

TIEMPO DE CINE

NUMERO
ESPECIAL



BUENOS AIRES - AÑO I - N° 6 - FEBRERO / MARZO 1961 - PUBLICACIÓN DEL CINE CLUB NÚCLEO

ASI HABLO ZAVATTINI BARDEN Y EL
NUEVO CINE ESPAÑOL MAR DEL PLATA
CINE Y LIBERTAD DE EXPRESION NUE
VO CINE EN NEW YORK PANORAMA 1960

Películas

Du Pont

16 y 35 mm.

CIA. SUD AMERICANA KREGLINGER LTDA. S. A. REPRESENTANTES EXCLUSIVOS EN LA REP. ARG.

DU PONT
REG. U. S. PAT. OFF.

**NEGATIVO
SOUND RECORDING
POSITIVO
REVERSIBLE
DUPLICATING**

CHACABUCO 151 BS. AS. T. E. 33 - 2001

NOCHE Y NIEBLA

Burt Lancaster en *ELMER GANTRY* (Richard Brooks)

Durante mucho tiempo —aún ahora— los cineastas han mantenido una posición de expectativa frente a los avatares del Instituto de Cinematografía. Ante los múltiples intereses que deseaban su desaparición, y la de una ley útil, aunque débilmente aplicada, todos creían necesario apoyar al Instituto. Lo que no se tuvo en cuenta, es que los intereses espúreos —confesionales, económicos, políticos—, trabajan siempre, en la sombra, para transformar esa institución, que está destinada a apoyar al cine nacional en sus necesidades más elevadas, en un instrumento de sus intereses particulares. Se habla de presiones de todo tipo, sobornos, negociados, que debilitan cada vez más las garantías de seriedad y prescindencia que presuponen la función de un organismo de servicio público, como lo es en última instancia. La ley no se cumple en capítulos fundamentales: idoneidad de funcionarios, obligatoriedad de la exhibición, promoción del corto metraje, creación de la escuela de cine, otorgamiento regular de créditos, independencia y objetividad en las calificaciones. Mal puede haber continuidad y sentido orgánico en sus resoluciones si los titulares del Instituto —en el mejor de los casos—, deben pasar el escaso tiempo en que permanecen en funciones, interiorizándose de problemas que desconocen. Los sectores más serios y responsables de la cinematografía tienen derecho a saber de qué se trata. Tienen derecho también a que su actividad no quede librada a poderes discrecionales de grupos ocultos que utilizarían la fachada del Instituto para favorecer sus intereses económicos (o crearlos) o para establecer una censura ideológica. El cineasta independiente no debería estar sometido a un chantaje moral, artístico y económico. Y hacia eso vamos, si no se clarifica definitivamente el panorama.

En momentos de escribir estas notas, las condiciones eran sombrías, con la industria prácticamente detenida y el Instituto a la espera de nuevas autoridades. A riesgo de pecar de ingenuos, propondríamos un simple plan de acción: los poderes públicos deberían colocar al frente a personas reconocidamente honestas, capacitadas para la función —tan compleja y delicada—, de supervisar una cinematografía y todos sus concomitantes (exhibición, calificación, premios) y, absolutamente *independientes* ante toda clase de presiones espúreas. Parece sencillo, para quienes no conozcan las interioridades del engranaje. Es muy triste —y grave para el país— que no lo sea.

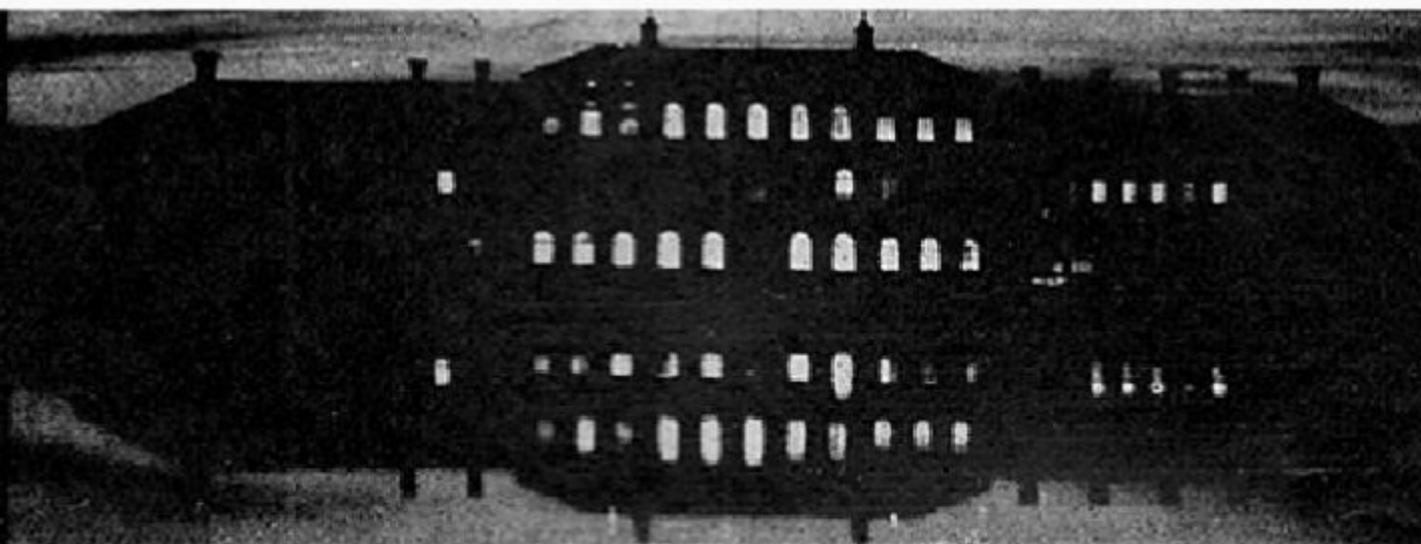
Desde nuestra posición, solamente interesada en la creación de un cine libre y renovado, prometemos combatir hasta las últimas instancias, porque una verdad positiva se abra paso entre tantos intereses creados.

T. de C.



Publicación del Cine Club Núcleo. Aparece todos los meses, excepto enero. Editada por Ediciones Guía Práctica. Dirección, redacción y suscripciones: 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. Dibujante: Quino. Viñetas: Benicio Núñez. Traductores: Juan Carlos Bosetti, Guillermo Jaim. Colaboran en este número: Juan Cobos (Madrid), Edgardo Cozarinsky, Guillermo Jaim y Roberto Raschella. Corresponsales y redactores en el exterior: Homero Alsina Thevenet (Montevideo), Guido Aristarco (Milán) Fernando Duarte (Río Maior, Portugal), George N. Fenin (Nueva York), César S. Fontela (Madrid), Marcel Martin (París), Alejandro Sadernan (Roma), Jerzy Toeplitz (Varsovia), Carlos Vieira (San Pablo) y Alfredo N. Vilariño Ochoa (Moscú). Representante en Uruguay: Walter Achugar, Andes 1433, Montevideo. 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



L'ANNÉE DERNIERE (Alain Resnais)

INDICE

Noche y niebla	1
Mar del Plata 1961, J. A. Mahieu	3
Id, los films presentados	8
Filmografía de Mar del Plata, H. V. Vena	8
Libertad de expresión, J. A. Mahieu	9
Así habló Zavattini	10
Entrevista con Bardem	16
El festival de Mar del Plata visto por un huésped, G. N. Fenin	18
Estrenos de 1960, H. V. Vena	19
Festival de Punta del Este, S. Sammaritano	23
Filmografía de Punta del Este, H. V. V.	26
The new american cinema group, G. N. Fenin	27
<i>Critica</i>	
El séptimo sello, J.A.M.	29
Una invención diabólica, Roberto V. Raschella	30
Acerca de lo perdurable, J.A.M.	31
Muestra internacional de corto metraje, J.A.M.	33
Hablando de cine polaco	34
Cine en U.S.A., G. N. Fenin	35
España 1961, Juan Cobos	36
Fichero de estrenos, H. V. V. en colaboración con J. C. Bosetti	41

Febrero/Marzo 1961

5

En la tapa: Melina
Mercourí en NUNCA
EN DOMINGO (Dassin)



SHUNKO (Lautaro Murúa)

MAR DEL PLATA 1961

Por AGUSTIN MAHIEU

Tres años de experiencias varias han servido para delimitar ciertas coordenadas propias del Festival del Plata. Proporcionaron también algunas perspectivas útiles para determinar —y justificar— su existencia. Y como es lógico, para inventariar errores, utilidades, discordias y enseñanzas. Estas últimas permiten suponer, desde ya, que su permanencia es ampliamente favorable para las relaciones interiores y externas del cine argentino.

Una confrontación de este tipo significa ante todo —y esta es su mayor justificación— una comunicatividad que se extiende en forma poco aparente pero más y más profunda, entre la gente que hace, escribe y piensa cine. Nuestro cine ha pecado largamente en el pasado por una internacionalización híbrida, comercial, que lo desarraigó de sus fuentes y sus contactos populares. Pero no se ha comprendido, por lo general, que esta hibridez partía de un aislamiento más, de un provincialismo intrínseco de su industria, incapaz de proyectarse en un ámbito local ni de extender plausiblemente sus empresas en el campo exterior. Muchos errores, que se reflejaron luego en la producción misma, en su incapacidad de reacción, en su desaprovechamiento de temas y artistas, en su temor a la búsqueda, partieron de esta miopía esencial que la llevaba a imitar fórmulas comerciales norteamericanas o europeas colocándolas en moldes pequeños, inoperantes. El resultado, como es natural, no podía ser otro que perder toda vitalidad y detener un desarrollo posible y probable. Este desarrollo es ahora más difícil, pero si consigue emerger entre las dificultades económicas y los intereses pequeños que lo traban desde hace tanto tiempo, solo podrá apoyarse en una conciencia más lúcida de sus posibilidades propias y de sus instrumentos artísticos.

Frente a esta insularidad estratificada de nuestra industria tradicional, apenas sacudida por algunas individualidades más audaces y jóvenes —y por las dificultades comunes— aparece una posibilidad arriesgada pero ineludible. Nuestra posibilidad es la de salir al mundo desde adentro. Crear un cine auténtico jugando íntegramente en cada film todas las armas del talento y cuestionando con rigor las soluciones de compromiso. En esto último, la responsabilidad de los artistas del cine es mayor. En cuanto a los productores, su dilema es también, en cierto modo, cuestión de talento.

Todo acto, en estos momentos, debe ser definitorio. Hasta la organización de un festival. Creemos que no es expresar un criterio demasiado calculador e interesado el decir que un Festival debe ser también, para nosotros, un arma. Un medio de conocer y ser conocidos. Un contacto dinámico que renueve nuestras prácticas marginales y quietistas. Una ventana al mundo que no sea simplemente la contemplación alejada y mimética de las fiestas ajenas.

Para muchos resulta inoperante y onerosa esta congregación sudamericana, tan escasa en "monstruos sagrados". Cierta prensa ha llegado a decir que "no vino nadie..." Es cierto que no vino Sofia Loren, ni Marilyn ni Cary Grant. Pero no deja de ser lamentable que mientras se critica en todos los medios serios la progresiva superficialidad de Can-

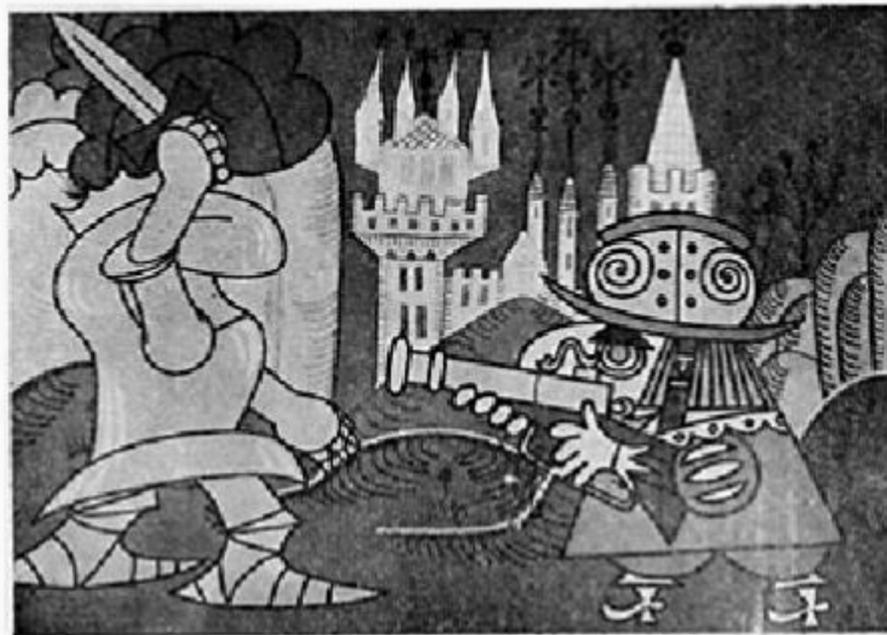
nes y Venecia, (dedicadas a servir de marco de resonancia a la publicidad de estrellas y estrellitas, a las combinaciones de exhibidores y coproductores y a dar fallos sospechosamente tendenciosos de "chauvinismo" y política menuda) se objete que Mar del Plata no siga el mismo camino. Es posible que algunas de estas carencias de luminarias no sean deseadas y si consecuencia de la distancia y la falta de interés por parte de los astros comerciales. Pero ha existido y se afirma —por lo menos por parte de los asesores más cultos y responsables del festival— la tendencia más inteligente y más seria: dar más importancia a los aspectos culturales. En este sentido la mayoría de los periodistas y teóricos extranjeros con los cuales hemos conversado elogia la tónica seria del festival y la declara además, como la más apropiada para dar fisonomía propia a la Muestra.

Por otra parte, agregamos nosotros, resulta más fácil vencer a los críticos —incluso a los realizadores— de la utilidad de venir a un país tan lejano y desconocido para ver cine y discutir. Una estrella, aunque sea de tercera categoría, encuentra aburrido un "clima" donde se hable solamente de cine... La presencia de Karel Reisz, Bardem, Zavattini (verdadera "vedette" del festival), Lamorisse, Leslie Norman, Passendorfer, Kalatazov y Vojtech Jasný entre los directores y guionistas; de Marcel Martin, Edgar Morin, Jerzy Toeplitz, M. Morandini, G. C. Castello, George Fenin, Juan Cobos, L. Chavance, N. Brousil, Peter Baker, Gianni Amico, para citar solamente a algunos de los teóricos y/o críticos, constituye una constelación muy respetable y brillante, aunque poco apta para las persecuciones de autógrafos.

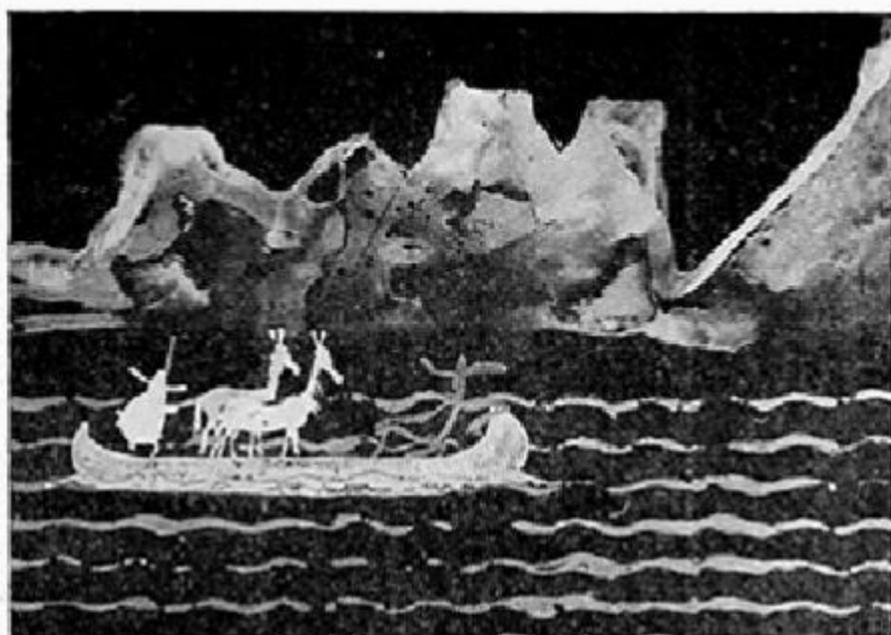
Los intercambios de ideas formales (conferencias, congreso de teóricos) e informales, (conversaciones, informaciones mutuas, exhibiciones fuera de muestra) fueron, según creo, útiles para ambas partes. Entre los argentinos para ensanchar su perspectiva, para los extranjeros, significó obtener una visión directa y objetiva de una cinematografía poco conocida y de sus movimientos más avanzados. Los juicios de Martin, Castello, Morandini, Amico, Cobos y del mismo Zavattini (con su incansable generosidad y entusiasmo) entre otros, severos por lo general, nos afirman sin embargo, en la necesidad de una lucha constante por la clarificación de propósitos que debe primar —ineludiblemente— en la edificación de nuestro nuevo cine.

Podríamos consignar, brevemente, una impresión sobre la organización del festival. Centralizadas las actividades en pocos y cercanos lugares, la dispersión fue mucho menor que otras veces. La oficina de Prensa, encabezada eficazmente por Héctor Grossi, cumplió una tarea múltiple y acertada, en general. La información y material de films fue adecuada y la *Gaceta del Festival* fue uno de sus aciertos. Una observación para el futuro podría consistir en la sistematización de actividades culturales anexas. Especialmente exhibiciones retrospectivas y de films importantes "fuera de concurso" elegidos entre los que por razones económicas no llegan hasta nosotros. Entre ellos los films hindúes y de otras regiones poco conocidas aquí.

ATENCIÓN! (Jiri Brdecka)



PEQUEÑO WESTERN (Witold Giersz)



LOS FILMS PRESENTADOS

El conjunto de films presentados no fue excesivamente brillante, pero contó algunos títulos de interés. Puede lamentarse la ausencia de países como Suecia, India, Canadá (con sus cortos siempre de interés) y de otros países asiáticos que podrían por lo menos, acercarnos a realizadores desconocidos. También hay que repetir la crítica a países de producción tan numerosa como Japón y EE. UU., que hasta ahora no han encontrado obras calificadas para enviar a este festival.

El mar embravecido, por ejemplo, narra la profusa y complicada historia de un pescador, en una remota región del norte del Japón. Todo el refinamiento plástico y colorístico de que son capaces los japoneses brilla por su ausencia en la narración, afecta a resolverse por relatos y comentarios verbales. Su único mérito, parcial e infrecuente, es la ambientación natural y los sectores de tipo documental que afloran algunas veces con cierta crudeza etnográfica.

Los films norteamericanos tampoco pueden destacarse. *Del Infierno a la Eternidad* (Phil Karlson) parte de una sustancia interesante, la coexistencia de un americano con una familia de origen japonés y los conflictos que surgen al estallar la guerra del Pacífico. Pero a pesar del origen real de la historia, todo deriva prontamente a carriles convencionales y sin mayor valor, ni testimonial ni artístico. *Que nadie escriba mi epitafio*, agrava los lugares comunes de su relato como una realización (Philip Leacock), que no sobrepasa el nivel del aburrimiento.

Ellas también son rebeldes (Alejandro Galindo) constituyó la presentación mejicana, y los testigos presenciales aun se preguntan si no fue una broma pesada.

En un plano más serio, pero tampoco de interés, se sitúa el *Otelo* de Vajtang Tchabukiani, ballet armenio en sovecolor con música de Alexei Machavariani.

Dos pisos de felicidad (Janos Herskó) es una comedia modesta, de tono blanco pero con algunos buenos momentos de comicidad. No permite inferir de cualquier modo, las posibilidades actuales del cine húngaro.

El largo, el corto y el alto, film inglés de Leslie Norman, basado en una obra teatral de éxito (de Willis Hall), parte de una situación de cierto interés: los conflictos morales entre combatientes, la estupidez de la lucha entre seres humanos, los prejuicios raciales y propagandísticos que comprometen a grandes masas en un lejano juego de interés. La realización es modesta —también en medios materiales— y no se evade de un juego estático y opaco. Una buena interpretación, donde se destaca Laurence Harvey.

Confesión de Carnaval y *Los Mil Ojos del Dr. Mabuse* representaron a Alemania Occidental sin muchas pretensiones. Es curioso recordar que en ambos casos, se trata de realizadores que vuelven tras largos años, al escenario de sus primeras obras. Los viejos vuelven a casa. Lang lo hace evocando su antiguo Doppelgänger, el Dr. Mabuse, con infantil alegría. Y si no alcanza la sugestión de sus célebres antepasados, el film desarrolla en cambio un curioso ritmo, entre humorístico y serio, con aventuras dignas de Edgar Wallace. ¿Un juego serio? Lo sería únicamente si el autor lo tomase demasiado en serio. En cambio, la seriedad de *Los mil ojos*, como sucede con los niños, parte de una ingenuidad inquietante, que linda con el misterio.

William Dieterle no tiene en cambio, fantasmas válidos que evocar. Continúa en Alemania su oficio pesado, impersonal. El libro de Carl Zuckmayer no colabora demasiado, con una historia frondosa de aire novecentista y trascendencia poco visible.

Cartas de una novicia (Alberto Lattuada) constituyó otra tarde perdida para más saludables ocupaciones frente al mar. El tema, extraído de una novela de Guido Piovene, daba para algo más sustancioso, pero la adaptación pierde en gran parte la trascendencia del original y no domina las sutilezas del conflicto moral. El agudo y tangible estudio del Mal, característico de Piovene, necesitaba otro temperamento realizativo.

Hasta aquí consignamos puntualmente el "relleno". Pasamos ahora a las obras más importantes, en un estricto orden de méritos.

1) TODO COMIENZA EL SABADO

La primera impresión que este film produce en el espectador, es el impacto de una inusitada franqueza. Karel Reisz ("soy socialista y me importa que se note") posee una coherente y resuelta visión de los problemas de su sociedad y de su tiempo. Y porque es un artista lúcido y actual, puede ubicarse con apreciable equilibrio en el planteamiento de los problemas económicos y sociales que determinan su temática. Y por la misma causa, puede integrarlos válidamente en la individualidad de sus personajes. El guión parte de una novela de Allan Sillitoe (uno de los iracundos) y presenta esencialmente la historia de un rebelde en una sociedad rígidamente inmovilizada. Por la tradición, en especial, y por una larga prosperidad —moderada y sin salidas vitales— que si bien no presenta las urgencias del hambre y la opresión, ha cortado las posibilidades de cambio y progreso, ha uniformizado al hombre en una rutina gris. Este problema es típicamente inglés, pero tiene una extensión universal, actual, en todo lugar donde se han superado las urgencias materiales sin modificar las estructuras tradicionales de la sociedad.

Arthur Seaton (excelentemente interpretado por Albert Finney) sabe instintivamente que las vidas de su contorno han perdido justificación esencial. Pero la vitalidad que reclama, el sentido positivo que tantea a través de su crítica a la sociedad, se manifiesta oscuramente por la violencia incidental de la bebida o las riñas, por las relaciones sexuales en que no desea intercambiar libertad por afecto.

La culminación del conflicto no entrega soluciones, pero plantea una toma de posición significativa: la madurez del protagonista llega a través de una exploración a fondo de las limitaciones del contorno y de sus respuestas individuales. Seaton no renuncia a su rebeldía esencial: cuando decide casarse prefigura una concesión a las trabas habituales de la organización social, pero puede entreverse que este condicionamiento no seguirá los carriles habituales de la generación anterior, la solución sentimental no importa una pérdida de conciencia: tan sólo anota la irrecusable ligazón de los problemas individuales con los de toda la sociedad. Hay, pues, una toma de conciencia irreversible, y un mérito del film es proyectar claramente en todo su transcurso sobre el espectador, la inevitable claridad del problema en todos y cada uno de los hombres.

Para el cine inglés este film representa una línea de revisión ideológica y formal muy apreciable. Y si para el cine de otros países las audacias pueden resultar familiares, importan aquí como el resultado de una aproximación auténtica a la realidad. Como un examen lúcido que se sobrepone a la máscara hipócrita del humor evasivo y la sátira esencialmente conformista y particular que como observa Gavin Lambert, ha dominado siempre al cine británico.

Y todo esto supera en importancia a las ocasionales debilidades del relato dramático y a las vibraciones algo efectistas de un montaje brillante, no muy creador, pero siempre ajustado a un ritmo y una concisión ejemplares.

Albert Finney en SATURDAY NIGHT, SUNDAY MORNING (Karel Reisz)



2) EL REGRESO

En busca del tiempo perdido, uno de los guerrilleros del levantamiento de Varsovia, vuelve del extranjero y recorre las calles irreconocibles, los camaradas, el amor juvenil de los días de lucha. Pero el pasado no es reversible. Su recuerdo ha permanecido intacto, pero todo —y todos— han cambiado. Y él tampoco es el mismo. Son los mismos personajes de *Atentado*. Pero ni el film ni ellos son ya iguales. El tiempo del peligro y la esperanza, la juventud misma, se han deteriorado. El heroísmo ha dado paso a las grises renuncias de pequeñas vidas oscuras. La precisión seca y dinámica, objetiva, del relato anterior cambia también: ahora es una visión melancólica y lírica, una búsqueda amarga e irónica, instrumentada en un lenguaje virtuoso y estilizado, en un tempo moroso e interior. El resultado es obvio: no se puede vivir en el pasado. Pero el film extiende su propósito en una tónica sombríamente pesimista, no destruye solamente algunos mitos personales, sino que se proyecta en una demolición del presente. Un presente que no parece ofrecer salidas, pero que también es defraudado por las vidas vacías de sus personajes. Como expresión de un estado de ánimo, la historia vale como una manifestación antirromántica, que rechaza toda clase de mitos falsamente optimistas. Pero como validez genérica, queda vulnerada su efectividad por la unilateralidad de su enfoque psicológico. Un lenguaje brillante, que a veces se sobrepone con su virtuosismo a la economía del relato, sirve al realizador J. Passendorfer para demostrar su dominio de la imagen sugestiva; pero en ciertos tramos no alcanza a proveer suficientemente a la extremada tensión interior que debía suplantar a la carencia de acción exterior. La guerra y la injusticia han marcado muy duramente al pueblo polaco. Por eso no cabe criticar excesivamente este giro pesimista del péndulo, esta exacerbada subjetividad individualista. ¿Es tal vez, parte de un necesario equilibrio? Y de una útil libertad de expresión.

3) A LAS CINCO DE LA TARDE

Un film duro y genuino. A través de una visión de la trastienda del torero, la expresión de un ambiente cerrado, que limita al hombre con la miseria y la falsedad del espectáculo. Un drama de la explotación del hombre, despiadada y sin cuartel, destructiva y ambiciosa. Uno de los grandes méritos de Bardem es haber presentado en los entretelones crudos de un espectáculo, todos los elementos que configuran el problema. Haber insertado en el conflicto humano, individual, todas las causas de una deshumanización colectiva.

El relato tiene puntos altos en la descripción ambiental, en la configuración significativa del mecanismo del espectáculo, en la progresiva intensificación del contrapunto dramático entre la destrucción por el miedo —conflicto subjetivo y obsesionante del torero— y el manejo inescrupuloso de seres humanos en el engranaje comercial del espectáculo.

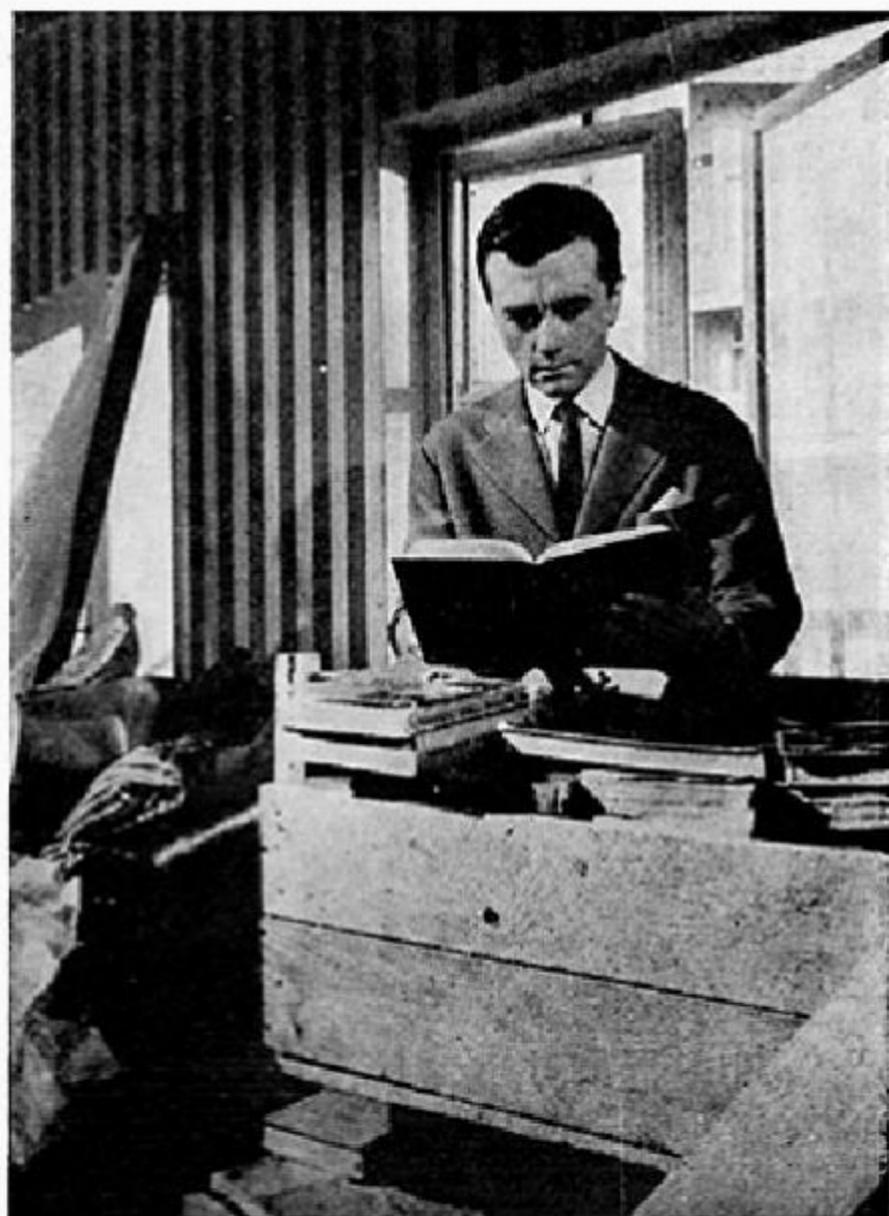
Menos feliz el tratamiento individual de la psicología de los personajes. Hay una cierta inseguridad en el curso de relaciones entre los mismos. Y en el paralelo dramático entre el pasado (el torero fracasado) y el presente (el torero que surge) con la cual se vulnera la unidad de la obra. Pero estas fallas de composición no permiten olvidar la sinceridad y la pasión comprometida que inspiran las dominantes del film.

4) SHUNKO

El film argentino ha sido ya comentado en estas páginas (1). Por eso sólo cabe agregar que con él nuestro país hizo buen papel. También en este caso, la autenticidad y la intención superan fallas de orden parcial.

5) SOBREVIVÍ A MI MUERTE

Un nuevo film sobre campos de concentración. Resulta difícil conmoverse con ellos después de *Noche y Niebla*. De todos modos, el film de Jany no se propone el documento, sino el relato de una progresiva toma de conciencia del protagonista. Partiendo de la indiferencia política y la elemental necesidad de sobrevivir (en este caso la supervivencia del más fuerte), llega a experimentar la solidaridad con sus compañeros, olvidando su individualismo egoísta. Mucho más ortodoxo y realista en apariencia que el film polaco, *Sobreviví a mi muerte* adolece, sin embargo, de un defecto fundamental para que pueda colocarse en una corriente realista actual: su acercamiento a la realidad es tan teórico y apriorístico como en cualquier obra de tesis. Por eso su conflicto funciona en forma mecánica y transparentemente "preparada". La realización, muy cuidada y virtuosa, es algo tradicional, pero permite señalar en Vojtech Jany un valor muy promisorio. En conversaciones con él, nos enteramos de algunos proyectos futuros, entre otros un film con argumento propio que puede dar la medida de un talento muy sólido.



EL REGRESO (Jerry Passendorfer)

A LAS CINCO DE LA TARDE (J. A. Bardem)





SOBREVIVI A MI MUERTE (Vojtech Jasný)

E. B. en LA VERDAD (Clouzot)



Strasberg y la Riva en KAPO (Pontecorvo)



6) KAPO

Un film de tema bastante similar al anterior, también en un campo de concentración. El planteo dramático es más complejo y posee un excelente desarrollo; por desgracia el desenlace padece del mismo defecto: un conflicto de "responsabilidad" que responde a una tesis harto convencional y poco viviente. Otros elementos de espectacularidad vulneran también la convicción del alegato. Una primera mitad excelentemente realizada puede augurar a Gillo Pontecorvo un lugar importante en la nueva promoción de realizadores italianos. Susan Strasberg mereció por su buen trabajo en este film el premio a la mejor actriz. Es un premio justo, pero que podrían haberle discutido con probabilidades Rachel Roberts (*Saturday Night, Sunday Morning*), Brigitte Bardot (*La Verité*) y hasta Ana Karina (*Ce soir ou jamais*).

7) CE SOIR OU JAMAIS

Este pequeño film cosechó los juicios más indignados del purismo de contenido. Es exacto que su estructura cuidadosa y refinada, su inexorable frivolidad conducen a una nada absoluta, a un *marivaudage* expresado en términos sofisticados. Pero debe anotarse, dentro de esos precisos límites, que el film posee un rigor formal lleno de audacias (el movimiento de cámara, el diálogo jugado en una superposición análoga a la de la realidad, la unidad de tiempo y espacio) y que en este sentido, lo mismo que en la exacta pintura del medio, es un film estrictamente realista (o si se quiere, de un naturalismo objetivo). En un grado excesivo, tal vez, porque en este film donde no pasa nada, no hay tampoco más que un juego amable y epidérmico, sin trascendencia. Pero si lo juzgamos dentro de los límites de ese juego, cabe reconocer un talento muy agudo, al cual sólo cabe sugerir temas tan ambiciosos como brillante es su exposición actual de habilidades formales. Pues hasta el vacío debe estar cargado de sentido.

8) LA VERITE

El premio a la dirección a este film de Clouzot es excesivo (a menos que se haya otorgado por la proeza de convertir a BB en una actriz dramática convincente) e injusto. La habilidad del realizador lo alcanza a disimular el grueso fraude sentimental y melodramático que se quiere hacer pasar por una verídica "confesión de una hija de la *nouvelle vague*". Una vieja mercadería romántica llena de golpes de efecto. Único genuino del film, la personalidad de B.B., aunque la misma también es obra en parte de los *Pigmiones* cinematográficos con buen ojo para la taquilla...

CORTO METRAJE Y FINAL

En la presentación de cortos hubo poco de interés. Con dos excepciones: *Pequeño Western* (Witold Giersz) de Polonia y sobre todo *Atención* (Jirí Brdecka) excelente dibujo animado checo. Una breve historia bélica de la humanidad, permite una brillante y significativa parábola desde la prehistoria hasta el futuro... Un hombre prehistórico encuentra un palo y persigue una mariposa, hasta que encuentra a otro congénere cuyo palo tiene una piedra en el extremo... Este a su vez es atravesado por un caballero con su espada. A su vez la armadura de éste nada puede hacer contra un arma de fuego. Y así sucesivamente, hasta que la explosión final nos pone de nuevo ante el troglodita, sobre el cual vuelve a volar la mariposa... Un brillante montaje (donde se combinan fotografías y cuadros famosos) complementa la sutil estructura de este dibujo tan ingenioso como significativo.

Una muestra paralela de cortos podría extender muy plausiblemente en ocasiones futuras, la importancia que merece este género tan rico en experiencias. Otra idea que lanzamos como sugerencia es la de distribuir mejor las posibilidades de premio. Música, fotografía, argumento, entre otras, podrían eliminar ciertas injusticias ante valores muy repartidos.

Quisiera concluir esta resección longilínea y tardía con una profesión de fe: quienes creen que el cine no merece estas penas (y estos gastos) podrían pensar que el cine verdadero es (o puede ser si queremos) algo que

"cubre el horizonte con su brillo, el propicio;
Las formas de este mundo, las ínfimas, las supremas.
El las muestra, cuna de lo que es, y de lo que no es.
Padre de lo rutilante, generador de tesoros,
Se difundió por el espacio, omniforme,
A él celebran con cantos de alabanza a lo joven"...

Y que me perdone Brahma, antiguo destinatario.

J. A. MAHIEU

(1) En *Tiempo de Cine* N° 4, pág. 18, crítica de Víctor Iturralde.

FILMOGRAFIA DE MAR DEL PLATA

RECOPIACION
DE
H. V. VENA

A LAS CINCO DE LA TARDE. r.: Juan A. Bardem. a.: obra de Alfonso Sastre "La cornada" y trabajo inédito de J. A. Bardem. g.: A. Sastre y J. A. Bardem. f.: Alfredo Fraile (panorámica). m.: Cristóbal Halffter. e.: Francisco Canet. mtj.: Margarita Ochoa. i.: Francisco Rabal, Enrique Álvarez Diosdado, Nuria Espert, Germán Cobos, Julia Gutiérrez Caba, Manuel Zarzo, Vicente Ros. pr.: Guillermo F. Zúñiga. pa.: UNINCI. o.: España, 1960.

CE SOIR OU JAMAIS.

(Esta noche o nunca). r.: Michel Deville. a. g. y d.: M. Deville y Nina Companeez. f.: Cl. Lecomte. e.: A. Hinkis. mtj.: Nina Companeez. a.p.: J. M. Leuwen y Ph. Royère. s.: J. Riéu. i.: Anna Karina, Claude Rich, Eliane d'Almeida, Georges Descrières, Michel de Ré, Françoise Dorléac, Jacqueline Banno, Guy Bedos, Anne Tonietti. j.pr.: Philippe Dussart. pa.: Elefilm-Ulysse Prod. o.: Francia, 1960.

CHI NO HATE IN IKURU MONO

(El mar embravecido). r.: Seiji Hisamatsu. a. y g.: Musuaki Sargusa y S. Hisamatsu. f.: Seichi Endo (Tohoscope y Eastmancolor). m.: Ikuma Dan. e.: Takee Kita. s.: Norio Tone y Hisashi Shimonaga. i.: Hisaya Morishige, Yoko Tsukasa, Mitsuko Kusahime, Jun Funato. pr.: H. Morishige. pa.: Toho Comp. o.: Japón 1960.

DIE FASTNACHTSBEICHTEN

(La confesión de carnaval). r.: William Dieterle. a.: novela de Carl Zuckmayer. g.: Kurt Heuser. f.: Heinz Pehlke (Agfcolor). m.: Siegfried Franz. i.: Hans Söbker, Gitty Dargatzis, Götz George, Friedrich Domin, Christian Wolff. pa.: U.F.A. - Internacional. o.: Alemania Occidental, 1960.

DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE

(Los mil ojos del Dr. Mabuse). r.: Fritz Lang. a.: Jan Fejtko. g.: F. Lang y Heinz O. Wittig. f.: Karl Löh. cm.: Karl-Heinz Linke y Ernst Zahrt. m.: Bert Grund. d.a.: Erich Kettelhut y Johannes Ott. mtj.: Traute Wischniewsky. s.: Eduard Kessel. a.r.: Walter Wischniewsky. v.: Ina Stein. mq.: Heinz Stamm. i.: Dawn Addams, Peter van Eyck, Wolfgang Preiss, Gert Fröbe, Werner Peters, Lupo Pizzolo, Andrea Checchi, Reinhard Kolldehoff, Howard Vernon, Nico Pepe, David Cameron, Jean-Jacques Delbo, Mariluise Nagel, Werner Buttler, Linda Sini, Rolf Möbius, Bruno W. Pantel, Albert Bessler. pr.a.: F. Lang. j.pr.: Alfred Bittins. pa.: CCC-Filmkunst GmbH (Berlín)/Cei-Incom (Roma)/Criterion (París). o.: Alemania Occidental, Italia, Francia, 1960.

ELLAS TAMBIÉN SON REBELDES. r. a. y g.: Alejandro Galindo.

f.: Rosalío Solano. cm.: Hugo Velasco y Felipe Quintanar. e.f.: Juan Muñoz. e.: Gunther Gerzo. i.: Lorena Velázquez, Martha Elena Cervantes, Silvia Suárez, Ignacio López Tarso, David Silva, Miguel Manzano, Roberto Cañedo, Anita Blanch. pr.: Juan Ortega. o.: México, 1960.

HELL TO ETERNITY

(Del infierno a la eternidad). r.: Phil Karlson. a.: Gil Doud. g.: Ted Sherdeman y Walter Roerber Schmidt. f.: Burnett Guffey. e.e.: Augie Lohman. m.: Leith Stevens. d.a.: David Milton. mtj.: George White y Roy V. Livingston. a.m.: Tres. Cneles. David Foos y Clement J. Stadler. y Guy Gabaldon. i.: Jeffrey Hunter, David Janssen, Vic Damone, Patricia Owens, Richard Eyer, John Larch, Milko Taka, Sessue Hayakawa, Bill Williams. pr.: Irving H. Lewin. pa.: Atlantic Pict. Corp. o.: EE. UU., 1960.

KAPO

(idem.). r.: Gillo Pontecorvo. a. y g.: Franco Solinas y G. Pontecorvo. f.: Alexander Sekulovic y Goffredo Bellisario. m.: Carlo Rustichelli. e. y v.: Piero Gherardi. mtj.: Roberto Cinquini. a.r.: Giuliano Montaldo. i.: Susan Strasberg, Laurent Terzieff, Emmanuelle Béart, Didi Perego, Gianni Garko, Annabella Besi, Graziella Galvani. pa.: Vides-Zebra Film-Cineriz (Roma)/Francinex (París). o.: Italia/Francia, 1960.

KET EMELET BOLDOGSAG

(Dos pisos de felicidad). r.: János Herskó. a. y g.: Imre Bencsik. f.: Ottó Forgács (Panorámica). m.: András Bágya. i.: Florián Kalló, Edit Domján, Dezső Garas, Marianne Krencsey, Gyula Sebő, Karola Csűrös, István Avar, Margit Vetró, Károly Mécs Mari Töröcsik. est.: Hunnia, Budapest.

LET NO MAN WRITE MY EPITAPH

(Que nadie escriba mi epitafio). r.: Philip Leacock. a.: novela de Willard Mosley. g.: Robert Preinell Jr. f.: Burnett Guffey. m.: George Dunning. mtj.: Chester W. Schaeffer. i.: Burl Ives, Shelley Winters, James Darren, Jean Seberg, Ricardo Montalban, Ella Fitzgerald, Rodolfo Acosta, Philip Ober, Jeanne Cooper, Bernie Hamilton, Michael Davis, Walter Burke, Francis De Sales. pr.: Boris D. Kaplan. o.: EE. UU., 1960.

LETTERE DI UNA NOVIZIA

(Cartas de una novicia). r.: Alberto Lattuada. a.: novela homónima de Guido Piovene. g.: A. Lattuada y Roger Vailland. f.: Roberto Nicolosi. cm.: Ennio Guarnieri. a.cm.:

Giancarlo Cecchini y Francesco Marino. e. y v.: Mauricio Chiari. r.: Nilo Jacoponi. co.: Leo Coleman. a.v.: Maria Pia Coen. mtj.: Leo Catozzo. a.mtj.: Adriana Olasio. e.r.: Jean Blondel. s.: Ettore Forni. a.s.: Kurt Doubrawski. pm.: Alessandro Jacoponi. et.: Rometta Pirottefani. u.: Antonio Martini. i.: Pascale Petit, Jean Paul Belmondo, Massimo Girotti, Hella Petri, Lilla Brignone, Alice Sandro, Elsa Vazzoler, Emilio Cigoli, y el Ballet integrado por: Ger Fellegi, Maureen Werrik, Zoraida Miatoff, Elisabetta Kubiska, Virginia Chappel y A. Sandro. d.pr.: Bianca Lattuada. i.pr.: Giorgio Zambon. sec.pr.: Torino Sarno a.pr.: Alberto Giromarcelli. pa.: Euro International (Roma)/Les Films Modernes-Les Films Agiman (París). o.: Italia/Francia, 1960.

OTELLO

(idem.). r.: Vajtang Tchabukiani. a.: obra de William S. Shakespeare. g.: Y. Gelovani y V. Tchabukiani. f.: Felix Visotski (Sovcolor). m.: Alexei Machavariani. e.: Serapion Vatsadze y Solomon Virsaladze. i.: V. Tchabukiani, B. Tsignadze, Z. Kikaleishvili, L. Mitashvili, G. Monavardisashvili y Etery Tchabukiani. pr.: Gruzia-Film. o.: Rusia, 1960.

POWROT

(El regreso o Los fantasmas del pasado). r.: Jerry Passendorfer. a.: novela "Los dichosos torturados", de Roman Bratny. g.: R. Bratny. f.: Kazimierz Konrad (Panorámica). e.: Roman Mann. i.: Alina Janowska, Andrzej Lapicki, Josef Nowak, Kalina Jedrusik-Dygatowa, Maria Ciesielska, Edward Dziewonski, Kazimierz Opalinski, Saturnin Zurawski. j.pr.: Stefan Adamek. pa.: Conjunto de Realizadores Cinematográficos Iluzjon. o.: Polonia, 1960.

PREZIL JSEM SVOU SMRTI

(Sobreviví a mi muerte). r.: Vojtech Jany. a. y g.: Milan Jaris. f.: Jaroslav Kucera. m.: Svatopluk Havelka. e.: Karel Lier. s.: Jaromír Svoboda. i.: Frantisek Paterka, Jiri Sovák, Václav Lohniský, Martin Tapák, Paul Berndt, Hans Joachim Hegewald, Fred Delmare, Wopjciech Siemion, Rudolf Asmus, Vlastimil Hamsik, Miroslav Homola, Vladimír Mensík, Erwin Zolar. pr.: Cesky Film. o.: Checoslovaquia, 1960.

SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING

(Todo comenzó el sábado). r.: Karel Reisz. a. y g.: Alan Sillitoe. f.: Freddie Francis. cm.: Ron Taylor. m. y d.m.: Johnny Dankworth. cm.: David Dearlove. d.a.: Ted Marshall. mtj.: Seth Holt. a.r.: Tom Peysner. s.: Peter Handford y Bob Jones. mtj.s.: Chris Greenham. e.: Sophie Devine y Barbara Gillett. mq.: Harold Fletcher. pm.: Pearl Tipaldi. et.: Pamela Mann. est.: Twickenham. i.: Albert Finney, Shirley Anne Field, Rachel Roberts, Hylda Baker, Norman Rossington, Bryan Pringle, Robert Cawdron, Edna Morris, Elsie Wagstaffe, Frank Pettitt, Avis Bunnage, Colin Blakeley, Irene Richmond, Louise Dunn, Anne Blake, Peter Madden, Cameron Hall, Alister Williamson. pr.: Tony Richardson. pr.e.: Harry Saltzman. j.pr.: Jack Rix. o.: Inglaterra, 1960.

SHUNKO. (Ver datos en el Nº 4, pág. 47/8).

THE LONG AND THE SHORT AND THE TALL

(El largo, el corto y el alto). r.: Leslie Norman. a.: obra teatral de Willis Hall. g.: Wolf Mankowitz. f.: Erwin Hillier. e.e.: George Blackwell. cm.: Tony White. m.: Stanley Black. s.: H. L. Bird y L. Shilton. e.: Jim Morahan. i.: Richard Todd, Laurence Harvey, Richard Harris, David McCallum, Ronald Fraser, John Meillon, John Rees, Kenji Takaki. pr.: Michael Balcon. pr.e.: Hal Mason. pa.: Associated British Pict. o.: Inglaterra, 1960.

VERITE. La

(La verdad). r.: Henri-Georges Clouzot. a. g. y d.: H. G. Clouzot. Jérôme Geronimi, Simone Drieu, Michèle Perrein, Christiane Rochefort. f.: Armand Thirard. e.m.: Louis Née. m.: adaptación de autores clásicos. e.: Jean André. a.r.: Serge Vallin y Claude Clément. s.: William R. Sivel. i.: Brigitte Bardot, Marie-José Nat, Charles Vanel, Sammy Frey, Paul Meurisse, Jacqueline Porel, Louis Scigner, Jean-Louis Reynods, André Oumansky, Fernand Ledoux, Jacques Perrin, Claude Berri, Barbara Somers, Sury Wills, Christian Jude. pr.: Raoul J. Lévy. pa.: Han (París)/CEIAP (Roma). o.: Francia/Italia, 1960.

EL CORTO PREMIADO

¡POZOR!

(¡Atención!). r.: Jiri Brdečka. a.: Helmut Bidstrup. m.: Jan Bedrich. maquettes: Zdenek Seydl. (Agfcolor). o.: Checoslovaquia, 1960.

PREMIOS DEL GRAN JURADO INTERNACIONAL, integrado por: Cesare Zavattini, Presidente (Italia), Claus Hebecker (Alemania Federal), Antonín M. Brousil (Checoslovaquia), César Fernández Ardavin (España), Sidney Schreiber (EE. UU.), Albert Valentin (Francia), Peter Baker (Inglaterra) y Ernesto Arancibia, Arturo Cerretani, José P. Dominiani y Mario Sollici (Argentina):

Mejor película: *Todo comenzó el sábado* (Inglaterra).

Mejor director: *Henri-Georges Clouzot*, por "La verdad" (Francia).

Mejor actriz: *Susan Strasberg*, por "Kapó" (Italia).

Mejor actor: *Albert Finney*, por "Todo comenzó el sábado" (Inglaterra).

Mejor argumento: *Alan Sillitoe*, por "Todo comenzó el sábado" (Inglaterra).

Mejor película hablada en castellano: *Shunko* (Argentina).

Mejor cortometraje: *¡Atención! ¡Pozor!* (Checoslovaquia).

PREMIO DEL JURADO DE LA CRÍTICA, integrado por:

Carlos Fernández Cuenca (España), Juan Cobos (España), George Fenin (EE. UU.), Edgar Morin (Francia), Giulio Cesare Castello (Italia), Morando Morandini (Italia), Jerzy Toeplitz (Polonia), Jorge M. Couselo, Tomás E. Martínez, Antonio Di Benedetto y José R. Luna (Argentina):

Mejor película: *Todo comenzó el sábado* (Inglaterra).

Menciones: *El regreso* (Polonia); *Shunko* (Argentina) y *¡Atención!* -cortometraje- (Checoslovaquia).

LIBERTAD DE EXPRESION

SOLO PARA
TEORICOS)

Un problema tan vasto y vital como la libertad de expresión en el cine constituyó el tema del segundo encuentro internacional de teóricos del festival. Todo encuentro es útil, si permite una confrontación de ideas entre realizadores y teóricos. Por eso, esta actividad *seria* del festival, permitía esperar, no tanto una dilucidación del problema en sí (que no depende de su discusión) sino la promoción internacional de un amplio movimiento contra los diversos tipos de censura.

El temario comprendió tres amplios apartados: la libertad para crear, los temas peligrosos y diferentes temas de censura. En el primero fue relator Giulio Cesare Castello, que en una amplia exposición que ocupó casi totalmente la primera de las tres jornadas estudió primero problemas estéticos: el director frente al autor, el proceso de elaboración de los temas originales, el problema de las adaptaciones. A continuación analizó la situación del realizador frente a las exigencias industriales y comerciales de la producción. Por último, las relaciones entre el realizador y el estado. El carácter informativo de esta exposición era tal vez, demasiado obvio para una reunión de especialistas que presumiblemente conocen toda la trastienda de estos problemas. A continuación, George Fenin analizó muy brevemente, (por razones de tiempo) los temas "tabú" (el ejército, la iglesia, la patria, el cine como instrumento de determinadas corrientes sociales, los alegatos y el mensaje). Esta exposición tuvo también un carácter panorámico y referido especialmente a Estados Unidos. Y no dio ocasión a las esperadas polémicas...

Edgar Morin, el sociólogo de *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, una de las mentes más lúcidas de este festival, trató el tercer punto: Diferentes tipos de censura. Aquí también el tema era ampliamente conocido, aunque Morin ofreció un enfoque sustancioso que lamentablemente no podemos resumir ni siquiera en una expresión mínima. Ofrecemos por menos sus conclusiones: la *censura total* conduce a la atrofia artística e intelectual; la *censura corriente* es la resultante de la presión económica y la presión estatal. Limita las posibilidades de pensamiento y conduce a un arte infantilizado, sustentado por un pensamiento idéntico. Una especie de cretinismo intelectual.

A continuación se desarrolló el debate, afortunadamente limitado a cinco minutos por persona... En él intervinieron Ponal Ríos ("todo lo bello es bueno"); A. Lanocita, que planteó la autocensura del creador que no puede conciliar su inspiración genuina con la búsqueda del éxito; J. Potenze, que atacó la censura sindical y la supuesta cobardía de los productores como aspectos limitadores (esto fue tachado luego de excesivamente secundario e incidental); N. Gaffet, que planteó aspectos legales de una posible defensa contra la censura (la moral debe ser solamente regida a través de Código Penal) y Louis Chavance, que expresó categóricamente una opinión liberal: luchar contra la censura es luchar contra el estado.

También intervinieron D. Di Núbila, M. Morandini, Fernando Ayala (que planteó la angustiosa situación de los realizadores en nuestro medio) y el que escribe estas líneas: "la acción de los factores políticos, económicos y religiosos de poder se manifiesta siempre como un factor esterilizante, quietista, que impide los testimonios directos del

artista a través de los diversos tipos de censura. Es necesario pues resguardar la libertad de aquél para que a su vez el espectador posea todos los elementos de juicio que inciden en su cultura. La posición moral del artista, como creador y como modificador de la realidad, necesita del apoyo de todas las organizaciones como ésta para poder luchar contra las estructuras conservadoras de la sociedad. Alsina Thevenet, por su parte, propuso quebrar el secreto de la censura divulgando todos los casos en que ésta ejercita: la libertad de prensa coadyuvando a la libertad del cine. La última jornada incluyó nuevas intervenciones. Feldman (las presiones indirectas que obran sobre las posibilidades técnicas); Toeplitz (que delineó las posibilidades de equilibrio entre el estado y el artista: "la elección de los temas debe estar siempre en manos del artista"); Torre Nilsson (la libertad de expresión será posible cuando la organización social y económica lo permita); Morin, que subrayó que los problemas del cine no están aislados de los demás; Castello, Potenze (que defendió como parte de la libertad de expresión las sugerencias normativas de las religiones), Alsina y Marcel Martin, que observaron que la moción de Potenze significaba una legitimación de la censura. Las conclusiones del debate tomaron la forma de mociones. Zavattini (ausente en esta última sesión), comunicó la idea de crear una "bolsa" internacional de argumentos rechazados, para promover su defensa y eventualmente su filmación. Realizar films mostrando los efectos de la censura fue una moción de Torre Nilsson, mientras Chavance propone una declaración pronunciándose contra todas las formas de censura. Toeplitz se declara por fin contra todas las mociones (teóricas o prácticas) y propone que la mesa directiva (formada por Roland, coordinador del encuentro, Fernández Cuenca, presidente y George Fenin, vicepresidente) reúnan y publiquen los resultados de esta sesiones como primera medida. Esta moción fue la que se aprobó en último término. Nuestro propio resumen y conclusión es el siguiente: el encuentro en sí es útil y fértil en posibilidades y mutuo conocimiento. Pero no debería quedar en aislada declaración teórica. Todo tipo de censura teme ante todo la luz. Y se ceba en la ignorancia y el secreto. Debería aprovecharse esta vinculación internacional para que en el ámbito local (como observó Fenin a propósito del cine argentino) y en el de los demás países, se promueva un movimiento estable y activo en favor de la libertad de expresión en el cine. Sin olvidar que ésta es parte de una necesidad más amplia, de una auténtica libertad y dignidad para todos los hombres.

J. A. MAHIEU

Zavattini (Foto Sammaritano)





A s i h a b l ó



Z a v a t t i n i



Foto SAMMARITANO

Estuvieron con él, además de nosotros, Giulio Cesare Castello, Gillo Pontecorvo, George N. Fenin, Dino Minniti, Daul y muchos más. Algunos hablaron, otros sólo escucharon.

UBICACION Y ARGUMENTOS

Zavattini toma una libreta, una lapicera y comienza a reportearnos. Ustedes saben mucho de mí y yo poco de ustedes, nos dice. Y nos empieza a preguntar. De todo. Política, cine, problemas sociales y económicos. Y él también, comienza a acotar y a observar con sorprendente agudeza. Van ejemplos:

Se está hablando del carácter vanguardista y esteticista de algunas de las obras de nuestros jóvenes realizadores. Se le dice que ese carácter sorprende en algunos, pues ello choca con las ideas de izquierda que suelen profesar.

—No se sorprendan. De ellos hay muchos en el cine. En la vida pública son de izquierda y en su obra son —por la estética y el contenido de su obra— de derecha. Algunas veces, muy raras, suele suceder lo contrario.

Iturralde ensaya algunas explicaciones...

—La mayor dificultad es el proceso de identificación con aquello que es el problema del país en que se vive. Pero no el problema entendido en un sentido preciso, porque los problemas no son nunca precisos, como los que se dan en la escuela a los niños y que tienen, además, una solución matemática. Pero aunque el problema del país no sea preciso, siempre tiene una actualidad, una exigencia, que podrá ser semejante al de otro país, pero que tiene característica propia. Si todos consideran este problema, naturalmente y en un sentido amplio, surge la unidad. Para entendernos rápidamente y sin tantas palabras, digamos que la división es siempre, dicho a grosso modo, una división entre conservación y progreso. Todo lo que me habéis contado sobre la vida oficial del cinematógrafo, es una vida de conservación que tiene políticamente una definición, se sabe lo que es. En cambio todo lo que hacéis vosotros es una forma progresiva que tendrá muchas gradaciones, originadas en un progreso sentimental o en un progreso científico y que estará, desde luego, entre un socialismo genérico y un verdadero materialismo.

Lo que los une, en un momento como este, no son las diversas gradaciones, sino el impulso, la necesidad de impulso. Vosotros tenéis necesidad de una gran alianza, en todas esas gradaciones. Porque he oído que os acusan... Lo he oído mientras comía... unas personas hablaban y decían: —Los jóvenes, de qué tendencia son...? Y otros respondían: —Son de izquierda, todos de izquierda. Habéis entendido? Por eso vosotros encontráis obstáculos. Pero por otra parte no se trata de que debáis disimularlo. El problema está precisamente en no camuflarse, en aceptar deliberadamente esa posición, pero internamente hacer un bloque... un bloque. Lo poco que se puede obtener se lo obtiene sólo con una reunión de fuerzas...

Se le hablaba de la dificultad de encontrar temas...

—Yo no quiero hacer paradojas, pero cuando no sepan qué temas tratar, piensen en los temas que a ellos no le gustan. Y entonces sabrán qué hacer...

—Algo que me interesa enormemente porque nos puede ayudar a entender la situación aquí es hacerles una pregunta. La hago siempre que tengo oportunidad de hablar con jóvenes de otros países. Si vosotros tuviérais libertad absoluta para filmar hoy, cuáles argumentos les parece que reflejan en nuestra época, vuestras exigencias y éticas? O sea, como un hombre cinematográfico, ¿qué film haríais? No quiero que uno esté obligado a filmar solamente temas del propio país en el sentido geográfico. Se pueden hacer films que sean útiles al propio país y también a otros países, buscando en el fondo la inspiración. Es una cuestión de proximidad, de conocimiento mayor de temas para luego profundizarlos...

CENSURA E IMAGINACION

Minniti habla de la censura. Si hiciésemos un film relacionado con el estado social y político del país, seguramente sería prohibido. Entonces no se encuentra productor. Entonces nos dedicamos al problema pseudo sentimental...

Zavattini. — ¿No piensa Ud. que lo mismo que sucede en Italia, haya aquí autocensura? Los films es necesario hacerlos. En Italia muchas veces llegábamos a un punto en que descartábamos a priori un cierto tema. Hoy estamos de acuerdo en que hay que hacerlo, luego se luchará. No es que se pueda hacer todo, pero se puede hacer algo más: se puede obtener de nosotros un mayor impulso, una mayor carga...

—A veces esto es muy difícil. Especialmente en un momento como éste, cuando parece que el país lleva una vida casi normal y ya se han restaurado los dirigentes de la vida burguesa; es difícil encontrar el tema que sea críticamente válido. Es por eso que yo soy tan partidario de *La Dolce Vita* de Fellini. La considero el scatto temático (1), más importante de estos tres o cuatro años donde se narraban los viejos temas de la resistencia, con el mismo espíritu de énfasis. En cambio Fellini, a pesar de ambigüedades e incertidumbres, de no tener coraje de ir hasta el fondo, tratando de navegar entre dos aguas, tratando de salvar el catolicismo, sobre todo el clericalismo, lo mismo consiguió hacer comprender que hay argumentos que, si los observamos vigilantemente, podremos descubrir qué hay en el fondo de ellos. He aquí para mí, la importancia de Fellini. Si hubiera pedido permiso no hubiera hecho jamás este film. En cambio lo hizo y le salió bien. Debo reconocer que en Italia hemos comprendido un poco esto, y todos tratamos de tener un poco más de coraje. Debéis estar atentos, para no cometer los errores que hemos cometido nosotros... Casi, casi, le hablamos dejado el campo libre al adversario. Es necesario encontrar continuamente formas, también diversas, de expresar este descontento, esta crítica, este ensanchamiento temático.

Minniti. — Creo que pueden existir vías de salida, pero es un poco difícil encontrarlas, ¿no?

Zavattini. — Más que difícil, es un problema de intensidad de juicio, de intensidad de crítica y también de intensidad de imaginación. El hecho de hablar continuamente de ello entre vosotros es un proceso de determinación que puede tener influencias positivas...

Mahieu. — Creo que lo que se decía es un proceso esencial para nuestro movimiento, un proceso de clarificación entre nosotros para encontrar precisamente, esas vías por las cuales podemos hallar la manera de expresar todo esto.

ESTETICA, CINE Y POLITICA

De ahora en adelante, Zavattini hablará casi siempre solo. Hablará largas horas sin fatiga, con una prodigalidad, una juventud y un entusiasmo emocionantes:

—No se trata de tomar prestadas las estéticas de Europa. No. Según mi parecer tampoco las del movimiento italiano. Es bella la admiración que los argentinos sienten por el cine italiano. Pero, ¿qué admiran del cine italiano? Según mi opinión el coraje que ha tenido —cuando lo tuvo— para afrontar algunos problemas suyos; pero ahora vosotros tenéis problemas, que pueden a veces coincidir, pero que son, por cierto, muy distintos...

—No existe una obra de arte que no sea traducible automáticamente a términos políticos. A la fuerza, porque también aquellos que creen quedar al margen, cuando lo están quiere decir que ya están colocados en una posición. Para nosotros esta es una posición burguesa, porque no es una posición de ataque, ni de ruptura. No debemos temer reconocer que, no nosotros, sino el cine, es político. El hecho de mostrar las cosas y ponerlas delante de los ojos de todos, lo hace político como ninguna otra cosa. Nosotros debemos saber que somos políticos porque el cine es político. Muchos de nosotros somos por naturaleza hombres no políticos. Cuando nos pusimos a hacer cine nos dábamos cuenta que poco a poco lo íbamos siendo. El cine nos ha dado una conciencia política. Y entonces aquí, sean peronistas o sean antiperonistas, pero sean algo... No se puede pensar en hacer un film que no entre en una clasificación de aquellos que son los intereses de los hombres que viven dentro de una frontera geográfica. Si Uds. no tocan nunca el tema de las relaciones con la religión, quiere decir que en ese campo son conservadores y que la aceptan como una ley suprema e intangible. Si en cambio la tocan, quiere decir que ustedes creen que el hombre tiene necesidad de tocarla para progresar...

—De eso hablaba con una señora hace poco. Me decía que no quería tener relaciones con los demás. Lo decía de buena fe. Era una individualista extrema. Y yo le dije: "Señora, usted es los demás. Nosotros somos los demás..."

—He aquí un detalle también esencial. Se puede hacer un film de entretenimiento, que no toque ningún problema y nosotros estamos en condiciones de gustarlo, de comprenderlo. Amamos un color. Cuando vemos pasar una mujer que lleva un bello vestido amarillo con el mar haciendo fondo, en ese momento no hacemos política... Y sin embargo es un estado de ánimo vital, activo... Pero el problema del cine como lo hemos sentido todos en estos últimos años es la necesidad de una unión a través de una reacción de naturaleza no puramente estética sino de una naturaleza que hemos denominado política... Ahora bien, en un país la necesidad política puede ser comunista, en otro socialista, en otro tal vez liberal. Hay tantas formas de oposición... Estas se deben estructurar según las exigencias particulares de un país dado. En mi país sentimos por ejemplo que la lucha debe dirigirse contra la iglesia. Que el catolicismo —el catolicismo práctico verdad?— ha llegado a ser el verdadero amo del país. En otro país, puede suceder en cambio que el liberalismo sea la primera etapa de acción.



HISTORIAS DE LA REVOLUCION (Tomás Gutiérrez Alca)

El cine refleja siempre estas exigencias. Las refleja en cuanto le es posible. Algunas veces somos nosotros los que no logramos llegar al fondo de nuestra coherencia política. No hay equivalencia entre nuestra coherencia política y nuestra imaginación. A menudo nos quedamos cortos. Comprendemos las cosas pero no logramos expresarlas artísticamente. Y entonces nos debemos contentar con una función más modesta, más humilde, una función casi diría de propaganda. Por lo que ciertas obras, si bien no alcanzan los resultados deseados en el plano artístico, es ya una gran cosa que los alcancen en el plano humano. Desarrollando estas exigencias de conocimientos se enriquece el lenguaje, pues caminando se hacen los caminos. No es necesario tener preocupaciones excesivamente estéticas en este momento; hay que enfrentar los problemas, especialmente en las cinematografías jóvenes. Algo así pasa en Cuba hoy con los jóvenes que están haciendo el nuevo cine cubano. No se ponen a buscar traducciones sutiles de la estética europea. Al principio harán tal vez films feos, técnicamente imperfectos, pero con el tiempo las cosas mejorarán... lo digo de nuevo... caminando se hacen los caminos...

NEORREALISMO Y LIBERTAD

—La clave moral de las primeras formulaciones teóricas del neorrealismo era que cada uno fuera libre, individualmente se estaría solo empeñado en la confrontación de la realidad de su propio país, pero en el sentido de que cada país tenía su realidad, que cada año tenía su realidad, cada período tenía su realidad... por lo tanto, cuando venía de un país lejano un film que reflejaba las formas o los propósitos de un film italiano, tenía ya un error de partida, porque no podían haber allí en ese país, situaciones similares.

La miseria, la injusticia, la necesidad de libertad, son cosas universales, pero... en cada país adquieren una forma extremadamente particular, ¿no es cierto? Entonces, ¿qué nos ha enseñado el cine italiano? Nos ha enseñado a ser libres, a tener necesidad de libertad, luego, uno lo debe expresar aquí ignorando el cine italiano, por así decir. De otro modo caemos en un formalismo o caemos en una historia del cine...

En Cuba por ejemplo, la vida, la política ha ofrecido a los jóvenes ocasiones de no discutir, de comprender rápidamente las cosas, incluso para el humilde deber de relatar la revolución. Luego vendrá la fase crítica. Cuando los movimientos están en desarrollo, el artista los ayuda a desarrollarse, en coherencia con lo que tienen de mejor.

En Italia apenas terminó la guerra, se produjo una revolución y entonces hemos encontrado sobre la mesa los argumentos. Ahora es más difícil porque la vida se ha reestructurado de nuevo y cuando parece que todo va bien, es extraordinariamente fatigoso, porque nos sugestionamos, nos engañamos, nos aburguesamos...

—Aquí también veo esa dificultad de buscar bajo la apariencia Uno atraviesa Mar del Plata en automóvil y todo es normal. En cambio vosotros estáis profundamente descontentos...

EL CONOCIMIENTO DEL PAIS

Sammaritano. — A nosotros nos hace falta conocer nuestro país. Es muy grande... Tal vez ustedes conocen mejor Italia...

Zavattini. — No señor. No es cierto. El neorrealismo surgió de la necesidad de conocer el propio país. Hemos hecho progresos en

estos últimos quince años, pero el buen cine se encamina siempre hacia un mayor conocimiento del país. El hecho de hablar de Fellini positivamente como lo he hecho, se debe a que él nos ha hecho conocer un cierto tema, preexistente ya en los diarios, en las conversaciones. Argentina es inmensa, pero el problema no consiste en una cuestión de inmensidad de tierra, porque, por así decir, dichos problemas pueden manifestarse en una página. No quisiera que usted tuviera esas preocupaciones por no conocer, por la imposibilidad de hacerlo. Esos temas que vosotros habéis citado nacen de la necesidad de conocer un país que no conocéis. Los jóvenes cubanos han dicho: nosotros, antes de la revolución no conocíamos por completo nuestro país; ahora, tal vez por el sucederse de hechos importantes aquí y allá, hombres de allá han venido aquí, y mediante esta transfusión de personas que se ha realizado en poco tiempo, hemos comenzado a conocer nuestro país. Creo por eso que siempre en un proceso revolucionario está implícita la exigencia del conocimiento del propio país. Por eso digo que vosotros estáis en el camino acertado, porque estáis, diría, mes a mes, conociendo una vez un pedacito, otra vez Buenos Aires, otra vez el barrio del *Tiradito*, otra vez conoceréis acaso Bariloche. Luego unid todo eso y elaborad un asunto, identificad las coordenadas, los componentes de todos esos puntos que habéis conocido. A uno puede atraerle el problema escolar; se hace un film sobre los niños y sus relaciones con la escuela, y con esto no es que vaya a resolver todos los problemas del mundo, nunca se resuelven todos... pero usted dice: Yo hago un film sobre la escuela, y con ese modesto film nos presenta los puntos flojos de la vida organizativa, de la cultura del propio país. Y ese film será así una cooperación, un aporte cultural. Otro hace en cambio un film sobre el Festival de Mar del Plata, y lo analiza, desde un punto de vista determinado, tratando de comprender que hay detrás de un Festival. No resolvió los problemas mundiales, pero me ha presentado otro aspecto de la vida del país. Otro, con ideas diferentes, manifiesta su interés por el estudio de las relaciones sexuales. A través de las relaciones de una familia, por ejemplo, de su vida amorosa y sexual, de sus hábitos, comprendo qué prejuicios, qué tolerancia, qué prohibiciones, qué tabúes tiene una clase social del país. Y usted sólo me muestra la vida de una familia... Luego aparece otro artista, tal vez aún más grande, el que también relatándonos simplemente la jornada diaria de un hombre medio argentino, nos muestra cómo vive ese hombre medio argentino, haciéndonos sentir con gran profundidad. Ha sido capaz de contar cómo un hombre toma su café con leche a la mañana, luego va al trabajo, vuelve a su casa y come, vuelve al trabajo, después va al cine y finalmente por la noche se acuesta. Nos ha hecho comprender qué representa este hombre en relación con todas las cosas. Y así podríamos seguir por veinte años. Entonces, cada uno de vosotros medite su tema, mediante el cual sea capaz de expresar su descontento, su amor, también lo que se ama, por que: ¿Qué se expresa si no se ama algo? Se expresa precisamente porque se ama, se critica porque implícitamente se desea una forma de perfección a la cual nos vamos acercando con paso muy lento. Yo os he expuesto cuatro temas, pero vosotros comprendéis que si nos quedamos hasta la medianoche, nosotros mismos encontraremos mucho más. Entonces no debéis preocuparos más por encontrar el tema que lo resuelva todo, porque este tema no existe, no ha existido jamás, cada uno tiene su particularidad, pero es el espíritu el que es común.

EL CINE QUE INTERESA

¿Cuáles son los films que interesan? Vosotros véis que hoy en día interesan los films con una indicación de naturaleza social, esto es indudable, en el amplio sentido de la palabra. Nos interesan también otros films. Por ejemplo, un film que veré con mucha alegría, como si fuera a un jardín, será el film de Lammorre *Viaje en Globo*. Aunque nada me diga socialmente estamos en condiciones de gustar, de comprender estas expresiones de poesía pura, de pura fantasía, pero si nos dijeran: ¿queréis hacer sólo films de este género?, diríamos que no. Somos capaces de entenderlos, de gustarlos, y acaso también de subvencionarlos. Nosotros le daríamos dinero a Lammorre para que vaya por el mundo a realizar otros films, para que nos dé esta gran alegría; porque cuando nos ponemos una corbata elegimos un color y no otro, es decir que tenemos gusto, encontramos placeres que son casi siempre fines en sí mismos, y que constituyen una proyección del alma humana, de la fantasía, de la naturaleza, de la inteligencia humana. Pero en este momento nos interesa, en todas partes, esta dirección social, por lo que si tuviéramos aquí un millón y al Eisenstein de *Potemkin* y al Clair de *Las Grandes Maniobras*, a pesar de sentir una gran admiración por ambos, daríamos el millón a Eisenstein para que hiciera el film. Esto no quiere decir que no seamos capaces de amar enormemente un género del cine (yo digo que es un género de cine) como René Clair, pero la gran novedad que nos une a todos, por lo que estamos aquí reunidos para charlar, al igual que lo están haciendo otros en otras partes del mundo, es este cine, este cine público, de crítica. Estas charlas son cosas viejas que hemos dicho ya muchas veces, pero vosotros estáis mucho más organizados de lo que creéis, tenéis las ideas más claras de lo que creéis tenerlas, estáis propiamente en el gran estrato del cine mundial, aunque por ahora estéis ubicados con pequeñas obras. No es que yo sea optimista siempre a toda costa, pero frente a un cierto monstruoso, excesivo pesimismo, vuestro excesivo miedo de confundiros, veo que estáis menos confundidos de lo que creéis. Debéis continuar, entre vosotros, estas reuniones, reuniendo vuestros argumentos, ¿qué se podría hacer en la Argentina? ¿Qué argumentos filmar? Deberíais publicar un número de vuestra revista que tendría el valor de un sondeaje de petróleo, para ver en que estrato está, donde cada uno de vosotros haga propuestas de argumentos... Yo esto lo dije una vez en Italia, quiero hacer un *Congreso de Argumentos*, al que asistieran 40, 50, 100 escritores, sin polémica teórica, cada uno diría: yo haría un film así, y así. Esto significa salvar el foso teórico y entrar, aunque no se haga el film, a dar cuerpo a nuestros pensamientos y transformarlos en flores, sentimientos, que es casi como hacerlo. Yo pienso en un número de vuestra revista en el cual una veintena de vosotros, manifiesten sus ideas como un panorama, que será un panorama histórico, geográfico, psicológico, de una cantidad enorme de contenidos. Todos encuentran aliento, porque ven que expresan un cine, y no una línea teórica, ni siquiera una línea teórica, ¡... nada de teoría! Dicen: nuestra revista ha invitado a todas las personas jóvenes que quieren hacer cine, a que expongan una cantidad de temas, tolo el número dedicado a ello, En un número lo proponen individualmente, en otro proponen una mesa redonda, reunirlos y obtener un grupo de 20 temas, esto tiene un valor estimulante, concreto, práctico.

EL CINE EN CUBA

Existe un Instituto Cinematográfico Cubano organizado, en el cual yo no he tenido ninguna intervención. Es un Instituto nacido en forma autónoma, por creación propia de un grupo de jóvenes cubanos dirigidos por Alfredo Guevara, uno de cuyos actos fue invitarme a Cuba a trabajar. Este es el curriculum, "el iter" del nacimiento de mis relaciones con estos jóvenes cubanos. Añadiré que Guevara vino a Milán y me invitó a ir a Cuba, estar allá un mes o dos, estudiar la situación del país, conversar con sus jóvenes amigos, observar juntos todo lo que pudiera realizarse de verdadera utilidad, y contribuir en la medida de mis posibilidades a esta actividad cinematográfica cubana. Yo conocía ya a Guevara, así como también a algunos jóvenes del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas). Conocí a esos jóvenes cuando fui por primera vez a Cuba, donde permanecí tres días de paso para el Festival de Méjico. Allí trabé el primer contacto con ellos: al primero que conocí fue a Guevara, pues en cuanto llegué me llevaron a una sala donde él fue el primero en hacer una pregunta a Larruada y a mí; por eso recuerdo siempre a ese señor vestido de negro, ese joven muy serio que imprevistamente —yo venía del Congreso de Parma, del neorrealismo, realizado en 1953— fue el primero en dirigirme una pregunta de carácter teórico sobre el cine italiano. La segunda vez, de regreso de Méjico, me quedé una semana. Durante esa semana vi un corto realizado por los jóvenes cubanos y tuve la oportunidad de verlo la primera vez que era proyectado en una sala y de ser interrogado sobre este documental, el cual hacía su aparición en un momento muy delicado, en plena dictadura de Batista, quien no veía con gusto este tipo de cinematografía. Pero estos jóvenes se habían ubicado rápidamente en la dirección indicada, haciendo un documental sobre cierta situación de su país, es decir, en principio un corto impopular, en el sentido de la posibilidad de éxito, etc., etc. Durante mi semana de permanencia en Cuba, de vuelta de Méjico, donde estuve un mes o dos, esos jóvenes estaban tratando ya de hacer guiones y habían preparado un argumento que se llama *Cuba baila*. Era un tema satírico, podríamos llamarlo cómico sentimental, pero con un fondo de sátira sobre el ambiente

LOS CAMPESINOS (Oscar Torres)





CLANDESTINOS

pequeño burgués cubano, ambiente cuya idea fija es presentar a las muchachas de quince años en sociedad, gastando todo su dinero para que la niña parezca de condición social superior; estos jóvenes hablaron conmigo durante dos o tres reuniones, sobre el argumento, y cambiamos muchas ideas. Contemporáneamente tenían otro argumento que querían realizar, *La Zafra*, ambientado en la cosecha del azúcar, que es, como ustedes saben, al igual que en la Argentina, un problema clave. Y era entonces un problema verdaderamente clave de la vida... Habían identificado justamente uno de los temas típicos y actuales de la vida nacional. Tuve con ellos un largo intercambio de ideas; y en lugar de irme a recorrer Cuba, debo confesarles que pasamos el día encerrados en una habitación, discutiendo estos argumentos. Luego partí. Pasaron unos años. Volví a Méjico, creo que dos años después, para trabajar con Barbachano en su casa, que como ustedes saben es la productora de *Ralces*, *Torero* y *Nazarín*. Y bien, encontré allí a Guevara, que estaba exilado. Entonces Alfredo trabajó conmigo —también él trabajaba para Barbachano— y asistió al nacimiento del trabajo que yo hacía para éste último. Como ustedes ven, nos fuimos conociendo cada vez más, hasta que, como ya he dicho, vino a Milán y me hizo la oferta de ir a Cuba, oferta que acepté con entusiasmo, y hacia allá fui con gran alegría. Llegué a Cuba. El primer día no hicimos nada, el segundo día, rápidamente, nos reunimos en mi habitación de hotel y me encontré frente a Alfredo, Massip, Julio y otros jóvenes, entre ellos Hernández, Manolo, disculpen que no recuerde bien, pues ahora estoy cansado, pero son jóvenes cuyos nombres recuerdo bien, pues nos escribimos a menudo. Y comenzamos a trabajar. ¿Qué quiere decir trabajar...? (2).

Aquí Zavattini saluda a Pontecorvo, que llega en ese momento, y le explica lo que está relatando en ese instante "Estoy tratando de contar esto minuciosamente, como una crónica... casi".

¿Qué encontré entonces en ese ambiente? Hallé a este grupo de jóvenes que tenían ya una serie de proyectos listos, y habían comenzado a filmar un guión que habían hecho ellos —yo no intervine en él—, que se llamaba *Historias de la Revolución* (3), que consistía en la selección de cinco episodios de la revolución reunidos. Mi impresión fue en seguida muy buena; me pareció una excelente idea. Era natural que los jóvenes del Instituto Cinematográfico Cubano se sintieran impelidos a contar episodios de una

LOS CAMPESINOS (Oscar Torres)



revolución que estaba todavía en acción, que aún estaba caliente, en la que todos se hallaban empeñados, diría casi con las armas en las manos, y que no trataran de realizar un cine que se vinculase, por ejemplo, a la cultura occidental, en absoluto o en abstracto, no teniendo presentes las exigencias históricamente tan apasionantes de ese momento.

Por eso, desde que supe en Italia que harían un film sobre la historia de la revolución, cinco pequeñas historias sobre la revolución, desde que nació la idea, desde que me la comunicaron, expresé mi auténtico entusiasmo, porque me parecía que era el primer film que debían hacer. Pero además tenían otras ideas, films en los que se consideraba por ejemplo el problema racial, que constituía uno de los importantes problemas que tenían ante sus ojos, y juntos tratamos de realizar un argumento de carácter racial. No lo relato aquí ahora pues deberíamos estar hasta mañana, pero puedo decirles que todos trabajamos con este sistema: crear juntos un argumento. Yo, por supuesto, era el más viejo, y el que detentaba una mayor responsabilidad, corriendo a mi cargo, en un cierto sentido, la dirección de la discusión. Y estos jóvenes participaron en el nacimiento

LOS CAMPESINOS (Oscar Torres)



de este argumento. Este, *El negro*, nació y lo desarrollamos simplemente como idea, aunque luego lo abandonamos debido al surgimiento de otra idea. Dicha idea se refería a las mujeres del ejército de la revolución y nació en una jornada que pasamos con esas mujeres, que nos habían acompañado en una cabaña campestre. Estas mujeres no se habían quitado el traje militar desde hacía nueve meses. Aquel día celebraban una fiesta; nos acompañaron en aquella cabaña, se retiraron más tarde, y a los pocos minutos reaparecieron vestidas con sus ropas... Y asistimos a ese retomar psicológico, por así decir, de la femineidad, y este simple hecho nos pareció tan hermoso, tan poético, que tratamos de contar en una historia cinematográfica, una jornada de esas muchachas, desde el momento en que se quitan el uniforme y se ponen el vestido civil, hasta que finalmente, vuelven a ponerse el uniforme. Era una historia que nos gustaba a todos, muy delicada, con la cual creíamos relatar cosas relativas a la revolución sin necesidad de afrontarla de un modo directo, un poco ilustrativo, como hubiera sucedido con el primer film, es decir, por una vía más indirecta y dentro de nuestras intenciones poéticas. También ese argumento fue dejado de lado. Dos temas abandonados... Un tercer tema, en el cual ellos se manifestaban muy interesados, era el de la prensa amarilla. ¿Y

por qué? Porque precisamente en esos momentos eran víctimas de esa prensa. La gran lucha que se libraba en Cuba, era entre la prensa amarilla, que representaba todos los intereses del mundo, podríamos decir, organizados contra esta joven revolución. Prensa amarilla que no existía sólo en el exterior, actuaba en su propia patria; aún dominando la revolución, aún habiendo ésta vencido, subsistían todavía en Cuba diarios que continuaban siendo aliados de las formas, de las actividades y de los intereses contrarrevolucionarios. Trabajamos en este film durante dos, tres, cuatro, cinco días, no recuerdo cuántos, y aunque sumariamente, se obtuvo un argumento, pero no quedamos conformes porque nos parecía que la causa propagandística no estaba bien resuelta dentro de la razón artística, de la razón imaginativa: no había una buena fusión. Mientras que en los otros dos que habíamos hecho, el racial y el de las mujeres, más bien de carácter sentimental, se realizaba esta fusión. En éste, aún siendo el tema tan fuerte, no creíamos haberlo resuelto. Así que lo dejamos a un lado. Otro tema que a ellos les interesaba muchísimo era sobre un acontecimiento de la revolución, un acontecimiento con el cual ellos tuvieron contacto en cierto momento, creo que en 1958: —no se maravillen si algunas fechas me las olvido o me equivoco—, una de cuyas partes era el relato de cómo la juventud, conocía la importancia de la juventud en Cuba, particularmente la juventud universitaria, que ha tenido siempre un carácter de vanguardia política como en otros pocos países del mundo, cómo la juventud, decía, mató a un personaje de mala fama de la historia batistiana, el que debía ser eliminado, porque con su gran poder, con su gran ferocidad, impedía la formación de un nuevo frente. Castro había ya desembarcado, y este personaje vivía en Olgüín, una ciudad del sur. Era un argumento de gran interés, no sólo por su contenido, sino porque tenía una espectacularidad implícita muy rica. Ese tema lo consideramos, lo examinamos y lo colocamos entre los temas que sin duda valía la pena realizar. Otro tema que ellos habían desarrollado ya bastante, era el que relataba el famoso asalto al Palacio, cuando un grupo de jóvenes asaltó el Palacio, y estaba por sacar afuera a Batista, pero un desperfecto de carácter organizativo, hizo que estos jóvenes fueran rápidamente masacrados. Pueden ver ustedes cómo se alteraban en la problemática, propuestas de carácter estricta y directamente revolucionario, en el sentido que decíamos antes, y también otras de carácter un poco más indirecto. Entre los problemas típicos estaba el racial, pero era natural que hubiera una prevalencia de los temas más urgentes, diciendo: los temas más indirectos, por así llamarlos, los haremos dentro de un año, para que lleguen con una profundidad, si no mayor, diferente de aquella puesta sobre el tapete por la historia más reciente. En cierto momento, me brotó una idea, que era la que más me interesaba personalmente. La propuse, la discutimos, hicimos apuntes y el asunto había interesado a Guevara y al ambiente en general. Se trataba de hacer *Revolución en Cuba*. ¿Qué era eso? Era un típico film encuesta. Consistía en recorrer las etapas de la revolución desde el desembarco de Castro hasta su entrada en La Habana, haciendo un tipo de encuesta periodística. La idea no era reconstruir como ficción, sino como se hacen las encuestas televisivas. ¿Cómo nació la idea? Un día que en Santiago, famosa ciudad que tuvo gran importancia en la revolución, había ido a visitar un lugar donde fue muerto un grupo de jóvenes héroes revolucionarios. Era casi de noche y me dijeron:

(sigue en página 38)



HISTORIAS DE LA REVOLUCION (Tomás Gutiérrez Alea)

CUBA BAILA (Julio García Espinosa)



CUBA BAILA (Julio García Espinosa)





Foto Orgambide

ENTREVISTA CON BARDEM

DEFINICION

—¿Cómo se definiría Ud. en cuanto a su posición como realizador?

—Yo soy un realizador realista. Soy de aquellos que se interesan no por los tonos humanos colocados en un plano ideal sino por los problemas inmediatos del hombre de nuestro tiempo. En tanto que soy un realizador de cine y un realizador de cine español, me interesa:

a) hacer cine. Es decir, transmitir lo que tenga que transmitir del modo más eficaz con un gran rigor cinematográfico,

b) utilizar como vehículo de esa transmisión el cine.

c) contar exactamente, testimoniar lo más rigurosamente posible el hombre español y el mundo español hoy.

A LAS CINCO DE LA TARDE

—Hemos visto en A las cinco de la tarde elementos narrativos nuevos en su obra. Las escenas con la plaza de toros vacía y con sonido de multitudes, por ejemplo. ¿Hay una nueva búsqueda estilística en esto?

—No. El tema me llevó a ello. He querido narrar la situación anímica de un torero lleno de miedo y premoniciones mientras se viste, lo que es ya un rito, un rito sumamente extraño, quizás hasta ridículo, pero que se hace de un modo muy minucioso y siguiendo reglas prescriptas.

Junto con esa minuciosidad documental, me interesaba transmitir lo que ese hombre sentía y pensaba. Era forzoso entonces, alternar el mundo del cuarto del hotel, esa soledad, ese silencio, ese rumor lejano de una calle con aquello que le llenaba en ese momento la cabeza, su oficio, la plaza de toros, lo que le esperaba. Luego me pareció legítimo alternar los planos del hotel con los de la plaza de toros.

—Es un resorte narrativo que no habíamos visto en sus obras anteriormente...

—No había tenido necesidad de emplearlo...

—Hay en su obra una tendencia a la eliminación de ciertas formas de narración y de montaje, de modo de acercarse a una narración más directa a la manera de Rosi en La sfida o de Zurlini (que sabemos es un hombre de su admiración) en Estate Violenta. Es decir una narración directa, sin esa especie de intervención del autor, que había evidentemente en Muerte de un Ciclista, ¿es cierto eso?

—En A las cinco de la tarde me encontré con que tenía que transmitir un mundo completamente cerrado, un mundo sin escape posible, sin comunicación exterior, entonces, como lo que prima es el texto, uno intenta siempre adecuar lo más correctamente posible ese texto, a ese mundo que se quiere mostrar. Traté en esta película de contarle de un modo muy cerrado, sin salidas, sin cortes ni fisuras, salvo los momentos de la vestidura, del sueño y su pesadilla y el momento del amor, porque en esos momentos se mezclaban los elementos exteriores. Es decir, que el nudo dramático no estaba tanto dentro de esa habitación como fuera.

—¿Quiere decir que a usted no le ha preocupado esa unidad absoluta de estilo que a veces preocupa a algunos realizadores?

—Salvo los errores que siempre se encuentran una vez terminadas las películas y que ya no se pueden reparar, estoy realmente contento con mi película. Me encuentro más suelto, más dueño de mis recursos expresivos, más sereno.

LA VENGANZA

—¿Cómo la mide usted con respecto a La venganza?

—Son dos mundos totalmente diferentes. El único punto de unión entre ellos soy yo. La venganza —¡maldito título!— quiero decir Los segadores (1), pretendía ser un film épico un gran fresco y necesitaba, por lo tanto, otro tipo de tratamiento. Había un elemento importante que era el paisaje. No sólo el paisaje humano sino también el paisaje geográfico. Era una película de planos generales donde el hombre se inscribía constantemente en el paisaje. Tal vez me hubiera gustado experimentar con el Cinemascope por las posibilidades que brinda. Aunque no me satisfacía su formato, da una posibilidad mecánica de poder ofrecer simultáneamente un primer plano y un plano general.

—¿Tuvo cortes Los segadores una vez terminada?

Filmando A LAS CINCO DE LA TARDE



—Si. Cuarenta y cinco minutos. Y no fueron por censura —el film ya estaba desarticulado desde su principio— sino por necesidades comerciales.

—*Los segadores* es quizás el proyecto que me es más grato de todos los que he hecho. Es un intento de empezar a contar el quehacer colectivo del hombre español y como ya dije, inscribirlo en su paisaje. Hubiese querido hacer una serie de frescos sobre la tierra española y sus hombres. *Los segadores* resultó muy larga (dos horas y cuarenta y cinco minutos) y el mercado español no acepta una película nacional de esa duración, aunque acepte las americanas, hechas con más recursos, más nombres y dirigidas a un "bajo nivel comercial. Pero un film profundo, largo, casi cervantino, diría yo, eso es imposible. El film se cortó en su montaje. Y como era en cine ni siquiera fueron copiados y sonorizados esos 45 minutos restantes (2).

—En *Los segadores* intenté contar dos cosas: 1) los trabajos y los días de una cuadrilla de segadores, es decir, un hecho real. En Castilla cuando llega el verano, bajan cuadrillas de segadores de Galicia o suben de Andalucía. A veces van contratados a fincas determinadas, otros no. Algunos se alejan mucho de su territorio y otros no, trabajando solamente en la periferia de su comarca. Pero los que se alejan, suelen atravesar todo Castilla para trabajar, digamos, en el polo opuesto. Pasada la temporada vuelven a sus casas. Ese recorrer los pueblos como tema, ya me interesaba. 2) Expresar la necesidad de la convivencia o sea el tema de la reconciliación nacional, la necesidad de la superación de la guerra civil y poner a marchar ese problema. Esto dicho así es muy fácil, pero pongánselo a decirlo. Como este es un tema desgraciadamente tabú, resulta que yo no podía hacer que ese hombre que en la primera escena venía de la cárcel, viniese por otros motivos que no fuesen pasionales. Y allí se estropeaba todo. Para que la película fuese comprensible, diciendo otra cosa de lo que debía decir, tuve que recurrir a una serie de cosas, frases y claves...

—*Aquí está el personaje del escritor...*

—Y como yo desconfiaba que la gente entendiese mi película —no porque crea que la gente es muy bruta— sino por que en el cine se apagan las luces, se proyectan las imágenes y no hay nadie con un puntero al lado diciendo que esto es lo que va a pasar y esto es lo que pasó y esto otro no. Este es el motivo de mi desconfianza. Y por eso quería que me comprendiesen. A veces en aras de esa comprensión cometo cosas que los estetas critican mucho. Ha sido muy llevado y traído eso del personaje-discursivo que pongo siempre en mis películas. Siempre los pondré en la medida en que las cosas necesitan aclararse. Si en la medida de mi talento no sé expresarme mejor, pues siempre pondré entonces a ese personaje para que aclare lo que yo no sé decir de otra manera. De ahí viene el personaje del escritor.

—En ese largo caminar, los segadores se encuentran en su camino una muchas cosas, con todo un país delante de ellos. Esas cosas suelen ser buenas, malas, patéticas, importantes o triviales. Muchas cosas desaparecieron del montaje definitivo. Pero una que luché para que quedase, no por razones estéticas sino de contenido, era el encuentro con el intelectual. Esto no es una invención mía. Hay mucha gente que recorre los caminos españoles. Este episodio me gustaba porque tenía un perfume cervantino. Era el discurso de Don Quijote a los pastores. Lo podía haber hecho de otra manera. Podría haber gastado más tiempo en el encuentro, en pensar cómo se encontraban. No quise explicar ese encuentro ni decir de dónde venía ese hombre. Tampoco había que explicar porque se producía el fuego. Tampoco había que explicar el trabajo. Ese hombre llegaba y daba su discurso. A mí me parece un método absolutamente lícito. Cuando alguien se manifiesta abiertamente en contra de esto en virtud de razones de orden estético, se me antoja que a esa persona no le importa que se le expliquen las cosas a los demás.

—El primer encuentro de *Los segadores* con la crítica europea subió y poderosa del Festival de Cannes me decepcionó mucho por dos cosas: 1º) Esa crítica se sintió muy defraudada. Decía que eso

LA VENGANZA



MUERTE DE UN CICLISTA

no era nuestro Bardem. Después esa crítica no comprendió nada. No comprendió el problema básico de la película (lo cual no es sólo culpa suya en cierta medida) y 2º) No comprendieron el mundo que se presentaba allí. Me molestaría que se me adscribiera siempre a un tono jeremiaco: no me entienden, no me entienden... Tal vez sea que yo no sepa explicarme. En casi todas las películas deseo desmontar un cliché, un tópico ya establecido, por ejemplo el que hay establecido o que alguien estableció acerca de España. Desde Merimée a Théophile Gautier se ha creado una España que no es tal. Una España que no es difícil encontrar pues está allí, a cien metros de la carretera general. Es el mismo cliché que hay establecido sobre la Argentina o cualquier otro país subdesarrollado. Entonces si Ud. no cuenta al gaucho tal como ellos o sobre todo como lo tiene establecido la cultura burguesa francesa no hay nada que hacer, pero no hay nada que hacer realmente. Eso cuesta sudor y sangre. Supongo que podríamos catalogar al difunto André Bazin como un hombre inteligente, preparado y cultivado. Cómo es posible entonces que André Bazin me dijese que Roger Vadim había retratado España en *Les bijoux du clair de lune* mejor que yo en *La venganza*. Es algo incomprensible, algo que te llena de rabia.

—*El imperialismo cultural francés...*

—Hay un cliché: España es así y no de otra manera. O es más cómodo que sea así.

SONATAS

—Esto me dejó tambaleante. Después no sabía para dónde tirar. No me gusta volver a repetirme sobre los mismos temas, sobre las mismas expresiones formales. Encontré la solución en transponer un problema histórico a un mundo actual. Por eso hice *Sonatas*. No es que quisiera hacer una ilustración de Valle Inclán. Ni mucho menos. A mí las *Sonatas* no me gustan. Es una obra decadente, artificial, gratuita. Tal vez útil como piedra de escándalo en España en su momento pero que no representa al verdadero Valle Inclán. Para mí el verdadero Valle Inclán es el escritor que se vuelve a mirar hacia su pueblo y escribe *Tirano Banderas* o *Los esperpentos*. Pero *Las sonatas* son una bobada. Es una mentira de principio a fin, de izquierda a derecha. Es mentira, digamos, hasta históricamente. El marqués de Bradomín, su protagonista, es un noble gallego, un noble campesino. Si uno se tomase la molestia de tomar un papel y un lápiz y dibujar la planta de su palacio, tal como la describe Valle Inclán, nos encontraríamos con el palacio de Buckingham. No existe, no ha existido jamás.

—*¿El film es crítico respecto a las Sonatas originales?*

—No. Las *Sonatas* son sólo un pretexto. Un pretexto en el buen sentido de la palabra. A mí de las *Sonatas* lo que me atraía es el personaje del Marqués de Bradomín. Ese antihéroe total, fundamentalmente egoísta, radicalmente hedonista. Un hombre totalmente privado de su propio placer que discurre de esa manera rozando las cosas, sin llegar nunca a ser tocado por ellas. Entonces dije yo: ¡Tate! Ahí está el personaje. Voy a ponerlo en una serie de coyunturas históricas reales y vamos a ver en qué medida puede evolucionar o se le hace evolucionar. Entonces en vez de filmar *Sonatas* en la época en que Valle Inclán supone que ocurren o sea 1836 (las *Sonatas de Otoño*) trasladé la acción unos años antes, a la época de la reacción absolutista de Fernando VII, las juntas de purificación, los apostólicos, el momento de la masacre liberal. Y ahí está situada la primera parte de la historia. La segunda se continúa en el exilio de los liberales en México, los cuales ayudan, muchos de ellos, a la independencia mexicana. Creo un personaje nuevo, que es el Capitán Casares —interpretado por Fernando Rey— y que está inspirado en un personaje real de la historia española, un luchador por la independencia de España de Napoleón, que luego de ser encarcelado por éste y por Fernando VII huye con los liberales a Inglaterra, pasa a México donde está enterrado junto con los muertos de la independencia mexicana. Es un personaje maravilloso. De esos hubo muchos. Toda la película intenta contar eso. Diciéndolo literariamente *Sonatas* es el largo viaje hacia la libertad de un hombre español del siglo XIX.

—*¿El paralelismo es muy evidente, no?*

—Algunos me han dicho que es una gran película. No sé si lo será. Pero hay allí algunos de mis mejores trozos. Sobre todo que
(sigue en página 39)

EL FESTIVAL DE MAR DEL PLATA VISTO POR UN HUESPED

Nueva York. — De nuevo en los Estados Unidos, después de un profundo "baño espiritual" en Mar del Plata y Buenos Aires, y habiendo puesto en orden todas las impresiones diferentes y analizado los variados aspectos del complejo panorama argentino, un observador objetivo y sereno puede afirmar con certeza que el Tercer Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata se ha establecido ya como una competición realmente seria. Los rasgos descolantes de esta faceta del Festival fueron primero la mayor concentración de teóricos, escritores, críticos, directores que jamás se haya visto en un acontecimiento internacional de esta clase. Cesare Zavattini, Juan Antonio Bardem, Karel Reisz, Jerzy Passendorfer, Martin, Morin, Baker, Castello, Morandini, Kalatazov, Chavance, Brousil, Cuenca, son sólo unos pocos de los nombres con fama internacional, que pudieron expresar su modo de pensar y articular dinámicamente sus sugerencias en el Congreso de Teóricos, tratando el importante tema de la libertad de expresión en el cinematógrafo. Una expresión básica del sentimiento unánime de esa asamblea, fue la declaración de su creencia en la verdadera misión del cine, así como una posición definida dirigida hacia la abolición de toda forma de censura, gubernamental o municipal, privada o en corporación.

Como prueba del interés despertado entre los huéspedes extranjeros por la situación particular del cine argentino, se propuso una moción, que fué aprobada, invitando a:

1— Los directores argentinos, así como a los autores y libretistas, a establecer contactos más cercanos con los críticos y teóricos de su país, para mantener a los últimos familiarizados con sus problemas creativos, y ayudar a crear un clima de crecimiento saludable para una serie, dinámica y original, de trabajos cinematográficos verdaderamente creadores.

2— Los críticos argentinos, que están realmente muy cultivados en su profesión, y que representan una gran fuerza, a mantener una campaña en sus respectivos diarios, revistas y periódicos, para facilitar el debido desarrollo de talentos creadores; para agitar los diferentes problemas que enfrentan los directores y autores; para contribuir de un modo flexible a la creación de un frente espiritual común, apto para operar como una fuerza de ataque vis-a-vis con los productores, distribuidores y exhibidores.

3— Los productores argentinos a unirse a las filas del arriba mencionado frente común de autores, directores y críticos, a fin de incrementar sus esfuerzos dirigidos a colocar sólidas bases para una simbiosis efectiva de ener-

gías, para lograr un desarrollo de la creación artística, tanto en el aspecto técnico como en el industrial y una consideración enérgica de los proyectos de un inmenso mercado para el cine argentino en Sud América, destruyendo algunos monopolios fosilizados que están estorbando el progreso de tiempo e ideas.

Es el más ferviente deseo del observador, que el establecimiento de este frente espiritual común llegue a ser una realidad, y que las fuerzas del nuevo cine argentino, trabajando al unísono, comiencen gradualmente a ejercer su influencia en un futuro próximo. Este frente común será el primer mojón en el camino dirigido hacia un cine verdaderamente argentino, cuya existencia y desarrollo es deseado seriamente por todos los hombres de buena voluntad.

Otro aspecto interesante de este Festival ha sido el nivel, indudablemente mejor al de años anteriores, de los films presentados en competencia. Aunque el film inglés *Saturday Nigth and Sunday Morning* (Todo comenzó en sábado, Reisz) no debió luchar muy duro para ganar el premio otorgado por el Gran Jurado y el Jurado de la Crítica, algunos otros films fueron considerados por sus principios íntimos o por méritos en su realización: la española *A las Cinco de la Tarde*, la polaca *El Regreso*, la checa *Sobreviví a mi Muerte*, la italiana *Kapó*, la argentina *Shunko*. Es de esperar, que los films del próximo festival sean seleccionados por los países participantes con una mayor preocupación por la calidad, la calidad que es tan necesaria para la dignidad de un Festival establecido como lo es el de Mar del Plata. La participación de los "cortos" ha sido comparativamente modesta. La recompensa otorgada a *Pozor* (*Atención*), checo, está totalmente justificada, pero hay que hacer notar que en el futuro los cortos deben hallarse mejor y más ampliamente representados.

En el breve tiempo que les fué concedido, los huéspedes pudieron tomar contacto con algunos films argentinos, tanto de corto como de largo metraje, aunque será necesario en el futuro sincronizar mejor la exhibición de producciones argentinas con la de los films extranjeros que compiten en el Festival. Tuve oportunidad de ver *Bazán*, que me causó gran impresión por su tema, aunque en mi opinión, el contenido podía haber sido expandido fácilmente en un film de largo metraje; *Tire Dié*, de Fernando Birri, film que no pude ver en oportunidad del II Festival de Mar del Plata, es una prueba excelente de la actitud no comprometida y genuinamente humana de un director talentoso, con ideas y que merece el mayor apoyo; *Héroes de Hoy*, el segundo film de largo metraje de Dawi, es por otra parte un film peculiar, con algunas ideas válidas, pero cuya realización no me impresionó por la falta evidente de un estudio más enérgico, una aproximación más armoniosa y constructiva y realizada más en profundidad, de algunos problemas interesantes que son de pavorosas dimensiones en la Argentina. *Shunko*, de Murúa, aunque no puede ser discutida en variantes formalistas, es la prueba del deseo de hombres sensibles, de expresarse en un modo más sincero y humano que nunca. Aquí se hallan las raíces de un fuerte cine argentino, muy claramente expuestas; lo que requerimos ahora es una coordinación de esfuerzos, y una mejor atmósfera para el desarrollo, de nuevas tendencias, tanto en el nivel técnico como artístico.

Mar del Plata y su Festival no tuvieron una *star* que pudiese excitar al gusto popular; es verdad, Mario Moreno, alias Cantinflas, estaba allí... pero una estrella internacionalmente famosa hubiera añadido el llamado *glamour* y satisfecho a los *aficionados* del *star system*. Esto debe ser tenido en cuenta.

En suma, la posibilidad de estar en el Festival demostró ser una experiencia muy satisfactoria. Los contactos realizados sobre una base espiritual de discusión entre los huéspedes internacionales, las relaciones estrechas con los talentos creadores de la Argentina, la participación en los temas dinámicos del progreso del cine, son todos factores positivos de un hecho que no ha de ser olvidado.

El Festival puede sacar una lección concluyente: en este mundo cambiante, la comunión de ideas sobre una base internacional, representa una de las contribuciones más valiosas al progreso de los hombres y las ideas.



HIROSHIMA MON AMOUR

H. V. VENA

ESTRENOS DE 1960

Nadie discute ya que Buenos Aires es uno de los centros de exhibiciones cinematográficas más importantes del orbe. Pero las estadísticas demuestran una disminución de público a los espectáculos y un aumento en la cantidad de films exhibidos (10 más que en 1959, con un total de 462 estrenos). La televisión va poco a poco arrebatándole al cine espectadores que prefieren la comodidad de su hogar —tolerando casi siempre un mal espectáculo— a sufrir las incomodidades de una sala sin refrigeración o calefacción (como son en Buenos Aires el 60% de las salas de estreno) o las dificultades del transporte. Esto hizo que un sector del público que concurría al cine a *distraerse*, ahora con el televisor en su hogar, no apoye más sus espectáculos favoritos. Una minoría que concurre al cine a ver obras de *emvergadura*, que considera al cine como lo que verdaderamente es, un arte, no retacea su presencia en los espectáculos y constituye un grupo que maneja el cartel de las salas de estreno. *El séptimo sello*, *Hiroshima*, *mon amour*, *La*

dolce vita, *Cuando huye el día*, por ejemplo se constituyeron de tal modo en grandes éxitos comerciales.

Todo esto trajo como consecuencia que los grandes estudios norteamericanos que durante años encontraron un público predispuesto para sus films realizados en serie, tropezaran con otro que asistía a espectáculos adultos brindados por los suecos, italianos, franceses, checos, polacos, japoneses y también productores independientes norteamericanos. Así en 1960 y por tercera vez consecutiva los estrenos norteamericanos no superaron el 50% de los films exhibidos. (En 1959 presentaron 217 films sobre 452 —48 %—; en 1960 fueron 39,4 %). Además, varias de las producciones de esos estudios fueron rodadas en España, Inglaterra, Francia, Italia, México, etc.

Dejaremos para el final lo referente al cine argentino y daremos un panorama objetivo —tomando mes por mes los estrenos de 1960— para destacar los que a nuestro entender han sido los vértices de la temporada.



CENIZAS Y DIAMANTES

ENERO

En el primer mes del año se estrenó un film de John Sturges. *El último tren*, "western" realizado con precisión y con reminiscencias de *El tren de las 3.10 a Yuma*. *Marcha de valientes* marcó la recuperación de John Ford y la vuelta a un tema que le es grato. Posteriormente se estrenó un film de John Huston, quien, pese a los compromisos, pudo realizar una obra de envergadura: *Las raíces del cielo*. Italia se hizo presente con una obra de atenuada belleza, *Amigos por la vida*, estrenada tardíamente en nuestra ciudad. Cerró el mes el estreno de *Los primos*, film de Chabrol, que si bien posee algunos méritos fue sobrevalorado por la crítica y el público. Este fue el primer impacto de la denominada "nueva ola" en el transcurso del año.

FEBRERO

Febrero se presentó pobre en films de calidad y solamente se destacaron dos obras de cierto mérito: *La trampa vacía*, de Philip Leacock, una obra humana —de la televisión— que pasó desapercibida (se presentó en el reciente Festival de Mar del Plata otro film del mismo director, *Que nadie escriba mi epitafio*, rápidamente olvidable) y *Los ascinos de Nuremberg*, realizado a base de recopilaciones de noticiarios con la supervisión de Felix Podmaniczky. Elocuente documento de una época que esperamos haber superado.

MARZO

Más atractivo fue marzo. En su transcurso se estrenó *Los buscados*, obra de Jean P. Mocky, que para su inmerecida popularidad contó con la ayuda del fiscal de la Riestra, quien al solicitar la prohibición del film, aumentó la expectativa sobre el mismo. Su posterior autorización permitió cuajar un gran éxito comercial. Más interesante resultó *El milagro alemán*, de lo mejor de Kurt Hoffmann, realizado con justeza y corrosivo humor. Cabalgata que recuerda a *Balada berlinesa*, de Stemmlé, aunque sin su sinceridad. El cine de Hollywood se hizo presente con *La hora final*, de Stanley Kramer; que aunque no lograda en su totalidad, tiene la sinceridad habitual en la obra de este realizador y que por su contenido, hace impacto en el espectador. *Los malcantos*, de Francesco Rosi, marcó un punto de interés en la obra de este joven realizador, trayendo un aporte temático interesante, el de los inmigrantes italianos en Alemania Occidental, atraídos por el famoso milagro e impulsados por la desocupación en su país. Casi simultáneamente se presentaron en el transcurso del mes, tres de los más importantes films del año. *Los 400 golpes*, notable obra de François Truffaut. Dedicada a la juventud, realizada con amor y conocimiento del tema, contó con la actuación por momentos conmovedora del niño Jean Pierre L aud. El segundo film fue *Cenizas y diamantes*, de Andrzej Wajda, que ratificó la calidad de su *Kanal*. Esta importante obra es indicativa de la nueva tendencia autocrítica, según la cual se analizan la política y la estructura social de su país. Tendencia que se acentuará en la posterior obra polaca que iremos conociendo. El tercero fue

La fortaleza oculta, film de aventuras de Akira Kurosawa, donde el creador de *Rashomon* nos deleita y se deleita a sí mismo. con un estilo directo e incisivo, la actuación extraordinaria de Toshiro Mifune, y un manejo de cámara que serviría de ejemplo para muchos preciosistas.

De la gran cantidad de películas norteamericanas del mes —exceptuando *La hora final*, ya mencionada— se destacan tres: *Historia de una monja*, realizada por Fred Zinnemann con gran artesanía, pero sin poder superar las trabas del libreto disperso y melodramático. La "Universal" por otra parte trató de volver a la época de oro de la comedia sofisticada americana lanzando films orientados hacia ese objetivo. Un éxito comercial fue *Problemas de alcoba*, donde un buen libreto fue desperdiciado por Michael Gordon, y la simpatía de Doris Day tuvo que luchar con la opaca labor de Rock Hudson. Pese a ello, el todo fue un espectáculo agradable aunque intrascendente. Lo último interesante del mes fue *Anatomía para un asesinato*, de Otto Preminger, realizador que aparte de sus virtudes pareciera destacarse por atraer los escándalos y prohibiciones. Esto hace que sus films sean sucesos comerciales además de logros artísticos. Cabe anotar que dicho film es uno de los pocos de ese origen donde el crimen no resulta castigado.

ABRIL

El mes de abril trajo uno de los éxitos más sorprendentes del año y que comercialmente sobrepasó todos los cálculos: *Hiroshima, mon amour*, film de Alain Resnais, conmovió los cimientos del cine tradicional y la convencional y casi nunca alterada relación cine-novela. Esa minoría de público antes mencionada, con el circunstancial agregado de curiosos y "snobs", la constituyó en el éxito del año, junto con *La dulce vida*, lo que hizo

CAPITAN BUFFALO



que el film se mantuviera en cartel alrededor de 15 semanas en sala de estreno. Otra obra de jerarquía se estrenó en el transcurso del mes: *El pequeño fugitivo*, del trío Ashley-Engel-Orkin; film independiente realizado en la costa este norteamericana, lejos de la influencia del presupuesto de Hollywood. La figura del pequeño Richie Andrusco perdurará por su espontaneidad y simpatía. Otra muestra de calidad fue *Apasionata*, film checoslovaco de Jiri Weiss que pasó desapercibido ante la indiferencia de la crítica en general, pero que se destacó por su novedosa dirección y sus valores interpretativos. Un hecho similar ocurrió con el estreno tardío de *El regreso de Vassili Bortnikov*, de Vsevolod Pudovkin, film que algunos críticos ignoraron, y en el que se destaca la calidad del director de *La madre*. El tiempo transcurrido desde su filmación y el estado de la copia —con cortes y bastante deficiente— conspiró contra esta obra de visión obligatoria para el aficionado serio. Otro film interesante resultó ser el norteamericano *Confidencias de un asesino*, de Dennis y Terry Sanders, film independiente, que superó a muchas superproducciones del mismo origen. Finalmente, dos films discutidos y discutibles han sido *Un rey en*



EL PEQUEÑO FUGITIVO

Nueva York, del genial Charles Chaplin, algo lejano de sus éxitos de la época muda, injustamente atacado por críticos excesivamente formalistas, y *El General Della Rovere*, film extrañamente premiado en Venecia, con el que Rossellini a pesar de superar sus últimos trabajos se encuentra muy lejos de *Roma ciudad abierta*, *País*, etc.

MAYO

Entre lo mejor de mayo podemos recordar *Verano Violento*, obra del realizador italiano Valerio Zurlini, que contrapone el tema de la descomposición del régimen fascista y la pérdida de la guerra, a los aspectos de la existencia burguesa en una playa y a la relación ilegal de dos seres. Todo ello filmado con estilo moderno, contando con buenas actuaciones de Eleonora Rossi Drago y Enrico M. Salerno en el papel del jerarca fascista. De igual intensidad y calidad fue el film polaco *Tren nocturno*, de Jerry Kawalerowicz, resuelto casi todo en un tren, sin que por ello sea original, aunque lo es en el estudio a fondo de las relaciones humanas y en el extraordinario manejo de la cámara. Otras dos muestras de mérito del mismo mes han sido *El destino de un hombre*, de S. Bondarchuk, y *La bahía del tigre*, de Jack Lee Thompson. El primero es un lento pero acabado film, donde las relaciones humanas están tratadas con una seriedad y sencillez poco frecuente en un cine que abusa, tal vez por temperamento, de las interpretaciones enfáticas. La obra posterior de este realizador debe ser esperada con interés. En el segundo, tomando como base una novela policial, Thompson va componiendo un entretenimiento que aprisiona al espectador y culmina con las escenas de los juegos de Horst Buchholz —uno de los mejores actores juveniles intuitivos del momento— y Hayley Mills. La historia en sí no tiene trascendencia pero la realización eleva su calidad. Con mayores pretensiones y menos fortuna llegaron a nosotros *Orfeo negro* y *El diario de Ana Frank*. El film de Camus, que resulta bastante agradable, está muy lejos de ser la obra indicada para el primer premio de Cannes. Tal vez, su folklorismo deslumbró a los europeos, que conocen muy poco de la vida sudamericana, pero lo que no se justifica, es que haya confundido a los críticos sudamericanos. No se puede negar que es un film exteriormente hermoso y bien realizado, pero por encima de todo es un film turístico y nada más, con una música agradable que se puede encontrar, tal vez con mayor autenticidad, en cualquier film brasileño de segunda categoría. Nos preguntamos si los jurados de Cannes vieron *Río, 40º*, o *Río, Zona norte*. En lo que respecta a *Ana Frank*, el film de Stevens, es una obra fría y pulida, de una realización impecable, que por el tema que trata —el martirologio de la pequeña judía— precisaba menos perfecciones formales y eso sí, mayor nervio y humanidad. Hacia falta garra, fuerza, contar con amor, con sinceridad. Evidentemente, no todo es culpa de Stevens; lo es también del equipo técnico, que equivocando el camino, hizo una obra "bonita", artificiosa, y principalmente de la actriz elegida para el papel de Ana, la debutante Millie Perkins, quien con sus reacciones y mohines solo lograba fastidiar. Al lado de ella, se elevaba la calidad de ese actor olvidado que es Joseph Schildkraut.



EL SEPTIMO SELLO

Junio trajo muy pocas novedades de valor, y de entre ellas se destacan inmediatamente dos. *El sueño de una noche de verano*, de Jan Trnka, film de marionetas basado en la obra de Shakespeare, y ejemplo acabado de lo que se puede hacer en cine cuando hay talento y capacidad. No está a la altura de otras anteriores de Trnka, por ser tal vez una pieza que le permitió menos libertades temáticas, pero, deleitando, facilita la divulgación de los clásicos. El lanzamiento inadecuado por su compañía distribuidora, cooperó a determinar su fracaso de público, y hoy, a varios meses de su estreno, no ha llegado a salas de teatro. *Aprendices del delito*, de Basil Dearden, es otro de los tantos films de juventudes descurridas, preocupación de las cinematografías más dispares. Pero en este caso, estamos en presencia de un artesano de primer orden que juega su obra lejos de la clásica frialdad británica. Mesurado, atento de sus actores, da a su film un tempo perfecto que sólo es perturbado por un extraño romance al que es totalmente ajeno. En síntesis: un film comercial de calidad.

JULIO

Y así llegamos a julio, mes de cosas interesantes, donde se destacó *La cabeza contra la pared*, de Georges Franju. Obra extraña, que por momentos recuerda *Los espías*, de Clouzot, pero que acusa manifiesta sinceridad y todas las bondades de la artesanía gala. Este film es un punto clave de la nueva ola, la cual, luego de haber visto la obra de varios realizadores de esa corriente, queda reducida a cuatro nombres: Resnais, Truffaut, Malle y Franju. Los demás, Hámense Camus o Chabrol, Bresson o Valeroze, no alcanzan, todavía por lo menos, la altura de éstos, y solamente realizan obras comerciales con pretensiones intelectualistas. Téngase presente que con esto no se enjuicia a un movimiento, —por otra parte inexistente— sino la confusión de algunos críticos, que comparan la obra de un Resnais con la de cualquier realizador joven de su mismo origen.

El cine alemán presentó dos obras completamente distintas que, nuevamente, confundieron a los críticos y al público. *El primer amor de Cristina*, es un film de George Tressler que enfoca una historia de juventud, sencilla, diáfana, amena, no llega nunca a la cavilería y al caramelo de las películas tipo *Sissi*; al contrario, elude ese camino y nos da una obra interesante que fue juzgada por debajo de sus verdaderos merecimientos. Resulta redundante hablar de ello, pero es una buena interpretación de Hertz Buchholz, quien, por la misma, obtuvo el premio del Festival de Bruselas. La otra obra fue *El viento en silencio*, una adaptación de Hamlet a la época actual, obra pretenciosa y correctamente realizada, que sufre con el trasfondo de época, y donde muchas reacciones comprensibles en personajes de la antigüedad, no resultan psicológicamente justificadas en nuestros días. Al no alcanzar las alturas a la que estaba destinada, resultó pedante y a veces grotesca. La dirección luchó con el guión, haciendo Helmut Käutner lo que pudo. Muy buena la fotografía, especialmente en exteriores, y correcta la actuación de Hardy Krüger. Ilustre ejemplo de ambiciosa empresa fallida.

En otro plano tenemos tres películas comercialmente logradas: *La sangre siempre es roja de Bandera*, que plantea un problema político con derivaciones raciales que adquiere intensidad por su sincero tratamiento, y dos

comedias italianas: *La gran guerra*, que no justifica su premio de Venecia, pero que, eso sí, es más límpida y sincera que *El General Della Rovere*, con la que compartió el León de Oro. La presencia de Sordi y Gassman, aún desempeñándose correctamente, disminuye el impacto final del film, puesto que el público, su público, los ve siempre como bufos, lo que dificulta la percepción dramática de la obra. Más logrado es el personaje de Silvana Mangano, quien trata de ser actriz y no solo esposa del productor. Buena fotografía, escenografía y clima, hacen de esta película una obra de exaltación patriótica —nueva y peligrosa corriente del actual cine italiano— y no patriótica. *Los problemas de Policarpo*, coproducción italo-española subestimada por la crítica, tiene la melancolía y encanto del fin del siglo europeo, visto a través de las dificultades económicas de la pequeña burguesía italiana. Soldati, —recuérdese *Pequeño mundo antiguo*— con el pretexto de divertir cubre su obra con un dejo de ironía. Renato Rascel, con su interpretación en este film recuerda a su labor en *Il cappotto*, lo cual ya es mucho decir.

AGOSTO

El mes de agosto aparece más poblado de estrenos: algunos de ellos recordables, otros olvidables. De entre los últimos sobresale *Ben Hur*, ejemplo de film monstruo realizado a la manera hollywoodiana, con fabuloso despliegue. Todo ello mezclado en un extenso y discursivo film que obtuvo, como era de esperar, varios premios de la Academia de Hollywood y otros en distintos países. La realidad es que este film no nos preocuparía, ni ocuparía nuestro espacio, si en sus títulos de presentación no figurara el nombre de William Wyler. Lo cierto es que lo mejor del film, la escena de la carrera de cuadrigas, fue realizada por Andrew Marton (dirección de la 2ª unidad), y quienes tuvieron la suerte de ver —por ejemplo, en el Cine-Club "Núcleo", en 1959— la carrera mencionada y la lucha de los trirremes de la anterior versión de Fred Niblo, salieron completamente desilusionados de las tan mentadas escenas espectaculares del film. Lo extraño es que algunos críticos, mayores que nosotros, olvidaron estas escenas del film de Niblo y alabaron las del actual, Mala memoria, tal vez.

Pero el cine norteamericano se recuperó con dos obras de calidad. Una de Robert Wise y obra de Vicente Minelli. El primero, cada tanto, recuerda que fue el encargado de montaje de *El ciudadano* y nos sorprende con una obra de valor. Recuérdese *El día que paralizaron la tierra*, tal vez el mejor film de ese despreciado género de la ciencia-ficción. *El luchador* y otras más. *Reto al destino*, que tal es el nombre del film de Wise, muestra todo lo que puede hacer la máquina de Hollywood cuando encara el cine con seriedad y se aunan los esfuerzos de productores inteligentes —Belafonte y el mismo Wise— con un tema de interés. Un robo es el pretexto para esta muestra de calidad. Parecerá muy trillado pero hay que decirlo: el cine del norte, cuando toma contacto con obras de acción, muy difícilmente es superado. Si se suma a eso otras excelencias, fotografía, montaje, e interpretación, estamos en presencia de un cine eficiente. La de Minelli, *Herencia de la carne*, es la lucha de un director contra un tema frondoso y melodramático —novela de William Humphrey—. El resultado es un éxito del interesante director y un desconcierto de la crítica, que confundió el melodrama del libro con la realización total de la obra.

Con *La sentencia*, Jean Valère, obtiene otro éxito para el cine francés y, sin la reclame de censuras o prohibiciones, restata para el buen cine un momento de la resistencia. *El tigre de Eschnapur* y *La tumba hindú*, obras del veterano Fritz Lang, se han exhibido en Europa conjuntamente. Razones comerciales hacen que en muchos países se exhiban a varios meses de diferencia una de otra, lo que dificulta su apreciación. La obra total es un clásico film de aventuras, notablemente ambientado y realizado, que entre sus pliegues disimula una crítica a varias lacras que demoran el progreso de los países. Dejamos para el final a *La rebelión de los boyardos*, de S. Eisenstein, continuación de *Ivan, el terrible*. Esta obra se estrenó a casi 15 años de su realización, debido a las dificultades que tuvo su director con los censores stalinistas. Producido el deshielo, se pudo juzgar a este importante film con escenas en colores —aquí se dio una versión totalmente en blanco y negro—

que no defraudó la expectativa suscitada y confirmó el genio de su creador.

SEPTIEMBRE

Septiembre fue el mes de *La doce vida*. El film de Fellini aún en cartel, suscitó, junto con *Hiroshima, mon amour*, toda clase de comentarios, y llevó a las salas de exhibición a verdaderos amantes del cine junto con indiferentes a este arte. Es una obra muy importante dentro del panorama del cine italiano, y también del mundial. Pero, viéndola en repetidas oportunidades se descubren fisuras en su dirección. La amplitud del tema parece haber atenuado el poder comunicativo de Fellini, quien tuvo que luchar con los productores, actores y censura. En general, siempre tuvo esas luchas, pero en este caso se notan más, por lo cual, a veces, flaquea la estructura filmica ante ideas no muy definidas. La obra da la sensación de ser un grandioso borrador. Pese a lo dicho, es un título para ver varias veces y valorarlo. Nuevamente se hizo presente Italia con *Il bell'Antonio*, de Mauro Bolognini, film sucroso que elude el aspecto político, básico en la novela de Vitaliano Brancati, y que al trasladar su acción a la época actual reduce todo a la impotencia sexual de su protagonista —muy bien interpretado por Marcello Mastroianni— alterando así la idea del escritor siciliano: la impotencia de Italia en la época fascista, cuando era hermosa por fuera y corrompida por dentro. El guión de Pier Paolo Pasolini, Visentini y el propio Bolognini —muy logrado por cierto— contribuyó a este desvío. Resta la correcta dirección de Bolognini, las extraordinarias interpretaciones de Rina Morelli y Pierre Brasseur —junto con la ya mencionada de Mastroianni— y la sugestión física de Claudia Cardinale, unido todo a una fotografía inteligente de Armando Nannuzzi. Completa el panorama del mes *Risas y más risas*, inteligente recopilación de la era de oro de la comedia americana. Todo lo que se diga de esta época es poco, comparado con el feérico espectáculo que estos genios de la alegría nos brindan.

OCTUBRE

En el siguiente mes, octubre, se estrenó *Los amantes* que fue y sigue siendo un éxito extraordinario de público. El fiscal de la Riestra, nuevamente mano justiciera de la moral, gestionó el secuestro de su copia, y lo obtuvo, (julio de 1959). Posteriormente se autorizó su estreno con cortes. Resultado: un buen film, que en 1959 hubiera sido visto por un público adulto a veinte pesos la platea, aproximadamente, se exhibió ahora ante la bullanguera presencia de todas las chicas y chicos de 18 años recién cumplidos, con cortes y a sesenta y cinco pesos la localidad. El film se divide en dos partes perfectamente delineadas, y si bien no es una obra muy importante, son admirables el manejo de la cámara, actores y música. En su segunda parte, denominémosla erótica —la piedra del escándalo—, se destacan la mesura y calidad de lo filmado unido a un tempo que por momentos recuerda a *Los visitantes de la noche*. Verdaderamente, no podemos concebir esta obra sin la presencia de Jeanne Moreau, femenina, sugestiva, cambiante. Dio todo lo que el papel le requería. También en octubre se estrenó el primero de los dos films de Bergman exhibidos en el año: *Cuando huye el día*, con la actuación póstuma de Victor Sjöström, una de las obras más acabadas del genio nórdico. Sería redundancia hablar de cualidades técnicas en un film de Bergman. En este caso, se pasa por todas las gamas de las emociones humanas, y sucesivos "flash-backs" muestran la vida interior del personaje central, encarnado por Sjöström con sencillez y humanidad. Cerró el mes, *La muerte de un amigo*, de Franco Rossi, film inteligente y realizado sin cast pero con auténtica sinceridad y conocimiento de la materia tratada.

NOVIEMBRE

El anteúltimo mes del año no se caracterizó por grandes éxitos. Pueden mencionarse *La tumba hindú* y la desaparecida *Dos mujeres...* y el *infierno*, de Renato Castellani, obra menor de este renombrado realizador, que sólo interesa por la fabulosa interpretación de Ana Magnani, al lado de la cual, Giuletta Masina se vio muy disminuida.

DICIEMBRE Y FIN

Así llegamos al último mes, con obras importantes como *El séptimo sello*, de Bergman. Éxito total de crítica y boletería, como sucedió con el anterior film del mismo realizador. Profundos planteos sobre la relación vida - muerte, en un film imbuido de una mística que asomaba débilmente en algunas de sus obras anteriores, y que aquí irrumpe en forma más notoria, para concretarse definitivamente en *La fuente de la doncella*. Muy importante fue *Heredarás el viento*, de Stanley Kramer, film que demuestra hasta qué extremos puede llegar la intolerancia religiosa, y de permanente actualidad ante la estrechez de criterio con que se afrontan situaciones similares en el sud de los Estados Unidos. La actuación de Frederic March y Spencer Tracy justificaría esta película. El film inglés más importante del año fue, sin duda *Hijos y amantes*, realizada por el ex-fotógrafo Jack Cardiff en base a una obra de Lawrence. La interpretación de Trevor Howard y Wendy Hiller realza aún más el excelente contenido de la misma. El cine alemán presentó *El puente*, película de Bernhard Wycki, premiada en el Segundo Festival de Mar del Plata. Esta obra es un tanto ambigua, y lo que aparenta ser un film antimilitarista, se troca por momentos en un film belicista. Sus medios técnicos son muy buenos, y la interpretación de los jóvenes actores supera la falta de sinceridad de los mayores.

De todos los estrenos españoles -19 en total- podemos rescatar un film ameno y con bastante mordiente: *La vida por delante*, de Fernando Fernán Gómez. Con un guión ágil, del realizador y Manuel Pillares, se elabora un film que encara un problema universal, como lo es el de la vivienda, dificultad mayor de las jóvenes parejas. Con su actuación, José Isbert levanta la calidad del film y con la memorable escena en el juzgado lo jerarquiza definitivamente. Se puede destacar otra agradable comedia: *Fuego de amar*, de Joshua Logan, con el debut de Jane Fonda, hija del famoso actor. La extensión del film conspira contra el mismo, y pasada su primera hora comienza a desmoronarse el andamiaje. Se inventa una complicación con espías y un partido de basquetbol, final clásico en el cine americano, donde Anthony Perkins, el muchacho de turno, logra convertir unos cincuenta tantos en pocos minutos. Pese a lo dicho, tiene frescura, sobre todo en su primera parte, y los actores característicos, especialmente Marc Connelly y Anne Jackson -no tanto Ray Walston- apuntalan el éxito del film. Quedaría *La noche brava*, de Bolognini, ejemplo de film pseudo-artístico, con un ojo puesto en la boletería (que, entre paréntesis, respondió), con planteos hábiles pero sin una resolución lógica o ingeniosa. Se explotan los nombres de figuras de repercusión popular -sirva como índice la escena injertada con Mylène Demongeot-, y sus destellos parciales no hacen olvidar sus fallas argumentales. No obstante, la realización de Bolognini y todo su equipo, sin estar a la altura de *Il bell'Antonio*, es correcta. Se cierra el año con una obra muy importante y no apreciada en toda su intensidad: *El capitán Búfalo*, de John Ford. Obra de un realizador que ha mantenido una línea de conducta y de criterio inquebrantable, este film se encuentra muy próximo a *Sangre de héroes* y *La legión invencible* y también, por su planteo social-humano, a *La diligencia*. El personaje de la prostituta es reemplazado aquí por el del sargento negro desertor. Estilo, fuerza y sinceridad, es decir, todo Ford, se encuentran aquí presentes, y el personaje de Woody Strodes es uno de los mejores delineados por el cine americano actual.

En síntesis, un año con varias obras importantes y con un público menos numeroso pero de mayor criterio selectivo. Vale decir, que gran parte del público que concurría al cine y no a ver tal película, va siendo ataparado por la televisión con espectáculos para la digestión. Esto produce el consabido marco de productores y exhibidores, que no comprenden los fracasos de tal película bíblica, pese a tener su público, de tal comediola italiana de tercer orden, de ciertos westerns, o de la cuarta o quinta parte de Sissi, no obstante haberse aclarado que es simpática, que tiene bellos colores, que hay hermosos bosques, etc., etc. La realidad es que el público cambia, cambian los críticos, aparecen nuevas publicaciones, el cineclubismo va creando una nueva conciencia en el espectador medio, reali-

(sigue en página 37)



FIN DE FIESTA (Torre Nilsson)



EL CRACK (Martínez Suárez)

Feldman dirige LOS DE LA MESA DIEZ





EL COHEGITO (Ferreri)

FESTIVAL DE PUNTA DEL ESTE

SALVADOR
SAMMARITANO

El Festival de Cine Europeo de Punta del Este contaba *a priori* muchos centros de interés.

A pesar de no ser un Festival de la magnitud del de Mar del Plata, de no ser una muestra competitiva y de estar solamente limitado a seis países de Europa Occidental; el hecho de que sus reglamentos permitiesen presentar obras ya exhibidas en otros festivales, hacía posible el anuncio de films notorios por los elogios o premios que habían cosechado en certámenes europeos y que por lo mismo su solo anuncio despertaba gran interés.

Salvo la defeción debida, según se anunció, a errores de transporte, del films de Florestano Vancini *La larga noche del 43* que fué una lamentada ausencia y de algún otro menos importante el Festival de Punta del Este tuvo un nivel considerable.

España envió dos obras representativas de su nuevo cine, *El cochecito* de Marco Ferreri y *Los golfos* de Carlos Saura. Francia presentó en premiere mundial *Le coeur battant* segundo films largo de Jacques Doniel-Valeroze y un muy comercial film en episodios, *La française et l'amour* quien pese a reunir en su cast una larga guirnalda de celebridades, (ver ficha técnica), osciló entre lo mediocre y lo malo. Francia completó su selección con *Le testament d'Orphée* testamento filmico de Jean Cocteau que el que escribe estas líneas no pudo ver por haber llegado a Punta del Este ya empezado el Festival.

De Suecia se vio *Jungfrukullan* (La fuente de la doncella), de Ingmar Bergman. Las representaciones de Alemania, Inglaterra e Italia dejaron bastante que desear. De esos films se podría destacar tal vez *Das Witshaus im Spessart* (Los bandidos de la Selva Negra) de Kurt Hoffmann, una germana sátira a las películas de bandidos románticos y nobles doncellas, que ostenta buena factura, pesado Agfacolor y una narración que oscila entre el *singspiel* y Bertold Brecht y que ya los alemanes habían ensayado en *Balada berlinesa* o en *Rosemarie entre los hombres*. No son dignas de un festival *Il mattatore* de Dino Risi, un festival Gassman, (que pese a su comicidad burda hizo reír a muchos críticos adustos que después la masacraron), el restante film alemán *Nacht fiend uber Gotenhafen* (Pánico en la noche) del crepuscular Frank Wisbar y ninguno de los dos films ingleses *The naked mirror* (El espejo desnudo) de John Lemont y menos aún *Conspiracy of Hearts* (Las conspiradoras) donde el mercantilizado dúo Betty Box, productora y Ralph Tomas, director, toman un tema tan humano como podría ser la historia de esas monjas que arriesgan su vida para rescatar niños de un campo de concentración alemán en Italia, para convertirlo en un muestrario de lugares comunes, efectismos y deshonestos suspensos.

LOS GOLFOS (Saura)



EL COCHECITO

De existir un premio en el Festival, ese hubiese sido, según casi el unánime consenso de la crítica, para el film de Marco Ferreri.

El cochecito está basado en el segundo de los cuentos que integra la trilogía de Rafael Azcona, *Pobre, parálitico y muerto*, y es la segunda vez que Ferreri filma un tema de Azcona. Ya había realizado antes *El niño* que fue el primer film de Ferreri en España, luego de abandonar su carrera de producción en Italia. Señalemos que Ferreri había intervenido en la producción del film en episodios *Amore in città*.

El cochecito, expresión española del hoy llamado humor negro, entronca en todas las constantes del espíritu español, expresadas en una crítica de costumbres hecha a través de un prisma de sátira corrosiva e inquietante. Cada toma de *El cochecito* muestra aparte de lo necesario para el desarrollo dramático, segundas intenciones, despiadadas pinturas de un ambiente, de una clase social o de un modo de vida convencional. La historia es por sí sola, valiosa y original. La historia de un pobre viejo que molesta en su casa, la casa de su hijo procurador y de la nieta que aprende francés por discos y que siente perder a su único amigo, pues al quedar éste parálitico, la familia le compra un sillón para inválidos motorizado —un cochecito—, lo que le da una libertad de movimiento que el pobre protagonista

con sus piernas sanas pero viejas no puede seguir. Su lucha para convencer a la familia de su necesidad de un cochecito y ante la negativa y la amenaza del asilo, la decisión de acabar con ella, con un útil frasco de veneno echado en la olla familiar. Y su memorable pregunta al policía que lo lleva detenido: —En la cárcel ¿podré usar el cochecito?

Por lo demás, el film experimenta con la banda de sonido presentando conversaciones simultáneas en varios planos sonoros, interesante proyecto que la tradicional grabación de sonido española deficiente malogra en gran parte. La fotografía, moderna, funcional, compuesta de una expresiva gama de grises, corre por cuenta de Juan Julio Baena, nuevo gran valor en su especialidad, prototipo del nuevo técnico, erudito en su especialidad y dueño de una gran cultura y sensibilidad, características éstas que se reflejan en su trabajo. Encantadora la música de Miguel Asinski Orbo y notable —como es habitual— la labor de José Isbert en el papel protagónico.

LOS GOLFOS

Si bien va siendo cada vez más difícil ser original en el tema de la juventud que delinque, *Los golfos*, tiene por muchas razones sobrados méritos para sobresalir del conjunto de esas producciones. Una de esas razones proviene del origen de la película. La historia del derrumbe moral de esa juventud que delinque por las calles de Madrid sirve muy bien para mostrar el clima triste y opresivo de la actual España. Por lo demás, la realización es imaginativa y no tiene las consabidas concesiones a la taquilla —sexo, espectacularidad, redención— que suelen caracterizar a las otras obras del género.

Su realizador Carlos Saura ya había mostrado en realizaciones hechas para el Instituto de Cine hispánico grandes condiciones para el documental realista y de denuncia. Obras como *Cuenca* y sobre todo *Tarde de domingo*, de la que se dice que es una patética denuncia de las condiciones de vida de las sirvientas españolas, hacían esperar con interés este primer largometraje de Saura. Interés de ninguna manera defraudado. El film cuenta como *El cochecito* con una magnífica fotografía de Juan Julio Baena.

EL COCHECITO (Ferreri)





LA FUENTE DE LA DONCELLA (Bergman)

LA FUENTE DE LA DONCELLA

En *Jungfrukällan* Bergman, filma por segunda vez un guión de Ulla Isaksson. La primera fue en *Tres Almas desnudas*, que fue, *El Rostro* por medio, su inmediata anterior película. No sabemos si será lícito no asociando *El rostro* ni los posteriores trabajos de Bergman hablar de una evolución en su obra creadora. En *La fuente de la doncella* Bergman retorna como en *El séptimo sello* al medioevo. Toma como argumento la historia de un milagro (lo irracional, como en Dreyer, ya se presenta sin ocultamientos) y lo narra con su maestría indiscutida. La acción transcurre en una Suecia que ya ha aceptado el catolicismo como religión oficial pero en la que subsisten todavía los ritos paganos - los dioses nórdicos. Una doncella, hija de un matrimonio muy religioso, tiene que ir a llevar unos cirios a un templo cercano para lo cual debe cruzar en compañía de una criada, embarazada por una relación, que odia la pureza de la niña y que invoca en ocultos conjuros a los dioses paganos. Durante la travesía es violada y muere por unos pastores. En ese lugar brotará una fuente y allí el padre levantará un templo en memoria de su hija y para expiar la mancha hecha para vengarla y en la que mata a un niño, hermano de los violadores e inocente testigo de la tragedia. El film termina con una toma en *plongé* y en plano general donde se muestra a unos arrodillados, orando y con un celestial coro de fondo. Una verdadera estampita, como alguien la calificó.

Es innegable la calidad formal del film y parece ocioso poner en duda las cualidades de Bergman en ese terreno a esta altura de su carrera. La atmósfera medioeval, la reconstrucción, esa mezcla de candor, malicia y violencia está dada con una precisión notable, pero que está al fin y al cabo, nada más que una ilustración, perfecta, si se quiere, pero ilustración al fin?

La historia, muy lineal al igual que en *Tres almas desnudas*, lo que puede atribuirse a Ulla Isaksson, autora de ambas historias, es netamente religiosa. No tienen sus criaturas esa duda agónica de la fe que profundizaba a *El séptimo sello*. No hay dudas en *Jungfrukällan*. Los móviles que mueven a sus personajes se llaman fe, pecado, odio, venganza y redención. La referencia a Dreyer, antes apuntada, sería motivo para un estudio más profundo del film.

Interpretación, fotografía y música notables. La escena de la violación es de una crueldad pocas veces vista en la pantalla.

EL CORAZON LATIENDO

Como ya se dijo más arriba es el segundo film de Jacques Doniol-Valerose. El primero, *L'eau à la bouche* no estrenado en nuestro país y que fuera conocido en una función para la prensa del Festival de Mar del Plata del año pasado y en los cineclubes de Buenos Aires, fue una especie de nueva *Regla del juego*, tenía una realización por muchos conceptos interesante y hacía esperar con interés el segundo film de Doniol-Valerose. *Le coeur battant* es una historia de amor, sentimentaloides a veces, con equívocos explotados por la comedia americana de preguerra (mucho mejor) y que nos dejó en sombrías meditaciones, sobre lo que ha resultado la concreción de las teorías formalistas de los redactores de *Cahiers du Cinéma*. *Le coeur battant* es un film inútil. Su contenido es fácilmente olvidable y su realización, si bien a veces virtuosa, no compensa esa vacuidad de contenido que suele caracterizar a muchas obras de la llamada *nouvelle vague*, principalmente aquellas que como *L'eau à la bouche* del mismo Doniol, *Le bel âge de Kast*, *Ce soir ou jamais* de Deville o *Une fille pour l'été* de Molinaro se limitan a rondar, más o menos intelectualmente, alrededor de criaturas que juegan al amor.

FILMOGRAFIA DE PUNTA DEL ESTE

(FILMS DE LARGO METRAJE)

Recopilación por H. V. V.

COCHECITO, EL

(idem). r.: Marco Ferreri. a.: novela de Rafael Azcona. g.: M. Ferreri y R. Azcona. f.: Juan J. Baena. f.f.: Simón López. cm.: Ricardo Poblote. m.: Miguel Asín Orbe. e.: Enrique Alarcón. Ambientación: Antonio Cortés y Lucía Martín. mtj.: Pedro del Rey. a.r.: Luis Enciso y Enrique Berquier. s.: Juan Fuerbay. mq.: Emilio Pullol y Eduardo Calvo. est.: Ballesteros. l.: Madrid Film. d.: José Isbert, Pedro Porcel, José L. López Vázquez, María L. Ponte, José A. Lepo, Angel Alvarez, Antonio Gavilán, María J. Lampreave, María Isbert, Tiburcio Cámara-Heredía, Antonio Giménez, Jesús de Castro, Andrea Moro, Manuel de Agustina, Fernando Ceberteros, Miguel Muñoz y la colaboración de Antonio Riquelme. pa.: Films 59 - Pedro Portabella. j.pr.: Gustavo Quintana. a.pr.: Juan Campos. o.: España, 1960.

COEUR BATTANT, LE

(El corazón latiendo). r., a., g. y d.: Jacques Doniol-Valcroze. f.: Christian Matras. cm.: André Domage, Ernest Dourreau y Pierre Ginet, con la colaboración de Marcel Dolle. m.: Michel Legrand. e.: Jacques Pignier y Clément Ollier. mtj.: Nadine Marquand. a.mtj.: Bob Wade. a.r.: Jean-José Richer y Jean-Louis Duñuel. s.: Michel Fano. a.s.: Jean Philippe y Fernand Janisse. u.: Jean Boulet. l.: Françoise Brion, Jean-Louis Trintignant, Raymond Cerome, Penelope Portrait, Marc Heyraud, Sovath Phoeun, Borany Kassano. pa.: Films Marceau Cocinor. o.: Francia, 1960.

CONSPIRACY OF HEARTS

(Las conspiradoras). r.: Ralph Thomas. s.: Dale Pitt. g.: Robert Fresnell Jr. f.: Ernest Stevard. cm.: James Bawden. m.: Angelo Lavagnino. d.m.: Muir Mathieson d.a.: Alex Vetchinsky. e.: Arthur Taksen. mtj.: Alfred Roome. a.r.: Stanley Hosgood y Giorgio Zambon. s.: John W. Mitchell y Gordon K. Mac Callum. mtj.s.: Don Sharpe. a.s.: Yvonne Caffin. mq.: Edward Knight. et.: Gladys Goldsmith. l.: Lilli Palmer, Sylvia Syms, Yvonne Mitchell, Ronald Lewis, Albert Lieven, Peter Arne, Nora Swinburne, Michael Goodlife, Meg Jenkins, David Kossoff, Jenny Laird, George Coulouris, Phyllis Nelson-Terry, Rebecca Digman, Joseph Cuby. pr.: Betty E. Box. j.pr.: R. Denis Holt. pa.: Rank. o.: Inglaterra, 1960.

FRANÇAISE ET L'AMOUR, La

(La francesa y el amor). Película compuesta por 7 episodios. Idea general: Robert Woog y Jacques Reny. f.: Robert Lefebvre. mtj.: Henri Taverna. s.: Jacques Lebreton. e.: Lucien Aguettand. pr.: Les Films Metzger y Woog-Paris Elysée Films Unidex. o.: Francia, 1960. I. L'ENFANCE (La infancia). r.: Henri Decoin. a.g. y d.: Felicien Marceau. m.: Joseph Kosma. l.: Darry Cowl, Pierre-Jean Vaillard, Noël Roquevert, Jacques Duby, Jacqueline Porel, Paulette Dubost, Micheline Dax. II. L'ADOLESCENCE (La adolescencia). r.: Jean Delannoy. a., g. y d.: Louise de Vilmorin y Jacques Robert. m.: Paul Miraki. l.: Sophie Desmarests, Pierre Mondy, Roger Pierre, Pierre Louis, Annie Sinigaglia, Simone Paris, François Nocher. III. LA VIRGINITE (La virginidad). r.: Michel Boisrond. g. y d.: Annette Wademant. m.: Jean Constantin. l.: Valerie Lagrange, Pierre Michael, Paul Bonifas, Nicole Chollet. IV. LE MARIAGE (El matrimonio). r. a. g. y d.: René Clair. m.: Jacques Meichen. l.: Marie-José Nat, Claude Rich, Yves Robert, Liliane Patrick, Jacques Fabbrí. V. L'ADULTERE (El adulterio). r.: Henri Verneuil. a. y g.: Francé Roche. d.: Michel Audard. m.: N. Glanzberg. l.: Dany Robin, Paul Meurisse, Jean-Paul Belmondo. VI. LE DIVORCE (El divorcio). r.: Christian Jaque. a. g. y d.: Charles Spaak. m.: Henri Crolla. e.: R. Guys. l.: Annie Girardot, François Perier, Denise Grey, Polret, Michel Serrault, Georges Chamarrat, Francis Blanche, Alfred Adam. VII. LA FEMME SEULE (La mujer sola). r. g. y d.: Jean-Paul Le Chanois. a.: Marcel Aymé. m.: Georges Delerue. l.: Martine Carol, Sylvia Montfort, Robert Lamoureux, Simone Renant.

GOLFOS, LOS

(idem). r.: Carlos Saura. a. y g.: Mario Camús, Daniel Suciroy C. Saura. f.: Juan J. Baena. m.: J. Pagán y Ramírez Angel.

e.: Enrique Alarcón. mtj.: Pedro del Rey. mq.: Ricardo Vázquez. l.: Manuel Zarzo, José L. Marín, Oscar Cruz, Juanjo Losada, Rafael Vargas, Ramón Rubio, María Mayer, Arturo Ors, Teresa González, Lola García, Angel Calero, Miguel Merino, Carmen Sánchez, Maruja Lázaro, Abelardo Díaz Caneja, Francisco Vernal, Antonio Belices. j.pr.: Gustavo Quintana. pa.: Films 59. o.: España, 1959.

JUNGFRUKALLAN

(La fuente de la doncella). r.: Ingmar Bergman. a.: balada medieval "Töres Dotter i Vänge". g.: Ulla Isaksson. f.: Sven Nykvist. m.: Erik Nordgren. e.: P. A. Lundgren. mtj.: Oscar Rosander. l.: Max von Sydow, Birgitta Valberg, Gunnel Lindblom, Birgitta Pettersson, Axel Düberg, Tör Isedal, Allan Edwall, Ove Porath, Axel Slangus, Gudrun Brost, Oscar Ljung, Tör Borong, Leig Forstenberg. o.: Suecia, 1959.

MATTATORE, IL

(El gran farsante). r.: Dino Risì. a.: Age y Scarpelli, basado en una idea de Sergio Pugliese. g.: Sandro Continenza, Ettore Scola y Ruggero Maccari. f.: Massimo Dallamano (Totalscope). cm.: Sandro D'Eva. m.: Pippo Barzizza. e.: Giorgio Giovannini. mtj.: Faldo Da Roma. a.r.: Lu Leone Onofri. s.: Umberto Picistrelli y Mario Amari. u.: Arrigo Breschi. v.: Marisa D'Andrea y Remolo Martino. pa.: Marcella Cecchini. co.: Dino Solari. f.: Vittorio Gassman, Anna María Ferrero, Dorian Gray, Peppino De Filippo, Mario Carotenuto, Luigi Pavese, Alberto Bonucci, Fosco Giachetti, Linda Sini, Aldo Buff Landi, Pira Arico, Armando Bandini, Fantulla, Nando Bruno, Mario Frera, Dina De Santis, Salvatore Caliero, Walter Santesso, Ignazio Leone, Giovanni Baghino, Armando Annuale, Mario Scaccia, Mimmo Poli, Enzo Petito, Pierugo Gragnani, Andrea Petricca, Enzo Cerusico, Vincenzo Talarico. pr.: Mario Cecchi Gori. a.pr.: Tonino Sarno y Franco Recine. d.pr.: Gianni Cecchin. pa.: Maxima Film, Cei-Incom, Societa Generale Cinematografica. o.: Italia, 1959.

NACHT FIEL UBER GOTENHAFFEN

(Pánico en la noche). r.: Frank Wisbar. a. y g.: Victor Schuller y F. Wisbar. f.: Willi Winterstein y Elio Carniel. cm.: Franz Thierry y Thilo Theilen. m.: Hans-Martin Majewski. e.: Walter Haag. mtj.: Martha Dübber. s.: Heinz Martin. v.: Irma Pauli. a.r.: Carl O. Barning. l.: Sonja Ziemann, Gunnar Möller, Erik Schuman, Brigitte Horney, Mady Rahl, Erich Damskus, Willy Maertens, Edith Schulte-Westrum, Wolfgang Preis, Tatiana Iwanow, Christine Mylius, Aranka Jaenke, Dietmar Schönherr, Georg Lehn, Hela Gruel, Carl Lange, Peter Voss, Günther Pfitzmann, Thomas Braut, Wolfgang Stumpf, Raymond Joob, Carla Hagen, Ursula Herwig, Marlene Riphahn, Erwin Lindner, Gotthard Portloff, Konrad Elfert, Max Witman, Heinz E. Pfeiffer, Martin Hirthe, Jöns Andersson, Till Kiwe. d.pr.: Otto Meissner. j.pr.: Georg Mohr. pa.: Deutsche Film Hansa. o.: Alemania Occidental, 1959.

NAKED MIRROR, THE

(El espejo desnudo). r.: John Lemont. a. y g.: Leigh Vance y J. Lemont. f.: Brandon J. Stafford. cm.: Dave Gough. m.: Philip Green. d.a.: Anthony Inglis. a.r.: Buddy Booth. s.: Bernard Bribble. mtj.s.: Marcel Durham. v.: Dulcie Midwinter. mq.: Gerry Fletcher. pa.: Alice Holmes. et.: Marjorie Lavelly. l.: Terence Morgan, Hazel Court, Donald Pleasence, Bill Owen, Robert Beatty, Harry H. Colbett, Gene Anderson, Eddie Byrne, John Salew, Georgina Cookson, Joan Haythorne, Sheila Buxton, Dorinda Stevens, Jack Lambert, Larry Burns, Laurence Taylor, Charles Lamb, Jack Taylor, Edward Judd, Douglas Brandley-Smith, Linda Castle, Patty Dalton, Lynn Curtis, Leila Williams, Pauline Dukes, Rosemary Stewart, Angela Douglas, Julia Rogers. pr.: Norman Williams. o.: Inglaterra, 1959.

TESTAMENT D'ORPHEE, LE

(El testamento de Orfeo). r.a. y g.: Jean Cocteau. Colaborador técnico: Claude Pinoteau. f.: Roland Pontoizeau. cm.: Henri Raichi, Robert Allier e Ivo Mirkine. f.f.: Lucien Clergue. d.a.: Michel Mombailly. e.: Pierre Guffroy. v.: Janine Janet con la colaboración de Raymond Guyot (además se encargaron de las esculturas). Festuario de la mujer distraída: Cristóbal Balenciaga. a.r.: Francis Gaillaud. s.: Pierre Bertrand y René Sarazin. mtj.: Marie-Joséphine Yoyotte. mq.: Alexandre Marcus. pa.: Alexandre. u.: Jacques Martin. et.: Lucile Costa. est.: La Victorine (Niz) y Franstudio (Paris). l.: GTC (Joinville). l.: J. Cocteau, María Casares, François Périer, Nicole Courcel, Jean Marais, Pablo Picasso, Lucía Bosé, Luis Miguel Dominguín, Jean-Pierre Lénud, Henri Crémieux, Edouard Dermit, Serge Lifar, Charles Aznavour, Yul Brynner, Claudine Oger, Daniel Gélín, Françoise Christophe, Alice Sapritch, Georges Chretelain, Michele Lemoigne, Jacqueline Rogue. pr.: Jean Thuillier. pa.: Les Editions Cinégraphiques. o.: Francia, 1959.

WIRTSCHAUS IM SPESSART, DAS

(Los bandidos de la Selva Negra). r.: Kurt Hoffmann. a.: H. Gutbrod, inspirado en el cuento "La posada de Spessart" de Wilhelm Hauff. g.: Heinz Pauck, Luiselotte Funderle y Günter Neumann. f.: Richard Angst (Agrafactor). et.: Alvorod Eismann. m.: Franz Grothe. cm.: F. Grothe, Willy Dehmel, Frank Roell y G. Neumann. e.: Robert Herlith. mtj.: Claus von Bora. a.r.: Wolfgang Kühnlenz. v.: Elisabeth Urbancic. s.: Walter Rühland. mq.: Georg Jaus y Charlotte Müller. l.: Liselotte Pulver, Carol Thompson, Günther Loders, Rudolf Vogel, Ina Peters, Kai Fischer, Veronika Fitz, Herbert Hübner, Huber von Meyerinck, Helmuth Lohner, Hans Clarin, Paul Esserl, Otto Storri, Karl Hanft, Heini Göbel, Ernst Braasch, Vera Compler, Anette Karman, Wolfgang Neuss, Wolfgang Müller, Funzel. j.pr.: F. Roell. pr.: Georg Witt. pa.: Constantin Film. o.: Alemania Occidental, 1957/58.



Lionel Rogosin dirige COME BACK AFRICA

GEORGE N. FENIN

The New American Cinema Group

Nueva York. — Los esfuerzos de los jóvenes realizadores americanos, han recibido un apoyo vigoroso y una lógica coordinación, a través de la constitución de un grupo de más de veinte directores y productores independientes. Este "New American Cinema Group", ha dado a luz una ambiciosa declaración, exponiendo sus fines e invitando a todas las fuerzas jóvenes de América a colaborar en el proyecto. Después de hacer notar la importancia creciente de las nuevas escuelas y elementos filmicos en Inglaterra *Free Cinema*, Francia *Nouvelle Vague*, Polonia, Italia y Rusia, así como la aparición de nuevas y vigorosas tendencias en los Estados Unidos, manifestadas por John Cassavetes, Alfred Leslie, Robert Frank, Edward Bland, Bert Stern, los hermanos Sanders, el "Manifiesto" proclama que el "cine oficial" se está agotando en todo el mundo, y que se halla moralmente corrompido, siendo estéticamente anticuado y temáticamente superficial. Aún los films aparentemente valientes, esos que apelan a altos standards morales y estéticos y han sido aceptados como tales por la crítica y el público, revelan la decadencia del "Film de Renta" (Prolet Film).

Ha llegado el momento de unir las fuerzas para lograr el desarrollo y progreso del Nuevo Cine Americano, y expresar la rebelión de los nuevos realizadores cinematográficos contra los viejos, oficiales, corrompidos y pretenciosos, una rebelión de naturaleza principalmente ética. El Grupo no cree ser una escuela estética que obliga al realizador a hallarse constreñido a un conjunto de principios muertos; cree en el Hombre, y en la expresión personal del artista

en el cine. Rechaza por lo tanto cualquier interferencia de los productores, distribuidores e inversores hasta que el trabajo esté listo para su exhibición.

La censura es rechazada con énfasis, así como el otorgamiento de licencias a las películas. El Grupo proseguirá acciones legales contra el licenciamiento y la censura de los films, incluyendo la del United States Customs Bureau (Visa de exportación). Los films tienen el derecho de viajar de país en país, libres de los censores y las tijeras de los burócratas. Se espera que los Estados Unidos tomen la iniciativa para iniciar el libre pasaje de los films de país en país.

El Grupo está buscando nuevas formas de financiación, trabajando hacia el logro de una reorganización de los métodos de inversión cinematográfica, estableciendo las bases para una industria cinematográfica libre, y mejorando los sistemas de financiación utilizados en films como *Shadows*, *Pull My Daisy*, *The Sin of Jesus*, *Don Peyote*, *The Connection*, *Guns of the Trees*, con inversiones realizadas sobre la base de una asociación limitada, como ha sido la costumbre en la financiación de las piezas teatrales de Broadway. De este modo, el "Mito del Presupuesto" podrá ser finalmente abolido, probando así que buenos films, internacionalmente comerciales pueden ser producidos con un presupuesto de 25.000 a 200.000 dólares. Tales presupuestos realistas liberarán al realizador de las estrellas, estudios y productores.

El Grupo, además, se opone a las políticas actuales de distribución-exhibición, que hacen que films del Nuevo Cine

Americano se estrenen en Londres, París o Tokio antes de que lleguen a los cinematógrafos americanos. Se ha de formar próximamente un centro de distribución cooperativo, y el cine "Blecker Street" y el teatro "New Yorker" de Nueva York, junto con el teatro "Art Overbrook" de Philadelphia se han comprometido ya a exhibir los films del Grupo. Más ayuda vendrá de parte de la American Federation of Film Societies.

Se está trabajando también en un proyecto especial para la realización de un Festival Cinematográfico Internacional que tendrá lugar en Nueva York, a fin de mostrar a los públicos americanos los mejores esfuerzos de los realizadores italianos, japoneses, sud americanos, etc., y expandir el conocimiento y la comprensión del cine internacional.

Se establecerán contactos con los sindicatos, para arribar a un justo "modus vivendi" entre ellos y los realizadores independientes, puesto que las demandas de los sindicatos sobre una película de un millón de dólares no pueden ser iguales a las que se ejercen sobre un film de 25.000 dólares, y los realizadores independientes no tienen por qué soportar la carga de pretensiones injustas.

El Grupo está integrado por personas que no se unen a esta aventura para hacer dinero. Se unen para hacer films, y se hallan vinculados por creencias comunes, temor común y común impaciencia; se hallan unidos también a los movimientos del Nuevo Cine de todo el mundo. Como sus colegas de Francia, Italia, Rusia, Inglaterra o Polonia, etc., ellos no están luchando por el nuevo cine, sino por el nuevo Hombre. No desean films falsos, pulidos, melosos; los quieren vivos y fuertes. No quieren films rosados, los quieren del color de la sangre.

Estos son "in nuce" los fines poliédricos y complejos del "New American Cinema Group", que deben ser aceptados con comprensión y apoyo. Entre los componentes más notables del Grupo, en este momento, se cuentan los hermanos Mekas, Lionel Rogosin *On the Bowery* y *Come Back Africa*, Albert Frank *Pull my Daisy*, Ben Carruthers *Sunday*, Shirley Clarke *Skyscraper*, *Bullfight*, *The Connection*, los hermanos Sanders *Time Out of War*, *Crime and Punishment*, *U.S.A.*, Edward Bland *Cry of Jazz*, Bert Stern *Jazz on a Summer's Day*, el distribuidor Emile de Antonio, el dueño del teatro "New Yorker", Daniel Talbot, el crítico Peter Bogdanovich, y muchos otros.

El Grupo tiene actualmente en preparación seis films: *The Sin of Jesus*, de Robert Frank; *Serenity* de George Markopoulos; *The Connection*, de Shirley Clarke; *Don Pe-yote* de Harold Humes; *Guns of the Trees* de Jonas Mekas y un film sin título aún sobre los movimientos pacíficos que se está rodando actualmente en India, dirigido por Lionel Rogosin.

Así el movimiento de revolución ética está ocupando su lugar, desarrollándose sobre fuertes bases, y afirmando sus derechos innegables. En los próximos meses presenciaremos un tiempo más acelerado en todas estas tentativas, a la vez que esperamos una serie de interesantes resultados. En los últimos años, las artes, pintura, poesía, escultura, teatro, se han caracterizado en los Estados Unidos por seguir nuevas y vigorosas corrientes. Ha llegado por fin el momento en que el cine brinde su más valiosa contribución a las nuevas épocas.

Intérprete no profesional en COME BACK AFRICA



CRITICA

BERGMAN
LA INTERROGACION
QUE NO CESA



EL SEPTIMO SELLO

Cuando Bergman era niño, solía acompañar a su padre a las distintas iglesias donde éste (que era pastor) predicaba. Y mientras los mayores oraban o escuchaban, él se internaba en el mundo secreto del templo. En sus bóvedas bajas, sus vitrales y sus muros, se agitaban la flora y la fauna bizarras de las pinturas medievales.

En una nota sobre la concepción del film (que a su vez fué precedido por el esbozo teatral "Un grabado de madera"), Bergman recuerda todas las figuras míticas, ángeles, dragones, profetas, demonios, niños, que impresionaron tan perdurablemente su imaginación infantil. Y también la vieja pintura que representaba a la Muerte jugando al ajedrez con el Caballero, la escena del juglar encaramado a un árbol que la Muerte comienza a serruchar y la danza final, sobre la colina, hacia el país de las tinieblas. Y en otra bóveda, la imagen luminosa de la Virgen y el Niño, caminando por un jardín de rosas "y sus dedos eran los de una campesina, su rostro era grave, y en torno a su cabeza se agitaban las alas de los pájaros". Este mundo inefable, cuyo espíritu era tan sensiblemente captado por el pintor medieval, se incorporaba a Bergman con una presencia tan real como la de la vida cotidiana. "Por el contrario" agrega, "me rebelaba contra el sombrío drama representado en el cuadro de Crucifixión ubicado en el coro. Permanecía anonadado frente a esa crueldad y sufrimiento extremos..." (Esta imagen retorna también en *El Séptimo Sello* en la escena de la procesión de flagelantes) "...y sólo mucho después la fe y la duda se hicieron presentes en mí para no abandonarme. Me pareció evidentemente útil representar mis recuerdos de infancia; fué como si al hacerlo me sintiese impulsado a expresar el dilema del mundo contemporáneo.

Mi finalidad ha sido pintar como el pintor medieval: con el mismo empeño objetivo, la misma sensibilidad y alegría. Mis personajes ríen, lloran, gritan, temen, hablan, responden, juegan, sufren, preguntan y preguntan. Su terror es la Peste, el Dios supremo, la estrella cuyo nombre es Ajenjo. Nuestro espanto es distinto, pero las palabras permanecen iguales. Nuestro interrogante subsiste."

Nada más coherente que estas declaraciones para descubrir en la obra los pensamientos y las revelaciones íntimas del autor. *Apocalipsis* significa revelación; pero se lo suele equiparar a catástrofe. Como en otras reli-

giones antiguas —el *Edda* nórdico por ejemplo—, configura la desolación, el terror, la destrucción del fin de los tiempos. Pero involucra también una resurrección, anunciada por el Cordero al romper el séptimo sello. Para Bergman esta simbología alcanza a expresar una fe vital (la pareja eterna unida por el amor y la vida en un camino ignorado), que se afirma a pesar de la desesperación, obsérvese por ejemplo la maravillosa escena del Caballero con los juglares, cuando Mia le ofrece la sencilla colación de leche y fresas.

Pero sin embargo, toda la obra se vuelve a la expresión simbólica de los grandes interrogantes humanos: "En mi film, el Caballero vuelve de una Cruzada, como en nuestros días un soldado regresa de la guerra. En la Edad Media, los hombres vivían en el terror de la Peste; hoy viven en el terror de la bomba atómica. *El séptimo sello* es una alegoría muy simple: el hombre, su eterna búsqueda de Dios, con la muerte como única certidumbre."

Bergman ha construido sobre esta recurrente trama de recuerdos personales, sobre esas preguntas sin fin y este terror siempre presente, un relato que como en las mismas obras medievales, encierra un realismo esencial que se funde continuamente a una extrema espiritualidad. Como en el posterior *Smultronstället*, la trama misma (esto es importante) se inscribe en la línea exterior y simbólica de un viaje. Como aquella, *El séptimo sello* incluye las pruebas sucesivas de una lucha interior, subjetiva, que se confunde con las experiencias externas. Los valores y los símbolos luchan no sólo en el dominio de la abstracción (Dios y el Demonio, la Vida y la Muerte), la duda y la fe, la rebelión, el escepticismo, el amor y el mal, la razón y la intuición), sino en una síntesis poética y dramática. El Caballero y el Escudero, por ejemplo, poseen vida propia como personajes, pero al mismo tiempo se oponen y complementan como dos fases permanentes del espíritu humano (y en especial en las mismas constantes intelectuales de Bergman). El Caballero es el Interrogador constante, que más que una fe busca un significado, "Crear es un sufrimiento, es como un amor en las tinieblas y que no responde jamás", "¿Cómo creer en los que creen si uno mismo no cree?" y que se siente cada vez más aprisionado por la duda. La Fe inocente y sencilla (encarnada por el juglar Jof), es ya irrecuperable, expresión de un paraíso ilusorio. La procesión de los flagelantes representa por otra parte, la culminación de una tierra omnipresente (visible en el ex seminarista ladrón de cadáveres); esta obsesión cruel es también expresión de la concepción teológica (que Bergman rechaza y absorbe por su formación protestante) y que tanto el Caballero como el Escudero combaten, como un fundamental error humano.

El Escudero, precisamente, representa —con su humanismo materialista— el ángulo estrictamente agnóstico del pensamiento contemporáneo. Es escéptico y cínico, pero con un cinismo exasperado, que comporta la reacción del hombre equilibrado contra la injusticia y el mal, que parecen eternizarse, frutos de un caos sin sentido, donde las creencias son sólo un disfraz del miedo a lo desconocido y la fatalidad una renuncia a la libertad del ser. Su incredulidad no lucha en la duda, como la del caballero Block, sino que se limita a pulsar evidencias concretas. Pero a la vez posee una ética racionalista que lo impulsa a proteger al débil y castigar la maldad. Su actitud podría calificarse, algo esquemáticamente, como existencialista, afirmativa de la responsabilidad de su vida y justificada y formada en la acción. Rehusa la búsqueda del Caballero como fútil miraje de la imaginación y se aferra a las certidumbres materiales; cuando debe callar, al final, para siempre, ante la muerte inevitable, lo hace "bajo protesta".

Lo mismo que en otras obras de B., arte, sexo, intelecto, son empresas derisorias y fugaces, pero sobreviven. El Caballero busca en los intervalos de su lucha con la Muerte la contestación a sus interrogantes: la busca en los ojos de la hechicera que dice ver el Diablo, la busca por fin en la Muerte misma y obtiene de ésta la respuesta terrible: "Nada... no sé nada..." Pero su jue-

go de ajedrez le permite en última instancia salvar a la familia de juglares. Su inquisición continuará a través del hombre futuro, que sin cesar perseguirá lo imposible. La Muerte es entonces la única certidumbre, pero el hombre, simbolizado en el Caballero ("La sangre late en mis venas, el sol está en el cenit, y yo, Antonius Block, juego al ajedrez con la Muerte"), no cesará jamás de interrogar.

Esta mezcla de entusiasmo vital (que acepta aunque sean transitorias las consolaciones del arte, del sexo y el intelecto) y de pesimista desesperación, conduce a los exégetas a interpretaciones contradictorias. Su posición de angustia metafísica, que se traduce en una "estética de conmoción interior" como observa Gunhild Borg, tiene evidentes raíces en la tradición religiosa nórdica, destruida en sus bases racionales, pero persistente en un trasfondo irracional. Y también en la filosofía kierkegaardiana y en los representantes del existencialismo moderno. Para algunos críticos el problema de la "Soledad ontológica" está en la base y es a la vez limitación de la filosofía bergmaniana. Y es cierto que el camino del *Séptimo Sello* (no así el de *Cuando huye el día*) conduce a un punto ciego. Sin embargo las interrogantes existen. Pero a su vez, la interrogación eterna, la soledad, ¿están condicionadas por un fatalismo, por una imposibilidad absoluta de aprehender la realidad y el destino final del hombre? En otras palabras, ¿responden a una condición humana eterna y universal, inmodificable? ¿Hay una relación posible entre el hombre y Dios, o ésta es también sólo un miraje del yo? ¿Existe la posibilidad de trascender el "incógnito impenetrable" entre el hombre y sus semejantes, de que hablaba Kierkegaard, y que Sartre rechaza al abandonar la teoría del "hombre solo" y proclamar el triunfo de la comunicación? Para éste, el horror del mundo es una "circunstancia" y no una fatalidad. Para Bergman, en cambio, el universo parece contener una fatalidad inescrutable, que compensa con un estoicismo hedónico (no es esto tan contradictorio), que sólo retiene —en su obra— la expresión poética de lo inefable. Pero tal vez la vida no ha dicho su última palabra.

J. A. MAHIEU

UNA INVENCION DIABOLICA



Una invención diabólica habría que imaginarla distinta de lo que es, para advertir dónde están sus valores. Se comprobaría entonces que existe artísticamente porque la solución figurativa y narrativa de arranque implica un acto de elección, calificable sin más de audaz. Una primera audacia, la más evidente, consiste en la violación de lo que para muchos es santidad del cine, al mezclar esce-

narios pintados y sin escalonamiento o progresión de perspectiva naturalista, con elementos representativos directos. La segunda, es el modo de utilización de la mezcla y la preponderancia concedida al material "no santo", preponderancia que introduce una nueva dimensión perceptiva del espectáculo. Esta dimensión debe ser referida a dos problemas distintos, pero ligados el uno al otro. Por un lado, el de la declinación en la vigencia fantástica de la obra de Julio Verne: es cosa sabida que Verne "excitaba la fantasía del lector ya conquistado por la ideología del fatal desarrollo del progreso científico y que lo hacía "en el ámbito de lo verosímil". Esa misma verosimilitud evita todo antropomorfismo de las fuerzas naturales, todo medieval oscurecimiento de la relación entre el hombre y la naturaleza. Y a la vez, le quita, ante el avance de las ciencias, su continua actualización como utopía, como posibilidad no inmediata.

Pero lo rescatable sigue siendo su sentimiento positivo de impulso hacia la aventura del descubrimiento geográfico y científico, y en el plano de la comprobación negativa, la advertencia sobre los peligros escondidos en el progreso tecnológico: elementos que sólo en alguna obra de fantaciencia moderna perduran. Karel Zeman realizó en 1954/57, un *Viaje a la prehistoria*, con cuatro niños modernos —el impulso de Verne— lanzados en aquel mundo pretérito. Ya hablaba de una doble lectura del film, por los niños y por los adultos; pero el protagonista verdadero es el mundo prehistórico, mientras los niños cumplen una función de enlace psicológico con el espectador infantil. En *Una invención diabólica* ya no hay niños, y el protagonista es el hombre, subsistiendo la tendencia a la doble lectura. Zeman rompe de entrada el habitual criterio de la identificación infantil con el espectáculo a través del intérprete—niño; más aún: elimina en muchos pasajes la continuidad clásica del movimiento de los personajes —el ojo del niño repara fundamentalmente en ella— y elude los desplazamientos rápidos de las figuras, tratando de obligar a ese ojo a una detención en los planos generales. Lo importante es que tales planos generales son las instantáneas del momento histórico en que se desarrolla la acción y las previsiones científico—imaginativas, todas dadoras del verdadero sentido histórico del film. Para el adulto éste constituye el valor nuevo, original, extraño, Zeman partió de dos bases: los intérpretes debían moverse "como si creyeran en la historia", y las grisallas de los escenarios, inspirados en los originales de Riou y Bennet, contribuirían "a evocar las ideas fantásticas del autor" y a moldear "un mundo salido de los grabados de la época". Con esta disociación creó la posibilidad de apreciación del plano utópico, pues lleva al espectador a aceptar la ficción del espectáculo, a "entrar en el juego": un camino parecido al de Méliès en *Le voyage dans la lune*, no al ilusionista de 20.000 leagues under the sea, de Fleischer—Disney. Los dibujos se encargan de alejar al adulto hacia el pasado, mientras los personajes se comportan, dramáticamente, en un plano de contemporaneidad, marcado por el clima sonoro.

Así, Verne se renueva como "excitante psíquico". En el adulto, por la visión del poder de una imaginación proto-científica; en el niño, por el rescate del sentido de la aventura inventiva. Resulta una potenciación de la didáctica del film, que la tiene, ajena a toda alegoría porque no ha habido la simple agregación de un aparato formal a aquélla, sino la activa presencia —no pura funcionalidad— de la forma en el proceso didáctico. Tenemos el aislamiento ingenuo del Profesor Roch, el malthusianismo de armas llevar de Artigas —un capitán Nemo únicamente "maligno"—, el papel "político" a cargo del ayudante Simón Hart. A través de ellos la excitación hacia lo científico —la "ideología del progreso"— choca, con sus complicaciones históricas y reales, transferibles por medio del menor esfuerzo inductivo del espectador a la hora actual. Por ejemplo, el camino que Roch recorre, desde la soledad de su castillo —la torre de marfil— hasta el encierro protegido de Back Cup, hace pensar en cuanto dice Robert Jungk (*Los aprendices de brujo*) sobre el grupo de físicos iniciadores de la ciencia atómica: Bohr, Rutheford, Hilbert. "La más grande revolución de este siglo ha nacido en el idilio: en un romántico parque de Copenhague, en una tranquila calle

de Berna, sobre las playas de la isla de Helgoland, sobre los viejos bastiones de Gotinga, entre el susurrar de altos y frondosos árboles"; "ninguno de ellos se planteaba en aquellos años el problema de la relación entre la física teórica y el mundo de las cosas y de los hombres". Y véanse también la potencia selectiva del bien transtocado en mal, dada por el contraste entre la eficiencia y perfección geométrica reinantes donde se prepara la destrucción y la vetustez del mundo ligado a la época; o la pretensión de Artigas, de hacer la guerra a la humanidad con un puñado de hombres y una palanca. Una invención diabólica parece repetir lo que Daumier inscribió alguna vez al pie de un dibujo: un hombre y un niño observan el ascenso de un globo llamado Progreso, y el niño pregunta: "Papá, ¿por qué el Progreso no sube más alto?".

ROBERTO V. RASCHELLA

ACERCA DE LO PERDURABLE

En su libro ¿Qué es el cine?, Helen Ferro plantea de nuevo la vieja discusión sobre si el cine es un arte. Y opta por la negativa, observando que "el fin de la industria cinematográfica no es la creación", sino el lucro. De acuerdo a tal concepto, de una industria destinada a entretener con fines de lucro, no podrían surgir formas capaces de perdurar en el tiempo. Podríamos opo-

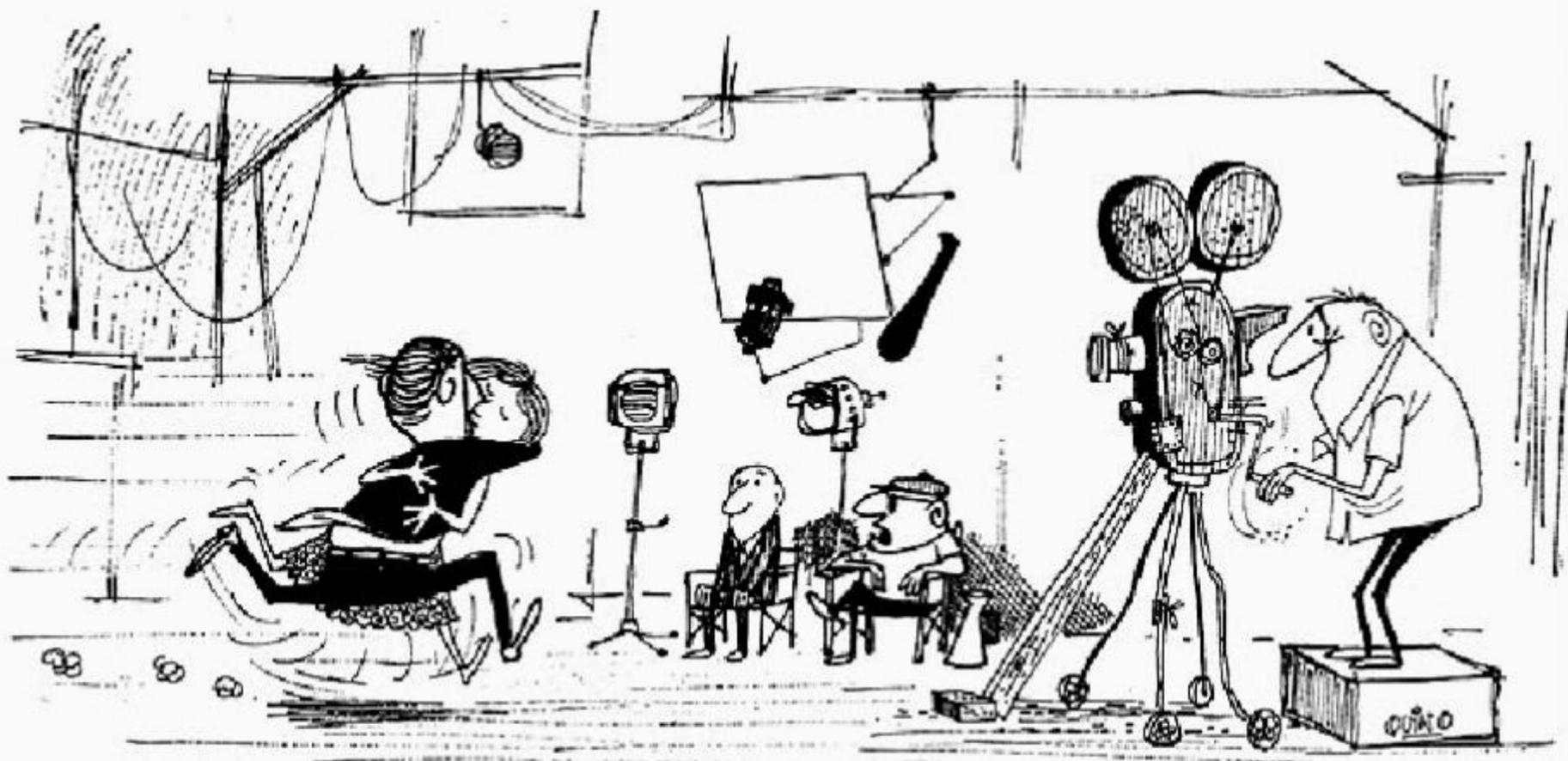
ner a esta idea el hecho de que confunde la actividad misma del artista con la organización del espectáculo, de acuerdo a reglas comerciales circunstanciales. Pero esta no es la objeción esencial: las llamadas artes son conceptos mnemónicos, empíricos. Hay arte cuando existe la posibilidad funcional de expresar una *intencionalidad estética*. Y de esto hay suficientes pruebas en la historia del cine, aunque sea a contrapelo de las estructuras económico-industriales de su circunstancia. Más grave es el problema de su *permanencia*. Pero éste también es un problema exterior, no esencial, que no hace al logro en sí de la obra de arte. Todos estos son puntos que volveremos a analizar con más amplitud cuando comentemos el libro citado. Por ahora sólo queremos colocar dos buenos ejemplos de la perennidad posible del cine. De su perennidad viva (no de museo), que es la que importa.

La Quimera de Oro ofrece todos los requisitos de un clásico: vitalidad, frescura de ingenio y actualidad de su emoción. *El Ciudadano*, lejos ya del momento en que sus audacias equivalían a una puesta en práctica de muchos recursos latentes o casi inéditos del lenguaje fílmico, conserva también su coherencia total, su convicción y su fuerza. El hecho de que la visión actual del film no es ya la contemporánea agrega una decantación de valores que se conservan intactos. Su forma, que ya ha sido transitada por muchos, se mantiene extraordinariamente adecuada a su narración y sus objetivos; su historia, adquiere la significación de un fresco animado y sintáctico de una época, como interpretación histórica y como clave apasionada de una crítica y una descripción humanas. La parábola de Kane, con su desmesura y su soledad final, es el retrato (casi la epopeya) de un típico triunfador americano. Y la obra tiene la sutileza necesaria para que contenga todos los ángulos de la vida.

J. A. M.

La profundidad de campo: EL CIUDADANO (Welles)





"Como si movemos la cámara se nos desarma, los *travellings* los hacemos así..." (Ecos de una polémica marplatense)

LA QUIMERA DEL ORO (Charles Chaplin)



GR-70
©1911-GR-1

AGUSTIN MAHIEU

**MUESTRA
INTERNACIONAL
DE
CORTO
METRAJE**

Para el gran público corto metraje significa el habitual noticiario repetido, el ocasional dibujo animado (entre dos esperas flanqueadas por la publicidad filmada) o el cine dedicado a enhebrar exclusivamente todo este material acompañado por alguna vieja documental y las eternas comedias de Carlitos. ¿Debe atribuirse a una falta de interés del espectador, que el corto metraje permanezca restringido —en sus manifestaciones valiosas— a una minoría "informada"? No creo que la voluntad del público tenga mucho que ver con esto. No es posible decidir sobre materia que se desconoce. Y desde hace mucho tiempo, los exhibidores de casi todas partes han decidido que solo los films largos (cuanto más largos más se puede cobrar) o la sucesión ininterrumpida de varios de ellos tiene interés "comercial".

Por eso es muy útil asistir a una confrontación internacional de corto metraje como la que organiza todos los años la Dirección de Cultura. Puede observarse no solo el desarrollo artístico del género (refugio muchas veces de un ingenio y una audacia que el largo no suele arriesgar) sino su importancia como medio educativo, la comunicación y hasta propaganda. Como tal, es ampliamente fomentado en muchos países con mayor o menor inteligencia —me refiero al grado de libertad de que gozan los realizadores— y en el campo pedagógico, cultural y sociológico sobre todo, se ha advertido su enorme valor.

Tiene aún otra función esencial: la formación de cineastas. Muchas de las figuras más importantes del cine actual (Antonioni, Resnais, Truffaut, Karel Reisz, Wajda, Munk, entre otros) comenzaron en el campo del corto.

Entre nosotros, sólo en la escuela de Cine de la Universidad del Litoral se ha encarado seriamente la formación de documentalistas en la práctica del corto metraje y la producción de acuerdo a un plan orgánico. Y las asociaciones independientes de realizadores de films de corto metraje luchan desde hace tiempo porque se reconozca que esta actividad no es solo digna de apoyo sino una necesidad cultural para un país incomunicado e ignorado en todos sus problemas.

Como de costumbre, el material de la muestra exhibió una gama muy extensa de géneros y calidades. Algunas obras, como *Raprodia de Austria*, *Primavera en Budapest*, y *La primavera llega a Cachemira*, se inscriben en el orden turístico-publicitario, sin mayores pretensiones. En el sector científico y de divulgación pueden consignarse *Fotografía Schlieren*, muy austera y didáctica y *Electrónica*, ambas inglesas. A propósito de *Arquitectura* (Canadá) bien realizada, y *Las fuentes de la vida*, que sigue la tradición del *kultur film* alemán. Entre los films de tipo documental, que al mismo tiempo buscan una síntesis expresiva, se destacan *Una ciudad llamada Copenhague*, de Jorgen Roos, excelente realización de incisivo humorismo, y *Ensalza el mar* (Herman van der Horst), de intención lírica y excesivos virtuosismos formales y técnicos. Entre los documentales de arte se destaca el film francés sobre la pintura infantil, *Los primitivos del distrito XIII*, con comentarios de Prévert, que capta muy bien el mundo absorto de los niños.

Menos clasificables de acuerdo a una funcionalidad, son los films de pura creación. Desde los juegos abstractos norteamericanos (*Fantasia en Luz* y *Abstracciones electrónicas*), que resultan ya poco originales, hasta los siempre agradables films de Mc Laren (*Serenal*, *El Mirlo*, *Short and Suite*). Un montaje brillante y significativo, con un sentido muy actual, confiere un gran atractivo al film *Vidrio*, de Bert Haanstra, donde realmente puede hallarse un talento original. *La sonrisa* de Serge Bourguignan (con un excelente color y la música de Georges Delerue, con motivos birmanos auténticos), reconstruye el camino místico del budismo a través del viaje de un pequeño novicio. Muy sutil y poética realización. Un excelente dibujo checo, *Un puesto al sol* (Frantisek Vystreil), conquistó un premio merecido.

El corto metraje argentino estuvo representado por dos cortos de cine pintura muy interesantes, *Spilimbergo* (J. Macario) y *López Claro*, su pintura mural americana (J. Oliva), *Dimensión* (A. L. Persano) realización que explora la especialidad dinámica de los móviles, seria y concreta, pero que no agota las posibilidades visuales del tema. *Diario* (Berend), *El Amigo* (Favio) y *Biografía* (Antin), intentan el relato argumental, con suerte diversa. Aún considerando la habilidad técnica y la intención del primero, por ejemplo, cabe la sensación general que nuestros corto metrajistas necesitan más audacia y una maduración de contenidos trascendentes, para superar un general formalismo correcto, que carece de una necesidad expresiva profunda.

LOS FILMS PREMIADOS

VIDRIO (Ver ficha y comentario en el N° 2, págs. 28/9).

SPILIMBERGO (Ver ficha y comentario en el N° 2, pág. 29).

UN PUESTO AL SOL

(O místo na slunci). r., a. y g.: Frantisek, Vystreil. f.: J. Manik (agfacolor). m.: Vladimil Hála. s.: Josef Vitek. o.: Checoslovaquia, 1960.

LA SONRISA

(La souris). r.: Serge Bourguignan. f.: Louis Mialle (Eastmancolor). a. y g.: poemas budistas adaptados por Claude Roy. m.: Georges Delerue y elementos musicales originales de Birmania. pr.: Pathé Overseas y Les Films Tamara. o.: Francia, 1960.

DIARIO. r.: Juan Berend. a.: Guillermo Fernández Jurado. g.: G. Fernández Jurado y J. Berend. f.: Ricardo Aronovich. mif.: Oscar Esparza. pa.: Csobanka-Gordon. o.: Argentina, 1959.

LOS PRIMITIVOS DEL DISTRITO XIII^o

(Les primitifs du XIII^o). r.: Pierre Guillbaud. f.: Valery Ivanow. m.: Henri Crolla y André Hodeir. mif.: Micheline Gadmer. n.: Jacques Prévert, dicho por Arletty. s.: Roger Cacheux. pr.: Bernard Clarens. o.: Francia, 1959.

UNA CIUDAD LLAMADA COPENHAGUE

(A city called Copenhagen). r. f. y mif.: Jorgen Roos. g.: J. Roos y Roger Maridia. n.: Bill Caldwell. cl.: Eastman color. pa.: Minerva Film. o.: Dinamarca, 1959.

LA DISTRIBUCION

El jurado honorario, designado por la Dirección General de Cultura, integrado por Fernando Ayala, Raimundo Calcagno, Arturo S Mom, Pablo Taberero y Salvador Sammaritano, otorgó los siguientes premios:

DIRECCION NACIONAL DE CULTURA

Cabildo de Oro (a la mejor película): VIDRIO (Holanda).
Cabildo de Plata (a una película nacional): SPILIMBERGO.

FONDO NACIONAL DE LAS ARTES:

Cabildo de Oro (a la mejor película artística): UN PUESTO AL SOL (Checoslovaquia).
Cabildo de Plata (segundo premio): LA SONRISA (Francia).

INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA:

Cabildo de Oro (a la mejor película nacional): DIARIO.

COMISION NACIONAL PARA LA UNESCO:

Cabildo de Oro (a la mejor película de tema educacional, científico o cultural): LOS PRIMITIVOS DEL XIII^o (Francia).

150^o ANIVERSARIO DE LA REVOLUCION DE MAYO:

Cabildo de Oro (a la mejor película documental): UNA CIUDAD LLAMADA COPENHAGUE (Dinamarca).

OTROS PREMIOS

El Cine Club Núcleo premió con una plaqueta de plata a UN PUESTO AL SOL (Checoslovaquia).
Igual distinción a la misma película otorgó el Club Gente de Cine.

HABLANDO DE CINE POLACO

Stanislaw Siekierko es el Secretario General de la Asociación de Actores de Cine y Teatro de Polonia y hombre muy relacionado con los cineastas de su país. De paso por Buenos Aires se reunió con los socios del Cine Club Núcleo. Esta conversación fue grabada por nuestro Departamento Técnico y la ofrecemos ahora a nuestros lectores transcrita y adaptada por Salvador Sammaritano.

Después de las presentaciones de rigor comienza a hablar el señor Siekierko. Lo hace en polaco y sus palabras son traducidas simultáneamente al castellano.

Al llegar a la Argentina me he encontrado con la muy grata sorpresa de que nuestro cine goza aquí de un alto prestigio. Y digo sorpresa por que si bien en Polonia tenemos la conciencia de haber hecho algo en cine, solemos referirnos a nuestra producción con severo sentido crítico, pues sabemos que nos resta aún mucho por hacer.

Los años 1956 y 1957 marcan el comienzo de un período en que el cine polaco conquista una posición destacada en el país y en el exterior. Antes solo dos películas habían logrado atraer la atención del espectador extranjero, *Mujeres heroicas*, de Wanda Jakubowska, sobre el infierno hitlerista de los campos de concentración y *La verdad no tiene fronteras*, de Aleksander Ford, sobre el martirologio de los judíos en el *ghetto* de Varsovia. Aunque ya más cerca del nuevo período podría mencionarse también *Los cinco de la calle Barska*, de Ford. Pero en los últimos tiempos una serie de films polacos empiezan a brillar en los certámenes internacionales, Venecia, Cannes, Mar del Plata, y la crítica empieza a hablar de una escuela polaca. Yo creo que es prematuro referirse a una escuela, es decir, a algo que represente un compromiso serio frente a la realidad. Preferiría hablar más bien de ciertas corrientes y características que dieron al nuevo cine polaco un aspecto muy individual y particular.

Estas corrientes se vinculan estrechamente a los cambios políticos del '56, al renacimiento general de la atmósfera moral que tuvo lugar con la ruptura de los áridos esquemas en la vida cultural y política del país. Hasta ese entonces la pantalla era considerada como una tribuna desde la cual se proclamaban principios programáticos que no siempre interesaban al espectador. Después del '56 el cine polaco se transforma en la expresión de las vivencias individuales del propio creador. Se convierte además en terreno de discusiones, polémicas y controversias y comienza a tocar problemas que afectan directa y realmente a la sociedad polaca, procurando de alguna manera hacer un balance del reciente pasado nacional y haciéndolo con honestidad y a veces muy dolorosamente. Quien conozca el martirologio polaco de los años de ocupación no se asombrará de que el problema fundamental que aborde el cine sea el del heroísmo trágico. Películas tales como *Kanal*, *Danzig*, *corredor de sangre*, *Atentado* o *Cenizas y diamantes* hablan ante todo del heroísmo de la juventud polaca y lo notable es que no lo hacen con sentido apologético. Esas películas muestran a seres de compleja estructura moral, vacilantes en la trágica búsqueda de un camino, lo que desemboca en la inútil entrega de vida y de sangre, por que lo hacen por razones equivocadas y sin hallar el camino buscado.

Así que junto a nuestro gran respeto por el heroísmo, todo esto es lo que provoca que tengamos que preguntarnos a que causa sirvió dicho heroísmo. *Heroica* y *Cenizas y diamantes* muestran ya ese heroísmo desde un punto de vista distinto. *Heroica* fue muy discutida en Polonia. Se dijo que atentaba contra el sufrimiento y el heroísmo nacional y que disminuía la dignidad polaca. Yo no creo que esto sea cierto y me gustaría conocer la opinión de Uds...

En un país como Polonia que ha pasado por situaciones tan trágicas y donde hay una inclinación tan marcada por el heroísmo, la polémica desencadenada por el film de Munk fue muy útil y significó echar un poco de agua fría sobre la cabeza calenturienta de los románticos. En todas partes se nos aprecia por nuestro romanticismo, pero ya hemos pagado mucho por él y no queremos seguir pagando más.

Otra de las características del último período fue el apartarse de la rigidez programática del período anterior. Contrastando con el optimismo rosa que lo caracterizaba el cine polaco está presentando hoy películas llenas de una especie de añoranza triste que muestra muy diversas y complejas características humanas. Son películas más bien de tendencias pesimistas.

Antes el protagonista por regla general, iba tras un objetivo determinado para finalmente alcanzarlo. Ahora los personajes son por lo general inconformistas, de complejas características morales, están llenos de dudas y la vida no es para ellos un lecho de rosas. Se podría hablar de un cine de tendencias negras.

Pero creo que esto es pasajero. Ya están comenzando a surgir una serie de comedias. Pero esa tendencia despertó de parte de los extranjeros un gran interés por el cine polaco. Ese espectador se sorprendió de encontrar ese anticonformismo, esa sinceridad y esa brutalidad como resultado de la expresión artística de un país socialista. Esto agregado a la riqueza del idioma cinematográfico y

de su aspecto visual, y a la tendencia de dar expresión de la idea a través de la imagen.

Todas estas innovaciones en el orden artístico estaban vinculadas estrechamente a los cambios organizativos de la producción.

En lugar de la muy complicada máquina burocrática que había pesado sobre el cine polaco hasta 1956 los propios creadores se hicieron cargo de la producción y están agrupados en conjuntos artísticos separados. Hay ahora ocho de esos conjuntos. Cada uno de esos conjuntos está presidido por un destacado director. Presiden grupos, entre otros, Wanda Jakubowska, Aleksander Ford, Jerzy Kawalerowicz y Munk. Wadja no dirige ningún grupo sino que forma parte del KADR, que dirige Kawalerowicz. Son como empresas productoras que gozan de créditos estatales. Los propios conjuntos son los que deciden qué películas van a rodar.

Desde luego que todo no es tan sencillo. Las dificultades de tipo burocrático no son exclusivas de los países capitalistas, pero creo que el sistema de los conjuntos ha rendido con éxito su examen.

En 1955 sólo se produjeron cinco películas de corto metraje y en 1959 veinte. Pero el resultado más importante fue también la elevación del nivel de calidad. Aumentó la exportación. América latina compró en 1957 sólo cuatro películas polacas y este año doce y eso que siempre pesan en contra las consideraciones comerciales de los compradores. De tenerse en cuenta, creo yo, el gusto del público se hubieran vendido todas.

Nuestro cine de corto metraje por otra parte, creo que es de gran interés y después del '56 adquirió ya un carácter definitivamente progresista y polémico. Muestra con valor las fallas de nuestra vida tratando problemas hasta ese momento intocables, siempre sin compromiso alguno y con gran sentido del humor. Este cine experimental —me desagrada el término pero lo usaremos por convención— ha tenido en Polonia una influencia mucho más importante que el de la crítica.

Casi todos sus realizadores vienen del campo de la plástica. Lenica y Borowczyk, de cuya amistad me honro, fueron pintores y se sintieron atraídos por el cine. Ello terminó trágicamente. Ganaron el primer premio en la muestra del film experimental de Bruselas y 10.000 dólares de premio. Lo trágico fue el poco tiempo que les duró el dinero (1). También es de interés el cine de títeres (2) pero en este campo hay cinematografías mucho más avanzadas que la nuestra.

Comienzan las preguntas. Se le pregunta acerca de *Dos hombres* y un armario de Polanski. Al saber que pronto lo conoceremos no quiere hablar de ella (3) pero dice...

...en el plano del chimento les diré que Polanski es el marido de la estrellita polaca Barbara Kwiatkowska, la protagonista de *Eva quiere dormir*. Todos estamos asombrados por el hecho de que se haya casado con él. Pero es un hecho...

Lenica ha rodado un film en Francia con Henri Gruel y con él ha ganado un premio en Tours (4).

El secreto de la vitalidad del cine experimental polaco está en la juventud de sus hombres. Los estoy recordando a todos y no veo a ninguno de más de cuarenta años.

—¿Los cortos metrajes obtienen crédito estatal?

—Sí. *Dom* fue realizada por uno de esos conjuntos. Pero cuando este film y otros comenzaron a ganar premios internacionales los productores de los largos se asustaron un poco y se crearon entonces dos conjuntos exclusivamente para la producción de cortos. Ellos reciben créditos estatales y hasta suelen devolverlos...

Siekierko se refiere luego a que los cortos son a veces muy intelectuales para atraer mucho público. Surge entonces la pregunta sobre su obligatoriedad de exhibición.

—Sí, la obligatoriedad existe pero como en todas partes, se trata de estudiarla. Allí los cineas son de la Municipalidad, pero sus gerentes consideran a los cortos como un mal inevitable.

Sobre los cine clubs:

—Hay en Polonia un movimiento muy poderoso de cine clubs. Creo que en este momento constituyen uno de los partidos políticos más fuertes del país...

Se habla luego de la escuela de Loda, los sacrificios que costó su formación, las críticas que suscitó por su alto costo y se citó el nombre de Munk, un egresado bastante reciente. Alguien pregunta si éste tuvo problemas con su último film.

TRIBUNA DE DOCTRINA

—La suerte está biza no tropezó con ninguna dificultad. Sólo ocasionó polémicas por su corrosivo tono irónico. En Venecia pasó sin mayores comentarios ya que su acentuado carácter polaco no era fácil de captar por espectadores extranjeros.

—Wajda está preparando *El primer día de libertad* sobre una reciente pieza teatral. Kawalerowicz acaba de terminar *Ana de los Angeles*. Passendorfer acaba de terminar *Fantasmas del pasado* (?)

—¿Hay fricciones entre los conjuntos?

—Fricciones no, pero no todos se aman...

—¿Hay censura en Polonia?

—Sí. Como en todas partes. ¿Aquí no?

Sikierka aclara además que hay una corriente favorable del público hacia los films polacos. Cuando se mejoró la calidad la gente fue a ver los films sin ningún tipo de medidas administrativas que lo exhortasen a hacerlo. Como en los demás países, los gerentes de la sala se resisten a exhibir films artísticos o difíciles en sus salas. Para contrarrestar eso se han instituido premios a los administradores que incluyan más films artísticos (polacos o extranjeros) en sus salas.

—Ud. dijo que después del 56 los directores trataron temas bélicos en contraposición con los temas rosas que se trataban hasta ese entonces. ¿Se debe a la censura o a la falta de acuerdo entre los mismos intelectuales polacos el hecho de que no se hicieran películas sobre el período de posguerra? ¿O es que frente a la reacción del pueblo polaco en el 56 se haya buscado en los temas de la guerra el acuerdo que faltaba en la crítica del período inmediatamente anterior?

—El film de Munk *La suerte está biza* se refiere precisamente a ese período igual que otros que están en rodaje o recién terminados. Pero creo que me falta decirles algo. El cine polaco no trata solamente de ventilar el problema de la guerra y del heroísmo. Durante la contienda el pueblo polaco se hallaba dividido. Todos lucharon heroicamente por la libertad de la patria, pero unos lo hicieron en el llamado ejército nacional que actuaba bajo los auspicios del llamado gobierno de Londres y otros en el ejército popular que luchaba dentro del país. Este además de luchar por la independencia lo hacía para que hubiese cambios sociales en el país. Cuando al terminar la guerra surgió la Polonia popular se dijeron muchas cosas injustas de ese ejército nacional e hizo falta el renacimiento moral del 56 para rendirles justicia. En *Genizas y diamantes* está muy marcada esta tendencia.

—¿Tuvo influencias en los films polacos Ingmar Bergman?

—Yo no soy partidario de una ciencia muy difundida llamada *influenciología*. Hace poco me preguntaron si James Dean tuvo alguna influencia sobre Cibulsky. Eso sólo Dios lo sabe, como dicen los marxistas. Pero de todos modos creo que Bergman está en una corriente muy diferente a la del cine polaco.

—Volviendo a las influencias. ¿Qué relación hay en Polonia entre el cine y los jóvenes escritores, plásticos y el teatro moderno?

—La relación comienza con que los hombres de cine opinan que ellos son el ombligo del mundo lo cual no crea una atmósfera adecuada para una colaboración. Sólo algunos directores de cine trabajaron en teatros. Wajda termina de montar *Hamlet* y antes había presentado *Un sombrero lleno de lluvia* de Gazzo. Según me dijo el mismo Wajda, estaba muy contento con su experiencia. Su experiencia, según él, le enseñó a colaborar directamente con el actor y a trabajar más estrechamente con él. En cuanto a los plásticos, la relación con el cine experimental es tan grande que yo no sabría decirles si Lenica es un hombre de cine o un pintor.

—Todo conjunto tiene un director literario. Ellos constituyen el enlace entre el ambiente literario y el cine.

—¿Los films se doblan?

—Muchos. Especialmente los que se exhiben en la red de cines del campo, ya que los campesinos aún no pueden leer con rapidez los subtítulos. Yo me siento muy feliz de no vivir en el campo.

—¿El movimiento cineclubístico de cuándo data? ¿Tiene alguna influencia sobre el público en general?

—Ellos sostienen que existen desde el nacimiento de Cristo, pero aparentemente no es verdad. Sé muy bien, y ya lo dije, que son muy poderosos. Su influencia sobre el público es mayor que la de la crítica.

(1) El film es *Dom* (*La Casa*) y fué estrenado este año por el Cine Club Núcleo.

(2) Son sus cultores más conocidos el matrimonio Haupe-Bielinska, autores, entre otros, de dos hermosos films *El circo bajo las estrellas* y *Cambio de guardia*, por citar dos películas conocidas en Buenos Aires.

(3) Se dió a conocer en Núcleo junto a *Dom* y acompañada por otros films experimentales polacos. Próximamente Núcleo inaugurará una exposición con afiches cinematográficos del mismo país, en el que figuran cinco carteles de Lenica. Los afiches son 39 y pertenecen a películas polacas, norteamericanas, italianas, brasileñas, rusas, francesas, alemanas, etc.

(4) *Monsieur Tête*, exhibida en Núcleo el año pasado. Ver *Tiempo de Cine* N° 4, pág. 21, crítica de J. A. Mahieu.

(5) Presentada con el título de *El regreso* en el último Festival de Mar del Plata, ver crítica de J. A. Mahieu en este número.

Hace unos meses, según fuentes fidedignas, se reunieron las compañías distribuidoras norteamericanas y llegaron a la conclusión que la labor crítica de los principales responsables de la página cinematográfica de "La Nación" les era perjudicial. Resolvieron entonces que a partir de esa fecha los avisos de películas de esos sellos no podrían exceder de cinco centímetros de columna o de tres centímetros por dos columnas.

Los que sabíamos esto, no nos alarmamos por la suerte de la mejor página de cine de la prensa diaria. Nos parecía inconcebible que "La Nación" cediese a una presión de tal carácter. Creíamos en la libertad de expresión y todos esos derechos que el diario consideraba privativos de su defensa de la cultura occidental. Pero creíamos mal. Para "La Nación" nada parecen significar esas cosas. Lo que importa son los avisos. Pues, rara casualidad, ante la disminución de ellos, resolvieron separar de dicha página a los críticos Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schoo, por no ser complacientes en sus críticas. Los dividendos ante todo. La cultura, en segundo lugar. Las empresas norteamericanas ganaron su primera batalla para doblegar a la independiente y valerosa crítica argentina, que cada día es, para terror de ciertos intereses, más numerosa e influyente en los gustos del cada vez más adulto público argentino. Han ganado una partida. ¿A quién le tocará la próxima vez? Bartolomé Mitre se debe haber sentido incómodo en su tumba al ver lo que quedó de su *tribuna de doctrina*.

T. de C.

CINE EN U. S. A.

Por

GEORGE N.

FENIN

NUEVOS PROYECTOS

Algunos proyectos interesantes se están materializando actualmente en Nueva York y en Hollywood. Después del gran suceso de la obra de Jack Gelber *The Connection*, Shirley Clarke ha decidido dirigir y coproducir la versión cinematográfica de esta pieza polémica, que ha causado gran interés en Nueva York. El film, que en estos momentos está siendo rodado aquí, pertenece a la escuela del Nuevo Cine, y puede mostrar en grado sumo la influencia de los experimentalistas.

Guns of the Tress dirigida por Jonas Mekas, ha entrado en su proceso final, y estará lista para su exhibición en marzo del corriente año. Este moderno drama existencialista está llamado a atraer gran atención, por el aspecto particularmente audaz revelado por los primeros "impetus", tanto en el contenido argumental como en su tratamiento.

Digno de especial interés es el genuino esfuerzo cinematográfico llevado a cabo por Michael du Pont, un joven de 25 años heredero de la famosa corporación industrial en Wilmington, Delaware, que está coproduciendo y dirigiendo su primera película, titulada *The Answer*. El presupuesto para este film es de 200 mil dólares y el joven du Pont está esperando en penetrar a través de la "barrera de la mediocridad" y alcanzar una posición de realizador sensible en Nueva York.

Entre los últimos proyectos aquí en Nueva York se halla un film titulado *Cause of Death*, producido por un equipo californiano, Arlington Films. George Raft tendrá a su cargo el papel protagónico. El próximo proyecto de la Arlington Films será *Simón Bolívar*, un film dedicado a la vida del libertador, que se rodará en Perú, Ecuador y México.

El panorama de Hollywood, mientras tanto, revela que John Huston ha finalizado la filmación de *The Misfits*, con Marilyn Monroe, Montgomery Clift y un grupo de actores famosos. El film es particularmente interesante, puesto que está basado en un guión original de Arthur Miller. Miller que ha estado extrañamente ausente del teatro durante varios años (aunque se lo había dado como el autor de una pieza recién concluida que aún no ha aparecido en Broadway) ha tratado de relatar en *The Misfits*, con variantes modernas, la historia de cuatro seres en el Oeste; su primera novela cinematográfica parece ser una expresión genuina de su verdadero y significativo estilo universal, todo lo cual hace que el film sea esperado con gran interés.

Por el contrario en el estudio de la Twentieth Century-Fox, hay gran actividad alrededor de *The Greatest Story Ever Told* un nuevo film sobre la vida de Jesucristo. George Stevens, que habrá de producir y dirigir esta nueva versión cinematográfica, ha recibido los compromisos de John Wayne y Sidney Poitier para participar en el film encarnando roles protagónicos. El guión, que estará listo dentro de tres meses, contará con diálogos creados por el poeta Carl Sandburg, y el énfasis del film se desplazará hacia la clara definición de todos los complejos caracteres. Los escenarios, además, serán presentados en tonos simples, sin ninguna indulgencia a las "carreras de cuadrigas" o "bacanales" o espectáculos de pompa y esplendor, todo lo cual ha sido hasta hoy la característica principal de tantas producciones, y que ha hecho que Ben Hecht, hace algunos años, hablara de la "fornicación de la Biblia" adoptada por los "genios" de Hollywood.

Poco se sabe acerca de los proyectos de Billy Wilder, Nicholas Ray, Richard Brooks. En este momento la industria está reconsiderando la situación creada por el influjo siempre creciente de la cinematografía extranjera, y las tendencias cambiantes del gusto popular, y muchos proyectos son sondeados cuidadosamente, aunque no se hacen anuncios definidos.

Mientras tanto, el Festival de San Francisco ha asignado su primer premio por primera vez a la Unión Soviética por el film de Chujrai *La balada del soldado*, reviviendo de este modo el interés americano por las producciones soviéticas. Esta fue la primera vez que el cine ruso participó en el Festival, y la conquista del preciado trofeo ha vuelto a confirmar la opinión de los críticos y escritores de films, quienes han insistido durante mucho tiempo sobre la fase nueva y extremadamente interesante por la cual atraviesa actualmente el cine soviético.

Volviendo a Nueva York, la polémica entre los defensores de los subtítulos en inglés para los films extranjeros y los que en cambio creen en la bondad de las versiones dobladas, se halla en su clímax y después de un serio análisis de la situación, creemos que debe lograrse una forma de transacción, en el sentido de que algunos films de contenido particularmente íntimo e intelectual deben ser presentados en una versión inglesa bien doblada, mientras que los films basados en un enfoque más general (y comercial) deben continuar usando subtítulos. La campaña fue iniciada recientemente por un ataque de Bosley Crowther, el crítico del "New York Times", que propició la abolición de los subtítulos, provocando una controversia, que está, repetimos, excitando aún a las diversas facciones.

Pocas semanas antes de terminar el año, la industria cinematográfica registró en los Estados Unidos dos sucesos notables en el campo artístico: *Elmer Gantry* de Richard Brooks, y *Inherit the Wind* (*Heredará el viento*) de Stanley Kramer, mientras que dos "obras maestras" como "Spartacus" de Stanley Kubrick y "The Alamo" de John Wayne, no han impresionado a los críticos, y era lo que realmente se merecían, puesto que la primera es el producto de la superficialidad y la segunda un típico cliché sin consecuencias. Es interesante hacer notar que John Wayne ha decidido recientemente cortar 30 minutos del tiempo de proyección de *The Alamo*, aboliendo algunas diatribas anti jefersonianas, así como una dulce secuencia de un cumpleaños. Pero aún con esta desesperada intervención quirúrgica, la situación permanece igual: *The Alamo* es un paciente muy grave.

ESPACIO

Y

TIEMPO DE CINE

La información, críticas y reportajes referentes al Festival de Mar del Plata nos ha obligado a dejar en suspenso por un número una serie de secciones y publicaciones, ya sean fijas o prometidas para este número. En el próximo número volverán pues a salir las secciones **TIEMPO DE BIOGRAFÍA, BIBLIOGRÁFICAS y MISCELÁNEA**. Se inaugurarán las secciones **CARTAS Y COLABORACIONES DE LOS LECTORES, y VIDA DEL CINE CLUB NUCLEO**. Se seguirá con la publicación del guión de **LA DOLCE VITA** y de la serie de artículos **¿POR QUÉ NO UN CINE PARA NIÑOS?** Se publicarán además las adeudadas notas sobre Federico Valle, *Dos mujeres y el infierno* de Castellani, *Il bell'Antonio* y *La noche brava* de Mauro Bolognini y se dará a conocer la segunda parte de la charla con Cesare Zavattini. Además, un reportaje a Karel Reisz, realizado asimismo en Mar del Plata y que tampoco, por razones de espacio puede ir en este número.

JUAN
COBOS

ESPAÑA
1961

1961 ha empezado para el cine español como un año muy prometedor. Luis Buñuel, que no ha filmado en España desde hace 25 años, vuelve a trabajar en su país. La película se llama *Viridiana* y es una una especie de *Nazarín* femenino. El regreso de este director, el de mayor prestigio nacido en España, se debe al entusiasmo de dos casas productoras con un entendimiento del cine como algo más que un mero pasatiempo. La primera, Film 59, presentó en el último festival de Cannes *Los Golfos*, de Carlos Saura, y en Venecia *El Cochecito* que compartió el Premio de la Crítica con *Rocco e i suoi fratelli*. Como es sabido, las dos películas españolas estuvieron presentes en el *Festival of Festivals*, de Londres. La segunda productora es Uninci, que hizo un film capital para el moderno cine español, *Bienvenido Mr. Marshall*, de Berlanga.

En un país donde el clima cultural e industrial es poco propicio a un cine comprometido, un cine que intente ser testimonio de una determinada realidad a base de conflictos y personajes españoles sin mixtificaciones, el programa de estas productoras es digno de elogio y de apoyo por todos los que sienten una preocupación sincera por los problemas del hombre de nuestro tiempo. Uninci ha sido la co-productora española de *La mano en la trampa*, de Leopoldo Torre Nilson, inaugurando así una colaboración con Argentina sobre bases artísticamente válidas, muy superiores en todos los conceptos a la colaboración nacida de la presencia en España de varios directores argentinos que no dejan entrever en sus obras la verdadera categoría del cine que otros compatriotas suyos están haciendo en Buenos Aires.

Tras el éxito de Saura con *Los Golfos*, Film 59 y Uninci costearán su nueva obra, *El doctor Montenegro*, que será un film algo distinto del anterior. El otro director de Film 59, Marco Ferreri, ha terminado el guión de *El Castillo*, de Kafka, que ha escrito en colaboración con Rafael Azcona, el mismo escritor de *El Píscito* y *El Cochecito*. La conjunción de estos hombres quizás se concrete en uno de los films más importantes y personales de todo el cine europeo de 1961.

La aparición de un guionista tan extraordinario como Azcona supone una gran aportación al cine español. Se trata de un hombre rico en ideas que además tiene gran capacidad de trabajo. Suyo es también el guión de un film que significa mucho para el cine español en este momento. Me refiero a *Siente un pobre a su mesa*, el film con el que Berlanga vuelve a trabajar tras cuatro años de ausencia y varios proyectos cuyo rodaje ha sido denegado. Cuando acabe este film, Berlanga hará *Caronte*, nueva versión de un film de Edgar Neville llamado *El último caballo*. La estupenda idea de esta película ha sido convertida en guión por el mismo equipo anterior, o sea Azcona y Berlanga.

Bardem hará este año *Nunca pasa nada*, de la que ha hablado largamente durante su breve estancia en Argentina y Uruguay. De momento abandona hacer un film sobre los pescadores del Norte de España como segunda parte de su trilogía sobre el trabajo español que inició con desigual suerte *La Venganza*.

Junto a este grupo de figuras importantes, tenemos a los debutantes procedentes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas: Patino, Borau, Summer, Picazo y Prósper. Como es sabido el Instituto es una especie de I.D.H.E.C. o Centro Experimental de Cinematografía en el que se cursan diversas especialidades. En él han estudiado Berlanga, Saura, Bardem, Fernández Santos y varios más que por el momento no han tenido la oportunidad de hacer un film que diese la capacidad de su talento.

Las películas de estos jóvenes —en tercer curso hay que hacer un film de medimetro con sonido y en 35 mm. que es el que sirve para conseguir el diploma— compitieron con cierta ventaja con las de las escuelas de cine francesas, alemanas, italianas y hasta polacas. Estas últimas fueron las únicas que lograron la buena impresión de las españolas.

Patino y Borau, dos hombres formados en el campo de los cine clubs y en el de la crítica —pasando por el del guión— debutan con *Un sueño, una ficción* que es una obra ambientada en los medios cinematográficos. Summer, un gran humorista conocido sobre todo por sus chistes en los periódicos empieza una película de gran vena cómica y coralva, autor de un corto llamado *La Sangre* que ha tenido buenas críticas en varias revistas internacionales como *Tele-Ciné*, hará un film sobre la juventud provinciana.

Picazo hará *Jimena*, sobre guión propio escrito junto a otros jóvenes alumnos del Instituto. Todo hace esperar un nuevo tipo de cine histórico en que tanto los personajes centrales como la realidad que les rodea estarán vistos con gran sentido crítico y crudeza de detalles.

En cuanto a Prósper no se conocen sus planes inmediatos. De todos ellos es el único que hace tiempo que es profesional del cine. Como constructor de decorados ha tenido ocasión de trabajar en los films que total o parcialmente han hecho en España hombres como Welles, Kubrick, Vidor, Laurence Olivier y otros.

Julio Coll, que despartó muchas esperanzas por su *Distrito quinto*, un film pobre de tema pero importante formalmente, y que se arriesgó bastante con *Un vaso de whisky*, está terminando *Los cuervos*, una cinta policíaca que promete ser interesante.

Nunca hasta ahora había empezado un año tan lleno de esperanzas para el cine español. Confitemos en que todas ellas se hagan realidades y que nada impida su logro total.

PANORAMA DE UN AÑO

(viene de la pág. 22)

zando festivales populares, con films clásicos, que son muy bien recibidos por el público. Repetimos, todo cambia, con excepción del criterio comercial de ciertos productores y exhibidores. Estos últimos, que hace un par de años pedían la liberación de los precios, hoy, ante tal situación, sólo atinan a llorar, publicar solicitudes, y por la vía de las realizaciones prácticas, piden la supresión de impuestos, amenazando con cerrar sus salas para convertirlas en garages o propiedades horizontales.

El cine avanza y las viejas concepciones van siendo arrolladas. *El ciudadano*, fracaso total por la incompreensión del público, veinte años atrás, al ser repuesta hoy, es exhibida ante salas bastante concurridas, y con gran aceptación. Orson Welles dejó de ser el que asombraba y deleitaba a una minoría, para ser aceptado como un realizador talentoso, pero que no crea ninguna inhibición en el espectador. Hoy el cine es un arte para todos. Pensemos que si algunos realizadores son rechazados por el público, lo son aún más algunos escritores, pintores o músicos.

El cine nacional es un problema sin solución a la vista. Existe una ley de calificación y de obligatoriedad de exhibición. Pero esto, aparentemente, sirve para que leamos en los diarios grandes cantidades de solicitudes de productores, exhibidores, realizadores, del Instituto de Cinematografía, etc. No hay un clima para trabajar con seguridad. Los productores fuertes, que recibieron grandes créditos en épocas pasadas, son los que hoy tienen asegurada la calificación de obligatoriedad, los créditos y premios anuales. Lógicamente, realizan obras que llaman populares, de mediana casi estudiada, sin sorpresas, sin riesgos, sin contribuir al desarrollo de un arte que, seguramente, no deja de ser industria. El Instituto no debe dar préstamos, o debe darlos en menor medida, a quienes hacen cine tan sólo como podrían hacer camisas o confituras.

Un Instituto del Estado debe ayudar a quien se arriesga en nuevos planteos, ya sean temáticos o técnicos. Es muy difícil recuperar el dinero de *Ladrones de bicicletas* o *El ciudadano*, o más recientemente *Sueño de una noche de verano*, pero debe tenerse presente que el Instituto distribuye dinero del público, ya que su fondo se nutre del impuesto a las entradas. Es más lógico que se estimule a quien hace del cine un arte y no una manera de vivir. Por su parte, ciertos realizadores hacen muy poco por reconquistar al público que se alejó de nuestro cine. Pensemos que nuestra producción de 1960 fue de 31 films (26 íntegramente nuestros y 5 en coproducción: 2 con México, 2 con Alemania Federal y 1 con Italia). Esto representa el 6,71 % del total de films estrenados (462), contra un 5,09 % del año anterior. Con un mercado como el de América Latina y España para reconquistar, con 2.177 salas funcionando regularmente en nuestro país (de las cuales 194 corresponden a la Capital Federal, donde se agrupa casi la quinta parte de la población total del país) nuestra producción de 31 films por año es irrisoria.

Sería evidente mala fe decir que nuestra obra total es buena, pero películas como *Los de la mesa 10*, calificada "B" (sin obligatoriedad de exhibición, lo que acarrea la pérdida total del capital invertido, alrededor de 5 millones de pesos), superan con holgura a muchas producciones extranjeras que los exhibidores buscan para darles sus salas, y luego son fracasos más ruidosos que los de cualquier film nacional. Como esto sería materia para otro artículo, pasaremos a juzgar las obras en sí.

Se produjo en el transcurso del año el debut de siete realizadores. Algunos casos son deplorables, otros bastante alentadores. Veamos los primeros: *Cerro Guanaco*, de un viejo periodista, José Ramón Luna; *Los acusados*, de Antonio Cunill (h.); *La madrasita*, de Rodolfo Blasco, y *Las furias*, de Vlasta Lah —primera mujer que dirige un largo metraje en nuestro país—. Estos nuevos realizadores llegan al cine profesional con los defectos de los hombres caducos que gobiernan nuestro cine. En la otra tendencia están Enrique Dawl, José Martínez Suárez, Lautaro Murúa. *Río abajo*, del primero de los nombrados, es un film con un

prólogo de calidad, aunque luego la obra se haga dispersa y confusa. Lo importante es que en su primer largometraje, *Dawl* no transigió con un cine fácil y comercial; téngase presente que es el primer largometraje semi documental de nuestro cine, con actores no profesionales. El segundo intento fue *El crack*, de Martínez Suárez, que encaraba un tema tan conocido y cercano a nuestra sensibilidad como lo es el fútbol, criticando el comercio a que el mismo da lugar. Aquí también se filmó en escenarios naturales y con una pareja central de actores no profesionales. El libreto acusa algunas debilidades, pero el todo resultó una obra muy interesante que hace pensar en el futuro promisorio de este nuevo valor (en la actualidad se encuentra trabajando en dos guiones con David Viñas). Finalmente tenemos *Shunko*, de Murúa, film que obtuvo el premio de ambas entidades de cronistas argentinos. Obra sencilla, digna y alentadora, que entusiasmó a los críticos extranjeros en el último Festival de Mar del Plata.

El éxito comercial del año fue, sin duda, *La patota*, de Daniel Tinayre. Ejemplo de película con todos los vicios que llevaron a nuestro cine a la encrucijada donde se encuentra, como corroboración de lo dicho, Tinayre se encuentra ya filmando *El rufián*, mañana probablemente será *El entregador*, y así hasta el infinito. Lo curioso es que los patoteros sean muchachos que trabajan de día y estudian de noche, quedándose tiempo todavía para "patotear". Los que nosotros conocemos, ni estudian ni trabajan. Tal vez seamos nosotros los que desconozcamos nuestra ciudad o nuestra gente.

Otro ejemplo del mismo tenor es la obra de Viñoly Barreto, con dos últimos films como *Todo el año es Navidad*, apenas tolerable, y *La potranca*, que desgraciadamente, representa nuestro país en Karlovy-Vary. Bastaría remitirse a los juicios europeos.

Los realizadores de la vieja escuela han aportado muy poco, y su obra anterior supera a la actual. Así tenemos a Hugo del Carril con *Culpable*, a Lucas Demare con *Plaza Huincul*, a Mario Soffici con *Chafalonías* y a Kurt Land con *El asalto*. Aunque nunca brillaron como los ya mencionados, es también muy baja la obra de Catrino Catrini, *Alamos tallados*; de Enrique Cahen Salaberry, *El bote, el río y la gente*, que nos desprestigió en el Festival de Mar del Plata del año pasado, y la de Enrique Carreras, *Obras maestras del terror*. De los recientemente iniciados vimos films como *El campeón soy yo*, de Virgilio Muguerza, con Kid Gavilán —sería interesante saber quiénes las votaron categoría "A"— engendro que no merece ser recordado. En esta categoría —primeros films— se encontraría Rubén W. Cavallotti con *Luna Park*, un film efectista y melodramático, que recuerda obras de treinta años atrás. Mucho más lamentable es el caso de *La procesión*, de Francis Lauric, que nos representó en Cannes. Pierre Billard —crítico francés que conoce nuestro cine— dijo: "este film fue elegido por los enemigos del cine argentino para sabotearlo en el extranjero". Pero no, fue elegido por el Instituto. Y así llegamos a *Los de la mesa 10*, segundo trabajo de Simón Feldman, que produjo uno de los *affaires* más sonados con el Instituto. Obra interesante y de inquietudes, no tuvo la suerte de ser juzgada por el público con la amplitud merecida (una semana en salas de estreno, exhibición en los cines clubes y un día en el cine Lorraine). Capítulo aparte merece el rubro Armando Bó-Isabel Sarli, que nos endilgó *India* e *Y el demonio creó a los hombres*. Ante esto no se puede decir nada. Además, sería ingenuo preguntar cómo obtuvieron préstamos, obligatoriedad de exhibición, etc.

En el rubro co-producciones es donde hemos tenido menos suerte, porque se encuentran en él los casos más flagrantes de ineptitud. Junto a *De los Apeninos a los Andes*, obra decorosa del documentarista italiano Folco Quilici (co-producción italo-argentina), encontramos dos coproducciones con Alemania Federal: *Hombres salvajes*, de Richard von Shenck y Albert Arliss, y *Yo quiero morir contigo*, de Carlos Rinaldi; la primera no sabemos aún si es una burla; la segunda es un remake de un exitoso film de una buena época para nuestro cine. Lamentablemente, el éxito no se repite. Nuestra coproducción con México es un caso patético. Los vicios de ellos se suman a los nuestros, y así tenemos *Dos tipos con suerte*, de Miguel Morayta, y *Creo en ti*, del venido a menos Corona Blake. En ambos casos, no se sabe si son películas con música o música con un poco de celuloide. No creemos que estos films sean ejemplos de lo que se ha dado en llamar cine internacional. No estamos contra

las coproducciones, pero sí contra los aventureros y mercachifles. Sirva de ejemplo la seriedad con que se encara —logro aparte— la coproducción entre Producciones Angel y Uninci, de España; *La mano en la trampa*.

Así arribamos a dos de los directores en quienes descansa nuestra confianza: Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson. El primero nos desilusionó con *Sábado a la noche, cine*, con un libreto zigzagueante y con defectos que específicamente se criticaban en el film. Recuérdese el romance Mirtha Legrand-Duilio Marzio, satirizando a *Sisti*, que es imitado en el film por el romance Gilda Lousek-Domingo Alzugaray. Pese a ello, Ayala es un hombre que conoce su oficio y lo ama; por lo tanto, sólo hay que esperar su reencuentro.

Torre Nilsson estrenó dos films: *Fin de fiesta* y *Un guapo del 900*. Obras de transición entre el cine intelectual de *La casa del ángel* y un cine más popular. Entiéndasenos; al decir *cine intelectual* no lo decimos en el sentido peyorativo que se da a esta palabra. No. Nos referimos al cine que este realizador ha manejado como nadie en nuestra cinematografía, que ha conquistado para nuestro país laureos internacionales, que ha hecho que los principales críticos extranjeros que acuden a cada Festival deseen conocer su obra. Este realizador, tratando de acercarse a temas más populares, enfocó la personalidad de un fuerte caudillo del 30 y el medio en que desarrolló su acción. Hecho verídico, realizado con brillo, sobre un libreto endeble. Al cambiarse el final de la novela de Beatriz Guido —la misma termina el 17 de octubre de 1945— se resintió su estructura. Lautaro Murúa logró, en el papel de Guastavino, uno de los aciertos interpretativos más notable de nuestro cine. *Un guapo del 900* es, tal vez, considerada fríamente, una obra menor dentro de la filmografía de Torre Nilsson. Se le objeta que no pudo o no supo eludir la estructura teatral del argumento. La verdad es que la obra de Eichelbaum, está ya algo superada. Nilsson finca su fuerza en el personaje del guapo interpretado magistralmente con un certero matiz entre guapo y compadrito por Alfredo Alcón. Nos arriesgaríamos a decir que es la mejor interpretación que hemos visto en nuestro cine. Ecuménico, el guapo, era un personaje que se prestaba para caer en los excesos comunes de nuestros actores. Pero Alcón creó su personaje muy lejos de la *machista* de Tito Lusiardo, por ejemplo, o de la fría concepción de Petrone. Su interpretación es la antítesis del compadrito encarnado, tantas veces, por Elías Alippi en el cine y el teatro. Torre Nilsson, sin estar a la altura de obras anteriores, pero eso sí, en plena evolución, consigue conducir a dos figuras promisorias como Murúa y Alcón, hacia auténticos triunfos personales.

Conduciendo, creemos que al cine nacional no lo salvarán las inoperantes lamentaciones de quienes lo condujeron a la situación en que se encuentra y, que desde su altas posiciones, aprovechando los elogios que le dedica la mediocre crítica comercial, pretenden continuar aplicando sus erróneas y anticuadas concepciones. El cine argentino necesita renovarse, satisfacer los requerimientos de la actualidad. Las exigencias de nuestro público, que hoy admira —y convierte en éxito— la obra de realizadores de distintas latitudes y culturas como Fellini, Resnais, Wadja, Kurosawa, Visconti, Ford, se han adelantado al anquilosado criterio de quienes, ya sea desde la crítica, la producción, la creación argumental, la dirección, o desde los puestos oficiales, condicionan el porvenir de nuestra cinematografía.

Por todo esto, TIEMPO DE CINE apoya a quienes llegan a nuestra industria cinematográfica con ánimos de reestructurarla, transformarla, adecuarla al medio en el que debe vivir. Auspicia la incorporación efectiva de libretistas como Roa Bastos, Solly, Dragón; de realizadores como Kohon, Martínez Suárez, Murúa; de productores como Simonetti, Kanaf, Gaffet, con una visión amplia y honesta de lo que significa financiar un film; en fin, de todos aquellos a quienes criticamos, pero cuyo retorno o dedicación a una producción de calidad saludaríamos alborozados.

Descamos que el Instituto de Cinematografía encuentre el camino que le permita cumplir realmente su misión. Estaremos al lado de todos aquellos que tengan inquietudes, para estimularlos y apoyarlos, pero también para recordarles que nada lograrán si no se empeñan en una lucha continua y tenaz. Nada significan para nuestro cine quienes tienen ideas, pero son incapaces de manifestarlas y sostenerlas.

El cine argentino necesita, más que las nuevas ideas, la concreción de las mismas.

ASI HABLO ZAVATTINI

(viene de la pág. 15)

los han matado aquí, en este lugar. Había una señora en una ventana, hablé con ella, le pregunté si había visto, qué estaba haciendo a esa hora, si habían otras personas en la calle, si se habían acercado... Entonces me dije: en todas las etapas de la revolución sería posible reconstruir este interrogatorio, que habría de ser siempre diferente. No sería un simple interrogatorio, porque en aquel punto, la intuición dramática era que esta señora contara lo que había visto desde la ventana en aquel momento; en cambio, en otra etapa, si se reconstruyera, pongamos por caso, el asalto al cuartel Moncada, deberíamos ir a un hospital o a una cárcel a encontrar los personajes que habrían suministrado los recuerdos, los elementos de juicio que necesitaríamos para realizar la reconstrucción. Era el típico film encuesta, que me parecía particularmente adaptado por la frescura del lenguaje, entre otros motivos. No puedo ponerme a dar más detalles ahora, pero espero haberles hecho comprender el tipo de films que queríamos hacer. Este último se diferenciaba de los demás y entraba dentro del tipo de film encuesta, muy adecuado a las exigencias de una cinematografía tan improvisadora como era la cubana. El tema gustó y fue aceptado, lo dejamos momentáneamente de lado y aún continuamos trabajando. ¿Qué hicimos? En un cierto momento, nos pareció que el tema apto para desarrollar, para llevar al guión, era la historia de un muchacho de 14 años escapado de su campo para ir a la sierra a luchar junto a Fidel Castro; un muchacho que se iba más por un espíritu de aventura histórica, digamos así, y que poco a poco adquiría conciencia de lo que estaba haciendo y del significado de la revolución. Como vemos la historia de una toma de conciencia cómo se ha hecho en tantos films como lo hemos visto también aquí en este Festival. Y naturalmente allí, con un interés actual, pues este muchacho desarrollaba su historia en un ambiente que no podía ser más candente, más nervioso. Sobre esta idea hemos trabajado todos haciendo juntos el guión que quedó terminado días antes que yo partiera, y listo para su filmación que debía conducir Julio García Espinosa. Han pasado ya diez meses. Julio debía venir a Italia o mandarme las propuestas concretas de modificaciones, porque cuando partí estábamos de acuerdo en un cien por ciento, luego ellos se reunieron e hicieron algunas observaciones al guión, como era lógico. Yo hice mis contra-observaciones y entonces, para concretar todo, era necesario que Julio me mandase las páginas con los cambios que proponía, cambios que no eran radicales. Según algunos de ellos hacía falta mayor información, que se apreciara mejor la exacta problemática de la revolución; según otros, entre los que me contaba, pensaban que no era cuestión de precisar más la problemática, sino, en todo caso, de profundizarla más en el plano humano. Por lo tanto, necesitaba todavía retoques, pulimentos que probablemente debían ser hechos entonces. Lamentablemente, todos los films que no se realizan en su momento, envejecen. Pensad vosotros cuántos otros temas registran diariamente en Cuba la historia y la crónica. Por eso me disgusta que la cosa tarde, vuelvo a repetirlo, el cine necesita hasta un cierto punto estar al día con la actualidad, seguir de cerca los hechos y no distanciarse de ellos, especialmente para una cinematografía que está hecha a tambor batiente, como es el caso de la cubana. Hicimos además otro trabajo, dirán ustedes que hicimos demasiado, porque todo esto lo realizamos en un período de dos meses y medio, en los cuales recorrimos la isla. Visitamos los dos o tres puntos más importantes, hicimos un guión entero, estudiamos algunas ideas de los jóvenes, algunas de sus propuestas, estructuramos dos o tres argumentos, y terminamos uno de carácter satírico, titulado *El pequeño dictador*, con el cual nos hemos divertido todos. Siempre había seis o siete jóvenes, a veces más, otras menos, que se alternaban, y siempre en estrecho contacto, tratamos de relatar los últimos días de Batista, sin mencionarlo. En otras palabras, la fuga, su organización por parte de Batista, todo presentado con un cariz deliberadamente cómico, farsesco. Antes de partir tratamos de dejar sentadas las bases para un trabajo futuro, puesto que yo debería haber vuelto a concluir, a desarrollar estos trabajos comenzados entonces. Por una serie de circunstancias esto no ha sido posible, pero dejamos las bases de un argumento del cual sólo les diré la idea, porque era el intento de afrontar históricamente el tema, pero tratando de vincularnos a través del tema cubano con ciertos contrastes que son verdaderamente europeos, mejor que europeos, mundiales. En dos palabras les explicaré este proyecto ambicioso que habíamos emprendido, porque considero mi deber informarles, en la medida de mis posibilidades, de lo que hicimos allí. El título era *Color contra Color*. ¿Qué significa esto? Queríamos hacer un argumento sobre un grupo de jóvenes artistas pintores, que

habiendo participado en la resistencia contra Batista, y aún lo estaban haciendo, y mientras Castro estaba por llegar, analizaban sus estados de ánimo, la relación entre su sentimiento de adhesión a la revolución y su posición de artistas. Era una de nuestras grandes ambiciones llegar a entender qué hay de común y qué separa a dos artistas, uno abstracto y otro figurativo, frente a un hecho concreto, un hecho histórico, como era una revolución. Pensábamos llegar a analizar el proceso del artista, no sólo en Cuba, sino tratando de ubicar el eco de este proceso, en el plano mundial, o sea: queríamos exponer hasta qué grado el artista participa en los hechos de su tiempo, y qué coherencia o incoherencia existe en relación a su estética, encontrar las vinculaciones conscientes e inconscientes entre la ética y la estética actuales en un artista. Problema interesantísimo, pero de una enorme dificultad, porque era necesario no dejarlo en un estado dialéctico de pura discusión teórica. Ustedes saben que Sartre ha escrito una comedia *Los secuestrados de Altona*, donde cada tanto se siente que los personajes son ideas más que verdaderos personajes, con todas las cualidades extraordinarias que llevan consigo. Nosotros sentimos en cambio que era difícil transformar estas ideas, estas exigencias, en personajes. Pero lo intentamos y nos apasionó. Debo decir que hice este experimento: antes de partir cité a mi habitación a quince o dieciséis de estos jóvenes y les arrojé un tema por así decirlo. Los dejé hablar. Se produjo una verdadera lucha, a gritos, una polémica casi feroz entre ellos. Esto significaba que el tema era muy interesante, que lo llevábamos dentro nuestro, pero que aún no habíamos sido capaces de transformarlo en un apólogo, es decir, popularizarlo, humanizarlo. Estaba todavía en un estado mental, pero puedo decir que tal vez fue lo que aclaró aún un poco más a todos, y convinimos lo siguiente: que yo volvería para desarrollar este tema, entre otras cosas, junto con ellos. Creo haberles dicho casi todo, los jóvenes que he conocido y sus nombres, algunos de ellos los he nombrado, otros no los recuerdo en este momento, lo que lamento mucho y se debe al cansancio de mi memoria luego de estos días de tanta fatiga física. Debo decirles además que han llamado más tarde a Joris Ivens, a quien han encargado un film sobre la revolución. Aún no sé nada, pero creo que ha sido una excelente idea y que Joris Ivens debe haber hecho un film útil, que espero ansiosamente ver. Han tenido contacto también con otros europeos, con el pobre Gerard Philippe, por ejemplo, quien estaba muy interesado en las cosas de Cuba, y hubiera trabajado gustosamente con ellos, pero luego sucedió lo que sucedió. En Italia habían establecido también relaciones con Mascili, querían que él fuera allá a ver y elegir con ellos un tema. Les diré que en el seno de este grupo de jóvenes hay dos orientaciones: una —que para entendernos entre nosotros y no por hacerle propaganda siempre a la escuela italiana— decididamente neorrealista, es decir, vinculada con la realidad histórica del país, hecho esto con toda la libertad, la variedad y el arte del que cada cual es capaz. En cambio hay una corriente, no más numerosa pero advertible, que está más ligada a los movimientos ultrancistas, que son, como se darán cuenta, antineorrealistas. Había entre estos últimos un joven que hablaba casi siempre de la autobiografía como de la exigencia más inmediata y se emparentaba, por así decir, más a Kerouac que a los autores que nosotros llamamos neorrealistas. Pero me pareció que los de esta tendencia, estaban desbordados por la mayoría. No se trata que estos problemas deban ser ignorados por los otros jóvenes, pero en esos momentos no podían encaminarse por un sendero tan sutil, y abandonar la otra vía, donde también eran posibles todas las novedades del lenguaje, porque como he señalado, en los dos o tres argumentos originados allí, eran posibles todas las novedades del lenguaje sobre una temática decididamente histórica, directa y social respecto de la revolución. Ahora me calló, si quieren hacerme alguna pregunta en particular que pueda satisfacer mi memoria...

Iturralde. — ¿Se han hecho intentos de cine educativo, cine para educación sanitaria?

Zavattini. — En efecto, han hecho como ustedes saben, cortos metrajes de ese tipo, como *La vivienda*, film que creo que ustedes han visto. Ahora continúan desarrollando ese tipo de cine. Y luego hay dos o tres films bastante importantes, que presentan una doble finalidad: desarrollar las fuerzas internas nacionales acercándolas a los hombres que vienen de afuera y que aportan también su contribución. Luego, no es ésta una mentalidad colonial, sino de intercambio, de conocimiento de las experiencias de los demás, sobre una idea que han elegido ellos, una idea estrictamente cubana. No han tomado prestada del extranjero una forma determinada, la han tomado de su propia historia. En tal sentido puede haber allí un parentesco de orden moral con la escuela italiana. Solamente en tal sentido existe ese parentesco.

Raschella. — ¿Esto quiere decir que anteriormente no existía una cultura cinematográfica teórica derivada del influjo del neorrealismo italiano?...

Zavattini. — Existía, existía. Yo les hablé de un pequeño film, *El méjano*, que habían hecho en aquellos años, 1954 creo. Ya estaban orientados en esa dirección. Era una dirección política porque era una dirección crítica, una orientación antidictatorial, en suma anticonformista... había ya un grupo de gente informada de lo que sucedía en el cine mundial —al igual que lo he encontrado aquí— y que había elegido ya su camino, que era éste que en líneas generales llamamos crítico nacional.

(1) El envío, el impulso temático.

(2) Alfredo Cuevara, José Massip, Julio García Espinosa, Manuel Octavio Gómez...

(3) HISTORIAS DE LA REVOLUCION. (Film compuesto de tres episodios). EL HERIDO, REBELDE, SANTA CLARA, r. y g.: Tomás Gutiérrez Alea. a.: José Hernández y T. Gutiérrez Alea. f.: Otello Martelli y Sergio Véjar. cm.: Arturo Zavattini y Hugo Velasco. m.: Carlos Farfán (El herido), Harold Gramatges (Rebeldes) y Leo Brewer (Santa Clara). mtf.: Carlos Menéndez y T. Gutiérrez Alea. a. r.: Manuel O. Gómez y Manuel Pérez. j. pr.: Saúl Yelín. pa.: ICAIC. o.: Cuba.

Esta conversación fue grabada por nuestro Departamento Técnico. Traducida por Juan C. Bosetti y adaptada por Guillermo Jaim y Salvador Sammaritano.

(En el próximo número se publicará la segunda parte de esta conversación).

ENTREVISTA CON BARDEM

(viene de la pág. 17)

salen hombres a caballo y que vivan a la libertad y esas son cosas muy importantes para mí. La película fue absolutamente masacrada por la alta crítica europea, tal vez por que para ellos, para esa crítica burguesa francesa e italiana, esa es una etapa ya superada...

LA NUEVA GENERACION

—¿Nos interesaría conocer su opinión acerca de Saura, Ferreri y otros nuevos creadores del cine español.

—Bueno. No los incluyamos a todos juntos. Ferreri es una cosa aparte. Ya hablaremos después de él. Saura, en cambio, pertenece a la última generación del cine español, es decir a la inmediatamente posterior a la mía. Junto a Saura podría citar una retahíla de nombres: Patiño, Julián Marcos, Picasso, Borau, Prósper, Summer... en fin, montañas de gente, pero que no forman un grupo unitario. Hubo un momento en que fueron utilizados o ellos se dejaron utilizar o ellos lo provocaron a raíz de la explosión *mautouxiana* de la *nouvelle vague*. No creo que tengan más en común que la búsqueda de una oportunidad, de un puesto al sol, de la búsqueda de la oportunidad de expresarse. Yo creo que esa oportunidad se les acerca cada día más y estoy seguro que se producirá una renovación del aire viciado del cine español.

Por lo pronto Saura ya ha tenido oportunidad de hacer un film que es *Los golfos* que es un film muy interesante en muchos aspectos, aunque más no sea como telón de fondo que hay detrás de los personajes. Lo que me preocupa es que en general esta nueva generación adopta, casi en su totalidad, un modo de expresión distanciado del objeto. Ellos consideran que el espectador está ya suficientemente maduro para no comprometerlo en un determinado camino sino darle una libertad de acción. A mí personalmente eso no me parece justo. En nuestro medio quiero decir, El otro día almorzando con Karel Reisz, discutíamos esto. Yo creo que es justo que él, viviendo en una sociedad donde se ha alcanzado un cierto nivel de vida no sería válido decir demasiado directamente las cosas. En cambio, en nuestros países, donde las cosas más elementales todavía son cuestionables, me parece que esa actitud no es la más justa. Respecto a los demás chicos que he mencionado todavía no han podido llegar al corto metraje. Seguramente este año saldrá alguno más de ellos. He visto algunas cosas que han realizado como ejercicios del Instituto de Cine que me parecen bastante valiosas.

—¿Y Ferreri?

—El caso de Ferreri es completamente aparte, es un italiano que fue a España y allí comenzó su carrera. No sé exactamente su carrera en Italia.

—Actuó en la producción de *Amor en la ciudad*...

—En España ha hecho tres películas, de las cuales yo he visto la primera y la tercera. La segunda, *Los chicos*, no la he visto.

—La primera, *El pisito*, me parece una película muy valiosa en la medida que transmite una situación de hecho española, aunque sea en forma italiana. Es decir, creo que Ferreri sigue siendo un director italiano. Expresa un mundo español a través de su sensibilidad italiana. Después de *Los chicos* filmó *El cochecito*. La película me gusta aunque no la comparto. A mí personalmente la película me sobrepasa. Es muy graciosa y en la medida que es un poco revaliva (humor negro, que le dicen) para una sociedad que hace la digestión tranquila es muy interesante. Pero, ya se lo dije a Ferreri, me sobrepasa en la medida que veo al hombre, al ser humano, más bien como objeto, que como tal ser humano.

OTRA VEZ A LAS CINCO DE LA TARDE

—¿Hubo problemas de censura con *A las cinco de la tarde*?

—Las escenas eróticas han sido parcialmente suprimidas. Son las de la cama. En España no está permitido mostrar parejas en un mismo lecho así muestren la libreta de casamiento. Yo he conseguido en un diálogo con la censura que dejen dos o tres tomas para no dañar la estructura del film. La copia que ustedes han visto en Mar del Plata es completa, sin esos cortes de censura.

—Siguiendo con *A las cinco de la tarde*. No sabemos si será por exceso de suspicacia, pero uno cree ver en muchas escenas y líneas de diálogo de ella una relación con la realidad española. No es una película de un medio o un ambiente determinado, como puede ser el de los toros. Encontramos muy significativa la escena del personaje que insiste en quedarse en su lugar de trabajo y no en otro y el otro que prefiere quedarse en su tierra cuando se le ofrece salir de allí...

—En uno de esos diálogos hay momentos en que las palabras son tapadas por un ruido muy grande. No sé si esto lo han notado. Algunos trozos se entienden bien, otros no. Es que tenemos muchas veces mucha imposibilidad de comunicación...

—¿Los orígenes de lo que podríamos llamar el nuevo cine español pueden ser ubicados en una relación anterior con grupos de la cultura española, como sucedió en Italia?

—Todo este movimiento, al es que existe y no es sólo ganas de hacer mejor las cosas, no está ligado de ningún modo con algún tipo de actividad cultural española, por ejemplo, los escritores. Esto que quizás sea un defecto nuestro, de los los cinematografistas, puede tener su explicación en el desprecio que el intelectual español ha tenido en general por el cine. Me refiero a los grandes monstruos de las letras españolas...

—...el mismo problema nuestro...

—...Ortega, Marañón, etc., han tenido un desconocimiento total del cine basado precisamente en el desprecio que sentían hacia él. Eso no les ha impedido pontificar o dar su *Urbi et Orbi* opinión sobre el cine. Ya en el primer editorial de *Objetivo* se habló de ese desprecio del intelectual español. No al cine español en tanto que español, sino al cine español en tanto que era cine.

LOS CORTOS ARGENTINOS

—¿Qué opina Ud. de los cortometrajes argentinos que ha visto y qué tendría que decirle Ud. a sus realizadores?

—No quisiera verme con una túnica pontificando yo también. Lo que les puedo decir es lo que a mí, a Juan Antonio Bardem, me gusta y lo que no me gusta... Lo que me duele más en los cortos que he visto, es que todos esos documentales, adolecen, me parece, de una gran distanciamiento, de un gran menosprecio por la realidad, por un lado y de la imagen cinematográfica por el otro. Es decir son películas en que una imagen por sí sola válida ha sido no sé por qué razón, anulada por la presencia de una voz todo poderosa y omnipotente que habla de cosas que no tienen nada que ver con lo que el ojo ve en ese momento. Eso me parece una fractura grave. Creo que lo que se pone de manifiesto es la nefastísima influencia de un film llamado *Hiroshima mon amour*. Por ejemplo, el documental *Faena* o el film *El amor elige* realmente me abrumaron. En *El amor elige* todavía hay una mayor concurrencia entre la imagen y la palabra, aunque a mí no me interesen ni la imagen ni la palabra. En cuanto a *Faena*, no me parece bien, no me parece justo, me irrita un poco, el hecho de utilizar una realidad rica, interesante, llena de motivaciones, para hablar de cosas que no se podría decir exactamente a qué se refieren. No queda nada de lo que están diciendo. En países como los nuestros tenemos obligación de empezar por el principio y el principio es mostrar la realidad nacional correspondiente, mostrarla del modo más simple, directo, eficaz, con una visión crítica, pero contar...

—...acercarse al objeto...

—...Lo que no se puede es tomar al hombre español o al hombre argentino y su mundo como un objeto y jugar alrededor de él con medias palabras. Teniendo una cámara y teniendo al mundo alrededor me parece criminal no retratarlo, sacarlo, investigarlo, estudiarlo desde cualquier punto de vista. Acercarse a él con curiosidad...

—...más teniendo una realidad más rica por el hecho de ser prácticamente inédita... de todos modos hay algunos cortos que Ud. tendría que ver, *Tiredié*, por ejemplo, que está cerca de lo que Ud. reclama... (3).

PROYECTOS

...y para terminar, pues dentro de un rato, comienza la función de la tarde, ¿cuáles son los proyectos de UNINCI?

—Muchos. Hacer un film con Buñuel, que ha regresado a España, uno con Saura, uno mío y uno que dirigirá Fernán Gómez sobre un libro que estamos escribiendo los dos...

(Se le hace notar que *La vida por delante* de Fernán Gómez, una linda comedia, según la definió Bardem, fue vista en Buenos Aires, y salvo honrosísimas excepciones (4) fue ignorada por la crítica porteña).

—Hay además posibilidades de nuevas coproducciones con Argentina, con Cuba...

—¿Cuál será su próximo film?

—De los varios proyectos que tenía, me decidí finalmente por *Nunca pasa nada*. Es un tipo de tema de algún modo parecido a *Calle Mayor*. El film transcurre en una pequeña capital de provincia, una ciudad aluvión, en la que coinciden líneas de ferrocarril y carreteras. En este mundo pacífico y rutinario, aparece un buen día por azar un elemento extraño que lo conmueve, para luego desaparecer y volver a quedar como estaba antes.

Esta entrevista fue hecha durante el Festival de Mar del Plata por un grupo de redactores de esta revista. Se hallaban presente Salvador Sammaritano, José Agustín Mahieu, Víctor Iturralde, Roberto Raschella y un grupo de realizadores y productores de corto metraje, Martín Schor y Adolfo Lavarello, entre otros. La cinta fue grabada y transcripta por Salvador Sammaritano.

(1) El título original de *La venganza* era *Los segadores* que no fue admitido por la censura por así llamarse una canción no simpática al régimen.

(2) De dos horas, quedó reducida en Buenos Aires a 103 minutos.

(3) Bardem vio luego en Buenos Aires *Tiredié*. Le gustó mucho y opinó que era el mejor corto argentino que había visto.

(4) Ernesto Schoo, en *La Nación*, por ejemplo.

Semanario
Marcha
de Montevideo

- Cine
- Literatura
- Teatro
- Música
- Política Internacional

Información objetiva
Juicio independiente

Adquiera

Cine Ensayo

han aparecido ya

- Alfred Hitchcock
- Gene Kelly
- Jacques Becker
- Erich von Stroheim

en venta en las
principales librerías

Son ediciones del Cine Club Núcleo

**CINEMA
NUOVO**

Revista bimestral de cultura
dirigida por Guido Aristarco

Celuloide

Revista portuguesa de cine dirigida por
FERNANDO DUARTE
Pedidos y suscripciones 59-7990

El día

20 de Marzo

comenzó

la octava temporada

del

Cine Club Núcleo

Solicitudes en el Cine Dilecto
y en nuestra secretaría
Gaona 2907 - 3º p. - of. 4
tel. 59-7990

¡Asóciense!



**FICHERO
DE
ESTRENOS**

**CON ALGUNAS
NOTAS CRITICAS**

POR

HECTOR V. VENA

**CON LA
COLABORACION DE**

JUAN C. BOSETTI

**FILMS ESTRENADOS COMERCIALMENTE
EN BUENOS AIRES DESDE EL 19 DE NO-
VIEMBRE DE 1960 AL 31 DE ENERO DE 1961**

ABREVIATURAS

a.: argumento. a.cm.: asistente de cámara. ad.: adaptación. ad.m.: adaptación musical. a.d.a.: asistente de dirección artística. adm.: administración. a.esg.: asesor de esgrima. a.ep.: asesor de época. a.f.: ayudante de fotografía. a.m.: asesor militar. a.med.: asesor médico. a.mu.: asesor musical. a.mtj.: asistente de montaje. a.p.: asesor policial. a.pr.: asistente de producción. a.r.: asistente del realizador. a.rl.: asesor religioso. a.s.: asistente de sonido. a.tec.: asesor técnico. c.: calificación moral para Bs. Aires. cl.: color. cm.: cameraman. cm.: canciones. co.: coro. cr.: coreografía. ct.: continuidad. d.: diálogos. d.dl.: director de diálogos. d.m.: dirección musical. d.o.: duración original. d.pr.: director de producción. dr.: duración en Bs. Aires. d.2a.u.: director de 2ª unidad. dst.: distribuidora. dz.: danzas. e.: escenografía. e.e.: efectos especiales. e.f.: efectos fotográficos. est.: estudios. f.: fotografía. f.ac.: fotografía acuática. f.e.: fecha de estreno en Bs. Aires. f.f.: foto fija. f.mt.: foto de montaña. f.r.: fecha de reposición en Bs. Aires. f.2a.u.: fotógrafo de 2ª unidad. g.: guión. i.: intérpretes. il.: ilustraciones. i.pr.: inspector de producción. j.pr.: jefe de producción. jy.: joyería. l.: laboratorio. m.: música. mq.: maquillaje. mtj.: montaje. mtj.m.: montaje musical. mtj.s.: montaje sonoro. n.: narración. o.: origen y año. or.: orquestación. orq.: orquesta. pa.: productora. pi.: pianista. pn.: peinados. pr.: productor. pr.a.: productor asociado. pr.f.: proceso fotográfico. pr.e.: productor ejecutivo. r.: realizador. rec.: recopilación. s.: sonido. sc.pr.: secretario de producción. s.e.: sala de estreno. spv.d.: supervisión de diálogos. spv.g.: supervisión de guión. spv.m.: supervisión musical. spv.mtj.: supervisión de montaje. spv.pr.: supervisión de producción. spv.s.: supervisión de sonido. sup.v.: supervisión de vestuario. s.r.: sala de reposición. t.m.: tema musical. tr.: trucos. tt. títulos. u.: utilería. v.: vestuario.

ALL THE YOUNG MEN

(Los invictos). r., a., g. y pr.: Hall Bartlett. f.: Daniel Fapp. m.: George Duning. cm.: "Al the Young Men" de G. Duning y Stanley Styne. or.: Arthur Morton. d.a.: Carl Anderson. dc.: Bill Calvert. mtj.: Al Clark. a.r.: Lee Lukather. spv.s.: Charles J. Rice. s.: James Flaster. a.m.: Tte. Cnel C. J. Stadler. mq.: Ben Lane; el de A. Ladd: Emile Lavigne. pn.: Helen Hunt. i.: Alan Ladd, Sidney Poitier, Ingemar Johansson, James Darren, Glenn Corbett, Mort Sahl, Ana St. Clair (Ana María Lynch), Paul Richards, Dick Davalos, Lee Kinsolving, Joe Gallison, Paul Baxley, Charles Quinlivan, Michael Davis, Mario Alcalde, María Tsien. a.pr.: Ben Mantz. pr.a.: Newton Arnold. pa.: Hall Bartlett-Jaguar Pict. dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 4-1. s.e.: Gran Rex, Ritz, Gral. Belgrano, Palacio del Cine y Rivera Indarte. d.o. y dr.: 87'. c.: inconv. men. de 14 a.

ANGEL WORE RED, The - SPOSA BELLA, La

(El ángel vestía de rojo). r.: Nunnally Johnson (Mario Russo, para la versión italiana). a.: novela "The Fair Bride" de Bruce Marshall. g.: N. Johnson y Giorgio Prosperi (versión americana e italiana, respect.). f.: Giuseppe Rotunno y Silvano Ippoliti. cm.: Nino Cristiani. m.: Bronislau Kaper y Francesco Lavagnino (para cada versión). d.m.: Robert Armbruster. d.a.: Piero Filippone. dc.: Gino Brosio y Medo Azzino. mtj.: Louis Loeffler. a.r.: Carlo Lastricati. s.: Mario Messina. v.: Maurizio Chiari. mq.: Euclide Santoli. pn.: María Angelini. El de Ava Gardner: Sydney Guilaroff. d.dl.: Michael Audley. i.: Ava Gardner, Dirk Bogarde, Joseph Cotten, Vittorio De Sica, Enrico Mario Salerno, Aldo Fabrizi, Arnoldo Foá, Finlay Currie, Rossana Rory, Robert Bright, Franco Castellani, Robert Cunningham, Gustavo De Nardo, Nino Castelnuovo, Aldo Pini, Leonardo Porzio y Renato Terra. pr.: Goffredo Lombardo, j.pr.: Silvio Clementelli. pa.: Titanus/Spectator. dst.: METRO. o.: EE. UU./Italia, 1960. f.e.: 1-1. s.e.: Metro, Ideal, Roca, Pueyrredón y Argos. d.o. y dr.: 99'. c.: proh. men. 18 a. (Se exhibe la versión americana. La versión italiana tiene 104').

ANNIBALE - HANNIBAL

(Anibal). r.: Edgard G. Ulmer (Carlo L. Bragaglia, para la versión italiana). a. y pr.: Ottavio Poggi. g.: Mortimer Braus y Alessandro Continenza (versión americana e italiana, respectivamente). f.: Raffello Masciocchi (Supercinescope y Eastmancolor). m.: Carlo Rustichelli. d.m.: Franco Ferrara. e.: Amedeo Mellone y Ernest Kromberg. mtj.: Renato Cinquini. a.r.: Nino Banchini. v.: Gian Carlo Bartolini y Salimbeni. i.: Víctor Mature, Gabriele Ferzetti, Rita Gam, Milly Vitale, Rick Battaglia, Franco Silva, Mario Girotti, Mirko Ellis, Andrea Aureli, Pina Bottin, Mario Pisu, Enzo Fiermonte, Pietro Mitri, Franca Dominici, Carlo Pedersoli, Demo De Angelis, Renzo Cesana, Andrea Fantasia. pr.e.: Jack Dietz. pa.: Liber Film. dst.: WARNER BROS. o.: Italia/EE. UU., 1959. f.e.: 30-1. s.e.: Normandie y Premier. d.o. y dr.: 103'. c.: sin restric. (Fueron realizadas dos versiones. En Buenos Aires se exhibe la versión americana. La versión italiana tiene una duración de 94').

ARSON FOR HIRE

(El círculo de fuego). r.: Thor Brooks. a. y g.: Tom Hubbard. f.: William Margulies. d.dl.: David Bond. d.a.: George Troast. dc.: Joseph Kish. mtj.: Herbert R. Hoffman. a.r.: Ralph Slosser. s.: Ralph Butler. v.: Norman Martien. mq.: John Holden. ct.: Eleanor Donahoe. u.: Ted Mossman. i.: Steve Brodie, Lyn Thomas, Tom Hubbard, Jason Johnson, Frank Scannell, Wendy Wilde, John Merrick, Lari Laine. pr.: William F. Broidy. pr.a.: Erwin Yessin. a.pr.: Joseph Walleston. pa.: W. F. Broidy Pict. Corp. dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 10-1. s.e.: Electric. d.o.: 67. dr.: 58'. c.: inconv. men. 14 a.

ARZT OHNE GEWISSEN (PRIVAT-KLINIK PROF. LUND)

(Médico sin conciencia). r.: Falk Harnack. a.: F. D. Andam. g.: Werner P. Zibaso. f.: Helmuth Ashley. cm.: Franz Lederle. m.: Siegfried Franz. d.a.: Hans Berthel y Robert Stratil. mtj.: Walter Boos. s.: Carl Becker. v.: Ingeborg Ege-Grützner. i.: Edkald Balsler, Barbara Rütting.

Wolfgang Preiss, Cornell Borchers, Karin Baal, Erica Beer, Wolfgang Kieling, Wolfried Lier, Walter Jacob, Emmerich Schrenk, Giorgio Listuzzi, Agnes Windeck, Lina Carstens, Ima Mura, Asikin Nazir, Reinhold Bernat, Ado Riegler, Monika John, Alexander Hunzinger, Hans J. Diedrich, R. Glemmitz y R. Kralovitz. pr.: F. D. Andam. j.pr.: Werner Fischer. pa.: Divina Film. dst.: IMPERIAL FILMS. o.: Alemania Occidental, 1959. f.e.: 23-11. s.e.: Hindú, Gran Savoy y Dilecto. d.o.: 95'. dr.: 93' c.: proh. menores 14 e inconv. menores 18 a.

BEHIND THE MASK

(Detrás de la máscara). r.: Brian Desmond Hurst. a.: novela "The Pack" de John Rowan Wilson. g.: John Hunter. f.: Robert Krasker (Eastmancolor). cm.: John Harris. m.: Geoffrey Wright. d.m.: Muir Mathieson. d.a.: William Kellmer. mtj.: Alan Morrison. a.r.: Peter Bolton y Colin Brewer. sp.v.s.: John Cox. s.: A. G. Ambler, E. Law y Peter Musgrave. v.: Barbara Gilette y Bernard Brien. mq.: Michael Morris. pn.: Eileen Warwick. ct.: Yvonne Axworthy. i.: Michael Redgrave, Tony Britton, Carl Mohner, Niall MacGinnis, Ian Bannen, Brenda Bruce, Lionel Jeffries, Miles Malleon, John Welsh, Vanessa Redgrave, Ann Firbank, John Gale, Jack Hedley. pr.: Sergei Nolbandov. pr.e.: Josef Somlo. j.pr.: R. M. L. Davidson. dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1958. f.e.: 24-1. s.e.: Hindú. d.o. y dr.: 99'. s.: sin restric.

BEL AGE, Le

(La edad dorada). r.: Pierre Kast. a.: P. Kast, incluyendo el cuento "Un viejo imbécil" de Alberto Moravia. g. y d.: P. Kast y Jacques Doniol-Valcroze. f.: Pierre Homme y Philippe Brun. m.: Georges Delerue y Alain Coraguer, con fragmentos de W. A. Mozart. cm.: Lefauconrier y Jean Schmidt. mtj.: Yannick Bellon. s.: Michel Fano. i.: Françoise Brion, Jean Claude Brialy, Marcello Pagliero, Gianni Esposito, Alexandra Stewart, J. Doniol-Valcroze, Françoise Prevost, Loleh Bellon, Hubert Noel, Boris Vian, Barbara Aptekman, Anne Colette. pa.: Films d'Aujourd'hui - S. N. Pathé - Les Films Centaure - Paris Overseas Films - Sont e Lumière. dst.: DIFA. o.: Francia, 1959/60. f.e.: 8-12. s.e.: Trocadero y Grand Splendid. dr.: 100'. e. proh. men. 18 a (Presentada en el IIº Festival de Mar del Plata, 1960).

Una exasperada variación sobre los temas del amor y sus juegos peligrosos. Intelectualizada y cerebral, con una forma casi experimental de relato literario, a veces fascinante y a veces árido. Sus limitaciones no impiden pensar que apunta a algunos hallazgos valiosos.

J. A. M.

BELLBOY, The

(El botones). r., pr., a. y g.: Jerry Lewis. f.: Haskell Boggs. e.f.: John P. Fulton. sp.v.g.: Claire Behnke. d.d.l.: Marvin Weldon. m. y d.m.: Walter Scharf. d.a.: Hal Pereira y Henry Bumstead. e.: Sam Comer y Robert Benton. mtj.: Stanley Johnson. a.r.: Ralph Axness. d.2a.u.: James Rosenberger. s.: Gene Merritt y Charles Grenzbach. cr.: Nick Castle. v.: masculino: Sy Devore; femenino: Pat Barto. mq.: Wally Westmore y Jack Stone. db.: John Jensen. i.: J. Lewis, Alex Gerry, Bob Clayton, Herkie Styles, Sonny Sands, Eddie Shaeffer, David Landfield, Bill Richmond, Milton Berle, Walter Winchell, Cary Middlecoff, Joe Levitch y "The Novelites". pr.a.: Ernest D. Glucksman. a.pr.: Arthur P. Schmidt. j.pr.: Bill Davidson. pa. y dst.: PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 1-1. s.e.: Opera y Premier. d.o. y dr.: 72'. c.: sin restric.

Ver en TIEMPO DE CINE N° 3, pág. 16, nota de George N. Fenin.

BELLS ARE RINGING

(Esta rubia vale un millón). r.: Vincente Minelli, a., g. y cm.: Betty Comden y Adolph Green, basado en la comedia musical homónima de ellos f.: Milton Krasner (Cinemascope y Metrocolor). e.e.: A. Arnold Gillespie y Lee Le Blanc. cl.: Charles K. Hagedorn. m.: Jule Styne. d.m.: André Previn. cr.: Charles O'Curran. or.: Alexander Courage y Pete King. d.a.: George W. Davis y Preston Ames. dc.: Henry Grace y Keogh Gleason. mtj.: Adrienne Fazan. a.r.: William Mc. Garry. s.: Franklin Milton. v.: Walter Plun-

kett. mq.: William Tuttle. pn.: Sydney Guilaroff. i.: Judy Holliday, Dean Martin, Fred Clark, Eddie Foy Jr., Jean Stapleton, Ruth Storey, Dort Clark, Frank Corshin, Ralph Roberts, Valerie Allen, Bernie West, Steven Peck, Gerry Mulligan. pr.: Arthur Freed. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 19-1. s.e.: Metro, Ideal, Pueyrredón, Roca y Argos. d.o.: 127'. dr.: 115' c.: sin restric.

BIG HUNT, The

(La gran cacería). r. a. y g.: George Sherwood. f.: Ellis Dungan, Mesbhan Amen, A. Vasant, E. R. Cooper y S. G. Ghatas (Eastmancolor). m.: Allan Gray. mtj.: Stanley Willis. i.: E. Dungan. pr.: G. Sherwood, E. Dungan y S. Willis. pa.: Sherwood-Dungan. dst.: METRO. o.: Inglaterra, 1958. f.e.: 9-1. s.e.: Select Lavallo. dr.: 70'. c.: sin restric. (Filmada en India y Pakistán).

BIG NIGHT, The

(El canal de la muerte). r.: Sidney Salkow. a. y g.: Ric Hardman. f.: William F. Whitley. m.: Richard Lasalle. d.a.: Eugene S. Kelley. mtj.: Dwight Caldwell. a.r.: Kenneth Walters. mq.: Layne Britton. i.: Randy Sparks, Venetia Stevenson, Dick Foran, Jesse White, Dick Contino, Anna Lee, Frank Ferguson, Paul Langton, House Peters Jr., Bob Padget, Marc Cavell, Kay Kuter. pr.: Vern Alves. pa.: Maycliff. dst.: PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 24-1. s.e.: Select Lavallo. d.o. y dr.: 74'. c.: inc. men. 14 a.

BLIND DATE

(Desco y destrucción). r.: Joseph Losey. a.: novela "Blind Date" de Leigh Howard. g.: Ben Barzman y Millard Lampell. f.: Christopher Challis. m.: Richard Bennett. d.m.: Malcolm Arnold. d.a.: Harry Pottle. mtj.: Reginald Mills. a.r.: Rene Dupont. s.: Malcolm Cooke. v.: Morris Angel. tt.: Richard Macdonald. i.: Hardy Kruger, Stanley Baker, Micheline Presle, John Van Eyssen, Gordon Jackson, Robert Flemyng, Jack Macgowran, Redmond Phillips, George Roubicek, Lee Montague. pr.: David Deutsch. pr.e.: Julian Wintle y Leslie Parkyn. a.pr.: George Mills. pa.: Sydney Box Ass. Ltd. y A. Rank. dst.: PARAMOUNT. o.: Inglaterra, 1959. f.e.: 17-1. s.e.: Opera y Grand Splendid. d.o. y dr.: 96'. c.: proh. men. 18 a. (Se estrenó con el título "Chance Meeting", con el que fue exhibida en EE. UU.).

BOY AND THE PIRATES, The

(El niño y los piratas). r. y pr.: Bert I. Gordon. a. y g.: Lillie Hayward y Jerry Sackheim. f.: Ernest Haller (Perceptovisión y Eastmancolor). m.: Albert Glasser. d.a.: Edward L. Ilon. mtj.: Jerome Thomas. s.: Alfred Fuzlin. i.: Charles Herbert, Susan Gordon, Murvyn Vye, Paul Guifoyle, Joseph Turkel, Archie Duncan, Than Wyenn, Al Cavens, Mickey Finn, Morgan Jones, Timothy Carcy. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 24-1. s.e.: Electric. d.o. y dr.: 82'. c.: sin restric.

BRIDES OF DRACULA, The

(Las novias de Drácula) r.: Terence Fisher. a. y g.: Jimmy Sangster, Peter Bryan y Edward Percy. f.: Jack Asher (Technicolor). m.: Malcolm Williamson. d.m.: John Hollingsworth. d.a.: Bernard Robinson y Thomas Goswell. mtj.: Jim Needs y Alfred Cox. s.: Jock May. i.: Peter Cushing, Martita Hunt, Yvonne Monlaur, Miles Malleon, Freda Jackson, David Peel, Marie Devereaux, Andre Nelly, I. Waskbourne, Henry Oscar, Norman Pierce, Vera Cook, Fred Johnson, Michael Mullcaster, Victor Brooks, Harold Scott. pr.: Anthony Hinds. pr.e.: Michael Carreras. pr.a.: Anthony Nelson-Keys. pa.: Hammer/Hotspur. dst.: UNIVERSAL. o.: Inglaterra, 1960. f.e.: 19-1. s.e.: Ambassador, Gaumont, Flores, Gral. Belgrano y Palais Royal. d.o. y dr.: 85'. c.: proh. men. 14 a.

BRUCKE, Die

(El puente). r.: Bernhard Wicki. a.: novela homónima de Manfred Gregor. g.: Michael Mansfeld, Karl-Wilhelm Vivier y B. Wicki. f.: Rudi Fichtner y Karl Hellmer. cm.: Gerd von Bonin. a.cm.: Franz Ausböck. f.2a.u.: Horst Fehlhaber. m.: Hans-Martin Majewski. e.: Peter Scharf y Heinrich Graf Brühl. mtj.: Carl Otto Bartning. a.mtj.: G.

Dreyer. a.r.: Holger Lussmann. s.: Willy Schwarzdorf. m.q.: Jonas Müller y Alfred Rasche. i.: Volker Böhnet, Fritz Wepfer, Michael Hinz, Frank Glaubrecht, Karl Michael Balzer, Volker Lechtenbrink, Günther Hoffmann, Cordula Trantow, Wolfgang Stumpf, Günter Pfitzner, Heinz Spitzer, Siegfried Schürenberg, Ruth Hausmeister, Eva Vaiti, Edith Schulze-Westrum, Hans Elvenspöck, Trude Breitschopf, Klaus Hellmold, Inge Benz, Till Kiwe, Edeltraut Elsner, H. Bergman, J. Buzalski, Loriot, H. Göbel, K. Habernoll, J. Herrmann, H. Hochwarter, E. J. Hunck, A. Hunzinger, A. Lach, E. Lehn, H. Oetl, H. Struck, A. Teuber, H. Winninger. pr.: Werner Drake. pa.: Fono Film. dst.: DIFA. o.: Alemania Occidental, 1959. d.o. 103'. dr. 103'. f.e.: 1.12. s.e.: Opera, Premier, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. c.: proh. men. 14 a. (Gran Premio IIº Festival de Mar del Plata, 1960. Gran Premio Asociación de la Crítica de Bélgica. Premio de la Asociación de la Crítica Alemana. Premio del Comité Católico del 1er. Festival de Cartagena).

Guido Fink calificó a este film como un "Walhalla" adolescente. Lo es como es así también uno más en la larga serie de films alemanes de postguerra de oscuras intenciones ideológicas, donde se encuentra siempre, a cada paso, la excusa o la reivindicación. Prometemos para algún número de éstos un estudio detallado del criptonazismo en el film alemán de postguerra. S. S.

CALL OF THE SAVAGE, The

(Muján, rey de la selva). r.: Louis Friedlander. a.r.: novela "Jan of the Jungle" de Otis Adalbert Kline. g.: Wate Gazert, George Plympton y Basil Dickey. f.: Richard Fayer. i.: Noah Bery Jr., Dorothy Short, H. L. Wordspa. pa.: Premier Pictures. dst.: Douglas Films. o.: EE. UU., 1935. f.e.: 29.12. s.e.: Metropol. dr.: 75'. c.: sin restric. (Este film se exhibió con el título original "Savage Fury" y según todos los indicios sería una película de episodios estrenada tardíamente en nuestro país. Habría sido compaginada con algunos de los 12 episodios que componían la serie "The Call of the Savage").

CAMERIERE, Le

(Las camareras). r.: Carlo L. Bragaglia. a.: Sandro Continenza, Gianni Puccini y Carlo Romano. g.: C. Romano, Dino Verde y S. Continenza. a. f.: Tonino Delli Colli. m.: Carlo Innocenzi y Vantellini. e.: Gianni Polidori. mtj.: Gabriele Variale. i.: Giovanna Ralli, Ugo Tognazzi, Xenia Valderi, Valeria Moriconi, Marina Malfatti, Tiberio Murgia, Andrea Checchi, Pina Renzi, Giovanna Avena, Yvette Masson, Aroldo Tieri, C. Romano, Carlo Giuffrè, Marcello Paolini, Carletto Sposito, Arturo Bragaglia, Carlo Lombardi, Ignazio Leone, Mario Meniconi, Anna Campori, Daniele Varga, Anita Traversi, Sergio Raimondi. pa.: Agliani-Mordini. dst.: A. A. A. o.: Italia, 1959. f.e.: 1.12. s.e.: Gran Rex, Gaumont y Rivera Indarte. dr.: 100. c.: prohib. menores de 14 e inconv. menores de 18 a.

CASA DE LA TROYA, La

(idem). r.: Rafael Gil. a.: novela homónima de Alejandro Pérez Lugín. g.: R. Gil y Rafael García S. f.: Michel Kelber (Eastmancolor). m.: Manuel Parada. e.: Enrique Alarcón. mtj.: Julio Peña. est.: C.E.A. (Ciudad Lineal). i.: Ana Esmeralda, Arturo Fernández, José Rubio, Julio Riscal, Rafael Bardem, Félix Fernández, José Isbert, Alicia Calderón, Manolo Morán, Mercedes Alonso, Manolita Barroso, Manolito Gil, Ventura Oller. pa.: Coral. dst.: PEL-MEX. o.: España, 1959. f.e.: 30.11. s.e.: Monumental, Grand Bourg, Gran Rivadavia. dr.: 100'. c.: sin restricciones.

125, RUE MONTMARTRE

(125, calle Montmartre). r.: Gilles Grangier. a.: novela de André Gillois. g.: Jacques Lemare. Robert, A. Gillois y G. Grangier. d.: Michel Audiard. m.: Jean Yatove. e.: Robert Bouladoux. mtj.: Jacqueline Donarivou. a. r.: J. Deray y Guy Blanc. s.: A. Archimbau. i.: Lino Ventura, Andrea Parisy, Robert Hirsch, Jean Desailly, Dora Doll, Alfred Adam, Lucien Raimbourg, Valery Vivin, Christian Lude. pr.: Lucien Viard. pa.: Orex Films. dst.: DIFA. o.:

Francia, 1959. f.e.: 24.11. s.e.: Trocadero y Astor. dr.: 841 c.: prohib. menores 14 e inconv. menores 18 a. (La novela de A. Gillois obtuvo el "Prix du Quais des Orfèvres", 1958).

COMANCHE STATION

(Estación comanche). r. y p.: Budd Boetticher. a. y g.: Burt Kennedy. f.: Charles Lawton Jr. (Cinemascope y Eastmancolor, procesada por Pathé). d.m.: Michale Bakaleinikoff. d.a.: C. Anderson. mtj.: Edwin N. Bryant. a.r.: S. Nelson. i.: Randolph Scott, Nancy Gates, Claude Akins, Skip Homeier, Richard Rust, Rand Brooks, Dyke Pohnson, Foster Hood, Joe Molina, Vince St. Cyr, P. Holland. pr.e.: Harry Joe Brown. pa.: Ranown. dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 18.1. s.e.: Metropol. d.o. y dr.: 75'. s.: sin restric.

CRASHING LAS VEGAS

(Desbancando la ruleta). r.: Jean Yarbrough. a.g.: Jack Townleih. f.: Harry Newman. m.: Marlin Skiles. d.a.: D. Milton. mtj.: G. White. a.r.: E. Morey Jr. i.: Leo Gorcey, Huntz Hall Castle, Don Haggerty, David Condon, Jimmy Murphy, Nicky Blair, Mort Mills. pr.: Ben Schwalb. pa. y dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1956. f.e.: 5.12. s.e.: Electric. d.o.: 62' dr. 58'. c.: sin restric.

DOCTOR'S DILEMMA, The

(El dilema del Doctor). r.: Anthony Asquith. a.: obra teatral de George Bernard Shaw. g.: Anatole de Grunwald. f.: R. Krasker (Metrovisión y Eastmancolor). c.: J. Harris. m.: Joseph Kosma. d.m.: Charles Williams. d.a.: Paul Sheriff. a.d.a.: Elven Webb. dc.: Terence Morgan II. mtj.: Gordon Hales. a.r.: Kip Gowans. v.: Cecil Beaton. s.: B. Brightwell. mtj.: Richard Marden. m.q.: W. Lodge. p.n.: Anne Box. ct.: Betty Harley. adm.: Arthur Davey. sp.v.: Félix Evans. i.: Leslie Caron, Dirk Bogarde, Alastair Sim, Robert Morley, John Robinson, Felix Aylmer, Michael Gwynn. pr.: A. de Grunwald. pr.a.: Pierre Rouve. i.pr.: Roy Parkinson. pa.: Comet. dst.: METRO. o.: Inglaterra, 1959. f.e.: 24.11. s.e.: Metro y Suipacha. d.o. y dr.: 99'. c.: proh. menores 14 e inconv. menores 18 a.

Anthony Asquith con un excelente cuadro técnico e interpretativo quiso repetir el suceso artístico de La importancia de llamarse Ernesto pero sin conseguirlo. El resultado es mediocre y bastante aburrido, con perdón de Bernard Shaw. S. S.

DOG OF FLANDERS, A

(Un sueño imposible). r.: James B. Clark. a.: novela de Ouida. g.: Ted Sherdeman. f.: Otto Heller (Cinemascope y De Luxe Color). m.: Paul Sawtell y B. Shafter. orq. y co.: Sta. Cecilia, de Roma. d.a.: Nico A. V. Barrie. mtj.: Benjamin Laird. i.: David Ladd, Donald Crisp, Theodore Bikel, Max Croiset, Monique Abrens, Siobhan Taylor y el perro "Patrasche". pr.: Robert B. Ridnitz. pa. y dst.: FOX. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 24.11. s.e.: Ambassador y Capitol. d.o. y dr.: 96'. c.: sin restric.

EDAD DE LA TENTACION, La

(idem). r.: Alejandro Galindo. a. y g.: Marco A. Galindo. f.: Raúl Martínez Solares. m.: Galindo Samperio. e.: Gunther Gerzso. i.: Gastón Santos, Mapita Cortés, Alfonso Mejía, Armando Calvo, Fernando Luján, Alejandro Ciangherotti Jr., María Douglas, Beatriz Aguirre, Hortensia Santoveña, Sonia Furió, David Silva, Dalia Iñiguez, Carlos Navarro, Leonor Llausas, Quintín Bulnes, Rafael Bertrand, José Alameda. pr.: Alfredo Ripstein Jr. pr.a.: Oscar Santos Galindo. pa.: Alameda Films. dst.: PEL-MEX. o.: México, 1958. f.e.: 18.11. s.e.: Gran Victoria, dr.: 90'. c.: Proh. men. 18 a.

ERCOLE E LA REGINA DI LIDIA

(Hércules sin cadenas). r. y a.: Pietro Francisci. g.: Ennio De Concini y P. Francisci. f.: Mario Bava (Dyaliscope y Eastmancolor, por Pathé). m.: Enzo Masetti. cn.: "Estrella del Crepúsculo" de E. Masetti y Mitchell Parrish, cantada por June Valli. e.: Flavio Mogherini. d.c.: Massimo Tavazzi. mtj.: Mario Serandrei. a.r.: Pietro Nucorini. v.: Maria Baroni. m.q.: Otello Fava. pn.: Maria Miccinilli. i.: Steve Reeves, Sylva Koscina, Sylvia López, Patrizia

della Rovere, Gabriele Antonini, Sergio Fantoni, Mimmo Palmara, Andrea Fantasia, Carlo D'Angelo, Aldo Fiorelli, Fulvio Carrara, Willy Colombini, Gino Mattered, Primo Carnera, Elda Tattoli, Marisa Valentí, Walter Grant, Gianni Loti, Nino Marchetti, Fulvia Franco, Cesare Fantoni, Aldo Pini, Angelo Zanoli. pr.: Bruno Vallati. a.pr.: Massimo De Rita. i.pr.: Mario Pisani. sc. pr.: Dante Brini y Spartaco Conversi. pa.: Lux-Galatea (Roma) Lux (Paris). dst.: Warner. o.: Italia-Francia, 1958. l.e.: 25.12. s.e.: Normandie, Roca y Argos. dr.: 100'. c.: sin restric. (Se exhibe en versión doblada al inglés, tomándose como título original el de "Hercules Unchained" y la duración primitiva de esta versión es de 101').

FILLE POUR L'ÉTÉ, Une

(Amores de verano). r.: Edouard Molinaro. a.: novela de Maurice Clavel. g.: E. Molinaro y M. Clavel. d.: M. Clavel. f.: Jean Bourgoïn (Dyaliscope y Eastmancolor). m.: Georges Derveaux. e.: Georges Lévy. mtj.: Robert y Monique Isnardou. a.r.: Serge Vallin, Raffaele Pinto y Pierre Cosson. i.: Pascale Petit, Michel Auclair, Micheline Presle, Georges Pujouly, Giuseppe Porelli, Aimé Clariond, Antoine Balpétré, Henry Vidou, Arianna Galli, Marina Malfatti, Claire Maurier, Bernard Lajarrige, Nicole Nanthuël. pr.: Pierre Meyrat y Franco Cancellieri. pa.: Boréal Film-Filmsonor-Spa Cinematográfica. o.: Francia-Italia, 1959-60. dst.: DIFA. l.e.: 15.12. s.e.: Opera, Premier, Grand Splendid, Roca y Argos. dr.: 90'. c.: proh. men. 18 a. (Presentada en el IIº Festival de Mar del Plata, 1960, donde obtuvo el Premio a la mejor fotografía en color).

Otro inútil film pseudo Nouvelle vague. Los protegidos de Malraux insisten en vestir a la nada con ropaje vistoso. Da pena ver tanto talento desperdiciado.

S. S.

FROM THE TERRACE

(Desde la terraza). r.: y pr.: Mark Robson. a.: novela de John O'Hara. g.: Ernest Lehman. f.: Leo Tover (Cinemascope y De Luxe Color). e.f.: J. B. Abbott y James B. Gordon. cl.: Leonard Doss. m.: Elmer Bernstein. or.: Edward B. Powell. d.a.: Lyle R. Wheeler, Maurice Ransford y Howard Richman. dc.: Walter M. Scott y Paul S. Fox. mtj.: Dorothy Spencer. a.r.: Hal Herman. s.: Alfred Bruzlin y Harry M. Leonard. v.: Travilla. mq.: Ben Nye. pn.: Helen Turpin. i.: Paul Newman, Joanne Woodward, Ina Balin, Myrna Loy, Leon Ames, Elizabeth Allen, Barbara Eden, George Grizzard, Patrick O'Neal, Felix Aylmer, Raymond Greenleaf, Malcolm Atterbury, Raymond Bailey, Ted de Corsia, Howard Caine, Kathryn Givney, Dorothy Adams, Laurent Gilbert, Blossom Rock, Cecil Elliott, Rory Harrity, Ottola Nesmith, Clive L. Halliday, Mae Marsh, Gordon B. Clarke, Ralph Dunn, Felippa Rock, Jimmy Martin, William Quinn, Stuart Randall, John Harding, Sally Winn, Elektra Rozavská. dst.: FOX. o.: EE. UU., 1960. l.e.: 11.1. s.e.: Gran Rex, Gaumont, Capitol, Flores y Gral. Paz. d.o.: 144'. dr.: 125'. c.: proh. men. 18 a.

Resulta curioso ver en este film lo que quedó de la obra de O'Hara. Además se exhibe con unos 20' menos del original. Por lo tanto, hay muchas cosas que no se entienden y otras que aún entendiéndose no se justifican. Resultaría interesante saber cual es la causa "artística" que ha llevado, a este tipo de cine, a realizar obras con tanto desenfado, en lo referente al "sexo". Pero, a no asustarse, todo termina bien, y el único que sale maltrecho, además del espectador, es el pobre John O'Hara.

H. V. V.

GEMS OF FUN

(Joyas de Carlitos). Recopilación de 4 films de Chaplin, exhibidos en copia nueva y completa. I. PERFECT LADY o A WOMAN o CHARLIE THE PERFECT LADY (Carlitos entre mujeres o Una dama perfecta). a.g. y r.: Charles Chaplin. f.: Rollie Totheroh. i.: C. Chaplin, Edna Purviance, Charles Insley, Marta Golden, Margie Reiger, Billy Armstrong, Leo White. pa.: Essanay. o.: EE. UU., 1915/16. II. IN THE PARK (Carlitos en el parque o En el parque). r. a. y g.: C. Chaplin. f.: R. Totheroh. i.: C. Chaplin,

E. Purviance, L. White y Lloyd Bacon. pa.: Essanay. o.: EE. UU., 1915. III. THE BANK o CHARLIE AT THE BANK (Carlitos en el Banco). a. g. y r.: C. Chaplin. f.: R. Totheroh. i.: C. Chaplin, E. Purviance, Carl Stockdale, B. Armstrong, John Rand, C. Insley, L. White, Fred Goodwings. pa.: Essanay. o.: EE. UU., 1915/16. IV. SHANGHAIED (Carlitos marinero o Secuestrado). a. g. y r.: C. Chaplin. f.: R. Totheroh. i.: C. Chaplin, E. Purviance, Wesley Ruggles, J. Rand, B. Armstrong, Paddy Mc. Guire, L. White, F. Goodwings. pa.: Essanay. o.: EE. UU., 1916. dst.: DOUGLAS FILMS. o.: EE. UU., 1959. l.e.: 10.1. se.: Real. c.: sin restric.

GIDGET

(La coquetona). r.: Paul Wendkos. a.: novela de Frederick Kohner. g.: Gabrielle Upton. f.: Burnett Guffey (Cinemascope y Eastmancolor). cl.: Henri Jaffa, m. y d.m.: Morris Stoloff. cn.: "Gidget" y "The Cinderella" de Patti Washington y Fred Karger, y Gleil Larson y Bruce Belland, respectivamente; ambas cantadas por "The Four Preps" y "The Next Best Thing to Love" de F. Karger y Stanley Styne. d.a.: Ross Bellah. dc.: William Kiernan. mtj.: William A. Lyon. a.r.: Milton Feldman. s.: Josh Westmoreland. sp.v.s.: John Livadary. mq.: Clay Campbell. pn.: Helen Hunt. i.: Sandra Dee, James Darren, Cliff Robertson, Arthur O'Connell, Mary La Roche, Joby Baker, Tom Laughlin, Sue George, Robert Ellis, Jo Morrow, Ivonne Craig, Patti Kane, Dough Mc. Clure, Burt Metcalfe, Richard Newton, Ed Hinton y los "Four Preps". pr.: Lewis J. Rachmil. dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1959. l.e.: 15.12. s.e.: Ambassador, Libertador, Palacio del Cine, Rivera Indarte y Palais Royal. d.o. y dr.: 97'. c.: proh. men. 18 a. (Los exteriores fueron filmados en Playa Carrillo -California).

GIGANTIS, The

(El monstruo de fuego). r.: Motoyoshi Oda y Hugo Grimaldi (El segundo de los nombrados, se encargó de efectuar la recompaginación del film japonés, en los EE. UU.). a. y g.: Takeo Murata, Sigeaki Hidaka. f.: Sellchi Endo. e.f.: Eiji Tsuburaya. tr.: Akira Watanabe, Hiroshi Mukoyama y Masao Shirota. mtj.: H. Grimaldi (versión americana). i.: Hiroshi Koizumi, Setzuko Wakayama, Mindru Chiaki. pr.: Tomyuki Tanaka y Paul Shreibman. pa.: Toho-Warner Bros. dst.: WARNER BROS. o.: Japón/EE. UU., 1957. l.e.: 22. 11. s.e.: Electric. d.o. y dr.: 79'. c.: sin restricciones (Film realizado en Japón y posteriormente recompaginado en los EE. UU., no registrándose su nombre japonés original).

GRANDES FAMILLES, Les

(Los dioses de barro). r.: Denys de la Patelliere. a.: novela de Maurice Druon. g.: Michel Audiard y D. de la Patelliere. d.: M. Audiard. f.: Louis Page. m.: Maurice Thiriet. d.m.: Pierre-Michel Leconte. e.: René Renoux. mtj.: Jacqueline Thiedot. a.r.: Pierre Granier-Deferre. i.: Jean Gabin, Pierre Brasseur, Bernard Blier, Jean Desailly, Annie Ducaux, Françoise Christophe, Jean Murat, Julien Bertheau, Aimé Clariond, Louis Seigner, Françoise Delbart, Nadine Tallier, Jean Ozenne, Patrick Millow, Daniel Lecourtois, Jean Wall. pr.: Jean-Paul Guibert. pa.: Filmsonor-Intermondia Films. dst.: ARTISTAS UNIDOS o.: Francia, 1958. l.e.: 8.12. s.e.: Hindú, Grand Bourg, Gran Savoy. dr.: 95'. c.: proh. men. 14 a. (Se exhibe teniendo como título original el de la versión americana "The Possessors").

GUNS DON'T ARGUE!

(El imperio de los gangsters). r.: Billy Kern y Richard C. Kahn. a. y g.: Philip H. Lord y B. Kern. f.: Guy Roe y Clark Ramsey. m. y d.m.: P. Dunlap. e.: Theodore Driscoll. mtj.: Robert T. Sparr. s.: Art Smith. i.: Myron Healy, Jean Harvey, Paul Dubov, Sam Edwards, Richard Crane, Tamar Cooper, Baynes Baron, Doug Wilson, Jim Davis, Lyle Talbot, Sydney Mason, Lash Larné, Ralph Moody, Jeanne Carmen, Ann Morriss, Aline Towne, Regina Gleason, Jeanne Bates, Hellen Van Tenyl, Knobby Schaeffer, Russell Whitney, Coulter Irwin, Robert Kendall, Sam Flint, Bill Baldwin, pr.: William J. Paris. pra.: Terry Turner. sp.v.pr.: Mack V. Wright. pa.: Visual Drama Inc. dst.: RANK. o.: EE. UU., 1955. l.e.: 10.1. se.: Hindú y Gran Rivadavia. dr.: 100'. c.: inconv. men. 14 a.

HELL BENT FOR LEATHER

(Reo sin culpa). r.: George Sherman. a.: novela de Ray Hogan. g.: Christopher Knopf. f.: Clifford Stine. (Cinemascope y Eatsmanicolor). spv. m.: Joseph Gershenson. d.a.: Alexander Gollitzen y Richard H. Reidel. mtj.: Milton Carruth. a.r.: Phil Bowles y Jim Welch. i.: Audie Murphy, Felicia Farr, Stephen Mc. Nally, Robert Middleton, Rad Fulton, Jan Merlin, Herbert Rudley, John Qualen, Bob Steele, Alan Lane, Eddie Little Sky, Bruce Gentry, Malcolm Atterbury, Joseph Ruskin, Steve Gravers. pr.: Gordon Kay. dst.: UNIVERSAL. o.: EE. UU., 1959. l.e.: 26.1. s.e.: Metropol. d.o. y dr.: 82'. c: sin restric

HYPNOTIC EYE, The

(El ojo diabólico). r.: George Blair. a. y g.: Gitta y William Read Woodfield. f.: Archie Dalzell. m.: Marlin Skiles. mtj.: William Austin. d.a.: David Milton. a.r.: Ray Gosnell Jr. v.: Roger Weinberg y Muriel Pool. a.med.: Gil Boyne. i.: Jacques Bergerac, Merry Anders, Marcia Henderson, Allison Hayes, Joe Patridge, Fred W. Demara, Guy Prescott, James Lydon, Phyllis Colo, Carol Thurston. pr.e.: Ben Schwaib. pr., Charles B. Bloch. pa. y dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1960. l.e.: 24.11. s.e.: Metropol. d.o. y dr.: 77'. c: proh men de 14 a.

ICE PALACE

(Imperio de titanes). r.: Vincent Sherman. a.: novela de Edna Ferber. g.: Harry Kleiner. f.: Joseph Biroc (Technicolor). m.: Max Steiner. or.: Murray Cutter. d.a.: Malcolm Bert. mtj.: William Ziegler. a.r.: Russell Llewellyn y Gil Kissel. s.: Stanley Jones. v.: Howard Shoup. mq.: Gordon Bau. i.: Richard Burton, Robert Ryan, Carolyn Jones, Martha Hyer, Jim Backus, Ray Danton, Diane McBain, Karl Swenson, Shirley Knight, Barry Kel Ley, Sheridan Comerate, George Takei, Steve Harris, Dorcas Brower. pr.: Henry Blanke. dst.: WARNER BROS. l.e.: 25.1. s.e.: Opera, Premier, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. d.o. y dr.: 144'. c: sin restric.

IMPIEGATO, L'

(El empleado). r.: Gianni Puccini. a. g. y d.: Nino Manfredi, Elio Petri, Tommaso Chiaretti y G. Puccini. f.: Carlo Di Palma. cm.: Dario Di Palma. m.: Piero Piccioni. e.: Carlo Egidi y Giovanni Checchi. mtj.: Nino Baragli. a.r.: E. Petri y Rinaldo Ricci. et.: Silvana Sonogo. i.: Nino Manfredi, Anna Maria Ferrero, Eleonora Rossi-Drago, Andrea Checchi, Gianrico Tedeschi, Anna Campori, Sergio Fantoni, Gianni Bonagura, Nadia Brivio, Arturo Bragaglia, Pietro De Vico, Cesare Polacco, Polidor, Ignazio Leone, Franco Giacobini, Enrico Glori, Luigi Casciano, Mario Laurentino, Luciano Bonanni, Piero Pastore, Aldo Vasco, Riccardo Ferri y el gato "Remoletto". sc. pr.: Marcello Papaleo. pr.: Antonio Cervi y Alessandro Jacovini. i.pr.: Gino Fanano. pa.: Ajace Films. dst.: CLASE FILMS. o.: Italia, 1959/60. l.e.: 29.11. s.e.: Ocean, Los Angeles y Gran Savoy. d.o.: 100'. dr.: 90'. c: prohib. menores 14 e inconv. menores 18 a.

INHERIT THE WIND

(Heredarás el viento). r. y pr.: Stanley Kramer. a.: obra teatral de Jerome Lawrence y Robert E. Lee (homónima). g.: Nathan E. Douglas y Harold Jacob Smith. f.: Ernest Laszlo. c.: Charles Wheeler. m.: Ernest Gold. c.: Rudolf Sternad. mtj.: Frederic Knudson. s.: Joe Lapis. mq.: Bud Westmore. a.r.: Rev. Thomas R. Marshall. a.r.: Ivan Volkman. i.: Spencer Tracy, Frederic March, Gene Kelly, Florence Eldridge, Dick York, Donna Anderson, Claude Akins, Elliott Reid, Harry Morgan, Paul Hartman, Philip Coolidge, Noah Beery Jr., Renee Godfrey, Hope Summers, Jimmy Boyd, Ray Teal, Gordon Polk. pr.: Clem Beauchamp. pa.: Lomitas Prod., (Los Angeles). l.e.: 7.12. s.e.: Monumental, Los Angeles y Gran Norte. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1960. d.o.: 135'. dr.: 127'. c: prohibida menores 18 a. (Premio a F. March en el Festival de Berín, 1960).

Ver Tiempo de Cine N° 3, pág. 16, nota de George N. Fenin.

JOVANKA E LE ALTRE

(Cinco mujeres marcadas). r.: Martin Ritt. a.: novela de Ugo Pirro. g.: Ivo Perilli y M. Ritt. f.: Giuseppe Rotunno (Vistavision). cm.: Nino Cristiani. m.: Francesco Lavagnino. e.: Mario Chiari. dc.: Maurizio Chiari. mtj.: Renzo Lucidi. a.r.: Piero Mussetta y Giorgio Gentili v.: Maria De Matteis y Franco Antonelli. s.: Luigi Salvi. mtj.s.: Piero Cavazzuti. et.: Anna Gruber. d.d.l.: Manuel Del Campo. i.: Silvana Mangano, Jeanne Moreau, Vera Miles, Barbara Bel Geddes, Carla Gravina, Van Heflin, Richard Basehart, Harry Guardino, Steve Forrest, Pietro Germi, Romolo Valli, Teresa Pellati, Guido Celano, Alex Nicol, Tiberio Mitri, Aldo Silvani, Amedeo Trilli, Franca Dominici, Gerard Herter, Giacomo Rossi Stuart, Aldo Pini, Carlo Hinterman, Gerard Landry, Erwin Strahl, Bob Cunningham, Vera Fusek, Tonio Selwart, Nona Medici, Lina Rogers, Carmen Scarpitta, Serena Canevari, Donatella Mauro, Cyrus Elias, Gianni Solaro, Sid Clute. pr.: Dino De Laurentiis. dst.: PARAMOUNT. o.: Italia, 1960. l.e.: 19.11. s.e.: Opera, Premier y Grand Splendid. d.o.: 114'. dr.: 101'. c: proh. menores 18 a. (En Buenos Aires se estrenó una versión doblada al inglés con el título original de "Five Branded Women", y con montaje adicional de Jerry Webb).

LOST WORLD, The

(El mundo perdido). r. y pr.: Irwin Allen. a.: novela de Arthur Conan Doyle. g.: I. Allen y Charles Bennett. f.: Winton Hoch (Cinemascope y De Luxe Color). e.f.: L. B. Abbott, James B. Gordon y Emil Kosa Jr. tr.: Willis O'Brien. a.tec.: Henry E. Lester. il.: Maurice Zuberano. m.: Bert Shefter y Paul Sawtell. d.a.: Duncan Cramer y Walter M. Simmonds. dc.: Walter M. Scott, Joseph Kish y John Sturtevant. mtj.: Hugh S. Fowler. a.r.: Ad Schaumer. s.: E. Clayton y Harry M. Leonard. or.: Howard Jackson y Sid Cuttner. v.: Paul Zastupnevich. mq.: Ben Nye. pn.: Helen Turpin. i.: Michael Rennie, Jill St. John, David Hedison, Claude Rains, Fernando Lamas, Richard Haydn, Ray Stricklyn, Jay Novello, Vitina Marcus, Ian Wolfe, John Craham, Colin Campbell. pa.: Saratoga. dst.: FOX. o.: EE. UU., 1960. l.e.: 16.12. s.e. Gran Rex. d.o. y dr.: 97'. c: sin restricciones.

MADRUGADA

(idem). r.: Antonio Román. a.: obra teatral de Antonio Bue-ro Vallejo. g.: Luis Marquina y A. Román. f.: José Aguayo. f.f.: Simón López. e.: Enrique Alarcón. dc.: Francisco R. Asencio. mtj.: Antonio Ramírez. a.r.: Augusto Fenollar. s.: Antonio Alonso. pn.: Dolores Clavel. mq.: Carmen Martín. i.: Riera Madrid. est.: C.E.A. i.: Zully Moreno, Luis Peña, Antonio Prieto, María del Carmen Díaz de Mendoza, Manuel Díaz González, María Frances, Mara Cruz, María Isabel Pallares, Dolores Villaespesa. d.pr.: L. Marquina. j.pr.: José L. Román. a.pr.: Miguel Pérez. pr.a.: Mariano de la Fuente. pa.: Producciones Cinematográficas. dst.: ATLAS FILMS. o.: España, 1957. l.e.: 23.11. s.e.: Gran Mitre. dr.: 88'. c: sin restricciones.

MAESTRO, II o MAESTRO, El

(El maestro). r.: Aldo Fabrizi. a. y g.: A. Fabrizi, L. Lucas, J. Gallardo y Mario Améndola. f.: Manuel Merino y Antonio Macasoli. m.: Carlo Innocenzi. e.: Eduardo Torre de la Fuente. mtj.: Julio Peña y Antonietta Zita. a.r.: Eduardo Manzanos. s.: Raffaele Del Monte. i.: A. Fabrizi, Edoardo Nevola, Marco Paoletti, Alfredo Mayo, Mary Lamar, Félix Fernández, Julio San Juan, José Calvo, Julia Caba Alba. j.pr.: José M. Rodríguez. pa.: Unión Film (Madrid)/Gladiator (Roma). o.: España/Italia, 1957. dst.: DIFA. l.e.: 5.1. s.e.: Trocadero. dr.: 97'. c: sin restric. (Presentada en la Sección Informativa del Festival de Venecia de 1957).

MAGNIFICENT SEVEN, The

(7 hombres y un destino). r. y pr.: John Sturges. a.: "Schichinin no Samurai" (Los 7 Samurais), de Akira Kurosawa, Hideo Oguni y Shinobu Hashimoto. g.: William Roberts. f.: Charles Lang Jr. (Panavision y Color De Luxe). e.e.: Milt Rice. m.: Elmer Bernstein. d.a.: Edward Fitzgerald. mtj.: Ferris Webster. v.: Bert Henrikson. s.: Jack Solomon. mq.: Emile Le Vigne. i.: Horst Buchholz, Yul Bryn-

ner, Steve Mc. Queen, Charles Bronson, Robert Vaughn, Brad Dexter, James Coburn, Eli Wallach, Rosenda Monteros, Jorge Martínez Hoyos, Enrique Lucero, Vladimir Sokoloff. pr.: Walter Mirisch. pa.: Mirisch-Alpha. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1960. est.: Churubusco Azteca (México). f.e.: 5.1. s.e.: Ocean, Los Angeles y Gran Norte. d.o.: 126'. dr.: 118'. c.: sin restric. (Los exteriores han sido filmados en Cuernavaca, Tepotzlan y Oacalco —México—).

MAN ON A STRING

(Secretos de contraespionaje). r.: Andre de Toth. a.: novela "Ten Years a Counterspy" de Boris Morros y Charles Samuels. g.: John Kafka y Virginia Shaler. f.: en Hollywood: Charles Lawton Jr.; en Berlín: Albert Benitz; en Nueva York: Gayne Rescher; en Moscú: Pierre Foincarde. m.: George Duning. d.m.: Morris Stoloff. or.: Arthur Morton. da.: Carl Anderson. dc.: James M. Crowe. a.r.: Eddie Saeta y Jean Hoerler. mtj.: Al Clark. s.: Lambert Day. i.: Ernest Borgnine, Kerwin Mathews, Colleen Dewhurst, Alexander Scourby, Glenn Corbett, Vladimir Sokoloff, Friedrich Joloff, Richard Kendrick, Ed Prentiss, Holger Hagen, Robert Iller, Reginald Pasch, Carl Jaffe, Eva Pflug, Michael Mellinger. pr.: Louis de Rochemont. pr.a.: Louis de Rochemont III y Lothar Wolff. pa.: RD-DR. dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 24.11. s.e.: Gran Rex, Gaumont, Gral. Paz, Palacio del Cine, Rivera Indarte. d.o. y dr.: 92'. c.: inconv. menores 14 a.

MOMENT OF DANGER

(Málaga). r.: Laslo Benedek. a.: novela de Donald Mackenzie. g.: David Osborn y Donald Ogdén Stewart. f.: Desmond Dickinson. cm.: Harry Gillam. m. y d.m.: Matyas Seiber. da.: Harry White. a.d.a.: Pamela Cornell. dc.: Frederick Gottfert. mtj.: Gerald Turney-Smith. a.r.: Frederick Goode. s.: Herbert Bird y Len Shilton. mq.: Jim Hydes. pn.: Eileen Warwick. ct.: June Randall. i.: Trevor Howard, Dorothy Dandridge, Edmund Purdom, Michael Hordern, Paul Stassino, John Bailey, Alfred Burke, Peter Illing, Barry Keegan, Brian Worth, Thelma d'Aguiar, Neville Becker, Martin Bodley, Brian Dent, Peter Elliot, Walter Gotell, Helen Goss, Pamela Lane. pr.: Thomas Clyde. pr.a.: Douglas Fairbanks. jpr.: Tom White. spv.pr.: Victor Peck. pa.: Cavalcade Films. est.: Associated British. dst.: WARNER BROS. o.: Inglaterra, 1960. f.e.: 12.1. s.e.: Ideal y Astor. d.o.: 97'. dr.: 93'. c.: proh. men. 14 a. (Se exhibió con el título americano de "Malaga").

MOONRAKER, The

(El caballero invencible). r.: David Macdonald. a.: obra teatral de Arthur Watkyn. g.: Robert Hall, Wilfrid Eades y Alistair Bell. f.: Max Greene (Technicolor). cm.: Eric Beshe. m. y d.m.: Laurie Johnson. e.: Robert Jones. mtj.: Richard Best. a.r.: Jeremy Summers. s.: A. W. Lamkin. v.: Eileen Sullivan y Cynthia Tingey. mq.: Eric Aylott. pn.: Polly Young. ct.: June Faithfull. i.: George Baker, Sylvia Syms, Peter Arne, Marius Goring, Clive Morton, Gary Raymond, Richard Leech, Michael Anderson Jr, Paul Whitsun-Jones, John Le Mesurier, Patrick Waddington, Iris Russell, Leslie Linder. pr.: Hamilton G. Inglis. jpr.: Robert E. Deering. pa.: Associated British. dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1958. f.e.: 1.12. s.e.: Hindú. dr.: 85'. c.: sin restric.

MURDER REPORTED

(El cadáver del baúl). r.: Charles Saunders. a.: novela "Murder for the Millions" de Robert Chapman. g.: Doreen Montgomery. f.: Brendan Stafford. m.: Reg Owen. da.: D. Pavitt. mtj.: Jerry Levy. i.: Paul Carpenter, Melissa Stribling, John Laurie, Peter Swanwick, Patrick Holt, Maurice Durant, Georgia Brown, Yvonne Warren, Gladys Booth. pr.: Guido Coen. pa.: Fortress Film Prod. dst.: COLUMBIA. o.: Inglaterra, 1957. f.e.: 12.1. s.e.: Metropol. dr.: 58'. c.: sin restric.

NAKED TRUTH, The

(La verdad desnudísima). r. y pr.: Mario Zampi. a. y g.: Michael Pertwee. f.: Stanley Pavey. cm.: Gerry Turpin. m. y d.m.: Stanley Black. da.: Ivan King. e.: Kathleen Connors. a.d.a.: Geoffrey Tozer, mtj.: Bill Lewthwaite. a.r.: Eddie Pike. s.: Fred Ryan. mq.: Stuart Freeborn.

pn.: Pearl Tipaldi. ct.: Kay Rawlings. est.: Walton. i.: Terry Thomas, Peter Sellers, Peggy Mount, Shirley Eaton, Dennis Price, Georgina Cookson, Joan Sims, Miles Malleon, Kenneth Griffith, Moultrie Kelsall, Wally Patch, Henry Hewitt, John Stuart, David Lodge, Joan Hurley, Peter Noble, Victor Rietti. jpr.: John Workman. pr.a.: Giulio Zampi. dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1957. f.e.: 20.12. s.e.: Iguazú, Los Angeles, Gran Norte, Gran Savoy, Grand Bourg y Gran Rivadavia. dr.: 96'. c.: sin restric.

NEW ORLEANS AFTER DARK

(Ciudad perversa). r.: John Sledge. a. y g.: Frank Phares. f.: Willis Winford. mtj.: John Hemel. a.r.: Clint Bolton. i.: Stacy Harris, Louis Sirgo, Ellen Moore, Tommy Pelle, Wilson Bourg, Kathryn Copponex, Harry Wood, Bill Matthews, Johnny Aladdin, Jeanine Thomas, Leo Zinser. pr.: Eric Sayers. pa.: M.P.A. dst.: ALLIED ARTISTS. f.e.: 24.11. s.e.: Metropol. o.: EE. UU., 1958, dr.: 58'. c.: Proh men. de 14 a. (Filmada en la ciudad de New Orleans)

NIGHT FIGHTERS, The — TERRIBLE BEAUTY, A

(Guerrilleros en la sombra). r.: Tay Garnett. a.: novela "A Terrible Beauty" de Arthur Roth. g.: Robert Wright Campbell. f.: Stephen Dade. cm.: Ray Sturgess. m.: Cedric Thorpe Davie. d.m.: Dock Mathieson. mtj.: Peter Tanner. cm.: "Si todas las chicas fuesen patitos en el agua", cantada por Robert Mitchum. s.: Bill Bulkley y Maurice Askew. i.: Robert Mitchum, Anne Heywood, Dan O' Hereihy, Cyril Cusack, Richard Harris, Marianne Benet, Harry Brogan, Eileen Crowe, Geoffrey Golden, Hilton Edwards, Wilfrid Downing, Christopher Rhodes, Eddie Golden. pr.: Raymond Stross. pa.: D. R. M. o.: Inglaterra/EE.UU./Irlanda, 1960 dst.: ARTISTAS UNIDOS. f.e.: 23.12. s.e.: Hindú. d.o.: 90' la versión americana y 85 la europea. dr.: 90'. c.: sin restricciones (Filmada en Irlanda)

NIPOTE SABELLA, La

(La nieta de "Nonna Sabella") r.: Giorgio Bianchi. a. y g.: Continenza, Maccari y Martino. f.: Vaclav Vich. m.: Michele Cozzoli. e.: Piero Filippone. mtj.: Mario Serandrei. i.: Sylva Kocina, Tina Pica, Dolores Palumbo, Renato Salvatori, Peppino De Filippo, Nino Vingelli, Ciccio Barbi, Gorella Gori, Mimo Billi, Riccardo Ferri. pa.: Titanus. dst.: OCEAN FILMS. o.: Italia, 1958/9. f.e.: 24.11. s.e.: Sarmiento, Callao, Palais Royal, Ritz, Flores, Gral. Belgrano. dr.: 96'. c.: prohib. menores 14 a.

NORTH WEST FRONTIER

(Kalapur). r.: Jack Lee Thompson. a. y g.: Robin Estridge. f.: Geoffrey Unsworth (Cinemascope y Eastman-color). cm.: David Harcourt. e.e.: Syd Pearson. m.: Mischa Spoliansky. d.m.: Muir Mathieson. da.: Alex Vetchinsky. mtj.: y d. 2a. u.: Frederick Wilson. f. 2a. u.: H.A.R. Thompson. a.m.: Coronel R. C. Duncan. a.r.: Stanley Hosgood. s.: E. R. Daniels y Gordon K. Mac Callum. mtj.s.: Don Sharpe y Roy Fry. v.: Yvonne Caffin. El de Lauren Bacall: Julie Harris mq.: Billy Partleton. pn.: Pearl Orton. ct.: Joan Davis. i.: Kenneth More, Lauren Bacall, Herbert Lom, Wilfrid Hyde White, I. S. Johar, Ursula Jeans, Eugene Deckers, Ian Hunter, Jack Gwillim, Govind Raja Ross, Basil Hoskins, S. M. Asgaralli, S. S. Chowdhary, Moultrie Kelsall, Lionel Murton, Jaron Yalton, Home Badc, Frank Olegario, Ronald Cardew. pr.: Marcell Helman. spv.pr.: Arthur Alcott. jpr.: R. Denis Holt. est.: Pinewood. dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1959. f.e.: 17.1. s.e.: Luxor y Renacimiento. d.o.: 129'. dr.: 115'. c.: sin restric. (Filmada en Jaipur, India).

NOTTE BRAVA, La

(La noche brava). r.: Mauro Bolognini. a.: novela "Ragazzi di Vita" de Pier Paolo Pasolini. g.: Laurence Bost y P. P. Pasolini. g.: Armando Nannunzi, cm.: Marcello Gatti. m. y d.m.: Piero Piccioni. e.: Carlo Egidi. mtj.: Nino Baragli. a.r.: Rinaldo Ricci. i.: Rosanna Schiaffino, Laurent Terzieff, Jean Claude Brialy, Franco Interlenghi, Antonella Lualdi, Myléne Demongeot, Elsa Martinelli, Anna María Ferrero, Thomas Milian, Maurizio Conti, Isarco Ravaloli, Mario Meniconi, Franco Balducci, Christia-

no Miniello, Sergio Palmisano. pr.: Antonio Cervi y Oreste Iacovoni. d.pr.: Vittorio Musy Glori. i.pr.: Renato De Pasqualis. pa.: Ajace Film/Franco-London Films. dst.: A.A.A. o.: Italia/Francia, 1959. f.e.: 8-12. s.e.: Ocean. dr.: 97' c.: proh. men. 18 a.

Ver en el próximo número artículo sobre Mauro Bolognini.

08/15 IN DER HEIMAT (III Teil)

La última batalla del cabo Asch (III Parte). r. y pr.: Paul May. a.: novela de Hans Hellmut Kirst. g.: Ernst Salomon. f.: Wolde-mar Wasa. cm.: Georg Krause. ff.: Karl Bayer. m.: Rolf Wilhelm. e.: Fritz Mögle. mtj.: Walter Boos. a.r.: Otto Meyer. s.: Hermann Storr. mq.: Franz Göbel. v.: Claudia Herberg. i.: Otto E. Hasse, Hans Friedrich, Stig Roland, Hannes Schiel, Michael Janish, Max Mairich, Gustav Knuth, Joachim Fuschberger, Peter Carsten, Dietrich Thoms, Emmerich Schrenk, Mario Adorf, Howard Vernon, Kurt Heintel, Fritz Rémond, Hans Christian Blech, Hinz Fabrizius, Walter Kloch, Herbert Kroll, Jürgen Miksch, Arnulf Schröder, Rudolf Rhomberg, Franz Essel, Ernst Pössenbacher, Renate Ewert, Helen Vita, Edith Schulze-Westrum, Gustav Waldau, Hertha von Hagen. pa.: Divina. a.pr.: Eberhard Meichsner. dst.: IMPERIAL FILMS. o.: Alemania Occidental, 1957. f.e.: 15-12. s.e.: Hindú. dr.: 90'. c.: inconv. men. 14 a.

Las últimas aventuras del ahora teniente Asch. Minuciosamente y en serio, el fin de la guerra y una velada, pero perfectamente visible reivindicación de los nazis buenos, y los junkers caballerescos. Y una sarcástica y nada velada ridiculización de los bárbaros invasores americanos. A estos atractivos la película agrega el hecho de ser sumamente pesada y confusa.

J. A. M.

800 LEGUAS POR EL AMAZONAS o LA JANGADA

(idem). r. y pr.: Emilio Gómez Muriel. a.: novela "La Jangada" de Julio Verne, adaptada por Jaime Salvador y E. Gómez Muriel. g. y d.: Julio Alejandro. f.: Jack Draper (Panorámica y Eastmancolor). m.: Gustavo Carrión. cm.: "Mulata", "Nube gris", "La flor de la zanela", "Quisiera ser", etc. interpretadas por los Hermanos Silva y Antonio Prieto. e.: Eduardo Fitzgerald. a.r.: Juan Marín. mtj.: Jorge Bustos. s.: Jaime Fields. mq.: R. Jiménez. est. Churubusco-Azteca. i.: Carlos López Moctezuma, Elvira Quintana, Rafael Bertrand, Raúl Farrell, Beatriz Aguirre, María Duval, Enrique Aguilar, Federico Guriel (Pichirilo), Nelson Viana, Alvaro Rexell, Angel Merino. pa.: Corsa S. A. dst.: PEL-MEX. o.: México, 1958. f.e.: 12-12. s.e.: Renacimiento, Grand Bourg, Dilecto y Gran Rivadavia. dr.: 95'. c.: sin restric. (Participó en el Festival de San Sebastián, 1958).

PLATINUM HIGH SCHOOL

(Isla de víboras). r.: Charles Haas. a.: cuento de Howard Breslin. g.: Robert Smith. f.: Russell Metty (Metrovisión). m.: Van Alexander. mtj.: Gene Ruggiero. i.: Mickey Rooney, Terry Moore, Dan Duryea, Yvette Mimieux. Conway Twitty, Jimmy Boyd, Harol Lloyd Jr., Richard Jaeckel, Warren Berlinger, Christopher Dark, Jimmy Murphy, Elisha Cook Jr., Jack Carr, Mason Allan Dinahart, David Landfield. pr.: Red Doff. pa.: Albert Zugsmith Prod. — Fryman Enterprises. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 12-1. s.e.: Metro. o.: 95'. dr.: 92'. c.: proh. men. 14 a. inc. men. 18 a.

POLLYANNA

(idem). r. y g.: David Swift. a.: novela de Eleanor H. Porter. f.: Russell Harlan (Technicolor). e.e.: Ub Iwerks. m.: Paul Smith. or.: Franklyn Marks. mtj.m.: Evelyn Kennedy. d.a.: Carroll Clark y Robert Clatworthy. e.: Emile Kuri y Fred Mac Lean. mtj.: Frank Gross. a.r.: Joseph Behm. s.: Dean Thomas. sp.v.s.: Robert O. Cook. v.: Walter Plunkett, realizado por Chuck Keehen y Gertrude Casey. mq.: Pat McNally. pn.: Ruth Sandifer. i.: Hayley Mills, Jane Wyman, Richard Egan, Karl Malden, Nancy Olson, Adolphe Menjou, Donald Crisp, Agnes Moorehead, Kevin

Corcoran, James Drury, Reta Shaw, Leora Dana, Anne Seymour, Edward Platt, Mary Grace Canfield, Jenny Egan, Gage Clarke, Ian Wolfe, Nolan Leary, Edgar Dearing. pr.: Walt Disney. p.a.: George Golitzin. dst.: RANK. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 26-1. s.e.: Gran Rex, Gaumont, Flores, Gral. Paz y Palais Royal. d.o.: 134' dr.: 134'. c.: sin restric. (Participó en el Festival de Venecia en 1960).

PULGARCITO

(idem). r.: René Cardona. a.: cuento de Perrault. g.: R. Cardona y Adolfo López Portillo. f.: José Ortiz Ramos (Mexiscope y Eastmancolor). m.: Raúl Lavista. e.: Roberto Silva. mtj.: Jorge Bustos. i.: Cesáreo Quezadas, María Elena Márquez, José Elías Moreno, Manuel Dondé, Nora Veyran. pr.: Armando Orive Alba. pa.: Clasa Films Mundiales S.A. dst.: PEL-MEX. o.: México, 1958. f.e.: 4-1. s.e.: Gran Mitre. dr.: 85'. c.: sin restric. (Primer Premio Categoría Infantil, Festival de Venecia, 1958).

RAT RACE, The

(La taberna de las ilusiones). r.: Robert Mulligan. g.: Garson Kanin, basado en su propia obra teatral. f.: Robert Burks (Technicolor). e.f.: John P. Fulton. pr.c.f.: Farciot Edouart. cl.: Richard Mueller. m.: Elmer Bernstein. d.a.: Hal Pereira y Tambi Larsen. e.: Sam Comer y Frank Mc. Kelvy. mtj.: Alma Macrorie. a.r.: Richard Caffey. s.: Hugo Grenzbach y Winston Leverett. v.: Edith Head. mq.: Wally Westmore. pn.: Nellie Manley. i.: Debbie Reynolds, Tony Curtis, Jack Oakie, Kay Medford, Don Rickles, Joe Rushkin, Gerry Mulligan, Sam Butera, Marjorie Bennett, Lisa Drake. pr.: William Periberg y George Seaton. pa.: Periberg-Seaton. a.pr.: Theodore Taylor. dst.: PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 25-12. s.e.: Opera, Premier y Pueyrredón. d.o.: 105. dr.: 105'. c.: proh. men. 14 a.

REBEL SET, The

(Fieras de la ciudad). r.: Gene Fowler Jr. a. y g.: Lou Vites y Bernard Girard. f.: Karl Struss. m. y d.m.: Paul Dunlap. mtj.m.: Harry Eisen. e.e.: August Lohman. d.a.: David Milton. dc.: Joseph Kish. mtj.: William Austin. a.r.: K. M. Kessler. s.: Clarence Peterson. mtj.s.: Charles Schelling. mq.: Emile La Vigne. pn.: Myrl Stoltz. v.: Roger J. Weinberg. u.: Sam Gordon. ct.: M. E. M. Gibson. i.: Gregg Palmer, Kathleen Crowley, Edward Platt, John Lupton, Ned Glass, Don Sullivan, Vikki Dougan, J. Stanford Jolley, Robert Shayne, Gloria Moreland, Colette Lyons, Joe (Tiger) Marsh. pr.: Earle Lyon. pr.e.: J. William Hayes. p.a.: Phil G. Giriodi. pa.: E. y L. dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 15-12. s.e.: Metropol. d.o. y dr.: 57'. c.: sin restric.

RIVOLTA DEI GLADIATORI, La

(La rebelión de los gladiadores). r.: Vittorio Cottafavi. a.: Natividad Zaro. g.: N. Zaro, Giorgio Simonelli, Ennio De Concini, F. Thellung, G. P. Callegari, F. De Feo y G. P. Parolini. f.: Mario Pacheco (Supercinescope y Eastmancolor). m.: Roberto Nicolosi. e.: Simont. mtj.: L. Peña. i.: Gianna Maria Canale, Georges Marchal, Ettore Manni, Mara Cruz, Vega Vinci, Carlo Tamberlani, Renato Montalbano, Corrado Sanmartino, Kerima, Valeria Moriconi, Rafael Calvo, Sergio Tofano, Rafael Durán. pa.: Alexandra (Roma)/Comptoir Française (Paris)/Athenea (Madrid). o.: Italia/Francia/España, 1958. dst.: METRO. f.e.: 22-12. s.e.: Metro y Suipacha. d.o. y dr.: 88'. c.: inconv. men. 14 a. (Se exhibe con el título de la versión norteamericana "The Revolt of the Gladiators" en copia doblada al inglés, procesada por la Columbia).

ROSSETTO, II

(Rojo para los labios). r. y a.: Damiano Damiani. g.: Cesare Zavattini y D. Damiani. f.: Pier Ludovico Pavoni. e.f.: Franco Palombi. m.: Giovanni Fusco. e.: Sergio Baldacchini. i.: Pierre Brice, Georgia Moll, Pietro Germi, Bella Darvi, Laura Vivaldi, Ivano Staccioli, Nino Marchetti, Renato Mambor, Lia Angeleri, Fiorella Fiorentino, Stefania Re, Edy Nogara, Bruna Cealti, Armando Guarnieri, Nino Nini, Renato Malavasi, Franco Cobiانchi, Sara Simoni. d.pr.: Gianni Solitro. pa.: Europa — Explorer (Roma)/C.F.P.C. (Paris). dst.: CLASE FILM. o.: Italia/Francia, 1960. f.e.: 19-1.

s.e.: Iguazú y Los Angeles. d.o. y dr.: 95'. c.: proh. men. 18 a. (Premio Fipresci, Festival de San Sebastián, 1960).

En los títulos de **EL ROSSETTO** se lee el nombre de Cesare Zavattini, como colaborador circunstancial de Damiano Damiani. Los tiempos han cambiado; directores y escritores tienen ya "fans", y los de Zavattini aguardan su presencia. El color de crónica hace suponer, en un primer momento que, efectivamente, aquí está Zavattini. Pero, las relaciones de esta crónica con la realidad son frágiles; no pasan de una genérica apreciación sobre la declinación moral de la juventud italiana, corporizada en un bello villano, y descrita desde el eje argumental del despertar a ella por parte de una adolescente. El personaje del comisario era susceptible de una mayor jerarquización en la economía del relato; ese gesto de desprecio hacia la protagonista, cuando descubre el lápiz para labios en su cartera esconde cosas de aprovechable significación. ¿Y Zavattini? En realidad, lo encontramos: alguien descendiendo por la escalera, luego de haberse descubierto el asesinato de una prostituta. Y pregunta: "¿De dónde era?" —"Friulana..." —"Ah...! Estas friulanitas!"

R. V. R.

SEA FURY

(Puerto de furias). r.: Cyril Raker Endfield. a. y g.: John Kruse y C. Raker Endfield. f.: Reginald Wyer. cm.: Reg Johnson. m.: Philip Green. d.m. Earl St. John. cn.: "Josita" de P. Green. d.a.: Michael Stringer. dc.: Arthur Taksen. mtj.: Arthur Stevens. a.r.: Stanley Hosgood. s.: Leo Wilkins y Gordon K. McCallum. mtjs.: Arthur Riddout. v.: Eleanor Abbey. mq.: Basil Newall. pn.: Maud Onslow. ct.: Tilly Day. est.: Pinewood. i.: Stanley Baker, Victor McLaglen, Luciana Paluzzi, Grégoire Aslan, Francis de Wolff, David Oxley, George Murcell, Percy Herbert, Rupert Davies, Robert Shaw, Roger Delgado, Barry Foster, Joe Robinson, Dermot Walsh, Richard Pearson, Fred Johnson, Julian Bream. pr.: Ben Fitz. pra.: H. R. R. Attwooll. spv. pr.: Arthur Alcott. pa.: Aqua. dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1958. f.e.: 4-1. s.e.: Renacimiento. dr.: 97'. c.: inconv. men. 18 a.

SERGEANT RUTLEDGE

(El Capitán Búfalo). r.: John Ford. a. y g.: James Warner Bellah y Willis Goldbeck. f.: Bert Glennon (Technicolor). m.: Howard Jackson. cn.: "Captain Buffalo" de Mack David y Jerry Livingston. d.a.: Eddie Imazu. dc.: Frank M. Miller. mtj.: Jack Murray. a.r.: Russ Saunders y Wingate Smith. s.: M. A. Merrick. v.: Marjorie Best. mq.: Gordon Bau. i.: Jeffrey Hunter, Constance Towers, Billie Burke, Woody Strode, Juano Hernández, Willis Bouchee, Carleton Young, Judson Pratt, Bill Henry, Walter Reed, Chuck Hayward, Mae Marsh. pr.: W. Goldbeck y Patrick Ford. pa.: J. Ford Prod. f.e.: 8-12. s.e.: Opera, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. dst.: WARNER BROS. d.o. y dr.: 111'. c.: Inc. men. 14 a. (Fue presentada en el Festival de San Sebastián, 1960, donde obtuvo el Premio de la Federación Española de Cine Clubs).

Una investigación criminal aderezada con problemas sexuales y conflictos raciales puede ser en 1960 un lugar común del cine norteamericano y de ningún modo el material más propicio para el talento de Ford. Sin embargo, el film es eficaz como intriga, esporádicamente intenso en la acción, y entre toques menores revela la adhesión humana de su director a la noble figura del sargento negro, nunca abstracta, cabalmente realizada como personaje.

A. BLOCK

SJUNDE INSEGLETT, Det

(El séptimo sello). r. g. y d.: Ingmar Bergman. a.: obra teatral "Trämalning" (Pintura sobre madera), que data de 1955 y es del propio I. Bergman. f.: Gunnar Fischer. a.f.: Ake Nilsson. m.: Erik Nordgren. d.m.: Sixten Ehrling. dc.: P. A. Lundgren. v.: Manne Lindholm. mtj.: Lennart Wallén. a.r.: Lennart Olsson. s.: Aaby Wedin. a.s.: Lennart Wallin. cr.: Else Fischer. mq. y pn.: Firma Carl M. Lundh. ct.: Katharina Faragó. i.: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Ake Fridell, Inga Gill, Erik Strandmark, Bertil Andeberg, Gunnel Lindblom, Inga Landgré, Anders Ek, Maud Hansson, Gunnar Olsson, Lars Lind, Benkt-Ake Benktsson, Gudrun Brost, Ulf

Johansson. l.pr.: Carl-Henry Cagarp. d.pr.: Allan Ekelund. pa.: Svensk Filmindustri. dst.: DAVID GOLDBERG CO. o.: Suecia, 1956. f.e.: 8-12. s.e.: Luxor. dr.: 95'. c.: proh. men. 18 a. (Premio Especial del Jurado X Festival de Cannes, 1957).

Ver comentario de J. A. Mahieu en este número.

SONG WITHOUT END

(Una llama mágica). r.: Charles Vidor y George Cukor. a. y g.: Oscar Millard. f.: James Wong Howe (Cinemascope y Eastmancolor, por Pathé). m.: Liszt, Chopin, Bach, Schumann, Beethoven, Wagner, Haendel, Mendelssohn, Paganini, Verdi, Cruger, etc., adaptada por Harry Sukman. d.m.: Morris Stoloff. pi.: Jorge Bolet. a.mu.: Abram Chasins. orq.: Filarmónica de Los Angeles. co.: Conjunto Coral Roger Wagner. d.a.: Walter Hojscher. e.: William Kierman. mtj.: William A. Lyon. a.r.: Carter de Haven. jr. v.: Jean Louis. i.: Dirk Bogarde, Capucine, Geneviève Page, Patricia Morison, Ivan Desny, Martita Hunt, Lou Jacobi, Albert Rueprecht, Marcel Dalio, Lyndon Brook, Walter Rilla, Hans Unterkirchner, John Abbot, E. Erlandsen, Alex Davion, Katherine Squire. pr.: William Goetz. pa. y dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU.; 1960. f.e.: 5-1. s.e.: Broadway. d.o. y dr.: 142'. c.: inc. men. 14 a. (Al poco tiempo de comenzado el rodaje del film falleció C. Vidor, terminando el film G. Cukor con la condición de no figurar en el "credit".)

SONS AND LOVERS

(Hijos y amantes). r.: Jack Cardiff. a.: novela de D. H. Lawrence. g.: Gavin Lambert y T. E. B. Clarke. l.: Freddie Francis (Cinemascope). cm.: Denys Coop. dc.: Lionel Couch. m.: Malcom Williamson. mtj.: Gordon Pilkington. a.r.: Peter Yates. v.: Margaret Furse. s.: Don Challis. e.s.: Peter Handford. mq.: Harold Fletcher. ct.: Angela Martelli. i.: Dean Stockwell, Trevor Howard, Wendy Hiller, Mary Ure, Heather Sears, William Lucas, Sean Barrett, Donald Pleasence, Ernest Thesiger, Rosalie Crutchley, Conrad Phillips, Elizabeth Begley, Rosalie Ashley. pr.: Jerry Wald. pra.: Tom Morahan. j.pr.: Teddy Joseph y Geoffrey Haine. pa.: Company of Artists. dst.: FOX. o.: Inglaterra, 1960. f.e.: 8-12. s.e.: Ambassador, Libertador, Capitol. d.o. y dr.: 100'. c.: prohib. menores 18 a.

SQUARE PEG, The

(Norman recluta). r.: John Paddy Carstairs. a. y g.: Jack Davies, Henry Blyth, Norman Wisdom y Eddie Leslie. f.: Jack Cox. cm.: James Bawden. m.: Philip Green. cn.: "The Square Peg" de Michael Carr y P. Green. d.a.: Maurice Carter. dc.: Vernon Dixon. mtj.: Roger Cherrill. a.r.: Bert Batt. s.: Leo Wilkins y Gordon K. McCallum. mtj. s.: Les Wiggins. v.: Yvonne Caffin. mq.: Geoffrey Rodway. ct.: Susan Dyson. i.: N. Wisdom, Honor Blackman, Edward Chapman, Campbell Singer, Hattie Jacques, Brian Worth, Terence Alexander, John Warwick, Arnold Bell, André Maranne, Victor Beaumont, Frank Williams, E. Leslie. pr.: Hugh Stewart. spv.pr.: Arthur Alcott. j.pr.: Charles Orme. pr.c.: Earl St. John. est.: Pinewood. dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1958. f.e.: 27-12. s.e.: Monumental, Los Angeles, Gran Norte, Gran Savoy, Grand Bourg y Gran Rivadavia. dr.: 93'. c.: sin restric.

TALL STORY

(Juego de amor). r. y pr.: Joshua Logan. a.: obra teatral homónima de Howard Lindsay y Russell Crouse, basada en la novela "The Homecoming Game", de Howard Nemerov. g.: Julius J. Epstein. f.: Ellsworth Fredericks. m.: Cyril L. Mockridge. d.a.: Jack Poplin. e.: Wm. Kuehl. mtj.: Philip W. Anderson. cn.: "Tall Story" de Dory Langdom, con música de André Previn y Shelly Manne, cantada por Bobby Darin. s.: Robert B. Lee. mq.: Gordon Bau. v.: Kay Nelson. a.r.: Hank Moonjean. d.dl.: Jos. Curtis. i.: Anthony Perkins, Jane Fonda, Ray Walston, Marc Connelly, Anne Jackson, Murray Hamilton, Bob Wright Bart Burns, Karl Lukas, Elizabeth Patterson, Tom Laughlin, Barbara Darrow. pra.: Ben Kadish. pa.: Mansfield. dst.: WARNER BROS. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 1-12. s.e.: Normandic. d.o. y dr.: 91'. c.: inconv. menores 18 a.

Divertido, aunque extenso film de Joshua Logan. Su primera mitad es tal vez lo mejor que Hollywood, en este género, nos ha hecho conocer en el transcurso del año. El resto se complica con espías y un clásico final "americano". Pese a todo, la actuación de los característicos, en especial Marc Connelly y Anne Jackson, dignifican la calidad del film. No desentonan A. Perkins y J. Fonda.

H. V. V.

TAMANGO

(idem). r.: John Berry. a.: novela de Prosper Mérimé. g.: Lee Gold, Tamara Hovey, J. Berry y Georges Neveux. d.: G. Neveux. f.: Edmond Séchan (Cinemascope y Technicolor). m.: Joseph Kosma. e.: Max Douy. mtj.: Roger Dwyre. s.: Pierre Calvet. i.: Dorothy Dandridge, Gird Jürgens, Jean Servais, Alex Cressan, Roger Hanin, Guy Mairesse, Doudou Babet, Bachir Toure, Dantz, Habib Beniglia, Clément Harari, Julien Verdier. pr.: Marcello Danon. pa.: Da. Ma. Cinematografica — Cel Incom/Les Films du Cyclope. dst.: METRO. o.: Francia/Italia, 1957. f.e.: 8-12. s.e.: Metro y Suipacha. dr.: 94'. c.: proh. men. 14 a.

THESE DANGEROUS YEARS

(Años peligrosos). r.: Herbert Wilcox. a. y g.: Jack Trevor Story. f.: Gordon Dines. m.: Stanley Black. e.: Ivan King. mtj.: Basil Warren. i.: 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 Boddey, 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 Lavallo. dr.: 97'. c.: inc. men. 14 a. (Se exhibió tomándose como original el título americano: "Dangerous Youth").

THIRD MAN ON THE MOUNTAIN

(El tercer hombre en la montaña) r.: Ken Annakin. a.: novela "Banner in the Sky" de James Ramsey Ullman. g.: Eleanore Griffin. f.: Harry Waxman (Technicolor). f.mt.: Georges Tairraz. m.: William Alwyn. d.m.: Muir Mathieson. cn.: "Climb the Mountain" de Franklyn Marks y By Dunham y "Good Nights Valais" de G. Haenny y Tom Adair. e.: John Howell. mtj.: Peter Boita. ar.: Gaston Rebuffart y Gerald O'Hara. db.: Peter Ellenshaw. mtj.s.: Chris Greenham. dz.: Mme. Derivaz. i.: James Mac Arthur, Michael Rennie, Janet Munro, James Donald, Herbert Lom, Laurence Naismith, Lee Patterson, Walter Fitzgerald, Nora Swinburne, Ferdy Mayne. pr.: William H. Anderson y Alan L. Jaggs. j.pr.: Basil Keys. pa.: Walt Disney Prod. dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1959. f.e.: 5.1. s.e.: Plaza y Gaumont. d.o.: 105'. dr.: 100'. c.: sin restricciones. (Filmada en los Alpes Suizos y en la ciudad Suiza de Zermatt).

THIRD VOICE, The

(La 3ª voz). r. y g.: Hubert Cornfield. a.: novela "All the Way" de Charles Williams. f.: Ernest Haller (Cinemascope). m.: Johnny Mandel. d.a.: John Mansbridge. dc.: Mac Mulcahy. mtj.: John A. Bushelman. ar.: Frank Parmenter. v.: Richard James. mq.: Richard Hamilton. ct.: Mary Yerke. i.: Edmond O'Brien, Laraine Day, Julie London, Ralph Brooks, Roque Ibarra, Ruben Marino, Henry Delgado, Andrés Oropeza, Eddie Le Baron, Olga San Juan, Shirley O'Hara, Tom Daly, Robert Hernández, George Trevino, Alberto Monte. pr.: Maury Dexter y H. Cornfield. i.pr.: Harold E. Knox. pa. y dst.: FOX. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 15.12. s.e.: Sarmiento. d.o. y dr.: 79'. c.: proh. men. 14 a.

La posible originalidad de este film norteamericano naufraga por la pretenciosidad de su realización. Hitchcock hace mejor estas cosas porque empieza por no tomárselas en serio. S.S.

THREE WORLDS OF GULLIVER, The

(Los viajes de Gulliver). r.: Jack Sher. a.: novela "Gulliver's Travels" de Jonathan Swift. g.: Arthur Ross y J. Sher. f.: Wilkie Cooper (SuperDynamation y Eastmancolor). e.f.: Ray Harryhausen. m.: Bernard Herr-

mann. cn.: "Gentle Love" y "What a Wonderful, Wonderful, Fellow is Gulliver" de Ned Washington y George Dunning. mtj.: Raymond Poulton. d.a.: Gil Parrendo y Derek Barrington. ar.: Eugenio Martín y Paul Ganapoler. v.: Eleanor Abbey. t.t.: Bob Gill. i.: Kerwin Mathews, Jo Morrow, June Thorburn, Lee Patterson, Basil Sydney, Gregoire Aslan, Sherri Alberoni, Charles Lloyd Pack, Martin Benson, Marry Ellis, Myrian Spencer, Peter Bull, Alec Mango. a.esg.: Enzo Musumeci Greco. pr.: Charles H. Schneer. pa.: Morningside. spv. pr.: Luis Roberts. dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 28.12. s.e.: Gran Rex, Gaumont. d.o. y dr.: 100'. c.: sin restric. est.: Sevilla. (Exteriores filmados en S'Agaro —Segovia— y Londres).

TOBY TYLER

(Diez semanas en el circo o La aventura de Toby Tyler). r.: Charles Barton. a.: novela homónima de James Otis Kaler. g.: Bill Walsh y Lillie Hayward. f.: William Snyder (Cinemascope y Technicolor). e.f.: Ub Iwerks. m.: Buddy Baker. cn.: "Biddle-Dee-Dee", de Diane Lampert y Richard Loring. mtj.m.: Evelyn Kennedy. or.: Walter Sheets. d.a.: Carrol Clark y Stan Jolley. dc.: Emile Kuri y Fred MacLean. mtj.: Stanley Johnson. ar.: Arthur J. Vitarelli. v.: Chuck Keehne y Gertrude Casey. s.: Dean Thomas. spv.s.: Robert O. Cook. mq.: Pat Mc. Walley. pn.: Ruth Sandifer. i.: Kevin Corcoran, Henry Calvin, Gene Sheldon, Bob Sweeney, Richard Eastham, Barbara Beard, Dennis Joel, Edith Evanson, Tom Fadden, Ollie Wallace y el mono "Mister Stubbs". pr.: Walt Disney. pr.a.: B. Walsh. pa.: Buena Vista. dst.: RANK. o.: EE. UU., 1959/60. f.e.: 8.12. s.e.: Gran Rex, Gaumont, Gral. Paz, Flores, Palais Royal y Ritz. dr.: 96'. c.: sin restric.

UNDERWATER WARRIOR

(Demonios submarinos). r.: Andrew Marton. a. y g.: Gene Levitt. f.: Joseph Biroc (Cinemascope). fac.: Lamar Boren. e.e.: Harry Redmond Jr. m. y dm.: Harry Sukman. mtj.: Charles Craft. ar.: Frank Parmenter. a.m.: Comandante Francis D. Fane. i.: Dan Dailey, James Gregory, Ross Martin, Raymond Bailey, Alex Gerry, Genie Coree, Charles Keane, Jon Lindbergh, Zale Parry, Alex Fane, Claire Kelly. pr.: Ivan Tors. pr.a.: John Florea. spv.pr.: Barry Cohon. pa.: Underwater Prod. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1957. f.e.: 30.1. s.e.: Select Lavallo, dr.: 90'. c.: sin restric.

VEDOVO, II

(El viudo alegre). r.: Dino Risi. a.: Rodolfo Sonogo, D. Risi y Fabio Carpi. g.: R. Sonogo, Dino Verde, Sandro Continenza, D. Risi y F. Carpi. f.: Luciano Trassatti. m.: Armando Trovaioli. e.: Piero Filippone. mtj.: Alberto Gallitti. ar.: Lu' Leone-Onofri. i.: Alberto Sordi, Franca Valeri, Nando Bruno, Leonora Ruffo, Livio Lorenzon, Ruggero Marchi, Nanda Primavera, Alberto Rabagliati, Furlanetto, Angela Luce, Mario Passante, Ignazio Dozzi, Gastone Bettanini, Paola Patrizi, Ignazio Leone, Alberto Maggi, Carlo Di Maggio, Enzo Petito, Rosita Pisano, Gigi Reder, Luigi Riccardi, Antonio Pignatelli. pr.: Edgardo Cortese y Elio Scardaglia. pa.: PanEuropa-Cino Del Duca. dst.: CLASE FILMS. o.: Italia, 1959. f.e.: 19.1. s.e.: Ocean. d.o. y dr.: 90'. c.: inconv. men. 18 a.

VENTO DI PRIMAVERA o VERGIS MEN NICHT

(Viento de primavera). r.: Arthur Maria Rabenalt y Giulio Del Torre. a. y g.: Aldo De Benedetti, Gina Falckenberg y G. Del Torre. f.: Oskar Schmirch y Augusto Tiezzi (Eastmancolor). m.: Willy Mattes; además se ejecutan canciones y partituras de Cesare A. Bixio, Bellini, Mayerbeer, Domenico Modugno, De Curtis, etc. cn.: "Vento di Primavera", "Nel blu dipinto di blu", "Non ti scordare di me", "Torna a Surrento", "Dolcezza mia", "Ninna Nanna", "O paese, o sole", "Maria... Mari", etc. ff.: Karl Bayer. e.: Wolf Englert y Ernst Richter. mtj.: Jolanda Benvenuti y Gertrud P. Hintz-Nischwitz. v.: Ilse Dubois. s.: Hellmut Raensch. mq.: Jonas Müller y Charlotte Müller. i.: Ferruccio Tagliavini, Sabine Bethmann, Lauretta Masiero, Massimo Giuliani, Valeria Fabrizi, Erich Winn, Rudolf Vogel, Rita Liechti. pa.: Trio-Cine-Italia. dst.: A.A.A. o.: Italia/Alemania Occidental, 1958. c.: Inc. menores 18 a. d.o.: 101'. dr.: 82'. s.e.: Ambassador, Capitol y Gral. Belgrano. f.e.: 1.12.

VIDA POR DELANTE, La

(idem). r. y a.: Fernando Fernán Gómez. g.: Manuel Piliars y F. F. Gómez. f.: Ricardo Torres. m.: Rafael de Andrés. dc.: Eduardo Torre de la Fuente. s.: Felipe Fernández. i.: F. F. Gómez, Analía Gadé, José Isbert, Manuel Alexander, Félix de Pomés, Carmen López Lagar, Manuel de Juan, Carola Fernán Gómez, Rafaela Aparicio, Rafael Bardem, Julio Sanjuan, Pilar Casanovas, Matilde Muñoz Sampederro, Nan das Bolas, José Ma. Tasso. jpr.: José M. Rodríguez. pa.: Estela Films. dst.: ATLAS FILMS. o.: España, 1958/59. f.e.: 7.12. s.e.: Gran Mitre. dr.: 90' c.: sin restric. (Premio a la mejor película del año, por el Círculo de Escritores Cinematográficos de España).

Al protagonista de esta película, al que todo le va mal, alguien le dice, en un momento: No importa. No se aflija. Ud. es joven, tiene la vida por delante. Y el protagonista le responde: Sí, ya sé, pero a mí me gustaría tenerla alrededor. Este corto diálogo señala ya el carácter de sátira que posee este film. Pese a desprolijidades de realización contiene una amable y aguda crítica a la vida española. La vivienda, las faltas de oportunidades para abrirse paso en la vida, los noticiosos tendenciosos de la radio nacional todo es mostrado en esta película, a veces, un poco, como quién no quiere la cosa. La secuencia en que Isbert, como testigo de un accidente, narra su versión del mismo, es de antología.

S. S.

¡VIVA EL AMOR!

(idem). r.: Mauricio de la Serna. a.: obra teatral de Víctor Ruiz Iriarte: "Cuando ella es la otra". g.: Alfredo Varela Jr. y M. de la Serna. f.: Agustín Martínez Solares (Mexiscope y Eastmancolor). m.: Gonzalo Curiel. e.: José Rodríguez Granada. i.: Silvia Pinal, Christiane Martell, Carlos Baena, Emilio Tuero. pa.: Clasa Films Mundiales S.A. dst.: PEL-MEX. o.: México, 1957. f.e.: 18.11. s.e.: Gran Victoria. dr.: 90'. c.: Proh. men. 18 a.

VYNÁLEZ ZSÁZY

(Una invención diabólica). r.: Karel Zeman. a.: novela "Ante la Bandera" de Julio Verne, con interpolaciones de otras novelas del mismo Verne, como ser: "Robur, el Conquistador", "Los 500 Millones de la Begún" y "20.000 Leguas de Viaje Submarino". g.: K. Zeman, Frantisek Hrubin y Jiri Brdecka. f.: Jiri Tarantik. m.: Zdenek Liska. e.: Zdenek Rozkopal, basada en los grabados de los franceses Bennett y Riou. mtj.: Zdenek Stehlik. i.: Arnost Navratil, Lubumir Tokos, Jana Zatloukalová, Miroslav Holub, Frantisek Slégr, Václav Kyzlink. est.: Cine de Animación de Gottwaldov. pa.: Ceskoslovensky Film. dst.: ARTKINO. o.: Checoslovaquia, 1957. f.e.: 5.1. s.e.: Ambassador y Capitol. dr.: 80'. c.: sin restric. (Primer Premio del Festival de Bruselas, 1958. Premio del Jurado de Espectadores, en el mismo Festival. Participó fuera de concurso en el Festival de Locarno, 1958).

Ver comentario de R. V. Raschella en este número.

WHIRLPOOL

(Remolino de pasiones). r.: Lewis Allen. a.: novela "The Lorely" de Lawrence P. Bachmann. f.: Geoffrey Unsworth (Eastmancolor). cm.: David Harcourt. m. y d.m.: Ron Goodwin. cm.: "Pies Nus Dans Mes Sabots" de Henri Patterson y Marcel Stellman; y "Whirlpool" de R. Goodwin y M. Stellman. d.a.: Jack Maxsted. mtj.: Russell Lloyd. s.: Dudley Messenger y Gordon K. McCallum. mtj.s.: Archie Ludski. a.r.: Jack Causey. mq.: W. T. Partleton. pn.: Maud Onslow. ct.: Margaret Shipway. i.: Juliette Greco, O. W. Fischer, Muriel Pavlow, William Sylvester, Marius Goring, Richard Palmer, Lilly Kann, Peter Illing, Geoffrey Baydon, Victor Brooks, Arthur Howell, Harold Kasket. est.: Pinewood. pr.: George Pitcher. spv. pr.: Arthur Alcott. jpr.: Jack Hanbury. dst.: RANK. o.: Inglaterra, 1959. f.e.: 22.11. s.e.: Ocean. dr.: 110'. c.: sin restric. (Filmada en Alemania).

WEND ACROSS THE EVERGLADES

(Infierno verde). r.: Nicholas Ray. a. y g.: Budd Schulberg. f.: Joseph Brun (Technicolor). e.: Richard

Sylbert. mtj.: George Klotz y Joseph Zigman. i.: Burl Ives, Christopher Plummer, Gypsy Rose Lee, Tony Galento, Sammy Remick, Mackinlay Kantor, Chana Eden, Emmett Kelly, George Voskovec, Howard I. Smith, Pat Henning, Curt Conway, Peter Falk, Frank Rothe. pr.: Stuart Schulberg. pa.: Schulberg Prod. dst.: WARNER BROS. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 19.12. s.e.: Select Lavallo. d.o. y dr.: 93'. c.: inc. men. 14 a.

Nicholas Ray filma lo que su productor y libretista (el publicitado Budd Schulberg) le alcanza. Fiel a sus preferencias, no descuida ninguna oportunidad de lirismo, violencia, capricho e invención visual. El resultado es inferior a sus mejores films pero siempre personal y a menudo extravagante. Para los aficionados al documental hay una excelente fotografía en color de los pantanos de la Florida.

A. BLOCK

REPOSICIONES

BIG HEAT, The

(Los soborndos). r.: Fritz Lang. a.: novela "Coup de torchon" de William P. Mac Givern. g.: Sidney Boehm. f.: Charles Lang Jr. m.: Daniele Amfitheatrof. d.m.: Mischa Bakaleinikoff. d.a.: Robert Peterson. e.: William Kiernan. mtj.: Charles Nelson. a.r.: Milton Feldman. s.: George Cooper. v.: Jean Louis. mq.: Clay Campbell. pn.: Helen Hunt. i.: Glenn Ford, Gloria Grahame, Jocelyn Brando, Alexander Scourby, Lee Marvin, Jeannette Nolan, Peter Whitney, Willis Bouchey, Robert Burton, Adam William, Howard Wendell, Cris Alcáide, Michael Granger, Dorothy Green, Carolyn Jones, Roc Roman, Dan Seymour, Edith Evanson. pr.: Robert Arthur. dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 19.11.54. s.e.: Gran Rex. fr.: 11.1. s.r.: Sarmiento, Callao, Palais Royal, Rivera Indarte y Palacio del Cine. d.o. y dr.: 90'. c.: proh. men. 14 a.

BOHEMIAN GIRL, The

(Un par de gitanos). r.: James W. Horne y Charles Rogers. a.: opereta de Michael William Balfe. i.: Stan Laurel, Oliver Hardy, Jacqueline Wells, Antonio Moreno, James Finlayson, Thelma Todd, Darla Hood, Mae Bush, Zeffie Tilbury, Michel Lewis, Felix Knight, William P. Carleton, Lane Chandler, Paulette Godard. pr.: Hal Roach. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1936. f.e.: 11.8.36. s.e.: Ambassador. fr.: 29.12. s.r.: Metropol. dr.: 70'. c.: sin restric. (Actualmente distribuye DOUGLAS FILMS).

CANYON RIVER

(El hombre marcado). r.: Harmon Jones. a. y g.: Daniel B. Ullman. f.: Ellsworth Fredericks. (Cinemascope y De Luxe Color). m.: Marlin Skyles. mtj.: Richard Heermance. a.r.: Austin Jeell. d.a.: David Milton. i.: George Montgomery, Peter Graves, Marcia Henderson, Richard Eyer, Walter Sande, Alan Hale Jr. pr.: Scott R. Dunlap. dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1956. f.e.: 15.7.57. s.e.: Metropol. fr.: 10.1. s.r.: Electric. dr.: 77'. c.: sin restric.

CITIZEN KANE

(El ciudadano). r. y a.: Orson Welles. g.: Herman Mankiewicz y O. Welles. f.: Gregg Toland. m.: Bernard Herrmann. d.a.: Van Nest Polglase. dc.: Perry Ferguson y Darell Silvera. mtj.: Rober Wise. i.: O. Welles, Joseph Cotten, Ruth Warrick, Dorothy Comingore, Everett Sloane, George Coulouris, Agnes Moorehead, Erskine Sanford, Fortunio Bonanova, Ray Collins, Paul Stewart, William Alland, Harry Shannon, Guy Schillins. pa.: Mercury-R.K.O. dst.: R.K.O. o.: EE.UU., 1941. f.e.: 8.8.41. s.e.: Ideal. fr.: 19.1. s.r.: Sarmiento, Capitol, Callao, Rivera Indarte, Palacio del Cine. dr.: 115'. c.: sin restric. (En la actualidad distribuye ELGA FILMS).

Ver comentario de J. A. Mahieu en este número.

DILLINGER

(idem). r.: Max Nosseck. a.: Phil Yordan. f.: Jackson Rose. mtj.: Otto Levering. s.: Tom Lambert. d.dl.: Leon Charles. i.: Lawrence Tierney, Edmund Lowe, Anne Jeffreys, Eduardo Cianelli, Marc Lawrence, Elisha Cook Jr., Ralph Lewis, Ludwig Stossel. pa.: King Bros. dst.: MONO-

GRAM. o.: EE. UU., 1945. f.e.: 18.9.46. s.e.: Normandie. l.r.: 15.12. dr: 70'. c.: sin restric. (Actualmente distribuye ALLIED ARTISTS, sucesora de la Compañía anterior).

DUE SOLDI DI SPERANZA

(Dos centavos de esperanza). r.: Renato Castellani. a.: Ettore M. Margadonna y R. Castellani. g.: Titina De Filippo y R. Castellani. f.: Arturo Galleani. m.: Alessandro Gicognini. i.: Maria Fiore, Vincenzo Musolino, Gina Mascetti, Filomena Russo y los habitantes de Boscotrecase, Nápoles. pr.: Sandro Ghenzi. pa.: Universalcine. dst.: D.I.F.A. o.: Italia, 1952. f.e.: \$0.8.56. s.e.: Trocadero. Los Angeles, Palacio del Cine, Cuyo y Capitol. l.r.: 17.1. s.r.: Trocadero. dr.: 100'. c.: sin restric. (Este film entre varios premios obtuvo, exaequo el Gran Premio Internacional de Cannes).

ENDS OF THE EARTH, To the

(Hasta el fin del mundo). r.: Robert Stevenson, (Ray Nazarro filmó las escenas que transcurren en China y Seymour Friedman las de Egipto). a. y g.: Jay Richard Kennedy, basado en hechos verídicos. f.: Burnett Guffey. m.: George Duning. e.: Stephen Gooson y Cary Odell. mtj.: William Lyon. i.: Dick Powell, Signe Hasso, Maylia, Ludwig Donath, Vladimir Sokoloff, Edgar Barrier, John Hoyt, Marcel Journet, Luis Van Rooten, Fritz Leiber, Vernon Steele, Peter Virgo, Lou Krugman, Eddie Lee, Peter Chong, Leon Lenoir, Ivan Triesault, George Volk, Robert Malcolm, Harry J. Anslinger. pr.: Sidney Buchman. pa.: Kennedy-Buchman. dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1947. f.e.: 17.12.48. s.e.: Monumental. l.r.: 12.1. s.r.: Metropol. dr.: 109'. c.: sin restric.

ESCAPE FROM FORT BRAVE

(Hombres o bestias). r.: John Sturges. a.: novela de Phillip Rock y Michael Pate. g.: Frank Fenton. f.: Robert Surtees (Anscocolor). m.: Jeff Alexander. da.: Cedric Gibbons y Malcolm Brown. mtj.: George Boemler. i.: William Holden, Eleanor Parker, John Forsythe, William Demarest, Richard Anderson, Polly Bergen, William Campbell, John Lupton, Carl Benton Reid, Richard Beedle. pr.: Nicholas Nayfack. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 26.7.56. s.e.: Suipacha y S. Martín de Flores. l.r.: 15.2. s.r.: Metro. dr.: 100'. c.: sin restric.

FRIENDLY PERSUASION, The

(La gran tentación). r. y pr.: William Wyler. a.: novela de Jessamyn West. g.: Michael Wilson, J. West y W. Wyler. f.: Ellsworth Fredericks (De Luxe Color). c.e.: August J. Lohman. m. y d.m.: Dimitri Tiomkin. cn.: "Marry Me, Marry Me"; "Mocking Bird in a Willow Tree"; "Coax Me a Little"; "Indiana Holiday" y "Friendly Persuasion" de D. Tiomkin y Paul Francis Webster, cantada la última por Pat Boone. mtj.m.: Richard C. Harris. da.: Edward S. Haworth. dc.: Joe Kish. mtj.: Robert Swink, Edward Biery Jr. y Robert Belcher. a.r.: Austin Jewell. s.: Del Harris. v.: Bert Henrikson. mq.: Emile La Vigne. pn.: Agnes Flanigan. u.: Tommy Plews. ct.: Robert Gary. i.: Gary Cooper, Dorothy McGuire, Marjorie Main, Anthony Perkins, Richard Eyer, Robert Middleton, Phyllis Love, Mark Richman, Walter Catlett, Richard Hale, Joel Fluellen, Theodore Newton, John Smith, Mary Carr, Edna Skinner, Marjorie Durant, Frances Farwell, Russell Simpson, Charles Halton, Everett Glass y el ganso "Samantha". pr.a.: Robert Wyler y Richard Maybery. p.pr.: Allen K. Wood. a.pr.: Stuart Millar. dst.: ALLIED ARTISTS. o.: EE. UU., 1956. f.e.: 5.6.57. s.e.: Gran Rex, Sarmiento y Gaumont. l.r.: 1.12. s.r.: Plaza, Callao y Ritz. d.o. y dr.: 137'. c.: sin restric. (Este film obtuvo el Gran Premio del Festival de Cannes, 1956).

FROM HERE TO ETERNITY

(De aquí a la eternidad). r.: Fred Zinnemann. a.: novela homónima de James Jones. g.: Daniel Taradash. f.: Burnett Guffey. m.: George Duning. cn.: "Re-enlistment blues" de J. Jones, Fred Karger y Robert Wells. da.: Cary Odell. dc.: Frank Tuttle. mtj.: William Lyon. d.m.: Morris Stoloff. a.r.: Earl Bellamy. v.: Jean Louis. a.m.: Brig. Gral. Kendall, J. Fielder. s.: Lodge Cunningham. mq.:

Clay Campbell. pn.: Helen Hunt. i.: Burt Lancaster, Montgomery Clift, Frank Sinatra, Deborah Kerr, Donna Reed, Ernest Borgnine, Philip Ober, Barbara Morrison, Harry Bel-laver, Mickey Shaughnessy, Jack Warden, Claude Akins, George Reeves, John Dennis, Merle Travis, Tim Ryan, Arthur Keegan, Jean Willis, Robert Karnes, Robert Wilke, Douglas Henderson, Don Dubbins, John Cason, Kristine Miller, John Bryant. pr.: Buddy Adler. pa. y dst.: COLUMBIA. o.: E. UU., 1953. f.e.: 8.10.54. s.e.: Ambassador, Gaumont y Florida. l.r.: 1.12.60. sr.: Sarmiento, Flores, Gral. Paz, Palacio del Cine. d.o.: 118'. dr.: 118'. c.: proh. menores 14 a. (Este film obtuvo el "Oscar" de 1953).

GIANT

(Gigante). r.: George Stevens. a.: novela homónima de Edna Ferber. g.: Fred Guiol e Ivan Moffat. f.: William C. Mellor (Panorámica y Warnecolor). m.: Dimitri Tiomkin. cn.: "Giant" y "There's never been anyone else but You" de Paul F. Webster y D. Tiomkin. e.: Ralph Hurst. mtj.: William Hornbeck. v.: Marjorie Best. i.: James Dean, Elizabeth Taylor, Rock Hudson, Jane Withers, Chill Wills, Mercedes Mc. Cambridge, Carrol Baker, Dennis Hopper, Sal Mineo, Judith Evelyn, Paul Fix, Rodney Taylor, Earl Hollyman, Robert Nichols, Alexander Scourby, Frank Bennett, Charles Watts, Elsa Cárdenas, Carolyn Craig, Monte Hale, Mary Ann Edwards, Sheb Wooley, Victor Millan, Mickey Simpson, Pilar del Rey, Maurice Jara, N. Nash, Napoleon Whiting, Ray Whitley, Tina Menard. pr.: G. Stevens y Henry Ginsberg. dst.: WARNER BROS. o.: EE. UU., 1956. f.e.: 6.11.58. s.e.: Ideal. l.r.: 27.12. s.r.: Paris. dr.: 198'.

GLENN MILLER STORY, The

(Música y lágrimas—La vida de Glenn Miller). r.: Anthony Mann. a. y g.: Valentine Davies y Oscar Brodney. f.: William Daniels (Technicolor). d.: William Fritzsche. ad.m.: Henry Mancini. d.m.: Joseph Gershenson. cr.: Kenny Williams. cn.: "Moonlight Serenade"; "Little Brown Ing"; "In the Mood"; "Pennsylvania 6-5000"; "String of Pearls"; "Tuxedo Junction", "Chatanooga Cho Choo"; etc. composiciones de Glenn Miller. da.: Bernard Herzbrun y Alexander Golitzen. e.: Russell A. Gansman y Julia Herou. mtj.: Russell Schoengarth. s.: Leslie I. Carey y Joe Lapis. v.: Jay Morley. mq.: Bud Westmore. pn.: Joan St. Oegger. i.: James Stewart, June Allyson, Charles Drake, Henry Morgan, George Tobias, James Bell, Ward Bond, Barton McLane, Irvine Bacon, Kathleen Lockart, Sig Ruman, Katherine Warren, Louis Armstrong, Francis Langford, Gene Krupa, Ben Pollack. Además actúan "The Modernaires" y el Ballet de Archie Savage. pr.: Aaron Rosenberg. dst.: UNIVERSAL. o.: EE. UU., 1954. f.e.: 10.5.55. s.e.: Normandie y Roca. l.r.: 27.12. s.r.: Ambassador, Libertador, Capil, Gral. Paz, Flores y Ritz. d.o.: 116'. dr.: 100'. c.: sin restric.

GOLD RUSH, The

(La quimera del oro). r., a., g., m., n. y pr.: Charles Chaplin. f.: Rollie Totherh y Jack Wilson. e.: Charles D. Hall. a.: Charles Reisner y Henri D. Abbadie l'Arrast. d.m.: Max Terr. i.: Charles Chaplin, Mack Swain, Tom Murray, Georgia Hale, Betty Morrissey, Malcolm Waite, Henry Bergman. pa. y dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE.UU., 1925. f.e.: 19.9.25. s.e.: Empire Theatre. l.r.: 4.1. s.r.: Normandie, Premier, Grand Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. dr.: 71'. c.: sin restric. (En 1942 Chaplin realizó una sonorización y reedición de su film; creando la música y la narración, que es dicha por él mismo. En 1958 en Bruselas, en el Festival de Films de todas las épocas fue considerado el 2º film desde la creación del cine. Actualmente distribuye INTERNACIONAL).

Ver comentario de J. A. Mahieu en este número.

GOT ME COVERED, They

(¡Apunten... fuego!). r.: David Butler. a.: Leonard Q. Ross y Leonard Spigelgass. g.: Harry Kurnitz. f.: Rudolph Maté. d.: Frank Fenton y Lynn Root. c.f.: Ray Binger. m.: Leigh Harline. d.m.: C. Bakaleinikoff. cn.: "Palsy Walsy" de Johnny Mercer y Harold Arlen. da.: Pe-

rry Ferguson y Mac Clure Capps. dc.: Howard Bristol. mtj.: Daniel Mandell. ar.: John Sherwood. s.: Fred Lan. v.: Adrián. El de D. Lamour: Edith Head. i.: Bob Hope, Dorothy Lamour, Eduardo Cianelli, Marion Martin, Lenore Aubert, Otto Preminger, Walter Catlett, Mary Treen, Donald Meek, Philip Ahn, Florence Bates, Ed Gargan, Phyllis Ruth, Donald MacBride, Betty Avery, Margaret Hayes, Mary Byrne, John Abbott, Frank Sully. pr.: Samuel Goldwyn. dst.: R.K.O. o.: EE. UU., 1942/43. fe.: 11.6.43. se.: Ocean. fr.: 3.1. sr.: Hindú, Gran Rivadavia y Grand Bourg. do.: 94' dr.: 75' c.: sin restricciones. (Actualmente distribuye ASTOR FILMS).

KID, The

(El pibe). a. g. y r.: Charles Chaplin. l.: Rollie Totheroh. a. r.: Chuck Riesner. i.: C. Chaplin, Jackie Coogan, Edna Purviance, Carl Miller, Tom Wilson, C. Riesner, Albert Austin, Nellie Bly Baker, Henry Bergman, Lita Grey. pa.: First National. dst.: RADIUM CO. o.: EE. UU., 1921. fr.: 19.1. sr.: Gran Mitre. c.: sin restric.

KID FROM BROOKLYN, The

(El lechero). r.: Norman Z. McLeod. a.: obra teatral "The Milky Way" de Lynn Root y Harry Clork. ad.: Groves Jones, Frank Butler, y Richard Connell. g.: Don Hartman y Melville Shavelson. l.: Gregg Toland (Technicolor). m. y cn.: Jule Styne y Sammy Cahn. La canción "Pavlova" es de Sylvia Fine y Max Liechman. d.m.: Carmen Dragon. d.a.: Peggy Ferguson y Steward Chaney. mtj.: Daniel Mandell. i.: Danny Kaye, Virginia Mayo, Vera Ellen, Steve Cochran, Eve Arden, Walter Abel, Lionel Stander, Fay Bainter, Clarence Kolb, Jerome Cowan, Don Wilson y las "Goldwyn Girls". pr.: Samuel Goldwyn. dst.: R.K.O. o.: EE. UU., 1946. fe.: 9.5.48. se.: Ocean. fr.: 18.1. sr.: Monumental, Gran Savoy y Gran Norte. dr.: 113'. c.: sin restric. (En la actualidad distribuye ASTOR FILMS).

KING KONG

(idem). r. y pr.: Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack. a.: Edgar Wallace y M. C. Cooper. g.: James Creelman y Ruth Rose. l.: Edward Linden, Vernon Walker y J. O. Taylor. e.e.: Murray Spivak. tr.: Willis O'Brien. m.: Max Steiner. e.: Carrol Clark y Al Herman. i.: Fay Wray, Robert Armstrong, Bruce Cabot, Frank Reicher, Sam Hardy, Noble Johnson, James Flain, Victor Wong. pr.e.: David O. Selznick. pa.: Cooper-Schoedsack. dst.: MAX GLUCKSMANN. o.: EE. UU., 1933. fe.: 14.7.33. se.: Palace y Grand Splendid. fr.: 8.12. sr.: Sarniento, Gral. Belgrano, Rivera Indarte y Palacio del Cine. do.: 103' dr.: 100'. c.: sin restric. (Actualmente distribuye ASTOR FILMS).

LADY TAKES A CHANCE, A

(Idilio en el desierto). r.: William A. Seiter. a.: Jo Swerling. g.: Robert Ardley. l.: Franke Redman. m.: Roy Webb. d.a.: Albert S. D'Agostino. mtj.: Theion Warth. i.: Jean Arthur, John Wayne, Phil Silvers, Charles Winninger, John Phillip, Mary Field, Don Costello, Grady Sutton, Gran Withers, Hans Conreid, Joan Blair. pa. y dst.: R.K.O. fe.: 31.12.43. se.: Ocean. fr.: 24.11. sr.: Normandie. o.: EE. UU., 1943. dr.: 86'. c.: sin restric. (En la actualidad distribuye IMPERIAL FILMS. Se estrenó y reestrenó teniendo como título original "The Cowboy and the Girl", pese a no ser ese el registrado).

LAUGHIN GRAVY

(Salsa mímica o Los cocineros). r.: James W. Horne. d.: H. M. Walker. mtj.: Richard Currier. i.: Stan Laurel y Oliver Hardy. pr.: Hal Roach. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1930/31. dr.: 15'. c.: sin restric. fr.: 10.1. sr.: Real. (En la actualidad distribuye DOUGLAS FILMS).

LEAVE HER TO HEAVEN

(Que el cielo la juzgue). r.: John M. Stahl. a.: novela de Ben Ames Williams. g.: Joe Swerling. l.: Leon Shamroy (Technicolor). m.: Alfred Newman. d.a.: Lyle R. Wheeler y Maurice Ransford. v.: Kay Nelson. i.: Gene

Tierney, Cornel Wilde, Jeanne Crain, Vincent Price, Chill Wills, Darryl Hickman, Mary Philips, Ray Collins, Gene Lockhart, Reed Hadley. pr.: Darryl F. Zanuck. pra.: William A. Bacher. dst.: FOX. o.: EE. UU., 1945. fe.: 12.8.46. se.: Ambassador. fr.: 20.12. sr.: Ambassador, Libertador, Palacio del Cine, Rivera Indarte y Gral. Belgrano. do.: 119'. dr.: 108'. c.: proh. men. 14 a.

LOVE HAPPY

(Locos de atar). r.: David Miller. a.: Harpo Marx. g.: Frank Tashlin y Mac Benoff. l.: William C. Mellor. cn.: Paul Smith. i.: Groucho, Chico y Harpo Marx, Ilona Massey, Vera Ellen, Marion Hutton, Raymond Burr, Melville Cooper, Paul Valentine, Leon Belasco, Eric Blore, Bruce Gordon, Marilyn Monroe. pr.: Mary Pickford. pra.: Lester Cowan. pa. y dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1948. fe.: 15.2.51. se.: Opera. fr.: 6.1. sr.: Metrop. dr.: 85'. c.: sin restric. (En la actualidad distribuye FILMS MUNDIALES).

MANDY

(Murallas de silencio). r.: Alexander Mackendrick. a.: novela "The days is ours" de Hilda Lewis. g.: Nigel Balchin y Jack Whittingham. l.: Douglas Slocombe. cm.: Jeff Seaholme. m.: William Alwyn. d.m.: Ernest Irving. d.a.: Jim Morahan. mtj.: Sech Holt. i.: Phyllis Calvert, Jack Hawkins, Terence Morgan, Mandy Miller, Godfrey Tearle, Marjorie Fielding, Nancy Price, Edward Chapman, Patricia Plunkett, Eleonor Summerfield, Colin Gordon, Dorothy Alison, Julian Aymes, Gabrielle Brune, John Cazaron, Gwen Bacon. pr.: Leslie Norman. pa.: Arthur Rank. d.pr.: Hal Mason. dst.: UNIVERSAL. o.: Inglaterra, 1952. fe.: 12.4.56. se.: Rose Marie. fr.: 24.11. sr.: Libertador. dr.: 90'. c.: sin restric. (En la actualidad distribuye RANK).

MOON IS BLUE, The

(La luna es azul). r.: Otto Preminger. a.: obra teatral homónima de F. Hugh Herbert. g.: Richard Aldrich, Richard Myers y O. Preminger. l.: Ernest Laszlo. m.: Herschel Burke Gilbert. mtj.: Otto Ludwig. i.: William Holden, Maggie McNamara, David Niven, Down Addams, Tom Tully, Gregory Ratoff, Fortunio Bonanova. pa.: Preminger-Herbert. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1953. fe.: 8.4.55. se.: Ambassador. fr.: 30.11.60. sr.: Renacimiento, Gran Norte y Dilecto dr.: 100'. c.: sin restric.

POT-BOUILLE

(Los amantes de París). r.: Julien Duvivier. a.: novela de Emile Zola. g.: Henri Jeanson, J. Duvivier y Leo Joannon. l.: Michel Kelber. m.: Jean Wiener. e.: León Barsaq. mtj.: Madeleine Gug. i.: Gérard Philippe, Danielle Darrieux, Jacques Duby, Dany Carrel, Jane Marken, Anouk Aimée, Henri Vilbert, Daniele Dumont, Jean Brochard, Jacques Grelló, Claude Nollier, Georges Cusin, Micheline Luccioni, Gaston Jacquet, Monique Vita, Alexandre Rignault, Judith Magre, Pascale De Boysson, Michele Grellier, Liliane Ernout, Van Doude, Denise Geuce, Valérie Vivin, Betty Beckers, Sylvie, Oliver Hussenot. pr.: Robert y Raymond Hakim. po.: Panitalia-Paris Films. o.: Francia/Italia, 1957. fe.: 20.5.59. se.: Ambassador, Libertador. dst.: ORBE FILMS. fr.: 24.11. sr.: Biarritz. dr.: 117'. c.: prohib. menores 18 a. (En la actualidad distribuye ELGA FILMS, sucesora de ORBE FILMS).

QUIET MAN, The

(El hombre quieto). r.: John Ford. a.: novela de Maurice Walsh. g.: Frank Nugent. l.: Winton C. Hoch y Archie Stout (Technicolor). m.: Victor Young, basada en motivos populares irlandeses. d.a.: Frank Hotaling. d.e.: John McCarthy Jr. y Charles Thompson. mtj.: Jack Murray. i.: John Wayne, Maureen O'Hara, Barry Fitzgerald, Ward Bond, Victor MacLaglen, Mildred Natwick, Francis Ford, Eileen Crowe, May Craig, Arthur Shields, James Lillburn, Charles Fitzsimmons, Sean McClory, Joseph O'Dea, Eric Gorman, Paddy O'Donnell, Kevin Lawless, Jack McGowan, Web Overlander. pa.: Argosy-Republic. dst.: REPUBLIC. o.: EE. UU., 1952. fe.: 6.4.54. se.: Metropolitan,

Suipacha y Roca. fr.: 5.1. s.r.: Iguazú. d.o.: y dr.: 125'. c.: sin restric. (Este film fue filmado en Irlanda, y obtuvo el "Oscar" de la Academia de Hollywood y "El León de Plata" en el Festival de Venecia, 1952. Además fue premiado en Francia, Japón, Inglaterra, etc. Actualmente distribuye IMPERIAL FILMS, sucesora de la Republic).

ROOM FOR ONE MORE

(Uno más no importa). r.: Norman Taurog. a. y g.: Jack Rose y Melville Shavelson. f.: Robert Burks. m.: Max Steiner. d.a.: Douglas Bacon. mtj.: Alan Crosland Jr. i.: Cary Grant, Betsy Drake, Lorene Tuttle, George Winslow, Iris Mann, Randy Stuart, John Ridgely, Irving Bacon, Mary Lou Treen, Clifford Tatum Jr. pr.: Henry Blanke. dst.: WARNER BROS. o.: EE. UU., 1952. f. e.: 2.254. s.e.: Normandie y Premier. fr.: 14.12. s.r.: Suipacha. dr.: 95'. c.: sin restric.

SET UP, The

(El luchador). r.: Robert Wise. a.: poema de J. M. March. g.: Art Cohen. f.: Milton Krasner. m.: C. Bakaleinikoff. d.a.: Albert S. D'Agostino. dc.: Darrel Silvera y J. Altwies. mtj.: Roland Gross. i.: Robert Ryan, Audrey Totter, Alan Baxter, George Tobias, Wallace Ford, Percy Helton, Hal Fierberlin, Darryl Hickman. pr.: Richard Goldstone. dst.: R.K.O. o.: EE. UU., 1949. f.e.: 29.851. s.e.: Trocadero, Libertador y Palacio del Cine. fr.: 18.1. s.r.: Hindú y Dilecto. d.o.: y dr.: 72'. c.: proh. men. 14 a. (En la actualidad distribuye ASTOR FILMS).

SIROCCO

(Intriga en Damasco). r.: Curtis Bernhardt. a.: novela "Coup de Grace" de Joseph Kessel. g.: A. J. Bezzerides y Hans Jacoby. f.: Burnett Guffey. m.: George Antheil. d.a.: Robert Peterson. mtj.: Viola Lawrence. i.: Humphrey Bogart, Marta Toren, Lee J. Cobb, Everett Sloane, Gerald Mohr, Zero Mostel, Nick Dennis, Onslow Stevens, Ludwig Donath, David Bond. pr.: Robert Lord. pa.: Santana. dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1951. f.e.: 11.554. s.e.: Iguazú y Gran Florida. fr.: 19.1. s.r.: Metropol. dr.: 96'. c.: sin restric.

TEXAS

(Los bandoleros de ayer). r.: George Marshall. a.: Michael Blankfort y Lewis Meltzer. g.: Horace McCoy, M. Blankfort y L. Meltzer. f.: George Mehan. m.: Morris Stoloff. c.: Lionel Banks. mtj.: William Lyon. i.: William Holden, Glenn Ford, Claire Trevor, Edgar Buchanan, Andrew Tombes, George Bancroft, Addison Richards, Don Beddoe, Merlin Nelson, Willard Robertson, Edmund Mac Donald, Joseph Crehan, Patrick Moriarty, Edmund Cobb. pr.: Samuel Bischoff. pa. y dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1941. f.e.: 20.11.41. s.e.: Opera. fr.: 26.1. s.r.: Sarmiento, Capitol, Callao, Palacio del Cine, Rivera Indarte, Bral Belgrano y Ritz. dr.: 94'. c.: sin restric.

TOUR DE NESLE, La - TORRE DEL PIACERE, La

(La torre de Nesle). r.: Abel Gance. a.: obra de Alejandro Dumas y Gaillardet. g. y d.: A. Gance, Fernand Rivers y Fuzelier. f.: André Thomas (Ferranicolor). m.: Henri Verdun. e.: Robert Bouladoux. mtj.: Louise Hauteceur. i.: Silvana Pampanini, Pierre Brasseur, Lia Di Leo, Paul Guers, Miguel Etcheverry, Paul Demange, Claudio Silvani, Gabriello, Jacques, Toja, Cristina Grado, Marcel Raine, Jacques Meyran, Rellys. pa.: Films F. Rivers/Film Costellazione. dst.: FILM LIPPÉRT. o.: Francia/Italia, 1955. f.e.: 17.457. s.e.: Ambassador y Renacimiento. fr.: 21.12. s.r.: Biarritz. dr.: 116'. c.: proh. men. 18 a. (En la actualidad distribuye FILMS MUNDIALES, sucesores de Film Lippert).

TRAIL STREET

(Sin Dios ni ley). r.: Ray Enright. a.: novela de William Corcoran g.: Norman Houston y Gene Lewis. i.: Randolph Scott, Robert Ryan, George "Gaby" Hayes, Anne Jeffreys, Madge Meredith, Steve Brodie, Billy House, Virginia Sale, Harry Woods, Phil Warren, Harry Harvey, Jason Robards. pr.: Nat Wolf. dst.: R.K.O. o.: EE.

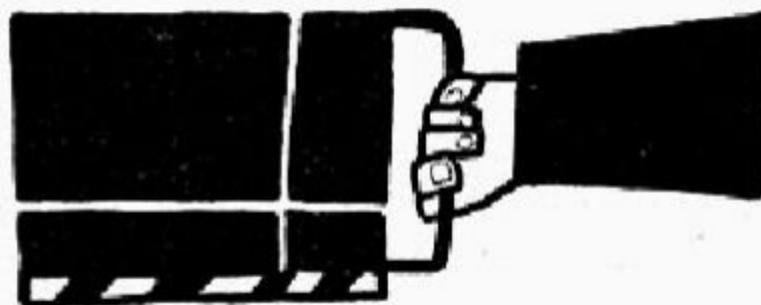
UU., 1947. f.e.: 12.12.47. fr.: 8.12. s.r.: Metropol y Callao. dr.: 85'. c.: sin restric. (Actualmente distribuye ASTOR FILM).

TRAPEZE

(Trapecio). r.: Carol Reed. a.: novela "The Killing Frost" de Max Catto. ad.: Liam O'Brien. g.: James R. Webb. f.: Robert Krasker (Cinemascope y De Luxe Color). m.: Malcolm Arnold. e.: Rino Mondellini. mtj.: Bert Bates. i.: Burt Lancaster, Gina Lollobrigida, Tony Curtiz, Katy Jurado, Thomas Gómez, Johnny Puleo, Minor Watson, Gerard Landry, Jean Pierre Kerien, Sidney James, Gabrielle Fonten, los acróbatas Eddie Ward, Sally Marlow, Fay Alexander, Willy Krause, Betty Codreano y además "The Arrioles" Mme. Golco Cipriano, "The Codreanos", Sampion Bouglione, "The Gimma Boys", Zavatta, Mylos, Lulu y Tonio. pr.: James Hill. pa.: Hecht-Lancaster. dst.: ARTISTAS UNDOŠ. o.: EE. UU., 1956. f.e.: 28.857. s.e.: Ocean, Gran Palace, Luxor y Gran Norte. fr.: 4.1. s.r.: Luxor, Dilecto y Gran Savoy. dr.: 102'. c.: sin restric.

WORE A YELLOW RIBBON, She

(La legión invencible). r.: John Ford. a.: novela de James Warner Bellah. g.: Frank S. Nugent y Lawrence Stallings. f.: Winton Hoch (Technicolor) 1.2ª.u.: Charles Boyle. cm.: Harvey Gould. e.f.: Jack Cosgrove. dc.: Natalie Kalmus y Morgan Padelford. d.a.: James Basevi. dc.: Joe Kish. m.: Richard Hageman. or.: Lucien Cailliet. dm.: C. Bakaleinikoff. mtj.: Jack Murray. ar.: Wingate Smith y Edward O'Fearn. a.m.: Cte. Philip Kieffer y Cnel. Cliff Lyons. e.e.: Jack Caffee. s.: Frank Webster y Clem Portman. a.ep.: D.R.O. Hatswell. v.: (femenino): Ann Peck. (masculino): Michael Meyers. mq.: Don Cash. pn.: Anna Malin. u.: Jack Golconda. i. John Wayne, Joanne Dru, John Agar, Ben Johnson, Harry Carey Jr. Victor Mc. Laglen, Mildred Natwick, George O'Brien, Arthur Shields, Harry Woods, Chief Big Tree, Noble Johnson, Cliff Lyons, Tom Tyler, Michael Dugan, Mickey Simpson, Frank Mc. Grath, Don Summer, Fred Libbey, Jack Pennick, Billy Jones, Bill Goettinger, Fred Graham, Fred Kennedy, Rudy Bowman, Post Parks, Ray Hyke, Lee Bradley. pa.: Argosy-R.K.O. dst.: R.K.O. o.: EE. UU., 1949. fs.: 8.11.51. s.r.: Los Angeles, Astor y Palacio del Cine. fr.: 28.12. s.r.: Sarmiento, Callao, Gral. Belgrano, Palais Royal, Rivera Indarte y Palacio del Cine. d.o. y dr.: 104'. c.: sin restric. (Se exhibe en blanco y negro, distribuyendo ahora ASTOR FILMS. Los exteriores han sido filmados en Monument Valley, Utah).

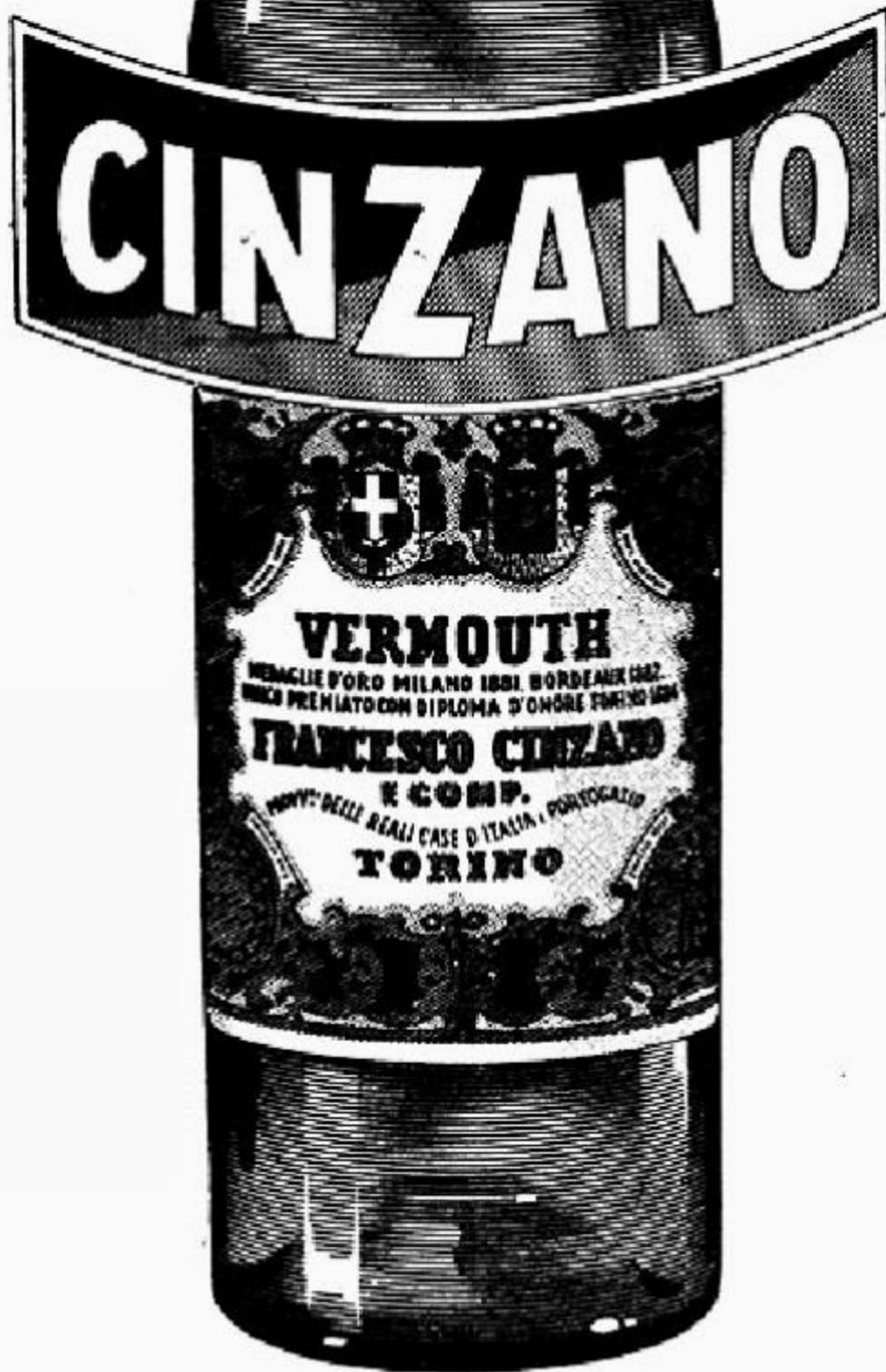


A LOS LECTORES

El atraso en la aparición de este número se debe a inconvenientes de orden técnico motivados por los cortes de energía eléctrica.

LA DIRECCION

sinónimo de vermouth



Un film esperado: NAZARIN de Luis Buñuel



Precio de venta \$ 40
Exterior: u\$s 0.50

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