

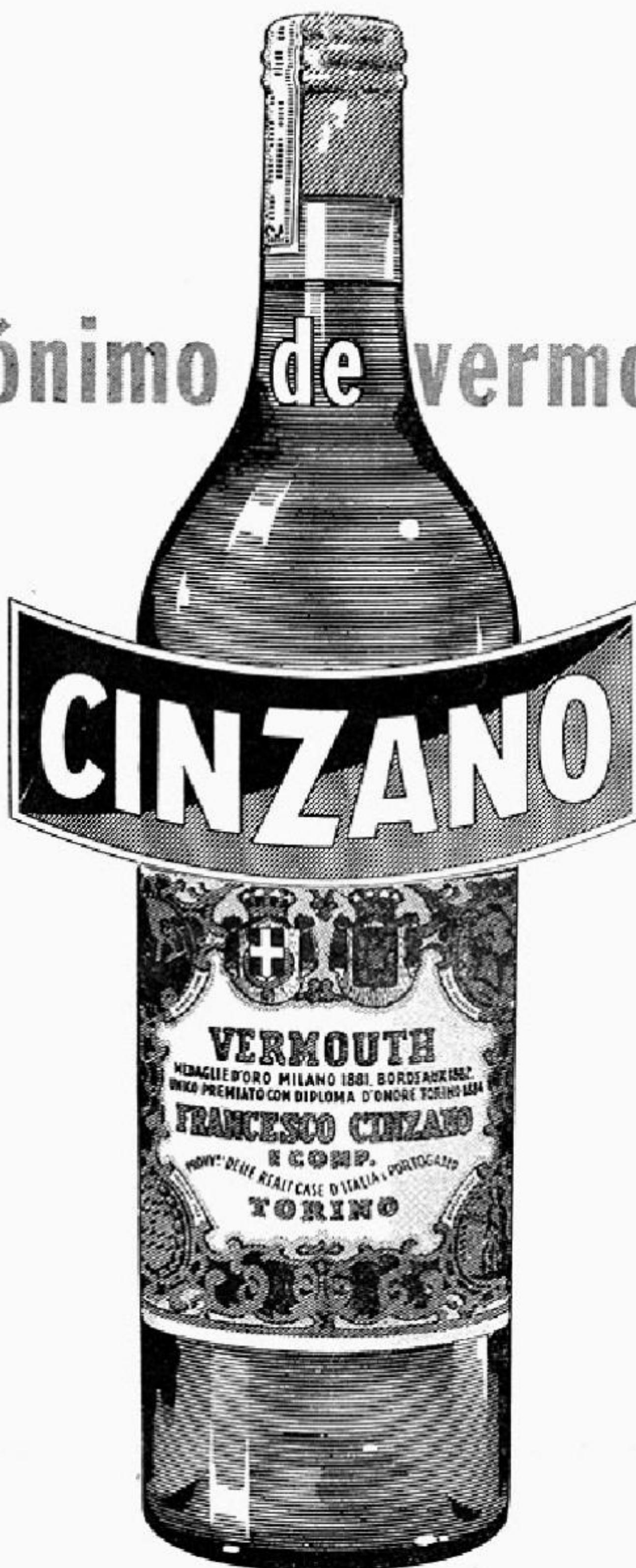
TIEMPO DE CINE

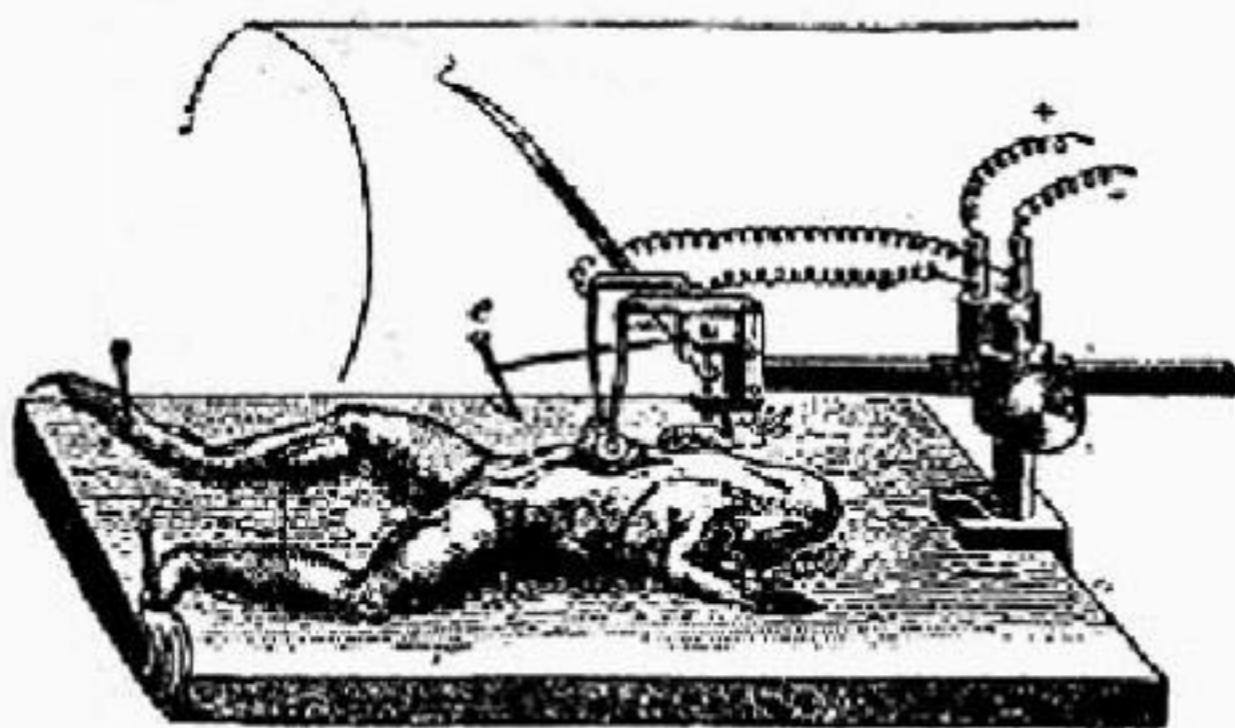


BUENOS AIRES - AÑO I N°. 4 - NOVIEMBRE / DICIEMBRE 1960 - PUBLICACIÓN DEL CINE CLUB NÚCLEO

**ROCCO Y SUS HERMANOS CONVERSACION
CON LUCHINO VISCONTI FILMOGRAFIA GUION
DE LA DOLCE VITA (III) EL ESPARTACO DE KU
BRICK OPERACION UFA CRITICA FICHERO**

sinónimo de vermouth





FISIOLOGIA DEL ENGRANAJE

Desde el principio pudo observarse que la función del Instituto de Cinematografía y la Ley que interpreta, estaban amenazadas por peligros múltiples y variados. Como en toda ordenación ideal, su finalidad consistía en asegurar los beneficios de una protección legal con la mayor garantía de justicia y equanimitad. Esto significaba asimismo, que la protección a una actividad cultural amenazada no significaba conceder prebendas a grupos privilegiados ni sostener negocios puramente utilitarios. El cine es, por otra parte, una industria difícil, depende de demasiados imponderables (artísticos, humanos, sociales) para que los economistas la consideren suficientemente al abrigo de fracasos. Pero como patrimonio artístico de una comunidad, el cine tiene el derecho de sostener todos los recaudos posibles para que una protección (universalmente aplicada) no dependa exclusivamente de combinaciones comerciales. El espíritu de la Ley involucraba, por lo tanto, que se asegurasen al artista creador las mayores posibilidades de realizar su obra. En ese espíritu deben inspirarse las reglamentaciones que determinan el otorgamiento de créditos y premios. La experiencia ha demostrado que es difícil conferir calidad por decreto; sin embargo, es posible alentar un mejoramiento sustancial de la producción cinematográfica si se crean los instrumentos necesarios para asegurar un máximo de producción independiente.

Las últimas noticias definen un cambio en los procedimientos: cuando se presenta el libreto para ser aprobado, debe agregarse un presupuesto básico, nómina del elenco artístico y técnico, contratos existentes, etc. Estos recaudos parecen inspirarse en la política de prevenir manejos, productores, "pools" de libros y otras maniobras insolventes. Se consigna también la posibilidad de que estas "garantías" económicas puedan suplirse con las suficientes garantías de intención artística. Alternativa importante precisamente, para los artistas independientes que carecen del respaldo de una organización productora. Este y otros problemas, la elección de libros por ejemplo, parten de

la organización misma del Instituto que debe interpretar la Ley.

En manos de su directorio quedan no sólo resortes administrativos sino el poder de decisión en materia tan opinable como es la gestación de un film. Lo mismo sucede en el caso de la calificación, a pesar de la presencia de representantes de las partes. Parece indudable que el poder de decisión antedicho es excesivo para un pequeño grupo de funcionarios especializados, que en el caso del Instituto (*¿para evitar lo de juez y parte?*) no son nada especializados. Recientes errores —ampliamente conocidos— han inducido al directorio del Instituto el nombramiento de un consejo asesor artístico-literario, formado por críticos especializados. Esta solución, que parece atinada en principio, presenta sin embargo, los mismos peligros tácitos de discrecionalidad. El consejo asesor sólo puede sugerir al directorio, que conserva el poder de decisión inapelable y, a su vez, representa únicamente una garantía personal de imparcialidad, sin ninguna reglamentación que limite sus atribuciones.

Nos parece que una materia tan delicada como la creación artística y su posibilidad concreta de realizarse, no pueden quedar en manos de personas (ya sean asesores independientes o funcionarios técnicos) dotadas de un poder discrecional. Una solución posible sería que toda obra sometida al Instituto para su aprobación, calificación o premio, tuviera la posibilidad de recurrir (en caso de rechazo) a una especie de tribunal examinador, donde los responsables pudieran exponer libremente sus razones. Este tribunal podría formarse con personas idóneas (representantes de todas las partes) y tal vez con predominio de críticos especializados y escritores, que por su actividad e independencia parecen en principio como los más indicados para asegurar justicia.

La reglamentación de un recurso semejante nos parece urgente y la única que puede devolver al Instituto la seriedad que necesita para cumplir con sus fines. Y para que los que sólo cuentan con talento y poco dinero puedan hacer el cine que necesitamos.

J. A. MAHIEU

Revista mensual de cine. Publicación del Cine Club Núcleo, editada por Ediciones Guía Práctica. *Dirección y redacción:* Avda. Gaona 2907, 3º piso, of. 4, tel. 59-7990. *Publicidad:* Lavalle 2641, 5º piso, of. 501, tel. 89-4131 — 5554. *Consejo de dirección:* Víctor A. Iturralde Rúa, José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y Héctor V. Vena. *Administrador:* Héctor de la Fuente. *Fotógrafo:* Julio Tellez. *Dibujante:* Quino. *Viñetas:* Benicio Núñez. *Traductores:* Juan Carlos Bosetti, Ernesto De Carli, Guillermo Jaim. *Colaboran en este número:* Edgardo Cozarinsky, Mabel Itzovich, Tomás Eloy Martínez. *Correspondentes y redactores en el extranjero:* Homero Alsina Thevenet (Montevideo), Guido Aristarco (Milán), Fernando Duar-te (Río Maior, Portugal), George N. Fenin (Nueva York), Alejandro Saderman (Roma), Carlos Vieira (San Pablo), Alfredo N. Vilarino Ochoa (Moscú). *Representante en Uruguay:* Walter Achugar, Andes 1433, 4º, Montevideo. Servicios Especiales de Prensa Latina. *Distribuidor:* Juan Carlos Bosetti, 21-2423. Todos los artículos publicados, argentinos o extranjeros, son escritos especialmente para esta revista, salvo indicación en contrario. Se prohíbe su reproducción total o parcial sin mención 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 N° 663864.

TIEMPO DE CINE



INDICE

Fisiología del engranaje, J. A. Mahieu	1
Rocco en la obra de Visconti, Guido Aristarco	3
Conversación con Luchino Visconti, Guido Aristarco	8
Filmografía de Visconti, S. S. y H. V. V.	11
Dolce vita y censura, Alejandro Saderman	13
Carta de Nueva York, George N. Fenin	15
¿Por qué no un cine para niños? Víctor Iturralde Rúa	16
Crítica:	
NOVIEMBRE	
Shunko, Víctor Iturralde Rúa	18
DICIEMBRE 1960	
Sábado a la noche cine, VAIR	18
Piso de soltero, J. A. Mahieu	20
La Tumba Hindú, J. A. M.	20
Monsieur Tête, J. A. M.	21
La Operación UFA, Thomas Lenoir	22
Miscelánea	24
La Dolce Vita (III)	25
Los que se fueron, VAIR	27
Bibliográficas, J. A. M.	30
Tiempo de Biógrafo, H. V. Vena	31
Fichero de estrenos, H. V. V. con colaboración de J. C. Bosetti	33

4

en la tapa: Annie Girardot en
ROCCO Y SUS HERMANOS

**Guido
Aristarco**

Especial para
TIEMPO DE CINE



**Rocco
en la obra de Visconti**

"¿Y ahora?". Con esta interrogación terminamos las notas críticas a *Le notti bianche*. La pregunta esperaba una respuesta, unida a la ansiedad de quien la había formulado con una cierta aprensión. Convencidos como estábamos y estamos, que Visconti está ligado a la cultura del realismo, que sus obras precedentes no son solamente realistas sino la vanguardia del realismo cinematográfico italiano, y concientes al mismo tiempo del peligro inherente a *Le notti bianche*, recordábamos a Visconti el trozo con que se cierra *La Prometida* de su predilecto Chejov: "Lo que verdaderamente cuenta, es transformar la vida". La respuesta es *Rocco e i suoi fratelli*; que nos confirma que *Le notti bianche* no es un epílogo involutivo y definitivo de *Senso*, de la actividad cinematográfica de Visconti; sino que en tal actividad es verdaderamente un paréntesis. El director toma de Chejov, en verdad, la indicación más viva, puesta más allá de una interpretación parcial y errónea de la incomunicabilidad y la soledad humana en el autor ruso, de una presunta apología del fracaso y de la ineptitud para la vida (allí donde se podría hablar, quizás, para Chejov de "sufrida melancolia para la época y los hombres privados de perspectiva"). Retoma, pues, al reflejar una sociedad particular ahogada en una crisis —al mismo tiempo económica y social, moral y psicológica, ideológica— el acto de fe en el hombre y en su destino, el presentimiento de grandes transformaciones.

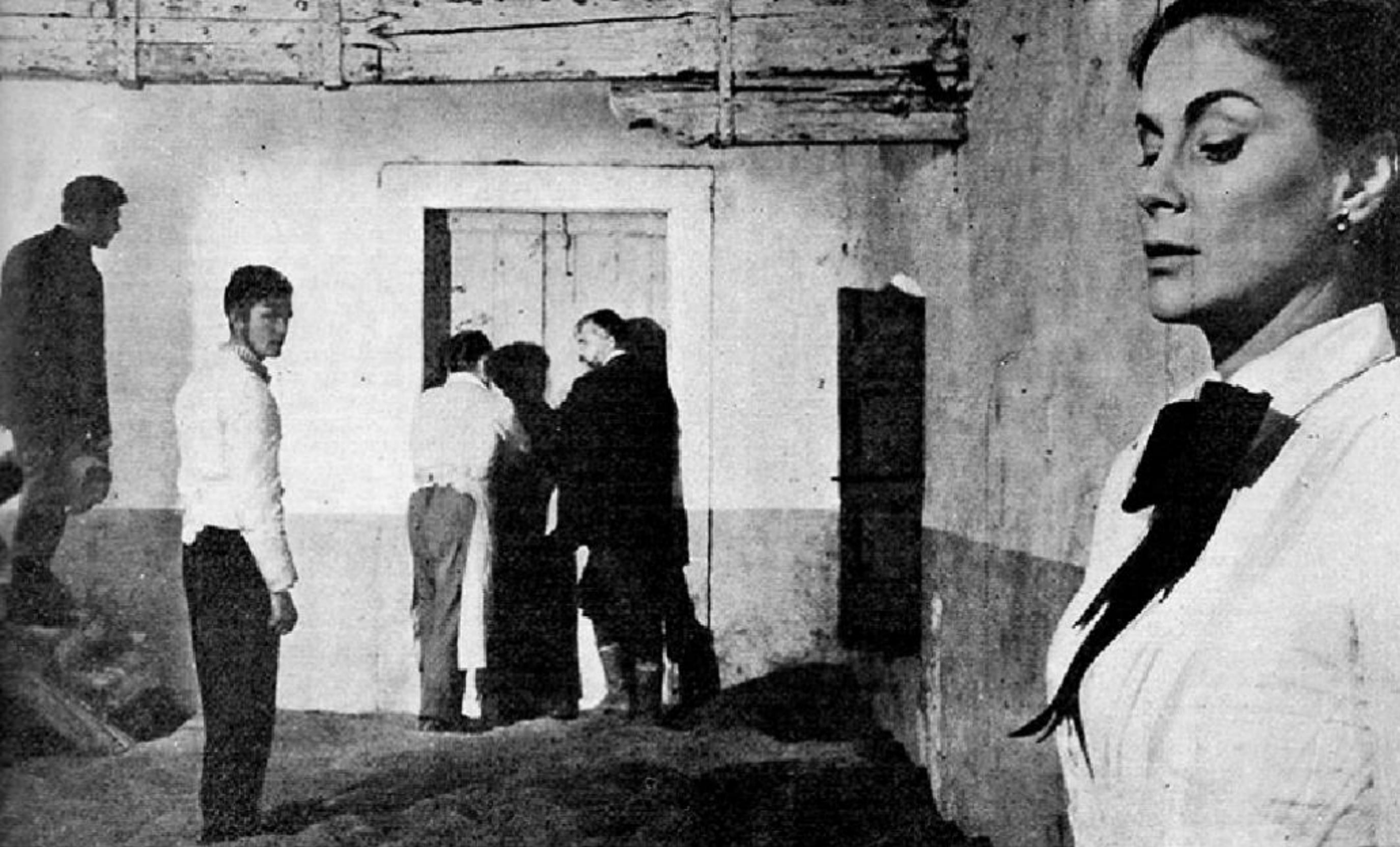
Es sintomático que "*Rocco e i suoi fratelli*" se enlace a *La terra trema* y no a *Senso*. También aquí como allí un núcleo familiar, meridional, que se desintegra, la historia de sus desencuentros con la realidad actual. También aquí las primeras inquietudes por el bienestar, el deseo de lo desconocido, el comprender que no se está bien, o que se podría estar mejor. Construido sobre el tema de la migración interna, el film, en el personaje de Vincenzo, el primogénito de los Parondi, retoma el personaje de Cola, que deja la casa y sigue al norte al reclutador clandestino; pero débil, incapaz de adaptarse en una ciudad como Milán, Vincenzo continúa trabajando durante el día. Simone, el segundo de los Parondi, se pierde: Rocco permanece unido al sueño de su Lucania de una manera instintiva: convencido de que ha sido un error abandonar la tierra seca y pobre del padre, su opinión carece de perspectiva. Ni siquiera Ciro, sino Luca, el más joven, representa el futuro. Estos paralelismos no se agotan en el ámbito de los dos films, sino que se extienden a otras. Rosario no tiene nada en común con la madre de los Valastro, inmóvil en el tiempo: se aproxima más bien a Magdalena en *Bellissima*; Rosaria sueña con proyectos enormes para los hijos; es ella quien decide dejar a Lucania por el norte, y también ella —bajo la influencia de las historias y los periódicos— quien busca realizar a través de los hijos las propias aspiraciones burguesas. Nadia, que tiene una fuerza preponderante en la historia, es una Giovanna Bregana (la protagonista de *Ossessione*) que encuentra un Gino cuyos diversos aspectos convergen en los caracteres de Simone y Rocco, y su presencia es funesta. La historia, como en *La terra trema* y en la realidad de la vida, concluye con desenlaces negativos y positivos, que buscan ser la conclusión moral de toda la aventura. Y es justamente Simone —el Parondi que se pierde y mata a Nadia— el que explica a Ciro todo lo que Vincenzo no ha entendido todavía: que allí abajo, en el pueblo, habían vivido como animales ligados al humor de un patrón, que es necesario aprender a hacer valer los propios derechos después de haber aprendido los deberes; y si Simone olvida esto, Ciro aprende deberes y derechos, y es él quien ve en Luca al mejor de todos: con la experiencia de los hermanos mayores, el más joven puede construir un futuro distinto. La maldad de Simone —le explica— es tan nociva como la bondad de Rocco, no hay lugar para los hombres como él, su piedad provoca desastres.

Es entonces Ciro, y no Rocco, el que se enlaza a "Ntoni Valastro, así como Luca es el correspondiente de Vanni, el hermanito que vemos al final junto a Ntoni en la barca; y el film concluye con el capítulo de Luca, con su imagen sonriente, entre los operarios de la fábrica donde trabaja Ciro. A partir de un prólogo llamado *La madre* (que debía desarrollarse en Lucania, pero que después no fue realizado), el film se desenvuelve a través de otros cinco capítulos, cada uno de los cuales toma el nombre de los hijos de Rosaria, en orden cronológico, siguiendo la edad de los componentes de la familia Parondi. Entre la madre y

Luca —el pasado y el futuro— está el presente con sus contradicciones; y el pasaje coincide con un proceso histórico en sus estatismos y en sus movimientos, con lo históricamente inevitable del progreso humano. En la división del film en capítulos, se hace más evidente, además, el estilo narrativo del director. La necesidad de narrar no nace, en Visconti, con *Rocco*. En los apuntes para la trilogía incompleta, se ve claro el dibujo de historias que se mezclan y se complementan: el seguir paso a paso al personaje de Ntoni deriva del hecho de que el episodio del mar debía constituir una sola y única parte de *La terra trema* que es solamente una de las tres composiciones dramáticas previstas. La posibilidad de una articulación rigurosamente homogénea y completa de las diversas partes conspira, en cambio —sin que esto comprometa la respiración de la novela— contra el metraje de *Senso*, largo sí, pero insuficiente para un director como Visconti. Por otra parte sus films están llenos de héroes apenas esbozados, o dejados por el camino, y estos héroes reaparecen después en otros films para constituirse en el centro, siguiendo una idea balzaquiana. Haciendo referencias explícitas a los 'capítulos', Visconti subraya, en razón directa del gran aliento que cada film suyo posee, su necesidad de narrar "en bloque", de no seguir "el contorno" de los personajes, sino de hacerles decir aquello que le parece más interesante y determinante en la historia que narra. El problema del estilo, afirma Visconti, nace de la historia y de su realización para la pantalla. *Rocco* no puede ser, estilísticamente, *La terra trema*; y no sólo porque el relato se abre y se cierra en Milán, y Milán no es Acitrezza; sino también y fundamentalmente por la realización cinematográfica de la historia, no comprendida ya, por las razones señaladas, en el dibujo estructural de aquella trilogía.

Aún enlazándose con Ntoni, Ciro no es su continuación, su prolongación, su potencialidad. También él, vencido vencedor, ve la inevitabilidad histórica del progreso humano, se da cuenta que es necesario luchar, pero no participa en la lucha con la clara visión de Ntoni. Ciro no sabe todavía si un mundo donde los hombres aprenden a hacer valer sus derechos y a imponer sus deberes, si "un mundo hecho así, es bello"; "es así", dice, "y nosotros que formamos parte de él debemos aceptar sus reglas". De todas maneras, es verdad que *Rocco e i suoi fratelli* —que en este trasladar de fuerzas de sus personajes podría ser cambiado por *Ciro e i suoi fratelli*— no es una novela de las "ilusiones perdidas" como *Le notti bianche*. Junto con *La terra trema*, *Bellissima*, *Senso* y en algunos aspectos *Ossessione*, su guión ya subraya, siguiendo las huellas de la balzaquiana *Illusions perdues*, "como el falso concepto que el hombre de la sociedad burguesa se ha necesariamente hecho de la vida se estrella miserablemente, chocando contra la brutal propensión de la vida capitalista"; mientras se destruyen las ilusiones burguesas, sin embargo, de la misma destrucción nacen, en los Parondi, en casi todos los miembros de la familia, las razones del fracaso y, en los mejores, en Ciro y en Luca, la visión de un camino que no llevará a los "nuevos ricos" de Verga.

El realismo congénito de Visconti es el crítico; lo que no excluye naturalmente, como hemos visto, la perspectiva de una sociedad diversa y nueva. No obstante, por cuanto en esta perspectiva se mueve y puede recoger "principios para el dominio artístico del contenido vital", es incapaz de representar en su totalidad el hombre del futuro. En la toma de conciencia, los vencidos vencedores de Visconti tienden a un futuro mejor en una dirección precisa, y como tales permanecen, se detienen frente al problema del desarrollo de su "nuevo interior". Esto sucede también con Ntoni —tomado en el contexto del único episodio realizado— que es sin dudas el personaje más maduro y avanzado en la obra viscontiana. No es por casualidad que *Rocco e i suoi fratelli*, ya desde el título, nos conduce por un lado a Rocco Scotellaro, y por el otro a Thomas Mann. A Scotellaro, a los campesinos del sur, de la Lucania, a los documentos y a las cinco "vidas" narradas por el desaparecido sindicato socialista de Tricarico, a aquellos personajes de su tierra que hablan por su boca, en primera persona, sobre su modo de vivir y pensar: a la "uva niña", a aquellos "pequeños racimos, agrios, si bien maduros, que irán igualmente a la tina del mosto el día de la vendimia". Así "mi pueblo forma parte de Italia" decía Scotellaro: "Yo y mi pueblo meridional somos la uva pequeña, madurada en el racimo para



SENSO

dar el poco jugo que tenemos". También Ciro reconoce "la propia naturaleza y el propio lugar inserto en un cuerpo más amplio", se eleva a un punto de vista superior, no folklórico en el sentido restrictivo ni provincial; sin renunciar a sus propios orígenes profundiza "el conocimiento de una vida humana desolada conservando la fe en las propias fuerzas". Y Luca es el grano más pequeño que irá a la tina de un mosto mejor.

La referencia a Mann debe buscarse en la forma artística, en el modo de componer de Visconti. Como Mann en la novela, él representa en el cine europeo, junto con Chaplin, el más grande realismo crítico. A Mann se acerca por origen, formación, instinto, horizontes e intenciones de valores; como él es un burgués de su tiempo que toma conciencia de sí mismo, que se coloca, como sus personajes, en una encrucijada, indicando una elección. En el itinerario de su cultura humanística, partiendo de los grandes realistas del siglo XIX, Visconti viene a colocarse junto al último gran continuador de aquella tendencia literaria. Más o menos conscientemente, y tomando las semejanzas con la debida cautela, *La terra trema*, por su visión épica, cíclica, por el puente que busca construir entre el mundo de la humanidad interior individual y el mundo social, se acerca a las novelas de Giuseppe. Y *Senso*, como *Los Buddenbrook*, es una epopeya de la decadencia, la historia de un ocaso no intemporal, que conduce al ocaso austriaco de Musil, el *L'uomo senza qualità*, pero que enlaza el pasado con el presente, y si lo deseamos —desde el punto de vista del contenido— una especie de epílogo a la misma novela. Y quizás *Ossessione* represente para Visconti su *Montaña mágica*: el comienzo, en el campo cinematográfico, de una lucha entre la democracia y la reacción. De sus films se puede decir finalmente, lo que se ha dicho de las novelas de Mann: que, a despecho de su perfección, y aun en razón de ella, no son jamás (con excepción de *Le notti bianche*) artificiosos experimentos formales; que, al contrario, tanto su contenido como su forma nacen de los conflictos íntimos, del enfrentarse continuo del director con los problemas del tiempo; que en este proceder del director con los problemas, debe buscarse su individualidad artística.

Ya desde su primer film, *Ossessione*, las fuentes literarias —no solamente Cain, sino, sobre todo, el segundo renaci-

miento de la literatura norteamericana— y los precedentes cinematográficos (Renoir), no conducen a una traición de la realidad nacional: como Pavese, Visconti no ve en Norteamérica otro país, un nuevo comenzar de la historia, sino el gigantesco teatro donde, con mayor franqueza que en otra parte, se representaba un drama que también era italiano. Impaciente por tantas cosas que tenía que decir, siente enseguida el hedor de los "cadáveres" (así se llama uno de sus primeros escritos) en un cine donde los mejores se refugian en la academia, en la caligrafía. Derrumbando obstáculos, limpiando el terreno de muchos cómodos refugios, Visconti está convencido —desde el momento que la vocación no existe, pero existe la conciencia de la propia experiencia, el desarrollo dialéctico de la vida de un hombre en contacto con otros hombres— que sólo esta experiencia, sufrida y estimulada diariamente por un afectuoso y realista examen de casos humanos, puede arribar a la especialización. Y además, convencido de que arribar a ella no significa encerrarse, rompiendo todo lazo social concreto, como les sucede a muchos artistas hasta el punto que la especialización termina a menudo por prestarse a culpables evasiones de la realidad y, en palabras más crudas, por transformarse en una "vil abstención" (véanse, precisamente, los directores estetizantes de entonces: de Soldati a Lattuada, de Castellani a Chiarini). Aparece ya clara el Visconti de *Ossessione* la responsabilidad humana del director, en una actividad creadora no reservada solamente al dominio del artista; y cómo esta responsabilidad resulta extraordinariamente intensa cuando el director no está corrompido por una visión decadente de la vida. "El cine que me interesa es un cine antropomórfico".

Por otra parte, el amor de Visconti por la herencia clásica, su incesante reclamo a ella, se transforma en un nexo fundamental en su concepción artística. El carácter más decisivo de su obra consiste en esto: que él retoma —tal vez el único en el cine occidental, junto con Chaplin— la tradición del gran realismo europeo de los siglos XVIII y XIX (por consiguiente la de Fielding y Defoe), y lo hace en el momento en que la feliz temporada del neorrealismo, en Italia, está en su punto culminante. Y continúa esta tradición cuando las corrientes de diversificación (Castellani) e irracionalistas (Fellini) del movimiento neorrealis-

tico, han arrastrado ya al movimiento entero. Justamente Visconti, que es el iniciador del neorrealismo, es el primero en considerar *Ossessione*, mientras realiza *La terra trema* (1948), una experiencia concluida. Realmente comienza con *La terra trema* lo que hemos llamado el pasaje del neorrealismo al realismo. Después de *Ossessione* se han venido aclarando en él, los contornos de la isla de Ulises: orgullosa si, de las tempestades del mar Jonio, pero no ya inmóvil; al estatismo opone un movimiento, de lo "viejo" surge lo "nuevo", distinta se le aparece la llave para "aquel juego de destinos". Pero Visconti, artista ligado a su tiempo, como lo fue Verga, supera la época histórica del escritor siciliano, la sobrepasa. De allí el traslado de la gravitación de los personajes: el patrón Ntoni, protagonista de *I Malavoglia*, deja el lugar en el film al sobrino —es decir, el pasado todavía atado a la resignación y a los proverbios antiguos— al presente, a una evasión, no de la vida sino de una condición de vida. El desocupado Gino Costa (protagonista de *Ossessione*) se ha hecho hombre y da "poesía a los hombres"; su instinto se ha cambiado en una clara toma de conciencia.

Visconti pone así de relieve los valores humanos, las posibilidades y al mismo tiempo los lados negativos del individuo, las causas inmediatas de su ruina, la fallida fusión de la necesidad individual y social (el miedo, la incomprendimiento de los otros pescadores de Acitrezza); y al infundir a Ntoni la conciencia de sí y de su destino, al convertirlo en personaje típico, hace converger en él —como en los otros personajes y en los otros destinos a ellos ligados en su obra— aquellos caracteres aptos para iluminar los problemas esenciales de un momento histórico. El aspecto que se deriva no puede ser populista: no sólo no se distinguen en él acentos fatalistas, sino tampoco una estética "general" sacada de la vida social. Aun habiendo tenido Visconti un origen aristocrático, una herencia burguesa, su arte no es aristocrático —si bien algunos trazos formales pueden hacerlo aparecer como tal, y si lo es, en todo caso, tan sólo en aquellos trazos— y no permanece insensible a las grandes cuestiones del progreso humano: lejos de enfilar hacia ciertas "ilusiones progresistas", asume una apasionada y decidida toma de posición. A la manera de los grandes narradores, sabe que no se puede permanecer indiferente o intemporal, que sin una justa perspectiva no es posible distinguir lo esencial de lo contingente, descubrir el "dónde" y el "por qué" del hombre, defender su integridad. Es precisamente en esta perspectiva, en la justa posición y la justa articulación de un problema ("el deseo de lo desconocido" que no es más instinto sino conciencia; un sufrimiento y una derrota ya no más resignadas y definitivas) que Visconti con *La terra trema* es el primero en llegar, en Italia, de la crónica a la historia, de los fenómenos a su esencia, de lo indiferenciado a lo típico.

Si 1948, año de *La terra trema*, señala la culminación del cine italiano (se presenta contemporáneamente al film de Visconti, *Ladri di biciclette*), en 1951, año de *Bellissima*, ese cine va en camino de una crisis aguda, que coincide con una grave involución de la vida nacional. Visconti se ve obligado a renunciar a los otros dos episodios de su trilogía —el de los mineros y el de los campesinos— a *Cronache di poveri amanti* (que será después realizado por

Lizzani) y a otros proyectos. Sin embargo, no cediendo a los compromisos y coherentemente con su poética, retoma con *Bellissima* un personaje del *Episodio del mare*: Lucia, y continúa el personaje desde un punto de vista más alto. No por casualidad el film es la historia de una mujer, o mejor aun, de una crisis: una madre que, habiendo debido renunciar a ciertas secretas aspiraciones de pequeña burguesa, busca ahora realizarlas a través de su hija. Visconti, al superar los momentos novelísticos del argumento de partida (debido a Zavattini), al darnos un retrato de mujer, ha descripto la superficie de un fenómeno sólo al presentarnos la ostinada voluntad de Magdalena en su ascensión equivocada; pero en la búsqueda por parte del director, del argumento "verdadero" de la escena más allá del fenómeno, la esencia más íntima de la personalidad de Magdalena es movida y circunscripta por determinantes que pertenecen objetivamente a una importante tendencia de desarrollo de la sociedad: si exteriormente puede aparecer como un caso extremo, aislado, excéntrico, expresa, al contrario, precisamente, las determinaciones de un desarrollo.

Si *Bellissima* sale en 1951, en un momento de grave crisis para el cine italiano (que viene del film mismo, ásperamente criticado en sus aspectos conformistas y cínicos, en sus formas evasivas, en los "retazos" de un neorrealismo reducido a esquema), esta crisis —no solamente de libertad, debida también, a los factores externos, a las razones íntimas de los autores— es todavía más profunda y extensa cuando Visconti en 1953, comienza *Senso*. Con *Senso* nace el primer y auténtico film histórico italiano. Si Visconti está obligado a tratar sucesos del pasado, en vez de bajar la "bandera del neorrealismo", continúa llevando adelante la del realismo. Se trata, en el fondo, de un constricción contingente que no le impide la variedad y la originalidad de la forma al tratar la materia de las obras precedentes —la justez de lo nuevo en su esencia—, sino que, por el contrario, y a despecho de la censura, la favorece. *La terra trema*, *Bellissima*, y por algunos aspectos también *Ossessione*, son films de los nuevos que nacen en la sociedad italiana contemporánea. *Senso*, en cambio, es una epopeya de la decadencia, la visión de un ocaso, mira a la misma materia desde el punto de vista de la disolución de lo viejo. Naturalmente Visconti relee el texto de partida, la "historieta vana", de Camillo Boito, de la manera que le es particular. Franz Mahler llega a ser más importante que Livia, pesa más, igual que en *La locandiera*, por ejemplo, el caballero de Ripafratta cobra un relieve, en la dirección teatral de Visconti, que no había tenido hasta ahora. Livia representa muchas cosas, además de sí misma: una sociedad, un ambiente; pero es en Mahler que el director concentra con entereza el exponente de una clase dominante, de un mundo en disolución. Y la conciencia de esa disolución, "Qué me importa", aullará al final, "que mis compañeros hayan vencido hoy en una localidad llamada Custoza, si Austria dentro de algunos años no existirá más, si el mundo al que pertenezco está destinado a desaparecer". Tal conciencia de un mundo en el ocaso, en su inevitable fin, no tiene como resultado más que el lamento, en Mahler, de no poder gozar posteriormente de su propia personalidad enferma, de una armonía que es ya disonancia. Queda el vacío, el sentimiento, como diría De Sanctis, de

PUENTE ENTRE DOS VIDAS



que nada existe verdadero ni serio, que cada opinión vale por otra, y entonces, no sólo llega la destrucción de todo límite, sino, precisamente, la conciencia de esa destrucción. Por eso la historia de Franz y de Livia se desenvuelve solitaria, sin importarle lo demás, mientras está por nacer una nación, mientras hay otros que viven en lo verdadero y en lo justo, que luchan porque aparezca lo nuevo de la disolución, de la tragedia de lo viejo. Visconti nos cuenta cómo se produce esa aparición: de qué manera el marqués Ussoni (uno de los jefes de la resistencia clandestina en el Vaeo, primo de Livia y abierto en su visión unitaria a las fuerzas populares) representa un nuevo comienzo de historia, una realidad nueva que va formándose. *Senso* es un film histórico formativo por cuanto propone una primera crítica, en el campo cinematográfico, al Resurgimiento como conquista real y no como movimiento popular: tiende a iluminar, siguiendo el ejemplo de la historiografía más avanzada (de Gramsci a Trevelyan y Smith), a la minoría de Saboya "que combatió más para impedir que el pueblo interviniere en la lucha y la convirtiese en social, que contra los enemigos de la unidad", y a la razón de por qué el pueblo no pudo hacer en Custoza, Novara, etc., lo que pudo y supo hacer en Galatafimi.

El impetu moral —y no solamente moral— de Visconti surge aquí, con mayor fuerza, de la contraposición de los dos personajes masculinos históricamente típicos. De una parte Mahler, a cuyo mundo pertenece el director, y cuyo colapso —la decadencia interior de la nobleza que critica con agudo y profundo desprecio— constituye, como en Balzac, su punto de partida ideológico y político; de la otra parte Ussoni, un mundo que nace de la disolución del viejo, y hacia el cual él se dirige sinceramente, no aristocráticamente, y reconoce, no sólo como perspectiva, sino como justificación del porvenir. *Senso* es profundamente indicativo de tal dialéctica y por lo tanto el film más profundamente "autobiográfico" y sufrido por el autor. La renuncia a los privilegios, sobre todo cuando son adquiridos por "derecho" de dinastía, es un paso difícil, también en el campo de la actividad artística; y cuando el paso ha sido dado, el corte con el pasado no vital, si bien decisivo, a menudo no es neto: quedan escorias más o menos latentes, posibilidad de ceder parcial o momentáneamente. Esto no significa que se deba dudar de la sinceridad de quien, como Visconti, ha dado ese paso; pero comporta, a veces inevitablemente, en los momentos de más aguda crisis de la vida nacional —una crisis que no precede, como en la época de Ossessione, a la salida de la oscuridad, sino que parece un retorno a las tinieblas— un volver a florecer de aquellas escorias, sin que de parte del artista corresponda una análoga, y aun mayor, voluntad de lucha en el conflicto entre lo viejo que ha permanecido dentro de él, y lo nuevo. Es trágicamente posible que en una circunstancia similar —como se verifica en 1957, año de *Le notti bianche* y, tal vez no por casualidad, de *Il grido* que termina con el suicidio del protagonista, y de *Cabiria*— y en un estado de ánimo en crisis, esta crisis se exprese negativamente también en Visconti. Mario es el primero y hasta hoy el único verdadero vencido en la obra del director, y *Le notti bianche* el único determinante encuentro con el estatismo de la literatura decadente de vanguardia, "artísticamente interesante". En el rechazo del presente, y en el futuro entendido como pasado a reconquistar, la disgregación decadente resulta de un virtuosismo descriptivo estupendo en sí mismo, de una "revolución", por así decir, en la forma, en el formalismo.

Hemos visto como *Le notti bianche* no es un epílogo involutivo y definitivo de *Senso*, y de la actividad cinematográfica de Visconti; como constituye en esa actividad, un parentesis. *Rocco e i suoi fratelli*, cuyas escenas violentas están vistas en perspectiva —en la perspectiva crítica de Visconti— constituye otra cima en la narrativa "tout-court". Ya con *La terra trema* había llegado el momento de modificar un juicio expresado por Cesare Pavese en 1951, y por el cual el mejor narrador italiano de la posguerra era Vittorio De Sica: el momento de afirmar, como afirmaría más tarde un joven escritor, Del Buono: "Sólo ahora he podido comprender el enorme regalo que Visconti ha hecho a la cultura italiana con *La terra trema*". Este film, *Senso* y ahora *Rocco*: ¿cuántos novelistas en Italia y fuera de ella han hecho más en la posguerra?



LUCHINO VISCONTI



BELLÍSIMA



CONVERSACION CON LUCHINO VISCONTI

por

GUIDO ARISTARCO

Especial para TIEMPO DE CINE

—El éxito de Rocco —“León de oro” o no— constituye, unánime y amplio como es, una hermosa satisfacción también para quien, como yo, ha creído siempre en tu personalidad artística y te considera, no de ahora, el autor más típicamente clásico del cine italiano de la posguerra. Sobre este punto no están todos de acuerdo todavía, pero mientras tanto veo que ciertas definiciones mías, comenzando por aquella, para mí importante, de “novela cinematográfica” atribuida a algunas de tus obras, entre ellas Rocco, son tomadas en cuenta por la crítica aquella, al menos, que no confunde la novela con el fresco. Sé que me has buscado, que has preguntado por mí, antes y después de la proyección veneciana de Rocco. Podemos retomar aquí y ahora nuestra conversación porque, en efecto, no estaba en el Lido. He querido ser solidario con los directores y los autores italianos, asumir de alguna manera una actitud personal y concreta frente al caso Lonero, o mejor dicho, a todo lo que está detrás de él. Sin embargo he seguido la Muestra a través de los enviados de Cinema Nuovo, y acerca de Rocco he leído todo o casi todo lo que se escribió al día siguiente de la proyección. La primera pregunta que quisiera hacerte es esta: ¿qué piensas de las críticas hechas a tu último film?

—Te diré francamente que no las he leído todas y, salvo excepciones, de las que he leído no lo he hecho por entero, pues no siempre me interesan excesivamente. En conjunto me parece que el film, si no comprendido en profundidad, ha sido al menos aceptado. Aceptado por su denuncia bastante violenta, sin pelos en la lengua, aun por aquellos que no esperaba que pudieran aceptarlo o, al menos, que les resultase muy agradable. Sé de un periodista que, después de la proyección de Rocco a la crítica, ha dicho: “Este es un film que molestará al 85% de los italianos. Magnífico”. Esto me ha satisfecho. Satisfacción de que se comprenda que si se hace algo, es necesario, no digo molestar, pero al menos arrojar una piedra en un estanque, en el centro de las aguas estancadas, no. Me parece que ésta es un poco nuestra obligación, al menos si no se quiere ser un fabricante de juguetes... Naturalmente están los que se han acercado a las profundas intenciones del film, y los que lo han aceptado simplemente... Pero en conjunto, esta casi unanimidad, salvo el señor Rondi o algún otro, que no cuentan naturalmente, es importante. Raramente he obtenido aprobaciones de la crítica de izquierda, de centro y de derecha, al mismo tiempo.

—Esta unanimidad creo que se debe al hecho de que a pesar



ROCCO Y SUS HERMANOS

de las reprobadas y condenas de otros tiempos, han entrado ya "por la fuerza" en la cultura italiana, y no solamente cinematográfica. Antes éramos pocos, muy pocos, los que creímos en ti —preciadas!— y son memorables las batallas libradas en defensa de *Ossessione*, *La terra trema*, *Bellissima* y *Senso*. Pero el tiempo marcha, y hoy es una "obligación", para todos o casi todos, de un modo o del otro, reconocer tu valor y tu importancia. Crea además que la unanimidad de opiniones depende del hecho de que no todos han comprendido la dimensión real de Rocco, el valor de algunos personajes. Me parece que se ha dirigido más la atención sobre la tragedia que sobre las derivaciones que la tragedia ofrece: sobre Rocco y no también sobre los otros personajes. Buzzati, por ejemplo, escribe que "Simón es el mal, y Rocco, el bien", y ni siquiera señala la presencia, que crea determinante, de Ciro. "No puede tener valor el discurso final de Ciro", afirma. ¿A qué crees tú que se deba la unanimidad de los juicios?

—No sé. Tal vez a los méritos de la obra que son aceptados por todos. Es decir, a ciertos valores que no son todos aquellos a los cuales yo les doy importancia. Una obra es aceptada también por aquellos valores a los cuales das menos importancia.

—También tus films precedentes tenían esos valores a los cuales te refieres, con la excepción tal vez de *Le notti bianche* (y para mí es comprensible: conoces mi parecer al respecto), y sin embargo la crítica frente a ellos se comportó de una manera completamente distinta. De acuerdo: una obra es aceptada también por aquellos valores a los cuales el autor da menos importancia. Pero, ¿no te parece curiosa que muchos, junto con Buzzati, den tan poca importancia al discurso de Ciro, es decir a Ciro mismo, y se obstinen en no ver, en tu film, relaciones precisas y precisos testimonios sociales, toda una unión de obligaciones artísticas y civiles

que partiendo de *Ossessione* llega hasta Rocco, a través de *La terra trema*, *Bellissima* y *Senso*? El film es hermoso, dicen casi todos, y merecía el "León de oro"; pero muchos, casi como para excusarse ante el color de su periódico, agregan enseguida: "Tened en cuenta que no se trata del acostumbrado film polémico de Visconti". Dicen esos críticos, que no son "contentistas" —y en cambio lo son, y en un modo y en una dirección bastante discutible— y confunden Rocco con El idiota, sin darse cuenta que, en todo caso, se trata de una trasposición dialéctica del personaje dostoievskiano. No advierten por consiguiente una crítica tuya, hecha precisamente a través de Rocco, a la "bondad evangélica". Rocco, dices, es tan peligroso como Simón. A mí me parece que Ciro, el olvidado Ciro, es la clave de todo el film, de su dirección humana.

—Te diré que el personaje de Ciro es un personaje que siempre he tenido muy presente aun en el guión. Y recuerdo que no estaba siempre de acuerdo con mis colaboradores que me decían "No, no es necesario dar a Ciro este carácter, este valor". "No", decía yo, "es necesario darlo". Recuerdo largas discusiones porque quería un Ciro tal vez un poco duro, tal vez un poco cruel por la suerte del hermano caído. Yo insistía: "Es así, es justo que sea así, porque Ciro defiende ciertos valores, poco a poco adquiere una conciencia; la adquiere viviendo en Milán y llegando a ser un obrero especializado en una fábrica como Alfa Romeo; él ciertas cosas las ve de una manera distinta que sus hermanos, no puede dejar de ser un poco duro." Pero así se convierte en un personaje demasiado cruel, demasiado malo". Yo decía: "No, no es cruel, es un poco, ¿cómo decir?, intransigente", pero me parece que es lo justo, y al final sufre una sincera convicción que no lo hace para nada equivocar su camino. Ciro ha dicho: éste es un camino justo; y es el único que en el fondo aprende algo.

—¿Entonces Ciro es verdaderamente el personaje que indica un desarrollo en la historia?

—Para mí es el personaje verdaderamente positivo en el sentido mejor, y es el que concluye el film. Es decir, lo concluye en un sentido positivo, de otra manera la historia hubiera sido, tal vez, demasiado negativa...

—El significado de la historia —la conclusión positiva— es entonces Ciro y no Rocco. Al pasar del argumento al film, de frente a la realidad que se te presentaba mientras filmabas, muchas cosas se modificaron, sufrieron transformaciones. Esto ya lo entreví en el guion mismo respecto del argumento, donde Rocco muere, y el acento, el significado de la historia, viene colocado más sobre él que sobre Ciro; y Luca, siguiendo precisamente las indicaciones de Rocco, vuelve con la madre a la pequeña y arida tierra lucana. Recuerdo haber escrito al respecto, y mientras el film se estaba rodando "Se puede decir, desde ahora que Rocco e i suoi fratelli —que con este desplazar de peso de los personajes podría ser cambiado por Ciro e i suoi fratelli— no será una historia de las "ilusiones perdidas" como Le notti bianche".

—Habías visto perfectamente; precisamente tu observación me obligó a aclarar más el personaje, a insistir sobre Ciro. Ha sido, repito, el argumento que más he defendido al hacer el guion, porque los demás no estaban de acuerdo; me decían: "No, te equivocas, verás que realizarás un personaje demasiado malo, demasiado duro, antipático". Pero Ciro no puede ser antipático: es un personaje que en ciertas escenas, cuando verdaderamente es un poco duro con el hermano— y le dice: "Vete de Milán, entrégaté"— puede, en el momento, parecer un poco desagradable, pero después, al final, se comprende cuál ha sido su "llave", cuando dice a Luca: "Ninguno ha querido tanto a Simón como lo he querido yo, ninguno. Cuando llegamos a Milán yo era un poco más grande que tú, y fue Simone el que me enseñó que nosotros en el pueblo habíamos vivido como bestias, y que era necesario hacer valer algunos derechos. Yo lo he comprendido, él se ha olvidado. De ahí que yo sea el heredero de esta primera idea, y así la aplico".

—De esta manera Ciro ofrece el camino para otra historia...

—Sabes, siempre he tenido en la mente una continuación. Cuando terminé *La terra trema* pensaba en una continuación, terminado *Rocco* pienso en lo mismo. En definitiva, para mí Ciro es la continuación. Probablemente es Ciro que desarrolla un poco pratolinianamente; llegará a ser un pequeño burgués, quizás un gran burgués. No sé todavía, pero lo siento así...

—Pratolini, y al mismo tiempo el ciclo de Verga...

—...allá abajo, allá abajo en su Sicilia que mira, con los cabellos blancos, que vigila. Así habré terminado el ciclo de *La terra trema*, en vez de permanecer entre los mineros y los campesinos como era el proyecto inicial. Pero yo siempre he soñado con hacer la historia de la burguesía milanesa, tomando como modelo mi familia, es decir la familia de mi madre. Propiamente eso desarrolló allí, aquella burguesía que se ha convertido después en la burguesía rica. ¿Cómo me apasionaría hacerlo!

—El viejo film sobre Milán...

—Sí, pero, ¿cómo realizarlo en el mundo en que vivimos? Sí, sí, yo siempre he soñado —lo he hablado contigo, Guido— con realizar esa historia, pero no en los comienzos del siglo sino al fin del siglo continuando después con el desarrollo de la burguesía.

—Me habías también dicho que no podías hacerlo, porque no existía ya la Milán de otra, y a mí me pareció extraño...

—Sí, no existe; pero tienen razón: se la reencuentra en Pavia, en Mantua. Hay ciudades que son todavía un poco de Milán de antes, y además algunos patios en Milán todavía se encuentran. Me hubiera gustado hacerlo, pero tomando aquello que era la verdad en aquel ambiente, que es distinto de como lo hace el cinematógrafo cuando lo evoca: lo falsea,

lo equivoca; no es verdadero, es mucho más simple, más despreocupado, especialmente en Milán. Un ambiente... yo lo recuerdo muy bien, de niño he vivido en él; siento el aroma, el aroma...

—Pienso que con el film acerca de Milán, tu Milán de fin de siglo, tú puedes hacer otra obra importante, en la dirección de *Senso*, importante como *Senso*. Pero retornemos a *Rocco*. He leído una afirmación tuyas "Será el público el que decidirá". ¿Crees que *Rocco* tendrá un éxito de público?

—Espero que lo tenga. Porque he visto que el público particular de Venecia, que, no obstante, está dividido en dos categorías —el del Palazzo y el de la Arena— ha seguido el film con mucho interés. He leído en el diario el juicio de algunos espectadores interrogados al azar, después de la proyección del film, y debo reconocer que eran juicios muy justos. Uno ha dicho: "He quedado muy impresionado y he salido con un sentimiento de miedo y abatimiento". Es justo. Es necesario tener este miedo, este abatimiento. Una señora, madre de familia, ha dicho: "Me ha conmovido profundamente; ¡por cuántas pasa el pobre Rocco!". Es un juicio simple, si quieras, muy simple, pero bastante justo. Es necesario tomar partido, seguir o las vicisitudes de la familia entera o en particular las de Rocco, para comprender el film y a los otros personajes. Por eso estos juicios, que son de un público anónimo, me hacen esperar confiado los intereses del gran público, como el de Milán.

—¿Entonces también el público, como la crítica, ha cambiado de posición ante tu obra, se está volviendo más sensible y maduro? Indudablemente ha ganado muchas posiciones en los últimos años.

—Aquel público que hasta hace poco tiempo se adaptaba a cualquier producto, que sobre todo quería cosas fáciles que no lo hicieran pensar, abatirse, asustarse o angustiarse, aquel público por fortuna no existe más, mejor dicho, existe sólo en parte. Me parece que ha habido una evolución en este sentido, en la búsqueda de temas más importantes, más actuales, de emociones más verdaderas, más profundas y sentidas, que las pequeñas emociones para las lagrimitas. Yo siempre vi, en las pocas proyecciones que he hecho del film antes de Venecia —muy pocas: cuatro o cinco— que si había mujeres, lloraban. Las he visto llorar, salir de las proyecciones con el rostro descompuesto por las lágrimas. La presentación veneciana que, como tú sabes, no fue muy tranquila tal vez haya molestado un poco lo que debe ser la atención de una sala. Quizás la emoción haya sido un tanto menor, pero estoy seguro que ella será uno de los argumentos decisivos en el éxito del film: la emoción que surge de la historia de la familia Parondi.

—Exactamente, ¿cómo se desarrolló la proyección en el Palacio del Cine?

—Parece que en la proyección había tres o cuatro ministros demócrata cristianos venidos especialmente, los que enseguida de terminada la exhibición han dicho: "Es una vergüenza, una asquerosidad, un film que de ninguna manera puede ser premiado". Con lo que han influenciado en el jurado. Además del jurado ruso que no quería ser mezclado en el juicio, además del americano y del polaco, los otros eran completamente contrarios: el lingüista, y el otro, el otro italiano que no nombre. Los franceses llevaron el agua para su molino, paciencia, son franceses; decían: "Consigamos un premio para Francia". Así han sucedido las cosas. Las partes que los han indignado más, no hace falta decirlo, son la escena de la violencia hecha a Ghisolfa y el asesinato de Nadia. Está bien. El asesinato: más que matar a una muchacha... no es que se trate de agua de rosas, es verdad que puede llegar a atacar el estómago. La escena de la violación es la escena de la violación; parece que las bombachas los hayan turbado. Las bombachas arrojadas a la cara de Rocco. Uno, durante la proyección gritó: "Vergonzoso, asqueroso". Va mal, Guido, Italia va como va, y va mal. Va como ha ido siempre... sólo que nos damos cuenta en los momentos difíciles, pero siempre va así. Querrán vengarse, pedirán imposibles para *Rocco*, pero nosotros nos opondremos.

FILMOGRAFIA DE VISCONTI

recopilada

por

S. SAMMARITANO Y H. VENA
con la colaboración de
MABEL ITZCOVICH



Asistente de dirección

1936 — UNE PARTIE DE CAMPAGNE: r.: Jean Renoir. a.: Renoir, basado en una novela de Guy de Maupassant. q. y d.: J. Renoir. a.r.: Jacques Becker, Brunius, Cartier-Bresson, L.V., Yves Allégret y Claude Heyman. f.: Claude Renoir, Bourgoin y Eli Lotar. m.: Joseph Kosma, en: a cargo de Germaine Montéro. mtj: Marinette Cadix. spv. mtj: Marguerite Renoir. s.: De Bretagne. adm: Brunius. la: Sylvia Bataille, Georges Darnoux, Jeanne Moreau, Gabriello, Jacques Borel (seudónimo de Brunius), Paul Temps, Gabrielle Fontan, J. Renoir, M. Renoir, Pierre Lestringuez. pr.: Pierre Braumberger. d.pr.: Roger Woog. e.: Francia. (Este film fue exhibido en calidad de estreno recién el 8.5.1946; eso se debió a dificultades de montaje primero y luego al conflicto bélico. El nuevo montaje, en 1946, fue hecho por M. Renoir y J. Becker.)

LES BAS FONDS (Los bajos fondos). r.: Jean Renoir. a.: E. Zamiatine y Jacques Campagnez, bajo la supervisión de J. Renoir y Charles Spaak, basado en la novela de Máximo Gorki. q. y d.: C. Spaak y J. Renoir. a.r.: Jacques Becker y L. V. la: Bourgassof. a.f.: Jacques Mercanton. m.: Jean Wiéner. d.a.: Eugène Lourié y Hugues Laurent. mtj: Marguerite Renoir. d.a.: Alexander Kamenka. s.: Iyonnet. est: Eclair à Epinay. la: Louis Jouvet, Jean Gobin, Suzy Prim, Vladimir Sokoloff, June Astor, Robert le Vigan, Camille Bert, Larive, René Guérin, Maurice Baquet, Jany Holt, Gabriello, Paul Temps, Paul Grimault. pa.: Albetros. d.pr.: Vladimir Zederbaum. data: RADIOLUX. fe.: 2.11.38. s.e.: Ambassador. dr.: 89'. e.: no apta menores de 18 años. (Premio Louis Delluc, 1936. Exteriores filmados a orillas del Sena, entre Epinay y Saint-Denis). e.: Francia..

Asistente de dirección y guionista

1940 — LA TOSCA. r.: Jean Renoir y Carl Koch. a.: obra de Victorien Sardou. q.: L. V., J. Renoir y C. Koch. a.r.: L. V., I.: Ubaldo Arata. m.: Giacomo Puccini (arreglos de Umberto Moncini). d.m.: Fernando Previtali. en: Mafalda Favero y Ferruccio Tagliavini. f.: Imperio Argentina, Michel Simon, Rossano Brazzi, Carlo Condani y Adriano Rimoldi. pa.: Scatola-Film. (Este film fue comenzado por Renoir y luego de abandonarlo a las pocas tomas fue terminado por C. Koch.) e.: Italia/Francia.



Realizador

1942 — OSSESSIONE (Obsesión). r.: L. V. a.: novela "Postman always rings twice", de James Cain. q.: Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Antonio Pietrangeli y L.V. a.r.: A. Pietrangeli y G. De Santis. f.: Aldo Tonti y Domenico Scala. a.r.: Giuseppe Rosati. e.: Gino Franzì, tomándola de la realidad o reconstruyéndola sobre ella. mtj: Mario Serandrei. la: Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan De Landa, Elio Marcuzzo, Dilia Cristiani, Vittorio Duso. pa.: ICL. d.pr.: Libero Solaroli. dst: PANEUROPEAN. fe.: 22.6.1949. s.e.: Iguazú. dr.: 115'. e.: no apta menores de 18 años. e.: Italia.



1948 — LA TERRA TREMA. r.: L.V. a.: L.V., fue realizado sin guion. a.r.: Francesco Rosi y Franco Zeffirelli. f.: G. R. Aldo. m.: L.V. y Willy Ferrero. e.: las casas, calles, barcos, y el mar de Aci Trezza. s.: Vittorio Trentino. la: los habitantes de Aci Trezza. pr.: Salvo d'Angelo. pa.: Universalia. e.: Italia.

1951 — BELLISSIMA (Bellissima). r.: L.V. a.: Cesare Zavattini. q.: L.V., Suso Cecchi D'Amico y Francesco Rosi. f.: Piero Pertalupi y Paul Ronald. m.: Franco Mannino, sobre temas de "L'Elisir d'amore" de Gaetano Donizetti. e.: Gianni Polidori. la: Anna Magnani, Walter Chiari, Tina Apicella, Gastone Renzelli, Alessandro Blasetti, Tecla Scarano, Leda Braccini, Arturo Bragaglia, Linda Sini, Vittorio Glieri, Iris, Geo Taparelli, Mario Chiari. pa.: Film Bellissima. dst: DIFA. fe.: 24.5.56. s.e.: Trocadero, Los Angeles, Palacio del Cine y Capitol. dr.: 91'. e.: Italia. e.: sin restricciones.

APPUNTI SU UN FATTO DI CRONACA, r.: L. V. — Corto metraje incluido en el N° 2 de "Documento Mensile". Revista cinematográfica producida por Marco Ferreri y Ricardo Ghigno. o.: Italia.

1953 — SIAMO DONNE (Nosotras, las mujeres). r.: Alfredo Guarini, Gianni Franciolini, Roberto Rossellini, Luigi Zampa y L. V. a.: Cesare Zavattini. g.: Suso Cecchi D'Amico y C. Zavattini. l.: L. V. se encargó de la dirección de un episodio. l.: Anna Magnani. m.: Alessandro Cicognini. t.: Gabor Pogany. El episodio de G. Franciolini fue interpretado por Alida Valli; el de Rossellini por Ingrid Bergman y el de Zampa por Isa Miranda. Guarini se encargó de la dirección general y de las tomas de unión. pr.: A. Guarini. pa.: Titanus-Costellazione. dst.: ITAL-SUD. o.: Italia. f.: 29.1.59. a.e.: Paris. dr.: 95'. c.: sin restricciones.



1954 — SENSO (Livia, un amor desesperado). r.: L. V. a.: L. V. y Suso Cecchi D'Amico, basado en una novela de Camilo Boito. g.: L. V., S. Cecchi D'Amico, con la colaboración de G. Prosperi, C. Altanella y G. Bassani. d.: L. V., S. Cecchi D'Amico, Tennessee Williams y Paul Bowles. l.: G. R. Aldo y Robert Krosker (Technicolor). ar.: Francesco Rosi. e.: Ottavio Scotti. v.: Marcel Soosier y Pietro Tosi. m.: basada en temas de Anton Bruckner y Giuseppe Verdi. l.: Alida Valli, Farley Granger, Massimo Girotti, Heinz Moog, Rina Morelli, Marcela Mariani, Christian Marquand, Tonio Selwart, Cristoforo De Hartungen, Tino Bianchi, Sergio Fantoni. d.p.: Domenico Forges Davanzati. pa.: Lux Films. dst.: OCEAN FILMS. o.: Italia. f.: 12.4.57. a.e.: Monumental. dr.: 110'. c.: inconvenientes menores de 14 años. (Fue presentado en el Festival de Venecia, 1954).



1957 — LE NOTTI BIANCHE (Puente entre dos vidas). r.: L. V. a.: novela homónima de Feodor Dostoevsky. g.: L. V. y Suso Cecchi D'Amico. l.: Giuseppe Rotunno. e.: Mario Chiari y Mario Garbuglia. m.: Nino Rota. m.t.: Mario Serandrei. l.: Marcello Mastroianni, Maria Schell, Clara Calamai, Jean Marais, Marcella

Rovena, Dick Sanders, Maria Zanolli, Elena Fancera, Lanfranco Ceccarelli. pa.: Ci. A. Vides. dst.: RANK. o.: Italia. f.: 29.1.59. a.e.: Ocean, Gran Palace, Gran Natio y Gran Savoy. dr.: 95'. c.: sin restricciones. (Este film obtuvo el León de Plata en el Festival de Venecia, 1957).



1960 — ROCCO E I SUOI FRATELLI. r.: L. V. a.: L. V., Vasco Pratolini y Suso Cecchi D'Amico, inspirado en "Il ponte della Ghisolfa", de Giovanni Testori. g.: L. V., S. Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campomarino, Massimo Franciosa y Enrico Medioli. l.: Giuseppe Rotunno. m.: Nino Rota. e.: Mario Garbuglia. m.t.: Mario Serandrei. ar.: Rinaldo Ricci. l.: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hanin, Paolo Stoppa, Suzy Delair, Claudia Cardinale, Spiros Focas, Claudio Mori, Alessandra Panaro, Corrado Pani, Max Cartier, Rocco Vidolazzi. pr.: Goffredo Lombardo. pa.: Titanus-Les Films Marceau. o.: Italia/Francia. d.o.: 180'. (Este film fue presentado en el Festival de Venecia, 1960).

Codirector

1945 — GIORNI DI GLORIA. r.: Giuseppe De Santis, Mario Serandrei, Marcelo Paghera y L. V. a.: Film documental de montaje. Ideado por M. Serandrei. l.: Massimo Terzano, Giovanni Pucci y operadores de actualidades. m.t.: M. Serandrei. n.: Umberto Calosso. pa.: Titanus. o.: Italia.

Proyecto no realizado

1940 — L'AMANTE DI GRAMIGNA. r.: L. V. a.: novela de Giovanni Verga (No fue realizado por haber sido negada la autorización por las autoridades italianas).

Director teatral

Desde 1945 a 1957, inclusive: LOS PADRES TERRIBLES (Jean Cocteau); QUINTA COLUMNA (Ernest Hemingway); LAS BODAS DE FIGARO (Beaumarchais); LA MAQUINA DE ESCRIBIR (J. Cocteau); ADAMO (Marcel Achard); EL CAMINO DEL TABACO (Erskine Caldwell); ANTIGONA (Jean Anouilh); A PUERTA CERRADA (Jean Paul Sartre); EL ZOO DE CRISTAL (Tennessee Williams); EURIDICE (J. Anouilh); VITA COL PADRE; CRIMEN Y CASTIGO (Feodor Dostoevsky); ORESTE (Ailleris); COMO GUSTEIS (William S. Shakespeare); LA MUERTE DE UN VIAJANTE (Arthur Miller); UN TRANVIA LLAMADO DESEO (T. Williams); EL SEDUCTOR; LA LOCANDIERA (Carlo Goldoni); TRES HERMANAS (Anton Chejov); MEDEA (J. Anouilh); IL TABACCO FA MALE; COME LE FOGLIE; TIO VANIA (A. Chejov); LAS BRUJAS DE SALEM (A. Miller); CONTESSINA GIULIA; TROILO Y CRESSIDA (W. Shakespeare); L'IMPRESARIO DELLE SMIRNE; PANORAMA DESDE EL PUENTE (A. Miller).

Director escénico de obras líricas

LA VESTAL (Gaspare Spontini); LA SONAMBULA (Vincenzo Bellini); LA TRAVIATA (Giuseppe Verdi); ANNA BOLENA (Gaetano Donizetti); IFIGENIA EN TAURIDE (C. Gluck).



DOLCE VITA Y CENSURA

por
**ALEJANDRO
SADERMAN**

**Corresponsal
en Roma**

ROCCO Y SUS HERMANOS

Roma, noviembre 10. Cinema "Corso", diez de la mañana. Se diría que se trata de las coordenadas de una habitual función de cine-club, de esas que tienen lugar en Buenos Aires los domingos por la mañana. No es así, sin embargo. Las razones de esta reunión están vinculadas, si, con el cine italiano, pero de una manera mucho más importante: se trata de una Asamblea convocada para discutir y acordar las acciones con que se habrá de hacer frente a los abusos cometidos por las autoridades contra los films "Rocco e i suoi fratelli" de Visconti y "L'Avventura" de Antonioni. En realidad, los hechos últimos no son más que la gota que colma el vaso, en una situación que se viene prolongando y acentuando desde hace ya tiempo, y que amenaza seriamente el destino del cine italiano.

Dos palabras acerca de estos últimos hechos. Los problemas con el film de Visconti comenzaron hace mucho tiempo, cuando las autoridades de Milán prohibieron la filmación de una de las escenas fundamentales de "Rocco" —la muerte de Nadia (Annie Girardot) a manos de Simone (Renato Salvatori) — en los escenarios naturales previstos por el guion. Visconti se vio obligado en consecuencia a reconstruir trabajosamente esos escenarios en los alrededores de Roma. Luego fue el turno del escándalo de la Muestra de Venecia, donde contrariamente al consenso general, el León de Oro fue a pa-

rar injustamente a las manos de Cayatte. Pero de todas maneras no se pudo evitar que la película de Visconti fuera considerada una obra de singulares méritos e importancia. Llegó por fin la hora del estreno y con ella los episodios que culminaron con la disposición de introducir cortes en el film, que pusieron una vez más en evidencia la precariedad con que debe desenvolverse la labor artística frente a la censura de espectáculos en Italia. Es menester especificar que superadas todas las censuras previas a la realización de un film —aprobación del argumento, concesión del crédito (tal como ocurre entre nosotros) y por fin la autocensura—, una vez finalizado y para ser estrenado, éste debe obtener el visto bueno de una Comisión Oficial de Censura, válido para todo territorio del país. Pero, como afirman los cineastas italianos, "uno jamás sabe de qué muerte ha de morir". En efecto, superadas todas estas barreras —y hay que estar en Italia para tener una idea de lo tremendas que son— la suerte del film, debido a un anacrónico decreto fascista de 1923, está librada a la voluntad de gobernadores, intendentes y comisarios, que ante una simple denuncia del primer mojigato o tarado mental que se presente, tienen pretexto suficiente para obrar a discreción. Tal lo ocurrido en Milán —extraña coincidencia— con "Rocco e i suoi fratelli". Pero hay más aún: la decisión de las autoridades de esta región tiene alcance nacio-

nal. Frente a tal cúmulo de absurdos, Kafka queda sin lugar a dudas reducido a la altura de una vulgar Caperucita Roja.

Es cierto que en el caso de "Rocco", Goffredo Lombardo, el productor, trató de discutir la medida y de llegar a algún tipo de solución de compromiso, que en un primer momento consistió en el oscurecimiento de las escenas motivo de la intervención. Un "efecto noche" habría bastado para pacificar a los ávidos cazadores de brujas, y probablemente nunca fue utilizado con mayor propiedad el calificativo de "oscuro-antistas" en relación a los censores italianos. Pero Visconti denunció el acuerdo — concertado a sus espaldas —, la situación trascendió adquiriendo proporciones de escándalo y las autoridades se hicieron fuertes en su resolución original, obligando a la introducción de los cortes mencionados más arriba.

Con "L'Aventura" sucedió algo similar. En un primer momento fue ordenado el secuestro del film, con el consiguiente retiro de las pantallas en que se estaba ya proyectando. Finalmente, la introducción de algunos cortes permitió que se continuara la exhibición.

Pero el problema de la censura en Italia aparece considerablemente más grave de lo que la lectura de estos acontecimientos permite suponer, cuando el cuadro se completa con el hecho de que circulan con toda libertad los consuetos productos americanos plenos de violencia o las comedias pícaras italianas cargadas de pornografía barata y vulgar. Y entonces pierden toda su validez los argumentos moralizantes esgrimidos por los censores, se "destapa la olla" y nos encontramos en condiciones de caracterizar el cuadro en sus verdaderas dimensiones. Lo que se persigue bajo falso nombre es la obra de los mejores realizadores italianos, de las mentes más esclarecidas y avanzadas. Lo que se combate son los films que tienen algo importante que decir, los films que pintan una realidad diversa de aquella de los discursos oficiales, los films que "hacen pensar", en lugar de constituirse en un par de horas de esparcimiento después de una jornada de trabajo y preocupaciones. Y ni siquiera Fellini, cineasta "oficial" del momento, se halla a cubierto de riesgos. Pero éste es un tema sobre el cual volveremos en otra oportunidad.

Terminada esta prolongada pero necesaria disgregación, hemos nuevamente en el Cinema "Corso". Y nuestro tono debe perder automáticamente todo matiz de preocupación y seriedad. Porque estamos en Roma —Meca del Cine, dulce vita, *pasta asciutta*—, y en Roma incluso una Asamblea con un motivo tan importante como la libertad de expresión, no puede librarse de esa atmósfera de mundanidad que impregna todos los acontecimientos de esta capital. La cita es a la diez de la mañana. Llegamos con 20 minutos de retraso, seguros de que como habitualmente sucede, tendremos que esperar por lo menos una hora hasta el comienzo de las discusiones. Y nos llevamos una sorpresa: los italianos han madrugado y la vasta platea pulula de gente. Encontramos un lugar más o menos bien ubicado y nos sentamos dispuestos a esperar. Nuestras presunciones se verifican, pues por causas que no conocemos, la Asamblea comienza efectivamente a funcionar después de pasadas las once. Pero no vaya a creerse que en el interín nos aburrimos demasiado: podemos observar a De Sica que deambula entre las butacas con su habitual aire juiciosario, concediendo saludos a diestra y siniestra; a Visconti, que sentado en primera fila juguetea con un bastón conversando animadamente con un grupo de gente que lo rodea; a Jean Paul Belmondo, que se sienta en nuestra fila a un par de butacas de distancia, y cuya presencia notamos por la enloquecida carrera de los *paparazzos* (foto-reporters) que se abalanzan en tropel sobre la presa (¡por fin! ¡por fin!). Se sabe que directores, productores o argumentistas no logran jamás despertar la voracidad de estas criaturas); y a los pocos minutos nos tenemos que levantar para dejar paso a Claudia Cardinale —sí, en carne y hueso, un monstruo sagrado que hubiéramos podido tocar con nuestras propias manos!— que en medio de un nuevo estallar de flashes va a sentarse junto a Belmondo, con quien filma actualmente "La riaccia" bajo la dirección de Bolognini.

Las piezas del rompecabezas se van combinando a la perfección: llegan las últimas "starlets", despegadas a duras penas de las sábanas por vaya a saber uno qué extraño diseño de sus *press-agents* (esperando, quizás, en la producción de algún escándalo: en cine, todos los escándalos son buenos). Y comienza por fin la Asamblea. La mesa está integrada por representantes de la Asociación Nacional de Auto-

res Cinematográficos y de la Unión Nacional de Productores. Entre los primeros reconocemos a Mario Monicelli y a Goffredo —Titanus— Lombardo entre los segundos; se vota como presidente a Giulio Visentini, del Sindicato de Cronistas Cinematográficos, y pasa a desenvolverse de un modo bastante civil (queríamos decir "monótono") una Asamblea en la que no hay nada que discutir ya que todos están de acuerdo en que la censura es una cosa muy desagradable. Sólo las intervenciones de un Demóstenes redívivo, que viene en nombre de *nadie* a decirnos *nada*; de una "mamá" de familia que pide a los cineastas hacer films un poco..., no tan..., en fin, las "dos horas de esparcimiento que todos merecemos después de un día de trabajo y preocupaciones", que es como pedir a los hambrientos leones de Nerón que por favor no nos coman (Pobre señora, es cierto que se lo buscó, pero casi casi se la comen); y por fin Pietro Germi, que con un *estro* y una convicción que no le imaginábamos, pone un poco de calor y color al verter una serie de conceptos que todos conocemos de memoria pero que de todas maneras da gusto escuchar a través de versión tan pintoresca.

Se habla de la unión de todos los sectores de la cinematografía, se habla de que los exhibidores, a quienes sólo interesa vender entradas, están equivocadamente "de la otra parte" (nosotros pensamos que la historia se repite y nos parece estar en Buenos Aires, cuatro años atrás, en la sala del Presidente Alvear), se recomienda que es necesario actuar con firmeza, a diferencia del pasado, cuando también se habían dicho lindas palabras y después... Finalmente, se aprueban por unanimidad dos mociones pleáticas de conceptos y recomendaciones.

A las doce y media salimos a la calle, una destemplada mañana otoñal. Los canillitas ya veían los diarios con noticias y fotos de la Asamblea que acabamos de presenciar. Se forman corrillos que comentan satisfechos los resultados alcanzados. Nosotros cambiamos unas palabras con Maselli y algún otro amigo y luego, poco a poco, como los demás, vamos tomando el rumbo de nuestra casa, del succulento plato de *fettuccine all'americana*. Mientras llegamos a Piazza del Popolo, pasando entre las dos iglesias gemelas, pensamos que después de todo es explicable que rara vez sintamos saudades portentosas ya que aquí, en Roma, cine, problemas, gente, no son tan distintos de los de Buenos Aires.

L'AVVENTURA



CARTA DE NUEVA YORK

EL SPARTACUS DE KUBRICK

GEORGE N. FENIN

especial para TIEMPO DE CINE

Producto de doce millones de dólares y más de un año de producción. *Spartacus* ha entrado a la arena de Broadway brindando a la crítica y al público su exhibición de historia contra romance.

El larguísimo film (tres horas y quince minutos, para ser precisos), en Technirama y con un importante reparto encabezado por Kirk Douglas, Jean Simmons, Laurence Olivier, Charles Laughton, Tony Curtis, Nina Foch y otras luminarias, había sido esperado con gran impaciencia. Una entrevista con el actor-productor Kirk Douglas, nos indujo a esperar algún experimento en el film, puesto que Douglas nos aseguró haber dado rienda libre al director Stanley Kubrick, famoso por su film *Paths of Glory* ("La Patrulla Infernal"). Una entrevista posterior con Kubrick nos proporcionó algunos conceptos interesantes de este director, quien aseguró haberse inspirado en las escenas de las batallas creadas por S. M. Eisenstein en "Alejandro Nevsky", para el tratamiento de escenas similares en "Espartaco", dejando de lado los frescos colosales y ampulosos de Cecil B. de Mille.

Con estos precedentes, seguimos con gran interés la proyección del film dedicado a uno de los personajes históricos menos conocidos de la antigua Roma, una personalidad que llevó a la República al borde del desastre después de una larga serie de batallas y triunfos, un hombre cuyos ideales y su concreción en la práctica fueron exaltados por los comunistas franceses, los espartakistas alemanes y los revolucionarios rusos. Espartaco, este esclavo tracio que desafió a Roma y creó hace 2000 años una crisis en la economía basada en la esclavitud humana, ha ejercido siempre una influencia fascinante entre los estudiosos e historiadores. Roma tuvo buen cuidado de arrojar un velo de silencio sobre él, y poco se conoce acerca de este esclavo, "El Libertador" de los gladiadores.

La obra de Howard Fast, novelando considerablemente esta personalidad tan interesante, debe ser aceptada por supuesto en el clásico "granum salis". El film ha seguido la trama de la novela, pero los esfuerzos de Kubrick, aunque muy estilizadas, han dado por resultado una serie lastimosa de desastres. Generalmente estamos inclinados a echar de lado las historias bíblicas realizadas en Hollywood, debido a su ignorancia crasa, su "mélange" blasfema de sexo, violencia criminal y temas pseudo-religiosos. Pero nuestra turbación ante "Espartaco" se debe al hecho de que hay aquí un director de talento, como Stanley Kubrick, quien, basándose en sus experiencias pasadas, y particularmente en la fuerza de "La Patrulla Infernal", vibrante film que describía un trágico episodio ocurrido en el frente francés durante la Primera Guerra Mundial, ha enseñado y proyectado una personalidad muy sensitiva. Además, agreguen a esto, la presencia de un mentor de la talla de Dalton Trumbo, y de un reparto competente, y tienen todos los ingredientes de una experiencia excitante.

Pero algo debe haber ocurrido en el transcurso de la producción del film: tal vez Kubrick ha sido forzado a comprometerse a abandonarse a exigencias meramente espectaculares para llenar propósitos comerciales; las sumas de dinero invertidas en el film deben haber causado un cambio drástico en su visión, alterando los conceptos originales, y "dorando" la dirección con un tratamiento más comercial, dando a las secciones su característica de "relumbrón", todo ello a fin de garantizar que el producto final ganaría suficiente dinero y de reponer la suma exorbitante de los 12 millones de dólares, que costó el film.

Es posible que no se tomara ningún compromiso forzado por las exigencias comerciales, y que Kubrick creyese firmemente estar haciendo un "buen" film desde el punto de vista estético y artístico. Pero en esto ha fallado, pues "Espirataco" comienza muy bien con la descripción de la vida abismalmente sordida que soportan los esclavos entrenados para ser gladiadores, llega a un climax interesante con la rebelión, pero entonces, de repente, se ahoga a sí misma y se hace estética en la prolífica descripción visual de los amores de Espartaco con Varinia, una esclava de Bretaña.

Algunas secuencias después, se llega a otro climax interesante dentro del film, representado por la batalla final en la cual el ejército de gladiadores es derrotado por las legiones de Marcus Licinius Crassus; pero, la tragedia de seis mil prisioneros que son crucificados como advertencia contra otros intentos de rebelión hacia el poder de Roma, está puesta con la mayor ineptitud en el fondo de una escena en la cual la cámara sigue una peregrinación de Varinia, que es llevada a la casa de Crassus, permitiéndonos presenciar una serie de escenas ridículas.

En el final vemos a Varinia mostrar furtivamente su hijo a Espartaco que está agonizando en la cruz, y luego dejar la escena de la ejecución.

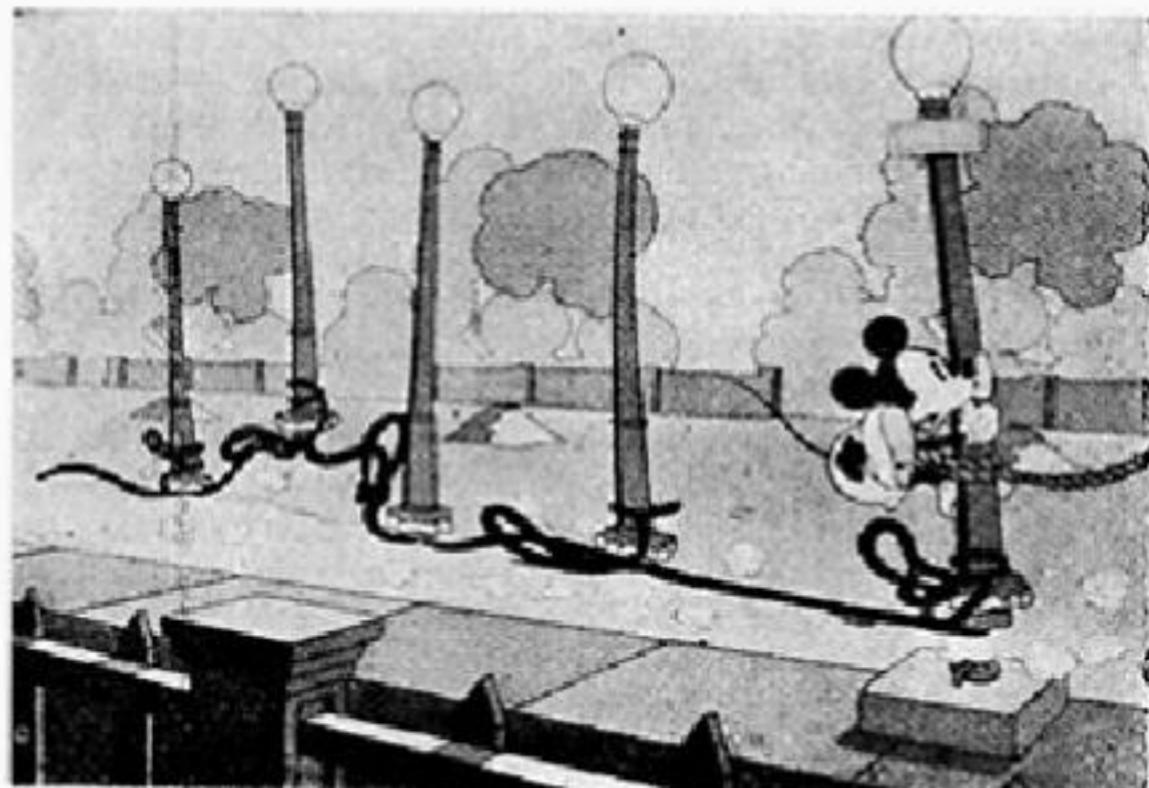
Realmente esto es inadecuado para nosotros. Aceptado que es poco lo que se sabe de Espartaco, debe admitirse que en este film el gladiador no comunica la impresión de ser un hombre dedicado a realizar un cierto número de principios. Después de todo, cuando uno organiza un ejército que derrota a las cohortes romanas en cinco batallas, cuando inicia una revolución que interesa todo un sistema político y económico basado en la esclavitud, la misma esclavitud que de acuerdo a las pocas fuentes veraces de información que nos legó la antigüedad, Espartaco había luchado para abolir, debe ser considerado un hombre de principios y dedicación, mientras que Kubrick y Trumbo nos muestran solamente los reflejos nerviosos, pero no las motivaciones profundas del carácter. El Espartaco que dice en el film que "quiere aprender todo" nos recuerda a Emiliano Zapata de "Viva Zapata" de Elia Kazan "que quiere aprender a leer". Las motivaciones íntimas, los sueños genuinos y elaborados, los ideales de estos hombres no son explicados, y Kubrick falla con Espartaco como Kazan fracasó con el reformador mexicano.

Las excelentes escenas de las batallas son irreprochables técnicamente, pero una cámara dedicada a tomar los rostros y, por sobre todo, los diálogos de los gladiadores y sus familias antes de la masacre final, hubiera brindado un mayor aporte artístico y social a la pantalla, que el que da la contracción en las explosiones de los "hombres acróbatas" en el combate.

Por lo tanto, de este film, la figura de Espartaco surge incomprendible y extrañamente reservada. La campaña publicitaria del film anuncia que éste es el símbolo de la rebelión de la libertad contra la opresión, pero ¿dónde están los pensamientos, las motivaciones lógicas de Espartaco? No nos olvidemos que hace 2000 años este hombre luchó y murió para lograr la liberación de la esclavitud, el mismo principio que motivó la Guerra Civil de los Estados Unidos y que aún debe ser adoptado en algunos de los rincones más reaccionarios de la tierra, tales como Arabia Saudita, para dar un ejemplo.

Concluyendo, es desalentador notar, que tal film llega como una de las clásicas rendiciones cinematográficas de Hollywood: rápido, fuerte y algunas veces agresivo. No tiene mucho corazón, ni atractivo para la mente del espectador. Se ha perdido una hermosa oportunidad, y todo lo que de ella queda, es mejor echarlo al olvido.





¿POR QUÉ NO UN CINE PARA NIÑOS?

(Segunda nota)

por VICTOR ITURRALDE RUA

CINE Y NARRACIÓN

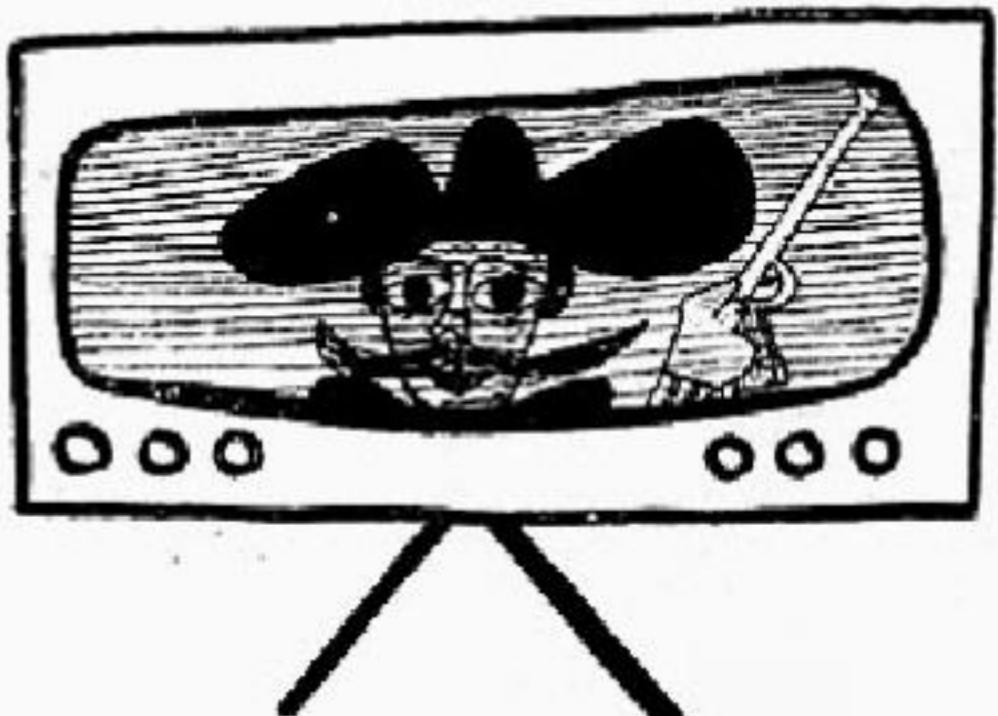
Saber hacer cine es saber narrar. Y una buena película para mayores, para chicos, para franceses o chilenos debe ser, ante todo, una buena narración. El problema entonces, ya que nos referimos al cine infantil, consiste en decidir qué es bueno y qué es malo en una narración para un público menudo. Y para esta decisión debemos analizar dos aspectos distintos: el público en sí y la narración.

Todas las clasificaciones o encasillamientos cronológicos suelen estrellarse contra la obcecación de las excepciones. Determinar si una película o narración o fábula es adecuada para un niño de ocho años e inconveniente para uno de seis, puede dar lugar a un verdadero juego de paradojas y ridículos. El más pequeño comprenderá menos algunos conceptos, no alcanzará a captar el sentido de ciertos vocablos, quizás en tanto que el niño "mayor" entenderá perfectamente todas las palabras y conceptos. Y sin embargo —acudamos a los recuerdos de nuestra propia infancia—, cuántas veces un chico que ya está al borde de la adolescencia o que, incluso, ya la está viviendo, suele jugar, gozar con los juguetes de su hermanito menor, mucho menor. Resumiendo y para evitar una engorrosa sutilza de férreo absolutista, coincidimos con lo doctora Etchebarne y admitimos una división muy general, muy amplia, entre niños de edad pre-escolar o de primera infancia (tal vez desde dos años y medio hasta seis años) y niños mayores, cuyas edades llegan hasta los doce, trece años. Y llamamos a los adolescentes, cuyas edades abarcan —aproximadamente, se entiende— desde los doce hasta los quince años, público juvenil.

¿DRACULA O DONALD?

Fijada una clasificación tan amplia, habremos de considerar qué es lo que conviene a esas tres etapas evolutivas del hombre, teniendo en cuenta circunstancias de conocimiento, emotividad, sociabilidad, idioma. El más pequeño, apagado a su madre, individualista hasta el momento en que comienza a comprender el juego de la vida societaria, a compartir sus juegos y propiedades para poder compartir los juegos y propiedades de los demás, posee un idioma limitado, referido a cosas, personas, comidas, vestimentas, acciones cotidianas, familiares. Su vocabulario —y sus conceptos— se limitan al estricto ámbito de lo familiar y concreto. Muy pocas abstractezas entran en el juego de relación del pequeño, muy pocas metáforas pueden ser admitidas por su mente en veloz evolución. De allí deducimos dos elementos fundamentales: importa dirigirse a los chiquitos hablando sin metáforas y con palabras relacionadas con lo familiar (incorporando, eso sí, nuevos conceptos pero sin abarrotar la capacidad de asimilación del pequeño). Muchas películas necesitarán explicaciones colaterales, simultáneas con la proyección, muchas palabras originales en los films no realizados especialmente para los chicos, necesitarán una traducción al vocabulario más limitado del pequeño. (No obstante lo dicho, *no importa si todo llega a ser comprendido o no*, trátese del argumento o de las situaciones o de las mismas palabras, *siempre que de la obra total se desprenda belleza*. Nosotros mismos no gozamos de las artes por su mayor o menor inteligibilidad, sino por su belleza).

En cuanto a los chicos mayores ya podemos entregárselos un vocabulario más rico, más poblado de imágenes poéticas, de metáforas, de conceptos distintos y nuevos (el chico pregunta:





tará cuando no entienda algo). Ellos asimilarán situaciones que los pequeños dejarán deslizar sin comprenderlas, vivirán con algunos personajes, vibrarán con ciertas anécdotas.

Y paralelamente, convendrá proporcionarles métodos nuevos. Procedimientos para fabricar cosas, para realizar acciones complicadas, para resolver problemas no muy claros. Por supuesto, no hablamos de cálculo diferencial ni de la mejor técnica para tragar sables (aunque esta última pudiera fascinar a todos los chicos). Nos referimos a las múltiples operaciones que constituyen el vivir, a la creación de objetos que se usan a diario: qué es un teléfono, por dónde escapan las aguas servidas, cómo se imprime una revista en colores, qué es el cemento armado, por qué vuela una mosca y cómo lo hace un avión de reacción, qué es una carretera y por qué se ronca, etc., etc. La fabulosa capacidad de conocimiento, de adquisición de nuevos conceptos de los niños, permitirá la incorporación en la narración de datos que nada tienen que ver con la poesía, con la belleza misma del film, del argumento.

¿Y QUE HACEMOS CON DRACULA Y DONALD?

Por el momento, nada. Pero antes otro dato: el niño se aburre con la situación amorosa, con el juego ligeramente sexual. Le interesa, si, conocer, saber, pero en él no están desarrolladas las condiciones físicas, espirituales que determinan una repercusión inmediata ante el apunte sexual, tal como ocurre en el adulto. De ahí que la tan mojigata insistencia en la prohibición de películas para niños, basada en la abundancia de besos lúguriosos y escotes pronunciados resulta no sólo supérflua sino peligrosa, al estimular una curiosidad irresoluble en el propio hogar y en la consulta con los padres.

Pero eso sí: todos los niños reaccionan ante la violencia. Sufren cuando advierten escenas de crueldad desmedida, ante los catálogos de sadismo que desarrollan ciertos films, de pistoleritos de la televisión, aparentemente inocuos —a nuestro

entender, decididamente estúpidos y prescindibles—, o ante el sufrimiento gratuito de los animales. El traumático resultado de una sesión de Lassie a quien se la puede comer un león es mil veces peor que el ligero sadomasoquismo del adulto cuando ve chorrear la sangre de las fauces de Drácula..

Con todo lo cual llegamos a otro dato esencial: la violencia, los golpes, las trompadas o puntapiés a Carlitos Chaplin, las ardillitas del bosque que son atrapadas por Donald, la ovejita que es perseguida por un lobo astioso, babeante, la muerte previsible y lenta de un personaje simpático (inundación, explosión próxima e ignorada, el monstruo que se acerca, etc.), todo esto puede ser desterrado del cine para niños.

¿ENTONCES, NADA DE DRACULA?

Quizá no del todo. Una ligera sorpresa, llámesele un "miedito", puede condimentar el hilo de la narración, pero será menester dosificar muy cuidadosamente la inclusión de elementos angustiantes. Así, la ligera frustración que surge del objetivo que no se alcanza y para lo cual se deben sortear pruebas más o menos arduas, no es totalmente ajena a la vida misma del niño: no todo se obtiene con facilidad, no todo se resuelve con sólo desearlo.

Pero la reiteración de los efectos dramáticos logrados por angustias menores y permanentes, nada tiene que ver con el mundo de fantasía, de belleza donde vive el niño. Mundo creado por el niño, del que a su vez se nutre espiritualmente.

LA SOLUCION ESTA EN EL PATO DONALD

Quizá, aunque no totalmente. De todos modos y antes de consignar temas, formas y condiciones de la proyección, conviene establecer que las funciones infantiles requieren una organización especial, tal como habremos de hacerlo en la próxima nota.

(en el próximo número se publicará una tercera nota)

CRITICA

SHUNKO



Vientos secos, arena que muerde la garganta, espina, talones rajados de chiquillos flacos, arena que es fuego al costado de la sombría débil de un espinillo, de un mistol, Y tierra que se desgrana en arenisca por la fuga del agua, por la muerte de la madera. Tierra rica que agoniza.

Allí, en esas lomadas, entre las piedras y el cardón, allí, entre el sol y un algarrobo, vive gente. Allí se gestan criaturas que juegan con las chivas, con las mismas chivas cuya leche beben. Y con la luna, con la noche y el fuego, se va cantando el por qué de la vida en ese lugar, el por qué de esa existencia que olvidan los turistas y los ministros.

Jorge Abalos, escritor santiagueño, escribió un día una novela, mejor dicho: un cuento largo. El protagonista era un chico de Santiago, un changuito de arena y sol y algarrobo. "Shunko" era el cabrerito silvestre, arisco. Shunko era un símbolo tierno de una tierra pura, vieja, elemental y orgullosa de entregar dulzura en la concisión de sus frutos.

Lautaro Murúa, actor cinematográfico chileno, radicado en Buenos Aires desde hace varios años, emprendió la ardua carrera de la dirección, trasladando a la pantalla una adaptación de "Shunko", preparada por Augusto Roa Bastos. Y la increíble ternura y alta poesía del relato se tradujo en indígenas. Y así nació *Shunko*.

Anticipar la obra de un director a partir de su primer film es improcedente y apresurado. Y comentar una película en sí, teniendo en cuenta que se trata de la primera de un realizador, puede participar de la misma actitud. No obstante, conviene determinar cuál ha sido el resultado de la empresa, conviene aventurar un juicio.

Entendemos que *Shunko* presenta ostensibles fisuras en su arquitectura dramática, muchos errores de dirección de intérpretes (especialmente en cuanto a sí mismo, puesto que Lautaro Murúa encarna al maestro y protagonista del film), algunos saltos en la narración, que por momentos obstaculizan la continuidad del relato, una música de fondo que llega a desorbitarse y fastidiar el primer plano de las imágenes, y diferentes momentos en que el sonido es confuso (mala vocalización o mala grabación). Pero también entendemos —y esto lo podemos afirmar con calor— que nada de todo esto consigue destruir la ternura y la permanente poesía del libro, del trozo de vida que se muestra con inteligencia y dotes creadoras.

Muchas veces se ha dicho que cualquier película con niños y animales, tiene asegurado un buen porcentaje de su triunfo en el corazón de la mujer —especialmente si los niños sufren o si los animales son simpáticos. Y tengase en cuenta que el público femenino suele superar numéricamente al público masculino. De allí, que una película con ni-

ños sea aceptada, sin mayores riesgos, por el público en general.

Pero en nuestro país hemos tenido muchos, muchísimos ejemplos de películas con niños, con animalitos suficientes. Y nunca, en los casos de *Borcosque*, por ejemplo, se consiguió superar el mero nivel de la mediocridad, del recurso sensiblero. De donde pocas veces hemos visto una película que acuda a los niños y lo haga con dignidad, con respeto. Pero éste no es el caso de *Shunko*.

Y allí encontramos la primera cualidad.

Y las demás se deben a la contención, a la sobriedad con que se ha expuesto la historia. A la inteligencia con que se ha cambiado el enfoque (en el libro el protagonista era el niño, aquí lo es el maestro, hasta cierto punto). A la verosimilitud del planteo sociológico del personaje y el mundo (su adaptación paulatina al ambiente, a la tradición, a la pureza y originalidad del medio), y la certeza de la eventual formulación pedagógica.

Queda algo más: la fotografía, de cuidadosos y bellos cuadros, con cielos estupendamente fotogénicos. Los primeros planos de los personajes, denuncian una permanente búsqueda plástica, un deseo refinado por elaborarlo todo, hasta el último fotograma. Hecho que culmina con una escena espectacular, la del eclipse, con la gente golpeando en los morteros para evitar que se muera la luna, filmada a contraluz y conservando el sonido original de la madera que choca contra la madera. Merece destacarse, asimismo, la actuación de todos los niños, quienes se integran de manera clara y vivencia a la historia.

Así, esta primera manifestación de Lautaro Murúa nos obliga a atender sus próximas películas, presintiendo en ellas un oficio más firme, una superación de los errores obviables de *Shunko*, un director responsable y sereno.

(Ver fichero de estrenos)

VICTOR TIURRALDE RUA

SABADO A LA NOCHE CINE



Un hilo simple para urdir una trama, como en aquella vieja película norteamericana: *'Seis destinos'*. Un hilo siempre que permite saltar de un personaje a otro, o a una anécdota, o a un apunte pintoresco. Un hilo simple: el sábado, la noche del sábado, el cine.

Con ese pretexto, Fernando Ayala siembra tipos y anécdotas que condensan un fragmento de Buenos Aires, pasa revista a una galería de delegados "de facto" de una humanidad esquemática, organiza una encyclopédie populista de caracteres y actitudes.

Pero en este caso el hilo resultó cordel y los personajes fueron demasiado vastos, las anécdotas lugares comunes, las referencias a la realidad soslayos de la misma. En este caso no hubo profundidad, carnalidad, verosimilitud. No hubo sábado por la noche, sino marionetas que anuncian estrenos.

viviendo en un sábado por la noche. No hubo Buenos Aires y sus calles, sus pizzerías, sus vendedores de entradas para los cines, sus anacrónicos tranvías, sus "barris" de adolescentes y muchachas, sus "diálogos" y solterones bien vestidos, a pesar de su desfile en la pantalla. No hubo ese mundo bullente, esos cien mil empleados y trabajadores que apuran una diversión barata y un flan con crema en sólo tres horas, no hubo la gritería de los pregones y el alucinante desplazar de miles de pies, de miles de cuerpos que se entrecocan paquidérmicamente, no hubo el susurro indescriptible de mil, cinco mil, veinte mil diálogos simultáneos.

Así, esta película define una decadencia temática y de intenciones, iniciada en *El candidato*, la anterior película de Fernando Ayala. Y esta decadencia, este rechazo consciente del realismo más o menos simbólico —pero generoso en perspectivas— de *El jefe*, nos importa. Nos importa mucho. La actitud anterior de Ayala, que había permitido entrever un espíritu de denuncia, al irse deformando por el crecimiento de un conformismo y superficialidad —dictados por apuros económicos, por el divorcio del escritor (Viñas) y el director (Ayala), por la complicación material que implica la producción personal de las propias películas, por un cambio de valores, quizás—, nos obliga a detenernos, a lanzar una alerta, a proponer al director un alto en la trayectoria y una mirada hacia atrás. Y también a comparar. A recordar los muchos casos de creadores a quienes el abandono de una coherencia temática, la renuncia deliberada a la búsqueda, el refugio en el mero tecnicismo y las fórmulas comerciales condujo a la más triste anquilosis.

Fernando Ayala es joven. Y es uno de los pocos directores argentinos contemporáneos en quienes vimos un porvenir atendible desde *Ayer fue primavera*. Su contacto con David Viñas —escritor, periodista, desenfadado polemista— coincidió con una de sus obras más importantes y plenas de virtudes formales y temáticas. *El jefe*, producida por el mismo Ayala y Héctor Olivera señalaba una identificación estilística entre el director y el argumentista. El brillo formal, la elaboración —por momentos excesiva— de las escenas, obedecía, en cierta manera, a las necesidades del apunte sociológico trazado por el libretista. No había presiones económicas, por lo tanto no había final rutinario. No había fórmulas, convencionalismos mayores, concesiones, de allí que el film fuera digno, inteligente.

Pero el paulatino alejamiento de Viñas, señaló un paralelo alejamiento de esa problemática, de la independencia de criterios y presiones industriales. *El candidato* denunció un claro retroceso, que pudo ser disimulado por una técnica un poco más depurada, donde no se deslumbraba al espectador con los hallazgos gratuitos de *El jefe*.

Pero ahora, la tercera producción de Ayala nos enfrenta con un director que tiene poco que decir y este poco es muy discutible. Nos sitúa ante un realizador con mejor oficio, con mayor soltura en la narración, con una evolucionada capacidad para organizar una producción que él mismo dirige. De paso, conviene opinar con respecto a *Sábado a la noche cine*, que la idea —sólo la idea— fue sugerida por Viñas, pero el libretista encargado de transformarla en argumento fue Rodolfo M. Taboada, quien desde hace algunos años escribe con la misma ligereza libretos, argumentos, cuentos cortos y libretillos que se venden con facilidad, que se difunden con facilidad, que se pueden olvidar con la misma facilidad.

Así, a medida que Viñas tuvo menos que ver con el cine de Ayala, sus películas fueron torciendo por la senda del dinero fácil, de los recursos tradicionales, de la negación de la realidad argentina. El camino que va desde *El jefe*, con la definida denuncia del peronismo y las profundas perturbaciones morales y sociales que provocara (por sí mismo o por las circunstancias totales que vivía el país, no importa), hasta el final feliz de los dos jóvenes (Gilda Louisek y Alzugaray), en *Sábado a la noche cine*, o bien desde aquellos días en que hubo una proposición de verdad hasta 1960, cuando se pretende un acercamiento a los gustos más amplios del público, este camino coincide, paradójicamente, con un rechazo silencioso llevado a cabo por el público mismo. *El jefe* alcanzó enorme popularidad —no tenemos

presentes las cifras de las recaudaciones—, y *Sábado a la noche cine* fue una especie de fracaso instantáneo. No se deduzca de esto que la mera presencia de David Viñas operó como escudo ante las tentaciones de la monetización, porque la advertencia que formulara Alsina Thevenet con respecto a *Ayer fue primavera*, mantiene su actualidad y da la clave de la posición presente de Fernando Ayala: "debiera exigirse para poder exigir", "debiera ser más firme ante productores (aunque en este caso el productor sea él mismo), intérprete y libretistas".

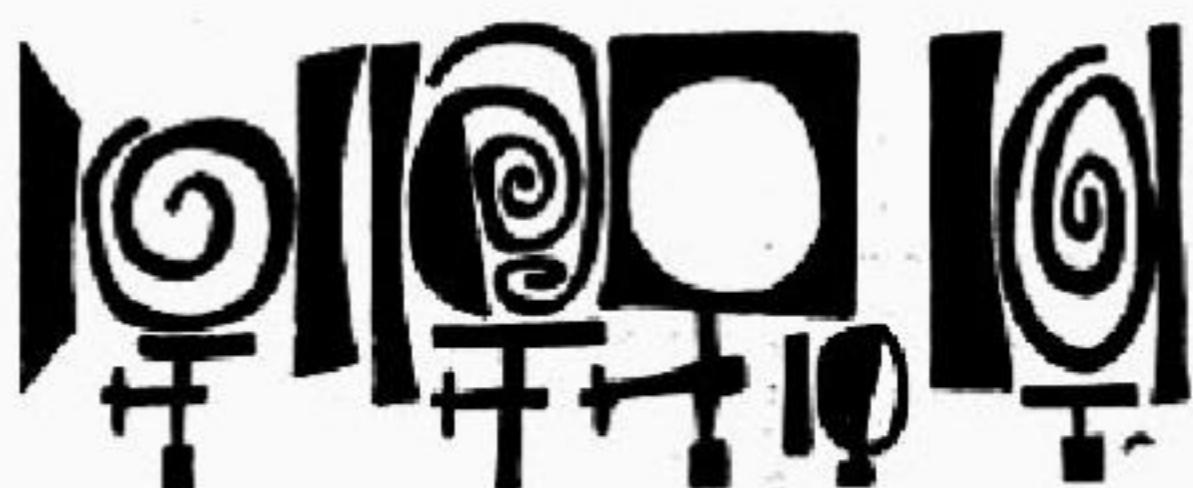
Si bien técnicamente *Sábado a la noche cine* es una obra rescuable —a pesar de algunas pequeñas debilidades de coordinación emocional en el conjunto del film—, si bien encontramos allí una confirmación de la facilidad con que Ayala sabe narrar, crear un clima, organizar el artificio de un suspense momentáneo, la película no deja de ser un simple juego, un espectáculo por el espectáculo mismo, al que su superficialidad le obliga a lindar con proposiciones que exceden las circunstancias sociales aludidas, para internarse en los peores baldíos de nuestra cinematografía. Es decir, en lo huero, en lo artificioso, en lo redundantemente falso, en lo cursi, incluso en la falta de respeto por la inteligencia del espectador común. El espectador medio puede ser conducido para que sirva determinados intereses, cuando la propaganda es fuerte y organizada: Coca Cola, religiosidad o nacionalismo, pero no merece un trato así de parte de aquéllos cuya inteligencia y valores personales les permiten hablar con un vocabulario adulto, digno, artísticamente elevado, culto, en una palabra.

Si la prostituta absurda que se pasea por las calles de ese sábado nocturno se redime con la caída en su falda de un paquete de billetes —a pesar de todas las leyes de la lógica, la gravedad y la arquitectura; si el simplete que se identifica con el héroe del Oeste seguirá teniendo una esposa a pesar del intento de fuga a Chile; si la pareja joven se encuentra providencialmente en medio de la noche de Buenos Aires y allí se reconoce y se une; si el amante de Gardel llora como nadie llora por la voz y presencia de Gardel; si la "barrita" adolescente se aburre en el centro porteño y se frustra; si la esposa abnegada alcanza un final feliz discutible, escapando a cualquier lado, si ese collar de anécdotas pudiere ser el paradigma del gusto popular, entonces con más razón que antes, la responsabilidad de uno de los pocos directores argentinos que tienen la suerte de hacer cine y que se lo exhiban adquiere proporciones gigantescas. Ayala no puede hacer este cine. No tiene ni derecho a hacerlo, ni le es beneficioso económica, humana, artística, moralmente. Ayala no es Daniel Tinayre, ni Carreras, ni Amadori.

Pero alguien dijo, hace tiempo, "que los hechos son muy testarudos" y no creemos que Ayala, a pesar de sus debilidades presentes, haya quedado vacío de humanidad, por lo que esperamos confiados la proyección de un título posterior que desmienta este delirio en la barranca de los convencionalismos.

(Ver fichera de estrenos)

VAIR



PISO DE SOLTERO



Billy Wilder es austriaco y por lo tanto su carrera de guionista (*La octava mujer de Barba Azul*, *Bala de Fuego*) y director del cine norteamericano presupone para la crítica mismo ha dicho "Ernst Lubitsch fue mi maestro..." Pero las diferencias entre ambos son evidentes: Wilder no es amable y tolerante, con el educado sonreír escéptico del maestro; su vena es satírica y amarga, como lo demostró en *Sunset Boulevard* y *The Big Carnival*, pero su sentido de la angustia era insatisfactorio. Tesis incompletas, espectacularidad en lugar de auténticos conflictos humanos. Su etapa reciente, tras el subestimado *Stalag 17*, lo ubica en la búsqueda interesante de un humor satírico intimamente americano. En *Some like it hot*, explora a través de los explosivos "twenties", un estilo de comedia burlesca donde el sexo y la violencia se enmascaran en la comididad más simple y paródica. Pero esta aparente simplicidad no es la que vería un americano. La reconstrucción y el espíritu son europeos en cuanto conscientes (conciencia de espectador, no de participante) de una estructura moral, característica de una sociedad que en su subconsciente no ha superado los problemas de una tradición puritana.

Esta misma ironía corrosiva anima el trasfondo de *Piso de soltero* (*The Apartment*) y le transmite un patetismo muy peculiar. La comididad de la situación es abundante y no siempre sutil, y en sí misma alcanza un matiz de humillación del débil frente al poderoso que no llega al grotesco, pero que incide en la disposición algo convencional de los resortes de la comedia. Es bastante ilustrativa de un modo de vida que en el pasado se disimulaba con tenues velos románticos y rosados (recuérdese todo un capítulo de la comedia americana, incluido Capra) y que aquí descubre su matiz amargo, de soledad y vacío.

Los equívocos y el desenlace (optimista y algo convencional) limitan las posibilidades testimoniales y trascendentales de un cuadro que podría haber acentuado las coordenadas de un problema que no es sólo sentimental, sino que roza actitudes y reacciones más profundas. Este cuadro no es sin embargo, simplemente costumbrista, aunque los persona-

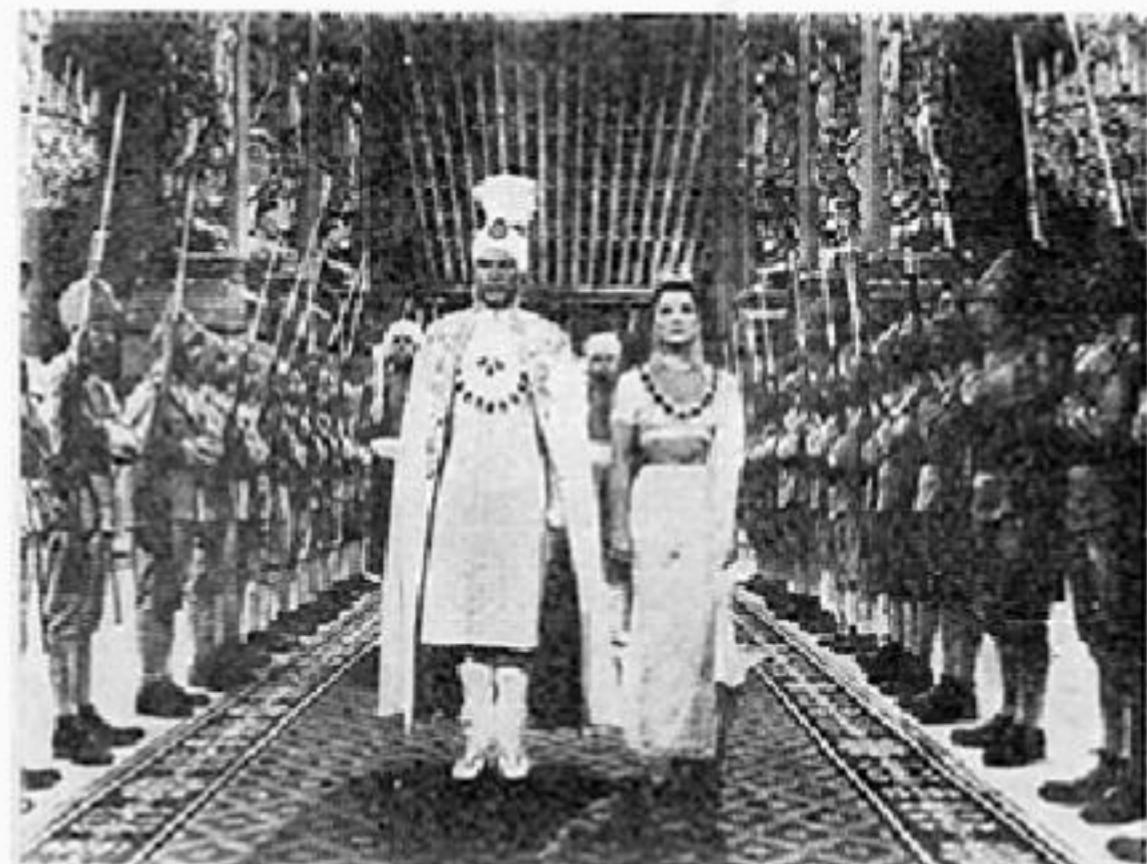
jes se configuran en un plano de tipificación. Shirley MacLaine y en menor grado Jack Lemmon escaparán en parte a esa estilización convencional gracias a la riqueza de matices de su interpretación, que les otorga una verosímil carga de humanidad. En cuanto a la realización en sí, decrece un poco en su brillantez en la segunda mitad, precisamente cuando el conflicto se alarga en situaciones minuciosas que se superponen sin agregar elementos vitales a la acción o al desarrollo psicológico.

Las limitaciones del film son entonces las habituales en el género: un desequilibrio entre el entretenimiento y la seriedad, tan difícil de lograr a través de la sonrisa significativa.

(Ver fichero de estrenos)

J. A. MAHIEU

LA TUMBA HINDÚ



Tras el resumen de lo publicado en el film anterior (*El Tigre de Eschnapur*) narrado en breves imágenes y con la ayuda de un relator, nos sumergimos con placer en una historia que, en apariencia, no pertenece a Thea von Harbou sino a Emilio Salgari. Pero hay varias razones para que esta realización de Fritz Lang en dos partes, no sea confundida con los films habituales de aventuras. La historia misma se desarrolla en dos planos diferentes: el de la acción misma, que es todo lo ingenuo que se quiera, y el de los personajes, que también puede considerarse convencional; y en el menos visible entramado de una historia estilizada según preceptos caros al realizador del Dr. Mabuse. La riqueza de esta oposición entre violencia, poder, crueldad y renunciamiento, se desarrolla en un nivel menos aparente, como en un cuento de hadas que siempre oculta una sutil trama de deseos inconscientes. Un Metrópolis adolescente, si se quiere, deslumbrado por el arabesco oriental, llevado en un énfasis arquitectónico (los escenarios son reales) que se pliega perfectamente a la sabiduría funcional del decorado visualizado.

El paralelo con *Metrópolis* es menos extraño de lo que parece. La misma ordalía entre aventura individual y conflicto de poderes; igual predilección por las escaleras (incluso en el episodio freudiano del baile de Debra Paget, donde están implicadas) y con la oculta fascinación por la violencia y la crueldad, visible en muchas escenas.

La tumba hindú posee además un curioso matiz de goce mental: como en todo verdadero cuento para mayores, su encanto parte del humor apacible con que se ejecuta el horror, en un ritmo que mezcla la lógica del detalle con la inverosimilitud de los hechos.

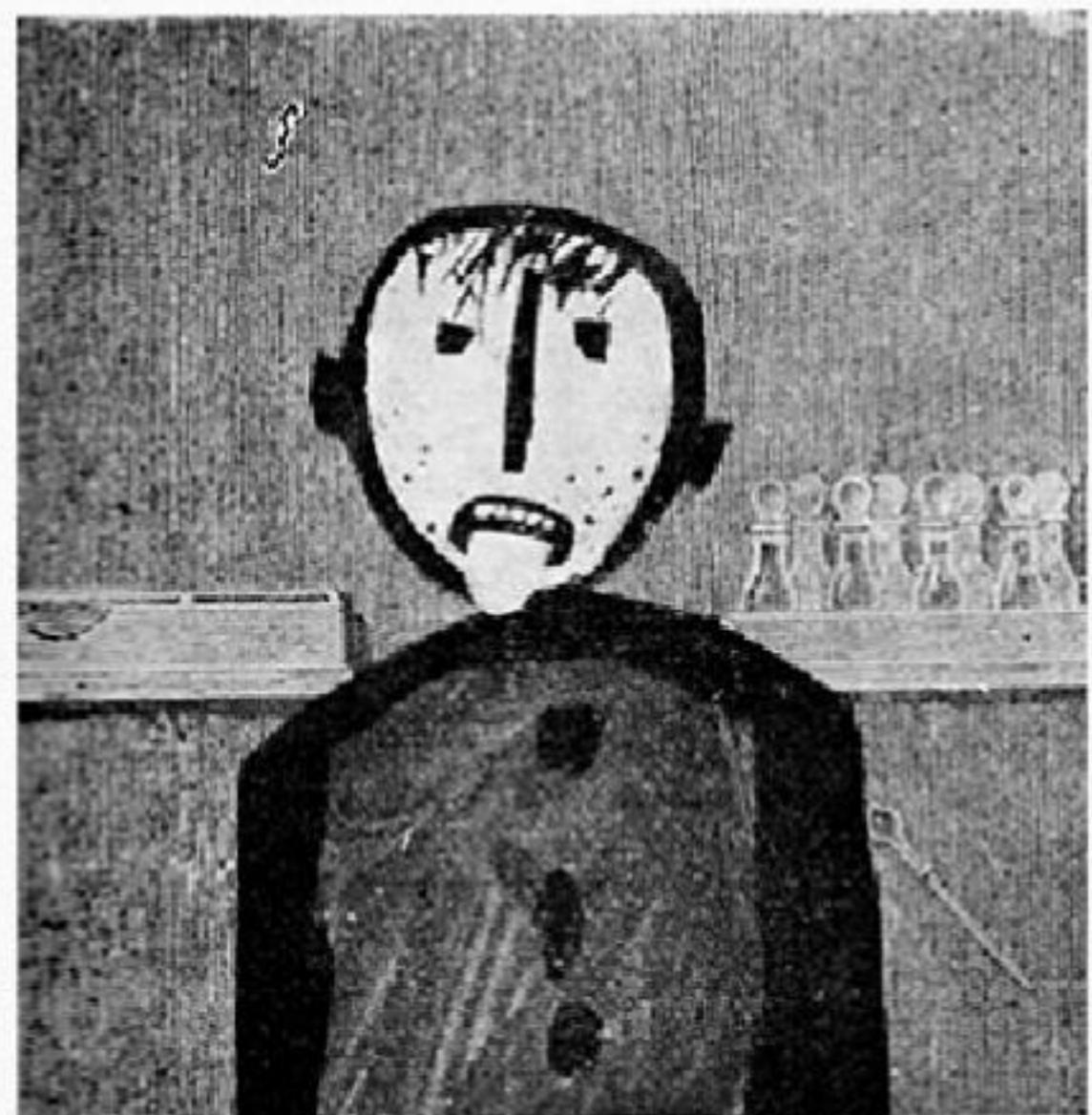
No sabemos hasta qué punto es consciente en Lang el trasfondo irónico y serio a la vez, de su aventura oriental. Parece sin embargo probable que a la delección con que encuadrará las viejas pinturas hindúes (del periodo de Akbar?) se suma la sensación de volver a su vieja imagen del mundo: espectacular, barroca y moralmente fatalista.

(Ver fichero de estrenos. Los datos de *EL TIGRE DE ESCH-NAPUR* en el fichero del N° 3)

J.A.M.

CORTO METRAJE

MONSIEUR TÈTE



MONSIEUR TÈTE

El dibujo animado es tal vez, el último refugio de la imaginación en libertad, del absurdo poético. Casi exclusivamente utilizado para narrar historias seudo infantiles, su terreno abarca los distintos grados de la comididad; desde los grafismos significativos de Emile Cohl hasta los barroquismos minuciosos adulterados de Walt Disney. El dominio de este último organizó largamente los animalitos demasiado humanos, los ballets paquidérmicos y las filigranas coloreadas. A este amable y blando humorismo sucede el feroz combate de Tom y Jerry y por fin el dibujo esquemático e ingenioso de Bosustow o Hubley, heredero directo de Steinberg y el humorismo irónico y "highbrow" del *New Yorker*. Pero junto a la brillantez imaginaria del dibujo y del "gag" visual, yacía el peligro subyacente de la pequeña historia, del convencionalismo ritual (no siempre la UPA alcanza la sátira de *Rooty Toot Toot*, digna de Damon Runyon, o ilustra el humanísimo epígrama de James Thurber en el *Unicornio en el Jardín*). Pero entre los renovadores actuales del corto metraje figuran algunos que se atreven a demostrar que los cartones cómicos pueden ser también vehículo de poesía, de una sátira trascendente, de una mordiente rebeldía. Jan Lenica es uno de esos creadores autentificados en su obra. Este realizador polaco es autor con Valerian Borowczyk del corto metraje *Dom*, premiado en el festival de Bruselas de Cine Experimental. Con *M. Tête*, realizado con la colaboración de Henri Gruel (*La lucia contra el frío*) y un texto de Eugène Ionesco, alcanza un ápice de talento y audacia. Narra el film las vicisitudes de Monsieur Tête, cuya cabeza tiene tendencias muy independientes, y se agita y libera frecuentemente a pesar del cuerpo, más prudente, del pequeño empleado. Es la "serpiente de la rebelión" que la anima a enfrentar los monstruos sagrados del orden. Las injusticias, la rutina, la mentira del amor o la política literaria, el juego de las apariencias, le hacen rugir sordamente y cubrir el rostro de un indignado y violento color verde. Y para incomodidad y peligro de su cuerpo, pasa frecuentemente a la acción. Todo un corte despiadado y agudo de la sociedad contemporánea, con todas sus hinchadas convenciones dejadas al desnudo en una acerada síntesis visual. Por fin la cabeza es "domada" y vuelve a su tronco. La obediencia rinde sus frutos y el pecho de M. Tête se cubre de medallas y condecoraciones... "Ahora", observa el narrador, "es una cabeza como las demás, como la de todo el mundo". Y es un rostro vacío, sin ojos, ni boca, ni nariz, en fin la nulidad necesaria y dócil.

El film sorprende por el uso talentoso de todos los recursos de la animación, con un sentido nuevo, audaz y constantemente inventivo. El color, el empleo de grabados antiguos y recortes, o los esquemáticos trazos sobre fondo negro (en forma semejante al Mc Laren de *Blinkity Blank*) constituyen junto a la brillante música concreta y el intencionado comentario verbal, los elementos elocuentes que sirven a esta fábula seria e hilarante de un absurdo significativo.

J.A.M.

L' HORRIBLE, BIZARRE ET INCROYABLE AVENTURE DE MONSIEUR TÈTE (Francia, 1960). Realización: Jan Lenica y Henri Gruel. Texto: Eugène Ionesco. Fotografía y Efectos Especiales: Equipo Areddy. Fotógrafo: Antonio Harispe (Eastmancolor). Música: Philippe Arthuys. Montaje: Henri Colpi y Jasmine Chasney. Relator: Claude Nicot. Asistente: Teresa Lenica. Ayudante Técnico: Joseph Marques. Producción: Argos Film y Les Films Armorial. (El Jurado "Emile Cohl" presidido por René Clair ha otorgado a esta película el Premio 1960. — Gran Premio de la Crítica Internacional, Festival de Tours, 1959).



LA OPERACION UFA

por
THOMAS LENOIR

SERVICIO L'EXPRESS · PRENSA LATINA

París, junio. — En el cartel del "Biorritz", sala cinematográfica perteneciente a la U.G.C.* **Sin tambores ni trompetas**, de Helmut Kautner, primera co-producción Franco-Alemana después de la liberación, sucede al film alemán **Los héroes no son de madera**, de Frantz Wirth.

Al mismo tiempo, en el "Rex" sala privada, pero que generalmente trabaja en circuito con el "Normandie" y el "Moulin Rouge", otras salas de la U.G.C., exhibe una segunda co-producción Franco-Alemana, **Los gorriones**, de Jean Girault, y el "Ermitage" anuncia para estos días **Las locas**, del director alemán Rolf Thiele.

¿Casualidad? No. Detrás de esos cuatro "films" está un nombre: la U.F.A.-Sofradis. Se trata de los comienzos de una vasta ofensiva pacientemente preparada. Si todo marcha como desea el señor Arno Hauke, muy pronto la industria cinematográfica francesa será una industria alemana.

"¡Cómo! —se dirá—. ¡Pero si no existe cine alemán!... De cuando en cuando produce un film, por otra parte mediocre, mientras que los franceses triunfan en todos los festivales. Además, existe el cupo...". Frente a eso están estos hechos:

1. El tratado del mercado común suprime el cupo entre los países signatarios y particularmente en lo que concierne al cine entre las tres naciones productoras: Francia, Alemania e Italia. Por etapas sucesivas, quedarán en libertad el 1º de julio de 1970.

2. Quizá el cine alemán es detestable, pero está floreciente. En 1958 produjo 115 films frente a 126 de Francia y 150 de Italia pero su economía es mucho más sana que la del cine francés, puesto que registró 753 millones de entradas en 6.778 salas, en tanto que, en el mismo tiempo, 5.778 salas francesas sólo registraron 359 millones de entradas.

3. Cuando se dice que las películas francesas tienen un público internacional, sólo es cierto en cuanto a una decena anual, que tiene calidad suficiente para interesar al extranjero. El conjunto de la producción debe ser absorbido por el mercado interior.

* Unión General Cinematográfica, Sociedad de Economía Mixta en que el Estado francés tiene la mayoría, constituida cuando la liberación cambió sustituta de la continental, con la cual los alemanes dominaron el mercado francés durante la ocupación.

La industria cinematográfica francesa es deficitaria. Si de algunos años a esta parte se asiste a un renacimiento, se debe a la prima sobre la calidad que alienta a los productores audaces a afrontar el riesgo del fracaso comercial. Pero esa prima acaba de ser suprimida por el gobierno francés.

4. Alemania es propietaria de un gran circuito de salas cinematográficas en Francia, en las cuales explota directamente sus films.

LA CARTA DE LUDENDORFF

Cuando se dice "Alemania" hoy que entender "La Industria Cinematográfica Alemana", es decir, la U.F.A., siglas de la "Universum Film Aktiengesellschaft" o lo que es lo mismo: el señor Arno Hauke, quien, hace algunos meses, celebró en París la unión de la sociedad que dirige con la Sofradis (Sociedad Francesa de Distribución), de cuyos seis administradores, cuatro son alemanes. Y uno de ellos es Hauke.

No hay nada equivalente a la U.F.A., en Francia; pero todos los que se interesan por el cine, o tienen más de cuarenta años, recuerdan esas letras, que dominaron el cine europeo antes de la guerra. Danielle Darrieux, Michele Morgan, Jean Gabin y Fernandel, fueron estrellas de la U.F.A.

Todo empezó en 1917 con una carta confidencial del general Lüdendorff a Hindenburg: "El poder de cine, como medio de propaganda es considerable —decía Lüdendorff—. Es urgente utilizarlo para elevar la moral de la tropa y mantener la de la retaguardia". Lüdendorff tenía un plan: adquirir todas las pequeñas productoras alemanas y unirlas en un consorcio.

"Nadie debe saber —subrayaba— que el Estado es el comprador. Por consiguiente, hay que dejar que la operación financiera sea manejada por organizaciones privadas, bancos influyentes hábiles en ese trabajo y sobre todo adeptos incondicionales del gobierno imperial". A fines de 1917 era fundada en Berlín la U.F.A. Como presidente del consejo de administración fue nombrado Emil Georg Von Strauss, director del Deutsche Bank.

Hoy todavía es el Deutsche Bank —regido ahora por Hermann Josef Abs, miembro influyente de la democracia cristiana y amigo íntimo del canciller Adenauer— el depositario de las acciones de la U.F.A.

EL CINE COMO ARMA

La derrota alemana sobrevino demasiado pronto para que la U.F.A. realizara inmediatamente el prepósito de Lüderitz pero ya se había erigido una estructura: un trust a la alemana, de concentración vertical, que distribuía y explotaba por sí mismo en 115 salas exclusivas los films que producía en sus vastos estudios de Babelsberg o Tempelhof, o bien en los hangares de los zeppelines de Staaken. Así Alemania dispuso de la organización cinematográfica más poderosa de Europa.

Como en aquel momento el papel político de la U.F.A. no podía ser el de propagandista guerra, se le confió el de embajadora. Puesto que el cine ayudaba a Alemania a figurar de nuevo en el concierto de las naciones, se podía pedirle que creara un ambiente favorable a la obtención de préstamos en el extranjero, tejiendo así una estrecha red de intereses entre los financieros internacionales...

Durante la vigencia de los planes Dawes y Young, el esfuerzo se encaminó hacia Norteamérica y la U.F.A. llegó a acuerdos con la Universal, la Paramount y la Metro Goldwyn Mayer. Luego se lanzó a la conquista de Europa, construyendo en 1926, particularmente, la alianza cinematográfica europea, para la difusión en Francia de los films alemanes que después del armisticio habían sido declarados "Proscriptos por quince años".

Babelsberg adoptó como principio el "Gustar a todo el mundo". "Es necesario —decía su jefe de producción, Erich Pommer—, establecer una corriente de intercambio que permita a los productores una rápida amortización de los films producidos. Hay que llegar a crear "Películas europeas", que no serán francesas, inglesas, italianas o alemanas, sino continentales, de amplia difusión en toda Europa".

La víspera de la gran crisis económica de 1929-1930, la U.F.A. no titubeaba en invertir unos dos millones de marcos en rodar "Metrópolis", de Fritz Lang.

La U.F.A. buscó abiertamente nuevos apoyos financieros. Alfred Hügenberg, ex administrador de las fábricas Krupp y jefe de los cascos de acero y del partido nacional alemán, dominaba por cuenta de la industria pesada, la prensa y la industria editorial y aspiraba a añadir a su corona el florín del cine. Se instaló tan sólidamente en la U.F.A., que cuando el gobierno social-demócrata se alarmó, no pudo hacer nada contra su influencia.

Fue entonces cuando se vio aparecer bajo la marca de la U.F.A. toda una serie de films militaristas, como por ejemplo, *La última compañía*. Mientras que *Sin novedad en el frente* continuaba prohibido, en las salas parisinas se proyectaba *El concierto de Sans Souci*, requisitoria apenas disimulada contra el tratado de Versalles.

Hügenberg, que seguía siendo el amo de la U.F.A., aceptó en 1932 la cartera de Economía Nacional en el primer gobierno de Hitler. La toma del poder por el Nacional-Socialismo ofreció a la sociedad de Babelsberg la ocasión de elevar su poderío al máximo. Se plegó a los esquemas temáticos del Dr. Goebbels y, como recompensa, obtuvo el monopolio absoluto del cine alemán.

La ocupación de Europa en los años 40 convirtió el reino en un imperio. En su avance, el ejército alemán llevaba sus films hasta las orillas del Atlántico, del Mar Negro y del Volga...

EL DERRUMBE

En la primavera de 1943, una gran fiesta reunió a todo Berlín en la U.F.A.: se festejaba, al mismo tiempo que el 25º aniversario de la compañía, el 10º del cine hitlerista. Antes de la proyección del gran film en Agfacolor *Las aventuras del barón de Munchhausen*, el doctor Goebbels, en nombre del Führer le entregó la Placa del Águila Alemana al doctor Alfred Hügenberg, que seguía siendo presidente, y la medalla de Goethe al doctor Klasch, director de la U.F.A.

Si el reconocimiento del nazismo llenaba de satisfacción a los patrones del supermonopolio, estos se hallaban mucho más interesados en la explotación de 7.000 salas en toda Europa en un total de 25.000, y en la edición de sus noticias en 29 idiomas.

"La guerra nos ha permitido —escribió Goebbels— resolver problemas europeos ya maduros... El cumplimiento de la misión europea nos alienta... Nos conduce a agrupar los problemas en todos los campos que se prestan a la unificación. Precisamente, el cine es uno de esos campos...". Esta fraseología oficial no resultaba muy clara. Pero las intenciones de Goebbels lo eran, como se puede juzgar por un extracto de su diario de fecha 19 de 1942.

"Greven (director de la Continental, en París) tiene una técnica completamente errónea: considera que su deber es elevar el nivel del cine francés... No es cosa nuestra dar buenos films a los franceses, y sobre todo, no es a nosotros a quienes incumbe darles films de tendencia nacional. Si los franceses se contentan con películas ligeras y un poco estúpidas debemos dárselas. Sería una verdadera locura entrar en competencia con nosotros mismos. Nuestra política en materia de cine debe ser igual a la de los norteamericanos respecto del continente americano. Debemos convertirnos en el poder dominante del cine europeo... Debemos tratar de impedir la creación de toda industria nacional del cine, y si es necesario, traer a nuestros estudios de Berlín, Viena o Munich, a las estrellas y los técnicos que puedan ayudarnos a lograr ese fin...".

En Roma, durante una reunión de la Cámara Europea del Cine, el doctor Meltzer, de la U.F.A., declaraba en la misma época: "Hoy, cine europeo para Europa. Mañana, cine europeo para el mundo. Y no pensamos solamente en el Atlántico, sino también en el Mediterráneo, el Océano Índico y el Pacífico...".

1945: la U.F.A. se desploma con el nazismo, al cual había unido su suerte, entre las ruinas del III Reich. El mago que va a hacerla renacer de sus cenizas, se llama Arno Hauke. Y ahora veremos como la palabra mago es la que le corresponde.

EL SECRETO DE ARNO HAUKE

¿Cómo este hombre, que no sabía nada de cine, pudo, en los pocos años que siguieron a su regreso en polvoriento uniforme de oficial joven de la Wehrmacht vencida, reconstruir el consorcio mutilado, disperso, condenado a muerte? El secreto de Arno Hauke, es —lo dice el mismo—, su facultad de leer los documentos de contabilidad más complicados y más desagradables, con la misma facilidad y el mismo entusiasmo con que otros leen novelas policíacas.

Su novela policíaca comienza en los últimos días del verano de 1949. Arno Hauke, que en ese instante es solamente un joven delgado de 28 años, diplomado en Ciencias Económicas por la Universidad Friedrich Wilhelm de Breslau y empleado de la Sociedad Fiduciaria Alemana, llega al castillo de Varenhöll, romántico burgo de Westfalia. ¿Qué viene a hacer? precisamente a revisar la montaña de documentos y libros de contabilidad que obstruyen los salones de baile. Trasladado en camiones a toda prisa desde la sede de la U.F.A. en Berlín, mientras Hitler se suicidaba y los cañones rusos desmantelaban la ciudad, el precioso montón de papel había sido colocado allí en un perfecto orden prusiano.

Aparentemente, aquello no podía servir para nada y tampoco había nadie que pudiera manejarlo. Todos los ex amos de la U.F.A. habían sido internados y todos los bienes de la sociedad confiscados, inclusive los estudios de Babelsberg y Johanneshal, en el Este de Berlín, entregados a la Sociedad Nacionalizada de la Zona Soviética, la D.E.P.A. En sus zonas de ocupación, los aliados occidentales habían encargado a alemanes de las tareas administrativas mientras esperaban la decisión definitiva sobre el destino de las propiedades incautadas.

El administrador para la zona británica era un químico, ex empleado de la U.F.A. y doctor en Filosofía: el doctor Karl August Klatte. Como no sabía nada de contabilidad, habían encargado a la Sociedad Fiduciaria depurar las cuentas. Dicha sociedad era una empresa privada, cuya especialidad era recalcular balances financieros, pero que estaba notoriamente ligada al Deutsche Bank.

Hauke trabajó mucho en Varenhöll y lo que descubrió le fascinó: era el hilo de Ariadna que debía guiarle en una carrera del tesoro. Se puso a viajar por toda la zona británica, descubriendo 12 cines intactos y no confiscados, terre-

nos construidos, bienes de capital, copias de films inéditos o inexplotados y 1.630 copias de 693 films viejos.

Ocurrió entonces que, en virtud de la Ley número 32 de la Alta Comisión Interaliada, la Sociedad Fiduciaria para la cual trabajaba Hauke fue encargada de la liquidación de los propiedades de la U.F.A. En sus funciones de liquidador general instalado en Dusseldorf, el doctor Haupt, director de la Sociedad Fiduciaria, tuvo necesidad de la competencia de Hauke y lo llevó a su lado. Más tarde murió, y como Hauke era el único que tenía una visión general del asunto, sucedió al doctor Haupt. Esto ocurrió en 1951 y Hauke tenía 30 años...

SALARIO: 8 MILLONES

Oficialmente, Arno Hauke obedecía órdenes de los oficiales británicos de la Comisión de Control pero tenía otros contactos, especialmente con el barón Von Ostmann, director de las sucursales del Deutsche Bank en Dusseldorf. Y su objetivo no era la liquidación de la antigua U.F.A. sino su reconstrucción en las naciones y las bárbas de los aliados. Hoy cuenta esto como una buena broma. "Fue —dice— un curioso deporte".

Las salas de espectáculos fueron la base del consorcio restaurado. Con los fondos cuya gerencia tenía, Hauke hizo construir toda una cadena. "¿No es la tarea de un liquidador —explicaba a los aliados— hacer producir los bienes que le han confiado?". Esos bienes produjeron hasta 1953, fecha en que las ordenanzas aliadas fueron reemplazadas por una ley llamada de "Descartelización", según la cual las compañías cinematográficas del III Reich podían ser liquidadas y nadie tenía derecho a adquirir más de un estudio o de tres salas, salvo en caso de urgente necesidad económica. El gobierno federal no podía rescatar esos bienes, pero los bancos quedaban autorizados para hacerlo.

En la primavera de 1956, un consorcio bancario encabezado por el barón Von Ostmann en representación de Deutsche Bank, adquirió la U.F.A. y para recompensar a Arno Hauke por sus buenos y leales servicios, Von Ostmann le confió al dirección general del consorcio con un salario de 8 millones de antiguos marcos al mes.

Desde su despacho, en el quinto piso del palacio de concreto que hizo construir en Dusseldorf, Arno Hauke tiene hoy en sus manos, gracias a las 24 líneas telefónicas directas en su mesa de trabajo, grande como un billar, los hilos que unen entre sí a sociedades hermanas o cuñadas, hijas o primas, nacidas de relaciones legales, morganáticas, incestuosas o adulterinas. He aquí un breve cuadro de las mismas:

—Universum Film A.G. en Berlín-Tempelhof (siete estudios que permiten la filmación de 25 películas al año; un laboratorio de revelado en negro y en colores y estudios de sonorización);

—Otras tres compañías productoras: Terra-Filmkunst, U.F.A. Filmkunst y Berlín-Films;

—Una compañía de films publicitarios: U.F.A.-Filmverleih, con sucursales para la exportación en Amsterdam, Madrid, Londres y Nueva York.

—Dos compañías en Munich para fabricar el material para equipar estudios y salas

—La cadena de los cines U.F.A. Theater A.G. (55 "Palaces" con fachadas de mármol, repartidos por toda Alemania Federal);

—Dos compañías de ediciones musicales;

—Una compañía de noticieros filmados.

En total, unos 100 millones de marcos (unos 19 millones de dólares) como volumen de negocios en 1957.

LA FABRICA DE SUEÑOS

Para comprender lo que puede significar la entrada de ese leviatan en el mercado cinematográfico francés, basta recordar el papel que desempeñó la U.F.A. antes de la guerra.

En 1943, la Alianza Cinematográfica Europea, por ejemplo apadrinó por cuenta de la U.F.A. más de cincuenta producciones francesas. Ya en 1939, una tercera parte de las películas "francesas" proyectadas en Francia, habían sido producidas directa o indirectamente por la U.F.A.

Al comienzo del cine hablado, para salvar el obstáculo del

idioma, la U.F.A. lanzó el método de las versiones múltiples: Carl Froelich, al realizar *La noche es nuestra* con Charlotte Ander y Hans Alberts, hizo simultáneamente una versión francesa con Marie Bell y Henry Garat. Pero más tarde Babelsberg y Tempelhof hicieron algo más fuerte: nada de versiones francesas de films alemanes, sino films concebidos y realizados por autores y directores franceses con actores franceses, para el público francés: *Un mal muchacho*, con Danielle Darrieux y Henry Garat; *Andrienne Lecouvreur*, de Marcel L'Herbier; *El extraño señor Victor*, de Jean Gremillón...

"¿Qué interés tenía Alemania en esa producción? —se pregunta Marcel Lapierre en "Los cien rostros del cine"—, evidentemente, proporcionaba trabajo a sus operadores, sus decoradores, sus maquinistas, sus fabricantes de película virgen y sus laboratoristas. Pero eso no era todo". Aquello, que costaba más caro en Alemania que en Francia, "Le ofrecía al Reich la posibilidad de recibir divisas extranjeras procedentes de la explotación de los films, o lo que es lo mismo: la U.F.A. abastecía al tesoro Hitlerista de la moneda buena que necesitaba".

A decir verdad, nadie veía nada malo en ello. Sin duda, hubo críticos que señalaron aquí y allá insinuaciones de propaganda; pero hasta los años inmediatamente anteriores a la guerra esa propaganda estuvo prácticamente ausente. La U.F.A. Sólo vendía sueños.

FRENTE AL OGRO

¿Quién es el socio francés de ese gigante? Su historia es mucho más corta, puesto que la Sofradis (Sociedad Francesa de Distribución S.A.) fue creada en 1951. Sus fundadores fueron los señores Albert Mazaleyrat, Georges Senanque y Broyer. Los dos primeros son actualmente administradores de la U.F.A.-Sofradis, en tanto que el Presidente-Director General es el señor Marcel Colin-Reval, quien, de 1914 a 1944 fue agente de publicidad de la A.C.E-U.F.A. en París; luego jefe de la sección de cine del gobierno militar de la zona francesa en Alemania de 1944 a 1946, y finalmente, director del Diario Filmado *Blick in die Welt* de Francfort.

Frente a ese ogro, ¿qué puede hacer el cine francés? El ministro responsable de ese cine anula y dicta decretos; disuelve y vuelve a crear comisiones. Reina sin reinar sobre una historia que hay que seguir de cerca. Una codificación que no ofrece las posibilidades de una organización estable ni las de la libre empresa. Estamos ante una historia que hay que seguir de cerca.



MISCELANEA

Razones de espacio nos impiden publicar la ansiada entrevista a Stanislas Siekierko. Ella irá, pues, el próximo número.

Michel-David Grinberg, un lector, nos pide inaugurar la sección *Cartas de los lectores*. Una excelente idea, en la que por otra parte, ya habíamos pensado. Hemos pasado su carta al blanco principal de sus iras, el Sr. Alsina Thevenet, para que la conteste. Carta y respuesta irán en el próximo número. En cuanto a qué vender TIEMPO DE CINE a \$ 40 es una estafa le ruego que pase por la redacción —previo aviso— a ver las facturas de la imprenta y de la casa de grabados. ¡Ah! Si sabe de algo más barato, le ruego nos avise.

ARTISTAS UNIDOS

El gerente de esta distribuidora, Sr. Carlos Ghiodi nos ha comunicado, respecto de nuestra nota en el N° 2 sobre la negativa de esa distribuidora a programar películas para los cine clubs, que todo se debió a un malentendido y que por lo tanto éstos podrán exhibir nuevamente películas de ese sello.

LA DOLCE VITA

CONTINUACION

99.

ESCENA XVIII

Interior de la escalera en la casa de Marcelo. A la noche.
 Marcelo regresa a la casa. Gira la llave de la cerradura de la puerta que da al descanso de la escalera, abre y entra con la evidente preocupación de no hacer ruido.

ESCENA XIX.

Interior de la casa de Marcelo. A la noche.

100. 101. 102. 103. 104.

Marcelo entra en el pequeño vestíbulo, enciende la luz, cierra con precaución la puerta, camina por el corredor, va a entrar en la sala, cuando nota que por debajo de la puerta al fondo del pasillo, se filtra la luz. Permanece un momento vacilante y contrariado, después a media voz dice:

MARCELO: Emma...

Desde la habitación no llega respuesta alguna. Marcelo entra en la sala. Sobre la mesa está la cena preparada. Marcelo regresa al pasillo y escucha. Como resignado a escuchar una discusión acostumbrada y desagradable, empuja la puerta y entra.

105. 106. 107. 108. 109. 110.

El dormitorio, pequeño y modesto, está en desorden. Algunas prendas femeninas están esparcidas aquí y allá. La lámpara, sobre la mesa de luz, está encendida. En la cama, atravesada, inmóvil y pálida como una muerta, está una mujer joven que debería ser de una belleza un poco pesada y carnal, pero cuyos rasgos están ahora horriblemente alterados.

El rostro de Marcelo empalidece.

MARCELO: ¡Emma!...

Marcelo se precipita hacia el lecho, toca a la mujer, la sacude nuevamente, sofocado:

MARCELO: ¿Emma?...

Los manos le tiemblan, el miedo y el desfallecimiento lo van ganando. La mujer parece muerta. Marcelo mira rápidamente a su alrededor, ve sobre la mesita de luz unos tubitos vacíos, los toma, los arroja después de haber leído las etiquetas, se inclina aterrado sobre la mujer tratando de saber si la mujer está todavía viva. Balbuce fuera de sí.

MARCELO: ¡Estúpida!... ¡Estúpida!... ¡Emma!...

Se sobrepone. Tiene la frente perlada de sudor helado. Trata de dominarse. Toma el teléfono, comienza a marcar un número, bruscamente vuelve a colgar el auricular. Duda todavía un instante, jadeando. De pronto levanta a la mujer entre sus brazos, y con visible esfuerzo, con desesperada voluntad, se dirige a la salida.

Los brazos y la cabeza de la mujer, al perder, dificultan sus movimientos. Marcelo logra abrir la puerta y sale. Cierra la puerta detrás de él y baja las escaleras llevando a la mujer inanimada.

FUNDIDO.

ESCENA XX.

Interior del automóvil de Marcelo. A la noche.
 111. 112.

Marcelo guía rápidamente dirigiendo por momentos una mirada aterrada al cuerpo de Emma, que amenaza continuamente con deslizarse al fondo del automóvil. La cabeza inerte de ella pende con los ojos desorbitados.

FUNDIDO.

ESCENA XXI.

Interior del hospital en el corredor de primeros auxilios. A la noche.

113. 114. 115. 116. 117. 118.

Marcelo recorre a grandes pasos, nervioso, el corredor de primeros auxilios. A él dan varias puertas y está cerrado al fondo por una gran ventana que da al patio del hospital. Marcelo está solo, hace pequeños gestos con la mano acompañando un discurso que se dirige a sí mismo.

Una monja abre una puerta y pasa delante de él, chancleteando, sin mirarlo. Marcelo se pasa una mano por la cara.

Desde una habitación que da al corredor llega un lamento. Marcelo escucha. Vuelve a caminar, descompuesto.

De la sala de primeros auxilios sale un enfermero. Inmediatamente Marcelo va a su encuentro, pero el enfermero sin detenerse le pregunta:

ENFERMERO: ¿Es su mujer?

MARCELO: No...

El enfermero sigue su camino, rápido; casi en el mismo momento el 2º enfermero llega; y al pasar, antes de entrar en la sala de primeros auxilios, dice:

2º ENFERMERO: Ahora viene...

Marcelo queda solo. Está deshecho, descompuesto. De pronto se siente llamar por su nombre:

PERIODISTA: ¡Hola, Marcelo!...

Un jovencito de pequeña estatura, vestido negligentemente, ha desembocado de una puerta lateral y viene a su encuentro esbozando una sonrisa.

Marcelo al reconocerlo tiene una reacción de alarma y hostilidad.

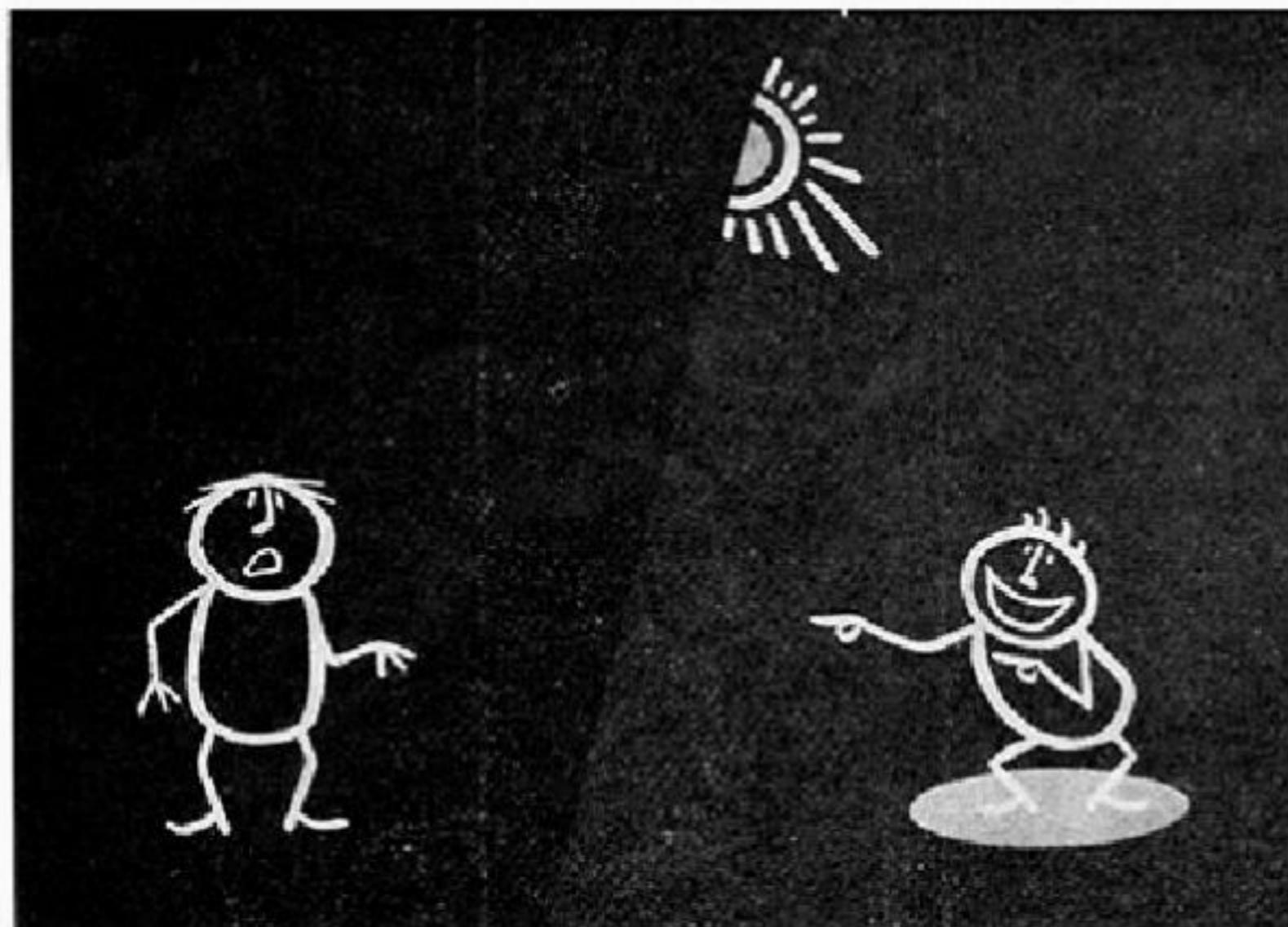
PERIODISTA: ¿Qué pasó?... ¿Fuiste tú el que trajo una mujer?

MARCELO (alarmado): Por favor, Giannelli... no escribas nada... ya tendrás un montón de problemas con la policía...

PERIODISTA: ¿Está viva?... Pero, ¿qué sucedió?...

MARCELO: Sí sí, está viva...

PERIODISTA: Y entonces, ¿qué te importa?... Si una muchacha está loca... Al contrario, te hace un poco de publicidad... ¿Cómo se llama?...



Momento del film UN PUESTO AL SOL, de František Vystřil, uno de los puntos más altos de la II Muestra Internacional de Cine de Corto Metraje y que obtuvo el premio instituido por el Cine Club Núcleo. En el próximo número publicaremos una reseña completa de esta muestra.

Marcelo explota.

MARCELO: Giannelli, déjame en paz; ¡vete...

PERIODISTA: Y a ti, ¿qué te importa?...

Marcelo se vuelve casi suplicante:

MARCELO: Tienes familia... Por favor...

Saca del bolsillo diez mil liras y se las da al colega que las guarda rápidamente:

PERIODISTA: Pero, ¿quién te pidió nada?

Por el corredor avanza apurado y emocionado el médico de guardia abotonándose el guardapolvo.

Marcelo va al encuentro del médico.

MARCELO: Doctor, rápido...

El doctor responder terminante y entra en la sala de primeros auxilios.

SOBREIMPRESION.

119. 120. 121.

Han pasado casi dos horas.

La luz del alba entra por la ventana.

Marcelo, deshecho, sentado en un banco, espera. La puerta se abre y se asoma el primer enfermero, mientras Marcelo se pone de pie.

ENFERMERO 1º: Todo va bien... Si quiere verla...

Marcelo, palidísimo, entra en la habitación.

MARCELO: ¿Está despierta?...

ESCENA XXII.

Interior del hospital. Sala de primeros auxilios. Al alba.

122. 123. 124. 125. 126.

Entra Marcelo. El primer enfermero está ordenando la habitación, que parece que hubiera sido inundada, tal es la cantidad de agua desparramada por todas partes. El médico se lava las manos. En la camilla, pálida como una muerte pero con los ojos abiertos. Emma mira a Marcelo que se acerca; lo mira en silencio, con los ojos muy abiertos y el rostro descompuesto por una expresión de vergüenza y de reproche amargo.

Marcelo, con voz alterada y enronquecida, dice:

MARCELO: Pero, ¿qué has hecho?... ¡Estás loca!... ¡Loca!...

Los labios exangües de Emma se contraen como los de una niña; comienza a llorar silenciosamente tratándose de tapar la cara con la sábana.

Marcelo le toma la mano:

MARCELO: Pero, ¿por qué?... Emma...

El médico interviene terminante.

MEDICO: Déjala... No la cansen... Ahora la ha visto, vuelva allá...

Marcelo duda, confuso; el médico continúa:

MEDICO: Vaya, vaya... Dentro de un par de horas puede llevarla a casa... Mientras tanto vaya a ver al policía de servicio... para la declaración, es obligatorio...

Se dirige a uno de los dos enfermeros:

Acompáñalo...

Marcelo dice a media voz:

MARCELO: Gracias...

Vuelve a mirar a Emma, que se adivina está llorando debajo de la sábana.

Mirándola dice:

MARCELO: Espero fuera, Emma... Después te llevo a casa...

Y sale con el enfermero.

ESCENA XXIII.

Interior del hospital. Corredor y habitación de la policía. De día

127. 128. 129.

Marcelo acompañado por el enfermero, sale de la sala de primeros auxilios y atravesando el vestíbulo y después de un corredor, entra en una pequeña habitación amueblada con una mesita y un par de sillones. No hay nadie. El enfermero dice:

ENFERMERO: Acomódate... Ahora aviso al policía...

Marcelo queda solo. Se sienta de golpe y vuelve a levantarse. Está dominado por una profunda turbación. Finalmente su mirada se detiene sobre el teléfono que está en la mesita. Duda apenas un instante, descuelga el auricular y marca un número.

ESCENA XXIV

Interior del dormitorio de Magdalena. De día.

130.

Magdalena duerme profundamente, recostada en un vestido, lujoso y excéntrico leche. La habitación es igualmente elegante y excéntrica. Las cortinas y las persianas están cerradas, la primera luz de la mañana se filtra por las hendiduras, en la oscuridad de la habitación. El teléfono está sobre la cama junto a la muchacha dormida; la campanilla está amortiguada por las frazadas y la colcha, y Magdalena no lo oye.

El teléfono continúa sonando cuatro, cinco veces, sofocadamente; Magdalena no se despierta.

FUNDIDO.

El guion original de *La Dolce Vita* fue 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, los cambios correspondientes se indicarán al concluir la publicación.

En el próximo número continúa la publicación de este guion.

LOS QUE SE FUERON

FEDERICO VALLE



Conoci al abuelo hace dos años en Mar del Plata. Dos años largos. Dos años de amenazas y ojos fruncidos. Con el fénix de la crisis asomando con isocronismo semestral. Con el muro gris de las frustraciones. Con el discurso impreso en papel sellado. Con el secretario-diretor-presidente de un Instituto que reemplaza al presidente-secretario-diretor. Con las pupilas huecas de la tijera. De la censura.

Conoci al abuelo hace dos años. Y lo vi contemplando la ronda. La ronda invariable, cansina, mediocre. La ronda del cronista, del director, de las estrellas y del hombre del gabán con la cartera. La ronda y su murmullo y el chis-chis de los zapatos. La ronda sin nada dentro. La ronda redonda. Y el abuelo miraba.

Conoci al abuelo ya abuelo. Como muchos, no sabía que era el abuelo. Y como a muchos, él me perdonó la ignorancia. Porque ya era abuelo. Porque había visto muchas rondas y muchos nietos y él mismo había espantado al fénix alguna vez. Y se había topado con el muro gris de las frustraciones.

Lo conocí junto a otro abuelo. Pero éste negaba su condición. Abusaba la modestia con sus frases, con su tremendo Napoleón, con sus canas. Genuflejado por el frac verde y por la historia. Lo conocí junto a Abel Gance.

Estuve con el abuelo. Sus manos de trabajo, su rostro de corteza seca, su barba italiana, sus cabellos ralos y naturalmente dispuestos para un contraluz, sus gestos tranquilos, su absoluta sencillez de abuelo que visita a sus nietos y a los amigos de sus nietos, su voz pausada de máquina, de sangre, de vegetal.

Hace un año el abuelo regresó al mismo lugar. Miró la ronda por última vez. Tal vez sonrió. Tal vez suspiró hondo. Ochenta años. Demasiados, quizás. Despacio, dialogando en silencio con un millón de imágenes, se encaminó al recinto de su paz.

Y entró.

VICTOR A. FUURALDE RUA

(Estudio sobre Federico Valle en el próximo número).

MACK SENNET O LA DESTRUCCION POR EL HUMOR

—¿Cómo se llama usted?

—Aquí todas las mujeres se llaman Angela y todos los hombres, Jorge.

—¿Por qué?

—¿Por qué no?

(*Million Dollar Legs*)

Laurel ignora el fin de la guerra y permanece en las trincheras consumiendo sus raciones en conserva. Olsen y Johnson llegan hasta la puerta de su departamento con un automóvil que sube en el ascensor y recorren los pasillos del edificio. Ben Turpin se come una bomba, revienta y sólo se le ensucia la cara. Un mudo endemoniado destroza un piano, arranca el cincóptero, con él se hace un arpa y toca una melodía para calmarse.

La persecución grotesca y absurda de Jean Durand y de los filins de Pathé; las mucamas que persiguen a un verdadero, que persigue a un mozo de bar, que persigue a un ciclista, que persigue a un pegador de carteles, que...; la destrucción total de aquello que se opone al paso vandálico de la manada de payasos, los eventuales tarros de pintura, las piruetas en los tejados, las fugas por los sótanos, el anonimato de quince o cincuenta clowns, sólo había conseguido fructificar, allá por 1910, en dos, tres cómicos más o menos recordables. Era la etapa del chasco, de la broma torpe, de la jarana desenfadada.

CARUSO, BOX Y LA IGLESIA.

El 17 de enero de 1880 nació en Canadá un hijo de inmigrantes irlandeses. El padre era herrero y el niño, Michael Sinnott, envidiaba la gloria de Caruso, madurando hasta el momento en que hubo de resolver el problema del absurdo. Había nacido antes que Rigadin, Onésimo, Cremetti. Petit Moritz registraron sus carreras lunáticas por Francia e Italia.

Michael huyó de su casa y se fue a Nueva York. En 1906 cantaba. Cantaba por la tarde en una iglesia y por la noche en las operetas, en el music hall.

El muchacho había sido entrenador de boxeadores, se había especializado en danzas acrobáticas y soñaba con ser actor. Y cantaba.

Cuando Al Christie fundó la Nestor Company —que construyó el primer estudio de Hollywood—, se dedicó a producir exclusivamente películas cómicas. Christie lanzó merengues a la cara de los banqueros, se burló de los vigilantes y asentó puntapiés en los traseros de los alcaldes. Esto ocurría en 1909. Entre tanto, Michael Sinnott había adoptado un seudónimo para las tablas: Mack Sennett. Luego de unos papelitos en la Edison, fue contratado como extra en la Biograph. Debutó representando a un "papá parisien" en *Father Gets in the Game* (1908). Griffith quedó satisfecho y lo ubicó en la troupe Biograph. Al llegar 1909, Mack Sennett se convirtió en actor, director, productor.

SEÑOR DIRECTOR, USTED SIEMPRE TIENE RAZÓN

"Cuando terminaba el trabajo —escribe en sus memorias la señora de Griffith—, Sennett daba la vuelta al estudio y esperaba el momento de la salida de mi marido... Delante del estudio o en la esquina de Broadway y Catore lo encontraba 'por casualidad'. ¿Y, qué piensa de nuestra película?, le preguntaba. ¿Cree que saldrá bien? ¿Yo sirvo como actor?". Y si había alguien en el estudio en quien jamás pensábamos que pudiera ser actor, era Mack Sennett. Por lo general encarnaba a los policías de las películas. ¿Y cuál es el porvenir de un policía en el cine...? Después de haber estudiado con perseverancia a Max Linder... adoptó su vestimenta 'boulevardière'... Su caso nos parecía terminado y, sin embargo, Griffith le confió el papel de un típico Mr. Dupont en *The Curtain Pole*".

Poco tiempo después, Mack Sennett dirigía su primera película: *A Lucky Toothache*, con Mary Pickford. Pero Comedies determinó su fama entre los productores independientes. Sennett ya había llegado a California. Durante el invierno de 1910-1911, trabajó activamente con Dell Henderson y se sintió atraído por una muchacha de 16 años, modelo fotográfica, cuya silueta en malla negra constituía un motivo de atracción ineludible. Mabel Normand estaba siempre dispuesta a zambullirse o a montar un potro. Ya había actuado en la Vitagraph y fue contratada por M. S. como estrella de una nueva compañía: la Keystone, fundada por los empresarios Kessel y Bauman.

La Nestor y la Keystone pertenecían al mismo grupo de la Mutual y la compañía de M. S. se instaló en los estudios de Edendale, abandonados por Thomas Ince cuando se fundara Inceville. La primera



MACK SENNET

troupe de la Keystone estuvo integrada por Mack Sennett, Mabel Normand, Fred Mace y Ford Sterling. La primera película Keystone fue *Cohen at Corey Island* (1912). La compañía editó dos cortos semanales y la producción principal fue supervisada por Thomas Ince. Así, la Keystone adoptó los métodos de trabajo "standarizado", de Ince y M. S. se convirtió más en un supervisor de producción, que en un director. Pero supo rodearse de actores y creó una personalidad y un "método cómico" para cada uno de ellos. Roscoe Arbuckle se inició en la Keystone en 1913. En diciembre de 1913 se incorporó Charles Chaplin, Polly Moran, Eddie Salsbury, Thomas Meighan y su sobrino, Edward Sutherland, engrosaron la compañía. Y luego fueron Louise Fazenda, Chester Conklin, Ben Turpin, Hank Mann, Al St. John, Slim Summerville, Mack Swain, Charlie Chase, su hermano, Jimmy Farrot, W. C. Fields, Buster Keaton, Harold Lloyd. Fue M. S. quien lanzó, asimismo, a Gloria Swanson, a Bebe Daniels, a Marie Prevost, a Marie Dressler, a Wallace Beery, a Harry Langdon.

Mas su misión en el cine norteamericano no se limitó a la fundamental tarea de descubrir y hacer florecer reyes de la comedia. Sennett fue quien dio la solución al problema del clown en el cine. Quien abrió una puerta en el callejón sin salida de la payasada grotesca. Quien definió un camino ancho por donde habría de echarse a andar un cine que lo tuvo por padre legítimo, Sennett, el explorador que se asombraba con sus mismos descubrimientos, el maestro que metió en un andador a Harry Langdon, a Buster Keaton y a Charles Chaplin, comparte la paternidad del cine norteamericano junto con Griffith, con Edison, con Porter, con Ince.

HIJOS MIOS, ORGANICEMOS EL DISPARATE

Resulta ilustrativo apuntar algunos rasgos del método de trabajo empleado por M. S. La escena cómica podía ser sugerida por el mismo intérprete, o por los "gagmen" de la Keystone. Uno de ellos por ejemplo, solía detenerse todos los lunes ante los bazaros y observaba todos los objetos dispuestos en las vidrieras, diciéndose: "¿Qué se puede hacer con un cortaplumas? ¿Una bobina de hilo? ¿Una palita para el fuego? ¿Un espejo?" Y así indefinidamente. Luego clasificaba sus ocurrencias elaborando una verdadera encyclopédia del "gag", (chiste o efecto cómico visual). Con esta sistematización la bufonería iba siendo trocada, sutilmente, en comedia más refinada. El payaso iba cediendo su lugar al comediante, el lanzador de pasteles se iba convirtiendo en un investigador de su propia comedia. El circo daba lugar al cine.

A las ocho de la mañana salían del estudio algunos cameramen, el realizador, los reflectoristas, los cómicos imprescindibles: la madre vago, el traidor bigotudo, el bebé. Sennett dejaba una propina a todas las estaciones de bomberos para que le avisaran cuando se llevaba un incendio. Así, mientras en el frente los bomberos luchaban contra las llamas, los cómicos improvisaban una escena en un costado de la casa, saltando a las redes de los bomberos, arrojando yeso y agua, persiguiéndose con las mangueras. Otras veces invitaban un film aprovechando el incendio de un pozo petrolífero combinando violencia con chistes, peligro físico con absurdos.

Mack Sennett fue el creador de los "Keystone Cops", los policías de la Keystone que se apilaban uno sobre otro cuando aparecía un ratón, que la muchacha o el cómico descubrían en falta, avergonzados en público. Fue también el promotor del erotismo en el cine cómico.

BATHING BEAUTY BRIGADE

Gracias a las mallas de baño extrafaldarias, irreconciliables con agua del Pacífico, las películas de Mack Sennett se convirtieron en una institución norteamericana. Los costureros de M. S. buscaban la elegancia sin importarles el llegar a los límites de la extravagancia. Las hermosas muchachas se bombardeaban con tortas de crema se paseaban por los hielos del Yukón, desfilaban en elefantes por Nueva York, se peleaban con los polizones, se reían de las instituciones, eran felices en su frenesí destructor y erótico donde todo estaba permitido, desde lanzarse sobre un caballo desde un sexto piso, hasta convertir un león en un gatito mimoso. Hasta que un buen día, la censura prohibió "el pasatiempo seudo-balneario" que se habían especializado gracias a su patrón".

Todas las tardes M. S. y sus gagmen veían las escenas filmadas del día. Las mismas no podían ser vistas por sus realizadores. Si las situaciones eran graciosas, se las dejaba intactas. Pero en caso contrario, M. S. agregaba colitas de películas interpretadas por animales o por otros cómicos, suficientemente risibles, aunque poco tuvieran que ver con el film original. Muchas veces si consideraba necesario filmar algunas tomas de un borracho, un excéntrico o un personaje grotesco, telefónica a sus cómicos y les indicaba la escena, que procedían a filmar de inmediato.

Fundamentalmente, M. S. elaboraba sus películas con el montaje. Eliminaba metros y más metros, escogía la esencia misma del chiste, armaba escenas que podían haber sido filmadas en ocasiones dispares y con propósitos distintos. Con su confianza total en el montaje —teorizado paralelamente por Griffith—, M. S. desarrolló la técnica del chiste visual, de la sorpresa, del absurdo al servicio de la risa de la destrucción de las instituciones por la carcajada.

"Una comedia Keystone jamás llegaba a satisfacer a este hombre tan exigente. La eliminación de seis a doce pies de película para conservar sólo uno, convirtió a Sennett en un maestro... porque el pie que había sido elegido, decía todo lo que había sido narrado originalmente en una longitud doce veces superior..." ("Sunday Pictorial", octubre 1915).

ASI SE EMPLEO EL HUMOR

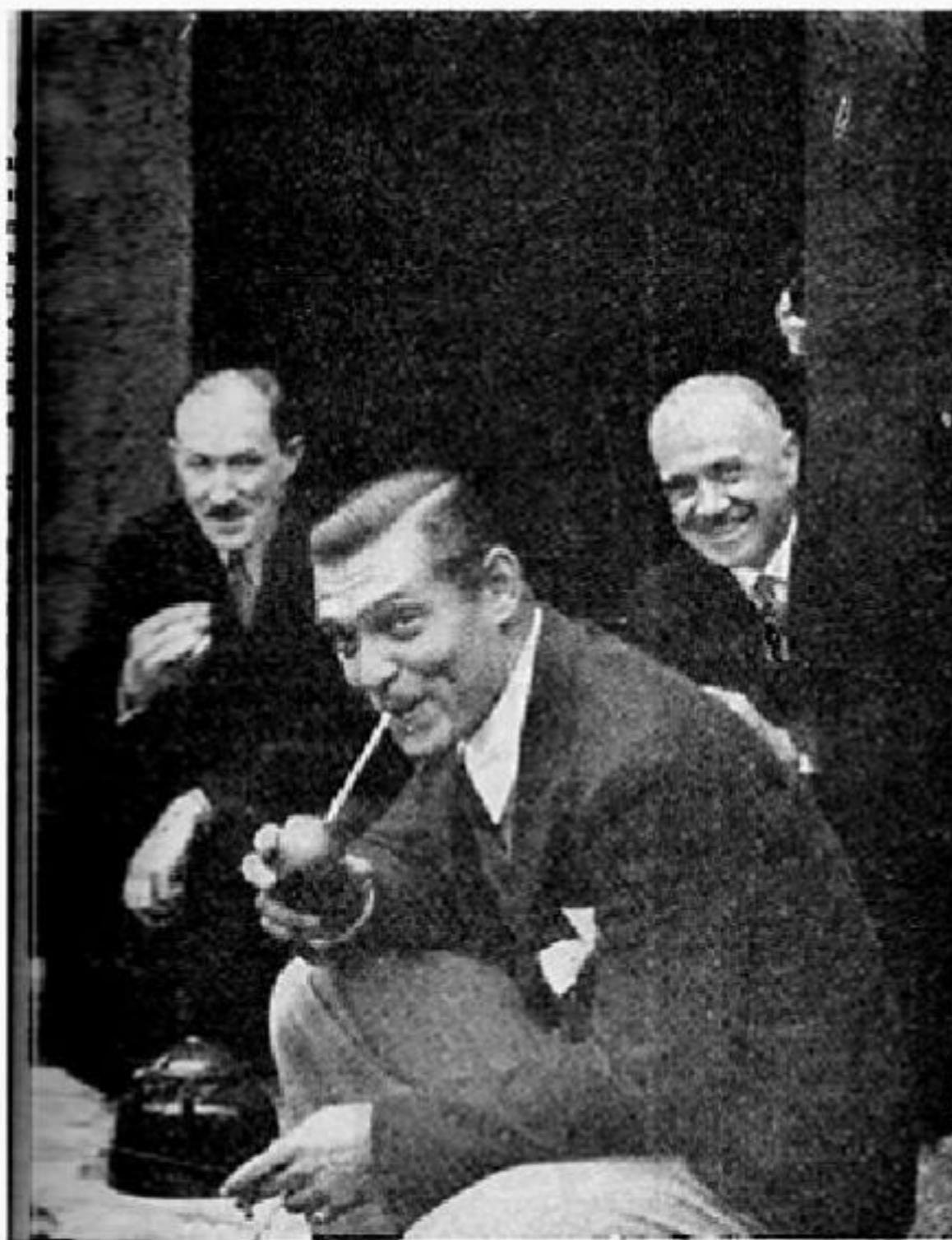
"M. S. tenía por costumbre hacerse narrar las historias por sus gagmen de modo de poder visualizar la acción e improvisar la continuidad del film mientras ellos hablaban. A menudo, mientras contaban su historia, Sennett, seguido por sus autores, iba al terreno del estudio donde estaban distribuidos los diversos decorados: balas, salones, escaleras de salvamento, etc., y en el lugar elaboraba el plan de filmación mientras los taquigrafos tomaban el manuscrito de la película. Al día siguiente, esos manuscritos eran llevados a cabo por sus ayudantes. De esta manera, Sennett podía supervisar diez a doce producciones simultáneas".

Pero muchos de los cómicos creados por Sennett se alejaron de la Keystone, formaron compañías propias, fueron contratados por sus rivales. La fecundidad de M. S. le dictó un posible camino: la comedia no payasesca y su primer esfuerzo se plasmó en *Michie* (1916), realizada por James Young con la presencia de Mabel Normand. A ella siguieron dos o tres títulos más pero el camino no era el adecuado. Fue entonces cuando creó dos nuevos personajes: el perro Tedy y el gato Pepper, que tampoco pudieron rescatar a la Keystone y su creador de la desolación provocada por la fuga de sus cómicos.

El cine parlante, por fin, determinó el final de la carrera del maestro de toda la escuela cómica norteamericana. Comenta Robert Florey: "Encontré los talleres, los escritorios vacíos, fragmentos de telas negras flotaban aún en lo alto de las estructuras de acero que rodeaban las salas de filmación. El abandono de esos lugares ilustres en la crónica del cine americano me llenó de tristeza. Era el fin de una época".

VICTOR A. ITURRALDE RUA

CLARK GABLE EL HERMOSO VARÓN



EN LA ARGENTINA TOMANDO MATE EN LA ESTANCIA DE PEREYRA TRAOLA

1934. Vidor estaba preparando *El gran desfile*. Stroheim había filmado *Cadiz* y en uno de sus estudios un actor joven se lucía con su caballo. Vestía uniforme francés. Era buen bailarín y ganaba diez dólares diarios. Había comenzado su carrera en forma poco brillante, actuando en teatro. Pero no era buen actor. Entonces, a los veinticinco años de edad, trataba de ganar un difícil contrato permanentemente.

Rápidamente intervino en *El desierto pintado* y al año siguiente trabajó para la Metro. Poco a poco, película tras película, su personalidad fue definiéndose. Era un galán, pero renunciaba a la tradición remilgada de los galanes como Valentino, Ricardo Cortez, John Gilbert, Charles Farrell o Richard Barthelmess. Vibraba en él una similitud que comenzaban a estimular los agentes publicitarios. Por ello Clarence Brown lo dirigió en *Free Soul (Alma libre, 1931)* y en la escena, Clark Gable asentó una bofetada a Norma Shearer. Y ese día fue bautizado el "hermoso varón", por los chismosos y las agencias especializadas. Y Gable debió adecuarse al mote impuesto, a la leyenda que se fue tejendo paralelamente con su trayectoria cinematográfica. 1934 coincidió con su primer contacto con Frank Capra, con su primer premio de la Academia de Hollywood. Sucedieron aquella noche, con Claudette Colbert definió una nueva personalidad en Clark Gable. "Lo había visto muchas veces en la pantalla —comentó mucho tiempo después el director—, pero jamás me encontré él en persona hasta el día en que nos vimos cara a cara... Me quedé ante el hecho de que el verdadero Clark Gable no hubiera sido filmado hasta ese momento, desprovisto de afectación, con gestos tranquilos y modestos; completamente distinto del 'hermoso varón' que había visto hasta ese día".

1934 fue también la fecha demarcatoria de su ascenso en la atracción pública. Desde ese año actuó en una enorme cantidad de películas famosas y su rostro, su caricatura, inundaron revistas, periódicos y hasta dibujos animados.

Mares de la China, Motín a bordo (1935); Espouse y secretaria, Sin Francia (1936); Pernell, Saratoga (1937); Piloto de pruebas (1938); Placer de tontos, Lo que el viento se llevó, Extraño cargo (1939); Comandante X (1940), etc. La guerra, Clark se incorporó y fue condecorado, egresando de las filas con el grado de mayor. Y regresó al cine.

Gable nunca fue buen actor. Pero la simpatía, la violencia de sus reacciones, la masculinidad proclamada por las revistas y presentada en sus films, lo convirtieron en un ídolo más de la enorme galería mitológica de Hollywood. Nunca supo llorar y debió llorar. Nunca demostró una convicción absoluta por la seriedad de sus personajes, pero una disciplina intuitiva le obligó a refrenar el comediante instintivo que en él había y se las arregló como pudo para seguir siendo el galán que enamoraba mujeres con una sola sonrisa, con una mirada de perfil.

Clark Gable nunca fue buen actor. Pero supo vestir y moverse y sonreír. Y en el cine existen centenares de intérpretes que sólo saben lucir su presencia, su atracción. Centenares a quienes se les paga sólo por verlos, reconociendo de antemano sus limitaciones como actores. Hombres y mujeres que cumplen el papel de joyas, de flores, de adornos costosos. Si ninguno de ellos tiene mucho que ver con el cine como arte, forman parte esencial del fenómeno sociológico llamado cine. Y Clark Gable, fallecido en 1960, antes de conocer a su único hijo, es tal vez uno de los ejemplos más evidentes.

VAIR

WARD BOND UN GIGANTE DOMÉSTICO



WARD BOND (Izq.) EN "HOMBRES DE MAR"

A los cincuenta y cinco años falleció en Dallas Ward Bond. Fue el portero de la casa de departamentos de los millonarios en *Punto Muerto*, fue villano y hombre fuerte y personaje antipático en muchos films. Y fue el sheriff, el sargento, el delincuente, el matón, el grandote con el corazón tierno de tantas producciones importantes de Hollywood. Y en cada uno de sus papeles, en cada una de sus rabietas inevitables, en sus furias gigantescas y vandálicas, en su voz que parecía brotar de un costado de boca y provenir desde muy hondo, en sus puñetazos convencionales —nunca lo dejaron pelear como él hubiera querido, ni tampoco lo dejaron amar las flores, como anhelaba— aleteaba un hombre bueno, un villano sin conciencia, un malo a sueldo que trata de mantener el corazón sensible. De allí que no resultaran insolitos sus sacrificios personales por los héroes que ocupaban los papeles principales. De allí que siempre supiera esconder su rostro, su vozarrón, su cuerpo macizo y un poco torpe, cuando el joven conseguía reconciliarse con la muchacha.

Ward Bond fue el policía de *Flujo de ira*, el "Yank" de *Hombres del mar*, fue Lov en *El camino del tabaco*, y el sargento O'Rourke en *Sangre de Héroes*, fue Buck "Sweet" Perley en *Tres hijos del diablo*, y fue vaquero y sheriff y otra vez vaquero y militar. Y su gorra siempre quiso inclinarse hacia un costado, hasta que en *El hombre quieto*, John Ford lo transformó en el padre Lonergan y domesticó su mal genio, enseñándole a hablar en lugar de pelear o rugir como una bestia.

Jamás ocupó un papel principal, pero su ausencia en cualquiera de las películas de John Ford hubiera sido tan notable como si a la clásica figura de Chaplin le hubiesen robado un detalle: el bigote, o los zapatos, o el agujero del caco.

VAIR

BIBLIOGRAFICAS

HISTORIA DEL CINE ARGENTINO. Dos Tomos. Escrita por Domingo Di Nábila. Datos de edición en *Bibliografías* de los Nos. 2 y 3.

Dicir que esta historia es la primera que se escribe sobre el cine argentino constituye ya, en principio, un hecho considerable. Significa tener en cuenta que para su elaboración no se ha contado, como en otros casos, con la servicial existencia de obras de consulta, que el autor se ha internado en una senda virgen, a veces poco atractiva, casi siempre mal conocida y peor apreciada.

Sin embargo, nos interesa destacar que este libro de Di Nábila no necesita apelar excesivamente a los méritos del precursor, pues tiene méritos propios para integrar una bibliografía filmica argentina que por desgracia es aún bastante escasa. Ante todo, el hecho mismo de convertirse en una obra de consulta indispensable, por la seriedad de su material de información y los copiosos datos históricos, económicos y artísticos que fundamentan sus juicios. Hay pues como base y armazón de la historia, una investigación minuciosa y profunda, muchas veces de primera mano.

El relato en si, se ha encarado como una "crónica", animada y a veces pintoresca, pero asentada, en algunos finales de capítulo, por el rigor de una síntesis interpretativa de los hechos estéticos, sociales y económicos que determinan su curso. Como ejemplo, destacamos "El argumento en el film argentino" (pág. 222, tomo I), o las interpretaciones de las primeras crisis de la industria.

"Mi propósito —escribe el autor— ha sido crear un primer estudio troncal del cine argentino y abrir los caminos hacia futuros estudios más detallados". Por lo mismo, en apretada síntesis de datos, traza una cronología animada del curso de nuestro cine; al mismo tiempo, hay una plausible preocupación por ubicar los datos y los hechos en una perspectiva histórica que permita iluminarlos.

Las objeciones son menores, en una empresa de esta amplitud e intención. La ubicación del cine mudo, por ejemplo, peca de sumaria (lo cual está reconocido por el autor cuando anota la necesidad de no abultar la extensión del libro), sobre todo por tratarse del período menos conocido. En cuanto al ocasional carácter provisorio o polémico de algunos juicios, ellos dependen en parte del carácter mismo de la obra, que traza primordialmente los hitos de una historia que deberá ser ahondada y discutida. El primer tomo es especialmente apasionante en su desfile de tipos y hechos a la vez que como se ha dicho, encara algunas interpretaciones clave.

El último tramo del segundo tomo, sin perder interés, se resiente un poco, no tanto por el estilo periodístico que ha adoptado, sino porque la enumeración predomina algo excesivamente sobre la interpretación global, y también porque ésta es a veces demasiado controvertible. En tanto es generalmente plausible el enfoque económico o técnico (aunque no excesivamente severo), la valoración de ciertas tendencias o films podría ser pasible de disensión. Los elogios a *He nacido en Buenos Aires*, por ejemplo. Este film no representa una corriente auténticamente popular sino que es la chauvinista y demagógica expresión de un viejo cuadro psicológico y moral de la pequeña burguesía argentina; un lamentable éxito, por lo que supone en estancamiento y regresión. El mismo equívoco entre autenticidad popular y falso populismo subsiste en la sobrevaloración de *Después del silencio*, *Zafra*, *Detrás de un largo muro*, etc. Pensamos que esta preservación de ciertas tendencias "tradicionales" del cine argentino, aunque se funden en una equidistancia crítica son potencialmente peligrosas. Es necesario comprender de una vez, que nada puede esperarse de ciertos elementos enquistados en el cine por una situación de hecho que ya no tiene ninguna vigencia artística; esos hombres, fruto de una etapa superada, han dado ya largas pruebas de que carecen de un criterio maduro y auténtico, de una formación ideológica y estética que les permita resolver los problemas de la creación, con un resultado positivo.

De todos modos, esta discusión significa entre otras cosas, el hecho feliz de poder emprenderla desde el libro de Di Nábila. Está abierta entonces una polémica sobre las tendencias y valores actuales del cine argentino. La necesaria clarificación tiene un buen punto de partida en esta obra seria e indispensable que hace verdaderas sus palabras preliminares: "la historia de nuestro cine forma parte ineludible de una cultura argentina".

J.A.M.

FLASHBACK 2. LOS MAESTROS DE ANTES, HOY. *sectores:* Alberto Tabbia y Edgardo Cozarinsky. *Editora:* María Rosa Vaccaro. *Sumario:* Presentación. Chaplin como cílogo (H. Alsina Thévenet). Jean Renoir: aproximación a su obra actual (Alfredo N. Vilariño Ochoa). Hacia René Clair dramático (Edgardo Cozarinsky). Notas sobre John Ford (Lindsay Anderson). Filmografías. *Buenos Aires, 1960.*

El número 1 de *Flashback* significó un acontecimiento importante en el ámbito de la crítica y la investigación estética del cine. El primer trabajo serio y orgánico para dilucidar la figura magna y distinta de Ingmar Bergman. El mismo carácter monográfico adopta número 2 de esta excelente publicación. Como indica el subtítulo una serie de ensayos estudia y ubica la labor de varios autores claves para la historia de la creación filmica. El denominador común es analizar una obra (ya clásica en la mayor parte de los casos) a la luz de un interpretación actual.

El primer trabajo, de Alsina Thévenet, enfoca polémicamente la trascendencia de la obra de Chaplin a través de sus obras, partiendo de un análisis de sus ideas y su estética. Sin dejar de anotar que las fuerzas son la mimica y su poder creador en el campo de la invención cómica, el autor considera discutibles y endeble las cualidades de "dramaturgo, sociólogo, economista y filósofo".

La progresiva inclinación de Chaplin a incorporar en sus películas la preocupación humana y social del mundo contemporáneo, su comentario lírico o satírico de este mundo, ha provocado innumerables discusiones. Chaplin ha hecho cada vez más consciente esta visión comprometida, que antes sintetizó en la intuición genial de sus películas. Lo que no está suficientemente probado —tampoco en el artículo— es que las insuficiencias formales, la ingenuidad, la mentalidad aparente de sus planteos filosóficos o el subjetivismo de su visión sociológica vulneren la grandeza de su concepción. Lo insistido en *Limelight*, por ejemplo, es que su sentimentalismo personal, su banalidad frecuente, su absorbente discurso, no afecten la grandeza de su meditación vital.

Un agudo pero no exhaustivo análisis de la obra de Ford por crítico y realizador Lindsay Anderson, cierra el volumen. Entre ambos extremos, hallamos los dos trabajos más importantes. "Renoir: aproximación a su obra actual" es un excelente ensayo de Alfredo Vilariño Ochoa, que analiza con autoridad las distintas etapas del gran realizador francés y ubica sagazmente, en profundidad, su trayectoria, su influencia actualísima en la forma cinematográfica, sus nuevas y apasionantes experiencias en el campo de la televisión. Un trabajo de consulta ineludible.

"Hacia un René Clair dramático" de Edgardo Cozarinsky estudia lúcidamente fases creativas en el famoso cineasta francés, y aunque no simpatizamos excesivamente con el talento frío e ingenioso (casi de relojero) y la poesía algo académica de Clair, coincidimos plenamente con su enfoque.

En especial con la evolución señalada por Cozarinsky a partir de *Les grandes manœuvres*, donde Clair parece profundizar su visión dramática sin perder (más bien acrecentando) su lenguaje sutil y mesurado.

Sin alcanzar tal vez, el carácter trascendente y exhaustivo del N° 1, este volumen de *Flashback*, confirma la seriedad de su línea, que le confiere un lugar excepcional entre las publicaciones cinematográficas serias, por cierto tan poco numerosas.

J.A.M.

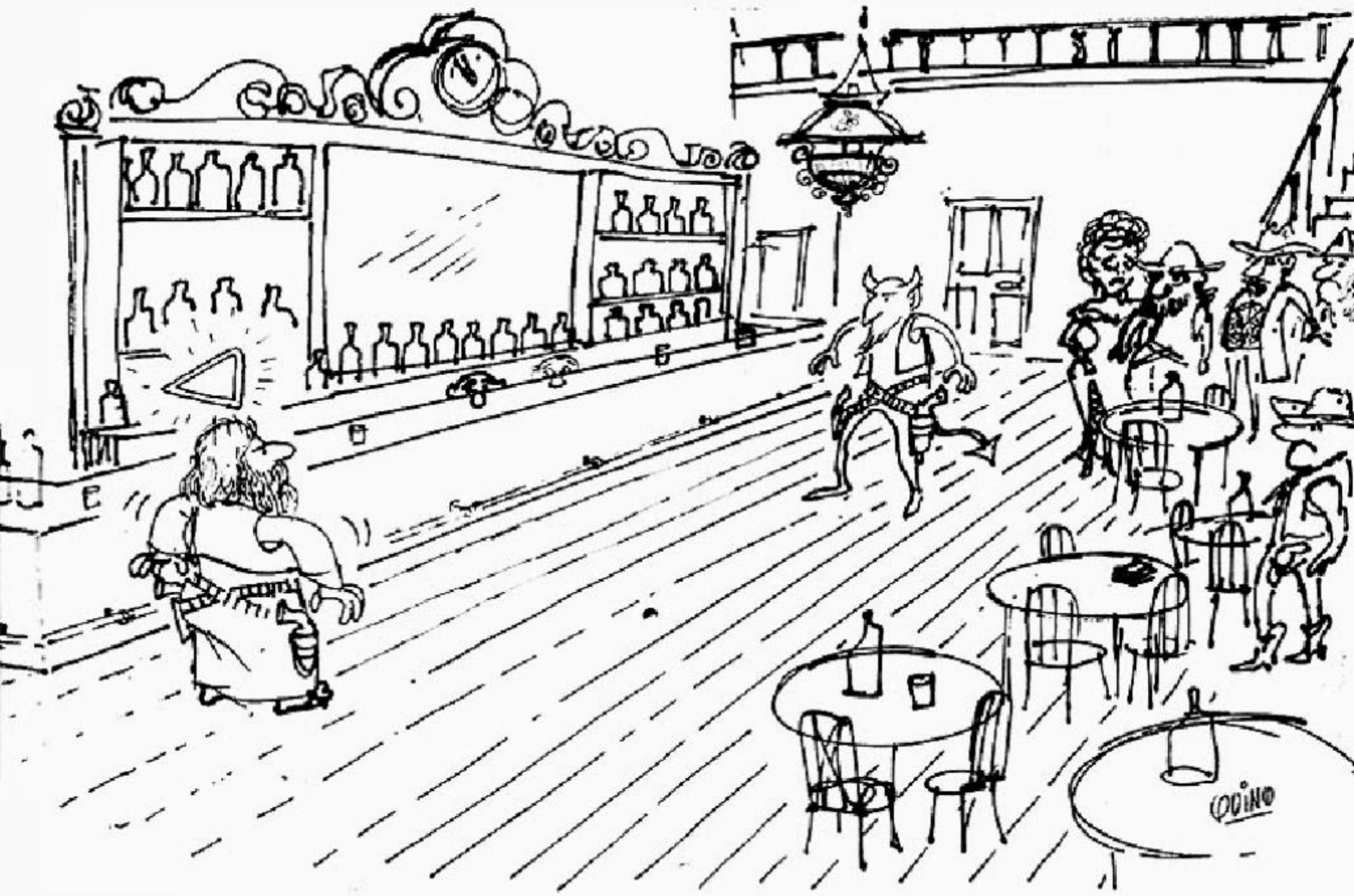
Además hemos recibido:

CINECRÍTICA N° 2. Revista de cultura cinematográfica. *Consejo de Dirección:* Ismael R. Arcella, Fernando Birri, S. Horovitz, Lautaro Murúa y Bernardo Verbitsky. *Dirección:* Oscar L. Kantor. *Sumario:* Editorial. Encuesta. Algunos problemas económicos del cine argentino (Ismael R. Arcella). "Tiempo de Cine" (Oscar L. Kantor). Dos palabras sobre la cinematoteca del SOBRE (Manuel H. Giménez). Urgencia de una escuela nacional de cine (Juan F. Oliva). Corto metraje argentino (J. A. Mahieu). Porreta-Terme. Desencuentro de cine y novela (Bernardo Verbitsky). Crítica. Filmografía de José Romero.

La crítica a esta publicación aparecerá en nuestro número 5.

CINEMA NUOVO 145. Dirigida por Guido Aristarco. Mayo-junio 1960. Contiene artículos de Sergio Antonelli, Renzo Renzi, Siegfried Kracauer, Mario Soldati, Christo Mafatov, Adelio Ferrero, Guido Aristarco, Dominique Delouche, Roberto Rebora, Paolo Gobetti y Domenico Tarizzo. Se publica la conclusión de los diálogos integrales de *Cuando huye el día* de Bergman. Ventas y suscripciones a precios especiales. Cine Club Núcleo.

CELULOIDE. Nros. 32, 33 y 34. Revista portuguesa de cine dirigida por Fernando Duarte. Rio Maior. Portugal. Estos tres números aparte de notas y críticas diversas de Leitao de Barros, Fernando Duarte, Faustino Canel, Avelino Dias, F. L. Almeida Salles, André Malraux, M. Francisco Conceição y otros, traen estudios y filmografías sobre Joseph Losey y Helmut Kautner. Ventas y suscripciones a precios especiales. Cine Club Núcleo.



TIEMPO de BIÓGRAFO

RECOPIACIÓN
DE HÉCTOR V. VENA

MASANA EN EL EMPIRE SE ESTRENÁ LA OBRA DE CHAPLIN "LA QUIMERA DEL ORO"

En Londres y en París, el estreno de una película de Carlitos constituye un verdadero acontecimiento. En la primera de las citadas ciudades se estrenó a principios del mes pasado *La Quimera del Oro*, la última de las cintas de Carlitos, y su éxito de público fue extraordinario. Los diarios que acaban de llegar de París informan que al estreno de esa misma película asistieron personalidades que no sueñan verse, por lo común, en las salas cinematográficas. Un diario parisén refiere que Alfredo Savoir, el celebrado actor que se hallaba entre la concurrencia, exclamó impresionado por el arte de Chaplin: —¡Qué lección!—. Mientras que una célebre actriz, muy pagada de sí misma, decía a vez: —Este Carlitos "podría" hacer teatro!—. Una maravilla de admirar, al fin y al cabo. Esta obra se estrena mañana en el Empire Theatre.

(Excelsior, 18 de noviembre de 1925).

Un verdadero suceso

ATILA



Ha sido ovacionada en el SELECT THEATRE, durante tres días y a más de 1000 pesos la platea con "grandes éxitos". La prensa y el público la han clasificado como una verdadera obra de arte.

APRESURESE A CONTRATARLA

Sindicato Cinematográfico Sud Americano - Lavalle 666 - Buenos Aires

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
LEOPOLDO TORRE NILSSON
LEOPOLDO TORRES RIOS
LUIS BURUEL
MICHELANGELO ANTONIONI
ORSON WELLES

En venta en

CINE CLUB "NÚCLEO"
y principales librerías

Semanario Marcha de Montevideo

- Cine
- Literatura
- Teatro
- Música
- Política Internacional

Información objetiva
Juicio independiente

Producciones Angel Vanguardia del CINE ARGENTINO

ANUNCIA CON ORGULLO

LA MANO EN LA TRAMPA

LA MAS AUDAZ REALIZACION DE

LEOPOLDO TORRE NILSSON

SOBRE EL RELATO HOMONIMO DE BEATRIZ GUIDO
con FRANCISCO RABAL, ELSA DANIEL, LEONARDO FAVIO
y MARIA ROSA GALLO

Reserve anticipadamente la edición de la novela
con su correspondiente Guión y Diario de Rodaje



**FICHERO
DE
ESTRENOS**

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

ABREVIATURAS

a.: argumento. ad.: adaptación. a.d.a.: asistente de dirección artística. adm.: administración. a.e.p.: asesor de época. a.f.: ayudante de fotografía. a.m.: asesor militar. a.m.t.: ayudante de montaje. a.p.: asesor policial. a.pr.: asistente de producción. a.r.: asistente del realizador. a.s.: asistente de sonido. c.: calificación moral para Bs. Aires. cl.: color. cm.: cameraman. cn.: canciones. cr.: coreografía. ct.: continuidad. d.: diálogos. d.a.: dirección artística. db.: dibujos. dc.: decorados. d.d.l.: director de diálogos. dm.: dirección musical. d.o.: duración original. d.p.: director de producción. dr.: duración en Bs. Aires. d.2a.u.: director de 2a. unidad. dst.: distribuidora. e.: escenografía. e.f.: efectos fotográficos. est.: estudios. f.: fotografía. f.a.c.: foto acuática. f.e.: fecha de estreno en Bs. Aires. f.f.: foto fija. fr.: fecha de reposición en Bs. Aires. g.: guión. i.: intérpretes. I.p.r.: inspector de producción. J.p.r.: jefe de producción. jy.: joyería. L.: laboratorio. m.: música. m.j.: modista de filmación. mq.: maquillaje. mtj.: montaje. mtj.m.: montaje musical. mtj.s.: montaje de sonido. n.: narración. o.: origen y año. or.: orquestación. orq.: orquesta. pa.: productora. pn.: peinados. pr.: productor. pr.a.: productor asociados. pr.e.: productor ejecutivo. r.: realizador. rec.: recopilación. s.: sonido. s.e.: sala de estreno. spv.d.: supervisión de diálogos. spv.m.: supervisión musical. spv.mtj.: supervisión de montaje. spv.pr.: supervisión de producción. spv.s.: supervisión de sonido. spv.v.: supervisión de vestuario. s.r.: sala de reposición. t.m.: tema musical. tt.: títulos. u.: utilería. v.: vestuario.

Films estrenados comercialmente en Buenos Aires desde el 16.9 al 17.11.60.

ABDUCTORS. The

(Complot macabro). r.: Andrew V. Mc. Laren. a. y pr.: Ray Wender. f.: Joseph La Shelle (RexalScope). m.: Paul Glass. dm.: Ingolf Dahl. mtj.m.: Lee Osborne. d.a.: Rudi Feld. dc.: Walter M. Scott y Bert Granger. mtj.s.: Betty Steinberg. a.r.: Howard Joslin. a.p.: Bert Brown. v.: Jerry Esco. mq.: Louis Hippé. pn.: Hollis G. Barnes. s.: James Brock. et.: Catalina Lawrence. i.: Victor Mc. Laren, Gavin Muir, George Macready, Fay Spain, Carl Thayler, John Morley, Carlyle Mitchell, George Cisor, Jason Johnson, Pat Lawless, James Logan, Nolon Leary, Finton Meyler, Joe Hamilton, Gene Walker, Calvin Booth, Cliff Lyons. pa.: Regal. dst.: FOX. o.: EE.UU., 1957. f.e.: 3.11. s.e.: Metropol. dr.: 80'. c.: sin restricciones.

ABENDS IN DIE SCALA. Und

(Una noche en La Scala). r.: Eric Ode. f.: Friedel Behn-Grund (Eastmancolor). cm.: Richard Weihmoyr. m.: Heinz Gietz. cn.: "Bei Dir Ist Alles Anders"; "Djiko, Immer Geh Es Anders Aus"; "Ich Lass Dich Niemals Mehr Allein"; "Spiel Noch Einmal Für Mich, Habanero"; "Eine Nacht Am Rio Grande"; "Musik Liegt In Der Luft"; con letras de Kurt Feltz y música de H. Gietz. e.: Emil Hasler y Paul Markwitz. cr.: Billy Daniel. mtj.s.: Jutta Hering. a.r.: Rely Bock. v.: Maria Brauner. a.: Gerhard Müller. i.: Caterina Valente, Gerhard Riedmann, Silvio Francesco, Richard Allan, Hubert von Meyerink, Ruth Stephan, Lise Bourdin, Albert Lieven, Gerold Wanke, Ernst Waldow, B. Daniel, Max Strassberg, Waldemar Frohm, Jo Furtner, Jonny Buchhardt, Lene Weiser, Erich Poremski, Heinz Sander, Paul Schacke, Werner Stock, Rudolf Meurer, Henry Lorenzen y además: Das Comedien Quartett, Die Esquires, Die Moonlights, Tiller Ballet, Die Steenbacks, Die 4 Wirbelwinds, Das Carvey-Trio, Biconda Hunde y las Orquestas de Kurt Edelhagen y Adalbert Luczkowsky. pa.: C. C. C. o.: Alemania Occidental, 1958. dst.: EUROPA FILMS. f.e.: 10.11. s.e.: Ocean, Los Angeles, Gran Norte, Gran Savoy y Grand Bourg. d.o.: 99'. dr.: 95'. c.: sin restricciones.

ABRIL EN PORTUGAL

(Idem). r.: Luis C. Amadori. a.: Enrique Suárez de Deza. q. y d.: Víctor Ruiz Ibarra, Luis Marquina y Gabriel Peña. f.: José F. Aguayo (Eastmancolor). a.f.: Ricardo G. Navarrete. cm.: Miguel Barquero. f.f.: Felipe López. m.: Guillermo Casas. dc.: Francisco R. Asencio. d.a.: Enrique Alarcón. dm.tj.: José A. de la Cuadra. a.r.: Augusto Femollán. v.: Pedro Rodríguez. mq.: José Ruiz. pn.: Marisa R. Reyna. i.: Zully Moreno, Alberto Closas, Isabel Garcés, Yvette Lebon, Jesús Tordesilla, Manuel Díaz González, José L. López Vázquez, Marisa Nuñez, Angeles Bravo, Mara Silva, José Calvo, Mercedes Barranco, Angeles Capilla, José Tasso. l.p.r.: José M. Ramos. d.p.r.: L. Marquina. pa.: D.I.A. est.: Chamartín. l.: Fotofilm. dst.: ATLAS FILMS. o.: España, 1960. f.e.: 16.9. s.e.: Gloria. dr.: 90'. c.: sin restricciones.

ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN. The

(Las aventuras de Huckleberry Finn). r.: Michael Curtiz. a.: novela homónima de Mark Twain. q.: James Lee. f.: Ted Mc. Cord (Cinemascop y Metrocolor). e.f.: A. Arnold Gillespie. cl.: Charles K. Hagedorn. m. y d.m.: Jerome Moross. cn.: Burton Lane y Alan Jay Lerner. d.a.: George W. Davis y Mc. Clure Cappa. dc.: Henry Grace y Robert Priestley. mtj.: Frederic Steinkamp. a.r.: L. V. Mc. Cardle Jr. s.: Franklin Milton. v.: Jack Martell. mq.: William Tuttle. i.: Eddie Hodges, Archie Moore, Tony Randall, Patty McCormick, Neville Brand, Mickey Shaughnessy, Judy Canova, Andy Devine, Buster Keaton, Finlay Currie, Josephine Hutchinson, Sherry Jackson, Parley Baer, John Carradine, Royal Dano, Dolores Hawkins, Sterling Holloway, Dean Stanton. pr.: Samuel Goldwyn Jr. dst.: METRO. o.: EE.UU., 1960. f.e.: 21.9. s.e.: Metro y Astor. d.o. y dr.: 107'. c.: inconveniente menores de 14 años.

ALL THE FINE YOUNG CANNIBALS

(Amantes impetuosos). r.: Michael Anderson. a.: novela "The Bixby Girls" de Rosamond Marshall. q.: Robert Thom. f.: William H. Daniels (Cinemascop y Metrocolor). cl.: Charles K. Hagedorn. m. y d.m.: Jeff Alexander. d.a.: George W. Davis y Edward Carfagno. dc.: Henry Grace y Rudy Butler. mtj.: John Mc. Sweeney Jr. a.r.: Al Jennings. s.: Franklin Milton. v.: Helen Rose. mq.: William Tuttle. pn.: Sydney Guilaroff. i.: Natalie Wood, Robert Wagner, Susan Kohner, George Hamilton, Peter Bailey, Jack Mullaney, Onslow Stevens, Anne Seymour, Virginia Gregg, Mabel Albertson, Louise Beavers, pr.: Pandro S. Berman. pr.a.: Kathryn Herford. pa.: Avon. dst.: METRO. o.: EE.UU., 1960. f.e.: 10.11. s.e.: Metro. d.o.: 122'. dr.: 113'. c.: prohibida menores de 18 años.

AMANTS. Les

(Los amantes). r. y q.: Louis Malle. a.: novela de Louise de Vilmorin, basada en un relato del siglo XVIII, de Ivan Denon. ad. y d.: L. Malle y L. de Vilmorin. f.: Henri Decae (Dyclopscope). m.: Sexteto Nº 1 Opus 18 de Johannes Brahms, ejecutado por Pablo Casals, Isaac Stern, Alexander Schneider, Milton Katims, Madeleine Soley y Milton Thomas. e.t.: Bernard Evein y Jacques Saulnier. mtj.: Léonide Azar. a.r.: Alain Cavalier. s.: Pierre Bertrand. i.: Jeanne Moreau, Alain Cuny, Jean Marc Bory, José L. de Villalonga, Judith Magre, Gaston Modot, Georgette Lobre. pr.: Prince Napoléon Murat. d.p.r.: Irene Leriche. pa.: Nouvelles Editions Du Films. dst.: DIFA. o.: Francia, 1958. f.e.: 6.10. s.e.: Opera, Premier, Grand Splendid, Puyrredón, Roca y Argos. d.o.: 93'. dr.: 82'. c.: prohibida menores de 18 años. (Participó en el Festival de Venecia, 1958, donde L. Malle obtuvo del Jurado Oficial el Premio ex-aequo a la mejor dirección y la actriz J. Moreau el Premio Cinema Nuevo por la mejor interpretación femenina. — Premio "Cantaclaro" del Círculo de Cronistas de Venezuela — Gran Premio del Comité de Radio y Cine del Japón — Este film fue prohibido en Bs. Aires en 1958 a pedido del señor fiscal De la Riestra; posteriormente fue autorizada su exhibición con algunos cortes).

(Ver crítica de J. A. Mahieu en el N° 3)

APARTMENT, THE

(Piso de soltero). r. y pr.: Billy Wilder. a.: y q.: B. Wilder. e.: I. A. L. Diamond. f.: Joseph La Shelle (Panavisión). m.: Adolph Deutsch. d.a.: Alexander Trauner y Edward G. Boyle. mtj.: Daniel Mandell. a.r.: Hal Polaire. mq.: Harry Ray. l.: Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Fred Mac Murray, Ray Walston, David Lewis, Jack Kruschen, Joan Shawlee, Edie Adams, Hope Holiday, Johnny Seven, Naomi Stevens, Francis Weintzublax, Joyce Jameson, Willard Waterman, David White, Hal Smith, Benny Burt. pa.: Mirisch Co. dat.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE.UU., 1960. f.e.: 25.10. s.e.: Iguazú, Hindú, Los Angeles, Gran Norte, Gran Savoy, Grand Bourg. d.o. y dr.: 127'. c.: prohibida menores de 18 años. (Este film fue presentado en el Festival de Venecia de 1960).

(Ver crítica de J. A. Mahieu en este número)

BATTAGLIA DI MARATONA, LA

(El gigante de Maratón). r.: Jacques Tourneur y Bruno Valti. a. y q.: Ennio De Concini, B. Veillati y Augusto Frassineti, sobre una idea de Alberto Bersani y Raffaele Pacini. f.: Mario Bava (Dyaliscope y Eastmancolor). lac.: Massimo Manunza. m.: Roberto Nicolosi. e.: Marcello del Prete. mtj.: Mario Serandrei. v.: Marisa Crimi. l.: Steve Reeves, Mylene Demongeot, Daniela Rocca, Ivo Garrani, Philippe Hersent, Daniele Verga, Anita Todesco, Sergio Fantoni, Alberto Lupo, Sergio Clani, Miranda Campo, Gianni Loti, Franco Fantasia, Carlo Lombardi, Giampaolo Rosmino, Ignazio Balsamo, Walter Grant. pa.: Galatea-Titanus (Roma)/Lux-Lyre (París). dat.: METRO. o.: Italia/Francia, 1959. f.e.: 12.10. s.e.: Metro y Astor. d.o. y dr.: 87'. c.: inconveniente menores de 14 años. Se exhibió teniendo como título original "The Giant of Marathon", que en realidad es el título de distribución en los EE.UU.)

BAT, THE

(Garras del murciélagos). r.: y q.: Crane Wilbur. a.: obra teatral de Waggenbach-Kemper. ad.: Mary Roberts Rinehart y Avery Hopwood. f.: Joseph Biroc. m.: Louis Forbes. cn.: el tema "El murciélagos" es interpretado por Alvino Rey. d.a.: David Milton. dc.: Rudy Butler. a.r.: Clifford Broughton. s.: Charles Schelling. v.: Roger G. Weinberg y Norah Sharpe. mq.: Kiva Hoffman. i.: Vincent Price, Agnes Moorehead, Gavin Gordon, John Sutton, John Bryant, Lenita Lane, Elaine Edwards, Rita Royce. pr.: C. J. Tevlin. l.pr.: Edward Morey Jr. dat.: ALLIED ARTISTS. o.: EE.UU., 1959. f.e.: 10.11. s.e.: Metropol y Callao. d.o.: 85'. c.: inconveniente menores de 14 años.

BELL'ANTONIO, IL

(Idem — El hermoso Antonio). r.: Mauro Bolognini. a.: novela homónima de Vitaliano Brancati. q.: Pier Paolo Pasolini, Gino Visentini y M. Bolognini. f.: Armando Nanuzzi. em.: Marcello Gatti. a.t.: Otelio Fava. m.: Piero Piccioni. e.: Carlo Egidi. dc. y v.: C. Egidi y Piero Tosi. mtj.: Nino Baragli. a.r.: Nicolo Ferrari. pa.: Mara Rochetti. l.: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Pierre Brasseur, Rina Morelli, Fulvia Mammi, Thomas Milian, Patricia Bini, Anna Arena, Maria L. Crescenzi, Jole Fierro, Nino Camarda, Guido Celano, Maurizio Conti, Salvatore Fazio, Cesaria Gheraldi, Rino Giusti, Enzo Tiribelli, Gina Mattarolo, Ugo Torrente, Alice Sandro. pr.: Alfredo Bini. d.pr.: Manolo Bolognini. l.pr.: Eliseo Boschi. pa.: Cine Del Duca-Arco Film-Lyre Cinematographique. dat.: A.A.A. o.: Italia/Francia, 1960. f.e.: 29.9. s.e.: Gran Rex y Gaumont. d.o.: 103'. dr.: 95'. c.: prohibida menores de 18 años.

(Ver crítica en el próximo número)

BEYOND THIS PLACE

(Trama siniestra). r.: Jack Cardiff. a.: novela de A. J. Cronin. q.: Kenneth Taylor y Kenneth

Hyde. f.: Wilkie Cooper. m.: Douglas Gamley. e.: Ken Adam. mtj.: Ernest Walter. a.r.: Frank Ernst. l.: Van Johnson, Vera Miles, Emlyn Williams, Bernard Lee, Jean Kent, Moultrie Kelsall, Ralph Truman, Jameson Clark, Rosalie Crutchley, Oliver Johnston, Anthony Newlands, Vincent Winter. pr.: Maxwell Setton y John R. Sloane. pa.: Georgefield. dat.: PARAMOUNT. f.e.: 6.10. s.e.: Suipacha y Astor. o.: Inglaterra, 1959. d.o.: y dr.: 89'. c.: prohibida menores de 14 y inconveniente menores de 18 años. (Este film se exhibió con el título americano de "Web of evidence").

BRAMBLE BUSH, THE

(Ronda de pasiones). r.: Daniel Petrie. a.: novela de Charles Mergendahl. q.: Milton Sperling y Philip Jordan. f.: Lucien Ballard (Technicolor). m. y d.m.: Leonard Rosenman. d.a.: John S. Poplin. dc.: Ralph S. Hurst. mtj.: Folmar Blangsted. a.r.: Russell Saunders. s.: Robert B. Lee. v.: Howard Shoup. mq.: Gordon Bau. l.: Richard Burton, Barbara Rush, Jack Carson, Angie Dickinson, James Dunn, Henry Jones, Tagg Drake, Frank Conroy, Carl Benton Reid, Patricia Crest, William Hansen, Phil Coolidge, Russ Conway, Joan Potter, Bern Hoffman, Grandon Rhodes. pr.: M. Sperling. pr.a.: Leon Chackluck. pa.: United States Prod. dat.: WARNER BROS. o.: EE.UU., 1959. f.e.: 8.11. s.e.: Opera Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. d.o.: 100'. dr.: 93'. c.: prohibida menores de 18 años.

BUHNE FREI FÜR MARICA

(Las piernas de Marika). r.: Georg Jacoby. q.: Helmuth M. Backhaus. l.: Willy Wintersstein (Agfacolor). m.: Franz Grothe. cn.: F. Grothe y Willy Dohmel. e.: Herbert Kirchhoff y Albrecht Becker. a.r.: Sabine Ress. v.: Erna Sander y Folco. l.: Marika Rökk, Johannes Heesters, Rudolf Platte, Carla Hagen, Harald Juhnke, Susanne V. Almssy, Kurt Grosskurth, Fred Raul, Carl Voscheran. Además cantan y bailan: Roberto Blanco, "Die Starlets", Helmut Ketels, Claus Cristofolini, Archie Savage, Romerito, "Die Heller Girls"; "Die Resina Girls", "Das Neptun-Nymphen Ballett", y actúa la Orquesta de Eberhard Soblick. pa.: Real. dat.: ATLAS FILMS. o.: Alemania Occidental, 1958. f.e.: 3.11. s.e.: Hindú y Los Angeles. d.o.: 93'. dr.: 83'. c.: sin restricciones.

CAMBIALE, LA

(El pagador). r.: Camillo Mastrocinque. a.: Vittorio Melz y Roberto Gianvitti. q.: V. Metz, R. Gianvitti, Federico Zardi, Scarnicci y Tarabusi. f.: Alvaro Mancotti. m.: Carlo Innocenzi. e.: Piero Filippone. mtj.: Roberto Cinquini. l.: Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Sylva Koscina, Totó, Georgia Moll, Peppino De Filippo, Erminio Macario, Raimondo Vianello, Paolo Ferrari, Arnoldo Tieri, Lia Zopelli, Luigi Pavese, Laura Nucci, Dina Perbellini, Toni Uoci, Andrea Bosic, Franca Dominici, Giacomo Furia, Michele Malaspina, Gina Rovere, Eduardo Passarelli, Mario Castellani, Lionello Zanchi, Ugo Sasso, Marisa Mantovani, Olimpia Cavalli, Maria Marchi, Nanda Primavera, Olimpio Gargano, Clara Auteri Pepe, Nada Cortese, Pasquale De Filippo, Pierluigi Gragnani, Peppino De Martino, Farà Libassi, Marie Versini. pa.: Jolly Film. dat.: ELGA FILMS. o.: Italia, 1959. f.e.: 28.9. s.e.: Sarmiento, Callao, Capitol, Palacio del Cine, Rivera Indarte, Gral. Belgrano, Río de la Plata y Constitución. d.o.: y dr.: 90'. c.: prohibida menores de 18 años.

CAN-CAN

(idem). r.: Walter Lang. a.: comedia musical de Abe Burrows. q.: Dorothy Kingsley y Charles Lederer. f.: William H. Daniels (Technicolor y Todd-AO). m. y d.m.: arreglos de Nelson Riddle. cn.: de Cole Porter: "C'est magnifique", "You do something to me", "Just one of those things" e "I love Paris". cl.: Leonard Ross. d.a.: Lyle Wheeler y Jack Martin Smith. dc.: Walter Scott y Paul Fox. mtj.: Robert Simpson. a.r.: Hermes Pan. a.t.: Joseph

E. Rickards. v.: Irene Sharaff. mq.: Ben Nye. pn.: Myrl Stoltz. s.: W. D. Flick. lt.: Tom Keogh. a.e.p.: Tony Duquette. i.: Frank Sinatra, Shirley MacLaine, Maurice Chevalier, Louis Jourdan, Juliet Prowse, Marcel Dalio, Leon Belasco, Nestor Paiva, John A. Neirs, Jean Del Val, Eugene Borden, Jonathan Kidd, Ann Codée, Marc Wilder. pr.: Jack Cummings. pr.a.: Saul Chaplin. pa.: Sufolk-Cummings. dst.: FOX. o.: EE.UU., 1959. f.e.: 20.9. s.e.: Gran Cine Florida. d.o.: 141'. dr.: 130'. (dividida en dos partes de 78' y 52', respectivamente). c.: prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años.

CAS DE MALHEUR, En

(Amante prohibido). r.: Claude Autant-Lara. a.: novela homónima de Georges Simenon. q. y d.: Jean Aurenche y Pierre Bost. f.: Jacques Natteau. m.: René Clément. e.: Max Douy. mtj.: Madeleine Gug. a.r.: Ghislaine Auboin y Michel Pezin. i.: Jean Abin, Brigitte Bardot, Edwige Feuillère, Franco Interlenghi, Julien Bertheau, Nicole Berger, Mathilde Casadesus, Madeleine Barbulee, Jacques Clancy, Annick Allières, Claude Magnier. pr.: Raoul J. Levy. j.pr.: Roger Debelmas e Ives Leplanche. pa.: Iena-UCIL (París)/CEI-INCOM (Roma). dst.: COLUMBIA. o.: Francia/Italia, 1958. f.e.: 27.10. s.e.: Sarmiento, Libertador, Capitol, Gral. Paz, Flores, Ritz. c.: prohibida menores de 18 años. (Este film se exhibe en una versión a la que se le han efectuado cortes. Participó en el Festival de Venecia de 1958).

Autant-Lara, Aurenche y Bost exploran un cuadro de intrincadas relaciones sexuales con el pulimento literario y la escasa imaginación dramática habituales, más una curiosa serie de sobretones psicológicos y sociológicos. Pero los conflictos interesan y la culminación es inesperadamente emotiva. Se estrenó un copia mutilada.

A. BLOK

CASH MC. CALL

(El potentado). r.: Joseph Pevney. a.: novela de Cameron Hawley. q.: Lenore Coffee y Marion Horrocks. f.: George Folsey (Technicolor). m.: Max Steiner. er.: Murray Cutler. d.o.: Malcolm Bert. dc.: George James Hopkins. mtj.: Philip W. Anderson. a.r.: Charles Hansen. s.: Stanley Jones. v.: Howard Shoup. mq.: Gordon Bau. spv.d.: Leon Charles. i.: James Garner, Natalie Wood, Nina Foch, Dean Jagger, E. G. Marshall, Henry Jones, Otto Kruger, Roland Winters, Edward C. Platt, Edgar Stehli, Linda Watkins, Parley Baer. pr.: Henry Blanke. dst.: WARNER BROS. f.e.: 9.11. s.e.: Suipacha y Astor. d.o. y dr.: 102'. o.: EE. UU., 1960. c.: inconveniente menores de 18 años.

CHAFALONIAS. r.: Mario Soffici. a.: cuentos de Guy de Maupassant. q.: Hugo Moser. f.: Alfredo V. Traverso (Visión Panorámico). m.: Victor Buchino. e.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Garate. i.: Luis Sandrini, Mervina Pastorino, Eduardo Sandrini, Nora Massi, Inés Moreno, Alberto Bello, Amalia Bernabé, Orestes Soriano, Eduardo de Labar. est.: Argentina Sono Film. l.: Alex. d.p.: E. Sandrini. pa.: y dst.: Producciones Luis Sandrini S.R.L. j.pr.: Jorge M. Llopart. f.e.: 17.11. s.e.: Normandie, Pueyrredón, Roca, Argos, Pompeya. d.o. y dr.: 85'. c.: prohibida menores de 14 años. o.: Argentina, 1960.

Tediosa comprobación de cómo la ineptitud en todos los rubros de un film arruinan un buen argumento (Guy de Maupassant). Pedestre adaptación de Hugo Moser, rutinaria y repetida caracterización de Luis Sandrini y fotografía deficiente de Alfredo Traverso (otro de los sables censores de Aronovich). Todo esto concertado con opática e insalvable decadencia por Mario Soffici.

SS

CITY AFTER MIDNIGHT

(La hora del crimen. r. y q.: Compton Bennett. a.: novela "La tabaquera del emperador" de John Dickson Carr. f.: Lionel Banes. m.: Stanley Black. d.o.:

John Stoll. mtj.: Bill Lewthwaite. s.: Bernard Brown. v.: Evelyn Gibbs. mq.: Jim Hyde. pn.: Nina Broe. lt.: Phyllis Kirk, Dan O'Hearn, Petula Clark, Wilfrid Hyde-White, Jack Watling, William Franklin, Margaret Whetton, Guido Lorraine, Jacques Cey, André Charisse, Robert Raikes, Tita Dene, Balbina, Irene Moore, Constance Fennell, Campbell Gray. pr.: William Gell. j.pr.: "Freddie" Pearson. pa.: R.K.O. dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1957. f.e.: 28.9. s.e.: Arizona. dr.: 85'. c.: prohibida menores de 14 años.

COSACCHI, I — COSAQUES, Les

(Los cosacos). r.: Victor Tourjansky y Giorgio Rivalta. a.: novela de León Tolstoi. q.: Damiano Damiani, Ugo Liberatore, Federico Zardi y V. Tourjansky. f.: Massimo Dallamano (Totiscope y Eastmancolor). m.: Giovanni Fusco. e.: y v.: Giancarlo Bartolini Salimbeni. mtj.: Antonietta Zita. a.r.: Francis Dussaugey. i.: Edmund Purdom, John Drew Barrymore, Georgia Moll, Massimo Girotti, Elena Zareschi, Pierre Brice, Erno Crisa, Maria Grazia Spina, Louis Seigner, Mario Pisani, Laura Carli, Marcello Giorda, Norio Bernardi. pa.: Vanguard-Faro-Explorer Film-C.F.P.C. dst.: UNIVERSAL. o.: Italia/Francia, 1959. f.e.: 17.11. s.e.: Ambassador, Libertador, Capitol, Gral. Belgrano, Rivera Indarte y Palacio del Cine. dr.: 113'. c.: sin restricciones.

COW DOG

(El perro vaquero). r.: y pr.: Larry Lansburgh. a.: Janet Lansburgh. f.: L. Lansburgh. (Technicolor). m.: William Lava. mtj.: Warren Adams. s.: Mac Douglas. n.: Rex Allen. i.: Jay Silver y sus perros ovejeros australianos, Luann Beach y sus caballos, Channing Peake, Slim Pickens. pr.a.: Katy Peake. pa.: Walt Disney-Buena Vista Film. dst.: RANK. o.: EE. UU., 1956. f.e.: 17.11. s.e.: Sarmiento. dr.: 15'. c.: sin restricciones. (Cortometraje documental).

CRACK IN THE MIRROR

(Una grieta en el espejo). r.: Richard Fleischér. a.: novela de Marcel Haedrich. q.: Mark Confield. f.: William C. Mellor (Cinemascope). m. y d.m.: Maurice Jarre. cn.: Henri Patterson. d.a.: Jean d'Eaubonne. mtj.: Roger Dwyre. a.r.: Paul Feyder. v.: Givenchy. s.: Jacques Carrere. mq.: Georges Bouban. pn.: Simone Knapp. iy.: Van Cleef y Arpels. est.: Boulogne. ct.: Lucie Lichtig. i.: Orson Welles, Juliette Greco, Bradford Dillman, Alexander Knox, Catherine Lacey, William Lucas, Maurice Teynard, Austin Willis, Cec Linder, Eugene Deckers, Yves Brainville, Vivien Matelon, Jacques Marin, Martine Alexis. pr.: Darryl F. Zanuck. dst.: FOX. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 22.9. s.e.: Gran Rex, Gaumont, Palais Royal, Gral. Belgrano, Flores. d.o. y dr.: 95'. c.: prohibida menores de 18 años. (Filmada en Francia).

Interesante como concepción y como armado. Lamentablemente ese mismo armado se hace muy evidente en la fría dirección de Richard Fleischer y la película cae en lo artificial y en el lugar común.

SS

DAY THEY ROBBED THE BANK OF ENGLAND, The

(El día que robaron el Banco de Inglaterra). r.: John Guillermin. a.: novela de John Brophy. q.: Howard Clevens. m.: y d.m.: Edwin Astley. f.: Georges Perinal. ad.: Richard Malbaum. d.a.: Peggy Gick. mtj.: Frank Clarke. a.r.: David Orton. i.: Aldo Ray, Elizabeth Sellars, Hugh Griffith, Peter O'Toole, Kieron Moore, Albert Sharpe, John Le Mesurier, Joseph Tomelty, Wolf Frees, Miles Malleson, Michael Golden, Peter Myers. pr.: Jules Buck. pr.a.: Dora Wright. pa.: Summit Film. dst.: METRO. f.e.: 1.11. s.e.: Metro, Suipacha, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. o.: Inglaterra, 1960. d.o. y dr.: 85'. c.: sin restricciones.

DEERSLAYER, The

(El cazador de la frontera). r.: y p.: Kurt Neumann. a.: novela de James Fenimore Cooper. g.: Carroll Young y K. Neumann. f.: Karl Strauss (Cinemascope y Color de Luxe). m.: Paul Sawtell y Bert Shefter. e.: Theobald Holsopple. d.c.: Walter M. Scott y Fay Babcock. mtj.: Jodie Copelan. v.: George Herrington y Neva Roma. mq.: Louis Hippo. pa.: Nadine Danks. s.: Stephen Bass. l.: Lex Barker, Rita Moreno, Forrest Tucker, Cathy O'Donnell, Jay C. Flippen, Carlos Rivas, John Halloran, Joseph Vitale, Rocky Shanon, Phil Schumacker, George Robotham, Carol Henry. dat.: FOX. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 3.11. s.e.: Metropol. dr.: 78'. c.: sin restricciones.

DE LA MESA 10. Los. r.: Simón Feldman. a.: obra teatral homónima de Osvaldo Dragún. g.: S. Feldman y O. Dragún. f.: Ricardo Aronovich. m.: Horacio Salgán. e.: Federico Padilla. mtj.: Antonio Ripoll. a.r.: Bernardo Arias. l.: María A. Bisutti, Emilio Alfaro, Luis Medina Castro, Frank Nelson, Susana Mayo, María C. Laurenz, Menchu Quesada, Jorge Larrea, Pedro Buchardo, Blanca Tapia, Hugo Caprera, Fernando Iglesias. pr.: Marcelo Simonetti. j.pr.: Alberto Parrilla. pa. y dat.: SILUETAS. f.e.: 18.10. s.e.: Iguazú y Los Angeles. o.: Argentina, 1960. dr.: 85'. c.: prohibida menores de 18 años. (Ver crítica de Víctor Iturralde en el N° 3)

FAUVE EST LACHÉ, Le

(El gorila al asalto). r.: Maurice Labro. q.: Jean Redon, Claude Sautet, Frédéric Dard y François Chavane. f.: Pierre Petit. m.: Georges Van Parys. e.: Jean Paul Coutan-Laboureur. mtj.: Germaine Artus-Lamy. l.: Lino Ventura, Estella Blain, Jess Hahn, Alfred Adam, Paul Frankeur, François Chaumette, Nadine Alari, André Weber, Philippe Mareuil-Deckers. pr.: F. Chavane. pa.: Cinéphonic-Les Productions Elan. dat.: DIFA. o.: Francia, 1959. f.e.: 22.9. s.e.: Trocadero y Suipacha. dr.: 105'. c.: prohibida menores de 14 años.

FEMMES DISPARAISSENT, Des

(Vampiros del amor). r.: Edouard Molinaro. a.: G. Morris-Dumoulin. q.: Albert Simonin y G. Morris-Dumoulin. d.: A. Simonin. f.: Robert Juillard. m.: Art Blakey y los "Jazz Messengers". e.: Georges Levy, Marc Desages y Gabriel Beckir. mtj.: Laurence Mery y Nina Companeez. l.: Robert Hossein, Estella Blain, Philippe Clay, Magali Noël, Jacques Dacqmine, Robert Lombard, Jane Marken, Pierre Collet, François Darben, Monique Vita, Liliane David, Anita Treysens, Claudio Laurence, Jean Juillard, Jean Degrave, Dominique Boscher, Yvon Sarry, Oliver Mathot, William Sabatier, Alain Nobis. s.: Jean Rieul. pa.: Sirius-Jacques Rottfeld. dat.: DIFA. o.: Francia, 1958/59. f.e.: 28.9. s.e.: Normandie e Ideal. c.: prohibida menores de 18 años. dr.: 92'.

FUGITIVE KIND, The

(El hombre en la piel de víbora). r.: Sydney Lumet. a.: obra teatral de Tennessee Williams: "Orpheus Descending". g.: T. Williams y Meade Robert. f.: Boris Kaufman. m.: Kenyon Hopkins. e.: Richard Sylbert. mtj.: Carl Lerner. a.r.: Charles H. Maguire. l.: Marlon Brando, Anna Magnani, Joanne Woodward, Maureen Stapleton, Victor Jory, R. G. Armstrong, Joe Brown Jr., Emory Richardson, Spivy, Sally Gracie, Lucille Gleason, John Baragrey, Ben Steele, Virginia Chew, Frank Bergman, Janice Mars, Debbie Lynch. pr.: Martin Jurow y Richard A. Shepherd. pa.: Jurow-Shepherd-Pennebaker. dat.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 21.9. s.e.: Ocean y Los Angeles. d.o.: 163'. dr.: 135'. c.: prohibido menores de 18 años.

FUN PARADE

(La parada de la risa). Recopilación de 4 films de Chaplin, exhibidos en copia nueva y

completa. I. LAUGHING GAS (Gas de la risa o Carlitos dentista). a. q. y r.: Charles Chaplin. f.: Frank D. Williams. l.: C. Chaplin, Mack Swain, Fritz Schade, Alice Howell, Slim Summerville. pa.: Keystone. o.: EE. UU., 1914. (Tuvo otros nombres originales como ser: Tuning his ivories; The dentist; Down and out). II. POLICE (Carlitos viéntano). a. q. y r.: Charles Chaplin. f.: Rollie Tothoreh. l.: C. Chaplin, Edna Purviance, Wesley Ruggles, James T. Kelly, John Rand, Leo White, Billy Armstrong, Bud Jamison. pa.: Essanay. o.: EE. UU., 1916. III. WORK (Carlitos empapelador). a. q. y r.: C. Chaplin. f.: R. Tothoreh. l.: C. Chaplin y Edna Purviance. pa.: Essanay. o.: EE. UU., 1915. IV. A NIGHT IN THE SHOW o CHARLIE AT THE SHOW (Carlitos en el cabaret). a. q. y r.: C. Chaplin. f.: R. Tothoreh. l.: C. Chaplin, Edna Purviance, Dean Lampson, Leo White, May White, Bud Jamison, John Rand, Paddy McGuire, James T. Kelly. pa.: Essanay. o.: EE. UU., 1915. La producción de esta recopilación estuvo a cargo de Edwin G. O'Brien y Nathan Cy Braunstein. dat.: DOUGLAS FILMS. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 28.9. s.e.: Real. c.: sin restricciones.

FURIAS, Las. r.: y q.: Vlasta Lah. a.: obra teatral homónima de Enrique Suárez de Deza. f.: Julio C. Lavera. m.: Astor Piazzola. e.: Olilia de Castro. mtj.: José Cardella y Oscar Esparza. l.: Mocha Ortiz, Olga Zubarry, Aída Luz, Alba Mugica, Elsa Daniel, Guillermo Bredeston. pr.: Catreno Catrani. dat.: LUMITON. o.: Luamilon. l.: Alex. f.e.: 3.11. s.e.: Ocean, Gran Norte, Grand Bourg, Gran Savoy, Palacio del Cine, Rivera Indarte, Río de la Plata, Constitución, Gral. Belgrano. o.: Argentina, 1960. dr.: 93'. c.: prohibida menores de 18 años.

GAS OIL

(Los diablos del camino). r.: Gilles Grangier. a.: novela "Du Raisin Dans le Gas-Oil", de Georges Bayle. q.: Martine Guillou, Michel Audiard y G. Grangier. d.: M. Audiard. f.: Pierre Montazel. cm.: Henri Tiquet, Robert Foucard y Michel Menard. m.: Henri Crolla. d.m.: André Hodeir. e.: Jacques Colombier. d.a.: André Guillot. mtj.: Jacqueline Thiebet. a.r.: Jacques De Ray. v.: Marie Rose Lebigot. s.: Jean Rieul. mq.: Marcel Bordenave. l.: Jean Gabin, Jeanne Moreau, Ginette Leclerc, Camille Guérini, Marcel Bozzuffi, Henri Cremieux, Albert Dinan, Bob Ingaram, Roger Hanin, Guy Henry. pr.: J. P. Guibert. pa.: Victory Film-Intermondia Film. d.p.: Jacques Gibault. dat.: RANK. o.: Francia, 1955. f.e.: 6.10. s.e.: Arizona. dr.: 90'. c.: sin restricciones.

GEKKO NO SAMURAI

(Guerreros a la luz de la luna). r.: Tatsuo Fuyushima. q.: Fuyi Yahiyo. f.: Yoshiro Mamiya (Cinemascope y Technicolor). l.: Kiroyuki Nagato, Moshio Tsugawa, Ruriko Asaoka, Minako Tsubouchi, Mihoko Inagaki, Kunitaro Sawamura, Masao Akimizuka, Kotaro Bando. dat.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Japón. f.e.: 6.10. s.e.: Libertador. dr.: 95'. c.: sin restricciones.

GEISTERE BESTIE

(La jaula siniestra - Mi querida bestia). r.: Arthur Maria Robenalt. a.: novela "Müssen Männer so Sein?", de Heinrich Seiler. f.: Arnd Einer (Afigicolor). m.: Bert Grund. e.: Günther Anders. l.: Margit Nünke, Gerhard Riedmann, Willy Birgel, Mady Rahl, Gustav Knuth, Gottlieb Schörg, Fred Berleemann, Charlie Baumann, Walter Giller, Heinz Moog. pa.: Meiroth-Sascha. dat.: INTERNACIONAL. o.: Austria, 1959. f.e.: 20.9. s.e.: Normandie, Ideal, Grand Splendid. d.o.: 95'. dr.: 90'. c.: inconveniente menores de 16 años. (Fue presentada en el 1er. Festival de Mar del Plata, con el título de "Mi amada bestia").

GESCHAH AM HELLCHEINEN TAG, Es

(La carreta). r.: Ladislao Vajda. a.: Friedrich Dürrenmatt. q.: Hans Jacoby, F. Dürrenmatt y L.

Vadja. f.: Heinrich Goettner. m.: Bruno Canfora. d.a.: Max Rothlisberger. m.t.: Herman Haller. l.: Heinz Rühmann, Michel Simon, Gert Froebe, Ewald Balser, Roger Livesey, María Rosal Salgado, Albert Lieven, Emil Hegeschweiler, Hans Gauges, Margit Winter, Berta Drews. p.a.: Lazar Wechsler. p.a.: CCC-Praesens. dat.: INTERNACIONAL o.: Suiza/Alemania Occidental, 1958. f.e.: 21.9. s.e.: Electric d.o.: 102'. dr.: 100'. c.: prohibida menores de 14 años. (Este film se exhibió en versión doblada al castellano. Algunas publicaciones portaban equivocadamente —siguiendo seguramente el "cast" del film— lo atribuyeron como país de origen España, lugar donde se efectuó el doblaje).

HELDEN

(Héroes - El soldado de chocolate). r.: Franz Peter Wirth. a.: comedia teatral "Arms and the Man", de George Bernard Shaw. g.: Johanna Sibelius y Eberhard Keinderl. f.: Klaus von Rautenkranz (Agfacolor). m.: Franz Grothe. e.: Hermann Warne y Bruno Monden. l.: O. W. Fischer, Liselotte Pulver, Ellen Schwiers, Jan Hendriks, Lyuba Walitsch, Kurt Kasznar, Manfred Inger. p.a.: H. R. Sokal y P. Goldbaum. p.a.: Bavaria Filmkunst. dat.: DAVID GOLDBERG CO. o.: Alemania Occidental, 1958. f.e.: 5.10. s.e.: Hindú y Los Angeles. d.o. y dr.: 96'. c.: sin restricciones. (Presentada en el Festival de Cannes, 1959).

INDISCHE GRABMAL. Das

(La tumba hindú). r.: Fritz Lang. a.: idea de Thea von Harbou, sobre la novela homónima de Richard Eichberg. g.: Werner Jörg Lüddecke. f.: Richard Angst (Eastmancolor). l.l.: Bob Klebig. m.: Gerhard Becker. e.: Willy Schatz y Helmut Nentwig. m.t.: Walter Wischniewski. a.r.: Frank Winterstein. s.: Clemens Tütsch. v.: Claudia Herberg. l.: Debra Paget, Paul Hubschmid, Walter Reyer, Sabine Bethmann, Claus Holm, Guido Celano, Angela Portolari, René Deltigen, Valery Inkijinoff, Richard Lauffen, Jochen Rockman, Helmut Hildebrand, Panos Papadopoulos. p.r.: Artur Brauner. d.pr.: Wolfgang Völker, Woldemar Wasa y Peter Krahé. p.a.: CCC-Regina S. A. Criterion Film-Rizzoli Film. dat.: A.A.A. o.: Alemania Occidental/Francia/Italia, 1959. f.e.: 17.11. s.e.: Gran Rex, Gaumont, Gral. Paz, Flores, Río de la Plata, Constitución, Palais Royal y Ritz. d.o.: 101'. dr.: 98'. c.: sin restricciones. (Exteriores rodados en Udaipur y Jaipur (India)).

(Ver crítica de J. A. Mahieu en este número).

JACK THE RIPPER

(El destripador de Londres). r.: Robert S. Baker y Monty Berman. a.: historia de Peter Hammond y Colin Craig. g.: Jimmy Saugster. f.: y p.r.: R. S. Baker y M. Berman. m.: Jimmy McHugh, Peter Rugolo y Stanley Black. m.t.: Peter M. Bezencenon. l.: Lea Patterson, Eddie Byrne, Betty Mc. Dowall, Ewen Solon, John Lo Mesurier, George Rose, Philip Seaver, Barbara Burke, Denis Shaw, Endre Müller, George Woodbridge, Bill Shine, Gerard Green, Jack Allen, Jane Taylor, Dorinda Stevens, Emma Cannon. p.a.: Mid-Century. dat.: PARAMOUNT. o.: Inglaterra. f.e.: 27.9. s.e.: Sulipacha y Astor. dr.: 88'. c.: prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años.

KEY WITNESS

(Testigo clave). r.: Phil Karlson. a.: novela de Frank Kone. g.: Alfred Brenner y Sidney Michaels. f.: Harold E. Weillman (Cinemascope). m.: Charles Wolcott. d.a.: George W. Davis y Malcolm Brown. d.s.: Henry Grace y Fay Babcock. m.t.: Ferris Webster. a.r.: Donald C. Klune. s.: Franklin Milton. v.: Kitty Magruder. m.q.: William Tuttle. l.: Jeffrey Hunter, Pat Crowley, Dennis Hopper, Joby Baker, Susan Harrison, Johnny Nash, Corey Allen, Frank Silvera, Bruce Gordon, Terry Burnham, Den-

nis Holmes. p.a.: Pandro S. Berman. p.a.: Avon. dat.: METRO. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 20.10. s.e.: Metro. dr.: 81'. c.: prohibida menores de 14 años.

KILLERS OF KILIMANJARO

(Asesinos de Kilimanjaro). r.: Richard Thorpe. a.: Richard Maibaum y Cyril Hume, basado en el libro "African Bush Adventures", de J. A. Hunter y Daniel P. Monnik. g.: John Gilling y Earl Fenton. f.: Ted Moore (Cinemascope y Eastmancolor, procesado por Pathicolor). e.a.: Cliff Richardson, c.m.: E. Day y G. Gemmill. m.: William Alwyn. d.m.: Muir Mathieson. d.a.: Ray Simm. e.: Bert Ross. m.t.: Geoffrey Foot. a.r.: Ted Sturges. m.t.a.: Alan Patillo. v.: Elsa Fennell. m.q.: Paul Rabiger. p.a.: Bobby Smith. c.t.: Eileen Head. l.: Robert Tayler, Anthony Newley, Anne Aubrey, Gregoire Aslan, Martin Boddy, Orlando Martins, John Dimech, Allan Cuthbertson, Donald Pleasence, Harry Baird, Earl Cameron, Anthony Jacobs, Martin Benson. p.r.: Irving Allen y Albert R. Broccoli. spv.p.r.: Fred Gunn. l.p.r.: John Workman. p.a.: Warwick. dat.: COLUMBIA. o.: Inglaterra, 1959. f.e.: 21.9. s.e.: Carmiento, Capitol, Callao, Palacio del Cine, Rivera Indarte. d.o.: 95'. dr.: 91'. c.: sin restricciones.

KITTY, UND DIE GROSSE WELT

(Kitty). r.: Alfred Weidenmann. a.: Emil Burri y J. Mario Simmel, basado en "Kitty und die Weltkonferenz" de Stefan Donath. g.: Herbert Reinecker. l.: Helmut Ashby (Eastmancolor). c.m.: Robert Hofer. m.: Hans Martin Majewski. c.m.: "Gib Acht, Kleine Kitty" de Trude Hofmeister y H. M. Majewski. e.: Rolf Zehetbauer y Peter Röhrlig. m.t.: Carl Otto Bartning. a.r.: Wieland Liebske. s.: Walter Rühland. v.: Ilse Dubois. l.: Romy Schneider, Karlheinz Böhm, O. E. Hasse, Ernst Schröder, Paul Dahlke, Alice Treff, Peer Schmidt, Ernst Waldow, Inga Peters, Hans H. Schaufuss, Wolfgang Völz, Heini Göbel, Willy Rosner, Paul Bös Michael Andreas, Charles Regnier, Edward Linkers, Kai S. Seefeld, Rainer Penkert, Fritz Lafontaine, Willi Gatineau, Sammy Dreschel. p.a.: Rhombus. dat.: INTERNACIONAL. o.: Alemania Occidental, 1956. f.e.: 28.9. s.e.: Opera, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. d.o.: 94'. dr.: 90'. c.: sin restricciones.

LEGENDA O LASCE

(La leyenda del amor). r.: Václav Krska. a.: cuento del escritor turco Nazim Hikmet (este cuento fue laureado con el Premio de la Paz). g.: V. Krska y N. Hikmet. f.: Ferdinand Pečenka (Agfacolor y Panoramicisión). m.: Veselin Stojanov. d.c.: Bohumil Kulic. l.: Vlasta Fišáková, Apostol Karálikov, Jana Rybarová, František Smolík, Otilie Benátská, Premysl Koci. dat.: ROBERTO O. ROMERO. o.: Checoslovaquia/Bulgaria, 1957. f.e.: 11.11. s.e.: Libertador y Biarritz. dr.: 90'. c.: inconveniente menores de 14 años. (Los interiores de este film fueron rodados en Checoslovaquia y los exteriores en Bulgaria).

En la superficie, el tema de Hikmet es un cuento de "Las mil y una noches". Pero la idea de la revolución social, más en lo profundo, se desliza barrocamente a través de mucho símbolo de primer orden y de un diálogo de seco cristianismo. Hay tal vez un tratamiento demasiado operístico de Krska, pero el desplazamiento de la narración y el uso de la escenografía alcanzan a comunicar a fondo esa poesía. La obra es seguramente menor dentro del cine checo, pero anticipa de algún modo la renovación formal que iba a darse con Weiss, Krejčík y el propio Krska.

T. E. M.

LONGHORN, The

(El motón del oeste). r.: Lewis D. Collins. a.: y g.: Dan Ullman. f.: Ernest Miller (Sepiatone). m.: Raoul Kraushaar. d.d.: Stanley Price. d.o.: David Milton. d.c.: Vincent Taylor. m.t.: Richard Heermance. a.r.: Melville Shyer. s.: Charles Cooper. c.t.: Mary Chafee. l.: Wild Bill Elliott, Phyllis Coates, Myron Healey, Lane Bradford, Stanford

Jolley, Lee Roberts, Bob Murray, William Fawcett, Marshall Reed, John Hart, Steve Clark, Marshall Bradford. p.: Vincent M. Fennelly. p.a.: Monogram. d.o.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1951. f.e.: 10.11. s.e.: Arizona. d.o.: 70'. dr.: 58'. c.: sin restricciones (Este film se estrenó hace algunos años en una versión en 16 mm. con el título de "Aventuras de vaqueros". Lo consideramos estreno por ser la copia en 35 mm.).

MAIGRET ET L'AFFAIRE SAINT-FIACRE

(El castillo del miedo). r.: Jean Delannoy. a.: novela de Georges Simenon. q.: J. Delannoy y Rodolphe Maurico Arlaud. d.: Michel Audiard. f.: Louis Page. m.: Jean Prodromides. d.c.: René Renoux. mif.: Henri Taverna. s.: Jacques Carrere. i.: Jean Gabin, Michel Auclair, Valentino Tessier, Robert Hirsch, Paul Frankeur, Jacques Morel, Michel Vitold, Gabrielle Fontan, Camille Guérini, Hélène Tossy, Armande Navarre, Serge Rousseau, Jacques Martin, Marcel Péres, Jean Pierre Granval, Michelino Lucchioni. p.r.: Jean Paul Guibert. d.p.r.: Claude Hanser. p.a.: Filmsonor-Intermedio-Cinetel/Pretoria-Titanus. d.o.: DIFIA. o.: Francia/Italia, 1959. f.e.: 8.11. s.e.: Trocadero y Grand Splendid. dr.: 100'. c.: inconveniente menores de 14 años.

MALEDETTO IMBROGLIO. Un

(Un maldito enredo). r.: Pietro Germi. a.: adaptación libre de la novela de Carlo Emilio Gadda "Quel Pasticciaccio Brutto di Via Merulana". q.: Alfredo Gianetti, Ennio De Concini y P. Germi. f.: Leonida Barboni. m.: Carlo Rustichelli. e.: Carlo Egidi. mif.: Roberto Cinquini. a.r.: Nino Zanchin. i.: P. Germi, Eleonora Rossi Drago, Claudio Gora, Franco Fabrizi, Claudia Cardinale, Cristina Gajoni, Ildebrando Santafé, Saro Urzi, Gianni Glori Musy, Toni Ucci, Peppino De Martino, Rosolino Bua, Silla Bettini, Vincenzo Tocci, Antonio Acqua, Nino Castelnovo, Renato Terra, Nanda De Santis, Loretta Capitoli, Attilio Martella, Rina Mascetti, Pietro Tordi, Leandro Marini, Vittorio Scarabello, Antonio Gradoli, Maria Saccenti, Hennessy April, Vincenzo Ricchi, Elsa Canovazzi, Claudia Fabiani. p.r.: Giuseppe Amato. p.a.: Rialma. d.o.: GUARANTEED. o.: Italia, 1959. f.e.: 16.11. s.e.: Monumental, Los Angeles, Dilecto, Gran Savoy y Grand Bourg. dr.: 103'. c.: prohibida menores de 14 e inconveniente menores de 18 años. (Participó en el IIº Festival de Mar del Plata, 1960, obteniendo P. Germi el premio a la mejor dirección).

Un film policial con atributos convencionales. Con un buen trabajo de cámara, con un Germi que se admira permanentemente, con alguna toma que derrama nostalgias por el neorealismo olvidado, con una discreta dirección de intérpretes y una narración fluida y decididamente lineal.

VAIR

MAN IN THE ROAD

(No se quien soy). r.: Lance Comfort. q.: Guy Morgan. f.: Stan Pavey. cm.: Eric Besche. m.: Bruce Campbell. d.m.: Philip Martell. d.c.: Eric Shaw. d.e.: Ray Simm. mif.: Jim Connock. a.r.: Frank Hollands. mif.: George Crait. i.: Derek Farr, Ella Raines, Donald Wolfit, Cyril Cusak, Karel Stepanek, Olive Sloane, Bruce Beely, Russel Napier, Frederick Piper, John Welsh, Aldred Marion. p.r.: Charles A. Leeds. p.a.: Gibraltar. d.o.: RANK. o.: Inglaterra, 1955. f.e.: 28.9. s.e.: Arizona. d.o.: y dr.: 83'. c.: sin restricciones.

MEDIA LUZ LOS 3. A

(Idem). r.: Julián Soler. a.: obra teatral homónima de Miguel Mihura. q.: Luis Alcoriza. f.: Agustín Martínez Solares. m.: Gustavo César Carrón. e.: Jorge Fernández. i.: Arturo de Córdoba, Lilia Prado, María Elena Méndez, Martha Roth, Sofía Alvarez, Wolf Rubinsky, Guillermo Orba, Pedro D'Aguillón, Luis Aragón, Carlota Solares. p.r.: Gregorio Walerstein. p.a.: Filmex S.A. d.o.: PEMEX. o.: México, 1957. f.e.: 12.10. s.e.: Gloria. dr.: 93'. c.: prohibida menores de 18 años.

MILITARE E MEZZO. Un

(Un militar y medio). r.: Steno. a.: Aldo Fabrizi, q.: A. Fabrizi, Renzo Gianvitti, Vittorio Metz y Steno. f.: Tino Santoni (Eastmancolor). m.: Armando Trovajoli. e.: Alberto Boccianti. mif.: Mario Serandrei. a.r.: Mariano Laurenti. i.: A. Fabrizi, Renato Rascel, Verna Lisi, Vicky Ludovisi, Mario Girotti, Ruggero Marchi, Robert Alida, Audrey McDonald, Loris Gizzi, Salvo Libassi, Ignacio Balsamo, Guido Martufi, Nino Nini, Alberto Antonucci, Furlanetto. p.r.: Silvio Clementelli. p.a.: Titanus. d.o.: OCEAN FILMS. o.: Italia, 1960. f.e.: 27.10. s.e.: Gran Rex, Gaumont, Gral. Belgrano, Rivera Indarte, Palais Royal y Palacio del Cine. c.: sin restricciones.

MORTE DI UN AMICO

(Muerte de un amigo). r.: Franco Rossi. a.: Giuseppe Bertò, Oreste Biancoli, Pier Paolo Pasolini y Franco Riganti. q.: F. Riganti, Ugo Guerra, F. Rossi. f.: Toni Secchi. m.: Mario Nascimbene. e.: Giorgio Venzi. mif.: Ottello Colangeli. i.: Gianni Garko, Spiros Focas, Didi Perrego, Angela Luce, Anna Mazzucchelli, Fanfulla, Andrea Scotti, Olimpia Cavalli, Ilde Mazzucco, Livio Seri, Simonetta Santaniello. p.r.: Sandro Ghenzi. d.p.r.: Armando Franci y Carlo Bassoli. i.p.r.: Piero Lazzari. p.a.: Universalcine. d.o.: A.A.A. o.: Italia, 1960. f.e.: 10.10. s.e.: Ambassador, d.o.: 90'. dr.: 87'. c.: prohibida menores de 18 años (Este film fue presentado y premiado en Locarno, 1960)

Un joven rufián insta a su amigo para que siga sus pasos, y luego lo embarga en un asalto que concluye trágicamente. El defecto fundamental de este film de Franco Rossi, es que fluctúa entre un análisis psicológico y/o social, y no cala hondo ni en uno ni en otro. Su mérito estriba en la afinadísima realización y fundamentalmente en la aguda observación de sus personajes femeninos, en especial de dos prostitutas. Tiene una secuencia ejemplar: la que transcurre en una " trattoria", que rebosa vitalidad y comprensión humana.

M. I.

MOUNTAIN ROAD. The

(El camino del edie). r.: Daniel Mann. a.: novela de Theodore White. q.: Alfred Hayes. f.: Bennett Gurey. m.: Jerome Moross. e.: Gary Odell. mif.: Edward Curtiss. a.r.: Irving Moore. mif.: Ben Lane. p.r.: Helen Hunt. i.: James Stewart, Lisa Lu, Glenn Corbett, Henry (Harry) Morgan, Frank Silvera, James Best, Rudy Bond, Mike Kellin, Frank Maxwell, Eddie Firestone, Alan Baxter, Leo Chen, Bill Quinn, Peter Chong, P. C. Lee. p.a.: William Goetz. d.o.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 20.10. s.e.: Gran Rex, Gaumont y Palacio del Cine. dr.: 102'. c.: sin restricciones. (Los exteriores han sido filmados en el "Tonto National Forest" y en "Salt River Project", a 60 millas de Phoenix, Arizona).

NELLA CITTA L'INFERNO

(Dos mujeres... y el infierno). r.: Renato Castellani. a.: novela de Isa Mari "Roma, Via delle Mantellate". q.: y d.: Suso Cecchi D'Amico. f.: Leonida Barboni (Supercinescope). m.: Roman Vlad. e.: Ottavio Scotti. mif.: Jolanda Benvenuti. i.: Anna Magnani, Giulietta Masina, Myriam Bru, Renato Salvatori, Alberto Sordi, Maria Cristina Gajoni, Angela Portolari, Milly, M. Virginia Benati, Miranda Campa, Mariella Rovera, Mariù Gleck, Lia Grani, Manzella Ercolani, Renata Frati, Luigina Giustini, Mirella Gregori, Saro Urzi, Mara Oscuro, Ada Passeri, Alba Maiolini, Gina Rovere, Marisa Natale, Mariella Valeri, Pia Velsi, Paola Piscini, Rossana Trinca, Anita Durante, Elda Bardelli, Maria Marchi, Nando Cecchi, Umberto Spadaro. p.r.: Giuseppe Amato. p.a.: Rialma. d.o.: GUARANTEED. o.: Italia, 1958. f.e.: 3.11. s.e.: Ambassador, Capitol y Callao. dr.: 95'. c.: prohibida menores de 18 años. (Este film fue presentado en el Festival de Cannes, 1959).

(Ver crítica en el próximo número)

PIACERI DELLO SCAPOLI. I

(Placeres de solteros). r.: Giulio Petroni. a.: Marcello Fontanato. q.: M. Fontanato, Ugo Guerra, Ruggero Maccari y Angelo D'Alessandro. f.: Alvaro Manicori. m.: Armando Trovajoli. e.: Ranieri Cochetti. mif.: Nino Baragli. l.: Sylva Koscina, Mario y Memmo Carotenuto, Gina Rovere, Andrea Checchi, Graziella Granata, Marcello Paolini, Marisa Merlini, Peppino De Martino, Anna Camponi, Nanda Primavera, Carlo Pisacane, Mario Pasante, Antoinette Weynen. pa.: Morino Film. dat.: INTERNACIONAL. o.: Italia, 1960. f.e.: 6.10. s.e.: Normandie. d.o.: 96'. dr.: 87'. c.: prohibida menores de 18 años.

PLUNDERERS OF PAINTED FLATS

(Saqueadores a mano armada). r. y pr.: Albert C. Gannaway. a. y q.: Phil Shuker y John Greene. f.: John Nicklaus Jr. (Naturama). spv.m.: Alec Campinsky. d.a.: Dan Haller. mif.: Asa Clark. a.r.: Lee Lukather. l.: John Carroll, Skip Homeler, George Macready, Edmund Lowe, Corinne Calvet, Bea Benaderet, Madge Kennedy, Joe Besser, Allan Lurie, Candy Candido. pr.a.: P. Shuker. pa.: Republic. dat.: IMPERIAL FILMS. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 11.10. s.e.: Arizona. dr.: 77'. c.: prohibida menores de 14 años.

PORTRAIT IN BLACK

(Retrato en negro). r.: Michael Gordon. a.: obra teatral de Ivan Goff y Ben Roberts. q.: I. Goff y B. Roberts. f.: Russ Metty (Eastmancolor). m.: Frank Skinner. tma.: Buddy Pepper e Inez James. spv.m.: Joseph Gershenson. dc.: Richard Reidel. mif.: Milton Carruth. a.r.: Phil Bowles. v.: Jean Louis. mq.: Bud Westmore. pn.: Larry Germaine. l.: Lana Turner, Anthony Quinn, Sandra Dee, John Saxon, Lloyd Nolan, Ray Walston, Richard Basehart, Virginia Grey, Anna May Wong, Dennis Kohler, Paul Birch, John Wengraf, Richard Morris, James Nolan. pr.: Ross Hunter. dat.: UNIVERSAL. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 20.10. s.e.: Ocean, Libertador, Capitol, Gral. Paz y Flores. d.o.: y dr.: 113'. c.: prohibida menores de 14 e inconvenientes menores de 18 años.

PRIVATE'S AFFAIR, A

(La sargento). r.: Raoul Walsh. a.: Ray Livingston Murphy, q.: Winston Miller. f.: Charles G. Clarke (Cinemascope y Color de Luxe). el.: Leonard Doss. m. y d.m.: Cyril J. Mockridge. cn.: Jimmy McHugh y Ray Evans. er.: Earle Hagen. cz.: Alex Romero. da.: Lyle R. Wheeler y Walter M. Simons. dc.: Walter M. Scott y Stuart A. Reiss. mif.: Dorothy Spencer. a.r.: Hal Hermann. a.m.: Mayor Jack M. Moore. s.: Bernard Fredericks y Harry M. Leonard. v.: Adele Balkan. mq.: Ben Lye. pn.: Helen Turpin. l.: Sol Mineo, Christine Carère, Barry Coe, Barbara Eden, Gary Crosby, Terry Moore, Jim Bockus, Jessie Royce Landis, Robert Burton, Alan Hewitt, Robert Denver, Tige Andrews, Robert Montgomery Jr., Rudolph Anders, Debbie Joyce, Dick Whittinghill, Emerson Tracy, Maida Severn, Carlyle Mitchell. pr.: David Weisbart. pa.: y dat.: FOX. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 6.10. s.e.: Ocean, Capitol y Flores. dr.: 92'. c.: sin restricciones.

PROFILE OF A MIRACLE

(El perfil de un milagro). r.: Leopold Lindberg. a.: Joseph Brainin. f.: Emil Berna (Eastmancolor). m.: Ricardo Montalbán. pa.: Praesens. dat.: ARTISTAS UNIDOS. o.: Suiza, 1959. f.e.: 18.10. s.e.: Hindú. c.: sin restricciones (Cortometraje documental referente a la Institución Weiszman de la República de Israel. Este film fue presentado en el II Festival de Mar del Plata 1960).

RIFIFI CHEZ LES FEMMES. Du

(Vicky de Berlín). r.: Alex Joffé. a.: novela de August Le Breton. q.: A. Joffé, A. Le Breton, José Giovanni, Gabriel Arout y Jacques Mage. d.: A. I.

Breton. f.: Pierre Montazel. m.: Louiguy. cn.: Louiguy y Charles Aznavour. e.: Rino Mondellini. mif.: Léonide Azar. s.: J. de Bretagne. l.: Nadja Tiller, Robert Hossein, Silvia Monfort, Roger Hanin, Pierre Blanchard, Françoise Rosay, Georges Rigaud, Eddie Constantine, Jean Gaven, André Cellier, Carlo Campanini, Tiberio Murgia. pr.: Jacques Plante. pa.: L'Etoile-Drame/Techno Stampa-Transalpina. dat.: DIFA. o.: Francia/Italia, 1959. f.e.: 5.10. s.e.: Tocadero. dr.: 112'. c.: prohibida menores de 18 años.

RISE AND FALL OF "LEGS" DIAMOND, The

(Fin del rey del crimen). r.: Bud Boetticher. a. y q.: Joseph London. spv.d.: Jack Halliday. f.: Lucien Ballard. m.: Leonard Rosenman. d.a.: Jack Poplin. mif.: Folmar Blangsted. s.: Samuel F. Goode. a.r.: Gene Anderson Jr. v.: Howard Shoup. mq.: Gordon Bau. l.: Ray Danton, Karen Steele, Elaine Stewart, Robert Lowery, Jesse White, Simon Oakland, Judson Pratt, Warren Oates, Frank de Kova, Gordon Jones, Joseph Ruskin, Diane Cannon, Richard Gardner. pr.: Milton Sperling. pr.a.: Leon Chooluck. pa.: United States Prod. dat.: WARNER BROS. f.e.: 27.10. s.e.: Tocadero. o.: EE. UU., 1959. d.o.: 101'. dr.: 97'. c.: prohibida menores de 18 años.

SABADO A LA NOCHE. CINE. r.: Fernando Ayala. a.: David Viñas y F. Ayala. q.: Rodolfo M. Taboada. f.: Aníbal González Paz. (Visión Panorámica). m.: Astor Piazzola. e.: Mario Vannarelli. mif.: Atilio Rinaldi y Ricardo Nistal. cn.: "Volver", de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, por C. Gardel; y "Madre", de Procanico y Cervetto, por Julio Cárdenas. db.: de presentación y finalización del film, realizados por Adelmo Tortolini, Mario Bertolini y Hugo Gil. l.: Gilda Louisek, Luis Tasca, Aida Luz, Domingo Alzugaray, Odette Lara, Héctor Rivera, Chela Ruiz, María L. Robledo, Rodolfo Salerno, María E. Podestá, Emilio Guevara, Esmeralda Berard, la participación especial de Duilio Marzio y Mirtha Legrand y fragmentos de "El día que me quieras", con Carlos Gardel y "Carlitos Presidiario", con Charles Chaplin. est.: Baires. l.: Alex. pr.: F. Ayala y Héctor Olivera. pa.: Áries. dat.: A.A.A. o.: Argentina, 1960. f.e.: 29.9. s.e.: Ambassador, Libertador, Gral. Paz, Flores, Palais Royal y Majestic. dr.: 103'. c.: sin restricciones (Ver crítica de Víctor Iturralde en este número).

SED DE AMOR

(El lago del pecado). r.: Alfonso Corona Blake. a.: José María Fernández Unsain. q.: Alfonso Varela h. f.: Raúl Martínez Solares (Cinemascope). el.: Juan Muñoz Ravello. m.: Raúl Lavista. cn.: José A. Jiménez, Lorenzo E. Núñez, Jesús Bustamante y Jesús Zavala. er.: Javier Torres Torija. mif.: Carlos Savage. s.: Galdino Samperio. v.: Valdés Peza. mq.: Rosa Guerrero y Ramón Juárez. pn.: María Zalazar. l.: Silvana Pampanini, Pedro Armendariz, Ana Luisa Peluffo, Jaime Fernández, Arturo Martínez, Miguel Manzano, Emma Roldán, Alejandro Reyna, Víctor Junco, Francisco "Charro" Avitia. est.: Churubusco Azteca. pr.: Jesús Sotomayor Martínez. pr.a.: Alberto Hernández Curiel. pr.e.: Heberto Davilaq. pa.: Sotomayor S.A. dat.: PARAMOUNT. o.: México, 1959. f.e.: 20.10. s.e.: Tocadero. d.o.: y dr.: 85'. c.: prohibida menores de 18 años. (Los exteriores del film fueron filmados en Janitzio y Patzcuaro. Participó en la Sección Informativa de la Muestra de Venecia, 1959).

SHUNKO. r.: Lautaro Murúa. a.: libro de Jorge W. Abalos. q.: Augusto Roa Bastos. f.: Vicente Cosentino. cn.: Alberto Cuchi. m.: Waldo de los Ríos. e.: Saúl Benavente. dc.: Luis Saladino. mif.: José J. Serra. a.mif.: Héctor Gazzolo. a.r.: José A. Martínez. s.: Alejandro Soracino. mq.: Víctor Anzil. mif.: María J. Malfeano. u.: Pablo Giordano. l.: L. Murúa, Raúl del Valle, Fanny Olivera, Orlando Sacha, Gabriela Schoo, Ángel Greco, Graciela Rueda, Martha Roldán, Oscar Llopart, Raúl Parini, Ramón del Valle García, Guillermo Rosenstein, Martha G. Rueda, Beatriz Abre, Angélica Monti y habitantes de la zona.

pr.: Leo Kanai. l.pr.: Jorge M. Llopart. a.pr.: Ricardo Axel Hammer. pa.: San Justo. dst.: ARAUCANIA. o.: Argentina, 1960. f.e.: 17.11. s.e.: Metro. dr.: 76'. c.: sin restricciones (Ha sido filmada en la Provincia de Santiago del Estero).

(Ver crítica de Víctor Iturralde en este número).

SMULTRONSTALLET

(Cuando huye el día). r., a. y q.: Ingmar Bergman. f.: Gunnar Fischer. cm.: Björn Thermenius. m.: Erik Nordgren. d.m.: E. Eckert-Lundin. e.: Gittan Gustafsson. mtj.: Oscar Rosander. a.r.: Gösta Ekman. s.: Åoby Wedin. a.s.: Lennart Wallin. mq. y pn.: Firma Carl M. Lundh. ct.: Katherina Farago. v.: Millie Ström. l.: Victor Sjöström, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Julian Kindahl Bibi Anderson, Folke Sundquist, Björn Björnstrand, Naimo Wifstrand, Gertrud Fridh, Ake Fridell, Gunnar Sjöberg, Gunnell Broström Max Von Sydow, Sif Ruud, Inge Nordwall, Per Sjöström, Gio Petró, Gunnar Lindblom, Merud Hansson, Lena Borgman, Monica Ehrlin Göran Lundquist, Eva Norée, Gunnar Olsson, Josef Norman, Annemarie Wiman, Peer Skogberg, Sigge Wulff. l.p.: Sven Sjönell. d.p.: Allan Ekelund. pa.: Svensk Filmindustri. dst.: DAVID GOLDBERG CO. o.: Suecia, 1957. f.e.: 11.10. s.e.: Monumental y Los Angeles. dr.: 97'. c.: prohibido menores de 14 años. (Premio del Jurado de Críticos en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1958. Premio "Oso de Oro". Festival de Berlín, 1958. Premio "El Gaucho". 1º Festival de Mar del Plata, 1959). (Ver crítica de Edgardo Cozarinsky en el Nº 3).

STORY OF RUTH. The

(La historia de Ruth). r.: Henry Koster. a. y q.: Norman Corwin. f.: Arthur E. Arling (Cinemascope y Color de Luxe). e.f.: L. B. Abbott y Emil Kosa Jr. cl.: Leonard Doss. m.: Franz Waxman. or.: Edward B. Powell y Leon Raab. cr.: Danni Dassa. d.a.: Lyle R. Wheeler y Franz Bachelin. dc.: Walter M. Scott y Stuart A. Reiss. a.r.: Eli Dunn. s.: E. Clayton Ward y Harry M. Leonard. mtj.: Jack W. Holmes. v.: Nine Novarese. mq.: Ben Nye. pn.: Helen Turpin. l.: Stuart Whitman, Tom Tryon, Peggy Wood, Viveca Lindfors, Jeff Morrow, Elena Eden, Thayer David, Les Tremayne, Eduard Franz, Leo Fuchs, Lili Valenty, John Gabriel, Ziva Rodann, John Banner, Adelina Pedroza, Daphne Einhorn, Sara Taft, Jean Inness, Berry Kreiger, Jon Silo, Don Diamond, Christine Jordon, Kelton Garwood, Charles Wagenheim, Ralph Moody, Ben Astor. pr.: Samuel G. Engel. a. pr.: Ruth D. Fassken. pa. y dst.: FOX. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 11.10. s.e.: Ocean, Gaumont, Gral. Paz, Flores, Palais Royal. dr.: 132'. c.: sin restricciones.

STRANGERS WHEN WE MEET

(Vecinos y amantes). r. y pr.: Richard Quine. a.: novela de Evan Hunter. q.: E. Hunter. f.: Charles Lang, Jr. (Cinemascope y Eastmancolor). m.: George Duning. spv.m.: Morris Stoloff. d.a.: Ross Bellah. dc.: Louis Diago. mtj.: Charles Nelson. a.r.: Carter de Haven. s.: Charles J. Rice y Lambert Day. v.: Jean Louis. mq.: Ben Lane. pn.: Helen Hunt. l.: Kim Novak, Kirk Douglas, Ernie Kovacs, Barbara Rush, Walter Matthau, Virginia Bruce, Kent Smith, Helen Gallagher, John Bryant, Roberta Shore, Nancy Kovak, Carol Douglas, Paul Picerni, Ernest Serracino, Harry Jackson, Bart Patton, Robert Sampson, Ray Ferrel, Douglas Holmes, Timmy Molina. pa.: Bryna (K. Douglas)-Quine (R. Quine). a.pr.: Thomas Quine. dst.: COLUMBIA. f.e.: 1.11. s.e.: Gran Rex, Gaumont, Gral. Paz, Flores, Palais Royal. d.o. y dr.: 117'. c.: prohibida menores de 18 años.

STRANGLERS OF BOMBAY. The

(Los estranguladores de Bombay). r.: Terence Fisher. a. y q.: David Z. Goodman. f.: Arthur Grant (Strangscope). cm.: Len Harris. m.: James Bernard. d.m.: John Hollingsworth. d.a.: Bernard Robinson. dc.: Den Mingay. mtj.: Alfred Cox. spv.m.tj.: James

Needs. a.r.: John Peverall y Tom Walls. s.: Jock May. mq.: Roy Ashton. l.: Guy Rolfe, Allan Cuthbertson, Andrew Cruckshank, George Pastell, Marne Maitland, Jon Holden, Paul Stassino, Tutte Lemkow, David Spenser, John Harvey, Roger Delgado, Mario Devereux, Michael Nightingale, Margaret Gordon, Steven Scott, Jack McNaughton, Ewen Solon. pr.: Michael Carreras. pr.: Anthony Hinds. pr.a.: Anthony Nelson-Keys. d.p.: Don Weeks. pa.: Hammer. dst.: COLUMBIA. o.: Inglaterra, 1960. f.e.: 17.11. s.e.: Metropol. d.o.: y dr.: 81'. c.: prohibida menores de 14 e inconvenientes menores de 18 años. (Habrá sido proscrita en Megascopé).

SUBTERRANEANS. The

(Furia de juventud). r.: Ronald Mac Dougall. a.: novela de Jack Kerouac. q.: Robert Thom. f.: Joseph Ruttenberg (Cinemascope y Metrocolor). cl.: Charles K. Hagedorn. e.l.: Lee Le Blanc. m.: Andre Previn. d.a.: George W. Davis y Uri McCleary. dc.: Henry Grace y Hugh Hunt. mtj.: Ben Lewis. a.r.: William Shanks. s.: Franklin Milton. v.: Moss Mobley. mq.: William Tuttle. l.: Leslie Caron, George Peppard, Janice Rule, Roddy McDowall, Anne Seymour, Jim Hutton, Scott Marlowe, Arte Johnson, Ruth Storey, Bert Freed, Gerry Mulligan, Carmen McRae, Andre Previn, Shelley Manne, Red Mitchell, Art Farmer, Dave Bailey, Buddy Clark, Russ Freeman, Art Pepper, Bob Enevoldsen, William R. Perkins, Frank Hamilton. pr.: Arthur Freed. pa. y dst.: METRO. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 29.9. s.e.: Metro e Ideal. dr.: 89'. c.: prohibida menores de 18 años.

SUMMER OF THE SEVENTEENTH DOLL

(Brindis para un recuerdo). r. y pr.: Leslie Norman. a.: obra teatral de Ray Lawler. q.: John Dighton. f.: Paul Beeson. cm.: Jeff Seeholme. m.: Benjamin Frankel. d.a.: Jim Morahan. mtj.: Gordon Hales. a.r.: Alex Ezard. est.: Artransc (Sidney-Australia). l.: Ernest Borgnine, Anne Baxter, John Mills, Angela Lansbury, Vincent Ball, Ethel Gabriel, Janette Craig, Deryck Barnes, Tom Lurich, Al Thomas, Dana Wilson, Al Garcia, Frank Wilson, Jessica Noad. pr.a.: Cecil Ford. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: Inglaterra, 1960. f.e.: 18.10. s.e.: Hindú. d.o.: y dr.: 94'. c.: prohibida menores de 18 años.

THESE DANGEROUS YEARS

(Años peligrosos). r.: Herbert Wilcox. a. y q.: Jack Trevor Story. f.: Gordon Dines. m.: Stanley Black. e.: Ivan King. mtj.: Basil Warren. l.: George Baker, Frankie Vaughan, Carole Lesley, Jackie Lane, Katherine Kath, Thora Hird, Eddie Byrne, Kenneth Cope, Robert Desmond, Ray Jackson, Richard Leech, John Le Mesurier, David Lodge, Michael Ripper, Reginald Beckwith, Martin Boddy, John Breslin, Victor Brooks, David Gregory, Lloyd Lamble, Ralph Reader, Eric Morley. pr.: Anna Neagle. pa.: A. Neagle Prod. dst.: WARNER BROS. o.: Inglaterra, 1957. f.e.: 16.11. s.e.: Select Lavalle. dr.: 97'. c.: inconveniente menores de 14 años. (Se exhibió considerando su título americano "Dangerous Youth", como original).

—30—

(Punto final). r. y pr.: Jack Webb. a. y q.: William Bowers. l.: Edward Colman. m.: Ray Heindorf. cm.: "Boy" de Don Ratke y W. Bowers. d.a.: Field Gray y Gibson Holley. dc.: John Sturdevant. mtj.: Robert M. Leeds. a.r.: Harry D'Arcy. s.: Frank Sarver. mtj.s.: William Ward. mq.: Stanley Campbell. pn.: Gale McGarry y Marsha Mason. v.: Ray Harp y Thelma Strahm. u.: Jack M. Briggs. l.: J. Webb, William Conrad, David Nelson, Whitney Blake, Nancy Valentine, Louise Lorimer, James Bell, Joe Flynn, Richard Bakalyan, Dick Whittinghill, John Nolan, Dena Sue Needham. spv.pr.: Robert Vreeland. pa.: Mark VII Ltd. dst.: WARNER BROS. f.e.: 3.11. s.e.: Trocadero. d.o. y dr.: 96'. o.: EE. UU., 1960. c.: sin restricciones.

UPSTAIRS AND DOWNSTAIRS

(Las picaras doncellas). r.: Ralph Thomas. a.: novela de Ronald Scott Thom. q.: Frank Harvey. f.: Ernest Stewart (Eastmancolor). cm.: Jim Bawden. m.: Phil Green. d.a.: Maurice Carter. de.: Vernon Dixon. v.: Joan Ellicott. mtj.: Alfred Roome. a.r.: Geoffrey Haine. s.: John W. Mitchell y Bill Daniels. mq.: Geoffrey Rodway y Basil Newall. pn.: Stella Rivers. l.: Mylène Demongeot, Michael Craig, Anne Heywood, James Robertson Justice, Claudia Cardinale, Sidney James, Joan Hickson, Joan Sims, Joseph Tomelty, Nora Nicholson, Daniel Massey, Austin Willis, Margalo Gillmore, Reginald Beckwith, Cyril Chamberlain, Dilys Laye, Irene Handl, William Mervyn, Eric Pohlmann, Jean Cadell, Barbara Everest, Stephen Gregson, Barbara Steele, Nicholas Phipps, Jeremy Burnham, Nicholas Parsons, Madge Ryan, Betty Henderson, Gaylord Cavallaro, Bill Edwards, David Carrill, Shirley Lawrence, Ann Field, Susan Hampshire. pr.: Betty E. Box. i.pr.: Charles Orme. pa.: Box-Thomas. dat.: RANK. o.: Inglaterra. 1959. f.e.: 21.9. s.e.: Iguazú y Gran Savoy. d.o.: y dr.: 101'. c.: prohibida menores de 14 años.

WACO

(Derecho del más fuerte). r.: Lewis D. Collins. a. y q.: Dan Ullman. m.: Raoul Kraushaar. mtj.: Sam Fields. a.a.: Myron Halley. f.: (sepias). l.: Wild Bill Elliot, Stanford Jolley, Pamela Blake, Paul Fierro, Rand Brooks. pr.: Vincent M. Fennelly. dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE.UU., 1958. f.e.: 10.11. s.e.: Metropol. d.o.: 68'. dr.: 60' c.: sin restricciones. (Este film se estrenó con anterioridad en una versión en 16 mm. Lo consideramos estreno por exhibirse ahora la copia en 35 mm.).

WESTWARD HO, THE WAGONS!

(La odisea del oeste). r.: William Beaudine. a.: novela de Mary Jane Carr. q.: Tom Blackburn. l.: Charles P. Boyle (Cinemascope y Technicolor). e.f.: Ub Iwerks. m.: George Bruns. or.: Edward Plumb. cm.: "John Colter" y "Westward ho, the wagons!", de G. Bruns y T. Blackburn; "Pioneer's prayer", de Paul Smith y Gil George; "Wringle, wrangle", de Stan Jones e "I'm lovely my darlin'", de Fess Parker y G. Bruns. d.a.: Marvin Aubrey Davis. dc.: Emile Kuri y Bertram Granger. mtj.: Cotton Warburton. a.r.: William Beaudine Jr. d2a.a.: Yakima Canutt. s.: Dean Thomas. spv.s.: Robert O. Cook. v.: Chuk Keehne y Gertrude Casey. mq.: David Newell. pa.: Lois Murray. ls.: Fier "Fess" Parker, Kathleen Crowley, Jeff York, David Stollery, Sebastian Cabot, George Reeves, Doreen Tracy, Barbara Woodell, John War Eagle, Leslie Bradley, Morgan Woodward, Iron Eyes Cody, Anthony Numkena, Cubby O'Brien, Tommy Cole, Karen Pendleton, Jane Leddell, Jonathan Locke. pr.: Bill Walsh. pr.e.: Walt Disney. pa.: Buena Vista. dat.: RANK. o.: EE.UU., 1958. f.e.: 17.11. s.e.: Sarmiento. dr.: 85'. c.: sin restricciones.

WILD RIVER

(Río Salvaje). r. y pa.: Elia Kazan. a.: novelas "Nud on the stars" de William Bradford Huie, y "Dunbar's cove" de Borden Deal. q.: Paul Osborn. f.: Ellsworth Fredericks (Cinemascope y Color de Luxe). cl.: Leonard Doss. m. y d.m.: Kenyon Hopkins. d.a.: Lyle R. Wheeler y Herman A. Blumenthal. dc.: Walter M. Scott y Joseph Kiss. mtj.: William Reynolds. a.r.: Charles Maguire. s.: Eugene Grossman y Richard Vorisek. v.: Anna Hill Johnstone. mq.: Ben Nye. pa.: Helen Turpin. l.: Montgomery Clift, Lee Remick, Jo Van Fleet, Albert Salmi, Jay C. Flippen, James Westerfield, Barbara Loden, Frank Overton, Malcolm Atterbury, Robert Earl Jones, Bruce Dern. dst.: FOX. o.: EE.UU., 1960. f.e.: 13.10. s.e.: Gran Rex, Capitol, Callao, Palacio del Cine, Rivera Indarte. dr.: 110'. c.: inconveniente menores de 18 años.

El "new deal", la responsabilidad colectiva, la explotación de los negros en el sur feudal. Muchos temas y buenas intenciones. Pero todo va desapareciendo gradualmente en este film de Kazan. Quedan los escarcos

Indecisos de Montgomery Clift y más decididos de Lee Remick (excelente) en un amor finalmente coronado por el matrimonio y el triunfo de la represa sobre el pasado, encarnado en la figura que quiere ser épica de Jo Van Fleet. La cual defiende su propiedad privada frente al bienestar colectivo (que algunos llaman estatismo). Pero todo esto queda más bien tácito, lo mismo que los entretelones racistas del pueblo.

J. A. M.

...Y EL DEMONIO CREO A LOS HOMBRES. r., a., q. y p.: Armando Bo. f.: Julio Lavera (Panorámico). m.: Alfredo Andrés. mtj.: Rosalino Canterbetti. l.: Alex. l.: Isabel Scari, A. Bo, Horacio Priani, Maruja Relig, Aníbal Pardueiro, Pablo Moret, Brenda Trillo, María Esther Corán, Miguel Paparelli, Mario Casado. pa.: SIFA. dst.: ARAUCANIA. o.: Argentina 1960. f.e.: 10.11. s.e.: Sarmiento, Gaumont, Capitol, Constitución, Flores, Gral. Paz, Majestic, Río de la Plata, Cuyo, Gran Lugano y Gran Liniers. dr.: 98'. c.: prohibida menores de 18 años. (Los exteriores fueron filmados en la Isla de los Lobos, frente a la costa uruguaya).

Obra que se volverá a ver en el infierno.

I. E. M.

YELLOWSTONE KELLY

(Muralla de sangre). r.: Gordon Douglas. a.: novela de Clay Fisher. q.: Burt Kennedy. f.: Carl Guthrie (Technicolor). m. y d.m.: Howard Jackson. o.: Stanley Fleischer. mtj.: William Ziegler. a.r.: Bill Kissel. s.: M. A. Merrick. v.: Marjorie Best. mq.: Gordon Bau. l.: Clint Walker, Edward Byrnes, John Russell, Ray Danton, Claudio Akins, Rhodes Reason, Andra Martin, Gary Vinson, Warren Oates. pa. y dst.: WARNER BROS. f.e.: 25.10. s.e.: Suipacha y Astor. o.: EE.UU., 1959. d.o.: 91'. dr.: 80'. c.: sin restricciones.

YESTERDAY'S ENEMY

(Enemigos de ayer). r.: Val Guest. a. y q.: Peter R. Newman, basado en una obra propia. f.: Arthur Grant (Megascope). cm.: Len Harris. e.: Bernard Robinson y Don Mingay. mtj.: James Needs y Alfred Cox. a.r.: John Peveral. s.: Buster Ambler y Red Law. spv.s.: John Cox. mtj.s.: Roy Hyde. v.: Molly Arbuthnott. mq.: Roy Ashton. pn.: Henry Montsash. ct.: Beryl Booth. l.: Stanley Baker, Guy Rolfe, Leo McKern, Gordon Jackson, David Oxley, Richard Pasco, Russell Waters, Philip Ahn, Bryan Forbes, Wolf Morris, David Lodge, Percy Herbert, Edwina Carroll, Barry Lowe, Alan Keith, Howard Williams, Timothy Bateson, Arthur Lovegrove, Donald Churchill, Nicholas Brady, Barry Steele. pr.: Michael Carreras. spv.p.: Tommy Lyndon-Haynes. pa.: Hammer. dst.: COLUMBIA. o.: Inglaterra, 1959. f.e.: 3.11. s.e.: Sarmiento y Libertador. d.o. y dr.: 95'. c.: inconveniente menores de 14 años.

YOUNG AND WILD

(Con furia de juventud). r.: William Witney. a. y q.: Arthur T. Hornan. f.: Jack Martin (Naturemo). d.a.: Ralph Oberg. de.: John McCarthy Jr. m.: Gerald Roberts. mtj.: Joseph Harrison. a.r.: Ben Bishop. s.: Earl Crain. v.: Alexis Davidoff. mq.: Bob Mark. l.: George Evans, Scott Marlowe, Carolyn Kearney, Robert Arthur, James Kevin, Tom Gilson, Ken Lynch, E. Davies, Morris Ankrum, Wendell Holmes, John Zaremba. pr.: Sidney Picker. pa.: Esca Prod. dst.: IMPERIAL FILMS. o.: EE.UU., 1958. f.e.: 11.10. s.e.: Arizona. d.o. y dr.: 69'. c.: prohibida menores de 14 años.

REPOSICIONES

FOREVER AMBER

(Por siempre ámbar). r.: Otto Preminger. a.: novela homónima de Kathleen Winsor. q.: Philip Dunne y Ring Lardner Jr. ad.: Jeremy Cady. f.: Leon Shamroy (Technicolor). e.f.: Fred Sersen. cl.: Natalie Kalmus y Richard Mueller. m.: David Raksin. d.m.: Alfred Newman. or.: Maurice de Packh y Herbert Spencer. d.a.: Lyle R. Wheeler. dc.: Thomas Little y Walter M. Scott. mtj.: Louis

Loeffler. r.: Alfred Bruzlin y Harry M. Leonard. m/q.: Ben Nye. pn.: Irene Brooks. v.: Rene Hubert. l.: Cornel Wilde, Linda Darnell, Richard Greene, George Sanders, Glenn Langan, Richard Haydn, Jessica Tandy, Anne Revere, John Russell, Jane Bell, Robert Coote, Leo G. Carroll, Natalie Draper, Margaret Wycherly, Alma Kruger, Edmond Breon, Alan Napier. pr.: William Perlberg. pa.: Darryl F. Zanuck. dat.: FOX. f.e.: 11.8.48. fx.: 1.11.60. s.e.: Luxor. a.r.: Plaza. o.: EE.UU., 1947. dr.: 137'. c.: prohibida menores de 18 años.

MR. LUCKY

(Casi un caballero). r.: Henry C. Potter. a.: Milton Holmes. q.: M. Holmes y Adrian Scott. f.: George Barnes e.f.: Vernon Walker. m.: Roy Webb. d.m.: C. Bakaleinikoff. d.a.: Albert S. D'Agostino y Mark Lee Kirk. mtl.: Theron Worth. d.c.: Dewart Silvera y Claude Carpenter. v.: Renié. a.r.: Henry Scott. l.: Cory Grant, Lorraine Day, Charles Bickford, Gladys Cooper, Henry Stephenson, Walter Kingsford, Erhard Gage, Alan Carney, Florence Bates, Paul Stewart, Kay Johnson, Vladimir Sokoloff, J. M. Kerrigan, Edward Fielding. pr.: David Hempstead. d.pr.: William Cameron Menzies. dat.: R.K.O. o.: EE. UU., 1943. f.e.: 13.4.44. s.e.: Gran Rex. lr.: 3.11.60. a.r.: Renacimiento, Dilecto y Gran Rivadavia. d.o.: 100'. d.: 87'. c.: inconveniente menores de 16 años. (Actualmente distribuye ASTOR FILMS).

RIDE, VAQUERO!

(Una vida por otra). r.: John Farrow. q.: Frank Fenton. f.: Robert Surtees (Anscoicolor, procesado por Technicolor). e.f.: A. Arnold Gillespie. cl.: Alvord Eissman. m.: Bronislau Kaper. d.a.: Cedric Gibbons y Arthur Lonergan. dc.: Edwin B. Willis y Fred MacLean. mtl.: Harold F. Kress. a.r.: Jerry Thorpe. s.: Douglas Shearer. v.: Walter Plunkett. m/q.: William Tuttle. pn.: Sydney Gulevich. l.: Robert Taylor, Ava Gardner, Howard Keel, Anthony Quinn, Kurt Kasznar, Ted de Corsia, Charlita, Jack Elam, Walter Baldwin, Joe Dominguez, Frank Mc Grath, Charles Stevens, Rex Lease, Tom Greenway. pr.: Stephen Ames. pa. y dat.: METRO. o.: EE. UU., 1953. f.e.: 1.11.54. s.e.: Normandie. lr.: 6.10. a.r.: Metro. dr.: 97'. c.: inconveniente menores de 14 años.

SOROKPERVII

(El 41). r.: Grigori Chujrai. a.: novela de Boris Lavrenov. q.: G. Koltunov. f.: Sergei Urusevski (Sovcolor). m.: N. Kriukov. e.: E. Kamki y K. Stepanov. l.: Isolda Isvitskaya, Oleg Strigenov, Nikolai Kritskov. pa.: Mosfilm. dat.: ARTKINO. o.: Rusia, 1956. f.e.: 16.7.57. s.e.: Libertador, Astor, Casino y Palacio del Cine. f.e.: 12.10. a.r.: Libertador. dr.: 94'. c.: sin restricciones. (Premio Especial del Festival de Cannes, 1957; por su argumento original y su cálida humanidad).

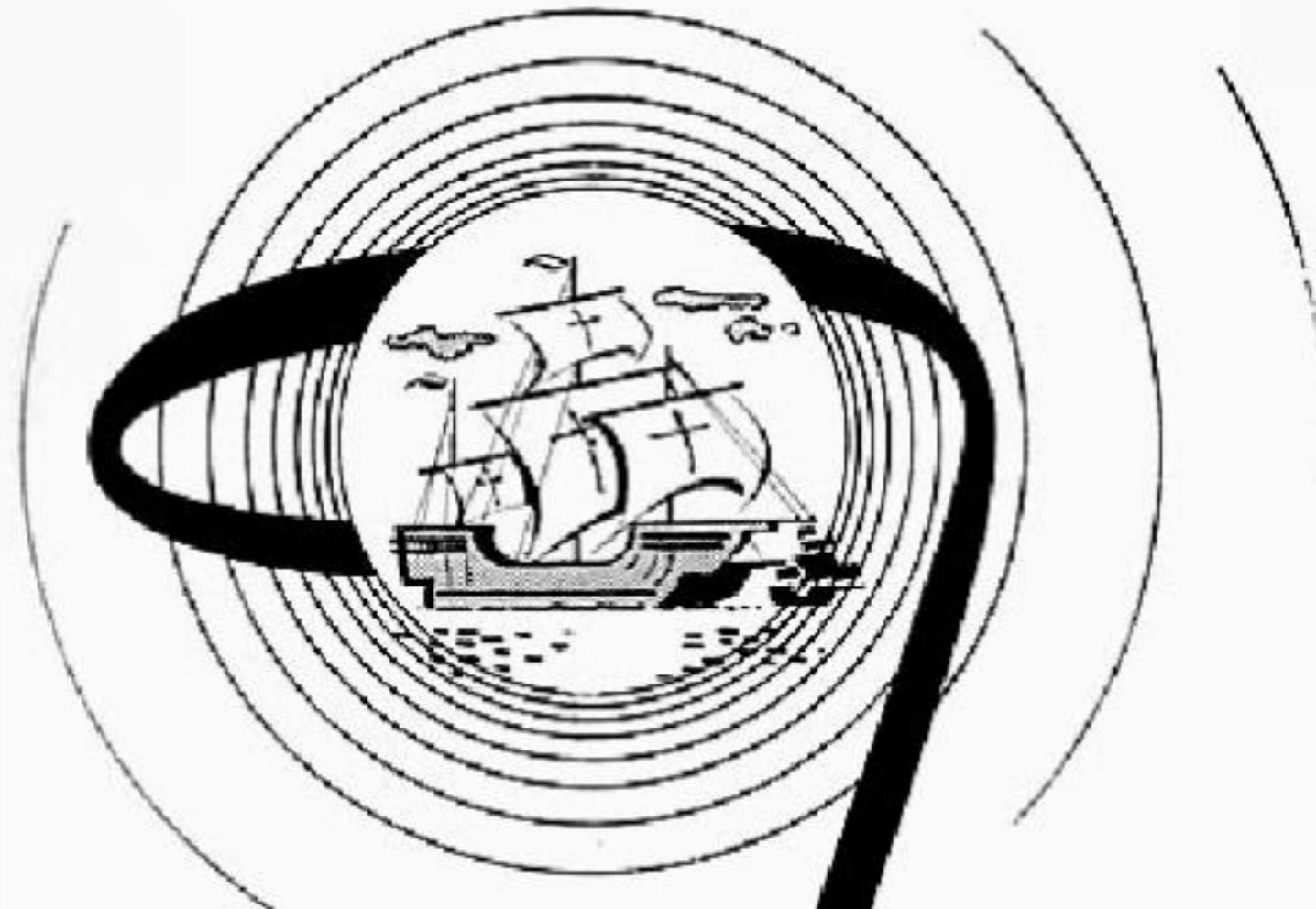
TRES MOSQUETEROS, Los

(idem). r.: Miguel M. Delgado. a.: novela homónima de Alejandro Dumas. q.: Jaime Salvador. f.: Gabriel Figueras. m.: Esperón. cn.: Esperón y Cortázar. l.: Mario Moreno "Cantinflas", Andrés Soler, Ángel García, E. Schelinsky, J. Elias Moreno, Julio Villarreal, Consuelo Frank, Jorge Reyes, Raquel Rojas, Pituca de Foronda, Antonio Bravo, Rafael Icardo. pa.: Posca Film S.A. dat.: INTERAMERICANA. o.: Méjico, 1942. f.e.: 22.6.43. f.e.: 11.10.60. s.e.: Suipacha. a.r.: Sarmiento. d.o.: y dr.: 130'. c.: sin restricciones. (En la actualidad distribuye COLUMBIA).

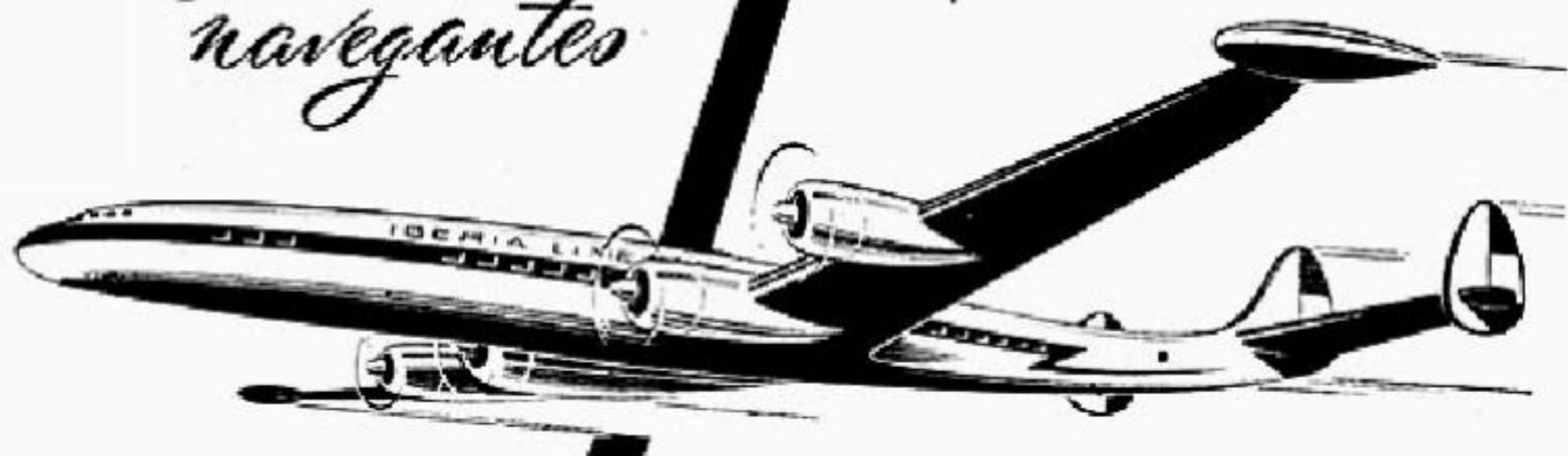
VACANCES DE MONSIEUR HULOT, Les

(Las vacaciones del señor Hulot). r.: Jacques Tati a. y q.: J. Tati y Henri Marquet. f.: Jean Mercanton y J. Mouselle. m.: Alain Romans. l.: J. Tati, Louis Perrault, André Dubois, Lucien Fréçois, René Lacourt, Raymond Carl, Nathalie Passecud. pr.: Fred Crain. pa.: Cady Films. dat.: ORBE FILMS. o.: Francia, 1952. f.e.: 5.9.57. lr.: 22.9.60. s.e.: Broadway, Sarmiento y Capitol. a.r.: Libertador y Biarritz. dr.: 87'. c.: sin restricciones. (Premio de la Crítica Internacional del Festival de Cannes, 1953; Premio "Louis Delluc" de la crítica francesa, 1953 y Premio del Festival de Berlín. En la actualidad distribuye ELGA FILMS, sucesora de ORBE FILMS).

KAREGE



*Estirpe de
navegantes*



LINEAS AEREAS DE ESPAÑA

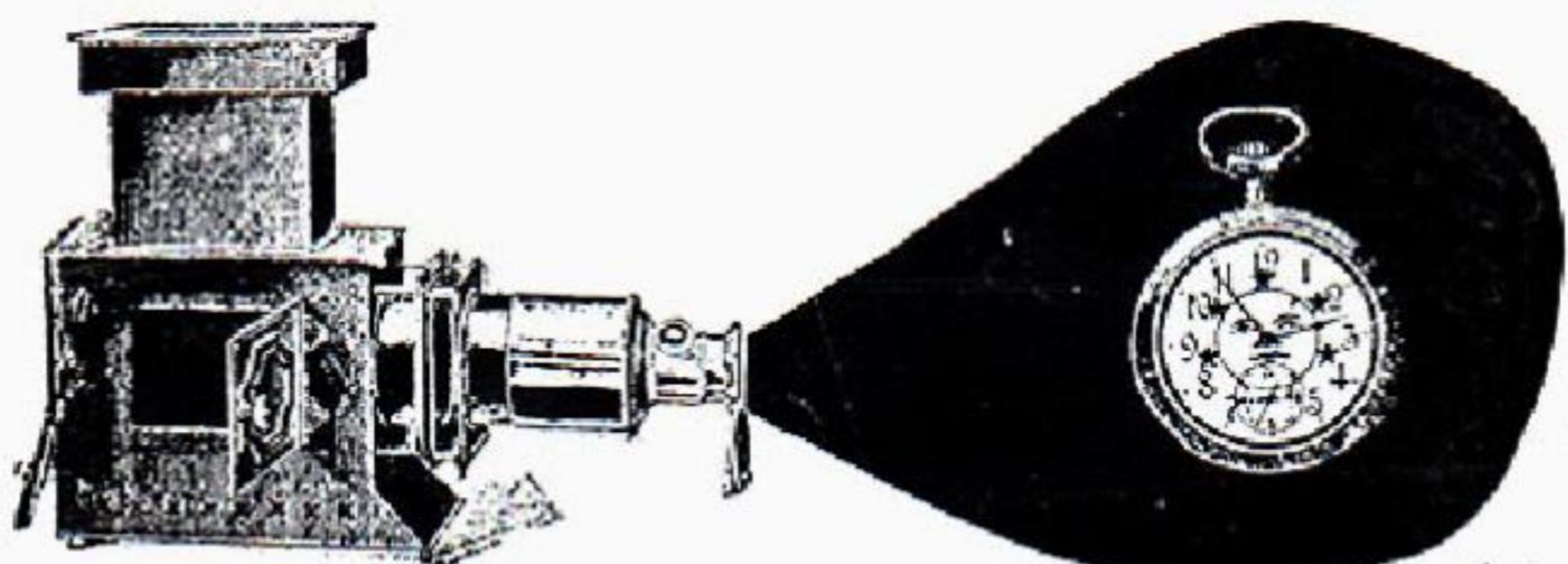
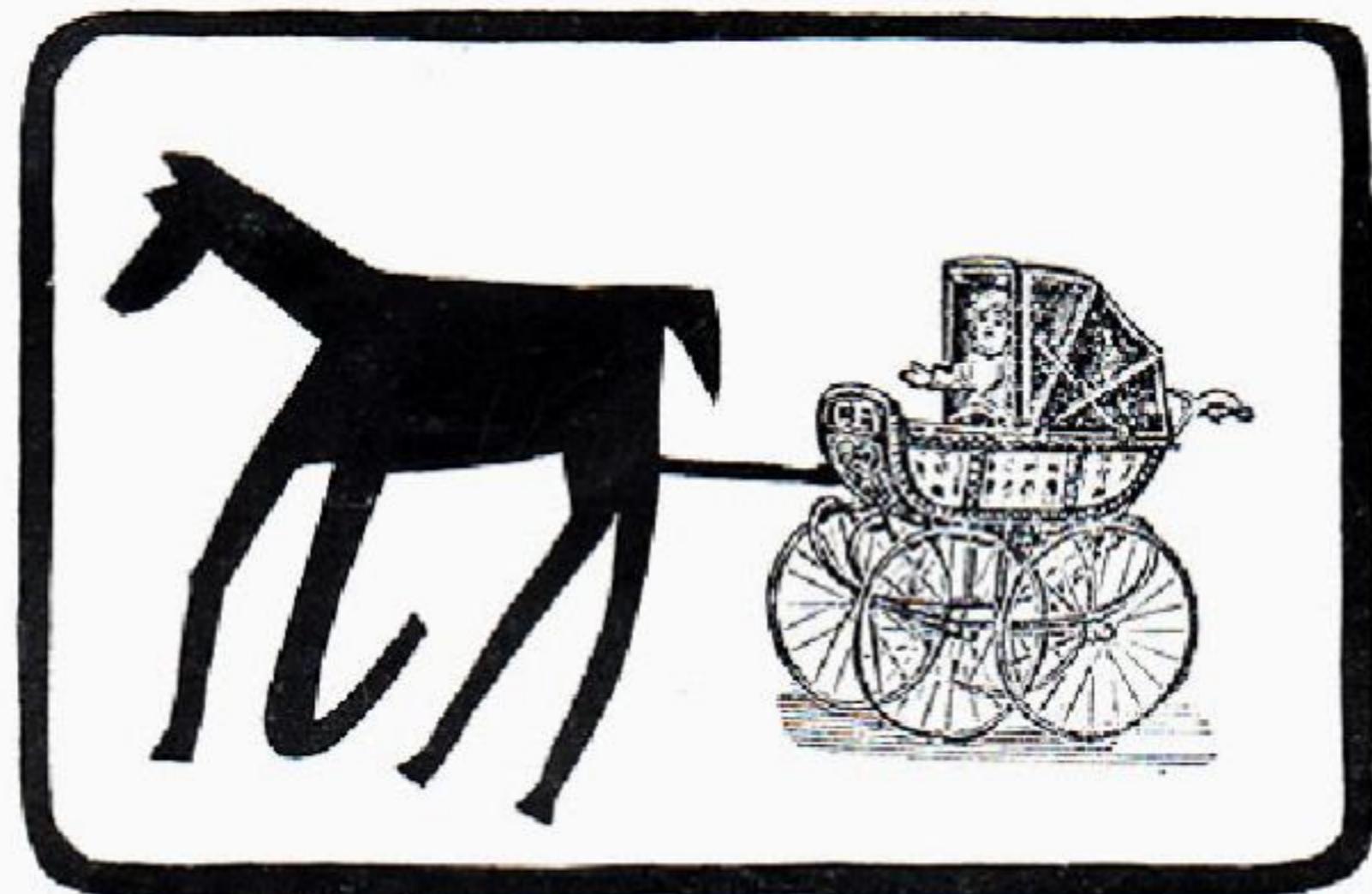
Iberia

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

t i e m p o d e c i n e

cine club núcleo

g u í a P r á c t i c a



le desean



BENICIO NEÑES

FELIZ AÑO NUEVO

Precio de venta \$ 40.-
Exterior 0,50 u\$s

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