dieterle ya es

figura de museo y que sus muchas torpezas de dirección dramática, aplicadas a un asunto penoso, hacen muy misterioso que esta película haya sido invitada a competir en un certamen. En apariencia la invitación derivó de los nombres de UFA, Dieterle y el argumento de Zuckmayer, pero el resultado da lástima.

• **Todo comienza el sábado** (*Saturday Night and Sunday Morning*, Gran Bretaña, Karel Reisz) es lo mejor que se ha conocido hasta ahora en este Festival. Ha sido realizado por gente joven y servirá para subrayar los talentos del novelista y libretista Alan Sillitoe, del productor Tony Richardson y del fotógrafo Freddie Francis; los dos últimos ya han figurado en otros films ingleses de la nueva promoción. Quienes han conocido **We Are the Lambeth Boys** sabían sin embargo hasta dónde Karel Reisz es creador principal del film y hasta dónde éste mantiene una coherencia de temática y de estilo con aquel precedente. Ante todo Reisz utiliza el realismo, y lo que traslada aquí es la clase trabajadora inglesa, tan soslayada siempre en su cine nacional, y mostrada ahora con toda su rudeza, su vulgaridad, su vigor y su encanto. Un criterio casi documental prima en la elección de fábricas, tabernas, parques de diversiones y hogares humildes como escenarios naturales de la anécdota, y un mismo criterio de autenticidad ha orientado la elección de personajes, que no son en verdad los rebeldes y los iracundos sino, con toda deliberación, los ingleses vulgares de la clase obrera. Más al fondo, hay todavía otro realismo en el tema y en sus apuntes laterales, porque éste es un drama centrado en un obrero vigoroso (Albert Finney), en sus relaciones con una muchacha común (Shirley Anne Field) y en su simultánea relación con una mujer casada (Rachel Roberts), a la que deja encinta. A ese asunto real, que sería posible hallar repetido en tanto barrio obrero de todo el mundo, se suma la realidad de lenguaje, que no escatima las referencias al posible comunismo de un personaje o al posible aborto de la mujer. Al desmentir así las cautelas más conservadoras del cine inglés, el film se integra con una gran corriente testimonial, enlazada lejanamente con Zola y con Dreiser y más cerca con la nueva promoción literaria, teatral y cinematográfica inglesa (**Room at the Top**, **Look Back in Anger**, **The Entertainer**).

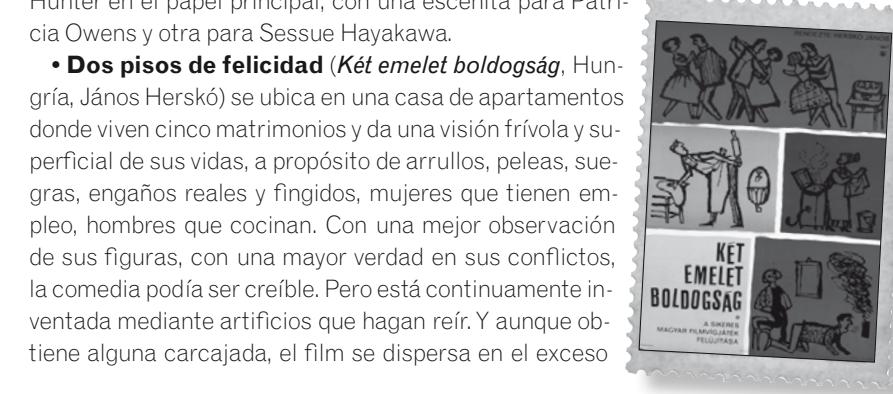
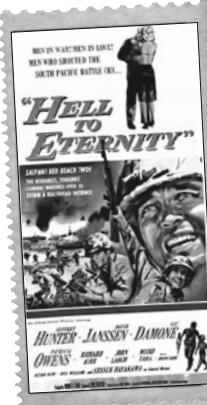


Karel Reisz quiere sin embargo algo más sutil y poderoso que el realismo, una esencia que le resultaría insuficiente. La realidad es la sólida base del film, pero sobre ella hay una selección y sobre la selección una armonía. Lejos de la sordidez complicada de otros directores (los del cine negro francés, por ejemplo), Karel Reisz quiere que cada imagen cuente, que cada momento tenga una connotación anecdótica, psicológica, dramática. Una pausa de espera, un juego incidental con los niños, un gesto mudo, una pelea con la vecina, sirven para explorar mejor la acción, para describir con más calidez y verdad a los personajes, por quienes Reisz tiene una actitud de simpatía y comprensión. Y todo ello está reunido en un relato fluido, donde los enlaces de música, de sonido, de ritmo, revelan a un director que no sólo está atento a su asunto sino también a las necesidades formales. Entre muchos aciertos, uno muy expresivo de su lenguaje es la vuelta del personaje desde el recreo de fin de semana a la fábrica: una gran imagen de la ciudad, otra del protagonista que se acerca en bicicleta, una lenta sustitución de ruidos anteriores por ruidos nuevos.

El film es tan rico, tan equilibrado, tan terso y seguro de lenguaje, que Reisz podrá colocarse con él en la primera línea de realizadores jóvenes de hoy.

• **Del infierno a la eternidad (Hell to Eternity)**, Estados Unidos, Phil Karlson) cuenta largamente una famosa anécdota bélica, en la que el teniente Guy Gabaldon, que hablaba japonés, capturó a miles de enemigos en un isla del Pacífico, sin otra ayuda que las circunstancias y que la previa retención de un general japonés, a quien induce a dar órdenes. Para llegar a ese final, el libreto cuenta la historia de Gabaldon desde su infancia, la adopción por una familia japonesa, el estallido de la guerra y varias peripecias previas. Todo el asunto es largo, arrastrado y en su mayor parte convencional, porque el director Phil Karlson sabe poner violencia delante de la cámara pero no consigue que el relato tenga violencia propia, ni siquiera nervio. Con excepción de una escena incidental, con baile, alcohol y tres mujeres, y de otra en que Gabaldon estalla de histeria ante la muerte de un amigo, el film no parece muy vivo como relato. Su única animación viene de las escenas de guerra, entre las que se cuentan algunas sumamente crueles, hasta la complacencia en la sangre. Junto a ellas, el diálogo predica la paz y la comprensión, con hipocresía demasiado visible. Actúa Jeffrey Hunter en el papel principal, con una escenita para Patricia Owens y otra para Sessue Hayakawa.

• **Dos pisos de felicidad (Két emelet boldogság)**, Hungría, János Herskó) se ubica en una casa de apartamentos donde viven cinco matrimonios y da una visión frívola y superficial de sus vidas, a propósito de arrullos, peleas, suegras, engaños reales y fingidos, mujeres que tienen empleo, hombres que cocinan. Con una mejor observación de sus figuras, con una mayor verdad en sus conflictos, la comedia podía ser creíble. Pero está continuamente inventada mediante artificios que hagan reír. Y aunque obtiene alguna carcajada, el film se dispersa en el exceso



de situaciones intermedias, hasta la monótona acumulación de lo que no importa. Hace dos años, el director Herskó dejó ver su **Flor de hierro (Vasvirág)** y permitió esperar mucho más de su talento.

• **Le Voyage en ballon** (Francia, Albert Lamorisse, fuera de concurso) ha sido realizado en colores y en un nuevo procedimiento que se llama oficialmente Helivision, y que consiste en colocar la cámara sobre un helicóptero, con un instrumental técnico adicional que impide la vibración. Esto lleva a retratar toda Francia desde alturas variables, generalmente en movimiento, saltando sobre árboles, edificios, pantanos y montañas rocosas, con una facilidad nunca vista. El pretexto es narrar el viaje en globo que emprenden un anciano excéntrico y un niño, lo que lleva a colocar la cámara en diversos sitios del aire, incluyendo el globo mismo, y a recoger todo posible paisaje francés, en lo que alguien

llamó un trance de amor entre Lamorisse y Francia. El resultado es muy vistoso. En sus momentos más pasivos tiene la calidad paisajística que ya se ha obtenido con el Cinerama y con buena parte del CinemaScope: una visión amplia, colorida, hermosa, de la geografía terrestre. Pero tiene también algo más. El realizador ha concebido su film como una enorme aventura, en la que se pone a narrar las peripecias del niño solo en el globo, o el desconcierto de un ayudante cuando el globo se escapa sin tripulantes, o el pequeño trance de incendio, o el aterrizaje en una plaza de toros. Y sobre la aventura ha incorporado además una visión dinámica y poética de la naturaleza, a la manera ya vista en **Crin blanc** y en **Le Ballon rouge**. Cuando recoge bandadas de pájaros en el aire, una camisa que cae suavemente entre ademanes casi humanos, o un ciervo perseguido por sus cazadores, o un pato salvaje que prolonga suavemente su vuelo a pocos metros de una cámara incansable, Lamorisse demuestra que le importa algo más que el paisaje. No se conforma con la fotografía quieta, y utiliza al máximo el doble movimiento de su cámara y de su tema, con algún ingenioso recurso de montaje para narrar mejor. Tras dos años de elaboración, su recompensa es el aplauso entusiasta de un público que quedó subyugado durante una hora y media.

• **Cartas de una novicia (Lettere di una novizia)**, Italia, Alberto Lattuada) es la peor caída de su director en el cine comercial, desde **Anna** para adelante. El tema era promisor, porque tenía mucho laberinto para mostrar el curioso triángulo entre la dama joven, su madre y un galán por el que ambas sufren (Pascale Petit, Hella Petri, Jean-Paul Belmondo). Hay ciertas zonas de sordidez y de morbosidad en ese triángulo, donde los tres juegan de enterados, de cínicos y de sensuales que disimulan serlo. Pero como todo está contado desde la confesión de la dama joven, mientras lucha por mantener o quebrar sus votos de monja, la expresión cinematográfica se transforma en un relato discursivo, al que un sacerdote



(Massimo Girotti) agrega sus discursos propios, que no son pocos. El melodrama recibe de Lattuada una transcripción literal, monótona y torpe, desde cada encuadre de imagen a la compaginación de todo ello. Los motivos de que Italia haya enviado este film a un festival ingresan a la zona de los grandes misterios de la humanidad.

• **A las cinco de la tarde** (España, J.A. Bardem) muestra la cara desagradable de la sagrada afición taurina de los españoles y se constituye así en un film valiente, poseído de una particular fuerza dramática. No hay ninguna corrida en el asunto, que progresó durante dos días de acción previa a la tarde del domingo. Lo que describe es la relación entre el torero, que suele ser un vocacional impulsivo, y el empresario que lo protege y lo explota. Esa relación estaba ya en la obra teatral de Alfonso Sastre, y enfrenta en lo principal a esos dos personajes y a la novia del torero, que ha rivalizado con el empresario. Pero Bardem ha agregado además una línea propia de argumento. Junto al torero de éxito (Germán Cobos) introduce al torero fracasado (Francisco Rabal) que no ha vuelto a la plaza desde una tarde en que fue dominado por el miedo. Ambos matadores son así, a un mismo tiempo, dos instancias del empresario protector (Enrique Álvarez Diosdado), cuya conducta se cuestiona en el film no por lo que tenga de villana sino por lo que tiene de inevitable: hasta cierto punto ese empresario da coraje al torero y empuja su carrera, pero a la larga llega a explotarlo como una mercadería y a abandonarlo cuando ya no rinde más. El asunto tiene claros precedentes en otras explotaciones similares (particularmente algunas denuncias del cine americano contra promotores de boxeo), pero está ambientado con firmeza en el mundo taurino y llega a explotar, hacia el final, una relación más sutil e íntima entre empresario y torero, una necesidad de que el matador tenga quien le empuje y le apoye antes de salir a la plaza. En el conjunto, el film examina su tema con una severidad que parecería imposible en el cine español. Denunciar así a los empresarios, apuntar el soborno de cronistas, es una posición de gran valentía.

Bardem ha hecho algo más que un film valiente. Supo ver los riesgos de una pieza teatral, que le llevaría a discutir su anécdota en una pieza de hotel, antes de la corrida, y ha procurado darle variedad y agilidad. Instala la presencia de los toros (en los preparativos y sorteos preliminares), marca la plaza vacía antes de la corrida, agrega el paseo meditativo de ambos toreros por la ciudad, cada uno de ellos masticando su problema, y subraya particularmente la presencia de un matadero, al que vuelve uno de los personajes en busca de un amigo. Todo ello le sirve para dar elementos de realidad física a su asunto y para crear contrastes entre las diversas caras del problema, con algún recurso de gran efecto, como la pesadilla del torero, que recuerda inevitablemente a la carnicería espantosa del matadero en que trabajó años atrás. Ciertas zonas de ese contrapunto están muy bien logradas, generalmente por un uso imaginativo del sonido, que Bardem utiliza con frecuencia para expresar dos planos de una mis-



ma acción. Y todo el trabajo fotográfico es espléndido, no sólo en la traslación de exteriores sino en el doble juego de primer plano para un personaje y sus contrastes y ecos en los otros.

Hay defectos menores en libreto y realización. El contrapunto de ambas anécdotas es a menudo demasiado abrupto, algunos diálogos son excesivos, algunas situaciones están estiradas más allá de su expresión legítima. Como es habitual en él, Bardem calcula efectos, incorpora ciertos desplantes técnicos, se pasa a menudo de inteligente. Pero su film tiene fuerza y originalidad, confirma a un hombre preocupado por el cine, se hace valioso por enfrentar un tema español tan prestigioso y atacarlo sin concesiones de popularidad.



Premios y conclusiones

Se dio a conocer el fallo del Jurado del Festival Internacional de Cine de esta ciudad. Mejor film: **Todo comienza el sábado**, Gran Bretaña, dirección, Karel Reisz; mejor argumento: el mismo film; mejor director: Henri-Georges Clouzot, por **La verdad**, Francia; mejor actriz: Susan Strasberg por **Kapò**; mejor actor: Albert Finney, **Todo comienza el sábado**; mejor cortometraje: **Atención**, Checoslovaquia, realizador, Jirí Brdecka; mejor film en idioma español: **Shunko**, Argentina, dirección, Lautaro Murúa. El Jurado estuvo presidido por Cesare Zavattini. Paralelamente se dio a conocer el fallo de otro Jurado, el de los críticos, que premió también al film inglés **Todo comienza el sábado**; al corto checo **Atención**, y dio dos menciones especiales a los films **Shunko**, de Murúa, y a **El regreso**, Polonia, dirección Jerzy Passendorfer.

En lo principal, el fallo oficial es justo y corresponde a las predicciones formuladas. Sus puntos débiles son los premios a argumento y actriz. Debe destacarse que **Todo comienza el sábado** se basa en una novela, *Saturday Night, Sunday Morning*, de Alan Sillitoe y no se trata de un libreto original escrito especialmente para el cine. La dirección de Karel Reisz aparece omitida en el fallo como aparente consecuencia de los otros tres premios del film. Puede lamentarse igualmente que la labor de Rachel Roberts en el film inglés haya sido olvidada por la de Susan Strasberg en la película italiana.

El reglamento aplicado en este Festival es defectuoso. No fija la necesidad de premiar un libreto cinematográfico sino solamente un argumento. No fija premio a fotografía, música y montaje. El Jurado no otorgó tampoco menciones especiales en tales rubros, lo que supone omitir valores parciales muy claros en la película polaca **El regreso**, en la checa **Sobreviví a mi muerte** y en la española **A las cinco de la tarde**.

INVENTARIO PARCIAL. El de 1961 fue el mejor organizado de los tres festivales internacionales realizados por Mar del Plata en los últimos tres años. Una parte de esa mejora se debe a la experiencia, otra al dinero, otra a la previsión. Los organizadores trabajaron durante muchos meses en establecer contactos con las industrias

cinematográficas de todo el mundo y en arreglos locales para subsanar los diversos problemas. Obtuvieron:

- un total de 18 películas procedentes de 13 países, incluyendo los de atrás de la Corina, como lo hacen normalmente, por otra parte, los festivales de Cannes y Venecia;

- un Jurado oficial que presidió Cesare Zavattini y en el que hubo figuras de notoriedad como el profesor checo Antonín M. Brousil, los escritores Albert Valentin, Peter Baker, los directores César Fernández Ardavín, Mario Soffici, Arturo Cerretani, Ernesto Arancibia;

- un Jurado adicional de críticos, que fue presidido por el polaco Jerzy Toeplitz, con miembros como George N. Fenin, Giulio Cesare Castello, Edgar Morin, Carlos Fernández Cuenca, Juan Cobos, Tomás Eloy Martínez;

- un Congreso de Teóricos, que reunió durante tres extensas sesiones a esos nombres y otros, discutiendo los problemas de la libertad de expresión en el cine, y obteniendo en el conjunto un análisis completo de la crisis permanente que es la censura, sea del Estado, de grupos privados, del productor, del distribuidor y de otras fuentes.

Hay otras formas de medir la organización. Se la puede apreciar en la batalla diaria que es un festival, donde se cruzan todas las agendas, superponiendo reuniones sociales, conferencias de prensa, funciones oficiales y especiales. De esa batalla Mar del Plata salió con un destacable triunfo. Concentró todas las funciones oficiales en una sala, determinó días y horas para las conferencias de prensa, tuvo una *Gaceta* diaria con la información procedente. Aun en esas condiciones un festival es una lucha, que un diario sólo puede cubrir con dos o tres personas en la vigilancia de todo lo que ocurre. Pero esa riqueza es obviamente una virtud.

LA RECEPCIÓN PÚBLICA. La sala consagrada al Festival fue especialmente acondicionada al efecto. Tiene 1.200 butacas numeradas, está a dos cuadras de las oficinas centrales, tiene delante una inmensa plaza. Una escalera palaciega, reflectores del Ejército y otros atributos escenográficos, dieron a esa sala cinematográfica un lucimiento peculiar. Y aunque la entrada no era pública (porque todas las butacas fueron distribuidas previamente), desde el tercer día se concentró allí una multitud permanente, que en algún momento fue estimada en cinco mil personas, todas las cuales querían "ver las estrellas", pedir un autógrafo, tener algo que contar. Algo de este fenómeno figuraba ya en *La dolce vita* de Fellini, pero entonces hubo críticos que creyeron inventado el episodio del milagro. El público que quería ver films podía hacerlo al día siguiente en otra sala, y esas otras funciones tuvieron gran aceptación.

Cantinflas fue uno de los atractivos principales en esa concentración pública, pero sólo fue una realidad en los tres últimos días, y aun en ellos se trataba de un Cantinflas desconocido y serio, que se hizo la cirugía facial hace unos meses, viste de smoking y auspicia una recepción de su empresa en que el traje de etiqueta es obligatorio. Fuera de ello había nombres para perseguir. Atrás de Robert Ryan, John Saxon, Susan Strasberg, Marie-José Nat, Lea Massari, Richard Todd y otros, había siempre multitudes. Y como la delegación argentina incluía también a Luis Sandrini, Alberto de Mendoza, Elsa Daniel, Graciela Borges, Santiago Arrieta, María Luisa Robledo, María Aurelia Bisutti, Santiago Gómez Cou, Mirta Legrand, Alfredo Alcón, a directores como Torre Nilsson, Ayala, Viñoly Barreto, Tinayre, Demare, la lucha por el autógrafo resultó ser un episodio continuo, dentro y fuera de la sala cinematográfica,

de los hoteles y de las playas. A la larga, el entusiasmo público tiene un beneficio. Empieza por ser una consagración de la novelería, sigue por ser "nota" en el sentido más periodístico de la palabra, y termina por asegurar una repercusión del Festival no sólo en la Argentina sino en casi todo otro país competidor en el certamen. El mecanismo exige periodistas, y Mar del Plata pensó en eso. Los había de todos lados.

PELÍCULAS Y FALLO. Un festival queda en los registros por lo que elige como mejor. Esa selección fue razonable en lo principal, porque **Todo comienza el sábado** de Karel Reisz era fuera de cuestión el mejor film en concurso. La elección de Albert Finney como mejor actor (por el mismo título), la de H.G. Clouzot como director (por **La verdad**), la del film checo **Atención** de Jirí Brdecka como mejor cortometraje, son también elecciones muy defendibles, con el margen de materia opinable que corresponde en estos casos. Hubo menos aceptación y fundamento para consagrarse a Susan Strasberg como actriz (por **Kapò**), y aún menos para dar el premio de argumento al de **Todo comienza el sábado**, que se basa en una novela de Alan Sillitoe, cuando lo que correspondía era premiar un libreto cinematográfico.

El fallo fue discutible en otros sentidos. Una opinión casi unánime de los críticos argentinos sostiene que premiar a **Shunko** como mejor film en idioma castellano es engañarse con virtudes folklóricas accesorias, que aparentemente sedujeron a los jurados extranjeros, aunque casi ninguno de éstos estaba en condiciones de entender el diálogo de un film que se exhibió sin subtítulos. Los mismos opinantes creían más fundado premiar a J.A. Bardem por **A las cinco de la tarde**, un film claramente imperfecto pero también un film valiente en su denuncia, inteligente en casi toda su formulación. Desde que el fallo fue pronunciado, Bardem contó allí mismo con la adhesión moral expresa de muchos periodistas, distintas personalidades y, según su mismo testimonio, varios miembros del Jurado. La omisión de Bardem fue la injusticia más clara del fallo. Estuvo reforzada por la otra omisión paralela del Jurado de la Crítica, que tenía la más completa libertad de acción y prefirió olvidar también a Bardem. Informes posteriores a las sesiones aseguran que la votación fue perdida en ambos casos por diferencias mínimas.

PERSONALIDADES. Una inteligente decisión del jefe de prensa llevó a realizar las reuniones con directores en la mañana siguiente a la proyección de sus películas. Esto permitió una discusión más rigurosa sobre problemas de la creación, y un mejor conocimiento de quiénes eran y cómo eran Bardem, el checo Jasný, el polaco Passendorfer, el italiano Pontecorvo, que fueron a Mar del Plata con sus films. A esto hay que agregar el interés particular de conversar con Zavattini, con Toeplitz y con Mikhail Kalatozov, el director ruso de **Vuelan las grullas**, que con un aire pausado, maduro, veterano, estableció en una pequeña reunión de críticos su vocación por un cine lírico, visual, fluido.

Mar del Plata anuncia ya su Festival 1962, mientras Punta del Este asegura que también hará el suyo. Cuál de ambos tendrá premios y fallos es un tema a conversar entre las altas partes. Para el registro hay que decir, por ahora, que Mar del Plata ha demostrado que sabe hacer un festival con todas las exigencias, para público, para críticos, para extranjeros.

Muestra de cine francés en Punta del Este

Se desarrolló entre el 4 y el 10 de febrero de 1962, no fue competitiva ni tuvo relación con los anteriores festivales internacionales, pero H.A.T. decidió cubrirlo seguramente por la repercusión que algunos de los títulos programados habían tenido ya en el exterior y a que una mayor parte de esos films tendrían estreno comercial en Montevideo durante ese año. Todo el material siguiente fue publicado entre el 6 y el 12 de febrero 1962.



VIVE COMO QUIERAS. Siete días dedicados al cine francés abarca la Muestra que ahora se desarrolla en el Cantegril de Punta del Este, y que comprenderá un estreno diario, desde el domingo 4 al sábado 10. Toda la semana tiene el sello de la Nouvelle Vague, con primeros o segundos films de los jóvenes realizadores franceses, y este rasgo es cierto aun con **Le Rideau cramoisi**, un film de 1952 que significó en su momento la revelación de Alexandre Astruc, y que ahora se incluye como anticipo de una exhibición comercial uruguaya que en su momento no llegó a concretarse, aunque el film había sido conocido en otra Muestra similar de 1953 en Punta del Este.

Fuera de ese plan, que permitirá adelantar una valoración de algunos estrenos montevideanos para la presente temporada, el cine Cantegril ha incluido dos funciones especiales, muy ajenas a la Nouvelle Vague, para conocimiento del público veraniego y de los cronistas que diarios y radios de Montevideo han enviado al efecto. La primera de esas funciones fue cumplida el sábado 3 con **El deseo de medianoche** (1961, que en el original se llama sin embargo **Les Démons de minuit**) una comedia dramática apoyada en dos veteranos como el director Marc Allégret y el actor Charles Boyer, ambos con treinta años de cine a cuestas. Es bastante inconsistente, como que sólo narra paralelamente las dos aventuras sentimentales de un hombre maduro con una jovencita (Boyer – Pascale Petit) y del hijo de aquél con una mujer madura (Charles Belmont – María Mauban), mientras los cuatro se buscan y se desencuentran en una agitada noche por todo París. Al fondo del asunto hay cierta amargura por las diferencias de edades en cada pareja, por la condición efímera del amor y por la falta de sentido de esta vida. Pero Allégret y sus libretistas no han querido o sa-



bido profundizar en sus personajes. Parecen saltar de una cosa a otra, se fían de diálogos excesivos y parecen desconcertados sobre lo que se podía hacer con el tema. El rasgo más notorio del film es la ambición de ponerse al día y retratar a la juventud francesa de la Nueva Insensibilidad (la misma de **Los tramposos** de Carné, o de **La verdad** de Clouzot) que usa el sexo como un juego y se burla de los mayores. Pero ni siquiera este retrato es convincente: los verdaderos amorales no hablan todo el tiempo contra la moral ajena sino que prescinden realmente de ella. En una escena de *strip-poker*, donde los jugadores de ambos sexos se van desnudando a medida que pierden en el juego. Marc Allégret se ha propuesto desnudar espiritualmente a la inconsciencia de la juventud, pero no llega más allá del corpiño de Pascale Petit. A ratos obliga a recordar que los jóvenes de la Nouvelle Vague surgieron en primer plano porque los directores veteranos (Duvivier, Autant-Lara, Delannoy, Allégret) ya no sabían hacer ni siquiera cine comercial.



• **Le Farceur o El Bromista** (1961) comienza rítmica y alegramente, poniendo los títulos iniciales sobre la imagen de Jean-Pierre Cassel que salta sobre las azoteas, baja unas escaleras y sube otras, camina por los pretilés y termina por entrar abruptamente en el dormitorio de Anouk Aimée, una desconocida a la que de inmediato declara su amor. Ese comienzo da la tónica del film, enteramente orientado a construir y enriquecer al personaje central. Es un muchacho ágil y alegre, que continuamente canta y declama la proposición de vivir, crecer, amar, reír y sembrar, un poco en el espíritu de Douglas Fairbanks de los viejos tiempos, un poco en la tónica musical y danzante del Gene Kelly de tiempos más nuevos. Tal como está interpretado por Jean-Pierre

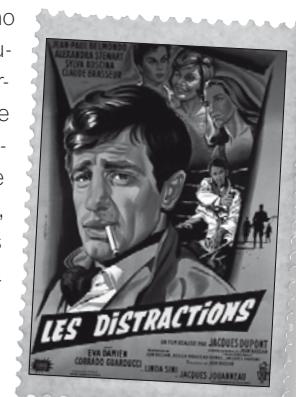
Cassel, con una combinación de destreza física y desenvoltura total frente a la cámara, el personaje es arrolladoramente simpático, una encarnación de la alegría de vivir. El libreto del film combina los rasgos de ese personaje con otros motivos de comedia, estableciendo que el protagonista viva en una casa estrañafaria con una familia peculiarísima: un hermano, una cuñada, un tío anciano (Georges Wilson, Geneviève Cluny, Pierre Palau), que aparentemente se mantienen con el extravagante negocio de posar para fotos raras, en las que se reconstruye la muerte de Luis XIV o de Sócrates. Con ese planteo de personajes y con la única línea argumental de que Cassel tenga contratiempos para poder conquistar a Anouk Aimée, el film desarrolla durante una hora y media un plan de carcajadas de bailes, de melancolías y de sesiones musicales. Casi siempre Cassel está en la imagen, tocando a Bach en el piano, elaborando complicados solos en un fagot, conquistando a varias mujeres, preocupándose de que Anouk Aimée no le lleve el apunte, o monologando frente a niños, mucamas, sirvientas, agentes policiales.

Este es el segundo film que el actor Jean-Pierre Cassel y el director Philippe de Broca han elaborado con tal espíritu juguetón. Igual que en **Les Jeux de l'amour** (exhibido hace un año en otra Muestra francesa similar, pero aún no estrenado comercialmente), el plan es la exploración del propio sentido del humor, de la fantasía y aun de la poesía. Como en un dibujo cómico, como en una comedia musical,

la anécdota es apenas un pretexto para que los mismos realizadores se diviertan. Y hay que apreciar la soltura de fotograffía y de compaginación con que de Broca hilvana su alegre *scherzo*. También la cámara salta por las azoteas, también la narración salta de una imagen a otra derivada, con abundantes elipsis de tiempo y de espacio. Y a esa inventiva se agrega aun el otro humor de la extravagancia, desde la barroca construcción y decoración de la casa del protagonista hasta el interludio cómico en que dos solemnes caballeros tocan un dúo de corno inglés. Si el film durara media hora, sería una diversión para recordar.

Dura tres veces más. Al poco rato está repitiendo cabriolas de Cassel, estirando sus melancolías, enunciando en diálogos y monólogos la necesidad de vivir la vida. Y termina abruptamente, sin una adecuada culminación de su propio plan, con lo cual los espectadores se miran desconcertados y se preguntan qué quiso hacer el director. Si hay un error claro en **Le Farceur** es esa ampliación de la comicidad desde el personaje central al mundo que lo rodea. Contrastado con un mundo verosímil, las parodias y los juegos del protagonista podrían haberse cargado de sátira, y no hay más que recordar el juego de los grandes cómicos del cine, en casi todos los films de Chaplin, de Buster Keaton, de W.C. Fields, de los Hnos. Marx, para poder establecer cuándo una figura cómica es eficaz: cuando se burla de la sociedad existente, de los policías, de los hombres ricos, de los ferrocarriles que van siempre por la misma vía y de las óperas que declaman las mismas arias. Pero el mundo que **Le Farceur** coloca tras el protagonista es un mundo inventado y artificial, voluntariamente ridículo, cuya única realidad reconocible es que las azoteas efectivamente existen y se puede saltar sobre ellas. Si Cassel y de Broca hubieran dibujado tras el protagonista a gente seria, organizada, aburrida, el film tendría algo de dónde prenderse. Pero se queda en el aire y de pronto desaparece, como una burbuja de jabón. Obliga a desear que los realizadores encuentren en el futuro no sólo sus propias ganas de reír sino también algo de qué reírse.

• **Les Distractions** (1960), traducida literalmente como **Las distracciones**, sin relación aparente con el argumento del film, comienza cuando Claude Brasseur es perseguido por la policía, prosigue con la ayuda que recibe de un viejo compañero de armas, Jean-Paul Belmondo, reencontrado en forma casual, y luego alterna las peripecias de uno y otro, primero con cierta colaboración en la ilegalidad, después por caminos distintos. El asunto no progresá más allá de ese planteo, probablemente porque no tiene nada que decir. La línea anecdótica de Brasseur pudo llegar a ser una agonía de tipo perseguido, como la de James Mason en **Larga es la noche** (cuyo modelo asoma en alguna escena), pero los incidentes no son bastante dramáticos, los encuentros con el resto de los habitantes de París no parecen muy significativos y la desesperación de las últimas escenas no cuenta con una suficiente justificación. La línea anecdótica de Belmondo es aún más débil. Aquí el modelo es **Sin aliento** de Godard, lo que llevará a mucho público a sentir que Belmondo se repite, porque entra y sale de camas ajenas, se queja de que le den sermones y se empeña en vivir peligrosamente, en una curiosa pose que consiste en no



posar, en no creer, en no respetar. Bajo ese retrato exterior obviamente copiado del modelo, el único espíritu que anima al personaje es la camaradería por el compañero de armas, una emoción que le renace de tanto en tanto y que le lleva a desafiar a la autoridad. Pero siendo así, cabe preguntarse para qué el asunto da tantas vueltas, empeñado en seguir a Belmondo durante varias rondas de alcohol y tres interludios más eróticos que sentimentales con Alexandra Stewart, Sylva Koscina y Eva Damien. En parte de ellos se ve París, una redacción de revista, una conferencia de prensa y otros ambientes que la cámara registra con un aire espontáneo, improvisado, con el mismo espíritu de crónica viva que Godard había prestado a **Sin aiento**. Lo que falta tras ello es alguna sustancia, alguna profundidad, alguna relación entre la mucha hojarasca exterior y la peripecia policial de corto alcance.

El director Jacques Dupont debuta aquí con un film largo de argumento, tras alguna experiencia en films cortos y de acción y tras dos semi-documentales. Uno de ellas, **Crèvecœur**, rodado en la guerra de Corea hacia 1952 (y exhibido en Montevideo en 1955 como **El peñón de las lágrimas**¹), tenía momentos muy logrados en su evocación de la vida en el frente, con sus esperas, sus incertidumbres, sus violencias. La vida militar parece atraer a Dupont, como un mundo aparte de leyes propias y en **Les Distractions** vuelve a aludirlo incidentalmente, al fondo de una amistad que se dice nacida en la guerra de Argelia. En esos paréntesis ocasionales el director sabe describir una emoción viril, una amistad que se ha jugado entre la vida y la muerte y que ahora se mantiene más allá de las leyes y las circunstancias adversas. Pero cuando se aparta de esa relación entre los dos hombres, cuando sigue separadamente las desventuras muy casuales de Brasseur y de Belmondo, cuando quiere hacer cine psicológico o sentimental o hasta cómico con las mujeres de la anécdota, Dupont está muy lejos de la competencia. Le sale un film largo, disperso, a veces frenético, a veces lento, que no significa nada.

• **No se entierra los domingos** (*On n'enterre pas les dimanches*, 1960) reúne, como otros films de la Nouvelle Vague, unas ganas intensas de hacer cine con un extenso vacío de asunto y con una precariedad de lenguaje dramático. Las ganas de hacer cine están por ejemplo en todo el tratamiento fotográfico, que inventa larguísimos recorridos de cámara delante de un hombre que huye a la carrera, improvisa primeros planos, tomas desde arriba, tomas desde abajo, figuras apenas perfiladas en la penumbra y otros preciosismos propios del espíritu amateur. Pero atrás de ese preciosismo, que no siempre expresa mejor al asunto y que a veces lo confunde, el film tiene poco que contar y ese poco tiene a su vez otras debilidades formales. La historia es un cuadrilátero de sexo, celos y adulterio, dibujado en el París actual y compuesto por un novelista negro (de la Martinica), su novia sueca, un editor francés que se propone publicar la novela del primero, y la mujer del editor, una insatisfecha sexual cuyos inconfesables propósitos se confiesan en su primera escena. Tras varias idas y vueltas, el



¹Ver tomo 2A, pág. 138

asunto inventa misterios en la muerte de uno de los cuatro y en el autor del embarazo de una de ambas mujeres. Aguanta la solución hasta el final, forzando el truco de revelar algo sorprendente en la última escena, pero ese estiramiento resulta muy artificioso y deforma el probable procedimiento policial en la investigación. Es obvio que el asunto no significa mucho y que el director Michel Drach se conformó con tenerlo apenas como una base para sacarse las ganas de hacer cine. El título de **No se entierra los domingos** es muy ajeno a todo dato de la intriga y corresponde simplemente al título de la novela que escribe uno de los personajes, novela cuya índole no se informa. Y aunque el asunto tenía un posible costado racial, con su amor entre el negro y la rubia sueca, el film prescinde de todo desarrollo al respecto. De hecho, la anécdota habría sido idéntica si el novelista fuera marsellés y su novia hubiera nacido en Cannes antes de la invasión de Normandía (junio 1944).

Lo que más deprime en el film es que el director tenga tantas pretensiones de hacer cine con movimientos de cámara e iluminaciones penumbrosas, cuando su obligación era la de afinar un poco su lenguaje dramático y hacer creíble su historia de amor, de celos, de muerte y de suspenso. En ese plano el joven Michel Drach es un precario, un novicio. Los diálogos son simplones pero enfáticos, están rodeados de pausa y de miradas mudas, están comenzados con silencios que el director ha creído opresivos, están estirados hasta la lentitud. Al fondo de ese aparato dramático no ocurre nada, no se juega nada, y así se explica que la banda sonora abunde en el monólogo del protagonista, único procedimiento que hace caminar la información necesaria a la anécdota. A la larga se entiende que el director quiso construir un clima de soledad y de desesperanza en su novelista negro, un hombre rodeado por un mundo demasiado complejo para él o, en otros términos, un hombre que debería escribir poemas antes que escribir novelas. Y para construir ese clima, el director comienza cada diálogo con una pausa, encuadra toda escena en la penumbra, repite cada pocos minutos un tema de jazz en un clarinete grave. Está jugando a hacer cine, a conseguir efectos, como los nuevos realizadores suelen hacerlo en el cortometraje de todo el mundo, excepto en Francia, desde luego. En Francia los jóvenes experimentadores llegan repentinamente a hacer films largos, producidos bajo el equívoco manto de la Nouvelle Vague, con poco dinero e intérpretes desconocidos (además de malos) y así los que deberían ser ensayos domésticos, para consumo y observación de un grupo de amigos del director, se transforman en ambiciones de trascendencia y hasta de revolución formal. No están preparados para tanto. Cuando termina la proyección de **No se entierra los domingos**, como cuando termina una mayoría de los films de la Nouvelle Vague, los espectadores se miran entre sí y se preguntan qué quiso hacer el director. La respuesta es que quiso lucirse, hacerse ver, aunque todavía era un hombre joven y no había visto bastante cine dramático en su vida.

LA LOGRADA POESÍA. Un programa de dos cortos y un mediometraje fue reunido también para esta Muestra de Cine Francés, y el propósito parece ser el de mantener la misma integración para funciones comerciales en Montevideo. Aunque en rigor ninguno de los tres films es reciente y uno de ellos no es siquiera estreno, el programa combinado tiene cierto sentido para una muestra de la Nouvelle Vague, porque ejemplifica tareas previas de realizadores que han importado dentro del movimiento, esta vez con más mérito que el de la novelería.

• **Paris la nuit**, el corto de Jean Valère y Jacques Baratier (1955) es sólo un ensayo documental de realizadores luego más prestigiados por **La sentencia** (*La sentence*, 1959) y por **Goha** (1958) respectivamente. Está hecho en blanco y negro, documenta al París nocturno y salta por la inmensa variedad de las calles, las diversiones, los bailes y los trabajos, hasta llegar a los preparativos del mercado en la aurora. Como documental se parece a muchos otros. Tiene cierta estimable rapidez, una precisión de cámara para atrapar en un par de imágenes lo que importa en cada zona, una agilidad para que París sea en la pantalla una ciudad móvil y viva. Pero es siempre un documento exterior, que muestra zonas de la ciudad por simple acumulación, sin un enlace, sin una perspectiva de idea o de sensibilidad en los realizadores. Deja la inevitable sensación de que con París se podía hacer mucho más.

• **Du côté de la côte** es un documental (1958) sobre la Costa Azul. Fue realizado por Agnès Varda, de quien Montevideo conoció, en una aislada función del Estudio Auditorio, su peculiar y estimable **La Pointe-Courte**². La visión de la Costa Azul es mucho más rica que la de París, no sólo porque está hecha en color, con una estupenda fotografía, sino porque hay un humor y una poesía en la descripción. No satisfecha con las obvias bellezas naturales, la realizadora les ha agregado una investigación histórica sobre personajes que han preferido el sur de Francia (y así aparecen grabados y fotos de reyes, de Émile Zola, de Jean Giraudoux) y ha relevado todas las rarezas de la zona, incluidos los cementerios y una isla que el film pinta realmente como un primitivo y maravilloso Edén. La banda sonora tiene observaciones satíricas, especialmente sobre los turistas más típicos, y un original canto a dos voces sin música, que en un fragmento consiste en dar explicaciones mediante una voz masculina y replica cada frase con una palabra pronunciada por voz femenina: el efecto se acerca al de un poema. Sobre las originalidades y las invenciones, **Du côté de la côte** tiene otra virtud indefinible pero muy evidente, un ritmo obsesivo, penetrante, que envuelve al espectador como lo haría una melodía pegadiza o un escritor de fluido estilo. Ese ritmo se obtiene en el montaje, es un elusivo rasgo de estilo y es seguramente la razón de que el film atrape a su público. Hay que señalar que los encargados del montaje son Henri Colpi y Jasmine Chasney, que también hicieron esa tarea para **Hiroshima mon amour** (Resnais, 1959); aún más atrás, hay que señalar que el propio Alain Resnais había colaborado antes con Agnès Varda en el montaje de **La Pointe-Courte** (1954). En un movimiento tan disperso e informe como la Nouvelle Vague, que se niega a tener unidad y a ser siquiera un movimiento, el equipo de estos realizadores muestra un estilo propio, que empieza por la gramática cinematográfica y llega a ser indefinible, porque sólo es un arte combinatorio de tomas, una sabiduría quizás intuitiva para fijar la duración y la posición definitivas de escenas que pudieron ser recogidas con cierto azar. No era fácil saber dónde estaba el arte de **Hiroshima mon amour**, pero habría que estudiar esa magia.

• **La cortina carmesí**, antes conocida como **Le Rideau cramoisi**, fue una obra original con un destino también original. El film fue realizado en 1952 por el entonces juvenil Alexandre Astruc, un estudioso y un teórico de particular prestigio en la joven generación francesa, y recibió oportunamente el premio Louis Delluc, más el incontable elogio de la crítica. Había sido ya exhibido en Punta del Este, en una

similar Muestra de Cine Francés (1953) y luego en Montevideo, en una función única, especial y conjunta de Cine Club y Cine Universitario. Pero se trataba de una copia original, sin títulos castellanos, y la exhibición no fue más allá de esos circuitos especiales. A diez años de su producción, una nueva copia con títulos aparece en esta otra Muestra y con ella se hará dentro de poco el estreno comercial en Montevideo.

Hay razones para esa dificultad y esa demora. El film dura unos 45 minutos, lo que obliga a combinar la programación con otro material, como recién ahora se ha hecho. Y es además una obra de original factura, que no tiene una sola línea de diálogo y que aparece explicada desde la banda sonora por el protagonista (Jean-Claude Pascal), puesto a contar una rara aventura amorosa. Cuando Astruc produjo el film, tuvo inconvenientes financieros para hacer un rodaje sonoro común y optó por hacer un rodaje mudo, al que luego se agregaron relato, música y ruidos incidentales, en un procedimiento más barato que la filmación sonora. De esa limitación llegó a hacer un rasgo de estilo y así obtuvo una pieza positivamente original distanciada del realismo, sumergida en una evocación poética.

La aventura amorosa del protagonista, tomada de un relato de Barbey d'Aurevilly, es la de un joven oficial en una ciudad de provincias. Se aloja en casa de un viejo matrimonio, conoce a la hija de la familia (Anouk Aimée) y aunque ésta mantiene una actitud fría e impasible hacia él, repentinamente se le entrega, en una abrupta manifestación de urgencia sexual. Esta relación se mantiene clandestinamente, alternada entre la pasión de las noches y la hostilidad de los días, hasta que de pronto la muchacha muere en el cuarto del oficial por causa desconocida. Tras el azoramiento y la inútil tentativa de librarse de un cuerpo delator, el oficial opta por huir cobardemente, y ahora cuenta su aventura como un doloroso recuerdo de su juventud. No hay más anécdota que esa.

Lo que ha hecho Astruc con este asunto es un prolífico juego de estilo. Como no tenía la posibilidad física de filmar diálogos, eludió esa necesidad, y así la relación de sus personajes está mostrada en la silenciosa cena de los cuatro, en miradas incidentales, en dos manos que se enlanzan, en dos pies que se tocan, en abrazos mudos, en el frenesí final con que el protagonista lleva el cadáver de Albertina entre corredores y escaleras, sin saber qué hacer con él. Al mismo tiempo, la recreación visual se extiende a hacer funcionar la opresión de los escenarios en lo que parece ser una vieja casona, hábilmente explorada por la cámara de Eugen Schüfftan, con una impecable noción de distancia y de movimiento y con hallazgos visuales como ese ascenso de Anouk Aimée por una escalera en espiral, con la cámara colocada en el punto céntrico. Todo el tratamiento plástico, como el inspirado comentario musical de Jean-Jacques Grünenwald, revela un cálculo previo muy minucioso, para obtener un clima poético y fantástico. El espectador no llega a tener una explicación de la doble conducta de Albertina, que transita días y noches entre la impasibilidad y el ardor; tampoco llega a saber la causa de su muerte repentina. Pero ese misterio es necesario al relato y ha sido respetado por el film, que muestra al máximo todo lo que un ojo puede ver y que insinúa sin embargo la existencia de otras verdades ocultas, quizás inasibles, en la conducta humana. Esa armonía de fondo y forma, esa economía para dar sólo los datos objetivos y exteriores de un enigma, construyen un film atractivo, estimulante, misterioso y permanente como un poema que se recuerda y no se sabe explicar.

² Ver pág. 613.

El público del cine Cantegril resolvió no entender lo que se le daba en la habitual actitud de rechazo o desconcierto ante lo documental, lo original y lo poético. Hubo cierta evasión de espectadores, lo que debe entenderse como una reacción bastante discreta, pero también se escucharon silbidos y quejas en alta voz, lo que ya es ventilación del aburrimiento y de la ignorancia. Este es el precio de la originalidad. Semejante reacción pública, aparte de ser un comentario sobre las margaritas que se ofrecen en importantes balnearios, es también una explicación de las postergaciones que ha sufrido Alexandre Astruc. Se le postergó en diez años el estreno de **La cortina carmesí** y aún hoy no se conocen aquí sus films posteriores, como **Les Mauvaises Rencontres** (1955) y **Une vie** (1958, con Maria Schell). Es lo que se llama un artista para minorías y obliga a recomendar que **La cortina carmesí** sea publicitada, para evitar malentendidos, como la obra original y poética que realmente es³.

• **Confidencias de una doncella** (*Les Grandes Personnes*, 1961) tiene la pretensión de ser un drama psicológico, dedicado a estudiar las reacciones personales de tres mujeres enamoradas del mismo hombre, cuando coincide que esas mujeres son realmente amigas entre sí. Pero no pasa de la pretensión. En los dramas psicológicos del cine debe ocurrir algo, debe haber conductas marcadas con hechos, y no con las fáciles palabras. Puesto a adaptar una novela de Roger Nimier, el director Jean Valère sólo atina a acumular infinitos diálogos entre sus personajes, y a veces los empeora agregándoles monólogos. Durante todo el metraje, que es mucho, se le siente la ambición de sondar en los impulsos, las vacilaciones, las alegrías y los dolores de esa combinación de celos y amistad. Durante el mismo metraje se comprueba que el nivel de exposición y la sutileza del análisis son equivalentes a lo que se obtendrá de una novela de Delly o de un cuento largo para semanario femenino. No pasa nada, y el film no importa.

El director Jean Valère permitía una esperanza mayor. Dos años antes había hecho en **La sentencia** un cuadro más intenso, sobre cinco resistentes franceses encerrados en un subsuelo, a la espera de ser fusilados por un pelotón alemán. No sólo había logrado allí una bella composición visual para los momentos iniciales y finales de fuga o de acción sino que había obtenido un clima de opresión para el encierro y sus tensiones. Ahora erra el tiro en su segundo film. Empieza por creer que Maurice Ronet es un galán capaz de concentrar las pasiones de Micheline Presle, Jean Seberg y Françoise Prévost, en lo cual se equivoca notablemente. Despues cree que el amor, la inquietud o la desesperación se expresan en largas conversaciones de los personajes que pasean, sin una observación de lo que hacen. A esos errores de principio suma posteriormente un penoso error de autocrítica, porque en la compaginación de tantos diálogos no ha llegado a advertir que algunas escenas son larguísima y que la única salvación del relato era concentrar un poco. El resultado es que esas larguezas son advertidas por el público, entre ocasionales bostezos.



No hay mucha diferencia entre este moderno film francés de la Nouvelle Vague y abundantes comedias blancas americanas de hace 25 años. Todos los que hablen de renovación formal deberían tomar nota.

• **Una pareja** (*Un couple*, 1960) dice que la franqueza entre los cónyuges puede conducir al enojo, al engaño y a una muerte del amor. También dice que la rutina es la muerte del amor. Si el film no dice esto, será difícil saber qué otra cosa dice. Para semejantes pronunciamientos, el film emplea dos recursos. Uno es el diálogo explícito y larguísimo entre Juliette Mayniel y Jean Kosta, que en la primera escena en un museo ya se están comunicando que el sexo no es tan satisfactorio como antes, lo que desencadena una serie de pequeñas peleas conyugales; hasta una separación mayor. El otro recurso es mostrar la poca seriedad con que el amor es encarado por otras personas cercanas, lo que deriva en varios escarceos eróticos y a veces adulterinos a cargo de vecinos, padres y cuñados de la pareja en cuestión. Con ambos recursos el director Jean-Pierre Mocky cuenta su asunto en dos tonos opuestos. La pareja se expresa en diálogos graves y conceptuosos, miradas intensas, arranques pasionales. Los vecinos, los padres y los cuñados se expresan en una colección de extravagancias y locuras, con risitas, gesticulaciones y desplantes, hasta ser descritos como gente superficial y ridícula. En las dos zonas del relato, el director fuerza los términos: se aparta de la realidad, del diálogo verosímil, de la conducta probable, para ser más dramático en un caso, más humorístico en el otro.

Ocurre sin embargo que la muerte del amor, sea por franqueza o por frivolidad o por rutina, es un problema humano cierto y requiere un tratamiento narrativo cierto, donde la gente parezca gente. Si el señor Mocky se pusiera a revisar lo que hizo Bergman en el género sabría que hace falta un dramaturgo para expresar dramas, un humorista para expresar humor. En otros términos, es necesario que el autor no sólo tenga la preocupación de sus problemas psicológicos o morales sino que sepa recrearlo en situaciones y diálogos que expresen la realidad sin falsearla. El señor Mocky no sabe hacer eso. Cuando se decide a ser dramático incurre en unos diálogos conceptuosos y solemnes, porque no sabe insinuar la vida interior de sus dos personajes centrales y sólo atina a convertirlos en improbables editorialistas de sus sentimientos: a cambio de eso, falta motivación en su conducta, particularmente en la absurda entrega final de la mujer a otro hombre al que no quiere. Cuando Mocky quiere ser cómico, se aparta aún más de la realidad. Su colección de extravagantes, que se manosean en una fábrica de juguetes y en un picnic, no sólo parecen personajes falsos (lo que debe ser deliberado en el director, como una intención de farsa), sino que carecen de gracia y oscilan entre la grosería y la demencia.

El señor Mocky está preocupadísimo con el sexo, como ya lo demostrara en **Los buscadores** (*Les Dragueurs*, 1959). Ese es su problema, y no hay que meterse en su vida privada. Cuando Mocky se mete en pronunciamientos sobre el amor y el sexo de los otros, sólo llega a frases simplonas, dichos por medio de monigotes que son caricaturas de la gente real. Y no tiene siquiera la estilización, la sobriedad o la agudeza de



³ En su libro *Crónicas de cine*, H.A.T. incluyó una versión más corta de esta nota sobre el film de Astruc.

las buenas caricaturas. Tiene la brocha gorda, la monotonía de diálogos espesos, la repetición de una misma penosa escena (el portero que se acuesta diariamente con su mujer pronunciando siempre una misma frase estúpida), la insistencia de una musiquita cargante. Visto todo lo que pretende y lo poco que logra, hay que señalar, con las palabras bien calculadas y sin ánimo de molestar, que el Sr. Mocky es un impotente.

• **La muchacha de los ojos de oro** (*La Fille aux yeux d'or*

d'or, 1961) del joven realizador francés Jean-Gabriel Albicocco, 24 años, es el film más talentoso, fascinante, irritante y complicado que se haya exhibido en esta Muestra, y seguirá teniendo esos títulos dentro de cualquier temporada cinematográfica anual. Hay que señalar ante todo que su hora y media será una delicia para todo aficionado a la fotografía, porque cada imagen, sin excepción, ha sido compuesta con un primor de luces y contraluces, división del cuadro en dos focos de atención, superposición de elementos de escenografía, vestuario, decoración y utilería, recorridos de cámara que terminan en una larga panorámica en el primer plano de un rostro, y todo otro tipo de virtuosismo que haya quedado por inventar después que Orson Welles recorrió ese catálogo en **El ciudadano**. Semejante imaginación plástica, aliada con sus equivalentes efectismos sonoros (y con un melancólico comentario musical en guitarra por Narciso Yepes), puede llamar la atención en un realizador debutante, pero esto ha sido explicado por Albicocco, un hombre al que la malicia local ya ha empezado a llamar Albirococo. En su testimonio, el cine ha sido su actividad diaria, desde su tierna infancia, como asistente de su padre, el fotógrafo Quinto Albicocco, y así ha pasado por todos los entusiasmos de la técnica, por todas las crisis y las etapas que un *hobby* puede provocar, hasta que alguna vez se vuelve a la simplicidad. Antes de ese retorno, Albicocco se ha sacado el gusto de filmar esta novela de Balzac que le entusiasmaba hasta la pasión, y que previamente debió modernizar y abreviar con dos amigos. Después quizás haga algo más simple, como una prueba de la evolución. Y si no llega a la simplicidad por allí, deberá llegar por la imposición de los productores, porque **La muchacha de los ojos de oro** puede ser un film incomprensible para muchos, y esa incomprensión atará las manos de su autor.

La parte incomprensible no es el tema, que puede ser tildado de audaz pero que termina por quedar muy claro. La muchacha del título es una desconocida, sin nombre reconocido, que Marie Laforêt interpreta con un encanto muy particular. Es conquistada por uno de esos aventureros empeñados en continuas conquistas (Paul Guers), pero diversos motivos inducen al galán a pensar que la muchacha es mantenida por algún oculto y millonario amante. Con el tiempo llega a descubrir a ese amante. Es una persona con quien el galán tiene relaciones de trabajo, pero se trata de una mujer (Françoise Prévost). Así se diseña un triángulo de celos y competencia, uno de cuyos lados es el amor entre dos mujeres. El film está prohibido para menores.

Llegar a entender ese triángulo, con todas las cargas de misterio, de clandestinidad, de oscura motivación sexual, termina por no ser muy difícil. Pero el film



pide a su espectador un considerable esfuerzo para aprehender las circunstancias en que se mueven los tres personajes, las otras conquistas del galán, los trabajos de él y de la segunda mujer, o la sociedad de los Trece Amigos a la que pertenece el hombre y que opera como una pandilla de detectives empeñados en la ayuda mutua y en la solución de los problemas de cada uno. Es perfectamente posible que el espectador desprevenido no entienda los primeros quince minutos, donde se acumulan muchísimos datos sin clara relación mutua, con elipsis narrativas entre dos escenas, o con brevísimos pantallazos para describir varias de ellas. En el estilo de Albicocco ya figuraban los diálogos ambiguos, los silencios intencionados, las conversaciones mezcladas, las imágenes sobrecargadas de utilería y de sombras. Despues de todo el despliegue de estilo, Albirococo debió eliminar algunas de las escenas (por razones de larguezza, de ritmo y de censura, se ha dicho) y el resultado es así un formidable desplante anti-comercial, un film de comprensión trabajosa, que deja a todo el público envuelto en comentarios sobre la estupenda fotografía y sobre la pedante narración de un tema de amor lesbiano.

Lo mejor y lo peor que se puede decir de **La muchacha de los ojos de oro** es que el film debe ser visto dos veces o quizás más. Por un lado, semejante despliegue de talento formal, semejante preciosismo de fotografía, de narración quebrada, de uso del sonido, requiere una mejor apreciación por el aficionado. Por otro lado, es grave que un film quiera ser incomprensible y deba ser armado como un rompecabezas porque el director resolvió ser poco explícito. Había un justificativo para

Hiroshima mon amour de Resnais, que se introducía en los laberintos de la memoria humana, de la asociación de ideas, de la inasible identidad, de los misterios del sentimiento, y así debía conjugar varios planos narrativos en su relato. Es más difícil encontrar una razón similar para el film de Albicocco, un hombre que parece más asistido por su refinamiento que por su genio. A la larga se sospecha que le gusta ser complicado y llamar la atención, porque no hay una necesidad artística, una inspiración, tras su resumen de Balzac y su anécdota trágico-policíaca sobre un amor lesbiano. Cabe la esperanza de que ahora que ha puesto su nombre sobre el tapete, el realizador encuadre su tremendo talento fotográfico, su noción de ritmo, de tiempo y de espacio en la disciplina de un segundo film, donde la forma sea una consecuencia del tema y no una propaganda de la competencia personal.

Mar del Plata 1963

Panorama general

HAY UNA GRAN DISTANCIA entre las noticias del Festival que se pueden obtener en Montevideo, generalmente a través de agencias telegráficas y de comunicados recibidos durante el último mes, y las otras noticias que se conocen en Buenos Aires, 48 horas antes del certamen, cuando las preguntas se pueden formular ya en las oficinas centrales. Esa distancia es habitual en el género y ningún periodista ignora la necesidad de tomar con cautela todas las promesas de films y delegaciones que suelen circular en tales casos. Por esta vez, sin embargo, la diferencia debe ser computada a favor del Festival. Hay una realidad más rica que la de ningún informe previo, y ahora hay que estimar la cautela con que procedió en el caso el Sr. Héctor Grossi, jefe de prensa en éste y otros festivales de Mar del Plata. No anunció nada con exceso, pero 48 horas antes del Festival se le puede escuchar la noticia de que, por ejemplo, los directores Marcel Carné, Helmut Käutner, Rouben Mamoulian, los actores George Hamilton y Stuart Whitman, están ya en Buenos Aires. El panorama es aproximadamente el siguiente:

VISITANTES CONFIRMADOS: María Schell, director Tony Richardson, actor Tom Courtenay, director Rouben Mamoulian, director Helmut Käutner, director Vincente Minnelli, actor Stuart Whitman, actor George Hamilton, actor Rock Hudson (llegaría el lunes 18), actriz Franca Bettoia, director Dino Risi, escritor Joaquín Calvo Sotelo, funcionario y crítico español José M^a García Escudero, director Walter Hugo Khouri, actriz Katy Jurado, actor Rubén Rojo, historiador y crítico checo Antonín M. Brousil.

VISITANTES PROBABLES: Actor Jacques Charrier, director Josef von Sternberg, actor y director Gene Kelly, actor y director John Cassavetes, actrices Shelley Winters y Elizabeth Scott, actores Burt Lancaster, Glenn Ford, Jack Palance. Sobre esta segunda lista de nombres hay que mantenerse a la expectativa, porque todos ellos están todavía en trámite.

CRÍTICOS VARIOS: Pierre Billard, Robert Benayoun (Francia), Peter Baker, David Robinson, J.P. Mayer (Gran Bretaña), Ernest Callenbach, Robert Wool, Vincent Canby (Estados Unidos), Morando Morandini (Italia).

RECEPCIÓN: Para el martes 12, entre 18 y 19 horas, está prevista la visita de las delegaciones extranjeras al ministro de Relaciones Exteriores Dr. Carlos M. Muñiz y el presidente José M^a Guido.

JURADO OFICIAL: Hasta ahora han sido confirmados los nombres de Rouben Mamoulian, Marcel Carné, Helmut Käutner y de cuatro argentinos: el crítico Tomás Eloy Martínez, el director Lucas Demare, el escritor Eduardo Borrás y el productor y director Catrano Catrani.

ENCUENTRO DE TEÓRICOS: Durante tres días (lunes 18 a miércoles 20) se reunirá una suerte de congreso convocado para tratar el tema "El cine como expresión de la gran ciudad moderna". Se anuncia para este congreso la presencia del director Leopoldo Torre Nilsson, el escritor Ernesto Sabato, el actor Ernesto Bianco, el crítico Carlos Burone y varias personalidades de las mencionadas delegaciones extranjeras. El Encuentro será dirigido por Edmundo E. Eichelbaum como coordinador.

PLAN DE ACTOS: La partida a Mar del Plata se hará en tren a las 9 horas de la mañana del miércoles. El jueves 14 habrá una recepción oficial de apertura (etiqueta obligatoria). El sábado 16 se hará la proclamación de premios anuales concedidos por la Asociación de Cronistas (etiqueta obligatoria, cena de beneficencia, cubierto fijado en dos mil pesos argentinos). El lunes 18 se abre el Congreso de Teóricos. El viernes 22 a medianoche se hará una fiesta de las Estrellas. El sábado 23 se llegará a la clausura y entrega de premios (etiqueta obligatoria). A esta lista cabe agregar una recepción alemana, un almuerzo de Unifrance, una docena de conferencias de prensa. Se confía en que nadie haya venido a descansar.

FILMS EN CONCURSO: Los siguientes son los films que concursan en el certamen. No se ha fijado hasta el momento un orden de exhibición, pero se asegura que todas las copias están ya en Buenos Aires. **Argentina: Las ratas**, dir. Luis Saslavsky, sobre novela de José Bianco, con Aurora Batista, Alfredo Alcón; **Alemania: Deliciosa juventud**, dir. Rolf Thiele, con Martin Held; **Yo también soy mujer**, dir. Alfred Weidenmann, con María Schell, Paul Hubschmid; **Brasil: La isla**, dir. Walter Hugo Khouri, con Eva Wilma; **Checoslovaquia: Niña**, (sin más datos); **España: Noche de verano**, dir. Jorge Grau, con Francisco Rabal; **Dulcinea**, dir. Vicente Escrivá, con Millie Perkins (!), Cameron Mitchell (!); **Estados Unidos: Un niño espera**, dir. John Cassavetes, prod. Stanley Kramer, con Burt Lancaster, Judy Garland, Gena Rowlands; **Francia: Le Doulous**, dir. Jean-Pierre Melville, con Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani; **Gran Bretaña: El mundo frente a mí** (*The Loneliness of the Long Distance Runner*), dir. Tony Richardson, sobre novela de Alan Sillitoe, con Tom Courtenay, Michael Redgrave; **Hungría: Tierra de ángeles** de György Révész, con Klári Tolnay; **Italia: Il sorprasso**, dir. Dino Risi, con Vittorio Gassman, Catherine Spaak; **La Parmegiana**, dir. Antonio Pietrangeli, con Nino Manfredi; **Japón: Burari burabura monogatari** (no se ha fijado el título castellano), dir. Zenzo Matsuyama; **México: Tiburoneros**, dir. Luis Alcoriza, con Dacia González; **Tlayucan**, dir. Luis Alcoriza, con Julio Aldama; **Polonia: La voz del más allá**, dir. Stanislaw Różewicz, con Kazimierz Rudzki; **Unión Soviética: Los colegas** (sin más datos).

OTROS FILMS. No se ha confirmado todavía la participación de **El proceso** de Orson Welles, con Jeanne Moreau, Anthony Perkins. Ha existido un desacuerdo entre el Festival y los distribuidores argentinos del film, pero hoy lunes se está en trámites para corregir la situación. Queda entendido que la exhibición se haría fuera de concurso.

RAYA AMARILLA. La Comisión Nacional de Turismo del Uruguay ha enviado a Mar del Plata cinco cortos producidos por ella, que integraron su reciente y exitoso programa en el cine Central de Montevideo. De ese grupo, **La raya amarilla** figurará como inscripción oficial, dentro de competencia, y podrá aspirar a premio de cortometraje. Este es un dato que probablemente ignora aún su director Carlos Maggi.

Por primera vez en la historia de los Festivales de Mar del Plata, el lujoso Hotel Provincial quedará fuera de toda vinculación con las delegaciones y las oficinas. Las grandes masas marplatenses se concentrarán en la puerta del Hermitage, el Nogaró y el Benedetti, con lo que se conseguirá dispersarlas en tres grupos alejados. Es el único alivio a la vista⁷.

13 de marzo 1963.



Diario del Festival

Martes 12

En los pasillos del Festival se escuchan quejas sobre la falta de colaboración del cine argentino. Es una de las situaciones más paradójicas de que se tenga noticia, porque nadie habría supuesto que el productor de un film se niegue a inscribirlo en un festival, cuando ese festival está hecho, entre otras cosas, para promover el conocimiento del cine nacional entre un público extranjero. En otros años los productores se disputaban la inscripción del film propio como la conquista de una posición de avanzada. En 1962 el Festival ratificó esa estrategia llevando a dos los films nacionales en concurso: uno por designación ajena, otro por invitación propia. En 1963 el Festival pidió inscripción de films terminados, y aunque había unos treinta en esas condiciones, sólo obtuvo la inscripción de tres, ninguno de ellos muy satisfactorio para una competencia internacional. A cierta altura pareció que se prescindiría del cine argentino, creando una difícil situación de relaciones públicas, porque la omisión debía ser explicada ante los observadores extranjeros. La crisis fue salvada por el Instituto de Cinematografía, que impuso su autoridad para designar de oficio a **Las ratas**, un film dirigido por Luis Saslavsky, con Aurora Batista en un primer papel. Ahora hay por lo menos un film argentino en concurso.

El incidente ha recibido dos explicaciones contrarias. Desde el punto de vista del Festival, éste es un caso más de la falta de colaboración que distintos grupos nacionales han señalado frente al certamen; si los productores niegan films, en eso se ve otro ejemplo de oposición sistemática y se habla de poco patriotismo y de mucho espíritu mercantil. Una conversación con Torre Nilsson permite saber la otra cara de la moneda. Allí se entiende que cada film argentino es una empresa a pérdida, cuyo rescate sólo puede provenir de los premios anuales del Instituto (el fallo próximo se conocerá a fines de marzo o principios de abril) y de la venta al extranjero. Los productores razonan que presentar un film propio en Mar del Plata y en competencia con el cine internacional es exponerlo a la crítica contraria (la de la prensa y la de todo el ambiente cinematográfico) y dificultar así sus probabilidades para el fallo anual. Lo que es más importante, esa inscripción en Mar del Plata cancela automáticamente toda inscripción futura en Cannes, en Berlín o en Venecia, cuando justamente son los festivales europeos los que interesan como rampa de lanzamiento de un film argentino al mercado internacional,

⁷Al final de cada nota de esta cobertura, H.A.T. coloca entre paréntesis "gentileza de Pluna" o "gentileza de Aerolíneas Argentinas".

mientras que Mar del Plata sólo congrega a una porción menor de los distribuidores y periodistas europeos. En las circunstancias, Torre Nilsson prefiere reservar **La terraza**, su último film, para colocarlo en Cannes durante las próximas semanas, y entiende muy bien que los productores de otros títulos actuales hagan razonamientos similares.

En todo el episodio, como en tres de cada cuatro conversaciones sobre el cine argentino, se respira de inmediato el aire de crisis que caracteriza a la industria. Es una industria artificial, apoyada sobre el proteccionismo, privada de un apoyo público en el país, dependiente del azar y de la mala organización para obtener en el exterior alguna suerte de colocación. Es cierto que Torre Nilsson coloca su material en el extranjero: **La mano en la trampa** y **Setenta veces siete** en Cannes, **Homenaje a la hora de la siesta** en Venecia, **Piel de verano** se estrenó en New York, **La mano en la trampa** se estrenará también en New York en las próximas semanas, con presencia del director. Pero Torre Nilsson es un caso excepcional, un hombre que no sólo se constituyó en una avanzada del cine argentino en cuanto a producción, desde la ya lejana **Casa del ángel** en 1956, sino también en una avanzada de distribución, empeñado como estuvo en recorrer festivales europeos con sus films. Los otros productores no han tenido su visión ni su espíritu nómada. En apariencia, se quedan a pelear en casa. El resultado es que a Torre Nilsson le ocurren cosas que no les ocurren a otros, como viajar a Estados Unidos, a fin de marzo, para estudiar un plan de filmación allá, junto a un productor independiente que conoció en Venecia. No quiere dar detalles porque todavía no ha concretado nada, pero hay que adelantar que su inglés es perfecto, desde la infancia, y que la producción independiente es una de sus tentaciones preferidas. Ayer mostró a dos visitantes uruguayos un aparato revolucionario: un foco manuable, alimentado a pila, que no es más grande que una máquina de escribir, se cuelga del hombro, permite una total movilidad de su portador e ilumina un set de filmación en medio minuto, sin el personal y sin la complicada instalación que se necesita hasta ahora. Este adelanto técnico puede tener largas proyecciones, desde un estilo más espontáneo y rápido para el rodaje hasta una resistencia de los sindicatos, porque el foco en cuestión eliminará a varios utileros y asistentes de cámara. Por lo menos alguien en la Argentina está aprendiendo algo de lo que ya se hace en Estados Unidos y en Europa.

OTROS PROBLEMAS. Hace dos días se provocó un revuelo en Ezeiza, al anunciar se la llegada conjunta de Burt Lancaster y Glenn Ford, pero el avión en cuestión no los trajo. La ausencia provocó críticas al Festival en los diarios bonaerenses de lunes y martes, pero la simple explicación es que los interesados no confirmaron su vuelo en pasajes que tenían a su disposición: lo que faltó al Festival en la emergencia es un informe más preciso, por vía telegráfica, sobre la partida de delegaciones desde distintas ciudades del mundo. Hay que reflexionar sin embargo que eso cuesta mucho, porque no es fácil organizar un cuerpo de vigías en Roma, Londres, París, New York, Berlín, y prever además los muchos otros puntos de partida que pueden usar las estrellas en esta época de vasta co-producción internacional. Es significativa por ejemplo la llegada de Jack Palance, que apareció en Ezeiza la tarde del lunes 11, sin que nadie lo esperara. Partió de Ginebra, y en Buenos Aires se enteraron de su arribo cuando lo vieron aparecer en un taxi. Eso aseguró su presencia.

Está en mucha duda en cambio el viaje de Orson Welles y de Romy Schneider. Ambas figuras están conectadas a **El proceso**, un film cuya exhibición parece improbable. Aunque la copia es obtenible, persiste la negativa del distribuidor, señor Néstor Gaffet, a quien se atribuye la exigencia de que el Festival conceda invitaciones (es decir, alojamientos y entradas al cine) a CUARENTA personas en representación de los distribuidores cinematográficos. Debe haber otros motivos para semejante exigencia, pero el hecho es que la exigencia aparece hasta ahora denegada, y que la represalia inmediata es no exhibir **El proceso**. Eso echa por tierra la visita de Welles, pero a esta altura el Festival cuenta ya con tanto visitante que no hará cuestión por un excéntrico más o menos.

Jueves 14

Ayer miércoles comenzó oficialmente el Festival con menos brillo del previsto y ahora se ven algunos rostros escépticos que están midiendo lo que se esperaba frente a lo que se tiene. En las informaciones preliminares, un malentendido (transcrito a esta página) hizo creer que Marcel Carné y Rouben Mamoulian habían llegado ya a Buenos Aires, pero posteriormente se supo que esos dos nombres deben ser tachados, con la única explicación de que Carné está bajo atención médica en Francia y no se le permite viajar. También se ha declarado cancelada la visita de Jacques Charrier, aparentemente porque el joven galán ha preferido quedarse en Cartagena, donde se libra de que todo Mar del Plata le pregunte por la vida íntima de su ex esposa Brigitte Bardot. Esto reduce la delegación francesa a muy cerca del cero, para preocupación de su único integrante, Sr. Nicolás Mouneu, que representa a Unifrance y a quien se atribuye la sensacional idea de conseguir la visita de la propia Bardot durante el último día de Mar del Plata, como desquite de la situación. A estos vacíos hay que agregar la carencia de una delegación italiana, y la reducción de la española a la única presencia de la actriz María Cuadra y del escritor Joaquín Calvo Sotelo. La delegación alemana todavía no cuenta con María Schell, aunque su llegada parece ser inminente y la inglesa todavía no está integrada por el director Tony Richardson, aunque sí está en cambio el actor Tom Courtenay, que hace un primer papel en el film **The Loneliness of the Long Distance Runner**, que Richardson dirigió y que es crédito principal entre los films inscriptos. De todas estas situaciones, la más significativa es la del plantel americano, que cuenta hasta ahora con el director Vincente Minnelli, los actores Jack Palance, George Hamilton y Stuart Whitman (ninguna figura femenina). Los tres tienen su mérito artístico, como bien lo sabe cualquier aficionado cinematográfico de mediana experiencia, pero ninguno de ellos es la gran vedette que el público espera en estos casos. Así puede circular la peyorativa afirmación de que *no vieno nadie*, un dictamen que el Festival espera contradecir en los próximos días. Aunque las autoridades no confían ya en Robert Mitchum ni Burt Lancaster ni en Glenn Ford, confían en cambio en Rock Hudson.

Los contratiempos de este tipo se vieron agravados por los habituales de la organización, que siempre tiene tropiezos al empezar. Lo que debió haber sido una gran expedición Buenos Aires-Mar del Plata, en el tren especialmente fletado de años anteriores, se convirtió este año en una caravana de autos y ómnibus, con un 98% de funcionarios, periodistas, delegados de varias asociaciones cinematográficas (cronistas, directores, cameramen, asistentes), estrellas menores del cine argentino,

traductores y otros integrantes del gran plantel de los Nadies que hacen el cine y la fama del cine. El primer inconveniente de tal caravana es que no permitió el contacto recíproco entre toda esa gente, una vinculación esencial que simplifica actuaciones posteriores. El segundo inconveniente fue la formidable demora (exactamente dos horas) con que se consiguió sacarla de Buenos Aires, después de obtener específica autorización policial durante la misma mañana del miércoles. La demora llevó a que un almuerzo programado a mitad de camino, en la localidad de Castelli, se hiciera realmente a las tres de la tarde, en la algarabía donde participó toda la población agolpada frente al local: en Castelli no debe haber ocurrido nada tan ruidoso en los últimos 150 años y es previsible que las abuelas contarán a los nietos, durante mucho tiempo, sus impresiones de cuando el Festival pasó por allí. El almuerzo no estuvo mal, si se tiene en cuenta que se sirvió comida, sin demorar demasiado, a unas trescientas personas de arribo escalonado, y si se tiene en cuenta también que Santiago Gómez Cou hizo el discurso más breve de su vida y que Atilio Mentasti terminó el suyo, demagógicamente, con la expresión *volveremos* directamente plagiada de Douglas MacArthur. Pero el tiempo corría, la caravana llegó a Mar del Plata con el crepúsculo, y allí comenzaron los problemas con los hoteles, cuyas listas de alojamiento no siempre coincidían con las órdenes de alojamiento expedidas en Buenos Aires. No fue nada asombroso que en la noche del miércoles, mientras el Festival se inauguraba oficialmente con el film japonés, la sala estuviera bastante vacía y los circunstantes padecieran de hambre, de sueño o de ambas cosas.

Recién hoy jueves habrá un poco de orden. Se aclararán las listas de delegaciones, se hará un plan de actos y de funciones cinematográficas y se integrarán los dos Jurados, un trámite que habitualmente se resolvía durante el viaje en tren y que ahora parece depender de consultas cruzadas entre gente que está dispersa por Mar del Plata. Para el Jurado oficial los nombres conocidos son hasta el momento Helmut Käutner, Joaquín Calvo Sotelo, Antonín M. Brousil, el crítico inglés David Robinson, los argentinos Enrique Faustín (productor), Eduardo Borrás (libretista), Lucas Demare (director) y Tomás Eloy Martínez (crítico). Para el Jurado de la Crítica, que se constituye con periodistas asistentes, se cuenta por ahora con el francés Robert Benayoun, con los argentinos Juan C. Portantiero, Raúl Ferreira Centeno, Bartolomé de Vedia, C.A. Fragueiro, y con este cronista por el Uruguay. En ambas listas faltan nombres, así que deben esperarse agregados y aun cambios.

Viernes 15

Ayer jueves circularon en Mar del Plata los rumores pertinentes sobre un conato de revolución, que presentaban a la Marina como sublevándose en Mendoza. Era razonable que nadie los tomara en serio. En la numeración de las revoluciones argentinas, golpes de Estado y otras fiestas similares, ésta de Mendoza ya llevaría un número de tres cifras y tropieza por tanto con la indiferencia general. A esto se agregó toda clase de chistes sobre el improbable éxito que la Marina pudiera tener en Mendoza, considerando que esa provincia sólo tiene humedades de vinos. Y había que agregar además que Mar del Plata estaba muy ocupada, porque el jueves era el segundo día del Festival pero el primero dedicado íntegramente al certamen, porque no se podía contar un miércoles lleno de viajes, contratiempos y demoras. Fue en la noche del jueves que el Festival se declaró oficialmente inaugurado, aun-

que ya habían sido exhibidos tres films, y tal ceremonia consistió, según es de orden, en una enorme fiesta de etiqueta, baile con dos orquestas, discursos de tres minutos y medio por el presidente Mario Lozano y una cena servida con asombrosa e inolvidable rapidez, virtud que nunca había ocurrido en el historial del género.

La inauguración sirvió para dejar oficialmente constituido al Jurado, que ahora ya ha sido objeto de comunicación oficial. Sus integrantes son Helmut Käutner (director alemán), Morando Morandi (crítico italiano), David Robinson (crítico inglés), Joaquín Calvo Sotelo (escritor español), Rodolfo Landa (actor mexicano, pero también presidente de la Cámara de Diputados de su país, según información extraoficial), Antonín Brousil (crítico y ensayista checo), René Pignières (productor francés), Tomás Eloy Martínez (crítico argentino), Enrique Faustín (productor argentino), Lucas Demare (director) y Eduardo Borrás (libretista argentino). Se espera para la primera sesión (viernes de tarde) la designación de Demare como presidente del Jurado. A este cuerpo compete la elección del mejor film, director, actriz, actor, argumento, cortometraje y film de habla castellana.

El Jurado de la Crítica tiene todavía ocho miembros, aunque deberá tener nueve dentro de pocas horas. Los ocho son Robert Benayoun (Francia), Bruno Torri y Lino Micciché (italianos), los argentinos Juan C. Portantiero, Bartolomé de Vedia, Carlos Alberto Fragueiro y Raúl Ferreira Centeno, este cronista por Uruguay. El noveno será presumiblemente norteamericano, pero los periodistas americanos no han llegado. A este Jurado de la Crítica no le son aplicables los reglamentos. Elegirá lo que crea mejor, sin mayores límites.

Para esta semana se esperan novedades. Por un lado se anuncia que Josef von Sternberg y María Schell están al borde de la llegada, aumentando una lista de vedettes en la que hay nombres oscuros y escasos, aunque no se pueda considerar escasa la apariencia de Katy Jurado, ciertamente. Por otro lado el propio distribuidor de **El proceso**, que se llama Néstor Gaffet, acaba de confirmar que el film será exhibido fuera de concurso (sábado 23) y que para ese evento confía, pese a todo, en que Orson Welles aparezca por aquí. Pero nadie sabe qué hará Orson Welles con su vida. Es un improvisador nato, al que no caben pronósticos.

Domingo 17

La entrevista a Josef von Sternberg, hecha de pronto en el hall del hotel sin preparación alguna, reveló a un hombre anciano, cansado, que sabe ser una vieja gloria, tiene una lucidez total y se expide sobre el cine ajeno y el propio con una mezcla de humor y de amargura, ligeramente nostálgico a veces, ingenioso siempre. Su nombre está ya en el sitio intocable de los clásicos, pero la persona sobrevive todavía, y la sensación que produce es la misma que alguna vez dejó Erich von Stroheim en una entrevista de 1954: la de poder hablar con el pasado y encontrar una enseñanza que debe ser asimilada con humildad. Lo último importante y personal de Sternberg es de 1941 (**Shangai Gesture**), mientras los film posteriores a 1930 han sido recortados por manos ajenas (**Jet Pilot, Macao**) o simplemente negados a la distribución internacional (**Anatahan**, 1953, filmada en colaboración con japoneses). Así que él tiene ahora una actitud de escéptico frente a la industria, no ya porque vengan otros jóvenes a interferir con su obra, como Nicholas Ray debió hacerlo en **Macao**, sino porque es la misma industria la que quita libertad al creador. Él quiere

toda la autoridad, como un pintor o un músico suelen tenerla. Dijo haber hecho con total independencia la parte más conocida de su carrera, centrada durante 1930-35 en siete films con Marlene Dietrich, pero dijo haber rechazado también una oferta de un millón de dólares para volver a dirigir. Le daban, dijo, el argumento, el libreto, los diálogos, la escenografía, los encuadres prontos, un fotógrafo superior; lo que no le daban es libertad creadora y él quiere hacerlo todo en cada film. Esta concentración, que puede ser entendida como vanidad y como pretensión, se traslució de toda la posición anímica de von Sternberg: su escepticismo frente a los actores, quienes sólo deben ser instrumentos en manos del director, o sus reservas frente a la condición artística del cine, al que cree envilecido cada vez que la industria se inclina ante el gusto de las masas. Como lo dijo ahora, las multitudes no tienen buen gusto ni cultura, que son atributos de minorías y que requieren un esfuerzo personal de años.

Entre anécdotas y observaciones rápidas, dictadas con la locuacidad y la seguridad de una mente superior, Sternberg contó a grandes rasgos su vida y su carrera. Nació en Viena en 1894, llegó a Estados Unidos a los siete años, fue asistente de dirección, debutó como director en **Salvation Hunters** (1924), obtuvo en el cine mudo sus primeros éxitos. Cuando terminó **The Last Command** se peleó con Emil Jannings y le aseguró que nunca volvería a dirigirlo. Pero cuando el gran actor alemán volvió a su país, al comienzo del cine sonoro, hizo a von Sternberg el honor de llamarlo para que lo dirigiera en su primer film hablado. Tras rechazar la idea de un **Rasputin**, eligieron el **Profesor Unrat** de Heinrich Mann, y de allí salió **El ángel azul**. Como actriz quiso a Marlene Dietrich, una mujer modesta que había trabajado ya en cine, se consideraba a sí misma inservible, hizo toda clase de reservas y terminó por aceptar el papel cuando Sternberg insistió contra la opinión de todas las partes interesadas. Ese fue su único viaje a Alemania y habría de derivar en la vuelta a Estados Unidos con Marlene, el rodaje de otros films que hicieron historia (**Marruecos, Fatalidad, El expreso de Shangai, La Venus rubia, Tu nombre es tentación**) y el lanzamiento de una nueva estrella. Ahora cuenta que tiene gran estima por Marlene, una mujer culta que habla tres idiomas, sabe de todo, es una gran dama y conserva la modestia de no creerse gran actriz. Le hacen notar que cuando Marlene estuvo en el Río de la Plata (1959), le preguntaron cuál era el mejor director actual y contestó sin pausa *von Sternberg*, pero el hombre no se inmuta ante la anécdota. Sabe que Marlene lo elogia y dice que eso lo perjudica, porque después la gente conoce al objeto de esos elogios y empieza a detestarla. Le gusta, agrega, que Marlene no se quedara sin tema cuando habla.

Sobre el cine actual Sternberg no se declara muy impresionado. Ha visto demasiado cine durante mucho tiempo, sabe todo lo que se ha experimentado (enumera: el **Ballet mecánico** de Fernand Léger, los primeros films de René Clair y de Buñuel, los documentales de todo tipo) y no se deja impresionar por nuevas olas, por pantallas anchas ni por cine en relieve. *No sé qué es una Nueva Ola*, subraya. *Sé lo que es una ola, y usted puede saberlo si se acerca al mar. Viene, se dispersa sobre la arena, y atrás viene otra.* Y sin embargo Sternberg mantiene la necesidad de hacer cosas nuevas y originales, tras todo lo que se asimila sobre el cine ajeno. Hay que evitar la repetición y hay que hacer cosas personales y queridas. Entonces le dicen que su obra mejora con el tiempo e ingresa de a poco a la lista de los clásicos, y acepta el dictamen sin aparente orgullo. *Sí, puede ser. La gente me quiere porque ahora no hago nada.*

Lo que ha hecho Sternberg en estos últimos años era una incógnita, pero se niega a despejarla. Dice ser un hombre pobre, no tener nada en este mundo y saber hacer cosas muy distintas: trabajar sobre bronce y madera, construir una casa, desarmar y armar un auto, jugar al ajedrez, dominar la antropología, la psicología, la filatelia china. También sabe dominar a los periodistas en un reportaje, quizás porque la fama ya no le importa, porque se niega a quedar bien y porque contesta lo que quiere sobre lo que quiere. Es una personalidad y no se le puede preguntar de qué vive. Se lo deben haber preguntado ya en los veinte festivales a los que dice haber concurrido en los últimos años. En uno de ellos vio **Los inundados** de Birri y ahora dispensa a ese perseguido film argentino el único elogio que el cine ajeno haya recibido de sus labios durante dos horas de monólogo casi continuo⁸.

PRODUCCIÓN LOCAL. Cobraban dos mil pesos argentinos el cubierto en la cena superelegante que organizó la Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos. El objetivo era promulgar los premios a la producción 1962, un acontecimiento que en el marco del Festival adquiría gran resonancia. Pero había que financiar la ceremonia, para lo cual se fijó un cubierto caro, se organizó un sorteo de los bienes materiales de este mundo (un apartamento, un auto, un televisor, una alhaja) y se colocaron tickets entre todas las delegaciones. Aunque había que sacar \$1.300.000, se ha señalado que sólo se llegó a \$800.000, hecho atribuible a la liquidez. Pero la fiesta funcionó como tal, con el baile entusiasta del caso, hasta que se anunciaron los premios a las 4.45 h de la madrugada. Los principales:

Film: **Los jóvenes viejos** de Rodolfo Khun; director: Manuel Antin por **La cifra impar**; actriz: María Vaner por **Los jóvenes viejos**; actor: Lautaro Murúa por **La cifra impar**; fotografía: Ricardo Aronovich por **Los jóvenes viejos**; film extranjero: **La noche** de Antonioni; film extranjero de habla castellana: **Viridiana** de Buñuel.

En las posiciones inmediatas de la producción argentina figuró también **Los inundados** de Birri, que integraba la terna finalista pero no llegó al fallo final. Todo el dictamen fue previsible para los circunstantes, los breves discursos de agradecimiento fueron muy correctos y la única nota original fue que alguien de la delegación española se adelantó a recibir la distinción por **Viridiana**, un film español prohibido en España, cuya mención en la prensa constituía delito hasta hace poco.

PRODUCCIÓN URUGUAYA. Después de muchos ajustes de programación, **La ciudad en la playa** de Musitelli se exhibió en la función vespertina del sábado, ante seiscientas personas. Fue muy aplaudido, suscitó elogios generales y no puede competir para premio oficial, porque ya había sido exhibido en Europa. Pero a la Comisión Nacional de Turismo le importa ante todo la difusión de sus cortos, y hay que asegurarle que la tuvo con este film. Ahora hay que colocar **La raya amarilla** de Maggi, que tampoco podrá aspirar a premio porque ya obtuvo uno en Bruselas.

⁸ H.A.T. complementó este material con una recopilación de las declaraciones de Sternberg en Mar del Plata (ver pág. 715 y sigs.) y con una extensa nota retrospectiva, luego reproducida en su libro *Crónicas de cine*. Ambos textos fueron publicados originalmente por la revista argentina *Tiempo de cine* (octubre 1963). Otras notas de H.A.T. sobre Sternberg pueden encontrarse en el Tomo III de estas *Obras Incompletas*.

Martes 19

Ayer comenzó el Encuentro de Teóricos y Críticos, una suerte de asamblea de personalidades, convocada por el Festival para discutir algún tema en profundidad. En años anteriores, estos encuentros se encaminaban a plantear problemas donde el intercambio de opiniones es ya una primera utilidad, como fue el caso con respecto a la censura, a la intervención estatal en el cine y a las diferencias de la distribución cinematográfica internacional. Este año, el tema está pomposamente establecido bajo el título "El cine como expresión de la gran ciudad moderna", y más abajo del temario se lee la frase "Aspectos en los cuales el cine actual está fundamentalmente determinado por la sociedad de masas en la gran ciudad: a) en el plano psicológico, b) en el plano sociológico; c) en el plano estético". Después se establecen "Tendencias vigentes en el cine actual que escapan parcialmente a ese determinismo", y esta segunda frase ya alude a todo el otro cine que no quepa en la primera. De hecho, el temario se propone tratar todos y cada uno de los aspectos del cine, y alcanza leer esa hoja a mimeógrafo para darse cuenta de que el Congreso de Teóricos, por lo menos en el borrador de los planes, quiere decirlo todo, con lo cual seguramente no dirá nada. La ambición está a cargo, según el plan oficial, de un conjunto de intelectuales especialmente convocados al efecto, una lista que comprende al escritor Ernesto Sabato, al director Torre Nilsson, al crítico Carlos Burone, al director de Cultura de la Nación, a tres profesores de la Universidad, al presidente del Instituto de Cinematografía y a varios críticos extranjeros de competencia indiscutible.

Lo malo de este Congreso es que está condenado de antemano a ser una larga charla. En la inauguración pudo escucharse una disertación del Dr. Juan C. Goti Aguilar, que preside el Instituto Nacional de Cinematografía, tiene probadas competencias como administrador, es además un abogado y aparece en el caso como un experto tratadista en aspectos sociales y psicológicos del cine. Durante más de una hora el doctor Goti Aguilar señaló las vinculaciones temáticas de la gran ciudad y algunas obras cinematográficas de primera línea. Con ejemplos de **La dolce vita**, de **L'avventura**, de **La notte**, de **Hiroshima mon amour**, señaló la separación existente entre el individuo y la sociedad que le rodea, las reacciones resultantes, la mejor comprensión que el espectador adquiere en esos films sobre problemas individuales que no son ya de una persona sino que aluden a la situación de muchos. Todo lo que dijo el Dr. Goti Aguilar fue inteligente, revela un conocimiento simultáneo de varias disciplinas, incluyendo el cine mismo, y se caracterizó por una elocución incisiva, donde sólo ocasionalmente falló la ilación de las frases. Pero fue también bastante inútil y supone el prólogo a la otra inutilidad de las dos sesiones que seguirán en este Encuentro. Una vez que todos fijen su acuerdo o desacuerdo con las teorías expuestas, el cine seguirá estando donde está y nadie conseguirá modificar nada. Si con estos largos ensayos y largas discusiones se consiguiera mejorar la comprensión pública del cine, alguna utilidad saldría del Encuentro. Pero hay que sospechar que todo quedará en el consumo interno.

El coordinador general del Encuentro es Edmundo E. Eichelbaum, un hombre joven y preparado que ha hecho crítica durante mucho tiempo. Al tanto de las objeciones sobre la inutilidad del Congreso, ha contestado que con él se obtiene la colaboración de la Universidad de Buenos Aires, para que ahora y en el futuro atienda al cine, una materia generalmente despreciada por la enseñanza pública. Para esa

optimista esperanza, un centenar de personas inteligentes se reúnen durante muchas horas, deliberan tres días aquí y un día más (lunes 25) en la propia Universidad Nacional en Buenos Aires. Todo lo que dicen se graba en cinta magnética, se traduce simultáneamente a inglés y francés (hay dos intérpretes y un sistema de auriculares, todos ellos de mucha eficacia) y seguramente se publicará en un grueso tomo durante 1963. El costo de la operación es colosal.

Miércoles 20

Maria Schell conquistó en tres días la simpatía de todo Mar del Plata, que es una enorme ciudad, haciendo intensamente el trabajo de relaciones públicas que otras actrices destinan a sus secretarías. Parte de esa conquista se debe a la sonrisa de la Schell, una operación cautivante que para quienes la conocen hace tiempo es también una Operación Clisé. Otra parte se debe a su habilidad para entrar en seguida en el contacto emocional con el público. En una de sus entradas al cine, con una inmensa multitud congregada junto a la plataforma, tomó el micrófono e hizo por el parlante un pequeño discurso en alemán, apresuradamente traducido por la intérprete, donde manifestó su deseo de abrazar a todo el pueblo de Mar del Plata. Pero agregó que eso era imposible, así que eligió al azar a una adolescente de menos de veinte años, que era una total desconocida, la hizo entrar a la sala, la sentó en una butaca, la llevó luego a la fiesta alemana de la medianoche y la agasajó como si fuera una princesa. Del incidente se ocuparon los diarios. En otra reunión se declaró encantada con un bebé de cinco meses, lo tuvo en sus faldas y sedujo a todas las madres reales y potenciales de la cercanía. Despues firmó autógrafos en Cerenil, rodeada por multitudes. Y junto a todo ello, accedió a las conferencias de prensa, a las entrevistas repentina que se le han solicitado para los grabadores portátiles de muchas radios de la Argentina, y a los diálogos al paso que inevitablemente sostiene en el hall de hotel y en las oficinas del Festival: para algo habla tres idiomas y declara simpatizar con todo el mundo. En las entrevistas también es hábil. Preguntada si le gusta su propio film (**Yo también soy mujer**, una comedia en colores al estilo de las de Doris Day) contesta que lo importante es que el film guste a otros. Preguntada si sabía que su Grushenka de **Los hermanos Karamazov** era un papel ambicionado por Marilyn Monroe, contesta que adoraba a MM, la consideraba una de las grandes actrices del siglo y sabía que en ese momento (1957-58) MM no habría podido ser conseguida para ese papel por ningún productor, así que ella pudo aceptarlo sin desplazar a nadie. En estas y otras respuestas Maria Schell muestra ser una gran diplomática, una mujer que tiene cultura y la usa, que quiere quedar bien con quienes la rodean y sabe hacerlo. Algunos de los que la rodean preferirían verla más exigente consigo misma, más artista, menos cónsul.

LÍO EN PUERTA. El film húngaro **Tierra de ángeles** puede ser el centro de una controversia mayor. Antes del Festival, cuando la copia llegó a Buenos Aires, fue exhibida a autoridades del Servicio de Inteligencia del Estado (SIDE) y éstas casi impiden su presentación en el certamen, por entender que su cuadro de la gente humilde y su rebelión contra la opresión social (ubicada en la Hungría de 1912, por cierto) era una exhortación revolucionaria, prevista en las leyes de la Nación Argentina. Pero

consultaron entre otros al Dr. Goti Aguilar, presidente del Instituto Nacional de Cinematografía, y éste aconsejó respetar la libertad de expresión, mantener el film en el certamen y sugerir que sería fácil impedir luego sus exhibiciones comerciales en la república. Así se procedió, y sobre esa base la delegación húngara, que en ese momento estaba todavía en París, resolvió venir a Mar del Plata, desechando la otra fórmula agresiva de apelar por el incidente ante la Federación Internacional de Productores de Films, una entidad que supervisa festivales y que puede arruinar el futuro de los de Mar del Plata.

Pero ahora ocurre que el film húngaro es el mejor de todos los presentados al certamen, y sobre esa opinión hay unanimidad, en un momento en que ya se ha exhibido más de la mitad del material inscripto. Su posible competencia al gran premio sólo queda librada a dos films que todavía no han sido vistos: **A Child Is Waiting** de John Cassavetes y **The Loneliness of the Long Distance Runner**, de Tony Richardson, sobre novela de Allan Sillitoe. Si ninguno de ambos es de gran calidad, el film húngaro se lleva el premio de Mar del Plata, según toda probabilidad. Acá se produce el conflicto. El Jurado de la Crítica habrá de dar ese premio, que es comparativamente menor, ya que lo que cuenta en la opinión pública es el que otorga el Jurado oficial. Y a su vez, algunos integrantes del Jurado oficial parecen mostrarse remisos a conceder el premio al film húngaro, por clara que sea su estimación crítica por él. Confían en que el Jurado de la Crítica se haga cargo de esa distinción; confían en conformar al film húngaro con un premio al director György Révész. Para algunos de los integrantes del Jurado oficial, el problema ahora es tener el coraje de premiar un film comunista que tiene claro contenido social y que además es, inequívocamente, la obra de un poeta del cine. A ese coraje se podrán animar los extranjeros, pero muchos observadores dudan que hasta allí se animen Joaquín Calvo Sotelo (español, presumiblemente franquista), el productor francés René Pignières (en cuya competencia crítica no hay mayor confianza) y mucho menos los argentinos Lucas Demare, Enrique Faustín y Eduardo Borrás, tres hombres que ahora deben estar dudando sobre quedar bien con el SIDE o con el cine, con su futuro en la industria o con su conciencia. Hay once integrantes en el Jurado oficial y pueden pronosticarse una extensa discusión y una ajustada votación entre ellos.

UN FALLO POSIBLE. Dos días antes del final, y cuando falta exhibir sólo dos films importantes (**A Child Is Waiting** de John Cassavetes, **Noche de verano** del español Jorge Grau), el fallo permite ser adivinado. El Jurado oficial habrá de preferir seguramente **El mundo frente a mí** como mejor film del certamen, no sólo por su calidad sino porque en esa elección tendrá una honorable salida del gran conflicto político que le suponía premiar al film húngaro **Tierra de ángeles**. Para premiar al director los candidatos son el propio Tony Richardson y el húngaro György Révész. El mejor actor deberá decidirse entre Tom Courtenay y Michael Redgrave, con probabilidades para Vittorio Gassman en **Il sorpasso**. La elección de mejor actriz y mejor argumento es un gran misterio. La del cortometraje deberá inclinarse por el checo **Razón y sentimiento** de Jirí Brdecka, que es obra de singular ingenio. El premio al mejor film de habla castellana es otro enigma, que reposa sobre la esperanza de que **Noche de verano** sea un film de calidad,

porque los otros son una tristeza (**Las ratas** de Argentina, **Dulcinea** de España, **Tiburoneros** de México, con mejor chance para el último). Es muy probable que el Jurado de la Crítica se incline por **Tierra de ángeles**, el film húngaro que hasta cerca del final fue el único elogiado por la opinión local. El fallo se dará en la noche del sábado⁹.



Delegación checa de visita

DESPUÉS DE DOS SEMANAS en el Festival de Mar del Plata, que fueron agotadoras para mucha otra gente, una delegación del cine checoslovaco llegó a Montevideo. Está integrada por la actriz Valentina Thielová, que actuó en los espectáculos conocidos como *Linterna Mágica*, por el Sr. Eduardo Hais, director comercial de la entidad Film Checoslovaco, y por el Prof. Antonín M. Brousil, catedrático de la Facultad de Artes de Praga, hombre especializado en todas las disciplinas cinematográficas y reciente miembro del Jurado oficial que actuó en el Festival de Mar del Plata. La visita de estas tres figuras coincidió en Montevideo con el comienzo de una semana de cine checo, inaugurada el jueves en el cine Coventry, y que proseguirá hasta el miércoles próximo, con renovación diaria de programa.

Varios actos se realizaron desde la llegada de estas tres figuras. El jueves 28 ofrecieron una conferencia de prensa en la sede diplomática checa y en seguida se presentaron en el escenario del Coventry; el viernes 29 visitaron Canal Doce, donde fueron entrevistados a mediodía ante el público de televisión; en la tarde del viernes se presentaron en Cine Club del Uruguay, en otra entrevista combinada con la exhibición de diversos cortos checos. Así los tres procuraron difundir un mejor conocimiento del cine checoslovaco, una industria que está centralizada en el Estado, pero que suele mostrar una variedad temática y una competencia expresiva muy superiores a lo que puede esperarse de una industria dirigida.

Fueron muy variados los diálogos de los tres checos con la prensa local, no sólo por la diversidad de idiomas en que debió realizarse ese intercambio (en checo, español, italiano, francés e inglés) sino por el amplio registro de los temas tratados. Dos puntos merecen señalarse en especial. Uno es la representación checa en el propio Festival de Mar del Plata, que fue hecha con el film **La ninfa**, basada en una ópera de Dvorak. El film es insatisfactorio para un certamen cinematográfico, y así fue señalado oportunamente por la prensa, pero hay que saber que con él hubo que sustituir a **La muerte de Tarzán**, un film de Jaroslav Balík que formula una crítica contra la sociedad actual y que debió ser retirado del certamen, a pedido de las autoridades del Festival; la idea del asunto es devolver a la civilización a un joven criado en la selva y llegar a formular su preferencia de ésta sobre la ciudad.

⁹ El Jurado oficial premió finalmente **Tierra de ángeles** como mejor film y dio un premio especial a **El mundo frente a mí**. Dino Risi fue elegido mejor director (**Il sorpasso**), Luis Alcoriza recibió el premio al mejor argumento (**Tiburoneros**), Wanda Luczycka a la mejor actriz (**La voz del más allá**) y Tom Courtenay al mejor actor (**El mundo frente a mí**). El Jurado de la Crítica también dio un gran premio a **Tierra de ángeles** y un premio especial a **El mundo frente a mí**.

El otro punto a destacar es la opinión del Prof. Brousil sobre los festivales cinematográficos de la actualidad. Cree que en ellos debe ponerse el acento sobre la parte cultural y desechar paulatinamente el aspecto frívolo y mundano. Celebra en ese sentido que Mar del Plata realice anualmente un Congreso de Teóricos, donde se reúnen intelectuales de diversos orígenes, pero discrepa en cambio con la organización específica que se dio al último congreso, donde se llamó a opinar sobre *El cine y la gran ciudad*, en lugar de hacerlo sobre temas de mayor importancia inmediata, como pudieron serlo el cine argentino y el latinoamericano. El mismo Brousil era una de las personalidades invitadas al Congreso, y le hubiera complacido oír hablar sobre los inmensos problemas de producción y difusión que tiene el cine latinoamericano, pero recién cuando llegó a Buenos Aires descubrió que el tema no era el deseado y que en cambio se le pedía una ponencia sobre temas de sociología que realmente no podía preparar abruptamente y fuera de su país. En otros sentidos, el Prof. Brousil destacó reiteradamente la necesidad de que Mar del Plata sea no sólo un festival internacional, al nivel de Cannes, Venecia o Karlovy Vary, sino también un festival latinoamericano, que permita el conocimiento y la competencia de los países cercanos y que amplíe a ese defecto los rubros de premios para el corto metraje. Cree que el acento latinoamericano daría a Mar del Plata una atracción propia ante estrellas, productores, distribuidores y periodistas procedentes de Europa y de Estados Unidos. Sería, por otra parte, una buena maniobra de difusión para un cine latinoamericano que necesita justamente mercados europeos y que puede obtenerlos si muestra adecuadamente sus productos. Esta ponencia del Prof. Brousil, expuesta minuciosamente en varias oportunidades, tropieza con las opuestas de los productores argentinos. Como es sabido, fue difícil obtener un film argentino para el mismo festival de Mar del Plata, porque pocos productores facilitaban los suyos, y sólo por decisión expresa y compulsiva del Instituto Nacional de Cinematografía se eligió a **Las ratas** de Saslavsky para aquella competencia. En general, los productores argentinos piensan y dicen que Mar del Plata es un festival inadecuado para ellos. Habría que recabar su opinión para el tono latinoamericano de su festival que Brousil pide reiteradamente. Pero está claro que la propuesta checa tiene un sentido y por él se podría abogar con fundamento.

El Prof. Brousil prefirió ser muy discreto sobre las gestiones internas del Jurado oficial que él integró y que terminó por elegir a un film húngaro como el mejor del reciente certamen. Fingió sorpresa ante todo comentario sobre ese territorio secreto y superó las preguntas indiscretas con un humor refinado y tranquilo. Es un hombre de enorme simpatía, que parece estar comprendiendo siempre a su interlocutor por encima de las barreras del idioma. No pudo conquistar en Mar del Plata el Premio a la Simpatía, sin embargo, porque ese premio está reservado a actrices, que son obsequiadas en el caso con una auténtica perla que se llama Perla del Atlántico y que es donada anualmente por la joyería Ricciardi. En el Festival de 1963 la perla fue obtenida por la actriz Valentina Thielová, que se sintió muy honrada y que ahora ha debido mostrar la perla en varias reuniones y en la televisión.

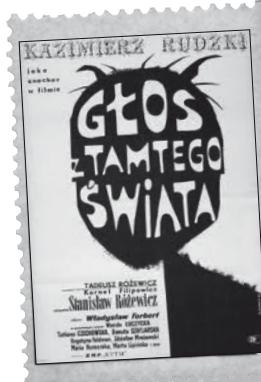


ALGUNOS ESTRENOS DEL FESTIVAL

• **Mi vagabundo** (*Burari burabura monogotari*, Japón, dir. Zenzo Matsuyama) es una prolongada lata sentimental sobre un energético haragán que pide limosna, tiene dinero pegado al cuerpo, recorre Japón sin hacer nada y se ve envuelto en dos aventuras simultáneas. Una es con una mujer que también tiene hábitos bohemios y que sabe sacarle el dinero. Otra es con dos niños abandonados que lo toman por un tío y que le excitan hábitos paternales y sedentarios. El final del asunto es el más obvio después de muchas vueltas que será mejor no recordar. El film tiene un color estupendo, debidamente explotado en los paisajes y en numerosas imágenes de calles y de multitudes, con algunos juegos de cámara (acerca y alejada de los personajes, movida entre sitios difíciles) que hablan de una técnica superior. Aparte del color, no tiene nada. Cada pocos minutos los diálogos inciden sobre la precariedad de la vida humana, sobre la bomba atómica de Hiroshima y sobre la amenaza de una guerra nuclear entre Rusia y Estados Unidos, pero esos monólogos tienen tan poco asidero dramático que sólo conseguirán resbalar en la percepción del público. Los monólogos son por otra parte un sistema narrativo mayor en todo el film, que jamás arma una situación de conflicto y se confía a lo que cada personaje diga de sí mismo y del mundo que le rodea. Hay cine mejor en Japón, como todo el mundo sabe, pero es difícil embocarlo en festivales, y toda la experiencia de Mar del Plata en la materia ha sido un desastre, incluyendo la de 1963.

Como se señaló anoche en la sala, lo único que le faltaba a este Festival es que tampoco las películas valieran la pena. Pero esa alarma es prematura y derrotista.

Hay que confiar en otros títulos y en una organización que recién ahora se encarrila.



• **La voz del más allá** (*Głos z tamtego świata*, Polonia, dir. Stanislaw Różewicz) se propone mostrar cómo trabajan los curanderos y las videntes. En las primeras escenas, una mujer que cree ver espíritus es enviada a consultar a un "doctor sin diploma", pero lo que sale de allí es una rápida sociedad de ambos. Hay varios engañados por esta sociedad. Una vieja sirvienta mantiene a la espiritista en su casa, creyéndola una santa. Una telefonista soltera y pasada de años es mantenida en la esperanza de recobrar su apariencia juvenil y quizás reconquistar alguna vez al lejano novio que se fue a Australia hace siete años. Una niña paralítica, sin esperanza de curación, es sugestionada con dos bolitas de metal, sobre la base de que se curan aquellos cuerpos que realmente quieren curarse. El caso más importante es el de una anciana viuda, a la que se invocan voces de su difunto esposo para hacerle entregar al doctor sin diploma todas sus joyas y dinero. En los cuatro casos se llega a alguna forma de frustración, y en uno de ellos a provocar la muerte de la víctima, después que ésta ha des-



confiado. El final del asunto tiene un efecto deliberadamente suspensivo: el falso médico ha huido, quizás es el mismo que ahora se instaló a la vuelta de casa.

El asunto está expuesto con marcada tranquilidad por el libreto, en una serie de entrevistas entre esos personajes. Hay momentos en que el film obtiene alguna suerte de sugestión, sea porque apela a legitimar las fuerzas espirituales que mantienen vivos a los enfermos incurables (tenga o no diploma su médico), sea por la concisión con que presenta el sueño de una de las víctimas, sea por la hábil elipsis con que informa, indirectamente, la muerte de uno de los personajes o la huida del médico. Pero sólo se trata de momentos. El film padece de una abrumadora lentitud, salta de una línea argumental a otra sin preocuparse de la ilación y da siempre la idea de que el lenguaje cinematográfico ha importado menos que la profilaxis social intentada en el tema. Es excelente la interpretación, con puntos altos en Kazimierz Rudzki como el médico, Wanda Luczycka como su socia y Tatjana Czechowska como la anciana viuda que es la víctima principal. Este es el segundo film que se conoce en Sudamérica del director Stanislaw Różewicz, pero está muy lejos de las calidades rítmicas y dramáticas que el hombre había mostrado en **Danzig, corredor de sangre** (1958), un título integrante de toda una brillante cosecha del cine polaco durante 1956-60.

• **Colegas** (*Kollegi*, Unión Soviética, dir. Aleksei Sakharov) es una versión múltiple, rusa y moderna de los dramas americanos cuyo mejor modelo fue la serie del Dr. Kildare. Los colegas son tres médicos recién recibidos, muy amigos entre sí, que conversan al principio sobre las ventajas e inconvenientes de su profesión y luego se separan hacia distintos trabajos. Dos de ellos ambicionan la vida del mar, pero aguantan una primera etapa de vigilancia higiénica en el puerto, controlan la cantidad de cucarachas en distintos barcos y llegan a impedir que un corrupto ciudadano soviético se beneficie de una partida de harina en la que se habían encontrado garrapatas. El tercero se resigna a ser el médico joven de un pueblito, hace el bien sin mirar a quién, se enamora con todo fundamento de su hermosa enfermera, se ve complicado por la visita de la novia que vuelve desde Moscú y se enfrenta con un villano ebrio y grosero que aspira a matarlo.

Como asunto y como tratamiento dramático todo el film es de una simpleza ofensiva. Hay toques modernos en el tratamiento cinematográfico, desde una fotografía ambiciosa y móvil hasta los acordes ocasionales de jazz en la banda sonora. Pero la concepción general recuerda a las peores épocas del realismo socialista: personajes enterizos, discursos sobre la conducta, exaltación del bien colectivo, condenación de la desidia, la rutina, la negligencia o la torpeza que hacen difícil a la vida social. Del film se transparenta la existencia de una juventud soviética que baila y que hasta usa algún bikini, pero también se deduce que esa juventud hace un arte dirigido y protegido, en el que hay que inventar villanos de cartón para hacer lucir a los héroes de cartulina. Es muy buena la actuación del joven V. Livanov, un delgado nueva ola que no parece galán ruso y que está en Mar del Plata con la delegación. Fue debidamente ovacionado.



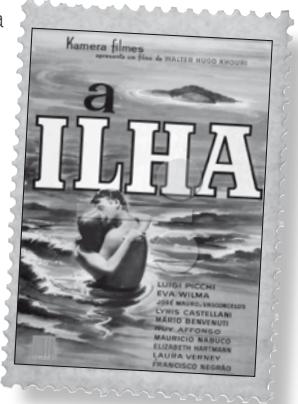
• **La isla** (*A ilha*, Brasil, dir. Walter Hugo Khouri) era una promesa de un joven director, que tiene antecedentes talentosos (**Na Garganta do Diabo**)¹⁰. Es también una desilusión. Con un ánimo de remediar algunos temas de **L'avventura** de Antonioni, el director y argumentista cuenta aquí los conflictos internos en una partida de diez personas con quienes un millonario hace una excursión en yacht hasta una isla cercana. Los trazos de ambición, de corrupción moral, de tendencia suicida van surgiendo de su conversación y llegan a un nuevo enfoque cuando el azar retiene al grupo en la isla, sin poder volver a la ciudad. Por el medio de este asunto hay una anécdota sobre la búsqueda de un tesoro que estaría enterrado en algún lugar de la isla y que provoca expediciones a fosas profundas, peleas entre los personajes y alguna muerte.

En los dos planos posibles de su creación el film es muy insatisfactorio. Como intriga de acción y de investigación a la manera policial el asunto no crea mucho suspense, no tiene mucha lógica interna y deja al final tantos cabos sueltos que es imposible tomarse en serio sus planteos. Como descripción psicológica, a la manera de lo que Antonioni había mostrado en la primera parte de **L'avventura**, el film está aún más corto. Se apoya en oposiciones muy elementales, se excede en la conversación, se estira a crisis de alcohol, de risa y de énfasis dramático que suscitan una permanente incredulidad. Es penoso desilusionarse de Khouri, un hombre joven que tiene antecedentes de mérito, y a quien se ha visto en este Festival preocupándose de la recepción pública a su film. Sólo ha encontrado objeciones. Ha querido hacer un film comercial, cuyo tema seguramente no le importa, y luego lo ha presentado en un certamen.

• **Las ratas** (Argentina, dir. Luis Saslavsky) utiliza una novela de José Bianco, publicada hace unos veinte años, para formular un triángulo similar al de *Fedra*: mujer enamorada del hijo de su marido (Aurora Batista, Alfredo Alcón, Juan José Míguez). En la intriga asoman otro hijo más joven que toca el piano, una tía anciana que desconfía de todo, una muchacha que podrá ser rival de amores y algunas circunstancias artificiales para que el drama explote en una muerte que será presentada como un suicidio.

Esta anécdota no es narrada linealmente. En los diez minutos iniciales y tensos, empieza a presentarse la muerte final, un entierro, una pelea, y luego se retrocede a un larguísimo *racconto* que permite interpretar ambiguamente aquella resolución del asunto. Esa ambigüedad es el aporte de José Bianco, lector y traductor de Henry James. Todo el drama restante es muy flojo de situación y de diálogo, como en el cine argentino de veinte años atrás. Lo que ha puesto el director Luis Saslavsky es una calidad exterior de

¹⁰ Ver pág. 660.



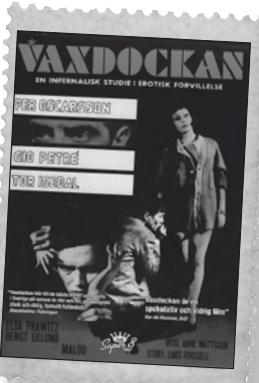
fotografía y de compaginación, con ese buen gusto un poco rebuscado y extremista que caracteriza a su obra de los últimos 25 años, desde **La fuga e Historia de una noche**. Con todas las salvedades a la página exterior, en la que importa decisivamente el fotógrafo Antonio Merayo, y con las otras salvedades a favor de Alcón y de Aurora Batista, el resto de **Las ratas** es viejo drama sin importancia. Puede impresionar a la gente ingenua, porque Saslavsky le complica el orden de la narración, pero otros seres más despiertos saben que esa complicación está puesta para impresionar.

• **El maniquí** (*Vaxdockan*, Suecia, dir. Arne Mattsson) propone como protagonista a un joven neurótico que se siente muy solitario, roba un maniquí en la fábrica de la cual es sereno, lo lleva a su pieza y tiene con el muñeco muy peculiares sesiones de amor. Entonces el maniquí cobra vida, lo que trae celos, ataques de locura y una tragedia final.

En manos de Luis Buñuel este tema fantástico pudo haber sido un espectáculo obsesivo. En manos de un poeta pudo haber sido un film lírico. En manos de Arne Mattsson, que es un mediocre, el asunto se convierte en largas tiradas monologadas, casi todas las cuales están a cargo de Per Oscarsson como protagonista. La única habilidad del relato es la de establecer que el maniquí parezca una mujer sólo cuando está junto al protagonista, y sea claramente un muñeco en todo otro momento; esta distancia lleva a entender todo el tema como una locura del protagonista y no como un suceso real. Pero esa misma sensatez crea un grave inconveniente, al llevar toda la narración a un plano puramente naturalista, privado de la locura y de la poesía que pudieron surgir del relato. El registro emocional del film es casi siempre la chatura y a los veinte minutos de demencia del protagonista y de diálogos peleados con la mujer que fue maniquí (Gio Petré) es imposible preocuparse mucho más del problema. En el plano naturalista, la narración es correcta al principio y deriva a lo artificioso en todas las relaciones entre el personaje y sus vecinos de pensión: son estas prolongaciones las que provocan la impaciencia del espectador a mitad del metraje.

Arne Mattsson fue famoso hacia 1951 porque hizo conocer mundialmente los atractivos eróticos del verano sueco (**Un solo verano de felicidad**), pero es un director privado de toda sutileza dramática, como lo probó en **Por los ardientes amores de mi juventud** y en **Salka Valka**. Previsiblemente, **El maniquí** demuestra que la obra del director no se mejora con temas más originales.

• **Tiburoneros** (Méjico, dir. Luis Alcoriza) enfoca la vida de los pescadores que arriesgan su vida, las mujeres que los esperan, los negocios que les hacen discutir y la amistad que se traba entre hombres rudos y simples. Pudo haber sido un semi-documental interesante, y efectivamente lo es en la medida en que el equipo de realización se ha volcado con sus cámaras sobre las bocas y bajo el agua. No es fácil fotografiar tiburones en acción, pero el film lo hace.

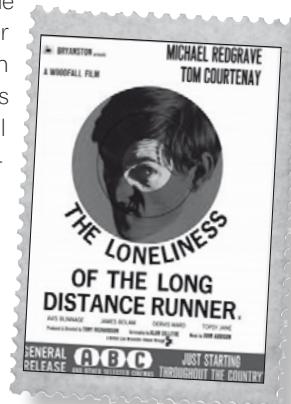


Lamentablemente, el film es mexicano y tiene un argumento. Se concentra en el pescador Aurelio, que ha llegado a ser patrón de su equipo, tiene barca propia, alquila bocas a otros, tiene una amante en la costa y un día vuelve a la ciudad llamado por la mujer y los hijos que hace años dejó atrás. Como era previsible, el hombre no se adapta a la ciudad y vuelve a la vida errante, una resolución que era fácil adivinar en los primeros minutos. Toda la parte argumental es larguísima, charladiña, complicadísima. No da bastante motivación para que Aurelio vuelva a la ciudad: los hijos dicen que lo necesitan, pero es evidente que exageran. Y no da bastante motivación para la vuelta. Aurelio se siente incómodo, pero el espectador no sabe por qué. En todo lo que sea argumento y diálogos, el film hace perder el tiempo con una dramaturgia primitiva. En lo documental, que gusta tanto a los extranjeros, el film es más competente, pero tiene una manifiesta inclinación por la残酷. Lleva a primer plano las cuchilladas, los ojos tuertos, las tripas que caen, y obliga a recordar que el director Alcoriza ha trabajado como libretista de Buñuel. Ese entusiasmo por temas siniestros requiere otra grandeza.

• **El mundo frente a mí** (*The Loneliness of the Long Distance Runner*, Gran Bretaña, dir. Tony Richardson) enfrenta a un joven delincuente inglés, salido de la clase obrera, con un reformatorio peculiar, donde los dirigentes hacen practicar intensivamente el deporte a los pupilos, en parte como forma de una disciplina y una aplicación de energía que podrían ser agresivas, en parte como procedimiento para integrar un equipo propio, capaz de enfrentarse con equipos de otros reformatorios o colegios. Allí el protagonista llega a ser el "corredor de larga distancia" a que se refiere el título original y es justamente en una carrera final, que él podrá ganar o perder a su arbitrio, que se decide su actitud frente al colegio y de hecho frente a la sociedad que le rodea. Toda esta descripción de personaje y reformatorio está entrelazada, mediante sucesivos *racconti*, con el relato de cómo el protagonista llegó a delinquir. Y aquí es donde el film dice lo suyo, porque ese retrato es la historia de una rebelión, una disconformidad con un cuadro social de pobreza, padre obrero que fallece, madre y hermanos sometidos al azar de una vida subordinada. En el conjunto, las dos líneas narrativas del film dejan entender una crítica a la sociedad británica, a sus diferencias de clase, a la falsedad de practicar el deporte, la disciplina, la corrección, cuando al mismo tiempo hay tanta injusticia, tanto problema social.

El film está claramente emparentado con **Todo comienza el sábado**¹¹ de Karel Reisz, y se basa como él en una novela de Allan Sillitoe, uno de los más conspicuos representantes de la nueva literatura británica, uno de los "iracundos" que no quiere ser clasificado como tal. La dirección de Tony Richardson, la fotografía de Walter Lassally, la interpretación de Tom Courtenay en el protagonista y de Michael Redgrave en el gobernador del reformatorio son de una excelencia continua. El estilo es sobrio y preciso, sin caídas literarias para dar su mensaje, con humor en los

¹¹ Ver pág. 689.



díalogos y con un cuidado equilibrio para dar el vaivén de presente y pasado con el que se integra la narración. Este es un film sobre el que habrá que escribir más largamente cuando se acerque su presentación pública, pero cabe adelantar que sedujo aquí a la crítica y a los observadores más exigentes.

• **Los inconstantes** (Argentina, dir. Rodolfo Kuhn) se exhibió en una sala céntrica de Mar del Plata, fuera de todo concurso, como parte de una serie de funciones paralelas dedicadas al cine argentino. Estas funciones tienen un sentido, primero porque en el Festival se ha congregado la prensa internacional y extranjera, lo que es un buen marco para la difusión de material, y después porque también existe una Convención de Distribuidores, que vino especialmente invitada a ver cine argentino, con la chance de comprarlo para el exterior. En la serie figuran **Dar la cara** (Martínez Suárez), **La terraza** (Torre Nilsson), **La cifra impar** (Antin), **Los inundados** (Birri), **El perseguidor** (Wilenski) y muchos otros films. Si hay que atender particularmente a **Los inconstantes** es porque éste es el segundo film largo de Rodolfo Kuhn, que con **Los jóvenes viejos** obtuvo hace un año las más singulares distinciones de la crítica argentina, culminadas pocos días atrás con su elección como mejor film de 1962 en una votación escrupulosa de la Asociación de Cronistas.

Quienes discreparon violentamente con **Los jóvenes viejos** y consideraron que era un film retórico, inflado, pedante, sintonizado astutamente en las ondas de Antonioni y de Fellini, eran en aquel momento una minoría. Ahora otros les están dando la razón y es difícil sustraerse a la satisfacción de haber formulado en tiempo una profecía y encontrarla ahora muy cumplida. El segundo film de Kuhn tiene ciertamente las virtudes adjetivas y laterales de un aficionado que ha visto mucho cine y que tiene por él cierto entusiasmo nato. Tiene buena fotografía, por ejemplo, con una marcada predilección por los planos primerísimos, las imágenes sombrías, los contrastes a distancia, los movimientos difíciles en salones cerrados. Pero en cambio no tiene buena compaginación, quizás porque el libreto no se preocupa de hilar una secuencia con otra y entonces el montaje no tiene otra salida que la yuxtaposición, lo cual suena como una simpleza entre tanta elaboración formal de la cámara.

La mayor deficiencia de **Los inconstantes** es, previsiblemente, la dramática. Sus personajes son un grupo de jóvenes de ambos sexos, que fingen descansar de sus afanes concentrándose en el balneario de Villa Gesell, para bailar, tocar la guitarra, hacer el amor, dormir y comer a cualquier hora, olvidarse del mundo. El film hace imposible seguir un rastro adecuado de las cinco o seis parejas (y de sus intercambios) que reciben atención principal, porque no hay mayor diferencia entre todos ellos, excepto la de que los hombres se distinguen de las mujeres. Todos beben, se tiran en la cama, se duermen en la playa, bailan, conversan, discuten. El tono general es el de la exacerbada angustia de la época: una reiterada constancia de la propia incertidumbre, de la indecisión, del capricho que tiene el sexo y el sentimiento. Para mostrar ese cuadro, que podrá o no ser auténtico de Villa Gesell (esa autenticidad ha sido discutida en la prensa, con cartas abiertas y polémicas febres), Kuhn utiliza un lenguaje literario, retórico. Sus dos especialidades son la frase cínica (*Me encanta el mar a la mañana, después del whisky*) y la frase profunda (*Cada vez que ves, que sentís, que tenés conciencia del mundo, no entendés nada*). La otra especialidad adicional es la frase corta y el silencio largo, la mirada al infinito, el tono grave, una actitud de pose solemne que el lenguaje popular denomina "ratones" y que Kuhn se toma muy en se-

rio como expresión de la angustia del siglo. Entre sesiones de guitarra y de bongó, de bailes frenéticos y de paseos por la playa, los protagonistas de **Los inconstantes** no parecen conocer una vida normal o una verdadera diversión. Están entusiasmados con su propio drama interior, se torturan con frases claves y conductas arbitrarias, se hablan sin mirarse y están continuamente en la actividad de *dejame, yo me entiendo*. En esta obsesión hay desde luego una realidad, y nadie debe creer que Kuhn ha inventado la angustia metafísica. Lo malo es que esa angustia debería ser una porción menor de la vida de seres reales. Cuando Kuhn finge que con ella da el tono de ocho o nueve personajes y los hace vivir siempre en ese tono, sin detenerse y sin distraerse, está deformando la realidad de la que parte. O, mejor, está colocando la angustia como un producto exportable, junto a las Nuevas Olas y a las expresiones del sentimiento irracional. Su film es mucho más falso, más retórico y más inflado que **Los jóvenes viejos** y no se habría producido si él mismo y su productor hubieran sabido ver a tiempo la mentira artística del primer paso. Ahora es demasiado tarde. Ahora todo lo que puede hacer con ese libreto informe en el que no ocurre nada, es recortarle un poco los excesos verbales (esa sensación *que se me ha vuelto fango en la boca contrahecha*) o recortarle las alusiones cinematográficas de un director que no puede olvidarse del cine ajeno, como ese penoso fragmento en el que Elsa Daniel pasea con su galán y le pregunta de pronto si vio **Hiroshima Mon Amour**. Sí, la vio. También vio films de Antonioni, también está al tanto de la juventud quemada, también está cansado de James Dean y derivaciones. Ahora quiere ver algún talento más fresco, más sincero, más creador, menos creído de la importancia propia, menos seducida por los diálogos altisonantes¹².

• **Dulcinea** (España, dir. Vicente Escrivá) es otro caso de inflación. Propone una prolongación de los temas de Don Quijote, donde Aldonza, moza de cuadra que debió ser fea, recibe del caballero la carta que la idealiza como Dulcinea. Desde entonces se transforma, echa a andar por el mundo, besa a los ulcerosos, ayuda a los moribundos y es finalmente enjuiciada por bruja ante un tribunal sumamente Inquisidor, donde ella no quiere reconocer su propia identidad y se empeña en ser Dulcinea la legendaria. El asunto está tomado de una pieza de Gastón Baty, lo que explica la frondosidad de sus diálogos y el énfasis teatral con que se resuelven las situaciones, aunque estén escenificadas sobre los campos. A ese plan se agregan los empeños del director en ser un cargoso. Tiene un tema español pero lo deja interpretar por Millie Perkins (que es demasiado bonita para el caso), por Cameron Mitchell y por el italiano Folco Lulli. Tiene un tema de cierto sentido idealista, donde el espíritu del Quijote se prolonga en su amada, y no atina a sugerirlo con situaciones y diálogos, sino a inflarlo de la peor retórica. Tenía oportunidades para el humor de la picareña española y las desperdició sin acertar ninguna. Su largo plomo culmina en un proceso similar al de Juana de Arco, sin un Shaw para escribirlo. Está bien fotografiado en blanco y



¹² A favor de Kuhn debe decirse que fue el primero en comprender el retroceso de **Los inconstantes**, lo que le permitió hacer después su excelente **Pajarito Gómez** (1965).

negro (por Godofredo Pacheco), utiliza construcciones y vestuarios del siglo XVI y está comentado por la menos imaginativa y más ruidosa partitura que haya escrito Giovanni Fusco, al solo efecto de despertar reiteradamente a su público.



• **La ninfa** (*Rusalka*, Checoslovaquia, dir. Václav Karel) transcribe una ópera de Anton Dvorak, aparentemente sin la menor síntesis, a juzgar por la extrema duración del film. Se ha gastado mucho dinero en la transcripción, cuyo despliegue de color, escenografía y vestuario puede recibir del Hollywood de más florecientes épocas. Pero el resultado tiene muy poco que ver con el cine. Es una ópera enteramente cantada y a menudo bailada, que cuenta cómo la Ninfa sale de las aguas para ser mujer, conquista al príncipe, lleva encima un maleficio y tiene algunos contratiempos. El asunto no es muy comprometedor, la música no es muy seductora y la persistencia en el canto, sin respiros de silencios poéticos ni de diálogos prosaicos, puede abrumar a espectadores comunes. El film está hecho para gustadores de la ópera, con efectos fotográficos y coloridos especiales para aficionados a las más superficiales bellezas plásticas. En un certamen estrictamente cinematográfico esta **Ninfa** está fuera de lugar. Debió quedarse en sus aguas.

En un papel de vieja y horrible bruja aparece aquí Jirina Sejbalová, una actriz superior que algunos recordarán por sus maduros papeles de **Hoyos de lobos** y de **Romeo y Julieta en las tinieblas**. Tiene mucho maquillaje arriba y una voz prestada, pero obliga a recordar que existe otro cine checo, apto para festivales.

• **Deliciosa juventud** (*Das schwarz-weiß-rote Himmelbett*, Alemania Occidental, dir. Rolf Thiele) se ubica en una acaudalada familia burguesa de principios de siglo, expone divertidamente lo mujeriegos que son sus hombres, lo déspotas que son sus mujeres, lo correctos que parecen todos en la formalidad exterior de disciplina doméstica, veneración por la patria y por las viejas glorias militares. Ese prólogo sirve como antecedente para demostrar lo mujeriego que saldrá el hijo mayor, sin desearlo mucho. A los 18 años este muchachito ya ha conquistado a la *vedette* francesa del teatro de revistas; entonces lo alejan a un internado, bajo vigilancia de una directora severa, pero al rato ya es perseguido por la mucama, por una vecinita y por la misma directora que debería vigilarlo. De aquí sale un romance que el relato estira con separaciones, hasta que la guerra de 1914 coloca al muchacho en la alternativa de quedarse con una mujer o cumplir su obligación militar.

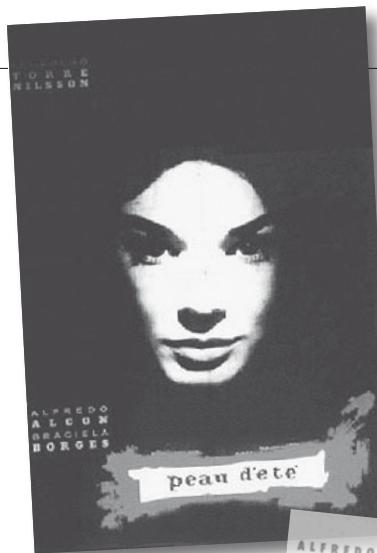
Hay algo de sátira y mucho de picardía en todo el asunto. Al principio es divertido, no sólo por su planteo irrespetuoso sino porque el director Rolf Thiele, que alguna vez hizo **Rosemarie entre los hombres**¹³, in-

venta ingeniosos recursos para la escenificación. Iguala a una mujer déspota con un cuadro de militar severo, reparte dos rostros en dos espejos a los extremos de la pantalla, inventa un curioso movimiento bajo y sobre la cama para establecer los cariños y las discusiones de una pareja. El director es un ingenio reconocido, tiene buen gusto para la reconstrucción de época, agrega toques de humor en cada incidente. Pero el asunto no resiste más allá de esas mejoras de detalle. A los veinte minutos el relato ya parece estirado en lo que no importa y después se sigue estirando más y más. Las ideas del director deberían haber comprometido, un poco más a fondo, a las ideas del libreto, que se queda muy rápido sin nada interesante que contar. En el papel protagónico figura Thomas Fritsch, un joven de pelo excesivo, que es hijo de Willy Fritsch, integra la delegación alemana y tiene encantadas a las mujeres de todas las edades. Su carrera podrá ser la del personaje, pero eso no será llegar muy lejos.



¹³ Ver Tomo 2A, págs. 565 y 750.

Piel de verano



EL CINE POR DENTRO

Piel de verano

(Argentina-1961) dir. Leopoldo Torre Nilsson.



En 1961 el director argentino Leopoldo Torre Nilsson había logrado un prestigio internacional tras realizar films como **La casa del ángel** (1957), **La caída** (1959) o **Fin de fiesta** (1960). En diciembre 1960, durante el rodaje de **La mano en la trampa**, la escritora Beatriz Guido ideó el cuento *Convalecencia* y el director decidió filmarlo de inmediato, con el título **Piel de verano**. Su acción transcurre íntegramente en Punta del Este y se resume en dos personajes: Martín, un joven mortalmente enfermo, y Marcela, una hermosa muchacha dispuesta a acompañar los últimos días de Martín a cambio de una colección de vestidos y un viaje a Europa. El libreto estuvo listo en febrero 1961 y Alfredo Alcón y Graciela Borges fueron elegidos para interpretar a los protagonistas.

Ante una propuesta de Torre Nilsson y del productor Néstor Gaffet, H.A.T. cubrió el rodaje de **Piel de verano** en Punta del Este y luego estuvo presente durante algunas jornadas de filmación en estudios en Buenos Aires y en las etapas de postproducción. La intención era componer un libro que permitiera al lector seguir el proceso completo de creación de un film. En el plan original de H.A.T. el libro debía contener los siguientes textos:

- 1) El cuento original de Beatriz Guido.
- 2) La versión original del libreto cinematográfico de **Piel de verano**, escrito por Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido, sobre el tema del cuento precedente. En notas agregadas al texto, H.A.T. indicaría las principales modificaciones introducidas durante la filmación y el montaje.

3) Los antecedentes de la filmación, una reseña del rodaje en Punta del Este y algunos aspectos de las tareas complementarias en Buenos Aires.

- 4) Apuntes sobre la carrera de algunas personas vinculadas a la filmación.

H.A.T. completó ese plan pero luego **Piel de verano** no tuvo la repercusión esperada, el libro no pudo ser financiado y el material quedó inédito. Aunque H.A.T. perdió todo interés en el proyecto y rara vez lo mencionó en entrevistas posteriores, el historiador Jorge Ruffinelli se ocupó de rescatar y preservar el manuscrito original, que no sólo conserva el interés didáctico que H.A.T. quiso darle, sino que además constituye un documento de primera mano sobre los métodos de trabajo de Torre Nilsson en la etapa más interesante de su extensa carrera.

Se reproducen a continuación la introducción al libro y el diario completo del rodaje del film.

Introducción

El público suele desconocer los procedimientos de una filmación. Hay sin embargo una minoría que los sabe. Está integrada por realizadores, cronistas, cine-clubes y otros aficionados, que han visto o leído lo bastante para no necesitar explicaciones elementales. Mientras **Piel de verano** se rodaba en Punta del Este, varios artículos se publicaron en la prensa montevideana sobre ese acontecimiento, que era singular por lo menos para el Uruguay.

Este cronista fue autor de alguno de esos artículos y recibió después la objeción de colegas, por decir cosas que debían ser obvias para ellos, desde el desorden cronológico de un rodaje a los diversos esfuerzos individuales con que se lleva adelante la tarea. Y alguna razón tenían esas objeciones, en la medida en que **Piel de verano** no demandó sistemas de excepción, sino la aplicación de una técnica que es de uso en todo el mundo. Pero si el testimonio de tales colegas se amplía a otros observadores, se advierte de inmediato la ignorancia general sobre tales técnicas. Una turista argentina leyó el libreto del film y se enteró por primera vez de cómo está escrito un libreto. Un curioso, en la noche del comienzo de filmación, preguntó a Torre Nilsson si era cierto que ya habían llegado a la escena 99 en el primer día. Hubo que explicarle que era cierto, pero también era cierto que se había comenzado por la escena 92. Y un amigo montevideano, ajeno a **Piel de verano** y tardío curioso de esa experiencia necesitó las explicaciones más elementales para poder entender la simple conversación anecdótica sobre la filmación.

La moraleja es que todo el mundo ve cine pero muy pocos tienen una idea clara de cómo se hace. Explicar los procedimientos y hacer un libro con **Piel de verano** es desde luego un riesgo. No debe entenderse que sea el mejor film del mundo ni la filmación más complicada después de **Ben-Hur**. No debe entenderse que Torre Nilsson y su equipo han inventado el cine. No debe entenderse que un libro sobre **Piel de verano** esté dedicado a la ilustración de los especialistas, para todos los cuales puede ser monótono el detallismo de una técnica que conocen. El único propósito es el de hacer una crónica de filmación, que pueda ilustrar aproximadamente al público general, con las particularidades de un caso concreto.

Ciertos datos previos son necesarios para una comprensión general.

EL LIBRETO. **Piel de verano** se basa en un cuento de Beatriz Guido. Fue ampliado y modificado en la adaptación cinematográfica: cambio de algunos escenarios, introducción de algunos personajes, nuevos desarrollos en la anécdota. El libreto resultante ya no está escrito como un cuento, sino con el detalle de las imágenes y los diálogos, o sea con la indicación de lo que debe mostrar la cámara y lo que debe recoger la banda sonora. Se divide así en 449 escenas, descritas en un cuaderno de 94 páginas. En la mitad izquierda de la hoja se especifica el número de cada imagen y su contenido; en la derecha el diálogo de cada personaje y el sonido adicional que pueda corresponder.

El libreto es la base de la filmación. El número de cada escena es trasladado al comienzo de cada una de las tomas, con una pizarra adecuada, permitiendo así

la compaginación ordinal en el laboratorio. Similarmente, el sonido es grabado en cinta magnética y al comienzo de cada fragmento se señala verbalmente el número de la toma correspondiente. Para el debido contralor de esta tarea, un ayudante de director marca con un lápiz rojo en su libreto la realización de cada escena, con su fecha, agregando las observaciones pertinentes: refundición de dos tomas nominales en una sola, eliminación de la otra, intercalación de una escena adicional y otros pormenores. A este contralor se agrega aun la planilla diaria que va al laboratorio junto con el material filmado, porque en este negativo hay siempre tomas erróneas o interrumpidas que es necesario desechar. Para llevar este contralor se utiliza una doble señalización del material, marcado en la pizarra "E.399, toma 2", "E.399, toma 3", etcétera y marcando luego en la planilla las tomas útiles de esa serie.

Durante el rodaje se introducen modificaciones al libreto, que sólo es en el caso un borrador del film definitivo. Para aprovechar una posibilidad del escenario, para desarrollar mejor una situación e incluso para incorporar una idea posterior, el director cambia y retoca según su mejor criterio. Esto es, estrictamente, parte de la tarea creativa. El sistema de contralor permite seguir tales cambios sin mayor inconveniente para la compaginación final, numerando las escenas adicionales (399 A, 399 B) y dejando las constancias del caso en el libreto.

PLAN DE PRODUCCION. Un libreto no se filma nunca en el orden definitivo. Adquiere otro orden, que surge de factores diversos, y que conducen a simplificar el trabajo y economizar los gastos. En el caso de **Piel de verano** los factores fueron:

- la necesidad de realizar primero los exteriores, para terminar toda la etapa Punta del Este en pocos días;
- la necesidad de aprovechar la colaboración de Alfredo Alcón antes de la fecha en que debía atender otros compromisos de trabajo.

A este desorden se le agregan otros. Los exteriores de Punta del Este incluyeron varios sitios de la zona, cada uno de ellos con sus propias necesidades de filmación. En una escena del centro del balneario, en una carrera a través de su rambla costanera y en parte de una escena en Solana del Mar es necesario contar con dos autos sport, especialmente solicitados en préstamo. En una escena que describe un viaje a Isla Gorriti es necesaria una lancha adecuada. Las fechas en que se contó con los autos, con la lancha, con el tiempo necesario, no coincidieron desde luego con el orden estricto de esas escenas en el libreto. Más detalladamente, una secuencia en el jardín del chalet puede comprender diez tomas distintas, en un orden que el libreto determina según necesidades anecdóticas o dramáticas. Para realizarlas, el director establece sin embargo un orden diferente, reuniendo las que tienen, por ejemplo, similares colocaciones de cámara.

Estos y otros factores componen un inmenso mosaico que se conoce como Plan de Producción, donde se procura establecer, en forma coherente y económica, la estrategia del rodaje. Su previsión de escenarios, intérpretes, vestuario, maquillaje y utilería es una etapa esencial para evitar movimientos y gastos superfluos. Igual que el libreto mismo, ese Plan de Producción puede ser retocado por el director sobre la marcha, pero sólo en cuestiones de detalle.

Una consecuencia inmediata del desorden cronológico es que el intérprete queda subordinado al director. Puede concebir y componer su personaje con cierto margen de independencia, pero no puede desarrollarlo y actuarlo con la progresión espontánea del intérprete teatral. Su labor queda dispersa y salteada en cada día y en el total de las semanas del rodaje.

La otra consecuencia del desorden es la previsión de la continuidad. Utilizado en días distintos, para escenas que sin embargo no figurarán como inmediatas, un escenario puede presentar diferencias en la colocación de la utilería, en la posición relativa de muebles, en el vestuario de un intérprete. Estos errores deben ser evitados, en parte con memoria, en parte con apuntes, en parte con fotografías fijas. En la jerga de la filmación, decir que algo tiene "continuidad" es advertir que no puede ser llevado o modificado hasta que no se termine de utilizar. Con un disco, una revista o un pantalón no se suscita mayor dificultad. Con un auto prestado a término, con una fuente de fruta que no perdurará idéntica tres días después, hace falta una previsión mayor. Si ha fallado una toma, habrá que repetirla en forma idéntica o habrá que esquivar las diferencias producidas de una fecha a otra.

LOS EJECUTIVOS. Una labor anónima y poco conocida es la de los encargados de producción. Deben preocuparse de todo lo que haga falta para el rodaje, excepto el rodaje mismo. Para que el director trabaje con independencia, el sector Producción debe anticiparse a obtener los elementos que serán necesarios mañana: la lancha que viajará a la Isla Gorriti, dos autos sports que figurarán en la carrera, un camión que lleve cables y focos hasta un sitio lejano, la sala y el proyeccionista para ver las pruebas de ayer. Conseguir cosas, prever y solucionar problemas, hablar lo menos posible sobre dificultades, deriva en que Producción tiene como única norma la eficacia. Esto supone dinero, ciertas condiciones diplomáticas y ocasionalmente cierta prescindencia de permisos y trámites. Un jefe de Producción puede pecar ocasionalmente por exceso de atrevimiento. Le sería más grave pecar de ineficaz, porque un día de atraso en el rodaje o la imposibilidad de filmar un grupo de escenas supone un daño y un costo muy grandes.

FILMACION DIARIA. Cualesquiera sean las intenciones del libreto, Torre Nilsson fue la única autoridad para establecer la forma en que se hizo cada toma de **Piel de verano**. Sin excepción, fue suya la orden para el sitio y la orientación de la cámara, el movimiento de intérpretes y toda otra particularidad de cada imagen rodada. Dos asesores importaron para esa labor. El cameraman Aníbal Di Salvo verificó la forma en que se podía hacer cada toma, sugirió retoques de movimiento, hizo notar qué elementos visuales podían quedar fuera de foco o fuera de cuadro. El iluminador Oscar Melli estableció la colocación de pantallas y focos de luz, calculando hasta dónde el encuadre deseado podría ser realmente impreso en el film; un exceso o una carencia de luz, un reflejo en un vidrio, un movimiento que provoque una sombra, son defectos que le corresponde prever. Su tarea es la apreciación directa y rápida, lo que implica una técnica y una experiencia.

La relación armónica de esas tres personas puede conducir a lo que el cronista y el espectador llamarán "buena fotografía". No es fácil dividir ese mérito, donde las calidades tonales y las audacias de movimiento dependen de la competencia de los artesanos. Es correcto establecer sin embargo que la inventiva fotográfica fue casi siempre de Torre Nilsson, que determinó la composición de cada toma.

•

Antecedentes y rodaje

En octubre 1960 Torre Nilsson y su socio Néstor Gaffet estuvieron en Montevideo para presentar el estreno de **Un guapo del 900**, film que el sello Ángel produjo sobre la obra teatral homónima de Samuel Eichelbaum, y que habría de constituir después un marcado éxito de boletería. En esa oportunidad invitaron a este cronista para hacerse cargo del Diario de Filmación de **Martín Fierro**, adaptación del famoso poema de Hernández. El film habría de comenzar en febrero o marzo de 1961, con rodaje en estudios de Buenos Aires y exteriores en algún sitio de la Pampa argentina. En los meses intermedios Torre Nilsson debía realizar **La mano en la trampa**, sobre un cuento de Beatriz Guido, y paralelamente ajustar los planos de **Martín Fierro**, cuyo libreto no estaba todavía elaborado. El prestigio literario de la obra y las exigencias particulares de la filmación requerían un cuidadoso estudio previo.

En enero de 1961, y en ocasión del Festival de Mar del Plata, este cronista conversó nuevamente con Torre Nilsson sobre ese plan. Habían surgido demoras y dificultades para **Martín Fierro**. El primer borrador del libreto no era convincente. Debía elaborarse otro. Esto involucraba un trabajo de varias semanas, obligaba a demorar el comienzo del rodaje y hacía coincidir éste con el comienzo del invierno argentino, lo que era perjudicial para el trabajo en exteriores. A esa altura, Torre Nilsson declaraba postergado el plan de **Martín Fierro**. Se inclinaba en cambio a la adaptación de un cuento de Beatriz Guido que había escrito repentinamente, durante el rodaje de **La mano en trampa**. Pocos días después, Torre Nilsson y Beatriz Guido estuvieron en Punta del Este, como invitados a la Muestra de Cine Europeo, desarrollada durante una semana en la zona de Cantegril. Allí recibieron de Mauricio Litman, promotor y principal figura de Cantegril, la oferta de hacer alguna vez un film en la zona, cuyas bellezas de pasaje son de conocimiento público.

En febrero, este cronista debió volver a Buenos Aires por diligencias vinculadas con un proyecto de la Comisión Nacional de Turismo, entidad oficial uruguaya que en esos momentos preparaba la filmación de varios cortos documentales. En esa oportunidad Torre Nilsson tuvo otra conversación con este cronista sobre las posibilidades de hacer en Punta del Este el cuento de Beatriz Guido. De allí surgió la idea de que la Comisión Nacional de Turismo auspiciara ese plan, por la obvia conveniencia turística de difundir en el exterior un film de largo metraje con escenarios naturales uruguayos. Obtenido en principio este auspicio, Torre Nilsson dedicó un fin de semana a elegir exteriores en el Este uruguayo. La idea inicial de Turismo era apoyar la filmación haciéndose cargo del alojamiento del

equipo en el Argentino Hotel de Piriápolis, que está administrado por la entidad oficial. Esto llevaba también a elegir exteriores en Piriápolis, evitando los desplazamientos diarios del equipo durante el rodaje. La elección de exteriores no coincidió sin embargo con ese plan. El cuento de Beatriz Guido exigía como escenario principal un chalet de veraneo, particularmente amplio y con piscina. No se encontró tal chalet en Piriápolis durante el fin de semana en que fue buscado por una expedición compuesta por Torre Nilsson, Beatriz Guido, el cameraman Aníbal Di Salvo, el productor ejecutivo Juan Sires y el co-productor Néstor Gaffet. Pero se lo encontró en Punta del Este. El chalet era propiedad del Sr. Anthony Dean, que en una conversación con los interesados accedió a que fuera utilizado para el rodaje. Como lo narran testigos presenciales, Beatriz Guido vio el chalet y declaró espontáneamente que ése era el escenario que había soñado para su cuento.

Durante los restantes días de febrero, Torre Nilsson y la autora se dedicaron a elaborar el libreto de lo que sería **Piel de verano**, ajustándolo a las posibilidades de Punta del Este. Simultáneamente se procuró concretar con Turismo el apoyo a la idea; como debía descartarse el alojamiento en Piriápolis, se llegó al acuerdo de que Turismo abonaría la mitad de los gastos de alojamiento, en el sitio que el equipo eligiera, y hasta un máximo de \$35.000 uruguayos. Este cronista aceptó la tarea de hacer un diario de filmación para **Piel de verano**, entendiéndose de antemano que ese texto no podría cubrir sino parcialmente el rodaje, ya que la tarea interfería con otros problemas de trabajo. Para el elenco se contaría con algunos intérpretes uruguayos: Luciana Possamay, Juan Jones, Rafael Salzano, Juan C. Carrasco, Rosita Miranda.

La filmación debía comenzar en los primeros días de marzo. En los planes previos, el mayor problema de producción era trasladar a Punta del Este un equipo de 25 a 30 personas, con lo que eso significaba en gastos de transporte, alojamiento, movilidad dentro del balneario. Hasta allí se contaba con los \$35.000 de Turismo y con una oferta adicional de Mauricio Litman, que consistía en facilitar alojamiento en bungalows de Cantegril. Como lo señaló Gaffet en una conversación, tales ofertas sólo cubrían en parte los gastos especiales que la filmación demandaba. Por otra parte, un trabajo en exteriores, tan alejado del núcleo cinematográfico en Buenos Aires, suponía problemas adicionales. Había que conseguir un generador para los focos de iluminación. Era necesario hacer diariamente el revelado del material filmado, para que Torre Nilsson pudiera tener, sin moverse de Punta del Este, un contralor adecuado de lo hecho hasta cada momento. Las únicas dos posibilidades eran el Laboratorio Orión en Montevideo y el de Alex en Buenos Aires. Finalmente Gaffet se inclinó por Alex, donde más tarde se habrían de realizar tareas complementarias de compaginación y sonido. La elección de Alex planteaba a su vez otros problemas de enlace y aduana, para el envío y la recepción del material, día tras día.

En los primeros días de marzo, el comienzo de **Piel de verano** parecía en varios sentidos una aventura, una expedición a territorio casi desconocido, con un costo considerable y con un margen de factores imprevisibles.

El texto siguiente es una reseña de la filmación, desde su comienzo en los exteriores de Punta del Este. Las fechas corresponden a marzo 1961.

Viernes 3

Recorrida con Fisner (asistente de producción) por el chalet de Anthony Dean para que llenen la piscina, por los bungalows del Golf para conocer el alojamiento, por el restaurant del Golf para prever la comida. Habrá problemas. El alojamiento es muy lejano al chalet y plantea una necesidad de locomoción que sólo podrá arreglarse con varios vehículos, mientras sólo se podrá traer de Buenos Aires una camioneta Volkswagen donde caben 8 personas. El restaurant del Golf cierra su temporada el domingo 5, por lo que sólo podrá acordar un trato de comidas si el dueño hace nuevo contrato con su personal. Están llenando la piscina. Se supone que el equipo comenzará a filmar el martes 7.

Martes 7

El equipo llegó repentinamente, unos por avión, otros en la camioneta. Está decidido que el alojamiento de todos se hará en el Hotel San Rafael, única forma de evitar la dispersión, simplificar comidas, y estar cerca del chalet. El Hotel es más caro pero se obtendrá una mediación para que rijan tarifas menores. Está bastante vacío ahora. Hay que explicar a Litman que no se utilizarán los bungalows de Cantegril. Lo toma de buen grado. Incluso sugiere una inmediata conferencia de prensa, en el Cantegril Country Club, y a cargo del Club, para aprovechar a presencia de los diversos críticos que han llegado hasta aquí para ocuparse de la Muestra de Cine Francés. Queda fijada para el miércoles 8.

Llegaron varios implementos técnicos, incluso cámara, celuloide, grabador de sonido. Están Alfredo Alcón, Graciela Borges, Luciana Possamay, Juan Jones; éste recibe instrucciones sobre su papel, vestuario y maquillaje. Debe volver de noche a Montevideo para hacer su parte en *Una farsa en el castillo*, que el Teatro de la Ciudad de Montevideo está representando en el Odeón, y a medianoche deberá tomar otro ómnibus a Punta del Este para la filmación matutina. Deberá correr en éste y en otros días, pero está conforme con la situación.

Se consiguen un auto sport y un conjunto de instrumentos para una toma en que figurará un médico. Todavía no se tiene un generador eléctrico que permita la iluminación artificial. El rodaje comenzará el miércoles 8 pero sólo se podrán hacer las tomas exteriores en que se aproveche la luz solar.

Se advierte que el horario del miércoles será exigente. Hay que empezar a primera hora y seguir hasta donde se pueda.

Miércoles 8

La 92 fue la primera toma. En el libreto aparece descrita como "Envueltos en nubes de polvo avanzan los coches", sin una palabra más. Pero fue desarrollada por Torre Nilsson en varios planos. Ahora se subdivide en una toma desde la esquina hacia la que avanzan los coches, otra desde la puerta del jardín por la que entran, otra intercalada en que Martín ve la casa a la que llega, otra del rostro de Martín mirando a esa casa. Esto dará una idea de continuidad y presentará al personaje. Es la primera aparición de Martín en la acción, aunque ya antes se ha hablado de él. Para poder hacer sus varios planos Torre Nilsson no tuvo dificultad con los más lejanos, que tienen cámara quieta. El primer plano de Martín mirando, con un fondo móvil a su espalda, requirió que Di Salvo y Torre Nilsson se acomodaran a los pies de Alcón, y esto requirió a su

vez trasladar a Alcón y al chofer al asiento trasero de otro coche. El fondo será el mismo, aseguró Torre, aunque el coche cambie. El otro *travelling* sobre la casa requirió que Di Salvo pusiera la cámara en un coche que avanzó sobre esa cuadra. Es un camino irregular y se corrió el riesgo de que la imagen bailara en exceso. El mismo problema se suscitó cuando Torre quiso tomar desde un coche la imagen del otro.

En estas y otras tomas del día fue necesaria una múltiple previsión. Hubo momentos de pleno sol y otros de cielo nublado, por lo que Torre decidió duplicar cada toma, para elegir luego la serie más apropiada. Sin esa previsión se corría el riesgo de que el film alternara imágenes de luz distinta en una acción que no puede ocupar más de un minuto en la pantalla. Para llevar el contralor de toda la filmación se numera el principio de cada toma, con una pizarra en la que se indica "Escena 92, toma 2", "Escena 92 A, toma 3", etc. De todo lo filmado se desecharán más tarde las tomas que debieron ser interrumpidas por algún motivo. Se copiarán las que el director crea satisfactorias. Cuando las vea en la proyección hará todavía otra selección. Con el resultado neto se hará un ordenamiento en Buenos Aires, que será la primera versión del film bruto. Sobre esa versión Torre hará todavía ajustes, eliminaciones, intercalaciones, para restablecer la coherencia del relato, obtener ciertos efectos dramáticos o ciertas cualidades de ritmo.

Las escenas 94 y 95 del libreto describen la llegada de los dos coches al interior del jardín. Del primero baja Martín, del segundo los criados Marcos y Adela que le ayudarán. Las escenas fueron refundidas en una sola, que presenta simultáneamente a los tres personajes e informa que Martín es un convaleciente de una enfermedad. Allí Torre eliminó la silla de ruedas que indicaba el libreto. La creyó innecesaria, y por otra parte ya había suficientes problemas de producción como para agregar la obtención de una silla de ruedas que sólo está mencionada para que Martín rechace utilizarla. En esta escena Torre marca minuciosamente a Alcón los gestos y movimientos para dar la idea de un enfermo que ya no quiere estar enfermo y tiene cierto orgullo. También marca a Juan Jones y Luciana Possamay la actitud obsequiosa con que los criados ayudan a Martín sin estimarlo mucho, pero obedeciendo órdenes familiares. La toma se hace de dos maneras, una con cámara fija y otra con movimiento de Di Salvo, que carga la cámara en brazos y camina hacia la derecha. Así obtiene primero la imagen del conjunto y sin cortar llega a concretar esa imagen en Martín.

Las tomas complementarias son todas de la misma secuencia. Primero una en la que Adela avanza porque ve la dificultad de Martín en caminar (toma 98), después otra que será previa, en la que Martín avanza hacia la escalera de la casa (96), después de la misma acción vista desde arriba de la escalera, que se hace con dos perspectivas distintas (97/1, 97/2), después otra en que Adela ayuda a Martín a subir y le dice palabras de consuelo (99).

La secuencia de tomas 92 a 99 quedó terminada. Ahora Torre decide aprovechar el mismo escenario del jardín, con cámara y pantallas colocadas en la escalera, y con Juan Jones y Luciana Possamay disponibles en Punta del Este, para hacer las escenas 337 y 340 dónde los criados se alejarán de la cámara, y otra es de Marcela y Martín que comentan en pocas palabras esa salida. La segunda requiere que Alcón cambie su maquillaje, para ajustarse a un momento posterior de la acción, y luego requiere varias tomas sucesivas, hasta que Torre consigue ajustar letra, tonos, movimiento.

La filmación comenzó en Punta del Este sin haberse obtenido un generador. Hay que dedicarse al rodaje en exteriores y con luz natural, hasta donde pueda ser aprovechada mediante las pantallas reflectores que Oscar Melli coloca antes de cada toma. Aún así hay que terminar el rodaje a las 16.30, cuando todavía la luz es excelente para ir a la playa y sin embargo escasa para una cámara cinematográfica. Mientras no se obtenga el generador no habrá luz propia. Se contaba con uno que el director uruguayo Carlos Bayarres estaba utilizando para rodar un cortometraje en Punta Ballena, por cuenta de la Comisión Nacional de Turismo. Pero Juan Sires lo vio, lo desechó por inadecuado y decidió partir a Montevideo en busca de otro. Si no lo obtiene tampoco allí, pedirá uno a Buenos Aires. Aun con suerte, tardará cuatro o cinco días en llegar a Punta del Este. Y entretanto, hay que aprovechar el tiempo hasta donde la luz del sol lo permita.

Pienso en John Ford, que cuando atiende a los periodistas se manifiesta muy desinteresado por los problemas de la creación y hasta indiferente por las dificultades de ser director. *Tomo un libreto y lo hago*, le dijo a Lindsay Anderson en un reportaje. No es tan fácil tomar un libreto y hacerlo.

Jueves 9

Torre eligió una secuencia junto a la piscina (escena 151 y siguientes), donde Marcela está tomando sol y luego se baña, mientras Martín llega a almorzar a una mesa especialmente dispuesta bajo los árboles. Para el papel de Jacinta, una mucama que debe servir la mesa, ha llegado especialmente Rosita Miranda desde Montevideo. La secuencia plantea dificultades. Algunas tomas deben hacerse desde el borde de la piscina, abarcando a Jacinta que está a unos 16 metros de la cámara, y haciéndolo con la perspectiva y el movimiento que Marcela debe tener en ese momento. Primero Torre quiere colocar a la cámara en el sombrero de ala baja que Marcela lleva en la cabeza, lo que daría claramente esa perspectiva y una referencia psicológica. Se comprueba que no queda bien y que el detalle no importaría. El contracampo, desde Jacinta, duplica la misma línea de diálogo utilizada para la toma desde Marcela. En la compaginación se elegirá luego una de ambas tomas o se combinarán ambas. Esto permitirá que el sonido no aparezca encasillado por la duración de una imagen y pueda superponerse sobre dos sucesivas. En general, Torre parece preferir que cada imagen de un diálogo sea mostrada desde el punto de vista de uno de los personajes. Bien manejado, el recurso daría un acento personal a la escena, evitando la neutralidad que tendrían otras imágenes de estilo teatral.

Toda la secuencia es realizada en la zona que ocupan la piscina, el césped inmediato y un pequeño bosque, todo lo cual abarca a lo sumo veinte metros. La posición del sol hace avanzar la sombra hacia la piscina, y en las últimas tomas hay que correr la posición de personajes, mesa y sillas para evitar una falla de continuidad, una luz cambiante. Ese desplazamiento plantea a su vez otro problema de continuidad, que es el fondo cambiante, pero Torre se las ingenia para ubicar cada toma con cielo y árboles lejanos. Una escena de Graciela Borges en la piscina (161) donde se agrupan sus movimientos, una mirada hacia Alcón, una línea de diálogo, deben ser tomadas desde el borde, pero es difícil obtener allí un movimiento de cámara en panorámica, porque hay que hacerlo al ras del suelo. Finalmente se soluciona con Di Salvo sumergido en el agua y la cámara movida a mano. No es fácil hacer la toma.

Los movimientos de Graciela en la piscina deben ser muy precisos para no salir de foco, y sobre eso hay que conseguir pausas y tonos en medio del chapoteo de sus brazos. Tras varios ensayos e interrupciones, se consigue.

Una dificultad distinta fue otra toma de Martín y Marcos, en el almuerzo junto a la piscina. El primero debe dejar un bastón apoyado junto a la silla, en tal forma que Marcos tropieza al pasar y se cae. Por tres veces Juan Jones simuló ese tropezón, que lo lleva a caer dos metros desde el montículo de césped. El movimiento combinado de dos personajes y cámara se obtiene finalmente con justicia.

Después del mediodía el chalet de filmación fue visitado por diez periodistas, que están en Punta del Este para la Muestra de Cine Francés. Presenciaron el rodaje, preguntaron los nombres propios de maquilladores y CX 36 grabó uno de los diálogos. La prensa acertó a presenciar una de las pequeñas proezas de Di Salvo en la secuencia de las escenas 116/120, que incluye una toma en movimiento, con Graciela seguida por el cameraman en un recorrido de 15 metros, hecho a pulso, y de inmediato otra toma en que Di Salvo volvió a sumergirse en la piscina, con dos ayudantes.

El día es caluroso y este rodaje en exteriores puede ser hecho con comodidad. Ya que Graciela está en la piscina, se aprovecha para grabar por separado los sonidos de natación: una zambullida, un chapoteo, un poco de estilo de pecho, un poco de crawl. Son sonidos realmente distintos. También se graban varias veces los diálogos de la escena 161, con diferencias de tono, volumen y pausas. El día de trabajo parece finalmente provechoso. No sólo se hizo toda la secuencia marcada en el libreto sino que se agregaron finalmente tomas intermedias de desarrollo (161 A, 165 A, 165 B, 171 A) y varios registros distintos de sonido.

Por la noche converso con Torre Nilsson sobre el libreto. Le hago notar que hay algunos monólogos que me parecen demasiado extensos y literarios (172, 280 para Martín, una poesía en 284 para Marcela, un hombre que explica en escena 356 la sensación de ahogarse, otro monólogo en escena 367 para Martín, un viejo cuidador de caballos en escena 410). El director no cree que esos monólogos sean perjudiciales y confía en que se subsanen de otras maneras. Confía en sus intérpretes y particularmente en Alcón. Puede intercalar distintas imágenes sobre una misma toma de sonido, sin hacer necesariamente cámara quieta, que reforzaría lo literario. Y sobre todo no le preocupa quedarse en el retrato de la realidad. La cree un límite y piensa que el arte puede ser mayor que lo real. El cuidador de caballos (escena 410) debe ser por ejemplo una prefiguración de la muerte, aunque no se lo entienda así en la sola lectura del libreto. Allí Torre Nilsson confía en el maquillaje, en la escenificación, en la interpretación, en el contexto de otras imágenes.

Viernes 10

Amaneció muy nublado, pero Torre supo aprovechar ese cielo. Decidió filmar la escena 415 (que en el libreto aparece ubicada en una biblioteca) y las 416/424, una secuencia en la que se describe la vuelta de Martín al chalet, el diálogo en que se entera de que Marcela no lo ha querido nunca, la desilusión y la separación. Para ese clima emocional, y como contraste con la plena luz de las escenas del romance, Torre quería un cielo gris, con lo que él mismo llamó *luz de Antonioni*. Toda la secuencia fue rodada en primeros planos de Alcón y Graciela, perfiles recortados,

un abrazo en el que se ve un solo ojo de ella, con expresión fría y tensa. Un rato después, el cameraman Di Salvo llegó a decir: *Esta es la filmación que me gusta... metido dentro del personaje.* Contemplada a poca distancia, toda la secuencia pareció un acierto, desde la escenificación de Torre al aire de trance que adoptó Graciela, pasando por la calidez de tonos con que Alcón dijo su parte en la grabación de sonido. Pero la secuencia quedó interrumpida cuando salió el sol y quebró el clima emocional. Las escenas 422/424 deberán ser hechas en otro momento.

Se aprovechó el sol para rehacer la escena 173, interrumpida antes, pero también hubo de ser interrumpida porque nuevamente faltó luz. A esa altura, tras un cambio de maquillaje, ya no era posible retroceder al primer trabajo. Se canceló el rodaje al mediodía, tras una toma general (numerada 10) de las mangueras girando lentamente en el jardín, sin personajes en el cuadro. Fue hecha dos veces, desde fuera y dentro de una de las ventanas.

Sábado 11

Juan Sires volvió a Montevideo. Fracasó en obtener un generador de electricidad, pedido al ejército nacional y a varias firmas privadas. Concertó otro arreglo y vendrá un generador de Buenos Aires, pero las gestiones aduaneras no permitirán disponer de él hasta el miércoles 15. Entretanto, Torre Nilsson y sus ayudantes hacen un plan aproximado de filmación en exteriores para aprovechar ese lapso.

Se vuelve a hacer la escena 154, porque un *travelling* a pulso había mostrado demasiada oscilación de cámara. Pero se oculta el sol y hay que cancelarla de nuevo. Se hacen las tomas 397, 397-A, 401, 402, en las que se muestra a Martín yéndose del chalet cuando le vienen a buscar dos médicos. Las 401 y 402 se juntan en una panorámica complicada: Graciela baja la escalera, da un abrigo a Alcón, éste se da vuelta y camina hacia los dos médicos, y los tres parten hacia el coche que espera. Tras interrupciones por no obtener los gestos y tonos que quiere, Torre consigue terminar la escena. En la tarde no se filma.

Durante cuatro días de filmación he tenido la idea continua de que no hay grandes intérpretes sino grandes directores. Me hago cargo de que debe ser una idea exagerada y de que sería absurdo negar a Katharine Hepburn, Alec Guinness, Fredric March y tantos otros. Pero durante **Piel de verano** es el director quien ordena una pausa, una intención, un ademán, una manera de decir la frase, y no da por buena la toma hasta que no consigue lo que quiere. En esas circunstancias, es difícil apreciar el talento interpretativo o su ausencia. A lo sumo se puede apreciar la ductilidad o rapidez con que el intérprete comprende y cumple. Pienso inevitablemente en los intérpretes que junto a William Wyler han obtenido actuaciones que no pudieron repetir con otros directores. Es el caso de Olivia de Havilland en **La heredera**, de Bette Davis en **La carta** y en **La loba**, de Charlton Heston en **Ben-Hur**. Ahora me parece estimable la facilidad con que Alfredo Alcón penetra en un momento dramático, pero sé hasta dónde está haciendo lo que Torre quiere. Quizás la interpretación no está en esos minutos de filmación. Está en la comprensión de un personaje, en la composición que se concibe desde antes y que se desarrolla durante 30 o 40 días de rodaje. Si esa composición está bajo un mínimo necesario, poco puede hacer el director. Si es correcta, el director manda y es responsable de la actuación. Si es inspirada, el intérprete se destacará solo.

Lo habitual es que las composiciones interpretativas sean correctas y queden a merced del director. En el caso, es notorio que Torre se comprende más fácilmente con Alcón que con Graciela, aunque ésta es voluntariosa y quiere hacer lo mejor posible. Todavía no sé si lo mejor de Graciela será suficiente.

La experiencia teatral de Alcón resulta ahora una disciplina útil. Trabajar en equipo, conseguir ciertos tonos, obedecer a un director, aun sin plena comprensión de cómo quedará una toma dentro de un conjunto, son un proceso que requiere una mezcla de talento y de humildad.

Lunes 13

La gente se empezó a reunir en Gorlero apenas llegó el equipo. Había que hacer la secuencia comprendida entre escenas 232 y 260, que describen la salida de Martín y Marcela de una peluquería céntrica, el desafío a una carrera de dos coches y el recorrido hasta Solana del Mar. Se utilizó el exterior de Peinados Galli, en una espléndida mañana de sol. Los cuatro o cinco planos de la calle céntrica, que necesitaban un fondo natural de turistas moviéndose por la vereda, derivaron en una batalla para conseguir que algunos voluntarios caminaran con aire realmente distraído y que otros curiosos no miraran con afán, desde esa vereda y desde los balcones, hacia la cámara y hacia los intérpretes. De los dos coches sport que eran necesarios, sólo se disponía en el momento de uno solo (Simca 122030, propiedad del Sr. Fuertes Basterra) y aun ése requirió ensayos de Graciela Borges para dominar debidamente los cambios y rodar la escena del arranque. El otro coche sport debía ser necesariamente el Triumph 616613, que ya había aparecido en escena 92 y siguientes, pero en la mañana del lunes 13 de marzo el coche estaba en un taller mecánico, con orden de reparaciones. Fue sacado de allí por los eficaces encargados de producción, arriesgando con ello un conflicto, y una vez conseguido, se demostró que era imposible que Alfredo Alcón lo manejara con la eficiencia necesaria para rodar las diversas escenas, que incluían alguna de alta velocidad. Para el arranque de ese coche en Gorlero fue necesario remolcar el vehículo con un jeep cercano. Para la carrera posterior, en tomas de distancia, fue necesario utilizar al joven Philip Lacroze como doble de Alcón, previo maquillaje y simulación de barbita. En la carrera, y para tomas cercanas del mismo coche, fue necesario otro remolque por la camioneta del equipo, mediante una cuerda que se rompió luego en la carretera, muy lejos de todo taller. Esa dificultad fue subsanada por uno de los utileros, que entró en el bosque y salió en pocos segundos con un largo alambre, presumiblemente de propiedad municipal. A estos problemas se agregaron los de parar ocasionalmente el tránsito para filmar con menos riesgo de choques, los de repetir tomas porque el sol se ocultó una y otra vez, y los de subir a los pisos 3º y 12º del edificio Vanguardia para dos tomas de altura en la carrera. En el conjunto, fue un día muy agitado. Su momento más pintoresco ocurrió frente al Vanguardia. Como era necesario hacer con cámara móvil una escena de ambos coches en carrera, se obtuvo la colaboración de un ciudadano que prestó un enorme coche amarillo, con amplio baúl trasero. Ese baúl fue despejado de dos mantas, tres valijas, una goma auxiliar y un gato. Allí se instalaron Torre Nilsson, el cameraman Di Salvo y el ayudante País, mirando hacia atrás, con la cámara en alto, medio escondidos, medio ostentosos. Era una escena surrealista. Hubo que fotografiar a los tres.

Para el equipo y para sus testigos, todo este rodaje de la carrera fue una aventura y una diversión. El film terminado se salteará las incertidumbres, los contratiempos, los buenos y malos humores del rodaje. En los films de todo el mundo, cada vez que se filma una carrera de caballos, de autos o de cuadrigas, el anecdotario interno debe ser siempre superior a lo que se puede ver después, y quizás sin esa agitación menos gente se dedicaría a hacer cine.

Martes 14

El rodaje en Solana del Mar, con numerosas escenas de playa, comenzó por ser una expedición balnearia y terminó por ser tedioso. Comprendió las escenas 261 a 282: el baño de Marcela, un diálogo tenso con Martín, la imposibilidad de que este enfermo comparta la expansión de la playa, una insinuación del romance. Algunos de esos planos significaron cuidados de concepción y preezas de realización, particularmente uno en que Graciela entró al agua, seguida por Di Salvo desde la arena y luego por varios metros junto a la actriz, mientras sus ayudantes sostenían la cámara y batería para evitar el oleaje. Ese *travelling* a pulso, o la confección de una cicatriz de operación quirúrgica en la espalda de Alcón, dieron la idea de los muchos esfuerzos y demoras que supone querer hacer bien un film. El tedio surgió cuando los trabajos se repitieron. Una y otra vez hubo que repetir tomas porque el sol se ocultaba tras las nubes, porque algunos turistas bajaron a la playa, porque un avión demoraba la toma del sonido. Y mientras aumentaba el frío de la tarde, Torre Nilsson insistía en grandes primeros planos perfilados, con fondo de árboles, de cielo o de mar, o de movimientos complicados sobre la arena, que sólo podían realizarse con cautelas de iluminación, de ensayo y de vigilancia sobre los otros turistas cercanos. De esa persistencia en obtener imágenes especiales, sin conformarse con las obvias, surgió la larga caminata del director y algunos colaboradores, al terminar ya la tarde, para sacar desde un alto bosque una imagen a distancia de la pareja que camina por la playa. Fue difícil localizar el sitio, transportar el equipo, aguantar el peor foco de mosquitos de la costa uruguaya, dar instrucciones con pañuelos a intérpretes que estaban necesariamente a tres cuadras de la cámara, apartar a gritos a dos intrusos que se cruzaron allá lejos con un bote en brazos. La escena se hizo, entre los traspiés y la penumbra. Si quedó oscura o inútil, ese esfuerzo habrá parecido excesivo.

De pronto me di cuenta de que toda esa persistencia de Torre Nilsson era un empeño por ajustarse a un estilo. Quiere hacer funcionar la relación entre pareja y paisaje, recortar a ambos contra un mundo vacío de otros seres, integrar sus sentimientos, sus amores y sus tensiones con el clima más visible del verano y del otoño, en una transición que lleva desde la felicidad a la desilusión de la muerte. Esto no es nuevo, desde luego. Una relación similar está en un largo trozo de **Las amigas** de Antonioni y particularmente en la concepción de **Juventud divino tesoro** de Ingmar Bergman, film con el que tiene más de una semejanza. Como productor Torre Nilsson ha visto la posibilidad de un film económico, apoyado en una pareja y un paisaje. Como director y como libretista está procurando un clima poético y quizás comunicativo para ese plan. Sabe además que junto al cameraman Di Salvo podrá obtener imágenes quizás insólitas para el cine argentino, bellas como lo fueron las de Gabriel Figueroa en el mexicano. Ahora me he puesto a desear que ese clima poético descance en una estructura dramática más firme que la que leo en el libreto, donde el texto me impresiona como

verbalista en varios fragmentos. Pero esa desconfianza hacia lo literario puede ser mi error, porque el libreto no es el film sino el borrador del film. Hasta una etapa más avanzada, debo suponer provisoriamente correctos los elementos que se manejan. También Bergman pudo encontrarse con quien le dijera, antes de hacer **Juventud...**, que había exceso de literatura en algún diálogo. Pero él sabía lo que hacía.

Miércoles 15

La argumentista Beatriz Guido y el escenógrafo Oscar Lagomarsino llegaron a Punta del Este para asistir a la filmación. Simultáneamente llegaron también los periodistas Hellen Ferro (Clarín) y Jorge Montes (Platea), para dar mayor difusión a un rodaje que ya ha trascendido ampliamente en publicaciones uruguayas.

La secuencia comprendida entre tomas 285 y 306 ya es conocida dentro del equipo por el término "La dolce vita", como alusión al último episodio del film de Fellini. Describe un picnic campesino y nocturno en Solana del Mar, una suerte de despliegue erótico mostrado como si fuera un rito. No puede ser realizado con extras y fueron llamados desde Montevideo varios integrantes de elencos teatrales. Pero cuando Henny Trayles, Jorge Sclavo, Zoraída Nebot, Mario Palasca y Gilda Ruggero llegaron a Punta del Este, la filmación había sido suspendida por el mal tiempo, decisión que fue necesario tomar a primera hora de la mañana, sin poder adivinar que la lluvia cesaría luego. El tiempo se aprovechó para la secuencia de escenas 341/349, un almuerzo en el restaurant Capri, con vista del Puerto de Punta del Este a través de las ventanas. Allí se aprovechó también a los intérpretes montevideanos, aunque su breve misión fue posar naturalmente como simples comensales de mesas vecinas.

Este fue el primer día en que se pudo utilizar luz artificial. Aunque el generador entraba en funciones, se tomó energía eléctrica del servicio público. El restaurant fue invadido en la tarde por los focos y los cables, mientras en la calle se agolpaban los curiosos de ese trajín.

Todo marchó bien, excepto la insistencia de los niños en jugar ruidosamente en la calle, mientras dentro del restaurant se grababa el largo diálogo entre Martín y Marcela, sentados en una mesa. Gran parte de esta secuencia fue rodada "a la mexicana", según expresión del mismo Torre Nilsson, que alude así a la cámara quieta y a la toma prolongada. Pero aclaró que no quedará tan tesa en el film. Otros planos intercalados de ambas figuras deberán introducir la variante de esa larga conversación. Durante el rodaje, Graciela Borges pareció muy convencida de su papel. Está en el tipo físico justo, además.

Jueves 16

Una lluvia descomunal se desató sobre Punta del Este. Impidió toda filmación en exteriores, obligó a cancelar el proyecto de ir a la isla Gorriti para la secuencia 350/370 y convirtió en inútil el viaje de Juan Carlos Carrasco, que vino de Montevideo en la madrugada, especialmente para su breve papel en ese grupo de escenas.

Sin resignarse a no hacer nada, Torre Nilsson y Beatriz Guido idearon una secuencia en el mismo hotel San Rafael. Describe cómo Marcela y Martín compran un saco para la primera, en la *boutique* de planta baja, y dicen unas pocas palabras. Como vendedora, en un papel mudo y breve, se improvisó como actriz Marion Schenbel, una joven turista argentina que se alojaba en el hotel. Todo fue bastante fácil,

excepto una mínima dificultad de acomodar reflectores y operarios en un espacio reducido. Y según Torre fue bastante útil porque cree que faltaba desarrollo a la situación sentimental de la pareja y que estas secuencias intermedias pueden ser útiles. La ambientación fue auténtica, además.

En la tarde, el tiempo permite salir y trabajar. En Peinados Galli sobre Avenida Gorlero, se hacen las escenas 229/231, complementarias de las exteriores filmadas anteriormente. Esta vez se trabaja con equipo y cables dentro del establecimiento, hay que acomodar el cabello de Graciela Borges con 25 ruleros, colocarla en el secador, conseguir otras damas voluntarias que figuren como clientas ocasionales y ajustar las luces con cautela, primero porque hay poco sitio para focos y después porque los espejos y los vidrios pueden provocar reflejos incómodos.

Llegó Néstor Gaffet a Punta del Este. Pregunta cómo está todo y se asombra de la velocidad con que se ha trabajado en nueve días.

Viernes 17

El frío era considerable y nadie hubiera elegido trabajar de mañana en una playa desierta, entre el viento y la posible lluvia. Pero ése era el cielo que Torre Nilsson necesitaba para la secuencia 405/414, que debe ser un apunte de pesimismo, una insinuación trágica. En el libreto muestra a Marcela sola en la playa. Se le acerca un viejo cuidador de caballos, habla del otoño, de la soledad, de la muerte. Leído en el texto, ese fragmento impresiona como un exceso verbal, y ciertamente no son muchos los cuidadores de caballos que pueden hablar habitualmente ese lenguaje (...*andan las caras de la muerte pegadas a los vidrios de las ventanas...*). Pero Torre Nilsson quiere que esa figura no sea real sino simbólica, una anunciaciόn casi fantástica a la manera de varios films europeos, incluyendo alguno de Bergman. Y lo que obtiene debe ser ese color trágico, porque la secuencia fue hecha con una refinada plástica, destacando perfiles mudos y meditativos de Graciela Borges, un cielo plomizo, los caballos que se agitan en la orilla, un anciano cuidador de caballos que Rafael Salzano compuso con precisión de maquillaje y de interpretación, ligeramente demoníaco, ciertamente sobrenatural. Las circunstancias no permitieron grabar el sonido de estas tomas. Fue hecho después por Salzano en la puerta del hotel, a treinta cuadras de la playa desolada y tétrica donde se había enfriado atrozmente para componer su personaje.

De mañana consiguió terminar la secuencia callejera en la casa de peinados de Avenida Gorlero (escenas 219 y cercanas) con varios planos exteriores de Alfredo Alcón y otros de Graciela Borges, colocada junto a la ventana. Toda esta secuencia había sido rodada en fragmentos, aprovechando la luz natural en los primeros días y postergando los que necesitaban iluminación eléctrica.

Por la tarde, en Solana del Mar, Torre Nilsson hace una retoma de algo que no le había satisfecho (265) y varios planos de Alcón y Graciela en la secuencia 285/312, conocida ya familiarmente bajo el apelativo de "dolce vita". Esas tomas comprenden solamente a ambos personajes mientras contemplan la fiesta de terceros, pero la fiesta misma no se puede rodar mientras no se cuente con un grupo de intérpretes que habrá de llegar de Montevideo. Según el libreto la fiesta provoca un trance de erotismo en la pareja y aquí Torre Nilsson se esmeró, improvisando formas de insinuar el episodio. En varias tomas de primer plano describió un enlace de manos, la arena que Graciela aprieta en su puño y luego deja correr, como si se rindiera.

Estos agregados procuran hacer más completo y orgánico el planteo del libreto. La iluminación, la colocación de la cámara y las instrucciones a intérpretes llevaron bastante tiempo de elaboración sobre la playa.

Toda la secuencia fue rodada con luz de sol, sin foco alguno. Se supone que la escena es nocturna, pero este efecto se obtiene con filtros en el lente de la cámara, tras los ensayos que Oscar Melli hiciera días antes.

Sábado 18

La mañana se dedicó a unas pocas escenas en el chalet, cuando Marcela y Martín llegan a Solana del Mar (313/15). Luego el equipo viajó a la misma Solana, para rodar la llegada de los dos coches (258/260). Era necesario disponer en préstamo de ambos vehículos para poder hacer esas escenas complementarias.

La secuencia llamada "la dolce vita" (285/306) fue rodada con el concurso de un grupo de intérpretes llegados de Montevideo y pertenecientes a conjuntos teatrales (Henny Trayles, Mario Palisca, Alicia Behrens, Gilda Ruggero, Florence, Jorge Sclavio), más otros voluntarios reclutados localmente. No es probable que se vean sus rostros en el film. Todo fue hecho con filtros de color para obtener el efecto nocturno, pero las tomas fueron conjuntos lejanos y móviles, perfiles recortados contra el horizonte, con una pensada plástica de cuerpos, de brazos y de manos. Y no fue ni por aproximación un despliegue de sensualidad. Bailes, contoneos, gente que sube y baja a montículos de arena, un juego de "gallo ciego" sobre la arena, el mismo juego con la cámara dentro del círculo, figuras de mozos que acercan y destapan bebidas, fueron las imágenes principales de esa secuencia. Una sola toma muestra a una pareja abrazada en la arena.

Terminada esta secuencia, con la que se divirtieron intérpretes, técnicos y un abundante público el fin de semana, Torre Nilsson incorporó algunas tomas adicio-



nales para Marcela y Martín. Prolongan la descripción del acto sexual en la playa y fueron planeadas con el uso de la cámara subjetiva, una vez sobre el rostro de Graciela que mira hacia arriba, otra vez bajo el rostro de Alcón que mira hacia abajo. Una tercera toma más complicada, desde el punto de vista de la actriz, requirió que Di Salvo hiciera una pequeña zanja en la arena, se colocara allí con la cámara y obtuviera a ras de suelo un perfil de Alcón. Este y otro material de la misma secuencia habrá de requerir una compaginación muy ajustada, para obtener un clima de sensualidad, de jadeo, de cansancio. El sonido deberá importar. En el conjunto, la prolongación de la secuencia confirmará la teoría de que Torre Nilsson necesita apoyarse en esos dos personajes y desarrollar intensivamente su relación, sin introducir otras prolongaciones que serían ajenas a la trama.

El productor ejecutivo Juan Sires se va a Buenos Aires, a atender problemas de otra índole, incluyendo el crédito oficial para este mismo film. En cambio llega Franca Boni, actriz italiana que deberá interpretar el papel de Joujou, al principio del film. No trabajará hasta el martes o miércoles, porque primero hay que terminar las escenas de Alcón. La actriz debe aprender aún su papel.

Lunes 20

La expedición de Marcela y Martín a Isla Gorriti comprende 21 escenas en el libretto, dedicadas totalmente a un fragmento de su romance, contrastado allí con turistas comunes, incluyendo algún niño cargoso y algún hombre charlatán. Para hacer este hombre vino especialmente Juan Carlos Carrasco desde Montevideo, con más éxito que en el viaje anterior, cuando llegó a Punta del Este y comprobó que la lluvia había hecho suspender el plan.



Torre Nilsson no se conformó con las 21 escenas. Las realizó totalmente y les agregó, improvisadamente, varias panorámicas de la isla, del puerto y de la lancha de turistas, a cuyo fin hubo de alquilarse una segunda lancha mayor para colocar la cámara. Le agregó asimismo una escena en el bosque de la isla, en un *travelling* que parte de la copa de los árboles, llega al sombrero y cartera de Marcela, abandonados en el pasto, pasa a la pareja que se besa y luego vuelve a la copa de los árboles, todo ello sin cortes. Y le agregó otras dos tomas en que la pareja está a punto de perder la lancha de regreso y la alcanzan tras una corrida. Como lo demuestra la lectura del libreto (353/370), esos complementos eran necesarios para una secuencia que parecía trunca o poco desarrollada.

Estuvo muy habitada la lancha del viaje para la filmación. Era necesario mostrar a presuntos turistas en ella y así se agregaron varios amigos del equipo, extras voluntarios que han aparecido ya en otras secuencias y de los que cabe esperar que no aparezcan reiterados en la copia final. Todos ellos se dedicaron a disfrutar del paseo, pero también debieron restringirse a las necesidades de la filmación, a las lanchas que parten dos y tres y cuatro veces para poder mejorar el rodaje o para obtener ángulos complementarios. Gran parte del material rodado incluye reiteraciones de movimientos y deberá ser objeto de selección en el metraje final. Eso es parte del método.

Martes 21

Un día de retazos lo llamó el mismo Torre Nilsson. Fue una labor de las que un equipo puede tomar con sentido del deber pero sin entusiasmo, porque en lugar de crear una secuencia entera se dedicaron los esfuerzos a completar escenas inconclusas, omitidas o reiteradas. La proyección de la noche anterior, que fue extensa y comprendía el trabajo de varios días, resultó muy satisfactoria para varios integrantes del equipo. Pero esa proyección obligó a retirarse más allá de las dos de la mañana, y fue un conjunto de personas con sueño el que acometió desde temprano la tarea de hacer una mañana de filmación en el chalet, un mediodía en el cine Cantegril y una tarde en Solana del Mar, con desplazamientos largos y lentos, arrastrando un generador y varios pesados implementos técnicos.

En la mañana estuvieron Juan Jones y Luciana Possamay, para una sola y breve escena (115) en el chalet. Allí mismo se hicieron otros exteriores (113, 114 A, 212, 214) y una retoma de la escena 175, que no había satisfecho al director. Se terminó la secuencia del almuerzo en el jardín (hasta escena 180) que había quedado inconclusa.

En el cine Cantegril se hizo solamente la escena 371, que muestra a Marcela y Martín yendo al cine, tras el paseo en isla Gorriti. No fue difícil, aunque la hora de rodaje (13:30) hizo necesario conseguir extras para poblar un sitio que en ese momento estaba desierto y que habitualmente tiene más gente.

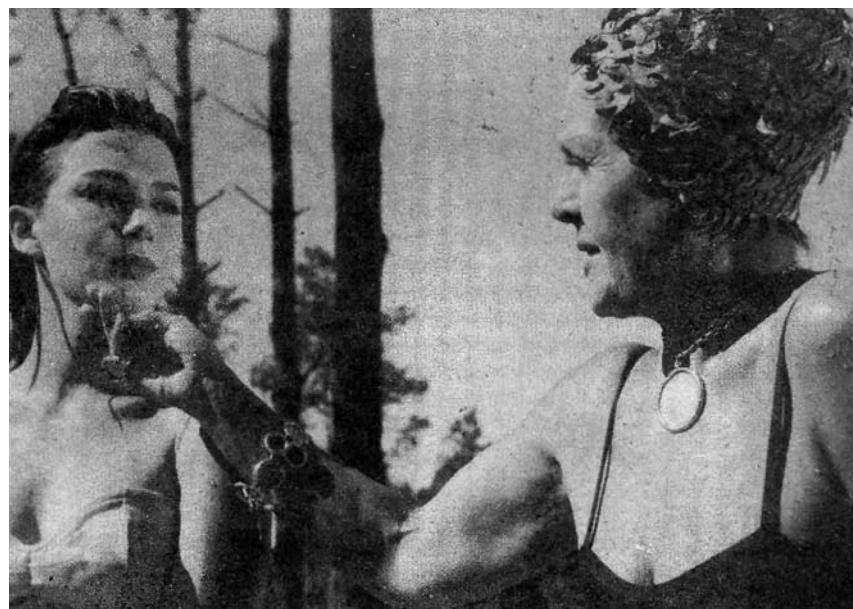
En la confitería de Solana del Mar, a varios kilómetros, se hicieron solamente las escenas 283/84, que integran el paseo de la pareja. Allí Marcela dice durante el baile un verso, que fue escrito por Torre Nilsson, sin autoría especialmente reconocida. No estoy muy seguro de que ese verso tenga un sentido y creo poder dudar de su ubicación en la trama. Cuando veo al director improvisar otro verso similar, mientras los electricistas tienden los cables, le hago notar que ochenta versos de esos se pueden escribir con tiempo, con inventiva y sin particular inspiración. Pero Torre Nilsson dice saber lo que hace. Alega que en ese momento Marcela está haciendo

alguna parodia de su sentimiento, alguna simulación del amor, pero al mismo tiempo no quiere mentir con palabras propias. Decir en esas circunstancias un poema sería psicológicamente correcto. Y no debe ser un poema conocido y registrado. Citar algo de Eliot o de Ezra Pound, por ejemplo, plantearía no sólo la necesidad de permiso previo y de pagar derechos de autor, sino que provocaría otras especulaciones sobre la concepción de esa poesía y su ajuste al film. En las circunstancias, hay que inventar un poema para Marcela.

Con su labor de hoy, Alfredo Alcón ha terminado su figuración en los exteriores del film. El resto de su trabajo corresponde a rodaje en estudios y se hará en Buenos Aires mientras el actor cumple otros compromisos de teatro y televisión. Quizás se agregue, sin embargo, alguna escena exterior en las cercanías de la Isla de Lobos, un paraje particular que Torre Nilsson quiere agregar al asunto y que aún no está previsto en el libreto. Para esas escenas Alcón sería todavía necesario. Pero Torre Nilsson se dedicará desde mañana miércoles a Franca Boni, llegada para el papel de Joujou. Puede ser una etapa totalmente distinta en este rodaje.

Miércoles 22

Todas las escenas exteriores de Franca Boni fueron rodadas hoy, y el equipo lo festeja como un récord. Comprenden las secuencias 26/32 y 63/91 del libreto, un total de 36 planos a los que se agregaron otros cuatro intermedios. Describen la llegada de la abuela Joujou al chalet, proponiendo a Marcela el trato clandestino de recibir a Martín y brindarle amor, como recompensa a servicios prestados por el padre del muchacho. Las primeras escenas sólo ubican a los personajes y las últimas formalizan el trato. En las intermedias (33/62) se ubica la relación entre las dos personas y terceros a quienes se menciona, pero estas escenas serán interiores y habrán de ser rodadas en Buenos Aires.



Gran parte de la rapidez del trabajo de hoy se debió a Torre Nilsson y a la perfecta comprensión de su equipo. Todo fue hecho en el césped inmediato al chalet y en los bordes de la piscina, incluyendo además una toma desde la piscina misma. Sobre ambos sitios Torre dispuso rápidamente los ángulos de la cámara, calculó planos y contracuadros. No sólo pareció dar gran variedad a esa narración, evitando la pasividad que se arriesgaba al presentar una charla de dos mujeres, sino que toda la secuencia parece hilada en las réplicas (la cámara sustituye a alguno de los personajes en varios de los planos) y elocuente en los datos que aporta sobre la psicología de ambas figuras, justamente en el principio del film. Visto a través de muchas horas, sobre el césped, bajo el sol, con calor natural y con luces artificiales que dan más calor, la jornada impresionó como una fatiga útil.

Fue importante la colaboración de Franca Boni en este día. A sus años impresiona como la actriz que Joujou necesitaba: una mujer vieja que no se resigna a su edad, muestra un aire cínico y gastado, una actitud crítica ante el mundo, y al mismo tiempo conserva la coquetería, se jacta de su cuerpo esbelto, finge cincuenta años con plena convicción, tiene un sentido del humor contra sí misma. Con diferencias reconocidas, Franca Boni obliga a recordar a Marlene Dietrich. Tiene una facilidad de gran *soubrette* de revista o de actriz de opereta, un juego fácil para enunciar sarcasmos y superar al interlocutor. Como actriz pareció insegura de letra de filmación, pero justamente en las vacilaciones y en los errores dio un espectáculo parojo. Por un lado parece una mujer de gran carácter, a la que es imposible replicar, pero por otro lado pidió disculpas en cada error, aceptó indicaciones sin un rezongo, se adaptó al director con disciplina y hasta humorismo, se tiró en la piscina y nadó con toda eficacia. Sabe su personaje por dentro, más que por la minucia exterior, y hasta cuando repitió una escena para la grabación de sonido, sin cámara que la mirase, mantuvo el contoneo de cuerpo con que dos minutos antes había jugado la situación. Esté en cuestión que se pueda mantener la voz de Franca Boni en la banda sonora. Tiene un marcado acento italiano, aunque el libreto pide un correcto castellano con alguna interjección en francés. Ella parece haber prometido que será capaz de doblarse a sí misma a la perfección, cuando sólo se dedique a la parte sonora.

Con el intenso trabajo de hoy, la filmación en exteriores está terminada de hecho. Lo que quiere agregar Torre Nilsson es lo accesorio: una secuencia interior del cine Cantegril (372/382) que también podría ser hecha en Buenos Aires, dos secuencias agregadas sobre la Isla de Lobos y el Parque Lussich, que son sitios peculiares, y varias tomas de aeropuerto que ilustrarían la llegada de Joujou y que podrían servir como fondo a los títulos iniciales del film.

Jueves 23

La secuencia de la Isla de Lobos no tenía un lugar asignado en la trama, ni se había pensado siquiera en qué forma se podría introducir. Pero se trata de un sitio muy singular y cercano a Punta del Este, por lo que Torre Nilsson resolvió agregar la secuencia. Su sitio será, presumiblemente, el inmediato a la secuencia 372/382, que ocurre en el interior de un cine y que termina con la constancia de que la pareja tendrá muchos sitios para besarse. Uno de esos sitios es la Isla de Lobos. La expedición para hacerla demandó un viaje marítimo matutino, que tenía dificultades físicas.

Una principal es el olor de los animales, que se expande y que perdura. Otra fue el trasbordo de material, técnicos e intérpretes, ya que con la lancha grande no se llegaba a la costa. Dentro de la isla Torre tomó lo que él ha denominado un paralelo entre gestos de lobos y gestos de la pareja, con intención humorística y paródica.

No se pudo hacer en cambio la secuencia del mismo cine. En la sala de Cantegril el haz de la proyección es muy alto. El rayo de luz no se podía poner en una misma imagen con la pareja de Marcela y Martín, o sólo se podría colocar llenando una sala de público, lo que resultaba físicamente imposible. Como en Buenos Aires existirán mejores comodidades para esta secuencia, se decidió postergarla. En cambio se agregaron algunas tomas en el aeropuerto de Punta del Este, combinando la llegada de dos aviones de Pluna y Aerolíneas Argentinas. De ambos aparatos se hizo bajar a Franca Boni y se intercalaron otros planos del chofer a la espera. El conjunto servirá como fondo para los títulos iniciales del film, describiendo la llegada de Joujou. Será un antícpio de la conversación que sostendrá con Marcela y tendrá además la utilidad de establecer que se trata de una viajera que arriba a Punta del Este. Al mismo tiempo presentará el coche que Marcela utiliza en secuencias posteriores.

Juan Sires volvió de Buenos Aires justamente en el aeropuerto donde se filmaban estos agregados. Trajo material recién revelado y de esa manera la proyección de hoy fue doble, comprendiendo la última etapa de los trabajos, hasta el miércoles 22. Sobre una pequeña parte Torre Nilsson no quedó conforme. Imágenes que él quiso más sombrías quedaron excedidas de luz. En un caso resolvió rehacer en la playa de San Rafael algunos planos de Graciela, durante la escena de amor de la Solana, presumiendo con razón que nadie notaría la diferencia de una arena a otra. En otro caso coincidió en que las imágenes de la así llamada "dolce vita" (285/300) debieron mostrar solamente perfiles y siluetas, sin la nitidez de rostros y sin la claridad casi diurna de esta proyección. Pero éste es un problema que piensa arreglar en el laboratorio, con una copia más oscura. En cambio Torre se declaró muy conforme con todas las escenas de Franca Boni, rodadas rápidamente durante el miércoles. Cree acertado su juego teatral y ampuloso, que le parece pertinente al personaje.

Personalmente creo pasiva la figuración de Graciela en varias de esas imágenes del miércoles. Obedece indicaciones del director, pero su rostro no responde siempre a la situación. Descuento que se podrá elegir lo mejor de su tarea.

Viernes 24

En esta mañana terminó la filmación de exteriores, con varias tomas en el Parque Lussich. Pueden ser útiles para completar la descripción del romance de la pareja, pero como tantas otras imágenes rodadas, su destino se decidirá en la compaginación. Estas de hoy han sido accesorias, no figuraban en el libreto y se rodaron de acuerdo a lo sugerido por funcionarios de Turismo, que subrayaron la necesidad de aprovechar ese escenario natural.

En 16 días (incluyendo los domingos en que no se trabajó) el equipo consiguió hacer la totalidad de los exteriores de **Piel de verano**, que se calcula serán más de la mitad del metraje en el film definitivo. Esto puede ser un récord. Antes de empezar, se suponía que la filmación de exteriores llevaría de 25 a 30 días.

•

En Buenos Aires

El rodaje de **Piel de verano** se reanudó el lunes 27 de marzo en Buenos Aires, utilizándose una casa particular y principalmente los estudios cinematográficos San Miguel. Habría de proseguir hasta fines de abril, cuando Torre Nilsson dejó pronta una primera versión del film y partió hacia el Festival de Cannes, donde se proyectaría **La mano en la trampa**, su obra anterior, que fue especialmente invitada por las autoridades del Festival para competir en el certamen. En ese mes de actividad Torre Nilsson y su equipo realizaron tres tareas principales: 1) el rodaje de interiores en la galería; 2) el doblaje de buena parte de los diálogos; 3) la compaginación del material rodado.

La filmación en galería ha suscitado la curiosidad de muchos aficionados, que suelen presentarse en un estudio para ver esas operaciones. Deben sobreponerse algunos inconvenientes. Necesitan ante todo la autorización de productores y directores, cuya labor puede ser incómoda por el exceso de visitantes y particularmente por las conversaciones. Necesitan llegar hasta los estudios, lo que en el caso de **Piel de verano** suponía un viaje de una hora desde el centro de Buenos Aires hasta los estudios San Miguel, por caminos que no son los más cómodos del mundo. Y necesitan además cierta paciencia, porque la filmación en estudios está muy lejos de ser tan atractiva o tan variada como suele creer el aficionado.

En una inmensa galería de los estudios San Miguel se construyeron dos interiores de **Piel de verano**, bajo la dirección del escenógrafo Oscar Lagomarsino. Uno muestra el dormitorio de Martín y el baño adjunto; el otro el living-room de la casa de verano. En su diseño ambos escenarios debieron acordarse con la geometría del chalet, a cuyo interior representan, lo que obliga a tener presentes ciertas características arquitectónicas y particularmente la disposición de puertas y ventanas. Aunque la construcción de interiores debe presentar una apariencia de solidez, como si se tratara de una casa real, todo ese material incluye adecuadas simulaciones de la piedra o del ladrillo. Es un poco más auténtico que una escenografía teatral: las paredes completan el perímetro de la habitación, las puertas son puertas. Pero esa escenografía no tiene vidrios en las ventanas, porque no tiene sentido colocar vidrios transparentes que luego no se verán en la imagen. Y normalmente tampoco tiene techos, primero porque no suelen tener mucha utilidad en el rodaje, segundo porque su colocación requeriría apoyos más firmes, tercero porque las aberturas superiores sirven para la colocación de focos de luz que son imprescindibles en la filmación. Cuando una imagen incluye un fragmento de techo, alcanza con colocar una liviana plancha en el sitio adecuado.

Torre Nilsson tiene una larga práctica de filmación en estudios a través de años de experiencia, comenzados por la ayudantía de dirección junto a su padre Leopoldo Torres Ríos. La experiencia le sirve para visualizar rápidamente el orden en que le conviene rodar los diversos planos de una secuencia, y también para alterar en algún punto ese orden, o para intercalar un plano que enriquezca la acción o que le facilite la tarea posterior de montaje. La experiencia le ha enseñado asimismo las ventajas de ser paciente. Ordena una toma dada, que requiere ciertos intérpretes, con cierto maquillaje y vestuario, con cierto movimiento de personajes y de cámara. Parte de

la tarea inmediata es personalmente suya, porque supervisa el ensayo preliminar y atiende las dificultades que puedan encontrar sus asistentes. Pero la mayor parte de la tarea es la rutina de esos asistentes que deberán ajustar maquillaje y vestuario, conseguir un implemento de utilería, preocuparse de que esa toma no contradiga a una anterior o una posterior en detalles tales como la posición de un mueble o simplemente la presencia de una revista sobre una mesa. De todos esos ajustes previos a la toma ordenada, la tarea más larga es la de la iluminación. Esto es provincia del veterano Oscar Mellì y puede llegar a ser una república aparte. Cubrir todo el movimiento de una toma con apariencia de luz natural, previendo cuáles son los focos de luz que el espectador presume existentes en el ambiente, supone ajustar un complicado mosaico de focos superiores y laterales, evitar el posible artificio de sombras y reflejos, evitar que los cables y las pantallas lleguen a incomodar el movimiento de los intérpretes y aun salir indebidamente en el cuadro. Esta tarea puede llevar a esperas de 45 minutos entre una toma y otra. Y cuando la cámara comienza a rodar, todavía pueden surgir una sombra indebida, un obstáculo en movimiento, lo que obliga a nuevos ajustes. A los actores teatrales se les suele escuchar el dictamen de que es muy difícil hacer comedia, porque ser espontáneo y normal en escena, requiere más talento del que se supone. Igualmente cabría decir que es muy difícil filmar en interiores un libreto que tenga apariencias de naturalidad. Recrear un diálogo doméstico, como alguno de los que necesita **Piel de verano**, lleva a inventar la espontaneidad de una interjección, o el calor de un momento íntimo, tras largos aprontes entre cables, focos, pantallas y una docena de asistentes, utileros, iluminadores y sonidistas. No es extraño que en el cine barato abunden las escenas interiores hechas con un molde teatral: la cámara frente a los intérpretes, estos moviéndose artificialmente como si reconocieran un sitio al espectador. Es más fácil filmar con un molde teatral, pero el resultado suele ser falso como cine. Y por difícil que sea colocar a la cámara en la discreta posición de un testigo ubicuo e inexistente, valen la pena el cálculo y la paciencia.

El aficionado que ha llegado ansiosamente al estudio puede llegar a apreciar ese cálculo pero rara vez llegará a compartir la paciencia. Tras seis horas de rodaje, con un resultado neto de quince planos útiles, habrá llegado a estimar al director, a todos sus asistentes, a los intérpretes capaces de decir varias veces los mismos parlamentos y al humor lateral con que se distraen quienes deben esperar antes de entrar en acción o quienes ya han hecho lo suyo y esperan por los demás. Habrá llegado a apuntar quizás la jerga peculiar de filmación, donde iluminador y foquistas pueden decirse frases como *Aviserame la del costado* (traducción: poner una visera para obturar en parte un foco de luz) o *Me dominan, che* (traducción: prender todos los focos colocados para ver cómo queda iluminado el punto elegido). Pero al llegar la noche ya habrá dejado de creer que presenciar esa tarea pueda ser entretenido o apasionante. Las horas y los días se hacen iguales entre sí, a la inútil espera del plano extravagante o milagroso que justifique su paciencia.

SONIDO Y DOBLAJE. Casi todo el rodaje de **Piel de verano** se hizo con grabación separada del diálogo en la cinta magnética. Había varios motivos técnicos para emplear este procedimiento, el principal de los cuales fue la facilidad de utilizar un grabador portátil durante el abundante rodaje en exteriores. Las tomas que requerían diálogo fueron repetidas para el micrófono, precedidas por la constancia ha-

bla del número que las identificaba. En unos pocos casos estos sonidos fueron directamente trasladados al film definitivo. En muchos otros sirvieron como guía o referencia para una grabación ulterior: saber exactamente las palabras pronunciadas, las pausas y la duración. El doblaje de gran parte del sonido era una necesidad prevista. Serviría para eliminar los ruidos laterales que interfieren con el diálogo, un hecho que se produjo reiteradamente en los exteriores de Punta del Este. Serviría también para mejorar los tonos de expresión. En el caso de Franca Boni, que tenía un marcado acento italiano, serviría para la sustitución total de su diálogo, que Torre Nilsson hizo grabar luego a la actriz Lydia Lamaison. En el caso de Rafael Salzano, actor uruguayo utilizado solamente en un día en Punta del Este (marzo 17, toma 405 y siguientes) el sonido quedó impuro, como resultado de su grabación al aire libre, e hizo necesaria la sustitución por otra voz en su escaso parlamento. Primero el mismo Torre Nilsson grabó ese diálogo y terminó des conforme con el resultado, un caso flagrante de autocritica. Después aprovechó la presencia casual de Lautaro Murúa en los estudios San Miguel y en pocos minutos hizo con él esa grabación. El resultado sólo podrá sorprender a Rafael Salzano y a quienes conozcan su voz.

Hacer bien el doblaje requiere que los intérpretes digan sus palabras a la velocidad exacta que requiere la imagen, sin perjuicio de ajustar además los tonos dramáticos, los jadeos o los murmullos que hagan falta. Adquirir esa velocidad exacta requiere ver varias veces la secuencia y hacer finalmente la grabación con las imágenes por delante. Esto ha llevado a trabajar en una pequeña sala cuyo equipo de proyección está dotado de un curioso artefacto llamado "sinfín": el fragmento de película pasa por el lente, da varias vueltas en una serie de carretes instalados tras el equipo y vuelve al lente, en un círculo permanente. Una secuencia de dos o tres minutos es pasada así por la pantalla una docena de veces, mientras los intérpretes memorizan y ensayan sus líneas, hasta que finalmente éstas son grabadas en una nueva cinta magnética, que tiene probabilidades de ser definitiva. El libreto, sus retoques manuscritos, el sonido anterior y los deseos del director son las guías de esa grabación. Una vigilancia atenta de cada secuencia lleva además a completar el proceso con los pasos, portazos y otros ruidos lejanos que correspondan, un hecho que los sonidistas describen como *Tenemos que hacer un ambientito*.

Graciela Borges y Alfredo Alcón han señalado idénticamente las dificultades de hacer doblaje de mañana y con frío. Sospechan que su voz no tendrá ni el timbre ni la expresión mejores. Pero es inevitable hacerlo así, para aprovechar las mañanas en el estudio. A mediodía llegará el resto del equipo y hay que pasar al rodaje en galería. Contra tales previsiones, ambos intérpretes hacen rendir a su voz y se trabaja a una gran velocidad. En una mañana fría, después de bromas y de imitaciones de actrices amigas, Graciela consigue de pronto un acento dramático y sentido para su momento más importante del film (*Yo he cumplido con ellos... Vos no has cumplido, vos...* escena 422). Pienso en que un mes antes yo había dudado de si lo mejor de Graciela sería suficiente. Pero en ese momento me parece que ninguna actriz mejoraría ese tono. Espero que quede en el film, bien elegido entre las varias versiones que se grabaron en la mañana.

LA COMPAGINACIÓN. Jacinto Cascales tiene una memoria notable. Está trabajando en los laboratorios Alex, en un cuartito de tres metros cuadrados, rodeado por bobinas

que contienen todo lo rodado para **Piel de verano**, incluyendo sonido, incluyendo tomas que serán inútiles. Con sistema y con cabeza sabe dónde está cada cosa, ubica sin demora el número de cada toma, sabe las posibles sustituciones. Ha hecho una compaginación general de **Piel de verano**, con las indicaciones generales del libreto, y ahora lo exhibe a Torre Nilsson en la Moviola. El director y el compaginador calculan el resultado frente a esa pequeña pantalla de treinta centímetros, y van haciendo los retoques. Una escena es sustituida por otra similar, o se le recortan dos cuadros del principio o del final, o se altera levemente el orden de las tomas. La finalidad es ante todo la coherencia de la narración, que debe deslizarse con cierta lógica de desarrollo, o de causa y efecto. La segunda finalidad es el ritmo, que no permite hacer saltos abruptos o que sólo los permite como efectos deliberados. La tercera finalidad es una ilación de movimientos entre una toma y otra, un capítulo en el que reside quizás la magia esencial del cine. La mitad de la creación cinematográfica está en el cuarto de montaje, como llegaron a saberlo Griffith, George Stevens o Alain Resnais. De allí depende que el espectador se deje llevar por la narración, atrapado no ya por la sustancia de cada toma sino por su orden, por su duración, por el enlace de una a otra. Es imposible de explicar en palabras, tan imposible como explicar la música. Más allá de lo que pueda quedar escrito en el libreto, esta tarea de montaje está dependiendo de dos mentes complejas. En **Piel de verano**, una de esas mentes es Jacinto Cascales, que en medio de un aparente caos de material filmado debe conservar la orientación y tiene la flexibilidad de modificar incesantemente lo hecho. La otra es Torre Nilsson, que durante todo el rodaje ha tenido presente esta etapa última. Cada vez que ha agregado tomas complementarias, cada vez que se ha *cubierto* (jerga del oficio) con un plano general, cada vez que ha desdoblado o refundido las escenas indicadas en el libreto, Torre Nilsson preveía las necesidades de este armado final.

En **Piel de verano** no hay muchos efectos especiales de montaje, y es realmente por excepción que coincido en presenciar la compaginación de la famosa secuencia de la "dolce vita" (tomas 285 y sgtes.), donde el director llega a idear algún recurso de compaginación como enlazar una ronda colectiva con el giro similar de un cuerpo de mujer. Casi toda la tarea responde a las más simples necesidades de la ordenación, eliminar un plano insatisfactorio, montar el sonido de una toma sobre la imagen de la siguiente, marcar el cuadro exacto en que comienza o termina un fragmento musical. En todo ello hay cierta ciencia, que requiere entre otras condiciones saber prescindir de planos que antes se rodaron con tanto cuidado. Recién en esta etapa Torre Nilsson ha llegado a estudiar la posible intercalación de escenas filmadas en Isla de Lobos y en el parque Lussich, dos atractivos turísticos de Punta del Este. Y su decisión ha sido negativa. Dice que las dos secuencias no calzan adecuadamente en el contexto y ha resuelto eliminarlas. Preveo que la Comisión Nacional de Turismo podrá discrepar, pero el film está primero.

FINAL CON INCERTIDUMBRE. Al terminar abril 1961, un día antes de partir para Europa, y simultáneamente con agitaciones de otro orden (en esa misma fecha el Instituto Nacional de Cinematografía estaba votando lo que sería su controvertido fallo sobre producción nacional de 1960), Torre Nilsson vio y mostró una copia completa de **Piel de verano**. No era la copia definitiva, y así nos los advirtió expresamente. Faltaba toda la música, faltaban efectos sonoros, quería rehacer

algún doblaje, quería eliminar o sustituir todavía algunos planos, quizás secuencias. Pero en las circunstancias no tenía otra alternativa que ver ese resultado provisorio y dejar instrucciones para lo que se pudiera hacer en su ausencia.

Es muy curiosa la falta de perspectiva crítica que se produce en una exhibición semejante. Sobre el efecto global del film es imposible expedirse. Cuando se ha leído reiteradamente el libreto, cuando se ha presenciado buena parte de la filmación y del doblaje, cuando ciertas frases del diálogo suenan ya como tradicionales (*Me dijo: ponés la mesa bajo los paraísos que hay en la loma, junto a la pileta.... No me había fijado que aquí había paraísos...*, toma 154), no se puede atender al film como un hecho directo, que sucede en la pantalla. Se pierden las nociones de desarrollo, de continuidad, de intensidad, y en cambio se suscita la impaciencia de pasar a algo que aún no se sepa. El juicio sobre detalles es aún más difícil. Todo el equipo y quien esto escribe tuvieron tendencia a examinar cómo quedó la iluminación de tal toma, o la sensación de distancia en tal otra. Esa tendencia lleva a comparar apuntes mentales, en lugar de la apreciación directa sobre resultados. Hay que olvidarse de **Piel de verano** para poder ver **Piel de verano**.

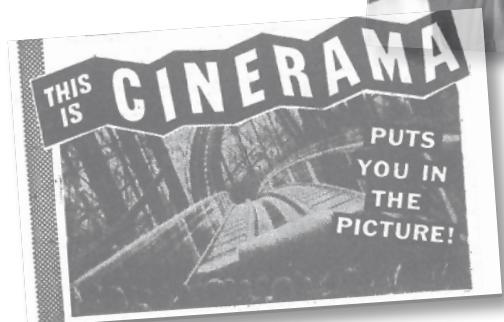
Una variante es prescindir de la opinión. No quiero averiguar cuánto vale el film ni calcular qué le parecerá a mi vecino. Me inclino a computar **Piel de verano** como una experiencia particular de ver el cine por dentro y dejar que sean otros los que opinen. Sospecho que Torre Nilsson me entenderá.



Graciela Borges y Néstor Gaffet en el Festival de Venecia 1961



Hechos



Hechos

Durante sus dos primeros años en *El País*, los textos que produjo H.A.T. fueron casi exclusivamente críticas de films, pero tras organizar la página de Espectáculos y consolidar un eficiente equipo de trabajo, comenzó a alternar el seguimiento de estrenos con otros textos sobre diversos aspectos del cine que consideró de interés para el lector.



Haanstra descubre el cine nacional

MONTEVIDEO Y BERT HAANSTRA quisieron conocerse recíprocamente en una sola semana y debieron intensificar su relación, que consistió de continuo en exhibir cine y en hablar sobre cine. El realizador holandés vino invitado por Cine Arte del SODRE, y ocupó enteramente una de las funciones de su reciente festival, donde se repusieron dos de sus films anteriores (**Espejos de Holanda** y **Panta Rhei**) y donde él mismo presentó otros tres films más nuevos. Pocos días después llegó la función de clausura, y allí Haanstra tuvo la satisfacción de que esos films nuevos recibieran dos de los diez grandes premios que el Festival distribuyó en las diferentes categorías. No se trataba de ninguna gentileza personal. Uno de esos films, **El mundo rival**, está razonablemente premiado por su valor informativo, con una exposición lúcida y penetrante de la lucha entre el hombre y los insectos. El otro, que se titula **Y el mar no existía ya**, es un documento sobre la épica batalla de Holanda para ganarle terreno al mar, pero también es, en otros sentidos, un documento sobre los seres humanos más cercanos a esa conquista, y también un poema cinematográfico, agudo de observación, cálido y envolvente de lirismo. Cuando Haanstra recibió esos premios, debió pensar con legítima vanidad que en Montevideo se sabía apreciar cine.



El Festival del SODRE fue para Haanstra sólo una parte de la visita. En la sede de Cine Universitario, un centenar de aficionados volvieron a examinar **Panta Rhei**, que pertenece a la época primera y experimental de Haanstra, y volvieron a aplaudir **Y el mar no existía ya**, de la cual habría que conservar alguna copia en algún lado. El mismo Haanstra formuló allí algunas declaraciones (con traducción y explicación adicional por Giselda Zani) y se puso audazmente a disposición de ese público, que le preguntó todo lo que pudo y aún más. Así se supo que filma en Holanda con gran libertad, que también tiene mucha libertad dentro de la Shell Film Unit, a la que está ligado por reciente contrato, y que la única dificultad que debió vencer para rodar aquel documental holandés fue la superstición religiosa de la gente de pueblo, temerosa de que cine y pecado sean una misma cosa. Pero se llevó muy bien con sus improvisados intérpretes, a los que retrató en sus trabajos, juegos y ropas habituales, sin un solo artificio ni una sola deformación de la realidad, como no sea la de componer una escena de un entierro mediante tomas de oraciones y de pasos solemnes que fueron filmados sin entierro alguno. Los aficionados curiosos preguntaron a Haanstra, inevitablemente, cuáles eran sus preferencias cinema-

tográficas y descubrieron que estima a Vittorio De Sica, a un film japonés llamado **La puerta del infierno** (elogiado por su plástica en EEUU y Europa, no exhibido en el Uruguay) y también, muy naturalmente, que admira a Arne Sucksdorff y a Humphrey Jennings, dos realizadores de cine documental y poético que han alcanzado el nivel de maestros. También le preguntaron si prefiere filmar en color o en blanco y negro, a lo que Haanstra contestó razonablemente que esa elección depende del tema y que, por otra parte *el blanco y el negro también son colores*. La pregunta más comprometida fue la que obligó a elegir a Haanstra entre la tendencia documental que le lleva a retratar gentes, animales, pozos petrolíferos, acción física. Vaciló en decidir esa elección, y aunque finalmente se inclinó por la tendencia experimental de origen, en la que quizás se siente más libre, era evidente que tenía mucho que decir a favor del buen documental. Como a una minoría de los artistas contemporáneos, a Haanstra le importa la verdad tanto como la belleza, y no le gustaría elegir una en desmedro de la otra.

Quiso ser aún más útil la reunión preparada por Cine Club en su local (con su traducción y explicación adicional por Eugenio Hintz). Esta entrevista de Haanstra fue restringida, con un par de excepciones, a los realizadores cinematográficos uruguayos, un grupo rigurosamente amateur que en los últimos años ha intervenido en los concursos de Cine Club, Cine Universitario, la Cinemateca Uruguaya y Cine Arte del SODRE. Aquí se podía emplear lenguaje más acentuadamente técnico, ir con más rapidez al fondo de la cuestión, no derivar en diálogos colectivos donde se adelgaza la sustancia. En pocas palabras Haanstra fue enterado de una peculiaridad uruguaya que ya le había llamado la atención, porque en muy pocos otros países pudo apreciar un interés tan marcado y aún tan culto por el cine, junto a la escasez paupérrima de producción propia. Sobre las causas, síntomas y posibles correcciones de ese mal, se habló hasta el punto exacto en que el tema estaba agotado por una primera discusión. Por su parte, Haanstra aportó la experiencia que otros países europeos, y en particular Dinamarca y Holanda, habían tenido para la formación y cultivo de un cine nacional. Un impuesto equivalente a pocos centésimos, en la entrada de todos los cines, sirve para formar un fondo y aportar capital; una corporación de toda la gente de cine (incluyendo exhibidores, incluyendo críticos) sirve para orientar las líneas de esa producción. El Estado pierde dinero, desde luego, pero algunos de los films tienen éxito en su exhibición comercial, incluso en el exterior, y reembolsan su inversión o aun dan ganancias. El cine publicitario, por cuenta de diversos ministerios, documenta y divulga la labor de agricultura, industria, protección social, deporte y mucha otra actividad; esto también es pérdida de dinero, pero debe entenderse que el cine es una forma de la propaganda, y que la inversión en propaganda cinematográfica es tan razonable como la que el Estado pueda hacer por prensa, radio y otras formas de la publicidad. De todo lo que dijo Haanstra sobre el tema, dos conclusiones importantes parecieron primar en la reunión. Una es la de que todo cine que se produzca, aun orientado para divulgar la obra de otros, debe tener un genuino valor como obra cinematográfica, porque de lo contrario no podría integrar, ni menos fundamentar, la creación de una industria de filmación. La otra conclusión es la de que los realizadores uruguayos deben reunirse y buscar la forma de crear ese cine nacional. El mismo Haanstra hizo cuestión pública del punto, y cuando recibió en Cine Arte los dos premios con que lo distinguió el Festival, declaró desde el escenario su esperanza de que el cine uruguayo fuera creado antes de su próxima visita.

Una apurada síntesis del cine de aficionados fue exhibida a Haanstra en el local de Cine Club. Allí vio **Imágenes** de Miguel Castro, **La isla de los ceibos** de Ildefonso Beceiro, **El viejecito** de Alberto Mántaras y Eugenio Hintz, **Agua** de Hugo Ponce de León, obras que merecieron premios y menciones en recientes concursos. Ante cada una de ellas Haanstra dijo con precisión los elogios y las objeciones, que los cuatro realizadores presentes parecieron apreciar. Cabe presumir que los cuatro films no habían tenido hasta ahora un observador tan solvente como el realizador holandés.

La creación de un cine nacional es un tema más largo. Se sabe que hay que hacerlo, en parte por una mejor divulgación del Uruguay ante el mundo y en parte para subsanar la paradoja de un país que tiene tantas radios, tanta prensa, tanto teatro independiente, tanta sala de cine y tan escasa creación cinematográfica. También se sabe que el primer cine a producir no será el de argumento, como han creído los fracasados de los últimos años, sino el cortometraje documental y experimental con que comienzan a florecer las industrias poco desarrolladas, caso demostrable en Holanda, Bélgica, Australia, Brasil y muchos otros países. Y se sabe, fuera de duda, que los primeros films deberán confiarse justamente al grupo de aficionados que ha intervenido en los concursos recientes y que ha demostrado su amor por el cine. Los temas nacionales están allí cerca, quietos y esperando, al punto de que Haanstra marcó rápidamente tres (playas, industria de la lana, industria de la carne). Los implementos técnicos son en lo esencial un problema de dinero. Así que queda el problema de la financiación, asunto difícil de plantear en un momento en que el Estado no tiene el dinero necesario para pagar otras cuentas. Pero debe pensarse que el público pagaría gustoso cinco centésimos por entrada si supiera que ese fondo se destina realmente a hacer cine nacional, sin burocracia y sin institutos vacíos de sentido.

El problema más serio es sin embargo el de la orientación. Si hoy mismo a una sastrería se le ocurre poner un aviso cinematográfico en un noticiero, su exigencia inmediata es la de que se muestre su vidriera y un sobretodo que allí se exhibe, con un locutor que explica las ventajas de esa compra. El mejor cine publicitario es un poco más imaginativo, muestra cosas que realmente se mueven, operaciones que realmente se hacen. Es, en rigor, un cine documental, sin perjuicio de ser también un cine poético. Sin locutores, solamente con cámara, montaje y criterio, Humphrey Jennings documentó a Inglaterra durante los bombardeos (**Listen to Britain**), Bert Haanstra registró a Holanda que lucha contra la naturaleza (**Y el mar no existía ya**), V. Shantaram recogió los problemas de la población agrícola en la India (**Sinfonía de la vida**). Son tres films admirables y están en Montevideo a disposición del superior gobierno, siquiera como ejemplo de lo que se podría hacer. Pero el requisito es confiar en el artista al que se llama, cuyo plan es previamente discutido y aprobado, como a Haanstra mismo le ocurre en Holanda, y al que se deja luego en libertad. En medio de todo lo que se habla sobre cultura cinematográfica nacional, el Estado, la industria y el comercio proceden entre los extremos de que el cine nacional es imposible o de que el único cine posible es el noticiero que muestra un sobretodo en la vidriera, con locutor al fondo. No tienen confianza en el realizador cinematográfico, solemnemente lo ignoran, prácticamente hacen imposible que el cine nacional exista algún día, antes de que Haanstra haga su próxima visita.

Títulos citados (Dirigidos por Haanstra salvo donde se indica)

Agua (cm, Uruguay-1956) dir. Hugo Ponce de León; **Espejos de Holanda** (cm, *Spiegel van Holland*, Holanda-1950); **Imágenes** (cm, Uruguay-1955) dir. Miguel Castro; **Isla de los ceibos, La** (cm, Uruguay-1953) dir. Ildefonso Beceiro; **Listen to Britain** (cm, Gran Bretaña-1942) dir. Humphrey Jennings y Stewart McAllister; **Mundo rival, El** (cm, *Strijd zonder einde*, Holanda-1955); **Panta Rhei** (cm, Holanda-1951); **Puerta del infierno, La** (*Jigokumon*, Japón-1953) dir. Teinosuke Kinugasa; **Sinfonía de la vida (Amar Bhoopal)**, India-1952 dir. V. Shantaram; **Viejecito, El** (cm, Uruguay-1956) dir. Alberto Mántaras Rogé y Eugenio Hitz; **Y el mar no existía ya** (cm, *En de zee was niet meer*, Holanda-1955).



JAMES DEAN

Debe ser la posguerra

LA COSA NO ES SABER si James Dean era un gran actor o una simple imitación de Marlon Brando. Aunque fuera un gran actor, ahora ya hace un año que



murió y puede prescindir de la consagración y de la fama tanto como el público mismo puede prescindir de esa discusión. La verdadera cuestión es la de que había una dosis de realidad y de suerte de mensaje emocional en el personaje con el que debutó. Apenas se conoció **Al Este del Paraíso**, un abundante público quedó impresionado con Dean, y mientras algunos hacían la parodia de su gesticulación y de su movimiento nervioso, otros se sintieron más tocados en la sensibilidad, elogiaron seriamente al intérprete y de alguna manera vieron retratado en el personaje a un difundido adolescente de hoy. El tiempo podrá

aumentar el prestigio de ese personaje, porque el segundo film de James Dean, **Rebelde sin causa**, intenta justamente el retrato de ese muchacho disconforme con la sociedad, a la que no grita específicamente su protesta pero ante la que se conduce como un ser ajeno, como un callado enemigo.

James Dean nació en Indiana el 8 de febrero de 1931, quedó huérfano de madre a los nueve años, estudió en la Universidad de California, y manifestó durante su juventud un interés absorbente por materias muy dispares: lectura, basketball, ajedrez, toros, fotografía, música, baseball, imitaciones, oratoria, y todo lo que estuviera vinculado a *Hamlet*, por alguna razón, seguramente. El actor cinematográfico James Whitmore fue uno de los amigos que convencieron a Dean de que probara suerte en New York. La probó, y debutó en teatro con *See the Jaguar* (junto a Arthur Kennedy, noviembre 1952), obra que fracasó en pocos días. Despues trabajó en televisión, volvió al trabajo con *The Immoralist* de André Gide, y gracias a la agente Jane Deacy, que en apariencia fue una madre para él, saltó en 1954 al contrato para **Al Este del paraíso**. La experiencia formativa realmente importante de esos dos años fue la del Actor's Studio, un colegio de interpretación que dirigen Elia Kazan y Lee Strasberg, y del que salieron también Marlon Brando, Montgomery Clift, Eva Marie Saint, Jo Van Fleet y otros actores de hoy.

Se ha señalado que Dean tuvo una ferviente admiración por Kazan, al que tomaba notas de trabajo, y debe razonarse que **Al Este del paraíso** fue así un doble descubrimiento, donde él surgió ante la atención mundial y donde descubrió a su vez el peculiar mundo del cine al que Kazan lo llevaba. En Hollywood hizo, también para Warner Brothers, otros dos films: **Rebelde sin causa**, con tema y dirección de Nicholas Ray, y **Gigante**, sobre la novela de Edna Ferber, dirigido por George Stevens.

La vida de James Dean en Hollywood ha estado poblada de alegados romances (con Pier Angeli, con Natalie Wood) y de una general simpatía, a juzgar por los emocionados testimonios que tantos colegas escribieron después de su muerte. Cuando falleció en un accidente de automóvil (30 de setiembre 1955), se creó rápidamente una suerte de leyenda alrededor de su nombre, y se convirtió en una figura excepcional. El propio Strasberg declaró en un artículo que a Dean le pareció tener una cualidad de predestinación, como si la muerte temprana hubiera sido un hecho previsto, y George Stevens apuntó en otra nota otro apuro de Dean por desarrollar su vida y su carrera. La premonición de su destino puede ser un elemento de la leyenda pero también un rasgo propio de un ser excepcional.

Se ha dicho que James Dean trasladó al cine una versión de sí mismo y que también en la vida real tenía esa inquietud nerviosa con que actuó en **Al Este del paraíso**, donde salta repentinamente de una atención concentrada a la aparente distracción con que ademanes y miradas se suceden lejos del diálogo que sostiene. Esa identidad de actor y personaje debe ser sin embargo una violenta exageración, porque el mismo Dean mostró en su carrera un campo más amplio de intereses artísticos y culturales que le cabe atribuir al Caleb de su primer film, y por tanto hay que atribuirle una actitud más inteligente y paciente ante la vida que le rodeaba. Pero la inconformidad debía ser la misma. Como lo escribe Stevens, el solo hecho de actuar era una atracción poderosa para Dean, y *le apresaba tanto su mente que me he preguntado a veces si él vivía inconscientemente en protesta contra una vida que le es dada a uno con la obligación de vivirla. Estaba fascinado por la idea de seleccionar una vida que vivir*. En sus tres films debe haber sido empero una variante de sí mismo. En el primero, Steinbeck y Kazan le agracaron una perversidad morbosa que no parece haber sido suya, y en **Gigante**, donde empieza por ser un joven de su edad, termina por ser un magnate de cincuenta años, al que las fotografías acercan curiosamente con la figura física de **El ciudadano** de Orson Welles. Pero en **Rebelde sin causa** se alimenta la tesis de que actor y personaje son una misma cosa, probablemente porque el drama exalta allí el inconformismo de la juventud actual.

El prestigio de Dean debe estar en esa representación de un personaje cierto y difundido. [...] En otro caso extremo, un cantante de 21 años llamado Elvis Presley está desatando en Estados Unidos verdaderas tempestades de histeria y llanto en las adolescentes que se afanan por escucharlo, sin que a veces oigan siquiera su mínimo murmullo y se convuelvan hasta el paroxismo con presentar una muda figura que la opinión masculina suele condenar como repelente (patillas, pelo largo, ojeras, lentes, juego de caderas, dosificación de ternuras y brutalidades). Quienes ya no se consideran adolescentes quieren comprender a esta nueva generación, volcada en la búsqueda de sensaciones, pero aún com-

prendida les sería imposible compartirla, porque la perversidad delictuosa, la atracción del mal, la explosión histérica y la sensualidad desnuda suelen ocurrir en un plano irracional. En un sentido, esta nueva juventud está reproduciendo la misma revolución de costumbres, ideas y moralidades que se produjo alrededor de 1920, cuando se descubrieron la falda corta, la libertad sexual, el apartamento chico, todo Freud, el jazz, el *rouge* y el apuro por gozar de la vida en formas poco convencionales, antes que se acaben los cuatro días locos. Era un fenómeno de la posguerra, buscaba nuevos estimulantes, cortaba los preceptos morales, las unidades familiares, los valores consagrados; empequeñecía no sólo la gran mesa de comedor sino también la autoridad paternal que hasta entonces la había presidido. Con otra posguerra (y con Corea además), los alarmantes jóvenes de hace treinta años son los alarmados de hoy. Muchos simplemente no entienden y sería imposible explicarles nada, casi todos creen que el existencialismo es una extravagancia y no una filosofía. Los jóvenes no explican nada ni se sienten obligados a explicar, no se organizan para rebelarse contra un mundo que fue hecho sin consultarles. Pero individualmente están sacudidos por dentro contra ese mundo, a veces mediante el delito, la histeria o el suicidio, casi siempre mediante una actitud desdeñosa por las formas, que les lleva a apartar algo y a buscar directamente la sensación que está detrás.

De ese atajo para vivir hay muchas representaciones y una se llama James Dean. Para un público mayormente joven, su magnetismo debe ser el juego de ademán, posición y tono con que en cada minuto parece disconforme con la vida que le rodea, no ya por la protesta ante la autoridad paternal y por el complejo de tipo freudiano que se le adjudica en **Al Este del paraíso**, donde no puede vivir sin ternura, sino porque en cada minuto es, misteriosamente, un rebelde hacia algo, una personalidad que dicta para sí mismo sus propias leyes. Muchos jóvenes parecen entender directamente esa posición vital, como sus mayores entendieron (y no explicaron) el ángel inexplicable de atracción que hubo en Greta Garbo o en Rodolfo Valentino. Hace poco que el cine está trasladando ese enigma juvenil, desde las comedias francesas de Jacques Becker y los rebeldes americanos de **Semilla de maldad**, de **El salvaje** o de **Picnic**, hasta esa síntesis concentrada que junta la rebeldía latente, la llama James Dean y la sostiene contra un objetivo sin dejarla explotar, como una nota musical que vibra y que perdura. No siempre es fácil explicarlo, pero el hecho está allí y de alguna manera parte de la realidad.

21 de octubre 1956.

Títulos citados

Al Este del paraíso (*East of Eden*, EUA-1955) dir. Elia Kazan; **Gigante** (*Giant*, EUA-1956) dir. George Stevens; **Picnic** (EUA-1955) dir. Joshua Logan; **Rebelde sin causa** (*Rebel Without a Cause*, EUA-1955) dir. Nicholas Ray; **Salvaje, El** (*The Wild One*, EUA-1953) dir. Laslo Benedek; **Semilla de maldad** (*Blackboard Jungle*, EUA-1955) dir. Richard Brooks.



Personalidades: Tom

NACIÓ EN 1939, hijo de William Hanna y Joseph Barbera, dibujantes. No creció desde entonces y su edad permanente puede estimarse entre dos y cuatro años, cifra discutible que sólo podrían dilucidar los eruditos en gatos, consultados al efecto, que no es el caso. Por otra parte, el consenso popular atribuye a su amigo (o enemigo) el ratón Jerry cierta apariencia juvenil que da a Tom un vislumbre de mayor edad y de seriedad burlada. En un estricto sentido Tom no ha tenido infancia, desarrollo ni educación. Tampoco ha tenido vida privada, o por lo menos no ha trascendido; es frecuente que su descanso y su comida reciban el perjuicio directo de Jerry, y a partir de allí los incidentes son de dominio público. Pero en la evolución de Tom debe señalarse que comenzó en 1939 por ser un gato particularmente severo, ligeramente antipático, y que se transformó después en una personalidad que para ser más cómica fué más cercana a lo humano, según consejo de Henri Bergson en *La risa*, estudio serio sobre lo cómico. Un síntoma de esa buscada simpatía es que Tom presenta habitualmente un color celeste, no por un mérito intrínseco sino como una diferencia esencial de otros gatos villanos para los que se reserva el color negro (ha habido otros gatos barcinos, pero no figuran en las filmografías más frecuentadas). Aún ese color celeste admite variantes de fuerza mayor, como ciertas tropelías colorantes de Jerry, pero son siempre provisionales y duran sólo algunos segundos.

Lleva 18 meses hacer un corto de Tom y Jerry, con una duración cinematográfica de siete minutos. Esto es, proporcionalmente, un 50% más de lo requerido para hacer un film de largometraje. La labor simultánea permite producir empero hasta veinte cortos anuales, lo que supone un millón y medio de dibujos separados. Cada film lleva una estimación oficial de 58.835 dibujos distintos, hechos inicialmente en papel simple por los creadores y luego por hasta doce colaboradores. Los mejores hacen un dibujo de cada cuatro (1, 5, 9, 13); otros completan los intermedios (3, 7, 11) y aún otros completan otros más intermedios (2, 4, 6, 8, 10, 12). Rara vez se confunden. Después pasan el producido a otros artistas que colocan el color (1.160 muestras, 400 tintas) y el sonido (voices de radio, de TV y aun del cine, aunque no hay ninguna estrella famosa; descartado). Tanto trabajo ha llevado a los dibujantes Hanna y Barbera a conseguir ocho Oscars de la Academia, de los cuales siete han sido por dibujos de Tom y Jerry; en 18 años de amistad y colaboración han obtenido bastante, y hay quien ha vivido y trabajado todo eso sin conocer a Oscar alguno.

La personalidad de Tom sólo está creada en una parte por la inventiva de los dibujantes y por los adelantos de la técnica hollywoodense. Como una verdadera estrella estable (a la manera de un Spencer Tracy, de un Edward G. Robinson), también Tom tiene su carácter al firme y es seguro tropezarse con ese carácter en cualquiera de sus films. No es un mal carácter, con todo: otros gatos arañan sin dar explicaciones, pero Tom tiene motivos fundados para entablar las persecuciones, zancadillas y triquiñuelas con que expresa su mal humor o su relación con el mundo, Jerry incluido. Por otra parte, se sabe que Tom se entremece reiteradamente con otros



animales, debilidad humana que Jerry aprovecha con insistencia adoptando cachorros, pajaritos y otra fauna accesible. No es seguro que tales ternezas estén en lo normal de Tom, pero están sin duda en su subconsciente, y cada vez que surgen a la luz pública causan no ya su derrota sino su asimilación al cariño de los espectadores. En ese sentido Tom no debe ser entendido como un villano sino tan sólo como una contrapartida de ese amigo o enemigo. A la manera de Don Quijote y Sancho Panza, sería difícil entender al uno sin el otro, y no sería sensato ponerse a dilucidar la personalidad aislada de Tom, que es uno de dos inseparables¹.

28 de diciembre 1957.



MARLENE EN BUENOS AIRES

La que no quería morir

BUENOS AIRES, martes 11 (Especial para *El País*).

Daba mucho trabajo entrar a la conferencia de prensa que Marlene Dietrich efectuó a las 19 horas en el Gran Teatro Ópera, y se escucharon muchos lamentos en quienes se quedaban esperando en Corrientes y Suipacha. Anunciada en los diarios de la mañana, y primeramente fijada para las 17 horas, esa conferencia originó un aluvión de curiosos, incluyendo periodistas, todos los cuales llegaron a formar una multitud en la puerta de la sala. Ciento cincuenta personas lograron entrar, incluyendo periodistas, ocuparon un hall del segundo piso y esperaron que apareciera la estrella. Cuando Marlene salió de un ascensor, media hora después, no podía dar un paso sin auxilio ajeno. Se refugió tras un mostrador del bar y aguantó firme a un centenar de impulsivos, incluyendo fotógrafos, y no dijo frase más audible que la relativa a la necesidad de organización y de terminar cuanto antes con esa batalla. Un rato después se consiguió extraerla de allí y llevarla a un salón del tercer piso, donde una veintena de críticos cinematográficos argentinos, una española y un uruguayo le hicieron ordenadamente las preguntas, con intérprete rápido para inglés y francés. En estas actuaciones Marlene pareció realmente una estrella. El cuerpo esbelto y ágil no hace pensar en sus 55 años, solamente visibles de muy cerca, cuando las disimuladas arrugas del rostro se delatan al observador. Vestida con chaqueta y pantalones negros, zapatos de tacón bajo y ningún maquillaje especial, resultó ser una mujer franca, casi siempre directa, que había interrumpido para la prensa sus ensayos en el escenario y que estaba dispuesta a postergar el cansancio para atender preguntas. Comenzó por presentar a Burt Bacharach, un pianista (30 años) de quien se hace acompañar bajo el título oficial de director de la orquesta, y al que trató sin pausa con un cariño que otros hombres han soñado recibir de Marlene durante los últimos treinta años.



¹ Esta curiosa nota del Día de los Inocentes no está firmada "H.A.T." sino "T.A.H."

Aunque en el curso de esa entrevista colectiva la actriz llegó a decir que éstas eran las preguntas más inteligentes que recibió en las últimas semanas, hubo un poco de todo en el diálogo. La siguiente es una transcripción aproximada de preguntas y respuestas, formuladas sin apronte y en cadena.

Si prefiere hablar en inglés o francés: *Lo que Uds. quieran* (alternó después ambos idiomas).

Si viaja a Montevideo: *No lo sé.*

Cuáles fueron sus últimas actuaciones personales y otras actividades: *¿Pero de veras no lo saben? Las Vegas, una audición de radio que se llama Advice to the Lovelorn (Consejos a enamorados afligidos) y una columna periodística para Associated Press.*

Si actuó en televisión: *Soy virgen de la televisión.*

Qué otra cosa hace: *Sólo hago lo que me gusta hacer.*

Qué actrices cree capaces de sustituirla: *No se me ocurre.*

Por qué actúa en Las Vegas: *Dinero.*

Qué opina de Greta Garbo: *Siempre la he querido. Estuve con ella una vez.*

Qué método sigue para conservarse: *Trabajo.*

Qué prefiere de Hollywood: *No tengo preferencias.*

Cuál le parece la personalidad cinematográfica mayor: *von Sternberg.*

Cuál es la causa de su éxito: (tras larga pausa) *Suerte.*

Por qué no actúa en teatro: *No encontré la pieza adecuada.*

Qué motivos existieron para separar su carrera de von Sternberg: *Él quiso dejar.*

Si él creyó que podría arruinar la carrera de ella: *No. Él la hizo.*

Si conserva efectivamente una copia de **Tu nombre es tentación** (film destruido por Paramount en 1935): *Sí. La tiene el Museo de Arte Moderno de New York.*

Cuáles fueron los principios de su carrera: *Actuaba en teatro y tuve que decir una frase, algo así como 'Los caballos están ensillados'. Eso era todo. No recuerdo en qué teatro. En esa época Reinhardt tenía cuatro espectáculos simultáneos en Berlín y nos hacía decir una frase en cada uno.*

Qué opina de Orson Welles: *Lo adoro.*

Qué actor prefiere: *Gérard Philipe.*

Si le gusta el jazz: *Me gusta. No podría querer a este hombre (Bacharach) si no me gustara.*

Qué cantantes prefiere: *Frank Sinatra, Billie Holiday.*

Qué canta en su espectáculo actual: *Canciones de mis films y otras de éxito en Francia, Estados Unidos, Alemania.*

Si alguna canción de **El Ángel Azul** está incluida allí: *Claro. Si no la cantara no me dejarían salir del escenario.*

Cuánto cobró por **La vuelta al mundo en 80 días**, donde hacía un breve papel: *Ochenta dólares. No. Ochenta y cinco.*

Si no confunde esos honorarios con los de **Sombras del mal**: *También fueron 85 dólares. Es el mínimo obligatorio.*

Si recuerda su propio papel en **El jardín de Alá**: (hace mudo, amplio y prolongado gesto de asco).

Si ha considerado la posibilidad de retirarse: *¿Por qué?*

Dónde le gustaría vivir: *Donde trabaja. Aparte de eso, y si pudiera elegir, en París.*

Qué críticos cinematográficos prefiere: *Walter Kerr* (es del *New York Herald Tribune*).

Qué destino da al dinero que gana: *Darlo a quien no lo tenga*.

Cuál es su ocupación favorita: (sin contestar, se inclina sobre Bacharach, finge susurrarle, le hace unos mimos, se incorpora y sonríe. Hilaridad).

Y después de eso: *Grabar discos. Escribir*.

¿Escribir sus memorias?: *No soy exhibicionista*.

Qué escritores prefiere: *Hemingway, Faulkner, Thomas Wolfe*.

Qué le parece la orquesta argentina con la que actuará: *Mac...mac...macanuda. Wonderful*.

Si se despierta de buen o mal humor: *Nunca estoy de mal humor*.

A qué tiene más miedo: (larga pausa) *A la muerte*.

Cuáles son sus creencias religiosas: *Esas preguntas no se contestan en mi país*.

Qué suele comer: *De todo. Estuve tres años en el ejército, no lo olvide*.

El final de la reunión con Marlene estuvo matizado por el único whisky que pidió, por el dictamen de alguien con autoridad que resolvió a cierta altura decretar *Tres últimas preguntas*, por la pregunta chambona y perdida de un periodista que creía que Marlene pudo haber estado tres años en el ejército alemán (la verdad es que pasó tres años con el ejército americano, en varios frentes de guerra) y por el pedido de autógrafos que cancelaba de hecho toda conversación. A esa altura el sistema de preguntas y respuestas no podía servir para saber mucho más de Marlene. Un método de ampliación será verla actuar. Otro método conveniente sería ser pianista, tener treinta años, dirigirle la orquesta.

14 de agosto 1959.

Títulos citados

Ángel Azul, El (*Der blaue Engel*, Alemania-1930) dir. Josef von Sternberg; **Jardín de Alá, El** (*The Garden of Allah*, EUA-1936) dir. Richard Boleslawski; **Sombras del mal** (*Touch of Evil*, EUA-1958) dir. Orson Welles; **Vuelta al mundo en 80 días, La** (*Around the World in Eighty Days*, EUA-1956) dir. Michael Anderson; **Tu nombre es tentación** (*The Devil Is a Woman*, EUA-1935) dir. Josef von Sternberg.



ALGO PARA RECORDAR

Lo que canta Marlene

BUENOS AIRES, jueves 13 (Demorado - Especial para *El País*). Marlene no mostró las piernas durante los cuarenta minutos de su actuación inicial de anoche en el Ópera. Esta fue una de las respuestas a la expectativa que había creado, una expectativa centrada mayormente sobre su físico, su vitalidad y la índole de su actuación, que consistió casi enteramente de canciones con orquesta. Aunque no tuvo mucha publicidad preliminar,



bastaron el anuncio inicial y la conferencia de prensa de las 24 horas previas para que el centro de Buenos Aires se consagrara a la lucha por ver a Marlene y saber cómo está Marlene y preguntar cuantos años tiene Marlene. Una buena parte de esos curiosos está integrada por los escépticos de que ella pueda hacer algo que valga la pena pagar a precios que oscilan entre \$50 y \$400 argentinos la butaca, sin contar revendedores. Con el descuento de los escépticos, quedan todavía unos cuantos miles de habitantes que puedan pagar esos precios y llenar el Ópera durante las siete funciones de los cuatro días. Y quedan además otros miles que se ponen en la puerta del cine para ver a la estrella, aguantan tres horas de plantón y después insisten en tocarle el pelo, quizás sacarle un poco, en todo caso manosearla. Dos mil quinientas butacas del Ópera fueron ocupadas anoche a las 22.30 por espectadores pacientes que comenzaron por tolerar la proyección de **Vivir es mi deseo**, una comedia larga, lujosa, ruidosa, que fue hecha por Rosalind Russell para los públicos más superficiales y que no sólo ha sido extraída de una novela y de una obra de teatro sino que además no tiene nada que ver con el cine. Cinco de esos espectadores se declararon hastiados, fueron al hall y presenciaron exactamente a las 24 horas cómo la multitud impedía entrar a Marlene, que fue gustosamente introducida en vilo por tres afortunados agentes policiales que la llevaron desde un automóvil a un ascensor, tras la Batalla de Corrientes con el gran pueblo argentino. Allí Marlene era la gran estrella, la mujer que orientaba por un rato la vida de un abundante público, la diva de quien se aseguraba, en el mismo hall y por quienes tenían motivos para saberlo, que había enloquecido durante la tarde a toda la empresa y a sus empleados, pidiendo ajustes de iluminación, instalación de camarines, servicio personal, una alfombra en el escenario, una cortina allá, hasta que el personal del Ópera llegó a añorar los buenos y viejos queridos tiempos en que se daba cine y la gente pagaba para mirarlo. Pero seguramente Marlene sabía lo que hacía. Tiene conciencia de su fama y de su prestigio y de arrastrar un público que también incluye escépticos demasiado curiosos. Así que le hace pagar a Clemente Lococo S.A. las molestias de alojar y dejar trabajar a una estrella. A cambio de eso, que es su propia aventura y se cifra en dos millones de pesos argentinos por cuatro días, Clemente Lococo S.A. hace pagar a los periodistas uruguayos su platea, aparentemente sin expresión de causa, probablemente porque razona que los periodistas uruguayos no llevarán al Ópera un solo espectador, y mucho menos un solo escéptico.

Marlene comenzó a la 1.20 su actuación. Dos enormes focos la mostraron en el escenario, tras las bobadas que en estos casos dicen los admiradores profesionales argentinos. Tenía un estrechísimo vestido de lentejuelas, un collar de lo que podrían ser brillantes, un tapado de pieles blancas que arrastraba varios kilómetros por el suelo y que sólo podría servir para abrigarle la espalda, porque el frente estaba astutamente abierto. Los cuidados de iluminación, obtenidos en una tarde de rezongos, sirvieron para que Marlene pareciera estrictamente una sirena, con un largo cuerpo de escamas que se estrechaba hacia los pies y que las luces esfumaban en progresión descendente. Otros cuidados de iluminación, de rodillas a cabeza, servían para resaltar un cuerpo esbelto, uno de los mejor contorneados o quizás mejor mostrados en el género. Y desde luego no había otra constancia de edad, por lo menos desde la fila 8, que la que cada espectador podía conocer

por información previa. Vista sobre el escenario, con todo el apronte de *glamour* y su propia dirección escénica, Marlene era de nuevo la Venus rubia, como hace 25 años. En cierto sentido era un milagro, aún en el plano superficial en que un milagro puede parecer tal, pasivamente, a unos pocos metros de distancia. Pero era, desde luego, un triunfo de la habilidad personal y un triunfo del coraje para aprontarse a sí misma y para afrontar a las multitudes. La segunda canción ya era de **El Ángel Azul** y ya situaba en clima y en evocación a públicos que pudieron tener más de treinta años. La voz es grave, casi masculina, con una calidez semi reprimida que las mujeres sensuales reservan para las grandes y monosílabicas ocasiones. Y la cuarta canción era el sobreentendido más explícito de su carrera:

*No es que no deba,
no es que no quiera,
y (tú lo sabes) no es que no pueda
Es que soy
La chica más perezosa del pueblo.*

Tras su entrega de *The Laziest Girl in Town* dejó el idioma inglés y también dejó el tapado de pieles a un costado. Más sirena que nunca, con toda la iluminación puesta, abordó sorpresivamente el alemán y encaró una canción favorita de quien llamó su gran amigo y músico Richard Tauber con una recitación entonada de *Frage Nicht Warum (No preguntas por qué)* en la que asumió el papel de animalito irracional y cálido. Era cálculo, desde luego, como fue cálculo la serie de canciones en francés y alemán que entonó en toda la noche. Pero era el cálculo que funciona y que deja a la gente con un aire de entusiasmo, privada de la desilusión después de haberla esperado. Tras la octava canción abandonó el escenario, dejó que la orquesta hiciera solitaria un intervalo de apenas un minuto, y reapareció vestida sorpresivamente de jaquet y galera, en una trasmutación tan rápida como las que otras leyendas atribuyen a Fregoli. Entonces atacó *Whoopee*, que era una melodía entusiasta cuando Eddie Cantor la repartía con su voz alegre de hace treinta años, y que Marlene convirtió en un recitado de picardía, con susurros en lugar de palabras al llegar al final de cada frase, sin contar con que la sensualidad es una característica natural de Marlene, mientras Eddie Cantor no se ha enterado todavía de que existe. Otros aprontes de iluminación, con dirección propia, habían vestido a Marlene de un aire cálido para entregar *Lili Marleen* en un piano íntimo, rodeada de una oscuridad casi completa, con un solo foco en el rostro. Después sirvieron para otras dos canciones, decoradas a cigarrillo, perfil y ademanes reflexivos de mujer que piensa lo que canta, como si fuera un recuerdo de experiencia personal. Había hecho ya diez canciones y de pronto Marlene llegó a ser una extrovertida, una apasionada insólita, empeñada en presentar ante 2.500 personas a Burt Bacharach, que era no sólo su arreglador, su pianista, su director de orquesta, sino también *el hombre que amo hace mucho tiempo*. Ese descaro de apariencia espontánea, que seguramente se repetirá durante otras seis funciones, fue la menos sutil de las afirmaciones de Marlene desde que llegó a Buenos Aires. Pocas horas antes, durante una conferencia de prensa, había sabido insinuarlo sin decirlo. El público no creyó oportuno festejar con exceso esa declaración pública de amor a un hombre que obviamente no necesita ya que le declaren nada. Pero Marlene se metió en seguida al público en el bolsillo de su

pantalón, con otro recurso más genuino. Su canción n.º 12, última de la noche, no fue previamente identificada por ella misma, y seguramente pocos sabrán su título. No importaba. Fue una melodía marcial, enfocada por ella de perfil, desde un costado del escenario mientras doce chicas, ninguna demasiado bonita, bailaron con piernas al aire, en el estilo de las bataclanas más clásicas. La propia Marlene se colocó al centro, las trece tiraron sus piernas al aire con una sincronización obtenida tras siete horas de ensayo, y allí el público llegó a la verdadera aclamación. Era el último número, fue seguido de aplausos incontables, y estaban todos los espectadores parados en los pasillos, quietos y expectantes, cuando después de tres minutos llegó el bis de esa coreografía simple e incisiva. Con la misma astucia de toda la noche, Marlene dejó pasar luego cinco minutos a telón cerrado, entre aplausos y exclamaciones, antes de salir a saludar por una sola vez. Le alcanzaron una reverencia y dos besos soplando para que la gente ululara en la sala como otra gente lo había hecho dos horas antes en Corrientes desde Esmeralda a Suipacha. No eran las lentejuelas, ni el jaquet, ni la galera, ni el bastón de los últimos minutos, ni siquiera la sincronización con doce pares de piernas más desnudas y menos famosas que el par que Marlene esconde en los pantalones. Era un mito redivivo, hecho de cuarenta minutos de escenario, treinta años de fama y una competencia de espectacularidad que sólo puede conseguirse tras años de frecuentar los grandes públicos en clubs nocturnos. Sabe lo que hace, y lo hace con más inteligencia administrativa que inspiración musical, plástica o artística.

Marlene no tiene una gran voz, no es una gran bailarina, no se precia de virtudes más jóvenes que ella. Como la voz no le da para los agudos, y como la modulación debe ser más difícil en los registros graves, ha optado por convertir las melodías en recitados, por limar las frases en su culminación con un repentino descenso al susurro y por sustituir con un ligero temblequeo del cuerpo a una voluntad interior de entrega pasional que la garganta no le expresa. Nadie la confundirá con Lily Pons ni con la Callas. En lugar del canto abierto y directo, para ser oído con los ojos cerrados, coloca el show que una mujer inteligente puede organizar cuando todavía tiene un cuerpo de sirena y cuando lo puede mostrar con cierto desparpajo admirable. Ese show debe dar trabajo a los utileros del Ópera y algún malhumor a la empresa. A ella le da evidentemente una satisfacción personal, porque sólo hace lo que le gusta hacer, y está claro y declarado que también le da dinero. En el escenario es un monstruo sagrado que perdura admirablemente. Desde la platea, fila 8, y aún abonando la entrada, es una experiencia, algo que ocurre íntimamente y que las palabras no alcanzan a explicar, por muchas que sean.

N. de R.: La nota precedente fue despachada de Buenos Aires con fecha jueves 13. Su transporte se demoró por motivos ajenos a este diario. Es publicada con atraso, pero en la fecha en que Marlene realiza su única actuación en Montevideo.

18 de agosto 1959.



FORMAS DE LA CENSURA

Lo que Inglaterra no ve

TRES PELÍCULAS ALEMANAS no se podrán exhibir en Inglaterra, según informa un reciente cable de Londres (Associated Press). Proceden de Alemania Oriental, han sido producidas por el matrimonio Andrew y Annelie Thorndike y son mencionadas por el cable con los títulos **Operación Speidel**, **Vacaciones en Sylt** y **Diario de Anita**². La oposición a estos films surge del British Board of Film



Censors (BBFC), cuyo secretario John Trevelyan sostuvo, como fundamento, que tales films contienen ataques a personas aún vivientes, sin aportar la versión o defensa de los interesados. Los films son recopilaciones de documentos, fotos y noticiarios, que narran la carrera de dirigentes nazis y militares alemanes, alegándose que a

pesar de tales antecedentes esas personas conservan altos cargos en Alemania Occidental. Debe señalarse que los dictámenes del BBFC no son compulsivos, sino que tienen el valor de recomendaciones al público y a las autoridades. Las prohibiciones de films sólo pueden ser dispuestas por los jefes municipales. En tal sentido debe entenderse la respuesta de la empresa distribuidora Plato Films, que anunció que enviaría circulares a los diversos municipios pidiendo se haga caso omiso de las indicaciones del BBFC.

El antecedente más notorio del matrimonio Thorndike se llamó **Du und mancher Kamerad**, un film de 110 minutos, también producido en Alemania Oriental por la empresa DEFA, durante 1954-56. En una recopilación de cincuenta años de historia alemana, el film terminaba sugiriendo una acusación a la política occidental, a la que objetaba permitir la recuperación del militarismo y del nazismo. Contraponía esa acusación con una distinta posición de Alemania Oriental, en la que el "Ejército del Pueblo" aparecía en posición alerta ante los alegados brotes nazis. Bajo el título **Tú y tus camaradas**, y con explicaciones en francés, el film fue exhibido (13 junio 1958) en el Tercer Festival de Cine Documental y Experimental del SOGRE. Originó en aquel momento un pequeño escándalo, cuando un cronista cinematográfico de *El Día* y otros observadores adujeron que se trataba de un film de propaganda comunista y que el SOGRE nunca debió haberlo exhibido. Posteriormente ese film no fue estrenado. Aparentemente la copia no existe ya en el Uruguay.

La obra inmediata del matrimonio Thorndike parece orientada en el mismo espíritu. Un cortometraje de 20 minutos titulado **Urlaub auf Sylt**, que también recopila noticiarios, y que fue producido en 1957, debió ser exhibido por la televisión inglesa (8 mayo 1958) y fue retirado por las autoridades de la emisora, aparentemente después de consultas con el *Foreign Office*. Ese retiro creó una

controversia en la prensa y en la Cámara de los Comunes. El film había obtenido uno de los premios mayores en el Festival de Karlovy Vary (Checoslovaquia) durante el mismo año. En su oportunidad, el BBFC había rehusado también otorgar un certificado de exhibición a **Urlaub auf Sylt**, situación que parece haberse prolongado hasta ahora, porque el film es uno de los tres a los que se refiere el reciente cable. En idéntica situación está un film posterior (1958) y más extenso (51 minutos) del matrimonio Thorndike, que aparece variablemente titulado como **Unternehmen Teutonenschwert** (en Alemania), **Operation Teutonic Sword** (en Inglaterra) y **Operación Speidel** (en el cable de AP). Aunque se infiere que estos films no han sido exhibidos públicamente en Inglaterra, resulta obvio que han sido proyectados privadamente ante algunos críticos cinematográficos ingleses.

La siguiente descripción de **Urlaub auf Sylt** ha sido publicada en *The Monthly Film Bulletin* (Londres, octubre 1958): **Vacaciones en Sylt** es el primero de una serie de films, **Los archivos atestiguan**, construido mayormente de material (tomas de noticiario, fotografías, documentos) extractado de archivos de Alemania Oriental. Comienza con engañosa suavidad como el más tranquilo film paisajista, con tomas de la playa en un balneario alemán occidental, la isla de Sylt. Continúa con una entrevista al Sr. Reinefarth, el alcalde, y luego descubre sus baterías, desarrollando una denuncia sobre la carrera previa de Reinefarth como oficial de las SS, muy condecorado. En 1944, alega el film, Reinefarth estaba al mando del destacamento de las SS en Varsovia, y el film muestra noticiarios del levantamiento de la ciudad y fotografías de su brutal supresión y de la carnicería con los prisioneros polacos. Termina con algún alarmante material, rodado durante una reunión de las SS el año pasado, y con una advertencia final sobre la vuelta del personal de las SS a posiciones de autoridad en Alemania Occidental. Es una pieza realmente dura, agudamente detallada y astutamente estructurada de propaganda política y periodismo. Algunos de sus comentarios están sugeridos y muchos están vertidos a través de un dictamen directo, respaldado por prueba documental. El tono general es tremadamente irónico y enojado, y ningún golpe es suavizado.

En términos similares y más extensos se expide el *Monthly Film Bulletin* (enero 1959) sobre **Unternehmen Teutonenschwert**. Lo describe como el segundo capítulo de la serie, dirigido a desacreditar al Gral. Hans Speidel, comandante de las fuerzas de la NATO en Europa. Lo acusa de diversos actos de traición durante 25 años, con el aporte de una inmensa documentación, que comienza con el asesinato en Marsella del Rey Alejandro de Yugoslavia (9 octubre 1934) y llega hasta tomas desconocidas sobre la ocupación de París y sobre conferencias nazis. La reseña elogia la variedad de ese material y la asombrosa técnica de su presentación cinematográfica, que incluye comentarios verbales y música incisiva. Señala sin embargo que el film debilita su caso por exceso de énfasis y por sugerir conexiones absurdas, como la de hacer responsable a Speidel de la guerra en el frente ruso. El film incluye un testimonio por el hijo del General Rommel, donde confirma que su padre se envenenó antes de someterse al ajusticiamiento dispuesto por orden superior. Además de la acusación a Speidel, el film incluye otras acusaciones complementarias a figuras principales en Alemania Occidental de hoy.

² Ein Tagebuch für Anne Frank (Joachim Hellwig, Alemania Oriental-1958).

En la controversia comenzada en Londres alrededor de estos films, el BBFC ha mantenido que no ejerce censura por razones políticas, sino que su órbita es la protección de los derechos de una persona viviente. Supuesto que los abogados de Speidel entablen pleito, el conflicto se traslada a las cortes judiciales. Se escuchará más sobre el caso.

19 de enero 1960.



Los límites de la Argentina

LOS ÚLTIMOS DESARROLLOS en el cine argentino han interesado particularmente a los dirigentes de Cine Club del Uruguay; y era muy explicable que invitaran para dar dos conferencias a Tomás Eloy Martínez, crítico cinematográfico de *La Nación* de Buenos Aires. Es un joven estudioso e inteligente, uno de los claros representantes de la nueva promoción crítica en Buenos Aires y en consecuencia uno de los rebeldes a las rutinas periodísticas, comerciales y estéticas que han enviciado tanto tiempo a la crónica cinematográfica argentina. Hace apenas tres años que Martínez escribe de cine en *La Nación* (junto a Schóo, Riviere y otros jóvenes de similar inquietud) y ya ha obtenido, como Burone en *La Prensa*, una atención pública sin la que un periodista no puede progresar ni hacer obra.

La primera charla de Martínez (en la sede de Cine Club, lunes 15) versó sobre el período 1938-58 en el cine argentino y fue planeada como el antecedente necesario para una segunda conferencia sobre la situación actual en esa industria. Su exposición sobre esos veinte años fue desordenada e inorgánica. Todos los elementos manejados por Martínez eran correctos, sin embargo. Allí figuraron el período de apogeo comercial hasta 1942 (Libertad Lamarque, Pepe Arias, Sandrini y otros), la pérdida de mercados exteriores durante el régimen peronista, la consiguiente crisis de producción que dura hasta hoy, y en la que el cine argentino se confía más a los premios oficiales de otro distinto proteccionismo que al apoyo público directo. En los temas, Martínez señaló la carencia de una sensibilidad artística y de una valentía para que el cine encare la realidad nacional, con las pocas excepciones aportadas por **Prisioneros de la tierra** (Soffici, 1939), **Las aguas bajan turbias** (del Carril, 1952) y **El jefe** (Ayala, 1958); en la lista de excepciones Martínez incluyó a **La caída** (Torre Nilsson y Beatriz Guido, 1958), un film en el que cree ver los símbolos del silencio y de la exaltación que otros ensayistas señalaron como rasgos del carácter argentino. En las formas, Martínez objetó una larga inercia de libretos, atados generalmente a la expresión radial, carentes de una elocuencia más estrictamente cinematográfica, sobreexplícitos en diálogos, monólogos y narraciones verbales. En este panorama, marcado



además por el divismo de estrellas y por la tendencia a explotar comercialmente el atractivo de melodramas y de sainetes, el cine argentino de veinte años quedó definido como una operación de incertidumbre, como una dispersión de responsabilidad en la que los films no consiguen satisfacer a las masas de público, cuyo apoyo han perdido, ni tampoco a las más exigentes minorías de críticos y cine-clubistas.

Ese panorama descrito por Martínez es el correcto. Si hubiera surgido de su charla con la progresión cronológica y el orden del análisis, habría sido muy convincente para los muchos espectadores que se congregaron en la sala de Cine Club. El desorden del análisis fue una de sus limitaciones. La otra fue cierta inevitable superficialidad al abarcar un tema tan extenso y complejo, porque Martínez se conformó con trazar las grandes líneas, que sintetizan rasgos del cine argentino, y no entró a explorar las motivaciones. Aún dejando de lado los motivos del mal cine pretérito, está faltando en la crítica del actual una recreación de un fenómeno más complicado, que es la relación entre público, Estado, productores y realizadores, la frustración de las buenas intenciones, los límites de la creación independiente. Por un lado, habría que analizar la paradoja de realizadores que sólo pretenden el éxito comercial y sin embargo no lo alcanzan; por otro, es necesario señalar cómo la voluntad de independencia y de creación valiosa (Torre Nilsson o Ayala) choca y se tuerce frente al mecanismo de créditos y frente a las realidades de la explotación comercial.

Martínez ha programado una segunda charla (en Cine Club, miércoles 17, hora 19.30) en cuyo temario figuran las nuevas promociones del cine argentino y el sacrificado cortometraje que un grupo de jóvenes ha impulsado en los últimos años. En ese tema Martínez tiene una admitida competencia, un conocimiento directo y minucioso del material.

17 de agosto 1960.



Otras revistas de cine

EN TODO EL MUNDO están proliferando las revistas de cine, a un nivel especializado, para aficionados y otros críticos, pero esas revistas parecen progresar en tiraje, en difusión, en calidad de material. Las publicaciones francesas son ya bastante conocidas en Montevideo, y de las inglesas (particularmente *Sight and Sound, Motion*) se ha dado cuenta aquí en notas recientes. Otras revistas merecen la atención del aficionado.

Film Quarterly acaba de publicar un nuevo número, fechado otoño 1961, lo que corresponde a la primavera del hemisferio sur. Contiene varios artículos valiosos: uno de Pauline Kael sobre el nuevo cine británico y su enfoque de la realidad contemporánea; otro de Vernon Young sobre cine italiano, con análisis de films recientes de Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Valerio Zurlini y otros; un tercero de Anne

Morrisett sobre cine sueco, estudiando las peculiares condiciones en que producen Alf Sjöberg, Ingmar Bergman y Arne Sucksdorff. Hay también una entrevista con Federico Fellini y un muy informado artículo del periodista uruguayo Mario Trajtenberg sobre la carrera de Torre Nilsson y Beatriz Guido, con aguda observación de sus films más recientes. Es particularmente destacable la índole de este material periodístico, que colabora en la mejor difusión del cine europeo y sudamericano en el mercado de Estados Unidos, donde esos films y sus realizadores son conocidos con omisión o desorden. En el caso de *Film Quarterly*, la orientación del material suele ser adelantada a los acontecimientos. No se conforman con la reseña de los estrenos comerciales, sino que adelantan crónicas, lo que es muy indicado para una revista trimestral, y abarca además el cortometraje, el cine americano de circulación restringida, los festivales extranjeros. En este último número, con tres notas sobre tres países productores y dos sobre realizadores extranjeros, la revista marca un claro progreso.



Tiempo de cine ha hecho llegar de Buenos Aires su número 8, que desde hoy está en venta en Montevideo. Mantiene sus notas críticas sobre recientes estrenos en Buenos Aires, un fichero de estrenos que es realmente útil para otros cronistas y la preocupación, que ha sido constante en sus directores, por el nuevo cine argentino y las limitaciones con que se encuentra, por censuras y otros motivos. En ese tema se abarcan un fallo judicial ejemplar que reivindica al film **Alias Gardelito** contra absurdas acusaciones fiscales, otra nota crítica sobre el mismo film, crónicas sobre las dos últimas obras de Torre Nilsson y una aproximación a **Los inundados**, el nuevo film de Fernando Birri. En otros terrenos deben señalarse notas sobre el nuevo cine italiano, sobre el Festival de Venecia 1961 y sobre el director francés Jean Rouch, todavía ignorado en Sudamérica, aunque su film **Moi un noir** (o **Moi, un negre**) tiene premios de 1959.

La revista mantiene defectos menores: la inseguridad en la ortografía de nombres extranjeros, las reseñas sobreescritas que aclaran en un párrafo lo que se quiso decir en el anterior, el apoyo de opiniones en adjetivos, la larguezza de textos que ganarían en vigor si ganaran en concisión, la insistencia en la primera persona de quien escribe cada cosa. Pero no se debe exigir demasiado. En sus ocho números *Tiempo de cine* ha mejorado en presentación y en calidad de crítica. En el último se esfuerza en el material informativo útil y coloca una documentada página sobre el director polaco Andrzej Munk, fallecido en setiembre, con ficha técnica de toda su carrera.

Film Ideal se publica en Madrid cada quince días, ha llegado a su número 84, que ya es durar, y representa el esfuerzo de algunos jóvenes españoles por hacer críti-



ca en serio en un país donde el cine no se toma en serio, ni en la producción ni en la exhibición. Tiene una utilidad que la hace imprescindible, y es cubrir periodísticamente el material cinematográfico español: este último número cubre exhaustivamente en cinco páginas al reciente **Plácido** de Luis García Berlanga. Tiene otra utilidad para España que es la reproducción del material extranjero, como una traducción de *Sight and Sound* sobre la producción independiente en Gran Bretaña. Y tiene además la utilidad indirecta de probar lo mal que se ve cine en España, al comentar en noviembre 1961 films producidos en 1952, 1955, 1956, 1958. Las reseñas no son muy agudas, son extensas y tienen los vicios de la excesiva prosa española, al lado de la cual los argentinos son Hemingway. Pero hay que suponer que en España debe ser difícil escribir de cine y que los especialistas deben ser improvisados. La revista tiene una excelente presentación.

20 de diciembre 1961.



Delegación rusa de visita

HABÍA SÓLO CINCO PERIODISTAS cuando comenzó en la mañana del martes la conferencia de prensa de la delegación cinematográfica soviética, venida del Festival de Mar del Plata con un premio de interpretación en su film **Muchachas**. La actriz Nadezhda Rumyantseva, que recibió ese honor, estaba muy lejos de parecer la vedette que las actrices extranjeras premiadas suelen representar: es pequeña, tranquila, callada, negada a hablar de sí misma. También estaban presentes Nikolai Rybnikov y Yuri Chulyukin, actor y director de ese film, el director y crítico Yuri Egorov, que integró el Jurado en el Festival, y el director Ivan Pyryev, un veterano que tiene una carrera de 35 años, ha pasado por todas las etapas del cine soviético, hasta sus recientes **Príncipe idiota** y **Noches blancas** (ambas sobre Dostoyevsky) y ahora ha sido jefe de esta delegación a Sud América.

Curiosamente la reunión comenzó por las preguntas rusas, porque son muy vagas las ideas que se tienen sobre el mercado cinematográfico uruguayo, la producción nacional, la actividad teatral. Y fue necesario contestarles al respecto, con toda clase de datos sobre las previas aventuras en el largometraje nacional, la producción de cortos, las últimas iniciativas que la Comisión Nacional de Turismo ha tomado en la materia, la abundante vida de los cine-clubes en la capital y el interior, la nutrida actividad crítica, los principales teatros oficiales y privados, comerciales e independientes.

Puestos a hablar de su propio cine, Pyryev destacó con satisfacción que **Muchachas** se había distinguido en el Festival por su carácter alegre, optimista, de afirmación de la vida, rasgos que encontró en otros films del certamen: en el checo **Las penas de Lenka**, en el español **Cerca de las estrellas**, en el mexicano **Yanco**, en el italiano **Los días contados** que obtuvo el primer premio. No se declaró satisfecho con **Jules et Jim** de Truffaut, un film que entiende largo, complicado y de incorrecto juego interpretativo. Como ex jurado, Egorov agregó que el premio de actriz a Rumyantseva resultó excepcional porque rara vez en es-

tos certámenes se premia como intérprete a un comediante y suele preferirse a una actuación dramática; desde que se exhibió **Muchachas** existió alguna expectativa por algún otro gran trabajo de actriz, pero según Egorov no apareció, aunque otros observadores han elogiado a Jeanne Moreau por **Jules et Jim**.

Sobre la producción rusa, la delegación informó que llega anualmente a 120 films de largo metraje, sin perjuicio de abundantes documentales, educativos, films para escuelas, para TV y cine de animación. Hay 22 estudios en Rusia para la producción de largo metraje. Es también muy amplia la exhibición, con setenta mil salas en todo el país y un volumen de cuatro mil millones de espectadores durante 1961. El régimen de producción fue descrito como muy autónomo. Está hecho mediante comités formados por directores, actores y técnicos, que resuelven con entera libertad los planes de rodaje, sin preocupación por la economía. En el estudio Mosfilm hay ocho comités de producción. El personal que ingresa al cine soviético suele proceder del Instituto de Cinematografía, donde los estudiantes comienzan ya a filmar (o a interpretar, o a fotografiar) en el segundo año de los cursos. Ese ha sido el caso de Chulyukin y de Rumyantseva, que pertenecen estrictamente a la nueva promoción. Según los delegados rusos, la crítica suele ser muy severa y fijarse en todo, habiéndose dado el caso de que **Noches blancas** de Pyryev llegó a recibir un duro castigo (informado ayer por el propio director) por no haber destacado los valores sociales que estarían presentes en el texto de Dostoyevsky; en cambio Pyryev entiende haberlo hecho antes en **El príncipe idiota**. Ahora Pyryev ha realizado **Nuestro amigo común**, un film sobre agricultura, que le gusta a Egorov aunque no le ha gustado a la crítica.

La renovación del cine soviético, que comenzó a difundir nuevos valores en los últimos seis años, fue descrita por la delegación como un fenómeno paulatino y poco revolucionario, que alegra por igual a veteranos ya jóvenes. Allí **Cielo despejado** de Chukhray fue descrito como un film de particular interés, que Pyryev cree no será bastante comprendido en el exterior, pero que será valioso dentro de Rusia porque inicia una crítica social y política de la que habrá otras manifestaciones.

La reunión terminó con ideas de interés para el futuro. Se había señalado la escasa difusión del cine soviético, que está sujeto localmente a la absorción comercial, y se derivó rápidamente a la conveniencia de aportar copias de films anteriores, como los de Dovzhenko, que tienen una fuerte estimación de la crítica pero que son de difícil circulación: **Tierra** es por ejemplo un film mudo, aunque sea además una obra maestra. Alguien comentó que conseguir ese tipo de difusión, así sea por vía de cinematecas y cine-clubes, sería ya bastante justificación de la visita de los delegados y Pyryev replicó que haber escuchado tal estimación por el cine ruso clásico y por el nombre de Dovzhenko justificaba para ellos su visita. Con ese intercambio de cordialidades terminó una nutrida reunión de dos horas, que al principio parecía mecánica y que luego creció en entusiasmo sin detenerse.

Hoy miércoles la delegación rusa asistirá en Cine Club del Uruguay a una función especial con **El príncipe idiota** de Pyryev (en Rincón 567, a las 20.30) y luego habrá algún dialogado con el público. El director tiene sus propios fundamentos para haber hecho esa adaptación, que algunos críticos entienden como muy teatral, y será de interés escucharlo. Hay allí una gran actriz que se llama Yuliya Borisova, de la que nada más se ha visto en los últimos tres años.

4 de abril 1962.

Títulos citados

Cerca de las estrellas (España-1962) dir. César Fernández Ardavín; **Cielo despejado** (*Chistoe nebo*, URSS-1961) dir. Grigoriy Chukhray; **Días contados, Los** (*I giorni contati*, Italia-1962) dir. Elio Petri; **Jules et Jim** (Francia-1962) dir. François Truffaut; **Muchachas** (*Devchata*, URSS-1961) dir. Yuri Chulyukin; **Noches blancas** (*Belye nochi*, URSS-1960) dir. Ivan Pyryev; **Nuestro amigo común** (*Nash obshchii drug*, URSS-1961) dir. Ivan Pyryev; **Penas de Lenka, Las** (*Trápení*, Checoslovaquia-1961) dir. Karel Kachyna; **Príncipe idiota, El** (*Idiot*, URSS-1959) dir. Ivan Pyryev; **Tierra** (*Zemlya*, URSS-1930) dir. Alexander Dovzhenko; **Yanco** (Méjico-1961) dir. Servando González.



Un ejemplar de especial interés

LO QUE PRIMERO Y MEJOR impresiona en el nº 9 de *Tiempo de cine*, recién llegado a Montevideo, es haber dedicado siete páginas a 38 fichas personales de los realizadores de la nueva generación argentina, desde Ricardo Alventosa a Osías Wilenski, pasando por los nombres más conocidos, como Simón Feldman y Lautaro Murúa e incluyendo a quienes hasta ahora sólo han hecho cortometraje. Este es el material más útil que *Tiempo de cine* haya publicado en sus nueve ediciones, desde agosto 1960 hasta hoy. Será particularmente útil para el exterior, donde no existen referencias objetivas sobre la nueva ola argentina, y será todavía más útil a medida que pasen los años, porque la carrera futura de algunos de esos realizadores obligará entonces a mirar para atrás y a buscar justamente estos datos. Es particularmente plausible que la revista haya entendido que su primera misión periodística es cumplir con lo argentino, y es todavía más plausible que en esas siete páginas lo haya hecho en un nivel estrictamente informativo, sin pretender valoraciones y sin gastar adjetivos.

En el resto de las 48 páginas de esta edición hay alguna otra cosa valiosa. Un estudio de Antonio A. Salgado sobre el joven realizador argentino David José Kohon se orienta también hacia aquella importante misión de cumplir con el cine propio antes que con el ajeno, y está complementado por una abundante información sobre los dos films cortos, los dos films largos (**Prisioneros de una noche, Tres veces Ana**) y otras actividades de Kohon. Una nota de Guido Aristarco sobre **El año pasado en Marienbad**, escrita especialmente para la revista, formula una opinión discrepante sobre un film generalmente aclamado: Aristarco parece entender muy bien la mecánica que se propusieron Resnais y Robbe-Grillet, pero termina por discrepar con un film que cree vacío. Una transcripción del crítico francés Marcel Martin, titulada *Historia del cine en 120 films*, continúa una revisión histórica, ocupándose esta vez de seis films del período 1911-15. Hay asimismo una Carta de París, donde el mismo Martin informa sobre cuatro recientes estrenos de la Nouvelle Vague: **Jules et Jim** (Truffaut), **El amor es asunto privado** (Louis Malle), **Cléo de 5 a 7** (Agnès Varda), **Adiós Filipinas** (Jacques Rozier). Y se agrega aún una Carta de New York, donde



George N. Fenin informa sobre algunos films recientes (**Amor sin barreras, El Cid, Uno, dos, tres**) y sobre otros temas cinematográficos de actualidad. Las últimas páginas de la edición están dedicadas a las fichas personales de algunos desaparecidos durante 1961. Esa información mejora en varios sentidos a la conocida en otras fuentes (como un suplemento de este diario, diciembre 1961), pero pudo mejorarse aun si no hubiera omitido al productor sueco Carl Anders Dynling y si aportara las fechas de fallecimiento, un concepto del que se prescindió. Tiene su gracia una reseña declaradamente católica de Jaime Potenze sobre **Rey de reyes**.

Hay dos fallas en este n.º 9 de *Tiempo de cine* y ambas tienen raíces anteriores. Una está demostrada en un editorial titulado "Ante otra crisis del cine nacional", donde el articulista toma partido por la protección a la industria, contra las presiones y exigencias de los exhibidores. Esta elección de bando está notablemente inspirada y se apoya en la necesidad de promover a los nuevos artistas que surgen en la industria. Pero es poco convincente como argumentación y como periodismo. Lo que debe importar a un lector curioso del problema no es que *Tiempo de cine* tome partido sino que haya sólidos motivos para que también el lector lo tome. Y la forma de convencer al lector es exponerle en todos sus términos la crisis del cine nacional: lo que se produce y lo que se exhibe y lo que se recauda, la derivación de las leyes vigentes, el punto de vista del Instituto Nacional de Cinematografía (si lo hubiere), el del exhibidor, del productor y del distribuidor. Si el tema no es enfocado en forma seria y documentada las tomas de partido parecerán subjetivas, más nacidas de la simpatía que de la razón. Igual que la Nueva Ola, la crisis económica debiera occasionar una información ponderada, que quizás termine por ser ilustrativa para las partes en pugna. Hace años que están peleando.

La otra falla está en la reseña de films y también deriva de no asimilar las virtudes del pensamiento concreto y de no saber adivinar las expectativas del lector. Todo lo que dice J. Agustín Mahieu sobre **El mago** de Bergman es correcto y supone una debida comprensión del film y de sus precedentes, pero la crónica se olvida de describir el asunto narrado y así sólo resultará comprensible para quien haya visto el film. El mismo nebuloso plan se reitera en otra nota de Mahieu, relativa a **Sangre sobre los rieles** de Munk, donde hay que leer treinta líneas bastante vagas antes de averiguar de qué se trata el film; se pueden leer todavía veinte líneas más sin enterarse de que éste es un film de 1956, anterior a **Heroica** del mismo realizador. Para un espectador uruguayo, por ejemplo, que no haya visto todavía **Pather Panchali** de Satyajit Ray, la extensa reseña de Mahieu sobre el film hindú será por lo menos una lectura a postergar, porque es difícil penetrar en esa prosa para enterarse de ciertos mínimos datos concretos sobre el film, sin los cuales no se pueden seguir los vuelos teóricos del comentarista. Para complicar más su nota, Mahieu comienza su crónica con dos preguntas retóricas y contesta la segunda antes que la primera. Los otros cronistas de *Tiempo de cine* no andan muy lejos de Mahieu. Pretenden hacer ensayos, remontan rápidamente en consideraciones, hacen preguntas entre signos de interrogación, incurren en frases envueltas como *Este personaje que a fuer de ser sinceros no podemos designar como un anti-héroe convencional, sino como una especie de anti-no-héroe...* Y sobre todo, escriben largo. El lector se les está escapando, porque intuye que ese crítico cinematográfico no está cumpliendo su

debida misión de describirle y explicarle el cine; cuando el crítico se explica a sí mismo, cuando juega a ser literato o filósofo, está dejando de ser útil. Estos males ya ocurren en la crítica cinematográfica de otros países. Nacen de suponer que el lector ya ha visto el film en discusión (por lo cual no hay que describírselo) y de que sin embargo está necesitado de ensayos al respecto. Es una suposición parojoal. Y aunque Mahieu y los suyos deben creer que sus crónicas son valoraciones serias y profundas, es más probable que el lector las tome como prosa complicada. Un párrafo de Mahieu sobre el director polaco Andrzej Munk: *Su opción era precisamente la lúcida concepción de la historia, concebida en el plano del análisis del hombre; su intención era comprender el presente, satirizar las posturas retóricas y hallar en cada personaje su estatura vivencial, emotiva, sin perder por ello la perspectiva de la inteligencia.* Una versión abreviada: Munk era un crítico social pero también un dramaturgo y un psicólogo. La sátira a las posturas retóricas debe empezar por casa.

Las 123 fichas técnicas de estrenos, más quince fichas de reposiciones, más mucha otra información precisa sobre cosas que ocurren y se discuten, hacen imprescindible este n.º 9 de *Tiempo de cine* al aficionado y confidencialmente, a otros cronistas. De la prosa excesiva sabrán prescindir.

26 de abril 1962.

Títulos citados

Adiós Filipinas (*Adieu Philippine*, Francia / Italia-1962) dir. Jacques Rozier; **Amor es asunto privado, El** (*Vie privée*, Francia / Italia-1962) dir. Louis Malle; **Amor sin barreras** (*West Side Story*, EUA-1961) dir. Robert Wise y Jerome Robbins; **Año pasado en Marienbad, El** (*L'année dernière à Marienbad*, Francia / Italia-1962) dir. Alain Resnais; **Cid, El** (Italia / EUA-1961) dir. Anthony Mann; **Cleo de 5 a 7** (*Cleo de 5 à 7*, Francia / Italia-1962) dir. Agnès Varda; **Heroica** (*Eroica*, Polonia-1958) dir. Andrzej Munk; **Jules et Jim** (Francia-1962) dir. François Truffaut; **Mago, El** (*Ansiktet*, Suecia-1958) dir. Ingmar Bergman; **Pather Panchali** (India-1955) dir. Satyajit Ray; **Prisioneros de una noche** (Argentina-1960) dir. David José Kohon; **Rey de reyes** (*Kings of Kings*, EUA-1961) dir. Nicholas Ray; **Sangre sobre los rieles** (*Człowiek na torze*, Polonia-1956) dir. Andrzej Munk; **Tres veces Ana** (Argentina-1961) dir. David José Kohon; **Uno, dos, tres** (*One, Two, Three*, EUA-1961) dir. Billy Wilder.



Por qué corría Jerry Wald

HOLLYWOOD. 14 (ANSA). — Jerry Wald, uno de los mayores productores cinematográficos norteamericanos, falleció anoche a raíz de un ataque cardíaco, en su residencia de Beverly Hills. Tenía 51 años de edad. Fue vice-productor y jefe de producción de la Columbia. Sucesivamente constituyó la Wald Productions. Los films de su producción eran distribuidos ahora por 20th Century Fox.



N.de R. – Wald era escasamente conocido por el público, pero ese es el destino de los libretistas y productores, que nunca tienen, y a menudo ni siquiera piden, la fama otorgada a las estrellas y a algunos de los directores. Como libretista y como productor, durante los últimos 28 años y a través de 128 films, Jerry Wald fue una figura representativa de lo que en Hollywood se estima como fuerza creadora del cine. De él se dijo que pudo haber sido el modelo para el protagonista de *Por qué corre Samuelillo*, la novela en que Budd Schulberg satirizó a mucho productor de Hollywood. Como aquel Sammy Glick, ascendido desde mensajero a gran magnate, Wald pasó por toda clase de tareas hasta ser el famoso productor respetado, que presta su apoyo a libretistas y artesanos menos famosos que él. Eso le exigió una doble personalidad. Por un lado, Wald fue uno de los descubridores de la cultura, un hombre empeñado en filmar las novelas de D.H. Lawrence, de William Faulkner y hasta el *Ulysses* de James Joyce. Por otro lado, debía ser el promotor de Pat Boone, de Fabian y de Elvis Presley, el halagador de los gustos públicos, el responsable de inversiones millonarias que sólo pueden rescatarse con la astucia que lleva gente hasta la boletería. Este doble trazo de Wald fue para muchos una concesión, una maniobra tendiente a ganar igualmente respeto y dinero. Para otros fue un trazo inevitable de Wald, un resultado de la mediocridad que no distingue lo bueno de lo malo, aunque tenga todas las oportunidades posibles para verlo mejor.

Wald nació en New York, en setiembre 1911, hijo de una familia humilde. Tuvo escasa educación, fue mensajero en una librería, tuvo allí sus primeros y remotos contactos con la cultura ajena, estudió periodismo, fue columnista sobre radio en la revista *Graphic*, aprendió de Walter Winchell la técnica de atacar como periodista a la gente importante y en seguida se destacó por artículos contra Rudy Vallee y Russ Columbo, dos famosos *crooners* de la época (1933). De allí lo llevó Dick Powell, otro cantante que entonces era popular, y así Wald debutó como libretista en **Veinte millones de enamoradas** (1934) que versaba justamente sobre radios y cantantes. En los dieciseis años siguientes, siempre dentro de la misma empresa Warner, y en una carrera de marcado ascenso, Wald fue co-autor, co-libretista, productor o asistente de productor para cerca de 80 films, que incluyeron todas las recetas acostumbradas: boxeo, canciones, academias militares, aventuras, aviones y comedias de todo tipo. Un signo de su ascenso es que desde 1940 el nombre de Wald estuvo vinculado a films de mayor importancia como **El hombre que vino a cenar**, **Aquí durmió Jorge Washington**, **Casablanca**, **Aventuras en Birmania**, **Rapsodia en azul**, **De amor también se muere**, **Belinda**, entre muchos otros.

En 1950 Wald procuró independizarse. En sociedad con el libretista Norman Krasna, formalizó con RKO un trato promovido por el magnate Howard Hughes, que llevaría al nuevo grupo a hacer sesenta films con una inversión de cincuenta millones de dólares. Hizo sólo cuatro (dos de ellos dirigidos por Fritz Lang y Nicholas Ray), tuvo el habitual conflicto con Howard Hughes y se fue en octubre 1952 como vice-presidente de Columbia, donde a su vez tendría los otros habituales conflictos con el presidente Harry Cohn. Pero allí fue promotor de algunos de los éxitos de la casa (**De aquí a la eternidad**, **El motín del Caine**, **Cuna de héroes**, **Picnic**, **La caída de un ídolo**, **El cadillac de puro oro**). En 1956 Wald pasó a la 20th Century Fox como productor, en un trato que le daba cierto margen de autonomía y que le permitía tomar la iniciativa para hacer ciertos films, al tiempo que utilizaba las

estrellas de la casa e inventaba otras. *Soy un independiente dependiente*, declaró, explicando que prefería ese trato antes que las responsabilidades de estar en todos lados al mismo tiempo. Lo que hizo Wald en estos últimos años para Fox es una definición de su variedad. Allí figuran, entre veinte films:

1) Las comedias para todo público, con cierta inclinación al sentimentalismo y a la cursilería: **Algo para recordar**, **La caldera del diablo**, **Las audaces**, **Mi amada infiel**;

2) Tres films de Fabian, Pat Boone, Elvis Presley;

3) Dos dramas costumbristas de interés temático y formal, titulados **La mujer del próximo** e **Hijos y amantes** (sobre novela de D.H. Lawrence);

4) Dos fallidos intentos de llevar al cine las obras de William Faulkner, que se titularon **Noche larga y febril** y **El sonido y la furia**.

Esa variedad y esa irregularidad en el resultado son consecuencias naturales de tener que hacer de todo para cubrir las posibles e inciertas demandas públicas, particularmente en un momento en que la televisión aumentaba los riesgos de la competencia. Pero Wald estaba entusiasmado con todo lo que hacía, formulaba cada diez minutos las ideas más ambiciosas, declaraba fantásticos proyectos a los periodistas cercanos y enviaba cartas y artículos a los diarios y a las revistas cinematográficas. Una extensa nota suya en febrero 1954 explica la necesidad de que las obras literarias sean sintetizadas y modificadas al pasar al cine (en ese momento se estrenaba **De aquí a la eternidad**); otra nota de diciembre 1957 defiende al Código de Producción contra los ataques de sus innumerables críticos. En 1958 salió a anunciar la necesidad de que Hollywood amplié sus temas comprando las más famosas novelas, y allí mismo anunció su proyecto de filmar el *Ulysses* de James Joyce; en 1959 hizo en *Films in Review* una larga elucidación pública sobre las ventajas de reformar las novelas de William Faulkner antes de trasladarlas al cine. Este vocero de sí mismo, tan preocupado del éxito como del prestigio, ya había hecho antes algo original: en vista de las objeciones de los críticos a su versión de Faulkner en **Noche larga y febril**, regaló después a muchos críticos americanos algunos ejemplares de **El sonido y la furia**, junto con un extenso memorándum donde explicaba de antemano los problemas de la adaptación cinematográfica. En ningún lado reconocía que la esencia de Faulkner no puede ser llevada al cine, por lo menos en los términos de drama naturalista que el cine suele utilizar. Este furor de nuevo rico por comprar cultura tuvo otras vueltas peculiares. La más notable fue invertir el procedimiento habitual, que consiste en que Hollywood compre las novelas de éxito. Con más visión de futuro, con más dinero y con una combinación ocasional ante la editorial Simon & Schuster, Wald pagó a Sheilah Graham para que escribiera como novela sus memorias muy personales de F. Scott Fitzgerald y tuvo prioridad en comprar para el cine ese libro, que se llamó **Mi amada infiel**.

Wald fue un oportunista que no supo tener exigencia consigo mismo: hacía grandes pronunciamientos sobre el arte cinematográfico y el prestigio literario pero estaba tan enredado en la maquinaria de Hollywood que los nombres de Faulkner o de F. Scott Fitzgerald eran llevados por él hasta la deformación de libretistas, directores e intérpretes mediocres. En esto Wald no fue diferente de Darryl F. Zanuck, Samuel Goldwyn, David O. Selznick y otros productores más veteranos que él, igual-

mente sumergidos en las transacciones de la gran industria, igualmente ansiosos de conseguir algo lustroso y perfecto que les hiciera distintos y superiores. Fue diferente en cambio por su afán de escribir y producir cine, en cantidades masivas, siendo seguramente un récord el volumen de su carrera a los cincuenta años de edad. Sobre la cantidad, sobre las pretensiones, y sobre el afán de utilizar nombres famosos, trata un excelente artículo satírico sobre Jerry Wald que M.J. Arlen publicó hace muy poco (*Esquire*, mayo 1962). En esa nota el productor es definido por el dramaturgo Clifford Odets con estas palabras:

Es un hombre extraño, amable. Su apetito por hacer obra es prodigioso. Pero hacer cine es como un acto de malabarismo para Jerry. Tiene diez o quince pelotas en el aire al mismo tiempo y no le preocupa si ocho o diez de ellas se le caen al suelo. A menudo le he sugerido que hiciera menos y mejores films, pero está gobernado por su propio demonio. Es como una bicicleta. Necesita ser llevada a cierta velocidad para que se mantenga derecha.

Hay un límite para la velocidad y acaba de producirse.

16 de julio 1962.

Títulos citados

Algo para recordar (*An Affair to Remember*, EUA-1957) dir. Leo McCarey; **Aquí durmió Jorge Washington**³ (*George Washington Slept Here*, EUA-1942) dir. William Keighley; **Audaces, Las** (*The Best of Everything*, EUA-1959) dir. Jean Negulesco; **Aventuras en Birmania** (*Objective, Burma!*, EUA-1944) dir. Raoul Walsh; **Belinda** (*Johnny Belinda*, EUA-1948) dir. J. Negulesco; **Cadillac de puro oro, El** (*The Solid Gold Cadillac*, EUA-1956) dir. Richard Quine; **Caída de un ídolo, La** (*The Harder They Fall*, EUA-1956) dir. Mark Robson; **Calderona del diablo, La** (*Peyton Place*, EUA-1957) dir. Mark Robson; **Casablanca** (EUA-1942) dir. Michael Curtiz; **Cuna de héroes** (*The Long Gray Line*, EUA-1955) dir. John Ford; **De amor también se muere** (*Humoresque*, EUA-1946) dir. J. Negulesco; **De aquí a la eternidad** (*From Here to Eternity*, EUA-1953) dir. Fred Zinnemann; **Hijos y amantes** (*Sons and Lovers*, Gran Bretaña-1960) dir. Jack Cardiff; **Hombre que vino a cenar, El** (*The Man Who Came to Dinner*, EUA-1942) dir. W. Keighley; **Mi amada infiel** (*Beloved Infidel*, EUA-1959) dir. Henry King; **Motín del Caine, El** (*The Caine Mutiny*, EUA-1954) dir. Edward Dmytryk; **Mujer del prójimo, La** (*No Down Payment*, EUA-1957) dir. Martin Ritt; **Noche larga y febril** (*The Long, Hot Summer*, EUA-1958) dir. M. Ritt; **Picnic** (EUA-1955) dir. Joshua Logan; **Rapsodia en azul** (*Rhapsody in Blue*, EUA-1945) dir. Irving Rapper; **Sonido y la furia, El** (*The Sound and the Fury*, EUA-1959) dir. M. Ritt; **Veinte millones de enamoradas** (*Twenty Million Sweethearts*, EUA-1934) dir. Ray Enright.



Con sala renovada

EL CINERAMA (nuevo espectáculo cinematográfico en el Eliseo) se estrena en Montevideo once años después de haber sido lanzado en New York, y cinco años después de Buenos Aires. Este atraso era casi inevitable. La proyección en Cinerama requiere acondicionar totalmente una sala, no sólo en cuanto a pantalla y colocación de las butacas, sino en la instalación de tres cabinas de proyección. Esas costosas renovaciones sólo pueden ser financiadas por el abundante público de una ciudad grande,

y durante muchos años se temió que Montevideo no alcanzara a proporcionar ese público. Hasta dónde se justifica la tardía inversión es un punto que la Cinematográfica Glucksmann S.A. llegará a averiguar en los próximos meses.

ESTO ES CINERAMA. La idea general de este espectáculo es envolver la atención de quien se sienta en la platea. El sonido sale de varias fuentes, en una modalidad ya conocida como "sonido estereofónico", que se consigue con la multiplicidad de parlantes en diversos sitios de la sala y con una múltiple banda sonora: así por ejemplo una lancha a motor atraviesa la pantalla de izquierda a derecha y el sonido acompaña también ese movimiento. El tamaño de la imagen es un problema más elaborado. Una triple pantalla curva, de enormes dimensiones, ocupa casi enteramente el campo visual del espectador, y éste se siente así casi en el agua cuando la lancha pasa delante suyo. Para alimentar una imagen se cuenta no sólo con un rollo de film sino con tres rollos proyectados simultáneamente desde tres puntos. La combinación de los tres haces de luz procura crear la ilusión de una sola imagen, aunque en verdad ésta aparece dividida por dos franjas verticales en los puntos de contacto. Evitar la aparición de tales franjas ha sido una de las dificultades mayores del Cinerama, y lo normal es que se noten parpadeos y pequeñas diferencias de intensidad luminosa.

La ilusión de una enorme imagen que envuelve al espectador tiene un fundamento óptico. Según los técnicos de Cinerama, el ser humano tiene una visión normal de 165° en el sentido horizontal y 60° en el vertical. El campo visual de un espectador situado en el medio de la sala del Cinerama es ocupado por una imagen que alcanza 146° en horizontal y 55° en vertical. Le queda poco margen para ver otra cosa que la pantalla. De este logro óptico, los técnicos de Cinerama han deducido que el espectáculo alcanza un máximo de realismo. Este extremo es discutible, sin embargo.

HISTORIA DE LA INNOVACIÓN. La intención del realismo no era la principal en quienes inventaron el Cinerama, que existe en forma primitiva desde 1937. Un técnico llamado Fred Waller, que ya había hecho otras innovaciones en los procedimientos cinematográficos, comprobó que los lentes de mayor ángulo proporcionaban cierta idea de profundidad en la imagen resultante. Experimentó con el rodaje de hasta once cámaras simultáneas dando una imagen múltiple en una enorme pantalla curva, pero no quedó satisfecho con el resultado, porque se producía cierta distorsión. Un experimento similar en la Feria Mundial de New York (1939) dio a Waller su primera oportunidad pública para la multiplicidad de imágenes cinematográficas combinadas. Experimentos posteriores, ya durante la guerra, permitieron a Waller la creación del "Waller Gunnery Trainer", un procedimiento cinematográfico para reproducir el vuelo de aviones y entrenar a sus artilleros en cuestiones de balística aérea.

En la post guerra ocurrieron simultáneamente dos procesos que conducirían a crear el Cinerama, tal como hoy se lo conoce. Por un lado, la televisión comenzó a



³ En Argentina se exhibió como **Fascinación fatal**.

quitar público al cine, y éste comenzó a explorar en espectáculos que la TV no podía ofrecer. De allí surgieron el cine en relieve (que fracasó en 1953, entre otros motivos por la necesidad de dar lentes especiales a cada espectador), el CinemaScope, que amplía el tamaño de la pantalla y aumenta el ancho de la imagen, y otros sistemas conocidos como VistaVisión, Panavisión 70 y pantalla panorámica, sin contar la intensificación del cine en color, que era buena competencia para una TV en blanco y negro. A la necesidad económica de la industria, que podía recibir el Cinerama con toda alegría, se agregó el perfeccionamiento del sistema. Un técnico de sonido llamado Hazard Reeves creó el sistema sonoro estereofónico, de varias bandas y varios parlantes, que podía complementar adecuadamente al tamaño de la imagen. Y un periodista llamado Lowell Thomas, que había sido hombre de empresa, explorador, comentarista radial y primer promotor de Lawrence de Arabia (hacia 1920) tomó al Cinerama como idea propia y creó con varios colaboradores el primer espectáculo, filmando las cataratas del Niágara, un paseo arriesgado en la montaña rusa de un parque de diversiones, una plaza de toros en Madrid, un vuelo en avión sobre montañas americanas y varios otros golpes de efecto.

DEBUT Y DERIVADOS. Con el título **This Is Cinerama** (Esto es Cinerama), ese primer espectáculo fue presentado en New York el 30 de setiembre de 1952. Llegó antes que el CinemaScope, por cierto, pero ese mismo espectáculo, sin variantes, es el que ahora se conoce en Montevideo. En los años siguientes, apareció en escena Nicolas Reisini, un hombre de negocios que se propuso ampliar el radio de acción, instalar Cinerama en las principales capitales del mundo y filmar otros espectáculos para alimentar esa cadena de salas. Triunfó en esa empresa. En 1955 surgió el **Cinerama Holiday** (Vacaciones en Cinerama), en 1956 apareció **Seven Wonders of the World** (Las siete maravillas del mundo) y en 1958 **South Seas Adventure** (Aventuras en los mares del Sur), todo lo cual ha sido exhibido en Buenos Aires desde 1958 en adelante. Un paso más se dio en 1960. Todo lo que había hecho el Cinerama hasta ese momento era filmar lo espectacular y pasivo, pero un acuerdo con la Metro Goldwyn Mayer derivó en producir un film narrativo, **The Wonderful World of the Brothers Grimm** (El maravilloso mundo de los hermanos Grimm, Henry Levin-1962), que se integra con una biografía de los populares cuentistas infantiles alemanes y con la recreación de tres de sus cuentos, para lo cual ha sido importante la colaboración del productor y director George Pal, especializado en el cine fantástico. Posteriormente se produjo **How the West Was Won** (La conquista del Oeste, 1963), otra superproducción de Cinerama que no sólo tiene una narración sino tres directores (Henry Hathaway, John Ford, George Marshall) y un elenco encabezado por Henry Fonda, James Stewart, Gregory Peck, John Wayne, Richard Widmark.

Un paso más radical fue dado en 1963. En acuerdo con el productor Stanley Kramer se desarrolló un nuevo sistema, conocido como Ultra-Cinerama, que simplifica la técnica al hacer la exhibición con un solo proyector, obviando muchos inconvenientes de instalación (y creando seguramente otros). El debut del Ultra-Cinerama ha sido un film titulado **It's a Mad Mad Mad Mad World** (Es un mundo loco, etc.), que hasta el momento ha sido exhibido en funciones privadas, con pregonada aprobación, y que será objeto de una premiere mundial en Hollywood el 7 de noviembre de 1963, con asistencia de periodistas de buena parte del mundo.

ELISEO 63. Lo que ahora estrena el Eliseo no está todavía tan avanzado. Es simplemente el primer espectáculo, fechado en 1952, con la opción de que durante los próximos meses y años se sucedan todos los otros: la serie de paisajes, quizás los dos films argumentales de Metro, quizás el experimental de Kramer. Es prematuro suponer lo que ocurrirá.

La Cinematográfica Glucksmann invitó a los periodistas a la sala y les mostró las muchas modificaciones. Entre los cambios accesorios cabe destacar las tareas de alfombrado, pintura y decoración que convierten al Eliseo en una sala flamante y confortable. Los cambios técnicos son más radicales. La pantalla es ahora una inmensa zona curva, de 25 metros de ancho por 9.90 de altura. No está hecha con un solo tejido sino con 1.850 tirillas verticales de un material plástico especial, colocadas en tal forma que se impide el reflejo de la imagen de un sitio a otro de la pantalla (esto subsana uno de los primeros problemas técnicos del Cinerama). Atrás de la pantalla hay 20 parlantes y en la sala se han colocado otros 16, todo lo cual deberá producir un sonido estereofónico perfecto, salido de siete bandas sonoras. La cantidad de butacas se ha reducido a 753 localidades, en parte para dar sitio a nuevas instalaciones, en parte para no colocar espectadores en sitios que no permitan ver bien. Según las autoridades y técnicos de la empresa, la visibilidad es perfecta desde cualquiera de las 753 butacas, sin que importe en absoluto la posición respecto a la pantalla.

Las tres cabinas de proyección son un espectáculo separado y menos accesible al público. Cada proyector puede albergar un inmenso rollo de película (un metro de diámetro, aproximadamente) que permite 55 minutos de espectáculo continuo; hay un intervalo previsto entre las dos mitades de **Esto es Cinerama**. Una complicada instalación óptica y eléctrica garantiza la proyección sincronizada desde las tres cabinas, lo que en teoría deberá funcionar sin un milímetro de error. La proyección se hace además con una intensidad luminosa aumentada, mediante carbones especiales. Todo parece estar previsto.

El Cinerama comienza hoy sus funciones públicas, a precios que oscilan entre \$8 y \$15, en la renovación más radical que una sala montevideana haya tenido desde que alguien habló de crisis de público. El primer programa comienza, muy razonablemente, con la explicación de lo que se ha hecho y traza una rápida evolución del cine, desde **The Great Train Robbery** (Edwin S. Porter, 1903), más un fragmento de **El sheik** con Rodolfo Valentino, y la incorporación del sonido. En el Cinerama propiamente dicho se podrá asistir a una vuelta vertiginosa en la montaña rusa, una Danza del Templo de Vulcano, las cataratas del Niágara, un coro religioso en Long Island, un paseo por Venecia, un desfile de clanes escoceses en Edimburgo, una corrida de toros en España, una interpretación por los Niños Cantores de Viena, un fragmento de *Aida* de Verdi (en La Scala de Milán), pruebas y ballets acuáticos en las aguas de la Florida y un paseo en avión sobre Estados Unidos, que incluye algún momento de gran tensión entre las montañas. Todo ello es muy vistoso y bastante sonoro. También es muy distinto a lo que haya mostrado jamás la televisión.

26 de setiembre 1963.



THE CONTEMPORARY CINEMA, POR PENELOPE HOUSTON

Un modelo de crítica cinematográfica

ESTE LIBRO es el camino claro, corto y preciso para entender todo el movimiento cinematográfico de los últimos quince años, más la perspectiva posible para el cine del futuro inmediato. Hay otras formas de conocer y asimilar el mismo complejo fenómeno: ir al cine con enorme frecuencia, leer por lo menos la parte más importante de las revistas cinematográficas que hoy se editan en las principales ciudades del mundo, memorizar o fichar la red de títulos y de nombres propios en que inevitablemente se ingresa cuando se comienza a tomar el gusto del conocimiento cinematográfico. Pero esas dosis de tiempo, de memoria, de dedicación (sin contar el dinero) no están al alcance de todos, y este manual de Penelope Houston acorta a 194 páginas la tarea del aficionado que va regularmente al cine y que sin embargo corre el riesgo de perder pie en los laberintos de un cine internacional cada día más complicado. En cierto sentido el libro es un inventario, desde James Dean a Satyajit Ray, desde Luis Buñuel a Elizabeth Taylor, en el que no solamente están todos los nombres que importan sino algunos que podrían parecer alejados de un crítico que escribe en Inglaterra, como es el caso de Fernando Ayala o de Rodolfo Kuhn. En otros sentidos más importantes, el libro es una interpretación, una puesta al día en la evolución técnica, comercial y estética que ha conducido hasta el cine de hoy.

Penelope Houston era una de las personas más indicadas para emprender el inventario y la interpretación. Aunque no escribe una sola línea en primera persona y omite muy razonablemente la crónica sobre sí misma, se traslucen del texto la dedicación de una mujer que tiene hoy alrededor de 40 años, está viendo cine intensamente desde 1936 y ha escrito regularmente de cine desde por lo menos 1948, cuando sus notas en *Sequence* provocaron (junto a las de Gavin Lambert, Lindsay Anderson, Karel Reisz y otros) un primer interés internacional por la escuela crítica inglesa. En los quince años intermedios la autora ha aumentado su fama, primero como colaboradora y después como directora (desde 1956) de *Sight and Sound*, que sigue siendo hasta hoy la revista cinematográfica de más interés en el género. Y lo primero que impresiona en su libro *The Contemporary Cinema* es la justeza de la información, la imposibilidad de encontrar una omisión o un error grave en una reseña de semejante ambición. Sin los archivos del British Film Institute esa tarea podía haber desembocado en la imprecisión y en la inexactitud; sin las funciones del National Film Theatre la autora no habría obtenido su conocimiento de algunas industrias cuyos productos no llegan habitualmente a las exhibiciones comerciales en Inglaterra (particularmente el cine japonés, el checo, el polaco); sin el espíritu británico de corrección y de *fair play* la revisión habría desembocado en el tobogán ostentoso y subjetivo a que son tan afectos los críticos franceses. En una extensa bibliografía sobre cine, pocos libros tienen al mismo tiempo esta riqueza de información, esta sagacidad crítica, esta restricción a lo que importa saber.



Hacia 1963, el cine de postguerra es ya más de una cuarta parte de la historia de su arte y de su industria. Trazar su evolución es hablar casi al mismo tiempo de cosas muy diversas, que se entrelazan y se combinan sin cesar, hasta los laberintos de la co-producción internacional de hoy. Un punto de vista exclusivamente estético dejaría de lado factores que son esenciales para la comprensión del cine, y así Miss Houston dice en su prefacio: *Escribiendo sobre esta problemática mezcla de arte y de industria uno está siempre al tanto de cuántos diferentes enfoques podrían ser igualmente válidos. El crítico literario no tiene que preocuparse de problemas tales como los cambios en los hábitos de lectura o el aumento en el costo de la tinta. Pero nadie que escriba sobre cine puede permitirse ignorar por mucho tiempo cuánto cuesta hacer un film o dónde y cómo éste debe buscar su público.* La consecuencia es que la valoración estética (hecha por quien figura en las primeras líneas de la crítica mundial) se combina continuamente en el libro con el apunte social, industrial, comercial y hasta político. El neorealismo italiano aparece ubicado en su clima económico y psicológico de posguerra; la Nueva Ola francesa surge del anquilosamiento a que había llegado el cine de los directores consagrados; el nuevo cine polaco combina la obsesión de la guerra pasada, la preparación técnica de sus elogiados cursos de aprendizaje, el talento inquieto de sus principales figuras. En la ubicación de los movimientos nacionales Miss Houston da claramente las líneas de una evolución compleja, pero cuando tiene que tratar con figuras solitarias, menos determinadas por su ambiente que por su propia inclinación (un Buñuel, un Orson Welles, un Bergman) el retrato sigue siendo sagaz y comprensivo.

Donde el ensayo de Miss Houston adquiere su máximo valor es en los dos capítulos finales, que muestran su capacidad de interpretación justamente donde los datos fragmentarios y confusos la hacen más necesaria. El penúltimo, titulado *Buscando un público*, traza la crisis económica provocada por la televisión, el cierre de las salas, la tendencia a los super-espéctaculos, la dificultad de una expresión artística personal en los grandes conglomerados industriales, la consiguiente tendencia a una producción independiente que a su vez obtiene un público y establece un "cine para minorías" que ha llegado a una apreciable aceptación. El último capítulo, *Hacia un nuevo cine*, establece cómo ha surgido un arte espontáneo, apoyado en la improvisación, liberado de reglas, no solamente en la Nueva ola francesa sino también en Italia y en la escuela independiente de Estados Unidos. En esto la autora tiene una particular perspicacia. Sabe muy bien que el cine *no es una ciencia exacta y los caminos de la improvisación están siempre abiertos*, con ejemplos claros en los métodos de trabajo que utilizan Antonioni o Bresson. Pero junto a sus virtudes ve los defectos: el penoso espectáculo de quienes no llegan a decir algo, la larguezza en buscar lo que no se encuentra, el monólogo muerto de frente a la cámara.

El único tema que falta en el libro de Penelope Houston es una consideración de las nuevas actitudes críticas: apenas una página para el *lenguaje extravagante, los entusiasmos a menudo perversos, el hallazgo de sentidos nunca soñados por los mismos realizadores*, en que cae toda una escuela encabezada por *Cahiers du Cinema*, y la constancia más alejada de que François Truffaut se levantó de la sala en que se exhibía *Pather Panchali* porque *no estaba interesado en un film sobre campesinos hindúes*. En los últimos tres años, *Sight and Sound* y su directora han sido el blanco de los críticos jóvenes que alegan encontrar allí un criterio conservador incapaz de

comprender al nuevo cine y a la nueva crítica. Pero ese reproche ha sido muy injusto, y el libro de Penelope Houston ratifica lo que ya estaba claramente establecido en la revista: una comprensión clara de los movimientos jóvenes, un equilibrio para su ubicación y juicio, una natural displicencia para tratar los ardores de vituperación y de éxtasis con que los nuevos críticos han querido formar escuela. La misma serenidad ha llevado a la autora a no tratar extensamente en su libro el tema lateral de la crítica. Sabe en todo momento lo que dice, y costará trabajo objetarle nada.

The Contemporary Cinema, por Penelope Houston. Un libro Pelican, editado por Penguin Books, Gran Bretaña, 222 páginas, incluyendo filmografía, bibliografía y un índice general de títulos y nombres citados, más 32 páginas de ilustraciones.

28 de octubre 1963.



Sobre una industria poco conocida

EL CINE SOVIÉTICO no es sólo uno de los más discutidos y controvertidos del mundo. Es también uno de los menos conocidos, lo que puede a la larga ser mucho peor. Nadie ignora ciertamente sus grandes nombres del pasado (Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko) ni a los mejores realizadores de los últimos años (Kalatozov, Chukhray, Bondarchuk, Tarkovski), pero es significativo que se estimen por separado los mejores films, sin integrarlos en un conocimiento más general y orgánico, sin referirlos a una abundante producción de calidad intermedia o inferior. Hay varios motivos para esa limitación del conocimiento. En la URSS no se ha conseguido imponer un sistema de estrellas que pueda servir de buena publicidad exterior. Se han hecho algunos grandes films poéticos y/o bélicos (o mejor dicho, "antibélicos") pero la producción global no tiene o no muestra la abundancia, la variedad y el entretenimiento con que se puede conquistar a públicos exteriores. El dirigismo político ha sido asimismo un factor adverso: el 80% del cine soviético ha cantado las directas o indirectas a su régimen y esto conduce al tropiezo frecuente con el público internacional que pueda discrepar con la Unión Soviética, o sea, con mucho público. Una razón adicional es la escasa información que se publica en revistas y libros occidentales, lo que puede ser a la vez una causa y un efecto de la escasa difusión del cine soviético. Incluso durante los últimos diez años, que presenciaron el así llamado "deshielo", las revistas especializadas de Francia, Italia, Gran Bretaña y Estados Unidos han concedido un lugar secundario a las novedades de Moscú. Se pueden encontrar fácilmente algunos altos elogios a **La balada de un soldado** o a **El destino de un hombre** o a **La infancia de Iván**, pero es más difícil hallar la información sobre cómo trabajan y qué están haciendo Chukhray, Bondarchuk o Tarkovski. Compárese la situación con el pormenor periodístico con que se trata realizadores occidentales de segunda línea (Samuel Fuller, Roger Corman, Nicholas Ray) y se advertirá la doble diferencia del periodismo occidental y de los sistemas publicitarios que puedan promoverlo.

En las circunstancias, un libro titulado *Vingt ans de cinéma soviétique* es una joya singular, no porque sea perfecto sino porque su volumen de información pasa a ser especialmente apreciable. En poco más de doscientas páginas de tamaño reducido (13 x 18), ilustradas con abundancia e impresas a la perfección, Luda y Jean Schnitzer han trazado un panorama muy amplio, que arranca de la prehistoria a principios de siglo, pasa por los primeros experimentos, por el florecimiento del cine mudo, por las tendencias realistas de 1930-40 y por las especiales condiciones de trabajo que provocó la guerra, durante 1941-44. Esas etapas cubren 77 páginas. Allí comienzan una serie de capítulos anuales, que cubren el período 1944-53, examinan las tendencias generales y describen, a veces con minucia, los principales films de cada año. En la pág. 148 comienza la zona más valiosa: una serie de filmografías que cubre el conjunto de principales realizadores soviéticos, desde Tengiz Abuladze hasta Aleksandr Zguridi, marcando en cada título la fecha de producción, el fotógrafo, los principales intérpretes. Es la clase de recopilación que no se halla en otro lado y que hace imprescindible el libro a quienes deseen orientarse en un océano poco conocido. Las filmografías continúan después con 58 intérpretes, desde Borisl Andreyev a Valentín Zubkov, cada una de ellas ilustrada con la respectiva foto. Para un espectador latino-americano estas filmografías tienen el pequeño defecto de ser expresadas en francés, lo que puede provocar cierto margen de error en la identificación, pero cabe el doble consuelo de que no sólo sería más difícil identificar los títulos originales rusos sino que afortunadamente el cine soviético tiene la buena costumbre de respetar las traducciones literales cuando pone un nombre a un film. Nadie vacilará si halla en el texto un título como **La Dame au petit chien** o **Le Quarante et Unième**⁴. Más vacilaciones puede tener si busca Chukhray en el capítulo "Ch" y no atina a razonar que la ortografía empleada es Tchoukhrai y que hay que correrse hasta la "T". Pero más difícil es saber tomar un ómnibus en Moscú.

En una breve introducción los autores analizan la estructura general del cine soviético, su carencia de imperativo económico, las comodidades derivadas de poder ignorar las necesidades comerciales y de sustituir a las *vedettes* por intérpretes realmente capacitados. Los consiguientes objetivos políticos, morales y estéticos de ese cine han moldeado un arte didáctico, preocupado por la instrucción y la elevación de las masas, lo que explica que desde los experimentos formales del cine mudo se haya llegado después a un realismo que a menudo fue chato y simplón. Los autores señalan el vaivén de la poesía y de la prosa que se encuentra en las principales obras, a través de los años, y que se encuentra también en las declaraciones principales de los diversos realizadores. El texto sería más correcto si fuera más crítico, si no se conformara con las definiciones oficiales del penoso Realismo Socialista, si se animara a ver con más independencia los errores del dirigismo. Hay que recordar que en la URSS no se supo comprender a Eisenstein, cuyo prestigio se apoyaba grandemente en la aprobación extranjera, y que se lo humilló reiteradamente en varias ocasiones, la más famosa de las cuales fue provocada por la segunda parte de **Iván el Terrible**, cuyo estreno fue postergado desde 1947 a 1958⁵. También se censuró a **Tierra** de Dovzhenko (1930), a **La gran vida** de Leonid Lukov (1946), a **Almirante Nakhimov** de

⁴ Se refiere a **La dama del Perrito** (*Dama s sobachkoi*, 1960) dir. Iosif Kheifits y a **El 41** (*Sorok pervyy*, 1956) dir. Grigoriy Chukhray.

⁵ Se estrenó en Uruguay y Argentina con el título **La conspiración de los Boyardos**.

Pudovkin (1947), en una serie de manifiestos y pronunciamientos oficiales que eran no ya opiniones sino verdaderas obligaciones de retirar el film o de modificarlo profundamente. El libro coincide con algunas disposiciones oficiales de ese dirigismo, pero se toma la ventaja de objetar la grandilocuencia y el simbolismo primario de **La caída de Berlín** de Chiaureli (1950), film adorado oficialmente en su momento por el régimen, ya que endiosaba a Stalin como el gran conductor de la guerra, y condenado más tarde por su *culto de la personalidad* y por su *falta de objetividad y errónea apreciación de los hechos*. Los vaivenes del cine soviético han reflejado los otros vaivenes (a menudo misteriosos) de su gobierno y de su política interna y externa. Un libro sobre el tema debería ser independiente y crítico, sin compromisos con doctrinas o personas que mañana pueden cambiar. O, aún más, debería analizar el dirigismo artístico. Está muy bien que los autores señalen los errores de la centralización stalinista, pero son por lo menos excesivos los elogios conjuntos a la producción 1962-63, que también tuvo sus fallas de dirigismo.

El aficionado no necesita creer literalmente todas las opiniones de un libro francés que obviamente se apoya en mucha documentación soviética y que en cierta medida se amolda a los puntos de vista oficiales en 1963: Kruschev cayó en octubre 1964 y todavía se ignora si ese episodio traerá modificaciones sustanciales a la orientación del cine. Pero el aficionado apreciará los *Vingt ans de cinéma soviétique* por su recopilación informativa: allí hay datos que no están en otros volúmenes más críticos y brillantes (como un librito de Dwight Macdonald) ni siquiera en la sólida historia que Jay Leyda publicó con el título **Kino** en Londres, 1960. Las bibliotecas no se hacen con un libro solitario.

Vingt ans de cinéma soviétique, por Luda y Jean Schnitzer. Ediciones C.I.B. (7, rue Darboy, Paris XI). Incluye en 232 páginas una historia y una documentación del cine soviético hasta 1963.

29 de diciembre 1964.

Títulos citados (todos ellos soviéticos, claro)

Almirante Nakhimov (*Admiral Nakhimov*, 1949) dir. Vsevolod Pudovkin; **Balada de un soldado, La** (*Ballada o soldate*, 1959) dir. Grigoriy Chukhray; **Caida de Berlín, La** (*Padeniye Berlina*, 1950) dir. Mikheil Chiaureli; **Destino de un hombre, El** (*Sudba cheloveka*, 1959) dir. Sergey Bondarchuk; **Gran vida, La** (*Eto bylo v Donbasse*, 1946) dir. Leonid Lukov; **Infancia de Iván, La** (*Ivanovo detstvo*, 1962) dir. Andrei Tarkovski; **Tierra** (*Zemlya*, 1930) dir. Alexander Dovzhenko.



Nuevo realizador rebelde

EL PECADO SUECO (*Barnvagnen*) fue en 1962 el primer film realizado por Bo Widerberg, un joven realizador sueco, nacido en 1930, que ha sido y es el adelantado de una renovación en su cine nacional. Como novelista, cuentista y ensayista Widerberg ya tenía una obra propia antes de ser realizador. Pero varios ensayos suyos, sobre problemas de su cine nacional, derivaron en la publicación de un libro, titulado *La visión en el cine sueco* (1962) que estableció duras críticas a Bergman, a Sjöberg, a

Mattsson. Como lo han señalado otros cronistas, Widerberg discrepa allí con la visión irreal que el cine sueco da del mundo actual y de Suecia en particular. Protesta contra el romanticismo, contra la problemática religiosa, contra el film de época, contra la persistencia en moldes y clisés. Propone en cambio un cine más auténtico y más libre, que en una buena medida recoja el ejemplo del neorealismo italiano y, más modernamente, el de la Nueva Ola francesa, con su rodaje en exteriores, su uso de escenarios auténticos, su espontaneidad de diálogo. Las teorías de Widerberg podrían no haber tenido ninguna importancia en otro país, donde serían consideradas como la habitual protesta inconformista y lírica de gente joven que sabe escribir pero no sabe hacer. En Suecia fueron más seriamente consideradas, en parte porque allí la actividad intelectual se toma con mayor respeto, en parte porque Widerberg apareció capitaneando, de hecho, un movimiento rebelde contra la primacía que Bergman ha tenido en su país durante los últimos diez años. Toda una promoción de nuevos realizadores se hizo cargo de varias verdades claras. Los films de Bergman son personalísimos e inimitables, su mundo ficticio es psicológica y dramáticamente auténtico, pero no es toda la verdad. Urgía decir en el cine sueco otras realidades, en géneros muy distintos, particularmente sobre la sociedad actual, y allí parecen dirigirse los films de realizadores más jóvenes, como el mismo Widerberg, Jörn Donner, Vilgot Sjöman, Tage Danielsson, Lars-Erik Liedholm y Lars-Magnus Lindgren, de todos los cuales será prudente esperar obras antes que pronunciamientos: un film de Lindgren, **Adorado John** (*Käre John*, 1964) está anunciado para el Festival de Mar del Plata en marzo.

La obra propia de Widerberg comenzó junto a su apogeo como observador rebelde, y tiene un costado paradojal, que es la incursión en temas ya utilizados por el cine que él critica. En este **Pecado sueco** narra, sobre tema propio, la anécdota de la muchacha que está a punto de ser madre soltera y que pasea su indecisión y su soledad entre dos galanes igualmente insatisfactorios: el padre de la criatura, que es un cantor popular y frívolo, seguramente un mal candidato a marido, y un estudiante de familia acomodada, que tiene su soledad propia, un conflicto con su madre, un presumible complejo de Edipo, una presumible incapacidad sexual. Ninguno de los dos jóvenes es una solución para la protagonista, y así Widerberg aparece replanteando aquí temas de soledad, de frustración, de conflicto entre generaciones, que son muy similares a los que el criticado Bergman utilizó frecuentemente en la primera etapa de su carrera. Pero el film no se agota en el tema, afortunadamente. Tiene una estructura vivaz, hecha de secuencias breves cuya recíproca relación debe ser establecida por el espectador. Tiene también un diálogo fresco y espontáneo, que conecta al asunto convencional con la realidad circundante. Y tiene, sobre todo ello, la singular capacidad de manejar símbolos sin ser ni oscuro ni ingenuo.

Después de este **Pecado sueco** (que en el original se llama más modestamente **El cochecito**) Widerberg hizo un segundo film, **El barrio del cuervo** (*Kvarteret Korpen*, 1963), que es aún mejor en su estilo dramático y narrativo, en su inter-



pretación, en su penetración emocional. La paradoja de este segundo film es que su conflicto de generaciones, de problemas económicos, de ambiciones creadoras frustradas, debió ser ubicado en 1936, porque no habría parecido auténtico en el bienestar social de la Suecia contemporánea. Así Widerberg debió ceder terreno en su tema, y con la declarada intención de enfocar la realidad sueca y dejarse de ficciones, hubo de buscarla en una época ya pretérita y superada. El segundo film confirma sin embargo que Widerberg es un claro vocacional del cine, un hombre que ha creado o asimilado un estilo expresivo. Por su manera narrativa, más que por lo que estrictamente dice en su film, Widerberg merece una debida atención.

9 de febrero 1965.



Cuentos de y sobre Hitchcock

HITCHCOCK ERA UN EXPERTO ARTESANO, un sabio narrador de historias, un humorista que solía hacer creer a su público una idea y después se la invertía o desmentía en una secuencia posterior. Pero los críticos de *Cahiers du Cinéma*, que también llegaron a fabricar otras leyendas, inventaron la metafísica de Hitchcock, postularon su búsqueda de Dios, propusieron una teoría de la "transferencia de la culpa" que se puede aplicar en verdad a muchos films policiales y de intriga, hechos por otros directores. La inconsistencia de esas fantasías puede ser demostrada simplemente, si se recuerda por ejemplo que **Rope** (*La soga*, 1948)⁶ se basa en una obra teatral de Patrick Hamilton (a su vez basada en el caso criminal de Leopold & Loeb, 1924-25) y que toda teorización sobre la "transferencia de la culpa" habría sido igualmente válida si el film no hubiera sido dirigido por Hitchcock sino por Juan Pérez. Pero como los críticos franceses y sus imitadores han mostrado la obsesión por promulgar teorías, aplicaron al director inglés una intención metafísica que no adjudicaron por ejemplo a Richard Fleischer, director de **Compulsión** (1959, sobre novela de Meyer Levin, también basada en el caso Leopold & Loeb). Al fondo de esas y otras fantasías de la nueva crítica hay un afán de lucirse, muy semejante a la de un señor Alcibíades que (dice la leyenda) una vez cortó la cola de su perro para que la gente hablara de él. Más sensato es examinar la obra de Hitchcock en lo que concretamente dice y atender las objeciones del propio realizador, que se ríe de sus adoradores y los desorienta con observaciones contradictorias, refinadamente humorísticas.

Sobre la adoración por Hitchcock, con todo su macaneo complementario, ha quedado su testimonio extenso en un libro de Eric Rohmer y Claude Chabrol (París, 1957). Ahora se anuncia otro más extenso, a cargo de Francois Truffaut, quién no sólo es más inteligente que sus colegas sino que ha hablado largamente con el maestro,



en un examen minucioso de toda su obra, a la que conoce de memoria. Mientras subsiste la curiosidad por saber lo que Truffaut averiguó, explicó y promulgó, los interesados en el culto Hitchcock pueden revisar a los imitadores españoles, que dedicaron recientemente dos ediciones completas del *Film Ideal* (Nros. 157 y 158) a entrevistas, ensayos, cuentos, análisis críticos y hasta poemas dedicados al director. La información que contienen esas setenta nutridas páginas no podrá asombrar ciertamente a otros críticos, porque éstos ya poseen la filmografía completa (y aún más completa) de Hitchcock, ya leyeron a los modelos franceses que los españoles imitan y ya tienen en su poder la prolongada entrevista al director, publicada originalmente en inglés por Peter Bogdanovich para un folleto del Museo de Arte Moderno (New York, 1963), ahora traducida y adaptada por los españoles sin mención de procedencia, en una de las prácticas más inmorales del periodismo mundial. En cuanto a la prosa de los españoles, es posible reírse de ellos cada dos páginas. Un botón de muestra: *Ese soplo misterioso que nos azota el rostro y riega nuestra sangre está basado en la voluntad de muerte del autor: la necesidad de bajar a los infiernos de su personalidad y la necesidad de subir a los cielos de su arte. Esta claridad inmensa y cegadora de puertas que se abren sobre lo desconocido, de ventanas que se cierran sobre un ser humano que se ha aniquilado para ser en verdad él mismo (realizado en su muerte artística) es la aportación que nos hace a todos.* Hay mucho más de este tenor, pero Hitchcock tiene la suerte de no leer español.

Ha habido voces más sensatas. En un artículo extenso y ya pretérito de Penelope Houston (en *Sight and Sound*, de Londres, otoño 1963), la autora ha marcado la necesidad de valorar a Hitchcock como él quiere que lo valoren: como un hombre que está más interesado en la manera de hacer cine que en la moraleja de sus anécdotas. Este es un camino más provechoso, sobre todo si se recuerda que Hitchcock se ha propuesto a menudo muy particularmente dificultades técnicas para después mostrar cómo las supera: el continuo movimiento de cámara en **Rope**, la concentración de toda una historia en el bote de **Ocho a la deriva** (*Lifeboat*, 1944), el manejo de animales en **Los pájaros** (*The Birds*, 1963). En cuanto a los críticos fantasiosos, Penelope Houston les marcó ya su ignorancia sobre las condiciones reales de trabajo en Hollywood y particularmente sobre el papel que allí desempeñan los productores. Y les dedicó otra frase: *Nada es más seductor para el crítico que la tentación de encontrar algún gran dibujo en la obra de un artista, particularmente si nadie lo había notado antes. Pero la disciplina crítica requiere el examen más escrupuloso de las teorías propias, para probar el punto en que el pensamiento original se dispersa en la fantasía.*

El humor y el suspenso de Hitchcock están bien claros en un relato hecho por él mismo y publicado después en *Sight and Sound* (otoño 1964). Cuenta allí cómo hacia 1944 debía enriquecer el argumento original del un film que luego se llamaría **Notorius** (*Tuyo es mi corazón*), cómo habían ideado colocar nazis en el Brasil y cómo debieron crear un proyecto argumental que atrajera allí a esos nazis. Entonces Hitchcock propuso que los nazis estuvieran buscando uranio. La propuesta sonó a demasiado artificial para el productor Selznick y el libretista Ben Hecht quienes todavía ignoraban, como Hitchcock mismo, que con el uranio se fabricaban bombas atómicas: sólo suponían que el uranio sería un elemento inestable, adecuado para fabricar alguna clase de bomba. *No sabíamos sin embargo cuánto uranio haría falta para una bomba. Pensé que debíamos preguntarle a un hombre de ciencia, e hicimos una cita con un físi-*

⁶ En Argentina se estrenó como **Festín diabólico**.

co prominente que en la época estaba trabajando para el gobierno. Resultó más tarde que él encabezaba un pequeño grupo denominado Manhattan Project (Éste era el nombre oficial del proyecto de bomba atómica, pero era super-secreto). Hecht y yo fuimos llevados a su oficina y después de algunos cumplidos preliminares nos preguntó qué podía hacer por nosotros. 'Quizás Ud. pueda decirnos', pregunté con inocencia, 'cuánto uranio haría falta para fabricar una bomba atómica'. Él dio un doble salto, que parecía sacado de comedias de Mack Sennett, y dijo que eso era imposible de contestar porque una bomba atómica no era, simplemente, una posibilidad práctica. Pero si fuera, insistí, ¿cuánto uranio se necesitaría?: una caja de fósforos, una valija o un camión? No conseguimos su respuesta, así que supusimos que si él no sabía tampoco lo sabría nadie más, y seguimos adelante con la presunción de que un volumen para llenar una botella sería suficiente (Después descubrí que en los seis meses siguientes a esa entrevista Hecht y yo fuimos seguidos por agentes federales, pero ésa es otra historia...).

El film fue hecho normalmente, no con Selznick sino con RKO, y todo marchó como estaba previsto. Pero en el intervalo se supo bastante sobre la verdadera bomba atómica (cuya primera explosión ocurrió en 1945) y así ocurrió que cinco años después del film Hitchcock fue elogiado por haber adivinado, antes que nadie, la importancia del uranio para la bomba atómica. La ironía final de la historia ocurre en Alemania, otros cinco años después. Allí un distribuidor informa a Hitchcock que debe reestrenar **No-torius** y que tiene allí un problema, porque el film trata sobre el uranio y eso ya está pasado de moda. Por suerte, dijo el distribuidor, he tenido la idea de actualizar el film en el doblaje, cada vez que en el diálogo se habla de uranio, lo convertimos en drogas....

Con esta anécdota Hitchcock podría hacer un film. Tendría menos relación con la metafísica y con Dios que con las ironías de la Historia y de la industria cinematográfica. No se libraría, sin embargo, de que algún francés y algún español descubran allí también la transferencia de la culpa.

28 de febrero 1965.



El ocaso de otra vida

UN LACÓNICO CABLE dio cuenta de que el martes 23 en Hollywood había desaparecido Mae Murray, estrella del cine mudo, pero en esas pocas líneas se daba una idea somera de su personalidad, que fue una de las más fulgurantes, más queridas y más odiadas del período mudo, y que terminó en años de pobreza y de alcohol.

Mae Murray nació con el nombre de Marie Adrienne Koenig en Portsmouth, Virginia, el 10 de mayo de 1889, se apasionó por la danza, consiguió ser presentada al fabuloso empresario Florenz Ziegfeld y debutó así en las *Ziegfeld Follies* de 1908, o sea en la máxima revista musical de la época. Mantuvo su vinculación con Ziegfeld hasta cerca de 1915, pasó luego al recién fundado Hollywood y allí comenzó una carrera de estrella cinematográfica, que duraría unos quince



años, con un total de 39 films. Hasta ese momento se había casado y divorciado sucesivamente de William Schwenker y de Jay O'Brien, pero en seguida encontró al actor Robert Z. Leonard (nacido en 1889), quien se convirtió en su marido y su director. Con él hizo una docena de films, hasta 1924, y cuando se separó, su vida tuvo un brusco cambio. Por un lado contrajo nuevo matrimonio con el príncipe David Mdivani, lo que la convertiría simultáneamente en cuñada y en enemiga mortal de Pola Negri (casada con Serge Mdivani). Por otro lado creyó que podría manejar a otros directores como había manejado a su marido. Cuando comenzó el rodaje de **La viuda alegre** (*The Merry Widow*, 1925) Mae Murray descubrió que su nuevo director Erich von Stroheim tenía más carácter que ella, y así ocurrieron una serie de rencillas. El anecdotario señala que Stroheim le daba la espalda cuando ella actuaba (avísenme cuando termine) y que se negó a introducir en el libreto una modificación que ella había solicitado. Esta pelea derivó en que Stroheim se fue del estudio, la filmación se interrumpió, la Metro sustituyó al director con otro y entonces el equipo se declaró en huelga solidaria con Stroheim, quien fue llamado nuevamente y al que se pidieron disculpas en forma pública. Con el tiempo, **La viuda alegre** llegaría a ser el único film famoso en la carrera de Mae Murray, aunque una reciente revisión demuestra que tiene todos los vicios de la actuación estirada y lánguida de los melodramas de la época.

Después de su conflicto con Stroheim, que comparativamente fue sólo un minúsculo episodio en las peleadas carreras de ambas personalidades, Mae Murray tuvo otro incidente con Josef von Sternberg, que la dirigió en su film siguiente, **La novia enmascarada** (*The Masked Bride*, 1926) y que fue sustituido por Christy Cabanne, antes de terminar el rodaje. En los dos años siguientes la actriz prosiguió en la Metro, figuró en el super-elenco multiestelar de **Gente de cine** (*Show People*, dir. King Vidor- 1928) y en seguida tuvo un nuevo conflicto, esta vez con la misma empresa. Durante 1929-31 pasó a las empresas Tiffany y RKO, para hacer los que serían sus últimos tres films.

En esos quince años de carrera cinematográfica Mae Murray posó siempre de gran estrella, con todos los rasgos de capricho, lujo, extravagancia y disipación que caracterizaron a una parte de los *twenties* americanos. Su competencia de actriz no ha sido celebrada ciertamente por las historias del cine y hay que inferir que su personalidad era la de gran *vedette*. La llegada del sonido cerró una época en el cine, mientras la gran catástrofe financiera de Wall Street (octubre 1929) terminaba también con todo un período social. En aquel momento se liquidó la carrera de Mae Murray, como la de tantas otras estrellas de los años previos. Por inadecuación al período sonoro, por falta de un adecuado talento, por las rivalidades y odios que había despertado, o por una combinación de esas causas, la actriz desapareció de su primer plano durante los 35 años siguientes. En 1959 la escritora Jane Ardmore publicó una biografía suya (*The Self-Enchanted: Mae Murray, Image of an Era*) que estaba parcialmente dictada por su protagonista, a juzgar por la cantidad de personajes que allí aparecen como sus enemigos, incluido el propio Louis B. Mayer, que la habría colocado en una suerte de Lista Negra cuando ella rompió su contrato con Metro. Excepto ese libro, la única otra constancia de que Mae Murray aún vivía fue proporcionada a principios de 1964, cuando la anciana actriz vivía en Hollywood del fondo de retiro cinematográfico. Apareció de pronto en St. Louis, fue detenida como vagabunda, fue auxiliada por el Ejército de Salvación y declaró que creía estar en

New York. Como Gloria Swanson en **El ocaso de una vida** (*Sunset Blvd.*, 1950), su vejez era también un caso de decadencia y de insanía. Al llegar a la muerte tenía 75 años, un hijo de 33 y un montón de recuerdos que quizás también eran delirios.

25 de marzo 1965.



De cómo hacer publicidad

LA PROPAGANDA en los cines suele ser tan chata, tan conversada, tan poco ingeniosa, que es obligatorio destacar lo que se hace de bueno en la materia. Con la programación actual del cine California se pasan dos cortos de publicidad, por cuenta respectiva de Philips y de Shell, que son un modelo de buen cine publicitario. En el primero se suceden lámparas de todo tipo y tamaño, más micrófonos, radios, calles iluminadas y otros derivados de la electricidad, en imágenes brevísimas y veloces, con enorme inventiva fotográfica, un color de primera categoría, un montaje ultraveloz y una calculada adecuación a los compases musicales, todo ello intercalado con cambiantes letreros que dicen, simplemente, Philips. En el segundo se comienza por una imagen explícita de una estación de servicio Shell, con un auto al que se coloca combustible, y luego se suceden imágenes de carretera y de calle, deliberadamente borrosas, con una sensación de movimiento y de variedad que se debe también a virtudes de fotografía, de color, de montaje. En ambos cortos hay verdadera imaginación pero en cambio no hay ninguna explicación en banda sonora, con una loable confianza en el poder de la imagen. El cine publicitario debe ser así de breve, de conciso, de elocuente, y cabe recomendar esos tres minutos de cortos como lo mejor que se exhibe en el California. El espectáculo se complementa con un largometraje.

28 de marzo de 1965.



EL CINE EN SUECIA, PUBLICACIÓN DEL SVENKA FILMSTITUTET

Lo que sabe hacer Suecia

ESTE ES EL PRIMER INTENTO del cine sueco por promoverse a sí mismo en el exterior mediante la publicación de un boletín que informe regularmente sobre sus novedades y actividades. Ha sido publicado por el Instituto Cinematográfico Sueco, un organismo nuevo que nació de una reforma de 1963 y que aparece orientado sobre las mejores bases posibles en la defensa y apoyo del cine sueco. Como fue explicado en un folleto anterior, lacónicamente titulado *Instituto Cinematográfico Sueco*, la situación de la industria era mala, en parte por la competencia de la televisión, en parte por la existencia de impuestos que gravaban fuertemente a un espectáculo cada día menos concurrido. Junto a los problemas habituales del comercio cinematográfico, que operaba con films suecos y con films extranjeros,

persistía sin embargo la necesaria defensa de la producción sueca, que en 1962 concentraba a un 20% del público anual, aunque en cantidad de films esa industria sólo aportaba un 4% del volumen anual exhibido. Un acuerdo entre el gobierno, la industria y la exhibición, fechado en julio 1963, dio nacimiento al Instituto, a quien se confió la administración de los problemas industriales. Está nutrido por el 10% del total de entradas cinematográficas vendidas en el año, lo que representaba aproximadamente doce millones de coronas suecas (equivalentes a \$2.350.000 dólares). Ese fondo debe ser usado para apoyo de los films suecos de largo metraje, en proporción a su rendimiento comercial (30%), para premios a la calidad de films suecos de largo metraje (18%), para premios similares de corto metraje (2%), para eventuales pérdidas comerciales de los films suecos premiados por su calidad (15%), para diversas tareas de publicidad (5%) y para actividades culturales variadas, como la escuela cinematográfica, el archivo, el entrenamiento y la investigación, el apoyo a los cine-clubes, el apoyo a la crítica y a la edición de libros, la distribución de films valiosos que no sean comerciales, etc. (30%). La creación del Instituto ha contemplado en 1963 otros extremos del problema, tales como la renovación de sus propias autoridades, la constitución de los jurados y la necesidad de evitar los males de una burocracia frondosa. En la teoría el proyecto parece excelente. En la práctica, y según declaración del folleto inicial, la reforma de 1963 ha servido de inmediato para promover el trabajo de jóvenes talentosos (Jörn Donner, Bo Widerberg y Vilgot Sjöman en primer término), para devolver a la actividad cinematográfica a veteranos que estaban apartados por razones económicas (Alf Sjöberg, Arne Sucksdorff) y para fomentar la co-producción, sobre la base de que un film que sólo sea parcialmente sueco ya está naturalmente protegido dentro de Suecia por las diversas disposiciones de la reforma. Al final de su primer folleto, el Instituto ha prometido una publicación trimestral sobre su industria nacional.

Ese es el ejemplar que llega ahora, titulado *Cine en Suecia* (n.º 1, 1965). Tiene 36 páginas de 21 x 30 centímetros, en un papel de primerísima calidad, con abundancia de fotografías y textos reiterados en inglés, francés y alemán. El prólogo está firmado por Harry Schein, que ha sido y es principal promotor del Instituto y que documenta su natural inteligencia en un prólogo firmado:

Nosotros -es decir, el Instituto Cinematográfico Sueco- nacimos en 1963 como la criatura de padres respetables. Nuestra madre es la industria cinematográfica sueca y nuestro padre es el Gobierno. Cuando nacimos, nuestro orgulloso padre nos dio enteramente sus ingresos del impuesto a los espectáculos cinematográficos. Nuestra leche materna consiste de un 10 por ciento de todas las ventas de entradas a espectáculos en Suecia, y este dinero será usado primordialmente para estimular la producción de films suecos artísticamente valiosos. Esta perspectiva coincide con los intereses comerciales a largo plazo de la industria cinematográfica sueca. El mercado sueco interno (una población de 7,5 millones) es demasiado pequeño para apoyar una producción moderna y continua de films. En consecuencia, la industria cinematográfica debe volverse a los mercados exteriores. Por numerosas



razones carece de los requisitos necesarios para competir con superproducciones caras. El resultado es que está obligada a apoyarse en el artista individual.

El objetivo mayor de este boletín es presentar a la personalidad creadora en los films suecos. Pero no queremos solamente aportar información sobre films suecos, sino resumir debates cinematográficos, informar sobre films extranjeros en Suecia y ocasionalmente sobre las actividades el Instituto.

Ignoramos si las ediciones futuras de este boletín serán parecidas a la que Ud. tiene ahora en sus manos. No sabemos si será trimestral o si aparecerá tres veces por año, como un ejemplar de otoño, de invierno o de festival. Lo que sabemos es:

- que este periódico está dirigido a la prensa extranjera, a las industrias cinematográficas extranjeras y al público cinematográfico aficionado en general;
- que el texto y las ilustraciones pueden reproducirse sin cargo;
- que no cobramos por el boletín, y en consecuencia esperamos la lista futura de subscriptores gratuitos con una mezcla de miedo y de esperanza;
- que no insultaremos a vuestra inteligencia produciendo un boletín de publicidad.

Subvencionamos muchos proyectos espléndidos, pero no a la industria papelera sueca, que vive mayormente del contenido de los canastos de papeles del mundo entero. Queremos que nuestro periódico sea leído y presumimos que la información correcta es más legible (y más fácil de escribir) que una variación constante de superlativos sobre los films suecos. Bajo esta aparente modestia hay naturalmente una riqueza de vanidad: la de que la información correcta es a la larga una mejor publicidad. Nosotros y Uds. veremos hasta dónde esta vanidad está justificada. Hasta ese momento, déjenos saber lo que Uds. quisieran saber, para evitar trabajar en el vacío. Díganos si les gustaría recibir este periódico en el futuro. Envíennos los nombres y direcciones de amigos que puedan estar interesados en el periódico. Gracias y hasta la próxima, Harry Schein.

La información correcta del boletín incluye noticias sobre actividades suecas y extranjeras de Max von Sydow, un reportaje al director debutante Gunnar Höglund (que hizo **El camino real**), fotos y datos esenciales de veinte films suecos recientes o en rodaje, un reportaje a la actriz Harriet Andersson a su vuelta de África (actuó en un film rodado en el Congo), descripciones de varios films actuales, declaraciones del director Hans Abramson, que ha realizado ahora su tercer film (se titula **Como amigos** y contiene algunas innovaciones). Una página es dedicada a los flamantes Oscars de la industria sueca, objetos dorados que en el primer año fueron otorgados a Ingmar Bergman por **El silencio**, a Ingrid Thulin por su actuación en el mismo film y a Keve Hjelm por su brillante trabajo en **El barrio del cuervo**, el segundo film de Bo Widerberg. Entre noticias más breves se incluyen los nombres de los films extranjeros más exitosos en Suecia durante el último año y el nuevo plan de una semana de cine extranjero de calidad, que es transportada por el Instituto Sueco a través de treinta ciudades, para difundir films que en términos comerciales no llegarían a exhibirse nunca allí: la lista incluye varios films difíciles de Japón, Polonia, Italia, Gran Bretaña, Francia, Irlanda, Checoslovaquia. Un párrafo casual sobre Anita Ekberg da cuenta de que esta actriz sueca rechazó un papel en el nuevo film de Widerberg (**Amor 65**), que declaró a periodistas en Londres su aversión por Suecia, que no tiene deseos de volver y que proyecta pasar el resto de su vida en Italia, un país que adora. Esto

demuestra, dice el pequeño artículo, que Suecia tiene la capacidad de adaptar sus exportaciones a los mercados locales.

Es difícil señalar al miedo y la esperanza de Harry Schein una lista adicional de subscriptores gratis para su espléndido boletín, todos los cuales pueden escribir a Kungsgatan 48, Estocolmo. No hay duda de que debe enviarlo a Unitalia, a Unifrance y a Uniespaña, donde resaltaría por su calidad periodística, sin los desvíos de prosa y las deficiencias de información (y de puntualidad) que padecen hasta hora los italianos, los franceses y los españoles en la materia. Con más esperanza que miedo, debe enviarlo también a todas las empresas distribuidoras de material cinematográfico en el Uruguay, para colocar mejor el cine sueco en el futuro. En cuanto a la solicitud de ideas, una muy antigua, que corresponde ratificar aquí, es la necesidad de que los cine-clubes y cinematotecas de toda Sudamérica cuenten alguna vez con una semana de cine sueco, viejo y nuevo, como forma de promoción y de cultura. Una lista de films suecos no estrenados aquí (y otros de los que no existen copias o derechos de exhibición) obra en poder de la Embajada en el Uruguay, pero sólo Harry Schein será capaz de llevar adelante esa idea.

El cine en Suecia, un folleto de 36 páginas, con texto en inglés, francés y alemán, publicado por el Svenka Filminstitutet, Kugsgatan 48, Estocolmo. N.º1, fechado 1965.

23 de abril 1965.

Títulos citados (todos suecos)

Amor 65 (Kärlek 65, 1965) dir. Bo Widerberg; **Barrio del Cuervo**, *El* (Kvarteret Korpen, 1963) dir. B. Widerberg; **Camino real**, *El* (Kungsleden, 1964) dir. Gunnar Höglund; **Como amigos** (...för vänskaps skull..., 1965) dir. Hans Abramson.

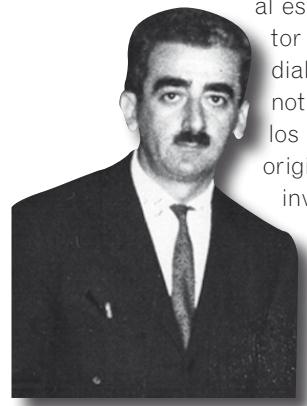


Diarios de viaje



Diarios de viaje

Las siguientes páginas incluyen lo producido por H.A.T. durante dos viajes importantes que se iniciaron en invitaciones ganadas por su creciente prestigio profesional. El primero fue a Estados Unidos, en noviembre 1963, para asistir al estreno de **El mundo está loco, loco, loco, loco**, que su productor y director Stanley Kramer lanzó como un acontecimiento mundial. Como era habitual, H.A.T. desbordó esa misión inicial en tres notas que no sólo dan cuenta del evento, sino, ambiciosamente, de los Estados Unidos en general. El segundo viaje fue más extenso, se originó en julio 1964 en el Festival de Karlovy Vary (donde H.A.T. fue invitado como jurado) y abarcó varios otros países de Europa, tanto del este como del oeste, durante dos meses. Los textos importan no sólo por la acostumbrada riqueza descriptiva de su prosa, sino también porque lo cinematográfico resulta subsidiario al descubrimiento de otras realidades y porque en ellos H.A.T. regresa excepcionalmente al uso de la primera persona, que a esa altura eliminaba muy concientemente de la escritura propia y ajena.



Estados Unidos, 1963

Hollywood, noviembre 1º

UN MUNDO REALMENTE LOCO. El productor y director Stanley Kramer ha reunido 250 periodistas de buena parte del mundo para colaborar en el lanzamiento de su último film que se llama **It's a Mad Mad Mad Mad World** (Es un mundo loco, loco, loco, loco) y está suscitando con ese procedimiento una propaganda que podría calificarse de loca, loca, etc. Los periodistas abarcan no sólo a los 48 estados de la Unión sino también a Roma, París, Londres, Madrid, Buenos Aires, Hawaii y hasta Montevideo. Entre la confusión de idiomas con que todos ellos pueden comunicarse entre sí y con sus anfitriones, dos o tres cosas quedan claras y prácticamente unánimes: una es que ningún film en el mundo podrá estar mejor congraciado con la prensa que el mundo loco en cuestión, aunque a esto hay que hacer la especificación de que la mayoría de esa prensa es la de los grandes diarios del mundo, con una marcada ausencia de críticos famosos o especializados. El único crítico de renombre internacional que figura en las listas es el español Carlos Fernández Cuenca, y eso se debe a que escribe en el diario *Ya* de Madrid que tiene gran circulación.

Un segundo punto de acuerdo es que no queda ya de qué quejarse con respecto a la atención de los anfitriones. Los periodistas extranjeros fueron reunidos en New York, alojados en un hotel de primerísima categoría, cercano al Aeropuerto de Idlewild. Así se encontraron quizás un poco más cerca de Kramer, pero notablemente lejos (una hora de taxi) de la famosa New York donde se hacen compras, diligencias, visitas y suspiros de admiración.

Después de esa escala (que duró dos días para algunos y dos horas para otros), los periodistas fueron despachados a Los Ángeles en dos aviones especialmente fletados. En el Aeropuerto fueron recibidos por una banda de música formada por 62 muchachas 62 que formaron una pasarela medio gimnástica y medio danzada y 6 ómnibus 6 que los transportaron hasta el Beverly Hilton Hotel que debe ser seguramente uno de los más cómodos, suntuosos y caros del mundo en el estilo más americano posible. En el Hotel hay de todo, incluyendo regalos para los periodistas, una oficina de prensa con abundantes máquinas de escribir, un servicio de *Western Union* a todo el mundo (sobre cuya eficacia hay muchas esperanzas) y una agenda completa de las actividades vinculadas al mundo loco, loco, etc. La lista de actividades es bastante densa: una cena en casa de Stanley Kramer fue un derroche de atenciones, comida y bebida. Después del momento en que se escriben estas líneas, está prevista una visita a los estudios de la Universal en Hollywood, una cena en el Cocoanut Grove, una visita a Disneylandia que ocupará casi todo el sábado, una visita y colaboración con Jerry Lewis en un programa de televisión dedicado enteramente al mundo loco, loco, etc., dos conferencias de prensa, la proyección del film del que se habla, otra conferencia de prensa especialmente ubicada para recoger impresiones posteriores.

El condimento de esas etapas mayores da un especial sabor a todo el esfuerzo. Por todos lados hay fotógrafos de Kramer que recogen para la posteridad el acontecimiento y que incluso se encaraman al techo de los taxis para enfocar mejor a los ómnibus en que viajan los periodistas convertidos en involuntarias

estrellas del episodio. Por todos lados se regalan cigarrillos, lápices, fotografías, café, por todos lados hay asistentes de ambos性os que contestan cualquier pregunta. Eso en inglés se llama *ballyhoo* pero no hay traducción castellana para designar tanta alharaca. El periodista que no haya estado antes en un par de festivales cinematográficos puede quedar paralizado de asombro e imposibilitado para escribir, una tarea necesaria para la que nadie tiene tiempo. La reflexión más obvia ante tanto gasto y ruido es preguntarse si el mundo loco, etc., vale la pena, pero la respuesta es seguramente otra. El film tiene estrellas, tiene un nuevo sistema de Cinerama con una sola cámara, es previsible una farsa violenta y será un éxito comercial de esos que quedan ilesos ante la crítica, pero al fondo del gasto y del ruido se adivina que el film es solamente un pretexto. Lo que se traslucce es la intención de levantar la fama y el prestigio de Hollywood que en los últimos años ha padecido la evasión de sus figuras y sus capitales hacia los sets europeos o asiáticos. Después del gran ruido que se vive en estos días, Hollywood podrá ser un recuerdo inolvidable para muchos, aunque no deje tiempo para saber algo más sobre el resto de los Estados Unidos, ese país de tan inmensa riqueza y superficie, donde cada gasto es un trauma para los suramericanos que trajeron sus débiles pesos.



Hollywood, noviembre 2

HOLLYWOOD SIGUE SU MARCHA. Un humorista español definió a Los Ángeles como "once barrios en busca de una ciudad", pidiendo disculpas póstumas a Pi-randello; no hay más que revisar un poco este inmenso territorio para saber hasta dónde el observador tenía razón.

En cualquier sentido que se lo recorra Los Ángeles da al viajero la impresión de estar corriendo kilómetros y kilómetros hasta una superficie total que supera sin duda la de cualquier ciudad del mundo. Es difícil encontrar los barrios pobres, es difícil librarse de una perspectiva de grandes bulevares, cada uno de ellos con ocho sendas para vehículos, muchos de ellos superpuestos en los cruces y todos ellos poblados día y noche por la más fantástica colección de automóviles.

Durante millas y millas la apariencia es la de una riqueza abrumadora, tan probada por la iluminación como por la suntuosidad de las casas, de las estaciones de servicio y de los hoteles y confiterías que a menudo ocupan un cuarto de manzana. Entender el mapa de la ciudad es una empresa superior al turista que llegue aquí por unos pocos días y hay que contentarse con las orientaciones mí-nimas que puede obtener un viajero en la consulta repentina al transeúnte o con la subordinación (carísima) al eficiente servicio de taxis. Pero es necesario recorrer Los Ángeles, Santa Mónica, Hollywood, Beverly Hills, así sea para saber que Gene Autry es dueño de un fabuloso restaurant, que Jerry Lewis y Dean Martin son propietarios de otros dos (separados, quizá rivales) y que junto a ajetreo de transeúntes y de intensa vida comercial también existen una amplísima facultad de estudios científicos llamada The Hollywood High School y una librería como la de Larry Edmunds donde el aficionado puede encontrar los libros y las revistas

de viejas y nuevas fechas de este país y muchos otros que la cultura cinematográfica dice necesitar.

La expedición por Hollywood y Los Ángeles fue supervisada en buena medida por Artistas Unidos y por el director y productor Stanley Kramer que ha convocado aquí a representantes de la prensa mundial para lanzar el estreno de un film llamado **It's a Mad Mad Mad Mad World** (Es un mundo loco, loco, etc.) que a esta altura debe estar compitiendo con **Cleopatra** de Fox en la cantidad de columnas periodísticas provocadas. El productor Kramer todavía no ha mostrado el film mismo, reservado para la noche del domingo, pero ha tenido toda clase de atenciones con la prensa.

Una de ellas ha sido una visita a los estudios de la Universal que ocupan, como era previsible, muchos kilómetros cuadrados. Un almuerzo para quinientas personas en uno de los sets sirvió de culminación al paseo por todos los escenarios naturales y artificiales que han sido construidos para filmar cine policial, del antiguo oeste, del antiguo sur, de la antigua Roma, del permanente mar. Entre millones de trastos y de lagos artificiales asoma todavía aquí la magia del cine, vista desde detrás de los telones. Es una magia consagrada a la televisión que tiene hoy más importancia laboral que el cine mismo pero la diferencia no pareció muy importante porque en un escenario exterior, aburrido por una espera entre dos escenas, puede verse de pronto a Lee J. Cobb y en el almuerzo gigantesco pudo verse además a Gregory Peck, Rock Hudson, Ben Gazzara, Jane Withers, Milton Berle, William Demarest, Ethel Merman, Hedda Hopper, el sobrino de la anterior, Ronald Reagan, Roddy McDowall, el director Mervyn LeRoy y algunas otras luminarias de menor fama. La idea del paseo y del almuerzo es que Hollywood persiste, que la competencia europea puede ser enfrentada y que dos empresas rivales como Universal y Artistas Unidos pueden y deben colaborar ante los ojos de toda la prensa.

Un síntoma adicional de progreso es que en Hollywood se siguen construyendo cosas. Los mismos estudios Universal tienen ahora al frente el esqueleto de un inmenso edificio cuyo letrero anuncia la existencia de una nueva Universal para 1964. Y entre tanto la Metro y la 20th Century Fox están arreglando la construcción de un inmenso estudio en común que será la réplica de Cinecittà. El mundo estará o no loco, loco, etc., pero Hollywood quiere seguir andando.



Hollywood, noviembre 3

EL BARULLO PREVIO. Stanley Kramer y Artistas Unidos han gastado alrededor de 300.000 dólares (estimación oficial) en traer a Hollywood 250 periodistas de todo el mundo, alojarlos con fantástica suntuosidad y poner a su disposición todo lo que puedan necesitar para su trabajo y algunas de las cosas que puedan precisar para seguir viviendo. Si algo salió mal en esa operación no será por culpa de Kramer ni de la organización cuya responsabilidad abarca haber hecho un film y haber planeado una agenda llena de ocupaciones. Sobre la organización sólo caben elogios y quien haya estado alguna vez en festivales podrá agradecer la previsión y la puntualidad con que todo ha sido hecho aquí.

Pero ni siquiera Kramer y la mejor organización del mundo podían evitar el empuje de algunas costumbres locales. Las comidas consisten con demasiada frecuencia en una copa de camarones con salsa de tomate, carne con verduras, alguna forma del ice cream y grandes cantidades de café servido desde el comienzo mismo del fiambre. Este menú es por lo visto una fuerza de la naturaleza y hay que dejar constancia de que se repitió sin variantes hasta en el Cocoanut Grove, un restaurant de fama internacional donde el *show* y el lujo tenían mayores pretensiones de refinamiento.

Un similar sabor de cosa americana tuvo la visita a Disneylandia, que es ciertamente un mundo para ver durante toda una semana pero que esta vez fue revisado en tres horas con el apuro dictado por los compromisos previos y posteriores. Hay cosa de maravilla en Disneylandia y todos los hombres de la comitiva pensaron irremediablemente en lo que ese paseo hubiera gustado a los niños de su familia. Una vuelta en el tren del Lejano Oeste, otra vuelta en el submarino, otra vuelta más en un imaginativo ferrocarril aéreo del futuro permitieron saber a muchos la riqueza de técnica y de inventiva con que Disneylandia recrea mundos exóticos, desde el pasado americano a la ciencia-ficción, desde el fondo del mar a los diversos cuentos infantiles.

La electricidad y el dinero dejan hacer estas cosas e inducen a inventar todo un *show* especial en el que pájaros y flores parecen cantar y hablar realmente entre sí. Con eso más un despliegue de gentileza abrumadora por el equipo de guías femeninas, el paseo de tres horas fue una singular experiencia.

El sabor americano se notó más agudamente todavía en el *show* de Jerry Lewis, dedicado a la publicidad de ***It's a Mad Mad*** etc. En lo que fue prácticamente una función teatral con trescientos espectadores en sala, Lewis hizo sus payasadas habituales, fingió que dirigía una orquesta y presentó sucesivamente a Jonathan Winters, Ethel Merman, Phil Silvers, Stanley Kramer, Sid Caesar y otras figuras. El humorismo de esos enfrentamientos estaba casi enteramente usado antes: el ensayo minucioso y ajustado de la espontaneidad fue un dato permanente y los aplausos ensayados antes de empezar (para saber cómo salía el sonido) fueron un símbolo más claro. Algo se rescata del *show*, sin embargo: oír cantar a Ethel Merman es casi una inyección de vitalidad mucho más apreciable porque a los 54 años esta mujer muestra todavía la voz, la energía y el *pep* con que hace un cuarto de siglo se lucía en algunas comedias musicales. En diez minutos continuos revisó un repertorio que abarca treinta años de melodías y dejó a muchos periodistas visitantes en la ansiedad de poder conseguir un disco con su intervención. También tuvo su gracia la actuación de Jonathan Winters, capaz de imitar con su boca todos los sonidos de este mundo, y tuvo su ironía la presentación de Phil Silvers que emprendió con Jerry Lewis un diálogo tan agresivo como cordial en el que comenzó por decir: *Conocí a tu padre cuando actuaba en vaudeville; nunca fue muy malo*, pero los puntos mejores no impiden que el promedio del *show* haya sido triste. Tenía la mejor organización de cámaras, iluminación, ajuste de segundos y movimiento de gente, no tenía mucha sustancia sin embargo, y ese debe ser un rasgo de estilo.

Kramer no quería seguramente que todo fuera muy gracioso, quería que fuera un impacto publicitario y ciertamente lo consiguió dando a su film dos horas de propaganda continua por TV para conocimiento de buena parte del público de California (donde hay diecisiéte millones de habitantes) y para retransmisión inmediata al público

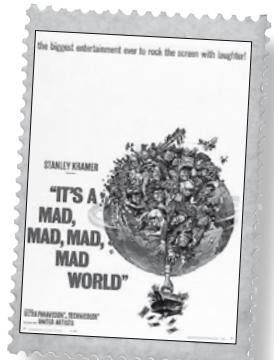
de New York. Sobre el film mismo y sobre el teatro especialmente construido para exhibirlo habrá que hacer capítulo aparte.

APLAUSOS PARA UNA COMEDIA. Es una gran alegría poder informar que ***El mundo está loco, loco, loco, loco*** resulta ser el mejor film de Stanley Kramer en muchos años, una diversión continua que tiene enormes cantidades de acción y que no deja un minuto de respiro. Después de todas las invitaciones, gastos y gentilezas que Kramer y Artistas Unidos han tenido con la prensa internacional durante los siete días previos a esta premiere mundial es fácil sospechar que los elogios a su film sean una forma elegante de la retribución, pero el hecho cierto es que público y crítica han coincidido en aclamaciones, elogios y sobre todo carcajadas durante tres horas y fracción de una aventura frenética.

El dictamen sobre la locura del mundo tiene por base la avaricia que todo lo corrrompe desde que el solitario Jimmy Durante muere en la carretera tras pronunciar unas pocas palabras sobre la ubicación de un tesoro, en cuya búsqueda salen varios de los testigos de esa muerte. Entre los que ocupaban cuatro vehículos y que por azar presenciaron el hecho, se incluyen dos familias desunidas. Los testigos son Milton Berle, su esposa Dorothy Provine, su suegra Ethel Merman, el dentista Sid Caesar, su esposa Edie Adams, los escritores Mickey Rooney y Buddy Hackett, el camionero Jonathan Winters.

Los personajes quieren ponerse de acuerdo sobre la búsqueda colectiva del tesoro, discrepan sobre la cantidad de puntaje que corresponderá a cada uno, discuten sobre si corresponde pagar o no impuestos al gobierno y terminan por emprender una caza en la que cada uno tira para sí. En todo lo que sigue después la búsqueda se ramifica con el acoplamiento de otros socios para la aventura, con la pelea frenética entre ellos y con el uso consecutivo de bicicletas, autos, un avión moderno, un aeroplano construido en 1916. Cada uno tiene contratiempos que sería imposible detallar y a ellos se suma la vigilancia policial que presume el sentido de toda la operación y deja que los interesados lleguen a localizar el tesoro. Como jefe de policía Spencer Tracy empieza por una actitud muy tranquila con los sospechosos pero termina por complicarse en la aventura mucho más de lo que hubiese querido. El diálogo es la parte menor de toda la intriga como lo demuestra el hecho de que una gran cantidad de extranjeros, ignorantes por completo del inglés, hayan apreciado y elogiado un film que les fue exhibido sin subtítulo ni explicación alguna. La acción es la parte importante, con una inventiva que recoge en buena medida los precedentes de Mack Sennett o Buster Keaton. Entre las secuencias más divertidas figuran el avión que Mickey Rooney y Buddy Hackett no saben manejar, la ferraería de la que Caesar y Adams quieren escapar, el hundimiento de Phil Silvers con su auto en el medio de un río, la destrucción sistemática de una estación de servicio en una pelea colosal.

Todo el film es un enorme campo libre para que se luzcan los *stunt men*, o sea los hombres que consiguen efectos físicos especiales, hacen volar a personas o relampaguear cables eléctricos, y sobre todo, manejan autos en la carretera como sólo se ha visto antes en los famosos cortos de los Keystone Cops.



Quienes hayan visto una comedia inglesa titulada **Nube de verano** (Geneieve, Henry Cornelius-1953) sabrán hasta donde los méritos del film se deben al libretista William Rose, que contribuyó a aquel éxito de 1953 y que diez años después convenció a Kramer de que emprendiera una comedia frenética en un género al que el productor y director había sido ajeno. A la imaginación del libreto cabe agregar la soltura con que Kramer dirigió las enredadas situaciones sin desviarse a diálogos secundarios y sin marearse por las necesidades del color o de la pantalla ancha y del Super Cinerama en 70 mm, que no es un aparato fácil de manejar como el mismo Kramer lo señaló en una conferencia de prensa. A los diez minutos de empezar todo espectador se olvidará de la pantalla súper ancha y apreciará lo que está adentro. Los títulos iniciales de Saul Bass son por otra parte una particular delicia.

El Cinerama del nuevo modelo, con una cámara sola, justificó la construcción especial en Hollywood del Pacific Theatres' Cinerama Dome, que resulta ser una enorme esfera cortada en 149 de sus 360° por la pantalla. Es el colmo de la comodidad en cualquiera de los sentidos posibles y seguramente será muy apreciada por los arquitectos de la zona, porque la cúpula es uno de esos milagros de la trigonometría y del cálculo de resistencia de materiales. Para espectadores lejanos a Hollywood podrá importar más la noticia de que el film se puede proyectar fácilmente en toda sala de Cinerama con una pequeña modificación de lentes en la cabina central. La modificación es urgente para quienes quieran averiguar que con el Cinerama se ha podido hacer cosas más divertidas que los paisajes y los grandes espectáculos.



Apuntes de Estados Unidos (I)

EL TAMAÑO DE LOS ESTADOS UNIDOS se puede calcular en el mapa, pero es más impresionante hacerlo en un avión que atraviesa el continente, desde New York a Los Ángeles, y que demora seis horas, aunque su velocidad es la máxima que la técnica actual permite. Una parte del espectáculo está dado por los inmensos territorios desiertos e inhabitables que a ratos se contemplan desde arriba y que sugieren escenarios cinematográficos para muchas aventuras. La visibilidad no alcanza a fijar el inventario de las muchas ciudades intermedias, y hay que dejarse impresionar por otras experiencias laterales, que no sean las del conocimiento teórico. Una hora en taxi es el tiempo que lleva atravesar Los Ángeles, donde todo queda lejos de todo, y el tiempo en que se llega desde el centro de New York al aeropuerto de Idlewild, y también el tiempo en que se cruza la ciudad de Washington, cuyo límite al norte con Maryland y al sur con Virginia, es apenas un problema de mapas, porque todo es, continuamente, ciudad plena. Cuando las distancias se calculan en cantidad de habitantes (179 millones en los censos de 1960), en diferencias de clima, en la variedad y riqueza de zonas agrícolas, ganaderas e industriales, el retrato de los Estados Unidos comienza a tener apenas sus perfiles. Se lo puede sentir aún mejor en el contacto directo, sea en el hervidero humano de las calles céntricas de New

York, sea en sus laberínticas redes de subterráneos, sea en el nervio crispado de los aeropuertos, a donde llegan y parten aviones de pasajeros cada pocos segundos. Ese contacto puede marear a los turistas subdesarrollados, y, ciertamente, puede perderlos, si no saben el mínimo idioma necesario. Pero hay cautelas y providencias contra la desorientación. Casi todas las carreteras y caminos tienen abundantes letreros que informan al automovilista para dónde va, y es imposible perderse hasta en los laberintos de *freeways*, cuyos cruces a distintos niveles, con enlaces a los costados, son una formidable y vasta obra de ingeniería en todo el país. En cada vagón de los subterráneos de New York hay un mapa preciso de la complicada red, lo que facilita a ir de cualquier lado a cualquier lado, con el único pago de los \$0,15 iniciales, supuesto, desde luego, que el turista subdesarrollado sepa diferenciar las estaciones comunes y los enlaces de líneas distintas y supuesto, también, que no confunda los trenes locales con los expresos que no se detienen durante treinta cuadras. En cada aeropuerto hay, además, una organización tan precisa como amable, que localiza el vuelo deseado y hasta vende el boleto, aunque se trate de un avión de otra compañía local, cuya oficina puede estar en el mismo aeropuerto, pero a seis cuadras de distancia. El tamaño de los Estados Unidos puede ser impresionante, la vida ciudadana puede ser un frenesí, pero hay mapas internos, ómnibus, semáforos, letreros, empleadas de compañías aéreas que atienden siempre con una sonrisa y hasta agentes policiales especializados en la corrección y la gentileza. Sólo tiene contratiempos el que ignore un idioma inglés elemental y no se entere de que en los subterráneos no se puede fumar ni siquiera en las escaleras inmediatas a la calle.

Hay otras formas de medir el tamaño de los Estados Unidos. La diferencia en cantidad termina por presuponer, a la larga, una diferencia en calidad, una producción y un consumo de mercaderías que sólo pueden tener lugar cuando coexisten inmensos recursos naturales, enorme libertad de industria y comercio, millones de consumidores. Desde un país chico como el Uruguay, al que hay que importar tanta cosa y en el que no hay bastante público para financiar algunas industrias posibles, suele no entenderse el derroche americano que continuamente sustituye al automóvil, al mobiliario o al traje con los nuevos dictados de la técnica y de la moda. Parte de ese proceso de sustitución se debe, ciertamente, a la publicidad, a la creación de trampas sicológicas para colocar los nuevos productos o los nuevos formatos de los viejos productos. Pero una parte se debe, también, a la estructura industrial. Es a menudo más barato comprar otro auto nuevo que arreglar el viejo, y cuando se entiende esa sencilla razón económica, se entiende, también, que el auto pueda ser un instrumento de trabajo para el empleado modesto, que eso provoque la abundancia de vehículos y que la abundancia derive en redes de carreteras, en miles de semáforos, en la regulación del estacionamiento callejero, en la instalación de edificios de varios pisos, cuyo negocio es guardar autos durante unas pocas horas, y en la proliferación de empresas comerciales, empeñadas en vender autos de segunda mano que, a primera vista, parecen salidos de fábrica. Cuando se tiene abundancia de producción y cuando el público consumidor vive apurado, se entiende de que haya tanto alimento envasado y que sea fácil adquirir espárragos refrigerados, limpios y realmente frescos, en un paquete de pocos centavos. En el Uruguay cuesta trabajo encontrar carne en la carnicería, el pollo es caro y la verdura oscila de acuerdo a la estación. En Estados Unidos todo es más accesible, se puede al-

morzar satisfactoriamente en casi toda cuadra de New York, abundan las tiendas en las que hay, simple y literalmente, de todo, proliferan los "centros de compras", junto a los pueblos más alejados (con la posibilidad de adquirir toda mercadería al grado de refinamiento y calidad de las casas principales) y el consumo impresiona como barato, supuesto, desde luego, que el consumidor gane sus dólares en los Estados Unidos, porque si los trae desde fuera, esos dólares les parecerán caros.

Ese standard de vida no se produciría si no existiera en el país un tan alto nivel de producción, en todos los órdenes, y si no existieran, también, la libertad de comercio y la libre competencia industrial, prácticamente sin límites. En América del Sur, en cambio el progreso industrial es muchísimo más lento, la importación abarca rubros voluminosos de mercaderías imprescindibles, las barreras aduaneras y los proteccionismos nacionales coartan el libre intercambio y recargan los precios, en una enfermedad económica que tardíamente ha comenzado a ser atacada por recientes acuerdos internacionales. Decir que en Estados Unidos se vive promedio mejor, es cierto, pero es también incompleto. Se vive en forma distinta, orientando el trabajo, el horario y el transporte a lo que más rinde, lo cual es buena razón para que el americano haga un desayuno suculento, una cena copiosa y temprana (alrededor de las 6 de la tarde) y un almuerzo frugal, que interrumpe brevemente una jornada continua de trabajo, entre las 9 y las 17 horas, aproximadamente. Es distinto desde luego, el pormenor de esa riqueza, desde la renovación frecuente del automóvil a la existencia pintoresca de un *Dog's Bar* (un bebedero de mármol para perros) que la tienda Wallach's ha instalado en la Quinta Avenida de New York. Pero también es distinta la forma de trabajar, que se modifica radicalmente cuando lo que importa es el criterio de utilidad y cuando el adelanto técnico se encuentra a la plena disposición de quien pueda pagarlo. En Estados Unidos no se concebirían los empleados públicos, a menudo indolentes, ignorantes y hasta analfabetos, que es tan fácil encontrar en el Uruguay, designados por las fuerzas políticas, mal pagados por el Estado, más afligidos por sus derechos que por sus deberes. En el Uruguay, en cambio, no se concebiría un programa periodístico tan brillante como el *Huntley-Brinkley Report* (NBC, diariamente, 6.30 de la tarde), en el que, alternadamente, Chet Huntley, desde New York, y David Brinkley, desde Washington, informan sobre la jornada diaria, en todos los niveles posibles, con intercalación adicional de films documentales enviados velozmente desde muchas ciudades del mundo. Un programa semejante debe tener un costo colosal, si se calcula que está trasmítido simultáneamente desde dos ciudades, condimentando con el *tape* proveniente de muchas otras, y retransmitido, a su vez, por otras ciudades americanas, desde el Atlántico hasta el Pacífico, aprovechando la favorable diferencia de horas (es decir, Los Ángeles puede trasmisitir ese programa tres horas después, pero en ese momento también allí son las 6.30). El costo está debidamente financiado, desde luego, y el programa es no solamente uno de los más populares de la TV americana, sino, también, un modelo de objetividad, de síntesis, de lenguaje accesible, de riqueza informativa. Su técnica de trasmisión simultánea debe haber preocupado muchas noches al anónimo director, hasta lograr ese ajuste y ese ritmo, mientras su abundancia de información debe preocupar todo el día y todos los días a Huntley y Brinkley, hasta lograr ese diario sintético surgido a un mismo tiempo de la capital americana y de la ciudad más importante del mundo.

Ese y otros programas de televisión presuponen un público de muchos millones. Al igual que ocurre con la industria automovilística o con la superproducción cinematográfica, la índole de ciertos fenómenos está condicionada por la escala de dinero, de público y de personal que allí interviene. En el Uruguay no se podría imitar, ciertamente, la riqueza de material trasmítido por la TV, ni la velocidad formidable entre el suceso y la noticia que lo informa. Lo que sí se podría imitar es la actitud objetiva e imparcial, el sentido de síntesis, la precisión de lenguaje, que son dotes generales del periodismo americano.

(Esta es la primera de tres notas sobre Estados Unidos).

19 de noviembre 1963.



Apuntes de Estados Unidos (II)

LO QUE HOY SE PUEDE VER de la próxima Feria Mundial de New York está a doce millas del centro de la ciudad y consiste apenas del inmenso trabajo preliminar que es desmontar terrenos, sacar árboles, construir caminos. El panorama es el que suele presentar una obra cuando comienza la construcción y no se han echado todavía los cimientos, pero se trata de una obra amplísima, que abarca unas 240 manzanas, y lo que se puede ver casualmente desde un ómnibus es apenas una pálida muestra de lo que se promete. Ese caos se convertirá, desde el 22 de abril de 1964, en una exposición internacional que abarcará todos los renglones de la producción humana, desde la investigación sobre el átomo a la conquista espacial, desde la industria pesada hasta la máxima fantasía en materia de diversión y entretenimiento.

Su Presidente Robert Moses (74 años) ha calculado que durante 1964-65 desfilarán por allí ochenta millones de espectadores, pero ni siquiera con esa cifra se podrán pagar los gastos de instalación, que en el cálculo del presidente llegarán a mil millones de dólares, incluyendo las remuneraciones de los 10.000 obreros y empleados que habrán de trabajar allí durante los próximos dos años. La diferencia entre costo y recaudación deberá imputarse a los fondos públicos de los 45 países que intervienen en la feria y entre los cuales no se incluyen Rusia, Gran Bretaña, Canadá, Italia ni Uruguay. Pero deberá imputarse también a los rubros de publicidad para los miles de firmas comerciales que allí mostrarán sus productos. Todo está concebido como una gigantesca atracción turística y también como una fabulosa vidriera en la que se ofrecerán a la venta y a la apreciación pública los productos de la civilización, hasta la segunda mitad de este siglo.

Desde el punto de vista uruguayo puede comprenderse muy bien que los países chicos se resistan a intervenir en la Feria, en la que gastarían dineros necesarios para otros fines, sin tener en verdad mucho que mostrar ante la opinión mundial. Desde el punto de vista de Estados Unidos, la Feria es en cambio una ocasión única para exponer sus adelantos técnicos e industriales y para mostrar lateralmente el alto standard de vida que tienen la mayoría de sus habitantes. Los adelantos científicos en laboratorios, facultades, observatorios, y otros sitios de alta

especialización quedan librados hoy solamente a la apreciación del observador extranjero que tenga curiosidad por entrar e indagar, pero buena parte de esas tareas estarán en la Feria al alcance de todos. Hay además otros adelantos de fácil percepción pública, que hoy integran el confort diario y que a la altura de la anterior Feria de New York (1939) podían ser sólo curiosidades experimentales. La televisión es una de ellas y ahora se ha llegado al grado de que el aparato de TV figura en los hogares más modestos y de que circuitos cerrados de televisión son empleados en los hospitales (para trasmisir una operación quirúrgica ante cirujanos y estudiantes, por ejemplo) y hasta en los aeropuertos, para multiplicar en sus amplios locales la información de último minuto sobre llegada y salida de aviones. Esos adelantos asimilados por la vida cotidiana no figurarán desde luego en la Feria como atracción especial, porque ya han dejado de serlo, pero en cambio la Feria será, indirectamente, la ocasión para que Estados Unidos exhiba ante el mundo el nivel de vida que ha alcanzado.

El ciudadano americano medio está muy conforme con ese nivel y se siente parcialmente responsable de que se haya llegado hasta él. Cuando manifiesta su prevención contra el comunismo, cuando discrepa con la ayuda de su país a los gobiernos extranjeros y cuando formula sus apreciaciones sobre los golpes de estado y sobre las perturbaciones económicas que alteran a otros países, está subrayando de paso la conformidad con régimen democrático propio, con el gobierno civil, con la moneda estable, con la consecuencia visible de un sistema de libre empresa en el comercio y en la industria. En esto no recibe ciertamente órdenes de Wall Street, como quisieran hacer creer los comunistas. Piensa de acuerdo a sus coordenadas de sueldo, vivienda, alimentación, trabajo y entretenimiento, o sea de acuerdo a un plan de vida que sólo podría ser perjudicado y nunca mejorado por cualquier directiva de tipo dictatorial.

El burgués se resiste a las rebeliones y su tranquilidad mayor es la de que también el proletariado ingrese en ese conformismo, llegue a poseer la TV, el auto propio y algunas acciones de General Motors. Lo que le molesta en ese cuadro y lo que le causa intranquilidad es que haya extranjeros discrepantes con ese régimen, como lo han sido Hitler o Perón y como ahora lo son de Gaulle y Fidel Castro, sin contar por otra parte a rusos o chinos. La convulsión extranjera es una amenaza, aunque sólo aparezca formulada desde los titulares de los diarios, y ha provocado dos grandes corrientes de opinión. Una es intervencionista, apoya la ayuda americana a los países sub-desarrollados (para impedir que allí fermente el comunismo) y sugiere, en el extremo, que Estados Unidos liquide al castrismo en Cuba, así sea por las armas, buscando tranquilidad de conciencia en el precedente soviético de intervención en Hungría (año 1956). La otra corriente es aislacionista, ha tenido reservas y críticas ante la Segunda Guerra Mundial y ante Corea, se opone hoy a que se venda trigo a Rusia y se ha manifestado dolorosamente afectada ante la evidencia de que Estados Unidos fomentó y apoyó el golpe de estado en Vietnam, un episodio que a principios de noviembre adquirió especial resonancia por la presencia casual de Madame Nhu en un hotel de Los Ángeles.

Entre ambas corrientes hay matices, mezclas y combinaciones, como es de esperar cuando quienes opinan sobre política exterior son muchos millones de habitantes. Una demostración incidental e importante de las tensiones deriva-

das está en el conflicto suscitado entre Kennedy y el Senado americano, que redujo hace pocos días la ayuda americana al exterior y que provocó la réplica del Secretario de Estado Dean Rusk, ante las cámaras de televisión, asegurando que la conducción de las relaciones exteriores es un deber constitucional del presidente y que nadie está autorizado a corregir su conducta en la materia.

Lamentablemente, el interés del ciudadano americano por los problemas de la política exterior está condicionado por la falta de una adecuada información sobre lo que ocurre en el resto del mundo. En los diarios sólo trasciende lo que es estrictamente noticia, en el sentido de novedad y de cambio, pero hay un pronunciado déficit de conocimientos generales (dónde está Montevideo, por ejemplo) y una marcada ignorancia sobre las causas de los fenómenos políticos, lo que lleva a tolerar los régimes de Stroessner, de Batista, de Pérez Jiménez, mientras son estables, y a malentender así los golpes de Estado que los derriban. En esta ignorancia hay buena fe, sin duda, pero también hay cierta torpeza derivada del apuro y del sentido práctico.

En *The New York Times* o en el semanario *Time* hay adecuadas explicaciones, muy documentadas e imparciales, sobre lo que ocurrió en Vietnam (incluyendo la gestión americana en el golpe de Estado), pero es inevitable que las explicaciones sean postfacto. Antes de la noticia importante, pocos periodistas se ocupan de describir las situaciones que a menudo la pronostican, y cabe entender que el sacrificio de los monjes budistas en Vietnam, incendiados por su propia mano, ha sido un supremo y doloroso llamado de atención ante el muro de indiferencia. Si mañana cae Stroessner y aparece en su lugar un émulo de Fidel Castro, será recién el momento de que buena parte del periodismo americano se entere siquiera dónde queda el Paraguay. Antes de eso, Stroessner podrá ser un dictador pero en cambio no es noticia.

(Esta es la segunda de tres notas sobre Estados Unidos).

20 de noviembre 1963.



Apuntes de Estados Unidos (III)

HAY FORMAS DE DISCREPAR con el modo americano de vida. Una sociedad guiada por un criterio de eficacia, que lleva todas las escalas de valores a la reducción del dinero, puede funcionar admirablemente en varios niveles pero falla inevitablemente en otros. La corrección administrativa, la puntualidad de los aviones, la competencia de los funcionarios, la perfección de las carreteras, son aspectos apreciables de esa civilización. Pero todo lo que no funciona utilitariamente es dejado a un lado, en nombre del sentido práctico. En el ejemplo más divulgado, el arte cinematográfico queda postergado ante las necesidades de la industria, que produce films para consumo masivo y no puede atender demasiadas sutilezas de un creador. El teatro en Broadway es carísimo como producción y sólo accede a aquellos espectáculos capaces de atraer a un enorme público, lo que explica entre otros factores el prestigio de la comedia musical. Los libros, la pintura, la música, que son actividades nacidas del espíritu, se condicionan rei-

teradamente a la expectativa comercial de su colocación provocando las extravagancias con que Salvador Dalí busca llamar la atención o las portadas eróticas de novelas que no lo son tanto. El ser humano que fracasa ante el engranaje queda a un costado, esclavo de su inepticia, de su invalidez, de su desequilibrio mental, y no recibirá otra compasión que la que él mismo se procure con los artificios de las drogas o del alcohol. Donde el dinero y la eficacia miden la actividad del ser humano, hay graves riesgos para el amor, la amistad o la moral, como ya fue visto por varios observadores y por el novelista Theodore Dreiser en particular.

Hay reacciones contra esas tendencias. En un país de tantos divorcios, se oye decir que Adlai Stevenson disminuyó las posibilidades de su candidatura presidencial por ser divorciado, y que hoy Nelson Rockefeller se enfrentará a un problema muy similar. En un país de tan escasa censura para la emisión del pensamiento, se forman Legiones de Decencia y corporaciones religiosas que buscan y a veces consiguen prohibir una novela o un film, aunque hasta el momento no han conseguido cerrar las muchas librerías de la calle 42 donde se ofrecen desde la vidriera abundantes revistas de desnudos femeninos y promisorios tratados sobre la homosexualidad masculina y sobre la psicología del lesbianismo. En otros órdenes, y con menos preocupación por la moral, también se produce otro tipo de reacciones contra el conformismo general. Ante el teatro costoso del centro de New York se levanta todo el movimiento *Off-Broadway*, creado por los independientes, que a esta altura, después de sucesivos aplausos de la crítica, debe ser en general un buen negocio, sin perjuicio de ser también un valioso terreno para la experimentación, el tanteo y la obra de difícil consumo público. Ante el cine americano millonario se levanta un movimiento, que tiene sus centros en New York y en San Francisco, que aborrece las rutinas del cine común y que se congratula de su vanguardia, aunque lo poco que se conoce de él hace dudar de que ése sea realmente el camino futuro del cine, porque sus rasgos frecuentes son la incoherencia y el subjetivismo más cerrado. Ante el americano burgués y bien vestido, que tiene una pequeña cuenta bancaria y camina apurado por el centro, se levanta el grupo de rebeldes y bohemios, comúnmente llamados *beatniks*, que tienen su capital en el Greenwich Village, apenas a treinta cuadras del centro de New York. Entre ellos hay poetas y pintores modernistas, que a veces alcanzan la notoriedad y que quizás influyen en las artes del futuro. Pero el turista que se acerque hasta el Village no llegará a ver esas semillas de la revolución. El barrio es pintoresco en sus casas de estilo europeo, en sus cafés, en los decorados llamativos de cada librería, en la ostentación de sus talleres de pintores que trabajan casi sobre la vereda. Y la gente que allí se ve está compuesta de dos enormes bandos, bastante fáciles de separar. Uno se integra con los otros turistas, llegados de cualquier parte del país y dispuestos a ver la vida bohemia. Otro es el de los bohemios y sus mujeres: grandes barbas, lentes oscuros, pullovers raídos, pantalones arrugados, sacos de piel que conocieron mejores épocas. En esa gente hay una enorme satisfacción por lucirse, con el barato expediente de vestirse de cualquier manera, poblar la conversación de grandes silencios que proponen una intensa vida interior y burlarse de todo lo que suene a conformismo o a mera corrección. En sus cafés se puede escuchar Beethoven y no el invasor "Muzak" que aparece en cada tienda, cada hotel y cada aeropuer-

to de la burguesía; las camareras pueden tener largas medias negras, cortas faldas multicolores y cierto artístico despeinado, de meditada improvisación; el café puede ser espantoso, el ice-cream puede ser excelente y los precios pueden ser abusivos. A los diez minutos de estar en el Village todo turista llega a sospechar que le están vendiendo el pintoresquismo por medio de una gigantesca conspiración, en la que participan los barbudos que desfilan indolentes, cuatro negros homosexuales que se pavonean con mucho ruido y hasta los dos policías a caballo que previenen el desorden callejero, sin contar a la librería bien surtida que vende postales del Village junto a los más modernos autores de los cinco continentes.

Lo que no se llega a ver es una fórmula de vida que remedie las limitaciones utilitarias de la burguesía. La rebelión está muy clara, y hay que imaginársela condimentada por el arte abstracto, el amor libre, el jazz moderno y el alcohol abundante. Pero el turista no alcanza a saber de qué viven esos bohemios, qué hacen cuando no desfilan de noche por el Village, qué proponen para solucionar las contradicciones y los conflictos de la vida americana. Cuando termina su expedición, que parece agotada a las tres horas, el turista vuelve a los bares automáticos del centro, a los apartamentos cuya calefacción está regulada por un termostato que no requiere cuidado alguno, a las virtudes de un transporte eficaz y rápido, a los ordenamientos claros de las calles de New York, marcadas por números, a las tiendas céntricas en que se liquida incesantemente el exceso de mercadería y a las librerías donde hoy se consigue a \$0,50 lo que hace cuatro meses valía \$6,85 y no se pudo vender del todo. En ese otro mundo del sentido práctico, que es la parte mayor del país, pueden producirse desastres, desde el film largo que la televisión reduce con insolencia a 90 minutos, afligiendo quizás a su lejano director, hasta el suicidio del buen marido que un día se descubrió incompetente para ganar dinero, sin olvidar desde luego los conflictos raciales que en el Sur (pero no ciertamente en New York ni en Los Ángeles ni en Washington) han adquirido proporciones de tragedia. En general el sentido práctico funciona sin embargo como una equilibrada norma de vida. Es la consigna de la inmensa clase media y también, paradojalmente la de una clase obrera que ha acallado rebeliones porque ha cambiado la miseria por el confort de la técnica y de la abundante producción, en todos los órdenes. El sentido práctico aparece en cada enorme empresa y en cada pequeño detalle de la vida americana. Es una filosofía que limita a su periodismo, coarta a la expresión artística personal y provoca que el americano tenga habitualmente mucha dificultad en entender lo que hacen, piensan o sufren otros pueblos extranjeros. Es también la filosofía que lleva al americano medio a sentirse integrado y feliz en una sociedad que funciona, que produce cosas y que se abastece a sí misma, a un nivel no igualado por ningún otro país del mundo.

(Esta es la tercera de tres notas sobre Estados Unidos).

21 de noviembre 1963.

Europa, 1964

COMO JURADO en el Festival Cinematográfico de Karlovy Vary, un cronista de esta página ha comenzado por Checoslovaquia un recorrido que abarcará también Hungría, Suecia, Francia e Italia, obteniendo en algunos casos un material relativo al teatro, al cine, a la música y a la televisión. La nota siguiente se inclina a ser una crónica de viaje y es la primera de una serie prometida.



H.A.T. en Karlovy Vary, 1964.

PRAGA. PRIMERA IMPRESIÓN DE UN PAÍS EXTRAÑO. No nos revisaron las valijas al entrar en Praga, y aunque nos habían advertido que sería muy riguroso el contralor de la moneda extranjera, en la Aduana se limitaron a dejar constancia de los dólares que declarábamos tener. Esa escasa cifra quedó apuntada en cartillas individuales, adjuntas al pasaporte, y podría ser muy importante, porque la cifra condiciona los cambios posteriores que el turista pueda hacer. Con el tiempo supimos que Checoslovaquia tiene una verdadera avidez de dólares americanos, a los que atrae de varias maneras. Una elemental es no hacer cuestión en la Aduana; otra más elaborada es fijar en una cifra convencional de cuatro dólares lo que el turista puede gastar por día, y ofrecer arriba de esa una cifra de cotización doble para todo otro dólar que el turista quiera gastar. Este régimen de cambios hace indispensable las constancias previas y la fijación de períodos de visación. Sirve además para proteger a la industria nacional, porque lo que el turista obtiene con esos dólares extras no son coronas de libre disposición sino bonos Tuzex, con los que podrá adquirir mercadería importada y cristales, cerámicas y otros productos sumamente checos. Así el turista obtiene mercaderías que le resultarán comparativamente baratas, supuesto, desde luego, que pueda seguir viajando con cristales por el resto de Europa, y así Checoslovaquia obtiene dólares, que son la mercadería más preciada del siglo. La consulta con uruguayos y otros latinoamericanos de residencia ocasional sirve para saber que los particulares no pueden conseguir dólares, o sólo pueden hacerlo en el mercado negro a cotizaciones fabulosamente altas. Y sin embargo son dólares los que piden las compañías extranjeras de aviación para extender pasajes al exterior. Un latinoamericano que haya residido aquí durante algunos años, con una beca de estudios, tiene dificultades para viajar fuera de Checoslovaquia, y así queda inclinado inevitablemente a una forma moderada del mercado negro, que consiste en comprar dólares a particulares, a cotizaciones más altas que las del Estado, y sin bonos Tuzex por el medio. Aduce en el caso que no tiene otro remedio, porque las coronas checas no tienen mayor aplicación cuando se quiere viajar al exterior.

La operación Tuzex parece ser brillante, si se juzga por la cantidad de comercios abiertos al efecto y por la cantidad de turistas americanos que pasan por Praga, en viajes colectivos que responden a organizaciones privadas, extranjeras y a congresos internacionales. Todo indica que el país quiere atraer a ciudadanos del resto del mundo, en parte porque traen dólares, en parte porque las bellezas naturales de la ciudad son una historia separada, en parte por la sólida razón política de mostrar cómo funciona el socialismo de Estado. Uno de los rasgos que más llama la atención es la abundancia de negros, y ciertamente ninguno de ellos evidencia la pobreza. Son estudiantes de varios países del África y de América, vienen a estudiar economía o cine u otras disciplinas, y no solamente alternan con los blancos

en un nivel de impecable igualdad sino que se les ve a menudo en parejas con mujeres checas muy rubias, algunas de las cuales muestran un positivo entusiasmo al respecto. Esos estudiantes africanos y otros del Asia y de América acceden a la beca de estudios con un período previo dedicado a aprender el idioma, que es el mayor tropezón del extranjero. El inglés y el francés pueden servir para pedir una comida o una mercadería que esté a la vista, pero no para pagar correctamente ni para subir a un tranvía ni para encontrar una calle que no esté clara en el mapa. Las raíces eslavas, la declinación de los nombres en las frases, la pronunciación de consonantes sueltas, la colocación correcta de acentos, pueden llevar a la desesperación a mucho viajero, particularmente si el hombre ha creído que la cosa es fácil porque ha entendido los muchos letreros que dicen *Pedikura* o porque captó el sentido de la palabra *definitivní*, que es nada más que un adverbio. Si además del idioma quiere entender al régimen socialista, hay que recomendarle la paciencia infinita, porque no lo entienden bien ni siquiera los estudiantes latinoamericanos de economía, con cuatro años de residencia aquí. Se sabe que todo es del Estado, desde la gran tienda al restaurant modesto, y no hay dueños de comercios sino jefes o supervisores que deben cumplir mensualmente sus cuotas de compras, de ventas y de sueldos, que deben ajustarse a precios uniformes y que desde luego no pueden gastar mucho en publicidad –no la hay en los diarios– porque esa inversión no tendría sentido. Quien esconde mercadería o se procure ganancias especiales es penado rigurosamente, mientras quien no cumpla debidamente su trabajo es desplazado por otro más eficaz. La obvia ventaja de este sistema es evitar el desempleo y el desnivel social, o por lo menos sus expresiones más agudas. Me aseguran que las desigualdades de categorías son determinadas por el tipo de trabajo: ganan más los mineros, los obreros que producen cosas, los artistas, los burócratas que se suponen que sean más inteligentes o eficaces y que llegan a adquirir el auto o el televisor, por el cual pagan además un impuesto fijo, que financia a una TV sin propaganda. Pero es inevitable deducir los inconvenientes del régimen. La carencia de un incentivo individual provoca seguramente algunos casos de inefficiencia, y no cabe extrañarse de que el mozo del restaurant demore demasiado con la comida, aunque no hay régimen social que evite esas cosas. Y por otro lado, la supervisión oficial para la actividad privada, incluyendo el detalle de cuánto compra, gasta y vende un restaurant, supone una formidable burocracia abrumada de planillas, de sellos y de firmas. Habría que ver trabajar al Estado para saber hasta dónde son ciertas las sospechas de la lógica, pero es difícil semejante análisis donde el intruso es nada más que un turista que ignora el idioma.

Praga tiene otros rasgos igualmente característicos y menos necesitados del análisis. El pan y la cerveza tienen un sabor exquisito, cada pocos metros de la calle principal se venden chorizos calientes, los cines están repletos continuamente –incluyendo uno que funciona desde las 8 de la mañana– las mujeres manejan tranvías, la comida es picante, todos los sandwiches tienen pepinos, hay 18 estilos de masas (17 de ellas con chocolate y chantilly), el café se hace a la turca, los restaurants están clasificados de primera a cuarta categoría, con letrero de identificación en la puerta, y no sólo los habitantes cenan muy temprano, como en Estados Unidos, sino que es una aventura querer comer algo después de las once de la noche, aún en las calles más céntricas, porque todas las puertas se cierran. Las mujeres de todas las edades y todos los países deben ser advertidas de que las veredas de Praga se componen, sin

excepción, de baldosas yuxtapuestas, con formas que oscilan del cuadrado al trapezoide y con tamaños que van de los 4 a los 7 centímetros de lado. Entre una baldosa y otra se rompen todos los tacos finos y algunos de los gruesos; también se acumula una tierra que la menor lluvia transforma en barro, con consecuencias que son del dominio público. Es probable que la inclinación femenina a caminar por consiguiente en puntas de pie haya conducido a la abundancia de letreros que dicen *Pedikura*.

Para mejorar el humor hay que irse del centro hacia el Oeste y hacia el Norte, cruzar el Moldava e internarse en las alturas formidables de las montañas cercanas. Allí hay basílicas de ochenta metros de alto, con curiosos rasgos arquitectónicos, reliquias de siglos pasados y vitrales elaborados que quitan el habla. Allí hay jardines que progresan en altura con diferentes plataformas escalonadas a lo largo de unas tres cuadras, y hay viejos castillos y hay un museo enorme que alberga a remotos pintores y escultores, desde la Edad Media hasta hoy, pero también algunos originales de Gauguin, de Van Gogh, de Picasso, que pocos aficionados esperarían encontrar aquí. El cruce del Moldava, por cualquiera de los muchos puentes, es un paisaje idílico que las tarjetas postales sólo aspiran a remediar, con cambiantes efectos de luz para las aguas, para el horizonte y para las antiguas edificaciones que se amontonan a distintos niveles de ambos márgenes. Y a los costados del río está lo que aquí se conoce como la Vieja Praga, donde las casas están separadas por callejuelas estrechas, oblicuas, desconcertantes, donde a menudo parece haber cuatro metros de una ventana a la de enfrente y donde el turista necesitará un buen plano si quiere salir de donde entró. Por algunas de esas calles sólo pueden circular transeúntes y motocicletas, que son recíprocamente rivales en el caso; en algunas esquinas la vereda casi no existe y el cruce es tan peligroso que la poca visibilidad debe ser compensada por la bocina obligatoria o por el gran espejo convexo que la previsión municipal ha colocado a cierta altura. Todo ese barrio se extiende durante muchas cuadras, como un interminable álbum de viejas estampas o como un film de época que sólo se hubiera preocupado de la escenografía. Como sitio físico es una primerísima atracción para todo turista; como dato histórico es una curiosa reliquia de lo que alguna vez fue la aldea cercana a una Corte Real encaramada en los bosques y las montañas. Como parte de una ciudad es también una paradoja violenta, porque esas calles antiguas y desconcertantes integran una sociedad que quiere estar organizada muy modernamente sobre bases de igualdad, y que en muchos sentidos se jacta de un adelanto técnico.

Buena parte de los programas checos han sido conocidos en el exterior a través del cine, y desde luego hay un progreso muy particular en el cine mismo, que es tan oficial como el resto de la industria y del comercio pero que está gobernado además por ciertos principios de libertad creadora, sin los que no se concebirían los experimentos en marionetas, en dibujos y en las combinaciones de ambos con personajes vivos, como lo ha hecho Karel Zeman en el largo metraje. El cine está vigorosamente apoyado por el público, que en Praga llena salas y hace colas en el hall, y eso explica que la industria nacional pueda trabajar con cierto margen de comodidad. En los programas no figura prácticamente ningún film americano, con las solas excepciones del material reducido que se puede identificar en las carteleras y que es de distribución de Artistas Unidos. Pero tuve ocasión de ver un programa peculiarmente titulado **3 x Frigo**, que resultó estar integrado por tres mediometrajes de Buster Keaton, originalmente mudos, compaginados, adaptados y titulados en checo, con música

adicional. Y aunque desde luego se podía ver mucho cine checo en carteleras, el riesgo de no entender ni una sola línea de diálogo me empujó a elegir *L'Interna Mágica*, invento que hace cinco o seis años está obteniendo éxito de público y de crítica en Praga y en varias capitales europeas. Es una combinación de teatro y de cine, originalmente pensada y elaborada. El escenario tiene una pantalla central panorámica y dos laterales más estrechas, o sea la combinación básica del Cinerama, sin la pretensión de unir las tres imágenes en una sola. Delante de la tela ese mismo escenario sirve para la representación teatral, por un grupo de unos quince intérpretes, y la maquinaria se complementa además con dos cintas corredizas horizontales, que facilitan la entrada y salida de elenco, mobiliario y objetos. La doble instalación teatral y cinematográfica permite toda clase de juegos, réplicas y contrastes entre figuras vivas e imágenes fotográficas móviles, con la más amplia fantasía para la escenificación y la iluminación. Aunque uno de los programas actuales se titula *Variaciones* y permite una muestra completa de esa fantasía, tuve la mala suerte de ver *Los cuentos de Hoffmann*, con música de Offenbach, que es un espectáculo muy querido por los centroeuropeos y por el abundante turismo alemán, pero que puedo tachar livianamente de ópera, con demasiadas arias quietas. Aún con ese límite es evidente que *L'Interna Mágica* abre otros caminos de dramaturgia y de plástica. Enriquece al cine en cuanto usa la triple pantalla como un recurso de contraste y no de simple suma espectacular (que es la limitación habitual del Cinerama), pero también enriquece al teatro al crear escenografías proyectadas y al permitir un segundo plano de acción tras la pantalla central, que es traslúcida. Todo funciona como un reloj, con perfección de luz y de sonido. Y como la sala de 450 butacas debe estar instalada con una maquinaria complicadísima de proyectores y reflectores, se explica que el espectáculo ya sea una institución y figure localizado e identificado en los más recientes mapas de Praga.

El Festival de Karlovy Vary es otra institución, sobre cuyos pormenores corresponderá informar por separado.

17 de julio 1964.



Karlovy Vary (I)

POCAS ESTRELLAS, MUCHOS FILMS. Hace ya seiscientos años que se descubrieron en el centro de un inmenso valle las surgentes naturales de agua, y hace ya doscientos que se ha sistematizado en este balneario la utilización de tales aguas para fines medicinales. Bajo el nombre anterior de Carlsbad y bajo el actual de Karlovy Vary, que en dos idiomas aluden igualmente a los "baños de Carlos", el balneario ha adquirido la fama de ser el sitio en que se corrigen una docena de afecciones digestivas y de otros órdenes en el cuerpo humano. Para llegar hasta aquí hay que viajar unos 150 kilómetros de Praga hacia el oeste de Checoslovaquia, y descubrir que en el medio de inmensas montañas recubiertas de bosques se extiende una villa pintoresca, atravesada al medio por un canal curvo, de unos quince metros de ancho, a cuyas márgenes hay inmensos edificios, muchos de ellos convertidos en hoteles. Los folletos aclaran que son 20 las mayores fuentes de la región, con

un aporte diario de tres millones de litros de agua, a una temperatura de 72.3°. La cantidad y tipos de sales minerales que contienen esas aguas sirven para la simple bebida y para los baños de inmersión, pero también condicionan el aire que se respira aquí, sobre el que no puede haber otra queja que la relativa a la lluvia ocasional y al frío que sobrevino en pleno verano sobre los primeros días del Festival.

Como una forma de prestigiar esta atracción turística internacional, el gobierno checo ha instalado aquí sus festivales cinematográficos bienales. El de 1964 lleva el número XIV y ha ampliado el registro de los países concurrentes, entre los que figura España por primera vez. La tónica del Festival está muy acorde con la política de un país socialista que procura traerse la amistad de los otros países, con especial atención a los que se suelen llamar "subdesarrollados". Así hay tres planos para los films en exhibición. El primero, de films en concurso, está abierto a todos los países y abarca en el caso unos 22 títulos, que son juzgados por un jurado internacional de once miembros. El segundo comprende films de corto y largo metraje, procedentes de Asia, África y América Latina, para los cuales se ha formado ahí mismo otro jurado, cuya constitución se improvisó de acuerdo a los periodistas, ejecutivos, realizadores y distribuidores que concurrieron. En un tercer plano están los films ajenos a todo concurso, que ya han sido premiados en otros festivales o que son presentados en pequeñas salas por parte interesada en su difusión y venta, como es particularmente el caso de Hungaro-Film. La suma de las tres categorías es ligeramente abrumadora, porque de hecho hay tres funciones diarias a las 14, a las 16.30 y a las 21.30, con extraña puntuación, y otras funciones adicionales a las 11 de la mañana, sin contar conferencias de prensa y recepciones, todas ellas bastante tempranas y sobrias. Pero es relativamente fácil sobrellevar esa agenda, primero porque la programación anunciada se cumple con sólo pequeños retoques; segundo porque el territorio del Festival es muy reducido y no hay que caminar más de cien metros entre una obligación y otra, y tercero porque el balneario, como toda la vida checa, se ajusta a la luz del sol y no se excede en actos nocturnos. Hay jurados que no tienen tiempo de tomar las aguas, pero no se pueden quejar del aire que respiran, porque no es probable que lleguen al jadeo.

No hay muchas estrellas en el Festival y el nombre de mayor fama ha sido hasta la primera semana y durante un solo día el de Claudia Cardinale, que suscitó la mayor demanda de autógrafos, aunque de esta solicitud no se libran, desde luego, las mujeres extranjeras que tengan cara de vedettes y que no lo sean, como ha sido el caso de alguna latinoamericana casada con alguien. Los otros nombres de la primera semana incluyen a la actriz checa Daniela Smutná, al director italiano Luigi Comencini, al crítico francés Georges Sadoul, a la actriz americana Betsy Blair, a los directores argentinos Román Viñoly Barreto, Lucas Demare y Rubén Cavallotti¹, al crítico español Carlos Fernández Cuenca, al director español Jorge Grau, al director hindú Bimal Roy y a figuras de menor fama, por lo menos fuera de sus respectivos países. En el Jurado figuran como presidente el Prof. checo Antonín Martin Brousil y como otros integrantes una actriz hindú, el productor francés François Chavane, cinco directores que son el soviético Grigori Kozintsev, el alemán Frank Beyer, el húngaro László Ranódy, el americano Lionel Rogosin, el británico Karel Reisz, y dos periodistas: la checa Agnes Kalinová y este cronista por Uruguay.

¹En realidad, Viñoly Barreto y Cavallotti eran uruguayos, aunque hicieron toda su obra cinematográfica en Argentina.

LOS FILMS

• **Hamlet** (*Gamlet*, URSS-1964, dir. Grigori Kozintsev, fuera de concurso) es un film muy interesante en la medida en que propone soluciones cinematográficas para la traslación de una obra teatral. El texto ha sido inevitablemente abreviado, los monólogos no aparecen dichos por el protagonista sino escuchados por banda sonora,



como si fueran pensados, y todos ellos han sido grandemente reducidos, lo cual permite ganar en agilidad. En el mismo sentido, intenta subrayar que el film inventa continuamente pretextos de movimiento, ofrece estupendas tareas de escenografía y de fotografía, se esmera en todo lo que sea acción, con especial lucimiento para las escenas de conjunto. La interpretación es muy sólida, por lo menos hasta donde puede ser apreciada en un film hablado en ruso que tiene unas pocas, poquísimas leyendas en inglés, y tanto el director como el principal intérprete Innokentij Smoktunovskij se inclinan a una versión exterior, que subraya las zonas de humor y de cinismo, mientras atempera o elimina las comezones de la duda y desde luego el así llamado complejo de Edipo. Con todos sus brillos formales, la empresa parece sin embargo ligeramente inútil, porque ya hubo un Hamlet

de Oliver en 1948, que también proporciona sus propias soluciones de los problemas de la adaptación. Cabe deducir que los cuatrocientos años del nacimiento de Shakespeare y el culto del cine soviético por las obras clásicas son las explicaciones de que se haya procedido a esta empresa.

• **La decisión** (Cuba-1964, dir. José Massip, para el Symposium) se excede en retórica y en discurso para contar el dilema de un joven que podrá o no plegarse en 1958 a la revolución que está al borde de estallar. El film expone diferencias sociales, ataca a la burguesía cómoda y racista, está lleno de buenas intenciones. Demuestra sin embargo que el director gusta demasiado de **Hiroshima mon amour** (Resnais, 1959), de donde toma los saltos en el tiempo y los contrastes repentinos de recuerdos, imaginaciones y reflexiones. Pero Massip no es todavía un poeta y sobrevalora su propia capacidad literaria, a la que subordina el drama y la narración cinematográfica.

• **Tránsito** (Cuba-1964, dir. Eduardo Manet, para el Symposium) plantea una intriga semi-policial, a la americana, en la peripécia de un médico anti-revolucionario que ha quedado en el país y debe ser ocultado por vividores de diversos tipos. Aquí hay más color local, con un buen retrato colectivo de medios populares cubanos y de algunos personajes pintorescos. Los diálogos también son excesivos, particularmente cuando el médico aparece mencionando a Proust y a Herodes, para que se lo entienda como un snob, y el libreto se acerca al caos en la última zona de la narración, que es justamente donde hacia falta una visión más clara para la solución de la intriga. Hay buena técnica ocasional en el rodaje.

• **Un lugar al sol** (Argentina-1965, dir. Dino Minitti, para el Symposium) tiene una particular frescura en su relato de una historieta de amor entre dos personajes muy simples, un obrero y una muchachita tucumana que está desorientada

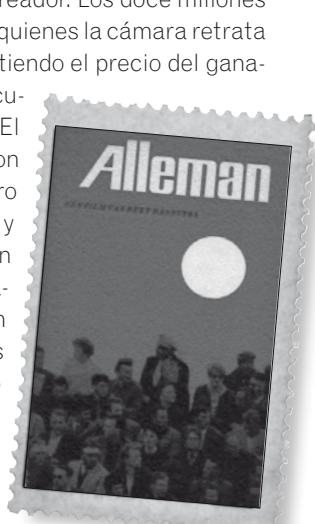
en la gran ciudad. Con diálogos de suma economía y con un continuo realismo ambiental, Minitti ha conseguido un film de emoción sencilla y clara, en la cuerda que Frank Borzage y Vittorio De Sica han pulsado antes: si hay un personaje claro de este estilo es el de **El techo** (*Il tetto*, De Sica-1956). El ambiente es el de las Villas Misericordia de Buenos Aires, observadas con más preocupación sentimental que sociológica, pero el film está centrado en sus dos personajes, que Héctor Pellegrini y María Cristina Laurenz interpretan con sensibilidad.

• **Los doce millones** (*Alleman*, Holanda-1964, dir. Bert Haanstra, fuera de concurso) llegó a este Festival procedente de Berlín, donde obtuvo tres premios en su categoría. Sin ese precedente, habría sido aquí un film para concurso y un seguro ganador de menciones, porque es una de las obras más talentosas, perspicaces, humorísticas y poéticas que haya aportado su creador. Los doce millones del título son simplemente los habitantes de Holanda, a quienes la cámara retrata en una serie de actividades: se les ve trabajando, discutiendo el precio del ganado, descansando en la playa, practicando deporte, concurrendo al teatro, patinando sobre los canales helados. El espíritu es documental pero Haanstra ha superado con una cámara oculta las dificultades habituales del género y ha captado con rica espontaneidad a esos hombres y mujeres que no se saben observados y que ríen o sufren verdaderamente cada una de sus peripecias. A ese material tan genuino Haanstra ha agregado una intención de montaje y de sonido, que le permite comparar varias actividades deportivas entre sí, comentar con el ritmo exacto del twist los movimientos de los bañistas que se frotan con la toalla sobre la arena y, sobre todo, conseguir ese ritmo cadencioso y fluido que sólo alcanzan las grandes obras del cine. El film ha obtenido un éxito popular abrumador en Holanda, ha sido aplaudido en Berlín larga y vigorosamente, según cuentan testigos presenciales, y ha suscitado aquí el desbordante entusiasmo de las cuatrocientas personas que aceptaron verlo incómodamente a las dos de la tarde. Es triste comprobar que siendo hasta ahora el mejor film del Festival, en varios sentidos, Los doce millones haya sido exhibido fuera de concurso.

Los primeros films en concurso no han sido muy apasionantes debiéndose subrayar en ellos la coincidencia de que los países socialistas hayan presentado films de autocritica sobre sus propios regímenes, generalmente con demasiadas palabras. Ellos y otros están provocando cierto escepticismo en el Jurado, que no tiene todavía un Gran Premio a la vista.

(Esta es la primera de una serie de notas sobre el Festival de Karlovy Vary).

24 de julio 1964.

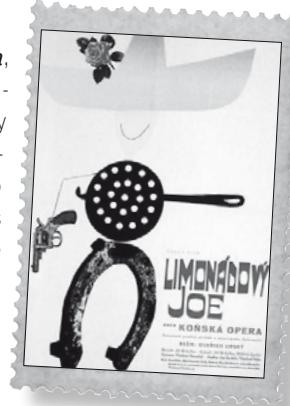


Karlovy Vary (II)

PROY CONTRA DEL INTERNACIONALISMO. La palabra más usada de este Festival ha sido *mezinárodní*, que significa "internacional", pero esa expresión debe ser condicionada. Aquí ha abundado la representación de los países socialistas, con films que además plantean sus propios problemas nacionales, y con nombres de estrellas que significarán poco para el Occidental. Ha sido escasa o nula la colaboración de industrias occidentales en el Festival: Claudia Cardinale estuvo sólo 24 horas, Elia Kazan y Richard Attenborough muy poco más, dos estrellitas españolas estuvieron tres días, no se ha visto una estrella francesa salvo la fugaz y disimulada aparición de Dany Robin en una platea, y el único argentino es Jorge Salcedo, que llegó en la segunda semana. El internacionalismo se mide de otras maneras, cuando las recepciones y las conferencias de prensa y hasta los mismos films obligan a la coincidencia y hasta la simultaneidad de varios idiomas, con dificultades de comprensión para todas las partes interesadas y con la carga especialísima de que los diálogos en checo sean gritados por el altoparlante mientras algunos esforzados espectadores procuran seguir al mismo tiempo los diálogos en francés, inglés, italiano o español que se pronuncian en la pantalla. Los festivales siempre fueron difíciles y no son ciertamente la gran diversión que se imaginan los ausentes. Entre otras cosas, suponen mucho trabajo, porque hay cuatro o cinco films por día y es para valorarlos que se viaja y se cambia moneda y se come a deshora y se duerme salteado.

VARIOS FILMS IMPORTANTES

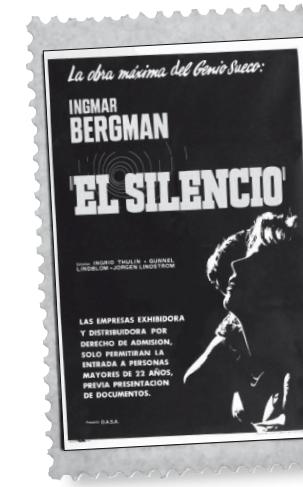
- **Joe Limonada** (*Limonádový Joe aneb Konská opera*, Checoslovaquia-1964, dir. Oldrich Lipský, fuera de concurso), había obtenido un premio en San Sebastián y obtendrá un largo aplauso de cualquier público extranjero. Es una sátira del *western*, filmada en un escenario exterior de Barrandov que daría envidia a los estudios de Universal City en Hollywood, y propone como héroe a un joven rubio y abstemio, que pide limonada donde otros piden whisky, tiene una puntería fabulosa y esconde una identidad misteriosa. Muchos recursos de dibujo animado y una fresca inventiva de plástica y de movimiento convierten al film en una diversión continua. Será sin duda el film checo de más éxito en el exterior, primero porque elabora sobre un tema familiar algunas variantes cómicas, después porque tiene un humor directo que nunca llega a la grosería.



- **El diario de una doncella** (*Le Journal d'une femme de chambre*, Francia-1964, dir. Luis Buñuel, en concurso), retoma una novela de Octave Mirbeau, ya filmada hacia 1945 por Jean Renoir en América, y la ubica en la Francia de 1930, para describir con acentos de morbo y de sordidez las pasiones, lujurias e hipocresías de la burguesía rural. Desde que Jeanne Moreau cae en medio de una complicada familia llena de represores y demasiás sexuales, hasta que se casa con un vecino y se evade de ese ambiente, Buñuel detalla con deleitación las limitaciones morales,

prejuicios y maniobras de media docena de personajes desagradables, una lista en la que también la doncella podría ser incluida, terminando con un golpe de crítica a un Prefecto de Policía de inclinaciones fascistas, que justamente en aquella época molestó a Buñuel. El film está muy correctamente realizado, tiene un estilo pensado y un esmero particular de escenografía, fotografía y vestuario. Es un Buñuel menor, sin embargo, sin la grandeza enloquecida de Viridiana ni el misterio de El ángel exterminador. La labor de Jeanne Moreau es muy destacable, como podía ser previsto.

- **El silencio** (*Tystnaden*, Suecia-1963, dir. Ingmar Bergman, fuera de concurso) fue exhibido aquí como



una novedad sensacional, aunque Buenos Aires y Montevideo tenían bien digerido el film desde enero 1964. Se ha exhibido poco de Bergman en Checoslovaquia, no se ha mostrado nada de él en la Unión Soviética, y la avidez normal del público se vio así redoblada. Una verdadera avalancha humana cayó sobre el cine, donde quedaron unas cien personas paradas en los pasillos, pero el público asimiló todo el film sin un comentario en alta voz. La versión es ultra-completa, sin corte alguno, y con subtítulos en inglés, de los que faltó la última y esencial línea de diálogo, que dice "Palabras en un idioma extranjero: espíritu". El film dejó desconcertados a algunos espectadores, los que habrían necesitado un mejor conocimiento de Bergman, y particularmente de sus dos films previos, para comprender hasta dónde el realizador

sueco expresa severamente la ausencia de Dios y la servidumbre del espíritu subordinado al cuerpo humano.

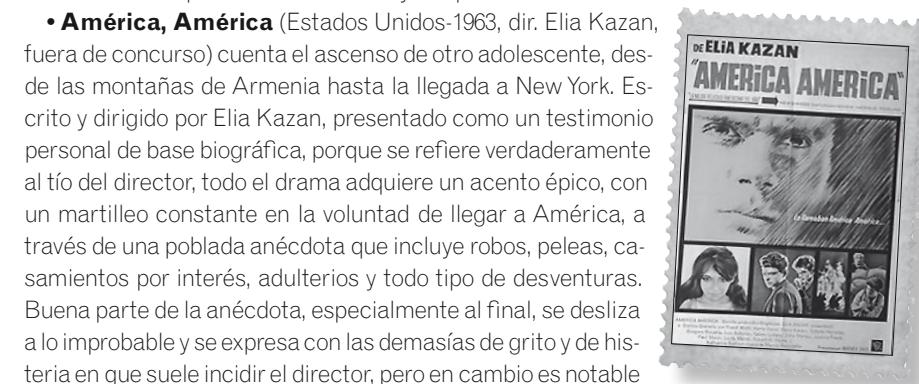
- **La piel dulce** (*La Peau douce*, Francia-1964, dir. François Truffaut, fuera de concurso), fue una desilusión para muchos observadores de aquí y sin duda lo será para otros en el mundo entero. Es solamente la historia de un adulterio, centrado en Jean Desailly, un escritor casado que en cierta oportunidad comienza un romance con una camarera de avión y lo termina trágicamente cuando su esposa de enterá del asunto, obteniendo un ritmo fluido para la narración y una perspicacia para el detalle, gracias sobre todo a que la cámara de Raoul Coutard persigue ágilmente a los personajes en cada gesto y en cada movimiento de cada habitación. El conjunto es muy chato, sin embargo, y obliga a preguntarse qué impulsó a Truffaut a tomar un tema tan vulgar y repetido. Ha aceptado una tarea digna de un artesano muy inferior a él.



• **El espontáneo** (España-1964, dir. Jorge Grau, en concurso) es un joven de 18 años, interpretado sueltamente por Luis Ferrín, que debe hacerse un lugar en Madrid, pierde un empleo, vagabundea con amigos, se pelea con pintores y termina sus jactancias en una arriesgada y repentina salida a la plaza de toros. La vanidad y el entusiasmo del muchacho reciben una adecuada descripción en un libreto que acumula episodios con una doble atención a la realidad psicológica y a la realidad social, marcando agudamente la diferencia de clase y de riqueza, el drama de que en la sociedad sea necesario subir con cualquier recurso, la tragedia de quienes quieren ascender a demasiada velocidad. El film es valiente con cierta controlada fuerza en su crítica, ha sido dialogado con más economía que la habitual en los españoles y termina con una original secuencia fantástica en color cuyas últimas tomas tienen verdadera grandeza. También sufre de algunas debilidades melodramáticas intermedias y de una secuencia realmente fallida en casa de un pintor homosexual. Si se considera lo que suele hacer el cine español, el resultado es promedialmente muy aceptable.

• **América, América** (Estados Unidos-1963, dir. Elia Kazan, fuera de concurso) cuenta el ascenso de otro adolescente, desde las montañas de Armenia hasta la llegada a New York. Escrito y dirigido por Elia Kazan, presentado como un testimonio personal de base biográfica, porque se refiere verdaderamente al tío del director, todo el drama adquiere un acento épico, con un martilleo constante en la voluntad de llegar a América, a través de una poblada anécdota que incluye robos, peleas, casamientos por interés, adulterios y todo tipo de desventuras. Buena parte de la anécdota, especialmente al final, se desliza a lo improbable y se expresa con las demás de grito y de histeria en que suele incidir el director, pero en cambio es notable la primera mitad, con su descripción de familia y costumbres, su rodaje en escarpadas montañas, su apunte de miseria y subordinación a la残酷 de los turcos. El film obtuvo antes un premio en San Sebastián y fue explicado aquí por el propio Kazan como la obra más personal de su carrera, sin transacción alguna con nadie. La historia lo verá como un testimonio.

• **La vida amarga** (*La vita agra*, Italia, dir. Carlo Lizzani, en concurso) es también la historia de un adulterio pero con una mayor ambición de decir otras cosas más importantes. El adulterio es Ugo Tognazzi, que llega a Milán desde un pequeño pueblo, se instala con Giovanna Ralli como amante y se olvida de la mujer y del hijo que dejó en la aldea. Este asunto es secundario frente al otro proceso del protagonista, que ha llegado a Milán como saboteador de una inmensa empresa industrial, culpable de una catástrofe minera en el pueblito, y que termina entregado al capitalismo sobre el que ha pro-



testado tanto. Este lento proceso de corrupción moral ha sido expuesto por Carlo Lizzani en clave humorística, con algunos golpes de sátira al apogeo comercial e industrial de Milán y con burlas adicionales a la enredada situación de su personaje central. El film es divertido y agudo. También es episódico, desordenado y confuso, como si el libreto hubiera acumulado ideas sin armonizarlas debidamente. La interpretación de Tognazzi y la fotografía de Erico Menczer son muy satisfactorias.

(Esta es la segunda de una serie de notas sobre el Festival de Karlovy Vary).

26 de julio 1964.



Karlovy Vary (III)

AUTOCRÍTICA DEL SOCIALISMO. Los films que los países socialistas han enviado al concurso de Karlovy Vary coinciden en temas de guerra, de política y de crítica a la situación del individuo dentro de sus respectivas sociedades. El detalle de esta coincidencia:

• **Cara a cara** (*Licem u lice*, Yugoslavia-1963, dir. Branko Bauer) discute en una larga asamblea obrera la razón o sinrazón de expulsar a un compañero que protesta sobre una decisión superior. El diálogo dice cosas. El film puede ser transmitido por radio.

• **El extraño** (*Străinul*, Rumania-1964, dir. Mihai Iacob) propone la situación de un joven idealista, durante los últimos días de la ocupación nazi. El personaje se resiste al conformismo imperante, pierde un amor, gana en conciencia social. El diálogo dice cosas. El film es larguísimo, estirado, lento. Cuando ha dicho ya todo lo que se podía decir, falta todavía media hora de metraje.

• **El eco** (*Echo*, Polonia-1964, dir. Stanislaw Różewicz) altera de pronto la equilibrada vida de un prominente abogado, cuando surge de veinte años atrás una lista que lo incluye entre antiguos colaboradores del nazismo. Esto podría provocar una intriga kafkiana, con testigos invisibles y diálogos elípticos, pero en su lugar provoca una indecisión del personaje y del propio director del film, empeñados en monólogos y en caminatas sin rumbo. El diálogo dice cosas. El libreto carece de estructura y de material, se alarga en la pasividad, pierde el tiempo.

• **Cielo dividido** (*Der geteilte Himmel*, República Democrática de Alemania-1964, dir. Konrad Wolf) defiende indirectamente la existencia del Muro de Berlín, al proponer los dilemas de un químico empeñado en escapar al Oeste y los otros dilemas de la muchacha indecisa entre seguir a su amor o mantenerse en el Este con su conciencia social. La fotografía de Werner Bergmann es virtuosa y rebuscada hasta la exageración y desde luego el diálogo dice cosas. Pero el drama es conversadísimo, larguísimo y artificioso. El Muro de Berlín, que ha sido para el Occidente de



uno de los puntos ridículos de la conducta política de los países socialistas, queda pendiente de mejor explicación.

• **Los vivos y los muertos** (*Zhivye i myortvye*, Unión Soviética-1964, dir. Aleksandr Stolper) cuenta en tres horas y media, con un tono épico, las desventuras de un periodista que atraviesa el frente de batalla durante los días más amargos de la guerra, en 1941, cuando los nazis avanzaban sin compasión.

Encuentros, desencuentros, muertes y batallas se suceden sin pausa, entre los despliegues de una superproducción colosal, y a ellos se agrega el comentario amargado sobre una sociedad que no reconoce debidamente a sus héroes, lo que comporta ocasionalmente una crítica al stalinismo, según moda reciente. El

diálogo dice cosas. Las diversas penurias del film incluyen su carencia de estructura dramática, su empeño verbal, su repetición de datos y situaciones, su formidable duración, su simpleza para dibujar personajes y conflictos. El original del film es una vasta novela de Konstantin Simonov, que debe tener varios tomos.

• **En días como éstos** (Cuba-1964, dir. Jorge Fraga) coloca a una joven maestra, de extracción burguesa, en las montañas y las sierras, junto con un pelotón de colegas que deben colaborar en la batalla contra el analfabetismo, durante 1961. La protagonista tiene problemas psicológicos de adaptación al medio y al trabajo, desconfía de los textos de adoctrinamiento marxista, recuerda constantemente a su madre y a su novio, que pertenecen a un mundo abandonado en un impulso. Todo ello es muy interesante como punto de partida, sobre todo porque los cubanos se proponen una autocritica incesante y se niegan a aceptar directivas en las que no puedan creer sincera y completamente. Con tal motivo, el diálogo dice cosas. Pero el libreto no existe. En el film no pasa nada, rigurosamente, a menos que se entienda por acción la acumulación de monólogos y de diálogos explicativos. Con su pasividad y con su irritante lentitud, el film hace muy evidente la imitación de moldes extranjeros: un poco de Resnais para sus interpolaciones fugaces del pasado en el presente, un poco de Antonioni para sus diálogos de personajes que no se miran y para sus largas pausas silenciosas. A cambio de tanto artificio formal, no se ve siquiera que estas maestras trabajen en las montañas o hagan algo concreto, excepto conversar de sí mismas. La presencia en Karlovy Vary del joven e inteligente director Jorge Fraga sirve para saber que este hombre modesto y tranquilo necesita su propia autocritica. Debería haber cine americano de acción, por ejemplo.

• **El acusado** (*Obžalovaný*, Checoslovaquia-1964, dir. Ján Kadár y Elmar Klos) es desde muy lejos el film más interesante del grupo socialista. Está centrado en un funcionario que fue jefe de una planta de energía eléctrica y que ahora es juzgado por haber retribuido con bonificaciones el trabajo extraordinario de sus obreros, un punto justificado por la urgencia en cumplir ciertos plazos. Lo que se discute es la procedencia de costumbres capitalistas, como el incen-



tivo económico y la posible corrupción, en un régimen socialista. Con más riqueza que en los otros films, aquí el diálogo dice cosas, y la relectura del libreto, por gentileza local, confirma la agudeza de algunas observaciones. La mejor de ellas es la descripción de las dos grandes etapas de un régimen socialista: *primero las dificultades del crecimiento, después el crecimiento de las dificultades*. La escasa acción está centrada en el tribunal y la abundancia de palabras puede llegar a ser una molestia, pero el film tiene una particular firmeza. No cae en discursos largos sino en un fogoso intercambio de argumentaciones y réplicas, como una buena polémica de televisión. Y cada vez que intercala un dato del pasado lo hace con tino y mesura, hasta donde el dato importa como referencia. Seguramente que el film no es gran cine, pero es una obra inteligente y un desafío a la inteligencia ajena, a la manera de una difícil partida de ajedrez.

MELODRAMAS EN ABUNDANCIA

• **El rehén** (*El shaitane el saghir*, República Árabe Unida-1964, dir. Kamal El Sheikh, en concurso) propone a un niño perdido en un camión de mudanzas y toda una aventura posterior entre criminales. El film revela la triste paradoja de que con buena técnica fotográfica y evidentes recursos económicos se pierde el tiempo en una trivialidad que ni siquiera tiene gracia y que un productor inmodesto ha llevado hasta un certamen internacional.



• **El pecado y la virtud** (Mongolia, dir. D. Cimit Osor, en concurso) inventa madres que perdieron su virtud con un sacerdote, hijas que arriesgan seguir esa tradición, varios que vacilan en ser monjes, conversaciones escuchadas tras la puerta. Puede ser interesante estudiar la influencia del cine mexicano en el cine de Mongolia, pero en las circunstancias también puede ser una pérdida de tiempo. Otra vez se siente aquí la paradoja de la buena técnica exterior con la ausencia de cierta habilidad narrativa o cinematográfica.

• **Bandini** (India-1963, dir. Bimal Roy, en concurso) se ubica también en esa línea, esta vez para contar las peripecias de una muchacha que llega a la cárcel después de amores sacrificados y sale de allí para seguir sacrificándose junto al líder político al que ama. El film dura dos horas pero parece durar catorce. El que lo quiera entender como algo más que un melodrama tendrá que hacer su propio sacrificio y verlo de nuevo.

• **La ragazza di Bube** (Italia-1963, dir. Luigi Comencini, en concurso) hace una versión latina del melodrama hindú. Gracioso como parece, Claudia Cardinale posterga aquí otros amores porque espera la vuelta de su gran amor, un resistente político que primero está ausente, después es procesado y encarcelado. El gran amor es George Chakiris y no parece un resistente político italiano de la guerra y de la posguerra. El film es muy correcto y moderado como narración, ha sido dirigido por Comencini con mano segura y tiene un crédito evidente



en Claudia, exceptuada una escena dramática mayor a la que no llega. Su mayor defecto es gravísimo: el film no importa ni dice nada. Puede ser una buena propuesta comercial, pero nada más.

• **La vida de una mujer** (*Onna no rekishi*, Japón-1963, dir. Mikio Naruse, en concurso) multiplica el melodrama al proponer que las madres, las abuelas, las suegras, las hijas y las nietas sufran horriblemente porque los hombres se van o mueren en accidentes o son matados en la guerra. La diferencia esencial de este film con el hindú es que con igual duración de dos horas parece durar dos semanas. Termina con un niño que nace y una nueva esperanza de reconciliación, pero habrá que esperar unos años para que ese niño deje grávida a otra mujer y muera de repente, causando otra gran tragedia. El film tiene cierta delicadeza de situación y diálogo, pero sólo un golpe genial de artesanía habría podido rescatar su espeso asunto.

• **La ciudad y el sueño** (*Shehar Aur Sapna*, India-1963, dir. K.A. Abbas, en concurso) comienza brillantemente con la llegada a Bombay de un adolescente campesino lleno de ilusiones, que pronto llega a sufrir su pobreza en medio de la riqueza de una gran ciudad abundante en lujos, monumentos y paseos. Al rato el joven encuentra a tres cómicos bohemios, a una muchacha solitaria y pobre con la cual se casa, y el hijo que nace justamente cuando enormes tractores empiezan a demoler las casas pobres donde la parturienta sufre sus dolores. Lo que comienza como un testimonio social se transforma en una historieta sentimental sin mayor entidad, quizás para atraer a una mayor cantidad de público y para hacerlo pensar en la desigualdad social. Es una obra de transacción, un compromiso.

(Esta es la tercera de una serie de notas sobre el Festival de Karlovy Vary).

27 de julio 1964.



Karlovy Vary (IV)

COMENTARIOS A UN FALLO. El fin de un festival suele ser una suerte de alivio para todas las partes interesadas. El de Karlovy Vary se ha extendido a quince días, contra una duración normal de diez, y el alivio será así mayor. Ha sido un festival muy rico de exhibiciones y escaso de estrellas, aunque en los últimos días aparecieron Henry Fonda, Cliff Robertson, Francis Lederer, Simone Renant, Anne Vernon, el director Edouard Molinaro y el joven George Stevens Jr., hijo de un director importante y productor él mismo de **El diario de Anna Frank**, sin perjuicio en su labor cinematográfica para el gobierno norteamericano.



ÚLTIMOS FILMS

• **Las cadenas** (*Verigata*, Bulgaria-1964, dir. Lyubomir Sharlandzhiev, en concurso) ocurre en los últimos días de la guerra y tiene como protagonista a un miembro de la Resistencia anti-nazi. En la primera secuencia es condenado por un tribunal colaboracionista, en la segunda se escapa milagrosamente del tren en que lo conducen junto a otros prisioneros. Desde allí, y con dos metros de pesada cadena afirmada en su tobillo, el hombre emprende por valles y montañas una fuga desconcertada, que lo enfrenta a campesinos, a gendarmes que lo buscan y a diversas peripecias. El film es lento y tiene menos acción de la necesaria a su tema, pero está realizado con una asombrosa solvencia de fotografía, compaginación, interpretación y uso de escenarios naturales. Quienes ignoren por completo el cine búlgaro, como es el caso, habrán de deducir que allí se ve y se experimenta mucho en la materia. El film tiene la ventaja adicional de ser muy moderado en su diálogo, que no resbala a las formas más fáciles del discurso antifascista.

• **La ley y el puño** (*Prawo i pięsc*, Polonia-1964, dirs. Jerzy Hoffman y Edward Skórzewski, en concurso) en una curiosa imitación polaca de los moldes del western americano y particularmente de **A la hora señalada** (*High Noon*, 1952) de Fred Zinnemann. En rigor, es un western polaco, porque ocurre en el Oeste de Polonia, durante los primeros días de la posguerra, cuando grupos de bandidos querían apoderarse de mercaderías y aparatos que habían quedado abandonados. En uno de esos grupos cae el héroe, quien termina por saber que está rodeado de delincuentes y pelea violentamente con ellos, hasta una batalla final en la que triunfa contra tres expertos tiradores. La parte de acción está muy bien, pero la intriga preliminar es bastante confusa, no se define adecuadamente a los diversos personajes y se arriesga a que el público proclame su indiferencia. Una secuencia de villano liquidado por enormes toneles que ruedan en pendiente ha sido calcada del **Testamento del Dr. Mabuse**, de Fritz Lang, 1933, lo cual refuerza el aire de segunda mano que tiene todo el film.

• **El hombre de Río** (*L'homme de Rio*, dir. Philippe de Broca, en concurso) propone a Jean-Paul Belmondo como un héroe supremo, mezcla de Robin Hood y de Tarzán, que desde Francia a Río de Janeiro y a Brasilia persigue a los villanos que

han robado valiosas estatuas y han secuestrado a su novia. La acumulación de aventuras es inenarrable, abarca incidentes en el agua, la selva, las alturas de una obra en construcción, y se manifiesta por peleas violentísimas con todo tipo de armas y por la destrucción total de escenografías, puertas, lanchas a motor. El molde previo del mismo director y el mismo intérprete había sido *Cartouche*, pero ahora se agregan algunos inventos de Hitchcock en **Intriga internacional** (*North by Northwest*, 1959) y un repertorio de gags físicos copiados de todas las novelas de aventuras de los últimos seis siglos. La realización de tanta proeza es muy esmerada, con adición de color y



de paisajes brasileños, y puede pronosticarse al film un tremendo éxito comercial, aunque eso no aclara su presentación en un certamen cinematográfico. Las dos horas de duración pueden ser asimismo un exceso.



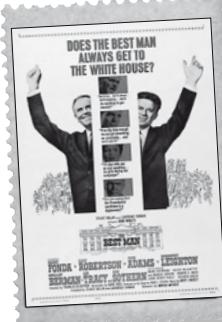
• **Mujeres perdidas** (Argentina-1964, dir. Rubén Cavallotti, en concurso) finge atacar a la trata de blancas como una enfermedad social, pero realmente da una versión sentimental y conformista del tema, al que elimina su profunda sordidez. Lo que cuenta es casi enteramente es una falsificación, empeorada por la vacilante estructura dramática y por la confusión de datos. Es buena la calidad fotográfica y debe destacarse cierta pericia artesanal de joven director, aunque ese mérito sea realmente superficial.

• **Corrientes** (Sodrášban, Hungría-1964, dir. István Gaál, en concurso) coloca a ocho jóvenes de ambos sexos en un

jugueteo veraniego a orillas de un río, decreta que uno de ellos se ahogue mientras se baña, y de aquí extrae varios dramas de la relación recíproca entre los otros, que han sido marcados o revelados por el incidente. Esos dramas que subsiguen no son muy firmes ni muy importantes, obligando a cuestionar al director como dramaturgo. En cambio el hombre es claramente un poeta del cine, y durante toda la primera mitad y aun parte de la segunda, se expresa con una calidad lírica y melancólica, en la que importan no sólo la fotografía de Sándor Sára y la colocación de trozos musicales de Vivaldi y Frescobaldi, sino una perspicacia de observación visual y sobre todo un sentido poético del ritmo. Para muchos el film será menor; para otros, y ciertamente para el Jurado del Festival, es la revelación de un joven director que sabe expresarse en cine y que tiene por delante un brillante futuro.

• **El mejor hombre** (*The Best Man*, EUA-1964, dir. Franklin J. Schaffner, en concurso) describe la peleada convención política de un partido norteamericano no identificado, en trance de decidir a quién elegirá como candidato a presidente de la nación. Como un buen reportaje de TV, el film sondea todos los aspectos ruidosos, intrigantes y a veces sórdidos de la emergencia, haciendo caudal particular de Henry Fonda y Cliff Robertson como los dos candidatos principales, y planteando

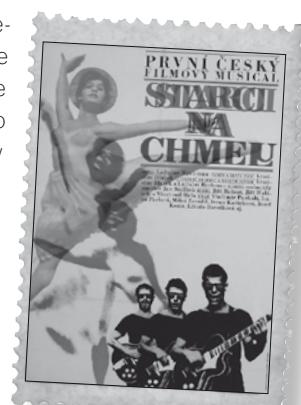
el suspenso de si ambos aceptarán las tácticas de golpe indecente que se les ofrecen: dar a publicidad un informe psiquiátrico que describe al rival como un neurasténico, o difundir el chisme de que uno de ellos habría sido considerado como homosexual durante su permanencia en el Ejército, veinte años antes. Son artificiales esa intriga individual y la intervención excesiva del actual presidente, pero el diálogo es cortante y agudísimo, la interpretación de todo el elenco es soberbia, el suspenso dramático está conseguido con gran habilidad. Entre los intérpretes debe señalarse la presencia de algunos viejos astros de los *thirties*, como Gene Raymond, Ann So-



thern, Richard Arlen, Lee Tracy, que parecen renacidos del más allá, y dos escenas magistrales de Shelley Berman, un cómico de la TV americana, que aquí compone un delator y chismoso con brillo realmente inusitado.

• **Los recogedores de lúpulo** (*Starci na chmelu*, Checoslovaquia-1964, dir. Ladislav Rychman, en concurso) fue una sorpresa para casi todo espectador, porque no sólo se trata de un film checo y musical, cosa infrecuente, sino también de un film musical moderno en estilo de música y bailes, con cierta influencia norteamericana en la que se recuerda casi de inmediato a West Side Story de Jerome Robbins y Robert Wise. El asunto podría ser trivial pero es también arriesgado, porque propone que los treinta recogedores de lúpulo, de ambos性, mejoren su trabajo mediante la formación de parejas, sin previo casamiento. Esto da lugar a alguna crítica risueña sobre granjas colectivas, a alguna broma de picardía insólita y a una intriga dramática. Las canciones, los bailes y el drama ponen el acento sobre lo colectivo; el color y la fotografía de Jan Stallich son de primera calidad y el resultado es mucho más original y divertido de lo que podía esperarse.

EL FALLO EN CUESTIÓN. Eran 17 las personas que se juntaron en un cuarto relativamente chico del Hotel Moskva para decidir el fallo final del Festival. Había un secretario, cinco intérpretes superdotados y once jurados cansados que representaban a diez países y que consiguieron entenderse mutuamente con saltos de idioma entre checo, inglés, francés, alemán, ruso y español; fue en verdad una gran fortuna que el delegado de Polonia y el del Hungría posean un francés perfecto y simplifiquen la Babel en cuestión. Los once jurados se entendieron durante unas diez horas de sesión sin haber llevado jamás las discrepancias hasta la pelea o el aumento en el volumen de la voz. Para el Gran Premio hubo acuerdo mayoritario sobre el film checo **El acusado** que no es en verdad una obra de arte pero que era la mejor elección posible; un film actual, inteligente, que tiene el coraje de criticar ciertos extremos de la conducta pública y privada en un país socialista. También hubo acuerdo unánime en dar el Gran Premio Especial a **The Best Man** y a Henry Fonda por el conjunto de su carrera artística, que es de las más destacadas de Hollywood, con un claro ejemplo en esta última labor; también el film americano es inteligente y actual, tiene brillos de interpretación y diálogo, podía ser destacado como obra y no sólo como pretexto para la labor de su primer actor. Los desacuerdos del Jurado comenzaron cuando los dos premios principales que seguían en el orden reglamentario debían ser divididos entre las tres candidaturas presentadas. Una larga conversación sobre la necesidad de motivar cualquiera de esas elecciones postergó durante horas una votación que habría simplificado problemas. Finalmente se eligió para esos dos puestos al film húngaro **Corrientes**, que es la revelación de un joven director sensible, una promesa de futuro, y al film soviético **Los vivos y los muertos**, calurosamente defendido por el director ruso Grigori Kozintsev, violentamente atacado por el director inglés Karel Reisz, y finalmente aprobado por mayoría, sin el voto de este cronista, en nombre de una presunta vi-



sión humanitaria y moral de los primeros años de la guerra. Así quedó fuera de esos dos premios la candidatura de **Le Journal d'une femme de chambre**, un film que muchos entendieron como menor dentro de la carrera de Luis Buñuel, aunque el jurado Lionel Rogosin alegó extensamente en su favor, como una visión de los resortes morales y psicológicos que condujeron al fascismo. El episodio determinó que en seguida se compensara al film francés con el premio a Jeanne Moreau por mejor actuación femenina, triunfando sobre las candidaturas de la japonesa Hideko Takamine y la italiana Claudia Cardinale. El premio a mejor actor fue discernido por mayoría a favor de Wienczyslaw Glinski, intérprete del film polaco **El eco**, que no se caracteriza ciertamente por su inventiva dramática para desarrollar su buena idea inicial, pero que tiene buen apoyo en la interpretación; este cronista habría preferido a Ugo Tognazzi, por su labor en La vita agra, pero mayorías son mayorías. Terminado todo ello, se perdieron otras dos horas en menciones adicionales, para las que este cronista propuso al film español **El espontáneo**, con mención de su director Jorge Grau y de su joven intérprete Luis Ferrín. La propuesta fue luego modificada por mayoría y terminó destacando al mismo actor y al rumano Stefan Iordache por **Străinul**, lo que supone un párrafo sobre intérpretes jóvenes en el cine de hoy. En el conjunto, el fallo fue satisfactorio para quienes lo hicieron con tanteos, aproximaciones y reiterados alegatos: lo creen mayormente justo, bastante equilibrado en su clásico reparto internacional por países y bastante pacífico en su atención a puntos de vista que en algunos casos fueron firmemente opuestos. El mayor inconveniente del fallo es que el director Aleksandr Stolper, del film ruso **Los vivos y los muertos**, crea seriamente que ha hecho una obra mayor.

30 de julio 1964.



Praga (I)

TARDÍO DESCUBRIMIENTO DE ROGOSIN. Después del Festival de Karlovy Vary, que significó mucho cine para un hombre solo, podía parecer una locura ponerse a ver más cine en Praga. Pero las circunstancias favorecieron de varias maneras ese aparente disparate. Una demora en el arribo de los pasajes obligó a una permanencia adicional de cuatro días en la capital checa, cuyas bellezas naturales ya estaban revisadas antes del Festival. Y por otro lado, las centrales cinematográficas del Estado tienen allí algunos tesoros inaccesibles para un aficionado latinoamericano, aportando una ocasión única para su conocimiento.

On the Bowery (1956) y **Come Back, Africa** (1959) son los dos únicos films existentes del realizador norteamericano Lionel Rogosin, que fue miembro del Jurado en Karlovy Vary y que resultó sorprendido por igual de que Praga tuviera sus films y de que América del Sur sólo los conociera por referencias periodísticas. En persona Rogosin es un hombre rubio, franco, directo, con cierta tendencia a engordar y con cierto aire de preferir la cerveza a las mejores disquisiciones metafísicas. En sus films se revela como un artista más fino y perspicaz. Lo que hizo en su semi-documental **On the Bowery**, que dura unos cuarenta minutos, es una observación

cercana y aguda de los ebrios de New York, concentrados clásicamente en un arrabal donde se arrastran con sus ignotas tragedias, sus trances de locuacidad y de silencio, su procacidad y su capricho. El film es un ejemplo temprano de lo que luego sería más conocido con el rótulo francés de *cinéma vérité*, y propone como enlace una pequeña anécdota sobre un hombre caído allí por azar, despojado por un ladrón de sus valijas, luego incitado por un anciano todavía sensato (que es también el ladrón) a abandonar el sitio para no perderse del todo. Como trabajo de cámara y de montaje el film es excelente, pero puede entenderse muy bien que los distribuidores lo crean poco comercial, por su localismo de situación y de diálogo, por su asunto dramático y melancólico que tanto habría atraído a Dostoyevsky. Más orgánico y potente es el resultado que **Come Back**,

Africa. Para poder filarlo, Rogosin fingió hacer en África del Sur un documental sobre la música folklórica; pudo de esa manera realizar un documental sobre los extremos inhumanos de la segregación racial en el Sur del continente. Un tema que sin duda le habría sido vetado de antemano por todas las autoridades y las empresas comerciales e industriales. Su protagonista es un negro, llevado por la necesidad económica de una ciudad a otra, de un empleo a otro. Con toda lucidez, Rogosin no finge creer que los negros sean simplemente las víctimas y los blancos los villanos; también apunta que esos hombres no están preparados para trabajar limpiamente en el servicio doméstico, se inclinan al juego, al alcohol, a la travessa ocasional, y dan así un pretexto para los despidos y el destrozo de quienes se creen sus superiores. Bajo ese apunte imparcial corre febrilmente una denuncia más profunda, porque la ignorancia y la indisciplina de los negros son también una consecuencia de la posición social inferior a la que están obligados, y así el film traza el círculo vicioso de la causa y el efecto. En la segunda mitad del relato, cuando el protagonista ve complicado su problema económico por la llegada de su esposa, que había permanecido hasta entonces en la aldea natal, la anécdota individual se enriquece con el apunte sociológico al señalar cómo en algunos negros se despiertan la violencia y los instintos criminales atávicos. A una sólida discusión sobre el tema, mostrada con formidable espontaneidad por cámaras y micrófonos, y probablemente rodada al natural en una habitación humilde donde se concentran seis o siete amigos, se agrega la tragedia individual, con la que culmina el relato. El protagonista pide empleo una vez más, se lo niegan porque tiene vencida la tarjeta de trabajo (obstáculo burocrático inventado por los blancos), después es detenido por esa misma carencia, su mujer queda sola en la casa, es asesinada por otro negro villano y desequilibrado que busca venganzas, y cuando vuelve el protagonista se despierta en él una rabia feroz ante el crimen. Destroza muebles y platos, se tira contra las paredes y comienza a golpear fanáticamente la mesa. Sus golpes son un tam-tam rítmico y apasionado, que se compara con el golpetear de los picos en las minas y que alude tanto real como simbólicamente a la lucha ciega, constante y todavía ineficaz de los negros por la mejora de su condición social en un país que debió ser suyo y que les fue arrebatado. Ese final del film tiene una grandeza abrumadora, una fuerza singular, y culmina magistralmente una obra que ya había



Lionel Rogosin

sabido mostrar una veta documental, una perspicacia de observación y también todo un costado musical, de rara belleza, en las canciones y bailes populares que había recogido previamente.

Cuando se realizó la exhibición de sus films en una función sumamente privada, Rogosin ya no estaba en Checoslovaquia y no era posible decirle ni preguntarle nada sobre ellos. En los días previos había sido lacónico sobre su obra anterior, de la que ya lo separaban cinco años, y sólo se manifestaba dispuesto a prometer su film siguiente, cuyo probable título será **And What Now?**² y cuyo tema es un enfoque, prometidamente original y satírico, sobre la bomba atómica. Sus films anteriores no deberían quedar escondidos, sin embargo. Se deberían exhibir en América del Sur, de cuyas cinematecas y cine-clubes Rogosin ya tiene adecuada noticia, y ciertamente se deberían exhibir también en África del Sur, donde probablemente nunca llegarán.

(Esta es la primera de una serie de notas sobre la actualidad cultural europea).

11 de agosto 1964.



Praga (II)

LA SOMBRA DE RESNAIS. Algunas riquezas del Festival de Karlovy Vary quedaron fuera del alcance de este cronista, que debió ser distraído por otras tareas simultáneas pero que no quiso resignarse a perder el espectáculo de lo que no se conoce en Montevideo. Una de esas riquezas fue un ciclo dedicado al realizador polaco Andrzej Munk, fallecido en 1961, cuya obra completa fue proyectada en exhibiciones paralelas. Otra fue la serie de films modernos que Checoslovaquia, Cuba, Hungría y la Unión Soviética proyectaron ante distribuidores extranjeros para su posible exportación posterior. Es realmente imposible que una misma persona consiga un adecuado conocimiento de esas dos series simultáneas y de las exhibiciones oficiales en el certamen, pero algo se puede apuntar aquí.



MUNK. El conocimiento de **Los hombres de la cruz azul** (*Blekity krzyz*, 1955), de **Sangre sobre los rieles** (*Człowiek na torze*, 1956) y de **Heroica** (*Eroica*, 1957), más algunos films de corto y medio metraje difundidos en Festivales del SODRE, explicaban cierto afán por conocer otros títulos de este director polaco, uno de los valores más firmes del movimiento renovador que su país realizó desde 1956. Se puede tener cierta desilusión ante una comedia de 1959, cuyo título aproximando sería **Mala suerte** (*Zezowate szczescie*), y que describe con humor las desventuras de un pobre diablo que quiere acomodarse con los va-

²El título definitivo del film fue **Good Times, Wonderful Times**. H.A.T. volvió a escribir sobre Rogosin en Buenos Aires. Ver Tomo III, pág. 33.

venes políticos y burocráticos de su país y sólo consigue llegar a destiempo, un paso atrás de lo necesario. La comedia tiene punta, termina irónicamente cuando se le niega el pedido de quedarse cómodamente en la cárcel, de la que sale otra vez a padecer el mundo, y seguramente tiene en diálogos y situaciones una amplia vinculación con otros régimenes políticos y burocráticos distintos al de Polonia. Pero es un film demasiado sonoro, apoyado en diálogos, lento de ritmo, y sólo cabría juzgarlo adecuadamente si se entendiera el por menor de sus palabras, lo que resulta difícil cuando un latinoamericano encuentra un film polaco con subtítulos en checo, aproximadamente explicado por folletos y por traductores aficionados.

Es distinto el caso de **La pasajera** (*Pasazerka*) el film que Munk dejó inconcluso al fallecer en un accidente de 1961, y que fue recomposto por colegas suyos, con tanta fidelidad como fue posible a las ideas del realizador. Acá la acción se desarrolla en dos planos intercalados de presente y de pasado, en ambos casos con imágenes fuertes y precisas. En el primer plano, una mujer llega en un barco a un puerto no identificado y ve subir por la escalerilla a otra mujer a la que reconoce con sorpresa y arrepentimiento; ese reconocimiento tiene como testigo al marido de la primera, que no estaba al tanto de los antecedentes. En el segundo plano, se ve a ambas mujeres en el pasado: la primera era una guardiana en un campo de concentración, la segunda era una de las reclusas. Todo este relato del pasado no es en rigor una narración sino una selección de algunos episodios crueles y a menudo silenciosos que vinculan a ambas mujeres, a un prisionero enamorado de la reclusa y a otros personajes, todos ellos sometidos a la disciplina, a la tortura, a la humillación, a la muerte que puede llegar en cualquier momento y que efectivamente llega para otros. Las imágenes del pasado no son sin embargo una exposición más de los campos de concentración. Tienen la cualidad de evocación precisa, melancólica, un poco fantasmal, que Alain Resnais había sabido imprimir a su selección de **Nuit et brouillard** y que Munk recrea con intérpretes, con vastos recursos de escenografía, masas y vestuario, pero también con una veta poética para presentar un concierto de Bach en el campo y con una página de fotografía desdibujada, interrumpida, que se va apoderando de la memoria y que no se puede rechazar. Son aún más notables las imágenes del plano presente, en la que no se escucha una sola palabra. Son fotos fijas, acomodadas y montadas como en un inmenso álbum que sólo registra las emociones de los cinco minutos de un descubrimiento, pero en las que se alternan la alegría inicial, después del desconcierto, la sorpresa, la pesadumbre, el arrepentimiento. En esa riqueza de expresión, y en la alternativa fugaz y un poco caprichosa de los recuerdos del segundo plano, Munk formula con penetración un comentario dramático sobre una de las realidades más dolorosas del siglo. No es sólo un comentario sobre los campos de concentración sino sobre la vida que ha persistido después de ellos, sobre el olvido y el recuerdo. Hay un doble toque de Resnais en la concepción, porque también los intrincados mecanismos de **Hiroshima mon amour** planean como antecedentes claros del film, pero



La pasajera no es ciertamente una imitación. Es un film claro, fuerte, conciso, original, donde cada imagen cuenta, y hace ciertamente más doloroso que Munk haya fallecido en plena juventud.

13 de agosto 1964.



Praga (III)

UN CANDIDATO PARA VENECIA. Otros espectáculos vistos en Checoeslovaquia, antes de partir para una breve gira europea, merecen registrarse así sea rápidamente. Además de la retrospectiva de Andrzej Munk (ya comentada aquí), fue posible asistir a un nuevo espectáculo de *L'Interna Mágica* y a la primera película de largo metraje de un joven realizador checo.



Diamantes en la noche (*Démanty noci*) es un film novísimo, terminado en 1964 por el joven realizador Jan Nemec, en su primer film largo, que sigue a su diploma tras el aprendizaje en institutos cinematográficos de Praga. Comienza sin explicación alguna, cuando dos presos se escapan de un tren de prisioneros durante la ocupación nazi, y después los presenta en unas pocas peripecias para conseguir protección, alimento y bebida. En una última secuencia son acorralados y apresados por un grupo de ancianos colaboracionistas, que emprenden la captura de ambos prófugos a través de los bosques, como si se tratara realmente de una expedición de caza. Lo que hace singularísimo a este film, de líneas tan tradicionales y manoseadas en su tema, es su doble

negativa a seguir las dos tentaciones fáciles que presentaba.

No es un film de aventuras y realmente es escaso en ese sentido. Tampoco es un film de mensaje anti-nazi o sólo lo es implícitamente porque el diálogo es tan poco explícito, tan económico, que sólo llega a las treinta o cuarenta líneas en todo el metraje. Con más penetración, Nemec bucea en la vida interior de uno de los prófugos y superpone sin cesar tres grupos de imágenes, reuniendo lo que él vive, lo que él recuerda y lo que él imagina. A la peripecia exterior, narrada con fabulosos recorridos de cámara por bosques espesos e irregulares, se agregan vistazos repentinos de otras peripecias pretéritas en una ciudad ocupada que parece ser Praga y que cierta altura llegan a incluir las primeras imágenes del film, ahora mostradas como recuerdo y no como presente. Y a ellas se agrega aún, con mayor riqueza, la serie de alternativas que ofrece la fuga, imaginando la distinta posibilidad de matar a la campesina para obtener alimento, o de pedírselo, o nuevamente de matarla. Este juego de planes improvisados, con todos sus retrocesos y sus correcciones, se implanta en el film desde las primeras secuencias, mezcla

sin explicaciones lo real con lo imaginario, desborda en un chisporroteo de imágenes veloces, fulgurantes, y termina por conferir al resultado una característica alucinatoria, como si todos los procesos mentales y también los procesos reales fueran por igual las partes de una pesadilla. Otra vez hay que señalar aquí una influencia de Resnais, esta vez con mayor atención a **El año pasado en Marienbad**, pero tampoco se puede hablar aquí de imitación, sino de asimilación, porque el director domina su materia, la hace muy válida como descripción psicológica y no se conforma ciertamente con el juego de inteligencia, tan experimental y frío, del que se podía acusar a **Marienbad**. Por lo contrario, **Diamantes** es un film enérgico y violento en su aventura, satírico en su presentación de los ancianos cazadores, melancólico en su registro fugaz de escenas del pasado. La fotografía de Jaroslav Kucera es un prodigo de técnica, por su movilidad, por sus tonalidades grises y por su encuadre continuamente perfecto, pero sobre ella hay que destacar aún la compaginación de esas imágenes, la alternancia de épocas, los ritmos cadenciosos que tan pocas veces se encuentran en el cine y que denotan a los pocos realizadores capaces de pensar un film no sólo en términos de espacio sino también de tiempo. Con ese primer paso, Jan Nemec llega notablemente a la representación del cine checo en el Festival de Venecia, a fines de agosto, y cabe esperar que el fallo final tome debida nota de su talento.

Variaciones no es estrictamente un film sino el otro espectáculo en cartel de *L'Interna Mágica*, que participa en Praga, con enorme éxito público, de los atractivos del cine, del teatro y de la sala de conciertos. Como fuera dicho en nota anterior, esta combinación puede ser irresistible, al movilizar fantásticamente a los mismos intérpretes y a toda clase de objetos desde el escenario real a la triple pantalla. Y como es un verdadero juego, no resulta tan atinado utilizar la *L'Interna* para la ópera, como lo hace en *Los cuentos de Hoffmann*, que es el otro espectáculo en cartel, sino para un puro entretenimiento, donde haya más fantasía que sustancia. Eso hace *Variaciones*, con resultados espléndidos. De los doce números que lo integran, hay que destacar un concierto de jazz por una orquesta cuyos integrantes son en realidad una sola persona capaz de atacar todos los instrumentos, en una multiplicación que crece ante los ojos del público. Hay que destacar también un juego sobre *Otelo* de Verdi, combinado con una farsa sobre maridos celosos y mujeres infieles, que progresiva desde la tragedia hasta la hilariidad. Y hay que destacar sobre todo una persecución de cuatro muchachas por un patinador que dentro y fuera de la pantalla hace prodigios gimnásticos, eludiendo autos en las calles de Praga y tirándose escaleras abajo en la irregular geografía de la peculiarísima ciudad. La cuota de risas, sorpresas y emociones no se puede describir por escrito, y deja muy pequeñas las ambiciones del Cinerama, que utiliza tres pantallas fingiendo que son una sola. Tres pantallas son tres pantallas y hay que aprovecharlas en sus contrastes, no sólo con la técnica sino con la imaginación de esta *L'Interna Mágica*, cuya exportación a América del Sur es ya, afortunadamente, una idea que progresá.

16 de agosto 1964.



Estocolmo (I)

BERGMAN PONE UN ANZUELO A SUS CRÍTICOS. Es imposible entrevistar a Bergman en esta ciudad, por lo menos si uno ha llegado en tren de periodista o de turista. Aunque la industria cinematográfica sueca puede recibir a un curioso sudamericano con extrema cordialidad y hasta organizarle varias funciones privadas de material viejo y casi inaccesible, el contacto con Bergman es una empresa superior, que desborda toda posibilidad de influencia. Como me lo explicó Kenne Fant, que preside la Svensk Filmindustri, para la cual ha hecho Bergman la mayor parte de su obra, el trato entre el director y la empresa es muy singular. En todos sus films para la SF, por lo menos desde 1957, Bergman ha hecho rigurosamente lo que se le ha antojado, en un trato que no debe tener similares en la industria cinematográfica de todo el mundo. Varios observadores locales señalan que el hombre alterna ratos de extrema cordialidad con otros desplantes de genio malhumorado, en los que expulsa a todo intruso del estudio, manda suspender el trabajo ruidoso de obreros de la construcción que estaban en un momento dado a trescientos metros del sitio de filmación, y prorrumpen en interjecciones contra el colaborador que no sabe entender una indicación suya. A cambio de ello, hace trabajar a sus intérpretes en un estado de subordinación que algunos llaman hipnosis, consigue de ellos algunas conductas extremas y humillantes (como fue el caso de Ingrid Thulin y Gunnar Lindblom en ciertas escenas de **El silencio**, uno de los mayores golpes de boletería de que haya registro en el mundo.) En las circunstancias, no es extraño que la SF considere a Bergman como un ser superior, al que no se atreverían a darle órdenes, ni siquiera amables sugerencias. Saben que Bergman no suele recibir a críticos y que no contesta tampoco las observaciones que le formulen en las reseñas de los diarios. El hecho de que el periodista visitante sea además el coautor de un libro sobre Bergman no modifica el caso, según constancia expresa.



La situación aparece curiosamente prevista en la última comedia de Bergman, cuyo título es **För att inte tala om alla dessa kvinnor**, podría traducirse como **Para no hablar de estas mujeres**, y que tuvo oportunidad de ver en copia subtitulada y en función privada, gentileza de SF, para subsanar los riesgos de verla en la copia normal, que puede ser incomprendible para los que no hablen sueco y que ha sido incomprendida, además, por algunos que lo hablaban. Allí también hay un crítico que se llama Cornelius y que ha resuelto entrevistar al famoso artista Félix, un chelista venerado por todos y particularmente por las siete mujeres que lo rodean en su refinado harén. Aunque Cornelius consigue ser seducido por una de esas mujeres y ridiculizado por todas ellas, por un empresario y por sí mismo, su visita a Félix no es muy provechosa. Sólo consigue entrevistarlo una vez, en nombre del libro que piensa escribir, pero no consigue arrancarle el secreto de su arte, y tras diversas peripecias, en las que el rostro de Félix no aparece nunca ante el espectador del film, éste termina con la muerte del

artista y su sustitución por otro. Me señalaron en Estocolmo que esta última comedia de Bergman, que es también su primera obra en color (Eastman) había provocado las críticas negativas más unánimes de que haya noticia en la prensa local sobre un film de realizador importante. Obtuve esos recortes y hasta su traducción, descubriendo que las objeciones a la comedia son muy generalizadas pero son también muy triviales. Le reprochan no tener bastante gracia, aprovechar recursos de farsa que provienen del cine mudo, insistir en la comicidad física. En varias de esas reseñas se utiliza el consagrado recurso de narrar detalladamente el argumento con interacción de comentarios escépticos o irónicos, pero en ninguna encontré una comprensión clara del problema central de la comedia, que es la lucha permanente entre el artista y su crítico. Las mismas reseñas provocan una idea indirecta pero clara de esa guerra, que ha movido a Bergman a hacer un film satírico sobre la crítica: si así fue siempre la comprensión que él obtuvo de los periodistas de Estocolmo, es muy explicable que se tire contra ellos con ese alegato violento. En una de sus escasas declaraciones periodísticas, Bergman había anunciado meses antes que este film sería *un anzuelo para los críticos*, sin agregar explicaciones, y ahora mismo aparece declarando, ante un afortunado semanario de Estocolmo, que sólo por tolerancia no comenzó su film con una famosa frase de Goethe, *Todavía no se ha hecho un monumento a ningún crítico*, para terminarlo después con la constancia *Excepto éste*. Pero el sentido está claro para cualquiera que se ponga a ver el film con los ojos abiertos. Lo que dice la anécdota, muy explícitamente, es que el crítico no llega nunca a un verdadero conocimiento del creador, concepto ratificado por algunas frases del diálogo (*Un genio es alguien que hace cambiar de opinión a un crítico*) y por numerosas situaciones. En esta lucha de dos personajes, uno de los cuales es invisible y sólo se expresa lejanamente por los compases majestuosos de algunos pasajes de Bach, el crítico lleva la peor parte, sometido sucesivamente a los balazos despistados de una mujer celosa, a mojaduras en la piscina, a disfrazarse de mujer en otro inútil intento de aproximación al genio, y a diversas formas del ridículo, la mejor de las cuales es una secuencia chaplinesca en la que el crítico hace prodigios de equilibrio para evitar que se le caiga de las manos un busto del artista al que ha empujado con imprudencia. Pero quien sospeche que Bergman se ha retratado asimismo en el invisible Félix, debe saber que ese retrato no es tampoco muy tolerante y está muy lejos de la auto-compasión sentimental que Chaplin dispensaba a Chaplin en **Candilejas** (*Limelight*, 1952). Con una lucidez amarga y a veces risueña, muy afín a la que Fellini mostraba en su retrato espiritual de **8½** (1963), Bergman dice expresamente que Félix es un mujeriego y un neurasténico, que su única vida social se reduce a calculados e inevitables trances eróticos, y que no quiere realmente que lo conozcan: sólo le importa tocar el violoncelo.

El film es también en otros sentidos un anzuelo para los críticos. Es ante todo una comedia de apariencia frívola y podrá desconcertar a muchos que esperaban la continuación de la severa trilogía sobre la relación de Bergman y Dios. Es además una comedia de corte teatral, jugada con mucho diálogo (líneas breves y restallantes, por cierto) y ambientada en escenarios lujosos, refinados, estilizados, que subrayan la irreabilidad y la cualidad juguetona de todo el plan. Con una aparente simpleza que sólo puede provenir de la más cerebral deliberación, Bergman narra la anécdota en secuencias separadas, cada una de ellas precedida de un letrero descriptivo,

como en el cine mudo, y además se da el lujo de interrumpir alguna de ellas antes de tiempo, como si quisiera provocar la objeción a sus baches de ritmo y de continuidad. Cuando tiene bien convencidos a sus críticos de que está en decadencia y de que le falla el ABC de la narración cinematográfica (como si no tuviera en su historia varios films mayores para probar lo que sabe) le da el golpe de gracia con una secuencia de fuegos artificiales que es un pequeño prodigo de realización, de color, de movimiento, de montaje, a continuación de lo cual coloca el letrero *Estos fuegos artificiales no deben ser tomados simbólicamente*. En otro golpe de humor, probablemente provocado por la controversia de **El silencio**, una secuencia erótica es interrumpida de pronto con el letrero *Por el riesgo de censura, el acto sexual se muestra como sigue* y entonces salta a un baile de la pareja, en el mejor estilo de la sensualidad lánguida que Valentino mostraba hacia 1925, y hasta con tonos de sepia que se van virando pausadamente al color. Todo el film es un chiste con punta, desde el pormenor de las situaciones y diálogos hasta la construcción fingidamente simplona y hasta el aire de film antiguo con la reiterada intercalación de un charleston (*Yes!, We Have No Bananas*), como queriendo dar a la comedia una fecha intemporal, siempre válida, que no dependa de conocer la obra de Bergman durante 1944-64. Si los críticos suecos no entienden lo que tienen delante, peor para ellos. Es por esas incomprendiciones, aparentemente generalizadas, que Bergman les tira ahora estos pelotazos, en una comedia pérnidamente diseñada para ser popular, por su humor, por el color y por la intervención de un elenco que reúne varios de los nombres más prestigiosos del cine sueco: Jarl Kulle como el crítico, Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Gertrud Fridh y Barbro Hiort af Ornäs como algunas de las mujeres de las que el título no quiere hablar. Para el aficionado a Bergman, sobre todo en otras latitudes, el film deja una observación pendiente, aun con la mejor diversión y la mejor comprensión a sus intenciones. Es un Bergman comparativamente menor, que ha suspendido sus preocupaciones por la psicología humana y por Dios para comenzar a preocuparse de sí mismo en una refinada venganza. El film comienza bromeando con el letrero *Todo parecido entre esta historia y la así llamada realidad debe ser un error*, insinuando que el error será de los otros, pero está claro que Bergman dedica su film a los así llamados críticos, que son parte de la realidad.

La gentileza de Svensk Filmindustri me permitió conocer en otras funciones privadas dos trabajos tempranos de Bergman que no habían llegado al Uruguay. Después de haber visto su último film, tenía cierto encanto ver el primero que dirigió. Se titula **Crisis** (*Kris*), es de 1945 y narra primero los conflictos de una muchacha (Inga Landgré) entre su madre adoptiva y su madre real que viene a reclamarla, y después los problemas creados en ella cuando es seducida por el actual amante de la segunda, un gigoló (Stig Olin) que se suicida después de una escena de revelación y humillación. El film es realmente simple de ideas y de estilo, es un melodrama sueco con ciertas incrustaciones mexicanas y hace muy explicable que no haya sido muy exportado ni a América ni a varios



países europeos. Con 19 años de perspectiva, es posible verlo ahora no sólo como una curiosidad sino como un apunte primario de algunos tics de Bergman, que habrían de desarrollarse en sus films siguientes. Hay una escena en un tren, hay un retrato diabólico en el personaje de Olin, hay un suicidio, hay una reflexión muda de la madre ante el espejo, donde se mira las arrugas y toma conciencia de su edad, y hay una escena dramática comentada por las risas que se escuchan desde un teatro cercano, a través de débiles paredes. Es aún más rico el precedente en el otro film que tuve oportunidad de ver, **La mujer sin rostro** (*Kvinna utan ansikte*), que fue en 1947 el primero de los tres libretos originales de Bergman que habría de dirigir el veterano Gustaf Molander. Aquí el complicado asunto describe en sustancia los procesos por los que un hombre casado deja a su mujer para unirse a una aventurera (Alf Kjellin, Anita Björk, Gunn Wållgren), es llevado por la pasión a escaparse del servicio militar, y tras un accidentado escondite se reintegra arrepentido a la normalidad. La dirección de Molander es solamente correcta, aunque habría sido más apreciable si no hubiera incurrido en la vanidad de colocar de pronto en una marquesina, sin mayor motivo, una propaganda de **Ordet**, un film suyo anterior. Pero el libreto de Bergman delata a su autor ante quienes conozcan a sus otros trabajos de la época. El interés de la intriga depende por ejemplo de su fraccionamiento en un *racconto* quebrado, hecho por un testigo del asunto (Stig Olin) con reserva de ciertos datos para el final, como en una noticia policiaca. La relación de la pareja fugitiva, con sus perfolios de amor, arrepentimiento, desconfianza y hasta odio, está en la complicada línea de otras parejas de **Sed de pasiones** (*Törst*, 1949) y de **Prisión** (*Fängelse*, 1948)³. Los reproches de Gunn Wållgren a su madre y al amante de ésta se asemejan a pasajes de **Juventud divino tesoro** (*Sommarlek*, 1951) y de otros films en los que el presente sobrelleva la carga del pasado. La temática del primer Bergman asoma así claramente en ese libreto, aunque su interés dependa más de la habilidad narrativa que de las intensidades de pasión y de angustia, frenadas todavía en el período.

Bergman es la parte más extensa, intensa e importante del cine sueco en los últimos años, pero no es la única. Junto y aún contra él hay un movimiento que quiere ocuparse de otras cosas, centrado en Vilgot Sjöman, en Bo Widerberg y en otros jóvenes, que miran a Bergman como se mira en el Uruguay a la generación del 45, o sea como a alguien que ya podía haberse ido pero que todavía está por acá.

(Esta es la primera de tres notas sobre un reciente contacto con el cine sueco).

22 de agosto 1964.



³ En Argentina se las estrenó respectivamente como **La sed** y **El demonio nos gobierna**.



Estocolmo (II)

LA ESCUELA DEL ESCÁNDALO. La producción cinematográfica sueca no es muy abundante, por lo que debe considerarse como razonable que la Svensk Filmindustri, pese a ser la compañía productora más importante del país y también la más antigua del mundo, se limite a poner diez títulos en una hoja que anuncia su producción para 1964. Uno de ellos es **Para no hablar de estas mujeres** de Bergman que fue objeto de nota anterior, y entre los otros debe apuntarse la reaparición de dos veteranos: Arne Sucksdorff con **Mi casa en Copacabana** (*Mitt hem är Copacabana*) rodado en los suburbios pobres de Río de Janeiro, y Alf Sjöberg con **La isla** (*Ön*) que parece ser una aventura ubicada en el archipiélago, durante una evacuación ordenada por los militares. Los films restantes incluyen algunos enigmas, por la falta de mayor información y porque son o serán realizados por gente desconocida: **Cuadros suecos** (*Svenska bilder*) será un grupo de sketches mayormente cómicos, a cargo de Tage Danielsson y Hasse Alfredson, pareja popular del teatro y la TV; **El reino salvaje** (*Ett vildmarksrike*) es un documental en color de Jan Lindblad sobre las selvas inexploradas del país; **Vírgenes e hipócritas** (*För vänskaps skull*) de Hans Abramson se anuncia como una exploración de la conducta moral y sexual de los suecos; **Noche de junio** (*Juinatt*) es un film sobre la juventud y el amor, realizado por el debutante Lars-Erik Liedholm, que fuera asistente de Bergman; **4 x 4** consiste de episodios ubicados en las distintas estaciones del año, a cargo del noruego Rolf Clemens, el danés Palle Kjærulff-Schmidt, el finlandés Maunu Kurkvaara y el sueco Jan Troell, que es un notable fotógrafo; **Stimulantia** (sic) es un misterioso proyecto de tres sketches que habrían de dirigir, entre otros, Ingmar Bergman, Vilgot Sjöman y Gustaf Molander, este último con actuación sorprendente de alguien llamado Ingrid Bergman, de vuelta a Suecia después de 25 años; **El vestido** (*Klänningen*) es una colaboración de Vilgot Sjöman con la novelista Ulla Isaksson a quien se debieron los asuntos de **Tres almas desnudas** (*Nära Livet*) y de **La fuente de la doncella** (*Jungfrukällan*). El film es descripto como la lucha entre madre e hija por el amor de un mismo hombre.

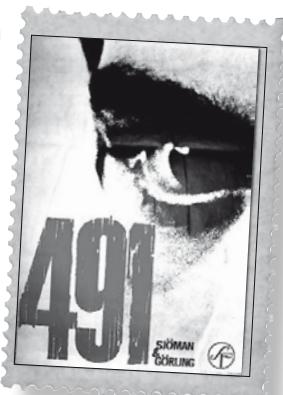
Fuera de esos planes todavía no terminados y hasta no comenzados, se ha hecho más ruido, con malos y buenos motivos, por otros films recientes, todos ellos surgidos de la nueva generación de realizadores.

• **Amar** (*Att älska*) reúne a Harriet Andersson y Zbigniew Cybulski, que fuera un promisorio actor polaco, en una comedia escrita y dirigida por Jörn Donner. El film se estrenó al día siguiente de mi llegada a Estocolmo, fue recibido con elogios por la crítica y suscitó mi fundada curiosidad, porque Donner es, no sólo un crítico de buena reputación y el autor de un documentado e inteligente libro sobre Bergman, sino también un director premiado hace poco en Venecia por **Domingo en setiembre** (*En söndag i september*) su primer film largo. Todo ello contribuyó a la desilusión posterior. En la comedia no ocurre nada, excepto que la dama joven queda viuda en la primera escena y acepta un amante en la segunda. De allí para adelante hasta una trivial indecisión final sobre casarse o

no casarse, sólo se suceden las escenas de alcoba, en las que los amantes hacen el amor, se pelean, juegan a la gallina ciega y vuelven a amarse, con la tolerancia y a veces la presencia de la madre y del hijo de la joven viuda. Para tanta escena de alcoba no hace falta imaginación creadora. Lo mejor que se puede decir de Donner es que algunos momentos muestran buena fotografía e ingenio de diálogo, pero el resultado parece muy pobre cuando el director y libretista es un joven inteligente, arrastrado locamente a la pose de declarar en un primer letrero que su film está dedicado a la memoria de Mauritz Stiller, prohombre del cine sueco y descubridor de Greta Garbo. Sería más atinado comparar su comedia con las de Lubitsch, desfavorablemente, desde luego.

• **491** (cuatrocientos noventa y uno, exactamente) es ya un ruido en todo el mundo, después de una controversia con la censura sueca, que hará vender este producto con gran velocidad. El título es una variante sobre texto bíblico, que habla de perdonar al hermano pecador, no sólo siete veces sino setenta veces siete, cálculo ya aprovechado en un cuento y un film argentinos de Dalmiro Sáenz y Leopoldo Torre Nilsson. Esa multiplicación da 490 y hay que saber lo que puede ocurrir en la oportunidad 491, cuando el pecador exagera. Pero el contenido es mucho más moderno que la Biblia. Se ubica entre muy modernos delincuentes juveniles suecos, y una patota que un experimento de reforma social coloca en una casa común, a cargo de un joven sufrido y voluntarioso. Este joven, llamado Krister, es una paráfrasis de Cristo y padece resignadamente que la patota ensucie, destroce y blasfeme, que le robe a un pastor protestante y que haga tropelías sin cuento. En la segunda mitad la patota ha robado y vendido los libros y también los muebles de Krister, no ya para beneficiarse sino para provocarlo a que salga de su mansedumbre. Y todavía después una complicada cadena de circunstancias permite que Krister sea acusado de proxenetismo, lo que en Suecia es gravísimo.

El film no deja muy clara la índole del experimento de reforma social ni la razón de que no se llame a la policía para detener ciertos excesos de la patota. Hay que suponer que eso estará mejor explicado en la novela original, que ya es un best seller de grandes campanadas. Pero en cambio el film es más claro que ningún libro en su exposición y explotación de la obscenidad, a título bastante gratuito. Una escena revela minuciosamente que el inspector que supervisa el experimento reformista es un homosexual, cuya escena de seducción y humillación autoprovocada haría enrojecer a Jean Genet. Otra larga secuencia informa cómo es tratada una prostituta, primero por un grupo de marineros, después por la patota que la explota durante una noche en prolongadas correrías callejeras. Y una tercera secuencia insinúa fuera de cámara más degeneradas vinculaciones. Todo lo cual es asqueante en grado sumo, está dedicado a la Asociación Internacional de Morbosos, Inc., y no llena otra finalidad que la de exponer ciertos extremos de la conducta humana. Hay que reconocer a Sjöman sus habilidades de narración y de fotografía, la naturalidad de los intérpretes juveniles y otras virtudes de factura. Pero vindicar al film por su artesanía, o vindicarlo por su ambiciosa y profana imitación de Cristo, es negarse a ver el carácter comercial del film, su explotación de aquello que finge denunciar. Se asegura que la novela ha partido de



hechos ciertos, pero la autenticidad documental es el rasgo menos probable del film. Ese inspector homosexual no es representativo, ese Krister santísimo es increíble, esa juventud sueca es un retrato exagerado y particularísimo de la juventud real, que otros muchos testimonios describen como más bohemia y menos pérflida que la del film. Los que se escandalizaron de **El silencio** deben saber que **491** es desde ya un candidato al éxito comercial feroz en algunos países, a la prohibición radical en otros. Los desnudos son lejanos y fugaces, como los elogios que la crítica pueda formular.

Más interesante, más independiente y menos comerciante es Bo Widerberg, probablemente el joven de mejor futuro en el cine sueco de hoy, sobre el que corresponde escribir con más larguezza.

(Esta es la segunda de tres notas sobre un reciente contacto con el cine sueco).

29 de agosto 1964.



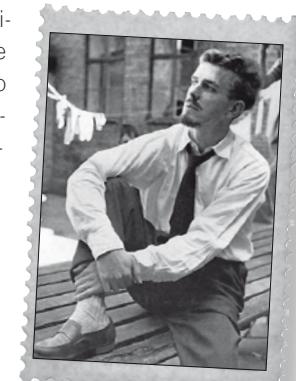
Estocolmo (III)

PARA NO HABLAR DE ESTA CRISIS. El cine sueco ha decaído marcadamente en los últimos cinco años como consecuencia del impacto de la televisión, el aumento en el precio de las localidades y la consiguiente retracción de los productores, sin contar el problema impositivo (25% de tasa sobre las entradas) que deriva de un régimen orientado por algunas directivas socialistas. La empresa Sandrew canceló sus actividades, la SF comenzó a producir menos y con excepción de Ingmar Bergman, que ha trabajado en un limbo de independencia personal, todos los otros directores han debido alejarse parcial o totalmente del cine. Dos medidas de corrección para este estado de cosas han surgido hacia 1962. Una oficial fue la creación del Instituto del Film Sueco; otra fue el apoyo a la nueva promoción de realizadores, de quienes se espera la ventaja de la renovación.

UNA MEDIDA INTELIGENTE. El Svenska Filminstitutet está trabajando hace menos de un año, ocupa dos plantas en un edificio céntrico de la calle Kungsgatan y está dirigido por Harry Schein, un teórico, sociólogo y escritor que entre otras virtudes tiene la de haberse casado con Ingrid Thulin. Como lo explica Schein, que es un entusiasta de su obra, el Instituto debe cubrir la labor de un cerebro del cine sueco, que estudia y resuelve numerosos problemas de orientación y producción. Está financiado por el mismo impuesto a las localidades que es una suma anual considerable y ha creado un régimen de premios a la calidad, que serán adjudicados por un tribunal mixto. El sistema tiene puntos de contacto con otros del exterior, pero tiene también particularidades apreciables. A diferencia de lo que hace el Instituto Nacional de Cinematografía en la Argentina, esta otra entidad sueca considera su deber premiar a los mejores films y no confundir su tarea con una promoción adicional de obras comerciales. Y a diferencia de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood que también se propone premiar anualmente a la calidad, el Instituto sueco no se conforma con otorgar estatuas y me-

dallas sino verdaderamente dinero. El primer fallo no ha aparecido todavía. Además de esa tarea, el Instituto cumple otras de archivo y estudio, que habrán de derivar en futuras publicaciones, incluso en inglés y francés. He visitado allí el despacho de Bengt Idestam-Almquist, un anciano bondadoso y humorista, que es el más veterano de los críticos cinematográficos suecos, el autor de numerosos libros y el recipiente de un señalado respeto. El despacho es pequeño pero será enviable para estudiosos del cine. No sólo tiene una biblioteca cinematográfica de difícil comparación, con libros, revistas y catálogos del mundo entero, sino además una máquina copiadora de textos y un archivo sistematizado de recortes, que permite encontrar los datos en treinta segundos. Toda la instalación es un sueño para eruditos. Para mí fue la oportunidad de localizar las reseñas periodísticas de la última comedia de Bergman, **Para no hablar de estas mujeres**, ahorrándome una trabajosa recorrida por otras fuentes.

UN TALENTO JOVEN. Hace ya dos años que la prensa cinematográfica mundial se ha hecho eco de que en el cine sueco ha surgido Bo Widerberg⁴, un hombre joven (nacido en 1930) que había completado cuatro novelas, dos colecciones de cuentos cortos, una obra radial y un extenso ensayo crítico sobre el cine sueco antes de dedicarse también a escribir libretos y dirigirlos. El ensayo fue publicado con el título *Visión en el film sueco*, y aunque he llegado a obtener ese libro, del que no existe traducción al inglés o francés, he debido conformarme con las explicaciones del propio Widerberg y con los resúmenes publicados en inglés por Lars Gustafsson, dentro de otro agudo libro de ensayos que se titula *El diálogo público en Suecia. Temas actuales de debate social, estético y moral*. Lo que surge de allí es que Widerberg ataca al cine sueco, Bergman incluido, aduciendo que ni siquiera el mejor film nacional tiene puntos de contacto con la realidad y que la indulgencia en clisés y ensoñaciones románticas sólo puede llevar al cine sueco al escapismo y a la hipocresía. Contra Bergman se advierten allí las objeciones a sus mitos, al misticismo, al exotismo (probablemente se refiere a **El séptimo sello** y a **La fuente de la donce-lla**), mientras otros dramas de indagación psicológica, moral y religiosa, como los tres de la reciente trilogía, son descartados bajo el rótulo de egocentrismo metafísico. A texto expreso, Widerberg no cree en Dios ni se formula interrogantes religiosas, con lo que puede aducir que los últimos films de Bergman simplemente no le importan pero verbalmente reconoce la relevancia del más famoso cinematógrafo sueco, porque a este joven rebelde el cine le importa. Como teoría y como orientación, Widerberg prefiere la atención a la realidad, los problemas de estirpe social, el rodaje fuera de estudios, la improvisación de cada escena antes del rodaje, procurando una mayor autenticidad de palabras, entonaciones y conducta. En cierto sentido la posición de Widerberg se acerca a Zavattini y a todo el neorealismo italiano, pero sobre esta inclinación se agregan las tendencias de Truffaut y de Godard, que quieren una cámara suelta, una compaginación despreocupada, una actitud antiacadémica.

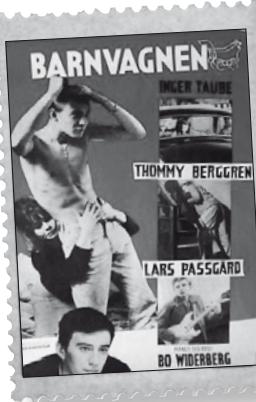


⁴Ver pág. 798.

He visto en extensa función privada toda la obra de Widerberg, que consiste hasta ahora del medio metraje **El niño y la cometa** (*Pojken och draken*, 1962), y de los films largos **El cochecito** (*Barnvagnen*, 1963) y **El barrio del cuervo** (*Kvarteret Korpen*, 1963). El primero de estos tres films es un ensayo mudo rodado en 16 mm con el cameraman Jan Troell, que describe la relación entre padre e hijo, la visita al sanatorio donde la madre está esperando otro chico, el paseo de aquellos dos hasta la costa donde el niño juega con otros de su edad y remonta una cometa. El asunto es una trivialidad que se prolonga por falta de plan y exceso de apronte, pero aún en ese nivel de cine de aficionados el film revela cierta frescura de observación sobre la realidad, en un estilo muy acorde con las teorías que Widerberg promulga.

En **El cochecito** se cuenta la confusa relación de una muchacha pobre con dos jóvenes: el primero es un cantor popular de rock'n'roll, que la ha dejado encinta pero con el que será mejor no casarse, y el segundo es un estudiante de clase acomodada, afligido por la separación de sus padres, por el hecho de que su madre tenga un amante y probablemente por su propia impotencia. Aquí el relato es suelto y vivo, apoyado en un diálogo de frases cortas y en la acumulación de tomas brevísimas y saltarinas para describir la vida de los tres personajes, de sus padres y de sus amigos, en un variado apunte sobre las clases populares. Hay buenos momentos en el relato: el retrato de los padres hipnotizados por la TV y ajenos a los problemas de su hija, el cruce de un twist de fiesta juvenil con el asco de las primeras náuseas, o un trance mudo de enamoramiento entre dos jóvenes, mientras ambos escuchan un disco de Vivaldi en una biblioteca pública. Hacia el final cuando se acerca el nacimiento de la criatura, una escena reveladora pone en contacto a la futura madre con la niña solitaria que está llorando en un apartamento vecino, y en seguida un auto de juguete, que se desplaza por el suelo y queda encerrado en un rincón del cuarto, adquiere de pronto un valor simbólico y expresa la encerrona moral y social de un estudiante que no sabe lo que debe hacer y de una muchacha que se ha resignado a ser una madre soltera. El film tiene defectos, ciertamente. Es un buen retrato de la moderna juventud sueca pero reitera el caso de la Maternidad Sin Registro Civil, que no sólo ha sido muy usado sino que es en Suecia un drama comparativamente menor, considerando los diversos apoyos oficiales que esas madres obtienen por el sólo hecho de serlo. Y en otros sentidos, el film deja la sensación de factura primaria que tan a menudo deriva de la improvisación: fallas de ilación, confusa idea sobre si es de noche o de día en un momento dado, imágenes que parecen sobrantes, personajes retratados sin bastante hondura. Con defectos y todo, es un debut auspicioso de un hombre que desde su primer largometraje se ha propuesto ser auténtico y que escribe y dirige por sí solo, sin indicaciones de productores.

En **El barrio del cuervo** la acción se ubica en 1936, lo que Widerberg explica como una necesidad inevitable, porque debe retroceder a una sociedad cuyas clases pobres no estaban aún protegidas por el socialismo y afrontaban problemas económicos mayores que los de hoy. Los personajes centrales componen una corta familia: la madre sufrida y tolerante, el padre ebrio y haragán que sueña con los lujos y los refinamientos a los que sólo consiguió acercarse en épocas pasadas, y el hijo de



unos 18 años, que sueña con ser escritor, se ve rechazado en sus aspiraciones y experimenta variablemente la atracción y el rechazo por las limitaciones de sus padres. Casi todas las secuencias se orientan a la descripción de estas tres figuras, variablemente movidas por alegrías, por miserias, por borracheras, por reproches, en una temática afín a celebrados precedentes, como *El largo viaje del día hacia la noche* de O'Neill y como *La muerte de un viajante* de Arthur Miller. La soledad anímica y sentimental lleva al muchacho hasta hacer el amor con una vecina a la que no quiere demasiado, a la que deja encinta (oh, sí, desde luego) y a la que luego de gran indecisión abandona, en una suerte de rebelión final contra las ataduras de su pueblito. Aquí el retrato de los personajes es mucho más abundante y orgánico, lo que debe entenderse como un progreso del autor y como un acierto en la conducción de excelentes intérpretes: Thommy Berggren y Keve Hjelm como hijo y padre, pero sobre todo Emry Storm en una madre compuesta con calor y sentimiento, en medios tonos de gran fuerza y sinceridad. El asunto es episódico, como si Wideberg hubiera acumulado apuntes de cosas vistas y sentidas en su infancia (lo que personalmente reconoce), y como si no hubiera conseguido una estructura narrativa global para todo el relato. Pero tiene el acento de lo auténtico, está expresado en cada secuencia con verdadera perspicacia psicológica y en algunos momentos tiene la hondura que un artista sabe imprimir. Entre ciertas facilidades melodramáticas surge de pronto el trazo de un director sensitivo: el funeral de un niño vecino (que habría sido más intenso si el personaje hubiera sido previamente más conocido por el espectador), o la canilla que gotea en la banda sonora, tras los amantes que ahora descansan, y que reaparecen con su ruido pausado tras el anuncio de que la muchacha ha quedado encinta.

Widerberg está realizando ahora **Amor 65** (*Kärlek 65*), su tercer film, cuyo tema describe verbal y lacónicamente como *la moral de la Suecia moderna*, y del que cree necesario destacar la actuación de Evabritt Strandberg, una dama joven cuyas capacidades de actriz fueron descubiertas por el mismo director. Después proyecta realizar un cuarto film, todavía sin título, sobre la huelga de 1931 en el pueblito sueco de Ådalen, que terminó con el fusilamiento de algunos rebeldes. Su preocupación por los temas auténticos que orientaba ya a sus ensayos críticos, se une ahora a una preocupación por el cine como forma de expresión. En la conversación personal, Widerberg se muestra entusiasta de su nueva carrera, apoya por principio la idea de promover gente joven (y él mismo está promoviendo ya a sus ayudantes para que dirijan en el futuro) y tiene por lo visto la esperanza de provocar una renovación, ajena a las trabas de la filmación en estudios y a los prejuicios temáticos y estilísticos de la industria sueca. Sus ideas y sus films son el comienzo de otra Nueva Ola, que corresponde esperar con serena expectativa.

(Esta es la tercera de tres notas sobre un reciente contacto con el cine sueco).

1 de septiembre 1964.



Un vistazo a Venecia

ERA UN ERROR ESTAR CERCA DE VENECIA y no ver Venecia, particularmente en un momento en que allí se desarrollaba el Festival. Así que debí superar algunas circunstancias poco propicias, como la rigurosa falta de invitación oficial (no la había porque el Festival no estaba en los planes de un reciente viaje) y aprovechar otras propicias, como la presencia de funcionarios de Unitalia, de colegas y de gente amiga, a quienes debo agradecer la obtención de un carnet de prensa, mucho después de los plazos correctos que suelen fijarse para tales trámites. De otros colegas debo quejarme. En todo lo que uno ha leído sobre festivales de Venecia no consta una idea clara de la geografía local, lo que lleva a un debutante hasta el malentendido y la pérdida de su tiempo. Habría sido necesario saber no sólo que Venecia está junto al Adriático y es una ciudad edificada sobre pequeñas islas, con abundantes canales de todo tamaño, sino también una noción menos difundida y más ajustada sobre dónde se hace el Festival. Se hace en el Lido, que es una isla alejada de la costa y a la cual es necesario llegar con el servicio de motoscafos, en un viaje que consume veinte minutos de intervalo entre un vehículo y otro, más treinta minutos de viaje, más una hora para que llegue un motoscafo con sitio disponible. Hay tanto turista de toda nacionalidad en Venecia que las aglomeraciones en el embarcadero pueden llevar a alguno de ellos a la desesperación o a la conducción de una pasajera fuera de borda, como ocurrió el lunes 7 a las 24 horas, desafiando toda noción de seguridad personal. Estas y otras pérdidas de tiempo, que son un fenómeno fatal en los festivales, me llevaron a concentrar en 48 horas un pequeño muestrario de lo que se puede hacer en Venecia: perderse en las callejuelas, saludar a las palomas de San Marco, admirar de lejos algunos palacios y plazas, criticar el estado higiénico de los canales más chicos, censurar una política de hoteles y restaurantes que consiste en la explotación desaforada del turista, cosa que por otra parte ocurre también en otros sitios de Italia. La maniobra más sutil que en Venecia se hace contra el turista es ofrecerle gratis un viaje en motoscafo hasta la isla de Murano, durante una mañana de sol. El candidato acepta rápidamente, media hora después descubre la artesanía con que el cristal es moldeado por obreros de espléndida pericia, junto a hornos insoportables, y en otros cinco minutos es un comprador potencial para toda una galería de objetos decorativos. Al rato también descubre lo difícil que es conseguir otro motoscafo para salir de Murano, con o sin cristales.

Había que ocuparse del Festival, además. De lo que he leído y conversado al respecto, cabía llegar a la conclusión de que esta vez el Festival ha llegado a una etapa crítica, como un resultado de la política de severidad que ha impuesto su nuevo director Luigi Chiarini. Las reuniones mundanas y las estrellas célebres bajaron a un grado mínimo, las recepciones fueron pocas, el criterio del Comité de Selección se anunció como escrito (aunque no lo fue). En la prensa italiana se podían leer varios cargos a una política que derivaría en un festival aburrido y carente de mun-danidad, y en conversaciones privadas se podían escuchar también las objeciones personales de Chiarini. En general se le reconoce su estatura de crítico y ensayista, pero también se le impugnaron viejas vinculaciones con el fascismo y se le sometió al castigo por parte de los periodistas mundanos, privados ahora de su material de consumo mayor, y por parte del negocio cinematográfico, que veía perder para el

Festival la condición de gran mercado del cine, donde se exponían antes, a título declaradamente "informativo", los films que unos querían vender y otros querían comprar. Una exposición del Libro Cinematográfico, una mesa redonda sobre historiografía del cine, una retrospectiva abundantísima de cine escandinavo, con títulos que cubrían todo el cine mudo y parte del sonoro (hasta 1954) fueron esta vez los complementos al material oficial en concurso. Aunque no puedo juzgar sobre la totalidad de éste, la lista incluye algún punto desconcertante, como la inclusión de **Amar**, una frívola comedia sueca de Jörn Donner, que está a leguas del arte cinematográfico, y la simultánea exclusión de **Diamantes en la noche**, un film checo de Jan Nemec, sobre el que se publicó aquí nota anterior (agosto 16) y que es justamente la clase de film audaz que un festival debe elegir y subrayar.

Vi sólo cuatro films en Venecia, y ninguno de ellos es candidato al éxtasis. Convienen colocarlos en orden ascendente:

- **Susuz yaz** (presentada como "Verano árido", Turquía-1964, dir. Metin Erksan) llevó el primer premio en el Festival de Berlín, en julio pasado, y fue exhibido en Venecia fuera de concurso, aunque con la tremenda expectativa de muchos por saber cómo podía ser un film turco merecedor de tan alta distinción. Es un drama rural y es además una risa, aunque el director no se propuso un resultado hilarante. Tiene como centro a dos campesinos hermanos, y a la bella mujer del segundo. El primero decide un buen día quedarse con el agua que pasa por su terreno, perjudicar la cosecha de todos los campesinos más cercanos y apoyarse en las más estrictas disposiciones sobre propiedad privada. Triunfa en ese empeño, pero a costa de un incidente sangriento, lo que lleva a su hermano muy injustamente a la cárcel. De allí sigue la empeñosa conquista de la bella cuñada, que no está dispuesta sin embargo a cambiar de hombre, y así toda la segunda mitad del film cambia el melodrama rural y policial por otro doméstico y pasional, alcanzando algunas cumbres de humorismo, la mejor de las cuales muestra a Hasan como un seductor despechado, que se abraza a la pierna de una vaca o a un enorme almohadón, a falta de una mujer que acceda a ser su víctima. Como señaló festivamente José M. Podestá, alcanza imaginar esas escenas interpretadas por Buster Keaton (y no por un turco corpulento, bigotudo e hirsuto) para darse cuenta de su hallazgo humorístico. Aunque el film está muy bien fotografiado e interpretado, es tan retorcido de asunto, tan improbable en algunas de sus conjeturas narrativas, tan grandilocuente e inflado en sus pretensiones dramáticas, que el premio de Berlín obliga a preguntarse cómo serían los otros films en concurso.

- **La mujer casada** (*Une femme mariée: Suite de fragments d'un film tourné en 1964*, Francia-1964, dir. Jean-Luc Godard, en concurso) es una bobada hecha con capricho por un hombre inteligente. Ese es el sistema de Godard, desde **Sin aliento** (*À bout de souffle*, 1959) y hay que reconocerle la continuidad en su fórmula espontánea, arbitraria e ingeniosa de hacer cine, aunque por otro lado hay que señalar que con esa falta de rigor cualquiera puede hacer un film. El simplísimo asunto pone a Macha Méril (muy parecida a Anna Karina) en tres trances que divi-



den la narración en tres zonas. Primero se la ve en su encuentro clandestino con su amante, después en el reencuentro con su marido, al que probablemente no quiere, y finalmente en otra cita con el amante. Miente a ambos hombres, incluso en trivialidades inoperantes, se miente a sí misma, no sabe de quién es el hijo que llegará a tener, se niega a toda conducta que no sea la más espontánea y sincera. En todo el material de diálogo y de conducta Godard ha hecho un enorme registro de cómo siente, piensa, dice y hace una mujer bonita, para lo cual ha apuntado probablemente algunas costumbres y manías de su propia esposa, y lo ha contrastado audazmente con los monólogos que ella susurra y que construyen la línea, no siempre paralela, del pensamiento que acompaña a sus palabras y a sus actos. Si el film se quedara en eso, que es su sustancia, sería otro relato de un ménage à trois, contado con soltura por un director que hace improvisar diálogos a sus intérpretes y que los sigue con la cámara con la técnica de la TV, buscando el gesto elocuente y precioso que no

se puede obtener a pedido. Pero Godard lleva el capricho más allá y se otorga el privilegio de improvisar también él, en cosas ajenas a su narración. En una escena de pleno disparate, la mujer y el marido se persiguen por dos cuartos, como si corrieran alrededor de un árbol, durante muchos más minutos de los necesarios para marcar su espíritu juguetón. En otros fragmentos aparecen dibujos de Cocteau y cuentos que hizo Rossellini, como un testimonio amical de Godard, al que el asunto es ajeno. Varias escenas están apoyadas en revistas femeninas, con publicidad de ropa interior, seguida atentamente por la protagonista y por la cámara, sin sentido aparente. En la zona más enojosa de su film, Godard pone a distintos actores a recitar ante la cámara, en monólogos sobre la memoria, la infancia, la inteligencia, el presente, el amor conyugal, obteniendo fragmentos que impresionan por la vivacidad de sus intérpretes (es obvio que ninguno de ellos tenía aprendidas sus palabras, y que improvisan sobre un tema dado) pero que constituyen interpolaciones a la narración. Las técnicas de la TV, del reportaje filmado, del *cinéma vérité*, se agregan así a un asunto básico, pero no lo amplían, no lo mejoran, ni siquiera lo expresan. El film deja la impresión de su facilidad, de su arbitrariedad. Si es válido poner cualquier cosa en un film, venga o no venga a cuenta, cualquiera puede ser su genio. Y si no es válido, Godard puede ser un bluf, tesis que no es nueva. El hombre ha dedicado su notoria inteligencia a romper moldes, en un empeño que algunos han creído higiénico y otros poco constructivo.

Con el film checo llamado **Cerný Petr** y con el gran premio de Venecia, que fue **Il deserto rosso** de Antonioni, habrá que escribir otras consideraciones.

(Esta es la primera de dos notas sobre un vistazo al Festival de Venecia).

13 de septiembre 1964.



Venecia (II)

LA ALIENACIÓN, TODAVÍA. El azar quiso que dos días en el Festival de Venecia fueran también, concentradamente, la ocasión de ver cuatro films, tres de los cuales serían homenajeados con un Primer Premio en certámenes distintos. Sobre **Susuz yaz**, el film turco que ganó esa distinción en Berlín y que después se exhibió en Venecia entre los comentarios escépticos y las fundamentadas risas de mucho público, se publicaron ya aquí algunas consideraciones (domingo 13). Menos difundido fue el primer premio que en el Festival de Locarno obtuvo **Cerný Petr** (textualmente "Pedro el Negro", exhibido como "El as de pique"), un film checo del director Milos Forman, debutante de talento. No existe un argumento propiamente dicho en el relato, sino la descripción de un muchacho de unos 16 años, a través de diversas anécdotas que procuran contemplar un retrato al natural. Todo el film fue rodado en ambientes reales, sin una sola escenografía de estudio, y los intérpretes han sido tomados también del natural, sin experiencia ni preparación previas. Estos preceptos del neorealismo se complementan con la observación sistemática de lo que puede ser la conducta juvenil en el trabajo, en la diversión, en el hogar. El film comienza sin explicaciones, detallando cómo llegan las diversas empleadas a una tienda de comestibles que está a punto de abrir. Ese día también llega el aprendiz (Ladislav Jakim), un mozo silenciosos y poco agraciado a quien el administrador encomienda la tarea poco grata de vigilar a las clientes, en la presunción de que algunas de ellas se ponen la mercadería en la cartera, para no pagar por ella. A esa larga secuencia, que pretexts una observación perspicaz de una docena de personajes y una persecución callejera terminada en el fracaso, suceden otras zonas de la observación: el joven frente a los rezongos de su jefe, el joven envuelto en las rivalidades, las cordialidades y los vacilantes escarceos amorosos con el grupo de adolescentes, el joven frente a su familia y particularmente frente a su padre. Todo el material es cotidiano, hasta vulgar, y sin embargo todo está realizado con una observación penetrante de las situaciones más significativas y con un sentido del ritmo y de la síntesis que ya quisieran muchos directores debutantes. Por un lado hay una habilidad expresiva muy ponderable, porque Forman no se declara satisfecho con la colección de imágenes del natural y se propone complementarlas y organizarlas hasta hacerlas muy coherentes y creíbles: así la vigilancia del joven a las clientes, o su resignación frente a los rezongos de los mayores, son materias apuntadas y construidas con los gestos mudos y los ademanes indecisos que la cámara recoge en primer plano y que la compaginación ordena con habilidad de orfebre, dando un sentido a centenares de tomas brevísimas. Por otro lado el material mismo es a la vez inteligente y divertido, como un documento orientado por una actitud crítica. Los jóvenes son vistos en sus apasionamientos, sus coqueteos, sus indolencias, sus incertidumbres, en un retrato que recuerda por su riqueza y por su tono a **We Are the Lambeth Boys** de Karel Reisz. Y los mayores, que desde luego no comprenden a los jóvenes, están vistos



con un aire festivo que incluye la burla ocasional y que nunca llega a la caricatura: la mejor de esas secuencias es la final, en la que el padre del protagonista empieza a dar consejos, repite palabras, se traba en un laberinto con sus propias ideas y termina enredado y mudo, en una imagen que se aquietó como una fotografía y que es la última del film. Habrá que ver otra vez **Cerný Petr**, no sólo como un aporte al examen de la desconcertante juventud de hoy, que es tema diario para sociólogos, sino también como registro de lo que un director joven puede hacer actualmente en el cine checo, con libertades temáticas y formales que son la virtud más notoria en el cine oficial, financiado enteramente por el Estado. Es una satisfacción comprobar que una industria que podría ser dirigida, rígida, académica, da un margen tan amplio de trabajo a la nueva promoción de sus realizadores.

El desierto rojo (*Il deserto rosso*), que terminó por obtener el primer premio en Venecia, ha sido el primer film en colores de Michelangelo Antonioni, ha suscitado una expectativa formidable y ha desconcertado a casi todo el público. El lunes 7 fue exhibido en Venecia en tres funciones: una matutina para la prensa, que llenó la sala, una más pública en un cine abierto, llamado la Arena y una oficialísima en la noche, para los invitados al Palazzo del Cinema, con presencia de Antonioni y de Monica Vitti. Me tocó la segunda de esas exhibiciones, que requería estar a las 8 en una sala de dos mil localidades, porque sería la única forma de obtener asiento para la función que comenzaba a las 9 y que comenzó milagrosamente en hora. Sólo que a las 9 ya había cuatro mil personas donde cabía la mitad, y así **Il desierto rosso** fue visto por todos con las comodidades de integrar una multitud que se sentaba apretadamente en los pasillos y se paraba a ambos márgenes de las plateas, con una densidad de ómnibus completo. Tanta gente apeñuscada al aire libre, en una noche fría, para ver un film que no podría ser ni divertido ni erótico, supone un avance considerable en el prestigio de Antonioni. Cinco años antes, otro público de festival había silbado incomprensivamente **L'avventura**, que es probablemente el mayor film de su carrera, y después otros públicos resistieron **El eclipse**, cuyas tomas finales de escenarios vacíos han sido cortadas por exhibidores en algunos países, como una declaración de que son lentas y aburridas. Y sin embargo la gente se pelea ahora por ver **Il desierto rosso**, que es un film muy especial y que con el tiempo podrá ser cabeza de capítulo para un ciclo cine-clubístico sobre "El tema de la alienación en el cine contemporáneo". El episodio desmiente toda teoría sobre la tendencia de la gente a ir al cine para divertirse.

El film es lentísimo, tiene apenas la sombra de un argumento y se integra totalmente con el estilo de Antonioni que está hecho de pausas, de silencios, de imágenes pasivas, de frases sin respuesta, dichas por personajes que se hablan de costado y que en cierto sentido nunca se escuchan. En el centro está Monica Vitti, como mujer de un ingeniero (Carlo Chionetti) que ocupa una buena posición en una gran planta industrial de Ravenna. Del relato surge que ella ha sufrido un accidente automovilístico en una instancia anterior y que ahora ha quedado físicamente sana y mentalmente alterada, en un *shock* nervioso que a menudo la distancia del mundo real, de su marido, de sus amigos, del sentido común. Allí llega otro ingeniero



(Richard Harris), que está buscando personal para una refinería que deberá montarse en la Patagonia. Y este tercer personaje, que hace realmente muy poco, sirve al espectador como guía y como desconcertado testigo de las rarezas de la mujer: no se trata en verdad de contar un adulterio sino de describir un estado neurótico, del que Antonioni no aclara ni el principio ni el final. Para la descripción operan varias secuencias, dispersas en el tiempo y no dominadas por el rigor. La primera y más desconcertante es mostrar a Monica cuando mendiga un bocado en la puerta de una fábrica en huelga: a esa altura el espectador no sabe aún que la mujer está en buena posición económica, y sólo retroactivamente llega a entender el episodio como un desvío de la conducta lógica. Otras secuencias la muestran silenciosa en una casa vacía o demasiado alegre en una fiesta promiscua y ligeramente obscena donde están los dos ingenieros, o perdida en un deambular por los canales cercanos. Los episodios más significativos derivan de la enrarecida relación de Monica con los otros personajes. En algunos diálogos con Harris asoma la incoherencia de hacer preguntas e irse del cuarto sin esperar la respuesta: en otros diálogos con su hijo (de 6 años) parece una madre razonable y sensata pero de pronto comete o pronuncia alguna extravagancia. En un momento muy significativo, repite a su hijo el cuento de la muchacha que salía a nadar sola en una isla desierta y que un día escuchó en las rocas una música fantasmal cuyo origen no llegó a saber: el cuento está recreado en las imágenes, termina con puntos suspensivos e ilustra la curiosa condición mental de una mujer que hace a su hijo no ya los cuentos infantiles sino la historieta que ilustra sus propias obsesiones. Casi todo el material del film está hecho de ese deambular físico y mental, como si se narrara un sueño nocturno incomprensible, cuyos escenarios, personajes y sonidos no correspondieran a ninguna realidad conocida.

El film encuadra tan rigurosamente en la temática y la manera de Antonioni que la trilogía anterior (**L'avventura**, **La notte**, **L'eclisse**) se modifica ahora hasta una verdadera tetralogía. La pregunta de muchos es por qué el director se empeña en repetir cosas que él mismo ya había dicho satisfactoriamente, sobre el distanciamiento y la incomprensión entre cada individuo y el mundo que le rodea. Y la respuesta es sólo parcial: lo ha hecho como una exploración del color en el cine. Como en muy pocos films, el color cumple aquí una función expresiva, modificando la realidad según los estados mentales de la figura protagónica. Un juego de celestes y de grises prima sobre casi todo escenario, al grado de que no sólo Antonioni ha hecho pintar paredes, techos, chimeneas, sino que ha llegado a pintar de improbable celeste un conjunto de frutas y ha utilizado filtros para dar a todo su film el aire melancólico y mortecino de un mundo hostil deprimente. Sobre esos colores, que justificarían en verdad el título modificado de **El desierto celeste**, resaltan ocasionalmente los rojos y los rosados, no ciertamente como explosiones de pasión sino como toques vivaces y aterradores de un mundo cuyo fragor la protagonista no puede comprender ni desde luego soportar. Todo el manejo del color responde a esa impostación deliberadamente irreal, más afín a los cánones de la pintura que de la cinematografía. Y hay que conceder a Antonioni el triunfo en ese propósito, porque el film aporta realmente, no sólo con su sustancia, sino sobre todo con sus imágenes, una sensación de mundo enrarecido, fantasmal, enfermizo, que es el de la mente de la protagonista.

En otros sentidos **Il desierto rosso** es menos satisfactorio, porque el drama y la forma narrativa tienen menos puntos de contacto con las experiencias del espectador. En

L'avventura se podrían leer entre líneas algunas observaciones sobre la inconstancia del amor y sobre el fuego cambiante de la ilusión y la realidad en la vida humana; en **La notte** se podían leer también otras observaciones sobre el desgaste del amor a través del matrimonio y sobre la tentación de la infidelidad. En **Il deserto rosso** el drama, o lo que figura como tal, es un caso clínico menos generalizado, un problema de neurosis, una enfermedad de un individuo. Es un tema certamente más difícil porque el cine no se presta fácilmente a la expresión de estados mentales, que han sido habitualmente el privilegio de la novela, pero también es un tema menos importante, y sólo puede conducir lógicamente a que un próximo film de Antonioni muestre a Monica Vitti en el manicomio, como etapa última de la última alienación contemporánea. Y por otro lado, el film hace más difícil la apreciación de su tema, al apartarse de Monica para secuencias que le son ajenas, especialmente una muy extensa que describe el peleado diálogo de Harris con una asamblea de obreros a los que debe convencer de que se radiquen en la Patagonia. Quizás éste sea un apunte adicional e indiscreto sobre otras formas del desarraigó, pero en el relato parece un apartado extemporáneo.

La interpretación de **Il deserto rosso** es poco convincente, exceptuando un par de escenas intensas de la misma Monica. En otras escenas vaga ante la cámara, con alarma o con distracción, mientras que los dos hombres que debieran preocuparse por ella son dos figuras paralizadas, pasivas, que no parecen seres reales. A la larga se sospecha que Antonioni no está utilizando ningún elemento de la realidad, y que ordenó esa pasividad de sus intérpretes como ordenó pintar de gris y de celeste tanta escenografía. Está describiendo, previo acuerdo con su buena amiga Monica algunos estados mentales que le son obsesivos y que no se apoyan en el mundo real sino en figuras paralizadas, en un mundo pintado, en algunos fragmentos de música electrónica. Es todo muy interesante, pero también es deprimente y dejará fuera de ese círculo mágico a mucho espectador.

(Esta es la segunda de dos notas sobre un vistazo al Festival de Venecia).

14 de septiembre 1964.



Moscú y Leningrado (I)

CÓMO SE PRODUCE EL CINE SOVIÉTICO. Tuve el privilegio de llegar hasta Moscú y Leningrado, en otro viaje que derivó de otro previo al Festival checo de Karlovy Vary y que sin embargo era en varios sentidos imprevisible hasta dos semanas antes, porque no parecían fáciles de subsanar los problemas de autorización oficial y de gastos que supone una visita a la Unión Soviética. A esa fortuna debo agregar la natural preocupación por conocer de más cerca el país y desde luego su cine, cuya difusión en el Río de la Plata ha sido siempre insuficiente y ha dado lugar a errores de apreciación y a prejuicios muy variados. Desde lejos era posible creer que había allí varios directores jóvenes de labor interesante y era posible ponderar algunos de sus films mayores, no sólo en los clásicos sino también en la producción de los últimos siete años. Pero también era posible creer que una mitad de la producción soviética está dedicada

a los films de guerra (todos ellos antibélicos, sin duda) y que esa producción está sujeta a alguna férrea censura del Estado con todas las virtudes de la organización centralizada y también con todos los defectos que el contralor oficial supone para la actividad intelectual y artística. Mi invitación a la Unión Soviética fue formada por una entidad cuyo nombre puede traducirse aproximadamente como Asociación de Realizadores Cinematográficos, se caracterizó por la extrema generosidad hacia un visitante extranjero cuyos gastos y cuyas inquietudes recibieron la máxima previsión, derivó en un intercambio muy fogeado de preguntas y respuestas, incluyendo las preguntas de ellos, y hubo de terminar con otro festival cinematográfico en Leningrado, integrado por material exclusivamente soviético pero aún así muy variado, porque hay quince repúblicas en la Urss y todas ellas producen cine, con marcadas diferencias de temática, de estilo y aún de idioma. Alcanza mirar el mapa para saber que todo ese material cinematográfico puede ser más diverso que el de Europa Occidental. Y aunque en un total de diez días en la Urss, las fechas sólo alcanzaron para ver el comienzo del Festival en cuestión, las circunstancias fueron muy propicias para saber algo más sobre el cine mal conocido.

La producción cinematográfica soviética es oficial y se hace con dinero del Estado, como ocurre por otra parte en toda la actividad comercial e industrial de otros órdenes, sin excepción alguna. Para producir cine no se espera sin embargo que cada film sea autorizado por decreto del superior gobierno. El régimen de los distintos estudios, con modelos mayores en los de Mosfilm y Lenfilm (Moscú y Leningrado) es un sistema federativo, que permite un grado de autonomía. En la capital hay, por ejemplo, seis grupos de producción independientes entre sí, cada uno de ellos integrado por actores, directores, fotógrafos y técnicos. En cada grupo se propone, discute, retoca y finalmente decide el rodaje de un film dado, y luego se lo realiza bajo la responsabilidad del director, sobre planes, presupuestos y fechas que se fijan. En estos films colaboran técnicos e intérpretes que tienen actividad anterior o que han sido previamente graduados en diversas academias de preparación cinematográfica, y así el Estado aparece respaldando de varias maneras la producción, porque prepara (gratuitamente) al personal, porque da el dinero para el rodaje y porque después habrá de ser el único distribuidor y exhibidor de ese film, incluida la venta al exterior. Las remuneraciones de ese personal son marcadas por un régimen de sueldo fijo, graduado a su competencia y trabajo, incluso durante el período de preparación; se trata por otra parte de remuneraciones bastante altas, lo que está acorde con la amplia protección económica del régimen a los intelectuales y artistas, en todos los órdenes, y así puede ocurrir que, por ejemplo, un director de cine viva enteramente de su trabajo como tal, aunque sólo produzca un film cada dos o tres años. Cuando el film ha sido terminado, aparece valorado por un comité superior, integrado por unas cincuenta personas que representan a los artesanos y también a los críticos y a diversas asociaciones. Este segundo Comité aconseja la forma en que el film será distribuido y además fija honorarios adicionales a los realizadores y colaboradores, teniendo en cuenta los méritos artísticos, culturales o sociales del producto. El Comité puede serapelado en sus resoluciones, si a los seis meses los interesados creen que el éxito de público y de crítica ha sido superior a lo previsto, pero por lo visto las apelaciones son poco frecuentes. Cabe suponer que un premio en un festival extranjero es un timbre de honor, que justifica una revisión de lo actuado por el Comité. Por otro lado, la crítica periodística al material nacional se hace

(me dicen) no sólo con entera libertad sino a menudo con gran vigor, de acuerdo a una tradición marxista que exalta la necesidad de la autocritica.

El sistema tiene la obvia ventaja de otorgar un margen de autonomía a aquellos creadores que sepan defender sus planes en su propio Comité de Producción, lo que en teoría supone cierta armonía interna de cada grupo y en la práctica supone haber alentado el surgimiento de Segel, Kulidzhanov, Chukhray, Alov, Naumov, Tarkovski y otros realizadores notorios de los últimos años, que no se habrían destacado nacional e internacionalmente si el dirigismo soviético no tuviera prevista su cuota de experimentación y de promoción a nuevos valores. Ahora mismo Tarkovski está comenzando en Mosfilm su nueva producción sobre un pintor, **Andrey Rublyov**, en un estilo que será diferente a su notable **Infancia de Iván** y que contó al principio, dentro del grupo productor, con una posición adversa luego superada por la tenacidad del joven director. He hablado con Tarkovski en los estudios de Mosfilm, la misma tarde que él se disponía a ver **La fuente de la doncella** de Bergman en función privada. Lo encontré muy atento al cine extranjero, del que admira algunas cosas (Fellini, Buñuel, el mismo Bergman) y muy reticente para hablar del propio: agradece elogios a **La infancia de Iván**, se declara único autor de ese film (incluyendo algunos baches de ilación sobre los que se echa las culpas), reconoce algunos trazos autobiográficos de varias secuencias, pero está urgido por hacer algo muy distinto y prefiere que no le hablen mucho de su etapa anterior. Sabe que se juega una carta difícil con **Rublyov**, cuya producción comienza ahora pese al voto en contra de algunos colegas y profesores.

El sistema de producción en comité tiene en cambio una obvia desventaja. Al instituir la aprobación colectiva de cada plan, instala de hecho la autocensura sobre su contenido. La sátira al régimen sólo puede ser moderada y risueña, contra ciertos extremos de la burocracia pero ciertamente no se concebiría en la Unión Soviética un equivalente a los **Siete días de mayo** (*Seven Days in May*, 1964) de Frankenheimer, que critica en los Estados Unidos algunas tendencias del ejército americano, ni se concebirían films amargos o pesimistas de la audacia en temas sexuales, como algunos de Antonioni, Fellini o Bergman, cuyo conocimiento en la URSS es escaso o nulo. De hecho la libertad artística queda restringida, aunque se permita y apoye el talento poético de Chukhray o Tarkovski, la capacidad narrativa de Alov y Naumov, el virtuosismo plástico exaltado del fotógrafo Urusevsky. El contenido de cada film es previamente discutido por su utilidad pública o social, por la posibilidad de comprensión popular en un país que tiene doscientos millones de habitantes y de hecho por su conformidad a lo que conviene a la narración entera. Este estado de cosas es ciertamente mejor que el de la época stalinista, cuando Eisenstein fue públicamente censurado y humillado por lo que entonces se llamaba formalismo (films bellos y poco accesibles), pero no puede ser el régimen ideal para un artista independiente que quiera decir algo propio y personal, como le puede ocurrir a algún posible Bergman o Buñuel que haya nacido en Kiev. Los soviéticos se defienden de estos cargos puntualizando que el bienestar social les importa más que todo Bergman, lo que supone una opinión muy legítima. Y se defienden además agregando que han producido films de crítica social, como **Cielo despejado** (*Chistoe nebo*, 1961) de Chukhray y como **Los vivos y los muertos** (*Zhiye i myortvye*, 1964) de Stolper y Simonov, que marcan excesos y errores del régimen stalinista. Esta última observación no es empero muy sustanciosa, porque el hecho cierto es que un conformismo ha sido cambiado por

otro. Hacia 1951 Stalin era endiosado en **La caída de Berlín** (*Padeniye Berlina*, 1949) de Chiaureli, un film que hoy en Moscú sería criticado por su culto de la personalidad, pero que en aquel momento estaba en la línea oficial más rigurosa. Hoy en cambio la tónica es criticar al stalinismo, con cierta cautela de no criticar a todo el comunismo, y el contenido social de los nuevos films sólo es así la crítica a un régimen pasado; no hay estatuas de Stalin en las calles de Moscú, aunque hay continuos recuerdos de las luchas soviéticas contra la invasión nazi de 1941-44, cuando Stalin era el jefe. Es bueno saber que la Unión Soviética ha superado las estrecheces del "realismo socialista", que antes era obligatorio, y que ha aprendido a tolerar y a promover a talentos que antes habrían sido tachados de "formalistas". Los artistas tienen un sueldo por ser tales y tienen tiempo para pensar en lo que hacen después de su último film, sin las presiones a las que están obligados sus congéneres del cine capitalista.

De hecho, en uno y otro lado de la Cortina hay presiones sobre el creador. O se eligen las concesiones a la boletería, como han debido hacerlo tantos realizadores del Occidente, o se elige el acuerdo con un régimen protector, paternalista y generoso, al que, rigurosamente, no se puede desobedecer. El arte es una consideración secundaria en la estructura económica y política de toda sociedad, pero el arte cinematográfico, que requiere más dinero y más gente que otros, es necesariamente una actividad subordinada.

(Esta es la primera de dos notas sobre el actual cine soviético).

25 de septiembre 1964.



Moscú y Leningrado (II)

Rusia inédita

(*Russia sotto inchiesta*, Italia / URSS-1963) dirs. Romolo Marcellini, Leonardo Cortese, Tamara Lisitsian.

LA UNIÓN SOVIÉTICA ES UN PAÍS INMENSO del que buena parte del mundo ignora demasiadas cosas, así que siempre es conveniente tener un documental que ayude a reconstruir ese rostro y por lo menos la parte exterior del cuerpo. De la mediada ignorancia son parcialmente responsables los mismos soviéticos, que hace muy poco tiempo comenzaron a aflojar los contralores y a permitir una inspección extranjera de lo que allí se puede ver. Y este documental preparado por italianos es desde luego sólo una aproximación a un conocimiento de la URSS, en parte porque se trata de una co-producción con los soviéticos y eso hace más difícil encontrar una actitud crítica, como la que François Reichenbach mostró hace un par de años en **América insólita** (*L'Amérique insolite*, 1960). Casi todo el metraje está destinado a la exposición de bellezas y peculiaridades, lo que no debe extrañar.

Parte de esas bellezas se refieren al paisaje, no sólo al de la naturaleza sino también al que fue creado por el hombre: la Plaza Roja de Moscú, la tumba de Lenin, los canales y los puentes de Leningrado, los balnearios del Mar Negro, las cúpulas

de las iglesias. Otra zona más informativa, que habla bien del régimen pero lo hace con veracidad, se refiere a algunas curiosas normas sociales: los estancos de tabaco tienen letreros que advierten sobre los peligros del cigarrillo, los expendios de alcohol avisan al cliente sobre los perjuicios del alcoholismo, las calles de Moscú están limpias de todo papel, porque hay una auténtica disciplina en los peatones. A esto se agrega que los helados son siempre exquisitos y se consumen también en invierno, que los niños reciben una atención preferencial en todos los órdenes de la comunidad, que la abundancia de comida y de vinos en los restaurantes es un dato esencial para los turistas y que el pueblo soviético aprovecha toda oportunidad para cantar y bailar. Una larga zona del film está dedicada a la diversión de los veraneantes en la costa del Mar Negro, lo que incluye números especiales de duchas con mangueras y de sol tomado a horario, con instructor adecuado.

Un prólogo al film previo a los títulos, traza algunos aspectos de la historia soviética, para lo cual utiliza documentales mudos que informan velozmente sobre la revolución de 1917, titulares en los diarios para los discutidos procesos de Moscú (20 años después) y otros recortes cinematográficos para detallar la destrucción y la muerte de la guerra contra los nazis, durante 1941-45. De allí para adelante, el retrato está lleno de goce y bienestar, un propósito en el cual se elude toda constancia de orden político, prefiriendo establecer que las viviendas nunca alcanzan pero que allí hay miles de turistas y que el pueblo baila no sólo su repertorio popular sino también el americano, con un largo número que abarca algunas modalidades del rock'n'roll y del twist. Como forma cinematográfica el film es simple hasta lo obvio. Habría sido preferible una cámara más móvil y se habría ganado algo en la banda sonora si los realizadores no se empeñaran en describir la URSS con un diálogo de dos voces masculinas, que hablan demasiado y proponen preguntas y respuestas de escasa inteligencia. La cámara debió ser más expresiva.

LO QUE SE IGNORA Y LO QUE SE HACE. En la Unión Soviética se produce un centenar de films por año, de los que una cuarta parte sale de los estudios Mosfilm en Moscú, y además unos setecientos de corto metraje, cuya índole recreativa o educativa es muy variada. Sólo una mínima parte de esa producción llega al Río de la Plata. Primero es filtrada en Moscú por Sovexportfilm, entidad oficial que selecciona de allí lo que cree más apto para la exhibición exterior. Entre esos títulos eligen a su vez los compradores de cada país de acuerdo a consideraciones comerciales muy obvias. Y a su vez esta selección es luego tamizada por los exhibidores extranjeros, de acuerdo a motivos de costo y de oportunidad para cada estreno. De hecho, Montevideo conoce sólo un diez por ciento de la producción soviética. Y aunque en ésta hay comedias y films musicales, es más frecuente que se conozcan en el exterior los films sobre la guerra, quizás porque entre ellos están las superproducciones espectaculares como ha ocurrido con los films de Bondarchuk, Kalatozov, Chukhray o Tarkovski. Una mayor difusión de cine soviético, dejando de lado toda consideración política, requeriría mayor organización, quizás un sistema de estrellas, seguramente una publicidad sobre sus figuras. En las revistas occidentales es muy escasa la información sobre lo que se produce en la Unión Soviética, y así no se crea luego una expectativa sobre los subsiguientes estrenos. Excepto el caso de que un film haya obtenido premios en un festival internacional, lo que no es muy frecuente, la norma es habitualmente la de descubrir

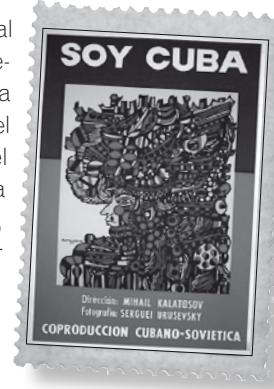
cada estreno en su momento sin una noción más completa sobre el proceso creador previo. Esto ciertamente no facilita la labor de la crítica ni la información del público extranjero y a veces conduce al error de hecho y a la opinión infundada. No es mucho mejor, a la inversa, la difusión del cine extranjero en la Unión Soviética. Aunque allí varios críticos y realizadores están al tanto de la obra de Kurosawa, Resnais, Truffaut, Godard, Fellini, Antonioni, Visconti, Elia Kazan o Wyler, son contados los títulos que obran en conocimiento público. En esto hay una razón de dólares, porque no se entendería que la URSS comprara indiscriminadamente al exterior cuando cada compra supone una evasión de divisas. Hay otra razón de dirigismo social, estético y moral, que lleva al Estado a elegir en representación del público, sin la libertad y los riesgos con que en los países capitalistas se deja elegir al espectador en la boletería; ese dirigismo conduce a que el público soviético desconozca enteramente a Bergman, quizás porque algunos de sus films serían demasiado frívolos y porque otros serían demasiado serios. Y hay además algunas causas externas más misteriosas, relativas en particular a lo que Estados Unidos prefiere no vender, alegándose en fuentes privadas de Moscú que el Departamento de Estado en Washington formula recomendaciones en ese sentido a las empresas distribuidoras americanas. Cualesquiera sean los motivos, la situación es precaria para ambos bandos. Después de muchos discursos internacionales sobre la coexistencia pacífica y la comprensión entre los pueblos, el cine no se difunde adecuadamente para mejorar el conocimiento recíproco. Esta carencia abarca también a la prensa occidental cuyas revistas más famosas son inconseguibles en los puestos de venta de Moscú o Leningrado, y es una situación compartida asimismo por Hungría y por Checoslovaquia. Paradojalmente, en los tres países hay cantidades formidables de turistas americanos, ingleses, franceses y alemanes, todos los cuales tienen dificultades en enterarse de lo que ocurre fuera de la Cortina. La reciente oposición Moscú-Pekín está inclinando al comunismo europeo a aumentar los lazos con el mundo occidental, pero todavía queda mucho por hacer.

Un dato claro sobre la producción soviética es sin embargo muy conocido en el exterior, allí se forman directores jóvenes, y se les proporcionan oportunidades de dirigir films largos, con una generosidad en la que hay también un cálculo sobre riesgos y utilidades. He pedido ver algunos de esos films sobre cuyos títulos sólo cabe dar ahora una traducción aproximada. Quedé desilusionado con **Un muchacho como éste** (*Zhiviyot takoy paren*), dirección de Vasiliy Shukshin, comedia trivial que se parece a demasiados modelos americanos y que está exclusivamente conversada, incluso en secuencias que parecían fáciles de resolver con más imaginación cinematográfica. La historieta está centrada en las andanzas de un joven mujeriego y resuelto, simpáticamente interpretado, pero hay que imaginarla en inglés con Tony Curtis en el papel principal, para advertir su índole y su debilidad. Es mucho mejor otra comedia titulada **Bienvenido** (*Dobro pozhalovat, ili postoronnim vkhod vosprehchyon*) dir. Elem Klimov, que se ubica en un campo de recreación infantil, detallando los esfuerzos de toda esa población de niños por ocultar y alimentar al compañero que fue expulsado de allí por una travesura. Aquí hay bastante sátira, principalmente a costa de la mente mecanizada y burocrática del director del campo, y hay también una fresca inventiva para presentar, en un estilo casi surrealista, las imaginaciones de los niños sobre lo que puede ocurrir si los mayores descubren esto o aquello. El diálogo es aquí muy conciso y se advierte que el director Klimov sabe pensar en términos de cine.

Dos films de metraje medio, titulados **El girasol** (*Podsolnykh*) y **La tía de las violetas** (*Tetka s fialkami*), se exhiben conjuntamente, como si se tratara de dos episodios relacionados, aunque en rigor no lo están. El primero, dirigido por Pavel Arsyonov, tiene un tono dramático, se ubica entre pastores de ovejas, ocurre enteramente en exteriores y cuenta la dedicación con que un anciano planta una semilla y cuida su planta, en una suerte de veneración por la tierra. Los personajes y sus emociones recuerdan al Dovzhenko de **Tierra**, que es un clásico bien conocido por las nuevas generaciones de cineastas soviéticos: todo el relato es serio, sentido y sólo muestra cierta deficiencia de anécdota, la que aparece estirada en detalles, con más acumulación que progresión. También es seria la anécdota de **La tía de las violetas**, dir. Pavel Lyubimov, que cuenta el viaje de un grupo de turistas hasta las playas de Bulgaria, el romance que crece entre dos jóvenes y la afanosa dedicación que por el galán siente una señora mayor, la tía de las violetas, hasta que al final se descubre que ella ha identificado en el joven al niño que crió anónimamente cuando era un huérfano de guerra, varios años antes. La comedia se intercala en esa anécdota, siempre con naturalidad. Hay muy buenos detalles de observación en el grupo de turistas, la fotografía es excelente, el diálogo es conciso y la narración consigue esa fluidez natural que es privativa de pocos directores.

Fuera de la nueva generación hay que destacar otros valores. Un cortometraje titulado **Historia de un crimen** describe cómicamente las desventuras de un señor que es un encanto de persona pero que termina por matar a dos mujeres charlatanas; el relato inmediato describe con mucho humor los padecimientos del protagonista ante todos los ruidos que le rodeaban, haciendo muy explicable que tras una noche desvelada el hombre haya salido a matar charlatanes. Como estilo de dibujo cómico, este corto se asemeja a algunos films de UPA y subraya la existencia de una línea de producción soviética que era casi desconocida. En un género muy distante **El rayo mágico** ensaya la recopilación documental sobre la historia del cine soviético, en una tarea de montaje cuya claridad y fuerza deben ser elogiadas. El film fue realizado por Roman Karmen y Aleksandr Novogrudsky, a quienes ya fue comunicada la necesidad de difundir una copia en América Latina.

Soy Cuba es un film novísimo, cuya premiere mundial simultánea se hizo en Moscú y en La Habana, como consecuencia natural de una co-producción entre ambos países. La parte soviética del plan consiste en que allí han trabajado el director Mihail Kalatozov, el fotógrafo Sergei Urusevsky y el libretista Yevgeni Yevtushenko; los dos primeros tienen fama conjunta por **Vuelan las grullas**⁵ (*Letyat zhuravli*, 1957), creando una natural expectativa por lo que podrían hacer en Cuba, al trabajar sobre temas y ambientes tan distintos al propio. La sustancia del film es acendradamente cubana. Describe la situación pre-revolucionaria de 1958 mediante cuatro distintos episodios desconectados entre sí. En el primero se informa que las muchachas cubanas eran empujadas a la prostitución, particularmente ante clientes de Estados Unidos. En el segundo un viejo campesino



descubre que las tierras que cultiva han sido vendidas por el propietario a la United Fruit, lo que lo empuja a incender la choza y la cosecha en una actitud desesperada. En el tercero, un joven estudiante revolucionario se propone matar a un jerarca policial batistiano, de残酷 reconocida, pero no se anima a hacerlo y termina baleado azorosamente por quien debió ser su víctima. En el cuarto, un campesino de Sierra Maestra se niega a plegarse a la revolución, pero un bombardeo le mata a su pequeño hijo y esa tragedia lo empuja como reacción a las filas de Fidel Castro. En sustancia, los cuatro episodios son testimonio apasionado de la Revolución triunfante, una explicación sobre sus motivaciones. Inevitablemente, el plan adolece de cierto simplismo dramático, tanto en sus anécdotas lineales como en el dibujo apenas esbozado de los personajes. Los diálogos son por fortuna muy lacónicos, pero cada episodio está precedido de un monólogo poético, dicho por Raquel Revuelta, que comienza cuatro veces con las palabras *Soy Cuba*. A pesar de sus limitaciones de estructura y de sus fáciles énfasis, el film adquiere a menudo una intensidad apreciable, con un momento mayor en el episodio del estudiante, cerrado por un silencioso funeral.

El rasgo más importante del film es sin embargo su formalismo, a veces porque molesta, a veces porque sabe legitimar la sustancia que transporta. Es el formalismo ya reconocido de Kalatozov y Urusevsky, dos artesanos que planean cada secuencia colocándose deliberadas dificultades de realización y luego la hacen con aparente facilidad, generalmente con largas tomas que se prolongan durante minutos sin corte alguno, mientras la cámara hace recorridos imposibles de creer. Mucho aficionado cinematográfico habrá de disfrutar con esos prodigios, aunque a veces los sepa muy gratuitos: seguir los movimientos de una mujer durante un baile, subir y bajar escaleras, meterse en incendios, recorrer una complicada terraza que lleva hasta una piscina y meter allí la cámara bajo el agua, para fotografiar cosas que en otros sentidos no importan. Hay otros momentos en que la cámara de Urusevsky, transportada divertidamente en las manos o en formidables grúas, da un énfasis apropiado a la narración. Al final del tercer episodio, un complicado *travelling* la lleva por diversos interiores y después de ellos, sin interrupción, la cámara sale por una ventana y prosigue paralelamente a un funeral, tomado desde arriba a cincuenta metros, sin sostén aparente en la escenografía circundante, con lo cual la prolongada imagen termina por procurar un efecto patético. Y al final del cuarto episodio, otro complicado *travelling* la lleva a retratar al campesino recién incorporado a las filas revolucionarias y a un grupo de compañeros de lucha, cuyas filas van creciendo por segundos, y que terminan por ser el pueblo de Cuba. En esos y otros momentos Urusevsky es el talento primordial del film, con marcado orgullo en convertir a su cámara en una vedette caprichosa y dominante, que no sólo da órdenes a los iluminadores sino también a los libretistas e intérpretes. El film fue hecho para la causa de Cuba, pero como ocurre con los pianistas más virtuosos, aquí no importa tanto el repertorio como el lucimiento.

(Esta es la segunda de dos notas sobre el actual cine soviético).

26 de septiembre 1964.

⁵ En Argentina se estrenó como **Pasaron las grullas**.



Budapest (I)

CURIOSIDAD TRAS LA CORTINA. Quedé muy impresionado con la calidad del cine húngaro actual y debo escribir sobre él a sabiendas de que son muy pocos los testigos occidentales de ese cine, uno de los peor difundidos en las salas americanas y europeas. Estuve en Budapest durante cinco días de agosto 1964, poco después del Festival checo Karlovy Vary y como invitado de Hungarofilm, la entidad oficial que concentra toda la distribución, exportación, y exhibición del cine en Hungría, incluyendo también al cine extranjero. La invitación oficial puede ser un compromiso, pero Hungarofilm sabía muy bien que estaba recibiendo a un testigo imparcial, que no tenía trazos de comunismo y que había elogiado y censurado, diversamente, a algunos films húngaros que en los últimos años llegaron al Río de la Plata. Y debo agregar que llegué a Budapest con la prevención de que debía ver la realidad tal como estaba, evitando tanto la posible presión de los muy amables anfitriones en su favor, como el prejuicio contra un régimen nacido de las sangrientas jornadas de 1956. Un Estado socialista puede ser una mala broma para un observador occidental y hoy puedo quejarme de algunos rasgos de ese país que tiene en sus calles a miles de turistas (incluyendo muchos americanos, por cierto) y que sin embargo implanta restricciones antiturísticas: pone obstáculos a la visación de pasaportes, no permite la circulación de revistas occidentales (no se consigue el semanario americano *Time*, desde luego, pero tampoco *Paris Match* o los mejores semanarios italianos) y misteriosamente prohíbe que el visitante despache por correo los folletos, libros y revistas que haya adquirido en una restricción que desafía a la lógica. Contra esos rasgos, que podrán ser mejorados por el tiempo o por la queja de algún extranjero, Budapest ofrece algunos datos favorables. Es ante todo una ciudad de una belleza anterior a ningún régimen: el Danubio (gris) que la cruza, los puentes sobre el río, las colinas sobre uno de los márgenes, la edificación de viejos castillos, palacios e iglesias en esas alturas. Y es después una ciudad inclinada tradicionalmente a ciertos refinamientos europeos, lo que abarca un amplio registro de vinos, de arte culinario, de modas femeninas, de diseño de muebles y decoración. Esto no es cosa nueva, porque a través de los años Hungría se ha caracterizado por ser un continuo fermento de poetas, escritores, pintores y músicos, casi siempre educados bajo el sabio precepto de que siendo el húngaro un idioma singularísimo, que no se parece a ningún otro, es bueno que cada adolescente crezca sabiendo también el inglés o el francés o el alemán, porque un segundo idioma será su única posibilidad de contacto con el exterior. De hecho, Hungría ha exportado artistas a todo el mundo y particularmente a la industria cinematográfica, donde ha dejado marcas llamadas Adolph Zukor, Alexander Korda, Paul Lukas, Peter Lorre, Joe Pasternak, Michael Curtiz y muchos otros. A los refinamientos de los húngaros cabe agregar los del humorismo, incluso el humorismo político a costa de sí mismos o del régimen. En agosto pasado, cuando me mostraron una base de monumento y me explicaron que allí estuvo hasta 1956 una enorme estatua de Stalin, luego volteada por la revolución, pregunté dónde habían quedado esas y otras estatuas del vapuleado jefe soviético y fue un húngaro quien me contestó, sin perder un segundo: *Están en el sótano; cuando hagan falta las volverán a sacar.* Y fue también un húngaro el que, al describir la cantidad de compatriotas que habían llegado a progresar en

el cine extranjero, contó que en un estudio de Hollywood había puesto un letrero en la puerta *Aquí no alcanza con ser húngaro: también hay que tener talento.* Con humor y con ciertos privilegios de vida civilizada, que abarca prácticamente todas las artesanías (hay que examinar la edición de libros o la fabricación de collares, por ejemplo) se puede sobrellevar un régimen gubernamental de partido único y de socialismo de Estado. Y si debo creer las reiteradas afirmaciones de algunos observadores locales, la revolución de 1956 fue un hecho doloroso y una mancha que ahora se procura olvidar. Me han señalado que este régimen de Kádár, al revés de los anteriores de Rákosi y Nagy, se ha preocupado por construir viviendas, eliminar censuras, dar a un mismo tiempo ciertas garantías de trabajo para todos y ciertas libertades para la vida individual. Me fue imposible verificar el alcance de esas observaciones, porque ni el idioma ni el escaso tiempo permitían examinar más que la parte más lustrosa y positiva de Budapest. Pero en el cine húngaro se advierten esas tendencias, desde el maduro lenguaje dramático de algunos directores mayores, en films muy ajenos a la propaganda política, hasta la libertad total con que se promueve a la generación joven, autorizada hoy a hacer prácticamente lo que quiera en sus films, a través del estudio experimental Béla Balázs.

En agosto 1956, dos meses antes de la intervención soviética armada contra la rebelión popular (que los comunistas ortodoxos describen como una rebelión de los propietarios despojados de sus bienes y de sus privilegios de clase), Louis Marco relles examinó en *Sight and Sound* los rasgos de un cine húngaro al que dispensaba diversos elogios. Su artículo termina diciendo: *Estos films se alejan de nosotros solamente por el idioma, y los mejores de ellos deberán ser atractivos para públicos occidentales. Muestran un logrado estilo narrativo, un gusto por la claridad de expresión, y además tienen su propia y vigorosa preocupación por la verdad y por la realidad. El realizador cinematográfico húngaro es algo más que un narrador y algo más que un propagandista: es un hombre de gusto y es también un hombre de conciencia.* Cuando llegaron la rebelión y la represión soviética sobrevino un período de transición, en el que se volvió a los films esquemáticos y tendenciosos, según acusa otro húngaro expatriado, el periodista Robert Vas, en artículos posteriores. Un texto suyo de fines de 1959 (en *Sight and Sound*) impugna las simplezas de la propaganda en un film titulado **Ayer (Tegnap)** dirigido por Márton Keleti, propone un mayor intercambio de húngaros con el Occidente, para ampliar las miras, y desde luego una mayor importación de films extranjeros a Hungría, que es una forma de refrescar el aire. Por ciertas que puedan ser las opiniones de Vas, que son claramente las de un anticomunista (y en marzo 1962 señala en *Films and Filming* que es difícil conseguir pan en Hungría), sería demasiado fácil y seguramente falso creer que todo se reduce a dividir el cine húngaro en dos etapas, afirmando que era bueno antes de 1956 y horrible después. Lejos de esa simpleza, hay que recordar no sólo que antes de 1956 se había obtenido un maduro lenguaje dramático y cinematográfico, ejemplificado en **El amor de domingo (Bakaruhában)** de Imre Fehér y en **El pequeño carrusel de fiesta (Körhinta)** de Zoltán Fábri, sino que ese lenguaje prosiguió después en **La flor de hierro (Vasvirág)** de János Herskó (exhibida en Mar del Plata, 1959) y sobre todo en **Tierra de ángeles (Angyalok földje)** de György Révész (primer premio doble en Mar del Plata, 1963). Varios de los directores de primera fila en el cine húngaro de hoy, como el mismo Fábri y como László Ranódy, eran también

nombres importantes en el cine húngaro previo a 1956, como si las autoridades hubieran aflojado las riendas y como si se quisiera evitar justamente una nueva queja por las limitaciones a la libertad. Es significativo el episodio de Iván Darvas, primer actor de **Amor de domingo** y figura de primera fila entre los intérpretes de su país. Antes era famoso y estimado, hasta que fue sancionado por haber colaborado indirectamente en la rebelión de 1956, cuando ayudó a refugiarse a su hermano Attila. Sus films desaparecieron de cartel y sus probabilidades de trabajo disminuyeron, pero después fue rehabilitado y ahora es nuevamente uno de los actores de mayor cotización. Lo vi en papeles principales de tres films, durante agosto 1964, y eso es mucho más de lo que podría esperarse de un actor en desgracia.

(Esta es la primera de tres notas sobre el cine húngaro actual).

28 de septiembre 1964.



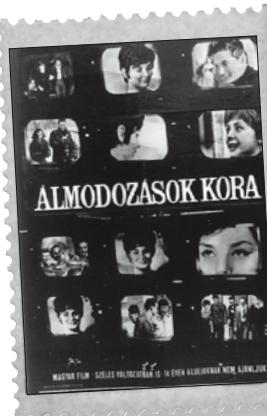
Budapest (II)

UNA POLÍTICA MODIFICADA. Entre el Festival de Karlovy Vary y algunos días pasados en Budapest, durante agosto 1964, llegué a ver diez films húngaros del último año, uno de 1955 y varios de corto metraje, todo lo cual me convenció de que allí se produce un cine inteligente, emotivo, sentido, muy ajeno por cierto a las fórmulas más previsibles de la propaganda política y a las simplezas que el socialismo de Estado ha fomentado o aceptado con frecuencia. Conversaciones complementarias con autoridades y con periodistas, en diálogos teñidos de humor y de acotaciones por otros circunstantes, ayudan a completar teóricamente el panorama. Como lo explicó Ottó Hámori (crítico cinematográfico, director de la revista *Film-Színház-Muzsika* e integrante del Jurado de la Crítica en el Festival de Buenos Aires, abril 1964), el cine húngaro comenzó a liberarse hacia 1957 de las restricciones, las vigilancias y las censuras del régimen anterior a los sangrientos sucesos de octubre 1956. Paradojalmente, la rebelión y la represión de los tanques soviéticos indujeron a buscar después un sistema de mayor libertad para la literatura y para las artes, incluyendo el cine que se produce por exclusiva cuenta del Estado. Ahora hay cuatro estudios, unos veinte directores en actividad, unos veinte films largos por año (más otros para TV y de corto metraje) y un sistema federativo de producción, que da la iniciativa y la responsabilidad a grupos de directores y técnicos, fomentando incluso la competición entre unos grupos y otros. No existe censura previa alguna sobre las iniciativas para cada film y no se me ha señalado tampoco ningún caso de censura posterior, quizás porque los temas rara vez se acercan siquiera a problemas políticos y porque en cuestiones de estructura narrativa, estilo, fotografía e interpretación el Estado no se mete. El sistema es similar al que rige en la URSS y en otros países socialistas, pero tiene una diferencia importante, que es la preparación del público. Mientras la Unión Soviética, consciente o inconscientemente, debe hacer films accesibles a un país de doscientos millones de habitantes, con un

bajo promedio cultural, Hungría lo hace para sólo once millones, en un país más cercano (sobre todo en la capital) al refinamiento de una elaborada civilización europea. El resultado es que los films húngaros pueden darse el lujo de ser sutiles en sus ideas, pueden permitirse una narración complicada en varios tiempos de la acción y pueden sugerir emociones que se arruinarían en un lenguaje declamatorio. Como lo señala Hámori, estos progresos artísticos derivan parcialmente del contacto con países occidentales: no es una casualidad que el muy joven director István Gaál (premiado en Karlovy Vary por **Sodrásban**) haya estado un año en París. La atención a los experimentos juveniles, que hoy han florecido en el surgimiento de directores como Gaál, Zsolt Kézdi-Kovács, Sándor Sára, István Szabó y Ferenc Kóska, llegó hasta establecer en 1960 el estudio Béla Balázs, con un presupuesto anual cuya distribución es ordenada, libremente, por un grupo de jóvenes egresados de la Academia de Arte Dramático y Cinematográfico. Según Hámori, estos jóvenes y sus mayores han superado la falsa oposición entre marxismo y personalidad, que tanto ha perjudicado al arte de los últimos cincuenta años, y hay que escuchar ahora en Hungría los ocasionales chistes antimarxistas para advertir que no es fácil hundir con consignas la expresión individual de los húngaros. La aprobación del público es esencial para que pueda progresar un cine tan avanzado y así ocurre que aunque los films húngaros son menos de un 15% del volumen que allí se exhibe en un año, reciben en cambio el 30% de la recaudación global. Esto podría ser envidiable, porque supone una industria financiada automáticamente por su propio público, pero deja en pie el problema de las divisas extranjeras, que Hungría necesita para cubrir sus compras de material virgen (a Francia, Alemania, Gran Bretaña) y que sólo puede obtener exportando el mismo cine húngaro. La exportación es todavía el punto débil de esa industria cinematográfica, como lo demuestra el hecho de que en Buenos Aires, desde enero 1962 hasta hoy, se haya conocido un solo film húngaro (**Match en el infierno** de Fábri), no habiéndose estrenado siquiera **Tierra de ángeles** de Révész, que obtuvo un doble primer premio en Mar del Plata 1963. Lo menos que puede hacer la industria húngara es invitar a periodistas cinematográficos extranjeros, para comprobar la calidad de su producción.

Una de las primeras cosas que comprueba ese visitante es que la industria no se compone enteramente de obras de arte. En los catálogos hay comedias intrascendentes, films para niños, aventuras policiales y hasta producciones de época en Eastmancolor y pantalla ancha. He visto más de la primera mitad de **Fotó Háber** (dir. Zoltán Várkonyi) y no puedo dispensar mucha estima a su intriga de espionaje y de simulación de identidad, que no llega a crear verdaderamente un suspense, ni excede las virtudes de la buena técnica exterior para la fotografía. Más entretenida es **El falsificador (A pénzcsináló)**, dir. Frigyes Bán) que cuenta cómo en la corte de Francisco José, a principios de siglo, un pobre dibujante inventa billetes de moneda, por insistencia de su suegra, y cómo se convierte con el tiempo en un respetado magnate. El asunto tiene gracia en sus diversos pormenores y a veces tiene una perversa ironía para detallar los estiramientos, los prejuicios y las hipocresías de la Corte Imperial y de los burgueses que la rondan. Aunque la comedia no llega al nivel de su obvio modelo (Ernst Lubitsch) y aunque le sobra un poco de metraje, el resultado es muy accesible.

En el otro extremo de la producción comercial, Hungría se permite la experimentación juvenil, que siempre tiene un carácter testimonial. Esto ya era claro en **Cantata** (*Oldás és kötés*, dir. Miklós Jancsó), que se exhibió en abril en el Festival de Buenos Aires y que plantea melancólicamente la reflexión de un joven cirujano: se siente anímicamente alejado de las frivolidades de su propia generación,



preocupado por la responsabilidad personal con la que no ha sabido cumplir y finalmente volcado a la sencillez y el sentido común de su padre campesino. Un testimonio similar, aunque dramáticamente más tenue, figura en **Corrientes** (*Sodrásban*, dir. István Gaál, premiada en Karlovy Vary) que cuestiona en un grupo juvenil las responsabilidades hacia un amigo común que ha muerto ahogado mientras todos ellos jugaban a su alrededor en el agua, durante una excursión balnearia; aunque el drama de la segunda mitad requería mayor empuje, en la primera parte es admirable el lenguaje fotográfico y cinematográfico con que se expone la situación, plena de un lirismo singular. Y aún más testimonial es el caso de **La edad de los sueños** (*Álmodozások kora*, dir. István Szabó) que pude ver en los estudios de Hunnia, en

su primera exhibición privada para colaboradores y autoridades, cuando todavía faltaba perfeccionar una parte de su sonido y de su montaje. Aquí se propone rigurosamente el drama juvenil de la vocación, del sentido de la vida, de la amistad y del amor, a través de un grupo de estudiantes recién recibidos en ciencia electrónica. La complicada relación entre ellos, un romance, la muerte de uno del grupo, se entrelaza con un fino apunte de sus psicologías, de su indiferencia natural ante la guerra de 1939 e incluso ante los hechos más recientes, como la muerte de Stalin en 1953 y como la revolución de 1956. Ese apunte es claramente una crítica, aumentada aún por la secuencia en que uno de los jóvenes no identifica a sus propios parientes en un grupo de fotos antiguas. Pero es una crítica hecha con una inclinación comprensiva, casi cariñosa, hacia una generación que da la espalda al pasado, quiere vivir su propia vida, quiere producir cosas y está verdaderamente desorientada. El tema es tan difícil, tan proclive al discurso, que resulta milagrosa la habilidad con que el joven director establece las diversas y contradictorias ideas que se cruzan en el relato, hasta una secuencia final que exhorta a los jóvenes a despertarse de sus sueños para aprehender y modificar la realidad de su derredor. Todo el lenguaje cinematográfico de István Szabó es marcadamente moderno, con algunas audacias que comienzan por desconectar (al principio conjuga varias pantallas de televisión, cruzando imágenes primero incomprensibles) y que luego se integran en un estilo personal. En un cortometraje anterior del mismo director titulado **Concierto** (*Koncert*) se expone en 16 minutos una situación cercana al surrealismo, cuando el piano es abandonado en una orilla del Danubio y diversas personas cercanas se animan a probar suerte con intérpretes aficionados, con variada fortuna. La situación no tiene una línea de diálogo pero pretexts mucho humor, sentido musical y sensibilidad para el ritmo: igual que en precedentes de la vieja vanguardia francesa y que en **Dos hombres y un armario** de Polanski, una idea fantástica

o extravagante sirve para indagar en los misteriosos resortes poéticos, morales y psicológicos del ser humano.

La zona importante del cine húngaro es sin embargo la de sus realizadores más maduros, que hoy tienen entre 40 y 50 años y que están haciendo un cine de particular calidad dramática.

(Esta es la segunda de tres notas sobre el cine húngaro actual).

29 de septiembre 1964.



Budapest (III)

UN MADURO LENGUAJE DRAMÁTICO. En Hungría se exhiben unos 140 films por año, lo que supone aproximadamente la mitad de lo que se conoce en Montevideo, con la ventaja de eliminar mucho título de segunda categoría y levantar así el promedio de calidad. En esa cifra se incluyen unos veinte films de producción nacional, que tienen gran aceptación en la boletería, y unos sesenta que proceden de Francia, Italia, Gran Bretaña, Alemania Occidental, Dinamarca, Argentina, Japón y España. No hay restricciones ni cuotas ni prohibiciones para comprar films extranjeros, lo que deriva en que también se exhiben allí films americanos, algunos de ellos con enorme éxito. Hice en Budapest un inventario aproximado de lo que allí se conoce y se ignora, hasta advertir la curiosa situación de que Hungría quiere comprar ciertos films americanos y Hollywood se niega a vendérselos. Si esto fuera una disposición legal americana o un acuerdo entre todas las compañías, cabría buscar una razón común para la negativa, pero el problema aparece un poco más complicado. Los films americanos vendidos a Hungría proceden diversamente de Artistas Unidos, de Paramount, de Metro y de 20th Century Fox, lo que hace muy misterioso que Columbia no quiera vender nada. Los húngaros compran siempre a precio fijo, sin aceptar tratos de porcentaje que la ley no les permitiría, y es un poco increíble que los distribuidores de **West Side Story**, de **El puente sobre el río Kwai** y de **Porgy and Bess** no hayan accedido a fijar una cifra para la venta de esos títulos. En el extremo de la negativa hay sin duda razones de política exterior, para explicar que Hollywood no quiera exportar a Hungría algunos films que presentan problemas raciales americanos o críticas sociales de otros órdenes (**Semilla de maldad**, **Matar un ruisenor**, **Un rostro en la muchedumbre**, **La rosa tatuada**, **La luz es para todos**, **Despedida de soltero**, **Elmer Gantry**). Pero también hay enigmas, porque entre los films de índole social que Hollywood se niega a vender están una exaltación de la libertad como **Espartaco**, un film antinazi como **Juicio en Nuremberg** y todos los films dirigidos por Elia Kazan, que ha sido muy castigado por los comunistas en ocasión de **Viva Zapata!**, de **Nido de ratas** y de otros films. La curiosa paradoja es que Hollywood se niega a vender a Hungría un material que sería buena propaganda americana, pero llega a venderle otros que critican aspectos de América, como ha sido el caso de **Fuga en cadenas** (problema racial) y de **Dulce pájaro de juventud** (anomalías sexuales y

corrupción política). Seguramente hay alguna explicación, pero puedo asegurar que los ejecutivos de Hungarofilm en Budapest están muy desorientados por esas negativas parciales. Cuando hice preguntas tendientes a averiguar hasta dónde el cine húngaro podía recibir influencia del cine extranjero, encontré un laberinto que no es fácil simplificar con un razonamiento comercial ni con un razonamiento político. Era más fácil entender los otros hechos cercanos: que no se estrenen films húngaros en Estados Unidos, por ejemplo (en New York es muy escaso el material de la Cortina de Hierro, que se considera comercialmente muy difícil), o que Hungría desconozca casi enteramente la obra de Ingmar Bergman lo que también ocurre por cierto en Checoslovaquia y en la Unión Soviética.

En otros sentidos el cine húngaro está muy cerca del mejor cine occidental, no sólo en preparación técnica y en nivel interpretativo, que son datos básicos para afirmar una industria, sino en preocupación por los temas dramáticos y en pureza de lenguaje cinematográfico. Algunos films:

• **Sí** (*Igen*, 1965, dir. György Révész) es un título breve y enigmático, una respuesta afirmativa a una pregunta que el film no llega a plantear hasta el final de su relato, cuando ha informado debidamente sobre un delicado problema psicológico. Lo que se ve al principio es un hombre que sigue en su coche a una ambulancia que corre hacia el hospital y en el que hay una mujer; cuando el hombre vuelve después a su casa, aparece solitariamente preocupado por esa mujer, que es su esposa, y convoca en sus pensamientos el juicio de diversos parientes y amigos, que cuestionan su actitud frente a ella. La acción presente es deliberadamente escasa, pero la acción pretérita, convocada por el protagonista (Iván Darvas), combina dos datos esenciales. El primero es que en su vida hubo otra mujer que debió haberle dado un hijo y que murió en un bombardeo; el segundo es que esta segunda mujer, elegida por cierta afinidad física y espiritual con la primera, está a punto también de darle un hijo. La inquietud del protagonista es la de aceptar o no su condición de padre: se ha escindido durante años en la frivolidad y en el flirteo con mujeres muy variadas, se ha casado después con una mujer que es ciertamente mejor que aquéllas, y ahora se pregunta si es honesto y responsable permitir que venga un hijo a un mundo sacudido por la amenaza de la guerra y por la muerte repentina e injusta. Esa es la pregunta a la que termina por contestar Sí, después de una vasta reflexión en la que se conjuga de hecho todo su pasado. Dicho en palabras, el tema parece grandilocuente, pero dicho en cine es toda una indagación psicológica y moral. No sólo no hay ningún discurso en los muy escuetos diálogos, sino que el libreto progresiona mediante hábiles confrontaciones entre el protagonista, las dos mujeres de su vida, otras conquistas más breves, diversos familiares y amigos. El hilo conductor es, secretamente, el del recuerdo y la imaginación, lo que rompe a sabiendas el relato naturalista y se introduce, a menudo con estilizada fantasía, en terrenos de nostalgia o de pesadilla, de lirismo y de incertidumbre. En este film, más que en ninguno de los otros, hay un estilo de director, un contralor firme y sabio de los resortes del drama, junto al otro controlador supremo de la imagen. Algunas secuencias (un reencuentro de los cónyuges en un aeropuerto, la aceptación final del protagonista) están construidas sin diálogo alguno, con una sabia orquestación de luz, movimiento y conducta, como una afirmación de que lo que importa es una vida interior que las palabras sólo podrían traicionar. Y eso es lo que el director consigue:

transmitir la emotividad y la incertidumbre de esa vida interior, con una fuerza que pocas veces se advierte en el cine.

• **¿Y ahora, hombrecito?** (*Hogy állunk, fiatalember?*, dir. György Révész) encuentra al mismo director en un tema más humorístico pero no menos incisivo. El protagonista es ahora un chico de 14 años, perteneciente a una familia media: padre, madre, hermana, buen apartamento, ciertas comodidades domésticas. La descripción del joven puntuiza su vida familiar, las peleas con la hermana, la fracasada conquista de la joven vecina, los compañeros de liceo, pero sobre todo un problema moral que lo pondrá en un contacto inicial y difícil con algunas realidades del mundo. Ha llegado a entender que su padre vacila en informar sobre un caso de corrupción que ha descubierto en la oficina. Si el padre se abstiene de hablar (como quiere la madre) será un cobarde pero no se malquistará con compañeros de trabajo y no perjudicará su futuro ascenso; si habla será mal visto por algunos y más estimado por su hijo, que entiende la moral en extremos de blanco y negro, sin los grises que el mundo enseña. Antes que el joven llegue a ser un eficaz consejero de su padre, habrá otros incidentes domésticos, alguna pelea y algún golpe, pero también habrá que investigar qué es eso llamado "corrupción". El film cuenta ese proceso en una impostación de comedia, con extremos de abierto humor, pero conserva siempre una vigilancia sobre las relaciones de sus personajes ante un problema difícil. El ritmo es rápido, la comedia es muy entretenida y sin duda habrá de ser muy comercial para públicos generales; sin embargo el triunfo de Révész deriva de la honestidad del tratamiento dramático, de la verdad con que pinta a estos personajes y a sus problemas, para los que no hay ciertamente soluciones fáciles. El director es un virtuoso del lenguaje cinematográfico, pero pocos virtuosos respesan tanto a sus temas (en todos los cuales hay cierto dictamen social) como Révész lo hace. Un hombre capaz de hacer estos dos films (y de ser además el poeta que dirigió **Tierra de ángeles**) sería aclamado en el extranjero si el cine húngaro estuviera mejor difundido.

• **El nuevo Gilgames** (*Új Gilgames*, 1964, dir. Mihály Szemes) describe la lucha por algún optimismo en uno de los ambientes más receptivos del pesimismo, como puede serlo un hospital para enfermos de cáncer. Aquí el protagonista (otra vez Iván Darvas) es un hombre serio, que se niega a las frivolidades con que sus compañeros de hospital matan el tiempo y que sigue estudiando las misteriosas músicas que lleva registradas en un grabador. La relación ocasional con otra enferma se transforma en amor e infunde a ambos una nueva confianza para enfrentar la seguridad de la muerte próxima. El tema es dramático, casi siempre profundo, con una severidad de reflexión que recuerda a **Vivir** de Kurosawa, pero también tiene un costado romántico, propuesto con fina sensibilidad en una pareja que no es por cierto un ejemplo de *glamour*, los diálogos son lacónicos, a menudo peleados, llenos de pausa y de sobreentendido, con esa veracidad antiliteraria que caracteriza en verdad a buena parte del cine húngaro, y el film es así un buen ejemplo de la dignidad y la solvencia dramática con que allí se tratan difíciles problemas morales y psicológicos.



• **La alondra (Pacsírtá, dir. László Ranódy)** tiene también otro tema difícil: el despertar de una pareja madura a la vida social, cuando unas vacaciones alejan a la hija fea y soltera que les ha retenido durante tantos años en el hogar. El proceso de ese reencuentro con viejos amigos y con ciertas licencias que ya parecían olvidadas (el asunto ocurre a principios de siglo en un pueblo de provincias) lleva al padre de la muchacha a excesos de alcohol y a la revelación ocasionalmente ingrata de la personalidad escondida durante tantos años en su seriedad de hombre jubilado. La interpretación de Antal Páger en este personaje es simplemente notable pero a su alrededor hay un film medido y perspicaz, que observa la vida provinciana, revela sus lados sordidos y descubre que todos los otros personajes, menos un poeta local, tienen también su mezquindad y su soberbia. Como cuadro de costumbres el film es excelente, en una cuerda cercana a la del **Hoyo de lobos** del checo Jirí Weiss. La personalidad de Ranódy (cuya reserva y dignidad estimé cuando él integró el Jurado de Karlovy Vary) es prácticamente desconocida en el Río de la Plata. La pude explorar más completamente en **Discord (Szakadék)**, un film de 1956 que cuenta un drama campesino, de oposición entre terratenientes y causas populares, y que conseguí ver en especial función privada de 1964. Es evidente que a Ranódy (como a John Ford) le atraen los temas ubicados en el pasado y lejos de la ciudad. Tiene una notable receptividad para los elementos de un cuadro de costumbres para confrontar las frivolidades y las avaricias del mundo moderno contra las reservas de dignidad y honestidad que se atribuyen a la gente de dos generaciones atrás. Incluso en **Discord**, que es un tema más cercano a los esquemas de buenos y malos, el director apunta conflictos con un acento de autenticidad y de calidez en el que se desliza hasta un grado de cariño por las flaquezas de los hombres buenos y hasta un margen de respeto por los motivos de los hombres malos.

• **Oscuridad del día (Nappali sötétség, dir. Zoltán Fábi)** plantea un drama de guerra con una sarcástica vuelta de tuerca. Un escritor maduro conoce en unas vacaciones a una muchacha judía, la esconde de los nazis y le proporciona documentos falsos para permitirle eludir la detención. Pero esos documentos son los de la hija del escritor, la que a su vez integra sin que su padre lo sepa uno de los grupos de la resistencia. Con el tiempo el hombre ve cómo su amante es detenida por los nazis, no por judía sino porque con su nueva identidad es una saboteadora. La aclaración ante las autoridades es inútil, porque la acusada se niega a defenderse, en una aceptación de su nuevo destino, y así el escritor reflexiona, 18 años después, si él ha sido un cobarde o un asesino. El film está prolijamente hecho, en el estilo sólido del veterano Fábi, y constituye una cifrada crónica de lo que fue la persecución del hombre por el hombre. También aquí hay una calidad de fotografía, de diálogo, de interpretación.



• **Éva A-5116 (1965, dir. László Nádasy)** parte también de un tema de guerra, pero en una curiosa derivación actual y con un espíritu de escrupuloso documento. La protagonista es una chica de poco más de veinte años, que vive con sus padres adoptivos en Polonia, tras haber salido al fin de la guerra de un campo de concentración, donde estuvo desde cuando todavía no tenía uso de razón. Un tatuaje en el brazo, A-5116, la identifica como nativa de Hungría, pero no hay rastros de quiénes puedan haber sido sus padres. En un viaje propuesto por las autoridades Éva se presenta en Hungría a la elaborada búsqueda de su raíz familiar, partiendo de análisis de sangre, examen de rasgos faciales, testimonios de familias que durante la guerra perdieron a niñas diversas. En esos días Éva (como el espectador) advierte que hay una cantidad de padres posibles, todos ellos deseosos de recuperar a la hija perdida. La investigación no confirma ninguna de las posibilidades presentadas, pero sirve para dar un múltiple testimonio, siempre emotivo, a veces risueño, de una tragedia mundial cuyos alcances sólo comprenden quienes la han vivido. El film tiene una excelente fotografía (por Sándor Sára, joven virtuoso) y una clara explicación en banda sonora, que le da un aire de periodismo cinematográfico. Pero es un periodismo sustancioso, dramático, mucho más interesante y vívido que los reportajes del *cinéma vérité* que no siempre tienen un centro de tanta importancia como este.

Cinco días en Budapest no alcanzaron para ver otros films y debo abstenerme de opinar sobre lo que otros elogian y que no alcancé a ver. Una palabra cabe sin embargo sobre el cortometraje, que es un movimiento formidable en Hungría, y particularmente sobre **Mano en mano**, un corto de Anna Herskó sobre una niña perdida en un parque de diversiones, que es todo un poema. Todavía me es difícil entender que los compradores de material cinematográfico no hayan advertido los atractivos variados del cine húngaro, pero debo suponer que sólo les ha faltado una mejor oportunidad de verlo y apreciarlo.

30 de septiembre 1964.

(Esta es la tercera de tres notas sobre el cine húngaro actual).



Apéndices

Otros intereses

En la contratapa de su primera *Enciclopedia de datos inútiles*, H.A.T. escribió de sí mismo: "El autor tiene cierta moderada fama como crítico cinematográfico pero ya había resuelto, mucho tiempo atrás, que el cine no lo es todo en la vida". Aunque hubo alguna expresión anterior de sus intereses extracinematográficos, fue desde las páginas de *El País* que H.A.T. comenzó a explorar en otras zonas del periodismo cultural.



FESTIVAL SUDAMERICANO DE JAZZ Brillo rioplatense

EL CONCIERTO DEL Estudio Auditorio (jueves 11) fue el tercero de la serie que Peña de Jazz ofrece durante su actual Festival Sudamericano, y será seguido por las presentaciones en Salto y Paysandú (sábado 13, domingo 14) de los cuatro conjuntos que lo integraron. Para el aficionado montevideano significó dos gratas sorpresas, aunque no hubo en verdad demasiado público en el SODRE.

La primera sorpresa fue el formidable progreso de la Kakum's Jazz Band, un conjunto uruguayo que en noviembre 1959 debió ser tratado apenas como una promesa en ciernes, y que en febrero 1960 es una firme realidad. En un estilo New Orleans, con enseñanza recogida de viejos maestros (Jelly Roll Morton, King Oliver) y de un ejemplo tan cercano como la Guardia Vieja Jazz Band que viniera dos veces desde la Argentina, la Kakum's toca ahora con el mismo empuje, el mismo entusiasmo por la recreación de un jazz tradicional, que antes la hiciera merecedora de elogios. Pero junto a esa vocación, que para los siete músicos parece cosa sagrada, la orquesta toca ahora con un ajuste y un afiatamiento desconocidos. Los coros finales de *Dippermouth Blues* y el *Blue Washboard Stomp*, parecieron el eco de alguna de las grandes orquestas negras. El progreso de la Kakum's se debe notoriamente al continuo ensayo, que les lleva a una total trabazón y les permite tocar sin mirarse ya en el escenario. Se debe también a la exploración de nuevos arreglos. En una excelente versión de *Willie the Weeper*, que no se pareció ciertamente al disco de Louis Armstrong, apareció un espléndido solo de trombón con acompañamiento de corneta, y enseguida un solo de la corneta misma, que demostraron riqueza de ideas e inspiración para realizarlas. Se destacaron Juan Carlos Rodríguez (trombón), Pedro Ruiz (clarinete) y particularmente Elbio Faig (corneta), que toca ahora con un vuelo y una firmeza notables.

La segunda sorpresa del Festival fue el conocimiento de los Kansas City Stompers, un conjunto argentino que también practica un jazz cercano al tradicional de New Orleans. Es sorprendente que sus ocho músicos sean todos tan jóvenes y toquen juntos hace apenas unos meses. Consiguen un *swing* de entusiasmo, mientras combinan melodías paralelas a cargo de clarinete, trombón y cornetas. Manejan un material poco frecuentado y han formulado un elaborado arreglo de *King Porter Stomp* con el que cerraron el concierto en medio de una ovación. Sus hombres más destacados, en la noche del jueves, fueron el cornetista Martín Muller que cantó la melodía de

Stuff con pulida limpieza, y el trombonista Eduardo Zárate, que hizo durante casi todo *Chattanooga Stomp* un bello contrapunto a la melodía de sus compañeros.

El concierto fue complementado por los dos conjuntos chilenos. Los Windy City Dixies hicieron cinco piezas clasificables como Dixieland, con una particular pobreza de ideas musicales; si de su intervención sólo se conociera el anónimo sonido, sería difícil distinguirlo del que producen un centenar de orquestas bailables en discos muy difundidos. El otro conjunto chileno se llama Modern Jazz Quintet y practica una música difícil de entender.

Sería satisfactorio saber que Peña de Jazz ha grabado en alguna cinta lo que el jueves hicieron los conjuntos de Argentina y Uruguay. El gran inconveniente del jazz es su condición efímera, que provoca momentos de inspiración y los echa al olvido. Los mejores hallazgos de Guardia Vieja, durante dos visitas de 1959, auspiciadas también por la Peña, están convertidos hoy en melancólicos recuerdos o deformados en estériles palabras de crónicas. Lo que ahora han hecho Kakum's y Kansas City Stompers mereció ser mejor conservado.

13 de febrero 1960.



Festival de teatro independiente

COMO YA TENÍAN LA COSTUMBRE de acostarse tarde, los muchachos de la Federación de Teatros Independientes decidieron festejar su propio festival con lo que festivamente llamaron *Festivaleada*, neologismo de fuertes raíces en el ambiente. Tras una preparación de semanas, durante las que llegaron hasta a vender entradas y a apuntar sus chistes espontáneos, los muchachos culminaron con un baile y *show* en el estadio del Club Bohemios, evitando por pocos metros la intervención de la Secional 10a desde las primeras horas del domingo 8 hasta, se asegura, poco antes de las últimas. El baile se engalanó con una típica lánguida y con una jazz vigorosa, esta última empeñada también en hacer su propio espectáculo reidero, con el que triunfaron consiguiendo una carcajada en el lateral derecho, arriba. El *show* o Festivaleada propiamente dicha comenzó con una disertación del pensador Juveralpa del Cioppo, que se esforzó en no decir nada memorable, pero que realizó una prolífica, me-ri-to-ria y hasta im-por-tan-te imitación de cierto director de cierto conjunto de cuyo nombre es difícil recordar. Terminó, dos siglos después, con una farra del Galpón, que presentó una murga modelada sobre *El Gran Tuleque*, obra nostálgica modelada a su vez sobre otra murga. Entre Galpón y Galpón hubo otro intermedio también tendencioso y hasta discriminatorio, en el que la gente del Galpón se hizo otra farra repiqueteando sobre *El carro eternidad* de Lizarraga, que fue la primera obra del Festival, tiempo ha.

Acompañaron al Galpón, en esta nocturna emergencia: 1) un monólogo vagamente audible, dicho por Freda, con texto del humorista contemporáneo Gut¹, cuya insistencia en clasificar lo *In* y lo *Out* de este mundo ya es considerada *Out, Really Out*; 2) una conversación entre dos críticos desconocidos, presentados como Boredaux y Orejón, que sin la menor influencia telefónica de China Zorrilla encararon

una original columna Diálogos al Trote con más galope que ingenio; 3) un número de magia apócrifa que perdía público a medida que se alargaba.

Unas ochocientas personas, la mayor parte de las cuales integran de pleno derecho el Ambiente Teatral, fueron dispuestas a divertirse como nunca. Descubrieron que los altoparlantes del inmenso local eran deficitarios y que no se podía escuchar bien desde ningún lado, con lo que ahora están dispuestas a creer que lo más gracioso era quizás lo que no se escuchó del todo. Descubrieron que había demasiados números y que todos los números eran demasiado largos. Ponderaron debidamente la intención satírica con que el Teatro Independiente se ríe de sí mismo, una prueba de humor y de tolerancia que debe figurar en el crédito de la noche. Censuraron la puesta en escena, viciada en sonido, en plástica y particularmente en texto, que estiró el humor hasta hacerlo impalpable.

Entre las víctimas de la Festivaleada figuró toda la Vida Teatral montevideana, incluido el Banco de Seguros. La víctima más prominente, mencionada cada tres frases, fue un crítico teatral cuya amistad con el Galpón, con la Federación, con el Festival, con las entradas de favor y con los otros críticos ha sido materia de reciente controversia. Estaba ausente, porque hay sitios a los que él no va, pero se procuró tenerlo Involucrado, en la acepción que el diccionario da a esta palabra.

9 de mayo 1960.



El debut de anoche

EL GRAN CIRCO DE MOSCÚ se presentó en el Palacio Peñarol con quince números de gimnasia, acrobacia, equilibrio, contorsiones, trapecistas y animales amaestrados, en un alto nivel que es difícil describir desde fuera. Hay algunos virtuosos individuales en ese conjunto, y los más notorios serán sin duda la contorsionista que hace nudos con su cuerpo, o los domadores de un oso y de un conjunto de perros, que deben haber trabajado durante años con esos animales para obtener de ellos una conducta casi humana, al extremo de manejar vehículos, jugar fútbol y hacer otras proezas. El mayor brillo es sin embargo el de conjunto. Cinco gimnastas sobre una barra circular, tres malabaristas que tiran al aire una docena de clavas y una colección de trapecistas a gran altura, sin red alguna, producen a ratos el efecto de un ordenado ballet. Es un ballet prodigioso, donde la destreza de manos y piernas, la sincronización de movimientos y la fuerza física, están dedicadas a la curiosa proposición de que no existe la ley de gravedad o de que no existe el miedo. En ese brillo general merecen un elogio los tres payasos, que no descansan por cierto en la comodidad del chiste verbal (en ruso sería ineficaz) sino que han inventado toda suerte de gags cómicos y una continua, a veces cruel parodia, de los números que suceden en el escenario. El conjunto es brillante, harto entretenido, a ratos temible.

28 de mayo 1960.



¹ Seudónimo de Carlos María Gutiérrez.

Guarnero, Zorrilla, Larreta & Cia.

NO ES FÁCIL RECIBIR en Montevideo a China Zorrilla y entender además todo lo que pasa. La norma establecida, cada vez que vuelve de viaje, es visitarla en la casa esa misma noche, codearse con una gran parte del ambiente teatral, enterarse de las opiniones que todo el mundo mantiene sobre todo el mundo, y finalmente compartir una rueda de 24 personas, que no son necesariamente los íntimos pero que son en cambio los resistentes, los que llegan hasta las tres de la mañana en esa tertulia y son recompensados por los beneficios de una conversación unitaria y ordenada, en el estrecho sentido en que puede ser ordenado todo lo que China dice, en monólogo incesante, sobre lo que vio, escuchó, disfrutó, discutió y padeció en los últimos meses. La fórmula se acaba de repetir tras los ocho meses y fracción que China invirtió en nuevas experiencias de Londres, París y Cannes, parte de lo cual ha integrado artículos periodísticos. Y sus resultados inmediatos permiten pronosticar que bajo el rubro *Recuerdos de viaje* habrá más artículos periodísticos, quizás superpuestos, quizás complementarios, a las charlas públicas y privadas que son inevitables en estos casos. Pero esta vuelta de agosto 1960 ha tenido un relieve adicional y distinto. Coincide con su publicitada renuncia a la Comedia Nacional, tras once años de vinculación con el conjunto, y deriva en la formación de una nueva compañía profesional, en la que será una de las primeras figuras. El resultado es que la conversación doméstica, aún con multitudes, ha sido superada ahora por cierto razonable afán periodístico de llevar a China Zorrilla a las radios y a los diarios, enterarse de su posición en los acontecimientos locales y anunciar, hasta donde se pueda, otros acontecimientos próximos.

En cuanto a la renuncia, la actriz no quiere agregar ni sacar nada a lo que ya dijo por escrito. No tenía contrato firmado para 1960 (su viaje comenzó en diciembre 1959), confiaba en que ese aspecto legal fuera secundario, y se enteró por correspondencia de que no solamente la Comisión de Teatros Municipales no la llamaba a actuar durante la temporada sino, ante consulta expresa, de que no se le permitiría dirigir espectáculos. En esas circunstancias, culminadas simbólicamente cuando su retrato fue retirado por mano anónima de la galería de fotos de intérpretes en el hall del Solís, China Zorrilla resolvió apartarse de la Comedia. Tenía una oferta de Antonio Larreta para encabezar una nueva compañía profesional, y la aceptó. Ahora que volvió a Montevideo, comprobó que algunos miembros de la Comisión de Teatros le piden que vuelva a vincularse con la Comedia. Por ahora no puede aceptar tal oferta. Tiene un firme compromiso con Larreta, para hacer algo que íntimamente quiere hacer como cosa propia, y comenzará por cumplirlo. Despues verá.

La compañía en cuestión ha integrado desde hace semanas el rumor del ambiente teatral montevideano. Se llamará Guarnero-Zorrilla-Larreta, debutará en el Odeón en octubre, hará en primer término *Ejercicio para cinco dedos* de Peter Shaffer y después formulará los anuncios de su restante repertorio. Como lo declaran ahora los cabezas de compañía, este proyecto conjunto es una idea de hace muchos años, postergada una y otra vez, que pudo concretarse ahora por la coincidencia de varias



circunstancias. Es un proyecto tan firme que la sala del Odeón está ya arrendada, no sólo para las semanas siguientes al debut, sino para muchos meses posteriores. El plan es ambicioso. Comienza con una obra de cinco personajes, no sólo porque la han creído teatralmente valiosa sino porque es adecuada a los límites económicos de un nuevo conjunto que corre un lógico riesgo en la empresa. Las otras dos figuras son Juan Jones y Graciela Gelós, que en los últimos años se han destacado respectivamente en labores de la Comedia Nacional y de Club de Teatro.

Sobre planes futuros de la compañía los tres titulares han sido reticentes con toda deliberación. Son planes elásticos que corresponderá ajustar sobre la marcha, y en los que importará la amistad y la competencia teatral que une a las tres personas. Aunque Larreta es el director del primer espectáculo, no lo será necesariamente en todos los demás. Y aunque la primera pieza ha sido definida por ellos como una comedia dramática, ese género no fija necesariamente la índole del repertorio. En el borrador de las ideas, China Zorrilla quisiera hacer después una comedia brillante, que le parece adecuada para los meses del próximo verano. En el mismo borrador, Guarnero confía en hacer alguna vez el *Cyrano de Rostand*. Pero como lo dijera ayer Larreta en una audición radial, el repertorio de una compañía no se decide por la consideración aislada de un solo factor, sea el éxito público, la ambición artística, la adecuación de un intérprete a un papel dado. Se decide por la consideración conjunta de éhos y otros factores. Si sólo hubiera atendido a su deseo personal, Larreta habría inaugurado esta temporada con *La visita de la vieja dama* de Dürrenmatt, obra que no sólo cree importante en la dramaturgia contemporánea sino que contiene papeles de lucimiento para Zorrilla y para Guarnero. Pero ese título era una propuesta económica imposible. Supone un elenco numeroso y problemas de escenografía y de vestuario, que sólo podían ser encarados por una empresa poderosa. Había propuesto esa obra a la Comedia Nacional, durante el lapso en que ofició de Director Estable (también llamado Director Inestable en algunos círculos) pero Dürrenmatt tuvo el honor de ser rechazado por la Comisión de Teatros Municipales. Confía sin embargo en que alguna vez podrá hacerla.

Los ensayos de *Ejercicio para cinco dedos* deben comenzar de inmediato. En sus intervalos, China Zorrilla escribirá algún artículo periodístico (atendiendo a una visible demanda pública) y Larreta encarárará los particulares problemas de dirección y producción de la nueva compañía, sin perjuicio de estrenar además otra obra como director y actor (*Esquina peligrosa* de Priestley por la Compañía Ávila-Martínez Mieres, en el mismo Odeón). Por su parte, Guarnero tiene una agenda muy exigente. Ensaya *Ejercicio para cinco dedos*, viaja a Buenos Aires a fin de setiembre, filma su parte de Luples en **El centroforward murió al amanecer** (sobre Cuzzani, dirección René Mugica)², vuelve en octubre, hace los últimos ensayos y estrena. Ya se ha dejado la barbita adecuada a su papel cinematográfico, y cada vez que le preguntan por ella tiene que explicar toda la agenda para que le entiendan los motivos. Sus explicaciones no son tan extensas como los cuentos de China sobre Europa, sin embargo.

31 de agosto 1960.



² Guarnero intervino en otros films argentinos del período, pero no en **El centroforward...** El personaje de Luples fue interpretado por Raúl Rossi.

CRÍTICA TEATRAL

En busca del tiempo perdido

LA ASOCIACIÓN CRISTIANA DE JÓVENES había hecho un ciclo de cuatro charlas que se llamó “¿Qué hacemos con la crítica?” y que debía terminar en una mesa redonda de las partes, probablemente para saber qué se hace, después de todo. Las cuatro charlas fueron muy interesantes, según varios testigos, pero también fueron incompletas, porque faltó en ellas curiosamente, quien diera una descripción del quehacer y la posición mental del crítico mismo. A esa altura en vista de algunos equívocos suscitados, y antes de una mesa redonda que ahora aparece programada para el miércoles 20, Emir Rodríguez Monegal obtuvo el concurso de Ángel Rama y de Carlos Martínez Moreno para una charla adicional, que se realizó el viernes 15 y que se tituló “La crítica según tres críticos”. Anuncios de esa conferencia plural, redactados con la precisión de lenguaje que la Asociación Cristiana quiso en la emergencia, habían sido publicados por parte de la prensa local.

Las circunstancias quisieron que Ángel Rama no pudiera asistir y mandara decir lo suyo, en dos carillas muy afiladas, que sustituyeron inicialmente a su presencia personal. Después Rodríguez Monegal y Martínez Moreno dijeron sus testimonios, que tuvieron también su filo propio.

ÁNGEL RAMA. Dividió su texto en ocho puntos, que sustancialmente eran: 1) Que la crítica teatral está dirigida al público y no a los participantes de un hecho teatral dado; 2) Que por tanto la crítica no es ni la *vedette* ni la servidora de un espectáculo; su misión es la de asesorar y orientar al público que pueda estar interesado en informaciones y opiniones; 3) Que la crítica trabaja sobre el hecho concreto y documenta sus apreciaciones, pero no está obligada a conocer los entretelones del hecho teatral; 4) Que responde a una posición estética del crítico; Rama desconfía de la que suele llamarse crítica objetiva; 5) Que la crítica responde al momento y circunstancias en que vive, y debe reconocerlo así. No debe esperarse que formule el juicio de Dios sino el juicio de un hombre; 6) Que la crítica debe atender a la obra, mientras la versión o puesta en escena deben valorarse según su correspondencia con el texto al que sirven; 7) Que la crítica teatral en este país es un problema de los críticos existentes; representa azarosamente a un promedio del nivel intelectual del país, en la misma forma en que el teatro del país es también un promedio de las posibilidades nacionales en la materia; 8) Que culpar a la crítica por una presunta crisis teatral es negarse a ver las raíces del árbol.

De hecho, dice Rama, la crítica ha sostenido al teatro, y le parece deseable que la narrativa o la poesía nacionales tengan tanta atención como la que el teatro encuentra en la prensa.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL. Después de leer el texto de Rama, con el que le unían varios acuerdos y alguna discrepancia menor, Rodríguez Monegal historió algunos datos conocidos en el ciclo de charlas. Señaló que en parte el ciclo había derivado a *Qué hacemos con ciertos críticos*, pero que por otra parte no se habían dado los nombres que hubieran ajustado esa discusión. Indicó que su tema era aclarar la función crítica, tal como se la cumple habitualmente en la prensa, y para ello

recordó los datos básicos del hecho teatral: 1) El autor, que crea la obra y la dedica al público, para lo cual la publica o la hace representar; 2) El director, los intérpretes, los maquinistas, etc., que la representan, y que también la dedican al público.

Reflexionó que en esas coordenadas el crítico no es necesario y si estuviera ausente todo funcionaría igual. Pero su misión comienza cuando el público pide información y opinión sobre los espectáculos. Sobre esa necesidad, conocida por todos, comienza a funcionar el crítico, encargado de decir el Qué, Dónde, Cómo y Para Qué del hecho teatral. La relación del crítico, dijo E.R.M., es con el público, y si no se entiende ese hecho básico, no se entiende nada. Concedía que el consumidor de una crítica puede ser también el director (o el intérprete, o el escenógrafo, o aún el acomodador) pero ése es un consumo lateral, y ciertamente los diarios no gastarían en espacio o en personal si tuvieran que hacer un servicio crítico para unos pocos consumidores.

E.R.M. ratificó la opinión de Rama sobre que la obra es el hecho básico, mientras la versión, desde el director hasta el pintor del decorado, compone una segunda insistencia de la creación. Por eso, agregó, el crítico no sólo contesta las preguntas presumibles del público sobre un espectáculo dado, sino que en cierto sentido interpreta la obra, confronta su versión personal con la que ve representada. En el caso E.R.M. citó al famoso crítico inglés William Hazlitt, que hacia 1800 formulaba sus opiniones diciendo, por ejemplo, a los intérpretes qué cosas no habían sabido ver en un texto de Shakespeare. Y aunque éste fuera solamente un caso ideal, un extremo de la función, E.R.M. insinuó que la opinión del crítico es el examen de esa correspondencia entre texto y versión, la verificación de si existe una unidad entre ambos trabajos, o de qué elementos alteran un propósito de unidad. De ahí la necesidad de tomar al texto como base. Pero, agregó, eso no implica conformidad absoluta al texto. Incluso entre gente de teatro hay discrepancias. Citó el caso de Eugene O'Neill, que se enfurecía con las versiones de sus obras, porque no coincidían con las ideas y los pormenores que él había fijado por escrito. Citó el caso de William Gibson (autor de *The Miracle Worker*) que antes del estreno de una obra anterior, *Two for the Seesaw*, llevó el registro de las infinitas modificaciones que otros le sugerían; el libro resultante es la historia de una locura, la imposibilidad de conformar a todas las partes interesadas o entrometidas. Pero supuesto que el crítico llegue a concebir la unidad deseable del espectáculo, su misión es trasladar esa concepción en palabras, hacer crecer esa función ante el lector, describiendo, sintetizando y comentando.

La controvertida *Primera impresión de anoche* fue el punto inmediato de E.R.M., previa explicación de las distintas necesidades de la crítica, según se haga en diarios, en semanarios o en revistas de aparición esporádica. En los diarios, que son los que parecen importar en el caso, la crítica debe conformarse a naturales exigencias; tener noticias frescas, hacer una reseña rápida y breve de un espectáculo, porque eso conforma a un deseo del público lector. Subrayó la necesidad de entender textualmente las palabras *Primera impresión de anoche*, que suponen la promesa de una segunda reseña más amplia y que suponen una visión crítica general y necesariamente superficial. Se declaró al tanto de que esa forma de crítica se arriesga a la opinión caprichosa pero justamente el deber del crítico es prepararse para lo que va a ver; la lectura de esa obra, de otras del autor, un conocimiento amplio del género, un conocimiento de lo que han hecho antes el director y los intérpretes. En cierto sentido, señaló, el crítico pone en juego una labor de toda la vida, porque se ha preparado para ser capaz de opinar.

Por otra parte, hizo notar que en Londres, en París y particularmente en New York, las críticas rápidas en ese mismo estilo son las únicas existentes en los diarios.

CARLOS MARTÍNEZ MORENO. Tras pedir disculpas por su tardía llegada (le había coincidido otra charla casi simultánea en El Galpón), C.M.M. procuró aclarar el malentendido de que no hubiera críticos antes de esta generación. Los había. Pero en cambio, dijo, la crítica no gozaba del predicamento de hoy. Era esporádica, por exigencias de cada temporada, por el azar de las compañías teatrales extranjeras que llegarán a Montevideo y así la profesión de crítico no tenía la notoriedad que se comprueba hoy. Fue recién con la inauguración de la Comedia Nacional, y luego con el aumento de los teatros independientes, que la crítica creció como actividad, al amparo de una actividad teatral continua. En la medida en que el teatro fue una tarea más orgánica, también llegó a serlo la crítica. Y el teatro independiente, caracterizado por vocaciones y fervores, llevó a parte de la crítica a considerar sus apasionamientos, y en cierta medida a compartirlos. Así nació un espécimen particular, el crítico adicto o embanderado, y así también se atribuyeron parcialidades de grupo o facción a críticos en actividad. En ese cuadro, señaló C.M.M., surgen como reacción los críticos llamados serios, fríos, analíticos, cerebrales, que operaron sin compasión hacia valores admitidos. Se les ha censurado por esa actitud, que caracteriza a la así llamada generación de 1945, pero C.M.M. explica tal generación como una reacción hacia la generación anterior, la de 1930, tan inclinada a la autocomplacencia. Su ejercicio del rigor, su objetividad, su coherencia intelectual, son un rechazo de la transacción y de la tolerancia, una búsqueda de autenticidad. Para ambos grupos de críticos, dijo C.M.M., han existido objeciones del ambiente teatral o del aficionado: a unos críticos por ser subjetivos y ver lo que el público no ve, a otros por ser objetivos y exigir más allá de lo que el medio teatral puede dar.

En las circunstancias actuales continuó, la crítica teatral ha crecido en los diarios, porque los dueños de éstos han verificado que existe un interés público por ese tipo de material. Pero se ha producido a la larga una desproporción entre el aparato crítico, que es grande, y la posibilidad del espectáculo, que es muy inferior. Si se calibrara el teatro por la atención periodística que lleva, habría que exigir tres obras de arte por semana, una imposibilidad. El crítico exigente es mirado así por el hombre de teatro como el culpable de una presunta crisis teatral. Pero sólo es, dijo C.M.M., quien publicita el crimen. No es el criminal.

Las últimas palabras de C.M.M. estuvieron destinadas a pedir una mutua aceptación de posiciones entre críticos y criticados. Solicitó que no se agrande el problema y que se comprenda que la crítica, como el teatro mismo, responde a una necesidad pública. A este pedido de armonía Rodríguez Monegal incorporó otras palabras finales.

FÁBULAS Y MORALEJAS. Tras cuatro charlas de planteo y preguntas (por autor, director, actriz, otros) y una de respuestas (por tres críticos) la Asociación Cristiana tiene todavía en agenda una mesa redonda para el miércoles 20. Se sabe que los organizadores tienen las mejores intenciones posibles y que desean sacar algo útil de una reunión colectiva semejante. Algunos puntos pueden apuntarse ya:

1) El título “¿Qué Hacemos Con la Crítica?” está ligeramente viciado. No dice qué, pero tampoco dice quiénes. La suposición de que todo el ambiente teatral pue-

da hacer algo con la crítica es ligeramente excesiva. La crítica es un privilegio de los diarios, incluso en el posible error, incluso en la posible maldad. La única posibilidad que queda de hacer algo con los críticos es convencerlos de que mejoren, pero hay que hacerlo con razón y con buenos modos.

2) La suposición de que algunos críticos son malos llegó a sobrenadar en todo el ciclo. Una relectura de cargos dice que hay críticos parciales, apurados, ignorantes, poco nacionalistas, ancianos, extrateatrales, jóvenes, eruditos. Son cargos distantes y hasta opuestos, para repartir entre varios. Pero el error básico de esas objeciones es que no son sólidas si no llevan nombres propios. Algunos críticos pueden ser ignorantes, carecer de cultura literaria y hasta reconocerlo así en público. Otros en cambio pueden ser profesores de literatura o críticos literarios (como Rama, como Rodríguez Monegal, como Peñasco) y no es justo envolverlos en los mismos cargos. Éstas y otras faltas de precisión sirven para que un ciclo semejante provoque más ofensas que claridad. En el otro extremo, dar nombres propios conduce a ofensas personales claras, lo que explica la omisión, pero entonces cabe preguntar para qué se hacen cargos que no se pueden refrendar. La alusión velada sólo sirve cuando cada uno entiende lo suyo, no cuando provoca equívocos.

3) La famosa *Primera impresión de anoche* ha sido muy impugnada: por el apuro, por la improvisación, por la inevitable síntesis, por ser, según Rubén Yáñez, una falta de respeto al creador. La aceptación del sistema ya es un hecho consumado. La necesidad periodística y pública es un hecho demostrable, con apoyo abundante de prensa extranjera. La constancia de que tales textos no son escritos con improvisación, sino con una preparación adecuada, fue debidamente aportada por Rodríguez Monegal. Si los discrepantes aún mantienen su reserva, no les corresponde repetir el cargo. Les corresponde probarlo citando adecuadamente los casos de error y de perjuicio por culpa del apuro. Un promedio abundante de errores en el sistema obligaría a los diarios a reverlo. Pero hay que demostrarlo así.

4) El público no está escandalizado por la crítica. Hacer un ciclo para insinuar que la crítica es un problema, supone olvidar que los críticos son muchos y distintos, que el espectador los lee, no los lee, los sigue o los insulta según su más libre albedrío. El espectáculo sigue estando en una sala pública, a disposición de todos. Si se probara que alguna vez un buen espectáculo fracasó por falta de apoyo de la crítica, comenzaría recién entonces la necesidad de examinar esa maldad. Pero en el caso, lamentablemente, sólo se escuchan voces de parte interesada, aferradas a un adjetivo o a un parrafito en el que nadie más se fija.

La prensa sería culpable de una crisis del teatro si no hiciera mención de la actividad teatral, si dejara su esfuerzo en la penumbra. La realidad, sin embargo, es que abunda en su consideración. Juicio crítico aparte, suele ser formidable la información, que se brinda sobre cada estreno en una sala montevideana. En esta página, donde nunca faltó un periodista informativo, nadie encuentra nada que reprocharse sobre la atención a cada hecho teatral público (también hay hechos teatrales privados, pero Yáñez señaló que su consideración periodística es indebida, y tiene razón). La norma de abundante información periodística previa, hecha por quien sepa lo bastante al respecto, culminó hace poco cuando El Galpón estrenó una obra del autor brasileño Gianfrancesco Guarneri y distribuyó en toda la prensa varias carillas subtítuladas El autor, La obra, La versión. Fueron debidamente publi-

cadas por otros colegas, y esta página hizo otro texto. Sobre la abundante información periodística previa a cada estreno no se ha quejado recientemente nadie que importe. Probablemente el ambiente teatral la cree útil y no cree justificado hacer una mesa redonda al respecto.

18 de septiembre 1961.



Muy moral, muy inmoral

CARLOS MUÑOZ tenía cierto fundamento para inventar una función polémica con *El amante complaciente* de Graham Greene, una obra que él produjo y dirigió. La pieza enfrenta a marido, mujer y amante, plantea su difícil situación y termina por describir la tolerancia de los tres en seguir siendo un triángulo, curiosa resolución de un drama que en otros casos conduce hasta la crónica policial. Desde que Muñoz estrenó la obra (sábado 20), le llegaron opiniones verbales y escritas muy opuestas. Unos decían que la pieza era muy inmoral y otros decían que era muy moral. En otro terreno, unos decían que esta peripécia de tres ingleses sólo puede ser entendida en Gran Bretaña y objetaban así el escaso acento británico de la puesta en escena; otros decían que se trataba de una situación universal y que el acento británico era secundario. Así que Muñoz hizo una función más temprana (en el Victoria, miércoles 24), para que al final se escucharan las opiniones de los espectadores más voluntariosos.

Los opinantes fueron una veintena, algunos de ellos fueron reincidentes y sus exposiciones consumieron una hora. Algunos dictámenes:

Señor A. No hay otro mensaje en la obra que el que el amante dicta al camarero en una carta. La pieza es un Feydeau a la inglesa, mal escrito y mal hecho. No se explica por qué Muñoz eligió representar esta estupidez. La discusión sobre lo moral o inmoral es absurda, porque descansa en una pieza que es un disparate, muy inferior a todo otro producto de Graham Greene.

Señor B. La pieza es muy moral porque defiende al matrimonio como institución y postula su continuidad. Más allá de la ofuscación sexual de la mujer, que será sin duda pasajera, el marido acepta el triángulo porque defiende la institución familiar y el futuro de los hijos.

Señor C. La pieza tiene un mensaje cristiano porque subraya la necesidad de la convivencia humana. Aunque ninguno de los tres personajes es feliz con la solución final, esa fórmula sugiere la necesidad de sacrificar el ego y buscar la armonía para la vida en común.

Señor D. Señala que desde el punto de vista científico-psíquico, la actitud del marido es masoquista. Pregunta si la fórmula final es habitual en Inglaterra.

Señor E. Comparte opiniones del Señor A, agregando que la obra erra por resortes de la puesta en escena. Entiende que la interpretación es desaforada y conduce a calibrar la pieza como una comedia comercial, sin entidad para una base de discusión filosófica.

Señor F. No cuestiona si lo presentado en escena es real o irreal. Existe o no existe, la parece que la fórmula del arreglo es profundamente inmoral, por parte de los tres personajes.

Señor G (que antes se llamaba A). Se puede hacer una disquisición metafísica con toda ficción, incluso Pulgarcito o La Ilíada. Pero entiende que sólo es seria cuando la obra existe, no sólo como idea sino además como teatro. En este plano mantiene que la obra es inexistente, aunque sea de Greene. Si fuera de autor nacional, dice, nadie la representaría ni discutiría.

Srta. H. La obra es muy moral y muy teatral. Los personajes son de carne y hueso. Su actitud es real. Viven en escena. Nadie sale ni entra al escenario porque sí.

Señor I. El mérito de la obra es poner el adulterio sobre el tapete, aunque los espectadores piensen cosas distintas. Existe una calidad teatral allí donde el autor consigue despertar reacciones en su público.

Señor J (evidente diputado nacional). No cree que la obra sea poco teatro y le parece que es más teatro que Brecht (se extiende contra Brecht como si fuera necesario aniquilarlo, aunque estaba muerto desde 1956). Elogia a Muñoz por poner en escena una obra importante; pide que en el teatro nacional se dé todo tipo de obra y se deje elegir a cada espectador. Cree que los personajes son inmorales pero que Greene los diseñó con sentido crítico. Cree que su conflicto sólo puede expresarse en este siglo, que es el de la Revolución, y que hay una virtud en ese planteo. Agrega que en el siglo pasado el abuelo del Sr. J se habría levantado de su butaca a los pocos minutos de la representación, llevándose presurosamente a la abuela del Sr. J, para que no viera esta inmoralidad. Cree un progreso que en este siglo los problemas del adulterio sean planteados ante la atención del espectador.

Srta. K. La obra es muy moral. El autor demuestra que el matrimonio debe prevalecer más allá de minucias (se refiere a la conducta sexual de la mujer). La opinante revalida para la mujer el derecho a una dualidad de conducta sexual que la sociedad sólo suele tolerar en los hombres, esos hipócritas.

Srta. L. Entiende que los personajes no ejemplifican adecuadamente las posiciones del conflicto. Son corroídos, son cobardes, son cómicos, quizás estúpidos. No son íntegros. Se podría decir que a la opinante no le gustan.

A esta altura el director del debate pide un pronunciamiento sobre la realidad o irreabilidad de los personajes, porque ha escuchado opiniones contrarias.

Sr. M. Sí, son reales, existen.

Sr. N. Pero son desacostumbrados, porque no se encuadran en la convención teatral de que todos sean buenos o malos en escena (no aclara en qué rubro clasifica a Hamlet).

Señor O (antes llamado G, antes llamado A). La realidad misma no importa. Sólo importa la realidad teatral para el caso. Como decía Benedetto Croce, el sentimiento poético puede estar en un gemido o en un alarido, pero la exposición intelectual de ese sentimiento debe ser orgánica y comunicativa. Con esa exigencia se mantiene en que Greene no comunica lo que quiere. Cree erróneo discutir la realidad social de los personajes, cuando antes de ella no existe una realidad teatral. Sigue discutiendo, empero.

Señor P. La obra es errónea, porque no progresiva. En un diálogo inicial del amante ya se pronostica que encontrará, como siempre, un marido complaciente, un ha-

llazgo que sin embargo le enfurece. Esto quita interés a la resolución, que es justamente esa.

Sr. Carlos Muñoz. Eligió la obra porque le gusta. Le parece perfecta en cuanto arquitectura teatral, y se apoya en dictámenes de la crítica inglesa. Está conforme con el antes llamado *Sr. O* (antes llamado *Sr. G*, antes llamado *Sr. A*) en que el teatro no debe ser copia servil de la realidad sino que debe ser su sublimación y que no debe mostrar personas sino arquetipos representativos. Pero en ese plano cree que *El amante complaciente* tiene mucho teatro: una pregunta y una respuesta, o un planteo, un desarrollo y una culminación. En el plano ético, piensa que Greene no recomienda soluciones sino que constata extremos posibles del ser humano, que a la vez contiene el infierno y el cielo. No cree que el marido complaciente sea un conservador del matrimonio sino que lo ve poseído de una actitud evangélica, que él describe como *el perdón con dolor*.

Señor R. Ya que el Sr. Muñoz verificó la crítica inglesa, le señala un posible error de la puesta en escena, porque el marido aparece vencido al principio de la pieza, aunque ésa solo debe ser su actitud final.

Sr. Muñoz. La versión inglesa (con Ralph Richardson, Phyllis Calvert, Paul Scofield) fue dirigida por John Gielgud con deliberada liviandad, como una comedia. Esto le llamó la atención. En la versión uruguaya, Muñoz asegura haber querido nivelar los disloques de estilo de la pieza, para mejor comprensión de una platea latina. Pero preguntado si entiende haber mejorado así la comprensión nacional de Greene, Muñoz se contradice y termina por afirmar que, llegado el caso, habría hecho en Inglaterra una versión idéntica a la que hizo aquí.

En ese desconcierto se interrumpió el debate por fuga repentina de una mayoría del público. La falta de quórum impidió un resumen de los dictámenes opuestos. Aunque Muñoz quería alguna claridad sobre esas discrepancias, sólo llegó a descubrir un viejo refrán inglés. Dice: *Con diferencias de opiniones se hacen carreras de caballos*. La carrera sigue en el Victoria, todas las noches a las 20 horas.

26 de enero 1962.



El estreno de anoche (I)

SKINDÓ (revista musical brasileña, en el Palacio Peñarol) comienza con cuarenta personas en escena, bailes diversos y simultáneos, hermosas mujeres, vestidos multicolores, lentejuelas, extraños sombreros y cierta voluntad de frenesí. Termina de la misma manera, 105 minutos después, tras catorce números musicales cuyo sello general es el de la gran revista musical americana o francesa, hecha por todo lo alto en materia de costos, con luces contrastadas y cambios de ritmo cada pocos segundos. En la variedad no hay una unidad, ni funciona ciertamente el duende Skindó, que se supone dedicado a dar vida a cada cosa quieta pero que carece de bastante pretexto para sus reiteradas apariciones. Varios números están hechos a cantidad de gente, a belleza femenina, a lujo de vestuario y de escenografía, lo que ya no es muy impresionante

cuando se han visto un par de revistas similares. La aparición individual de Odette Lara es apenas la de una vedette melódica como muchas otras, y la del cómico Moacir Franco está bastante lejos de la alegría, probablemente por el empeño en acumular los chistes que todo el mundo hace en la oficina. Los méritos asoman en las Hermanas Marinho, que tienen dominio de su ritmo, en una violenta pelea de un cuadro colonial, en la guitarra de Ary Moreno (que imita a niños, mujeres, locutores, aviones, trenes y a los alaridos de Joselito) y en momentos de baile acrobático que se intercalan en varios de los números. El gran triunfo de la noche pertenece a seis jóvenes que el programa designa moderadamente como Trío Pagao y que salen a escena, cada uno con su instrumento de percusión, haciendo pasos de baile y prodigios de acrobacia individual que fueron recibidos por el público con la única y gran ovación de la noche.

Cabe señalar en *Skindó* la insistencia en hacer con orquesta grande y tremendos conjuntos coreográficos lo que sería más auténtico, penetrante y emotivo si sólo se apoyara en conjuntos pequeños y virtuosos, más cercanos al arte popular brasileño y a su prestigio. La batería de la orquesta se excede al fondo de alguna canción de Myriam Rony, igual que la ostentación visual y el despliegue sonoro se exceden al ser el único apoyo de números posteriores. Debe interpretarse que tal superproducción está planeada para públicos generales y superficiales. Los públicos más particulares preferirán al Trío Pagao, seis hombres que valen el precio de la entrada y que evidencian una competencia nata, sin vestido ajeno.

22 de febrero 1962.



El debut de anoche

COCCINELLE actuó anoche en el Trocadero, durante 25 minutos exactos de un show que duraba en total una hora. Como 25 minutos son escasos para un espectáculo por el que se cobra \$25 la platea de las primeras filas, es comprensible el agregado del zapateador Oscar Mitchell, que golpea en cada paso, de la cantante Laura Regal, que golpea cada sílaba, y del malabarista William Wu, que es realmente un prodigo para sostener en el aire lo que a cualquiera se le cae. Pero la platea, que estaba casi llena, fue a ver a Coccinelle, y es inevitable suponer que lo hizo con un cierto dejo morboso de saber cómo es una mujer que antes era un hombre. La respuesta es que Coccinelle, si paseara por cualquier calle céntrica, provocaría silbidos de hombres que se dan vuelta y acusaciones de "desfachatada" de mujeres que prefieren no darse vuelta. Sin el antecedente de una historia clínica muy repasada por la publicidad y por ella misma (en una conferencia de prensa, martes 21), nada hay en la superficie que pueda provocar la menor duda sobre un sexo femenino que está gritando su ídole.

Ella misma está muy al tanto de la naturaleza de su atracción, y opera muy a conciencia de su historia particular. Como cantante no es ninguna artista del otro



mundo. Tiene poca voz, la emplea moderadamente en cinco canciones que incluyen las sobriedades del recitado, y no parecerá muy diferente a otras cantantes europeas que el disco ha acercado. En comparación con Marlene Dietrich o Juliette Gréco, que también se dejaron ver y escuchar personalmente, Coccinelle tiene una sensualidad más abierta, menos sugerida, menos misteriosa. Eso no debe ser una ventaja, y ciertamente es una disminución del efecto mágico que una cantante puede lograr desde un escenario.

Como responsable de un *show*, Coccinelle tiene en cambio una personalidad muy peculiar. Baja a la platea, con un micrófono en la mano, canta *Busco un millonario* en el mismo estilo de semirecitado, y emprende un ataque frontal a los hombres del público, con cierta preferencia por los calvos. Lo que hace allí es, rigurosamente, lo que las mujeres del mismo público llaman "la desfachatez": chistes de doble sentido, alusión continua a su propia apariencia, aclaración de que no lleva nada que esté hecho de plástico y frecuentes inclinaciones hacia adelante, por motivos ajenos a toda reverencia. Allí se impone con la soltura de una mujer totalmente extrovertida, a la que sería imposible decir un secreto, y en cierto sentido se pone al público en un bolsillo que no lleva. Si consigue una docena de risas y exclamaciones, el número es un éxito. Después de lo cual, muestra el otro rasgo femenino y original. Hubo un tiempo en que hacía *striptease* en París y se desvestía en público. Ahora invierte el procedimiento. Se quita su salida de baile de gasa roja, reduce el vestido de lamé plateado, y sobre lo que queda comienza a acomodarse una tela carísima, que dobla y pliega sin cortar, que anuda y sostiene sin coser. Se viste en público. Lo hace tres veces, no demora medio minuto en cada operación, y tres veces muestra sobre su cuerpo algunos modelos que probablemente provengan de Christian Dior y que sin embargo han sido confeccionados en unos pocos segundos sobre un cuerpo que ya era espectacular sin ellos. Allí se termina el *show*, un hecho que parte del público se niega a admitir y que ocasiona aclaración expresa por parte de la animadora.

El resultado no es sensacional pero es un buen número para club nocturno. No deja ninguna duda de cómo puede imponerse internacionalmente una vedette que sabe lo que se pone y que ha sabido lo que se saca. Deja en cambio la pequeña duda de por qué demoró una hora en vestirse para la conferencia de prensa que tuvo un día antes. Para ser una extrovertida no le hacían faltas aprontes³.

23 de agosto 1962.



El estreno de anoche (II)

DESDE EL PARAÍSO (tres actos de John B. Priestley, por el Teatro Moderno, en el Teatro Palacio Salvo) cuenta la aventura o desventura de una pareja joven, en un proceso que incluye conocimiento, noviazgo, casamiento, hijos, peleas, divorcios y reconciliaciones. El relato está servido en breves escenas episódicas, con la ini-

³Coccinelle, que llegó a actuar en films argentinos de Emilio Vieyra y Enrique Carreras, falleció en Málaga, en octubre 2006, a los 75 años.

ciativa y comentario de dos pianos y de otras dos parejas, que se proponen en apariencia comentar los rasgos definidores del hombre, la mujer, la vida doméstica y la forma de arreglarla. El propósito es ingenioso como teatro. Con solamente seis personajes (dos de los cuales se prestan al simulacro de jugar también los papeles accesorios) la ficción puede desarrollarse en una hora de ingenio verbal. Es lamentable que Priestley no haya sabido conservarse en los límites de su idea. La pieza se alarga a casi tres horas, a fuerza de acumular escenas secundarias y sobre todo a fuerza de acumular reflexiones laterales por los seis personajes. La abundancia de charla filosófica convierte en tedioso lo que fue pensado para ser brillante.

Esta es la segunda vez que Juan José Brenta dirige a Teatro Moderno en esta pieza, seguramente alentado por su éxito de 1957 y por la oportunidad de hacer una pieza liviana en meses veraniegos. La puesta en escena parece muy esmerada, el mobiliario se renueva constantemente tras la cortina negra en que se representan las escenas principales y los cambios de vestuario, de situación y de personaje se hacen con la debida eficacia, con un récord particular en Estela Vera Nelcis, que bate el récord de cantidad y velocidad en cambios de ropa que se hayan visto en una escena montevideana. Lo mejor del elenco es María Castellanos, a cuyo cargo están varios simulacros de suegra, de mujer fatal, de pitonisa, de mujer amargada, todos ellos a la vez muy compuestos y muy sueltos; en méritos le sigue el galán joven Fernando Ruiz, que da un aire espontáneo y franco a un personaje obligadamente simplón. Si entre la dirección y el elenco no consiguen un espectáculo más divertido, la culpa es del autor, que sabe hacer ciertamente un teatro más armado y riguroso que éste. Aquí se dedicó a la filosofía, amontona lugares comunes sobre el amor y el matrimonio, los conversa hasta el infinito. Tenía material para un lindo paso de comedia, pero escribió tres pasos y los hace representar juntos.

8 de diciembre 1962.



LAWRENCE DE ARABIA Un hombre muy discutido

LAWRENCE DE ARABIA (estreno en el California) es el primer retrato cinematográfico de uno de los hombres más famosos y discutidos del siglo, y sólo podrá entenderse adecuadamente si se entiende también el registro épico en que se movió Lawrence, más todas sus zonas de contradicción y de misterio. Hay tres personalidades posibles en Lawrence, y están superpuestas en la historia con tantos elementos de juicio que hoy, a 28 años de su muerte, es aún difícil separar claramente la verdad del error. La primera personalidad es la del héroe que recibeelogios superlativos de Winston Churchill y que es un modelo de competencia militar e intelectual, un modelo de delicadeza y modestia. La segunda personalidad es la del



peón británico al servicio de los intereses más sórdidos del Imperio, lo que explicaría algunas de sus contradicciones. La tercera es la del gran bluf, promovido por sí mismo, con mentiras y con exageraciones, a la categoría de personaje importante.

LOS HECHOS. Thomas Edward Lawrence nació en Tremadoc, Gales, el 16 de agosto de 1888. Era el segundo de cinco hijos de Thomas Chapman, pero era también hijo ilegítimo (Chapman estaba casado con otra mujer) y esto le habría llevado a forjar disimulos y leyendas sobre su origen. La familia se trasladó a Oxford cuando Lawrence era aún un niño; aprendió a leer a los cuatro años y desarrolló durante su juventud algunas aficiones: la lectura intensiva, la fotografía, la tipografía y sobre todo la arqueología. A intervalos de su educación oficial en la Universidad de Oxford, Lawrence comenzó a recorrer, a pie o en bicicleta, los castillos de su país, desarrollando una enorme curiosidad por su arquitectura y por los problemas militares vinculados a aquellas construcciones de la antigüedad. El mismo espíritu le llevó en 1909 a Siria, investigando allí los castillos construidos durante las diversas etapas de las Cruzadas, y al recorrer Siria a pie adquirió un conocimiento estrecho del Cercano Oriente y ciertos conocimientos del idioma árabe. En 1910 volvió a Siria, pero amplió su viaje a Grecia. Era ya un experto en excavaciones, colaboró con misiones oficiales de investigación, cumplió con intervalos un período de tres años en el desierto y tuvo a principios de 1914 su primera fricción con el gobierno turco, el que sospechaba actividades de espionaje en aquel interés arqueológico y terminó por prohibir las misiones británicas en suelo árabe.

Al estallar la guerra en 1914, Turquía estaba unida a Alemania por un pacto secreto y era así enemiga de la causa británica. En las circunstancias, Lawrence se encontró en la privilegiada posición de ser un experto sobre la geografía, costumbres e idioma del territorio enemigo. Aunque quiso entrar en el ejército inglés, no pudo hacerlo debido a su baja estatura, pero trabajó en el departamento fotográfico del Ministerio de Guerra, en Londres, y pronto pasó a El Cairo, donde se entendió que sería más útil su erudición sobre idiomas, mapas y costumbres de Arabia. De allí faltaba apenas un paso para que Lawrence colaborara en la inmensa rebelión de los árabes contra el dominio turco. En 1916 comenzó esa colaboración personal, cuatro meses después de las primeras revueltas de las tribus árabes. Pero éstas aparecían divididas y contrapuestas entre sí, por lo que el trabajo mayor fue la unificación de planes y la elaboración de una estrategia militar. En contacto con el emir Faisal y con el general británico Allenby, Lawrence obtuvo durante poco menos de dos años una serie de victorias militares, caracterizadas por abundantes ataques contra las vías ferroviarias turcas (que eran elementos decisivos en el dominio del desierto) y por la captura sucesiva de varias ciudades, desde Akaba hasta Damasco, que fue conquistada en octubre de 1916, casi al fin de la guerra.

LAS PENURIAS. En los años siguientes, Lawrence podría usufructuar del prestigio obtenido durante la guerra. En 1919 se hizo presente en la Conferencia de Versalles, donde se hicieron los diversos arreglos provocados por la paz, pero allí no pareció representar a los intereses británicos sino a los intereses árabes. Fue asistente e intérprete del emir Faisal en aquella conferencia, abogó por la independencia árabe (como deber moral de los triunfadores hacia el pueblo que les había ayudado) y fra-

casó en ese empeño, particularmente porque Francia obtuvo allí la cesión de Siria y de Damasco como territorios propios. Desgustado por este final de sus esfuerzos, Lawrence se dedicó a narrar sus aventuras en un libro, *Los siete pilares de la sabiduría*, que es no sólo un recuento de las aventuras sino también una vasta reflexión moral y psicológica sobre la práctica militar, sobre las penurias del cuerpo y del alma, sobre las complejidades de la estrategia política. Durante 1921-22, Lawrence y el influyente Winston Churchill consiguieron para el emir Faisal la creación de un nuevo país, el Irak, en cuyo trono se sentó el jefe árabe, bajo el mandato británico (en 1932 el Irak obtuvo la soberanía y en setiembre 1933 murió el emir Faisal). Pero Lawrence había dejado de ser un hombre político. En 1922 se alistó en la Real Fuerza Aérea, bajo el nombre supuesto de Ross; en 1923, al ser descubierta su identidad, pasó al cuerpo de Tanques, y dos años después volvió a la Fuerza Aérea. Estuvo en la India en misión oficial durante 1927-29, volvió a Inglaterra, terminó una traducción de la *Odisea*, de Homero, se especializó en motores y en lanchas, escribió un manual de mecánica y se separó nuevamente de la RAF en marzo 1935. La pasión por la mecánica y la velocidad habría de perderlo. Había tenido ya varios accidentes de tránsito y el 13 de mayo de 1935 volcó con su motocicleta, perdió el conocimiento y murió el 19.

PETRÓLEO ANTE TODO. La zona más oscura de la vida de Lawrence se extiende atrás de sus hazañas militares y no está explicada en los muchos libros destinados a su biografía. Todo el Cercano Oriente es una inmensa reserva de petróleo y al mismo tiempo es una zona de estrategia privilegiada, porque el Canal de Suez y el Mar Rojo son una ruta marítima valiosa entre Europa y el resto de Asia. El interés británico debía llevar así a la conquista de esos territorios, quitándolos al dominio turco y a la eventual influencia alemana. Si para esa campaña era necesaria la colaboración de las tribus árabes, había que procurar ese apoyo. Pero de esa necesidad bélica a la posterior independencia árabe había un gran paso que Gran Bretaña no estaba dispuesto a dar. En las circunstancias, se explica que Lawrence haya podido ser el instrumento de esa estrategia imperial, hasta la obtención de la victoria. Pero se explica también que haya sido dejado de lado en 1919, junto con toda pretensión árabe sobre la independencia, y que la inmensa zona de Siria haya sido entregada al dominio francés, como parte del botín de una guerra en la que Francia fue principal territorio de batalla. Si Lawrence fue consciente de esa misión histórica, su triste papel habría sido el de un oficial que colabora con los árabes a sabiendas de que podría obtener para ellos una victoria militar pero también una enorme derrota política. El triste papel está legitimado por los enormes elogios posteriores del rey Jorge V y de Winston Churchill, pero está mejor expuesto en la deliberada oscuridad que Lawrence buscó después para su vida, cuando cambió de nombre y buscó un puesto de ínfimo orden en la Real Fuerza Aérea.

UN AMARGADO. Si Lawrence no fue consciente de su misión imperial, o si llegó a darse cuenta de ella cuando ya era demasiado tarde, el mismo planteo se retoca con detalles que hacen más valiosa su figura. Entonces sería un verdadero amigo de los árabes, se explicaría su colaboración con el emir Faisal en la Conferencia de Versalles (a la que concurrió vestido con ropas árabes, como si hubiera renegado de su nacionalidad británica), se explicaría también su odio a Francia como una

inclinación personal y no como una actitud nacionalista. Sobre todo se explicaría su desilusión, la sensación de fracaso personal que debió derivar de los arreglos de Versalles y que le llevaría justamente a buscar el anonimato el resto de su vida.

Hay otras zonas para esa crisis moral. Están marcadas por las contradicciones a que le sometió su vida de guerrero, comenzada de pronto, después de haberse inclinado durante su juventud a una vida de intelectual. En la guerra, Lawrence descubrió que tenía dentro de sí una vocación de sádico y que la matanza podía excitarle. Descubrió también su propio costado masoquista, que le llevaba a tolerar y aún disfrutar el dolor físico. Descubrió sus instintos homosexuales, una tendencia que está apenas dibujada en los libros pero de la que queda un rastro en su propio texto de *Los siete pilares de la sabiduría* y en una carta privada, documentos de los que se infiere que habría sido violado por un rey turco, cuando fue atrapado en Deraa (1917), sin que el violador haya sabido en realidad la importante identidad de su prisionero.

EL BLUF. Todo ese cuadro psicológico ha tenido una confusa elaboración posterior, pero es sólo con ella, a falta de testimonios más directos, que los historiadores han tenido que formular más tarde el retrato de Lawrence. A partir de 1919, cuando terminó su vida bílica, Lawrence describió sus hazañas y sus conflictos mortales en *Los siete pilares de la sabiduría* y al mismo tiempo fomentó su propio retrato público como héroe. Primero, en las notas periodísticas y las conferencias de Lowell Thomas, que fue de hecho su descubridor ante el mundo, Lawrence apareció como el gran héroe de Arabia, una personalidad pública que se hizo conocer desde agosto 1919, en los primeros testimonios de Thomas, pronunciados en salas teatrales de Londres. Después, el mismo Lawrence colaboró secretamente en las biografías escritas por sus amigos (particularmente Vyvyan Richards y Robert Graves), de donde se extrae un retrato que le es muy favorable. Recién en 1955, veinte años después de su muerte, otra biografía por Richard Aldington vendría a cuestionar ese retrato. Allí, Lawrence aparece como un oportunista y como un mentiroso, inclinado a la simulación y a la exageración desde su infancia. El texto de Aldington cuestiona prácticamente todo paso en la vida de Lawrence, y en casi cuatrocientas páginas, profusamente respaldadas por la cita de textos, impugna al héroe, a su impecable pose en ropas árabes, a su tendencia exhibicionista. No le concede ni siquiera la iniciativa en las hazañas bílicas, explicadas alguna vez como de exclusivo mérito para los árabes y otras veces como de primordial ejecutoria británica.

El libro de Aldington también es discutible y de hecho provocó en 1955 una formidable controversia. Ayuda a pensar, sin embargo. Ayuda a ver la personalidad de Lawrence en sus múltiples aspectos y a entender que su retrato no se agota en las hazañas épicas y que debe estar completado por una indagación más sutil en resortes morales y psicológicos. Eso ya fue intentado una vez por Terence Rattigan en su obra teatral *Ross* y ahora es propuesto nuevamente por el film que dirigió David Lean y que procura tener, ambiciosamente, un doble plano de gran aventura y de análisis psicológico. Es una empresa de notable dificultad.

28 de agosto 1963.



Lo mucho que se discutió en AGADU

FUE DIVERTIDA, entreverada, gritada y a veces fascinante la conferencia de prensa que la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU) realizó en su sede el jueves 3. Había sido convocada por su presidente Luis A. Zeballos, en un intento de discutir públicamente las docenas de problemas que plantean los derechos de autor, diversamente conectados con toda representación teatral, todo programa radial, toda audición de TV que se hace en el Uruguay, sin perjuicio de las obras uruguayas que además son interpretadas o representadas en el exterior. A lo largo de los años, la administración de esos derechos ha estado confiada a AGADU, que es una entidad particular y que en muchos casos ha funcionado como una oficina fiscal, ante la que han debido rendirse los autores, traductores, adaptadores y hasta poetas que no han tenido la cautela previa de hacerse socios de la entidad. Y durante ese período se han provocado docenas de conflictos, particularmente centrados en el trato espinoso habido entre AGADU y los teatros locales. Un reciente conflicto, que quizás pueda llamarse un malentendido, se provocó cuando un espectáculo de poesía y teatro, realizado en el Solís (setiembre 27), tropezó con exigencias de AGADU. De allí salieron publicaciones en esta página, respuestas de la entidad, postdatas a esas respuestas. A esa altura, AGADU quiso poner el problema en claro y llamó a conferencia de prensa.

INVENTARIO DE UNA AGITACIÓN. Abundaron el whisky, los saladitos y las masitas en la reunión. También había periodistas, autores teatrales, personas vinculadas a la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), otras personas vinculadas al Consejo de Derechos de Autor (que en cierto sentido supervisa a AGADU), asesores jurídicos de la entidad, funcionarios administrativos de la misma y varios de sus once consejeros honorarios, cuyo honor nadie quiso rozar pero cuya susceptibilidad a las observaciones fue un factor determinante de la reunión. Lo que esa multitud dijo, gritó, peleó y confundió durante tres horas no fue grabado en cinta magnética, así que su sabor ha sido perdido para siempre. A veces fue un sabor a miel, a veces un sabor amargo, generalmente un sabor a ironía, que es una forma civilizada de pelear. Parte de lo que se dijo admite un resumen, pero la controversia pierde el gusto cuando está fría.

RESISTENCIA A LA LEY. Zeballos está en la presidencia de AGADU desde 1962, pero fue uno de los gestores de la ley de Derechos de Autor en 1937, durante lo que él llamó "la dictadura de Terra"⁴, en la que fue subsecretario de Instrucción Pública. Como padre y defensor de la ley, como presidente de la entidad, le preocupa el incumplimiento de entidades particulares a los pagos por derechos. Citó casos:

⁴ Período político uruguayo iniciado en 1933 cuando el entonces presidente Gabriel Terra suspendió la actividad legislativa y el contralor del Consejo Nacional de Administración. El período terminó con un llamado a elecciones en 1938.



- Varias estaciones radiales deben muchos miles de pesos, pero casi todas ellas pasan por un período financiero muy crítico: es mejor pedir a los periodistas que no las identifiquen.

- La televisión local se negó a hacer pago alguno hasta diciembre 1962, cuando se arribó a un convenio con AGADU. Sobre el período previo y con el pretexto de que la TV era experimental y trabajaba a pérdida, es improbable que se consiga pago alguno. Después de esa fecha también se han producido atrasos. En la contabilidad de AGADU, en cifras a julio 1963, las deudas son \$15.000 (Canal 10), \$79.982,50 (Canal 12), \$95.871 (Canal 4).

- Un caso concreto mereció explicaciones concretas. El Sr. Mario Benedetti (que estaba presente en la reunión) había manifestado que su disco *Poemas de la oficina* fue publicado por Editorial Alfa, en combinación con la empresa grabadora Antar, y que ésta había cobrado por adelantado los derechos de autor, en apariencia para volcarlos en AGADU, sin que sin embargo Benedetti haya podido cobrar lo suyo. El disco está ya agotado. Sobre el punto Zeballos dijo que Antar debe a AGADU nada menos que \$54.000 (en una carta a esta página, martes 1º, dijo \$56.408) y que la retención de los derechos de Benedetti es un caso de apropiación indebida. Esa opinión fue ratificada por los abogados de AGADU allí presentes.

TARIFAS. La entidad se limita a aplicar porcentajes del 10% (y del 20% para estrenos) que son fijados por el Consejo de Derechos de Autor; su labor en el caso es puramente administrativa. Se le objetó que esas tarifas, vigentes para espectáculos teatrales, son demasiado altas en comparación con las sumas ínfimas que pagan la TV y la radio, muchas veces irradiando material similar, como ocurre con las piezas teatrales, y siempre frente a públicos mayores que los que suele congregar una sala teatral. Se objetó a AGADU ser capaz de una política coercitiva frente a salas teatrales y frente a los salones de baile, con amenaza de retirar el uso del repertorio si esas empresas no pagan, pero tener en cambio una política blanda frente a estaciones de TV, aunque su deuda no es de unos centenares de pesos sino de casi doscientos mil (cifras a julio 1963). Este punto fue discutido con fervor durante media hora y renació después, apenas alguien terminaba otro párrafo sobre otro tema. En sustancia, Zeballos contesta que no tiene ni tendrá ninguna blandura con las estaciones de TV sino que defenderá hasta el máximo los derechos de los autores a cobrar lo suyo. Cabe agregar que entre los defendidos figuran no sólo autores nacionales sino también extranjeros, porque la irradiación de música, la representación teatral y hasta el cine que se pasa por TV devenga derechos que corresponde girar al exterior (entre paréntesis, AGADU ignora quién es autor del film. Si la TV exhibe un film argentino, el dinero es de ARGENTORES, que es la sociedad argentina de autores. A quién le paga a su vez ARGENTORES es cosa ignorada. Puede ser a la empresa productora, al director, al argumentista. Pero en el mundo entero se discute siempre quién es el autor de un film⁵).

⁵ Y se sigue discutiendo. En la legislación argentina la propiedad intelectual de un film se atribuyó desde siempre a su/s guionista/s (que perciben sus regalías por intermedio de ARGENTORES) y, de manera proporcional, a su/s músicos (que perciben las suyas por SADAIC). Hace sólo unos pocos años que los directores han logrado que se les reconozca también autores, tras una serie de procesos judiciales que insumieron décadas y hasta un libro, *En el principio fue la imagen*, de René Mugica (Eudeba, Buenos Aires, 1989).

PORCENTAJES ADMINISTRATIVOS. De lo que AGADU cobra, retiene algo para sus gastos de oficina: el 11% sobre piezas teatrales, el 30% sobre lo que se conoce como pequeño Derecho, que incluye música, poesía, canto. La razón del 30% es que la índole del material obliga a mucho planillado y mucho funcionario para el adecuado contralor. Ahora AGADU declara que le encantaría bajar esos porcentajes si los gastos administrativos se lo permitieran; antes eran más altos. No hay objeción de los socios a esa retención.

BENEFICIOS. La entidad señala que los porcentajes de retención son los únicos proventos, y que se vuelcan enteramente sobre los autores, al grado de que si un ejercicio da ganancias, éstas se distribuyen entre los socios. La entidad no puede ganar dinero y los once consejeros honorarios son realmente honorarios. Se preguntó qué ocurre cuando un administrador de AGADU se fuga con mucho dinero, como ha ocurrido en el pasado. Se contestó que la entidad absorbe esa pérdida aumentando los porcentajes de retención. Esta eventualidad se discutió animadamente, porque circulaban los nombres propios; los once consejeros honorarios no siempre pudieron apoyarse en administradores honorables.

DOMINIO PÚBLICO. Las obras teatrales de autores fallecidos hace varios siglos también generan derechos de autor, de acuerdo a una ley cuyo espíritu es no crear competencia desventajosa para los autores vivos. El pago de dominio público fue resistido hace poco: por el Solís a propósito de Lope de Vega y otros clásicos representados en la Comedia Nacional, por el Teatro del Círculo a propósito de Schiller, por el Odeón a propósito de Maquiavelo. La resistencia de los teatros se basa en que esos derechos de dominio público son transferidos para AGADU, indebidamente, a Rentas Generales. Aquí Zeballos aclaró que en la ley original se utilizaban esos fondos para un rubro, "Arte y Cultura", que fomentaría diversas actividades teatrales, volcando al teatro lo que salió del teatro. La ley fue modificada por otra Ley de Ordenamiento Financiero (no identificada por los asesores jurídicos, pero presumiblemente de 1957), que da esos fondos a Rentas Generales. Ahora AGADU ha mocionado para restaurar la situación original. Si no lo consigue, más teatros harán más resistencia. Poco público entiende que Shakespeare devenga derechos de autor en el siglo veinte.

PAGOS MÍNIMOS. Durante muchos años AGADU implantó un régimen de pagos para los conjuntos teatrales: exigía pagos de cifras fijas mínimas, cuando el 10% de la recaudación era muy reducida. Durante años la FUTI objetó esa exigencia. Por acuerdo con Zeballos, el régimen fue interrumpido en setiembre 23 ppdo., por un período experimental de seis meses. Si ahora un conjunto recauda \$4,80 en boletería, paga a AGADU sólo \$0,48, aunque con eso no compense ni el papel del recibo.

SOCIOS Y NO SOCIOS. La práctica ha llevado a que AGADU recaude siempre los derechos de autor, incluso cuando el autor no es socio de la entidad. Así ha obligado a que el autor no socio se presente a cobrar en sus oficinas y quede sometido a una alternativa. Si se hace socio, se asegura la cobranza futura, incluso en representaciones teatrales del interior y del exterior. Si no se hace socio, AGADU le paga pero le descuenta por los menos el 11% de porcentaje administrativo (30% si el autor es

poeta, mala profesión). Esta segunda eventualidad fue marcada en la conferencia de prensa y objetada vivamente. Sobre el punto Zeballos dio la razón a esas objeciones y ordenó que en el futuro no se haga esa retención, que era realmente una apropiación indebida del dinero de un autor no socio. Para algo sirvió discutir.

INTERMEDIARIOS. Uno de los reparos más fuertes a AGADU es la pesadez de un régimen que pone mucha distancia entre el autor y su dinero. Un autor extranjero, por ejemplo, tiene por el medio una sociedad de autores en su país, la otra sociedad del sitio de representación, los porcentajes administrativos siguientes y quizás también los gastos de giro. Así se explica que autores como los españoles Alfonso Sastre, Carlos Muñiz y el brasileño Gianfrancesco Guarneri hayan podido manifestar que no cobran sus derechos por representaciones montevideanas, meses después de efectuadas. La única respuesta de AGADU es que giró ese dinero correctamente a las sociedades filiales. Hay que hacer otras conferencias de prensa en Madrid y en Río de Janeiro.

AGENTES EN BUENOS AIRES. Una maldición clásica de los derechos de autor es el permiso previo, que es dado o negado por representantes que residen habitualmente en Buenos Aires y que tienen sus exigencias: no sólo el 10% sino también una cifra adicional en dólares, llamada aval, y la imposición de ciertas traducciones o adaptaciones. Esta práctica ha generado protestas del teatro montevideano. Graciosa mente, AGADU se manifiesta contraria a esa práctica. Por lo que se dijo el jueves, la entidad verá con agrado que nadie pida permiso a Buenos Aires y que los estrenos teatrales se produzcan libremente, con el sólo pago del 20% y el 10% que correspondan. Este temperamento ya había sido propuesto por Chile y Uruguay en un Congreso de Lima, y será buena noticia para el teatro local. Sobre lo que digan en Buenos Aires al respecto, se leerán aclaraciones en las próximas semanas.

A las tres horas de empezar, la conferencia de prensa todavía contaba con el whisky y con el entusiasmo por preguntar, contestar, acusar, defender, aclarar y dispersar. El tema no languideció y seguramente continuará en otras instancias.

5 de octubre 1963.



TELECATAPLÚM

Sonrisas de una noche de verano

EL LUJO ES EL DATO más notable de las tres horas de espectáculo brindado por *Telecataplúm* en su primera presentación teatral. Es un lujo múltiple y una excepción a los promedios de la actividad nacional en el género. El piso de la carpeta de FUTI ha sido hormigonado, los corredores han sido alfombrados y en diversos sitios se notan otras riquezas de decoración y de instalación, como el invento de cuatro pequeños escenarios a los costados del principal. El elenco llega a veinte personas y debe significar un serio presupuesto. La escenografía, la utilería y el

vestuario tienen la inventiva, la riqueza, la originalidad, que sólo puede esperarse de elencos extranjeros en gira, lo que supone ante todo un mérito muy nacional de Marta Grompone y después otro mérito de quienes supieron llamarla a colaborar y le dieron manos libres. A esto se agrega aun el gasto que supone ampliar los recursos escénicos: una pantalla y un proyector para intercalar fragmentos de cine, una grabación de música y canciones ad hoc para algunos números, una complicada instalación de luces para ciertos efectos especiales, la colaboración de Elsa Vallarino para los bailes y desde luego la dirección de José Estruch para el conjunto. La filosofía de *Telecataplúm*, si es que hay alguna, ha sido la de recurrir a lo mejor, pagarla como corresponda y lanzarse a la superproducción. Cómo se hace para rescatar ese capital, en una sala que no tiene muchas butacas, es un problema postergado.

Pero una de las formas de rescatarlo es brindar un espectáculo alegre, variado, que pueda ser el gran golpe y concentrar mucho público durante mucho tiempo, haciendo esperar meses a todo otro conjunto que quiera usufructuar el flamante piso nuevo de la carpeta. En buena parte de las tres horas, *Telecataplúm* consigue esa finalidad, con una sucesión de sketches, imitaciones, chistes en acción y burlas a todo el mundo. La primera mitad de la función está dedicada a satirizar la radio, la televisión, el circo, la boîte, el teatro de vanguardia, el cine y la ópera, en secuencias enlazadas por las indecisiones telefónicas de tres matrimonios que se consultan interminablemente sobre dónde se puede ir esta noche. En esta zona hay cosas brillantes: el contraste entre los actores radiales y los personajes que ellos representan durante un lacrimógeno folletín campero, la burla de las citas románticas de la tarde, un film titulado *Los besos en el cine* que establece buenas risas a costa de Antonioni, de Kazan o de Jane Powell. La escena de la boîte contiene uno de los mejores momentos de la noche, presenta a Eduardo D'Angelo como un cantante americano y a Andrés Redondo como el traductor de sus declaraciones y canciones; también contiene una audaz escenificación de ballet a contraluz, que es muy original y vistoso. La escena de la ópera es una parodia de *Rigoletto*, con un despliegue insólito de vestuarios y de recursos escenográficos, a un nivel que pocos espectadores podrían esperar. En la segunda mitad del espectáculo el humorismo de *Telecataplúm* hace juego libre para poder reírse de todo, con el riesgo claro de no reírse de nada. También hay cosas buenas allí. Un sketch sobre un atomizador revolucionario pretexts a los agudos apuntes de maricones por Raimundo Soto y Eduardo D'Angelo. Un concierto de beneficencia da amplio lucimiento a Henny Trayles como cantante alemana y a Ricardo Espalter como un tenor de cámara que sigue imperturbable su letanía mientras los invitados conversan, comen y se fugan. Un monólogo sobre el doblaje en la televisión permite a D'Angelo lanzar sus imitaciones vocales y mímicas, con una exactitud temible cuando remeda a Henry Fonda, a James Stewart, a Marlon Brando, a James Mason; esa labor es doblemente apreciable, porque D'Angelo ha captado los recovecos de la voz ajena, en un inglés velocísimo e incomprensible, y porque sin embargo el actor no sabe inglés y lo demuestra cuando le erra a la pronunciación de algunos apellidos.



dos (Gregory Peck, Walter Brennan). Otro sketch sobre un humorista voluntario da ocasión a Alfredo de la Peña de lucirse en una composición de español que se cree gracioso. Sobre el brillo de los intérpretes, con D'Angelo en primer término, hay que destacar sin embargo la inventiva de los números mudos: un duelo en la madrugada, escenificado sobre fondo blanco con cuatro figuras que ofician de sombras chinas; un sketch sobre un sombrero ridículo y caro, que está hecho por tres personajes con risas y gestos, sin una sola palabra; otro sketch sobre la oficina pública, que luce las mejores sugerencias escenográficas de la noche (la mano de Marta Grompone, sin la menor duda) y que apunta en silencioso ballet las peores costumbres de la burocracia nacional. En estos números, como en las escenas de la parodia a la radio, se hace evidente que *Telecataplúm* funciona armónicamente en equipo y que el director José Estruch le ha hecho rendir para crear un humorismo visual, que sea a la vez presentable y perspicaz.

No todo está en esa línea, sin embargo. Con un afán de chiste verbal que arranca desde la infancia del menor de los libretistas, el libreto del espectáculo reincide a menudo en los retruécanos y juegos verbales que ya eran su peor defecto en la TV. Es la gracia facilísima de dialogar con sonidos similares: noche y nichos, callas y callos, ultrajado y maltrajeado, vieja radio y vieja que escucha radio. En esa lista interminable se agrega aun el chiste grosero para tablado de carnaval, que debería ser eliminado rápidamente de futuras representaciones, y se termina por confirmar un dictamen que ya podía ser sospechado desde la televisión: los Lobizones son mejores productores que libretistas. Como productores tienen una iniciativa, la ambición, el respeto (y el dinero) que hacen falta para llamar a los mejores intérpretes, directores, escenógrafos y coreógrafos posibles, para dejarlos trabajar con libertad y para desarrollar ideas cómicas, pero también tienen otras muy malas, y a menudo arruinan las primeras con diálogos forzados, excesivos y baratos, sin recordar que el mejor humor no es el que se empuja sino el que se deja caer. La parodia de *Rigoletto* es así una enorme paradoja de riqueza en vestuario, escenografía e interpretación, junto a la pobreza de la letra, que acumula chistes vulgares; en otros momentos los sketches son una batalla de bromas palabrerías y espesas contra los refinamientos de la dirección y contra el virtuosismo de los intérpretes. La actuación cómica de Espalter, Henny Trayles, Redondo, D'Angelo, Abelardo, Soto y otros suele vindicar la diversión, y cabe preguntarse qué sería de cada paso cómico si tuviera intérpretes inferiores; en el otro extremo, el humorismo verbal es una tristeza, debidamente exemplificada en los textos impresos en el programa, escritos por un Lobizón chico o quizás por algún desventurado imitador. Es la postrera edición de la antigua revista *Lunes*.

Afortunadamente, los juegos de palabras pesan en el conjunto mucho menos que el despliegue del humorismo mudo, de capacidad interpretativa y de riqueza visual. Una buena medida sería eliminar las peores zonas del libreto, para acortar la función (tres horas son muchas), para mejorar el promedio de humor y para acercar la ambiciosa empresa hasta una diversión perfeccionada. El público se rió mucho, pero los libretistas ganarían si se fijaran (hoy mismo) con qué se consiguen las mejores risas.

27 de enero 1964.



Única actuación de anoche

RITA PAVONE cantó anoche en el Plaza ante una platea apenas medida, lo que pudo derivar tanto del precio de entrada (\$50 cerca de ella), como su actuación previa en Teledoce, que mostró un repertorio casi idéntico con sólo dos horas de anticipación. Una mitad del público se integra con la Nueva Ola local, más alborotada que razonable, pero otra mitad correspondía a espectadores (y cronistas) de la Vieja Ola, que no han llegado a entender todavía los ritmos quebrados del twist, los alaridos, las letras monótonas y los crescendos pasionales que suenan a artificio. La pregunta de este segundo grupo es hasta dónde justificaba Rita el gran despliegue publicitario que se consustancia con su fama. Y la respuesta es que efectivamente esta chica tiene pasta de estrella. Canta un repertorio que terminará por ser pegadizo, aunque muchos quisieran olvidarlo, y lo hace con una musicalidad nata, con una voz nítida y potente, y con un dominio del escenario que ya quisieran muchos veteranos. La presencia es por lo menos exótica, con sus 18 años metidos en su cuerpo de 1,35 y cierta apariencia varonil, que está lejos de cualquiera de las sensualidades posibles. Pero las canciones salen claras y energéticas, son contagiosas con la platea, y Rita sabe mejorarlas consiguiendo que el público les dé el ritmo con golpetear de manos. Aunque es obvio que le falta alguna educación de la voz (y a ratos se le advierte el jadeo de la respiración inadecuada), consigue administrarla con sabiduría, y pudo hacer ocho canciones seguidas con un crescendo de comunicación entre ella y los espectadores, Vieja Ola incluida. Todos los que ya no aguantaban otra audición del *Baile del ladrillo* (que consiste en no ponerse celoso si con otro se baila el twist) supieron tolerarla anoche y no están arrepentidos. La paradoja de la Nueva Ola es que el repertorio parece insufrible pero es crecientemente difícil librarse de él.

La función tuvo un previo momento de brillo con la actuación de los Mac Kee Macs, un cuarteto que intercala bromas y burlas recíprocas pero no se distrae con el canto y coloca arreglos originales, desde la dulzura hasta el frenesí, desde *Some of These Days* a la manera de los Mills Brothers hasta el valsecito porteño *Amarraditos los dos*. Conviene no confundir a Rita y a los Mac Kee Macs con el arte moderno, pero también hay que acercarse a lo que está de moda y averiguar cómo es. Dentro de cinco años esto habrá cambiado. En cambio, es imposible confundir al Ballet Carlota con ningún otro. Tiene un toque cursi que ya no se usa.

14 de junio 1964.



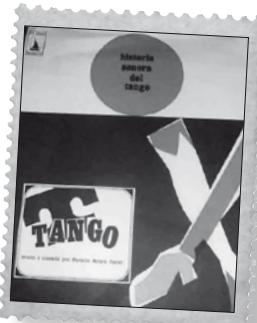
De cómo publicar la historia del tango

UNA MAÑANA DE MAYO 1964, Washington Mandirola, creador y empresario de una idea que él había llamado el *Libro Sonoro*, buscó y encontró a Horacio Arturo Ferrer, un uruguayo de 30 años, considerado en Montevideo y aun en Buenos Aires



como un destacado especialista en el tango y en formas afines de la música popular rioplatense. Ambos hombres no se conocían previamente. Como empresario de su idea, Mandirola había desarrollado hasta entonces otros temas, que derivarían en la edición de volúmenes previos sobre el mundo de los instrumentos, sobre música clásica y sobre la historia del jazz, todos ellos prensados en una máquina peculiar que Mandirola contribuyó grandemente a crear y que fuera instalada en un subsuelo de la calle Chucarro. Cada uno de esos volúmenes reúne páginas de texto impreso con discos sumamente delgados, formando un solo cuerpo que está unido a los costados por cintas móviles y que tiene un orificio central: así todo el volumen, texto incluido, se coloca sobre el plato del pick up, con el resultado de que es posible escuchar o leer el *Libro Sonoro*, pero no es posible hacer ambas operaciones simultáneamente, a menos que se anule la encuadernación. La idea tiene la ventaja de aportar un compendio sobre una actividad musical, con diversas proyecciones de entretenimiento, de manifestación artística y de enseñanza, en un único volumen sintético que se puede colocar por igual en la biblioteca o en la discoteca. Pero aparte de su originalidad, el *Libro Sonoro* no había llegado todavía a obtener mayor repercusión, quizás porque Mandirola no había acertado aún en la forma adecuada de confeccionar los volúmenes, quizás porque no había obtenido un acuerdo con agencias de publicidad sobre la forma de lanzarlos al público comprador, quizás porque hasta entonces los temas y sus tratamientos no habían conseguido despertar el elogio de los músicos, de otros observadores especializados, ni de los periodistas, que a veces promulgan cosas. La propuesta de Mandirola a Ferrer debía cubrir esos extremos. Nació de la necesidad del primero de continuar adecuadamente su serie de *Libros Sonoros* y nació de la fama local que el segundo había obtenido con un grupo de programas sobre el tango que realizara poco antes en el Canal 5 de televisión. Se apoyaba además en que Mandirola tenía ya un convenio con Rca Victor que le permitiría reproducir música grabada por ese sello. Era un convenio particularmente afortunado, como Mandirola tendría luego la oportunidad de descubrir. La mayor parte de la música típica necesaria estaba justamente en Rca.

Ferrer sabe de tangos porque ésa ha sido su inclinación durante buena parte de su vida. No hay otra forma de saber de tangos, por otra parte. Como lo señalara el mismo Ferrer a un reciente visitante, la cultura tanguística es esencialmente empírica, se hace sin libros y es difícil de trasmitir con explicaciones: su alimento está en los discos, en el contacto con los músicos y en resortes emocionales e intelectuales que no podrían ser inventados por el profano, y que tras desarrollos largos y lentos se transforman en una capacidad de valoración. No abundan los buenos libros sobre el tango, y conformarse con los catálogos y los anecdotarios sólo puede producir la confusión de tomar lo erudito por lo culto, o de tomar el conocimiento familiar y superficial por el conocimiento más orgánico y analítico. Como auténtico vocacional, que intuyó hasta dónde el tango se enraizaba en otros pilares, Ferrer ha mejorado su inclinación natural hacia la música con otras inclinaciones que le han llevado a saber mucho sobre el sainete criollo, sobre otras formas teatrales y sobre



la narrativa rioplatense, o sea el mundo que él encontró en escritores como Olivari, Roberto Arlt, Enrique y Raúl González Tuñón. Dentro de la inclinación musical, ha hecho todo lo que sus finanzas personales le han permitido, lo que ciertamente no es mucho. Tiene un grabador y algunas cintas para colocarle. Tiene una discoteca cuyo volumen él estima en dos mil piezas distintas. Y tiene la clara conciencia de que debería poseer mucho más, pero ha tropezado, entre otros inconvenientes, con el muy importante de que nunca las casas grabadoras locales le han hecho llegar un solo disco para comentar. Con la paciencia y la resignación de muchos otros hombres que arman sus propios cigarrillos, Ferrer no ha hecho cuestión del punto.

Mandirola había formulado en mayo 1964 una propuesta inicial un poco vaga. La idea era solamente la de hacer un *Libro Sonoro* sobre el tango, pero fue Ferrer quien propuso hacer estrictamente la historia y la evolución del tango, con todo lo que eso suponía de estudio y de búsqueda. Esto le llevó a su vez a apoyarse en la mayor discoteca de su amigo Horacio Loriente, que está reconocido, por Ferrer entre otros, como una eminencia en la materia. Ya era habitual que el primero concurriera a lo de Loriente para las reuniones semanales de los lunes, tan similares a las que a través de los años ha hecho Juan Rafael Grezzi con su discoteca de jazz y con un grupo siempre cambiante de amigos. El plan de trabajo habría de originar una docena adicional de viajes de Ferrer, desde su casa en el Parque Rodó hasta la de Loriente en Millán y Estomba. Entre miles de discos debió elegir allí los nombres representativos para cubrir adecuadamente épocas y estilos, decidiendo inclusiones y exclusiones que luego podrían ser impugnadas por los conocedores. Entre esos nombres debió elegir a su vez las piezas que correspondieran a cada época y que fueran más ajustadas a cada uno de los pequeños capítulos. Y dentro de cada pieza debió elegir fragmentos de 8, 16 o 32 compases, para que no sobrara ni faltara ninguna nota y para que se escucharan así frases musicales que en cierto sentido eran completas. Sobre estas exigencias, que desde el principio derivaron en largas planillas aumentadas, corregidas y depuradas, cayeron otras necesidades comerciales y mecánicas. Todos los ejemplos debían surgir del stock grabado por Rca Victor; el orden de los fragmentos debía ser necesariamente cronológico; toda la longitud del volumen debía ser dividida en compartimentos exactos de 7½ minutos, para cubrir con precisión las distintas caras de los discos y para dar a cada una de ellas una apariencia orgánica. Ese trabajo de erudición, de valoración, de autocritica, de ajedrez, culminaría en que, desde un plan inicial de 24 páginas de texto y 22½ minutos de grabación, Ferrer llegaría finalmente hasta 48 páginas y 45 minutos, duplicando el volumen. Para los noventa ejemplos definitivos de su historia del tango, Ferrer debió escribir otras noventa explicaciones verbales que se escucharían antes de cada fragmento musical y que constituirían no sólo una descripción intercalada sino, en el conjunto, la narración de una historia. Y en cada uno de esos textos, escritos en primera instancia con su habitual prosa abundante, se encontró contando y cortando palabras, hasta ajustar las explicaciones a un promedio de veinte segundos para cada una. Hoy calcula que el *Libro Sonoro* se compone de palabras y de música en proporción de uno a dos. No parece muy seguro de que su texto sea en todos los casos el más conciso y expresivo, pero reconoce que personalmente le gusta y además le tranquiliza reflexionar que los noventa ejemplos musicales, desde los

pianistas anónimos al quinteto Piazzolla, incluyen todo lo importante, no incluyen nada trivial y en algunos casos son lo que él llama la quintaesencia de un intérprete o de un estilo. Observadores más imparciales han apreciado en su texto algunas lindezas de expresión, que, por ejemplo, establecen en el bandoneón de Ciriaco Ortiz un *estilo como conversado*. Y si los conoedores de la materia llegan a objetar que entre los ejemplos musicales se omite a Tania, Ada Falcón, Ignacio Corsini, Osvaldo Ruggiero o Hugo Baralis, pueden encontrar en Ferrer la respuesta de que en RCA no había nada de ellos que fuera simultáneamente representativo de su estilo y de su época, sin contar además las limitaciones prefijadas por los 45 minutos de audición.

Ferrer grabó las explicaciones verbales en una cinta magnética en los estudios Sondor, haciendo intervalos de segundos entre unas frases y otras, a fin de facilitar la compaginación posterior. Para las grabaciones musicales debió concurrir con noventa discos de Loriente y desde luego con Loriente mismo a los estudios de Antar Telefunken, donde un técnico llamado Etchepare habría de asombrar a ambos con la perfección de su oído y con la precisión de su trabajo. La reproducción musical tenía dificultades particulares. Partía de grabaciones hechas en épocas distintas, con sistemas ortofónico, acústico y fonoeléctrico, lo que suponía distintos pesos en el brazo del pick up, más diversos cuidados de púa, de volumen y de tono. Los cortes exactos de las reproducciones hechas por Etchepare en otra cinta magnética, se combinaron después con las explicaciones verbales, en un esmerado trabajo de lápiz y tijera. Y el resultado sería una enorme matriz sonora, que luego llegaría a la calle Chucarro para ser prensada en ambas caras de tres pequeños discos flexibles, de 17,5 centímetros netos de diámetro, que se colocan a 33 revoluciones con púa de microsurco. Sintéticamente, la Historia del Tango está allí.

Paralelamente a esos trabajos musicales y mecánicos, Ferrer escribió de otra manera la historia del tango, en un largo texto que arranca desde la etimología, los precursores y los conjuntos primitivos, analiza luego los rasgos de su canto, su baile, su instrumentación, sus estilos, sus escuelas, marca fechas cada pocas frases y termina lógicamente en Astor Piazzolla, que es hasta el momento el nombre vanguardista de las más recientes controversias. No hubo un Etchepare que ajustara ese texto, y así existen hoy otros Etchepares que lo leen con un lápiz ya inútil en la mano. Pero los errores de sintaxis son un rasgo mínimo frente a la riqueza de la prosa de Ferrer, no sólo por lo que recoge, reordena y apunta sino porque allí restalla de pronto algún adjetivo peculiar, como un tango *cadenero*, o porque Ferrer enlaza ocasionalmente, con tanta imaginación como fundamento, la obra de Enrique Santos Discépolo con el teatro de Luigi Pirandello, o porque marca en la formación de Homero Manzi el peso de influencias tan separadas como las de José González Castillo, Evaristo Carriego y Federico García Lorca. El texto fue luego poblado de fotos, que en su mayor parte Ferrer extrajo de la desaparecida revista argentina *Sintonía*, y las páginas fueron diseñadas por Hermenegildo Sábat, un dibujante prestigioso que también es pintor y que con frecuencia semanal se preocupa de algunos problemas plásticos en el periodismo montevideano. Entre carátulas, fotos y dibujos, el texto se extiende así a 48 carillas impresas, de 19 centímetros de lado, que se venden junto con los tres discos a un precio de \$58,50, todo incluido. El precio es inferior al de un LP común, y en los LP comunes no vienen libros de regalo, por otra parte.

La Historia del Tango fue editada en 5.000 ejemplares y tiene proyecciones comerciales que ya alcanzan a la Argentina, llegarán de inmediato al Pacífico y seguramente también al Japón. Esta última etapa puede aumentar la fama de Ferrer en el Oriente, donde ya es conocido por algunos como corresponsal de *La Música Ibero-Americana*, una peculiar revista japonesa que abunda en fotos de intérpretes rioplatenses y en textos japoneses que se refieren presumiblemente a lo mismo. Pero al mismo tiempo Ferrer mejorará su fama en el Río de la Plata, donde ya está trabajando, en sociedad con el argentino Luis Sierra, y por encargo expreso de EDEBA, en una colosal enciclopedia sobre el tango, la que podrá ser para otros, aunque no para él mismo, un primer libro satisfactorio sobre un tema más manoseado que estudiado. No siempre la fama trae también halagos económicos, aunque es probable que el *Libro Sonoro del Tango*, elogiado por muchos que lo han escuchado hasta el momento, provoque hacia Ferrer una mayor atención de las casas grabadoras locales. Por el momento él arma sus propios cigarrillos.

(Esta nota no contiene ningún paréntesis).

9 de febrero 1965.



Los expedientes X de H.A.T.

Catástrofes para febrero

EN FEBRERO desaparecerá la humanidad, vaticinan, decía discretamente a dos columnas la primera página de este diario, en diciembre 29. Más abajo se dedicaban nueve columnas a anunciar la aparición en ese día del Suplemento de Espectáculos, un hecho comparativamente trivial, aunque sea el último de los suplementos posibles en la materia. Pero bajo ese título a dos columnas figuraba un telegrama ligeramente aterrador que empieza así:

NUEVA DELHI, 28 (AP). Doscientos sacerdotes hindúes recitaron hoy versículos del sánscrito, tomados de libros sagrados, en un esfuerzo por impedir una catástrofe que sobrevendrá al mundo, según lo pronostican los astrólogos indios, cuando los ocho planetas estén en la casa de Capricornio el próximo mes de febrero.

A fin de año había mucho que hacer, por lo que el telegrama no distrajo con exceso la atención del lector. El sábado 6 de enero la página de cables debió reiterar el punto:

NUEVA DELHI, (AP). Los astrólogos indios siguen insistiendo en que, con motivo de la conjunción de los ocho planetas en el signo de Capricornio durante la primera semana de febrero, una oleada de catástrofes asolará al mundo, pero ninguno de ellos ha querido arriesgar su prestigio diciendo exactamente qué tipo de catástrofe debe esperar la humanidad.

La reticencia de los astrólogos indios (o hindúes, como suelen y deben ser llamados) parece bastante insoportable, considerando que el fin del mundo debiera ser un asunto de dominio público. Es fácil entender que los astrólogos no quieran arriesgar su prestigio haciendo predicciones más detalladas: si el mundo se acaba ya no importarán los detalles, pero si el mundo no se acaba alguien les dirá que se equivocaron, que es lo peor que le puede ocurrir a un astrólogo. Pero la reticencia no es una virtud para otros. Desde los crédulos hasta los escépticos, desde los ignorantes a los hombres de ciencia, está muy difundida la voluntad de morir con los ojos abiertos, sabiendo de qué se trata. Hay otros motivos para este deseo de saber más. El principal es que quizás la catástrofe no sea definitiva, y que se limite a las trivialidades de costumbre: una bomba atómica aquí, un poco de radioactividad allá, un terremoto en alguna ciudad grande, una revolución en algún país estable, un dictador cambiado por otro. Para esa clase de acontecimiento, sea o no dictado por la conjunción de ocho planetas, hay una curiosidad latente en toda la humanidad. Y si puede ser previsto algunas semanas antes, con la ciencia de los astrólogos o con la intuición de los videntes, será probable que en febrero aumente el respeto popular por el mundo de lo sobrenatural. En este momento tal respeto sólo existe a medias.

LOS ASTROS Y UD. El apogeo de los horóscopos tiene ya más de un año y los caracteres de una epidemia. Los diarios y las revistas publican tablas detalladas, para mejor información de cada ciudadano, y le aconsejan ser prudente en los gastos, no salir de noche, cuidar sus relaciones sentimentales, evitar discusiones familiares y llevar adelante ese plan financiero que habían imaginado. Estos consejos cambian de especie, de índole o de orientación, día por día, según el ciudadano haya nacido en una fecha o en otra, y han terminado por ser tabulados en doce cuadernillos anuales, para cada uno de los signos del Zodíaco. Todo ello se vende como buen material periodístico y debe ser un doble síntoma de la incertidumbre de cada individuo y de la incertidumbre general de la época. Pero una encuesta italiana ha averiguado que sólo el diez por ciento de los lectores cree en tales horóscopos, y que el noventa por ciento restante oscila entre la prescindencia completa y la lectura apenas curiosa, sin compromiso. Ese noventa por ciento tiene buenos motivos para el escepticismo. Los que saben un poco de astrología se niegan a creer que puedan ser idénticos los destinos de todos los nacidos, por ejemplo, en Leo (julio 23 a agosto 22), y creen en cambio que la predicción ajustada deberá hacerse con conocimiento de fecha exacta, hora exacta y lugar exacto del nacimiento de cada individuo: es recién con esos datos que puede fijarse la posición de los planetas que podrán determinar ese destino individual. Y los que no saben o no quieren saber de astrología tienen todavía objeciones mayores a los horóscopos periodísticos, desde la prescindencia radical de toda superstición hasta la prescindencia de lo que algunos periodistas escriben con abundante literatura, improvisando vaticinios sobre el destino ajeno sin tener un fundamento para sus pronósticos.

Una objeción distinta ha sido señalada desde el Vaticano. Según un cable de Roma, publicado junto a los vaticinios hindúes, los católicos que crean en los horóscopos caen en pecado de herejía. Cabe razonar que la ortodoxia católica se niega a admitir la influencia de los planetas y sostiene en cambio que el destino de cada hombre está regido por su propia alma, por su conducta y por la voluntad de Dios. Hay quien cree que a su vez ésta es otra forma de la superstición, pero ya se sabe lo distintos que eran los hombres antes de que el mundo se terminara en febrero 1962.

CON LOS OJOS ABIERTOS. En diciembre 1961, días antes de que los astrólogos hindúes hicieran públicas sus profecías y sus oraciones, un periodista argentino que estaba de paso por Montevideo comunicó en forma casual que un astrólogo había hecho en Buenos Aires algunos pronósticos bastante concretos, comenzando por la caída de Fidel Castro, también en febrero 1962. El astrólogo en cuestión era mencionado por el único nombre de Horangel, lo que ciertamente parecía un seudónimo, y en sus antecedentes figuraban algunos aciertos bastante impresionantes. Como Buenos Aires y Horangel estaban más cerca que los reticentes astrólogos hindúes, este diario despachó un cronista a verlo, con la clara intención de poder avisar en enero que Fidel Castro caería en febrero (si es que saberlo es útil para alguien), sin perjuicio de agregar otros vaticinios sobre Rusia, Argelia, Estados Unidos y otras zonas del inquieto hemisferio norte, donde las bombas atómicas se producen y hasta se caen. El cronista en cuestión se encontró con

que Horangel estaba muy lejos de la reticencia y que sus vaticinios, si bien eran menos alarmantes, tenían el sello de los datos precisos y concretos, como para recortar, guardar y enjuiciar, si es que el mundo no se acaba.
(Esta es la primera de tres notas sobre el fin del mundo).

9 de enero 1962.



Sombras sobre la tierra

DESDE QUE LOS astrólogos hindúes pronosticaron que el mundo puede acabarse entre el 3 y el 5 de febrero, con motivo de la conjunción de ocho planetas en la casa de Capricornio, algunos lectores inquietos, probablemente supersticiosos o crédulos, comenzaron a averiguar algo más. Su primera providencia fue recortar un par de cables de Associated Press, publicados por ejemplo en este diario (diciembre 29, enero 6), con la esperanza de poder releerlos a fines de febrero. Otra providencia fue preocuparse no sólo por los pronósticos mismos sino por el hecho de que provinieran de los hindúes de Nueva Delhi, una procedencia bastante temible en la materia. Una tercera providencia, tomada por este diario, fue la de consultar al astrólogo Horangel, a quien se le atribuían pronósticos parecidos y algunos estimables aciertos en su carrera previa. Durante 1961, Horangel disuadió al cinematógrafo David Goldberg, importante distribuidor de Buenos Aires, de que realizará cierto viaje en avión, y después de ello el avión se cayó y provocó una abundante lista de muertos; este episodio dio lugar a que Goldberg siguiera consultando a Horangel y le enviara otros clientes, a riesgo de abrumarlo. También en 1961, el astrólogo pronosticó al periodista Luis Pico Estrada (director de *Platea*, cronista de *La Razón*, cuentista, novelista) que su nombre habría de estar en los diarios el 4 de noviembre, con motivo de algún éxito importante. Contra todo cálculo propio y contra su habitual modestia, Pico Estrada ganó un concurso literario en Losada y su foto apareció en los diarios el 4 de noviembre, a raíz de lo cual el nombre de Horangel cruzó por primera vez el Río de la Plata, debido a que Pico Estrada habla del asunto apenas alguien se calla en su presencia. En otra evidencia de parcial error, Horangel vio a Leopoldo Torre Nilsson con un brazo quebrado durante una filmación en exteriores, y semanas después el actor Jardel Filho se quebró un brazo durante el rodaje de **Setenta veces siete** (con Isabel Sarli, Francisco Rabal, sobre libro de Dalmiro Sáenz, dirección Torre Nilsson). A fines de diciembre, Horangel asombró nuevamente a Torre Nilsson describiéndole con particular precisión a los dos hijos del director, aunque el astrólogo nunca los había visto. Y ahora mismo lo tiene preocupado, porque le advirtió que no debe viajar en avión durante febrero 1962, y esto contraría los planes que el director cinematográfico se había hecho.

VIENDO DESDE LEJOS. La evidencia repentina es una actividad mucho más vistosa que el cálculo astrológico, pero ambas disciplinas suelen marchar paralelas en los superdotados de este tipo, como lo saben quienes conocen en Montevideo al eminente y asombroso Ricardo Bernasconi. Hay un motivo para ello. Los superdotados son natos, como lo son los grandes violinistas, los grandes pintores y los ganadores

de algunos concursos de Losada. Cuando se empiezan a desarrollar, se acercan a la astrología y aprenden una elaborada disciplina sobre posiciones recíprocas de los planetas e influencia de esas posiciones en los hombres y países de este mundo que se acaba. Pero no pierden sus dotes iniciales. Por el contrario, les alcanza tener algunos datos básicos (una fecha de nacimiento, una forma de los dedos, una manera de hablar, una cicatriz, un rasgo de imaginación o de inteligencia) para ubicar al individuo que tienen delante, adivinar parte de su pasado, de su carácter o de su futuro. Lo hacen a gran velocidad, con cierto reconocido margen de error y con cierta tranquila competencia para constituirse en un espectáculo. Si se fiaran únicamente del cálculo astrológico, sin la evidencia directa, serían menos impresionantes. Según Horangel, le lleva veinte días netos de trabajo calcular un horóscopo personal, en una cartilla recorrida por trazos irregulares, con todo el movimiento de planetas a través de los años. Y no siempre puede hacerse con exactitud, porque si hay un dato en que los hombres no se fijan es la hora en que nacen, con lo importante que ese dato resulta a la larga (las mujeres se fijan en la hora en que nacen otros, especialmente sus descendientes, pero tienen frágil memoria). Cuando no se sabe esa hora, hay que retroceder a fijarla, partiendo de otros datos precisos y conocidos en la vida del individuo, y después hay que volver para adelante y vaticinar el futuro por el cual se pregunta. Es demasiado trabajo, y habría que pagar por él más de lo que marcan los laudos. Con la evidencia directa, en cambio, una misteriosa química de imaginaciones, intuiciones y alucinaciones se convierte en un diagnóstico personal, cortando camino como un médico puede hacerlo mediante un vistazo al paciente, antes de que lleguen los análisis de sangre y la radiografía.

EL FUTURO AL ALCANCE DE LA MANO. Horangel hace cuestión de esa evidencia directa, a pesar de las numerosas cartillas y tablas que lleva siempre en su portafolio negro. A los diez minutos de conocer al cronista de este diario, le estaba adivinando hechos del pasado y del futuro, rasgos de carácter, detalles de sus familiares y de sus relaciones, con una abundancia y una fluidez ante las que sólo cabía tomar prudentes apuntes, sin corregir al vidente y sin interrumpirlo siquiera. De todo ese material, verificado horas después entre ambos interesados, una tercera parte es claramente errónea y otra tercera parte está sujeta a la interpretación o a la confirmación de los años próximos, si es que existen. Pero hay una tercera parte de asombro: datos correctos sobre hechos de 1954 y 1955, sobre sitios y personajes que Horangel no conocía, sobre rasgos de carácter y de salud, sobre competencias y limitaciones personales. En un terreno tan individual y de tan escaso interés público, Horangel estaba pasando, quizás a conciencia, una prueba preliminar sobre su capacidad para pronosticar cosas que conciernen al resto del mundo, y que con un poco de mala suerte le serían publicadas.

No era la primera vez que le pedían pronósticos generales sobre la humanidad. En un ejemplar de la revista *Vosotras* (8 de diciembre de 1960) Horangel se puso a adivinar el año 1961. Es un texto de particular interés, si uno se pone a leerlo en enero 1962. Allí hay también algunos vaticinios erróneos y otros parcialmente ciertos.

Pero figuran también:

- Crisis en el Congo, con violencias entre febrero y mayo 1961;
- Una trascendental reunión internacional en Suiza que fracasará;

- La muerte de un político internacional, lo que causaría seria conmoción en las Naciones Unidas (presumiblemente Hammarskjöld);
- Una boda entre artistas de distinta raza (presumiblemente Sammy Davis con May Britt);
- Un incendio en Hollywood (que estalló en noviembre 1961).

Se pueden marcar también en ese texto una nómada de vaticinios errados o no confirmados, pero desde luego los errores parciales no anulan a los profetas. Están vindicados por los aciertos, que no son competencia de cualquier mortal. Y aunque los errores fueran muchos más, nadie debe tomar los vaticinios como una ciencia exacta y culpar al astrólogo por lo que se equivoca, como se culpa a un jugador de ajedrez por no haber sabido vislumbrar la elaborada maniobra de su contrario. Todo el problema de la influencia de los astros, según versión de los mismos astrólogos, consiste en entender correctamente los datos del cielo. La astronomía es una ciencia precisa y puede decir dónde han estado, están o estarán los planetas en una fecha dada. A partir de allí, hay que entender esos signos como quien traduce lentamente del chino o del árabe al español, sabiendo que algunas frases no tienen equivalente adecuado, que otras no se entenderán sin dominar ciertas referencias literarias, y que los énfasis y los tonos van por cuenta del lector. Un margen de error es inevitable. Y ya se sabe cómo andan los pronósticos del tiempo, por otra parte.

LO QUE VENDRÁ. Los astrólogos hindúes han vaticinado cosa parecida al fin del mundo para los días 3 al 5 de febrero, porque allí se juntan demasiados planetas en una de las doce casas del Zodíaco. Con menos alarma, Horangel pronostica algunas crisis para varios gobernantes mundiales, cuyas carreras comienzan una sombría etapa. Parte de ello ocasionará conflictos armados y será una mecha posible en un polvorín conocido. En las circunstancias, es muy explicable la actitud de los sacerdotes en la India, que se reúnen por centenares en oraciones espectaculares, pidiendo una clemencia divina. En países que se consideran más adelantados, pero donde hay tantos lectores de los horóscopos periodísticos, habrá que pedir que no se tiren bombas atómicas por un rato, ni siquiera para experimentar. Nunca se sabe lo que puede ocurrir.

Hacia 1950 los comunistas de todo el mundo hicieron una sostenida campaña contra la bomba atómica, que por entonces parecía ser arma exclusiva de los Estados Unidos. En 1961 no encontraron oportunidad de pedir a Rusia que se abstuviera de hacer explotar sus bombas de 50 megatonnes, un pedido que sin embargo surgió de otras fuentes y que Rusia desatendió. Vista la situación de los planetas, la gran estrategia de los comunistas será unirse a ese pedido, desde febrero 1962 para adelante. Probablemente salven al régimen ruso de un año que puede serle crítico. Si son materialistas históricos se morirán de risa, sin embargo.

Los pronósticos de Horangel para 1962 son bastante precisos en cuanto a Rusia, Francia, Argelia, Italia y Cuba, entre otros países, con Fidel Castro y de Gaulle entre los gobernantes de futuro menos firme. Trasladar esa precisión requerirá más texto. (Esta es la segunda de tres notas sobre el posible fin del mundo).



Cosas que están por verse

EL ASTRÓLOGO ARGENTINO Horangel discrepa con los astrólogos hindúes que pronosticaron el fin del mundo para febrero de 1962. Empieza por tener objeciones de hecho, debido a que los cables de Nueva Delhi, vía Associated Press, reiteran que habrá una conjunción de ocho planetas en el signo de Capricornio, mientras Horangel tiene muy claro que hay una conjunción de siete planetas en Acuario. Como no está en condiciones de discutir con AP, y mucho menos con la agencia de AP en Nueva Delhi, se limita a señalar que se trata de una conjunción del Sol, la Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus y Saturno, que durante febrero coincidirán en sus recorridos y estarán comprendidos en un mismo ángulo de 30°, con vértice en la Tierra. Para los menos informados sobre astrología, será conveniente saber la base astronómica de ese hecho. El recorrido aparente (y sólo aparente) del Sol respecto a la Tierra es una línea imaginaria y circular, conocida con el nombre de Eclíptica. Una franja a ambos costados de esa línea, con un ancho de 16° (o sea 8° de cada lado) es conocida con el nombre de Zodíaco. Esa zona comprende todos los movimientos de los planetas (Venus, Mercurio, Marte, Júpiter, etc.) alrededor del Sol y también incluye al Sol mismo. La circunferencia del Zodíaco se divide en doce casas o casillas de 30° cada una, conocidas con nombres peculiares: Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis. Las posiciones relativas de los planetas entre sí, más su ubicación circunstancial en una casilla y en un momento dado, se consideran de particular importancia. Según los astrólogos, esa posición determina o por lo menos influye en el futuro de cada niño que nace y aún de cada país que surge. Ciertas conjunciones de planetas pueden alterar los propósitos humanos. Una conjunción como la de febrero puede ser un momento crítico. Según los astrólogos hindúes (en versión de AP), la misma conjunción en Capricornio se habría producido dos veces, hace cinco mil y hace ochocientos años, en ambos casos con funestos resultados para la India. Según el astrólogo Horangel, se trata de una conjunción en Acuario y se habría producido hace 2.700 años (lo que supondría 800 años antes de Cristo y puede servir para confundir a la opinión pública).

AMENAZAS Y PROMESAS. Para terminar con los tecnicismos, Horangel señala dos datos que cree importantes. Uno es que la conjunción de febrero determinaría el comienzo de ciertas crisis, pero no necesariamente todo su desarrollo. Otro es que los fenómenos naturales y sociales pueden dividirse por países, debido a que cada uno de ellos está previamente ubicado en la zona de influencia de una casa zodiacal, de la misma manera en que Fidel Castro es nacido en Leo y el propio Horangel es nacido en Capricornio. Esta división de los países parece bastante arbitaria, considerando la dificultad de fijar cuándo nacieron realmente Cuba, Francia o Grecia, pero Horangel sostiene que todos los astrólogos están conformes en la clasificación, ratificada en una convención internacional y aparentemente confirmada por los hechos. Con la clasificación convenida, por misteriosa que parezca, Horangel pronostica cuatro resultados de la conjunción planetaria, desde febrero para adelante:

Primero (para Rusia, Suecia, Abisinia): Grandes transformaciones sociales. Cambios de dirección. Purgas en esferas superiores. Surgimiento de nuevos hombres y

nuevas ideas. Una catástrofe minera o una explosión atómica bajo tierra. Habrá un sosiego en cuanto a la doctrina, la propaganda y el adelanto técnico.

Segundo (para Chile, Irlanda, Asia Menor, islas del archipiélago griego): Año difícil. Se producirán hechos violentos, morirán varias personalidades (quizás por crimen), habrá golpes de Estado, transformaciones sociales. Recrudecen los fenómenos naturales, como huracanes, crecientes, lluvias y sismos. En otros sentidos, el año será beneficioso por la mayor explotación de minas de carbón, manganeso y otras.

Tercero (para Cuba, Panamá, Brasil, Noruega, Marruecos, Argelia): Año difícil en la economía. Se producen actos destructivos, agitaciones sociales, derramamiento de sangre. En Cuba, el gobernante Fidel Castro querrá extender su influencia a otros países, encontrará enconada resistencia y será objeto de un bloqueo económico, con lo que se produce su caída. En Brasil aumentan las disensiones internas y los asesinatos. En Argelia habrá un marcado desajuste entre las ideas propuestas y su cumplimiento. En todos los países de este capítulo habrá también fuertes huracanes y tifones en las costas.

Cuarto (para Venezuela, Perú, Italia, Bolivia, Ecuador, Francia): Se producen cambios políticos. En Italia el presidente Gronchi pasará un momento muy difícil, del cual triunfará, pero la crisis durará ocho meses y se mezclará con la escasez y con problemas en la moneda. En Perú, Venezuela y Bolivia habrá golpes de Estado y sucesivos cambios de gobierno. En Francia se produce la crisis mayor. El gobierno enfrentará a una prueba de fuego que no podrá superar y pierde todo dominio de Argelia antes del 6 de agosto.

PRONÓSTICOS GENERALES. El mundo entero estará sometido a un gran cambio y aparecerán nuevas doctrinas y nuevos líderes. Se ampliarán los usos de la energía atómica. Se resolverán algunos misterios del cáncer y la parálisis. Morirá una mayor cantidad de cardíacos, incluyendo a jóvenes. Pese a otras divergencias, se unifican ideas en varios órdenes, como un resultado de las crisis de 1962. El oro entrará en un período de baja en el mercado internacional. Aumenta en cambio la producción en las industrias metalúrgicas, en las eléctricas y en sus combinaciones. El hombre no llegará a habitar la Luna hasta 1968, pero sus intentos de fines de 1962 serán decisivos para esa empresa. Surge una enfermedad nueva, derivada de la radioactividad, que afectará particularmente a los niños, incluso desde el parto. Los planes de enseñanza cambiarán en el mundo entero. El período 1962-67 comprenderá grandes inventos, superando en cinco años a lo producido en el siglo.

PRONÓSTICOS MUY PERSONALES. Hasta donde se conocen fechas de nacimiento de personalidades mundiales, Horangel ha adelantado vaticinios con destinatario fijo:

Fidel Castro: Particularmente afectado por la posición de los planetas, desde el 2 al 22 de febrero. Protagonizará un conflicto dentro del pueblo cubano o con sus vecinos. La revolución estará en trance de perderse y comenzará una caída que podrá demorar meses pero será irremediable.

Frondizi: No sólo triunfará sobre las resistencias políticas, sino que las hará derribar a su favor. Ganará adictos. Su partido tendrá triunfos futuros y seguramente ganará las elecciones (presumiblemente teniendo como principal figura al Gober-

nador Gelsi, de Tucumán). Aunque Frondizi tendrá problemas con su salud, saldrá adelante en su vida política, debido a excelentes acuerdos con el exterior. Desde junio afianzará su posición por un acuerdo con los gremios.

De Gaulle: Se produce un momento muy crítico para él y para Francia, con atentados terroristas y probable guerra civil. Entre marzo 15 y abril 25 se provocará una etapa histórica, quizás trágica, con posible caída del gabinete. La intransigencia con Argelia derivará en perder la lucha. En febrero de Gaulle sufrirá un accidente, caída, fractura o hecho similar. Es probable que fallezca antes de 1964.

Kennedy: Habrá de encarar su política en forma entusiasta y terminante. Paralizará la ofensiva soviética y llevará las de ganar. El país evolucionará al frente de la economía mundial. Hará grandes inversiones y préstamos en América Latina. El presidente obtiene un insospechado apoyo del Congreso. Se proyecta un atentado contra Kennedy, pero será descubierto antes de producirse. Entre abril y junio Kennedy delegará el poder durante tres meses, a raíz de una enfermedad, pero se salvará de ella.

Kruschev: Su actividad deberá retroceder a sus problemas internos. Hay alguna rebelión en sus filas o en los países de la órbita soviética. La salud del gobernante ruso seguirá fuerte, pero en 1964 termina repentinamente su dominio.

SOLO PARA ESCÉPTICOS. Todo lo que antecede puede contener un gran porcentaje de error, pero las dos únicas formas de saberlo serán esperar unos meses (cosa que puede hacer cualquiera) o contraponer los distintos pronósticos de distintos astrólogos, lo que puede ser una idea. Quien se empeña en correr el riesgo de equivocarse es el profesor Horangel, nacido como Horacio G. Tirigall el 28 de diciembre de 1927 bajo el signo de Capricornio, luego introducido en los misterios de la astrología, hacia 1947 por un hindú que le encontró en Córdoba y de cuyo nombre no ha conseguido acordarse. Actualmente Horangel es casado con una "quiropatóloga", que diagnostica enfermedades según la caligrafía del individuo y que comparte con el marido su afición por un mundo que a tantos parece sobrenatural. Aunque reconocidamente vive de la astrología, Horangel no cobra por hacer pronósticos mundiales para este diario ni está en condiciones, dijo, de recibir más personas interesadas en su destino. Le sobra trabajo, alega.

Como todos los astrólogos, Horangel sabe que más de la mitad de su público se compone de escépticos que no creen una palabra sobre la influencia de los astros. Es con cierto desafío que se pone a hacer vaticinios, sabiendo que se juega a su porcentaje de aciertos, y que puede derivar así a un viaje hacia Montevideo, si algún diario montevideano hace público su partido contra el futuro. En los pronósticos que él mismo escribió para el período 4 al 10 de enero 1962, este capricorniano está comprometido en el siguiente dictamen: *Pondrá en marcha ideas concebidas tiempo atrás y que ni siquiera tenía en cuenta* (según texto de Vosotras, enero 4). En ese momento recibió la visita del cronista de este diario, aunque no lo esperaba todavía. (Esta es la tercera de tres notas sobre una intrigante conjunción planetaria).

11 de enero 1962.

H.A.T. en Buenos Aires

La creación en 1957 del Instituto Nacional de Cinematografía modificó el sistema de protección a la industria cinematográfica argentina iniciado por el peronismo por una serie de premios en efectivo que se entregaban una vez al año a una cantidad de films terminados, elegidos por un jurado reunido para tal fin. La idea original era beneficiar, de ese modo, a un cine de comprobada calidad, pero en poco tiempo las premiaciones resultaron manipuladas por la industria en perjuicio de los films independientes. La crítica especializada argentina denunció esa situación, que en general dejaba sin posibilidades a los cineastas más jóvenes, pero en ningún medio argentino hubo un seguimiento del problema tan exhaustivo como el que emprendió H.A.T. desde 1961, cuatro años antes de mudarse a Buenos Aires.



LOS PREMIOS AL CINE ARGENTINO

Mucho dinero y mucha sospecha

ERA MUY AGUDO el clima nervioso de la cinematografía argentina en la noche del viernes 28. Se debía reunir el Jurado de 16 personas que distribuiría los premios anuales y oficiales a la producción 1960, con muchos millones de pesos aportados al efecto por el Instituto de Cinematografía. Durante parte de ese día se creyó que no habría tal fallo, porque una orden judicial había detenido los procedimientos. Ese incidente previo fue la reconsideración del film **Los de la mesa 10** (dirección Simón Feldman), que pocos meses antes había sido calificada en categoría B por el Instituto, privándola así de exhibición obligatoria en salas nacionales y de todo derecho a los premios anuales y oficiales. [...] Apoyándose en casi toda la prensa bonaerense especializada, el Poder Ejecutivo revisó después esa calificación y obligó al Instituto de Cinematografía a reconsiderar la categoría. Pero hasta la mañana del viernes 28, esa nueva calificación no se había producido. A esa altura el productor [Marcelo] Simonetti había obtenido una orden judicial, un "recurso de amparo", que paralizaba el fallo hasta que **Los de la mesa 10** fuera nuevamente calificada y por tanto incorporada al concurso. En la tarde del viernes la película fue nuevamente clasificada, por cinco votos contra cuatro, en la categoría A, lo que constituye un triunfo de Simonetti. Después de lo cual, el film entró en concurso y no obtuvo premio alguno.

Las deliberaciones del fallo debían ser ultrasecretas y ocuparon desde las 18 horas del viernes a las 6.15 de la mañana del sábado. A las 19 horas del viernes las noticias telefónicas comenzaron a llegar a la Asociación de Cronistas Cinematográficos, a los laboratorios Alex y a otros sitios de reunión obligada para el gremio. A las 21.30 horas el azar había juntado en Alex a Luis Sandrini, a los hermanos Mentasti, a Leopoldo Torre Nilsson, a Graciela Borges y a una docena de técnicos y ejecutivos de la industria. Hubo felicitaciones cruzadas para los Mentasti porque Argentina Sono Film sacaba el primer y el tercer premio en la lista. Comparativamente era más importante el logro del sello Ángel, que tuvo el segundo y el octavo premio, lo que supone una remuneración global de ocho o nueve millones de pesos argentinos. Ese

importe habrá de llegar a los productores de Ángel (cuyos principales socios son Torre Nilsson y Néstor Gaffet) justamente cuando la empresa ha producido ya otros tres films (**Prisioneros de una noche**, **La mano en la trampa**, **Piel de verano**) y se enfrenta con un serio problema económico por no haber conseguido estrenarlos. Las razones afectan en realidad a toda la industria y consisten en una marcada reticencia de los exhibidores ante la producción nacional.

Casi toda la industria entiende a los premios del Instituto como una ofrenda económica y no como una constancia de calidad. En una marcada crisis de exhibición, un premio oficial puede suponer la recuperación del costo y la posibilidad de seguir haciendo cine. No se conocen aún las cifras estadísticas de 1960, por lo que es imposible fijar los montos de la remuneración, que deriva de un impuesto a las entradas cinematográficas. Se estima, sin embargo, que el primer premio llevará alrededor de \$5.400.000 argentinos, el segundo alrededor de \$4.900.000 y los siguientes a esa escala. En esa danza de millones, los premios son el acontecimiento del año.

No derivan sin embargo de un régimen elogiado. La constitución del Jurado suele ser muy objetada por la industria, ya que entre los 16 miembros hay delegados oficiales, representantes de entidades y otras personas cuya apreciación de calidad se entiende como muy dudosa. Un rumor insistido es que varios de esos jurados son sobornables. Y las presiones políticas, o los intereses comerciales, alteran además la libertad de juicio con lo que en Buenos Aires se conoce como "trenzas", palabra que define a los grupos que llevan prejuicios y ventajas de reciprocidad en la votación.

Un síntoma de las trenzas fue la exclusión sistemática de Lautaro Murúa, que presentó en 1960 **Shunko** y **Alias Gardelito**. No obtuvo premio alguno, aunque en los quince de la lista oficial hay por lo menos seis films que están considerados por unanimidad como Grandes Bodrios, y aunque **Shunko** había tenido otras distinciones, como ser votado mejor film de habla castellana (en el Festival de Mar del Plata) y mejor film argentino (en opinión de las dos asociaciones de críticos argentinos). Es además uno de los films designados oficialmente al próximo Festival italiano de Santa Margherita. La explicación de ese doloroso absurdo en el reciente fallo es que Lautaro Murúa tuvo un incidente con parte del cine argentino, y particularmente con el sindicato de técnicos, en un discurso público de enero pasado¹. Aunque los técnicos eran ahora una parte muy menor en el Jurado oficial se sospecha que han ejercido alguna suerte de presión para la exclusión de Murúa en las votaciones. En quince cómputos para quince films, y llegando a premiar films abiertamente malos, los films de Murúa nunca alcanzaron el margen mínimo de la mitad más uno.

En Buenos Aires ya hay quien asegura que si se leen con cuidado las actas, que contienen el pormenor de las votaciones, se pueden identificar los cruzados intereses que operaron en el fallo. La exclusión de Lautaro Murúa fue el comentario obligado en las últimas horas y lo seguirá siendo en los próximos días. El cine argentino es un inmenso hormiguero, cuyos laberintos son complicados y siempre variables.

LOS FILMS

- 1) **Hijo de hombre**, de Lucas Demare (Argentina Sono Film).
- 2) **Un guapo del 900**, de Leopoldo Torre Nilsson (Ángel).
- 3) **Plaza Huincul**, de Lucas Demare (Sono).

¹Ver pág. 685.

- 4) **Esta tierra es mía**, de Hugo del Carril (Tecuara).
- 5) **La patota**, de Daniel Tinayre (Sono).
- 6) **Don Frutos Gómez**, de Ruben Cavallotti, (de las Américas).
- 7) **El centroforward murió al amanecer**, de René Mugica.
- 8) **Prisioneros de una noche**, de David José Kohon (Ángel).
- 9) **Sábado a la noche, cine**, de Fernando Ayala (Aries).
- 10) **Casi al fin del mundo**, de G.M. Scotese.
- 11) **Obras maestras del terror**, de Enrique Carreras (Sono).
- 12) **Quinto año nacional**, de Rodolfo Blasco (Vieyra-Santa Cruz).
- 13) **Amorina**, de Hugo del Carril (Carcavallo).
- 14) **Las furias**, de Vlasta Lah (Lumiton).
- 15) **Favela**, de Armando Bó (Motti).

PREMIOS INDIVIDUALES

- Actor:** Alfredo Alcón, por **Un guapo del 900**.
Actriz: Tita Merello por **Amorina**.
Director: Lucas Demare, por **Hijo de hombre**.
Adaptación: Rodolfo Taboada, por **Sábado a la noche, cine**.
Libro original: Samuel Eichelbaum, por **Un guapo del 900** (que sin embargo se basa en su obra teatral).
Actor de reparto: Luis Medina Castro por **La patota**.
Actriz de reparto: Aída Luz, por **Las furias**.
Fotografía: Antonio Merayo, por **La patota**.
Fotografía en color: Humberto Peruzzi, por **Casi al fin del mundo**.
Música: Tito Ribero, por **Todo el año es Navidad**.
Escenografía: Mario Vanarelli, por **Obras maestras del terror**.
Escenografía en color: Gori Muñoz, por **Esta tierra es mía**.
Director de cortometraje: Dino Minitti, por **El grito postrero**.

30 de abril 1961.



CONFLICTO EN BUENOS AIRES La conspiración de los jueces

COMO ERA PREVISIBLE, el fallo del Instituto Nacional de Cinematografía, que eligió quince films de la producción argentina 1960 y repartió entre ellos unos cincuenta millones de pesos (arg.) ocasionó un pequeño escándalo en Buenos Aires. Signo principal de ese fallo (publicado en esta página, abril 30) fue premiar films generalmente considerados como mediocres y hasta horribles (desde **Plaza Huincul** de Demare a **Favela** de Armando Bó), dejando sin premio alguno a tres films independientes. Uno de estos tres damnificados fue **Los de la mesa 10** (dirección Feldman, productor Simonetti) que meses antes había concitado otro escándalo al ser clasificado en categoría B, sin derecho a premio, por el mismo Instituto, y que fue pasado por el Poder Ejecutivo y el Instituto a categoría A, en las horas previas al fallo de abril 28. Los

otros dos films damnificados son **Shunko** y **Alias Gardelito**, ambos del director Lautaro Murúa, que en 1961 había protagonizado un conflicto con el sindicato de los técnicos cinematográficos argentinos por manifestaciones públicas en un banquete de Mar del Plata, al recibir el premio anual de la Asociación de Cronistas. Tres meses después, Murúa aparece en el fallo oficial como víctima de la venganza. No sólo los técnicos parecen haber comprometido sólidamente la oposición de varios miembros en un jurado de 16 personas, sino que también los delegados del Instituto se opusieron a otorgar a Lautaro Murúa ningún premio. Investigaciones posteriores al fallo han establecido que a favor de **Shunko** votaron reiterada y estérilmente tres de los jurados: el crítico Domingo Di Nóbila, el escritor Abelardo Arias y el cortometrajista Juan Berendt. Eran sólo una quinta parte del tribunal y no consiguieron que **Shunko** figurara en el fallo, ni siquiera en la última chance de Films Para Niños. La exclusión de **Shunko** se hace más absurda si se recuerda que el film había sido elegido por el Instituto Nacional de Cinematografía para el Festival de Mar del Plata (enero 1961) donde obtuvo el premio a mejor film de habla castellana, y si se agrega que tanto la Asociación de Cronistas Cinematográficos como el Círculo de Periodistas Cinematográficos eligieron a **Shunko** como lo mejor de 1960. En las circunstancias, sólo una perfida maniobra puede explicar esta exclusión del fallo oficial.

En los días inmediatos, el revuelo de la industria argentina coincidió en denuncias sobre el fallo y sobre los mecanismos que llevan a él. Una conferencia de prensa convocada por Lautaro Murúa y su productor Leo Kanaf derivó en insinuar que la industria oficial argentina realiza una ofensiva organizada contra el productor independiente. El mismo pronunciamiento fue hecho público por la Asociación de Cronistas Cinematográficos que en un manifiesto señala los peligros de una industria que al impedir la recuperación económica de los independientes se cortan de hecho las posibilidades de una renovación temática y formal.

El conformismo es el vicio claro del fallo oficial y de los resortes legales e industriales que lo explican. El conformismo no sería malo si condujera a mantener una buena situación actual. Pero el hecho innegable es que el cine argentino no tiene mercados exteriores y tropieza con reiterados conflictos para ser exhibido en el propio territorio nacional. Está protegido por el Estado (premios anuales, exhibiciones obligatorias, créditos para producción) y sin embargo es casi siempre un mal negocio, tanto en lo comercial como en lo artístico. No es una situación que pueda inducir a la alegría. Es por lo contrario una crisis de ideas y de dinero, una falta de correlación entre la ley (que dispone el proteccionismo para producir un cine mejor) y la industria, que no sólo produce lo peor, y se beneficia empero del proteccionismo, sino que organiza la oposición y hasta el boicot contra los productores independientes que quieren hacer un cine más auténtico de asunto o exigente de forma.

Al fondo de la crisis, el que queda enjuiciado es el propio proteccionismo. En Buenos Aires no se registran objeciones contra el texto de la ley sino contra su aplicación: por las demoras en conceder créditos, por las censuras al contenido de los libretos, por la elección de ancianos ignorantes para los puestos de mando, por la integración de Jurados oficiales con ineptos para la valoración cinematográfica y hasta con delegados sobornables. En los últimos días se escuchaba en Buenos Aires la teoría de que sería mejor integrar los Jurados oficiales con algunos críticos extranjeros, como una garantía de imparcialidad y como una exploración de lo que

el cine argentino puede conseguir en el exterior. Tras el escándalo por la exclusión de **Shunko** se escucha también la opinión más optimista de que ahora el Poder Ejecutivo deberá revisar los procedimientos y sanear un foco de frustración y de corrupción. Pero nadie lo cree del todo. El Sr. Taurel, que es hombre de confianza de Frondizi y que actualmente es la máxima autoridad del Instituto de Cinematografía, integraba también el Jurado oficial y se negó a todo voto por **Shunko**. Votó documentadamente por films inferiores y se plegó de hecho a una visible conspiración contra el cine independiente.

11 de mayo 1961.



Los problemas de ayer y de hoy

ASOMARSE AL CINE ARGENTINO es asomarse a Kafka, a un mundo de contradicción, de espera y de incertidumbre, donde todas las preguntas tienen una respuesta y donde esas respuestas acumulan la confusión. En la Argentina hay un Instituto Nacional de Cinematografía, concebido para ordenar y promover el cine nacional, pero cada paso suyo, en materia de créditos, de premios, delegaciones al exterior, es una discusión y un enredo. Los sectores de producción, distribución y exhibición se han enconado durante años en una guerra interna, principalmente referida a que el cine argentino no da ganancias en la boletería y a que es por tanto absurdo darle el privilegio de la exhibición obligatoria en salas nacionales, las que aducen perder dinero con la mayoría de la producción nacional. Por otro lado, los productores también sostienen que sus empresas sólo pueden trabajar a crédito y generalmente a pérdida, pero les contradice el hecho de que se sigue produciendo cine argentino, y no ciertamente un cine vocacional sino claramente de tipo comercial. De estas y otras controversias, surgió hace poco el famoso proyecto "6 a 1", que habría obligado a toda empresa distribuidora, nacional o extranjera, a hacerse cargo de un film argentino por cada seis de cualquier otra procedencia. El proyecto era del Instituto, y teóricamente podía preverse que contaría por lo menos con el apoyo de los productores y la protesta de los distribuidores. Sorpresivamente, y para aumentar la lista de paradojas, se formó hace poco una Cámara del Cine Argentino, que agrupa a los diversos sectores en conflicto, y esta Cámara obtuvo un acuerdo general de exhibición, la suspensión inmediata del "6 a 1" y hasta una victoria contra el Instituto. Éste fue intervenido por orden del Ministro de Educación, las autoridades cesantes pidieron amparo al Poder Judicial, triunfaron en esa gestión y hasta la semana pasada, mientras cambiaban las autoridades de la Nación, eran muy inciertas las posiciones de los cinco miembros de Inc, que estaban con un pie dentro y otro fuera, protegidos por la ley pero ausentes de la oficina.

SOSPECHAS DE CORRUPCIÓN. Al fondo de las contradicciones, de los conflictos de intereses y de la correspondiente cuota de enemistades personales, se perfila claramente un estado de crisis industrial, una incertidumbre sobre lo que debe ser producido y sobre la forma de comercializarlo. En un país donde los militares hicieron durante años un catálogo de desacuerdos internos para manejar

los supremos intereses nacionales, no debe extrañar que el cine argentino no haya podido resolver sus problemas de exportación y que la idea de Uniargentina (modelada sobre los ejemplos de Unitalia y Unifrance) haya quedado en la teoría, durante varios años, con el resultado de que nadie promueve al cine argentino en el exterior, excepto lo que Torre Nilsson ha hecho con su tenacidad personal y lo que el Instituto ha hecho con los envíos a festivales, un terreno donde, por otra parte, se han cometido claros errores. Tampoco debe extrañar que los premios anuales, auspiciados por el Instituto y consistentes en remuneraciones cuantiosas, hayan dado lugar a toda clase de sospechas. Ya se habló mucho de ello hace dos años, cuando Lautaro Murúa (por **Shunko** y por **Alias Gardelito**) fue sistemáticamente postergado en fallos que premiaron bodrios evidentes. En abril 1963, cuando se votó sobre la producción 1962, se produjeron otros misteriosos acuerdos, al punto de que la revista *Tiempo de Cine* denunció que nueve de los votantes procedieron como un block absoluto, en cada rubro sobre el que debían juzgar. La obvia explicación, dicha por demasiada gente, es que allí hubo soborno previo, pero nadie se atrevería a escribirlo, a dar nombres propios, a firmarlo. Eso pasa cuando se inventa el proteccionismo a lo claramente comercial.

Un caso similar ocurre desgraciadamente en la crítica cinematográfica argentina, por lo menos en cuanto a la producción nacional. De más de un cronista se asegura reiteradamente que está "tocado" por los altos dineros, aunque desde luego nadie podría ofrecer pruebas. Y en escalas menores, es fácil enterarse de que el periodismo cinematográfico no da para vivir, excepto a unos pocos, y así ocurre que varios cronistas (incluyendo los más conceptuados) hacen tareas adicionales para televisión, escriben libretos para algún productor local y en consecuencia se desvinculan de la crítica sobre la producción nacional. Una norma estricta de independencia crítica, una liberación de intereses creados, es un ideal para casi todo cronista argentino, y es fácil apreciar la admiración y/o envidia que entre ellos merece el conjunto de críticos uruguayos. Esa limpieza de procedimientos, ese examen simultáneo de la ética y de la realidad, es una tarea que podría ser emprendida legítimamente por la Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos, pero también entre ellos ha habido disensiones internas, que se ventilan rápidamente ante un visitante que sepa preguntar durante una conversación privada. De allí no se extrae la claridad, por cierto, y es fácil escuchar la acusación de que los puestos directos de Acca sirven de trampolín para otros cargos, especialmente los puestos ejecutivos en los festivales anuales de Mar del Plata. Es doloroso escuchar esos conceptos y otros similares.

FESTIVAL CAMBIADO. El mismo Festival de Mar del Plata 1964 es ya un serio problema, comenzando por la elección de quienes habrán de dirigirlo. Hasta ahora sigue en vigencia la decisión de trasladarlo a Buenos Aires y realizarlo durante fines de marzo o principios de abril, huyendo lógicamente de los calores de la capital. A favor de esa decisión imperó un sólido argumento económico: se ahorra en transporte de invitados y funcionarios, se ahorra en alojamientos de funcionarios y periodistas que viven normalmente en la capital. Pero, en cambio, se complica hasta el posible caos la organización del Festival. Habrá demasiada gente influyente que pida entradas de favor, demasiados amigos poderosos que llevarán a las estrellas a

cena en Vicente López o en la pequeña localidad de Tortuguitas, quitando al Festival la concentración necesaria. Sobre el punto se escuchan controversias.

Hay que recordar asimismo la índole peculiar de un festival. Un grupo de films entra al país con privilegios especiales de Aduana y se exhibe con cierto marco publicitario. Cuando el Festival se haga en Buenos Aires, los privilegios y el marco serán la ambición para otros films ajenos al certamen, creando la confusión y todo tipo de presiones.

LO QUE SE HACE Y SE PROHÍBE. Buenos Aires tiene una industria cinematográfica y automáticamente tiene así una escuela para formar fotógrafos, realizadores, técnicos e intérpretes. Pero las crisis de la industria dejan esa formación librada al azar, a la amistad, a la influencia, rara vez a la fuerza del talento propio. Quizás sea significativo que David José Kohon se haya apartado de la industria para un prolongado viaje a Israel y que Fernando Birri y Simón Feldman estén procurando la obtención de una beca a Italia, lo que en el conjunto priva a la industria argentina de tres valores jóvenes estimados (por **Tres veces Ana, Los inundados, Los de la mesa 10**).

Más pureza, a más larga distancia, puede tener la formación de cinematógrafistas en la Escuela de Cine de La Plata y en el Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral, que funciona en Santa Fe. Este cronista debió concurrir recientemente a Santa Fe, por trámites relacionados con la designación de un nuevo director para el Instituto, y pudo informarse así de la labor que allí se realiza. La Universidad gasta por año seis millones de pesos (argentinos) en una tarea que no sólo es didáctica sino que deriva en una serie de films documentales sobre los problemas del litoral argentino, desde la brucelosis en el ganado a las consecuencias de la pobreza. Del Instituto salieron **Tire dié** y luego **Los inundados**, que han conseguido elogios y premios. De allí también salió **Los cuarenta cuartos** de Juan F. Oliva, un documental sobre un conventillo (real e identificado) de Santa Fe, que constituye un alegato sobre las condiciones en que viven las clases pobres. El film fue secuestrado y prohibido por el Servicio de Inteligencia del Ejército, en uno de esos disparates que pueden ocurrir en la Argentina, pero se afirma que junto al sagrado interés nacional en prohibir la exposición de la pobreza funcionó en el caso la presión de un poderoso terrateniente local, que es propietario de ese y otros conventillos de la zona. El incidente puede servir, a pesar de todo pesimismo, para que el resto de la Argentina se entere de que allí hay censura y de que en Santa Fe hay un Instituto con una obra valiosa.

Lo que se hace en Buenos Aires no puede ser resumido en pocas líneas, pero dos films de estreno reciente han alcanzado cierta notoriedad. Uno es **La terraza**, donde Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido vuelven al tema de los "tramposos", los jóvenes de familias ricas que se juntan en el baile, en el sexo, en el morbo y hasta en la intención suicida. El film tiene defectos dramáticos, reitera un tema que ya parece demasiado insistido y adolece de varios apuros de ejecución, particularmente en el doblaje. Pero a ratos sus diálogos prenden en la realidad y durante toda una secuencia, esbozada sobre el "juego de la verdad", el film tiene un vivo interés. El estreno en Buenos Aires suscitó la amenaza de los jóvenes agresivos de Tacuara, aparentemente enterados de que el film denunciaba los rasgos de nazismo y de antisemitismo en una parte de la juventud argentina, pero la amenaza no pasó a mayores.

Más interesante y lograda es **Paula cautiva**, que dirigió Fernando Ayala y que también se basa en un cuento de Beatriz Guido. Lo que se expone allí es la relación hipócrita entre la Argentina y el extranjero: vienen los turistas americanos y se les homenajea con el cuadro fraguado de la estancia típica y con la atención de las *call-girls* que sirven de anzuelo para obtener algunos dólares y firmar algunos negocios. Contra ese cuadro se contrasta la actitud del argentino que vuelve a su país después de una larga ausencia (Duilio Marzio) y la realidad de un gobierno amenazado por sucesivos golpes militares y continuas renuncias de ministros. Entre apuntes de farsa y de sátira, el film dice cosas crueles y ciertas, que al final aparecen suavizadas por una solución improbable y sentimental. Es un film importante, en más de un sentido, y devuelve la confianza en Ayala, que había tenido un par de fracasos y se había alejado del cine en los últimos años. También cuenta con otros méritos en la interpretación de Susana Freyre y de Lautaro Murúa.



Como era de esperar, se ejercieron presiones para que **Paula cautiva** no se estrenara, porque mostraba lateralmente algunos aspectos de un golpe militar y aludía a un clima de incertidumbre que fue, ciertamente, el de muchos argentinos, antes de las elecciones del 7 de julio de 1963. Se triunfó sobre las presiones y el film obtuvo un éxito popular muy marcado, que ahora llega a su cuarta semana de exhibiciones en el centro. Si hay bastante gente que puede tomar conciencia del país en que vive, no está todo perdido.

24 de octubre 1963.



Lo que dijo el interventor

DESDE PRINCIPIOS DE SEPTIEMBRE el Instituto Nacional de Cinematografía, llamado por ley a controlar y promover la actividad del cine argentino, está bajo el gobierno de un nuevo interventor, el Sr. Alfredo J. Grassi, que hasta poco antes cumplía otras funciones en el mismo Instituto. Varias referencias de terceros permitían suponer que el nuevo régimen habría de intentar la corrección de los muchos defectos que afligen al proteccionismo cinematográfico en la Argentina. Se trata de males prolongados, que arrancan por lo menos desde la crisis de mercados exteriores bajo el gobierno peronista (de 1952 a 1955) y que derivan al presente en que:

1) El cine argentino no se coloca debidamente en el extranjero, habiendo fracasado el proyecto de crear Uniargentina, en condiciones similares al funcionamiento de Unitalia y Unifrance en Europa;

2) Buena parte de la producción es resistida por el propio público local, y así la exhibición de films nacionales, consagrada como obligatoria por la ley, se hace con gran resistencia de las salas o se posterga indefinidamente;

3) La producción independiente, donde suelen encontrarse los films de calidad artística, es combatida tenazmente por los industriales mayores.

Estos y otros males debieran ser corregidos por un Instituto llamado justamente, según leyes de 1957, a conseguir el fomento industrial, cultural y artístico. Pero a través de varias administraciones e intervenciones, durante los últimos siete años, el Instituto ha fracasado en algunos objetivos y ha conseguido paradojas resultados en otros. Es cierto que ha adelantado dinero para la producción de casi todo film argentino, pero también es cierto que sólo ha recuperado una parte de esa inversión y que existen ahora cantidades ya incobrables. En otros sentidos, el fenómeno cultural y artístico ha suscitado objeciones violentísimas. Ha ocurrido que el Instituto designe para festivales extranjeros y nacionales a films de posible interés comercial pero de ninguna probabilidad en un certamen de calidad artística. Ha ocurrido, también, que los premios anuales del Instituto, conferidos por un jurado en el que se representaban las diversas ramas de la industria, de la crítica y del gobierno, deriven en el regalo de grandes sumas de dinero a films sin ninguna calidad, mientras se postergaban producciones independientes de reconocido valor, como fuera en 1960 y 1961 en el caso de **Shunko** (Lautaro Murúa), **Alias Gardelito** (Murúa) y **Los inundados** (Fernando Birri). El proteccionismo llega así a la paradoja de proteger lo malo y hundir lo bueno. En parte ello se debe a una despreocupación anterior del Instituto por el cumplimiento de sus propias finalidades; en parte se debe a la presión de la industria, a la formación de bloques en esos jurados, con los consiguientes rumores de soborno, y a la poca exigencia intelectual de algunos de esos jueces. En las circunstancias, cada nombramiento de nuevo interventor para el Instituto es una esperanza y un temor para los distintos bandos involucrados en su obra. En el caso de Grassi, es ciertamente una esperanza para los sectores independientes, para la crítica y para los realizadores de cortometraje, que siempre se han sentido postergados.

Grassi (39 años, casado, cuatro hijos) ha estudiado medicina y filosofía, escribió guiones y comentarios para el noticiero *Estampas Argentinas*, rodó documentales para TV y escribió un total de 32 novelas policiales (con el seudónimo Fred W. Seymour). Desde 1959 trabajó en Venezuela y New York, luego regresó, fue asesor de Illia en su campaña presidencial, fue figura destacada en la Unión Cívica Radical y desempeñó tareas de asesor en el Instituto, durante el período de la intervención de Nogués. Ahora ha entrado en tareas de limpieza para el Instituto, con un aire muy ejecutivo e independiente. Cuando un periodista uruguayo le pide una entrevista, la concede de inmediato (en una confitería céntrica, lejos del local oficial) y se arriesga sin mayor prevención en algunos pronunciamientos. Durante una hora de charla, con intercalaciones humorísticas y con los desvíos que toda conversación supone, manifestó:

1) Que las leyes de creación del Instituto (1957) le obligan a atender por igual el fenómeno artístico, el cultural y el industrial, que ninguna de esas funciones debe ser olvidada y que al Instituto le corresponde ser no sólo un banco de préstamos para la industria sino también un organismo rector;

2) Que la superposición de diversas leyes ha creado de hecho un mosaico de disposiciones dispares y hasta contradictorias, lo que ha llevado a Grassi hasta la solicitud de una nueva legislación en la materia;

3) Que el Instituto tiene fondos propios, derivados el 10% del impuesto a las entradas cinematográficas, lo que supone un ingreso cercano a los trescientos millones de pesos anuales. En este momento la industria debe colectivamente unos 250 millones de pesos al Instituto, por concepto de préstamos a la producción, pero una parte de esa cifra es ya irrecuperable;

4) Que entre sus planes administrativos inmediatos figuran un mejor contralor sobre la exhibición obligatoria del cine argentino (lo que supondrá batallas frente a propietarios de salas) y otro contralor sobre la recaudación de los cines, particularmente en el interior de la república, donde se produce una evasión impositiva que él estima nada menos que en un 42%;

5) Que entre sus planes culturales figuran la creación de una Cinemateca, la de un Centro Experimental de Cinematografía y la de una Universidad del Cine, superior a las escuelas existentes (hay una en La Plata, otra en Santa Fe) para formar directores, argumentistas y sobre todo productores. Se arriesga a asegurar que para el personal docente no vacilará en contratar a personal extranjero de superior categoría (así se trate de Fellini o de Bergman) y que el Instituto deberá entrar a producir films oficiales, para cumplir su parte cultural;

6) Que para obtener mercados en el exterior ha ideado una designación de representantes, los que en una primera etapa estarán a sueldo y luego a comisión sobre sus ventas de cine argentino;

7) Que es firme partidario de la co-producción y que está muy satisfecho del reciente convenio firmado con Italia, según el cual se producirá en lotes de ocho films, cuatro o cinco de los cuales deberán ser rodados en Argentina;

8) Que corregirá el sistema de "cupos" para la importación cinematográfica, dando mayor entrada a los films de aquellos países que a su vez compran cine argentino;

9) Que se empeñará en designar films argentinos de calidad para los únicos cinco festivales extranjeros que actualmente le interesan (Venecia, Cannes, Berlín, San Sebastián, Moscú) y desde luego para el festival propio en Mar del Plata.

10) Que es partidario de un régimen de exhibición obligatoria del cine argentino dentro del territorio nacional, pero condicionado a un progreso sensible a la calidad del producto;

11) Que desea eliminar el régimen actual de premios por jurado, los que han despertado acusaciones de corrupción. En una primera etapa habrá de imperar un exclusivo fomento industrial, prorrteando las sumas de acuerdo a los costos reales de cada film. Ante una sugerencia ajena durante la conversación, acepta la idea de dividir esos fondos en dos volúmenes, uno de los cuales estaría destinado a ese fomento industrial y el otro a alguna clase de retribución a la calidad artística, con un jurado cuya selección es desde ya un problema difícil, porque hay que integrarlo con personas ajenas a la menor sospecha de soborno. En este problema, Grassi se manifiesta dispuesto a mantener los premios anuales individuales (a directores, intérpretes, técnicos);

12) Que es también partidario del proyectado régimen conocido como "6 a 1", por el cual las distribuidoras cinematográficas estarían obligadas a tomar un film argentino por cada seis extranjeros que importen al país. Sabe muy bien la febril controversia que el proyecto ha suscitado en los últimos meses y sabe también el riesgo de que la vigencia de esa nueva ley derive en una copiosa producción cinematográfica

de mala calidad, injertada obligatoriamente en los intereses de firmas extranjeras. Pero cree que ese extremo se corrige si sólo se benefician los films nacionales clasificados A (es decir, los de calidad comercial y artística superior) y cree también que a la larga serían los mismos distribuidores los que invertirían sus ingresos en una producción argentina propia, satisfaciendo así los intereses de ambos bandos.

En el conjunto, las manifestaciones de Grassi dibujan a un hombre ejecutivo y honestamente preocupado por la promoción del mejor cine argentino. Es característico del ambiente que esas palabras provoquen sin embargo la resistencia ajena. Como si fueran pocos los intereses creados de productores, distribuidores y exhibidores, que han tenido notorios conflictos entre sí, un par de conversaciones con periodistas argentinos lleva de inmediato a divisar el escepticismo de la gente mejor intencionada. Aseguran que otras veces Grassi ha prometido pero no ha cumplido; aseguran que es ingenuo de su parte planear reformas que luego serán aplastadas por una industria complejísima y poderosa. Ya ha ocurrido antes que las fuerzas industriales obtuvieran el derrocamiento de otras autoridades (caso del Dr. Goti Aguilar, ex presidente del Instituto), fundándose en que no podía dirigir el cine una persona que no tuviera la confianza de quienes lo producen. En esa batalla se introduce Grassi ahora. Puede ocurrir por ejemplo, que vea **Crónica de un niño solo** (de Leonardo Favio) y le guste designarla para el primer festival extranjero, que sería Cannes; puede ocurrir también que la gran industria argentina llegue a objetar esa eventual designación y entre en conflicto con el interventor. De estas fricciones se ha compuesto la vida cinematográfica argentina durante los últimos siete años.

25 de noviembre 1964.



PROTECCIONISMO EN EL CINE ARGENTINO La industria del premiar mal

UNA RECENTE VISITA a Buenos Aires, que comenzó por razones ajenas al cine, derivó en tomar conocimiento de que el cine es allí todavía un tema de controversia pública, un terreno de intereses peleados. Esto no responde a un apasionamiento público por el espectáculo. Responde a las ambiciones y maniobras que se cruzan sobre el cine argentino, particularmente en ocasión de los premios anuales conferidos por el Estado a los films que un discutible jurado señala con discutibles criterios como los mejores de la temporada. Antes de mayo 10 podían leerse ya las reservas que los premios futuros despertaban en el Instituto Nacional de Cinematografía y especialmente en su interventor actual, Alfredo J. Grassi, que había llegado a pedir al Ministerio de Educación varias modificaciones sustanciales a la ley, para impedir los habituales acomodos y sobornos. Después de mayo 10, cuando el fallo consagró efectivamente a los films anunciados por quienes estaban en el secreto de esas turbias maniobras, explotaron algunas indignaciones en el ambiente cinematográfico argentino. En esta página se señaló en su momento que parecía un disparate otorgar el décimo lugar a **Crónica de un niño solo** de Leonardo

Favio, que es un film sincero e importante, mientras se reservaban sítiales mejores y más remunerados a mediocridades espectaculares y a bobadas cómicas como **Buenas noches, Buenos Aires** o **La industria del matrimonio**. Y aunque este cronista suponía encontrar en Favio los rastros de una indignación, encontró en cambio una comprensión, entre resignada y pesimista, sobre las orientaciones de estos fallos. Hace algunos años que Favio conoce su ambiente, sabe muy bien que el cine independiente es postergado ante el cine de la gran industria, y se habría sorprendido en verdad si su film hubiera obtenido un primer o segundo premio, aunque es probable que en estricta calidad lo mereciera.

IMPUGNACIÓN DESVIADA. Otros protestaban, en cambio. El joven director David José Kohon fue totalmente olvidado por el fallo, en el que no figura su film **Así o de otra manera**, y esto derivó en que al año siguiente Kohon renunció a su cursillo de dirección en la flamante Escuela de Cine que inventó el Instituto Nacional de Cinematografía. Adujo, con fundado amor propio, que no podía enseñar dirección un director postergado en los fallos oficiales de su país. Más ambiciosos estuvieron otros postergados, como los productores Enrique Faustín (por **Convención de vagabundos**) y Cecilio Arpesani (por **Dos en el mundo**, un film que ya estaba predesignado para el próximo Festival de Venecia). Ambos cursaron separadas impugnaciones judiciales contra el fallo, procurando su anulación total. Pero es muy dudosa la suerte que puedan tener con esa medida. No aducen contra el Jurado los sobornos y las así llamadas "trenzas", que son el centro de la cuestión pero que son jurídicamente indemostrables. Aducen tecnicismos tales como el tardío ingreso al certamen de **Intimidad de los parques** (director Manuel Antin) que en el plazo legal de abril 30 no estaba clasificada en la imprescindible categoría A, sin la cual no tiene derecho a concursar, y que entró a ella recién en mayo 3. Estos alegatos y otros similares sobre categorías, fechas y clasificaciones, golpean sobre criterios administrativos del Instituto, con o sin razón, pero se desvían de lo sustancial. El punto importante de los premios es que dan motivo a los acomodos y a muy extendidos murmullos sobre cuánto cobra cada miembro del Jurado, quién paga esos importes y qué combinaciones previas imperaron. En el caso parece haberse formado la habitual camarilla de hombres fieles al poderoso productor Atilio Mentasti, más otra camarilla que habría querido ser contraria a esos designios y que fue ineficaz, si es que no fue culpable también de otros arreglos igualmente inmorales.

LA PRIORIDAD DE LA INDUSTRIA. El vicio de estos fallos, igual que en otros órdenes del cine argentino, es un grave error de estructura. El fallo anual no es entendido como en un festival se entienden los galardones finales, sino como una enorme retribución económica, al punto de que muchos productores hacen sus films no ya para el público sino para los premios oficiales, con los que en algunos casos llegan a financiar sus gastos. En mayo 1965 se repartieron 88 millones de pesos argentinos a un total de 15 films en orden decreciente: el primero, **La pérgola de las flores** (musical en colores, dirección de Viñoly Barreto, producción de Mentasti) llevó 8.8 millones, o sea, el 10% del total. Un régimen de remuneraciones tan altas no puede sino provocar una cadena de intereses creados, donde desde luego la industria tendrá prioridad sobre la manifestación artística. Por otro lado, la ley determina en

buena medida la integración del Jurado, al prefijar que en sus 21 integrantes habrá por lo menos ocho de distintas ramas de la industria, más tres que representan a Academias ajenas al cine. En ese Jurado hay un solo crítico, lo que sería muy poco si no fuera porque también los críticos argentinos suelen ser acusados de corrupción, en distintos procedimientos y grados. Y el sistema se empeora todavía por la imprevisión de la ley, que no impide la reiteración de las mismas personas a través de sucesivos fallos anuales, como ocurre con Ramón Martínez, secretario general de SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina), con el iluminador Roque Funes o con el académico Pedro Miguel Obligado. Hay que recordar que Mentasti puede manejar a mucha gente en los jurados porque simplemente tiene la posibilidad de darles o negarles trabajo para el futuro. Un director, un libretista, un actor, un fotógrafo, hasta un cortometrajista ansioso de progresar, son un terreno propicio a la presión superior. Probar la existencia de un soborno, con dinero en un sobre, puede ser imposible pero es también innecesario, porque la corrupción del juicio puede adoptar formas más sutiles.

EL VICIO DE LA LEY. Otra observación es procedente. La valoración del cine queda confiada por ley a un conjunto de personas que en algunos casos dominan ciertas especialidades (fotógrafos, escenógrafos, intérpretes, músicos), que en otros casos pueden ignorar totalmente al cine (como parece ocurrir con algunos venerables académicos) y que aún en otros pueden tener posiciones administrativas o burocráticas más cercanas a la política y a la economía que a la valoración estética, como es el caso de algunos directores del Instituto de Cinematografía. No debe extrañar que la consecuencia sea recompensar a la industria antes que al arte y que los fallos prefiieran así a la superproducción costosa en colores, que da trabajo a mucha gente, antes que a un film solitario y sentido, en el que un pequeño grupo de jóvenes inquietos procure decir algo importante con ciertos esmeros formales y hasta ciertas innovaciones. En 1961 **Shunko y Alias Gardelito**, dos films de Lautaro Murúa que antes y después serían premiados en festivales, no fueron siquiera mencionados en un fallo que daba remuneraciones a **Favela** de Armando Bó. En 1962 **Los inundados** de Fernando Birri llegó a perder hasta el último puesto de las remuneraciones frente a **La burerita de Ypacarai** del mismo Bó. En 1963 **Dar la cara** de Martínez Suárez apareció en el lugar 12º de un fallo que concedía premios mayores a **Los viciosos** de Enrique Carreras y a **La cigarra no es un bicho** de Daniel Tinayre. Esos y otros precedentes explican que Leonardo Favio haya tenido hace algunas semanas una tranquila resignación ante su décimo lugar en el fallo y que hasta se haya sentido satisfecho porque el premio le permitía, después de todo, compensar los gastos de rodaje. Así son las cosas en el cine argentino, debe haber pensado.

Pero los premios son sólo un aspecto de esa industria protegida y propensa a la corrupción. Otras zonas merecen una difusión pública, aunque no sean ciertamente agradables. El cine argentino se las ha arreglado para tener una protección oficial, muchas veces contra el dictamen del mismo público, creando la curiosa paradoja de que una industria pequeña, que da trabajo a unas tres mil personas, pueda seguir funcionando sin un adecuado respaldo de espectadores. La situación contrasta con la del cine norteamericano, que se juega estrictamente a su éxito comercial, lo que a su vez puede ocasionar otros inconvenientes. Contrastá tam-

bien con la del cine sueco, donde el proteccionismo se dirige a promover los films de calidad. En la práctica, un film argentino puede ser simultáneamente un fracaso comercial y una torpeza estética, pero su productor y director sobreviven en la profesión. Han hecho el rodaje con un crédito oficial del 50% del costo. Obtienen del Estado un 20% de regalo sobre la cifra de recaudación en boletería. Pueden llegar a obtener de la crítica párrafos tolerantes y hasta laudatorios, debido a que la independencia de la crítica argentina no es gran cosa. Y pueden obtener en los premios anuales algunas recompensas formidables, debido a que el Jurado no sólo se inclina a preferir las obras de importancia industrial (sobre toda otra regla de calidad) sino a que ese Jurado también puede ser receptivo a sobornos directos o indirectos. Un mal film argentino no es siempre una causa perdida para sus propietarios.

FAVORES QUE SE COMPRAN. El soborno impera en la primerísima etapa, cuando un productor o empresa productora solicita al Instituto Nacional de Cinematografía que le conceda un crédito para producir un film. El trámite exige la previa aprobación del libro cinematográfico, etapa en la que rara vez hay conflicto, quizás porque ningún productor se animaría a proponer un ataque al Ejército, al Estado o a la Iglesia: en el cine argentino sería imposible el plan de **Luz de invierno** de Bergman o de **Siete días de mayo** de Frankenheimer. Con el libro aprobado, hay que presentar un presupuesto de rodaje, una garantía solvente (que debe inhibir sus bienes como respaldo del eventual préstamo) y varios documentos sobre la estructura legal de la empresa o empresas solicitantes. Esta etapa suele presentar dificultades para algunos productores. Puede ocurrir que no tengan una garantía sólida, que no tengan el dinero para financiar su propio 50% del costo o que integren sociedades en las que haya irregularidades de documentación. A esos tropiezos se agrega la natural elasticidad de los presupuestos de rodaje, donde es difícil precisar el costo presunto de alguna escenografía, de un traslado a exteriores, de las pruebas preliminares de alguna escena difícil, de la cantidad de figurantes en una multitud. Y sobre todo la elasticidad forzada, porque el sindicato de la industria (SICA) exige equipos de rodaje integrados por 26 personas, aunque en la práctica una parte de ese personal puede ser innecesario (maquilladores, peinadoras, escenógrafos, utileros, para films rodados mayormente en la calle), lo que deriva en apócrifos contratos de trabajo, donde los pagos reales se arreglan bajo cuerda, mientras los recibos oficiales inflan mentidamente el costo de producción.

Estas y otras anomalías derivan en que una buena parte de las solicitudes de crédito al Instituto se hagan en forma irregular. Salen adelante por la buena voluntad de un pequeño grupo de funcionarios del mismo Instituto, los que suelen ser retribuidos con propinas por los interesados. Esta corrupción es conocida por todo el ambiente cinematográfico de Buenos Aires y fue testimoniada en forma coincidente a este cronista por seis personas (directores, productores, asistentes de producción) hace algunos días. La práctica subsiste, se la considera natural y hasta hay productores que la consideran necesaria: prefieren eso antes que la interferencia de otros funcionarios más estrictos que entorpecerían créditos a los films independientes. Es por otra parte un negocio que no deja rastros, porque nadie da un recibo de ese dinero. Y como nadie protesta por esa corrupta costumbre, el Instituto Nacional de Cinematografía no puede dar un paso para corregirla. Necesita una denuncia firmada para iniciar un sumario

y nadie se atreve a dejar constancia escrita de haber sobornado a funcionarios, porque se confesaría culpable de una incorrección y porque teme perjudicarse para el futuro ante los denunciados. Sin denuncia y sin sumario, el Instituto no puede siquiera cambiar de puesto a los empleados corruptos, que en otros sentidos son idóneos en su cargo y que además están protegidos vigorosamente por un Estatuto del Funcionario. **CONTRALORES OMITIDOS.** Los créditos concedidos por el Instituto y fijados por la ley son sólo un aspecto del proteccionismo al cine argentino. Un punto mayor está representado por los premios anuales. Hay otros destinos para los fondos del Instituto, que proceden como es sabido de un impuesto del 10% a las entradas cinematográficas. La ley dispone aportes para el Fondo Nacional de las Artes, para el cortometraje, para la prensa filmada (que es un rubro muy discutible, si se considera la calidad de los noticieros argentinos), para la difusión del cine argentino en el exterior y para un fomento de actividades culturales. Estas últimas habían sido relegadas en la práctica a un casi total olvido y fue recién a principios de mayo 1965 que el Instituto formó una Escuela de Cine, todavía precaria, para la que tuvo la inscripción de centenares de alumnos y para la que sólo pudo proveer hasta ahora la creación de cursillos o conferencias, a cargo de diversos profesores. Era procedente preguntar sobre las limitaciones de esa Escuela, que realmente no podrá enseñar cine a menos que agregue cursos de fotografía, revelado, compaginación, sonido, más una razonable práctica de filmación. La respuesta es que, completar adecuadamente los cursos, requiere cámaras, moviolas, material cinematográfico virgen y eso supone una erogación económica que el Instituto todavía no ha afrontado.

El punto pasa a ser importante si se recuerda que el Instituto centraliza el cobro y el pago de muchos millones de pesos, sin una organización ni una ley adecuadas. Para lo que cobra, está sujeto a las recaudaciones que los distintos empresarios cinematográficos declaran en los formularios correspondientes, pero el interventor del Instituto y sus asesores estiman que hay muchas declaraciones falsas, que se produce diariamente una enorme evasión de aportes y que los medios inspectivos del Instituto son claramente insuficientes para controlar las recaudaciones de todo el país. La misma limitación explica que no se cuente con medios para hacer cumplir la exhibición obligatoria del cine argentino en las diversas salas nacionales, un problema que ha preocupado reiteradamente a los productores y que trae otras derivaciones, incluyendo la interminable discusión sobre si el cine argentino compensa o no sus inversiones con la recaudación en boletería. Y si un film nacional no es estrenado o no es luego debidamente exhibido, no se puede exigir a su productor que devuelva los préstamos para la producción que el Instituto le dio, creando así el círculo vicioso del dinero que se pierde por falta de contralor y del contralor que no se hace por falta de dinero.

Entre los rubros que el Instituto paga, y que en 1964 debe haber ascendido a unos 45 millones de pesos, figura la Recuperación Industrial, que consiste en obsequiar a los productores de un film con un 20% adicional sobre las recaudaciones de boletería. El espíritu de esta disposición es claro. Consiste en que la Argentina da al cine argentino un privilegio, quitando un porcentaje a las exhibiciones de todo el país y volcándolo en exclusivo beneficio de los productores nacionales. La intención se tuerce en la práctica. Aquellos films nacionales que tengan calidad artística y poca eficacia comercial (algunos de David José Kohon, de Lautaro Murúa, de Fernando

Birri, de Leonardo Favio, por ejemplo) recibirán poco dinero como Recuperación Industrial, aunque es obvio que son los más necesitados de ayuda. Y en cambio, los grandes éxitos, como **La cigarra no es un bicho** (que fue récord en 1963) o como los más recientes **Santiago querido y Bicho raro**, recibirán cantidades enormes, aunque en verdad sabían defenderse por si solos en la boletería. De hecho, el proteccionismo está encaminado a proteger lo comercial y no lo artístico. En esto, como en los erróneos criterios que se siguen para distribuir los premios anuales, se advierte fácilmente por qué los productores independientes y los artistas con inquietudes tienen las manos atadas. No se trata sólo de que Atilio Mentasti haga su juego de gran magnate influyente: se trata también de que la ley y su aplicación siguen la corriente de Mentasti y detienen la contraria. En las últimas semanas el Sr. Alfredo J. Grassi, interventor del Instituto, propuso una razonable modificación a la Recuperación Industrial, para limitar sus aportes al crédito solicitado por los productores o al 50% del costo. Eso sería literalmente una recuperación, mientras que lo actual es el regalo de dineros públicos.

EL 6 A 1, ADEMÁS. De todas las discusiones originadas por el proteccionismo al cine, la más discutida y la que ha centralizado prácticamente una guerra interna en el ambiente, ha sido la llamada del "6 a 1", que consiste someramente en que los distribuidores de films extranjeros deberían hacerse cargo de un film nacional por cada seis de otro origen. La medida no está todavía dictada, ni siquiera reglamentada, después de sucesivas conversaciones y postergaciones, pero importa señalar que ha sido muy impulsada por los productores, como un medio de obtener la exhibición y adecuada explotación de sus films, y ha sido en cambio muy resistida por distribuidores y exhibidores. Estos subrayan que se abre la puerta a otro tipo de negociados, que los productores tendrían en su mano las autorizaciones para importar films extranjeros, y que obligarían a los distribuidores a hacer inversiones adelantadas en la producción nacional. Como otras interferencias de la ley en el comercio privado (y el Uruguay ha tenido un triste ejemplo con una ley que provocó el retiro del cine americano) ésta debería ser dictada con una inteligente cautela sobre la cadena de consecuencias, en un medio donde hay poderosos intereses creados y contrapuestos. O quizás no debería ser dictada en absoluto. Hay otros medios para limitar la predominancia del cine extranjero, si es ése el objetivo. Y si lo que se quiere es impulsar el cine nacional, corresponde revisar las bases mismas del proteccionismo. En este momento es muy escasa la colocación del cine argentino en el exterior y parece aconsejable invertir fondos en una mejor promoción y en convenios de reciprocidad con otros países. Por otro lado, es difícil tomarse en serio un proteccionismo a lo malo que redundaría en aplastar lo bueno.

29 y 30 de mayo 1965.

H.A.T. contra todos



La vocación polemista de H.A.T. ya era legendaria cuando comenzó a trabajar para *El País* (ver Tomo 1) y fue inevitable que continuara en las páginas del diario. Del período 1960-1965 se destacan las siguientes batallas contra intentos de censura, contra las pretensiones de los responsables

de una puesta teatral, contra el tránsito de Montevideo, contra la furia anticomunista en Chile, contra críticos de Juan Antonio Bardem.

Dos conflictos son históricamente más importantes: en primer término, la defensa de los críticos argentinos Ernesto Schó y Tomás Eloy Martínez, separados de sus funciones en el diario *La Nación* por presión de los anunciantes y, en segundo término, una extensa batalla contra un grupo de críticos jóvenes, personalizado en algunos textos por Manuel Martínez Carril, quien poco después comenzó a destacarse por su incansable actividad al frente de Cinemateca Uruguaya. El fragor de esos debates no les impidió la posterior amistad, sin embargo, que se mantuvo hasta la muerte de H.A.T.



Obra de arte en conflicto

HIROSHIMA MON AMOUR se preestrena esta medianoche en el Coventry, en una sola función que tendrá cierto carácter experimental, por la índole del film y por las circunstancias en que se lo exhibe. Su producido se volcará íntegramente a beneficio de los damnificados de Chile, incluso en el porcentaje de recaudación que corresponda a impuestos, si es que las autoridades municipales dan su aprobación al efecto. Y la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay ha dado su auspicio a esta función, en el entendido de que los films de calidad deben ser abiertamente recomendados y estimulados ante el público, y mucho más cuando se trata de obras cuya percepción y comprensión pueda ser difícil.

Hay que decir ante todo que **Hiroshima** es una obra nueva y seguramente renovadora en el cine moderno. Hace ya un año que la crítica mundial compara su impacto al que desde 1941 produjo **El ciudadano** de Orson Welles, y aún este ejemplo puede ser moderado, si se tiene en cuenta que **El ciudadano** era un film más hábil que sentido, una recopilación de formas y efectos que tomaba buen inventario de lo que la vanguardia, el expresionismo alemán y diez años de cine sonoro habían hecho antes. En cambio, **Hiroshima** se propone trasladar una experiencia emocional, una crisis de mujer enamorada, e ingresa así al difícil terreno cinematográfico que es la vida interior de un personaje, asediado, en el caso, por la imposibilidad de un amor actual, por la comparación con un amor anterior que terminó en tragedia y por los problemas de la memoria y del olvido, que son en verdad tan sutiles como para ser casi inexpresables, y hay que recurrir a Proust para buscar modelos. La forma en que el director Alain Resnais consigue ese complejo y poético testimonio es cosa larga de explicar, y en cierto sentido puede ser mejor atenerse a su resultado directo, que es el de un poema o una canción. Pero el film no se termina en esa experiencia individual. La entrelaza sutilmente con el tema más ambicioso que es la destrucción y el resurgimiento de la misma ciudad de Hiroshima, comparada con la vida y la muerte y con la nueva vida que es el amor. Al proponerse este marco de mayor trascendencia, el film supera la ambición de todo lo que el cine haya hecho hasta hoy. Y al proponerse como film la forma de un poema lírico, con saltos y enlaces de continuidad, monólogos en la banda sonora, intensidades y silencios en la narración, **Hiroshima** se aparta de las convenciones del cine naturalista, y por esa forma, que es la que su tema pide, ya alcanzaría una identidad de obra distinta. En el cine de corto metraje, particularmente desde la guerra mundial hasta hoy, deben buscarse los antecedentes de este experimento formal, que ha logrado salir al mundo con una resonancia nunca conocida por vanguardia alguna. Es, por otra parte, en ese mismo terreno que debe rastrearse la obra anterior del realizador Alain Resnais, que ha



hecho varios films sobre pintura (Van Gogh, Gauguin, Picasso) y un testimonio sobre campos nazis de concentración (**Nuit et brouillard**, 1955), además de otros films. Sin ese largo dominio de la técnica y esa inquietud creadora no se explicarían la ambición y el logro de **Hiroshima**.

El film se exhibe hoy en medio de un entredicho con el Consejo del Niño, cuyas facultades están afortunadamente limitadas a la población menor de 18 años. Una de las habituales comisiones de señoras dictaminó hace pocos días que **Hiroshima mon amour** no podía ser vista por los menores de 12 años, y con ese dictamen es fácil estar de acuerdo, porque hay que razonar que un niño de 10 años, por ejemplo, no podría entender adecuadamente sentido y forma del film (que superan ciertamente a mucho espectador adulto) y que en cambio podría ser afectado por alguna escena de horror y hasta por lo que puede considerar un caos narrativo. Atrás de ese razonable dictamen corrió sin embargo el Dr. Juan B. Morelli, que ejerce alguna suerte de supervisión en la sección Espectáculos Públicos del Consejo del Niño. Piensa que ese límite es muy moderado, y a falta de mejor legislación solicita aplicar el límite siguiente, lo que derivaría en que los menores de 18 años no puedan ver el film. A ese efecto vio ayer el film en privado y expresó su opinión al respecto. Se encontró, sin embargo, con que no tiene la ley en la mano. El dictamen que vale es por ahora el inicial, y los adolescentes de 12 a 18 años podrán ver el film sin inconvenientes, por lo menos esta noche, si no hay autoridad superior que lo impida.

El Dr. Morelli manifestó ayer un respeto provisorio y una actitud legalista en este problema de límites de edad. Señaló empero su intención de pedir pronunciamiento superior del mismo Consejo del Niño y aún del Juez de Menores, todo lo cual puede ser escandaloso y ligeramente divertido. Hace pocos meses el mismo Dr. Morelli no creía necesario pedir esos pronunciamientos superiores. Ante algunos films que creyó juzgados con excesiva tolerancia, dictaminó por sí solo, sin adecuado respaldo legal, que se prohibía esto y se restringía aquello. Eso originó protestas de empresas, un incidente con intervención municipal y policial, una discusión sobre facultades y un artículo en esta página¹ para el que no hubo respuesta pública, quizás porque no tenía importancia.

Ahora el Dr. Morelli vuelve a su severidad. Parece entender que **Hiroshima mon amour** puede perjudicar la moral de un adolescente de 17 años, ocasionarle traumas psíquicos, convertirlo en un próximo delincuente. Quizás esas alarmas sean delirantes, pero esto es materia opinable. Lo que si está muy firme es que **Hiroshima mon amour** es una obra de arte del cine moderno, y prohibirla a un adolescente de 17 años, por fantasmas indemostrables, sería un claro error público. El Consejo del Niño debiera saber que la censura es un mal necesario, que requiere cautela. Algunos funcionarios la entienden como una vocación.

28 de mayo 1960.



¹Ver Tomo 2A, pág. 881.

TODAVÍA **HIROSHIMA**

Obra de arte en conflicto (cont.)

HIROSHIMA MON AMOUR se exhibe por ahora para públicos mayores de 12 años, los que concurren en cantidades tan apreciables que hasta la empresa declaró asombrarse. En los últimos días se ha dicho y escrito todo lo posible sobre el film, y hay quien asegura que exportar crónicas sobre **Hiroshima** puede ser una fuente de riqueza nacional. Pero no se aseguró que el film fuera un escándalo de inmoralidad o un mal ejemplo para los adolescentes. Esta es una apreciación que ha quedado reservada a la exquisita minoría de los censores extremos, puestos a defender un interés público donde no había alarma previa. Como supervisor de espectáculos públicos en el Consejo del Niño, el Dr. León J. Morelli está defendiendo desde fines de mayo la tesis de elevar los límites, para impedir que los menores de 18 años lleguen a ver **Hiroshima mon amour**. Tras varias semanas de trabajo, está al borde de conseguirlo.

El Consejo del Niño parece ahora inclinado a ese mayor rigor. En una sesión de cinco integrantes, con tres votos conformes (uno en contra, una abstención) zanjó una larga discusión resolviendo que en adelante ese límite es de 18 años, y que los menores de esa edad tendrían que esperar a la posteridad. Pero curiosamente no promulgó esta resolución. Alguien vacila. Entretanto, es fácil imaginar al Dr. Morelli preocupado por los días que corren, mientras los adolescentes de 12 a 17 años siguen viendo lo que él considera un mal ejemplo. Se le atribuye creer que el film es una glorificación del adulterio, idea que le parece intolerable como una recomendación para las mentes tiernas. Convencer al Dr. Morelli de lo contrario es empresa estéril. Es un hombre maduro y un profesional y un padre de familia, con ciertas sólidas ideas y cierta vocación de censor, de la que hay testimonios anteriores. Pero se puede ayudar a vacilar a otros, con algunas consideraciones que, desde luego, nadie está obligado a compartir:

1) Los adolescentes de 17 años, a mediados de 1960, saben casi todo lo que hay que saber sobre sexo, adulterio y materias afines. Esto puede ser verificado en cualquier liceo.

2) Los mismos adolescentes pueden saber todavía un poco más, y hasta quizás pervertirse, pero no es probable que ningún film o conjunto de films puedan empujarlos en ese horrible camino. En cuanto a conocimiento de experiencia ajena, incluidas las obras de ficción, ninguna censura detendrá lo que los adolescentes pueden saber en la conversación diaria.

3) Ese conocimiento generalizado, mucho más amplio que el que los padres suponen, no debe servir para recomendar ciertos films que suponen incitaciones o provocaciones. El Consejo del Niño hace muy bien en prohibir a menores de 18 años la exhibición de **Los amantes**, **La isla del deseo**, **Los tramposos**, **Sabaleros**, **Vampiros del sexo** y las funciones habituales del cine Hindú.

4) Cuando el hecho sexual no es tan visible ni tan claramente aludido, cuando el film sólo expresa situaciones e ideas afines, pero no comunica sensualidad ni erotismo, lo que recibe el adolescente no es ninguna provocación emocional o sensorial. Recibe ideas, que se mezclan con otras ideas y que forman en definitiva su creciente educación. Esto no es peligroso. Es por el contrario muy deseable. Y si las ideas son abundantes, y se contradicen entre sí, será mejor el fermento educativo. Varios pedagogos, incluido Vaz Ferreira, aprobarían esa línea de conducta liberal.

5) El inconveniente de este comercio de ideas es que se promulguen las falsas como si fueran ciertas. En el extremo político parece sin embargo más aconsejable una libre discusión del fascismo o del comunismo que la prohibición de esos conceptos como si fueran malas palabras. En el extremo moral nadie sabe cuáles son realmente las ideas falsas, y vista la divergencia de opiniones el mejor régimen es un régimen de libertad. El Dr. Morelli y otros pueden opinar que **Hiroshima mon amour** glorifica el adulterio, y ésa ya sería una interpretación discutible. Pero aunque fuera así, todavía parece mejor la combinación del film (*Sexo con Sentimiento*) que la alternativa (*Sexo sin Sentimiento con Libreta de Matrimonio*). Esto parece claro para mucho film que enfoca maduramente el problema, aunque al Consejo del Niño no le guste (caso de **Almas en subasta**, **Los adolescentes**, **Lo que no fue**). Salir a juzgar ideas ciertas o falsas en materia moral es establecer normas muy peligrosas. Y juzgar un film por su resolución final, enfatizando el hecho de que estos amantes se separan y aquellos otros sean castigados, es caer en el espejismo del Código Moral de Hollywood, que creía que los films policiales se hacían menos atractivos si los delincuentes eran siempre castigados. En cuanto a películas de amor, nadie cree en esos castigos y malos finales. Y el final de **Hiroshima** es ambiguo.

6) Discutir las ideas morales de las obras de arte es uno de los laberintos más confusos en que puedan introducirse el Dr. Morelli y quienes le sigan. Sin necesidad de revisar Shakespeare, Flaubert y Dostoyevsky, cuya variedad y oposición de ideas es infinita, puede extenderse una amplia zona de franquicias para el artista. La garantía está, justamente, en que sus elementos surgen de la verdad: de la experiencia exterior, de la naturaleza humana, de la circunstancia histórica. Una abundante literatura sobre **Hiroshima mon amour** y sus realizadores se ha divulgado en los últimos meses. En toda ella, nadie ha dicho que Alain Resnais sea un mentiroso y que los hechos que cuenta contradicen lo que se sabe sobre el ser humano.

A varios días de estrenada, **Hiroshima mon amour** ha sido vista por tanto adolescente que una medida actual del Consejo del Niño sería ineficaz para lo que se propone. Hay que considerarla sin embargo como un síntoma de que habrá mayores restricciones en el futuro, y eso es alarmante. Si una obra de arte, debidamente reconocida por toda la crítica, puede ser prohibida a un adolescente de 17 años, por una suposición sobre las ideas que le pone en la cabeza, habrá que temblar por el destino de los films menores.

Queda en cuestión, desde luego, la diferencia entre los espectadores inteligentes y los otros, entre el adolescente que entiende lo que le muestran y el que entiende lo que quiere entender. Afortunadamente esto no es en el caso ningún problema. El espectador que no sea mínimamente sensible o agudo no entiende **Hiroshima mon amour** y se va desconcertado. Nadie debe temblar por él ni por las ideas morales que extraiga. En un régimen de libertad, su incomprendición es su problema. Hay quien cree que el film sólo es un peligro para las espectadoras que tengan la edad de la protagonista. Les da tentaciones, dice, de conocer a un japonés u otro ser exótico. Pero eso no puede ser impedido por el Consejo del Niño, para bien o para mal.

Títulos citados

Adolescentes, Los (*Blue Denim*, EUA-1959) dir. Philip Dunne; **Almas en subasta** (*Room at the Top*, Gran Bretaña-1958) dir. Jack Clayton; **Hiroshima mon amour** (Francia-1959) dir. Alain Resnais; **Isla del deseo, La** (*L'ile du bout du monde*, Francia-1959) dir. Edmond T. Gréville; **Lo que no fue** (*Brief Encounter*, Gran Bretaña-1945) dir. David Lean; **Sabaleros** (Argentina-1959) dir. Armando Bó; **Tramposos, Los** (*Les Tricheurs*, Francia-1958) dir. Marcel Carné; **Vampiros del sexo** (*Des femmes disparaissent*, Francia-1957) dir. Edouard Molinaro.



FESTIVALES CINEMATOGRÁFICOS Misterio en Viña del Mar

VIÑA DEL MAR, CHILE, 23. (AP) — *El Alcalde Gustavo Lorca canceló hoy, sin dar explicaciones, el Primer Festival Cinematográfico Internacional del Pacífico que se proyectaba realizar aquí. No obstante, unas fuentes oficiales dijeron que la cancelación se debía a los planes comunistas de dominar en el Festival, que debía comenzar el próximo martes. Se espera que Lorca expida mañana un comunicado al respecto.*

El planeamiento del Festival comenzó cuando un hombre no identificado se lo propuso al Alcalde y al Concejo. Aceptaron la proposición pero luego comenzaron a interrogar al hombre, preguntándole de dónde provenía el dinero, ya que la mayoría de las películas eran de la Unión Soviética, Alemania Oriental, Polonia, Checoslovaquia y Rumanía. Los únicos países occidentales que participaban eran Argentina, Francia y Alemania Occidental. "El Alcalde se dio cuenta que le querían meter gato por liebre, así que decidió la cancelación", dijo un funcionario. Explicó que la situación hubiera podido agravarse en vista de la proximidad de las elecciones nacionales, fijadas para el cinco de marzo, mientras que actores, directores y otros elementos de la Unión Soviética y sus satélites proyectaban prácticamente invadir al Festival para fomentar el comunismo. "El efecto de propaganda del Festival sobre las elecciones era claro, ya que muchos comunistas estaban en Chile para esa ocasión", dijo el funcionario, que pidió no se mencionara su nombre.

La noticia de que este Festival sería comunista es bastante insólita. No está acorde con ningún elemento de juicio anterior y crea así un incidente del que sería necesario escuchar las mejores explicaciones que quizás proporcione el Alcalde. A esta altura, con una acusación de comunismo en la opinión pública, corresponde recordar una historia que sólo es parcialmente conocida.

ANTECEDENTES. Durante el Festival de Mar del Plata (enero 8 al 17) apareció en el Hotel Provincial el señor Daniel Fried K., domiciliado en Viña del Mar, 5 Norte 1386, Casilla 214. Anunció que estaba organizando un festival cinematográfico, inició conversaciones con las diversas delegaciones extranjeras y realizó una conferencia de prensa (jueves 12). En ella anunció el plan. Consistía en trasladar a Viña del Mar una parte del Festival de Mar del Plata y realizar, entre enero 27 y febrero 4, una muestra cinematográfica sin dinero ni premios. Pa-

gaba todos los gastos. La intención era prestigiar ese balneario chileno, en una campaña de promoción que comenzaba justamente en 1961 y que para el futuro habría de desarrollarse en forma paralela o alternada con otros Festivales de Punta del Este y de Mar del Plata, creando así un tríptico sudamericano que podría ser atractivo para delegaciones cinematográficas del resto del mundo. En la fecha de esa conferencia de prensa había establecido ya una colaboración con un cronista argentino y con el jefe de locomoción del Festival de Mar del Plata, lo cual le sería necesario para movilizar films y delegaciones desde Buenos Aires y desde Punta del Este. En ese momento no podía establecer con precisión cuáles eran los films ni las personalidades que irían a Viña del Mar. Había invitado con toda amplitud, dijo, pero no tenía respuestas suficientes para poder dar nombres. El único dato concreto era el de que concurriría la delegación de Alemania (Occidental), cuyo jefe, Sr. Gunther Schwartz, presente en esa conferencia de prensa, es también el presidente de la Federación Internacional de Productores de Films. El Sr. Schwartz confirmó las declaraciones del Sr. Fried y agregó que los productores apoyan siempre este tipo de muestras, con la única reserva de que no pueden apoyar muchos festivales con jurado y premios, debido a que la producción cinematográfica internacional no puede abastecer tanta cantidad de films artísticos para competencias semejantes.

El hecho de que el Sr. Fried no pudiera dar nombres propios no era nada asombroso. Esas dudas integran el mecanismo normal de los festivales, que deben sortear las complicadas agendas de muchas personas distintas. En esos mismos momentos, y también después, el Arq. Ugalde Portela, que preside la Muestra de Punta del Este, estaba en Mar del Plata tramitando invitaciones semejantes, y tenía dudas idénticas, aunque la Muestra de Punta del Este comenzaba ocho días antes que la de Viña del Mar.

NADA DE COMUNISMO. El Sr. Fried hizo dos declaraciones adicionales que hoy pueden importar. Una es la de haberse presentado a sí mismo como distribuidor y exhibidor cinematográfico en Viña del Mar, promotor de sus comisiones de fomento local y representante de una iniciativa turística. Otra declaración es la de que no podía contar con más films ni delegaciones que las que pudiera obtener en Mar del Plata. Sobre ese cuadro cae la acusación reciente de *los planes comunistas de dominar en el Festival* y de que *actores, directores y otros elementos de la Unión Soviética y sus satélites proyectaban prácticamente invadir el Festival para fomentar el comunismo*, según declaración de un funcionario chileno que el cable no identifica.

Puede especularse y suponerse mucho sobre lo que habría de ocurrir en Viña del Mar. Pero si ese Festival derivaba de Mar del Plata, la acusación parece muy infundada:

1) Los países de la Cortina de Hierro presentes eran Rusia, Polonia, Checoslovaquia y Hungría. No intervinieron ni Rumania ni Alemania Oriental, ni es probable que estos dos países enviaran delegación especial a Chile, contra lo que afirma el cable;

2) Los films de esos países estuvieron muy lejos de la propaganda. El ruso es un ballet en colores (**Otelo**); el polaco es un drama psicológico (**El regreso**); el checo

es un drama de campos de concentración (**Sobrevivi a mi muerte**); el húngaro es una comedia doméstica bastante frívola (**Dos pisos de felicidad**).

3) Las delegaciones conjuntas de esos cuatro países no llegaban a doce personas, y en ellas hay personalidades cinematografías a las que se hace difícil sospechar una identidad de agitadores comunistas. Incluyen al director ruso Mikhail Kalatozov, al polaco Jerzy Passendorfer, a las actrices Izolda Izvitskaya y Marianne Krencksey, a los profesores y críticos Jerzy Toeplitz y A.M. Brousil. No es ningún secreto que entre intérpretes, agregados culturales y funcionarios oficiales puede figurar en esas delegaciones algún agente político. Pero quien haya escuchado a Kalatozov (**Pasaron las grullas**) pronunciar allí su discrepancia con films rusos de propaganda (como **La madre** de Donskoy) tendrá serias dudas de que el director y su comitiva hayan ido allí a hacer propaganda comunista. Si la hicieron, nadie se enteró.

4) Las dudas se refuerzan cuando se agrega que el Festival de Viña del Mar no figuraba en los planes de ninguna de esas delegaciones. Varias de esas personalidades se sorprendieron de la invitación, que contrariaba sus agendas. En por lo menos dos casos, con nombre y apellido, la rápida vuelta a Europa era impostergable.

5) De haberse realizado, el Festival de Viña del Mar habría dejado en franca minoría a los países de la así llamada Cortina de Hierro. Las restantes invitaciones comprendían a Francia, Italia, Gran Bretaña, España, México, Alemania Occidental, Estados Unidos y una super abundante delegación argentina, cuya integración era estudiada, hacia el martes 17, por un alto funcionario del Instituto de Cinematografía, aunque estaba ya decidido que el film argentino sería **Shunko**, del chileno Lautaro Murúa.

Con esos precedentes puede dudarse de que Viña del Mar pudiera ser dominada por el comunismo o que sirviera como foco de agitación. Invocar ese motivo para cancelar el Festival resulta ser, por lo menos desde el Atlántico, y con conocimiento de Mar del Plata, un exceso de suspicacia. Desde luego que el alcalde de Viña del Mar debe saber lo que hace y que también es aventurado suponer que está improvisando. No ha dado explicaciones y de pronto puede invocar cualquier otro motín de orden no político. Hay que señalar que los temores sobre agitación comunista provienen (según el cable de AP) de un funcionario chileno no identificado, cuya declaración contiene datos erróneos.

En Buenos Aires esta cancelación ha creado otros problemas. Según *La Nación* de ayer, la medida ha complicado las reservas de pasajes aéreos y los gastos de estadía para un grupo de delgados extranjeros cuyos planes han sufrido ahora un brusco cambio. Se mencionan ya telegramas de reclamación y pleitos por daños materiales. La cancelación desafía todo razonamiento previo.

25 de enero 1961.



REBOTES DE UN FESTIVAL

Bardem maltratado por españoles



J.A. Bardem

UN ATAQUE FEROZ contra Juan Antonio Bardem acaba de ser publicado en Madrid. Figura en el vespertino *El Pueblo* (enero 25), se titula *Bardem fracasa en el Festival de Mar del Plata* y agrega como subtítulos los de *No logró ni una mención y En la prensa argentina el director de cine español ha dicho: "Los españoles son unos analfabetos en materia de cine"*. El autor del artículo, que ocupa 57 centímetros de columna, es un señor Braulio Díaz Sal, que fecha su nota en Buenos Aires y de cuya existencia es ésta la primera noticia en este lado del Río de la Plata. Ciertamente no estuvo en Mar del Plata durante el Festival, o sólo estuvo en forma disimulada. Y el nudo del artículo que escribe Díaz Sal es mantener contra Bardem la gloria de España, censurando al director con declaraciones que se le atribuyen y por no haber obtenido ninguna mención con su film **A las cinco de la tarde**.

LO QUE SE DICE. El Sr. Díaz Sal escribe con una prosa españolísima, envuelta y abundante. No es fácil resumirla. Fragmentos de su texto:

- "Lamentablemente, el III Festival de Mar del Plata tampoco fue propicio para nuestro cine, pese a que Bardem 'jugó' torpemente a llevarse un premio. Y eso de que 'jugó' se nota en los diarios argentinos, que lo tomaron como un apóstol de la 'resistencia' y pusieron en su boca frases bastante desagradables, en cuanto a lo que como españoles nos ataña. Bardem ha dicho que los españoles somos 'analfabetos' en materia de cine. Por lo visto debe ser cierto, porque se le admira a él más de la cuenta...."

- "Esto aparece en los diarios, no como información espontánea y cinematográfica, sino para volcar bilis política contra nuestra patria, todavía de moda en algunas partes, donde no se nos perdonan los avances ni nuestra tranquilidad y bienestar."

- "Fue curioso, pues, que al señor Bardem - y, en parte, al desaprensivo señor Cobos - le hayan tomado como el 'pito del sereno', y que se haya prestado él a ello, probablemente pensando que de tal manera le iban a premiar su película, de la cual dijeron algunos diarios que era una especie de 'alegato' indirecto contra no sé qué 'situación imperante' en España. Esto me recuerda, al pasar, el barullo de los abogaduchos que andan por ahí gritando contra supuestos 'campos de trabajo', 'presos políticos' y 'cárcel repletas' en España, mientras que sobre sus países se callan la boca por casos auténticos de esas características."

- "Lo de Bardem - no he hablado con él personalmente, pero lo publicado en los diarios tampoco lo ha desmentido - pertenece a esta línea de sutiles especulaciones. Y, sabiéndolo o no, él se ha prestado a una serie de torpezas que, entre los españoles de aquí, cayeron bastante mal."

- "¿Por qué los periodistas se volcaron a 'preguntarle' sobre dificultades, trabas, censura, etc. en España, y no lo hacían con los artistas rusos, checos, polacos y de otras procedencias? ¿Por qué se buscó en la delegación española lo político y

a la francesa no se le preguntó por Argelia, a la belga por el Congo y a la italiana por los conflictos sociales?"

- "Como recompensa por todo ello, no llevó más que la burla, al no llevarse ni tan siquiera la mención de la película mejor hablada en español. Y con el agravante de que para que Bardem 'picara' algún crítico dijo que su película podía ser la primera o la segunda de la muestra. ¡Buena mofa ésta! Luego, ni tan siquiera obtuvo una mención. ¡Qué pésima inversión!, ¿verdad?"

- "En cuanto al resto de la delegación - salvo el actor Cobos, quien dijo que para ver cine hay que 'ir a París' - la impresión es que fue correcta y lúcida."

- "Méritos que el propio Bardem intentó conquistar con sus desplantes verbales de 'rebelde' y que pudo haber reservado para mejor ocasión. Porque eso de 'analfabetismo' en cine ha alcanzado a los españoles acá residentes, entre quienes hay algunos que quizás estén dispuestos a enseñarle algo. O por lo menos a demostrarle que aquí llegaron muchas películas españolas, no dirigidas por él, que obtuvieron gran éxito de crítica y de público."

- "Vaya pues el castigo como recompensa de los berrinches que se llevaron nuestros 'analfabetos' de aquende, y los argentinos que aman a España, incluso a sus gloriosos defectos."

LO QUE SE SABE. El Sr. Díaz Sal no estuvo en Mar del Plata ni habló con Bardem. Escribe de cosas que leyó en los diarios. Ignora hechos, de los que puede informarle quien estuvo en Mar del Plata y habló larga y reiteradamente con el director español.

1) Bardem no jugó a llevarse un premio sino en la correcta medida en que presentó un film propio, designado oficialmente. En ninguna conferencia de prensa se describió **A las cinco de la tarde** como un alegato de trasfondo político, ni se acercó siquiera a esa interpretación. Hay que esforzarse para ver el film de esa manera.

2) Los periodistas preguntaron en Mar del Plata todo lo que había que preguntar. Preguntaron a rusos, checos y polacos sobre la censura cinematográfica en sus países. Preguntaron a los franceses por problemas cinematográficos derivados de la guerra de Argelia, incluyendo un film prohibido (**Le Petit Soldat** de Godard). Preguntaron a Bardem por acusaciones de plagio contra dos films suyos. No preguntaron a los belgas sobre el Congo, porque no había delegación belga.

3) Es falso que Bardem haya llevado la burla por **A las cinco de la tarde**. Una averiguación posterior a los fallos estableció que el film tuvo escasa diferencia de votos en el escrutinio, tanto en el Jurado oficial como en el de la crítica. En presencia de este cronista, Bardem recibió plácemes por su film, de parte de varias personas, incluyendo integrantes de ambos Jurados. Y la crítica fue elogiosa en general, a pesar de todos los defectos marcados al film. La situación real fue muy lejana a ninguna burla.

4) El Sr. Díaz Sal, que tiene cierto patriotismo, pretende que en Buenos Aires se han exhibido muchas películas españolas, no dirigidas por Bardem, con *gran éxito de crítica y de público*. No las menciona. Le será difícil encontrar esas muchas en la veintena de películas españolas que se exhiben anualmente en la Argentina.

LOS ANALFABETOS. En los Festivales hay tanto material periodístico que la confusión es muy posible. Artistas y directores dicen frases en público y en privado. Periodistas y curiosos apuntan esas frases, que pasan de boca en boca, son memo-

rizadas y deformadas. Donde a Bardem se le atribuye haber dicho que los españoles son analfabetos en materia de cine, la terminología es lo secundario de la frase. Lo que dijo Bardem, no una sino varias veces, en Mar del Plata y en Montevideo es que en España existe gran restricción para ver cine, y que esa restricción es perjudicial para el conocimiento cinematográfico que debe tener justamente un realizador. Y ésta no es una afirmación extraída por Bardem de la nada. Se la ratifica con declaraciones de Fernández Cuenca, del periodista Juan Cobos y del actor Germán Cobos (que es otra persona); al último se le atribuye la declaración de que hay que ir a París para ver cine. Un año antes, la misma afirmación fue pronunciada por García Berlanga durante un Festival de Cine Español en el Uruguay sin que sus palabras hayan sido rectificadas por los otros integrantes de una delegación sumamente oficial, que presentaron los films más conformistas y triviales de la producción española. Lo que importa no es que Bardem diga la palabra "analfabetos" o que diga la palabra "limitados". Lo que importa es que en España se ve poco cine y se ve mal. Vista desde el Río de la Plata, la situación parece ser:

- a) Que las cuotas de importación limitan en España la cantidad de films, lo que obliga a elegir éstos entre los de éxito comercial más seguro, desechando toda clase de vanguardias, audacias artísticas y obras de mayor originalidad;
- b) Que no se conocen los films más importantes de Rusia, Checoslovaquia, Polonia, Suecia y Japón;
- c) Que no se conoce la Nouvelle Vague francesa;
- d) Que la censura prohíbe algunos films e introduce cortes en otros;
- e) Que los films extranjeros son doblados al castellano. El doblaje tiene consecuencias. Puede deformar el mismo asunto del film, convirtiendo, por ejemplo, a dos amantes en dos hermanos, según indicación de la censura. Y rebaja la apreciación cinematográfica al común denominador de los públicos más vulgares, con lo que no puede progresar el film hecho para minorías;
- f) Que la crítica es conformista y superficial, por lo menos en los diarios de mayor tiraje.

LO QUE SE PIENSA. En ese cuadro, que supone ignorar obras esenciales del cine, es lógico que los aficionados cinematográficos más inquietos vayan a París a ver algunos films o que aprovechen festivales del extranjero para ver otros. Uno de esos aficionados se llama Berlanga. Otro se llama Bardem. Otro se llama Juan Cobos. Su descripción de la realidad cinematográfica española, donde nunca se saben cuáles son los criterios de la censura para admitir material extranjero ni para encaminar el propio, dice que esa realidad es muy pobre. Quizás no se llame analfabetismo, pero seguramente es una ignorancia parcial.

El Sr. Díaz Sal ama a España, incluso a sus *gloriosos defectos* y no muestra la serenidad de saber dónde están los males. La arremetida contra Bardem, formulada a través de lecturas en la prensa, de grandes dosis de pasión española, habría mejorado mucho en sustancia si Díaz Sal hubiera hablado con el director durante algunas horas, como varios cronistas lo hicieron. Tal como está esa nota, fiada a fuentes de segunda mano, inflada por la retórica y por la pasión nacional, el texto no tendría ninguna importancia en el Río de la Plata, si no fuera porque el Río de la Plata es la fuente de sus deformaciones. Pero la nota importa en cambio para inter-

pretar el medio en que Bardem y otros deben crear su obra, un medio en el que Bardem estuvo preso (febrero 1956). Es un ambiente en el que hay una fuerte corriente nacionalista, orgullosa de los *avances*, empeñada en reprimir toda crítica, dispuesta a tomar toda afirmación adversa como una traición a la patria. En España debe ser difícil hacer cine y hasta crítica cinematográfica. No es raro que Fernández Cuenca y Cobos estimen y hasta exageren los conocimientos y la libertad de la crítica rioplatense. No es raro que Bardem haya declarado mejor atención a esta crítica local que a la española. Y se explica que haya pedido a esos cronistas rioplatenses que se le juzgue *en el contexto en que debe hacer su obra*.

Bardem declaró aquí su vocación de hacer cine en España, pese a toda oposición, porque fuera de allí se sentiría desarraigado y no podría crear obra válida. Hay un nacionalismo más noble en esa declaración, pero seguramente el Sr. Díaz Sal no lo entendería.

12 de febrero 1961.



CRÍTICA CINEMATOGRÁFICA Incidente en Buenos Aires

LA NACIÓN DE BUENOS AIRES ha separado de sus cargos a los críticos Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schóo, que habían tenido actuación notoria durante los últimos años. La medida fue tomada en la segunda quincena de febrero y consistió en dejar a ambos redactores a la orden de la Secretaría, lo que debe entenderse como una forma de asignarles otras tareas en el diario, sin crear a la empresa un problema legal de despido. La motivación de la medida es, según fuente bien informada, la "reiterada desobediencia a las órdenes de la superioridad", y esas órdenes previas habían sido las de formular una crítica menos aguda, menos burlona, más positiva, en definitiva, más complaciente. Al fondo de las órdenes había un hecho más importante. Durante diciembre y enero las empresas cinematográficas americanas redujeron sensiblemente su propaganda en *La Nación*, reducción que era notoria y demostrable. Es, en cambio, indemostrable que las mismas empresas hayan solicitado el cese de Martínez y Schóo, porque no debe esperarse que una presión contra la libertad de crítica haya sido documentada en carta alguna y debe presumirse en cambio que la presión, si existió, sólo fue materia de intercambio verbal. La responsabilidad de la medida es así, enteramente, de la Dirección de *La Nación*, sea porque cedió a tales presiones, sea porque se adelantó a evitarlas.

En los días inmediatos la medida trascendió en Buenos Aires. En audiciones radiales y en revistas se hicieron eco del caso, con objeciones a la conducta del diario y con recuerdos punzantes a sus editoriales en que se aboga por la libertad de expresión periodística. Grupos de escritores hicieron gestiones ante *La Nación* y tropezaron reiteradamente con que sus autoridades no les recibían. La Asociación de Cronistas salió en defensa de Martínez y Schóo, procurando mediar en el

conflicto y reponer a los cronistas en sus puestos. Como lo narra un informante argentino, esas gestiones se hicieron bajo el signo de la prudencia, sobre la base de que era mejor evitar el escándalo y subsanar la ruptura. Hasta este momento la situación es, sin embargo, la de que no hay arreglo. Es presumible que Martínez y Schóo se alejen totalmente de *La Nación* y que otros cronistas tomen sus puestos y hagan reseñas que ya no serán firmadas.

PRESTIGIO CONQUISTADO. La primera inferencia de estos hechos es que la crítica cinematográfica ha comenzado a importar en Buenos Aires. Si los cronistas no tuvieran influencia sobre el público, nadie se preocuparía de que fueran agudos, burlones, positivos o complacientes. Esto es buena noticia para la crítica cinematográfica en general y para los colegas argentinos en particular, aunque también algunos de ellos puedan ver, separadamente, alguna lejana amenaza en el horizonte. Es también una buena noticia para Martínez y Schóo, porque da la medida de que habían llegado a penetrar en la atención pública. No lo habían obtenido ciertamente por ser agudos o burlones. Durante varios años habían sumado a la exigencia crítica una exigencia periodística, un volumen de información asidua, constante y correcta que atendía no sólo a los estrenos en cartel (cubiertos con crónica al día siguiente) sino también a los movimientos cinematográficos en las principales industrias mundiales, a los problemas de la industria local, y a otras zonas que importan al aficionado cinematográfico, desde los antecedentes de un creador a la revaloración de grandes títulos del pasado. Esta construcción de una importante página cinematográfica, cuya expresión más cabal ha sido recientemente la dedicación de grandes espacios en las ediciones de los jueves, fue obra personal de Martínez y Schóo. Llegó al público local, tuvo repercusiones en la imitación por otras páginas periodísticas argentinas y hasta asombró a algunos de los observadores extranjeros que llegaron a los Festivales de Mar del Plata. Su calidad era un valor admitido por el público y por los colegas, en Buenos Aires como en Montevideo. Aparentemente, la Dirección de *La Nación* no comparte esa estima. Ahora se verá obligada a preferir cronistas menos dedicados, más conformes con salir del paso cada día y cobrar un sueldo cada mes. Los obtendrá, sin duda, en la medida en que un diario poderoso puede obtener un cronista para hacer cualquier trabajo de rutina donde talento y vocación no importen mucho. Con el tiempo volverá a tener una indiferente página de cine.

UN PASO ATRÁS. En las circunstancias, es posible recordar que la relación entre empresas cinematográficas, diarios y cronistas puede ser de armonía y de colaboración, como lo ha demostrado la experiencia uruguaya, donde una crítica severa convive con la publicidad, sin quejas de ninguna de las partes, sin un solo caso de crítica corrupta o complaciente, y hasta con agradecimientos de las empresas en algunos casos en que la crítica ayudó a destacar films valiosos que no tenían mayor atractivo comercial previo. Llegar a esa etapa exige que los cronistas hagan mejor periodismo y que los directores lo dejen hacer, que las páginas cinematográficas sean útiles al público y que sobre la aceptación de éste descansen, por igual, los cronistas, los administradores de los diarios y los distribuidores

y exhibidores de films. En Buenos Aires la crítica de los principales diarios había progresado hasta ser importante e independiente, pero la convivencia pacífica ha sido interrumpida. Ahora *La Nación* ha dado un paso atrás, ha cedido aparentemente a una presión comercial y no ha dado una sola explicación, por mucho que se la ha solicitado. Cabe esperar que mañana lamente ese paso más que los cronistas a los que ha separado.

2 de marzo 1961.



EL MUNICIPIO Y EL TRÁNSITO Dónde están los problemas

EL TRÁNSITO YA ESTABA insopportable cuando el Ing. Primo Roda, que dirige la sección Ingeniería del Tránsito en el Concejo Departamental, hizo oír sus opiniones en recientes notas de este diario. Hay mucha visión y mucho sentido común en esas opiniones. El Ing. Roda propone educar a los liceales, propone poner en práctica algunos aparatos que facilitan la enseñanza, propone proyectar films educativos, propone que sean más aptos quienes toman los exámenes prácticos para libretas de chofer. Cuando se terminan de leer esas notas, dos sensaciones contrarias se imponen. Una es a favor de su contenido, porque hacía falta que un alto empleado municipal diera síntomas de pensar en serio los problemas serios. La otra es la de que los problemas del tránsito están pendientes y han quedado a un costado. Esto es habitual en los pronunciamientos municipales. Sobre ruidos molestos, por ejemplo, se pueden leer toda clase de consejos y reflexiones del CD, pero sigue siendo legendaria la cantidad de parlantes comerciales, en aviones y en camionetas, que aturden a la ciudad. O tienen permiso municipal, lo que enjuicia severamente a aquellos consejos teóricos, o no lo tienen, y entonces los mismos funcionarios municipales deberían impedir tanto ruido.

En los problemas del tránsito hay cosas menores y mayores. Las menores ocurren todos los días pero son difíciles de corregir. Hay camiones que quedan mal frenados en calles con pendiente. Hay vehículos que salen de 18 de Julio doblando atrevidamente hacia la izquierda. Hay conductores que manejan despacio por el medio de la Rambla Sur y obligan a otros conductores a pasarlo por la derecha, lo que puede ser tan necesario como antirreglamentario. Hay transeúntes que cruzan con luz roja, particularmente cuando transitan por 18 de Julio. Hay vehículos que doblan repentinamente a la izquierda sin hacer una señal. Pero en esto y en mucho más no se puede pedir vigilancia municipal o policial, porque habría que estar en todos lados al mismo tiempo.

Los problemas mayores requieren una atención más seria:

1) el estacionamiento es cada día más difícil y provoca a la infracción. Si no hay sitios para hacer playas especiales, puede lanzarse aquí la idea de construirlas bajo las plazas céntricas: Matriz, Zabala, Independencia, Libertad. Estarían financiadas con lo que pague cada coche al entrar o salir.

2) Uno de los motivos de esa dificultad para estacionar es la abundancia de prohibiciones: puertas de hoteles, de edificios públicos, de embajadas y consulados. Hay alguna exageración allí. Cuántos coches caben en el sitio reservado a la Jefatura de Policía (por San José y por Yi) es un cálculo interesante. Hasta dónde son necesarios los muchos sitios reservados para la Suprema Corte de Justicia (en Ibicuy y San José) o para el Consejo Nacional de Gobierno (en Plaza Independencia) es otro hermoso cálculo. Un vistazo a la Plaza Libertad puede ser útil. Y para qué sirven las extensas paradas de taxímetros (en las que es difícil encontrar dos coches juntos) es otro problema a estudiar.

3) Una vez que se decide prohibir el estacionamiento en ciertos sitios, esa disposición debe ser cumplida. Los organismos oficiales tienen policías que vigilan la defensa de sus sitios. Pero en las tardes de todos los días hábiles hay unos diez coches estacionados en la vereda derecha de Colonia, desde Ejido a Ciudadela, y cada uno de ellos es un desconcierto en el tránsito y un choque en potencia. Lo mismo ocurre con el doble estacionamiento sobre la vereda izquierda.

4) La concentración de ómnibus y trolebuses en Sarandí y en Buenos Aires es un error claro. Deriva de no utilizar Soriano y Reconquista; esta última y sus transversales tienen un empedrado imposible.

5) Los trolebuses tienen paradas alternadas en Colonia, pero como no se pueden pasar unos a otros, se producen ocasionales acumulaciones en días hábiles.

6) El semáforo de Colonia y Julio Herrera y Obes está adelantado en algunos segundos a la serie cronológica de la calle Colonia. Hace meses que esto es fácil de comprobar.

7) Pocos conductores saben que la calle Libertad (entre Pereyra y Avda. Brasil), está flechada y muchos entran inadvertidamente. Faltan más letreros. La prohibición de estacionamiento en la vereda derecha de Canelones (desde Avda. Brasil a Pereyra), es desobedecida todos los días.

8) La esquina de Soca y Canelones debe ser la más peligrosa de Pocitos. Por ambas calles circulan ómnibus. Ninguno de ellos tiene parada en esa esquina, misteriosamente, y lo habitual es que todos los ómnibus la crucen a gran velocidad.

9) Debe penarse de verdad a los conductores que cruzan con luz roja, lo que es demasiado frecuente en los ómnibus y taxis que circulan por 18 de Julio. Debe penarse a los conductores que dejan camiones estacionados de noche y sin luces, lo que puede advertirse en Avda. Italia diariamente. Debe pedirse repentinamente la libreta de conductor a mucho adolescente que sale con el coche de papá, y en su caso retener el coche hasta que venga el dueño a pagar la multa.

Hay muchas cosas prácticas por hacer en el tránsito, y muchos vecinos de muchos barrios de Montevideo pueden contribuir con sus observaciones locales. No pueden esperar a que se consiga educar a los liceales que serán los conductores de mañana, dicen.

16 de abril 1962.



Universitario vs. Crítica

ESTABAN FURIOSOS con los críticos en el Teatro Universitario. Desde la noche (miércoles 18) en que se estrenó *Los bajos fondos* de Gorki, con dirección del joven director italiano Giustino Marzano, la crítica empezó a manifestar una desaprobación que terminó por ser unánime, al punto de que más de uno empezó a creer que los periodistas se habían puesto de acuerdo. La desaprobación habría empezado en los días previos al estreno, cuando las declaraciones del director aparecieron deformadas en uno de los diarios (*Tribuna*), según reciente queja de Marzano. Prosiguió en la noche del estreno cuando la mayoría de la crítica se retiró del espectáculo tres horas después de empezado, aprovechando que en ese momento terminaba el segundo acto y presumiendo quizás que tolerar el resto sería un sacrificio excesivo. Y prosiguió después, desde la mañana siguiente, cuando los críticos señalaron un vivaz desacuerdo con la longitud de la obra, con la lentitud en decirla, contra lo que creyeron un estilo desaforado de actuación. En algunos casos el lenguaje de los críticos pareció molestar más agudamente. Uno de ellos (*Marcha*) adujo que todo el espectáculo era un atentado contra el autor, contra el público, contra el idioma castellano y contra diversas víctimas. Otro más interesado en el futuro (*Acción*) terminó su nota insinuando la conveniencia de que el Sr. Marzano fuera a hacer experimentos teatrales a otro país y sugiriendo a Teatro Universitario las ventajas de una próxima disolución, para bienestar del público.

Así fue como en Teatro Universitario estaban furiosos. Para defenderse, la institución convocó a los mismos críticos, a sus integrantes y de hecho a todo otro interesado, a una nueva reunión que se celebró en el Teatro Victoria (martes 24) con entrada libre y la promesa de comenzar a las 20 horas. No llegaron algunos críticos importantes del medio teatral, ni siquiera los de *Tribuna* y *Acción*, que podían ser convenientes en el caso. A las 20.30 comenzó un partido muy animado. En las aclamaciones generales, Teatro Universitario señaló:

- a) que el Sr. Marzano no había sido remunerado por su labor siendo falsa toda versión en contrario;
- b) que la preparación de *Los bajos fondos* costó cuatro meses de un esfuerzo real, a un promedio de diez horas diarias;
- c) que los críticos tienen todo el derecho de opinar, pero no deben irse después del segundo acto; se reconoció sin embargo que los críticos son más correctos cuando dicen haberse ido, sin hacer creer a su lector que vieron las cuatro horas y fracción del espectáculo;
- d) que los críticos fueron omisos o reticentes en la mención de rubros tales como escenografía, iluminación o vestuario;
- e) que los críticos se excedieron a puntos ajenos al espectáculo.

Aclaraciones aún más generales fueron formuladas por el Sr. Dante Corrente y por su señora, integrantes ambos de Teatro Universitario durante muchos años. Con una vehemencia que habría de continuar durante dos horas el Sr. Corrente leyó una larguísima lista de los nombres prestigiosos que han colaborado con la institución en el pasado, una nómina sobre la que no había existido discusión. Y tras pedir respeto a la institución en nombre de ese pasado, el Sr. Corrente comunicó a la audiencia sus propias opiniones sobre *Los bajos fondos*. Le gustó. No estaba de acuerdo

con ciertos detalles, dijo, pero estaba gratamente impresionado con el espectáculo, destacó la buena colocación de las toses y los silencios en el diálogo y dijo que no le preocupaba haber visto la función durante cuatro horas y 20 minutos, porque sabía que el estreno original ruso ya duraba 4 horas 10 minutos, y eso no es casi diferencia. La versión del estreno ruso fue dirigida por Stanislavsky, cosa que el Sr. Corrente no dijo, y que pudo ser una diferencia. De todo lo que dijo, en esa y en otras intervenciones, el punto más interesante fue su afirmación de que los críticos montevideanos no eran bastante imparciales ni bastante cultos. Pero no sustanció el punto a pesar de que fue instado a ello y la acusación sonó a demasiado genérica.

Lo que estaba realmente en cuestión era sin embargo el criterio del Sr. Marzano al encarar su puesta en escena. Cuando se llegó al tema, tras demasiado prólogo, el propio director explicó que los saltos y los gritos que se reprocharon a sus intérpretes eran la expresión natural y espontánea de actores a quienes dejó buscar su propio movimiento, apelando a su instinto y a su raciocinio. Eso le pareció adecuado, porque entiende que los personajes de Gorki no deben tener inhibiciones de ningún tipo. Así negó que hubiera marcado un estilo interpretativo y afirma que no impuso sino que eligió entre lo que los intérpretes daban. De allí derivó a la lectura de párrafos de Stanislavsky y del propio Gorki, con los cuales quiso refrendar su criterio sobre cómo había que hacer la obra. Y de allí derivó a su vez a lo que sería una larguísima discusión (con el crítico de *Marcha*) sobre si la obra es naturalista, o romántica, o político-social. Aunque el Sr. Marzano invocó reiteradamente a teorías y opiniones de vieja data, sostuvo que su versión era una forma teatral nueva y sostuvo que los críticos montevideanos son rutinarios e incapaces de asimilar lo nuevo. En esto no fingía ninguna sorpresa, dijo. Todos los movimientos vanguardistas han sido tachados por la crítica de su tiempo y aceptados por la posteridad.

El Sr. Marzano no estaba dispuesto a esperar la posteridad, sin embargo. En colaboración con una veintena de integrantes de Teatro Universitario, emprendió el martes en el Victoria lo que pareció ser un proceso a los críticos, alguno de los cuales se sintió de pronto en el banquillo de la acusación, con perspectivas de que el Sr. Corrente fuera nombrado fiscal de un momento a otro. Pidió que los críticos vayan de nuevo a ver el espectáculo, particularmente los actos 3º y 4º, y que reconsideren su actitud. Terminó por aceptar sin embargo la moción de que Teatro Universitario y él mismo, envíen a la prensa tres o cuatro carillas con sus explicaciones sobre el espectáculo y sobre el incidente que generó. Por lo menos dos diarios se comprometieron a publicarlas, para mejor ilustración pública.

La moción de esa aclaración escrita tenía cierto fundamento. Era muy insólito que los críticos debieran discutir sus opiniones con partes interesadas y era particularmente desventajoso que una discusión semejante fuera hecha en la misma sala del estreno, en carácter de acusados y con sus criticados como jueces. En otras condiciones de neutralidad y ciertas garantías procesales, seguramente algunos hubieran aceptado el reto, pero tal como se anunciaba el debate, desde el mismo texto de la citación, resultaba explicable que otros críticos no hayan querido ir. Pero a su vez eso dejaba a Teatro Universitario sin la posibilidad de vocear públicamente sus opiniones, un hecho que parece molestar a sus integrantes y en especial a la Sra. de Corrente, que quedó convencida (y debe estarlo aún) de que los diarios se niegan a publicar lo que no coincide con la opinión de sus redactores. Así que

había que darle esa opción, simplificando una reunión que a muchos pareció mal encarada y en la que se estaban llegando a caldear los ánimos, pese a los buenos oficios del Sr. Mauricio B. Müller, que hubo de presidir improvisadamente el debate e hizo lo posible por obtener la corrección. Los integrantes de Teatro Universitario parecieron aceptar la iniciativa. Ya deben estar redactando la nota y nadie espera que tengan inhibición alguna en lo que escriban. Con un poco de suerte, se la podrá leer en esta página.

Era bueno que se caldearan los ánimos, con todo. El frío del Teatro Victoria es muy agudo en el mes de julio y difícilmente se lo puede tolerar durante dos horas de desviados debates. Para estar de acuerdo con Stanislavsky durante cuatro horas y veinte minutos hay que abrigarse, por lo menos.

26 de julio 1962.



Un defensor de la Nouvelle Vague

ES MUY INTERESANTE el trabajo sobre la Nouvelle Vague que M. Martínez Carril ha publicado en el N.º 6 de los *Cuadernos de Cine Club* (fechado julio 1962, aparecido en agosto). Ocupa cuarenta fornidas páginas, o sea más de una cuarta parte del volumen. Hay que disponer de una hora libre para leerlo, pero ese tiempo aparece muy bien retribuido, porque éste es en su género y en la crítica local el primer ensayo ambicioso, que aspira a tomar el tema de la NV en su totalidad y que ha insumido seguramente varias semanas en búsqueda de datos, verificación y redacción. El plan está proporcionado a un movimiento cinematográfico de particular notoriedad y de rasgos muy discutidos. Después de señalar que la NV es un tema de controversia, Martínez Carril señala: *Mientras la negación es una postura fácil y permite el brillo periodístico, fomentando la fama de talentosos locales, el análisis serio y meditado es aquí menos frecuente en la medida en que exige del crítico una larga dedicación, una revisión constante de los films, una inmersión en nuevas concepciones de narración cinematográfica. Además este trabajo suele ser menos brillante, llega menos al público y no fomenta prestigios rápidos* (pág. 92).

Los talentosos locales deberían reconocer que Martínez Carril ha querido cumplir con la seriedad que se propone. Ha diseñado un vasto plan de análisis, que a muchos no parecerá muy brillante, que seguramente no llegará a demasiado público y que sólo puede reportar un prestigio lento, pero que tiene la ventaja de enfocar la Nouvelle Vague desde sus orígenes hasta la obra de algunos realizadores, con un orden pensado y con los síntomas de lo que él mismo llama una larga dedicación. Sus cuarenta páginas se pueden dividir en zonas:

- 1) Economía y finanzas. Los costos de producción se habían triplicado desde 1949 a 1958, al punto de que ciertos films ambiciosos y caros ya no resultaban buen negocio. Contra este y otros inconvenientes se pronuncia una nueva promoción de realizadores, dispuestos a hacer films baratos que además sean sinceros, verdaderos, personales. Así nace la NV, que obtiene varios éxitos económicos y un éxito de prestigio. Como señala agudamente Martínez Carril al final del capítulo,

la economía se vuelve en estos momentos contra la NV: no todos los productores independientes pueden triunfar, el mercado puede saturarse, las necesidades de los distribuidores pueden volcar nuevamente su atención sobre films más caros y de rentabilidad más segura, especialmente como consecuencia del Mercado Común Europeo, que garantizaría una colocación automática. Solamente los talentos mayores y ya impuestos se librarían de esta absorción por la industria.

2) Nuevos conceptos críticos. Desde los ensayos de Alexandre Astruc en 1948, se forma en Francia una corriente inclinada al llamado "cine de autor", que restablece para cada film la personalidad creadora de su director, independientemente de las presiones del productor y de las indicaciones del libretista. Esto lleva a crear otras perspectivas para el análisis de la obra ajena y a fundar una conducta para la creación de una obra propia. Los razonamientos de Martínez Carril sobre este proceso son documentados y minuciosos (págs. 97-105). También son incompletos. Proponen a la NV como un "cine de autor" que deriva de textos de Alexandre Astruc y de André Bazin, pero ese enfoque es muy restringido. Sin remontarse a teóricos como Béla Balázs, que estaba escribiendo desde 1924 sobre la obra cinematográfica, puede encontrarse un abundante caudal de ensayos sobre el problema. Uno muy accesible es una confrontación de opiniones entre el director Thorold Dickinson, el libretista Howard Koch y el crítico Lindsay Anderson; figura en *Sight and Sound* y *Sequence* (Londres, 1950) y fue transscrito en *Film 4* (Montevideo, junio 1952). Elegir únicamente a teóricos franceses de los diez años previos para encontrar el "punto de partida" (pág. 98) es querer elegir.

3) Los creadores. Desde Alexandre Astruc hacia 1951 y Roger Vadim hacia 1956, Martínez Carril examina las obras que antecedieron e integraron la Nouvelle Vague. Su detallado análisis comprende las carreras de Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Agnès Varda, Alain Resnais. En los párrafos finales el ensayista aclara que su trabajo no puede ser exhaustivo, y que debería ser completado por un examen de Jean Rouch, Georges Franju, Louis Malle, Edouard Molinaro y otros. En todas esas notas críticas predomina una actitud de estima, admiración y defensa de la Nouvelle Vague.

PARTIDO TOMADO. Hace ya tres años que Martínez Carril ha tomado abierto partido por la Nouvelle Vague, y que ha secundado pronunciamientos de *Cahiers du Cinéma*. De él ya es razonable esperar que encuentre genialidades en films policiales de clase B dirigidos por Samuel Fuller, que se declare encantado con el humorismo y las extravagancias de Jean-Pierre Mocky, y que puesto a elegir los diez mejores estrenos montevideanos de 1960 (para una encuesta hecho por un suplemento de *El País*) coloque entre ellos a **La buena edad** de Pierre Kast, relegando inevitablemente a media docena de films más aceptados por un consenso de la crítica. Tiene el mejor derecho del mundo a esos y otros pronunciamientos similares, por lo que sería muy inadecuado discutirle esas opiniones confrontándole otras. Su conducta como crítico es a lo sumo un problema que debe dirimirse entre él y su lector; se resuelve en la mayor o menor convicción que cause, en la mayor o menor utilidad que tenga para su propio público. Y a la larga siempre es posible que la historia del cine le dé la razón y lo elija entre los pocos críticos visionarios que supieron valorar lo que muchos otros no valoraban.

Ese partidismo empieza a ser un perjuicio cuando Martínez Carril se aboca a resumir un tema de controversia como la Nouvelle Vague. Si allí quiere dar cuenta de opiniones ajenas, justamente para decir que su tema es discutido, debe pedírselle que juegue limpio con tales opiniones. Su ensayo comienza con un resumen de objeciones a la NV, tales como la falta de compromiso, la falta de unidad, la inclinación por el sexo, el intelectualismo de algunos de sus films y otras observaciones similares. Todas ellas aparecen atribuidas por Martínez Carril a la crítica extranjera, lo que no está mal. Y a renglón seguido, sostiene que la crítica local es *más dividida en sus objeciones*, un pronunciamiento que refrenda con la cita de un par de humoradas y de condenaciones sobre Jean-Pierre Mocky y sobre Roger Vadim (está citando a esta página, pero no lo aclara) y con otra cita de un cronista de *Acción* sobre la falta de compromiso en Resnais y Robbe-Grillet. En esa división, Martínez Carril deja a la crítica extranjera como un conjunto de opiniones que respeta y no comparte, mientras insinúa que la crítica local puede ser *extremista, terrorista* o incluso culpable de un procedimiento crítico *deshonesto y falso*. Por lo visto, sobre terrorismo no hay nada escrito. Con una posición menos extremista, Martínez Carril no induciría a su lector a creer que los otros críticos uruguayos son una banda de zánganos. Algunos de ellos han hecho sobre la Nouvelle Vague la misma clase de pronunciamientos que el ensayista atribuye a la crítica extranjera, como puede ser probado con tres años de prensa local, con alguna revista argentina, con un folleto de opiniones que justamente *Cine Club* publicó en marzo 1962 y con la transcripción de ese folleto en esta página (desde abril 2). Para promover una inútil guerrilla local entre críticos, Martínez Carril lleva su partidismo hasta la deformación de lo que piensan sus rivales. Esto está mal.

LA EXTRAVAGANCIA FRANCESAS. Un tropezón parecido le ocurre cuando sale a defender los pronunciamientos exóticos de *Cahiers du Cinéma* o las opiniones del crítico francés Jean Douchet. En una encuesta entre críticos sobre los diez mejores films del mundo, organizada por la revista inglesa *Sight and Sound* y publicada recientemente (edición fechada invierno 1961-62), Douchet eligió films de genialidad muy discutible, como **El tigre de Eschnapur** (Fritz Lang), **Éxodo** (Otto Preminger), **Los desnudos y los muertos** (Raoul Walsh) y **Nace una estrella** (George Cukor), omitiendo no solamente toda la obra de Chaplin, Renoir, Donskoi o Rossellini, como él mismo aclara, sino también la de Antonioni, Griffith, Eisenstein, Bergman, Orson Welles o Resnais. Esto ocasionó algún sarcasmo en varias ciudades, incluyendo Montevideo. Puesto a escribir sobre los nuevos conceptos críticos de los franceses, Martínez Carril sostiene (pág. 98) que quienes se indignen con Douchet deberían leer sus fundamentos antes de condenarlo y que es necesario leer *Cahiers du Cinéma* si se quieren rebatir sus puntos de vista. A primera vista parece lanzar flechas hacia cronistas de esta página, pero no hay que apresurarse en creerlo. Las está lanzando contra Carlos Arroyo, que en la página 25 de estos mismos *Cuadernos de Cine Club* ataca duramente a Douchet. Presume, por ignoradas razones, que Arroyo no ha leído aquellos fundamentos, aunque lo más fácil sería presumir que los leyó y que no los comparte. Y presume quizás que Arroyo no lee *Cahiers*, aunque ocurre sin embargo que Arroyo en el mismo artículo hace una cita de la revista francesa.

Esta parte de la guerrilla es bastante insensata y sólo reporta una pérdida de tiempo. Si las ideas de Douchet no tienen importancia, Martínez Carril debió prescindir de ellas. Si tienen importancia, debió transcribirlas resumidas. Cuando insinúa la ignorancia ajena, sin sustanciar debidamente su idea, sin identificar debidamente a quién ataca, Martínez Carril incurre en una penosa agresividad: muestra más ganas de pelear que motivos para pelear. Al fondo del problema, se le resbala sin embargo la razón que pudiera tener, porque es él mismo quien la cancela. Muchos críticos de todo el mundo han impugnado, por ejemplo, las poses extravagantes de *Cahiers du Cinéma* y Martínez Carril, que toma debida nota del hecho, explica en su ensayo (págs. 102-105), que la crítica de esa revista no sirve como intermediaria entre el cine y su público sino como fermento de un director potencial en cada crítico que allí escribe: dice que la revista juzga a autores y no a obras, y que allí se compara lo que el autor hizo (o se cree que hizo) con lo que el crítico habría querido hacer. Esto conduce a posiciones subjetivas y a complicadas especulaciones que pueden desinflarse de repente: en el mejor de los casos, Chabrol ve en Hitchcock ciertos planteos que pueden servir a Chabrol pero no al espectador normal de Hitchcock. Así el público (salvo casos de masoquismo o de Filosofía y Letras) y el crítico cinematográfico (salvo casos de candidatos a directores) pueden prescindir sin perjuicio de *Cahiers du Cinéma* y pueden invocar para ese alivio el consejo de Martínez Carril, quien sostiene que la revista no está hecha como intermediaria entre el cine y su público. Para mejorar ese equilibrio mental, otro buen consejo es prescindir de Jean Douchet, de su lista de diez mejores films del mundo y de los fundamentos de esa lista. Las poses de Douchet pueden esperar 25 años para ser confrontadas con la historia del cine. Y aunque Martínez Carril recomienda leer los fundamentos de Douchet, omite indicar dónde están publicados, con lo que su alegato es poco útil.

TEORÍAS Y MÁSTEORÍAS. Otro rasgo de partidismo de Martínez Carril alude a limitaciones más profundas. En su ensayo hace un extenso alegato, declaradamente levantado de *Cahiers du Cinéma*, sobre la prioridad que en la crítica de arte deben tener las formas sobre los contenidos. Es en la forma que está la belleza y, más aún, es en la forma de un film que un director puede mostrar su inteligencia o una proyección de valores morales, aún por encima de libretos estúpidos o triviales. En el extremo de este razonamiento, la elección de la forma lleva a vindicar la obra de Howard Hawks por encima de libretos anodinos y a rescatar el presunto estilo de muchos films americanos de clase B. Pero una vez sentado ese precepto, el razonamiento empieza a contradecirse. El crítico Claude Chabrol inventa para interpretar a la obra de Hitchcock una teoría del "tercer personaje" o de la "transferencia" (de un delito, de una culpa, de una identidad), y la aplica airosamente a toda la obra del realizador inglés, fingiendo no saber que esa obra está tomada de tres docenas de novelas y obras teatrales, durante los últimos treinta años, y que la unidad de Hitchcock no puede estar en una similitud de los temas sino, contrariamente, en ciertas constantes de estilo: forma narrativa, rasgos de humor, planteo de incertidumbre, colocación y movimiento de cámara, mensura del tiempo cinematográfico, inclinación al virtuosismo técnico. Es el propio Martínez Carril quien se apresura a señalar que las teorías de Chabrol deben haber dividido mucho a Hitchcock (pág. 104), pero a renglón seguido empieza a aplicar teorías volátiles con similar dedicación. Así Martínez Carril informa:

a) que Roger Vadim y Brigitte Bardot iniciaron (en **Y Dios creó la mujer**, 1956) una mitología social moderna, que apela a la resonancia de los temas sexuales en vastos públicos (pág. 107). Los films de Vadim responden a una concepción del mundo actual, donde, como se sabe, existen el sexo y los impulsos eróticos, dice Martínez Carril con su gracia habitual, pero en esta información prescinde de Theda Bara, Mae West, Marlene Dietrich y otros precedentes;

b) que los films de Doniol-Valcroze (en especial **Almohada para tres**) son muy modernos, porque aluden a un erotismo general de la sociedad (págs. 107-108), esto debe ser nuevo;

c) que los films de Claude Chabrol (**El bello Sergio, Los primos, Doble vida, Estas buenas mujeres**) desarrollan el tema de la transferencia que Chabrol había inventado para Hitchcock y que aplicó concienzudamente a la creación de su propia obra (págs. 115-121);

d) que el punto de partida de **Jules et Jim** de Truffaut es el triángulo o ménage à trois constituido al final de **Pausas de amor** de Kast; esta teoría está colocada por Martínez Carril (pág. 124) sin la menor constancia de que **Jules et Jim** se basa en una novela que Henri-Pierre Roché escribió en 1953, siete años antes de que Pierre Kast hiciera su film en 1960; alguna explicación falta aquí.

LOS LÍMITES DE LA AMBICIÓN. Las teorías pueden ser tan atractivas como engañosas, y son además relativamente fáciles de hacer. Con un poco de imaginación y cierta actitud desaprensiva, un crítico de cine podría sostener igualmente:

a) que las comedias de Doris Day aluden al alba del matriarcado en la sociedad contemporánea;

b) que los films de Laurel y Hardy son alegorías de raíz existencialista sobre un mundo irracional;

c) que una frivolidad sentimental y erótica como **Se le soltaron los leones** (de Henri Verneuil) es un comentario profundo sobre la situación de la mujer en el mundo contemporáneo;

d) que los films del ambicioso Stanley Kramer (particularmente **Fuga en cárdenas, Heredarás el viento, Juicio en Nüremberg**) son prolongaciones de la dialéctica hegeliana a los problemas sociales del siglo veinte.

Las teorías sobran. Con esas o con otras, puede desorientarse al lector ingenuo y obtener hasta alguna sonrisa de Martínez Carril. Pero las teorías interpretativas son mala crítica cinematográfica, a menos que sean coherentes, firmes, demostrables. Cuando Martínez Carril aplica teorías ajenas o propias a los realizadores de la Nouvelle Vague, se está distraayendo en dos puntos de interés público:

1) Está aplicando esquemas intelectuales que un espectador del film puede no compartir, y puede no sospechar siquiera. Los films de Chabrol no se mejoran por haber sido diseñados sobre transferencias de personalidad; una vez demostradas, tales transferencias no serían importantes. Y los films de Pierre Kast no llevan al espectador a una reflexión sobre la aurora del matrimonio, quizás porque sus esquemas lógicos están privados de transportes emotivos que los comuniquen.

2) Se está olvidando de las formas, que son la residencia de la belleza. La defensa que necesitarían **La buena edad** y **Pausas de amor** no depende de ninguna

teoría del argumento. Les haría falta una justificación estética de la narración lenta, de los diálogos excesivos, del cómodo relator en la banda sonora, de la colocación de un ingenio más verbal que dramático; ambos films están cerca del teatro filmado. Lo que hay que explicar de **Estas buenas mujeres** de Chabrol es el balbuceo narrativo de la anécdota que no está armada en su línea central y que está postergada por virtuosismos laterales, por el humor circense y por cierta continua voluntad del disparate. Si en eso hay un estilo (o quizás una revolución) hay que decirlo así y hay que decir por qué.

Y sin embargo Martínez Carril sabe muy bien que el principal aporte de la Nouvelle Vague está en las formas. Parcialmente lo expresa así en su ensayo, aunque no dedica bastante atención a las conexiones de la NV con la moderna literatura francesa ni insinúa siquiera que la exploración de las formas nuevas puede conducir a errores y a pasos en falso. Dentro de diez años podrán importar la revolución en forma narrativa de un Resnais, la inventiva poética y ágil de un Truffaut, la filmación espontánea y casi improvisada de un Godard, los ritmos paramusicales de Agnès Varda. Es razonable que todo ello y mucho más, justamente por ser nuevo, provoque discrepancias y controversias; es razonable que los así llamados "talentosos locales" reclamen su derecho a elegir y tengan objeciones contra buena parte de la Nouvelle Vague, donde creen encontrar algún bluf. También es razonable que Martínez Carril tome su partido a favor de la NV e invoque sus propios argumentos y se largue a hacer un ensayo de fondo. Pero en esa empresa no necesitaba atacar en bloque y con torcidos argumentos a sus colegas escépticos, que quizás han visto tanto cine como él. Su interesante recopilación debe ser guardada y podrá originar nostálgicas conversaciones dentro de unos años; en 1962 parece incompleta, agresiva y ligeramente afrancesada.

Un análisis de la NV francesa, por M. Martínez Carril. Publicado en *Cuadernos de Cine Club*, N.º 6, julio 1962. Un ensayo de 40 páginas, en un volumen de 144. Se obtiene en Rincón 567.

27 de agosto 1962.

Títulos citados

Almohada para tres (*L'eau à la bouche*, Francia-1959) dir. Jacques Doniol-Valcroze; **Bello Sergio, El** (*Le Beau Serge*, Francia-1958) dir. Claude Chabrol; **Buena edad, La** (*La Bel Âge*, Francia-1958) dir. Pierre Kast; **Desnudos y los muertos, Los** (*The Naked and the Dead*, EUA-1958) dir. Raoul Walsh; **Doble vida** (*À double tour*, Francia-1959) dir. C. Chabrol; **Estas buenas mujeres** (*Les Bonnes Femmes*, Francia / Italia-1960) dir. C. Chabrol; **Éxodo** (*Exodus*, EUA-1960) dir. Otto Preminger; **Fuga en cadenas** (*The Defiant Ones*, EUA-1958) dir. Stanley Kramer; **Heredarás el viento** (*Inherit the Wind*, EUA-1960) dir. S. Kramer; **Juicio en Nüremberg** (*Judgment at Nuremberg*, EUA-1961) dir. S. Kramer; **Jules et Jim** (Francia-1962) dir. François Truffaut; **Nace una estrella** (*A Star Is Born*, EUA-1954) dir. George Cukor; **Pausas de amor** (*La Morte Saison des amours*, Francia-1959) dir. Pierre Kast; **Primos, Los** (*Les Cousins*, Francia-1959) dir. C. Chabrol; **Tigre de Esnapur, El** (*Der Tiger von Eschnapur*, Alemania Occidental / Francia / Italia-1958) dir. Fritz Lang; **Y Dios creó la mujer** (*Et Dieu... créa la femme*, Francia / Italia-1956) dir. Roger Vadim.

Detrás de otro vidrio oscuro

EL SR. M. MARTÍNEZ CARRIL, que hasta ayer no era muy famoso, ha publicado recientemente dos violentas requisitorias contra esta página. Han sido impresas con cierto secreto en AEBU, Órgano Oficial de la Asociación de Bancarios del Uruguay, y habría sido difícil enterarse de aquellos pronunciamientos si no figurara algún bancario amigo entre los lectores de esta página. La elección de ese reducido boletín gremial puede llamar la atención a los pocos observadores enterados de que Martínez Carril hace alguna crítica cinematográfica en *La Mañana*, un diario que tira más ejemplares que AEBU. Pero Martínez Carril elige muy bien sus sitios oscuros. Si atacara a esta página desde *La Mañana* tendría que firmar la nota, lo que en el caso no le conviene. Y si no firmara comprometería a una sección cinematográfica donde Martínez Carril está ejerciendo la suplencia de J.C. Álvarez Olloniego, un hombre más serio y ausente. Desde AEBU, en cambio, puede tirar piedras y esconder manos.

Los ataques no son muy importantes. En el primero (AEBU, setiembre 27) Martínez Carril formula una pintoresca historia de la crítica cinematográfica nacional. Como escribe sin firma, el tema le sirve para fingir que es trascendente el aporte crítico del N.º 6 de los *Cuadernos de Cine Club*, un volumen donde el mismo Martínez Carril ha colaborado copiosamente, y al que ahora elogia como expresión de una nueva promoción de críticos, ponderándose a sí mismo desde su apropiada oscuridad. El ensayo acumula opiniones bastante infundadas (la más endeble: acusar de demagogia y proselitismo crítico a la revista *Film* que editara Cine Universitario, 1952-55) y se concentra luego en esta página de *El País*. La acusa de terrorismo y de totalitarismo, un dictamen que por cierto no respalda, y termina por acusarla de un atraso de diez o quince años con respecto al cine actual. Pero como no da el menor ejemplo de ese atraso, la discusión se hace imposible. Esta página creía estar al día respecto a Resnais, Bergman, Antonioni, Fellini, Truffaut, y ahora sólo falta que Martínez Carril pruebe lo contrario.

La segunda nota (AEBU, octubre 31) es más entretenida. Se titula "Reflexiones sobre la crítica: los peligros de la erudición" y comienza postulando correctamente que la información cinematográfica debe servir como respaldo del juicio crítico y no sólo como filatelia. Pero a continuación ataca a esta página por su escasa erudición, y le marca filatélicamente media docena de errores cometidos desde 1956 hasta hoy. Se podría entrar a discutir algunos de los casos que presenta, pero no vale la pena. Todos son errores pequeños, de los que se producen normalmente en las páginas cinematográficas de los diarios. Es razonable que un cronista incurra en ellos, considerando el apuro con que trabaja a menudo y teniendo en cuenta que algún error debió ocurrir desde 1956 cuando se comentan unos trescientos estrenos por año y se publican unas cincuenta notas sobre la personalidad de directores, productores e intérpretes. Si en los últimos seis años el Sr. Martínez Carril ha encontrado nada más que esas trivialidades, hay que agradecerle el cómputo como un indirecto elogio. En otros sentidos, sin embargo, el recuento de Martínez Carril revela su vocación de filatlista. Hace seis años que está juntando recortes de esta página y mar-



M. Martínez Carril



cando con un presumible lápiz rojo cada pequeño desliz, en la paciente espera de que algún día esta página resbale hasta un tropezón mayor. Esa dedicación convierte a Martínez Carril en un lector excepcional, que no siente realmente por esta página el desprecio que finge. Es uno de los pocos lectores atentos hasta la obsesión.

Martínez Carril reprocha a esta página cierta imaginaria actitud fiscal en censurar el error ajeno y se apoya en esa suposición para marcar a su vez los errores reales o supuestos de tales fiscales. Su teoría es infundada. Esta página no se dedica a revisar y recortar los deslices de los colegas, en parte por falta de archivos adecuados, en parte por falta de tiempo para leer a Martínez Carril en *La Mañana*. Ese fatigoso trabajo sólo puede hacerse a provocación de parte. En sus notas de AEPU, por ejemplo, y mientras marca errores ajenos, este filatelista equivoca el nombre del crítico Hugo R. Alfaro, altera la ortografía para mencionar al director Michael Curtiz y escribe mal, por dos veces, el título de un film insignificante de Robert Aldrich que se llamaba **Pánico en Singapur** (*World for Ransom*, EUA-1954). Como decía Joe E. Brown, nadie es perfecto.

Hay que estimar que entre las vocaciones de Martínez Carril figure la muy sacrificada del anonimato, que tanto le cuadra, pero apenas llegue a ser alguien habrá que tratar adecuadamente su perturbada vida interior. Para ella y para su interesante álbum de recortes tiene por ahora otra nota.

10 de noviembre 1962.



Con pájaros en la cabeza

UNA FEROZ PELEA ha sido la última etapa de la controversia desarrollada en parte de la crítica cinematográfica americana, alrededor de teorías importadas de Francia. La pelea está documentada en cuatro distintas notas de *Film Quarterly* (California, ejemplar fechado otoño 1963), pero ninguna de ellas podría ser claramente comprendida sin los antecedentes de artículos anteriores, en esa y otras revistas. Esto es lamentable en más de un sentido: porque deriva en el periodismo sujeto a factores internos, que el lector promedial no conoce y quizás no quiere conocer, y porque aumenta la división en un gremio que ya sería bastante débil e ineфicaz aunque estuviera unido en sus premisas básicas.

El punto central de la pelea es la así llamada Teoría del Autor, formulada inicialmente en *Cahiers du Cinéma* hacia 1954, propugnada por François Truffaut, discutida moderadamente por André Bazin. Supone que el director es la personalidad que importa en todo el film, cualquiera sea su complejidad de producción, cualquiera sea la importancia del argumento, del libreto, de los intérpretes. Y de allí infiere que los directores aprobados por su concepción cinematográfica, por su estilo, por su filosofía de la vida, dejan siempre su sello en el film resultante mientras que los directores reprobados harán siempre un cine trivial, aunque se propongan grandes temas. La Teoría del Autor ha pasado de los *Cahiers du Cinéma* a los imitadores de parte del mundo. Hoy pueden encontrarse sus derivados en *Movie* (Inglaterra), en el *NY Film Bulletin* (New York) y particularmente en los textos de Andrew Sarris y Peter Bogdanovich para *Film Cultu-*

re. Los ejemplos han sido reiteradamente los mismos, y son así muy similares las listas de directores aprobados y reprobados por esta Nouvelle Critique, tanto en los textos franceses como en los ingleses y americanos. Y habría muy poco que objetar a la Teoría del Autor si en el cine existiera la libertad creadora de las otras artes. Nadie negaría rasgos diferenciales de personalidad, de concepción, de estilo, en la obra de Bach o de Stravinsky, de Rembrandt o de Picasso. Similarmente, nadie tampoco negaría la personalidad propia de varios creadores cinematográficos aprobados por la Nouvelle Critique. En su panteón figuran Buñuel, Chaplin, Dreyer, Eisenstein, Flaherty, Ophüls, Stroheim, Vigo, Welles, casi todos ellos con el rasgo común de que debieron imponer su obra entre las limitaciones de la industria y hasta de la política.

EL MUNDO CLASIFICADO. En uno de sus textos más agudos a favor de la Teoría famosa, Andrew Sarris ha opinado que Vittorio De Sica es un sentimental y que su obra es muy inferior a la de los otros mayores creadores italianos, cuya concepción, en cambio admira. Escribe: *Faltándole una penetración en el mundo real, De Sica se apoyó en trucos de 'pathos' que había aprendido muy bien como actor. Es improbable que ninguno de los Cuatro Grandes hubiera hecho **Ladrones de bicicletas** a la manera de Zavattini y De Sica. En su lugar, Visconti habría volcado a su víctima en el bajo mundo romano donde la corrupción social y un sentido de destino personal habrían transformado al obrero en un ladrón profesional de bicicletas. El personaje de Rossellini, heroicamente transformado por Dios durante la búsqueda, habría vuelto a su hogar con la comprensión de que su integridad como ser humano era más importante que ningún objeto material. El héroe de Antonioni, comprendiendo la futilidad de su existencia aislada en una sociedad impersonal, habría conducido la bicicleta recuperada hasta un barranco, en un gesto casi suicida. Después de algunas extrañas experiencias, el protagonista de Fellini habría hallado su bicicleta sólo para que al día siguiente volvieran a robársela, pero la víctima terminaría sonriendo ante la esperanza irradiada por una joven muchacha que toca la armónica* (en *Film Quarterly*, verano 1963).

Sería absurdo discutir la Teoría del Autor si ésta se limitara a establecer que los grandes films tienen el sello de los grandes directores, cuando trabajan con libertad de creación, dejan rasgos de estilo en su obra. Donde la Teoría del Autor se hace discutible es en la lista de aprobaciones y reprobaciones, porque allí se barajan virtudes y defectos que son invisibles para quienes no sean adictos a la secta. En el Panteón de los Grandes la secta ha colocado a creadores irregulares, sometidos a los vaivenes de la industria (como John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Frank Borzage, George Cukor) e incluso a directores cuya grandeza es discutida por gente que se cree más sensata (como Samuel Fuller, Robert Aldrich, Otto Preminger, Nicholas Ray, Douglas Sirk, Edgar G. Ulmer, Frank Tashlin). Según la Nouvelle Critique, éstos y otros directores tienen la particular competencia de la *mise-en-scène* (la terminología de la secta es significativamente francesa) y así sus films se impondrían por cierta calidad formal, ajena a la índole del tema. Esto les lleva a preferir **Río**



Andrew Sarris

Bravo de Howard Hawks sobre **Ladrones de bicicletas** de Vittorio De Sica, aunque el primero sea solamente un *western* y aunque el segundo aspire a ser un testimonio humanista de claros ecos sociales. En esa etapa, lo que aduce la Nouvelle Critique es la preeminencia de la forma sobre el contenido, en toda valoración estética, o mejor, la necesidad de que haya una forma cinematográfica adecuada para expresar un contenido determinado. Este precepto funcionaría bien si se le buscaran los ejemplos que le calzan. Nadie duda de que **El General** de Buster Keaton sea mejor cine que **La hora final** de Stanley Kramer, cuyas pretensiones temáticas no están respaldadas por una estructura dramática ni por una expresiva forma cinematográfica. Pero cuando el precepto se amplía a cubrir el cine de todas las épocas, las líneas del razonamiento se confunden. En la lista de las aprobaciones de la Nouvelle Critique, hay que hacer notar por ejemplo que los mejores films de Stroheim, de Jean Renoir, de Orson Welles, no valen solamente por la forma sino también por lo que dicen, con lo que sería absurdo hacer cuestión de un continente sin contenido. Y en la lista de las reprobaciones hay que señalar que, fuera de toda pretensión temática, ha habido calidades formales ciertas en varios films de John Huston, David Lean, Carol Reed, William Wyler, Fred Zinnemann y otros excomulgados. Poner por encima de ellos a Samuel Fuller o a Edgar G. Ulmer es querer confundir.

EL FANATISMO COMO CRITERIO. Lo que molesta así en la Teoría del Autor es el uso que los sectarios dan a un precepto razonable. Que la personalidad del artista se manifiesta en la obra resultante es cosa generalmente cierta para el cine, pero hay que tener presentes los centenares de excepciones que provoca la estructura industrial, donde el director ha sido oscurecido a menudo por las sombras de otras personalidades cercanas a su film, sean Tennessee Williams o Louis B. Mayer, Marilyn Monroe o José Stalin. Y lo que molesta es también el capricho de las clasificaciones, que llegan a ser radicalmente arbitrarias, ostentosas, infladas. En un texto de Andrew Sarris sobre la Teoría del Autor se encuentra por ejemplo el párrafo: *Después de años de torturada revaloración, estoy ahora preparado para apostar mi reputación crítica, tal como está, a la proposición de que Alfred Hitchcock es artísticamente superior a Robert Bresson por todo criterio de valoración y, además, que film por film, director por director, el cine americano ha sido considerablemente superior al del resto del mundo desde 1915 a 1962* (en *Film Culture*, N.º 27, invierno 1962-63). Un testimonio más completo del mismo capricho fue brindado por Sarris en 68 nutridas páginas que establecen nueve categorías de directores y que reparten la producción americana (y parte de la inglesa) de 47 años entre lo que él aprueba y desaprueba (en *Film Culture*, N.º 28, primavera 1963). Como cronología, como inventario y como biografía ese largo texto es útil. Como valoración es un disparate, desde el elogio a **Rivales del rayo** de Sternberg hasta la colocación entre falsas reputaciones de casi toda la obra de Frank Lloyd, William Wellman, John Huston y Fred Zinnemann. La clasificación de Sarris ha sido ponderada como la Biblia por los seguidores de la Teoría del Autor (en *The NY Film Bulletin*) pero quienes no estén en esa capilla la tomarán con risa o con enojo.

En lugar de hacer entender mejor el cine, la Teoría del Autor ha servido para que sus partidarios se hagan ver, un derivado que ciertamente suele agradar a los críticos franceses y a sus descendientes. Han encontrado en films de su querido Hitchcock

algunos sentidos que sorprendieron al mismo Hitchcock, y tiene cierta gracia leer los inciensos que el fanático Peter Bogdanovich dedica a **Los pájaros**, film calificado por él como *una obra maestra en todo nivel, una parábola aterradora del siglo veinte, uno de los grandes films en la historia del cine*. Si el sentido crítico se perversa en tales ditirampos vacíos, no debe extrañar que la revaloración del cine de medio siglo sea hecha a espaldas de la historia, de la sociedad y de la industria que formó a ese cine. El ditiramo y el juicio absoluto han sustituido al equilibrio crítico y han llevado a la ceguera sobre la evolución de cada director y de cada industria cinematográfica. Hoy la Nouvelle Critique no está conforme con los últimos films de John Huston y se empeña en demoler también los viejos (**El halcón maltés, El tesoro de la Sierra Madre**) porque eso le facilita la clasificación del cine por directores y no por obras. Ha hecho lo mismo con William Wyler y así ha dado pie a la imitación de otros mediocres aventureros de la crítica en otras latitudes.

TEORÍAS SIN CONVICCIÓN. Las Teorías del Autor han suscitado alguna polémica y un ataque brillante y demoledor por la cronista americana Pauline Kael (en *Film Quarterly*, primavera 1963). El último ejemplar de la revista contiene las últimas batallas. Los redactores de la revista inglesa *Movie* contestan largamente a Miss Kael, molestos por alguna ironía muy personal, pero esa respuesta incide en contestar frases, sin ir al fondo del problema. A su vez Miss Kael contesta en *Movie* a otro texto intermedio de Sarris. Otra vez es demoledora. Se niega al infantilismo de admirar por sí mismas las películas de clase B, que tanto gustan al otro bando. Utiliza las clasificaciones de Sarris para exhortar a que cualquier lector vea cinco films de la lista que él recomienda, cinco films de la lista que él objeta (hay para elegir entre docenas) y *decida por sí mismo si Sarris merece ser tomado en serio*. Reproduce las frases de Sarris y pide un juicio sensato sobre esa prosa suya: *Lang es el trágico cerebral del cine, y sus caídas a lo absurdo son la prueba de una remota sagacidad, de un intelecto sin inteligencia*. O esta: *Bogart es más alto y más heroico bajo Hawks que bajo Huston*. O hace notar los torcidos razonamientos con que Sarris justifica un buen film de un director reprobado, como Wyler o Zinnemann, atribuyendo los méritos al libretista, al fotógrafo, a los intérpretes. El texto deja en ridículo a Sarris y puede derivar en eliminarlo del campo crítico.

También Ernest Callenbach, que es el director de *Film Quarterly*, deja muy claro que los argumentos de Sarris no le convienen y que sus teorías le parecen *non-sense*. A Callenbach no le gustan mucho las peleas, tiene alguna censura para el tono en que debaten sus colaboradores y recomienda, con Truffaut, que los críticos se tranquilicen. Pero publica toda la guerrilla, incluso el dictamen radical de Dwight Macdonald, que se niega a seguir colaborando en la revista si Sarris sigue escribiendo allí. No haría cuestión, dice Macdonald, de ciertas diferencias de opinión, ni siquiera le importaría alguna coincidencia. Considera a Sarris *un propagandista, un archisacerdote, incluso un archivista, pero no un crítico*. Agrega: *Sarris, como ciertos marxistas sectarios que he conocido, es un loco sistemático. Sus juicios nada tienen que ver con la crítica, ya que meramente aplica la línea del partido a cada film, como ellos la aplicaban a casa sucesos; el film concreto y actual que ve (o mejor, que no ve) es sólo un ladrillo más que se encaja en el Sistema*. Así que pasa la raya en Sarris y se despide con más enojo que pena.

Sarris recomendaba la Teoría del Autor como un sistema de crítica cinematográfica, para uso y apoyo de colegas desorientados. A esta altura la almohada le está diciendo que quizás no fue muy convincente, a pesar de todo lo que escribió. Es el final de los santos, el de los mártires y también el de los dementes.

3 de diciembre 1963.

Títulos citados

General, El (*The General*, EUA-1926) dir. Buster Keaton y Clyde Bruckman; **Halcón maltés, El** (*The Maltese Falcon*, EUA-1941) dir. John Huston; **Hora final, La** (*On the Beach*, EUA-1959) dir. Stanley Kramer; **Ladrones de bicicletas** (*Ladri di biciclette*, Italia-1948) dir. Vittorio De Sica; **Pájaros, Los** (*The Birds*, EUA-1963) dir. Alfred Hitchcock; **Río Bravo** (*Rio Bravo*, EUA-1959) dir. Howard Hawks; **Rivales del rayo** (*Jet Pilot*, EUA-1957) dir. Josef von Sternberg; **Tesoro de la Sierra Madre, El** (*Treasure of the Sierra Madre*, EUA-1948) dir. John Huston.



REVISTA CINE CLUB

La Nueva Ola de la Crítica y otras risas



Esta es la revista de los jóvenes iracundos de Cine Club de Uruguay, donde su Consejo de Redacción (nueve miembros, edad promedial aparente 25 años, 4 meses, 17 dfas) está empezando a tener más notoriedad que las propias autoridades de la institución. Una advertencia inicial puntualiza que las opiniones de la revista no representan a las de la entidad y se sabe que ésta se limita a pagar el dinero que supone publicarla, sin dar indicaciones sobre el material de los *Cuadernos*. El ejemplar N.º 10, que se repartió en enero 1964, había sido anunciado en el boletín mensual de octubre 1963, junto a la programación

de Cine Club, con un inmenso letrero: *¡Por fin libertad crítica!* El N.º 10 de *Cuadernos de Cine Club* aparece la última semana de octubre. Y así hubo que señalarles (en esta página, octubre 7) que esa jactancia era muy infundada porque la libertad crítica, particularmente en lo relativo a la crítica cinematográfica, es una tradición nacional bastante ilesa, para lo que no eran necesarios estos próceres recién llegados. El episodio ilustra una de las penosas tendencias de estos jóvenes. Se golpean el pecho diciendo ser renovadores, se jactan de ser la crítica nueva y valiente, reniegan con lo que uno de ellos describe por escrito como *una promoción de críticos ya estabilizada y patriarcal que sufre de una arterioesclerosis aguda y que en los últimos tiempos se ha vuelto combativa y feroz, en defensa de sus viejos e intocables postulados*. Con tal motivo hacen una revista, y la primera tentación de su lector, sea o no patriarcal, es verificar en qué manera y grado apuntan allí los rasgos de la nueva crítica. Una renovación es siempre una propuesta atrayente.

UN ERROR DE PLAN. Pero la respuesta es que el único rasgo distinto de los *Cuadernos* es la voluntad de que cada redactor diga lo suyo, sin unificar criterios de conjunto. En el N.º 10 uno de los redactores sale a corregir, en un largo artículo sobre William Wyler, las incomprensiones y audacias que otro redactor había publicado sobre ese director en el N.º 9; por otra parte, dentro del mismo N.º 10, uno de ellos contradice en la página 80 lo que otro opina en la misma página 80 sobre un concurso de films nacionales. Estas controversias internas, de las que hay otros ejemplos, son la mercadería que los jovencitos venden como *libertad crítica* y que consiste, por lo visto, en la libertad de opinar sin ninguna orientación de conjunto. Esta interpretación es la que algunos de ellos han dado (verbalmente, por cierto) para explicar el infundado anuncio del boletín de octubre. Pero es una verdadera desgracia que esta gente, cuyo prestigio depende de escribir, llegue a expresarse tan mal. Si escriben *¡Por fin libertad crítica!*, la única forma sensata de entender el enorme letrero es que antes no había libertad crítica y que ahora empieza a haberla cuando salen los *Cuadernos*; esa publicidad está en la línea habitual de sus jactancias. Si querían decir otra cosa, la hubieran dicho. Interpretaciones aparte, las controversias internas pueden ser un arma de dos filos. Para algunos lectores serán un dato de espontaneidad, sinceridad y modestia, una forma de respetar criterios individuales, siguiendo por cierto a sus propios carriles. Para muchos otros lectores las controversias serán una fuente de confusión, una carencia de identidad de la revista, una dificultad de asimilación para lectores poco entrenados, un motivo para que desde fuera se les aconseje (y ya hay quien lo ha hecho) que empiecen a ponerse de acuerdo antes de salir a conocimiento público. El afán de la controversia interna les lleva asimismo a desviarse de los objetivos más claros que una revista especializada debe cumplir. En un momento en que faltarán notas informativas y críticas sobre una docena de realizadores de importancia actual y sobre una docena de temas cinematográficos generales, la única revista especializada de Montevideo pierde demasiadas páginas en dos extensos artículos sobre Wyler, que es un tema actualmente secundario: en su contra dice las inepticias de la ignorancia, a su favor dice las cosas ciertas que ya estaban mejor escritas en otros ensayos nacionales de los últimos doce años, a los que el reciente defensor no concede por cierto el debido crédito.

REPITIENDO LO OBVIO. El error de plan no es el único notable en el N.º 10 de los *Cuadernos*. Está complementado con la pobreza de ideas sobre los temas que son necesarios, actuales e importantes en el cine actual. En 102 páginas con letra muy chica hay solamente cuatro artículos que parecen procedentes en una revista especializada: un informe sobre cine brasileño actual (por Eduardo Darino), un ensayo muy indeciso sobre el film canadiense **Lonely Boy** (por Mario Jacob), un resumen sobre el Festival de Cortometraje de Bérgamo (por José M. Podestá) y un adelanto sobre **El silencio** de Bergman (por José C. Álvarez), que por muy especiales circunstancias ha podido ser comentado en la revista antes de su estreno público. El texto de Podestá ha sido enviado desde Italia y demuestra que este crítico archipatriarcal pero respetado sigue en plenas funciones, el artículo de Álvarez es el único que reúne la importancia del tema con la actualidad de la publicación y está escrito incidentalmente por uno de los críticos más claramente patriarcales, en una loable prescindencia de su arterioesclerosis.

El resto de la revista procede de los jovencitos, es una reiteración con variantes de lo que los diarios montevideanos han dicho previamente y obliga a cuestionar las ínfulas con que la Nueva Crítica se anuncia a sí misma. Lo que se dice en los *Cuadernos sobre 21 días* (Beceiro), **Salvatore Giuliano** (Rosí), **Ocho y medio** (Fellini), **Vivir su vida** (Godard), el Cinerama, las relaciones entre arte, política y sociedad, compone un material que repite lo obvio sin mayor interés. Es incluso un material periodístico de menor importancia que el similar ya publicado en diarios, porque es más superficial, breve e incompleto, se limita al apunte lateral sobre los films y elude el centro del análisis. Como ejemplo de una nueva crítica habrá de provocar sonrisas y sugiere la conveniencia de que los tales nuevos críticos empiecen por la autocritica. Todavía más errada parece la política de olvidar los temas más actuales para incluir un artículo sobre Laurel y Hardy, o la política ombliguista de dedicar ocho páginas de prosa a una mesa del Consejo de Redacción sobre **El proceso** de Orson Welles, donde no solamente se dicen cosas que ya estaban muy dichas sino que se las dice en forma muy aburrida y se las publica, de hecho, a siete meses de estrenado el film. No se puede pretender, desde luego, que una revista cinematográfica piense su material exclusivamente en términos periodísticos de actualidad, porque en eso sufre una desventaja inevitable frente a los diarios. Pero se puede pedir en cambio que publique artículos sobre temas de entidad actual, para que la demora quede compensada por la importancia y para que tenga algún sentido guardar el volumen en la biblioteca. En todo el N.º 10 no hay un solo artículo que fundamente la publicación de una revista especializada; tampoco hay un enfoque crítico distinto que permita enterarse de las diferencias entre los iracundos y los patriarcales. Considerando que la revista dice ser trimestral y que se les pasaron seis meses desde el número anterior, se podría esperar algo más sustancioso.

LISTA DE QUEJAS. En cambio hay once páginas dedicadas a vocear opiniones personales. Son pretexto de una encuesta que se titula "¿Qué es el cine para los uruguayos?" y a la que contestan, desde luego, nada más que los jóvenes rebeldes, en una suerte de manifiesto contra la crítica y los cine-clubes de la generación anterior. Si las once páginas estuvieran dedicadas a ilustrar cómo se debe hacer la crítica y en qué se equivocan los patriarcas, habría que celebrar ese manifiesto a diez voces: las nuevas generaciones son tan inevitables como las nuevas olas y hay que abrir ojos y oídos para saber cuáles son sus nuevas ideas. Desgraciadamente, las once páginas están dedicadas a la protesta y a la queja, con tan escasa fundamentación, con tan escaso conocimiento de la realidad, tanta apreciación injusta y hasta difamatoria, que es fácil la refutación.

SE QUEJAN de que son pobres las cinematecas nacionales, pero fingén ignorar el parte y el milagro que en el ambiente nacional han sido la Cinemateca Uruguaya y la sección de Cine Arte del SODRE, ignorando de paso las dificultades actuales para enriquecer el material de ambas en el mercado extranjero. Si fueran mejores periodistas irían a preguntar los problemas en la fuente.

SE QUEJAN de que los cine-clubes son instituciones pasivas, resignadas a su presente masa social, carentes de espíritu combativo. Pero el hecho cierto es que, por lo contrario, los dos mayores cine-clubes montevideanos han progresado marcadamente en sede e instalaciones, ansian tener mayor masa social por fundadísimos motivos

económicos, han luchado sin retribución durante 14 o 15 años (ningún dirigente recibe sueldo alguno) y han hecho una tarea que les acredita un sólido elogio. Esta protesta juvenil contra los cine-clubes tiene su pérvida gracia, porque uno de ellos financia la edición trimestral o quizás semestral de los *Cuadernos de Cine Club*, perdiendo dinero sin la menor duda. Sobre los parricidas no se ha escrito todavía todo lo necesario.

SE QUEJAN de que la cultura cinematográfica nacional es un bluf, una utopía, o textualmente, *el espejo en el cual se miran extasiados ciertos señores que hacen crítica cinematográfica*. (pág. 13). Esto no tiene fundamento. Sobre la cultura que haya impartido la crítica local algo se podría decir, y ciertamente hoy no existiría el conocimiento público de varios realizadores, y hasta el éxito comercial de algunos films difíciles (**Hiroshima, El año pasado en Marienbad, La noche**), sin la batalla que durante años y hoy mismo han liberado las páginas cinematográficas de algunos diarios y seminarios. Pero los críticos suelen saber muy bien las limitaciones de esa tarea, no se miran extasiados en ningún lado y siguen batallando sin hablar habitualmente de sí mismos. El jovencito que hace las torpes objeciones se abstiene cómodamente de dar un solo caso del presunto éxtasis, con lo cual tira palabras al viento. Pero si se quiere enterar de los límites de la cultura cinematográfica nacional, tal como fueron vistos hace más de diez años por un crítico supuestamente patriarca y retrógrado que está cerca de aquí, puede echar un vistazo a *Film 19* (publicación de Cine Universitario, noviembre - diciembre 1953) y encontrará un texto que necesita muy pocos retoques para seguir siendo actual. Fue escrito antes de la arteriosclerosis².

SE QUEJAN de que la crítica de los diarios, y particularmente la que escriben los presuntos patriarcas, es *apática, senil, rendida* (pág. 15) pero la verdad es que parece muy activa, no pierde ningún estreno que valga la pena y hasta publica notas previas informativas sobre los films cuyos antecedentes tengan algún interés. Esos apáticos están corriendo carreras diarias; más tranquilos son los que publican revistas cada seis meses.

SE QUEJAN de que la crítica es agresiva, dicta cátedra, se cree el centro del Universo, pero hay que tomar esos conceptos como expresiones de cierta marcada animosidad y no como hechos demostrables, porque sin ejemplos esos cargos no tienen peso alguno. La verdad es que los críticos opinan porque ésa es su función y su trabajo, sin pretender cátedras. Es gracioso ver razonar a estos imberbes. En la pág. 16 de estos *Cuadernos*, uno de ellos se queja de la agresividad de los críticos mayores y escribe: *Si la crítica fuera más libre, si tolerara la discrepancia, sería más fértil*. Este joven brillante no quiere enterarse que en el Uruguay nadie coarta la expresión de nadie y de que mal puede acusar a los críticos de suprimir la discrepancia. Es, casualmente, el mismo joven que en la pág. 21 cita a un cronista de *Época*, censura su enfoque y opina que el tal cronista se *descalifica desde el punto de vista intelectual*. Sea más fértil, por favor.

SE QUEJAN de que los críticos patriarcales denigran a la gente joven que empieza a escribir, de que atienden rencillas de entrecasa, comentan controversias de críticos y olvidan *el compromiso ante el lector* (pág. 12). Este cargo podría tener seriedad si tuviera algún ejemplo adjunto. No lo tiene, y cada uno debe ponerse su sayo. En lo que se refiere a esta página, es cierto que aquí se han difundido las

² Ver tomo 1, pág. 820.

polémicas entre distintos grupos de la prensa extranjera, por el excelente motivo de que en Francia, en Gran Bretaña y en Estados Unidos se ventilan ahora distintas maneras de juzgar la calidad y la historia del cine. También es cierto que en esta página, y vistos los errores ignorantes publicados en *Cuadernos de Cine Club* N.º 9, se ha defendido a Wyler contra el ataque de los aventureros recién llegados. Pero esa defensa ha dejado de ser un privilegio de esta página y es compartida ahora por otro jovencito que escribe sobre Wyler en el N.º 10 y acusa al susodicho ignorante de *mala fe* y de *incomprensión* (pág. 67). En cuanto a olvidar el compromiso ante el lector, es deseable que los iracundos no se hagan ilusiones. Hace varios años que esta página comenta regularmente los estrenos cinematográficos, sin mayor demora. En 1963, entre una polémica y otra, se hizo tiempo para comentar unos trescientos films, muchos de ellos con notas informativas complementarias.

SE QUEJAN de los ficheros ajenos, de la erudición ajena, de las bibliotecas ajenas. De esto no deberían quejarse, porque nadie les tira a la cabeza con ficheros y bibliotecas, pero debe entenderse que sólo se queja de la erudición ajena quien carece de la propia. Los jovenzuelos no quieren entender que el conocimiento sólido es un respaldo necesario de la opinión crítica y que el único límite del problema es que no debe venderse erudición por cultura. Una de las cosas que hacen falta en esta revista caótica, improvisada y espontánea es justamente la precisión y la solvencia para escribir o, en su defecto, la revisión de lo que se escribe por alguien que sepa leer. Así se evitarán frases torpes como *el cine debutó como espectáculo a fines de 1800...* (pág. 87), así se evitaría el error reiterado para escribir el nombre de Laurence Olivier (págs. 68-69). Así evitarán, en fin, la sensación de pueril invento que tienen varios de sus textos.

HAGAN ALGO, POR FAVOR. El riesgo que se corre al escribir sobre los jóvenes iracundos es hacerlos más famosos e importantes. Toda una escuela de opinantes sostiene que sería mejor no llevarles el apunte, dejarlos cocinar en su salsa, tratarlos como a advenedizos que se quieren hacer ver. Pero ésa sería justamente la actitud patriarcal más antigua y al mismo tiempo la actitud periodística más condenable, porque supone hacer caso omiso de que los *Cuadernos* existen y de que tienen ambiciones. Más riesgoso y quizás más útil es hacerles ver sus contradicciones, sus errores, sus inútiles alharacas, con la esperanza de que a alguno de ellos se le provoque la autocritica y se le despierte la reflexión. Alguna vez empezarán a entender los textos de los críticos por lo que rigurosamente dicen y no por las intenciones que les atribuyen; alguna vez entenderán al Cine Club en el cual viven; alguna vez comprenderán que una obligación del crítico es entender completa y profundamente la realidad de la que se pone a opinar. Si no se les marcan sus limitaciones, seguirán ufanos en su soberbia, dispuestos a creer que son alguien.

Alguna vez harán algo, también. Si sostienen que la crítica es palabrera y que lo correcto es ponerse a hacer cine, la respuesta es que se pongan a hacer cine. Si sostienen que la crítica patriarcal es retrógrada y que *impone rígidos y estrechos criterios convencionales* (pág. 9) se merecen dos respuestas. Una obvia es que se pongan a hacer crítica, cosa que nadie les prohíbe, y cuyas dificultades encontrarán con el tiempo, como lo señala una amplia experiencia. Otra es que la

crítica local no impone nada a nadie. Se limita a juzgar con sus criterios propios, sin obligar a ningún lector a que los comparta. Y en cuanto a que esos críticos sean estrechos, anticuados o rígidos, los jóvenes deberían recordar que no solamente la crítica local ha impulsado en su momento la mejor difusión de realizadores que fueron nuevos y que hoy importan (antes Bergman, Fellini, Antonioni, ahora Truffaut o Resnais) sino que una revisión de los resúmenes anuales, en casi todos los diarios de la capital, conduce a selecciones bastante similares y bastante orientadas hacia el cine nuevo. Cuando los jóvenes de los *Cuadernos* se ponen a hacer crítica, en ejemplares de los últimos dos años, aparecen elogiendo justamente los mismos films que elogia la crítica patriarcal. Sólo por ganas de hacerse ver puede lanzar alguien la acusación sobre criterios retrógrados.

Hacer cine, hacer crítica, fundar los propios cine-clubes, fundar las propias cinematotecas, son las propias tareas constructivas y correctas que los jóvenes de hoy tienen por delante y que serán, por otra parte, el eco de lo que antes hicieron los críticos patriarcales en cuestión. De todo sólo han empezado a hacer crítica, y no con las exigencias de un diario sino en una revista mal estructurada donde no se llegan a ver cuáles son las concepciones renovadoras o revolucionarias de las que tanto hablan los propios interesados. Y a cambio del resto están declamando en el vacío, se están llenando la boca con una "lucha generacional" que ellos mismos han inventado (es la lucha de sus carencias frente al mejor conocimiento ajeno) y se dedican a subestimar a gente mayor, que trabajó gratis durante años para hacer lo poco que hoy se puede llamar cultura cinematográfica en el Uruguay y para financiarles el lujo de escribir estos *Cuadernos*. Nadie denigra a la gente joven, aunque la gente joven denigra con mucho placer.

Una parte de estas respuestas ya fue dada a los jóvenes por el Sr. José Álvarez (en *La Mañana*, enero 8), sugiriéndoles que hagan cosas y dejen de inventar molinos de viento para pelear. La suya es una nota violenta, muy honestamente patriarcal y muy grata de leer en las actuales circunstancias, porque Álvarez es director de Cine Club del Uruguay, una entidad donde crían cuervos.

Cuadernos de Cine Club, edición N.º 10, fechada octubre 1963 (distribuida en enero 1964, sin embargo). Revista del Departamento de Publicaciones de Cine Club de Uruguay, aunque *no representa los puntos de vista de la institución*. Edición de 1.500 ejemplares, 102 págs.

15 de enero 1964.

Títulos citados

Año pasado en Marienbad, **El** (*L'année dernière à Marienbad*, Francia / Italia-1961) dir. Alain Resnais; **Hiroshima mon amour** (Francia-1958) dir. A. Resnais; **Noche, La** (*La notte*, Italia / Francia-1961) dir. Michelangelo Antonioni; **Ocho y medio** (8½, Italia / Francia-1963) dir. Federico Fellini; **Proceso, El** (*Le procès*, Francia / Alemania Occidental / Italia-1962) dir. Orson Welles; **Salvatore Giuliano** (Italia-1962) dir. Francesco Rosi; **Silencio, El** (*Tystnaden*, Suecia-1963); **21 días** (cm, Uruguay-1963) dir. Ildefonso Beceiro; **Vivir su vida** (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Francia-1962) dir. Jean-Luc Godard.



FESTIVAL DE CINE DOCUMENTAL

Los errores del SODRE

POCA GENTE SE HA ENTERADO de que el SODRE comenzó el domingo 2 su Festival de Cine Documental y Experimental y es posible que poca gente se entere también de las funciones siguientes, que habrán de abarcar posiblemente todo el mes de mayo. Esto es desagradable, porque supone la escasa atención periodística a un festival que es seguramente importante y en ciertos sentidos único.

Pero antes de enjuiciar la posible conducta de la prensa corresponde señalar las culpas del SODRE, en lo que hizo y en lo que no hizo:

1) REALIZÓ una conferencia de prensa, a fines de abril, con un procedimiento anómalo para las citaciones, del que otros se han quejado ya. En el caso de esta página, el SODRE se conformó con una citación telefónica, que no llegó a ninguno de sus cronistas y que derivó en un mensaje nunca trasmítido. Esta página no se enteró de la conferencia de prensa hasta después de hecha.

2) ORGANIZÓ Y TERMINÓ un concurso de cine nacional, previo al internacional, culminando en cinco premios para distintos realizadores locales, por un total de \$30.000. Pero esta página no recibió del SODRE un comunicado que notificara ese resultado. Lo publicó (miércoles 28 de abril) gracias a la gentileza de un colega que integraba el Jurado respectivo.

3) CURSÓ a los distintos diarios una tarjeta de invitación al Festival que ni siquiera está rotulada "permanente", sin tener en cuenta las páginas en que hay más de un cronista, como ocurre para bien o para mal en casi todas las publicaciones montevideanas. Una sola tarjeta puede ser entendida como un síntoma de mezquindad con la prensa, particularmente cuando el SODRE no quiere ni debe hacer negocio con su Festival.

4) OMITIÓ remitir a varias páginas periodísticas, incluso ésta, un comunicado que confirmara la inauguración del domingo 2 y señalara el programa. Si no hubiera llegado la tarjeta anterior, nadie habría dado un paso por averiguar la programación. Es cierto que el 1ro. de mayo fue un feriado general y que el 2 era un domingo, pero ambas cosas se sabían durante todo abril. Es probablemente significativo que la inauguración del Festival no haya sido notificada el domingo 2 en ningún sueldo de *El Plata*, un diario que suele estar bien enterado de los actos del SODRE.

5) PRESCINDIÓ de todo arreglo de funciones privadas y previas para la prensa, aunque el material cinematográfico se renueva diariamente. Este es un error martillado desde 1954, que el SODRE no ha conseguido subsanar a través de cinco festivales. Cuando la programación se renueva cada 24 horas, la única conducta posible para la prensa es comentar los films dos días después de la exhibición nocturna. Esto supone recomendar al público un film A o B que ya no está en cartel y que podrá o no repetirse luego. Las funciones privadas regularizan la situación, pero el SODRE no las hace. La información previa sobre cada uno de los films colabora en la instrucción del público, pero el SODRE no la remite. Algunos cronistas podrían ade-



lantar con sus propios medios la información previa sobre una parte de los films, pero deberían enterarse con tiempo de los títulos que se exhiben y el SODRE no ha remitido hasta ahora un comunicado general con tales datos.

No es ninguna alegría señalar públicamente las limitaciones del SODRE en la organización de festivales. Es obvio que la institución está animada por un propósito de difusión cultural y artística, lo que debería concentrar la mejor atención de los cronistas de buena voluntad. Es casi seguro también que en el material de todo un mes habrá algunos films excelentes. Y no cabe dudar que los otros problemas de la organización, hasta la llegada de los films al Estudio Auditorio, han demandado una serie de esfuerzos y de corridas. Que todo ello caiga en el vacío o en la escasa repercusión es una posibilidad dolorosa, pero incumbe al SODRE arreglar ese problema.

Para consumo interno de la Comisión Directiva actual, corresponde señalar que a fines de abril un miembro del Jurado del reciente concurso de cine nacional (certamen previo al internacional y vinculado a él) quiso firmar al día siguiente del fallo el acta respectiva, dio vueltas durante tres días por diversas oficinas del SODRE, incluyendo las de Cine Arte, y no pudo localizar el documento del que nadie sabía nada. Hasta el cierre de esta edición el acta seguía sin su firma. Para consumo más público, corresponde señalar que los diversos diarios de la mañana cierran sus páginas de cine antes de las 19 horas, hecho que puede ser verificado por la Oficina de Prensa del SODRE con una simple consulta telefónica. Enviar los comunicados para que lleguen a las 19.10, como ocurrió ayer lunes 3, puede conducir a que no salga publicada ni siquiera la información super lacónica que el SODRE remite sobre los films de su importante festival.

4 de mayo 1965.



Carta de un uruguayo que se va (a un uruguayo que se queda)



El 23 de julio de 1965 el gran periodista uruguayo Carlos María Gutiérrez publicó en el semanario *Marcha* una *Carta al uruguayo que se va*, que era una exhortación a los integrantes de llamada "Generación del 45" a no abandonar el país y a involucrarse más activamente en su vida política. H.A.T., que en esos mismos días estaba consumando su traslado definitivo a Buenos Aires, se sintió razonablemente aludido y respondió con el siguiente texto, que *Marcha* publicó en su edición del 30 de julio. En los años siguientes Gutiérrez profundizó su compromiso político, fue encarcelado y desterrado en 1969, participó activamente en la agencia de noticias Prensa Latina y se mantuvo dificultosamente en el exilio hasta el fin de la última dictadura uruguaya. Falleció en Montevideo en 1991.



Caro Gut:

He leído tres veces tu atenta epístola de julio 23, titulada *Carta al uruguayo que se va*, por alguna razón que sin duda explica que la carta sea abierta y no cerrada. La primera vez supe que el mensaje tiene un doble destinatario: por un lado un uruguayo identificable, con nombre y apellido, cuya personería no me corresponde asumir; por otro lado la generación del 45, que nunca hizo asamblea, que no tiene personería jurídica y que puede ser representada por todos, por uno, por ninguno, por un grupo. La segunda y tercera vez que repasé tu epístola me puse a meditar en tu argumentación, en tu sentida discrepancia con irse del país en el momento en que la crisis se precipita. Si te entiendo bien, estás marcando un error múltiple, que sería el de haberse quedado antes a la vera del camino, sin entrar a mejorar este país, y de apartarse ahora del todo, justamente cuando el país necesita *debate, discusión, examen, ensuciarte las manos, ser insultado y quizás tiros, palos, violencia*. Y como yo también me voy (a Buenos Aires, apenas) no puedo menos que comunicarte mis impresiones al respecto. Tengo el escrúpulo formal de que no hace falta decirte cosas sabidas, y de que sin embargo el testimonio abierto puede importar.

Hay que entender ante todo por generación del 45 a la que floreció alrededor de ese año, y que había nacido en algún momento del período 1915-1925. Y hay que descartar de allí a muchos ciudadanos y quedarse con un grupo de intelectuales, de artistas, de periodistas, que en aquel momento se rebeló contra los lugares comunes de sus mayores, renegó de valores ya vacíos, y comenzó a pensar en términos reales con el mismo impulso de objetividad y sinceridad que en la misma época tenía el neorrealismo cinematográfico italiano, al que significativamente prestamos una lejana adhesión. Después habría que decir que los signos o los motores de esa generación eran comunes y claros: la lucidez para pensar sin preconceptos, la desconfianza a los caudillos y a las tradiciones, la asimilación de ciertos rasgos de la cultura extranjera y sobre todo el humor, que llevó a crear en *Marcha* la columna *Macanas ajenas y propias* y después *La mar en coche*, con el afán no siempre cumplido de herir con sarcasmos a la pompa ajena. Algunos de aquella generación no quisieron quedarse a la vera del camino, se acercaron a la política y llegaron a ser ministros o diputados (Wilson Ferreira Aldunate, Zelmar Michelini, Manuel Flores Mora, Enrique Martínez Moreno). Otros tuvieron una mayor desconfianza por los banderines partidarios, que pueden ensuciar las manos y provocar insultos, y se pusieron a innovar solitariamente o en grupos, dentro de actividades que sólo cabría llamar culturales. Si pienso en Antonio Larreta, en Carlos Martínez Moreno, en Rubén Yáñez, en Antonio Grompone, en Carlos Real de Azúa, en Carlos Maggi, en Washington Roldán, en Aldo Solari, en Ángel Rama, en Hugo Alfaro, en Carlos María Gutiérrez, en Emir Rodríguez Monegal, en Mario Benedetti (y me faltan nombres), veo que a ellos se debe en buena medida el progreso del teatro independiente, del cine-clubismo, de la ensayística, y sobre todo de la crítica (literaria, teatral, musical, cinematográfica), que ha caracterizado a buena parte del periodismo y de la vida pública montevideana en los últimos veinte años. Pongo juntos los nombres y advierto que en muchos de ellos hay rastros de sus discrepancias internas y de sus conflictos más sonados con alguno de los diarios o semanarios por los que pasaron.

Pero me importa el conjunto, y quiero verlo tal como era, empeñado en la inquietud, en la lucidez, en el humor.

A ese grupo le has insinuado que se quedó a la vera del camino y que el Uruguay verdadero, el que había que entender y modificar, estaba dentro y no fuera del círculo infernal que ellos no han atravesado. Y ahora que alguno de ellos se va al extranjero, con esperanzas de obtener un futuro que este país no le da, procedes a recordarle que éste es el momento de quedarse y de luchar. Ante todo, ¿qué podíamos haber hecho antes? Meterse en la política era para muchos de nosotros aceptar (por estrategia, por cálculo) algunos falsos valores en los que podíamos creer a medias o no creer en absoluto. Era el riesgo de ensuciarse con las manchas que después no salen: con el acomodo, el soborno, el privilegio para importar autos, el silencio ante el correligionario en falta, el periodismo parcializado por el interés político. Era, en síntesis, el riesgo de desmentir a la lucidez y a la sinceridad. Otros entraron en política y no entro a juzgarlos, pero déjame creer que negarse a la política fue derecho inalienable de quienes tenían poca vocación por hacerlo y de quienes tenían largos motivos para desconfiar de los blancos, de los colorados, de los comunistas. Nos quedaba desde luego la opción de permanecer a la vera del camino, en una actitud de examen público sobre esa misma política, pero sospecho que hubiera sido igualmente inútil. Ninguna discrepancia con Quijano¹ me impedirá reconocer la justeza de sus objeciones a la Ley de Lemas ni la de su martilleo contra una política económica nacional que nos ha llevado hasta el callejón de ahora. Pero a pesar de las críticas justas y penetrantes, allí sobreviven hoy la Ley de Lemas y la cuestionada política económica que amenaza ser revisada recién hoy, cuando es demasiado tarde.

Al costado de la omisión o del fracaso está el hecho claro de que este país no es gobernado por las minorías selectas que quisimos orientar o quizás integrar. La lucidez y el humor están bien para unos pocos, y quizás otros pocos llegaban a advertir la solidez documentada con que unos escribían de lo que sabían, sin la alegre improvisación que tanto mal ha hecho. Lejos de las minorías ocurrían y siguen ocurriendo otros fenómenos de masas ingobernables. Había multitudes atrás del estilo demagógico de Nardone², por ejemplo, aunque sus ideas no parecían estar claras ni siquiera para él mismo. Hubo otras multitudes que creyeron en la grandeza del fútbol uruguayo sin advertir el margen de azar en el triunfo del Maracaná (1950). Hace muy pocos meses, en medio de una ola de paros y huelgas que eran la gran crisis económica del país, también hubo multitudes que tiraron algunos millones de pesos en tres partidos internacionales de Peñarol. Hoy mismo los diarios dan ocho páginas al fútbol en medio de otras apreturas de espacio y de papel, por la razón comercialmente impecable de que así se venden realmente más diarios, por mucho que protesten los periodistas que quisieron tener más espacio para un estreno teatral. Son esas masas las que explican que la elección de diputados se haga con propaganda centrada en clubes políticos, mediante altoparlantes ruidosos que repiten refranes insensatos. Y los clubes políticos explican luego la retribución de sus adeptos mediante el empleo público. Y el empleo público es la meta ya absurda de

muchos. Los que llegaron allí integran la frondosa burocracia nacional y municipal, mal instruida, mal distribuida, viciada de negligencia, que debe aplicar leyes confusas y superpuestas. Así en este momento cualquier trámite oficial es un loquero de papeles, de requisitos, de idas y vueltas. Quien haya tramitado una jubilación, un pasaporte, una importación, sabe que ese loquero es el Uruguay. Alguna vez dejé constancia escrita de lo difícil que era pagar una patente municipal para un auto, y me di cuenta de que llegaba a ser gracioso el sólo recuento de las muchas vueltas, sin agregar un chiste, ni siquiera un adjetivo.

Me pregunto qué podía haber hecho antes la generación del 45 ni qué puede hacer ahora. No quiero caracterizarla con ningún rasgo que estrictamente no fuera suyo y me animaría a decir que sus orientaciones más claras estaban ya previstas por Carlos Vaz Ferreira, algunos años antes, en su librito *Moral para intelectuales*, que me gustaría saber mejor difundido. Con ese instrumento de lucidez y de honestidad pudo quizás adivinar en 1951 que la implantación del Colegiado derivaría en la ineeficacia casi parlamentaria de nuestro Poder Ejecutivo de hoy. O pudo quizás señalar que la atomización incesante de los grupos políticos derivaría en este caos, ya incomprendible desde Buenos Aires (quizás también desde Montevideo), donde hay que tener memoria para sacar completo el inventario de divisiones entre los blancos, entre los colorados, entre los socialistas, entre los cívicos y hasta los comunistas. Pero ni una ni otra observación hubieran servido para otra cosa que para una discusión momentánea, porque en el fondo nadie escucha a nadie. Hace ahora algunas semanas que el gobierno está en la posición imposible de no poder pagar el presupuesto y ocurre que las explicaciones procedentes no vienen de donde deben venir: ni el gobierno explica cómo se quedó quieto ante una situación previsible, ni la oposición aclara qué es concretamente lo que corresponde hacer ahora. Como críticos están todos en sus puestos, desde luego. Pero si revisas la historia del irritante artículo 383, que consagra jubilaciones enormes para los gobernantes reales y para los apócrifos, advertirás que ha sido duramente castigado desde todos los sectores y que sigue notablemente en pie.

Cuando se advierte esta dificultad de gobernar el Uruguay aun estando en el gobierno, tendrás alguna disculpa para la actitud prescindente de muchos de la generación del 45, que se dedicaron a cultivar sus propios jardines para cumplir su vocación y para compartirlos con su minoría de vecinos y ramos afines. Estoy contigo en que algunas de sus obras fueron desbordadas por los hechos, que son siempre más interesantes que las teorías. En Uruguay no se podrá hacer realmente una Cinemateca sin una ley que dictamine la retención de algunas copias de algunos films, una vez terminada su explotación comercial, pero aquí vamos a tropezar con que el Estado ha sido indiferente al cine durante todo el siglo y no incluye su enseñanza en ningún grado de la educación del adolescente. No se puede hacer cineclubismo sino con concesiones a una masa social que paga y que de hecho rebaja la exigencia inicial de los cine-clubes. Después de provocada la crisis económica y la suba de dólar, no hay bastante público para el que fue teatro independiente, ni hay público para los conciertos, ni es económico traer conjuntos extranjeros. Hasta la exhibición cinematográfica entró en crisis y llegó a un enorme conflicto explosivo. No tengo que explicarte las dificultades de hacer crítica de espectáculos en un país que cada día tiene menos espectáculos, ni la imposibilidad de editar libros

¹ Abogado, político y periodista uruguayo, fundador del semanario *Marcha*.

² Se refiere a Benito Nardone, político y periodista, que llegó a ser presidente del Consejo Nacional de Gobierno en 1960.

cuento el autor nacional que más vende (Mario Benedetti) no puede vivir de lo que escribe, ni la dificultad de hacer crítica literaria ante un público que comprueba que los libros son cada día más caros. De casi todo lo que ha hecho o ha querido hacer la generación del 45 hoy queda la nostalgia.

Quedarse es ahora una idea que parece noble y que sospecho estéril. Se quedará una posible generación del 65, quizás barbuda, desprolija, con el pelo largo, bailando twist, aullándole a Palito Ortega, o quizás tan aguda, tan revolucionaria, tan constructiva, que será capaz de corregir el irritante monopolio del Banco de Seguros (que hace lo que se le antoja) o la lentitud e ineficacia de la justicia, o el exceso anti-comercial de los medios de difusión (demasiados diarios, demasiadas radios, cuatro canales de TV para una ciudad chica, dos docenas de teatros independientes para poco público), o el absurdo esencial de la educación en este país lleno de abogados, de escribanos, de intermediarios, de intelectuales, donde se produce y se trabaja menos de lo que se debe y donde escasean justamente los ingenieros agrónomos en medio de tanto campo. Con un poco de suerte, la generación del 45 llegará a corregir el desastre de los laudos que remuneran por igual al funcionario meritorio y al incapaz, o el otro desastre de la recomendación política para apurar una jubilación que se destroza pocos meses después cuando el dinero pierde su valor. No puedo adivinar del todo la tarea de una generación siguiente y tengo miedo de que se traduzca mi desconfianza a una Nueva Ola que ahora tiene 18 años y que no sabe lo que piensa ni lo que quiere.

Pero te aseguro que hay que dejar el sitio. Me voy por mis motivos personales, con una constancia de agradecimiento a un diario que durante once años me dejó escribir en un régimen de libertad (de opinión, de horario, de espacio) que pocos quisieron pronosticar antes. La libertad no lo es todo, sin embargo. Quienes necesitan un futuro y tienen fuerzas para buscarlo, lo buscarán en otro lado, porque el futuro aquí se está oscureciendo cada día. Puedes creer que la generación del 45 ha fracasado en hablar sólo a una minoría y no al país, pero debes reconocer que el país no sabe escuchar. Y no creas que con quedarse a esperar (quizás *tiros, paros, violencia*) vas a mejorar esa sordera. Sabes muy bien el trabajo que cuesta convencer a un diario que haga mejor periodismo y no puedes soñar con convencer a un país que modifique sus más queridos vicios nacionales.

Te espero en alguno de tus numerosos viajes al exterior y te contaré otros defectos de otros países.

H. Alsina Thevenet.



Lista de algunas cosas que perderemos al irse H.A.T.¹

- Un extraordinario crítico de cine.
- Un maníático de las desapariciones físicas (cuando tienen que ver con el cine).
- Un bigote casi único.
- Un corrector compulsivo que no pudo ver ésto y seguramente le encontrará errores.
- Las notas enseñando a los diputados.
- Las notas enseñando a los senadores.
- Las series de veinticinco notas sobre la importancia de Bergman cuando usa *robe-de-chambre*.
- Las frases definitivas sobre Chaplin (*Como filósofo es un gran cómico*).
- Los cartelitos que informan *Alsina vuelve*.
- La frase *Seré curioso*.
- Sus republicanas, que no podremos pechar más.
- Las series sobre Bergman demostrando que nadie lo ha entendido mejor.
- Un insolente divertido.
- Sus conferencias sobre periodismo (*Comience esta nota diciendo TAC*).
- Sus notas demostrando que Chaplin está reblandecido.
- Sus reuniones con algún principiante en la punta de la redacción, la mano sobre la frente, las piernas cruzadas, el principiante absorto y él diciendo TAC, TAC, TAC.
- Sus polémicas con los cine-clubes.
- Su risa estentórea cuando lee, solita su alma, algún chiste súper sofisticado del *New Yorker*.
- Sus molestias cuando Bernardo Garros abre las ventanas en invierno.
- Su impaciencia por leer los originales de otro y agregarle algún "toque".
- Sus lecciones magistrales sobre política local e internacional.
- Su preocupación por la concisión, demostrada en notas de varias páginas tamaño diario.
- Su hinchismo por Bix Beiderbecke.
- Su manera de hablar, tan lenta, tan pausada.
- Sus periódicos consejos a Orson Welles, Charles Chaplin y algún otro aprendiz acerca de la mejor manera de hacer cine.
- Su memoria de cerebro electrónico, que no podrá olvidar ésto.
- Sus quejas SOBREFALTADAEESPACIO.
- Su figura, tan parecida a la de Homero Alsina Thevenet.

(Primera y última de una serie de una nota dedicada a la lista de algunas cosas que perderemos al irse H.A.T.)



¹Este texto, redactado en conjunto por el equipo de espectáculos de *El País*, fue publicado como una despedida en el más puro estilo H.A.T. cuando éste formalizó su decisión de trasladarse a Buenos Aires.

Bibliografía de H.A.T.

(compuesta mayormente por su autor)

1964 - INGMAR BERGMAN, UN DRAMATURGO CINEMATOGRÁFICO, en colaboración con Emir Rodríguez Monegal, Renacimiento, Montevideo. Breve artículo inicial sobre Bergman, seguido de notas sobre sus películas. Los textos fueron publicados antes en *Marcha*, en la revista *Film* y en el diario *El País*. Luego fueron ligeramente retocados y actualizados para su edición en libro. Corresponde subrayar que sólo comprende el primer Bergman -hasta 1963- y no incluye importantes films posteriores.

1972 - CENSURA Y OTRAS PRESIONES SOBRE EL CINE, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires. Comprende un ensayo sobre censura en el cine, publicado antes en revista *Panorama* (Buenos Aires), seguido del detalle sobre títulos censurados de una u otra manera, 1916 a 1970. La empresa editora cerró poco después de publicar el libro, que quedó mal distribuido. Ver 1977.

1973 - CRÓNICAS DE CINE, De La Flor, Buenos Aires. Recopilación de notas sobre películas. En su mayor parte, material de *El País* (Montevideo) y *Panorama* (Buenos Aires).

1974 - VIOLENCIA Y EROTISMO, en colaboración con Simon Feldman y Agustín Mahieu, Cuarto Mundo, Buenos Aires. Libro en tres partes, sobre "sexo y violencia" en el cine. La parte de H.A.T. versa sobre cine policial. Edición con diversas torpezas de composición.

1975 - CINE SONORO AMERICANO Y LOS OSCAR DE HOLLYWOOD, Corregidor, Buenos Aires. Recopilación de premios y candidaturas de la Academia, 1927 a 1974. Esta documentación nunca había sido publicada en castellano. Se aprovechó el dato casual de que la Academia y el cine sonoro nacieron al mismo tiempo, 1927. Los datos documentales, que por sí solos serían una guía telefónica, fueron completados con textos sobre los diversos períodos del cine sonoro: 1927 a 1933, 1933 hasta la guerra en 1939, luego guerra, postguerra, etcétera. Varias páginas fueron dedicadas a las Listas Negras (1947 en adelante), tema que tampoco había sido incluido hasta entonces en libros en castellano. El libro fue reeditado en 1986, con actualización de datos.

1977 - CHAPLIN, TODO SOBRE UN MITO, Bruguera, Barcelona. Trabajo pedido por la editorial. Comprende biografía y obra de Chaplin. Fue publicado a comienzos de diciembre 1977, pero no llega a ocuparse del fallecimiento de Chaplin, ocurrido el 25 de diciembre de ese mismo año.

- EL LIBRO DE LA CENSURA CINEMATOGRÁFICA, Lumen, Barcelona. Reedición actualizada del libro de 1972, con alguna ampliación y ajuste de datos (fue enteramente reescrito, a ese efecto).

1980-1981 - FUENTES Y DOCUMENTOS DEL CINE, seguido de TEXTOS Y MANIFIESTOS DEL CINE, en colaboración con Joaquim Romaguera, Gustavo Gilli, Barcelona. Ambos libros fueron reeditados en 1993 con el segundo título, por editorial Cátedra, Madrid. Aunque comprende textos propios, en su mayor parte se integra con artículos de diversos historiadores y creadores del cine (Ricciotto Canudo, Dziga Vertov, François Truffaut, Sergei M. Eisenstein, Bela Balász, Charles Chaplin y muchos más). La idea fue rescatar documentos que sólo se hallaban dispersos en revistas o en libros remotos, documentando historia, estética, escuelas, movimientos, técnicas: el vanguardismo, el neorealismo italiano, la Nouvelle Vague francesa, la fotografía, el montaje, etcétera. Fue pensado como una guía general para el profesor y el estudiante.

1983 - LA HISTORIA Y EL CINE, Fontamara, Barcelona. Artículo sobre la Guerra de Secesión en el cine. Otros artículos del libro, por diversos escritores (Aristarco, Gubern, etc.) enfocan otros temas sobre historia y cine.

1986 - UNA ENCICLOPEDIA DE DATOS INÚTILES, De la Flor, Buenos Aires. Es una miscelánea de curiosidades históricas y modernas, con cierta pretensión de humor, recopilando pequeñas notas periodísticas previas. Tuvo varias reediciones y una continuación.

- EL CINE. GENTE, PELÍCULAS, HECHOS, Fraterna, Buenos Aires. Recopilación de 41 notas periodísticas, divididas en la forma que indica el título, procedentes de lo publicado en varias revistas.

1987 - LISTAS NEGRAS EN EL CINE, Fraterna, Buenos Aires. Tiene cinco partes: Unión Soviética, Alemania nazi, Francia durante 1940-1944, Listas Negras en Hollywood, Checoslovaquia. Es una derivación y ampliación del tema censura, con transcripción de documentos y de interrogatorios (el de Elia Kazan en 1952, entre otros). Un capítulo final, titulado *Las Listas del Exilio*, enumera las personalidades del cine que por motivos políticos debieron emigrar de un país u otro. Con la parte de Hollywood, solamente, se hizo después una reedición en la editorial Fin de Siglo, Montevideo.

- SEGUNDA ENCICLOPEDIA DE DATOS INÚTILES, De la Flor, Buenos Aires. Continuación del material publicado en 1986.

1989 - CINELECTURAS I, seguido de CINELECTURAS II en 1991, Trilce, Montevideo. Recopilación de notas sobre personalidades y films, más alguna nota hecha para el caso. El primer tomo fue reeditado en Buenos Aires, De la Flor, como DESPUÉS DEL CINE.

1990 - POSDATAS AL MUNDO, Arca, Montevideo. Notas de temas sociales y políticos (no de cine). Materiales publicados antes en el diario *Página/12* de Buenos Aires.

1992 - DESDE LA CREACIÓN AL PRIMER SONIDO, Laertes, Barcelona. Primero de tres libros sobre historia del cine norteamericano. Abarca solamente el cine mudo. Los otros tomos estuvieron a cargo de los españoles Javier Coma y José Luis Guarner. Fue pedido por la editorial.

1996 - CUENTOS DE CINE, Alfaguara, Buenos Aires. Volumen recopilado por Sergio Renán, con anécdotas de diversas personas sobre su contacto con el cine. Sólo un pequeño capítulo es de H.A.T.

1997 - PRIMEROS Y ÚLTIMOS PLANOS, Cal y Canto, Montevideo. Recopilación de notas periodísticas en *El País Cultural*, más un capítulo final, hecho al efecto, sobre los comienzos de un crítico. El libro recibió un primer premio (compartido) en el certamen anual del Ministerio de Educación. Fue reeditado en Buenos Aires por De la Flor, con otro título: NUEVAS CRÓNICAS DE CINE.

1998 - PELEAS Y PERSONAJES, Cal y Canto, Montevideo. Segunda recopilación de notas de *El País Cultural*, pero con temas diversos (nada de cine).

1999 - NUEVAS CRÓNICAS DE CINE, De la Flor, Buenos Aires. Reedición argentina del libro de 1997.

2000 - HISTORIAS DE PELÍCULAS, Cauce, Montevideo. Recopilación de notas que con ese título aparecieron en *El País Cultural*, cada una de ellas sobre títulos mayores (**El ciudadano, Lo que el viento se llevó, Casablanca, Nacimiento de una nación**, etc.)

- LO PEOR DE MONDO CANE, Cal y Canto, Montevideo. Con varios colaboradores. Recopilación de notas aparecidas en contratapa de *El País Cultural*.

2006 - HISTORIAS DE PELÍCULAS, El Cuenco de Plata, Buenos Aires. Edición ampliada del libro de 2000. El material pasó de 16 a 37 notas. Con material de *El País Cultural*. H.A.T. no llegó a ver y corregir las pruebas, con lo cual esta edición es –hasta la fecha– su libro con mayor cantidad de erratas.

2006 - MÁS NOTAS DE CINE, reedición parcial del libro EL CINE. GENTE, PELÍCULAS, HECHOS, con algunos agregados de *Panorama* y *El País*. El material había sido preparado por H.A.T. en 2003. La edición final quedó a cargo de Gabriel Sosa y es muy correcta, a excepción de la fecha del fallecimiento de H.A.T. que aparece trasladada a 2006.



Colaboración en la investigación: Eleonor Wauquier.

Honor y gloria a Liliana Mazure, Luis Ormaechea, Eva Salvo y José Martínez Suárez.

Agradecimientos: Jorge Abbondanza, Andrés Alsina, Lucas Álvarez, Maximiliano "Capo" Basso, Remember Caprio, Eduardo Correa, Edgardo Cozarinsky, Octavio Fabiano, Mercedes B. Gallego, Alejandro Intrieri, María Iribarren, Bárbara Keen, Ana Kowalczyk, Pablo Marín, Agustín Masaedo, Paola Pelzmajer, Juan Manuel Peña, Inés Peñagaricano (cuyo trabajo inédito sobre H.A.T., escrito en 1997, contiene información y entrevistas que resultaron esenciales), Lucila Peso, Hermenegildo Sábat y Fernando Suárez.

Fuentes consultadas: Una mayor parte de las citas textuales de H.A.T. y de la información sobre su biografía procede de diversas charlas con los compiladores, que tuvieron lugar formal o informalmente entre 1986 y 2005. Se han utilizado de manera complementaria entrevistas realizadas a H.A.T. por César Di Candia, Carlos Cipriani, María Esther Gilio, Leila Guerriero, Lincoln Maiztegui Casas, Manuel Martínez Carril, Inés Peñagaricano, Jorge Ruffinelli, Pedro Silva y Carlos Ulanovsky.



Índice de películas citadas

- 08/15- Zweiter Teil*, 220
11 a la medianoche, 214
30 años de alegría, 431
30 Years of Fun, 431
36 horas de suspenso, 605
36 Hours, 605
491, 855
7 Faces of Dr. Lao, 563
9 dney odnogo goda, 445
A cada cual su propio infierno, 379
A King in New York, 72
A las cinco de la tarde, 692, 950
A Night at the Opera, 580
Accattone, 505
Accattone, un muchacho de Roma, 505
Adiós mi Tosa del sur, 661
Adorable pecadora, La 200
Affaire d'une Nuit, L' 208
Al Capone, 104
Al Este del Paraíso, 768
Alias Gardelito 194, 928
All Fall Down, 379
All the Way Home, 549
Alleman, 833
Almohada para tres, 169
Alondra, La 882
Alta infidelidad, 604
Alta infidelità, 604
Altos principios, 315
Amantes de Montparnasse, Los 223
Amantes de una noche, 208
Amants de Montparnasse,
Les - Montparnasse 19, 223
Amargo y lo dulce, Lo 226
Ambiciones que matan, 160
América de noche, 256
America di notte, 256
América insólita, 308
America, America, 556, 836
América, América, 556, 836
Amérique insolite, L' 308
Amiche, Le 306
Amigas, Las 306
Amor a los veinte años, El 530
Amor al vuelo, 423
Amor en cuatro dimensiones, 589
Amor en Las Vegas, 532
Amor en Roma, Un 227
Amor es asunto privado, El 418
Amor es juego prohibido, 216
Amor sin barreras, 425
Amore a Roma, Un 227
Amore difficile, L' 446
Amore in quattro dimensioni, 589
Amores clandestinos, 58
Amores difíciles, 446
Amour à vingt ans, L' 530
Ángel sucio, El 36
Angry Silence, The 336
Áimas Trujano (el hombre importante), 564
Ankokugai no taiketsu, 156
Année dernière à Marienbad, L' 341, 785
Ansia juvenil, 318
Año pasado en Marienbad, El 341, 785
Años de relámpagos, día de redobles, 582
Aparajito, 438
Appassionata, 39
Arzt von Stalingrad, Der 128
Asesino por contrato, 37
Asesino, El 245
Asesinos de Nuremberg, Los 17
Asesinos del domingo, Los 28
Assassino, L' 245
Assassins du dimanche, Les 28
Audaz, El 316
Aunque me cueste la vida, 353
Austerlitz, 376
Aventura, La 150
Aventurero del Pacífico, El 468
Awertura, L' 150
Ayer, hoy y mañana, 541
Babette se va a la guerra, 61
Babette s'en va-t-en guerre, 61
Bahía de Todos os Santos, 623
Bahía del Tigre, La 62
Balada del soldado, La 68
Ballada o soldate, 68
Ballerina, 636
Bandido de la montaña, El 396
Banktressor 713, 58
Barco sin Puerto, 662
Barnvangen, 858
Barranca de Satanás, La 110
Barrio del cuervo, El 799, 806, 858
Basilischi, I 594
Basura, La 550
Batalla del infierno, La 204
Batalla del Mar de Coral, La 115
Batallón negro, El 34
Battle of the Coral Sea, 115

- Baza ludzi umarlych*, 661
Beat Girl, 153
Beat Girl, la diablesa del striptease, 153
Bel Âge, Le 666
Bellissima, 633
Bells Are Ringing, 163
Belye nochí, 166
Ben-Hur, 85
Best Man, The 569, 842
Billy Rose's Jumbo, 403
Birds, The 434
Blast of Silence, El 447
Blind Date, 117
Blodiga tiden, Den 172
Blueprint for Robbery, 335
Blues praguenses, 572
Boquete, El 136
Bout de soufflé, À 142
Bridge on the River Kwai, The 535
Brigada de los valientes, La 584
Brigante, Il 396
Bromista, El 698
Buccaneer, The 41
Buscas, Los 82
BUtterfield 8, 144
Caballeros teutónicos, Los 201
Cabinet of Caligari, The 399
Cabo Asch va al frente, El 220
Cafajestes, Os 391
Cagliari, I 107
Caída del Imperio romano, La 590
Caja fuerte 713, 58
Cama redonda, La 229
Camino del odio, El 91
Canario tiene garras, El 488
Can-can, 228
Cangaceiro, O 20
Canto do mar, O 621
Cape Fear, 373
Cara de la Gata, La 77
Cardenal, El 509
Cardinal, The 509
Carlos Gardel, historia de un ídolo, 485
Carlton-Browne of the F.O., 154
Carnada, La 181
Carta no enviada, La 148
Casa, La 613
Caso del verdugo Eichmann, El 252
Caught, 83
Cebo, El 181
Cent Mille Dollars au soleil, 562
Cerný Petr, 861
Cerný prapor, 34
Chatte, La 77
Chelovek idiot za sołntsem, 533
Chemin des écoliers, Le 58
Chica de Hamburgo, La 271
Christoe nebo, 289, 784
Cid, El 312
Cielo de piedra, 203
Cielo despejado, 289, 784
Cien, 205
Cima del mundo, La 26
Cimarron, 206
Cimarrón, 206
Cinco monedas, Las 102
Cleopatra, 496
Cochecito, El 858
Codicia bajo el sol, 562
Codicia, 83
Cold Wind in August, A 211
Comancheros, Los 294
Comancheros, The 294
Come Back, Africa, 844
Con las horas contadas, 60
Condenados a vivir, 246
Condenados de Altona, Los 507
Confidencias de un asesino, 145
Confidencias de una doncella, 704
Congo vivo, 444
Contigo eternamente, 453
Contraataque, 377
Corazón de hielo, 281
Corrientes, 842, 878
Corrupción, 36
Corruzione, La 522
Cortina carmesí, La 702
Counter-Attack, 377
Cousins, Les 44
Couteau dans le plâtre, Le 452
Crack in the Mirror, A 100
Crime & Punishment, USA 145
Crimen, 298
Crímenes de Adolfo Hitler, Los 413
Crisis, 852
Critic's Choice, 568
Cronaca familiare, 458
Crónica familiar, 458
Crowded Paradise, 139
Cry of Jazz, The 616
Cuando el corazón manda, 568
Cuatro días de rebelión, 449
Cucaracha, La 99
Culpable, 89
Człowiek na torze, 43
D.O.A., 60
- Ďáblova past, 441*
Dama desaparece, La 358
Damn Yankees, 131
Das leben von Adolf Hitler, 413
David and Lisa, 466
David y Lisa, 466
Day They Robbed the Bank of England, The 247
Days of Thrills and Laughter, 288
De Dunquerque a Hiroshima, 314
De repente en el verano, 56, 665
Dead Ringer, 565
Débiles son las mujeres, 97
Del paraíso al infierno, 139
Del sábado al domingo, 624
Delator, El 187
Delfines, Los 260
Delfini, I 260
Depravados, Los 391
Desafío, El 157
Deseo y destrucción, 117
Deserto rosso, Il 596, 864
Desierto rojo, El 596, 864
Desnuda por el mundo, 168
Despertar de ambiciones, 404
Devil's Disciple, The 50
Día por día, desesperadamente, 406
Día que robaron el banco de Inglaterra, El 247
Dialogue des Carmélites, Le 193
Diamantes en la noche, 848
Diario de Ana Frank, El 46
Diary of Anne Frank, The 46
Días contados, Los 393
Die Diktatoren, 234
Dilema del doctor, El 118
Diplomático sin valija, 154
Discípulo del diablo, El 50
Disparen sobre el pianista, 295
Distant Trumpet, A 584
Distracciones, Las 699
Distractions, Les 699
Doce millones, Los 833
Doctor's Dilemma, The 118
Dolce vita, La 92, 150
Dolci inganni, I 233
Dom, 613
Donovan's Reef, 468
Dos en un paraíso, 355
Dos son culpables, 491
Dragueurs, Les 82
Du côté de la côte, 702
Dulce engaño, 233
- Eau á la bouche, L'* 169
Eau vive, L' 131
Ebrio de odio, 137
Edge of Eternity, 110
Edge of Fury, 155
Eichmann, asesino N.º 1, 171
Eichmann, und das Dritte Reich, 252
El que mató por placer, 390
En compagnie de Max Linder, 599
En Italia se llama amor, 573
En la ardiente oscuridad 218
En nombre de la humanidad, 490
En pos del sol, 533
Entrega, La 522
Epopeya de los años de fuego, La 461
Eroica, 282, 654
Es geschah am helllichten Tag, 181
Es war die erste Liebe, 49
Escalera de caracol, La 386
Esclavo del deber, 108
Escuela para pillos, 251
Espartaco, 174
Espectáculo más grande del mundo, El 369
Espejo de la vida, El 122
Espejo de una vida, 549
Espejo tiene dos caras, El 110
Esplendor en la hierba, 360
Esposas y amantes, 494
Esta rubia vale un millón, 163
Esta tierra es mía, 231
Estate violenta, 630
Estepa, La 502
Estigma del arroyo, El 263
Esto es Cinerama, 454
Estranho encontro, 623
Étrange désir de Monsieur Bard, L' 276
Eva quiere dormir, 285
Eva, 473
Ewa chce spac, 285
Éxodo, 209
Exodus, 209
Experiment in Terror, 356
Expreso Bongo, 456
Extraño deseo de M. Bard, El 276
Facts of Life, The 216
Faibles femmes, 97
Fall of the Roman Empire, The 590
Fanny, 299
Farceur, Le 698
FBI en acción, El 126
FBI Story, The 126
Fedra, 416
Félins, Les 540

Femmes disparaissent, Des 49
Ferdinando I, re di Napoli, 114
Fernando 1º, rey de Nápoles, 114
Ferry to Hong-Kong, 128
Fiestas de invierno, 243
Fille aux yeux d'or, La 292, 706
Fille de Hambourg, La 271
Fin de la inocencia, El 274
Five Pennies, The 102
Flecha blanca, La 225
Flight from Ashiya, 559
För att inte tala om alla dessa kvinnor, 850
Force of Evil, 124
Fortaleza escondida, La 32
Francisco de Asís, 305
Fuerza del mal, La 124
Furia de juventud, 111
Furia incontenible, 155
Gabinete del Dr. Caligari, El 399
Ganga bruta, 622
General della Rovere, El 632
General Died at Dawn, The 129
General murió al amanecer, El 129
Generale Della Rovere, II 632
Geordie, 431
George Raft Story, The 566
Giornata balorda, La 351
Giorni contati, I 393
Giorno per giorno desesperadamente, 406
Girl He Left Behind, The 23
Girl of the Night, 279
Glaive et la balance, La 491
Glas, 613
Go Naked in the World, 168
Gobbo, II 359
Golfos, Los 323
Golpes de la vida, 387
Goodbye Again, 262
Gran camino azul, El 451
Gran escape, El 500
Gran impostor, El 217
Grande strada azzurra, La 451
Grandes ilusiones, 54
Grandes Personnes, Les 704
Great Escape The 500
Great Expectations, 54
Great Impostor, The 217
Greatest Show on Earth, The 369
Greengage Summer, The 274
Grito, El 300
Gunga Din, 400
Gypsy and the Gentleman, The 19
Gypsy, 528

Hablemos de mujeres, 592
Hangmen Also Die!, 159
Hard Day's Night, A 538
Harold Lloyd's World of Comedy, 370
Hataril, 420
Helen Morgan Story, The 34
Heredarás el viento, 140
Heroica, 282, 654
Hiroshima mon amour, 614, 663, 943, 945
Histoire d'un poisson rouge, 127
Historia de George Raft, La 566
Historia escrita con sangre, 376
Hogy állunk, fatalembert?, 881
Holubice, 331, 442
Hombre atrapado, 35
Hombre de arriba, El 113
Hombre de dos caras, El 190
Hombre de paja, El 631
Hombres que matan, 482
Honeymoon Machine, The 271
Hong-Kong escala prohibida, 128
Horizontes de sangre, 231
Horse Soldiers, The, 29
Housle a sen, 624
Hoyo de lobos, 164
Hud, 460
Hustler, The 316
Ich suche dich, 453
Ieri, oggi, domani, 541
Igen, 880
Ikiru, 186
Ilha, A 471
Imprevisto, L' 333
In Italia si chiama amore, 573
Inconstantes, Los 728
Indomable, El 460
Industria del matrimonio, La 602
Informer, The 187
Inherit the Wind, 140
Innocents, The 347
Internado de señoritas, 16
Io amo, tu ami, 374
Irma la Douce, 495
Irresistible, La 19
Isla maldita, 587
Isla, La 471
Jaula del amor, La 540
Jeu de la vérité, Le 346
Joe Cola Loca, 601, 834
John F. Kennedy: Years of Lightnings,
Day of Drums, 582
Jorobado de Roma, El 359
Jóvenes cautivos, 90

Jóvenes salvajes, Los 230
Juana de los Ángeles, 524
Juego de amor entre dos, 395
Juego de la verdad, El 346
Jument verte, La 408
Kaji, 414
Kajikko, 587
Kakushi-toride no san-akunin, 32
Kamienne niebo, 203
Karin Månsdotter, 560
Karin, reina adolescente, 560
Katiforoos, 550
Key Witness, 121
King of Kings, 254
Kiss Tomorrow Goodbye, 281
Kris, 852
Krzyzacy, 201
Kvarteret Korpen, 799, 806
Kvinna utan ansikte, 853
Labbra rosse, 318
Laberinto, 103
Labyrinth, 103
Ladri di biciclette, 236
Ladrón apasionado, El 287
Ladrones de bicicletas, 236
Lady Vanishes, The 358
Laguna del deseo, La 15
Larga noche del 43, La 630
Last Angry Man, The 108
Last Sunset, The 248
Lawrence de Arabia, 901
Léon Morin, prêtre, 402
Let's Make Love, 200
Liebe kann wie Gift sein, 36
Limni ton pothon, I 15
Limonádový Joe aneb Konská opera, 601, 834
Lions sont lâchés, Les 350
List of Adrian Messenger, The 470
Lista de Adrian Messenger, La 470
Lo que Lola quiere, 131
Lo que no se perdona, 74
Lonely Are the Brave, 381
Los de la mesa 10, 221, 925
Los dictadores, 234
Lotna, 225
Luchador, El 184
Lunga notte del 43, La 630
M, 264
Mädchen in Uniform, 16
Magnificent Seven, The 189
Maleantes, Los 107
Maledetto imbroglio, Un 667
Man from the Diners' Club, The 437

Man in the Net, 35
Man Upstairs, The 113
Man Who Watched Trains Go By, The 113
Máquina del amor, La 271
Marca, La 476
Marcha de valientes, 29
Marcha sobre Roma, La 493
Marcia su Roma, La 493
Maria X, 78
Marie-Octobre, 78
Mark, The 476
Marriage-Go-Round, The 210
Matka Joanna od aniolów, 524
Mauvais Coups, Les 387
Medianoche pasional, 24
Médico de Stalingrado, El 128
Mein Kampf, 172
Mejor candidato, El 569
Mejor de nuestra vida, Lo 238
Mercader del terror, El 356
Middle of the Night, 24
Mientras sopla el viento, 424
Milagro alemán, El 87
Milagro por un día, 362
Mir vkhodyashchemu, 365
Miroir à deux faces, Le 110
Misa de medianoche, 489
Mondo cane, 384
Mondo di notte numero 3, II 529
Morir en Madrid, 542
Mort de Belle, La 328
Morte Saison des amours, La 146
Mourir à Madrid, 542
Muchacha de la valija, La 631
Muchacha de los ojos de oro, La 292, 706
Muchachas en vitrina, 371
Muerte de Belle, La 328
Mujer casada, La 861
Mujer más bella del mundo, La 403
Mujer rendida, La 211
Mujer sin rostro, La 853
Mundo al desnudo, El 529
Mundo cómico de Harold Lloyd, El 370
Mundo de Apu, El 439
Mundo está loco, loco, loco, loco, El 817
Murder by Contract, 37
Murder Man, The 482
Murieron con las botas puestas, 513
Na Garganta do Diabo, 660
Nangoku tosa o ato ni shite, 661
Neotpravlennoye pismo, 148
Nesporazum, 364
Never Let Go, 353

- New York, New York*, 613
Ninoska, 551
Ninotchka, 551
No matarás, 382
No Minor Vices, 244
No se entierra los domingos, 700
Noche de violencia, 156
Noche llama al deseo, La 279
Noche, La 325
Noches blancas, Las 166
Notte, La 325
Novia que dejó, La 23
Nuestra ciudad arde, 280
Nueve días de un año, 445
Nueve hermanos, 481
Ocean's Eleven, 214
Odisea desnuda, 475
Odissea nuda, 475
Of Human Bondage, 557
Ojos del amor, Los 555
On n'enterre pas les dimanches, 700
One, Two, Three, 367
One-Eyed Jacks, 303
Only Two Can Play, 395
Operation Eichmann, 171
Orgullo de hombre, 119
Os enterraremos, 432
Otra mentira, La 463
Otra vez adiós, 262
Outsider, The 332
Pacsirta, 882
Pacto siniestro, 272
Pahedra, 416
Pájaros, Los 434
Paloma blanca, La 331, 442
Para no hablar de estas mujeres, 850
Paris Blues, 310
París vive de noche, 310
París-Express, 113
Pasajera, La 847
Pasazerka, 847
Pasión extraña, 414
Paso del Rhin, El 132
Passage du Rhin, Le 132
Pather Panchali, 438
Pausas de amor, 146
Payroll, 417
Paz al que llega, 365
Pecado sueco, 798
Pecador insaciable, El 198
Peeping Tom, 349
Persistent Seed, The 639
Pez dorado, El 127
Phffft!, 229
Piel de verano, 733
Pillow Talk, 76
Place in the Sun, A 160
Plácido, 467
Pocíag, 64
Poder y la gloria, 517
Pointe-Courte, La 613
Policarpo, ufficiale di scrittura, 138
Polnocná omsa, 489
Posesión satánica, 347
Posto, II 404
Povest plamennyykh let, 461
Power and the Glory, The 517
Powrót, 687, 693
Prazké Blues, 572
Premio, El 504
Préstame tu marido, 210
Prezil jsem svou smrt, 681, 687
Primos, Los 44
Princesa de Cleves, La 436
Princesse de Clèves, La 436
Prisioneros de una noche, 322
Private Property, 219
Private's Affair, A 23
Prize, The 504
Problemas de alcoba, 76
Problemas de Policarpo, Los 138
Probuzení, 246
Proceso de Verona, El 575
Processo di Verona, II 575
Propiedad privada, 219
Prozeß, Der 490
Psyche 59, 555
Puente sobre el río Kwai, El 535
Quattro giornate di Napoli, Le 449
Queen Christina, 553
¿Quién yace en mi tumba?, 565
Ragazza con la valigia, La 631
Ragazza in vetrina, La 371
Rapacidad humana, 131
Rat Race, The 120
Rebel Without A Cause, 768
Rebelde sin causa, 768
Regreso a casa, 321
Regreso a la caldera del diablo, El 253
Regreso, El 687, 693
Reina Cristina, 553
Requiem for a Heavyweight, 421
Réquiem para un luchador, 421
Return to Peyton Place, 253
Rey de reyes, El 254
Rideau cramoisi, Le 702
Riendo con Max Linder, 599
Rififi à Tokyo, 519
Rififi en Tokio, 519
Río salvaje, 98
Risas y más risas, 65
Risas y sensaciones de antaño, 288
Risate di gioia, 287
Ro.Go.Pa.G., 577
Robin and the 7 Hoods, 585
Robin Hood de Chicago, 585
Rocco e i suoi fratelli, 134
Rocco y sus hermanos, 134
Rogopag, 577
Rosas para el asesino, 192
Rosen für den Staatsanwalt, 192
Rostro impenetrable, El 303
Rough and the Smooth, The 226
Rueda del molino, La 364
Rusia inédita, 539, 869
Russia sotto inchiesta, 539, 869
Sacrificio sin gloria, 559
Sahara, 377
Saint-Tropez Blues, 354
Salaire de la peur, Le 479
Salario criminal, 417
Salario del miedo, El 479
Salomón y la reina de Saba, 60
Salvatore Giuliano, 443
Sangre sobre los rieles, 43
Saturday Night and Sunday Morning, 212, 683, 689, 693
Schmutziger Engel 36
School for Scoundrels, 251
Se le soltaron los leones, 350
Se permettete parlarmi di donne, 592
Secuestreadores, Los 333
Seigneurs de la forêt, Les 79
Seis enmascarados, 335
Sentence, La 53
Sentencia, La 53
Señores de la selva, Los 79
Séptimo pecado, El 52
Sequestrati di Altona, I 507
Sergeants 3, 372
Sergenta, La 23
Servidumbre humana, 557
Seryozha, 340
Seven Days in May, 512
Seven Wonders of the World, 478
Seventh Sin, The 52
Sfida, La 157
Shadows, 409
Shiroi sanmyaku, 26
Shunko, 319, 695, 926
Sí, 880
Sicario, El 268
Sicario, II 268
Siete caras del Dr. Lao, Las 563
Siete días de mayo, 512
Siete hombres y un destino, 189
Siete maravillas del mundo, 478
Silencio iracundo, 336
Sin aliento, 142
Smyk, 190
Sobreviví a mi muerte, 681, 687
Sodrášban, 842, 878
Soldado desconocido, El 465
Solomon and Sheba, 60
Sombra, La 205
Sombras, 409
Somebody Up There Likes Me, 263
South Pacific, 345, 469
Spartacus, 174
Spencer's Mountain, 481
Splendor in the Grass, 360
Steppa, La 502
Sterne, 280
Strangers on a Train, 272
Studs Lonigan, 198
Subterraneans, The 111
Suddenly, Last Summer, 56, 665
Sufrir es mi destino, 34
Susuz yaz, 861
Taberna de las ilusiones, La 120
Take a Giant Step, 119
Taková lánska, 39
Taras Bulba, 457
Tarjeta mágica, La 437
Televisor, El 389
Témoin dans la ville, Un 170
Tempest, 67
Tempestad, 67
Tender Is the Night, 388
Term of Trial, 463
Terror, 373
Testigo clave, 121
Testigo en la ciudad, Un 170
That Touch of Mink, 423
The Best Years of Our Lives, 238
The Mountain Road, 91
The Set-Up, 184
The Spiral Staircase, 386
The Young Captives, 90
They Died with Their Boots On, 513
This Is Cinerama, 454
Thunder in the Sun, 31

Tiara Tahiti, 434
Tierra es la noche, 388
Tierra inolvidable, 38
Tierra, 633
Tiger Bay, 62
Tiko y el tiburón, 501
Tr-Koyo e il suo pescecano, 501
Tinta roja, 199
Tirez sur le pianiste, 295
Todo comienza el sábado, 212, 683, 689, 693
Todo es música, 593
Toi... le veniam, 167
Tom Jones, hombre de audacia, 515
Too Late Blue, 409
Tormenta bajo el sol, 31
Trampa del diablo, La 441
Tren nocturno, 64
Tres rostros para el miedo, 349
Tres sargentos, Los 372
Trou, Le 136
Tú eres el veneno, 167
Tu ne tueras point, 382
Tulipán negro, El 587
Tulipe noir, La 587
Tuntematon sotilas, 465
Tutti a casa, 321
Tutto è música, 593
Última del cadalso, La 192
Último atardecer, 248
Último héroe, El 332
Un amor así, 39
Un couple, 277
Un cura, 402
Un día de locura, 351
Un rey en Nueva York, 72
Un tierno y salvaje amor, 49
Un verano para recordar, 340
Una grieta en el espejo, 100
Una noche en la ópera, 580
Una pareja, 277
Unforgiven, The 74
Uno, dos, tres, 367
Unternehmen Teutonenschwert, 779
Uomo di paglia, L' 631
Urlaub auf Sylt, 778
Vacaciones en Sylt, 778
Vacanze d'inverno, 243
Valientes andan solos, Los 381
Vampiro negro, El 264
Vampiros del sexo, Los 49
Vencedores, Los 520

Ventana, La 215
Venus en visón, Una 144
Verano árido, 861
Verano violento, 630
Verdad desnudísima, La 244
Verdad sobre Rosemarie, La 250
Verdad, La 182
Verdugo condenado, 447
Verdugos también mueren, Los 159
Vérité, La 182
Viaje hacia la medianoche, 452
Vías malditas, Las 661
Vice et la vertu, Le 483
Vicio y la virtud, El 483
Victors, The 520
Victory at Sea, 314
Vidrio, 613
Vie privée, 418
Violín y sueño, 624
Virgin Island, 355
Viva Las Vegas, 532
Vivir, 186
Vlcí jáma, 164
Volveré para amarte, 431
Vörös tinta, 199
Vyssi princip, 315
Wahrheit über Rosemarie, Die 250
War Hunt, 390
We'll Bury You, 432
West Side Story, 425
When Comedy Was King, 65
Whistle Down the Wind, 424
Wieder aufgerollt:
Der Nürnberger Prozess, 17
Wild River, 98
Window, The 215
Wir Wunderkinder, 87
Wives and Lovers, 494
Wonderful Country, The 38
Wreck of the Mary Deare, The 662
¿Y ahora, hombrecito?, 881
Yangtze Incident, 204
Ye... Ye... Ye... Los Beatles, 538
Yegua verde, La 408
Yellow Canary, The 488
Yo amo, tú amas, 374
Yojimbo, 429
Young Land, The 137
Young Savages, The 230
Zánganos, Los 594
Ze soboty na nedeli, 624

Índice onomástico

Abbott, George 131
Agostini, Philippe 193
Albicocco, Jean-Gabriel 292, 706
Alcón, Alfredo 735, 746
Aldrich, Robert 248
Allégret, Yves 271
Alov, Aleksandr 365
Anderson, Michael 204, 559
Antonioni, Michelangelo 150, 300, 306, 325, 596, 864
Arlen, M.J. 790
Asquith, Anthony 118
Astruc, Alexandre 702, 960
Aurelio, Marco 590
Autant-Lara, Claude 382, 408
Ayala, Fernando 602
Babaja, Ante 364
Bacharach, Burt 772
Barbera, Joseph 771
Bardem, Juan Antonio 950
Bardot, Brigitte 182, 418, 963
Baron, Allen 447
Barreto, Lima 20
Beatty, Warren 360, 379
Becker, Jacques 136, 223
Bennati, Giuseppe 318, 444
Bergman, Ingmar 799, 835, 850
Blasetti, Alessandro 374
Bó, Armando 267
Boisrond, Michel 58, 97
Bolognini, Mauro 351, 522
Boni, Franca 754
Bonucci, Alberto 446
Borges, Graciela 735, 750
Borowczyk, Walerian 613
Boultting, Roy 154
Brando, Marlon 303
Brandt, Henry 79
Brenta, Juan José 901
Bronston, Samuel 254, 312, 591
Bruckberger, R.L. 193
Brynych, Zbynek 190
Butler, David 23
Camerini, Mario 298
Cañellas, Antonio 619
Capone, Al 104
Capra, Frank 66, 362
Carrasco, Juan Carlos 752
Carril, Hugo del 89, 231
Cassavetes, John 409
Castellani, Renato 396
Cates, Joseph 279
Cavalcanti, Alberto 621
Cavara, Paolo 384
Cayatte, André 110, 132, 491
Cech, Vladimír 34
Chabrol, Claude 44, 962
Chaffey, Don 114
Chaplin, Charles 72
Chapman, Christopher 639
Chayefsky, Paddy 24, 658
Chmielewski, Tadeusz 285
Christian-Jaque, 61, 587
Clayton, Jack 347
Clement, René 540
Cleopatra 496
Clouzot, Henri-Georges 182, 479
Comencini, Luigi 321, 839
Cooper, Merian C. 454
Corrente, Dante 957
Cortese, Leonardo 539, 869
Cukor, George 8, 200, 411
Curtiz, Michael 34, 294, 305
Custer, George A. 513
Dalianidis, Giannis 550
Damiani, Damiano 268
Daneliya, Georgi 340
Daniels, Marc 517
Dassin, Jules 416
Daves, Delmer 269, 481
De Sica, Vittorio 507, 541
Dean, James 308, 768
Decae, Henri 419, 588
Decoin, Henri 77
Delannoy, Jean 436
Dell, Jeffrey 154
DeMille, Cecil B. 41, 369
Deray, Jacques 519
Di Salvo, Aníbal 748
Díaz Sal, Braulio 950
Dickens, Charles 54
Dietrich, Marlene 716, 772
Disney, Walt 27
Donahue, Troy 584
Donen, Stanley 131, 426
Doniol-Valcroze, Jacques 169, 244, 666
Douchet, Jean 961
Douglas, Gordon 281, 585
Douglas, Kirk 51, 176, 178, 248, 381, 470
Dovzenko, Aleksandr 462, 633

- Dreiser, Theodore 160, 824
Duvivier, Julien 78, 580
Edwards, Blake 329, 356
Eisenstein, Sergei 797, 868
Emmer, Luciano 571
Fabri, Zoltán 882
Fast, Howard 174, 180
Feldman, Simón 222, 785, 925, 931
Fellini, Federico 92, 261, 595, 749
Fernández Jurado, Guillermo 389
Ferrer, Horacio 911
Ferrer, José 253
Figueroa, Gabriel 100, 564
Fischer, O.W. 453
Fleischer, Richard 100
Forbes, Bryan 336, 424
Ford, Aleksander 201, 286, 654
Ford, John 29, 187, 468, 469, 518
Foreman, Carl 412, 520
Forman, Milos 863
Fournier, Claude 636
Franciolini, Gianni 114
Frank, Ana 46
Frank, Melvin 216
Frankenheimer, John 230, 379, 512
French, Harold 113
Fried K., Daniel 947, 984
Gaál, István 842, 878
Gaffet, Néstor 713, 735, 740
Gance, Abel 376
Garbo, Greta 551, 553
García Berlanga, Luis 467
Gardel, Carlos 485
Garnett, Tay 478
Germi, Pietro 631, 667
Gertler, Viktor 199
Giannetti, Alfredo 406
Gilbert, Lewis 128, 274
Gilliat, Sidney 395
Giono, Jean 132
Glenville, Peter 463
Godard, Jean-Luc 142, 577, 579, 861
Goldwyn, Samuel 238
Gordon, Michael 76
Grassi, Alfredo J. 932, 935
Green, Guy 336, 476
Greene, Graham 517, 896
Gregoretti, Ugo 577
Gréville, Edmond T. 153
Grierson, John 628
Guarnero, Enrique 890
Guerra, Ruy 391
Guerrini, Mino 589
Guest, Val 456
Guido, Beatriz 735, 740, 749
Guillermin, John 247, 353
Gurney Jr., Robert, 155
Gutiérrez, Carlos María 979
Haanstra, Bert 613, 765, 833
Hamer, Robert 251
Hamilton, Guy 50
Hámori, Ottó 876
Hanna, William 771
Harlan, Veit 36
Hawks, Howard 420, 962
Hayers, Sidney 417
Henreid, Paul 565
Hepburn, Audrey 76, 330, 579
Herschensohn, Bruce 582
Hilter, Adolf 17, 172, 235, 413, 510, 542, 546
Hisamatsu, Seiji 587, 686
Hitchcock, Alfred 272, 358, 434, 968
Hoffmann, Kurt 86, 652
Hopper, Jerry 335
Horangel (Tirigall, Horacio G.) 919, 922
Hossein, Robert 49, 167, 346
Houston, Penelope 794
Hughes, Ken 204, 557, 559
Huston, John 74, 470, 537
Ichikawa, Kon 414
Imamura, Sadao 26
Ishihara, Shintaro 530
Jackson, Pat 355
Jacopetti, Gualtiero 384
Jasný, Vojtech 687
Joffé, Alex 28
Jones, Juan 753
Jugert, Rudolf 250
Jürgens, Curd 128, 651
Kaczender, George 636, 639
Kalatozov, Mijail 148
Kalik, Mijail 533
Karlson, Phil 121, 690
Kast, Pierre 146, 244, 666, 963
Kawalerowicz, Jerzy 64, 205, 524
Kay, Roger 399
Kaye, Danny 102, 437
Kazan, Elia 98, 360, 556, 836
Kennedy, J.F. 582, 924
Kershner, Irvin 90
Khouri, Walter Hugo 471, 623, 660, 725
King, Henry 338
Klingler, Werner 58
Kohon, David José 322, 785, 936
Korda, Zoltan 377
Kotcheff, William 434
Kozintsev, Grigori 832, 843
Kramer, Stanley 140, 811, 813, 815, 968
Krejcík, Jirí 246, 315, 489
Krska, Václav 624
Kubrick, Stanley 174, 179, 255
Kuhn, Rodolfo 728
Kulik, Buzz 488
Kurosawa, Akira 32, 186, 429
Ladd, Alan 35
Lagomarsino, Oscar 749, 757
Laine, Edvin 465
Lang, Fritz 159, 264, 688
Lang, Walter 210, 228
Larreta, Antonio 890
Lattuada, Alberto 67, 233, 333, 502, 691
Lauder, Frank 431
Lawrence, T.E. 902
Leacock, Philip 119
Lean, David 54, 535
Lee Thompson, J. 62, 373, 457
Leewood, Jack 432
Leiser, Erwin 172, 252, 413
Lenica, Jan 613
Lerner, Irving 37, 155, 198
LeRoy, Mervyn 126
Lester, Richard 538
Leterrier, François 387
Linder, Maud 599
Lipský, Oldrich 601, 834
Lisitsian, Tamara 539, 869
Litvak, Anatole 262, 452
Lizzani Carlo 359, 575, 836
Lloyd, Harold 370
Logan, Joshua 299, 345
Losey, Joseph 19, 117, 473
Loy, Nanni 449
Lubitsch, Ernst 551
Lucignani, Luciano 446
MacDougall, Ranald 111, 168
Machatý, Gustav 624
MacLaine, Shirley 228, 495
Mahieu, J. Agustín 787
Makovec, Milos 122
Malle, Louis 15, 418
Mamoulian, Rouben 553
Mandirola, Washington 911
Manet, Eduardo 832
Manfredi, Nino 446, 604
Mankiewicz, Joseph L. 56, 496, 665
Mann, Anthony 206, 312, 590
Mann, Daniel 91, 108, 144
Mann, Delbert 24, 332, 423
Mantz, Paul 478
Marcellini, Romolo 539, 869
March, Fredric 26, 142, 239
Martelli, Otello 571
Martin, Marcel 785
Martínez Carril, M. 959, 965
Martínez Moreno, Carlos 894
Martínez, Tomás Eloy 780, 953
Marton, Andrew 478
Marx, hermanos 599
Marzano, Giustino 957
Maselli, Francesco 260
Massip, José 832
Mastrocinque, Camillo 243
Maté, Rudolph 60
Mauro, Humberto 622
May, Paul 220, 645
McLaren, Norman 628, 638
Melville, Jean-Pierre 402
Mentasti, Atilio 940
Mercouri, Melina 416
Merello, Tita 603
Mida, Massimo 589
Mifune, Toshiro 429, 564
Milestone, Lewis 129, 214, 244
Miller, David 381
Minnelli, Vincente 163, 279
Mocky, Jean-Pierre 82, 277, 705
Modugno, Domenico 593
Molinaro, Edouard 49, 170, 328
Monicelli, Mario 287, 604
Montand, Yves 200, 262, 451
Morelli, León J. 945
Moussy, Marcel 354
Mugica, Francisco 80
Mulligan, Robert 120, 217
Munk, Andrzej 43, 282, 787
Muñoz, Carlos 896, 898
Murray, Mae 802
Murúa, Lautaro 194, 319, 685, 926
Naumov, Vladimir 365
Neame, Ronald 52
Nelson, Ralph 421
Nemec, Jan 848
Neto, Trigueirinho 623
Newman, Joseph M. 566
Odets, Clifford 130, 790
Okamoto, Kihach 156
Olmi, Ermanno 404
Ophüls, Marcel 530
Ophüls, Max 83
Pabst, G.W. 490
Pal, George 563
Parrish, Robert 38

- Pasolini, Pier Paolo 505, 577
Passendorfer, Jerzy 687
Pavone, Rita 911
Perry, Frank 466
Petelska, Ewa 203
Petelski, Czeslaw 203, 661
Petri, Elio 245, 393, 604
Peyser, John 482
Podmaniczky, Félix 17
Polonsky, Abraham 124, 240
Pontecorvo, Gillo 451
Possamay, Luciana 753
Potter, Stephen 251
Powell, Michael 349
Preminger, Otto 209, 509
Pressburger, Fred 139
Proia, Gianni 529
Prosperi, Franco 384
Puccini, Gianni 589
Pyryev, Ivan 166
Quilici, Folco 501
Quinn, Anthony 41, 422
Raft, George 566
Rama, Ángel 892
Ranódy, László 882
Ray, Nicholas 254
Ray, Satyajit 438, 550
Reisz, Karel 212, 683, 689
Resnais, Alain 341, 943
Révész, György 880, 881
Rich, John 494
Richardson, Tony 727, 515
Risi, Dino 227, 493
Ritt, Martin 310, 460
Robbins, Jerome 425, 528
Robson, Mark 229, 504
Rodríguez Monegal, Emir 892
Rodríguez, Ismael 99, 564
Rogosin, Lionel 844
Romain, Jacques 589
Romm, Mikhail 378, 445
Rosi, Francesco 107, 157, 443
Rossellini, Renzo 530
Rossellini, Roberto 577, 632
Rossen, Robert 316
Rosi, Francesco 443
Rossi, Franco 475, 604
Rossif, Frédéric 542
Rotha, Paul 413
Rouse, Russell 31
Sabel, Virgilio 573
Sade, Marqués de 483
Salce, Luciano 604
Sanders, Denis 145, 390
Sarris, Andrew 967
Saslavsky, Luis 602, 711, 725
Saura, Carlos 323
Schaffner, Franklin 569
Schoedsack, Ernest B. 454
Schóo, Ernesto 953
Scola, Ettore 592
Scotese, Giuseppe Maria 256
Seaton, George 605
Séchan, Edmond 82, 127
Segal, Alex 549
Shakespeare, William 248
Shavelson, Melville 102
Shaw, George Bernard 50, 118, 664
Shearer, Moira 350
Sidney, George 532
Siegel, Don 110
Siemann, Heinz 79
Sinatra, Frank 372, 488, 521, 585
Singer, Alexander 211, 555
Siodmak, Robert 226, 386
Sires, Juan 756
Sjöberg, Alf 560
Sjöman, Vilgot 854
Skalenakis, Georgis 572
Soldati, Mario 138
Sollima, Sergio 446
Solly 485
Solntseva, Yuliya 461
Souza Barros, Carlos Alberto de 256
Springsteen, R.G. 171
Stapenhorst, Fritz 49
Staudte, Wolfgang 192
Stawinski, Jerzy Stefan 43, 283, 652
Stevens, George 46, 160, 400
Stevens, Leslie 210, 219
Sturges, John 189, 372, 500
Szabó, István 878
Talankin, Igor 340
Tashlin, Frank 437
Tetzlaff, Ted 137, 215, 478
Thiele, Rolf 103, 730
Thomas, Jack 432
Thompson, Walter 478
Thorpe, Richard 271
Tinayre, Daniel 218, 266
Tirigall, Horacio G. 919, 922
Todd, Michael, Jr. 454
Torre Nilsson, Leopoldo 735
Truffaut, François 295, 530, 800, 835
Vadim, Roger 483, 963
Vajda, Ladislao 181
Valère, Jean 53, 702
Varda, Agnès 615, 702
Verneuil, Henri 208, 350, 562
Vidor, King 60
Villiers, François 132
Visconti, Luchino 134, 633
Vitti, Monica 596, 604, 864
Vláclík, Frantisek 331, 441
Vohrer, Alfred 36
Volmer, Helmut 36
von Fritsch, Gunther 454
von Radványi, Géza 16, 128, 276
Vosmík, Milan 122
Wajda, Andrzej 225, 530
Wald, Jerry 200, 253, 787
Walsh, Raoul 23, 513, 584
Walters, Charles 403
Weis, Don 568
Weiss, Jirí 39, 164, 625
Wendkos, Paul 116
Wertmüller, Lina 594
Widerberg, Bo 798, 806
Wilder, Billy 367, 495
Williams, Tennessee 56, 665
Wilson, Richard 104
Wise, Robert 184, 263, 425
Wolf, Konrad 280
Wood, Sam 580
Wyler, William 9, 85, 96, 238, 242, 380, 746, 971
Youngson, Robert 65, 288, 431
Zavattini, Cesare 574, 646, 694
Zeballos, Luis A. 905
Zervos, Giorgos 15
Zinnemann, Fred 259
Zorrilla, China 890
Zurlini, Valerio 458, 523, 630

Sumario

Introducción	7	
Cronología básica	11	
Películas		
1960		
La laguna del deseo	13	Maria X
Internado de señoritas	15	Los señores de la selva
Los asesinos de Nuremberg	16	He nacido en Buenos Aires
La irresistible	17	Los buscas
O Cangaceiro	19	Codicia
<i>La vida en el ejército</i>	20	Ben-Hur
La novia que dejó	23	El milagro alemán
La sargenta	23	Culpable
Medianoche pasional	23	Jóvenes cautivos
La cima del mundo	24	El camino del odio
Los asesinos del domingo	26	<i>Algo sobre La dolce vita</i>
Marcha de valientes	28	Débiles son las mujeres
Tormenta bajo el sol	28	Río salvaje
La fortaleza escondida	29	La cucaracha
<i>Programas de verano y carnaval</i>	31	Una grieta en el espejo
El batallón negro	31	Las cinco monedas
Sufrir fue mi destino	32	Laberinto
Hombre atrapado	34	Al Capone
El ángel sucio	34	Los maleantes
Corrupción	34	Esclavo del deber
Asesino por contrato	35	La barranca de Satanás
Tierra inolvidable	36	El espejo tiene dos caras
Un amor así / Appassionata	36	Furia de juventud
El bucanero	37	<i>Policiales ingleses</i>
Sangre sobre los rieles	38	Paris-Express
Los primos	39	El hombre de arriba
El diario de Ana Frank	41	Fernando Iº, rey de Nápoles
Los vampiros del sexo	43	La batalla del Mar de Coral
Un tierno y salvaje amor	44	
El discípulo del diablo	46	1961
El séptimo pecado	49	Deseo y destrucción
La sentencia	49	El dilema del doctor
<i>Dickens según David Lean</i>	50	Orgullo de hombre
Grandes ilusiones	52	La taberna de las ilusiones
De repente en el verano	53	Testigo clave
Caja fuerte 713	54	El espejo de la vida
Amores clandestinos	54	La fuerza del mal
Con las horas contadas	56	El FBI en acción
Salomón y la reina de Saba	58	El pez dorado
Babette se va a la guerra	58	El médico de Stalingrado
La bahía del Tigre	60	Hong-Kong escala prohibida
Tren nocturno	60	El general murió al amanecer
Risas y más risas	61	Lo que Lola quiere
Tempestad	62	Rapacidad humana
La balada del soldado	64	El paso del Rhin
Un rey en Nueva York	65	Rocco y sus hermanos
Lo que no se perdonan	67	El boquete
Problemas de alcoba	68	Ebrio de odio
La cara de la Gata	72	Los problemas de Policarpio
	74	Del paraíso al infierno
	76	Heredarás el viento
	77	Sin aliento

Una venus en visón	144	Can-can	228	Altos principios	315	1963	
Confidencias de un asesino	145	La cama redonda	229	El audaz	316	El gabinete del Dr. Caligari	399
Pausas de amor	146	Los jóvenes salvajes	230	Ansia juvenil	318	Gunga Din	400
La carta no enviada	148	Horizontes de sangre	231	Shunko	319	Un cura	402
La aventura	150	Dulce engaño	233	Regreso a casa	321	La mujer más bella del mundo	403
Beat Girl, la diablesa del striptease	153	Los dictadores	234	Prisioneros de una noche	322	Despertar de ambiciones	404
Diplomático sin valija	154	Ladrones de bicicletas	236	Los golfos	323	Día por día, desesperadamente	406
Furia incontenible	155	Lo mejor de nuestra vida	238	La noche	325	La yegua verde	408
Noche de violencia	156	Fiestas de invierno	243	La muerte de Belle	328	Sombras	409
El desafío	157	La verdad desnudísima	244	Muñequita de lujo	329	Los crímenes de Adolfo Hitler	413
Los verdugos también mueren	159	El asesino	245	La paloma blanca	331	Pasión extraña	414
Ambiciones que matan	160	Condenados a vivir	246	El último héroe	332	Fedra	416
Esta rubia vale un millón	163	El día que robaron	247	Los secuestradores	333	Salario criminal	417
Hoyo de lobos	164	el banco de Inglaterra	247	Seis enmascarados	335	El amor es asunto privado	418
Las noches blancas	166	Último atardecer	248	Silencio iracundo	336	Hatari!	420
Tú eres el veneno	167	La verdad sobre Rosemarie	250	Tierna es la noche	338	Réquiem para un luchador	421
Desnuda por el mundo	168	Escuela para pillos	251	Un verano para recordar	340	Amor al vuelo	423
Almohada para tres	169	El caso del verdugo Eichmann	252	El año pasado en Marienbad	341	Mientras sopla el viento	424
Un testigo en la ciudad	170	El regreso a la caldera del diablo	253	South Pacific	345	Amor sin barreras	425
Eichmann, asesino N.º 1	171	El rey de reyes	254	El juego de la verdad	346	Yojimbo	429
Mein Kampf	172	América de noche	256	Posesión satánica	347	Volveré para amarte	431
Espartaco	174			Tres rostros para el miedo	349	30 años de alegría	431
La carnada	181	1962		Se le soltaron los leones	350	Os enterraremos	432
La verdad	182	Tres vidas errantes	259	Un día de locura	351	Tiara Tahiti	434
El luchador	184	Los delfines	260	Aunque me cueste la vida	353	Los pájaros	434
Vivir	186	Otra vez adiós	262	Saint-Tropez Blues	354	La princesa de Cleves	436
El delator	187	El estigma del arroyo	263	Dos en un paraíso	355	La tarjeta mágica	437
Siete hombres y un destino	189	El vampiro negro	264	El mercader del terror	356	Aparajito	438
El hombre de dos caras	190	El ruflán	266	La dama desaparece	358	La trampa del diablo	441
Rosas para el asesino	192	El sicario	268	El jorobado de Roma	359	Salvatore Giuliano	443
La última del cadalso	193	Parrish	269	Esplendor en la hierba	360	Congo vivo	444
Alias Gardelito	194	La chica de Hamburgo	271	Milagro por un día	362	Nueve días de un año	445
El pecador insaciable	198	La máquina del amor	271	La rueda del molino	364	Amores difíciles	446
Tinta roja	199	Pacto siniestro	272	Paz al que llega	365	El verdugo condenado	447
La adorable pecadora	200	El fin de la inocencia	274	Uno, dos, tres	367	Cuatro días de rebelión	449
Los caballeros teutónicos	201	El extraño deseo de M. Bard	276	El espectáculo más	368	El gran camino azul	451
Cielo de piedra	203	Una pareja	277	grande del mundo	369	Viaje hacia la medianoche	452
La batalla del infierno	204	La noche llama al deseo	279	El mundo cómico	370	Contigo eternamente	453
La sombra	205	Nuestra ciudad arde	280	de Harold Lloyd	372	Esto es Cinerama	454
Cimarrón	206	Corazón de hielo	281	Los tres sargentos	373	Expreso Bongo	456
Amantes de una noche	208	Heroica	282	Terror	374	Taras Bulba	457
Éxodo	209	Eva quiere dormir	285	Yo amo, tú amas	374	Crónica familiar	458
Préstame tu marido	210	El ladrón apasionado	287	Historia escrita con sangre	376	El indomable	460
La mujer rendida	211	Risas y sensaciones de antaño	288	<i>Dos films bélicos</i>	377	La epopeya de los años de fuego	461
Todo comienza el sábado	212	Cielo despejado	289	Contraataque	377	La otra mentira	463
11 a la medianoche	214	La muchacha de los ojos de oro	292	Sahara	378	El soldado desconocido	465
La ventana	215	Los comancheros	294	A cada cual su propio infierno	379	David y Lisa	466
Amor es juego prohibido	216	Disparen sobre el pianista	295	Los valientes andan solos	381	Plácido	467
El gran impostor	217	Crimen	298	No matarás	382	El aventurero del Pacífico	468
En la ardiente oscuridad	218	Fanny	299	Mondo cane	384	La lista de Adrian Messenger	470
Propiedad privada	219	El grito	300	La escalera de caracol	386	La isla	471
El cabo Asch va al frente	220	El rostro impenetrable	303	Golpes de la vida	387		
Centro de una controversia	221	Francisco de Asís	305	El televisor	389	1964	
Los de la mesa 10	221	Las amigas	306	El que mató por placer	390	Eva	473
Los amantes de Montparnasse	223	América insolita	308	Los depravados	391	Odisea desnuda	475
La flecha blanca	225	París vive de noche	310	Los días contados	393	La marca	476
Lo amargo y lo dulce	226	El Cid	312	Juego de amor entre dos	395	Siete maravillas del mundo	478
Un amor en roma	227	De Dunquerque a Hiroshima	314	El bandido de la montaña	396	El salario del miedo	479

Nueve hermanos	481	En Italia se llama amor	573	Na Garganta do Diabo	660	La ninfa	730
Hombres que matan	482	El proceso de Verona	575	Las vías malditas	661	Deliciosa juventud	731
El vicio y la virtud	483	Rogopag	577	Adiós mi Tosa del sur	661		
Carlos Gardel, historia de un ídolo	485	París, tú y yo	579	Barco sin puerto	662	Piel de verano	733
El canario tiene garras	488	Una noche en la ópera	580	El primer equipo de salvamento	662		
Misa de medianoche	489	Años de relámpagos, día de redobles	582	Hiroshima mon amour	663		
En nombre de la humanidad	490	La brigada de los valientes	584	Lo amargo y lo dulce	664		
Dos son culpables	491	Robin Hood de Chicago	585	La profesión de la señora Warren	664		
La marcha sobre Roma	493	Isla maldita	587	Suddenly Last Summer	665		
Esposas y amantes	494	El tulipán negro	587	La Bel Âge	666	Hechos	763
Irma la Douce	495	Amor en cuatro dimensiones	589	Un maledetto imbroglio	667	<i>Haanstra descubre el cine nacional</i>	765
Cleopatra	496	La caída del Imperio romano	590	Para conocer más cine	668	<i>Debe ser la posguerra</i>	768
El gran escape	500	Hablemos de mujeres	592	Un resumen y otros ensayos	669	<i>Personalidades: Tom</i>	771
Tiko y el tiburón	501	Todo es música	593			<i>La que no quería morir</i>	772
La estepa	502	Los zánganos	594			<i>Lo que canta Marlene</i>	774
El premio	504	El desierto rojo	596			<i>Lo que Inglaterra no ve</i>	778
Accattone, un muchacho de Roma	505	Riendo con Max Linder	599			<i>Los límites de la Argentina</i>	780
Los condenados de Altona	507	Joe Cola Loca	601			<i>Otras revistas de cine</i>	781
El cardenal	509	La industria del matrimonio	602			<i>Delegación rusa de visita</i>	783
Siete días de mayo	512	Alta infidelidad	604			<i>Un ejemplar de especial interés</i>	785
Murieron con las botas puestas	513	36 horas de suspenso	605			<i>Por qué corría Jerry Wald</i>	787
Tom Jones, hombre de audacia	515					<i>Con sala renovada</i>	790
El poder y la gloria	517					<i>Un modelo de crítica cinematográfica</i>	794
Rififi en Tokio	519	Exhibiciones especiales	607			<i>Sobre una industria poco conocida</i>	796
Los vencedores	520	<i>El claro idioma de Cervantes</i>	611			<i>Nuevo realizador rebelde</i>	798
La entrega	522	<i>Cuarto Festival de Cine</i>				<i>Cuentos de y sobre Hitchcock</i>	800
Juana de los Ángeles	524	<i>Documental y Experimental del SODRE</i>	613			<i>El ocaso de otra vida</i>	802
Gypsy	528	La Pointe-Courte	613			<i>De cómo hacer publicidad</i>	804
El mundo al desnudo	529	The Cry of Jazz	616			<i>Lo que sabe hacer Suecia</i>	804
El amor a los veinte años	530	Los precursores	617				
Amor en Las Vegas	532	<i>Una muestra brasileña</i>	620				
En pos del sol	533	O canto do mar	621				
El puente sobre el río Kwai	535	Ganga bruta	622				
Ye... Ye... Ye... Los Beatles	538	Estranho encontro	623				
Rusia inédita	539	Bahía de Todos os Santos	623				
La jaula del amor	540	<i>Cine checo para hoy</i>	624				
Ayer, hoy y mañana	541	Del sábado al domingo	624				
Morir en Madrid	542	Violín y sueño	624				
Espejo de una vida	549	<i>Se termina "Eliseo 61"</i>	625				
La basura	550	<i>Comienzan muestra de cine canadiense</i>	627				
Ninoska	551	<i>Una semana de cine italiano</i>	629				
Reina Cristina	553	Verano violento	630				
Los ojos del amor	555	La largo noche del 43	630				
América, América	556	El hombre de paja	631				
Servidumbre humana	557	La muchacha de la valija	631				
Sacrificio sin gloria	559	El general della Rovere	632				
Karin, reina adolescente	560	La gran guerra	632				
Codicia bajo el sol	562	Bellisima	633				
Las siete caras del Dr. Lao	563	<i>Inician revisión de Dovzhenko</i>	633				
ÁimasTrujano, un hombre importante	564	<i>El cine canadiense</i>	635				
¿Quién yace en mi tumba?	565	<i>Algo para estimar</i>	637				
La historia de George Raft	566						
Cuando el corazón manda	568						
El mejor candidato	569						
		Festivales	641				
		Mar del Plata 1960	645				
		<i>Primera impresión del apronte</i>	645				
		<i>Diario del Festival</i>	647				
		<i>Algunos estrenos del Festival</i>	660				
1965							
Muchachas en vitrina	571						
Blues praguenses	572						

La ragazza di Bube	839
La vida de una mujer	840
La ciudad y el sueño	840
<i>Karlovy Vary (IV)</i>	840
Las cadenas	841
La ley y el puño	841
El hombre de Río	841
Mujeres perdidas	842
Corrientes	842
El mejor hombre	842
Los recogedores de lúpulo	843
<i>Praga (I)</i>	844
On the Bowery	844
Come Back, Africa	845
<i>Praga (II)</i>	846
<i>Munk</i>	846
La pasajera	847
<i>Praga (III)</i>	848
Diamantes en la noche	848
<i>Estocolmo (I)</i>	849
Para no hablar de estas mujeres	850
Crisis	852
La mujer sin rostro	853
<i>Estocolmo (II)</i>	854
Amar	854
491	855
<i>Estocolmo (III)</i>	856
<i>Un vistazo a Venecia</i>	860
Susz yaz	861
La mujer casada	861
<i>Venecia (II)</i>	863
Cerný Petr	863
El desierto rojo	864
<i>Moscú y Leningrado (I)</i>	866
<i>Moscú y Leningrado (II)</i>	869
Rusia inédita	869
El girasol	872
La tía de las violetas	872
Soy Cuba	872
<i>Budapest (I)</i>	874
<i>Budapest (II)</i>	876
Fotó Háber	877
El falsificador	877
Cantata	878
Corrientes	878
La edad de los sueños	878
<i>Budapest (III)</i>	879
Sí	880
¡Y ahora, hombrecito?	881
El nuevo Gilgames	881
La alondra	882
Oscuridad del día	882
Éva A-5116	882
Apéndices	885
Otros intereses	887
Brillo rioplatense	887
Festival de teatro independiente	888
El debut de anoche	889
Guarnero, Zorrilla, Larreta & Cia.	890
En busca del tiempo perdido	892
Muy moral, muy inmoral	896
El estreno de anoche (I)	898
El debut de anoche	899
El estreno de anoche (II)	900
Un hombre muy discutido	901
Lo mucho que se discutió en AGADU	905
Sonrisas de una noche de verano	908
Única actuación de anoche	911
De cómo publicar la historia del tango	911
Los expedientes X de H.A.T.	917
Catástrofes para febrero	917
Sombras sobre la tierra	919
Cosas que están por verse	922
H.A.T. en Buenos Aires	925
Mucho dinero y mucha sospecha	925
La conspiración de los jueces	927
Los problemas de ayer y de hoy	929
Lo que dijo el interventor	932
La industria del premiar mal	935
H.A.T. contra todos	941
Obra de arte en conflicto	943
Obra de arte en conflicto (Cont.)	945
Misterio en Viña del Mar	947
Bardem maltratado por españoles	950
Incidente en Buenos Aires	953
Dónde están los problemas	955
Universitario vs. Crítica	957
Un defensor de la Nouvelle Vague	959
Detrás de otro vidrio oscuro	965
Con pájaros en la cabeza	966
La Nueva Ola de la Crítica y otras risas	970
Los errores del SODRE	976
Carta de un uruguayo que se va (a un uruguayo que se queda)	979
Lista de algunas cosas que perderemos al irse H.A.T.	985
Bibliografía de H.A.T.	987
Agradecimientos y fuentes consultadas	991

