



TIEMPO DE CINE

BUENOS AIRES • AÑO I Nº. 3 • OCTUBRE 1960

PUBLICACIÓN DEL CINE CLUB NÚCLEO

**GUION DE LA DOLCE VITA ALGUNAS DUDAS
SOBRE LA NOUVELLE VAGUE LA OBRA DE
TORRE NILSSON ENTREVISTA FILMOGRAFIA
DOS CARTAS DE FENIN CRITICA FICHERO**

sinónimo de vermouth





LOS DE LA MESA DIEZ: "B" PARA EL INSTITUTO

RESPUESTAS URGENTES

Escribimos esta nota el día 24 de octubre. Ya está instalado desde hace poco tiempo el nuevo directorio del Instituto Nacional de Cinematografía acompañado ahora de un consejo asesor. Nos enteramos que el requisito de idoneidad que requiere la ley para ocupar esos cargos tampoco se ha cumplido, ya que el presidente al hacerse cargo ha dicho que él no conoce los problemas cinematográficos. Pero, esta vez, hay un consejo asesor. Mas luego nos enteramos con estupor que ese consejo asesor mal puede asesorar pues el origen de su versación cinematográfica es todo un misterio (uno de ellos es militar retirado).

Preguntas en la industria. Inquietud. ¿Qué se propone este directorio? ¿Cuál es su objetivo? Ante la poca claridad de miras, surgen las suposiciones, los rumores. ¿Es cierto que las nuevas autoridades están ligadas con poderosos grupos que dominan los nuevos canales de televisión y que a estos no les conviene un fuerte cine nacional? ¿Es cierto, dicen otros, que están ligadas a intereses deseosos de formar un gran *trust* productor cuyo objetivo es ir eliminando competencias?

Y no se hace esperar el primer escándalo. Y es

insólito. Una comisión calificadora del Instituto luego de declarar categoría A... Y *el demonio creó a los hombres*, nuevo engendro de Armando Bo que servirá de vehículo para las procaces desnudeces de Isabel Sarli, incluye en la categoría B un film de la calidad de *Los de la mesa diez* de Simón Feldman. ¿Cómo es la votación? Dos exhibidores y un miembro del Instituto votan B. Dos productores y otro miembro del Instituto (el señor Bonamino, que no es miembro de Núcleo como salió en algún diario) votan por A. El señor Christensen, presidente del Instituto, que había visto algunos actos, se decide por B. Así porque sí. Cuatro o cinco millones de pesos de un productor *independiente* tirados por la borda. Inmediatamente se produce la reacción. Productores, directores, críticos, cineclubes lanzan el grito de atención. ¿QUE SUCEDE AQUI? ¿Pasa el cine argentino por la etapa más crítica de su historia? ¿Qué móviles mueven a los miembros del Instituto? ¿Incapacidad? ¿Intereses ocultos?

El Instituto debe responder. Su respuesta urge. Y mucho.

SALVADOR SAMMARITANO

TIEMPO DE CINE

REVISTA MENSUAL DE CINE
PUBLICACION DEL CINE CLUB NUCLEO
EDITADA POR EDICIONES GUIA PRACTICA
DIRECCION Y REDACCION: GAONA 2907 - piso 3º
Of. 4 - 59-7990
PUBLICIDAD: LAVALLE 2641 - 5º piso - Of. 501
89-4131-5554

CONSEJO DIRECTIVO:

VICTOR A. ITURRALDE RUA, JOSE AGUSTIN
MAHIEU, SALVADOR SAMMARITANO y HECTOR V. VENA

ADMINISTRADOR: HECTOR DE LA FUENTE

FOTOGRAFO: JULIO TELLEZ

DIBUJANTE: QUINO

VIÑETAS: BENICIO NUÑEZ

CUERPO CRITICO ESTABLE:

CARLOS A. BURONE, EDGARDO COZARINSKY, MABEL
ITZCOVICH y CONSEJO DIRECTIVO

CORRESPONSALES EN EL EXTERIOR:

HOMERO ALSINA THEVENET (Montevideo)

GUIDO ARISTAROO (Milán)

JORGE ANGEL ARTEAGA (Montevideo)

FERNANDO DUARTE (Rio Mayor, Portugal)

GEORGE N. FENIN (Nueva York)

ANTONIO J. GROMPONE (Montevideo)

CARLOS VIEIRA (San Pablo)

ALFREDO N. VILARIÑO OCHOA (Moscú)

REPRESENTANTE EN URUGUAY:

WALTER ACHUGAR — ANDES 1433 - Montevideo

SERVICIOS ESPECIALES DE PRENSA LATINA

DISTRIBUCION: JUAN C. BOSETTI 21 - 2423

Todos los artículos publicados en TIEMPO DE CINE han sido
escritos especialmente para la misma, salvo indicación en
contrario. Se prohíbe su reproducción total o parcial sin men-
ción de su origen.

Se desea el intercambio con publicaciones similares / On
desire l'échange avec des publications pareilles / Exchange
with similar publications is desired.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 663864.

EN LA PORTADA: Escena de LA DOLCE VITA

INDICE

RESPUESTAS URGENTE - SALVADOR SAMMARITANO	1
ALGUNAS DUDAS SOBRE LA "NOUVELLE VAGUE" HOMERO ALSINA THEVENET	3
LA OBRA DE TORRE NILSSON - JOSE A. MAHIEU	5
ENTREVISTA CON TORRE NILSSON - S. SAM- MARITANO y J. A. MAHIEU	8
21 AÑOS DE LABOR - S. SAMMARITANO	12
DOS CARTAS DE NUEVA YORK - GEORGE N. FENIN	15
PALABRAS	17
TÍREDIE - ROBERTO RASCHELLA	18
¿POR QUE NO UN CINE PARA NIÑOS? - VICTOR A. ITURRALDE RUA	20
CRITICAS:	
LOS DE LA MESA DIEZ - V. A. ITURRALDE RUA	21
LA DOLCE VITA - J. A. MAHIEU	22
CUANDO HUYE EL DIA - EDGARDO COZARINSKY	23
LOS AMANTES - J. A. MAHIEU	24
RISAS Y MAS RISAS - V. A. ITURRALDE RUA	25
DOCUMENTOS. LA DOLCE VITA (II parte del guión original completo)	26
TIEMPO DE BIOGRAFO - Recopilación por Héctor V. Vena	31
FICHERO DE ESTRENOS - H. V. Vena, con la colaboración de Juan C. Bosetti	33

ALGUNAS DUDAS SOBRE LA NOUVELLE VAGUE



LOS CUATROCIENTOS GOLPES

por HOMERO ALSINA THEVENET

Especial para TIEMPO DE CINE

"Pero, mi amigo, ¿no ha notado Vd. que todas las olas son nuevas?". La observación ha sido atribuida a René Clair, y traduce un ligero escepticismo sobre la novedad de la así llamada Nouvelle Vague. En un sentido, nuevas olas ha habido siempre. Quien recorra los cincuenta o sesenta años de evolución del cine notará que los cambios se dividen en dos grupos principales. Unos se deben a un conglomerado de factores políticos, sociales, económicos y técnicos, que incluyen dos guerras mundiales, la revolución rusa, el sonido, el CinemaScope, la competencia de la televisión y otros elementos. Otros cambios surgen porque también surgen gentes nuevas. Hay realizadores establecidos, hay otros que no lo son tanto, hay técnicos, periodistas, intérpretes o aficionados que aspiran a hacer un cine propio. Eso ha ocurrido siempre, y sin un afán renovador, en el fondo o en la forma, no habrían surgido en su momento los nombres de Griffith, Eisenstein, Chaplin, Orson Welles y tantos otros. Ahora mismo se habla de la Nouvelle Vague francesa como si fuera el gran movimiento de renovación, pero se desestima distraídamente la existencia de otras renovaciones paralelas o anteriores: Bergman en Suecia, Bardem y Berlanga, en España, Rolf Thiele en Alemania, varios jóvenes como Maselli, Zurlini, Rossi y Bolognini, en Italia, todo un movimiento independiente americano cerca de Hollywood y otro

cerca de New York, Michael Cacoyannis en Grecia, una tendencia más humanista y sentida en el nuevo cine ruso, y desde luego la promisoría escuela polaca, con Wajda, Munk, Kawalerowicz y varios realizadores de corto metraje vanguardista. Discutir la calidad, aporte y futuro de todos ellos es introducirse en un terreno largo y rebaladizo, entre otros motivos por la carencia de un adecuado conocimiento recíproco entre las cinematografías mundiales y por la consiguiente imposibilidad de influir donde no se llega. Puede afirmarse sin riesgo que el cine de los próximos quince o veinte años deberá su evolución a una imprevisible mezcla de varios factores generales y de los ejemplos que aportan internacionalmente esos nombres de hoy. Y si se quiere sindicarlo a la Nouvelle Vague como una renovación, como un movimiento que cierra un período y abre otro, cabe apuntar desde ya el pronóstico de que importarán más los films de Bergman, de Fellini o de Bresson que las audacias y los desplantes de estos jóvenes franceses.

Lo que condiciona ese escepticismo es la seguridad de que también hay talentos ciertos en la Nouvelle Vague. Por lo conocido hasta ahora, son sólo dos. El menor es François Truffaut, que debutó como director en *Los 400 golpes* mostrando un dominio del instrumento cinematográfico, una lección aprendida del cine anterior (particularmente Jean

Vigo) y que aportó un testimonio casi autobiográfico sobre la relación entre la sociedad y un niño. Su film transporta un sentido, está emparentado con lo que De Sica y Zavattini hicieron en terrenos similares (*Sciussia*, *Ladri di biciclette*, *Umberto D*) y supone una calidad de sustancia, una invitación a lo que el mismo Zavattini llamara "atención social". Abre una expectativa sobre lo que Truffaut pueda hacer mañana. El talento mayor de la Nouvelle Vague es Alain Resnais, de cuya *Hiroshima Mon-Amour* se ha escrito ya hasta el exceso. En su film hay ante todo una lección sobre la relación entre cine y público: la de que se puede hacer vanguardia con tanto sentimiento como originalidad, y por tanto se puede llegar al éxito comercial por vías que no son la vulgaridad y la complacencia. Y hay varias lecciones sobre lo que es vanguardia, porque el film renueva los mecanismos de la narración, traduce a imágenes y sonidos los laberintos de la vida interior, rompe convenciones de tiempo y de espacio. Esa lección estaba ya apuntada en films experimentales y en algunos cortos del mismo Resnais, pero nunca fue dicha con la abundancia, la complejidad y la notoriedad de *Hiroshima*, un film que previsiblemente habrá de marcar una etapa en la historia del cine.

El resto de la Nouvelle Vague puede ser mirado con un amplio escepticismo. Como escuela o movimiento no existe, y los factores comunes entre su veintena de realizadores son apenas exteriores: trabajan en Francia, son jóvenes, son rebeldes contra el cine que hacen sus mayores, varios de ellos han sido críticos. Como escuela o movimiento cabría pedir que la Nouvelle Vague tuviera una orientación común a todos o casi todos sus artistas, en el sentido en que el neorrealismo italiano se caracterizó hacia 1948 por una atención a la realidad social y en que la nueva escuela rusa, diez años después, se caracteriza por una atención, insólita en su contexto, a los sentimientos y las debilidades y las ilusiones del ser humano. Pero deberá ser muy sagaz quien encuentre factores semejantes en la Nouvelle Vague. Allí hay artesanos eficaces y hay otros que se ríen de la técnica y hasta tienen el orgullo del relato anti-cinematográfico. Hay filósofos de la desorientada juventud moderna y hay quienes resuelven prescindir de la sociedad que les rodea. En esa variedad, en la que cabe realmente de todo, no se sabe para dónde sopla el viento. Y, sobre todo, no se adivina para dónde habrá de soplar mañana. Se puede estimar, con sus respectivas limitaciones, la eficacia narrativa, la originalidad o el buen gusto de algunos de esos realizadores, como Jean Valère (*La Sentencia*), Marcel Camus (*Orfeo negro*) o Louis Malle (*Ascensor para el cadalso*, *Los amantes*). En grado menor que Truffaut, también ellos han asimilado el cine anterior y han aprendido a narrar. Pero es imposible saber qué aporta eso para el futuro, porque Malle difícilmente conseguirá otro tema de más escándalo sexual que su publicitado film, y porque Camus deberá buscar otro exotismo en otras tierras para proseguir el camino de su *Orfeo*.

La variedad de la Nouvelle Vague es la fuente

del escepticismo. Donde no hay líneas claras, donde cada film puede ser interpretado de varias maneras, donde filosofía, orientación y forma son un abundante desconcierto, es improbable que haya una renovación, porque las renovaciones exigen que públicos y colegas se inquieten por conocer caminos que los renovadores abren. El dato común más abundante de la Nouvelle Vague es la atención al sexo, que no es materia nueva para el cine francés, y que obliga a preguntarse si ésa es toda la inquietud que promueve como realizadores a gente joven (Jean-Pierre Mocky en *Los buscas*). Después del sexo, está el melodrama policial, una vocación insignificante en la que ejerce el inteligente Edouard Molinaro (*Una mujer deseada*, *Vampiros del amor*) sin más inspiración que vulgares moldes americanos y un afán propio de ser sombrío. Y después de lo policial está lo literario, que ha llevado a Pierre Kast (en *La edad dorada*), y a Jacques Doniol-Valcroze (en *L'eau a la bouche*) a hacer films monologados, conversados, ingeniosos con lo verbal, reiterativos y lentos y vacíos con la sustancia o el sentido. Ciertamente no hay una renovación aquí.

Roger Vadim pareció hasta hace poco el exponente claro de la Nouvelle Vague, el descubridor de los mecanismos irracionales de la conducta humana, el adorador de los caminos ilógicos o subconscientes que llevan al sexo y que se burlan de las convenciones sociales. Eso está claramente expresado en *Y Dios creó a la mujer* y en *Armas de mujer*, pero no hay que dejarse engañar por sus postulados: el sexo se llama Brigitte Bardot, los asuntos son de franco melodrama, la narración es deshilachada y arbitraria, la intención es el escándalo, gloria en la cual Vadim debe estar ya con el incidente suscitado por *Les liaisons dangereuses*. Y después de Vadim vino Chabrol, dispuesto a decir en *Le beau Serge* y en *Los primos* que no se sabe bien cuál es el motor de la conducta humana. Sus ilogismos narrativos, sus deliberadas oscuridades, sus efectismos truncos, sus extravagancias de presentación, permiten adelantar que Chabrol es un "bluff" más notorio que Vadim. El único aporte de *Los primos* a la historia del cine es hacer más rico a Chabrol. Su lección de sentido o de estética está aun por verse.

El Río de la Plata no conoce aún todo lo que debe sobre la Nouvelle Vague. En las referencias extranjeras quedan films de Franju, de Jean Rouch, de J. L. Godard, de Eric Rohmer, de Marcel Hannon, que pueden ajustar mejor el cuadro. Con lo conocido se puede afirmar desde ya que si nadie hubiera inventado la expresión Nouvelle Vague se habrían provocado menos confusiones. Nadie vería extravagancias como renovaciones, nadie saldría a creer que alcanza con ser joven y audaz para idear legítimamente neologismos de lenguaje. Un movimiento que no tiene ideas claras, que no se mete con los temas mayores de la sociedad francesa de hoy (colonialismo, Argelia, gobierno), que no sienta una orientación estética, sólo existe en la medida en que algunos de sus integrantes hagan obra cierta y perdurable, como podrá ser la de Resnais. Como escuela oscila entre el cero y el caos.



DURANTE LA FILMACIÓN DE FIN DE FIESTA

REALIZADORES DE AMERICA

LA OBRA DE TORRE NILSSON

Primera aproximación

por Agustín Mahieu

La obra de un artista es siempre testimonio. De su época, de las ideas que quiere expresar, de sus sentimientos y su interpretación del mundo. Por supuesto que todas estas connotaciones pueden descifrarse por falencia —en el peor de los casos— o en una amplia gradación tonal que puede ir de la crónica documental al realismo crítico, del naturalismo a una expresión lírica y subjetiva.

Dos películas recientes de Torre Nilsson, *Fin de fiesta* y *Un guapo del 900*, pueden servir de centro crítico para un análisis total de la obra y las características modales de un realizador importante y discutido. En este primer artículo se intenta una especie de repaso somero, que deberá completarse posteriormente con una interpretación más extensa. Justificación para intentar un trabajo de este tipo es, además de la importancia de Torre Nilsson como creador de films, el hecho de que el mismo y su obra representan una clave — y en cierto modo eso presupone un enigma— en un punto decisivo para el desarrollo del cine argentino. Esta etapa de transición no puede ser definida solamente por factores económicos o por una evolución técnica; hay una relación cada vez más ineludible entre la

cultura de un país y las presiones positivas y/o negativas de su contorno.

El artista suele ser un anticipador, su sensibilidad capta las crisis cuando aún no están manifiestamente definidas, a la vez que suelen chocar en él, conflictualmente, los aportes del pasado. Por eso, al encarnar en la obra de Torre Nilsson un punto decisivo en la evolución artística de nuestro cine, pensamos en éste como accediendo por primera vez a una perspectiva histórica actual, a un clima cultural más complejo y polémico, a una incisión más aguda en los problemas contemporáneos. Y no olvidamos las críticas que suelen aplicarse a este autor: frialdad de enfoque, preciosismo formal y conceptual, artificiosidad temática. Sólo que para nosotros, esos elementos (existentes en alguna medida) son parte de la herencia cultural y social que nos toca dilucidar, y que Torre Nilsson ha exasperado en sus mejores films hasta darle un carácter testimonial, que refleja dramáticamente los problemas y las dudas de nuestra cultura desarraigada y en búsqueda de una realidad propia. No es ésta una apología de ciertos vicios artísticos, es simplemente una constatación de como una cultura

aluvional, marginal y sometida de larga data a la influencia europea, presiona muchos resortes de estilo. Como para sostenerse en una afirmación formal, ante una realidad huidiza, informe y caótica; una realidad que no es la misma en Buenos Aires y en el interior, lejano y múltiple. Donde una evolución intelectual de largo ejercicio ha descartado en los mejores casos una influencia folklórica adventicia pero no ha logrado una síntesis entre elementos telúricos y universales. Y en este cuadro complejo debemos inscribir a nuestro autor: entre las sacudidas del industrialismo y la siesta conservadora de los dueños del agro, entre la conmoción universal de la guerra y las filosofías de la crisis, entre Arlt y Borges, entre Faulkner y Dos Passos, Proust y Kafka. Sartre y Amadori disputándose las perspectivas de la juventud.

Colegios ingleses frente a la sencillez artesanal de la moviola, la asistencia de dirección, la colaboración en guiones olvidables. Esta síntesis debía producir —no sabemos en que proporción entran en la mezcla la formación propia y la reacción frente al ambiente técnico— un cine intelectual, con tendencia a la paráfrasis literaria y el refinamiento formal. Y un elemento decisivo y necesario: ver mucho y buen cine, de todas las épocas. Poemas, cuentos, una obra de teatro (inédita), una novela reciente (*El derrotado*) que tal vez llegue al cine.

Hay una misteriosa ley de gradientes espirituales que converge finalmente en una forma determinada, tal vez ineludible. El cine es de todas estas formas la más trabajosa y reacia a la expresión personal. La conquista de un estilo cada vez más definido y la posibilidad de expresar un mundo a través de una clave libremente propia, es una conquista importante para Torre Nilsson y para nuestro cine.

Los trabajos y los días

Torre Nilsson, vinculado familiarmente al cine, conoció "desde abajo" todos los mecanismos de la producción cinematográfica (véase la filmografía completa) donde la experiencia técnica debe haberse pagado con una saludable orfandad de sacrificios para un gusto refinado y exigente. Entre muchos bodrios, la colaboración en un film limpio y sencillo, *Pelota de Trapo*. Un año antes la primera afirmación personal, *El Muro* (1947), un corto metraje experimental. *El Muro*, a pesar de su lenguaje algo ingenuo, lleno de reminiscencias de la vieja vanguardia (pero más simbólicas que libremente surreales) posee ya, en germen, algunos elementos que serán constantes en la obra de Torre Nilsson: una indagación profunda de la soledad humana, una rebeldía social encarnada individual y existencialmente, enraizada en la infancia y en las bases irracionales de la personalidad.

Los films siguientes ilustraron una lucha difícil —y no siempre feliz— en la búsqueda de temas serios y una gradual afirmación formal y técnica. *El crimen de Oribe* (codirección con Leopoldo Torres Ríos, su padre), adaptaba un cuento de Bioy

Casares, *El perjurio de la nieve*, y su elección a la vez que revela una perspectiva cultural distinta dentro de nuestro cine ilustra en nuestro autor la adhesión a un sector de nuestra literatura que aunque dotado de talento, representaba ya un tantalismo estéril y cada vez más artificioso. *El crimen de Oribe*, poseía un clima sugestivo e insinuaba un cine adulto, a través de un prisma intelectual que se impostaba de modo algo forzado e insistente. Contaba sin embargo con un relato ingenioso, insuficientemente trasladado.

Ena Zunz, el cuento de Borges, fue otro tanteo que a la vez que buscaba ilustrar modalidades y rasgos autóctonos (pero de una geografía interior) intentaba en su esencia una transfiguración entre dramática y poética.

El desequilibrio de *Días de Odio*, se establecía sin embargo entre las vacilaciones y vacíos de un relato insuficientemente riguroso (desequilibrio entre el tempo dramático y la anécdota) y cierta oscilación estilística que ocasionalmente bordeaba el realismo psicológico y la ambientación real, pero que a veces —en muchas escenas agregadas— caía en un pintoresquismo de tamiz literario. Debe anotarse que en principio este cuento debía llevar la duración correcta del medio metraje, pero que al fin tuvo que ocupar toda la longitud de un film normal. Algunas secuencias, la llegada y partida del hotel, por ejemplo, anotaban un dominio creciente del lenguaje filmico. El esquematismo de los personajes era compartido con Borges, cuyo cuento, tan efectivo en su concentrada economía de medios, no ocultaba sin embargo una esencial artificiosidad.

Cierta frialdad, cierta distancia frente al conflicto dramático, se advertía también en *Graciela* y *Para vestir santos*, junto a un pulimento cada vez mayor del manejo formal. Debe señalarse sin embargo, el carácter comercial, de encargo, que constreñía ambas producciones.

La Tigra, basada en una obra de Sánchez y *El protegido*, libreto propio, son dos fracasos de interés. Al primero le faltó intensidad y una estructura dramática adecuada para transferir la trama melodramática de Florencio Sánchez. Un dominio del tempo dramático y la interpretación que están notablemente presentes en *Un guapo del 900*, dicho sea de paso. Sin embargo debe anotarse —junto a desequilibrios e incoherencias conceptuales— la sensible concepción de la atmósfera del film, la capacidad del realizador para crear la continuidad de un clima expresivo. *El protegido* intentaba una sátira significativa del trasfondo del cine, de la "cocina" de los productores y artistas. Por desgracia, sus aciertos básicos, su seriedad inicial, se malograban por la artificiosidad de su trama, que quitaba agudeza a las situaciones y verdad a los personajes. Estas fallas de libro parecían indicar la necesidad de una depuración de planteos: una indagación subjetiva (y autocrítica) más rigurosa y además, quizás, una adhesión más directa a la realidad. Esta última indagación no debe tomar necesariamente la forma objetiva y exterior del tema social, del problema colectivo. Y es por ello que la visión personal de Torre Nilsson se acer-

ca más elocuentemente a una realidad profunda del país (y de sus mitos) a través de los rostros inquietantes y misteriosos de la infancia y la adolescencia, un misterio que su sensibilidad recrea en términos de penetración poética.

La colaboración de Beatriz Guido tan controvertida, en las obras siguientes, fue fructífera en la medida en que coincidieron temperamentos y lenguaje en la transmutación de un universo lírico y novelesco. Este universo de ficción está enraizado no sólo en la visión personal de ambos artistas sino en una recreación de personas, ambientes y psicologías muy características de algunos sectores de la sociedad argentina.

La validez artística de este documento indirecto de una clase social, es muy notable en *La casa del ángel*, donde los elementos temáticos y formales alcanzan una expresión muy intensa y original. Una obra más ambiciosa en sus correlaciones simbólicas (*El secuestrador*), falla en cambio por una insuficiente encarnación dramática (y humana) de sus elementos. Sexo y muerte, el azar y los vínculos invisibles que unen el horror y la inocencia; una conjunción de audacia y truculencia ritual que, como en Buñuel, tiene la fuerza (y en este caso la debilidad) de atacar crípticamente los muros de una falsa respetabilidad. También en *La caída*, el universo moral de T. N. y B. G. alcanza a veces la belleza blasfematoria de un ejercicio develador del Mal.

Más explícitamente: al encarnar las pasiones y los hechos de sus personajes, los autores transfiguran y violentan la realidad a través de un juego casi mágico e irracional. Y a través, precisamente, del mundo aislado y mágico de los niños encarnan la absurdidad del mundo que los rodea: lo rechazan anárquicamente, como paso previo a su demolición. Una visión antihistórica, tal vez, pero develadora de sus datos sensibles, irracionales. De allí también su exasperación barroca, sus pinceladas violentamente realistas alternadas con una estilización trágica.

La diferencia con respecto a Buñuel sería en el plano de las apoyaturas existenciales. Mientras Buñuel instala su transfiguración violenta y corrosiva en una documentación psicológica muy carnal y veraz (véase *Los Olvidados* o *El*), Torre Nilsson parece extraer sus seres de una especulación más teórica, más "elaborada" sobre elementos literarios. En este plano la creación se resiente de cierta gratuitad. De allí la acusación de frialdad, de artificio, lanzada con cierta superficialidad, pero que acierta lateralmente en una falla real.

A propósito de sus últimos films observábamos en una nota anterior: "*Fin de fiesta* y *Un guapo del 900* señalan un cambio aparente y real. La base temática no es ya la reminiscencia pura y aislada de connotaciones concretas. Ambas enfocan momentos y sucesos inscritos en un contorno muy determinado", en época y sucesos. En la primera, sin embargo, se advierte un desequilibrio entre la interpretación crítica del momento histórico y la recreación sutil, rica e incisiva, del medio y los personajes principales. Repito una especulación teórica:

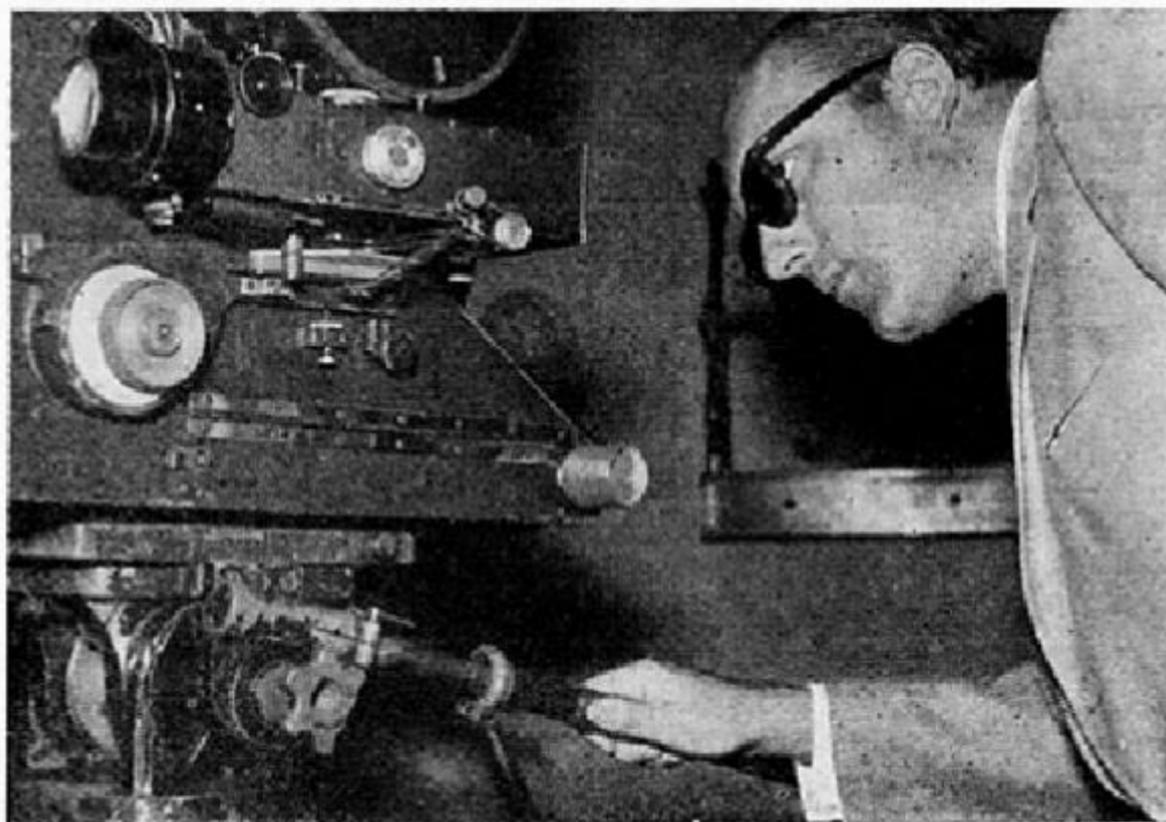
tal vez para el estilo y el tempo expresivo de Torre Nilsson, convendría una ruptura más amplia de la forma tradicional del relato. La ordenación de su material temático se resiente ante una cierta indiscriminación de lo esencial y lo anecdótico. Lo cual vulnera el rigor y la concentración del conjunto.

La adecuación entre un contenido esencial y una forma necesaria —hacia lo cual tiende toda verdadera obra de arte— parece urgente para que este auténtico autor de films alcance toda la dimensión y trascendencia que merece. Paradójicamente (para un observador superficial) es una obra de "compromiso" como *El guapo*, la que nos da una pauta de la madurez y las posibilidades inéditas de este realizador. Frente a una historia donde la retórica teatral se une a cierta retórica sentimental, Torre Nilsson extrae lo esencial de la línea dramática del protagonista y lo conduce con firmeza en una intensa vivencia fílmica. Es un hecho importante que la sostenida tensión visual, el poder para crear una atmósfera, estén apoyados por la profundización de un estilo propio, capaz de proyectar una expresión autónoma. Este hecho parece indicar que las contradicciones antes citadas están en vías de desaparecer.

Quedan muchas cosas por estudiar: tanto estilísticas (una progresiva sobriedad, que domina la intensidad del relato y la expresión visual, un sello de propia interpretación en la síntesis funcional del decorado, la fotografía y el movimiento y el encuadre) como conceptuales. En este aspecto, es característico de un verdadero realizador, de un autor de films, la incorporación de cada anécdota, de cada argumento, de cada ideación, en una narración propia, en una visión personal que interpreta y crea una clave del mundo a través de sí mismo. Como primera conclusión en este primer estudio, podría decirse que las últimas obras de Torre Nilsson se acercan —por un camino muy propio, discutible pero auténtico— a una madurez que podría ser anticipo y realidad de una madurez similar en todo el cine argentino. Es suma de muchas de sus virtudes y algunos de sus defectos. Agrega un talento seguro y una indispensable —y difícil— honestidad: la de haber conseguido ser responsable absoluto de sus obras.



L. TORRE NILSSON CON BEATRIZ GUIDO



L. TORRE NILSSON DURANTE UNA FILMACION

ENTREVISTA CON TORRE NILSSON

por SALVADOR SAMMARITANO
y J. A. MAHIEU

¿Podríamos saber su opinión sobre la reacción desfavorable de cierto sector de la crítica sobre sus dos últimas películas?

Hay muchas circunstancias, algunas pueden ser de orden psicológico, otras tal vez de orden concreto, objetivo. Es decir, por la misma relación de público y crítica. Una de las razones podría ser, aunque es feo decirlo, el movimiento anticrítico que hubo entre un grupo de gente que comenzó a objetar esa especie de apasionamiento que despiertan mis películas. Es decir hubo corrillos que decían: los críticos ven solamente películas de Torre Nilsson o los críticos están a sueldo de Torre Nilsson o los críticos están deslumbrados por esta cosa rara que después el público no entiende...

—Se habló de cierto snobismo crítico...

—Exacto. Incluso esa acción, actuó sobre esos críticos que habían elogiado mi obra y trataron de desvirtuar esos juicios dando a sus crónicas mayor severidad crítica. Pero de todos modos se me ocurre que ésta es una explicación superficial que podría, incluso, dejarse de lado. Yo pienso más bien que todo se debe a que cuando el crítico descubre a un realizador la enfrenta con una suerte de deslumbramiento. Elogia entonces ampliamente, carga de adjetivos y se excede en los elogios. Luego, cuando ese director es consagrado por otros públicos, por otros críticos y por otros mercados, sus juicios empiezan a tener una severidad que puede llegar a ser excesiva o puede ser saludable, pero que no se en qué medida es justa, es decir, una severidad que no se tuvo en las primeras y que se tiene en exceso en las últimas. Me parece que esta interpretación es la verdadera. A un director que ya tiene una obra importante se lo juzga con más severidad que a uno que es en principio un descubrimiento. Claro que no es el autor de una obra el más indicado para juzgar a la crítica, pero como uno se juega y se entrega a esas películas, uno no puede leer esas crónicas con desapasionamiento y en esa medida no se si son justas o no. Quizá mis primeras películas estaban más logradas por el hecho de proponerse menos cosas. Quizás, en *Fin de fiesta* por ejemplo, mi propósito ha sido más vasto y pueden haber quedado en el camino algunas cosas. Ahora, es muy sintomático y muy revelador que los mismos que elogiaron sin reservas *La casa del ángel*, *El secuestrador* y *La caída* son los que criticaron *Un guapo del 900* y viceversa. El mismo proceso al revés. En el medio de las dos tendencias (la intimista y la popular) está *Fin de fiesta* en la cual entran ambos elementos. Esa misma abertura, esa misma puerta abierta es la que la ha vulnerado y lo que ha hecho que quizá no esté tan conseguida como obra en sí.

*—¿Usted ha considerado a *Un guapo del 900* como un film de compromiso, digamos, un entreacto en su carrera?*

—¿Sabe lo que pasó? Yo tomé el libro de *Un guapo* en un momento no excepcionalmente creacional desde el pun-

to de vista propósito, es decir lo tomé como un film no compromiso puesto que no estaba comprometido en su primera faz, en la literaria. Pero en cambio cuando empecé a filmar, cuando sentí que mi biografía, que lo que yo estaba pasando en ese momento no podía estar acompañando a cada exhibición de la película, entré a sentir esa responsabilidad, y di todo lo de mí para que ese film fuera de algún modo un film de compromiso. Las ideas que yo no desarrollé en la adaptación las desarrollé intensamente en el proceso de filmación. Yo no sabía cuál iba a ser el resultado. Si ese exacerbado estilo que yo ponía en ella iba a lograr ponerla a la altura de mis otras películas, en las que yo trabajaba con más felicidad pues ya en el libro había impreso mi estilo, cuando era absolutamente libre para deshacer diálogos, romper situaciones, para provocar nuevos enlaces, construir personajes distintos. En *Un guapo* me sucedió un poco lo que con *La casa del ángel*. En esta el libro me pareció un historia un poco chica, un poco cuento, me parecía que no tomaba perspectiva, que incluso podría escaparse a un tono menor. Entonces desde el momento del encuadre, de la filmación trabajé en contra del libro. Es decir, trabajar sobre el libro como sobre un cañamazo en el cual debía agregar matices, circunstancias, plasticidad, incluso detalles psicológicos para fortalecer lo que yo creía que no estaba fortalecido en el libro.

*—Stravinsky decía, que el artista, cuando más se limita más libre es. En *El guapo* la parte cinematográfica ha tomado cuerpo, trascendencia, incluso le ha dado una significación más profunda que la trama misma del libro original. Volviendo al ejemplo musical, Ravel y Stravinsky compusieron muchas de sus obras ciñéndose a un cañamazo (*Pulcinella*, *Valses nobles y sentimentales*, etc.).*

—Este es un problema que me ha preocupado bastante. He descubierto que cuando trabajo con más intensidad creativa la cosa se resiente. Por ejemplo. *El protegido* que es mía desde la primer idea hasta el último momento del montaje, está muy resentida en su filmación por que yo estaba tan compenetrado con los diálogos y situaciones que la filmación llegaba a ser chata. Me parecía tan importante lo que se estaba diciendo o lo que estaba ocurriendo que no llegaba a tener esa preocupación obsesiva por mejorar esas situaciones con gestos, con matices, con ubicación de cámara, con estilo. Lo mismo sucedió, en cierto grado con *El secuestrador* cuyo libro es de Beatriz y mío.

—Será que al estar tan compenetrado del asunto no se da cuenta que el público espectador no ve ciertas cosas, que Ud. tiene incorporadas como tópicos...

—Es muy posible. Creo, además, que es muy útil como ejercicio de estilo como aprendizaje para lograr una gran severidad (esa severidad de construcción lineal que encontramos en Bresson, por ejemplo) no digo ceñirse al libro, pero sí tener una historia que contar. Tener una historia que esté contada y que el director tenga que contarla de

otra manera. Es decir que se forma una historia paralela: la historia del libro en sí misma y la del estilo del director, para poder narrarla con la mayor intensidad dramática posible y (esto puede ser desatinado porque de pronto Bergman rompe con esta fórmula) no debe haber un creador completamente libre, sino un creador ciñéndose con mucha firmeza a una cosa.

—Hablemos de lo que vendrá, de *La mano en la trampa*...

—Con *La mano en la trampa* puede volver a ocurrir lo que pasó con *La casa del ángel* o *La caída*. Es decir, un cuento que contar, que tiene una gran fascinación, un gran atractivo, pero que podría llegar a tener cierta intrascendencia si no se la enriquece en la filmación, por una suerte de obstinado rigor. Pienso que va a ser muy deslumbrante en su estilo y con una historia de doble o triple fondo, donde van a aparecer circunstancias como el orgullo, el prejuicio, la mentira, el pecado, muy en el fondo y a veces en la superficie.

...—¿Cuál es la historia de *La mano en la trampa*?

—Es la historia de una casa donde viven dos mujeres viejas. En un cuarto de arriba tienen encerrado a un opa, un descendiente deformedo. A esa casa llega la hija de una de las mujeres a pasar sus vacaciones y comienza a vivir envuelta en esa atmósfera de pesadilla con esa especie de cosa velada y misteriosa que hay arriba. Al mismo tiempo traba relación con un mecánico del pueblo, una suerte de evasión que ella tiene de ese mundo que la asfixia. El mecánico la acosa con el misterio que hay encerrado en su casa. Le dice que es un monstruo, que tiene pelos en la cara, la acosa con sus preguntas y la muchacha un poco obsesionada por la historia resuelve espiar el cuarto para lo cual pide ayuda al mecánico. Consigue subir al cuarto que está cerrado y valiéndose del montacargas en el que se le envía comida dos veces por día, llega a descubrir que en el cuarto no hay tal opa sino una tía de la cual se decía que se había casado con un norteamericano hacia 20 años y que se había ido a vivir a los Estados Unidos, cosa que estaba justificada por una carta semanal que envía un preso de Alcatraz que sostiene correspondencia con las tías. Entonces empiezan a descubrir toda esta historia de simulación. Descubren que esta tía estuvo de novia con un terrateniente del pueblo, que tiene ahora su familia y se acerca a este hombre para ver qué relación hubo entre él y su tía. Descubre que este hombre había abandonado a esa mujer y que ella inventó la historia para no afrontar la vergüenza de ser abandonada por un hombre. Se encierra en ese cuarto (que pertenecía efectivamente a un opa que muere en esa noche y es enterrado en el jardín).

La muchacha entra en relación, entonces con ese hombre, un poco por venganza inconsciente. El no cree en la historia de la tía y ella resuelve esa noche mostrarle la mujer que está en el cuarto. Es seducida por ese hombre mientras están por llegar a ese cuarto. Llegan a él y la tía sufre un crisis de espanto al descubrir que ese mundo mágico que ella creía novelesco y que todo el pueblo admiraba se derrumba. Sufre un síncope y rompiendo todas las cortinas del cuarto, muere. Las hermanas resuelven enterrarla en el jardín para que nadie sepa esta vergüenza (sigue triunfando el prejuicio de algún modo) y la muchacha huye del lugar con el hombre que la lleva a la ciudad. Allí la lleva a su departamento para convertirla en su amante. Cuando la muchacha llega al departamento descubre que el espejo en que se mira refleja el mismo cuarto en que estaba encerrada su tía. Entonces ella descubre que ella también va a ser encerrada por ese mismo hombre... Esta es la historia.

—Historia singular... Se aparta de la línea de *Fin de fiesta* y del *Guapo* para volver a la línea de *La caída* y de *La casa de ángel*...

—La línea de *Fin de fiesta* y de *El Guapo* se retoma con *Martín Fierro*. Pienso que en un momento estas dos líneas se unen de algún modo.

—¿*Martín Fierro* va a ser después de *La mano en la trampa*?

—Sí. Y decía que esas líneas que Uds. hablaban se unen en algún momento. De algún modo siempre existen el prejuicio, la mentira, el modo de desnaturalizar la vida, el no sano vivir, que es una cosa que me preocupa mucho. El





EL SECUESTRADOR

problema de la incomunicación de la gente, de la mala organización de vida que todos tenemos, un poco producto de la adolescencia, de la educación, del desencuentro entre los seres. Me preocupa mucho este problema contemporáneo que va más allá que el problema social. Yo sé que en este momento es más vital y más importante el problema social. Pero pienso que cuando en un futuro no muy lejano (el mundo tiende a eso) el problema social esté resuelto nos vamos a encontrar con el otro problema. El de la incomunicación, de la soledad, de no saber bien como somos para el otro. Cuando los seres humanos hayan resuelto el problema de comer, educarse y vivir decentemente como todos debemos vivir, va a llegar otro problema: que no vamos a saber qué hacer con toda esa felicidad.

Creo que no está del todo mal que mientras algunos se preocupan con honestidad y con verdad por solucionar el problema social del hombre otros estemos preocupados por ese mismo hombre, por descubrir las fallas que hay más allá de las estructuras sociales y que está en otro sector.

—*Esa preocupación por el problema de la incomunicación lo liga en cierto aspecto a Antonioni...*

—Justamente, entre las muchas cosas que me interesan en el cine está Antonioni.

—*Críticos uruguayos, creo encontraban a El protegido muy similar a La signora senza camelia que Ud. no vio.*

—Yo se la encontré, más bien, con *Crónica de un amor* un film que me fascinó. Y no niego que de pronto en el subconsciente hayan quedado fragmentos, imágenes... Yo no pienso que ninguna obra esté aislada de otra. Somos herederos de una cultura como somos herederos de un método de vida. Entonces es una tontería pedir a un hombre que ve cine que no esté influido de alguna manera con el cine que ve. En una crónica que me hizo mucha gracia, sobre no sé cuál película mía se decía que yo imitaba los primeros planos de Sidney Lumet (!), que en estilo imitaba a Bergman y que después imitaba a Antonioni...

—*Es el prejuicio siglo XX por la originalidad que no tiene nada que ver con la originalidad esencial. Recordemos a Shakespeare, por ejemplo...*

—Es totalmente absurda esa obsesión por descubrir influencias. Cada vez que se estrena una película mía tengo que leer toda la serie de directores suecos y polacos en los cuales me he inspirado. En *Fin de fiesta* un crítico dijo que yo había copiado a Malle. Yo podría decirles que Malle le dijo a una amiga mía en París, que había visto cuatro o cinco veces *La casa del ángel*. A lo mejor Malle, quien les dice, se inspiró en mí...

—*La acusación se basaba en la escena del pasco por el parque con Graciela Borges en camión.*

—Es una similitud exterior. Recuerdo en estos momentos cuando ciertos argentinos decían que *Crónica de un amor* estaba copiada de *La muerte de un ciclista* pues en nuestro país se había invertido el orden de sus estrenos por razones de distribución.

—*Tenemos mucho miedo a Martín Fierro...*

—Yo también. Es una aventura muy arriesgada.

—*Va a tener también en este caso, que trabajar contra la literatura, contra un esquema hecho.*

—Es muy riesgoso abordar obras de tanta trascendencia y que sean tan conocidas por el público. Como todo el mundo leyó *Martín Fierro* todo el mundo tiene su imagen del mismo y por lo tanto van a manifestar su desacuerdo con muchos aspectos de la película, los que no coincidan con esa imagen. El principal inconveniente es tener que ceñirnos bastante a la obra original. Este es un país donde ciertas cosas están montadas en pedestales muy trascendentes y se piensa que uno al abordarlas las va a destruir. Y eso conspira contra la creación. Mi intención primera era ubicar a *Martín Fierro* en el año 1930. Piensen en toda la historia y ubíquela.

—*Interesante paralelismo...*

—Los indios serían los pistoleros de Avellaneda y la vuelta sería en el Buenos Aires de 1945. Habría conscripción, desalojos, persecución... Pero la realidad quiere que yo haga un *Martín Fierro*, *Martín Fierro*.

—¿Será en cinemascopio y en colores?

—Cinemascopio no creo, pero en colores sí. Ricardo Yonnis me ha dado una serie de garantías con el Eastmancolor. Yo quiero un color que sea por momentos blanco y negro.

—¿Cómo será la adaptación?

Pensé en ella hace seis o siete meses cuando estuve trabajando con Eduardo Boneo que es el responsable de la primer adaptación. Leí el libro anteaayer y todavía no estoy seguro en cuanto a su forma definitiva. El primer procedimiento, el de reducir *Martín Fierro* a un hecho documental, es decir, narrar la historia de principio a fin con diálogos y situaciones, me parece ahora, al cabo de dos o tres meses, una historia un poco monótona y sin vibración. Perdía la poesía y se convertía en una épica sin vibración y sin estilo. En *Martín Fierro* es el hecho poético el que enaltece la épica. En un momento dado pensé que la imagen podía reemplazar al elemento poético. Es decir la belleza o la intensidad en la composición de las imágenes podría sublimar la épica como lo hace la poesía. Pero no estoy muy seguro que con las imágenes se pueda lograr esa suerte de compendio de filosofía, de observación de la vida, de hecho sociológico o de humor que logra Hernández con su poesía. Yo creo que va a ser necesario una cosa en tres tiempos: la épica, las imágenes y el acoplamiento del verso a lo largo de toda la película.

—¿Hablando de otra cosa? ¿qué opina de la televisión?

—Hay que referirse a la TV que es y a la que podría ser. La TV está emparentada con el cine y creo que no conspira tanto contra este sino más bien contra la literatura. Acostumbra al público a recibir la información o los datos en forma de imagen. Ahora y en nuestro país y en el mundo, el problema principal y existencial de la TV es que está mucho más controlada por los estados y las empresas comerciales. Estos la convierten en un hecho banal, en una suerte de entretenedor de las multitudes y que en este trabajo suple cierto trabajo menor que le correspondía al cine. En esa misma medida provoca en el cine la gran

crisis del espectáculo medio, *standard*. Se salvan las de gran calidad artística y las de gran espectáculo. Europa versus Estados Unidos. El cine aborda una serie de temas vedados en la TV, no por limitaciones de su capacidad expresiva sino por el hecho concreto de que está en manos que no le permiten tocar ningún tema peligroso. Yo pienso que la TV es quizás la última de las armas que las capas altas de la sociedad han elegido para adormecer a las masas. De algún modo u otro es el último opio que eligen para que la gente no esté preocupada por el problema del existir, el problema del yo, de la soledad y de la comunicación. Pero superado este proceso, es decir, superada esta situación en la cual los dueños de las cosas quiere que la gente no piense, la TV sería muy útil (sin necesidad de funcionar ocho horas por día) como difusora de la cultura y como creadora en sí misma.

—Por último ¿qué quiere expresar con el cine?

—Yo no quiero expresar más que mi experiencia humana, no en un sentido limitativo, sino la experiencia contemporánea de las cosas, tal cual yo las he sentido o las voy sintiendo.

Mi único temor es tener perfeccionadas mis armas estilísticas cuando mis experiencias emocionales estén muy decrecidas. Siento que entre los quince y los treinta años tenía una experiencia emocional quizá mucho más rica que ahora y tenía una especie de mayor aspiración vital por contar cosas. Siento que en la medida que mi oficio estilístico se va perfeccionando en esa medida mi entusiasmo metafísico por narrar decrece. Mi gran temor es tener unas armas y perder las otras. Hace algunos meses en un momento dado pensé dejar de trabajar por un año. Querarme en el no hacer nada justamente para no ser dominado por el trabajo. Esto no es fácil de hacer por razones obvias. Sin embargo es una aspiración y sigue latente en mí. Es decir, no quiero atarme a una rutina de director cinematográfico. Tengo ganas de escribir un libro, y a lo mejor este trabajo intenso al que me entrego ahora sea para luego poder estar un año sin filmar. Olvidar un poco, escribir ese libro, eludir el mundo cinematográfico, para recuperar esa suerte de necesidad vital de contar cosas.

LA CAIDA



21 Años de Labor

recopilación de
SALVADOR S. MMARITANO

Ayudante de dirección

1938. — LOS PAGARES DE MENDIENTA. r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. a.: obra teatral de Ernesto Marsili. l.: Tito Lusiardo, Felisa Mary, Mary Parets, Armando de Vicente, Severo Fernández, María Antinea, César Fiaschi, Susy del Carril, Miguel Coiro, Rosa Rosen, Alfredo Fornaresio y la orquesta de Istvan Weishaus. dst.: Cinematográfica Terra. l.e.: 18.10.39. s.e.: Monumental. d.o.: 78'.

1940. — LA LUZ DE UN FOSFORO. r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. a.: obra teatral de Pedro E. Pico. g.: Leopoldo Torres Ríos y Dave Cabouli. ca.: Rodolfo Sciamarella. l.: Severo Fernández, Pepita Serrador, Susy del Carril, Eduardo Sandrini, Mecha López, Vicente Forastieri, Grazia del Rio, Arturo Palito, Cheché March, Pablo Racioppi, Elvira Remet. dst.: Cinematográfica Terra. l.e.: 15.5.40 s.e.: Monumental. d.o.: 78'.

SINVERGÜENZA. r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. a.: Carlos P. Cabral. l.: Paquito Bustos, Aída Alberti, Arturo Palitos, María Esther Podestá, Elvira Quiroga, Alberto Terrones, Serafín Paoli, Sara Soasan, Alberto Climent, Elvira Remet, Julio Blanquet, Adolfo Stray. pr.: A. Z. Wilson. dst.: Cinematográfica Terra. l.e.: 30.10.40. s.e.: Monumental. d.o.: 65'.

1941. — EL MOZO Nº 13. a. y r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. l.: Gumer Barreiros. m.: Lucio Demare. dc.: Ralph Pappier. l.: Tito Lusiardo, Héctor Coiro, Toti Muñoz, Rosa Catá, Homero Cárpena, Humberto de la Rosa, Vicki Astor, Mecha López, Eduardo Sandrini, Julio Scarcella. pa.: Pampa Film. dst.: Ariston. l.e.: 26.2.41. s.e.: Monumental. d.o.: 75'.

1942. — EL COMISARIO DE TRANCO LARGO. r.: Leopoldo Torres Ríos. a.: Alberto Vaccaroza. g.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. l.: Gumer Barreiros. ca.: Oscar Villa. mtj.: Gerardo Rinaldi. s.: Bruno Giovanini. l.: Alex. l.: Ali Salem de Baraja, Dr. Mario Román de Flores, Pedro Maratea, Ada Méndez, Susana Campos, Lydia Quintana, Isabel Figlioli, Pepito Petray, Carlos Florití, Claudio Martino, Marino Seré, Joaquín Petrosino, Carlos Castro Velpe, Enrique Giacobino, Antonio Capuano, Luis A. Ceriani, Francisco Torres, Orestes Soriani. pa.: Iberá Film. dst.: Pampa Film. l.e.: 21.10.42. s.e.: Monumental. d.o.: 75'.

1944. — EL JUEGO DEL AMOR Y DEL AZAR. r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. a.: obra de Marivaux. g.: Leopoldo Torres Ríos. l.: Carlos Garay. ca.: Alvaro Barreiro. mtj.: José Cardella. s.: Douglas Poole. e.: Horacio March. m.: Alejandro Gutierrez del Barrio. l.: Silvia Legrand, Roberto Airdi, Severo Fernández, Eloísa Cañizares, Francisco Donadio, Alfredo Jordán. pa.: Cinematográfica Julio Joly. dst.: EFA.

l.e.: 23.6.44. s.e.: Monumental. d.o.: 72'. l.: Alex. c.: no apta para menores de 18 años.

1946. — UN MODELO DE PARÍS. r.: Luis Bayón Herrera. a. r.: L. T. N. a.: "Un chapeau de paille d'Italie" de Labiche y Michel. g.: Emilio Villalba Welsh y Alejandro Verbitsky. spv. mtj.: León Klimovsky. l.: Roque Funes. ca.: Juan Caravallo. e.: Juan Manuel Concado. s.: Oscar L. Nourry. mtj.: José Cardella. m.: Alejandro Gutierrez del Barrio. l.: Alex. l.: Francisco Alvarez, Pedro Quartucci, Yvonne de Lys, Carlos Castro, Delfy de Ortega, Adrián Cúneo, Enrique García Satur, Alberto Terrones, Carlos Enriquez, Anita Gryn, Mario Falg, Betty Lagos, Pedro González, Iris Martorell. pa.: EFA. dst.: CADEC. l.e.: 21.6.46. s.e.: Iguazú. d.o.: 74'. c.: no apta p. menores 18 años.

1946. — LA TIA DE CARLOS. r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. a.: obra de Brandon Thomas. g.: May Nilsson y Leopoldo Torres Ríos. l.: Carlos Garay. ca.: Julio Lavera. e.: Horacio March. mtj.: José Cardella. m.: Rodolfo Sciamarella. s.: Douglas Poole. l.: Pedro Quartucci, Francisco Alvarez, Amanda Varela, Pedro Maratea, Gogó Andreu, Lydia Quintana, Zulma Montes, Alejandro Maximino, Francisco Donadio, Mabel Durán y la orquesta de Francisco Canaro. l.: Alex. dst.: Cinematográfica Terra. l.e.: 16.8.46. s.e.: Iguazú. d.o.: 72'. c.: sin restricciones.

TRES MILLONES... Y EL AMOR. r.: Luis Bayón Herrera. a. r.: L. T. N. a.: obra de Humberto Notari. g.: Rodolfo M. Taboada, Arturo S. Mom y León Klimovsky. l.: Roque Funes. ca.: Juan Caravallo. e.: Juan M. Concado. s.: Oscar L. Nourry. mtj.: José Cardella. m.: Alejandro Gutierrez del Barrio. l.: Alex. l.: Santiago Gómez Cou, Delfy de Ortega, Raimundo Pastore, Homero Cárpena, Elena Soto, Marcelino Ornat, Ferrari Amores, Oscar Soldati, Tito Serrano, Rodolfo Rocha, Enrique Vico y el Victory Ballet. dst.: EFA. l.e.: 31.10.46. s.e.: Iguazú. d.o.: 80'. c.: no apta menores 18 años.

LA MUJER MAS HONESTA DEL MUNDO. r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. l.: Carlos Torres Ríos. g.: Leopoldo Torres Ríos y L. T. N. a.: obra de Gustavo. mtj.: Miguel Faust Rocha, Pepe Arias, Ana María Lynch, Gogó Andreu, Jorge Salcedo pr.: Adolfo Z. Wilson. pa.: EMPA. Film no estrenado. Prohibido por las autoridades.

1947. — SANTOS VEGA VUELVE. r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. g.: Leopoldo Torres Ríos y L. T. N. l.: Carlos Torres Ríos. s.: Douglas Poole. ca.: D. Capra mtj.: José Cardella. e.: Juan Manuel Concado. m.: Daniel López Barreto. l.: Alex. l.: Juan José Miguez, Delfy de Ortega, Pedro Maratea, Eloísa Cañizares, Enrique García Satur, Pascual Nacaratti, Jorge Ayala, Irma Denas, Carlos Aguirre. dst.: EFA. l.e.: 16.4.47. s.e.: Iguazú. d.o.: 90'. c.: sin restricciones.

EL HOMBRE DEL SABADO. r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. a.: Eduardo Almira, Sebastián Rodino. l.: Gumer Barreiros. ca.: Alvaro Barreiros. s.: Douglas Poole. e.: Antonio Scelfo. m.: Daniel López Barreto. l.: Alex. g.: Leopoldo Torres Ríos y L. T. N. l.: Pedro Quartucci, Virginia Luque, Pedro Maratea, Gogó Andreu, Oscar Villa, Alejandro Maximino, Celia Manzano, Nelly Powell, José Paonesa, Carlos Florití. Lea Conti. dst.: Cosmos Films. l.e.: 9.9.47. s.e.: Gran Palace. c.: s/r. d.o.: 75'.

1948. — PELOTA DE TRAPO. r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. a.: Ricardo Lorenzo (Borocotó). g.: Leopoldo Torres Ríos y L. T. N. m.: Pedro Rubione y Alberto Gnecco. l.: Gumer Barreiros. e.: Ariel Severino. mtj.: José Cardella. ca.: Alvaro Barreiros. s.: Bruno Giovanini. l.: San Miguel. l.: Armando Bo, Santiago Arrieta, Orestes Caviglia, Carmen Valdés, Graciela Lecube, Floren Delbene, Mario Medrano, María Luisa Rabledo, Rodolfo Zenner, Semillita, Mabel Dorán, Andrés Poggio, Rodolfo Bockell, Juan C. Prevendé. pr.: Armando Bo. pr.a.: Jerry Gomez. pa.: SIFA. dst.: SIFA. l.e.: 10.8.48. s.e.: Metropolitan. d.o.: 114'. c.: s/r.

ROMANCE SIN PALABRAS. r.: Leopoldo Torres Ríos. a. r.: L. T. N. a.: Adela Beltrán. g.: Leopoldo Torres Ríos y L. T. N. l.: Roque Funes. e.: Juan M. Concado. mtj.: José Cardella. ca.: Juan J. Caravallo. s.: Oscar Nourry. m.: Alejandro Gutierrez del Barrio. ca.: Marisa Landi. piano: Roberto Locatelli. l.: Miguel Raust Rocha, Florindo Ferrario, Elina Colomer, Lidia Denis, Carmen Valdés, Darío Garzay, Alejandro Maximino, José Comellas, Roberto Locatelli. l.: Alex. pa. y dst.: EFA. l.e.: 17.9.48. s.e.: Ideal. d.o.: 85'. c.: s/r.

1949. — **EL HIJO DE LA CALLE.** r.: Leopoldo Torres Ríos. a.r.: L.T.N. a.: Leopoldo Torres Ríos. g.: Leopoldo Torres Ríos y L.T.N. l.: Carlos Torres Ríos. mtj.: José Cardella. m.: Alberto Solfer. cm.: Aníbal Di Salvo. s.: Douglas Poole. j-pr.: Julio Villareal y Luis Landini. l.: Alex. l.: Andrés Poggio (Toscanito), Carmen Valdés, Florén Delbene, María Concepción César, Guillermo Pedemonte, Alberto Rinaldi, Narciso Ibañez, Raul Roa, Guillermo Battaglia. **Película dedicada a José Ferreyra.** pa.: Productores asociados, dst.: Cinematográfica Independencia. **l.e.:** 24.2.49. **s.e.:** Metropolitan, Roca. **d.o.:** 78'. **c.:** s/r.

PANTALONES CORTOS. r.: Leopoldo Torres Ríos. a.r.: L. T. N. a. y g.: Leopoldo Torres Ríos y L. T. N. l.: Roque Funes. m.: Alejandro Gutierrez del Barrio. e.: Juan Manuel Conca-do. mtj.: José Cardella. cm.: Enrique Scarso. s.: Alejandro Bousquet. l.: Alex. l.: Andrés Poggio (Toscanito), Pierina Dealesi, María Concepción César, Guillermo Pedemonte, Emililita, Rodolfo Zenner. pa. y dst.: EFA. **l.e.:** 22.6.49. **s.e.:** Metropolitan. **d.o.:** 84'. **c.:** s/r.

EL HOMBRE DE LAS SORPRESAS. r.: Leopoldo Torres Ríos. a.r.: L. T. N. a.: Bruno Corrá y Giuseppe Achille. g.: L.T.N. l.: Roque Funes. e.: Juan Manuel Conca-do. m.: Alberto Solfer. cm.: Juan Caraballo. s.: Alejandro Bousquet. mtj.: José Cardella. l.: Alex. l.: Francisco Martínez Allende, Elina Colamer, Alejandro Maximino, Adolfo Stray, María Baroffio, Eduardo Sandrini, Inca Ledesma. pr.: Adolfo Z. Wilson. dst.: Cinematográfica Terra. **l.e.:** 5.10.49. **s.e.:** Iguazú. **d.o.:** 79'. **c.:** s/r.

EL NIETO DE CONGREVE. a. y r.: Leopoldo Torres Ríos. a.r.: L.T.N. g.: Leopoldo Torres Ríos y L.T.N. l.: Roque Funes. cm.: Juan Caraballo. m.: Alberto Solfer y Bernardo Stalman. s.: Alejandro Bousquet. mtj.: José Cardella. e.: Juan Manuel Conca-do. l.: Alex. l.: Andrés Poggio (Toscanito), María Concepción César, Jaime Andrada, Carlos Cotto, Alberto Gómez, Salvador Di Tomaso. pa.: DIPA. dst.: CICE. **l.e.:** 7.12.49. **s.e.:** Normandía. **d.o.:** 75'. **c.:** s/r.

Gaionista (excluyendo sus propias películas)

1946. — **LA MUJER MAS HONESTA DEL MUNDO.** (Ver ayu-dante de dirección)

1947. — **SANTOS VEGA VUELVE.** (id)

EL HOMBRE DEL SABADO. (id)

1948. — **PELOTA DE TRAPO.** (id)

ROMANCE SIN PALABRAS. (id)

1949. — **EL HIJO DE LA CALLE.** (id)

PANTALONES CORTOS. (id)

EL HOMBRE DE LAS SORPRESAS. (id)

EL NIETO DE CONGREVE (id)

1952. — **FACUNDO, EL TIGRE DE LOS LLANOS.** r.: Miguel P. Tato. a.: Antonio Pagés Larraya. g.: L. T. N. l.: Bob Roberts. m.: Alberto Ginastera. mtj.: Nicolás Proserpio. e.: Saulo Beaurante. mq.: Angel Casal. l.: Alex. spv.: Carlos Barcosque. l.: Francisco Martínez Allende, Zoé Ducós, Félix Rivero, Miguel Bebán, Jorge Molina Salas, Pascual Nacarati, Hugo Mélica, Mario Cozza. pr.: Dave Cabouli. pr.a.: Luis M. Alvarez. **l.e.:** 3.7.52. **s.e.:** Ocean. **d.o.:** 85'. **c.:** s/r.

Ayudante de montaje

1942. — **¡GAUCHO!** r.: Leopoldo Torres Ríos. a.: sainete de Claudio Martínez Payva. g.: Leopoldo Torres Ríos. l.: Gumer Barreiros. e.: Antonio Scelfo. m.: Jacobo Fischer. mtj.: Leopoldo Torres Ríos. a. mtj.: L. T. N. l.: Santiago Arrieta, Pedro Marzeca, Aída Alberti, José Franco, Pedro Otal. pr.: Adolfo Z. Wilson. pa.: Patagonia Films. **l.e.:** 17.6.42. **s.e.:** Monumental. **d.o.:** 75'.

Co-director con Leopoldo Torres Ríos

1958. — **EL CRIMEN DE ORIBE.** r.: L. T. R. y L. T. N. a.: "El perjurio de la nieve" de Adolfo Bioy Casares. g.: Arturo Corretani y L.T.N. l.: Hugo Chiesa. m.: Alberto Solfer y Bernardo Stalman. cm.: Juan Caraballo. e.: Carlos Dowling. mtj.: José Cardella. s.: Alejandro Sarrasini. l.: Alex. l.: Roberto Escalada, Carlos Thompson, Raúl de Lange, María Concepción César, Delia Cristiani, Paula Darlan, Carlos Cotto,

Trudi Tomys, Diana Wells. pa.: Mapol. pr. a.: Leopoldo Torres Ríos y Rodolfo Hansen. dst.: Independencia. **l.e.:** 13.4.50. **s.e.:** Metropolitan. **d.o.:** 85'. **c.:** conv. menores 14 años.

1953. — **EL HIJO DEL CRACK.** r.: L. T. R. y L.T.N. a.: Rafael García Ibañez, sobre una idea de Armando Bo. g.: L.T.R. y L.T.N. l.: Enrique Wallfisch. m.: Alberto Gnecco y J. Rodríguez Fauré. mtj.: Rosalino Caterbetti. l.: Alex. l.: Amando Bo, Oscar Rovito, Miriam Sucre, Francisco Donadio, Héctor Armendariz, Alberto Rinaldi, Rolando Dumas, Nelson de la Fuente, Víctor Omar, Reyna Ortiz, Carlos Benzo, Pedro Laxalt, José Nuñez. pr.: Armando Bo. pa. y dst.: SIFA. **l.e.:** 15.12.53. **s.e.:** Normandía. **d.o.:** 77'. **c.:** s/r.

Realizador

1947. — **EL MURO** (Cortometraje). a. g. y r.: L. T. N. colaboradores: José Arcuri, Rodolfo Bardí, José Serno, Antonio Cavaglia y otros. l.: Alvaro Barreiros. l.: Hugo Mujica, Bárbara Mujica. **d.o.:** 8'. Basado en "El muerto", cuento de L. T. N.

1954. — **DIAS DE ODIÓ.** r.: L.T.N. a.: "Emma Zuz" de Jorge Luis Borges. g.: L. T. N. y Jorge Luis Borges. l.: Enrique Wallfisch. m.: J. Rodríguez Fauré. mtj.: Rosalino Caterbetti. l.: Alex. l.: Elisa Christian Galvé, Nicolás Fregues, Raúl del Valle, Enrique de Pedro, Duilio Marzio. pr.: Armando Bo. pa. y dst.: SIFA. **l.e.:** 3.6.54. **s.e.:** Astor, Suipacha, Roca. **d.o.:** 70'. **c.:** Prohibida menores 16 años.

LA TIGRA. r.: L. T. N. a.: obra de Florencio Sánchez. g.: Carlos Alberto Orlando. l.: Enrique Wallfisch. m.: J. Rodríguez Fauré. cm.: Manuel Sucher y Carlos Bahr. l.: Alex. l.: Diana Maggi, Raúl del Valle, Duilio Marzio, Elcira Olivera Garcés, Elida Dey, Silvana Mariscal. pr.: Armando Bo. pa.: SIFA. **Film no estrenado en Buenos Aires comercialmente. Circulan copias en 16 mm. dst.: Cinopa.**

Cuatro films de aventuras por especial encargo para la televisión americana

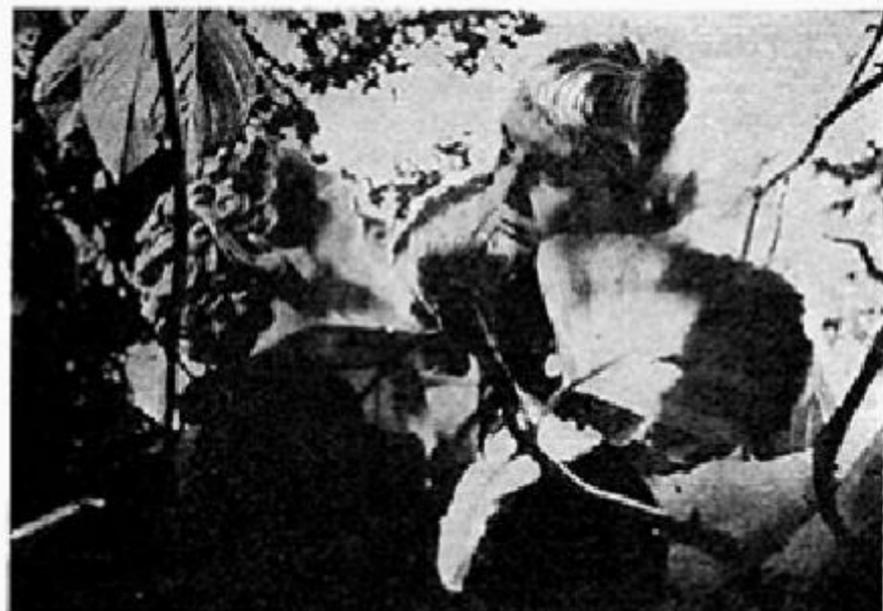


1955. — **PARA VESTIR SANTOS.** r.: L. T. N. a.: Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari. l.: Alberto Etchebehere. m.: Tito Ribero. mtj.: Jorge Garate. e.: Dimas Garrido. l.: Alex. l.: Tita Merello, Jorge Salcedo, Tomás Simari, José De Angelis, Miriam de Urquijo, Beatriz Taibo, Frank Nelson, Alba Mujica, Carlos Bianquet, Lalo Malcolm, Yuki Nambá. pa.: Argentina Sono Film. **l.e.:** 4.8.55. **s.e.:** Ocean y salas de barrio. **d.o.:** 78'. **c.:** s/r.

1956. — **GRACIELA.** r.: L.T.N. a.: novela "Nada" de Carmen Laforet. g.: Arturo Corretani y L.T.N. l.: Aníbal González Paz. m.: Juan Elbert. e.: Martín Rodríguez Mentasti. l.: Alex. l.: Elsa Daniel, Lautaro Murúa, Susana Campos, Diana Ingro, Frank Nelson, Ernesto Bianco, Alba Mujica, Ido Pirovano, Alta Román, Alejandro Rey. pa.: Argentina Sono Film. **l.e.:** 10.5.56. **s.e.:** Iguazú y salas de barrio. **d.o.:** 87'. **c.:** conv. menores 18 años.

1958. — **EL PROTEGIDO.** a., g. y r.: L.T.N. l.: Aníbal González Paz. e.: Gori Muñoz. m.: Tito Ribero. mtj.: Nelo Melli. est.: Argentina Sono Film. l.: Alex. l.: Guillermo Battaglia, Rosa Rosen, Guillermo Murray, Arsenio Perdiguero, Justo Martínez, Alfredo Gallo, Alicia Beyán, Mirko Alvarez, Bettis Dorot, Fer-

nando Vegal, Juan José Mirabelli. **pr.:** Nicolás, Luis, Enrique Carreras y Leopoldo Torre Nilsson. **dst.:** General Belgrano. **l.e.:** 22.11.56. **s.e.:** Ambassador y salas de barrio. **d.o.:** 80'. **c.:** prohibida menores 18 años.



1957. — **LA CASA DEL ANGEL.** **r.:** L.T.N., **a.:** novela de Beatriz Guido. **g.:** L. T. N., Beatriz Guido, Martín Rodríguez Mentasti. **l.:** Aníbal González Paz. **e.:** Emilio Rodríguez Mentasti. **m.:** Juan Carlos Paz. **mtj.:** Jorge Garate. **l.:** Alex. **l.:** Elsa Daniel, Lautaro Murúa, Barbara Mujica, Lili Gacel, Yordana Fain, Guillermo Battaglia, Berta Ortigosa, Alejandro Rey. **pr.:** y **dst.:** Argentina Sono Film. **l.e.:** 11.6.57. **s.e.:** Ocean y salas de barrio. **d.o.:** 78'.

PRECURSORES DE LA PINTURA ARGENTINA (Cortometraje). **g. y r.:** L.T.N., **l.:** Luis Galán de Tierra (Agiacolor). **mtj.:** Nelo Melli. **r.l.:** Julio Rinaldini. **pr.:** Instituto Nacional de Cinematografía. **l.:** Alex.

LOS ARBOLES DE BUENOS AIRES (Cortometraje). **g. y r.:** L. T. N., **l.:** Luis Galán de Tierra (Agiacolor). **r.l.:** Silvino Ocampo, dicho por Luisa Vehil. **mtj.:** Nelo Melli. **pr.:** Instituto Nacional de Cinematografía. **l.:** Alex.



1958. — **EL SECUESTRO.** **r.:** L.T.N., **a. y g.:** Beatriz Guido y L.T.N., **l.:** Alberto Etchebehere. **m.:** Juan Carlos Paz. **e.:** Emilio Rodríguez Mentasti. **d.m.:** Juan Ehlert. **mtj.:** Jorge Garate. **l.:** Alex. **l.:** Lautaro Murúa, María Vaner, Leonardo Favio, Carlos Monet, Alberto Orlegui, Berto Gianola. **pa. y dst.:** Argentina Sono Film. **l.e.:** 25.9.58. **s.e.:** Broadway, Sarmiento, Capitol y salas de barrio. **d.o.:** 75'. **c.:** prohibida menores 18 años.

1959. — **LA CAIDA.** **r.:** L.T.N., **a.:** novela de Beatriz Guido. **g.:** Beatriz Guido y L.T.N., **l.:** Alberto Etchebehere. **e.:** J. J. Saavedra y Emilio Rodríguez Mentasti. **m.:** Juan Carlos Paz. **mtj.:** Jorge Garate. **l.:** Alex. **l.:** Elsa Daniel, Lautaro Murúa, Duilio Marzio, Lidia Lamaison, Carlos López Monet, Hebe Marboc, Oscar Orlegui, Nora Singerman, Mariela Reyes, Panky, Oscar Robledo. **pr.:** Leopoldo Torre Nilsson. **dst.:** Argentina Sono Film. **l.e.:** 26.2.59. **s.e.:** Metro. **d.o.:** 84'. **c.:** Inconveniente menores 18 años.

1960. — **FIN DE FIESTA.** **r.:** L.T.N., **a.:** novela de Beatriz Guido. **g.:** Beatriz Guido, Leopoldo Torre Nilsson y Ricardo Luna. **l.:** Ricardo Younis. **m.:** Juan Carlos Paz. **e.:** Juan José Saavedra. **mtj.:** José Serra. **s.:** Juan Carlos Gutiérrez. **pr. e.:** Juan Sires. **l.:** Alex. **l.:** Arturo García Buhr, Lautaro Murúa, Mariela Borges, Leonardo Favio, Helena Tritek, Lidia Lamaison, Osvaldo Terranova, María Principito, Leda Zanda, Marta Murat, Ricardo Robles, Hugo Caprera, Juan Carlos Galván, Ignacio FINDER, Hilda Suarez, Emilio Guevara, Javier Chapuy. **pr.:** Néstor R. Gaffet y L.T.N., **pa. y dst.:** Angel. **s.e.:** Broadway y Sarmiento. **l.e.:** 23.6.60. **d.o.:** 100'. **c.:** prohibida menores 14 años.

1960. — **UN GUAPO DEL 900.** **r.:** L. T. N., **a.:** drama de Samuel Eichelbaum. **g.:** Leopoldo Torre Nilsson, Samuel Eichelbaum. **l.:** Ricardo Younis, **e.:** Oscar Lagomarsino. **m.:** Héctor Stampono. **cm.:** Aníbal di Salvo. **mtj.:** Jorge Garate. **l.:** Alex. **l.:** Alfredo Alcón, Arturo García Buhr, Duilio Marzio, Lidia Lamaison, Elida Gay Palmer, Susana Mayo, Luis Otero, Berto Gianola. **pr.:** Néstor R. Gaffet y L.T.N., **pa. y dst.:** Angel. **l.e.:** 17.8.60. **s.e.:** Gran Rex, Gaumont y salas de barrio. **d.o.:** 84'. **c.:** inconv. menores 14 años.

En preparación

LA MANO EN LA TRAMPA. **a.:** "nouvelle" de Beatriz Guido. **g.:** Beatriz Guido, Ricardo Luna y L.T.N., **l.:** Ricardo Younis. **l.:** Francisco Rabal, Zbigniew Cibusky, Elsa Daniel. **pr.:** Néstor R. Gaffet y L. T. N., **pa.:** Angel. Comienza en noviembre. **En coproducción con UNINSI (Madrid). Probable colaborador:** Muñoz-Suay.

MARTIN FIERRO. **a.:** poema de José Hernández. **g.:** Eduardo Boneo y L. T. N., **l.:** Ricardo Younis (Eastmancolor). **pr.:** Néstor R. Gaffet y L. T. N., **pa.:** Angel. **Se rodará después de "La mano en la trampa".**

Proyectos

HOMENAJE A LA HORA DE LA SIESTA. **a.:** obra teatral de Beatriz Guido.

HIJO DE LADRON. **a.:** novela de Manuel de Rojas.

EL DERROTADO. **a.:** novela inédita de L. T. N.

Director teatral

1953. — **THE POTTING SHED** (La casilla de las macetas) de Graham Greene. En el teatro San Telmo. **Traducción de Victoria Ocampo.** **e.:** Juan José Saavedra y Emilio Rodríguez Mentasti. **l.:** Lautaro Murúa, Ricardo Florenbaum, Jorge Sember, Hebe Marboc, Horacio Priani, Lydé Lysant, Mario Morero, Alicia Berdaxagar, Osvaldo Robledo, Angela Ferrer Jaime.

Escritor

En 1944 escribe una obra teatral CUATRO ESPACIOS PARA EL CIELO, en tres actos, que no fue estrenada. En 1947 publica TRANSITO DE LA GOTA DE AGUA, libro de poemas. En 1954-56 escribe una novela aún inédita: EL DERROTADO. Tiene otro libro de poemas (1946-49) inédito y varios cuentos publicados en distintas revistas literarias. Ha sido colaborador también en publicaciones especializadas cinematográficas, entre otras, **Gente de Cine, Cine Club y Cine-Ensayo.**

LA CAIDA



DOS CARTAS DE NUEVA YORK

Enviadas a TIEMPO DE CINE
por GEORGE N. FENIN

¿Donde esta el realismo en los films americanos?

Cuando en un triste día de Abril de 1930, Boris Pasternak entró precipitadamente a la casa donde su amigo Vladimir Mayakovsky había vivido y acababa de suicidarse, encontró en el escritorio del poeta y dramaturgo ruso, un poema inconcluso con estas palabras: "El incidente ha terminado, según dicen... Ahora, la vida y yo no nos debemos nada".

Estas palabras pueden muy bien ser utilizadas para describir la posición de Hollywood frente a la vida, la dimensión que la fábrica de sueños californiana ha estado descuidando durante muchos años. Si, parece ahora que el incidente ha terminado, y ya no seremos culpables de sustentar una creencia basada sólo en nuestros deseos, esperando que los estudios vieran por fin el camino apropiado y nos dieran films que fueran considerados como verdaderas representaciones de América y de su modo de vida. Los temas sociales de las décadas del 20 y del 30 son, sin duda, cosas del pasado. El crecimiento vigoroso de la escuela americana de realismo de la post-guerra, que tiene sus exponentes principales en films como *Boomerang* (*Crimen sin castigo*) de Elia Kazan y *The Best Years of Our Lives* (*Lo mejor de nuestra vida*) de William Wyler, que fue bruscamente interrumpido alrededor del año 1945, es también una reliquia del pasado. Pero qué acerca del presente, del futuro? ¿Es en realidad tan difícil esperar un resurgimiento del realismo en el cine de los EE. UU.?

A fin de contestar en detalle a estos interrogantes, séase permitido trazar un panorama de la producción actual en el umbral de la década del 60. El cine americano, en lo que a Hollywood concierne, está en su peor momento de crisis. Las huelgas han ocasionado una disminución sustancial en la producción; los costos crecientes del trabajo, salarios y otros detalles de producción, están forzando un éxodo hacia otros países extranjeros, donde provechosos tratos de coproducción son discutidos y aprobados. La reticencia obvia del público americano a los films nacionales, junto con el entusiasmo creciente manifestado a la producción extranjera, es otra penosamente clara prueba de que el producto de Hollywood está perdiendo prestigio y aprecio entre el público de cine. El argumentista ha adquirido una cierta independencia en la colonia cinematográfica durante los últimos meses, pero la afirmación de Budd Schulberg, que esta posición profesional debe ser comparada a la de



ALFRED HITCHCOCK DIRIGIENDO "PSYCHO"

LO MEJOR DE NUESTRA VIDA (Wyler)



SEMILLAS DE MALDAD (Brooks)



un esclavo negro en el Sur antes de la Guerra Civil, es aún válida en muchos casos. Y el retorno a los "clichés" usuales es hoy "fait accompli". Tres empresas: MGM, Fox y World Enterprises (la última un equipo independiente) están luchando entre ellas para realizar una biografía filmada de Jesucristo. La próxima temporada nos ofrecerá por lo tanto: *The King of Kings*, *The Greatest Story Ever Told* y *The Young Christ*, con un terrible fuego conjunto de propaganda, anuncios y maniobras de relaciones públicas.

Aparte de estos films basados en un profundo tema religioso, nos visitarán un cierto número de films pseudo-bíblicos, en todos los cuales la "fornicación de la Biblia" como subrayara Ben Hecht, estará tristemente presente. La comedia que es hoy una reliquia burlona de la Edad de Oro de los Chaplins, Langdons, Keatons, Lloyd y otros grandes, está confinada a la historia de Jerry Lewis (que recientemente ha escrito, dirigido y actuado en *The Bellboy*, un film en extremo lastimoso y arrogante donde ha tenido el atrevimiento de copiar a Charlie Chaplin y su estilo de pantomima) o a vacías "pochades" cinematizadas del tipo de *Please Don't Eat the Daisies* (*Eramos tan felices* - Charles Walters).

La generación joven es siempre presentada en términos de individuos desequilibrados con problemas sexuales, de abortos, de carreras de autos, de delincuencia juvenil, pero no una verdadera pintura de los problemas de la vida. Muchos de los llamados "best-sellers" son desplegados en la "pantalla mamut" en Technicolor y grandes repartos, en una descolorida y artificial pintura de caracteres humanos, cuyas genuinas motivaciones son completamente distorsionadas por los dictados melosos, brillantes e inhumanos de los adaptadores de los estudios. Los esfuerzos de un Richard Brooks, el excelente director de *The Blackboard Jungle* (*Semilla de Maldad*), en *Elmer Gantry*, tomada de la poderosa novela de Sinclair Lewis de la época del 20, la dedicación de Stanley Kramer en *Inherit the Wind* (*Heredarás el Viento*), son sólo excepciones que confirman la regla: hoy el realismo está considerado en Hollywood una mala palabra, ni más ni menos que "temas sociales" o "anticonformismo". Todo es ahogado en un océano de trivialidades, en una orgía (cromática o no cromática) de escenas de lujuria y violencia, o en una exhibición de "postales ilustradas" con coros celestiales y violines temblorosos. Estamos enfrentados con dos extremos: la "historia romántica" donde los intérpretes están completamente "castrados" en la creación o el "dominio de la acción", en el cual el realismo es el producto de un cúmulo de reacciones exageradas, basadas en los tratamientos de shock que ocultan las verdaderas motivaciones psicológicas. Un típico representante de la primera tendencia es el productor Ross Hunter, que cree en hermosos alrededores, toilettes muy a la moda, estrellas de gran cartel, joyas, costosos amueblamientos y vida insuflada artificialmente, todo esto empleado friamente para cubrir las deficiencias de historias chatas, situaciones absurdas, anécdotas insípidas que no tienen nada que ver con la realidad.

Entre los representantes de la segunda tendencia encontramos a un distinguido británico, Alfred Hitchcock, quien en su último film *Psycho* se autocomplace en sangrientos retratos de crímenes, siguiendo una técnica untuosa, artificial, que poco recuerda sus obras maestras *The 39 Steps* (*39 Escalones*) y *The Lady Vanishes* (*La dama desaparece*). Sus imitadores complican las cosas en films que son mucho, muchos peores, como por ejemplo *One Foot in Hell* (t. l.: *Un pie en el infierno*), un western en el cual un asesino patológico, organiza un robo "a la Rififi" y casi escapa al castigo de un asesinato, como resultado de una trama absurda.

En suma, no hay nada hoy en Hollywood que indique el retorno al motivo, "gendre" o sonda del realismo, ni aún del naturalismo. La producción está anclada a los grandes temas tomados libremente de la Biblia o de los clásicos, que son debidamente reformados adulterados y presentados al público siguiendo las prácticas de hombres que, según la opinión de Gabriel Pascal "tienen la mentalidad de vendedores de corbatas".

El influjo de las cinematografías de Francia, Italia, India, Rusia, y el advenimiento de varios experimentalistas americanos independiente de la "Nueva Ola" en Nueva York, son factores de capital importancia en la apreciación

del cine valedero en los EE. UU. Es posible que la consolidación de los circuitos "art-theatre" en un plano nacional, la creciente importancia del movimiento neoyorkino de la "Nueva Ola", y el gran aflujo de buenos films extranjeros, serán capaces de educar más al público americano. Hollywood no ha aprendido su lección, y aún hoy, después de haberse dado cuenta que ha perdido su prerrogativa de "Meca del cine", no parece tener la fuerza o la inteligencia necesarias para volcarse al realismo. Por lo tanto, Hollywood y la vida no se deben nada, tal vez para siempre.

Dos films americanos Dos aproximaciones a la vida

He presenciado recientemente el pre-estreno de dos films americanos que desde mi punto de vista reflejan de modo harto evidente la dispar visión manifestada por Hollywood en su aproximación sustancial hacia el cine y la vida.

El primero: *Inherit the Wind* (t. l.: "Heredarás el Viento", S. Kramer, 1960), es una adaptación cinematográfica de la celebrada obra teatral de Lawrence y Lee, representada en Broadway por Paul Muni y Melvyn Douglas, quienes fueron aclamados por los críticos, compartiendo los honores con Ed Begley. La obra está basada en el famoso "Scopes Monkey Trial", juicio que tuvo lugar en la pequeña ciudad de Dayton, en el estado meridional de Tennessee, en un cálido mes de julio de 1925. Un joven profesor de zoología llamado Scopes, fue acusado de enseñar la teoría Darwiniana sobre la "evolución de las especies" a sus alumnos, desafiando una arcaica ley del Estado que prohibía tal práctica. Un juicio especial, preparado en los tumultos de los elementos fanáticos y más reaccionarios de la ciudad, opuso la agudeza legal del agnóstico Clarence Darrow, un famoso abogado criminal, que defendía al profesor Scopes, a William Jennings Bryan, tres veces candidato a la Presidencia de los EE. UU. y jefe defensor de los Fundamentalistas, quienes creían en una ciega reverencia de la Biblia y de los Libros Sagrados en general, como fuentes para conocer el origen y el desarrollo del Hombre. Este juicio memorable que conmovió la imaginación de los americanos y agitó una interminable serie de polémicas y apasionados debates, concluyó con una sentencia que impulsó al profesor Scopes una multa de 100 dólares. Abatido por su derrota en el juzgado, Bryan sufrió un ataque pocos días después y murió. Y la teoría Darwiniana de la "evolución de las especies", estudio científico que Dayton y sus fanáticos habían tratado en vano de prohibir, fue enseñada en las escuelas, llevando los ideales de progreso y esclarecimiento, un poco más cerca de sus fines.

Stanley Kramer, un hombre que ha explorado diversas facetas interesantes de la vida americana en sus films anteriores (delincuencia juvenil en *The Wild One* (*El salvaje*) el sistema penal en *My Six Convicts*, (*Mis seis presidiarios*), parapléjicos veteranos de guerra en *The Men*, (*Vivirás tu vida*), desviados sexuales en *The Sniper*, (*Pánico*), solidaridad racial en *The Brave Ones*, y que ha brindado recientemente al cine un film conmovedor y responsable, *On the Beach* (*La hora final*, 1959), ha vuelto a sus implicaciones artísticas y sociales con el cine, llevando a la pantalla un famoso juicio, tratando de crear una atmósfera real de las pasiones y problemas que agitaban a los hombres hace treinta y cinco años.

Y aún si el film tiene sus defectos, puesto que revela claramente su derivación teatral, y es muy largo, y a veces muy estático; aún si las excelentes creaciones de Frederic March y Spencer Tracy llegan en ciertas oportunidades a un nivel melodramático que pudo ser evitado; aún si puede decirse, en un plano general, que un debate de la validez científica de la teoría Darwiniana es "passé" y que el mundo está enfrentando hoy problemas mayores y más angustiosos, debemos admirar los esfuerzos consistentes de un Stanley Kramer que continúa su lucha para presentar problemas, polémicos, vitales, válidos, y me atrevería a decir también "actuales". En verdad, el "Scopes Monkey Trial" no es un hecho del pasado; el Sur aceptó hace 35 años a Darwin, pero no acepta aún la integración escolar del Negro, y Little Rock, Arkansas y Montgomery, Alabama, aún

representan clásicos ejemplos de la moderna y feroz intolerancia racial. La lucha por el progreso es larga y siempre difícil, y es eso exactamente lo que comunica Stanley Kramer mediante sus esfuerzos de dirección en *Inherit the Wind*. Para citar a la Biblia, "aquel que siembra las semillas del odio y el desorden en su propio hogar, heredará el viento". Y cuando somos testigos del violento ejemplo de quienes tratan de seguir la "línea oficial" de conformismo, cuando vemos cómo otros americanos como nosotros son tratados por la diferencia de color de su piel o por sus credos religiosos, debemos convenir que la edad de la intolerancia no ha pasado aún.

Un film que nos hace pensar, que analiza causas y efectos, que llama a la conciencia del espectador. Esta es la tarea que se ha impuesto Kramer como productor cinematográfico, y últimamente también como director. Y es en verdad un fenómeno confortante saber que este hombre está luchando en la más pura tradición de los ideales americanos para la expresión de ideas liberales y esclarecidas.

El otro film *I aim at the stars* (t. l.: "Yo aspiro a las estrellas", 1960), es el reverso de la medalla. Dirigida por J. Lee Thompson, y producida para "glamourizar" los esfuerzos del Dr. Werner von Braun, el que fuera científico alemán e inventor de la "V-2" lanzada sobre Londres en los meses finales de la Segunda Guerra Mundial, este film es el típico ejemplo del almidonado y artificial deseo de Hollywood de hacer un héroe de cualquiera que aparece en las noticias, sin el más mínimo respeto por la verdad o la decencia.

El film es una llamada biografía de un ex miembro del Partido Nazi (y en verdad muy influyente), y de un ex criminal de guerra, cuyas bombas "V-2" lanzadas mediante cohetes sobre Londres, de modo indiscriminado, causaron miles de pérdidas en vidas humanas. Von Braun, interpretado por Curt Jürgens en un estilo de héroe wagneriano, se sentiría agrado al ser considerado como un puro científico que sólo deseaba llegar al cielo con cohetes inofensivos, pero que fue "forzado" a unirse al Ejército Alemán en la década del treinta, al igual que al Partido Nazi. Cuando el famoso laboratorio de Peenemuende fue destruido en el curso de un bombardeo masivo de la R.A.F. Británica, von Braun, salvó su pellejo. Más tarde esperó hasta que las

fuerzas americanas llegaran hasta Alemania del Sur para abandonar su base y correr hacia los conquistadores, evitando caer en manos soviéticas. En el film, un científico colega de von Braun, Anton, que rehusa abandonar la base, es un hombre de verdadero carácter moral. "No soy un nazi, pero soy un alemán, y aquí me quedaré a esperar mi destino, así como el de mi país", dice. Las razones por qué y cómo los americanos tomaron a von Braun y en vez de colocarlo en el banquillo de los acusados en el proceso de Nuremberg a los criminales de guerra, lo llevaron a los EE. UU. y lo pusieron a trabajar, no son explicadas. La única hostilidad manifestada a este hombre en el film está representada por un oficial americano, que ha perdido a su mujer y a su hijo en Londres debido a una de las famosas "V-2"; las razones son estrictamente personales, aunque tampoco está explicado cómo el oficial americano tenía a su familia en Londres en ese entonces. La incongruencia de la situación está totalmente completada cuando el mismo oficial "hace la paz" con von Braun después que éste es capaz de probar su valor a los EE. UU. al poner un satélite en órbita.

El film es moralmente deshonesto, y puede decirse que si von Braun quiso salvar el pellejo después de haber matado a tantos inocentes, eso fue natural; pero presentar a este hombre como un héroe multi-decorado, un sabio con profundos tonos morales, es una blasfemia execrable. Hollywood nunca ha tenido mucho éxito con sus biografías cinematizadas, tomándose amplia libertad con los hechos y la verdad. Pero en este caso especial se ha sobrepasado a sí mismo, y ha llegado a hacer una obra claramente falsa y propagandística, que impresionará muy desfavorablemente a cualquier persona de normas morales y de firme fibra espiritual. La era de conformismo que Hollywood quisiera inaugurar en un plano general, no debe ser integrada con tan insultante glorificación de un criminal de guerra; ¿o debemos olvidar los millones que murieron en todo el mundo para derribar un sistema como el Nazismo, un sistema del cual von Braun sacó tantas ventajas, un sistema en el cual creyó, pero por el cual prefirió no morir o compartir sus pesadas responsabilidades?

Traducción de Guillermo Jaim

PALABRAS

CRISTO CON LA CAMARA

"Si no temiera pecar de irreverente, diría que Cristo, con una cámara en la mano, no forjaría parábolas, por muy maravillosas que fueran, sino que nos haría ver quiénes son los buenos y quiénes los perversos actualmente, y pondría de relieve y en primer plano a aquellos que hacen demasiado amargo el pan del prójimo y a aquellos que son sus víctimas. Esto lo haría Cristo, naturalmente, siempre que se lo permitiera la censura".

Cesare Zavattini

EL CINE Y LA CULTURA

"Millones de personas estudian la estética de la pintura o de la literatura sin aplicar jamás sus conocimientos, sin leer un libro, sin ver un cuadro; pero todas las noches van al cine y su ignorancia los expone a todo lo que les quieran proporcionar. Nadie les ha enseñado a ver y a juzgar una película.

No se considera persona culta a la que desconoce la literatura o la música; la buena sociedad lo mirará con desdén si ignora a Miguel Angel o a Beethoven. Pero si carece de las más elementales nociones del arte cinematográfico, si no ha oído hablar de David Griffith o de Asta Nielsen, aun puede contarse entre las personas cultas y cumplir con las más altas funciones para las que se requiere esta condición."

Béla Balazs



ESCENA FINAL DE TIREDI

TIREDI

por ROBERTO RASCHELLA

Tire dié se dice: es documento, es documental; Fernando Birri lo califica encuesta social. A la par que se encienden o apagan los habituales cirios de la emoción o del apabullamiento, queda proscrito el interrogante central del debate, por una suerte de connivencia tácita. *Tire dié* sería documento, documental o encuesta, pero, según que se acepten o no sus conclusiones, podría imputársele validez como tal, y nada más que como tal. Si bien una elaboración mínima del material proporcionado por la realidad no ubica en arte los resultados de dicha elaboración, no deja de ser cierto que el carácter aparente del resultado como de elaboración mínima suele esconder, en el método y en el carácter real del resultado, la

obra artística. Para decirlo con Cassirer, la existencia de una "estructura teleológica definida" y de una "concentración de la realidad" definen la esfera del arte.

Tire dié posee ambas características, amén de ser virtual documento por su significación actual, documental por su base material, encuesta social por su objetivo y contenido. Es arte por su forma, en cuanto esa triple consistencia puede generar una nueva forma. El camino más expedito nos llevaría a recordar como ejemplos para una ratificación teórica de la artísticidad del documental, a un Ivens, Flaherty o Grierson. Pero el recurso comparativo sólo conduce a elogios o negaciones exageradas, impropias de toda críti-

ca que se proponga cierta concreción del problema específico planteado por una obra en un momento también específico de la evolución del cine.

LA POSTURA DE ZAVATTINI

Largos años ha que se debate el sentido de las posturas teóricas de Cesare Zavattini: "la realidad es el mayor espectáculo que quiero realizar"; "ir hacia el prójimo animado por un espíritu de encuesta extremo, poético, que quiere ramificarse en toda la vida actual, en cada punto de su espacio y de su tiempo"; "no fijar, alinear fotografías, sino tener un esquema interpretativo de la realidad social en sus aspectos ambientales e institucionales susceptibles de vivificarse con el lenguaje de las cifras pensadas sociológicamente". Este cúmulo de ideas, nunca puesto en práctica artística, que en oportunidades aparece mezclado a apreciaciones, casi dignas de Joyce, sobre la "reproducción de un día de la vida de un hombre cualquiera", no obedece a una ordenación sistemática, pero contiene, aun despojado de sus elementos paradójicos o irrealizables, materia para plasmar en cine. De la ingente y contradictoria obra original de Zavattini parecen acercarse a estos núcleos poéticos la *Historia de Catalina* (episodio de *Amor en la ciudad*) y en especial el fotodocumental *Un paese*, con imágenes de Paul Strand, y un proyecto fallido: *Italia mia*, que debía unir (Lino del Fra) "encuesta y tipicidad". Naturalmente que las intenciones de Zavattini no son las de un solitario o un francotirador en el panorama del cine italiano. Palabras de Luigi Chiarini ayudarán a comprender sobre qué soporte reposan aquellas ideas extremas: "Neorrealismo fue iluminación de una nueva forma, fruto de una profundización, casi una conquista del lenguaje cinematográfico. Los personajes de las viejas y convencionales narraciones sustituidos por hombres en su realidad; a las tramas prefabricadas de novelas y comedias siguieron las "crónicas", si así preferimos llamar a las tomadas de la viva existencia cotidiana, fuera ésta excepcional o común. En lugar de virtuosismos figurativos o pictóricos tuvimos el palpitante documento fotográfico: las ciudades y campañas con la gente que efectivamente las puebla reemplazaron a cartones y comparsas".

COMO ACTUA BIRRI

Todos conocemos la ventura o desventura actuales del neorrealismo en Italia y las influencias que, en primera instancia, se acepta que ha jugado sobre el cine universal. Corresponde diferenciar entre la mera influencia y la retoma de un programa consciente y progresivo. *Tire dié* une en buena medida una serie de sus direcciones, a la luz de las unidades clásicas, adosándolas a la anécdota que encaja estrictamente en los fines de la compulsión social. Este último factor acarrea una adhesión ortodoxa a la teoría zavattiniana, propensa a desvirtuarse, en sus trabajos cinematográficos y literarios, en la anécdota excepcional y en resabios de surrealismo. Nunca puede interpretarse tal teoría como si confiriera a la realidad una disposición estructural suya de drama, comedia o tragedia, a la manera de Chernenchevski; Zavattini propicia una reducción de la realidad, ajena a toda confusión entre géneros clásicos e infinitas revelaciones de la vida. La historia no inventada de *Tire dié* se articula con medallones personales que aspiran a ser típicos de determinadas concomitancias sociales: prostitución, desocupación, delincuencia, etc. Señalemos una distancia con respecto al medallón en Zavattini: en éste el texto es poético, sumamente hilado. En *Tire dié*, voces, razonamientos y expresión salen del sujeto original, sin interferencias. Un rasgo de naturalismo que no autoriza a pensar en una reproducción indiferente de la realidad, pues el criterio de concentración lo impide.

Birri trabaja ya dentro de una realidad artística concentrada; concentrada en el tiempo, en el carácter típico de los testimonios de los habitantes del barrio y —lo fundamental— por los límites preconcebidos de la realidad material que, sin embargo, se ligan por su naturaleza a la realidad del país, concentrándola, a través de la peculiar estructura del film. La concentración se verifica en planos distintos,

de acuerdo con la estructura: en el prólogo, la suma de reducidos datos estadísticos se opone a la realidad del barrio; en la primera parte domina la representación de los fotodocumentales individuales —la encuesta propiamente dicha— dirigida a justificar, a explicar la existencia del barrio como un síndrome de causas profundas, es decir a elevar la anécdota a generalidad. La tercera parte es la encuesta "actuada" y una ampliación del sentido del prólogo hasta aludir a la responsabilidad de los pasajeros del tren, de los espectadores del film y del barrio; un pequeño epílogo tiende a romper la posible coincidencia final y estática de pasajeros y espectador, evitando que la encuesta quede sacrificada en simple espectáculo físico del "tire dié" en acción visto desde el ángulo del turista.

Dos elementos oficián de unificadores del tiempo, que es real: la audición radial, que también opera en la dirección impuesta desde el prólogo, y el tren, fantasma al principio, rondando y preanunciándose con su columna de humo, y fantasma final, cuyo alejamiento nadie puede ni quiere impedir (las manos extendidas hacia arriba se van hastiando; luego, parecen volver a la tierra, en el juego con las monedas). Coadyuvando a la secuencia normal de la acción figuran tomas decisivas por su función conformadora de una realidad que es de por sí caótica: los "tire dié" encaramándose al puente, el hombre que en el tren lee de espaldas a la cámara, la ventanilla que se cierra, el largo primer plano final. Estéticamente los valoramos como fijación de la arquitectura general del film y modo victorioso de superación de aquel caos.

PUNTO DE PARTIDA

Tire dié transporta a fojas uno al cine nacional. Obliga, de aquí en adelante, a reverenciar la virtud de la realidad; es punto de partida, sin dejar de ser puerto de llegada. Cuantos no lo han comprendido, errando, participan en general de dos posiciones. Una: el esquema crociano de una técnica agregada a la "intuición" y por la cual se concede a la técnica el valor de la forma, cuando debería hablarse de una forma que se gesta por recíproca interacción con el contenido; estos aducen ausencia de forma artística en *Tire dié* donde hay defectos técnicos. De la otra posición, que no contempla una de las formas específicas del lenguaje cinematográfico, se sustenta la confusión hecha alrededor del encargo de un argumento para *Tire dié*. Nos orientamos a entrever por este lar el eco de una peligrosa variante del cine como "medio de contacto del escritor con el pueblo" (Viñas) o de una apresurada identificación de trama y estructura que induciría a descalificarle al documental sus posibilidades de supervivencia artística. En cambio, no se repara en los elementos de concentración, en la valiosa operación de rigor estructural y en la universalidad esencial de su tema, que es el tema del hombre denigrado. Sólo sería de desear —la segunda sugerencia queda formulada como lo haría quizás un alumno del instituto santafesino— la reparación de la grave deficiencia técnica del sonido y que, en la eventualidad de una revisión del montaje del film, se aligerara la frondosidad de tomas de la primera parte hasta permitir que la arquitectura general reine ante todos los ojos, aun los menos avisados. La sugerencia de modificación no puede hacerse extensiva a la discontinuidad de estilo de la composición fotográfica, pues ésta nace de la propia estructura del film y del método colectivo de trabajo; es contradicción insoluble, pero creadora con respecto al futuro, siempre que el futuro sea de estudio, de autocrítica y consolidación de ideales poéticos.

El vino viejo de la verdad tiene evidencia de novedad para nuestro cine. *Tire dié* almacena el vino, viejo, que es nuevo, en el odre nuevo. Constituye un signo del apremio por expresarse que las jóvenes generaciones argentinas tienen, a pesar de la técnica, pero en vilo de un contenido desbordante y de un encauzamiento de formas nuevas. Que cada uno tome su camino propio; que cada uno siga en el camino de su primer día poético. Que nadie se abandone al epigonismo; que se muestre sincero consigo mismo, pero con el fruto de una lección aprovechada como norma. Sólo una palabra lo condensa: rigor. A interpretarla, haciéndola revivir en obra artística.

(Este artículo se refiere a la primer versión de la película)

¿POR QUE NO UN CINE PARA NIÑOS?

(Primera nota)

por VICTOR ITURRALDE RUA

Cuando Walt Disney invadió la Argentina

Cien monos distintos, tal vez trescientos, múltiples convenciones dramáticas, expresivas, toda una fauna de sentimientos y antropomorfismos ingeniosos, en fin, una mitología moderna encabezada por un ratón con manos de cuatro dedos llegó a nuestro país y se coló de rondón en los hogares. Un pato histérico, un ratón ingenioso, un caballo inocentón, una vaca romántica, tres chanchitos sustentadores del "New Deal" fueron la cabecera de puente de la invasión organizada por Walt Disney a comienzos de la década del treinta. Y por la aceptación paquidérmica de lo que viene resuelto, se dió por sentado que Disney traía a nuestro país un espectáculo para niños (al fin y al cabo, decirlo y luego permitir que las agencias publicitarias insistieran en la cualidad de entretenimiento para el público infantil de todos esos dibujos animados ha sido lo mismo que no decirlo), todo el mundo envió sus chicos a los cines en continuado, a las "matinés infantiles", a las sesiones de dibujos animados —a las que se fueron incorporando los Chaplin, los Laurel y Hardy, los Charles Chase. Y todo el mundo se lavó las manos.

Cuando ya avanzada la década del cincuenta se instaló en Buenos Aires la televisión y en cada hogar propietario de un receptor pudieron meterse la inevitable imagen del Pájaro loco y las instructivas lecciones de sadismo y "judo" dictadas por el ameno Mickey Spillane, cuando los dibujos animados de las salas del centro y todas las matinés infantiles fueron monopolizados por las hazañas estereotipadas de Tom y Jerry, de Pío y Pía, de perros, gatos, canarios, bull-dogs de la fauna editada en los últimos años, comenzamos a pensar con más seriedad en el hermoso problema que se ha ido gestando en estos tiempos.

Televisión más impunidad: igual mecanización

Un chico porteño de 1960 sabe cómo se puede matar de cerca sin dejar huellas de la deflagración de la pólvora, cuál es el mejor método para arrancar los ojos, admite la inocente dualidad: bien-recompensa, mal-castigo, como un expediente pasajero de cualquier hazaña seriada de los cowboys con bastones, de los policías con sombrero, de los periodistas que jamás se despeinan. La televisión ha creado un apetito insaciable por las mismas aventuras calcadas unas de otras. Por los pájaros que se persiguen a hachazos, por el peor cine del Oeste y por la sintética historia que se desarrolla en sólo diez o quince minutos. El cine para niños de Walt Disney ha quedado reducido a la escala de un pesado espectáculo en colores, que sólo puede ser apreciado cuando se sufre la pequeña molestia de trasladarse hasta una sala cinematográfica —por cercana que se encuentre—, mientras que en casa se puede recibir la misma dosis de acción, suspense, romance, aventura, superficialidad con sólo dar vuelta una perilla.

El discutido sadismo de *Blancanieves*, de *Bambi*, la tensión dramática casi morbosa de *Dumbo*, de *Centocienta*, de *La bella durmiente del bosque* han sido superados ampliamente por cualquier aventura televisada. Por Lassie perseguida por un león, por algún monstruo desconocido, por el oportuno asesino.

Y así como la propaganda determina nuevas necesidades: la Coca Cola exige más Coca Cola, los televisores de pie un asiento bajito o un almohadón, los de mesa una mesita con ruedas y la molición controles remotos; la repetición de las mismas trompadas, de las mismas persecuciones, de las mismas reacciones cada vez que se llega a un callejón sin salida, crean una mecanización en los pensamientos: siempre que se llegue a una situación parecida habrá que proceder según los moldes impuestos por la TV o el cine aunque la vida no esté regida por el esquematismo del bien y del mal (ni todo pueda ser fragmentado en forma dicotómica, como lo sostienen estos films). Por cierto el hombre conserva suficiente capacidad de rebeldía individual o poder discriminatorio como para eludir muchas de estas imposiciones pero toda una generación formada con el constante destilar de este primitivismo racional puede ser gran consumidora de Coca Cola, de planes políticos, de ideas fabricadas de acuerdo a ciertas conveniencias estatales o de grupos o de personas. Y eso equivale a comodidad, a seguridad, a futuro.

Se prohíbe la entrada y listo

Se reúnen cuatro o más funcionarios que ocupan ese puesto luego de un regular y metódico ascenso burocrático y deciden, al cabo de una proyección, que determinada película es apta para menores de 16 años, que es inconveniente para menores de 18 años, etc. Para llegar a esta decisión no han necesitado estudiar ni pedagogía, ni psicología, ni sociología, ni nada. Son empleados de la repartición y los manes ministeriales los aconsejaron en los momentos oportunos para que supieran discriminar si tal o cual chiste o escena o beso lujurioso pueden ser vistos o no por un adolescente que todavía no cumplió los diecisiete años, o los quince años, o los diecinueve años.

Pero nadie califica los dibujos animados, ni la televisión. Y digo califica, teniendo en cuenta claramente qué es lo que sirve para una mente infantil, qué es lo que mejor satisface sus necesidades emotivas, de conocimiento, su nivel intelectual y afectivo.

Y los ratones escapan de la trampa

Y cuando el inspector municipal o de espectáculos no se encuentra cerca, los administradores de los cines barriales permiten la entrada de cualquier chico, chiquilla, adolescente, acompañados o no por mayores y la perezosa calificación de las películas saltá al cesto de los papeles.

Y en los hogares muy pocos padres responsables impiden que sus hijos vean determinadas piezas de terror, o ciertas escenas morbosas.

Y las imágenes de los cines, de la televisión, van dejando un sedimento ingrato, inútil, gratuito, perjudicial por sus efectos mediatos e inmediatos.

¿Por qué no un cine hecho por niños?

Las películas inglesas, checas, francesas, canadienses, las aisladas experiencias de los cine clubes infantiles en Alemania, Francia, Gran Bretaña, los trabajos de Henri Gruel, de Senka Bó y Starevich nos permiten asegurar que existe una solución para todo este problema de las películas infantiles.

Nos interesan especialmente los resultados obtenidos por Henri Gruel con su animación de láminas pintadas por grupos de niños, relatando un cuento creado por niños. Allí, en la traslación a la pantalla de relatos netamente infantiles, carentes de las moralejas impuestas por los mayores, de todas las convenciones morales, sociales de una sociedad mutable, en la pura espontaneidad de la creación infantil —el niño frente al plano que habrá de colorear, libre para manifestar su obra de imaginación—, podemos descubrir el lenguaje más adecuado para dirigirnos a los niños. La simbología sencilla de un dibujo infantil —un mono anatómicamente mal dibujado— no ofrece dificultades para su comprensión por parte de los espectadores infantiles. Y lo mismo ocurre con la narración lineal, con las situaciones organizadas según una lógica coherente con la inteligencia del niño, con la fantasía y magia infantiles, con la aparente irracionalidad de todo lo que ocurre en el mundo del niño.

(en el próximo número se publicará una segunda nota).

LOS DE LA MESA 10



Hace poco más de un mes vi por primera vez *Perdón cieñita*, de José Ferreyra. El encuentro con esas imágenes silenciosas y elocuentes, con esos fragmentos de un Buenos Aires áspero, proletario, sencillo, con el tango mudo que brota de cada gesto, de cada título, de cada acento melodramático, con la inocente complicación argumental, el encuentro con esa película cuya estructura y temática anuncian una raigambre localista fue una experiencia vital, irrevocable.

Hace muy pocos días vi *Los de la mesa 10*, de Simón Feldman. Y en cierta medida sentí que se repetía la experiencia de *Perdón cieñita*. Pero esta vez hubo una diferencia condicionada por un tratamiento distinto de un tema distinto, una estructura dramática más sólida y todas las características que determinan una narración cinematográfica sonora y contemporánea.

Comparar, en este caso, no es justo ni fácil. Pero tiene alguna utilidad. En ambos casos creo que existió una misma actitud frente a Buenos Aires, aunque hubiese sido engendrada por principios y sentimientos muy diferentes. En ambos casos hubo "respeto" por esa gente de esa ciudad que se muestra. Y ese respeto implica muchos elementos positivos: lenguaje, sicología de los protagonistas, verosimilitud de las reacciones.

Los de la mesa 10 inaugura cuatro carreras dentro del largo metraje profesional: Salgán, Aronovich, Dragún, Simonetti (el productor). Concreta una temática y un tratamiento distintos en el cine de Feldman. Demuestra, por fin, que es posible dar al público un cine cuyo nivel intelectual supera ampliamente el promedio habitual en la pantalla nacional.

Horacio Salgán, uno de los mejores músicos del tango, compuso y ejecutó la partitura que sirve de comentario sonoro a *Los de la mesa 10*. Las elaboradas armonías de Salgán coadyuvan a la gestación de un clima especial, intencionado, son partícipes del intimismo del film y señalan uno de los aportes más destacables de los últimos años del cine argentino. Hacía falta la presencia de un músico auténtico, fecundo, un músico engarzado en la ciudad y Salgán era el más indicado, si no el único.

Aronovich, excelente fotógrafo de corto metrajes no profesionales, varias veces premiado y reconocido por su trabajo en diversas películas dirigidas por Baigorria, Berend, Echeverry, Kuhn, Persano, fue llamado para iluminar *Los de la mesa 10*. Y su aceptación dentro del rutinario y absurdo escalafón profesional (para filmar se debe estar en el sindicato y para ingresar en él se debe estar filmando) condicionó una serie de pedidos, protestas, reuniones, maniobras con dobles intenciones. Pero Aronovich pudo trabajar y creó unas imágenes grises, nostálgicas, con amplios cielos plomizos, con una constante búsqueda del mejor encuadre, que, por momentos, nos hizo recordar al *Journal d'un curé de campagne*, de Bresson. Así se estableció una relación constante y funcional entre imagen, música y tema.

Dragún, especie de meteoro de los teatros independientes, joven autor más ampliamente conocido por sus últimas contribuciones para la televisión (*Historias de jóvenes*) había escrito el tema para ser representado en teatro —una pieza breve— y lo adaptó a la pantalla agregando algunos personajes accesorios y explicativos: el amigo del protagonista, la equívoca amiga de la muchacha. El tema, conciso, vigoroso en su esquematismo, bello en muchos de sus diálogos, señalaba el conflicto determinado por un amor entre jóvenes de distintas clases sociales (él, mecánico de automóviles, ella estudiante de arquitectura e hija de una familia más o menos burguesa) obstaculizado por los respectivos medios familiares y sociales. Pero la adaptación cinematográfica, la ampliación física de la historia hasta alcanzar la hora y media del film con su complicación forzada de situaciones, propuesta en lugar de una mayor profundización, reveló algunos huecos dramáticos y ciertas ligerezas argumentales. Ligerezas que no afectan, de todos modos, el contenido de la obra.

En cuanto a Simón Feldman, diré que con esta película emprendió el camino del testimonio activo, olvidando —por momentos—, el juego satírico de su anterior película: *El negocio*. El film está elaborado con dignidad, con buen oficio, con una permanente vibración y comunión con los personajes. Alguna observación al pasar es todo lo que necesita el realizador para señalar un problema, para acentuar una escena, para ubicar a un personaje. La correcta conducción de los intérpretes (muy bien María Elena Bisutti, muy bien aunque no físicamente en su papel, Emilio Alfaro), la organización general de la película, la ingeniosa resolución de muchas escenas y la unidad dramática y plástica de *Los de la mesa 10* nos ubican ante un director de oficio cada vez más maduro, ante un buen narrador, ante una posición cinematográfica valiosa con respecto a la sociedad. Si bien no todas las escenas fueron tratadas con la misma idoneidad, la pobreza del comienzo se supera a medida que transcurre el film alcanzándose buenos momentos dramáticos y poéticos: el examen fracasado de Medina Castro que coincide con el disgusto de Emilio Alfaro al tratar con el padre de M. E. Bisutti, los proyectos en el café, la cita repentina a las 3 de la madrugada.

Pero si *Los de la mesa 10* significa el comienzo de dos o tres carreras profesionales imprescindibles para nuestro cine: argumento, fotografía, música, dirección, incluso, también coincide con un triste panorama gremial, profesional. Aronovich debió someterse a una especie de examen de aptitudes llevado a cabo por miembros del mismo sindicato al cual debía incorporarse para que se le permitiera filmar profesionalmente. Y por el examen se supo que Aronovich no sabe iluminar una escena.

Si desde un punto de vista personal, humano, artístico, resulta grato e irónico ser juzgado por gente que no dispone de autoridad estética para dictaminar sobre las cualidades de uno de los mejores fotógrafos que tenemos en

nuestro cine, de hecho, este examen implica un absurdo: que un trabajo está supeditado a la discriminación y juicio de los colegas gremiales.

Pero todo esto, que permitiría un deleite polémico para gente bien intencionada o aburrida, queda un poco al margen cuando se conoce otra novedad con respecto a esta película que parece atraer los problemas como las sirenas a los navegantes desprevenidos: en una reunión del Instituto Nacional de Cinematografía se proyectó esta película y entre distintos momentos de ocio, en un intervalo entre dos trabajosas firmas de algunos expedientes centenarios, se le aplicó una "B". Es decir, se decretó que no hay obligación de exhibir esta película en las salas argentinas y no tiene derecho a premios o compensaciones especiales. Cosa curiosa, en esa misma oportunidad los ojos de los jurados estuvieron muy atentos ante los desplazamientos ondulantes de la generosa Isabel Sarli —suponemos que los pobres expedientes tuvieron que esperar su turno esta vez— y *Dios creó a los hombres* fue clasificada con un "¡Ah!" entusiasta.

NOTA: Ver ficha en el próximo número.

VICTOR A. ITURRALDE RUA

LA DOLCE VITA



"Con *La dolce vita*", dice Brunello Rondi, "quisimos analizar (Fellini, Flaiano, Pinelli y yo) —pero sin pretensiones de planteamientos científicos— un aspecto global, creemos que actual, de la decadencia de nuestro tiempo. Se buscó mostrar cómo el decadentismo impregna la masa social, cargada de una notable crisis, corriendo de continuo hacia miles de fiestas, de euforia, de bienestar, de publicidad, de exaltación colectiva; que es lo contrario de un verdadero entusiasmo comunitario. Nuestra materia ha sido una cierta crisis humana, vista en sus resultados privados y públicos más descubiertos, más incandescentes; allí donde la vida de una época permite pulsarla, precisamente porque está en horas "privadas", porque se muestra y abandona en los hechos aparentemente más insignificantes y despojados de gravitación".

Nos permitimos esta cita tan larga porque es de uno de los libretistas del film y porque caracteriza muy precisamente, sino todo el contenido por lo menos la inten-

ción general del mismo. Pero hay una declaración de Fellini que es también muy definitiva: "No escribimos jamás un argumento, no convinimos nunca nada. Hemos amasado un material que quedó en el orden en que fue recogido". Importa entonces saber hasta qué punto es efectiva y exacta esta inmersión de Fellini en el documento vivo. Y hasta dónde es fruto de la cosmovisión del artista creador, que "interpreta" y explica. Porque la síntesis artística necesita —para ser fiel a la realidad— una ordenación creadora, que pueda mostrar su sentido profundo. Es necesario decir, como fruto de una primera visión del film, que esa interpretación es fragmentaria y confusa, condicionada por una moral convencional y como provinciana desbordada a veces por una sensibilidad profunda y generosa.

Es muy claro, el rechazo de un "argumento", pero también de una síntesis dramática. En ello hay un mérito: los hechos y los personajes se presentan en una especie de caos vital; se advierte que además de obedecer a una existencia real, aprehendida por Fellini, se recrean en una improvisación que asume los caracteres de una vivencia, más que una representación. A ese mérito directivo (Fellini moldea los cambios de su guión de acuerdo a una improvisación sobre el terreno que respeta todo enriquecimiento develado en la realidad, o en la personalidad de los actores) se añade la simpatía vital que impregna todas las cosas. La persistente magia de Fellini —que hace aceptar hasta la frecuente elementalidad de su enfoque— se debe a que a su mezcla de sátira, casi caricaturesca, fantasía y agudo naturalismo, se une —o contrapone— la vitalidad de *ser*. Pero Fellini no es capaz, en su rica descripción de todas las capas de la sociedad romana, de una síntesis crítica; no descubre por lo tanto su clave, su razón. Su actitud confusa no implica una falta de sinceridad (por el contrario *La dolce vita* impresiona por su sinceridad); es más bien el fruto de una visión fragmentaria, incapaz de integrarse, o de advertir relaciones entre el vacío de formas de vida decadente y un desorden que se nutre en profundos cambios sociales.

Sin embargo pueden advertirse en el film elementos que subrayan la intención de reflejar un estado de crisis: un mundo en encrucijada que debe revisar francamente todos sus valores. Al mismo tiempo muchos episodios transitan el concepto de una vitalidad desviada, insatisfecha, incapaz de canalizarse en un orden, en un sentido, debido al desorden espiritual y social de la época. Frente a esta caducidad de valores, a esa incertidumbre que lleva a la disipación elemental, Steiner, el espíritu puro, el intelectual, encuentra también que su mundo propio es de una perfección y un equilibrio artificiales y se destruye: "La vida más miserable —dice— vale más que otra vida bien protegida en un mundo organizado, donde todo es práctico, donde todo está en su lugar..."

Dice Rondi: "Este film, integralmente logrado en la inspiración de Fellini, pudo nacer porque el mundo de la crisis se encuentra contorneado y esclarecido, maduro para su superación. Existe una profunda diferencia entre las obras expresionistas de la otra posguerra y *La dolce Vita*. Esta diferencia está dada por el hecho siguiente: *La dolce vita* no es una emanación del caos, sino quizás su encuadre, en posesión de razones críticas, instintivamente vividas".

El hecho es que la impresión general del film es que justamente ese caos está instintivamente vivido pero no críticamente develado; la observación rica y feliz de tipos se sucede como en un diario personal, pero sin que ningún pensamiento lúcido ligue o interprete su sentido. Los personajes fundamentales (Steiner y Marcello) son vagos y poco definidos, sobre todo el primero, que pretendía encarnar una lucidez, contradecida finalmente por la poca precisión de sus fundamentos. A la poca fundamentación frontal de la vida contemporánea: sin ser un film polémico, sin contradecir ninguna moral establecida, nace bajo el signo del escándalo, testimonio en fin, una angustia verdadera.

NOTA: Ver fichero de estrenos.

AGUSTIN MAHIEU

CUANDO HUYE EL DÍA



Es difícil considerar los films de Bergman aisladamente. Su comprensión más exacta suele obtenerse comparándolos, oponiéndolos, siguiendo los avatares de un tema a través de sus variaciones. *Smultronstället* (Cuando huye el día) exige particularmente este enfoque, no sólo porque recoge personajes y situaciones de films pretéritos de su autor sino porque los ubica en una perspectiva cuya serena madurez tiene escasos precedentes en esos films.

Los protagonistas de Bergman siempre han sufrido la dura necesidad de aceptarse a sí mismos: admitir su mediocridad para Stig, el violinista de *Till Glädje* (Hacia la felicidad); admitir el curso irreversible del tiempo para Mari, la bailarina de *Sommarlek* (Juventud, divino tesoro); admitir su definitiva condición trashumante para Albert, el dueño del circo de *Gycklarnas Afton* (Noche de circo). La admisión es necesaria para sobrevivir; sin embargo, no puede procurarse la felicidad, pues impone renunciar a las ilusiones de que aquella depende, tal la congénita naturaleza diabólica de la vida, que Bergman ilustró con desesperación, ironía o lirismo hasta *Sommarnattens Leende* (Sonrisas de una noche de verano). En *Smultronstället*, el profesor Borg sueña, imagina y vive, en el día de su consagración oficial, una serie de episodios que le imponen una reconsideración de sí mismo: debe admitir que tras su personalidad pulcra, escéptica y prestigiosa yace un ser humano sentimentalmente mutilado, esencialmente muerto. Esta es la verdad que lo acecha y no puede desoír, como no puede desprenderse de las manos de su propio cadáver en la primera pesadilla, como en la segunda no puede ocultar su rostro del espejo que Sara (su doloroso, irreparable amor juvenil) le alcanza. El profesor Borg puede consolarse visitando un pasado que su imaginación le devuelve idealizado, puede deambular por ese mundo luminoso donde subsisten las ceremonias ridículas y nostálgicas de su juventud, donde Sara debe vencer largos escrúpulos antes de abandonarlo por un primo menos inteligente y más atractivo. Sus pesadillas, en cambio, lo trasladan bajo un cielo oscuro surcado por aves ominosas allí deberá enfrentar a una Sara feliz, que ha realizado su vida plenamente, sin él. Borg golpea a la puerta de esa dicha velada: ésta se extingue y un clavo imprime en su mano un estigma profundo.

Y aunque durante su itinerario recibe la gratitud del empleado de una estación de servicio, a quien ayudó como médico antes de dedicarse exclusivamente a la investigación, y puede asistir divertido y emocionado a los devaneos de tres estudiantes que reviven los conflictos de su propia juventud mientras realizan un disparatado *auto-stop* hacia Italia y discuten la existencia de Dios, no hay en la vigilia más refugio que en su atormentada vida interior:

la actriz histérica y su marido católico, a quienes tal vez Borg ha condenado superficialmente (como sugieren sus palabras iniciales sobre la facilidad de reducir nuestra vida de relación a la crítica), pueden abandonar su automóvil pero permanecen en su pesadilla: ella se burla metafóricamente opuesto del Profesor; él lo aplaza con justicia en una prueba de Humanidad, le inflige el espectáculo de un episodio humillante e ignorado, lo condena a la soledad.

La odisea del profesor Borg es sinuosa, la indole de las pruebas que atraviesa es a menudo terrible, y la única Itaca a que podía arribar sólo existe en su memoria... *Smultronstället* no culmina menos ambiguamente que *Sommarlek*: los tímidos gestos con que el profesor intenta comunicarse (con su ama de llaves, con su hijo) no prosperan y es en el claro ámbito de su imaginación donde halla consuelo. Allí, en uno de los momentos más sublimes de toda la obra de Bergman, Sara extiende su mano a través del tiempo para conducirlo hasta sus padres, quienes aparecen por primera vez en el film: una pristina imagen de un hombre que pesca y una mujer sentada sobre la hierba, sostenida por esos acordes de arpa que Bergman suele ubicar en momentos de revelación; el film se cierra inmediatamente, sobre el rostro sonriente y dormido del protagonista. Si se la opone a la pesadilla que relata el payaso de *Gycklarnas Afton* (quien para huir de una vida insostenible se reduce a un feto y busca anularse en el vientre materno), la afirmación serena y reverente contenida en este "retorno a los padres", tan diverso, mide cabalmente la madura sabiduría que Bergman parece haber derivado de su amargura. Marianne, la nuera del Profesor, decidirá tener su hijo a pesar de la oposición del marido porque Bergman discierne en esa continuidad primaria e irracional de la vida la forma más simple, quizá la única, de oposición al Mal; no es casual que desde *Fängelse* (El demonio nos gobierna) hasta *Nära livet* (Tres almas desnudas), la representación más frecuente de una influencia demoníaca sea el aborto, o esa aridez afectiva que en *Smultronstället* encarna tan precisamente la familia Borg. (La anciana madre del Profesor, mientras vela desde su hermética lejanía sobre juguetes y cuadernos —despojos de infancias ajenas—, prolonga la imagen de la tía que en *Sommarlek* sobrevive a la muerte de unos y la degradación de otros, aferrada a su propia mezquindad.)

Muchos espectadores han juzgado inverosímil la acumulación de episodios significativos en veinticuatro horas exiguas, o han asistido incómodos al tránsito repetido de la vigilia al sueño o a la ensoñación, con la consiguiente disparidad estilística. Estos y otros reparos similares derivan de olvidar que *Smultronstället* es la creación de un poeta alegórico. Todo arte se hace y se gusta a partir de un sistema aceptado de convenciones, y las convenciones del realismo son ineficaces para aprehender la obra de Bergman. Más útil es tener presente la influencia que sobre él ejercieron el teatro medieval y, en general, una tradición protestante escandinava. La forma de la "moralidad" medieval puede justificar, por ejemplo, la utilización algo cruda del psicoanálisis como recurso simbólico; suponer la frecuentación libre de las Escrituras ayuda a advertir, tras anécdotas variables, los temas constantes del Pecado Original, del Paraíso Perdido, del combate (incierto, pues ubicado en este siglo) entre Bien y Mal.

Como autor que se expresa mediante el cinematógrafo, Bergman ha pulido al máximo su descuido de toda gramática académica. Atento sólo al pulso secreto de los sentimientos, inmoviliza su cámara frente a los rostros durante extensos parlamentos, o visualiza pesadillas sin temor de parecer un vanguardista trasnochado. Aun sin considerar las incomparables imágenes finales, un momento inasible como la transición entre la penosa conversación de Borg y Marianne y la aparición de los jóvenes en la ventanilla del auto, con flores y cantos de homenaje, o el "No es olvidéis de escribirme" que tras la despedida cae patéticamente en el vacío, son ejemplos de ese dominio casi mágico que Bergman detenta sobre el contenido emotivo de una imagen, de una mirada o una pausa.

Es peligroso emplear la palabra "definitivo" respecto a un artista que se prodiga con tanto entusiasmo y parece elegir direcciones dispares con cada nueva obra; es posi-

ble, en cambio, suponer que en el contexto de los films más recientes de Bergman (tan ambiciosos en el plano intelectual, tan impacientes por abordar directamente temas metafísicos) *Smultronstället* implica una última mirada a cierto tratamiento de las relaciones humanas que para la mayoría del público había sido el rasgo más destacado de sus films. Una mirada —es necesario subrayarlo— serena y madura, como la que el profesor Borg otorga a sus jóvenes acompañantes y que parece reflejar la actitud actual de Bergman ante muchos problemas que antes lo acuciaban: aprender si son insolubles, a convivir con ellos. "Lo que nos fatiga tan desesperadamente es que no se pueda proteger a un solo ser de un solo sufrimiento" (la condesa Armfeldt a su hija, en *Sommarnattens Leende*).

NOTA: Ver ficha en próximo número.

EDGARDO COZARINSKY.

LOS AMANTES



Un film como *Les amants* participa curiosamente de dos vertientes constantes del espíritu francés. Uno el culto clásico de la forma, el equilibrio razonado y sutil, no exento a veces de cierta frivolidad intrínseca. Otro, es la erudición, el culto del erotismo. Hasta aquí nada anuncia una óptica renovadora y rebelde, como podría inferirse del revuelo causado por el nuevo cine francés. Otro síntoma de que este film se inscribe en una tradición ininterrumpida es su origen (un cuento del siglo XVIII, de Ivan Denon, soldado y arqueólogo) aunque una fuente semejante, *Les dames du Bois de Boulogne*, sirvió a Bresson para el apasionado y candente furor helado —valga la antinomia— del film del mismo nombre.

Pero hay elementos muy actuales en la concepción de la obra de Louis Malle. Principalmente su impostación antirromántica del amor. *Sans lendemain* era su título original,

y correspondía a su conclusión primitiva, donde la efusión carnal y auténtica de esa mujer (friamente sumida en la soledad de sus relaciones con marido y amante) carece de prolongación más allá de la eternidad de una noche, suficiente y perfecta.

En este sentido el film describe una moral auténtica y en cierto modo muy pura, puesto que no se engaña a sí mismo ni a los demás. Y señala en cambio la convención de las relaciones inauténticas y por lo tanto profundamente inmorales de una sociedad para la cual el pecado no existe si permanece oculto. Como film satírico, *Los amantes* está lleno de anotaciones sutiles y elocuentes: la vida helada y cerrada de la gran burguesía provinciana, la salida frívola y también limitada que resulta para Jeanne de su aventura en el cristal fascinante de París. Pero el tono del film cambia bruscamente en su último tercio. A la brillante ironía sucede el choque brusco e iluminador de una verdad ancestral: la elección de los sentidos borra en pocos momentos las capas de mentira social, la inco-municación aceptada, el juego erótico a flor de piel del amante polista. La antigua elementalidad del amor irrumpe bajo la forma de una vitalidad desconocida, pura de toda "cristalización" sublimada intelectualmente. Y en un tiempo detenido y mágico, los protagonistas se despojan de toda correlación costumbrista para volver a la primera noche del mundo. La sinceridad de este enfoque eleva la aparente escabrosidad de la situación a un nivel de honestidad sencillal que excluye toda similitud con el habitual enredo romántico-galante de las comedias "de alcoba". Claro que ésta no es la opinión de los gustadores de platos eróticos con final aleccionador o de los moralistas de manga estrecha. Curiosa pero inevitable coincidencia de los erótomanos sentimentales o de los defensores de la pureza de los demás, los virtuosos profesionales...

Hasta aquí el lado positivo del film. Menos convincente es su alcance desde el punto de vista de la concreción humana de sus personajes. El relato, simple y lineal, ilustra fría y académicamente, aunque con una excepcional pureza formal, las reacciones de sus personajes. Es, como se ha dicho, el más erótico y el menos pornográfico de los films de amor. Lo que es discutible es que nos hallemos frente a un film de amor. Le falta el grado de apasionamiento (aún si se trata de describir friamente y con objetividad) y el sentido conflictual que debía elevarlo a la transfiguración poética o el ahondamiento realista. Tal como está, se circunscribe a la comedia de costumbres, esquematizada en una alegoría moral, que no por audaz y sincera se despoja de la simetría apriorística del apólogo.

La realización suma contradictoriamente la sabiduría del general de los personajes se une una semejante elementalidad de la moral de la obra, en cuanto salimos del aspecto puramente descriptivo, que es el mejor. La única disyuntiva es una alternación entre pecado e inocencia, entre bien y mal, en medio de los cuales los personajes vagan insatisfechos, presuponiendo una Gracia que aunque no llegue (véase la secuencia, extraordinaria, del falso milagro o el final) está implícita como petición de principio.

La realización está igualmente llena de imprecisiones, altibajos y hallazgos fulgurantes. Un relato fragmentado, deliberadamente audaz en sus cortes tajantes entre temas, movimientos y duraciones (escenas lentas suelen terminar con una imagen rápida y brutal), da ciertamente esa impresión de vida en lo que tiene de inabarcable y complejo. Pero también posee debilidades abundantes: oscuridad, alargamientos excesivos, falta de síntesis en suma. Falta, tal vez una unión profunda (aunque no explícita) entre los distintos episodios, una relación de necesidad. *La dolce Vita* es una yuxtaposición impresionista, un río que podría durar indefinidamente, agregando nuevos episodios. Un sólo leit motiv (importante pero secundario) circula a lo largo de todo el film: los fotógrafos sensacionalistas, típica segregación de una de las formas de corrupción contemporánea. Parecen encarnar la falsificación total de la vida a través de la persecución de la noticia espectacular. Y no en vano *La dolce Vita* señala, aunque fragmentariamente, una secuencia y el sentido armonioso y exacto del tiempo, con una extraña chatura en la resolución cinematográfica de su narración. Un film de escritura admirable pero sin sorpresas.

La concepción visual de *Los amantes* debe muchos de sus hallazgos a la labor excepcional del iluminador Henri Decae. La sinceridad y hondura de Jeanne Moreau otorga a su personaje una dimensión humana que desborda la limitación del mismo.

El conocimiento del medio y un enfoque adulto del diálogo y las situaciones, constituyen por último una virtud al realizador Louis Malle, evidentemente talentoso, pero que habrá que esperar para juzgar en sus definitivos alcances.

NOTA: Ver ficha en próximo número.

J. A. M.

RISAS Y MAS RISAS



Charley Chase entra en un cine llevando una criatura. Pero la criatura tiene que "salir" en cuanto empieza la película. Chase recorre toda la fila empujando, golpeando, estrujando a los espectadores vecinos. Y regresa repitiendo los empujones. Y entonces tiene hipo. Y debe salir nuevamente. Y regresar. Y el hipo no cesa. Y todo el cine comienza a impacientarse. Y el administrador le lleva agua. Y el vaso pasado trabajosamente de mano en mano se vuelca en el preciso segundo en que Chase tiene que beber. Y la tragedia minúscula crece y crece hasta desorbitarse. Tal el comienzo y la síntesis de la recopilación de cortos cómicos de la Edad de Oro de la comedia norteamericana.

Risas y más risas es el segundo compendio de films cómicos que conocemos en este año. Y si bien algunas de las películas presentadas en la anterior (*Los reyes de la risa*) eran más violentas en su comicidad y acción, los pésimos comentarios injertados por el mejicano Tin Tan y la falta de algunos finales atentaron contra la eficacia del conjunto. Pero ello no ocurre en *Risas y más risas*, para la cual se han escogido films cómicos muy ilustrativos que se acompañan con selecciones musicales de Ted Royal y efectos sonoros más o menos adecuados, agregándose comentarios pocas veces prescindibles. Integran esta selección fragmentos de *Kid Auto's Race* (uno de los primeros Chaplin); un corto de "Tripitas" (en la Argentina prácticamente ya no quedan películas de Roscoe Arbuckle); un excelente Buster Keaton (un empleado de mudanzas interrumpe un desfile de la policía de Nueva York y consigue ser perseguido por contenedores de agentes); un Ben Turpin (no de los mejores, precisamente, de este cómico tan desaparejo en sus comedias); algunos Hal Roach (tal vez el creador más fecundo de toda esta escuela cómica y "descubridor" de Harold Lloyd); un fugaz y surreal Harry Langdon (también inencontrable en nuestro país), dirigido por Frank Capra; un Chupitegui (Snub Pollard) desbordante de ingenio: un in-

ventor administra su despertar por medio de cordeles que dirigen aparatos o sistemas mecánicos para servir su desayuno, para vestirlo, para guardar la cama y transformarla en otro mueble; luego, en la calle, viaja con un vehículo cohete que se desplaza gracias a un imán gigantesco; un fragmento de otra comedia basada en una idea de Capra (una serie de automóviles que se despeñan por un barranco) y, en fin, un clásico de Laurel y Hardy (*Big Business*, dirigido por Leo McCarey y asistido por George Stevens), que cierra la película total.

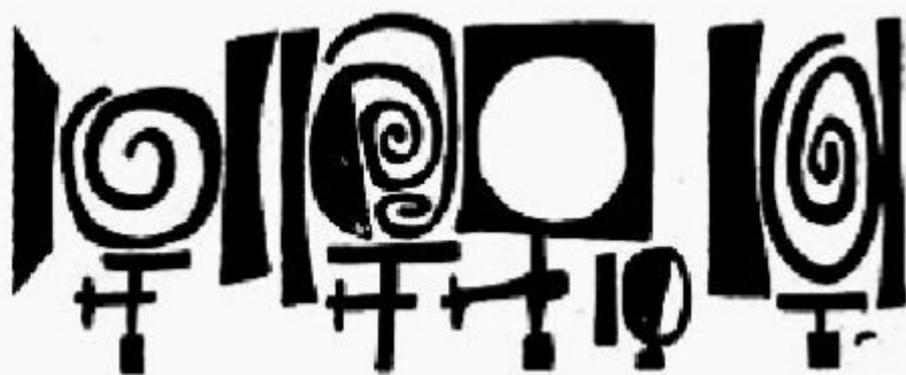
Por ella desfilan dos fundamentales organizadores de la producción cómica de la década del veinte y fines del diez: Hal Roach y Mack Sennett. Se alcanza a ver los rostros fugaces de Wallace Beery, de Gloria Swanson, de Al St. John, de cientos de cómicos menores, al neurasténico Jimmy Finlayson y los bigotazos de Chester Conklin.

De *Risas y más risas* es fácil deducir toda una metodología del chiste, su evolución y los recursos extremos. Cómo la torta, el tropezón, la carrera, los tachos de pintura van olvidándose hasta llegar a la finura de una sonrisa cómplice en un momento difícil. El encadenamiento de todas las variaciones posibles de un imposible (la muchacha que compra helados y cada vez que sale del negocio los pierde, frustrándose el hecho inocente gracias a una muchedumbre de hechos inocentes), conduce a un final enorme, desproporcionado, totalmente absurdo. El nihilismo gratuito de Laurel y Hardy (tocan un timbre equivocado, J. Finlayson los atiende y rompe el extremo de un pinito que lleva Stan Laurel, protestan, se enojan, uno rompe algo y el otro replica destrozando el auto de la pareja por lo que ésta destruye toda la casa y su jardín a la vista de una cantidad de curiosos impassibles) desata un alud de situaciones irrefrenables y crecientes en progresión geométrica. El juego de sorpresas en la carrera de Buster Keaton (cuando lo persigue la policía se detiene en medio de la calle, pasa un vehículo, levanta un brazo y se toma de éste para desaparecer del cuadro, volando) no se detiene hasta un final inesperado, tan sorpresivo y preciso como todas las sorpresas anteriores. Las inevitables dosis de violencia, sadismo disfrazado y angustias reprimidas encuentran bruscas catarsis en la explosión de la careñada (un muchacho pelea con un gordo en el borde de un barranco, cae el gordo, se estrella con las piedras situadas a treinta metros de profundidad, se levanta y agita los brazos protestando) muchas veces lograda mediante el empleo hábil de toda clase de trucos (sustituciones, aceleración de movimientos, sobreimpresiones). Y algo común a casi todas estas películas: la velocidad y fluidez en la sucesión de los "gags" (chistes o efectos cómicos visuales, literarios) que apura los desarrollos lineales hacia la meta del absurdo o del final feliz.

Así, esta selección de escenas cortas cómicas y personajes que llevaron la comedia hasta sus límites máximos (para encontrar herederos recién en el disparate consciente de los lunáticos hermanos Marx), nos retrotrae a un cine que si nunca fue reconocido con la patente del arte, su coherencia, su juego sintético de situaciones, su fidelidad a ciertas convenciones formales (las balas no matan: pican, las explosiones de dinamita sólo tiñen el rostro y desgarran las ropas, los policías son payasos distraídos y neurasténicos; etc.) lo han convertido en un género definido, perfecto, al que los años transcurridos (en algunos casos más de cuarenta) no han conseguido avejentar.

NOTA: Ver fichero de estrenos.

V. A. I. R.



LA DOLCE VITA

CONTINUACION

ESCENA XII.

Interior de un local nocturno. A la noche.

29. 30.

En la pista de un local nocturno, encerrados en los haces de luz de los reflectores, dos elegantísimos bailarines en traje de mujer ejecutan su número de danza.

Las mesas alrededor de la pista están ocupadas por el acostumbrado público de equívoca elegancia.

31.

Marcelo, en traje oscuro, está apoyado contra el mostrador del bar en el fondo de la sala y sigue la exhibición de los dos bailarines, desde lejos, con divertido interés.

32.

En la pista los dos bailarines terminan su número y se retiran en medio de los aplausos.

33.

En seguida el locutor tomando el micrófono se dirige al público.
LOCUTOR: Y ahora, en la presentación de los modelos para la temporada invernal, la conocida Casa...

En el fondo, sobre la tarima, aparece junto al locutor un señor vestido con marcada excentricidad que saluda con ambas manos, sonriendo, en respuesta a los aplausos con que es recibido. La voz del locutor se oye confusamente.

34. 35.

Uno de los dos bailarines se acerca al mostrador del bar y se sienta junto a Marcelo poniéndole una mano sobre la espalda.

Es un joven hermoso, de rostro dulce, afeminado, pero no vulgar ni estúpido; demuestra una pesadumbre que no se sabe hasta qué punto es fingida:

BAILARIN: Me siento tan deprimido esta noche... Quisiera morirme... Marcelo lo mira con una sonrisa divertida pero comprensiva.

MARCELO: ¿por qué?...

BAILARIN: No estaba en forma... ¡por eso! Tengo un dolor de cabeza... Lo lamento porque estabas tú...

Sin ironía, Marcelo responde sonriendo.

MARCELO: ¿Tienes un cigarrillo?... Quédate tranquilo, estuviste muy bien... Siempre estás muy bien...

36. 37.

Mientras el bailarín busca el paquete de los cigarrillos la atención de Marcelo es atraída por una muchacha elegantísima, alta, distinguida, que ha aparecido con desenvuelta seguridad en el local, deteniéndose en la entrada. Es Magdalena. Lleva grandes anteojos negros. Saluda con la mano a Marcelo y se dirige a las mesas. Mientras tanto ha comenzado el desfile de las modelos.

38. 39.

Son muchachas de una delgadez impresionante, refinada que llevan sobre el cuerpo casi desnudo, lujosas pieles.

40. 41.

La voz del locutor acompaña el desfile con el nombre de cada modelo. El público aplaude.

42. 43. 44. 45. 46. 47.

Marcelo deja el bar y trata de alcanzar a la muchacha que lo ha saludado, cuando de una mesa, a la que se sientan varias personas, un señor que lo estaba mirando, lo llama con un breve gesto de la mano, con tono de grave y calma agresividad.

SEÑOR: Acércate un poco...

Evidentemente Marcelo preferiría ignorar el llamado, pero como no puede evitarlo se acerca a la mesa saludando con exagerada cordialidad a quien lo ha llamado y a una señora muy elegante, sentada a su lado, que fuma ignorando deliberadamente a Marcelo y a su saludo.

MARCELO: Buenas noches...

El hombre no recoge ni el saludo ni el tono familiarmente cordial con que le ha sido hecho; mira a Marcelo con amenazante hostilidad.

SEÑOR: ¡Voy a terminar por hundirte los ojos! ¡Ten cuidado! ¡Ten cuidado!

Pero Marcelo asume, por evidente costumbre profesional, un tono de indiferencia, de mala fe.

MARCELO: Pero, perdóname... Tengo un público a quien informar, es nuestro trabajo... Por otra parte, todo es publicidad... sirve siempre, ¿no?

El otro no se deja impresionar.

SEÑOR: ...Modérate... ¿De acuerdo?

Indica con un gesto muy desenvuelto a la señora que está a su lado y que continúa fumando adoptando la más absoluta indiferencia, con la mirada fija en otra parte.

Mientras tanto, ésta tiene problemas con el marido... ¿Por qué se mete la prensa con nuestras cosas privadas?... Te estás buscando líos...

El tono, un poco más alto, si bien siempre gravemente calmo con el que habla el señor, ha llamado la atención de las personas sentadas alrededor de la mesa: los jóvenes y las señoras miran a Marcelo, que comienza a sentirse a disgusto. Para salvar la situación trata de llevarla en broma, un poco despreciablemente.

MARCELO: Está bien, me vas a matar...

En seguida, buscando un tono de complicidad, también con la señora:

Pero se estaba bien en Capri, ¿eh?

Luego, viendo pasar a la muchacha que lo ha saludado antes (Magdalena) trata de retirarse:

Permiso... debo irme... la señorita...

Pero ni el interlocutor ni la señora lo siguen en este plano. La señora no se digna mirarlo, mientras el otro le dice groseramente:

SEÑOR: Camina, anda, camina... Háste el distinguido...

Marcelo finge ignorar esta ofensiva despedida, y sigue a la muchacha que ya ha llegado a la salida.

48. 49.

Al pasar delante del bar el bailarín que todavía está sentado bebiendo, lo llama

BAILARIN: Marcelo... ¿te vas?...

Sin detenerse, amigablemente, Marcelo lo saluda.

MARCELO: Chao...

Y sale apurado.

ESCENA XIII

Exterior de la calle Veneto (zona del Café de París). A la noche.

50.

Magdalena sale del local nocturno. Cuando aparece en la calle, dos o tres fotocrónistas —entre los cuales está Paparazzo— sentados en el muro con las máquinas fotográficas entre las piernas en espera de alguna oportunidad, se levantan disponiéndose a fotografiarla.

Magdalena se defiende con energía, cansada, segura de sí:

MAGDALENA: Por favor... No molesten... Les digo que no...

51.

Marcelo, que ha salido detrás de ella, toma su defensa con cierta dureza enérgica:

MARCELO: ¡Terminala!... ¡Vamos, Paparazzo, terminala!...

Está conmigo, ¿no ves? ¡Terminala, Biancini! ¿Qué te importa?...

52.

Los tres fotocrónistas renuncian, por compañerismo, sin resentimiento:

BIANCINI: ¿Qué te importa a ti?...

53.

Y mientras Marcelo y Magdalena se dirigen hacia el lujosísimo automóvil de ella, los tres regresan pesadamente y riendo se sientan.

54.

Paparazzo grita irónicamente al amigo, en un tono lleno de sobreentendidos:

PAPARAZZO: ¡Adiós, Marcelo!... ¡Buenas noches!...

55. 56. 57.

Marcelo sube en el automóvil abierto al lado de Magdalena. La muchacha conecta el motor con tranquila seguridad, como si no hubiera sucedido nada.

MAGDALENA: ¿Dónde va?...

MARCELO: ¿Y usted, Magdalena?

MAGDALENA: ¡Oh, por mí!... No sé qué hacer... Esta noche todo me sale mal...

El automóvil parte velozmente.

ESCENA XIV.

Exterior de la Plaza del Pueblo. A la noche.

58.

El gran automóvil abierto llega y se detiene junto a una de las fuentes centrales.

59. 60. 61.

Magdalena apaga sin prisa el motor y apoya la cabeza sobre el respaldo. Después dice:

MAGDALENA: Quisiera vivir en una ciudad completamente nueva, sin conocer a nadie. (pausa):

¿Y ahora?

MARCELO (dulce): Demos otra vuelta. O quedémonos. Total...

Magdalena, como hablándose a sí misma continúa:

MAGDALENA: Quisiera vivir en una isla.

MARCELO (un poco irónico): Cómpresela.

MAGDALENA: Ya lo he pensado. Pero, ¿qué resolvería?

Marcelo, comprensivo, suspirando:

Tal vez el problema es que usted tiene demasiado dinero.

Magdalena abre la puerta del automóvil y desciende, con una sonrisa, agrega, distraídamente:

MAGDALENA: Y el problema suyo es que tiene poco. Y sin embargo aquí estamos los dos.

62. 63. 64.

Marcelo, que no ha notado todavía el ojo negro de Magdalena, desciende sin prisa del automóvil y dice:

MARCELO: Bueno, esto no es un problema. Al contrario...

Actualmente somos tan pocos los que estamos descontentos de nosotros mismos...

Ve el ojo magullado de ella y pregunta, sin insistencia, naturalmente:

¿Qué le pasó?

MAGDALENA: Nada... No, no, no baje... nos vamos en seguida... ¿o prefiere quedarse?...

Marcelo vuelve a sentarse.

MARCELO: Nos vamos, nos quedamos...

Magdalena sube al automóvil mientras Marcelo mira el reloj.

MARCELO: Son las dos y media...

65. 66. 67. 68.

Magdalena pone en marcha el motor pero no hace caminar

el automóvil, como dudando; luego enciende los faros iluminando de golpe a una mujer que atraviesa la plaza costearlo el murallón del frente. Magdalena tiene una risa corta, apaga los faros y vuelve a encenderlos, en un juego un poco cruel. Tomada de pleno por las violentas ondeadas de luz, se ve a la mujer detenerse, cubrirse los ojos, tratando de substraerse al haz luminoso.

69. 70.

El automóvil parte de golpe, veloz, con los faros encendidos, en dirección a la mujer que está contra el muro encandilada por las luces. La trompa del automóvil se detiene a poca distancia de ella.

Tiesa por el miedo y la agresividad, la mujer grita:

PROSTITUTA: ¡Apaguen las luces, locos!

71. 72. 73. 74.

Magdalena apaga los faros; Marcelo pregunta a Magdalena, en voz baja, tomándole la mano:

MARCELO: ¿Tienes cigarrillos?...

Magdalena le alcanza un paquete de cigarrillos; Marcelo se lo ofrece a la mujer que, mientras tanto, perpleja, entre agresiva y desconfiada, se ha acercado.

MARCELO: Ven... ¿Quieres un cigarrillo?...

La mujer, siempre recelosa, pero ya con un poco de esperanza profesional, enciende un cigarrillo saludando y espía la cara de los que están en el automóvil:

PROSTITUTA: Buenas noches...

MARCELO: ¿Todavía de recorrida?...

PROSTITUTA: Eh, ahora me voy a dormir...

MARCELO: ¿Dónde vives?...

PROSTITUTA: ¡Eh, que preguntan!... En Cesati Spiriti...

Después, con un dejo de desvergüenza profesional, si bien ingenuamente primitiva:

PROSTITUTA: Bueno, ¿qué hacemos?... ¿Me dejan subir?...

Estoy muerta de cansancio...

Magdalena le dice rápidamente, a media voz, a Marcelo:

MAGDALENA: Hágala subir... Aquí en el medio...

75. 76. 77. 78. 79.

Marcelo abre la puerta y hace pasar a la mujer.

MARCELO: Vamos, sube... Te acompañamos a tu casa...

La mujer sube al enorme y lujoso automóvil con alegría infantil:

PROSTITUTA: ¡Diablos!...

Se instala en el asiento entre Magdalena y Marcelo, que ha vuelto a subir en seguida. Mientras Magdalena pone en movimiento el automóvil, comienza a tocar todo lo que está a su alcance, como una niña maleducada, llena de sincera admiración.

PROSTITUTA: ¿Qué automóvil!... ¿Es un "peccar"?

Magdalena guía con seguridad, desenvuelta.

PROSTITUTA: Y esto, ¿qué es?... ¿Dónde está la radio?...

Tecando todos los botones, encuentra el de la radio que comienza a transmitir.

PROSTITUTA: Ah, aquí está... la voy a alzar...

Marcelo le da cordialmente un golpecito en los dedos.

MARCELO: Quédate quieta... Tocas todo...

Nada intimidada, la mujer se dirige a Magdalena, tuteándola.

PROSTITUTA: ¿De quién es?... ¿Tuyo?...

MAGDALENA: Sí.

La prostituta se dirige a Marcelo, con una mirada experta.

PROSTITUTA: No se la habrás dado tú, ¿no?

Marcelo sonríe.

MARCELO: Su padre:

PROSTITUTA: ¡Qué padre!... El mío me daba cada sople...

Magdalena se dirige a Marcelo, por sobre los hombros de la mujer, como ignorándola por unos instantes.

MAGDALENA: Usted ha conocido a mi padre, ¿verdad?...

MARCELO: Sí, me lo ha presentado una vez...

MAGDALENA: Y los suyos, ¿dónde están?... No recuerdo...

MARCELO: En Cesena...

MAGDALENA: Es una playa, ¿no?

MARCELO: No...

Marcelo, como para retomar la conversación con la mujer, le dice:

MARCELO: Y... ¿cómo va?

La prostituta gruñe descontenta:

PROSTITUTA: ¿Cómo quiere que vaya?

En un tono distinto del amigable de Marcelo, oscura y distante Magdalena pregunta en voz baja:

MAGDALENA: ¿Cómo fue esta noche?



UN ALTO EN LA FILMACION DE "LA DOLCE VITA"

PROSTITUTA (casi desdenosamente): ¡Uno! Me dio mil liras y un paquete de cigarrillos...

Se interrumpe porque se da cuenta que la pregunta lo ha sido hecha por una señora. Sorprendida y un poco desconfiada mira a Magdalena, que continúa, siempre tranquila:

MAGDALENA: ¿Quién era? ¿Joven? ¿Viejo?

PROSTITUTA: La verdad que no lo miré bien...

Mirando fijamente hacia adelante, y dirigiéndose a Marcelo, con agitación, Magdalena dice rápidamente:

MAGDALENA: ¿Usted iría con una como ésta?...

Un poco a disgusto, pero llevando el juego, Marcelo responde tratando de no ser oído más que por Magdalena:

MARCELO: No...

MAGDALENA: Sin embargo no es peor que otras... O usted, con éstas, ¿no va?...

MARCELO: A veces...

La mujer ha continuado tocando y manejando los botones de la radio que transmite ahora, a todo volumen, una canzoneta; exclama alegremente:

PROSTITUTA: Escuchen ésta, ¡qué bonita! ¡Cómo me gusta!...

FUNDIDO

ESCENA XV.

Exterior de la casa de la prostituta. A la noche.

80. 81. 82. 83.

El automóvil de Magdalena llega delante de una casa construida en hilera con otras similares, en campo abierto, y se

detiene. Marcelo abre la puerta y baja, dejando pasar a la mujer.

PROSTITUTA: No hagamos ruido que aquí duermen todos... Bájala un poco, bájala un poco...

Apurada va a subir otra vez al automóvil para apagar la radio, pero Magdalena se adelanta. La radio se silencia.

MARCELO: De todas maneras nos vamos en seguida... Es tarde, y esto está lejos...

PROSTITUTA: ¿Y qué? ¿Y el café?... Y quédense un momento... ¿Qué tarde?... El café lo hago muy bien... Cinco minutos...

Magdalena apaga los faros y desciende del automóvil, mientras, Marcelo querría regresar.

MAGDALENA: ¿Con quién vives?... ¿Hay alguien?...

La mujer, servicial y contenta, precede a Magdalena y a Marcelo a través del pequeño huerto que circunda la casa.

PROSTITUTA: No hay nadie, quédate tranquila... ¿Quién puede estar?... Tengo un primo, pero está en Velletri por un certificado...

Busca debajo de un ladrillo, toma la llave de la casa, abre la puerta, entra primero:

...Ahora enciendo... Cinco minutos... Una taza de café... Entren...

Magdalena entra seguida por Marcelo.

ESCENA XVI.

Interior de la casa de la prostituta. A la noche.

84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91.

Magdalena y Marcelo entran siguiendo a la mujer, en una especie de covacha que hace las veces al mismo tiempo de sala y de cocina. La mujer se esmera por ubicarlos, con la ingenuidad de una niña que juega a las visitas.

PROSTITUTA: Sí... Es un poco chico... Ahora traigo una silla... Acomódense...

Pero, constatando la absoluta imposibilidad de hacerles sentar a los dos, pasa a la habitación contigua:

Tal vez... de este lado estén más cómodos... aquí duermo yo, pero en fin... Lugar hay...

La habitación a la que pasan Marcelo y Magdalena es mucho más amplia, pero está ocupada casi por completo por una gran cama. También hay un armario con un espejo; algunos vestidos están colgados de la pared. Todo tiene un aspecto sórdido.

Acomódense... Si quieren sentarse hay lugar... Ahora voy a encender el gas...

Mientras habla pasa apurada a la otra habitación para preparar el café. Continúa hablando y aparece cada tanto en el vano de la puerta mientras Magdalena y Marcelo recorren lentamente la habitación.

PROSTITUTA (en off): De todas maneras con ese automóvil, ¿cuánto pueden tardar en volver a Roma?... Yo, a estas horas, ¿saben dónde estaría?... Ni siquiera en San Giovanni... Y además tú eres un señor... a la mañana ¿quién te manda a trabajar?...

Se asoma a la puerta.

PROSTITUTA: ¿Cómo les gusta el café?... ¿Cargado?... ¡Les voy a hacer un café!...

Vuelve a desaparecer, mientras Marcelo, que mira un recuerdo sobre la cómoda, le pregunta cordialmente:

MARCELO: "Souvenir de París"... Tú... ¿cómo te llamas?...

PROSTITUTA (en off): Lilliana...

MARCELO: ¿Estuviste en París, Lilliana?

PROSTITUTA (en off): ¡Sí, cómo no, París!... No, lo compré... Es lindo...

Junto al "Souvenir de París" hay algunas fotografías contra la pared. Marcelo las mira, mientras Magdalena, detrás de él, pasea una mirada lenta, pesada.

MARCELO: Y ésta, ¿quién es?... ¿Tu madre?...

Se vuelve y se encuentra delante de Magdalena, que ahora lo mira en silencio, un poco pálida, un poco alterada.

PROSTITUTA (en off): Es mi madre... Mi madre y mi hermana... ¿Me parezco?...

Mientras desde la otra habitación la mujer continúa hablando, Magdalena dice a media voz:

MAGDALENA: Cierra la puerta...

Después, decidida, sin esperar a Marcelo, cierra la puerta dirigiéndose a él en silencio. Marcelo se acerca, la abraza, la besa con fuerza; con igual ímpetu Magdalena responde a su abrazo y su beso.

FUNDIDO.

ESCENA XVII.

Exterior de la casa de la prostituta. A la noche.

92. 93. 94. 95. 96. 97. 98.

La mujer está sentada sobre un cajón a poca distancia de la puerta de entrada que está abierta e iluminada.

Fuma un cigarrillo y mira la luna. En torno todo es oscuridad y silencio. Por un momento la mujer mira hacia la puerta, como esperando; después vuelve a mirar a lo alto. Marcelo aparece en el umbral, a sus espaldas. Está un poco turbado. La mujer apenas se da vuelta hacia él, que se acerca, y familiarmente, como para romper lo incómodo de la situación, le acaricia la cabeza.

La mujer sonríe, con simplicidad.

PROSTITUTA: Quién sabe si consiguen llegar con los coches... ¿Quién sabe lo que encontrarán?...

Se levanta despacio; Marcelo sonríe, dice a media voz, indicando el interior de la casa:

MARCELO: Ya viene... Ahora nos vamos...

Sale Magdalena, segura de sí como siempre. Mira en la oscuridad para orientarse:

MAGDALENA: ¿Hay lugar para hacer las maniobras aquí?...

La mujer se apresura a hacerle todas las indicaciones posibles:

PROSTITUTA: No tienes que hacer ninguna maniobra... Si que derecho, después el camino dobla y vuelve para atrás...

Aquí para doblar con ese automóvil, está lleno de pozos... Magdalena que ha buscado en la cartera y ha sacado dine-

ro, lo pone en la mano de la mujer al tiempo que Marcelo hace otro tanto, como para prevenirla. La mujer, con toda rapidez, y muy reconocida, toma el dinero de los dos:

PROSTITUTA: Gracias... Por qué se molestaron, a esta hora... Siga por el camino, después doble a la derecha...

MAGDALENA (a Marcelo): Vamos, sube...

Sube rápidamente al automóvil, saludando con distraída cortesía...

MAGDALENA: Hasta la vista...

Marcelo, antes de subir, estrecha la mano de la mujer y le golpea afectuosamente la nuca.

MARCELO: Hasta la vista, Lilliana. Adiós.

Magdalena ha puesto el motor en marcha inmediatamente, y ha encendido los faros. Apenas Marcelo se ha ubicado en su asiento, el automóvil parte velozmente, saltando sobre el terreno irregular en la oscuridad. La mujer saluda todavía. El dinero la ha exaltado y la ha hecho sentimental y maternal:

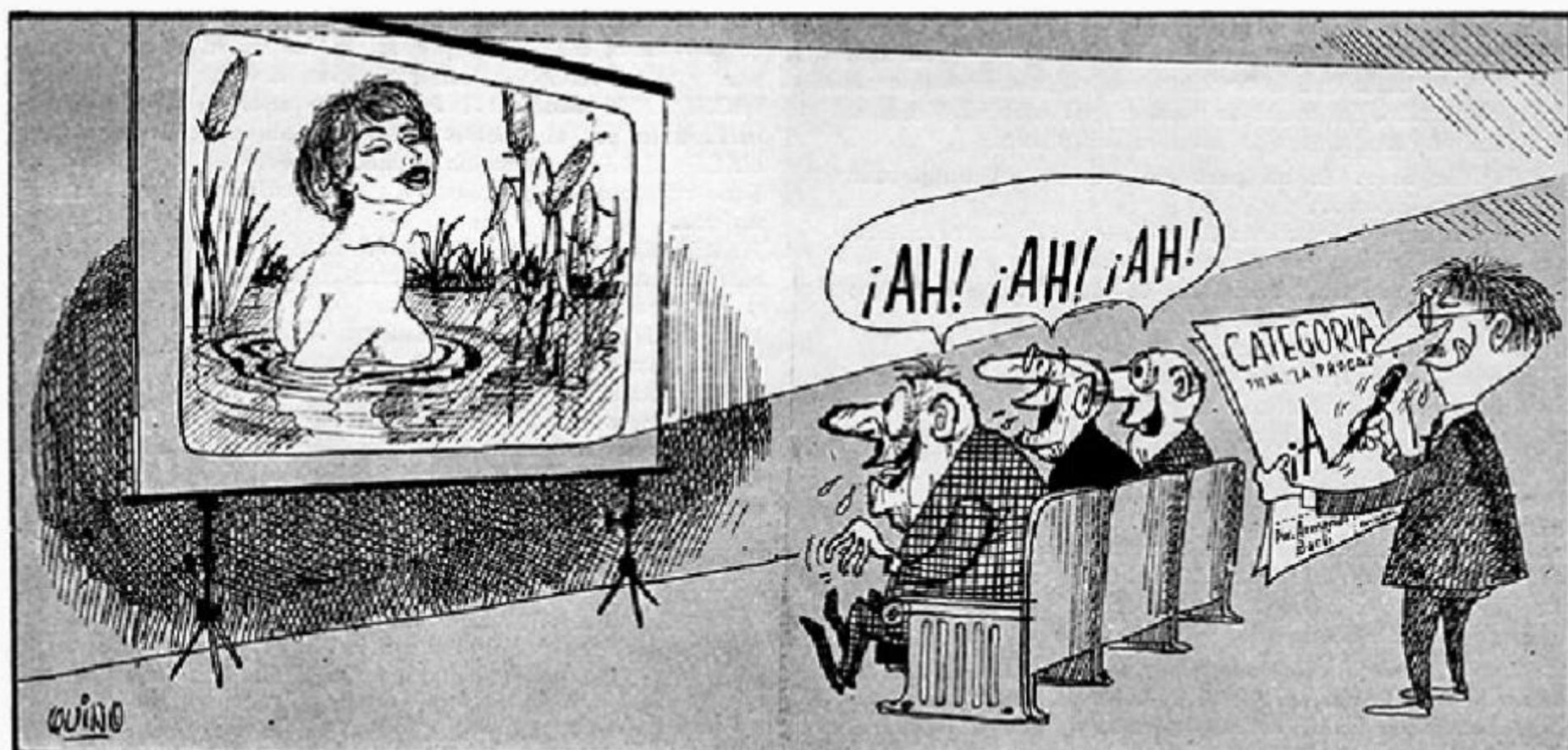
PROSTITUTA: Adiós... Hasta la vista... No corran... cuidado con el automóvil... les recomiendo... hasta la vista...

El guión original de *La Dolce Vita* fué publicado en un volumen que lleva el mismo nombre, de la colección *Del Soggetto al Film*, Capelli Editor. Este volumen fue preparado por Tullio Kezich.

Como *La Dolce Vita* sufrió numerosas modificaciones en curso de rodaje, iremos indicando las más importantes.

En el próximo número continúa la publicación de este guión. Traducción: Ernesto De Carli.





ARTES Y PARTES

2o. MUESTRA INTERNACIONAL DE CORTO METRAJE

Esta muestra, organizada por la Dirección General de Cultura, se está llevando a cabo todos los viernes de octubre y noviembre a las 19 en el Teatro Buenos Aires. Los premios a los mejores films concedidos por diversas instituciones oficiales serán otorgados por un jurado integrado por Arturo S. Mom, Pablo Tabernero, Fernando Ayala, Raimundo Calceagno (Calki) y Salvador Sammaritano. En el próximo número se comenzará a publicar el panorama crítico de la misma. Cabe agregar que el Cine Club Núcleo premiará con una plaqueta de plata al mejor film experimental.

BIBLIOGRAFICAS

Hemos recibido

HISTORIA DEL CINE ARGENTINO. Segundo tomo. Escrita por Domingo Di Núbila. Edición Cruz de Malta, Buenos Aires. Tapa y dirección artística Gori Muñoz. Impreso con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes. 336 páginas. Contiene dos apéndices. Uno con las películas argentinas estrenadas de 1943 a 1959 (inclusivo) y otro con los premios concedidos a películas y labores cinematográficas argentinas en el mismo lapso.

La crítica de la obra aparecerá en el próximo número.

SOBRE CINE POLACO

El domingo 2 de octubre mantuvo una charla con socios del Cine Club Núcleo el Director General de la Asociación de Actores de Teatro y Cine de Polonia, Stanislaw Siekierka. Su interesantísima conversación fué grabada por nuestro Departamento Técnico y su transcripción será publicada en el próximo número. Ella brinda un panorama reciente y de primera mano de distintos aspectos del cine en Polonia: los films experimentales, movimiento cineclubístico y producción en general.

TIEMPO DE BIOGRAFO

Recopilación por HECTOR V. VENA

La Garçonne

(LA MACHONA)

Según la célebre novela de

VICTOR MARGUERITTE

Dirigida y puesta en escena por su autor

Las más bellas mujeres de París, las más artísticas atracciones, los más sorprendentes efectos, las más deliciosas visiones de arte aparecen en

LA GARÇONNE

En **La Garçonne**, se presenta el **Café de París** a media noche.

En **La Garçonne**, aparecen las famosas bailarinas de **Sandriul**.

Se ve en **La Garçonne**, el baile del **Moulin Rouge**, con sus diez y seis bailarinas de **Cancán francés**, su **Jazz band** y su cuerpo de baile.

Se ve en **La Garçonne**, una fiesta persa y las danzas de **Gastón Gerlys**, (de la Opera Cómica y del "Folies Bergere").

En **La Garçonne**, los más célebres modistos de París presentan sus creaciones para 1924.

En **La Garçonne**, hay más de cien roles y más de mil figurantes y bailarinas.



El Intendente Municipal ha decretado la prohibición de exhibir "La Garçonne", película inspirada en la novela de igual título de Victor Margueritte.

El doctor Noel coincide con el dictamen de la comisión asesora para la calificación de espectáculos públicos inmorales, que por unanimidad de votos considera: "Que aun cuando el film "La Garçonne" no reproduce actos obscenos o escenas pornográficas, por el ambiente en que se desenvuelve, la naturaleza moral de sus personajes y el contenido ideológico de su doctrina está llena de sugerencias malsanas que hacen inmoral su exhibición".

Ese argumento es de lógica tan pobre, tan falto de base razonada, que linda con la ignorancia de toda noción psicológica de las multitudes. Equivale a decir que se adivina lo que no se ve, es más; se insulta al público, achacándole mala intención en los pensamientos o inclinado a deducir immoralidades en una obra, aunque no aparezcan en la tela. ¡Donosa argumentación!

La segunda parte del dictamen es más sofisticada, más falsa porque se apoya en la doctrina de las sugerencias públicas diciendo: "Considera la comisión que la "reclame" extraordinaria de que ha sido la cinta no justificada por la belleza de la misma, demuestra que se ofrece a la curiosidad del público los alicientes nocivos que deja presumir el título y la reputación de la obra que ha sido llevada al cinematógrafo".

No puede ser más endeble la tal argumentación y por esas consideraciones de tan poco "meollo" se aconseja al intendente no permita la exhibición de "La Garçonne", y,

el intendente, dócilmente la prohíbe, sin un fundamento serio que justifique medida tan arbitraria y caprichosa.

El origen de la prohibición no está en ese dilema artificioso de ser o no ser inmoral, la tal película. En nuestro número anterior publicamos la nota pasada por el ministro de Francia al de Relaciones Exteriores, pidiendo diplomáticamente la no exhibición de "La garçonne" por haber sido prohibida en su país, y nuestras autoridades parece que quisieran ser servidas de poderes extranjeros si obedecen sugerencias extrañas sin razón de ser.

Pero existe otra prueba de mayor importancia en contra de semejantes argucias diplomáticas. Francia no ha tenido inconveniente autorizar la venta y exportación de la película a la Argentina.

Esto quiere decir que el gobierno francés encuentra bien ganar dinero con los productos de su industria y exportación, al mismo tiempo que bajo cuerda da orden a su representante oficial para que obstruyese e impida con sutilezas de ingenio la exhibición de la cinta francesa. ¡Bonito sistema!

Al Consejo Deliberante toca ahora resolver en definitiva, el curioso conflicto. Espérase del superior criterio patriótico y legal que sabrá interpretar el espíritu de las leyes argentinas haciendo respetar nuestra constitución de ciudadanos libres, sin ser tributarios de otros países, y seguramente se autorizará a la New York Film la exhibición de "La Garçonne".

(Excelsior nº 505, del 14-11-1923)

Asóciense al

Cine Club Núcleo

Funciones ordinarias

todos los lunes a las 20.15 y 22.30

y segundos y cuartos domingos a las 10.15 hs.

SIN CUOTA DE INGRESO

Pre-estrenos

Ciclos de revisión

Ciclo documental

Nuevos realizadores argentinos

Cine checo clásico y moderno

Nuevos realizadores húngaros

Nuevos cortos argentinos

Cine clásico soviético

Cine social y sátira norteamericana

Informes e inscripciones

los días de función en el cine Dilecto

Cine Club "Núcleo"

está afiliado a la Federación Argentina de Cine Clubs

Semanario Marcha de Montevideo

- Cine
- Literatura
- Teatro
- Música
- Política Internacional

Información objetiva
Juicio independiente

Cine Club Núcleo

también edita

Cine Ensayo

Colección de estudios
bio-filmografías

Han aparecido

- 1.— ALFRED HITCHCOCK (dos ediciones)
- 2.— GENE KELLY
- 3.— JACQUES BECKER
- 4.— ERICH VON STROHEIM

aparecerán

LUCHINO VISCONTI
ROBERT BRESSON
LEOPOLDO TORRE NILSSON
LEOPOLDO TORRES RIOS
LUIS BUNUEL
MICHELANGELO ANTONIONI
ORSON WELLES

En venta en

CINE CLUB "NÚCLEO"

y principales librerías

**CINEMA
NUOVO**

Revista bimestral de cultura
dirigida por Guido Aristarco

pidala y suscribase
durante las funciones
del Cine Club "Núcleo"



FICHERO DE ESTRENOS

POR HÉCTOR V. VENA
CON LA COLABORACIÓN
DE JUAN C. BOSETTI

ABREVIATURAS

a.: argumento. a.ch.: asesora china. ad.: adaptación. adm.: administración. a.e.: ayudante de escenografía. a.m.: asistente militar. a.pr.: asistente de producción. a.r.: ayudante de realizador. a.s.: asistente de sonido. a.t.: calificación moral para Buenos Aires. c.a.: colaborador artístico. cd.: coordinador. cl.: color. cl.v.: color de vestuario. cm.: cameramen. cn.: canciones. co.: coro. cr.: coreografía. d.: diálogos. d.a.: dirección artística. db.: dibujos. dc.: decorados. d.ec.: director del circo. d.dl.: dirección de diálogos. d.m.: dirección musical. d.o.: duración original. d.pr.: director de producción. dr.: duración en Buenos Aires. d.2a.u.: director de 2a. unidad. dst.: distribuidora. e.: escenografía. e.f.: efectos fotográficos. e.s.: efectos sonoros. est.: estudios. f.: fotografía. f.a.: fotografía aérea. f.ad.: fotografía adicional. f.ac.: fotografía acuática. f.2a.u.: fotografía 2a. unidad. f.e.: fecha de estreno en Buenos Aires. f.r.: fecha de reposición en Buenos Aires. g.: guión. i.: intérpretes. i.pr.: inspector de producción. l.: laboratorio. m.: música. mq.: maquillaje. mtj.: montaje. o.: origen y año. or.: orquestación. pa.: productora. pn.: peinados. pr.: productor. pr.a.: productor asociado. pr.e.: productor ejecutivo. pr.l.: prólogo. ptm.: pantomima. r.: realizador. rec.: recopilación. rl.: relato. s.: sonido. sc.: secretaria. s.e.: sala de estreno. spv.: supervisión. spv.pr.: supervisor de producción. spr.: secretario de producción. sr.: sala de reposición. v.: vestuario.

AMERICANO A ROMA. Un

(Un americano en Roma) r. y a.: Steno. g.: Steno, Alberto Sordi y otros. f.: Carlo Montuori. m.: Mario Abbado. e.: Piero Filippone. v.: Giorgio Vecchia. l.: A. Sordi, María Pia Casilio, Giulio Gali, Ilse Petersen, Rocco D'Assunta, Carlo Delle Piane, Anita Durante, Archibald Layall, Vincenzo Tallarico, Marcello Giorda, Leopoldo Trieste. pr.: Carlo Ponti. pa.: Excelsa Film. dst.: A.A.A. o.: Italia, 1954. l.e.: 8.9.60. s.e.: Libertador, Plaza, Gral. Paz, Flores y Palais Royal. dr.: 87'. c.: sin restricciones.

AS YOUNG AS WE ARE

(Muy joven para amar) r.: Bernard Girard. a.: Meyer Dolinsky y William Alland. g.: M. Dolinsky. l.: Haskell Boggs. e.f.: John O. Fulton. d.a.: Hal Pereira y Henry Bumstead. dc.: Sam Comer y Ray Moyer. cn.: Harold Barlow. v.: Edith Head. mtj.: Everett Douglas. s.: Gene Merritt y Hugo Grenzbach. a.r.: Henry Brill. l.: Robert Harland, Pippa Scott, Najel Barrett, Beverly Long, Barry Atwater, Linda Watkins, Carla Hoffman, Ty Hungerford, Ellen Corby, Harold Dyrenforth, Ross Elliot, Mack Williams. pr.: William Alland. dst.: PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1958. l.e.: 29.8.60. s.e.: Select Lavalle. d.o.: 76'. dr.: 76'. c.: prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años.

BABETTE S'EN VA-EN GUERRE

(Babette se va a la guerra) r.: Christian Jacque. a.: Raoul Lévy y Gérard Oury. g.: Jean Ferry, Jacques Emmanuel y Michel Audiard. l.: Armand Thirard (Cinemascope y Eastmancolor). m.: Gilbert Becaud. mtj.: Jacques Desagneaux. e.: Jean André. a.r.: Serge Vallin, Raymond Villette y Michel Pezin. l.: Brigitte Bardot, Jacques Charrier, Hannes Messemer, Yves Vincent, Ronald Howard, Francis Blanche, René Havard, Jacques Hilling, Alain Bouvette, Max Elloy, Mona Goya, Viviane Gasset, Pierre Bertin, Françoise Belin, Noël Roquevert, Jean Carmet, Michael Cramer, Charles Bouillaud, Robert Berri, Roland Bartrop. pr.: R. Lévy. pa.: Jean-Ariane. dst.: COLUMBIA. o.: Francia, 1959. l.e.: 24.8.60. s.e.: Broadway, Palais Royal y Palacio del Cine. d.o.: 100'. dr.: 100'. c.: sin restricciones.

Christian Jacque es un artesano capaz de dar buen sabor humorístico y ritmo ágil a esta pequeña historietta disparatada con ocasionales (pero efectivos) apuntes satíricos. Una diversión más plausible de lo que puede creerse.

J. A. M.

BEN HUR (A TALE OF THE CHRIST)

(Ben Hur - Una historia de los tiempos de Cristo) r.: William Wyler. a.: novela homónima del General Lew Wallace. g.: Karl Tunberg (pese a no figurar en el "cast" habrían colaborado en la adaptación y diálogos: Maxwell Anderson,

S. N. Behrman, Gore Vidal y Christopher Fry). f.: Robert L. Surtees (Technicolor y M.G.M. 65). Lad.: Harold E. Wellman y Piero Portalupi. e.f.: A. Arnold Gillespie, Lee Le Blanc y Robert R. Hoag. cl.: Charles K. Hagedorn. m.: Miklos Rozsa, d.a.: William A. Horning y Edward Carfagno. dc.: Hugh Hunt. mtj.: Ralph E. Winters y John D. Dunning. d.2a.u.: Andrew Marton, Yakima Canutt y Mario Soldati. a.r.: Gus Agostini y Alberto Cardona. v.: Elizabeth Hatfield. cl.v.: Joan Bridge. s.: Franklin Milton. pn.: Gabriella Borzelli. mq.: Charles Parker. l.: Charlton Heston, Stephen Boyd, Haya Harareet, Jack Hawkins, Hugh Griffith, Martha Scott, Cathy O'Donnell, Sam Jaffe, Finlay Currie, Frank Thring, Terence Longdon, George Relph, Andre Morell, Marina Bertl, Adi Berber, Stella Vitelleschi, José Greci, Laurence Payne, John Horseley, Richard Coleman, Duncan Lamont, Ralph Truman, Richard Hale, Reginald Lal Singh, David Davies, Dervis Ward, Claude Heather, Mino Doro, Robert Brown, John Glenn, Maxwell Shaw, Emile Meyer, Tuttle Lemkow, Howard Land, Ferdy Mayne, John Le Mesurier, Stevenson Lang, Aldo Mezele, Thomas O'Leary. pr.: Sam Zimbalist. pa. y dst.: METRO. o.: EE. UU., 1959. l.e.: 11.8.60. s.e.: Metropolitan. dr.: 212' (1ª parte 125', 2ª parte 87'). c.: sin restricciones. (Filmada en Italia; duración de la filmación: 10 meses. Este film obtuvo 11 "Oscars" de la Academia de Hollywood por: La mejor dirección; el mejor actor de reparto (Hugh Griffith); montaje; sonido; efectos especiales; mejor actor principal (Charlton Heston); mejor película; música; fotografía en color; vestuario; dirección artística). Además obtuvo el premio a la mejor película del año de la Academia Británica; de los críticos cinematográficos de New York; Globo de Oro de los corresponsales extranjeros de Hollywood. Primer Premio de las Asociaciones de Productores y de la de Directores de EE. UU.)

(Ver crítica en el N° 2)

BETE A L'AFFUT. La

(La bestia en acecho) r.: Pierre Chenal. a.: novela de Day Keene "Forest of the night". g.: Michel Audiard, R. M. Armand y P. Chenal. d.: M. Audiard y A. Tabet. l.: Christian Matras. d.a.: René Petit. m.: Maurice Jarre. l.: Françoise Arnoul, Henri Vidal, Michel Piccoli, Gaby Sylvia, Madeleine Barbulée, Jean Brocard. pa.: Trident-Hoche-Ucill. dst.: DIFA. o.: Francia, 1958. l.e.: 1.8.60. s.e.: Trocadero. d.o.: 98'. dr.: 94'. c.: prohibida menores de 18 años.

BIG CIRCUS. The

(El gran circo) r.: Joseph Newman, a. y g.: Irwin Allen, Charles Bennett e Irving Wallace, fs Winton C. Hoch (Cinemascope y Technicolor). m.: Paul Sawtell y Bert Shefter. cn.: Sammy Fain y Paul F. Webster. ar.: Pat Denise y Barbetle. mtj.: Adrienne Fazan. e.: Albert d'Agostino. d.ec.: Barbetle. l.: Victor Mature, Red Buttons, Rhonda Fleming, Kathryn Grant, Vincent Price, Peter Lorre, Gilbert Roland, David Nelson, Adele Mara, Charles Watts, Howard McNear. pr.: I. Allen. pa. y dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1959. l.e.: 14.9.60. s.e.: Gran Rex, Gaudmont, Capitol, Flores, Río de la Plata, Constitución, Gral. Belgrano. d.o.: 110'. dr.: 110'. c.: sin restricciones.

BLAUE MEER UND DU. Das

(El mar azul y tú) r.: Thomas Engel. a. y g.: Fritz Böttger y Per Schwenzen. l.: (Aqfacolor). m.: Charly Niessen. l.: Fred Bertelmann, Karin Dor, Renate Ewert, Hans Nielsen, Ursula Herking, Chris Howland, Stanislaw Ledinek. pa.: Willy Zein Film. dst.: IMPERIAL FIMS. o.: Alemania Occidental, 1959. l.e.: 31.8.60. s.e.: Luxor y Gran Savoy. d.o.: 92'. dr.: 90'. c.: sin restricciones.

CARRY ON NURSE

(40 grados de amor) r.: Gerald Thomas. g.: Norman Hudis. l.: Reg Wyer. m. y d.m.: Bruce Montgomery. d.a.: Alex Vetchinsky. dc.: Arthur Taksen. mtj.: John Shirley. cn.: Alan Hume. a.r.: Stanley Hosgood. s.: Roger Cherrill, Roberts T. Mac Phee y Bill Daniels. v.: Ellacott. mq.: George Blackler. l.: Shirley Eaton, Kenneth Connor, Charles Hawtrey, Hattie Jacques, Terence Longdon, Bill Owen, Leslie Phillips, Joan Sims, Susan Stephen, Kenneth Williams, Wilfrid Hyde White, Susan Beaumont, Norman Rossington, Jill Ireland, Joan Hickson, Anne Fairbank, Irene Handl, Susan Shaw, Michael Medwin. pr.: Peter Rogers. l.pr.: Frank Bevis. pa. y dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1959. l.e.: 8.9.60. s.e.: Hindú y Renacimiento. dr.: 82'. c.: inconveniente menores de 14 años.

CHEMIN DES ÉCOLIERS, Le

(Amores clandestinos). r.: Michel J. Boisrond. a.: novela de Marcel Aymé. g.: y d.: Jean Aurenche y Pierre Bost. l.: Christian Matras. m.: Paul Misraki. ca.: "Chemin des écoliers" de Bourvil, Camille François y P. Misraki. e.: Léon Barsacq. l.: Francoise Arnoul, Bourvil, Lino Ventura, Alain Delon, Jean Claude Brialy, Pierre Mondy, Madeleine Lebeau, Sandra Milo, Paulette Goddard, Micheline Luccioni, Christian Gude, Jean Brochard. pa.: Franco London Film-S.N.E. Gaumont-TempoFilm-Zebra Film. dt.: DIFA. o.: Francia/Italia, 1959. fe.: 11.8.60. s.e.: Trocadero. dr.: 87'. c.: prohibida menores de 18 años.

CIEŃ

(La sombra). r.: Jerzy Kawalerowicz. a.: y g.: Aleksander Scibor Rylski. l.: Jerzy Lipman. m.: Andrzej Markowski. mtj.: Wiesława Otccka. e.: Roman Mann. s.: Leszet Wronko. l.: Zygmunt Kestowicz, Adolf Chroński, Tadeusz Jurasz, Bohdan Ejmont, Ignacy Machowski, Antoni Jurasz, Bolesław Plotnicki, Emil Karłowicz, Halina Przybylska, Zdzisław Szymański. pa.: Film Polski. d.pr.: Stefan Adamk. dt.: ELGA FILMS. o.: Polonia, 1956. fe.: 24.8.60. s.e.: Sarmiento y Libertador. do.: 97'. dr.: 90'. c.: prohibida menores de 14 años. (Presentada en la Sección Informativa de la Muestra de Venecia, 1957).

Jerzy Kawalerowicz es un excelente artesano, particularmente preocupado por el brillo formal de sus películas (su mejor ejemplo Tren nocturno). Narra aquí, con agilidad tres episodios de acción. Pero poco o nada tiene que ver con el espíritu del cine polaco actual. M. I.

CIUDAD DE LOS NIÑOS, La

(idem). r.: Gilberto Martínez Solares. a.: Tullio Demicheli y Mauricio Wall. g.: Julio Alejandro. l.: Agustín Martínez Solares (Eastmancolor). m.: Antonio Díez Conde. l.: Arturo de Córdova, María López, Sara García, Carlos Rivas, Eduardo Fajardo, Oscar Pulido, Freddy Fernández, Rogelio Jiménez Pons, Dolores Camarillo, Luis Aragón, Pedro Ojeda, Abraham Gelber, José Pidal, Ignacio García Torres, Miguel Suárez, Fernando Colis, Jaime Jiménez Pons. pr.: Cinematográfica Filmex S. A. dt.: Pel-MEX. o.: México, 1957. fe.: 11.8.60. s.e.: Gloria. dr.: 100'. c.: sin restricciones.

CONTE MAX, II

(El conde Max). r.: Giorgio Bianchi. a.: Amleto Palermi. g. y d.: G. Bianchi, Alberto Sordi, Rodolfo Sonego, Ruggero Maccari, Ettore Scola. l.: Mario Montuori. m.: Francesco Lavagnino. e.: Flavio Mogherini y Pedro Schild. l.: Vittorio De Sica, A. Sordi, Susana Canales, Anne Vernon, Juan Calvo, Diletta D'Andrea, Tina Pica, Jacinto Santomedero, Mino Doro, Julio Riscal. pr.: Paolo Erascia y R. Capitani. pa.: Balcazar-Ca. Mo. Film. l.pr.: Jesús Castro Blanco. dt.: INTERNACIONAL. o.: Italia/España, 1957. fe.: 11.8.60. s.e.: Opera, Grand Splendid y Pueyrredón. dr.: 85'. c.: sin restricciones.

CRACK, EL. r.: José Martínez Suárez. a.: obra teatral homónima de Solly. g.: J. A. Martínez Suárez, Carlos A. Parrilla y Solly. l.: Humberto Peruzzi. m.: Víctor Schlichter, sobre temas propios y "Tzigane Tango" de Astor Piazzolla. e.: Federico Padilla. mtj.: Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. s.: José R. Feljoo. d.2a.u.: Bernardo Arias. l.: Jorge Salcedo, Aída Luz, Marcos Zucker, Osvaldo Castro, Claudia Lafargue, Domingo Sapelli, Carlos Rivas, Fernando Iglesias, Mirko Álvarez, Enrique Kossi, Víctor Martucci, Pacheco Fernández, Tito Peña, Antonio Pérez Pons, José Manuel Moreno. pr.: C. A. Parrilla. d.pr.: Alberto Tarantini. pa.: Alithia Cinematográfica. dt.: GONG. o.: Argentina, 1959/60. l.: Alex. fe.: 16.8.60. s.e.: Normandie. dr.: 81'. c.: inconveniente menores de 14 años. (La obra teatral obtuvo el Premio José A. Gerino, 1958. Las escenas de fútbol fueron filmadas en el estadio de San Lorenzo de Almagro).

(Ver crítica en el N° 2)

CUCARACHA, La

(idem). r.: y pr.: Ismael Rodríguez. a.g. y d.: I. Rodríguez, José Bolaños Prado, José Luis Celis y Ricardo Garibay. l.: Gabriel Figueroa (Panorámica y Eastmancolor). m.: Raúl Lavista. l.: María Félix, Dolores del Río, Emilio Fernández, Pedro Armendariz, Antonio Aguilar, Ignacio López Tarso, Flor Silvestre, Cuco Sánchez. pr.a.: J. Bolaños Prado. pr.e.: J. L. Celis. dt.: PEL-MEX. o.: México, 1959. fe.: 8.9.60. s.e.: Opera. dr.: 87'. c.: prohibida menores de 18 años. (Participó en el Festival de Cannes, 1959).

DÉSIR MÈNE LES HOMMES, Le

(El deseo llama a los hombres). r.: y a.: Mick Roussel. g.: Dany Maquaire. f.: Henri Decae. m.: Hubert Rostaing. e.: Louis le Barbenchon. mtj.: Jacques Mavel. a.s.: Francis Dessangey. l.: Magali Noël, Philippe Lemaire, Christian Marquand, Gérard Blain, Robert Dalban, Raymond Bussières, Noël Roquevert, René Génin, Georgette Anys, Paul Faivre, Max Elloy. pa.: Art et Réalisation Technique de Films. dt.: ITALFRANCE. o.: Francia, 1957. fe.: 15.9.60. s.e.: Sarmiento, Libertador, Palais Royal, Palacio del Cine y Rivera Indarte. do.: 96'. dr.: 92'. c.: prohibida menores de 18 años. (Se exhibió con el título francés de "L'amour mène les hommes").

DOLCE VITA, La

(idem). r.: Federico Fellini. a.: F. Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano. g.: F. Fellini, T. Pinelli, E. Flaiano y Brunello Rondi. l.: Otello Martelli. (Cinemascope). ca.: Arturo Zavattini y Ennio Guarnieri. m.: Nino Rota. d.m.: Franco Ferrara, con la participación de "I Campanino" y Adriano Celentano. e. y v.: Piero Gherardi. a.e.: Giorgio Giovannini, Lucia Mirisola, Vito Anzalone. mtj.: Leo Cattozzo. e.f.: Otello Fava. a.r.: Guidarino Guidi, Paolo Nuzzi, Dominique Deluche, Giancarlo Romani, Gianfranco Mingozzi y Lilli Veenman. pa.: Renata Magnanti a.a.: B. Rondi. sc.: Isa Mari. l.: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Magali Noël, Lex Barker, Jacques Sernas, Nadia Gray, Walter Santesso, Valeria Giannottini, Polidor, Mino Doro, Riccardo Garrone, Harriet White, Alain Dijon, Giulio Girola, Nico Otzak, Audrey Mc Donald, Renée Longarini, Enzo Cerusico, Enzo Doria, Carlo Di Maggio, Adriana Meneta, Dominó, Sandra Lee, Enrico Glori, Gloria Jones, Giulio Paradisi, Lilli Granado, Massimo Buseti, Carlo Musto, Laura Betti, Ida Galli, Cesare Miceli Picardi, Donatella Esparmer, Maria Pia Serafini, Anna Maria Salerno, Oscar Ghiglia, Gino Marturano, Thomas Torres, Carlo Mariotti, Leonardo Botta, Francesco Luzi, Francesco Consalvo, Guglielmo Leoncini, Sandy von Norman, Tiziano Costini, Henry Thedy, Donatella Della Nora, Maité Morand, Donato Castellana, John Francis Lane, Concetta Ragusa, François Dieudonné, Mario Mallonco, Nadia Balabine, Umberto Felici, Maurizio Guelfi, Adriano Celentano, Giordano Trucchi, Gio Staiano, Archie Savage, Paolo Labia, Giacomo Gabrielli, Gianfranco Mingozzi, Alfredo Rizzo, Alex Messayedoff, Rina Franchetti, Aurelio Nardi, Marianna Leibl, Iris Tree, Leonida Repaci, Anna Salvatore, Letizia Spadini, Margherita Russo, Winie Vagliani, Desmond O'Grady, Nello Meniconi, Vittorio Manfrino, Principe Vadim Volkonsky, Giulio Questi, Principe Eugenio Ruspoli de Poggio Suasa, Conde Ivenda Dobzensky, Juan Antequera, Rosemary Renel Rodd, Ferdinando Brofferio, Doris Pignatelli, Mario De Grenet, Franco Rossellini, Maria Mariaglione, Cristina de Paolazzi, Condesa Elisabetta Cini, María T. Wolodimeroff, Conde Carlo Kechler, Conde Bruno Serego, Alighieri, Nani Colombo, Giuseppe Addebatì, Paolo Fadda, Vando Tres, Franco Giacobini, Giuliana Lo Jodice, Federika André, G. Romani, Antonio Iacono, Tito Buzzo, Leontine van Strein, Leo Coleman, Daniela Calvino, Christine Denise, Decimo Cristiani, Umberto Orsini, Sandra Tesi, Renato Mambor, Mario Conocchia, Lucia Vasilico, Franca Pasutti y los niños Massimo y Giovanna. pr.: Giuseppe Amato. d.pr.: Maurizio M. Moretti y N. Meniconi. l.pr.: Alessandro von Norman. pr.o.: Franco Magli. s.pr.: Mario Basile, Mario De Biase y Osvaldo De Micheli. pa.: Riana Film-Pathé Consortium Cinema. dt.: GUARANTEED. o.: Italia/Francia, 1959/60. fe.: 15.9.60. s.e.: Broadway, Luxor, Gral. Paz, Gran Norte. dr.: 174'. c.: prohibida menores de 18 años. (Las voces de A. Cuny, A. Aimée e Y. Furneaux fueron dobladas por Romolo Valli, Lilla Brignone y Gabriella Genta, respectivamente. Este film obtuvo el Primer Premio en el Festival de Cannes, 1960).

(Ver crítica en este número)

DREIMADERLHAUS, Das

(La casa de las tres niñas). r.: Ernst Marischka. a.: y g.: obra teatral de A. M. Willner, Heinz Reichert y Heinrich Berte y de la novela "Schwawmerl" de Hans Bartsch y E. Marischka. l.: Bruno Mondl (Agfacolor). m.: Anton Profs. e.: Fritz Jüptner Jonstorff y Alexander Sawczynski. mtj.: Alfred Srp. v.: Leo Bel. l.: Johanna Matz, Karlheinz Böhm, Magda Schneider, Gustav Knuth, Ewald Balser, Helga Neuner, Gerda Stegl, Richard Romanowsky, Rudolf Schock, Helmuth Lohner, Erich Kenz, Albert Rusprecht, Eberhard Wächter, Else Rambausk, Edith Elmay, Liselotte Bav, Lotte Lang. pa.: Aspa-Erma. dt.: A. A. A. o.: Austria, 1958. fe.: 11.8.60. s.e.: Broadway, Gral. Belgrano. dr.: 86'. c.: sin restricciones.

FERRY TO HONG KONG

(Hong Kong, escala prohibida). **r.:** Lewis Gilbert. **a.:** novela de Simon Kent. **g.:** Vernon Harris y Lewis Gilbert. **f.:** Otto Heller (Cinemascope y Eastmancolor). **e.f.:** Syd Pearson. **cm.:** Harold Haysom. **m.:** Ken Jones. **d.m.:** Muir Mathieson. **mtj.:** Peter Hunt. **a.r.:** Bert Batt. **mq.:** Bob Lawrence. **s.:** C. C. Stevens, Bill Daniels, Arthur Ridout. **a.ch.:** Lee Sin. **i.:** Curd Jürgens, Orson Welles, Sylvia Sims, Jeremy Spenser, Noel Purcell, Margaret Withers, John Wallace, Roy Chico, Shelley Shen, Louis Seta, Milton Reid, Ronald Decent, Don Carlos, Nick Kendall, Kwan Shan Lam, **pr.:** George Maynard. **j.pr.:** John Dark. **pr.e.:** Earl St. John. **dst.:** RANK. **l.e.:** 8.9.60. **o.:** Inglaterra, 1959. **s.e.:** Ocean, Los Angeles, Dilecto, Gran Norte, Gran Savoy, Grand Bourg. **est.:** Pinewood (Exteriores filmados en Hong Kong). **d.o.:** 113'. **dr.:** 100' **c.:** sin restricciones.

FLOODS OF FEAR

(Torrentes de miedo). **r. y g.:** Charles Crichton. **a.:** novela de John y Ward Hawkins. **d.:** Vivienne Knight. **i.:** Christopher Challis. **cm.:** Dudley Lovell. **m.:** Alan Rawstorne. **d.m.:** Muir Mathieson. **d.a.:** Cadric Dawe. **s.:** Arthur Taksen. **mtj.:** Peter Bezencenet. **a.r.:** Robert Asher. **s.:** John W. Mitchell y Bill Daniels. **v.:** Jean Ellacott. **mq.:** W. T. Parleton. **pn.:** Pearl Orton. **i.:** Howard Keel, Anne Heywood, Cyril Cusack, Harry H. Corbett, John Crawford, Eddie Byrne, John Phillips, Mark Baker, James Dyrenforth, Jack Lester, Peter Madden, Guy Kingsley Poynter, Gordon Tanner, Robert MacarRánMyñ) SHRDLU ETAOIN TAOIN TAOIN TAOIN TAAAA **kenzie,** Vivian Matalon, Gordon Sterne, Bill Edwards, Graydon Gould, Kevin Scott, Ed Devereaux. **pr.:** Sydney Box. **pr.a.:** David Deutsch. **j.pr.:** Jack Swinburne. **dst.:** RANK. **o.:** Inglaterra, 1959. **l.e.:** 11.8.60 **s.e.:** Hindú, Los Angeles y Dilecto. **dr.:** 85'. **c.:** prohibida menores de 14 años.

FORTUNELLA...

(idem). **r.:** Eduardo De Filippo. **a. y g.:** Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli y E. De Filippo. **f.:** Aldo Tonti. **m.:** Nino Rota. **e.:** Mario Chiari. **dc.:** Mario Garbuglia. **v.:** Maria de Mattels. **mtj.:** Leo Catozzo. **a.r.:** Carlo Moscovino. **s.:** Roy Mangano. **d.d.l.:** Steve Garrett. **cd.:** Bruno Todini. **mq.:** Eligio Trani. **pn.:** Grazia De Rossi. **i.:** Giulietta Masina, Alberto Sordi, Paul Douglas, Franca Marzi, Aldo Silvani, E. De Filippo, Guido Celano, Carlo Dapperto, Piera Arico. **pa.:** Dino De Laurentiis Cinematografica/Les Films Marceau. **dst.:** RANK. **o.:** Italia/Francia, 1958. **l.e.:** 13.9.60. **s.e.:** Iquazú. **dr.:** 100'. **c.:** prohibida menores de 14 años.

GALLANT HOURS, The

(Los tigres del mar). **r. y pr.:** Robert Montgomery. **a.:** novela autobiográfica del almirante William F. Halsey. **g.:** Belrne Lay y Frank D. Gilroy. **i.:** Joe MacDonald. **e.f.:** Finn Ulback. **m. y d.m.:** Roger Warner. **d.a.:** Ward Ihnen. **c.:** Frank McKelvy. **mtj.:** Frederick Y. Smith. **mq.:** Lorán Cosond. **i.:** James Cagney, Dennis Weaver, Ward Costello, Richard Jaeckel, Les Tremayne, Robert Burton, Raymond Bailey, Carl Benton Reid, Walter Sande, Karl Swenson, Vaughn Taylor, Harry Landers, Richard Carlyle, Leon Lontoe, James T. Gato, James Yagi, John McKee, John Zaremba, Carleton Young, William Schallert, Nelson Leigh, Sydney Smith, Herbert Lytton, Selmar Jackson, Tyler Mc Vey, Maggie Magennis. **pa.:** Cagney-Montgomery Prod. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE.UU., 1960. **l.e.:** 18.8.60. **s.e.:** Hindú. **d.o.:** 115' **dr.:** 110'. **c.:** sin restricciones.

GENITORI IN BLUE-JEANS

(Padres modernos). **r.:** Camillo Mastrocinque. **a.:** Oreste Biancoli. **g.:** Sergio Velitti, Vincenzo Talarico, O. Biancoli y Dino Verde. **i.:** Alvaro Mancori. **m.:** Piero Umiliani. **mtj.:** Roberto Cinquini. **e.:** Piero Filippone. **a.r.:** Giovanni Fago. **i.:** Peppino De Filippo, Ugo Tognazzi, Scilla Gabel, Franco Fabrizi, Mario Carotenuto, Cathia Caro, Corrado Pani, Sylvia Koscina, Alberto Talegalli, Lidia Martora Maresca, Irene Tunc, Lia Zoppelli, Hélène Chanel, Giuseppe Pirelli, Lynn Shaw, Tiberio Murgia, Giulio Calí, Giulio Girola. **pr.:** Ermanno Donati y Luigi Carpentieri. **pa.:** Jolly Film. **dst.:** ELGA FILM. **o.:** Italia, 1960. **l.e.:** 24.8.60. **s.e.:** Ocean, Gaumont, Capitol, Flores y Gral. Paz. **d.o.:** 99'. **dr.:** 92'. **c.:** prohibida menores de 18 años.

GIFTS

(Las casadas). **r.:** Anders Henrikson. **a.:** dos cuentos de August Strindberg: "Mot betalning" —En pago— y "Ett dockhorn" —La casa de la muñeca—. **g.:** Katherine y Tage Aurell. **f.:** Karl-Erik Alberts. **m.:** Herbert Sandberg, sobre temas de Beethoven y Brahms. **dc.:** Arne Akermark. **mtj.:** Vic Kjellin. **i.:** de "En pago": Anita Bjork, Anders Henrikson, Elsa Carlsson, Edvin Adolphson, Gerda Lundequist; de "La casa de la muñeca": Mai Zetterling, Gunnel Brostrom, George Fant, Hjordis Petterson, Torsten Lilliecrona. **pa.:** Europa Film. **dst.:** DAVID GOLDBERG Co. **o.:** Suecia, 1955. **l.e.:** 24.8.60. **s.e.:** Luxor, Renacimiento y Dilecto. **dr.:** 118'. **c.:** prohibida menores de 18 años. (Este film se exhibió con el título original de "Married". En Suecia fueron presentados separadamente y con un prólogo cada uno para alargar su duración. "En pago" fue presentada en 1955 y "La casa de la muñeca" en 1956. Para la exportación volvieron a ser unidas y reducidas en su duración.

Muy fiel y ubicada versión de obras del conocido misógino August Strindberg (que sin embargo se casó tres veces). Un film adulto y algo anacrónico si se olvida su exacta ambientación de época. Excelente fotografía e interpretación. Especialmente Anders Henrikson y la deliciosa y sutil Mai Zetterling.

J. A. M.

GREIFER, Der

(Tiembra el asesino). **r.:** Eugen York. **a. y g.:** Curt J. Braun. **f.:** Ekkehard Kyrath. **m.:** Hans Martin Majewski. **i.:** Hans Albers, Susanne Cramer, Hansjörg Felmy, Horst Frank, Mady Rahl, Werner Peters, Siegfried Lowitz, Maria Sebaldt, Ernst Stankowski, Agnes Windeck, Carsta Löck, Fritz Wagner, Reinhard Kolldehoff, Lia Eibenschütz, Karl Hellmer, Else Reval, Herbert Hübner, Hans Schwarz, Bärbel Wycisk. **pr.:** Kurt Uhlrich. **dst.:** IMPERIAL FILMS. **o.:** Alemania Occidental, 1958. **l.e.:** 22.8.60. **s.e.:** Suipacha y Premier. **dr.:** 90'. **c.:** prohibida menores de 14 años.

GUAPO DEL 900, Un. **r.:** Leopoldo Torre Nilsson. **a.:** obra teatral homónima de Samuel Etchebaum. **g.:** S. Etchebaum y L. Torre Nilsson. **i.:** Ricardo Yonnis. (Panorámica). **m.:** Atilio Stamponi. **cm.:** Aníbal Di Salvo. **e. y v.:** Oscar Lagomarsino. **mtj.:** Jorge Garate. **a.r.:** Jorge A. Mobaied. **s.:** Jorge Castronuovo. **mq.:** Orlando Viloni y Jorge Bruno. **i.:** Alfredo Alcón, Arturo García Buhr, Lydia Lamaison, Elida Gay Palmer, Duilio Marzio, Bette Gianola, Mario Rella, Susana Mayo, Luis Otero, Eduardo Foglizzo, Jorge Villalba, Ovidio Fuentes. **est.:** Argentina Sono Films. **i.:** Alex. **pr.:** Néstor R. Gaffet. **pr.e.:** Juan Sires. **pa. y dst.:** PRODUCCIONES ANGEL. **l.e.:** 17.8.60. **s.e.:** Gran Rex, Gaumont, Gral. Paz, Flores, Palacio del Cine, Constitución, Palais Royal, Río de la Plata. **o.:** Argentina, 1960. **dr.:** 84'. **c.:** inconveniente menores de 14 años. (Participó en el Festival de Santa Margarita Ligure —Italia, 1960—, donde conjuntamente con "El negocio" y "El jefe", obtuvo el premio a la mejor selección).

(Ver crítica en el Nº 2)

GUNFIGHT AT DODGE CITY, The

(Sangre en las calles). **r.:** Joseph Newman. **a.:** Daniel B. Ullman. **g.:** D. B. Ullman y Martin M. Goldsmith. **i.:** Carl Guthrie. (Cinemascope, Deluxe Color). **m.:** Hans J. Salter. **e.:** Serge Krizman. **mtj.:** Richard V. Heermance. **i.:** Joel McCrea, Julie Adams, John Mc Intire, Nancy Gates, Richard Anderson, Jim Westerfield, Walter Cory, Don Haggerty, Wright King, Harry Lanter. **pr.:** Walter M. Mirish. **pa.:** Mirish Co. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE.UU., 1958. **l.e.:** 18.8.60. **s.e.:** Renacimiento. **dr.:** 80'. **c.:** sin restricciones.

GUNS OF THE TIMBERLAND

(Fuego en el bosque). **r.:** Robert D. Webb. **a.:** novela de Louis L'Amour. **g.:** Joseph Petracca y Aaron Spelling. **i.:** John Seitz (Technicolor). **m.:** David Buttolph. **d.a.:** John Beckman. **cn.:** "Gee Whizz Whilikens Golly Gee" y "The faithful kind" de Jerry Livingston y Mack David; y "Cry Timber" de Sy Miller. **mtj.:** Tom McAdoo. **s.:** Francis M. Stahl. **mq.:** Gordon Bau. **v.:** Marjorie Best. **e.:** Frank M. Miller. **a.r.:** Dick Moder. **or.:** Maurice de Packh. **i.:** Alan Ladd, Jeanne Crain, Gilbert Roland, Frankie Avalon, Lyle Bettger, Noah Berry, Verna Felton, Alana Ladd, Regis Toomey, Johnny Seven, George Selk, Paul E. Burns, Henry Kulky. **pr.:** A. Spelling. **pr. a.:** George C. Bertholon. **j.pr.:** John Veitch. **pa.:** Jaguar. **dst.:**

WARNER BROS. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 9.8.60. s.e.: Normandie, Sulpachar, Pueyrredón y Argos. d.o. y dr.: 91'. c.: sin restricciones.

HIGH HELL

(Abismo infernal). r.: Burt Balaban. a.: novela "High Cago" de Steve Frazee. g.: Irve Tunick. f.: Jimmy Wilson (Vistavisión). m.: y d.m.: Phil Cardew. cn.: "A man's a man" de P. Cardew y Sonny Miller, cantada por Dick James. cm.: Desmond Davis. d.a.: Frank White. dc.: David Caley. mtj.: Eric Boyd-Perkins. a.r.: Jimmy Shingfield. mq.: George Claif. pn.: Eileen Warwick. l.: John Derek, Elaine Stewart, Patrick Allen, Jerold Wells, Al Mullock, Rodney Burke, Colin Croft, Nicholas Stuart. pr.: B. Balaban y Arthur Mayer. dst.: PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 29.8.60. s.e.: Select Lavallo. d.o.: 87'. dr.: 87'. c.: prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años.

HOME FROM THE HILL

(Herencia de la carne). r.: Vincente Minnelli. a.: novela de William Humphrey. g.: Harriet Frank jr. e Irving Ravelch. f.: Milton Krasner (Cinemascope y Metrocolor). e.f.: Robert R. Hoag. m.: Bronislau Kaper. d.m.: Charles Welcott. d.a.: George W. Davis y Preston Ames. dc.: Henry Grace y Robert Priestley. mtj.: Harold F. Kress. s.: Franklin Milton. v.: Walter Plunkett. pn.: Sydney Guilaroff. mq.: William Tuttle. a.r.: William Mc. Garry. l.: Robert Mitchum, Eleanor Parker, George Hamilton, George Peppard, Everett Sloane, Luana Patten Anne Seymour, Constance Ford, Ken Renard, Ray Teal. pr.: Edmund Grainger. pa.: Sol Siegel-M.G.M. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 11.8.60. s.e.: Metro, Ideal, Roca, Argos. d.o.: 150'. dr.: 137'. c.: prohibida menores 18 años. (Participó en el Festival de Cannes de 1959).

(Ver crítica en el N° 2)

INFERNO ADDOSSO, L'

(El infierno en la sangre). r.: Gianni Vernuccio. a.: Damiano Damiani. m.: Glauco Masetti. f.: Romolo Gorrani. o.: Francesco De Stefano. l.: Annabella Incontrera, Sandro Luporini, Jeanine, Sandro Pizorno, pr.: Eridania Cinematográfica. dst.: A.A.A. o.: Italia, 1960. f.e.: 4.8.60. s.e.: Sarmiento, Callao, Palais Royal y Gral. Belgrano. d.o.: 103'. dr.: 98'. c.: prohibida menores de 18 años.

INQUILINO, EL

(El pobre Inquilino). r.: José A. Nieves Conde. a.: José Luis Duro. g. y d.: Manuel Sebares Caso, José M. Pérez Lozano y J. A. Nieves Conde. f.: Francisco Sempere. m.: Miguel A. Arbo. o.: Enrique Alarcón. cm.: Salvador Gil. mtj.: Margarita de Ochoa. mq.: Julián Ruiz. a.r.: Juan Serra. est.: Chamartín. l.: Fernando Fernán Gómez, María Rosa Salgado, José Marco Davó, Paco Camoira, Pedro Beltrán, Jesús Narro, Mercedes Muñoz Sampedro, Marcel de Juan, Manuel Aleixandre, Fernando Sancho, Francisco Bernal, Félix Fernández, José M. Lado. l.pr.: Rafael Carrillo. pa.: Cooperativa Films Españoles. dst.: ATLAS. o.: España, 1957. f.e.: 1.9.60. s.e.: Gloria. dr.: 90'. c.: sin restricciones. (Participó en el Festival de Karlovy Vary, 1958).

IVAN GROZNIJ — II

(La conspiración de los boyardos). r., a., g. y mtj.: Sergei M. Eisenstein. f.: Edouard Tissé (exteriores) y Andrej Moskvine (interiores). m.: Sergei Prokofiev. cn.: S. Prokofiev y Vladimir Lugovskij. e.: Isaac Shpinel (basada en bocetos de S. M. Eisenstein). v.: Leonid Naumov (sobre diseños de S.M. Eisenstein). est.: Alma Ata. l.: Nikolai Cherkasov, Serafina Birman, Piotr Kadochnikov, Mijail Nazvanov, Alexander Abrikosov, Alexander Mgebrov, Mijail Zaroy, Alexei Boukhma, Mijail Kuznetsov, Vladimir Balashov, Pavel Massalsky. pa.: Mosfilm Estudios URSS. dst.: ARTKINO. o.: URSS, 1943/46. f.e.: 10.8.60. s.e.: Libertador. dr.: 87'. c.: inconveniente menores de 18 años. (La versión original contenía escenas en colores).

(Ver crítica en el N° 2)

JAYHAWKERS, The

(Cuando mueren los malvados). r.: Melvin Frank. a. y g.: M. Frank, Joseph Petracca, Frank Fenton y A. I. Bezzerides. f.: Loyal Griggs (Vistavisión y Technicolor). e.f.: John P. Fulton y Farclet Edouard. m.: Jerome Moross. cl.: Richard Mueller. d.a.: Hal Pereira y Roland An-

derson. dc.: Sam Comer y Darrel Silvera. a.r.: Daniel McCauley. v.: Edith Head. mtj.: Everett Douglas. mq.: Wally Westmore. pn.: Nellie Manley. s.: Lyle Figland y Winston Leverett. r.2a.u.: Arthur Rossen. f.2a.u.: Irmin Roberts. l.: Jeff Chandler, Fess Parker, Nicole Maurey, Henry Silva, Herbert Rudley, Jimmy Carter, Shari Lee Bernath, Leo Gordon. pr.: Norman Panama y M. Frank. a.pr.: Doane Harrison. dst.: PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 23.8.60. s.e.: Normandie, Pueyrredón, Roca y Argos. d.o.: 100'. dr.: 100'. c.: prohibida menores de 14 años.

KANSAS TERRITORY

(Sendero de venganza). r.: Lewis Collins. a. y g.: Dan Ullman. f.: Ernest Miller (Sepia Tone). m.: Raoul Kraushaar. mtj.: Richard Heermance. d.a.: David Milton. dc.: Mary Chaffee. a.r.: Melville Shyer. s.: Charles Cooper. l.: Wild Bill Elliott, Peggy Stewart, Lane Bradford, Marshall Reed, Stanford Jolley, House Peters Jr., Lyle Talbot, Terry Frost, John Hart, William Fawcett, Fuzzy Knight. pr.: Vincent M. Fennolly. pa.: Frontier Pictures. dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU. f.e.: 10.8.60. s.e.: Electric. dr.: 58'. c.: sin restricciones

LETTRES DE MON MOULIN

(Cartas a mi molino) r. g. y d.: Marcel Pagnol a.: cuentos de Alphonse Daudet: "Les trois messes basses", "L'elixir du Pere Gaucher" y "Le secret de maître Cornille". f.: Willy Factowasi. m.: Henri Tomasi. o.: Robert Giordani y Mandaroux. l.: Edouard Delmont, Robert Vattier, Pierrette Bruno, Rellys, Henri Vilbert, Fernand Sardou, Arius, Henri Cremieux, Roger Crouzet, Sarvil, André Bervil, Christian Lude, Daxely. pa.: Cie. Méditerranéenne-Eminente-S.N.E.G. dst.: INTERNACIONAL. o.: Francia, 1954. f.e.: 6.9.60. s.e.: Trocadero. d.o.: 160'. dr.: 90'. c.: prohibida menores de 18 años.

LIEBE KANN WIE GIFT SEIN

(Magdalena — La virgen atrapada). r.: Helmuth Volmer (*). a. y g.: Joachim Wedekind y Walter von Hollander. f.: Kurt Grigoleit. m.: Erwin Halletz. cn.: "Magdalena", interpretada por "Die Montecarlos". l.: Sabina Sesselmann, Willy Birgel, Joachim Fuchsberger, Renate Ewert, Paul Henckels, Paul Klinger, Helmut Schmid, Werner Peters, Friederich Joleff. pa.: Arca. dst.: ELGA FILM. o.: Alemania Occidental, 1958. f.e.: 16.8.60. s.e.: Sarmiento, Capitol, Callao, Rivera Indarte y Gral. Belgrano. dr.: 90'. c.: prohibida menores de 18 años. (*): Hasta la caída del III Reich este director nazi filmaba con su verdadero nombre: Veit Harlan.

MADRASTRA, La. r.: Rodolfo Blasco. a.: cuento de Alvaro Yunque. g.: Abel Santa Cruz. f.: Alfredo Traverso (Panorámica). m.: Carlos A. Illiana. o.: Oscar Lagomarsino. mtj.: Jacinto Cascales. l.: Alex. l.: Jorge Salcedo, Gilda Lousek, María C. César, Leda Zanda, Américo Sanjurjo, Alberto Peyret, Osvaldo Terranova, Julio De Vita, José L. Mazza, Marito García, Héctor Gabrielli, Carlos Pedregal, Bernardo Kullock, Dorita Morby, Freddy Tainor, Andresito. pr.: Emilio Vieyra y Osvaldo Rasines. pr.: Torceto. dst.: INTERNACIONAL. o.: Argentina, 1960. f.e.: 15.9.60. s.e.: Trocadero, Metro y Grand Splendid. dr.: 78'. c.: sin restricciones.

MAN WHO COULD CHEAT DEATH, The

(El hombre que desafió la muerte). r.: Terence Fisher. a.: novela "The man in Half Moon street" de Barre Lyndon. g.: Jimmy Sangster. f.: Jack Asher (Technicolor). m.: Richard Bennett. o.: Bernard Robinson. mtj.: James Needs. l.: Anton Diffring, Hazel Court, Arnold Marle, Christopher Lee, Delphin Lawrence, Francis de Wolff, Gerda Larsen. pr.: Michael Carreras y Anthony Hinds. p.a.: Anthony Nelson Keys. pa.: Hammer. dst.: PARAMOUNT. o.: Inglaterra, 1959. f.e.: 13.9.60. s.e.: Electric. d.o.: 83'. dr.: 83'. c.: prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años

MARIE OCTOBRE

(María X). r.: Julien Duvivier. a.: novela de Jacques Robert. g.: J. Duvivier, Henri Jeanson y J. Robert. d.: H. Jeanson. l.: Robert Lefebvre. m.: Jean Yalove. o.: George Wakhevitch. mtj.: Marthe Poncin. l.: Danielle Darrieux, Paul Meurisse, Serge Reggiani, Bernard Blier, Lino Ventura, Daniel Ivernel, Paul Guers, Jeanne Fusier Gir, Noël Roquevert, Paul Frankeur, Robert Dalban. pr.: Lucien Vlard. pa.: Orox-Doxa-Abbey-St. Francaise Theatre et Cinéma. dst.: DIFA. o.: Francia,

1959. **l.e.:** 30.8.60. **s.e.:** Normandie e Ideal. **dr.:** 100'. **c.:** inconveniente menores de 14 años.

MEN OF SHERWOOD FOREST

(La espada de Robin Hood). **r.:** Val Guest. **a. y g.:** Allan MacKinnon. **l.:** Jimmy Harvey (Eastmancolor). **cm.:** Len Harris. **d.a.:** Jim Elder Willis. **mtj.:** Jim Needs. **a.r.:** Jack Causey. **s.:** Sid Wiles y Don Alton. **v.:** Molly Arbuthnot. **mq.:** Phil Leakey. **pn.:** Monica Hostler. **l.:** Don Taylor, Reginald Beckwith, Eileen Moore, David King Wood, Douglas Wilmer, Harold Lang, Ballard Berkeley, Wensley Pithy, Leslie Linder, John Van Eyssen, Toke Townley, Vera Pearce, Patrick Holt, John Stuart, John Kerr, Raymond Rollet, Leonard Sachs, Jackie Lane, Tom Brown, Edward Hardwicke, Bernard Bresslaw, Michael Godfrey, Robert Hunter, Dennis Wyndham, Peter Arte, Jack Mc. Naughton. **pr.:** Michael Carreras. **l.pr.:** Jimmy Sangster. **pa.:** Exclusive Films. **dst.:** IMPERIAL FILMS. **e.:** Inglaterra, 1954. **l.e.:** 29.8.60. **s.e.:** Arizona. **d.:** 89'. **c.:** sin restricciones.

MIRACLE, The

(Virgen y pecado). **r.:** Irving Rapper. **a.:** obra teatral de Karl Vollmoeller. **g.:** Frank Butler. **l.:** Ernest Haller (Technirama y Technicolor). **m.:** Elmer Bernstein. **d.m.:** Ray Heindorf. **or.:** Leo Shuken, **d.a.:** Hans Peters. **e.:** George James Hopkins. **mtj.:** Frank Bracht. **v.:** Marjorie Best. **a.r.:** Russell Saunders. **l.:** Carroll Baker, Roger Moore, Walter Slezak, Vittorio Gassman, Katina Paxinou, Dennis King, Gustavo Rojo, Isabel Elsom, Carlos Rivas, Terin Thatcher, Elspeth March, Daria Massey, Lester Matthews. **pr.:** Henry Blanke. **pa. y dst.:** WARNER BROS. **e.:** EE. UU., 1959. **l.e.:** 3.8.60. **s.e.:** Metropolitan, Grand Splendid, Pueyrredón y Argos. **d.o.:** y **dr.:** 121'. **c.:** sin restricciones.

NACHT VOR DER PREMIERE, Die

(La víspera del estreno). **r.:** Georg Jacoby. **a.:** Adolf Schütz. **g.:** Maria Matray, Answald Krüger y Helmuth M. Backhaus. **m.:** Lotar Olias. **cm.:** L. Olias, Kurt Schwabach y Hans Bradtke. **e.:** Herbert Kirchhoff y Albrecht Becker. **f.:** Willy Winterstein (Eastmancolor). **v.:** Paul Seltenhammer. **cr.:** Sabine Röss. **i.:** Marika Röck, Theo Linggen, Wolfgang Lukschy, Peer Schmidt, Fred Raul, Wolfgang Neuss, Ursula Grabley, Wiebke Paritz, Carl Voscherau, Elly Burgmer, Ruth Hagen, Louis Armstrong con sus solistas: Danny Barcelona, Peanuts Hucko, Billy Kyle, Trummy Young y Mort Herbert; Helmut Zacharias y su orquesta; los bailarines Helmut Ketels, Claus Cristofolini, Erwin Brodow y las "Resina Girls". **pa.:** Real. **dst.:** ATLAS. **e.:** Alemania Occidental, 1959. **l.e.:** 2.8.60. **s.e.:** Luxor. **d.o.:** 99'. **dr.:** 90'. **c.:** inconveniente menores de 14 años. (Entre otras se ejecutan las siguientes canciones: "Besos en la noche", "Una chica decente", "Una fiesta en mi casa", "Charleston boy").

NOTTI NERE DEI TEDDY BOYS, Le

(Las noches negras de los teddy boys). **r.:** Leopoldo Savona. **l.:** Enzo Serafini. **mtj.:** Renato Giocognini. **l.:** Alessandra Pancaro, Geronimo Meynier, Franca Bettoja, Mario Carotenuto, Ave Ninchi, Massimo Girotti, Corrado Pani, Andrea Checchi, Ivo Pajer, Angelo Zanolli, Giordana Miletic, Giuseppe Porelli, Luciana Angiolillo, Giulio Paradisi. **pa.:** Unia-Eli-Bo Film. **dst.:** CLASE FILM. **e.:** Italia, 1960. **l.e.:** 31.8.60. **s.e.:** Sarmiento, Libertador, Palais Royal, Rivera Indarte y Palacio del Cine. **dr.:** 100'. **c.:** prohibida menores de 18 años.

NOWHERE TO GO

(El botín de la muerte). **r.:** Seth Holt. **a.:** novela de Donald Mac Kenzie. **g.:** S. Holt y Kenneth Tynan. **l.:** Paul Beeson (Metrovisión). **cm.:** Chic Waterson. **m.:** Dizzy Reece, ejecutada por su cuarteto. **d.m.:** Dock Mathieson. **d.a.:** Alan Withy. **mtj.:** Harry Aldous. **s.:** Stephen Dalby. **v.:** Peter Proud. **mq.:** Harry Frampton. **pn.:** Elsie Alder. **a.r.:** Michael Birkett. **l.:** George Nader, Maggie Smith, Bernard Lee, Geoffrey Keen, Bessie Lowe, Harry Corbett, Andre Melly, **pr.:** Michael Balcon. **pr.a.:** Eric Williams. **spv.pr.:** Hal Mason. **dst.:** METRO. **e.:** Inglaterra, 1958. **est.:** Ealing. **l.e.:** 18.8.60. **s.e.:** Astor. **dr.:** 87'. **c.:** sin restricciones.

ODDS AGAINST TOMORROW

(Reto al destino). **r.:** Robert Wise. **a.:** novela de William P. Mc Giver. **g.:** John O. Killens y Nelson Gidding. **l.:** Joseph

Brun. **m.:** John Lewis (ejecutada por él y el "Modern Jazz Quartet"). **mtj.:** Dede Allen. **e.:** Leo Kerz. **a.r.:** Charles Maguire. **l.:** Harry Belafonte, Robert Ryan, Shelley Winters, Ed Begley, Gloria Grahame, Will Kuluva, Kim Hamilton, Mae Barnes, Carmen de Lavallade, Richard Bright, Lois Thorne, Wayne Rogers, Zehra Lampert, Lou Gallo, Fred I. Scollay, William Zuckert. **pr.:** R. Wise y H. Belafonte. **pr.a.:** Phil Stein. **pa.:** Harbel. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **e.:** EE. UU., 1959. **l.e.:** 3.8.60. **s.e.:** Iguazú y Gran Norte. **dr.:** 96'. **c.:** prohibida menores de 18 años.

(Ver crítica en el N° 2)

ONCE MORE, WITH FEELING

(Otra vez... con amor). **r. y pr.:** Stanley Donen. **a.:** comedia homónima de Harry Kurnitz. **g.:** H. Kurnitz. **l.:** George Perinal. **e.:** Alex Trauner. **mtj.:** Jack Harris. **m.:** Beethoven, Chopin, Liszt, Rimsky Korsakoff, Strauss, Tchaikovsky, Wagner y John Philips Souza. **d.m.:** Muir Mathieson. **a. r.:** Paul Feyder. **v.:** Hubert de Givenchy. **l.:** Kay Kendall, Yul Brynner, Geoffrey Toone, Mervyn Johns, Maxwell Shaw, Martin Benson, Harry Lockhart, Gregory Ratoff. **pa. y dst.:** COLUMBIA. **e.:** EE. UU., 1959. **l.e.:** 11.8.60. **s.e.:** Ocean, Gaumont, Palais Royal, Gral. Paz y Flores. **d.o.:** 92'. **dr.:** 92'. **c.:** inconveniente menores de 14 años.

OPERATION PETTICOAT

(Sirenas y tiburones). **r.:** Blake Edwards. **a.:** Paul King y Joseph Stone. **g.:** Stanley Shapiro y Maurice Richlin. **f.:** Russell Harlan y Clifford Stine (Eastmancolor). **m.:** David Rose. **e.:** Alexander Golitzen y Robert E. Smith. **mtj.:** Ted. J. Kent y Frank Gross. **l.:** Cary Grant, Tony Curtis, Joan O'Brien, Dina Merrill, Gene Evans, Arthur O'Connell, Richard Sargent, Virginia Gregg, Robert F. Simon, Robert Gisst, Gavin Mc. Leod, Clarence E. Lung, Frankie Darro. **l.e.:** 10.8.60. **s.e.:** AMBASSADOR. **pr.:** Robert Arthur. **pa.:** Granart-Universal. **dst.:** UNIVERSAL. **e.:** EE. UU., 1959. **d.o.:** 124'. **dr.:** 119'. **c.:** sin restricciones.

Este film trata de seguir la línea de la comedia en la cual Hollywood reinó desde el sonoro hasta principios de la última guerra mundial. Evidentemente no lo logra: ya no están los Melvyn Douglas, S. Tracy, I. Dunne, K. Hephurn, M. Loy o W. Powell, o el mismo Grant cuando tenía veinte años menos. Faltan libretistas como Kanin, Krasna o Riskin. Pero, la misma compañía que produjo Problemas de alcoba pretende repetir el éxito y si no lo alcanza, por lo menos compensa por tantos dramas con problemas sexuales, paranoicos e indios buenos o malos, según el momento político porque atravesase el país del Norte.

HECTOR V. VENA

PATOYA, La. **r.:** Daniel Tinayre. **a. y g.:** Eduardo Borrás. **l.:** Antonio Merayo (Panorámica). **m.:** Lucio Milen. **c.:** interpretadas por Billy Caffaro. **e.:** Mario Vanarelli y Germán Gelpi. **mtj.:** Jorge Garate. **l.:** Alex. **l.:** Mirtha Legrand, José Cibrián, Milagros de la Vega, Walter Vidarte, Ignacio Quiros, Alberto Argibay, Luis Medina Castro, Billy Caffaro, Floron Delbene, Silvia Nolasco. **pr.:** E. Borrás y D. Tinayre. **pr.a.:** Julio Korn. **dst.:** ARGENTINA SONO FILM. **e.:** Argentina, 1960. **l.e.:** 11.8.60. **s.e.:** Monumental. **dr.:** 88'. **c.:** prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años. (Ver crítica en el N° 2)

PETER VOSS, DE HELD DES TAGES

(Peter Fox alrededor del mundo). **r.:** Georg Marischka. **m.:** Horwin Hailletz. **f.:** (Eastmancolor y Vistavisión). **l.:** O. W. Fischer, Linda Christian, Peter Vogel, Helga Sommerfeld, Ingmar Zeisberg, Walter Giller, Peter Mosbacher, Ludwig Linkmann, Ralf Walker, Lucie Englisch, Ady Berber. **pa.:** Kurt Ulrich Film. **dst.:** GUARANTEED. **e.:** Alemania Occidental, 1960. **l.e.:** 4.8.60. **s.e.:** Monumental, Los Angeles y Gran Savoy. **d.o.:** 110'. **dr.:** 95'. **c.:** prohibida menores de 14 años.

PLAZA HUINCUL (Pozo 1). **r.:** Lucas Demare. **a. y g.:** Sixto Pondal Ríos. **l.:** Alberto Etchebehere (Panorámica). **m.:** Lucio Demare. **e.:** Gori Muñoz. **mtj.:** Jorge Garate. **l.:** Alex. **est.:** Argentina Sono Film. **l.:** Duilio Marzio, Juan J. Miquez, Nelly Medon, María A. Bisutti, Jorge Murray, Ricardo Argemi, Jorge de la Riestra, Romualdo Quiroga, Jardel Filho. **pr.:** Lucas Demare y S. Pondal Ríos. **pa.:** Huincul. **dst.:** ARGENTINA SONO FILM. **e.:** Argentina, 1960. **l.e.:** 1.9.60. **s.e.:** Opera, Puey-

redón, Roca y Argos. dr.: 85'. c.: inconveniente menores de 14 años.

(Ver crítica en el N° 2)

POTRANCA, La. r.: Román Viñoly Barreto. a.: Francisco Muñoz Azpiri. f.: Ricardo Younis (Panorámica). m.: Herminio Giménez. l.: Alex. i.: Mario Lozano, Maruja Montes, Guillermo Battaglia, Rolando Chaves, Néstor Deval, Oscar Orlegui, Serafín Ramírez, Roberto Blanco. pr.: Raul Valverde San Román. pa.: Paraná Films. dt.: INDEPENDENCIA. o.: Argentina, 1960. fe.: 8.9.60. se.: Broadway, Sarmiento, Capitol, Palacio del Cine, Rivera Indarte y Gral. Belgrano. dr.: 82'. c.: prohibida menores de 18 años. (Participó en el Festival de Karlovy Vary, 1960, donde Mario Lozano obtuvo el primer premio por la mejor interpretación masculina).

Increíble. Recomendamos seriamente un tratamiento psicoanalítico a Román Viñoly Barreto. Nadie se salva del naufragio. Hasta el buen Ricardo Younis parece que estuviese tratando de sacar un premio en el Cine Club Argentino con nubecitas y reflejos en el agua.

S. S.

PRATERHERZEN

(Kermesse de corazones). r.: Paul Verhoeven. a.: obra teatral de Hans Schubert. g.: H. Schubert y August Rueger. m.: Hans Otto Borgman. l.: Curt Jürgens, Gady Granass, Christel Mardayn, Richard Romanowsky, Hans Putz, P. Verhoeven. dt.: EUROPA FILMS. o.: Austria. fe.: 15.8.60. se.: Suipacha. dr.: 95'. c.: prohibida menores de 14 años.

RAW EDGE

(Pasión primitiva). r.: John Sherwood. a.: William Kozlenko y James Benson Nablo. g.: Harry Essex y Robert Hill. l.: Maury Gertsman (Technicolor). m.: Joseph Gershenson. e.: Alexander Golitzen y Alfred Sweeney. mtj.: Russell Schoengarth. i.: Rory Calhoun, Yvonne de Carlo, Mara Corday, Rox Reason, Neville Brand, Emile Meyer, Herbert Rudley. pr.: Albert Zugsmith. pa. y dt.: UNIVERSAL. o.: EE. UU., 1956. fe.: 24.8.60. se.: Metropol. dr.: 76'. c.: prohibida menores de 14 años.

SALEM ALEIKUM

(Salem Aleikum — El feliz aventurero). r.: Geza von Cziffra. a. y g.: Richard Anden y Helmut M. Backhaus. l.: Willy Winterstein (Agfacolor). ca.: "Mein ganzes leben ist musik", "Penny-swing" y "Ein kleines haus am blauen see" de Kurt Feltz. m.: Heinz Gietz. e.: Herbert Kirchhoff y Albrecht Becker. v.: Paul Seltenhammer. l.: Peter Alexander, Germaine Damar, Rudolf Platte, Oskar Sima, Hubert von Meyerinck, Ann Saveo, Stanislav Ledinek, Günther Jerschke, Kurt A. Jung, Benno Gellenbeck, Joachim Wolff, Wunderfox Tobby, el sexteto Hazy Osterwald y las orquestas de Adalbert Luczkowski y Erich Werner, bailando las "Resina Girls" y cantando Margrit Imlau. co.: Sabine Ress. pa.: Europa Film. dt.: IMPERIAL FILMS. o.: Alemania Occidental, 1959. fe.: 15.8.60. se.: Ideal. do.: 90'. dr.: 85'. c.: inconveniente menores de 14 años.

SENTENCE, La

(La sentencia). r.: Jean Valère. a.: Robert Hossein. g.: Georges Arnaud, J. Valère y Marcel Moussy. d.: M. Moussy. f.: Henri Decae. m.: Daniell Lesour, con fragmentos del "Requiem" de Mozart. e.: Bernard Evein y Jacques Saulnier. mtj.: Léonide Azar. est.: Boulogne. l.: Marina Vlady, Robert Hossein, Roger Hanin, Beatrice Bretty, Lucien Raimbourg. pa.: Progefi (Christine Gouzé-Renal). dt.: DIFA. o.: Francia, 1959. fe.: 29.8.60. se.: Trocadero y Premier. dr.: 82'. c.: inconveniente menores de 18 años. (Este film obtuvo un premio en el Festival de Moscú de 1959).

Un admirable sentido del tiempo dramático, de las calidades formales (cámara, iluminación, música) se ven limitadas por la endebles argumental (cinco prisioneros aguardan en un sótano el momento en que serán fusilados). En los diálogos se advierte, sin embargo, una intención descarnada y objetiva. Es el primer largo metraje de Jean Valère, y esto hace suponer un futuro.

M. I.

SEVEN THIEVES

(Siete ladrones). r.: Henry Hathaway. a.: novela "Lions at the kill" de Max Catto. g. y pr.: Sidney Boehm. f.: Sam Leavitt (Cinemascope). m.: Dominic Frontiere. e.: Lyle R. Wheeler y John De Cuir. mtj.: Dorothy Spencer. a.r.: Ad Schaumer. l.: Edward G. Robinson, Rod Steiger, Joan Collins, Eli Wallach Alexander Scurby, Michael Dante, Berry Kroeger, Sebastian Cabot, Muriel Hillaire, John Berardino, Alphonse Martell, Jonathan Kidd, Marga Ann Deighton. pa. y dt.: FOX. o.: EE. UU., 1960. fe.: 10.8.60. se.: Gran Rex, Capitol, Callao, Palacio del Cine, Rivera Indarte y Río de la Plata. do.: 102'. dr.: 102'. c.: prohibida menores de 14 años.

SURRENDER HELL!

(Los héroes nunca se rinden). r. y g.: John Barnwell. a.: novela "Blackburn's Headhunters" de Philip Harkins. l.: Miguel Acción. m.: Francisco Buenocamino Jr. or.: Restie Umali. ca.: "Fight or Die" de Constantio de Guzmán y Charles Martin. d.a.: Richard Abelardo. dc.: Teddy Carmona. mtj.: Hugo Grimaldi, Gerardo de León y Harry Kaye. a.m.: Coronel Donald D. Blackburn. s.: Don Olson. a.r.: Milton Carter. l.: Keith Andes, Susan Cabot, Paraluman, Néstor De Villa. pr.e.: Paul Schreiberman y Newton P. Jacobs. pr.a.: Paul Mart. pr.: Edmund Goldman. dt.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU. fe.: 31.8.60. se.: Metropol. dr.: 85'. c.: prohibida menores de 14 años (Realizada en Luzón, Filipinas).

TEENAGE DOLL

(Choque de gansters). r. y pr.: Roger Corman. a. y g.: Charles B. Griffith. l.: Floyd Crosby. m. y d.m.: Walter Greene. d.a.: Robert Kinoshita. dc.: Harry Reif. mtj.: Charles Gross Jr. s.: Robert Post. m.g.: Curley Batson. l.: June Kenney, Fay Spain, John Brinkley, Ziva Rodan, Sandy Smith, Collete Jackson, Barbara Wilson, Barbara Marris, Ed Nelson, Dick Cutting, Jack Sayer, Damian O'Flynn, Dick Davon, Dorothy Neuman. pr.a.: Lawrence Woolner. pr.e.: Bernard Woolner. pr.: Lou Place. pa.: Woolner Brothers. dt.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1957. fe.: 18.8.60. se.: Metropol. dr.: 64'. c.: prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años

THIRTY NINE STEPS, The

(39 escalones). r.: Ralph Thomas. a.: novela de John Buchan. g.: Frank Harvey. l.: Ernest Steward (Eastmancolor). m.: Clifton Parker. e.: Maurice Carter. mtj.: Alfred Rome. l.: Kenneth More, Taina Elg, Brenda de Banzie, Barry Jones, Reginald Beckwith, Sidney James, Faith Brook, Michael Goodlife, James Hayter, Duncan Lamont, Jameson Clark, Andrew Cruikshank, Leslie Dwyer, Betty Henderson, Joan Hickson, Brien Oulton. pa.: Betty E. Box. dt.: RANK. o.: Inglaterra, 1959. fe.: 16.8.60. se.: Iguazú, Los Angeles y Dilacto. dr.: 97'. c.: sin restricciones.

Véase Cine Ensayo N° 1.

THREE CAME TO KILL

(Tres vinieron a matar). r.: Edward L. Cahn. a.: Orville H. Hampton. g.: James B. Gordon. f.: Maury Gertsman. m.: Bert Shefter. mtj.: Grant Whytock. s.: Robert Post. l.: Cameron Mitchell, John Lupton, Steve Brodie, Lyn Thomas, Paul Langton, Jan Arvan, Logan Field, King Calder. pr.: Robert E. Kent. pa.: Premium Pictures. dt.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1959. fe.: 8.8.60. se.: Select Lavalle. do.: 70'. dr.: 70'. c.: inconveniente menores de 14 años.

TIGER VON ESCHNAPUR, Der

(El tigre de Eschnapur). r.: Fritz Lang. a. y g.: Werner Jörg Luddecke, sobre una idea de Thea Von Harbou y de la novela de Richard Eichberg. f.: Richard Angst (Eastmancolor). m.: Michel Michelet. e.: Willy Schatz y Helmut Nentwig. mtj.: Walter Wischniowsky. v.: Claudia Herberg. l.: Debra Paget, Paul Hubschmid, Walter Reyer, Claus Holm, Sabine Bethmann, Luciana Pouluzzi, René Deltgen, Guido Celano, Victor Francen, Angela Portulari, Valery Inkijinoff. pr.: Artur Brauner. pa.: CCC-Régina S.A. Criterion-Rizzoli Film. dt.: A.A.A. o.: Alemania Federal/Italia/Francia, 1959. fe.: 3.8.60. se.: Ambassador, Gaumont, Capitol, Rivera Indarte, Palacio del Cine y Gral. Paz. do.: 100'. dr.: 100'. c.: sin restricciones.

Se comentará cuando se estrene su segunda parte: La tumba hindú.

TIME MACHINE, The

(La máquina del tiempo). **r. y pr.:** George Pal. **a.:** novela de H. G. Wells. **g.:** David Duncan. **f.:** Paul C. Vogel (Metrocolor). **e.f.:** Gene Warren y Wah Chang. **cl.:** Charles K. Hagedorn. **m.:** Russell García. **d.a.:** George W. Davis y William Ferrari. **dc.:** Henry Grace y Keogh Gleason. **mtj.:** Georg Tomasini. **s.:** Franklin Milton. **cr.:** William Shanks. **pn.:** Sydney Guilaroff. **mq.:** William Tuttle. **l.:** Red Taylor, Alan Young, Sebastián Cabot, Tom Helmore, Yvette Mimieux, Whit Bissell, Doris Lloyd. **pa.:** Galaxy Films Inc. **dst.:** METRO. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 1.9.60. **s.e.:** Metro y Astor. **d.o.:** 103'. **dr.:** 103'. **c.:** inconveniente menores de 14 años.

Vivimos en una selva de impuestos, teléfonos y ómnibus. Dentro de decenas de miles de años seguiremos viviendo en una selva, pero esta vez será de florecillas, con arroyos cantarinos y comeremos melones. Comeremos hasta estar gorditos y rubios. Y entonces vendrán unos muchachos inteligentes y nos comerán a nosotros. Así, entre la Humanidad afeada e inexpressiva de la superficie terrestre y los bichos peludos de los subterráneos, propuestos por Wells, casi nos decidimos por los últimos. Al menos estos trabajarán alimentando su ganado e inventarán recursos para ocultar la triste verdad a sus vacas bípedas y con melenas de oro.

VAIR**TIRANA, La**

(Idem). **r. y pr.:** Juan de Orduña. **a. y g.:** Antonio Más Guindal. **f.:** Cecilio Paniagua (Panorámica y Eastmancolor). **m.:** Maestro Solano. **e.:** Sigrído Burman. **l.:** Paquita Rico, Pedro López Lagar, Gustavo Rojo, Virgilio Teixeira, Nuria Espera, José Moreno, Luz Márquez, Teresa del Río. **dst.:** PEL-MEX. **o.:** España. **f.e.:** 17.8.60. **s.e.:** Gran Mitre. **dr.:** 89'. **c.:** prohibida menores de 14 años e inconveniente menores de 18 años.

TOUCH OF LARCENY, A

(Traición en el alto mando). **r.:** Guy Hamilton. **g.:** Roger Mac Dougall, G. Hamilton e Ivan Foxwell. **f.:** John Wilcox (Vistavisión). **m. y d.m.:** Philip Green. **e.:** Elliot Scott. **mtj.:** Alan Osbiston. **cr.:** Peter Yates. **l.:** James Mason, George Sanders, Vera Miles, Robert Flomyng, Ernest Clark, Peter Barkworth, Barbara Hicks, Mavis Villiers, Macdonald Parker, Duncan Lamont, Gordon Harris, Percy Herbert, Dickie Owen, Harry Andrews, John Le Mesurier. **pr.:** I. Foxwell. **dst.:** PARAMOUNT. **o.:** Inglaterra, 1960. **f.e.:** 25.8.60. **s.e.:** Opera, Sulpacha, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. **d.o.:** 91'. **dr.:** 91'. **c.:** inconveniente menores de 18 años.

ULTIMA NOCHE DE AMOR o ULTIMA NOTTE D'AMORE, L'

(Idem). **r.:** César Ardavín. **a.:** novela de Lajos Zilay. **g.:** Bruno Valeri, Akos Tolnay y C. Ardavín. **f.:** Enzo Serafini (Ferranicolor y Panorámica). **cm.:** Giuseppe Ruzzolini. **m.:** fragmentos de "Las danzas fantásticas" de Joaquín Turina y "El fandango del condil" de Granados. **d.a.:** Enrique Alarcón. **v.:** Casas Gago y París. **l.:** Marta Toren, Amedeo Nazzari, Nadia Marlowa, Rafael de Córdova, Carlos Casaravilla, Aurora de Alba, Carlitos Larrañaga y el Cuerpo de Baile de la Opera de Madrid. **pr.:** Giancarlo Cappelli. **pr.o.:** José L. Perez. **pa.:** Mercuifilm-Hesperia Film. **dst.:** PEL-MEX. **o.:** Italia/España. **f.e.:** 1.9.60. **s.e.:** Gran Mitre. **dr.:** 93'. **c.:** prohibida menores de 14 años.

VERBHECHEN NACH SCHULSCHLUSS

(Crimen después del colegio). **r.:** Alfred Vohrer. **a. y g.:** H. G. Petersson. **f.:** Kurt Hase. **cm.:** Henry Rupó. **m.:** Ernst Simon. **e.:** Mathias Matthies y Ellen Schmidt. **mtj.:** Ita Oberberg. **s.:** Werner Schlagge y Werner Pohl. **v.:** Margot Uetvar. **mq.:** Walter Wegener y Gerda Wegener. **l.:** Peter van Eyck, Christian Wolff, Heidi Brühl, Corny Collins, Hans Nielsen, Erica Beer, Walter Clemens, Richard Münch, Alice Treff, Wolfgang Koch, Claus Wilcke, Jörg Holmer, Bum Krüger. **pa.:** Ultra. **dst.:** ATLAS FILMS. **o.:** Alemania Occidental, 1959. **f.e.:** 25.8.60. **s.e.:** Hindú y Los Angeles. **d.o.:** 105'. **dr.:** 100'. **c.:** prohibida menores de 18 años.

VICE RAID

(Mujeres en venta). **r.:** Edward L. Cahn. **a. y g.:** Charles Ellis. **f.:** Stanley Cortez. **d.a.:** Bill Glasgow. **mtj.:** Grant Whytock. **s.:** Al Overton. **mq.:** Monty Westmore. **l.:** Marie Van Doren, Richard Coogan, Brad Dexter, Barry Atwa-

ter, Carol Nugent, Joseph Sullivan. **pr.:** Robert E. Kent. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE. UU. **f.e.:** 15.8.60. **s.e.:** Arizona. **dr.:** 70'. **c.:** prohibida menores de 18 años

VISIT TO A SMALL PLANET

(Un novio del espacio). **r.:** Norman Taurog. **a.:** obra teatral de Gore Vidal. **g.:** Edmund Beloin y Henry Garson. **l.:** Loyol Griggs. **e.f.:** John P. Fulton. **m.:** Leigh Harline. **d.a.:** Hal Pereira y Walter Tyler. **dc.:** Sam Comer y Arthur Krams. **mtj.:** Frank Bracht. **cr.:** Miriam Nelson. **v.:** Edith Head. **mq.:** Wally Westmore. **pn.:** Nellie Manley. **cr.:** Michael Moore. **s.:** Gene Merritt y Charles Grenzbach. **l.:** Jerry Lewis, Joan Blackman, Earl Holliman, Fred Clark, Lee Patrick, Gale Gordon, Jerome Cowan, John Williams, Barbara Lawson. **pr.:** Hal Wallis. **a.pr.:** Paul Nathan. **dst.:** PARAMOUNT. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 6.9.60. **s.e.:** Normandie, Ideal, Premier, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. **d.o.:** 85'. **dr.:** 85'. **c.:** inconveniente menores de 14 años.

WAR OF THE SATELLITES

(Guerra de los satélites). **r. y pr.:** Roger Corman. **a.:** Irving Block y Jack Rabin. **g.:** Lawrence Louis Goldman. **f.:** Floyd Crosby. **m. y d.m.:** Walter Greene. **e.f.:** J. Rabin, I. Block y Louis Dewitt. **d.a.:** Dan Haller. **dc.:** Harry Reif. **cr.:** Jack Bohrer. **mtj.:** Irene Morra. **s.:** Phil Mitchell. **mq.:** Stanley Orr. **l.:** Susan Cabot, Dick Miller, Richard Devon, Robert Shayne, Jerry Barclay, Eric Sinclair, Jay Sayer, Mitzi McCall, Beech Dickerson, John Brinkley. **pr.a.:** J. Rabin e I. Block. **l.pr.:** Lionel C. Place. **dst.:** ALLIED ARTISTS. **o.:** EE. UU. **f.e.:** 18.8.60. **s.e.:** Metropol. **dr.:** 58'. **c.:** prohibida menores de 14 años

WHEN COMEDY WAS KING

(¡Risas y más risas!). **rec. y pr.:** Robert Youngson. **m.:** Ted Royal y Charles Cooke. **e.s.:** Ralph F. Curtiss. **rl.:** John Gros. **l.:** Charlie Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel, Oliver Hardy, Ben Turpin, Roscoe Arbuckle, Gloria Swanson, Wallace Beery, Mabel Normand, Charlie Chase, Harry Langdon, James Finlayson, Edgard Kennedy, Billy Bevan, Stuart Erwin, Andy Clyde, Chester Conklin, Snub Pollard, Al St. John, Mack Swain, Madeline Hurlock, Vernon Dent, Bobby Vernon, las bañistas de Mack Sennett y los vigilantes de la Keystone. **dst.:** FOX. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 1.9.60. **s.e.:** Broadway, Gran Florida y Capitol. **d.o.:** 90'. **dr.:** 81'. **c.:** sin restricciones. (Recopilación de films mudos dirigidos por Mack Sennett, Hal Roach, Leo Mc. Carey, Charlie Chaplin, etc. colaborando en los libretos y fotografía Frank Capra y George Stevens, entre otros.)

(Ver crítica en este número)

REPOSICIONES**BANDERA, LA**

(Idem). **r.:** Julien Duvivier. **a.:** novela de Pierre Marc Orlan. **g.:** J. Duvivier y Charles Spaak. **l.:** Jules Kruger y Marc Fossard. **m.:** Jean Wiener y Roland Manuel. **e.:** Jacques Krauss. **mtj.:** Marthe Poncin. **cr.:** Robert Vernay y J. Castro Blanco. **l.:** Jean Gabin, Annabella, Robert Le Vigan, Pierre Renoir, Aimos, Viviane Romance, Charles Granval Gaston Modot, Margo Lion, Suzy Prim, Rafael Medina, Pitouto, Roberto Ozanne, José Casado, Jesús Castro Blanco, Maurice Lagranée, Louis Florencie, Noel Roquevert, Marcel Lupovici, Philippe Janvier, Robert Amelin, Reine Paulet. **pr.:** Maurice Juven. **pa.:** Soc. Nouvelle Cin. **o.:** Francia, 1935. **dst.:** ARGENTINA SONO FILM. **f.e.:** 15.4.36. **s.e.:** Monumental. **dr.:** 80'. **c.:** prohibida menores de 18 años. **l.r.:** 13.9.60. **s.r.:** Ideal, Pueyrredón, Roca y Argos. (Actualmente distribuye DIFA, una copia original de 100').

DRAGUEURS, Les

(Los buscados). **r.:** Jean Pierre Mocky. **a. y g.:** J. P. Mocky, Jean Charles Pichon y Louis Sapin. **spv.:** Maurice Delbez. **f.:** Edmond Séchan. **m.:** Maurice Jarre. **e.:** Max y Jacques Dauy. **mtj.:** Armand Psenny. **cr.:** Joseph Lisbona. **l.:** Jacques Charrier, Charles Aznavour, Dany Robin, Dany Carrel, Estelle Blain, Anouk Aimée, Inge Schöner, Belinda Lee, Margit Saar, Nicole Berger, Véronique Nordey. **pr.:** Lisbon Films-Films Fernand Rivers. **dst.:** DIFA. **o.:** Francia, 1959. **f.e.:** 3.3.60. **s.e.:** Normandie, Metropolitan y Astor. **dr.:** 78'. **l.r.:** 15.9.60. **s.r.:** Opera, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. **c.:** prohibida me-

nores de 18 años. (Este film fue retirado de cartel, por obsceno, a pedido de un fiscal. Posteriormente fue rehabilitado por la Justicia, exhibiéndose una versión con algunos cortes).

ESTO ES ESPAÑA

(idem). 10 documentales en colores narrados en castellano. Realizados por encargo de las Comisiones Oficiales de Turismo, de las respectivas zonas. Fue filmada en Madrid, Castilla, Valencia, Aragón, Pamplona, Santander, Andalucía, Asturias y Galicia, por distintos realizadores. **dst.:** NO.DO. **l.e.:** 11.11.59. **s.e.:** Gran Mitre. **c.:** sin restricciones. **dr.:** 130'. **l.r.:** 1.9.60. **s.r.:** Gloria. (En la actualidad distribuye ATLAS, una versión aligerada de 90'). **c.:** España, 1958/59.

ON THE WATERFRONT

(Nido de ratas). **r.:** Elia Kazan. **a.:** artículos periodísticos de Malcolm Johnson. **g.:** Budd Schulberg. **f.:** Boris Kaufman. **m.:** Leonard Bernstein. **d.a.:** Richard Day. **mtj.:** Arthur E. Milford. **l.:** Marlon Brando, Eva Marie Saint, Karl Malden, Lee J. Cobb, Rod Steiger, Pat Henning, Lief Erickson, James Westerfield, John Heldabrand, Rudy Bond, John Hamilton, Barry Macollum, Don Blackman, Arthur Keegan, Mike O'Dowd, Marty Balsam, Tony Galento, Tami Mauriello, Fred Gwynne, Abe Simon, Joyce Lear, Thomas Hanley, Anne Heger. **pr.:** Sam Spiegel. **pa.:** Horizon. **dst.:** COLUMBIA. **c.:** EE. UU., 1954. **l.e.:** 8.9.55. **s.e.:** Gran Rex y Ocean. **dr.:** 107'. **l.r.:** 4.8.60. **s.r.:** Plaza, Río de la Plata, Constitución y Flores.

PRISONER OF ZENDA. The

(El prisionero de Zenda). **r.:** Richard Thorpe. **a.:** novela de Anthony Hope y obra teatral de Edward Rose. **g.:** John L. Balderston y Noel Langley. **ad.:** Wells Rost. **l.:** Joseph Rittenberg (Technicolor). **s.l.:** Warren Newcombe. **m.:** Alfred Newman. **e.:** Cedric Gibbons y Hans Peters. **mtj.:** George Boemler. **l.:** Stewart Granger, Deborah Kerr, James Mason, Jane Greer, Louis Calhern, Lewis Stone, Robert Douglas, Robert Coote, Peter Brocco, Francis Pierlot. **pr.:** Pandro S. Berman. **pa. y dst.:** METRO. **c.:** EE. UU., 1952. **l.e.:** 2.12.54. **s.e.:** Opera, Premier y Roca. **l.r.:** 25.8.60. **s.r.:** Metro y Astor. **dr.:** 97'. **c.:** sin restricciones.

STRADA. La

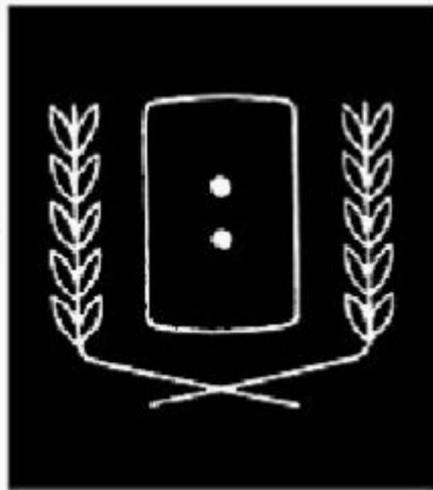
(idem). **r.:** Federico Fellini. **a.:** F. Fellini y Tullio Pinelli. **g.:** F. Fellini, T. Pinelli y Ennio Flaiano. **f.:** Otello Martelli. **m.:** Nino Rota. **e.:** M. Ravasco. **v.:** M. Mariani. **mtj.:** Leo Cattozzo. **l.:** Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovena, Lidia Venturini. **pr.:** Carlo Ponti y Dino De Laurentiis. **dst.:** PARAMOUNT. **c.:** Italia, 1954. **l.e.:** 19.9.56. **s.e.:** Broadway. **l.r.:** 16.8.60. **s.r.:** París. **dr.:** 104'. ("OSCAR" de la Academia de Hollywood, al mejor film extranjero).

TARZAN FINDS A SON!

(Tarzán y su hijo). **r.:** Richard Thorpe. **a.:** novela de Edgar Rice Burroughs. **g.:** Cyril Hume. **l.:** Leonard Smith. **lac.:** Frank Sullivan. **mtj.:** Gene Ruggiero. **d.a.:** Cedric Gibbons. **e.:** Urie Mc Cleary. **s.:** Douglas Shearer. **l.:** Johnny Weismuller, Maureen O'Sullivan, John Sheffield, Ian Hunter, Henry Stephenson, Frieda Inescort, Henry Wilcoxon, Larayne Day, Morton Lowry y la mona Chita. **pr.:** Sam Zimbalist. **c.:** EE. UU., 1939. **dst.:** METRO. **l.e.:** 25.8.39. **s.e.:** Gran Rex. **l.r.:** 17.8.60. **s.r.:** Select Lavallo. **dr.:** 82'. **c.:** sin restricciones.

TOP HAT

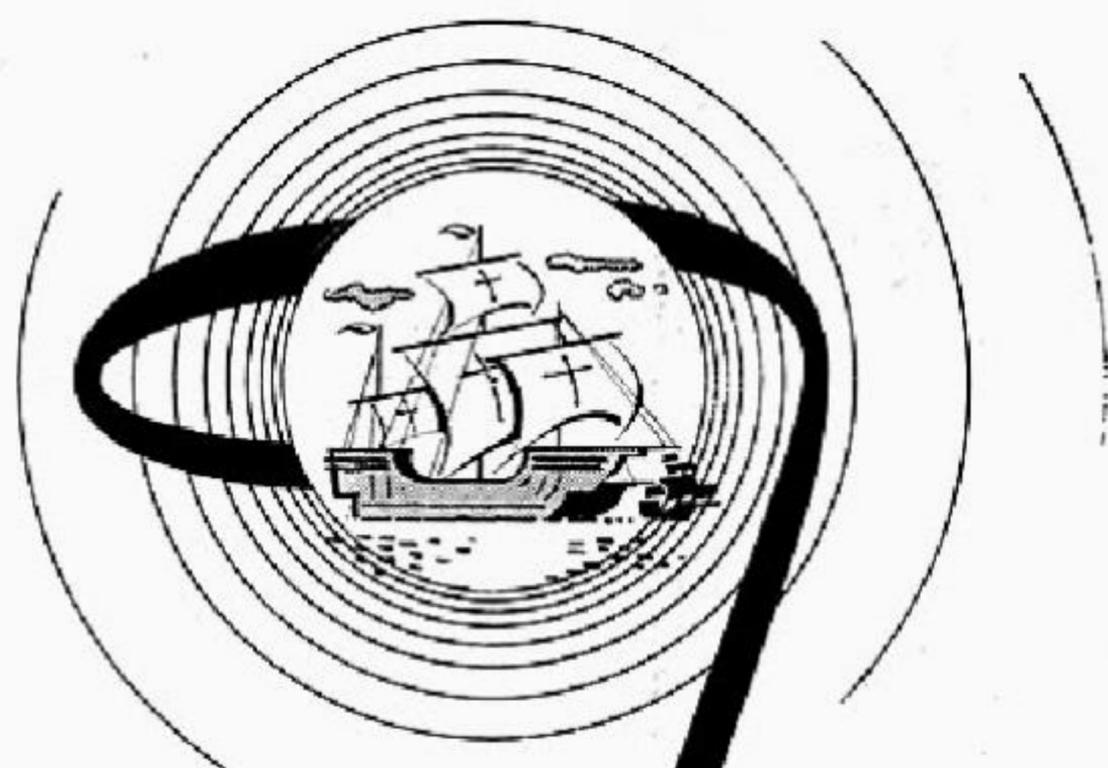
(Sombrero de copa). **r.:** Mark Sandrich. **a.:** obra teatral de Alexander Farago y Aladar Laszlo. **ad.:** Karl Nott. **g.:** Dwight Taylor y Allan Scott. **f.:** David Abel. **m.:** Irving Berlin. **d.m.:** Max Steiner. **ca.:** "Mejilla contra Mejilla", "Sin cuerdas", "Sombrero de Copa", "El Piccolino", "¿No es este un día maravilloso?" y "Get thee Behind me, Satan", todas de I. Berlin. **d.a.:** Van Nest Polglasse y Carroll Clark. **v.:** Bernard Newman. **mtj.:** William Hamilton Jr. **s.:** Hugh McDowell Jr. **l.:** Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward Everett Horton, Helen Braderick, Erik Rhodes, Erik Blore, Donald Meek, Florence Roberts, Gino Corrado, Peter Hobbs. **pr.:** Pandro S. Berman. **pa.:** RKO-Radio Pictures. **dst.:** Radiolux. **c.:** EE. UU., 1935. **l.e.:** 22.4.36. **s.e.:** Ideal y Grand Splendid. **l.r.:** 30.8.60. **s.r.:** Iguazú y Los Angeles. **d.e.:** 100'. **dr.:** 96'. **c.:** sin restricciones. (Actualmente distribuye ASTOR FILMS).



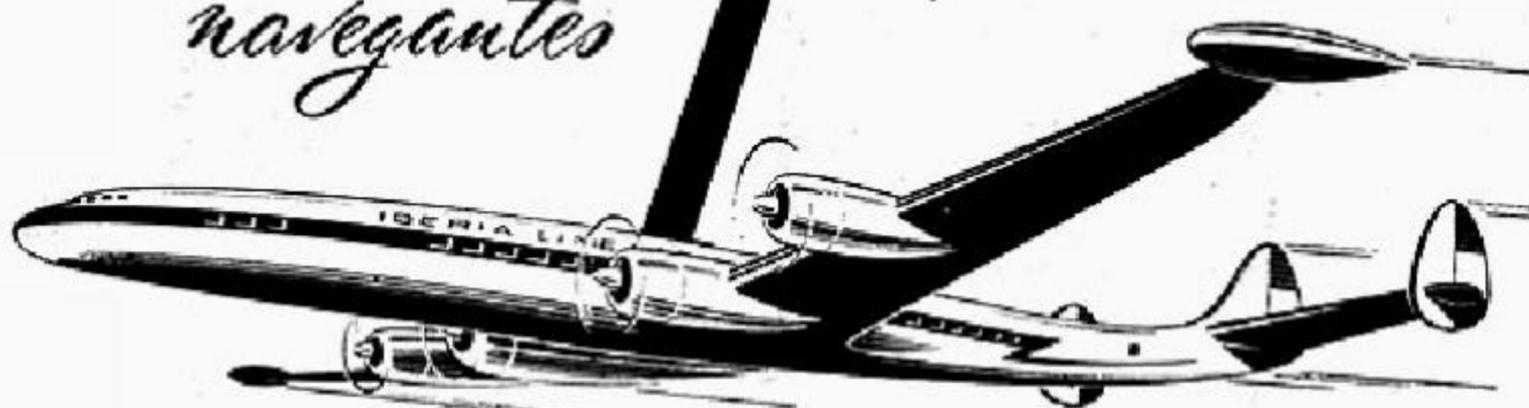
Cuando un producto lleva el sello
ATMA significa que ese producto es la
conclusión de un proceso de severísi-
mas pruebas, llevadas a cabo para
obtener una verdadera Calidad en
Electricidad...



1954



Estirpe de navegantes



LINEAS ALREAS DE ESPAÑA

Iberia

A TODO EL MUNDO... EN EL MAS GENTIL DE LOS VUELOS RAPIDOS

Precio de venta \$ 40.

Talleres Gráficos LUMEN
Tucumán 2926 - T. E. 87-6646/7