

# TIEMPO DE CINE

9

DICCIONARIO DE LA JOVEN GENERACION ARGENTINA MARIEN BAD O EL FILM DE LAS SOSPECHAS BEATRIZ GUIDO, LA MUERTE, LOS VAMPIROS Y LAS TELARAÑAS LA NUEVA OLA Y EL PLACER DE LAS IMAGENES DAVID JOSE KOHON ESTUDIO Y FILMOGRAFIA HISTORIA DEL CINE EN 120 FILMS (II) CRITICAS Y FICHERO DE ESTRENOS HUMOR: QUINO NECROLOGICAS

PUBLICACION DEL CINE CLUB NUCLEO  
AÑO II — Nº 9 — ENERO-MARZO 1962



**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

Publicación del Cine Club Núcleo de Buenos Aires / Editada por Ediciones Guía Práctica / Consejo de Dirección: Salvador Sammaritano, Héctor V. Vena y José A. Mahieu / Administrador: Héctor de la Fuente / Fotógrafos: Carlos Gdansky Orgambide y Eduardo Goldsrein / Dibujante: Quino / Viñetas: Benicio Núñez / Redactores y corresponsales en el exterior: Homero Alsina Thevenet (Montevideo), Guido Aristarco (Milán), Fernando Duarte (Río Maior, Portugal), George N. Fenin (Nueva York), César R. Fontenla (Madrid), Marcel Martin (París), Alejandro Saderman (Roma), Jerzy Toeplitz (Varsovia), Carlos Vieira (San Pablo) y A. N. Vilariño Ochoa (Moscú) / Colaboran además en este número: J. C. Bosetti, Copi, María E. Guido, Katy Knöpfler, Ariel Maudet (h), Franco Magni, Carlos del Peral, Jaime Potenze, Roberto V. Roschella, Antonio A. Salgado y Oscar Yoffe / Todos los artículos publicados son escritos especialmente para esta revista, salvo indicación en contrario / La publicidad de películas no implica juicio estético sobre las mismas / Se prohíbe la reproducción de artículos y dibujos sin mención de origen / Se desea el intercambio con publicaciones similares / On desire l'échange avec des publications pareilles / E desiderato lo scambio con simili pubblicazioni / Exchange with similar publications is desired / Redacción, suscripciones y distribución: Avda. Gaona 2907, 3º piso, of. 4, tel. 59-7990, Buenos Aires, Argentina / Distribuidor: Juan C. Bosetti / Publicidad: Lavalle 1125, 11º piso, of. 25, tel. 35-8518, 35-8533 / Representante en Uruguay: Walter Achugar, Andes 1433, 4º piso, tel. 95352, Montevideo / Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 663.864.

# TIEMPO DE CINE



Escena de filmación de *EL ÚLTIMO PISO* de Daniel Cherniavsky, que inicia la temporada de Núcleo.

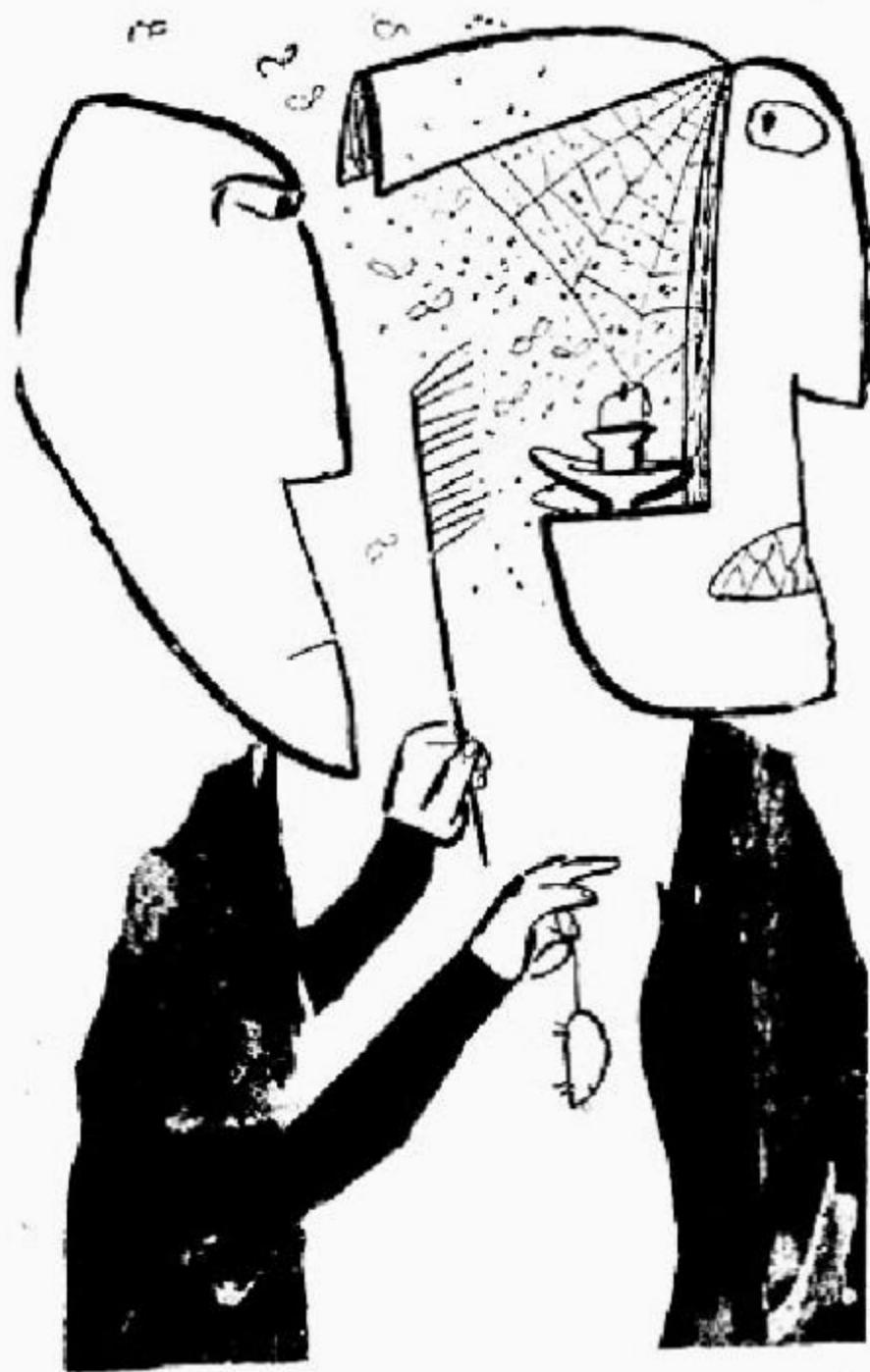
## INDICE

Ante otra crisis del cine nacional, editorial .....	2
Diccionario de la nueva generación argentina, Salvador Sammaritano .....	3
Beatriz Guido, la muerte, los vampiros, las telarañas, Carlos del Peral .....	10
Marienbad, el film de las sospechas, Guido Aristarco .....	13
Historia del cine en 120 films (III), Marcel Martin .....	16
Los mejores films de 1961 .....	18
<b>El ojo de la crítica</b>	
El mundo interior de David José Kohan, Antonio A. Salgado .....	19
El mago, José Agustín Mahieu .....	23
El nazismo de ayer, hoy, Oscar Yoffe .....	23
Pather Panchali, J. A. M. ....	24
Jazz en una noche de verano, Ariel Maudet (h) .....	25
Sangre sobre los rieles, J. A. M. ....	26
Dispáren sobre el pianista, A. M. (h) .....	27
La jungla de cemento, A. A. S. ....	27
Estas buenas mujeres, A. A. S. ....	28
No sólo de imágenes vive el cine, A. A. S. ....	29
Un crítico católico ante Rey de reyes, Jaime Potenze .....	30
Fichero de estrenos y reposiciones, Héctor V. Vena .....	31
Carta de París, Marcel Martin .....	42
Carta de Nueva York, George N. Fenin .....	43
El cine en la VI Bienal de San Pablo, Carlos Vieira .....	44
Bibliográficas, Roberto V. Roschella .....	45
Los que pasaron, H. V. V. ....	46

ENERO/MARZO, 1962

# 9

En la tapa: Escena de *LA NOCHE* de Antonioni. Ver en el Nº 6, artículos de Guido Aristarco y Marcel Martin. En el próximo número nota de Franco Magni.



Lenico

# ANTE OTRA CRISIS DEL CINE NACIONAL

Un cierre de cines señaló en forma espectacular, la reanudación de hostilidades entre la exhibición y el cine argentino. El pretexto, esta vez, consiste en exigir una rebaja en el precio de las localidades mediante la eliminación de impuestos. Con este cómodo recurso, que no afecta sus ganancias, el exhibidor alcanzaría un doble objetivo: primero, atraer al espectador remiso con una rebaja espectacular (que luego se iría eliminando gradualmente) y segundo, quitar al cine argentino las fuentes legales y lógicas de su protección.

El verdadero fenómeno de retracción del público, registrado ya en otros países, tiene causas similares aquí: la irrupción de la TV. Y su solución no puede radicar en una insustancial rebaja de precios sino en la modificación de las reglas del espectáculo. Un ejemplo de esta transformación en las inclinaciones y las modalidades del público, lo da el éxito de ciertas producciones de calidad o gran espectáculo en cines de primera línea. Y correlativamente, el vacío de las viejas salas de barrio, a pesar de sus precios bajos.

No vale la pena extenderse en esta argumentación. Tan sólo observar que es poco admisible que la exhibición, organizada en verdaderos "trusts" y ligada a los intereses de la distribución extranjera, obtenga una exención de impuestos de que no gozan sectores más productivos.

En reuniones y entrevistas hemos podido seguir de cerca el proceso, que amenaza la subsistencia misma de nuestro cine. No debería sorprender demasiado este nuevo ataque, destinado sobre todo a destruir las reglamentaciones de la ley del cine. Ante los "grupos de presión", la industria cinematográfica argentina es económicamente débil, carece de una distribución adecuada y actúa con enorme desventaja frente al film extranjero, que entra al país en forma prácticamente indiscriminada y es preferido (hay múltiples razones comerciales) por el exhibidor local.

Pero más grave que la actitud previsiblemente mercantilista de los exhibidores, parece ser la falta de defensas del cine mismo: la ley del cine es reiteradamente burlada por aquellos, el Instituto de Cinematografía carece al parecer de la fuerza legal necesaria para imponerla; ¿puede el cine argentino subsistir —y ser realmente valioso— si no se corrigen a fondo todas las trabas que se oponen a su crecimiento normal?

Una premisa es indiscutible: en todo el mundo el cine goza de una adecuada protección. Más justificada es en un país como el nuestro, donde cientos de films extranjeros se exhiben sin gravamen alguno. El I.N.C., inclinado en principio a una solución de compromiso, parece reconocer ahora que toda concesión significará a corto plazo la anulación de la ley misma y del organismo creado para aplicarla...

No hay dudas en la necesidad básica de fortalecer la ley del cine, para que el cine pueda subsistir. Pero a nosotros, interesados por sobre todas las cosas en la creación de un arte fílmico independiente, donde el artista tenga las mayores oportunidades de expresarse sin trabas, nos preocupan algunas posiciones expuestas en recientes reuniones de la industria y las autoridades del Instituto. Por parte de éstas últimas, se revela una peligrosa confusión de valores; una disposición sintomática a orientar el contenido de las obras según criterios reñidos con la libertad de expresión; junto a esta desembozada censura —basada en oscuras y antidemocráticas nociones sobre el "peligro" de una crítica y un testimonio veraz de la realidad— se desenvuelven otras trabas.

El régimen de avales, por ejemplo, no inhibe a los "corsarios" del cine, sino que puede transformar toda la producción en una cruda aventura comercial y lo que es peor, destruir la realización de obras independientes. Al parecer, se ha olvidado que los triunfos del nuevo cine argentino, aquellos que por fin iniciaban una transformación trascendente, dependen de una auténtica necesidad de expresión, manifestada sin tuteladas ideológicas y antepuesta al simple propósito de lucro. Nos preocupa también, aunque no nos asombra, la actitud correspondiente de la industria tradicional, pues sólo defiende su negocio. Por eso creemos que todos aquellos que en el cine defienden una elección creadora, la posibilidad de realizar obras artísticas y humanamente valiosas, deben desde ya considerarse en estado de alerta.

# DICCIONARIO

DE LA

# NUEVA

# GENERACION

# ARGENTINA

## I: REALIZADORES

por **SALVADOR SAMMARITANO**

Este trabajo no es completo y pedimos perdón a los posibles omitidos o a aquellos que merecían más atención o espacio por la importancia de sus obras. En entregas sucesivas iremos completando y mejorando este diccionario, que esperamos tenga más utilidad que el de una simple enumeración, aunque en ciertos momentos, es útil recapitular y contar las fuerzas con que se cuentan. Nos permitimos además citar los nombres de cuatro realizadores en quienes pensamos mientras encarábamos esta labor. Dos de ellos, principales pioneros del espíritu de autenticidad que creemos preside o debería presidir la obra de los nuevos cineastas argentinos: José A. Ferreyra y Leopoldo Torres Ríos, y los otros dos, hombres en plena plenitud creadora, que son los padres inmediatos de esta nueva generación: Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson.



### **ALVENTOSA, Ricardo**

Nacido en Buenos Aires el 31 de octubre de 1930, pertenece a una de las más recientes promociones de cortometrajistas argentinos, ya que su primer film *Una historia negra*, película de dibujos animados que ilustra la historia del petróleo, data de 1960. Su todavía escasa obra permite apreciar a un realizador de inquietudes, con clara preferencia por películas de contenido ideológico.

Filmografía: 1960: *Una historia negra* (dibujo animado); 1961: *El asalto* (corto para TV, en 16 mm.), *Reportaje al zoo* (id. ant.), *Sin memoria*.

Alventosa tiene en preparación *Un gato de angora gris*, un corto argumental sobre un cuento de Alicia B. Tafur y un documental, *Ciudad de los Buenos Aires*. Es el actual presidente de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje.



### **ANTIN, Manuel**

Poeta, dramaturgo y novelista, nació en Las Palmas, Chaco, el 27 de febrero de 1926. Antes de su primer trabajo cinematográfico (el argumento de *Contra-campo* de Rodolfo Kuhn) escribió varios libros de poemas (*La torre de la mañana*, 1945; *Sirena y espiral*, 1950 y *Poemas de dos ciudades*, 1952), dos novelas (*Alta la luna*, 1954 y *Los venerables todos*, 1957) y estrenó dos obras teatrales, *El anciano de arena* (Teatro Argentino de Buenos Aires, 1946) y *No demasiado tarde* (Teatro La Farsa, 1957). Su primer largo metraje *La cifra impar*, según un cuento de Julio Cortázar (*Cartas a ma-*

má), lo ha colocado en un preponderante lugar dentro de la reciente promoción de realizadores. Prepara su segundo largo en base a su novela *Los venerables* todos.

**Filmografía:** 1958: *Contracampo* de Rodolfo Kuhn (coautor del libro); 1960: *Biografías* (corto, libro y realización); 1961: *La cifra impar* (libro y realización).



### ARCURI, José Francisco

Nació en Buenos Aires el 3 de marzo de 1924 y es uno de los pioneros del movimiento cortometrajista en la Argentina. Egresado de la Academia de Bellas Artes organiza diversas experiencias pedagógicas. Su primer trabajo en cine data de 1947 como asistente de *El muro*, el primer film de Leopoldo Torre Nilsson. Trabajó como asistente en diversos films de largo metraje (entre ellos *Días de odio* y *La Tigra* de Torre Nilsson) y realizó diversos cortos experimentales. Fue uno de los fundadores (socio N° 1) y presidente de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje. Su primer film *Continuidad plástica* fue seleccionado para el Festival Internacional de Bruselas. Un largo viaje de estudios a Francia e Italia interrumpe su trabajo. De vuelta en la Argentina realiza cortos publicitarios y prepara varios proyectos para continuar con su carrera de realizador.

**Filmografía:** 1947: *El muro* de Leopoldo Torre Nilsson (asistente); 1947-1952: Asistente de films de largo metraje; 1959: *Continuidad plástica* (cortometraje abstracto).

### BAIGORRIA, Oscar

Su vinculación con el cine nace a raíz de su actuación como dirigente del Club Gente de Cine. Fue asistente de dirección en el cine profesional y es un apasionado por la técnica y la mecánica cinematográfica. Ha realizado, aparte de documentales publicitarios, *Los pequeños seres* (1959) en colaboración con Jorge Michel y *Sólo unas gotas* (1959) en colaboración con Iván Etcheverry. Prepara actualmente con Carlos Peralta, *La muerte en motoneta*, un corto humorístico-aleccionador.

### BAUDOIN, Julio César

Elemento promisorio, ha realizado hasta el momento dos cortometrajes, *El hacedor de máscaras* (1959) y *Pequeña tarde* (1960).



### BECHER, Ricardo

Nació en Buenos Aires en 1930. Estudió música con Alfonso Brandl y Juan Carlos Paz, llegando a ser directivo de la Agrupación Nueva Música (1950-52). Siendo estudiante de arquitectura presentó en 1955 un documental en 16 mm. como trabajo práctico (*Análisis de una feria modelo*). Perteneciente a la Asociación de Cine Experimental fue su presidente en 1959 y en 1960. Ingresó al cine profesional como ayudante de dirección y trabajó principalmente en films de Leopoldo Torre Nilsson y David José Kohon. Fue coguionista de dos films del primero, *Un guapo del 900* y *Setenta veces siete*. En 1961 dirige sus dos primeros films, *Esto es minería* (documental en color de 55 minutos) y *De vuelta a casa* (corto argumental).

**Filmografía:** 1955: *Análisis de una feria modelo* (16 mm.); 1960-61: Films publicitarios; 1961: *Esto es minería*, *De vuelta a casa*.

**Proyectos:** Un film de largo metraje en colaboración con Rodolfo Alonso y director de un episodio de un film sobre tres cuentos de Horacio Quiroga. Los episodios restantes estarán a cargo de Humberto Ríos y Mauricio Berú.



### BELLABA, Luis Angel

Nació en Buenos Aires en 1938. Dejó la Facultad de Derecho atraído por el teatro, el cine y el periodismo. Participó en la creación del Círculo de Artes de Belgrano, en 1958. Se inició como asistente de dirección de cortos de Wilenski y Saderman. Realizó sólo dos cortos (*En tránsito*, 1960), y es actualmente productor. Proyecta realizar, como realizador, un film sobre el tema del matrimonio.

**Filmografía:** (Asistente de dirección) 1957: *Vals de Arensky* de Oslas Wilensky; *Carolina* de Alejandro Saderman; 1958: *Plaza de Mayo* de A. Saderman; *Un pequeño mundo* de Oslas Wilensky. (Realizador): 1958: *En tránsito*, según un cuento de Ezequiel Martínez Estrada; 1960: *1810*. (Productor) 1961: *Una jaula no tiene secretos* (largo metraje) de Agustín Navarro; *Juego cruzado* (corto) de Humberto Ríos. **Proyectos:** (productor) 1962: *Sí* de Simón Feldman y *Moto en el verano* de Humberto Ríos.



### BEREND, Juan

Nació en Budapest (Hungria) en el año 1928, reside en la Argentina desde 1947, habiendo adoptado su ciudadanía. En 1954 se inicia en el campo profesional como ayudante de dirección (*Lo que le pasó a Reynoso*, 2a versión) de Leopoldo Torres Ríos. Sigue su carrera profesional en ese carácter en 16 películas. En 1959 realiza sus dos cortos (*Estadio* y *Diario*) y en 1961 su primer largometraje *Sombras en el cielo*. Su film *Diario* obtuvo un Oso de Plata en el Festival Internacional de Berlín de 1960.

**Filmografía:** 1959: *Estadio*, *Diario*; 1961: *Sombras en el cielo*.



### BERU, Mauricio

Nació en Buenos Aires el 6 de agosto de 1927. Es egresado de la Academia de Bellas Artes y profesor de las universidades de Buenos Aires y La Plata. Fue fundador de la Asociación de Cine Experimental. En el año 1959 realizó un corto metraje en 16 mm., titulado *La puerta*. Fue coguionista y asistente de dirección de *Faena* de Humberto Ríos y asesor artístico de Fuad Quintar en *Los enclavados*. Proyecta la realización de uno de los episodios de *Los desterrados* sobre tres cuentos de Horacio Quiroga. Los restantes serán dirigidos por Humberto Ríos y Ricardo Becher.

**Filmografía:** 1959: *La puerta*; 1960: *Faena* (coguionista y asistente); 1961: *Los enclavados* de Fuad Quintar (coguionista y asesor artístico).

### BETTANIN, Alfredo

Nació el 27 de setiembre de 1920 en San Javier (provincia de Santa Fe). Es periodista, dibujante, escenógrafo y director teatral. En este último carácter puso en escena obras de Sánchez Gardel, O'Neill (*El gran Dios Brown*), Pirandello (*Seis personajes en busca de un autor*), Laferrère, Sartre, Vito de Martini y la versión integral de *Hamlet* de Shakespeare. Se inicia como ayudante de dirección en *Barrio gris* de Mario Soffici y luego trabaja con Mario Lugones y Julio Porter. Su primer film es *Libertad bajo palabra* (1960). Prepara

su segunda película (Che, Buenos Aires) y la puesta en escena de Julio César de Shakespeare.



### BIRRI, Fernando

Nació en Santa Fe el 13 de marzo de 1925. Allí integró grupos literarios, publicó un libro de poesías (*Horizontes en la mano*) y creó y dirigió un tinglado de títeres. Posteriormente se trasladó a Italia donde se graduó en el Centro Sperimentale di Cinematografia. Realiza en Italia varios cortos, laureados internacionalmente para la Cooperativa Sperimentale Film por él fundada. Filma un medimetro (*Onc is one*) y participa como actor en *Gli sbandatti* de Maselli. De regreso a la Argentina funda el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral y se dedica a la realización de cortometrajes. En 1961 materializa un viejo proyecto: la realización de *Los inundados*, su primer largo, según un cuento de Mateo Booz.

**Filmografía** (En Italia): *Selivante*, *Alfabetto notturno*, *Immagini popolari siciliani sacre*, *Immagini popolari siciliani profane*, como realizador. También *Onc is one* (para Kinesis film, Inglaterra - EE. UU.), *Las abandonadas* (remake) (coautorista), *Gli sbandatti* de Francesco Maselli (actor). (En Argentina) 1956-60: *Tiredió*; 1958: *La primera fundación de Buenos Aires*; 1959: *Buenos días, Buenos Aires*; 1961: *Los inundados*. **Proyectos**: Un film con argumento de Franco Magni.



### CHERNIAVSKY, Daniel

Nacido en Buenos Aires hace 20 años, realizó durante varios años experiencias y ensayos en 16 mm., sin libreto. Fue productor de *Shenko* de Lautaro Murúa, junto con Leo Kanaf. Su primer ensayo como realizador fue *El triángulo* basado en un cuento que le pertenece. En 1961 realiza su primer largo metraje: *El último pozo*, según el libro homónimo de Jorge Masciángoli. Actualmente filma su segundo film *El terrorista* con argumento de Augusto Roa Bastos.



### DAWI, Enrique (Enrique Dawidowicz)

Nació en Buenos Aires el 19 de setiembre de 1927. Luego de incursionar por la música, la pintura y el teatro se dedica al cine. Fue uno de los fundadores de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje. En todos sus films, cortos o largos, participa como argumentista. En 1959 fue invitado al Festival de Oberhausen (Alemania) y luego se trasladó a Inglaterra especialmente invitado por John Grierson.

**Filmografía** (cortos) 1956: *Llegó el circo*; 1957: *Cachivache* y *El rescate*; 1958: *La ribera*, *Torres Agüero*; 1959: *Haciendo monte* y *Río abajo* (largometraje semi-documental); 1960: *Héroes de hoy* (largometraje argumental); 1961: *Gillespiana* (cortometraje) con Dizzy Gillespie y María Fux.



### FELDMAN, Simón

Nació en 1922 en Buenos Aires. Pintor antes que cineasta, expuso en Argentina y en Francia. En París estudia pintura con André Lhote y en su constante frecuentación de la Cinemateca Francesa descubre las posibilidades del lenguaje cinematográfico. En un nuevo viaje a París estudia durante algunos meses en el IDHEC. De vuelta a Buenos Aires funda el Seminario de Cine de Buenos Aires, que publica la revista *Cuadernos de Cine*. Dicta cursos en entidades privadas y oficiales y el Seminario se aboca a la realización de films en 16 mm. Uno de los fundadores de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje. Fue el primero de los nuevos realizadores que filmó un largometraje profesional. Fue *El negocio*, nueva versión de un film

en largo metraje en 16 mm. que había producido el Seminario de Cine.

**Filmografía**: 1955: *Un teatro independiente* (corto documental, 16 mm.); 1956-58: *El negocio* (largo metraje, 16 mm.); 1958: *Trescientos millones* (corto); *Ritmo de tango* (corto); 1959: *El negocio* (remake profesional del anterior); *Cambarles*, pintor del litoral argentino (film de arte); *Crónicas de viaje* (corto); 1960: *Los de la mesa diez* (largometraje); 1961: *No deben morir* (corto sanitario), *En Buenos Aires, hoy* (corto).

**Proyectos**: Un corto, *Un grabado argentino* y un largo, *Si*, según un cuento de Dalmiro Sáenz.



### FERNANDEZ JURADO, Guillermo

Nació en Caseros (Buenos Aires) el 18 de noviembre de 1923. Realizó estudios de cine y ejerció el periodismo cinematográfico. Se inició en la producción cinematográfica como argumentista de film *Diario de Juan Berend*. Es una figura importante en los medios cineclubísticos, donde ocupa cargos directivos (Club Gente de Cine y Cinemateca Argentina). Es secretario del Centro de Investigación de la Historia del Cine Argentino y ha sido asesor literario del Instituto Nacional de Cinematografía. Ha sido, además, secretario del jurado en el Festival Internacional de Mar del Plata.

**Filmografía**: 1959: *Diario de Juan Berend* (argumento); 1961: *Sombras en el cielo* de Juan Berend (guion en colaboración con Solly); *Imágenes del pasado* (dirección); 1962: *El televisor* (primer largometraje).



### FERNANDEZ JURADO, Paulina (Paulina Lvovich)

Esposa de Guillermo Fernández Jurado, estudió cine y dictó cursos sobre histo-

ria del cine. Periodista y dirigente de Gente de Cine, Cinemateca Argentina y Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino, dirige en 1962 su primer cortometraje *El cartero*, recién finalizado.



### FILIPELLI, Rafael A.

Nació en Buenos Aires el 24 de noviembre de 1938. Estudiante universitario, ha integrado grupos operativos de trabajo estudiando la relación existente entre la sociología, la sociología y el cine. En 1961 ha realizado su primer cortometraje *Porque hoy es sábado*, con un guión que le pertenece y en colaboración con Luis Sáenz.



### FRANZI, Héctor Ricardo

Nació en Buenos Aires el 30 de diciembre de 1927. Estudió pintura e ingresó enseguida en el ámbito de los cineclubes y revistas especializadas (Cinedrama, Cuadernos de Cine). Fue miembro del Seminario de Cine de Buenos Aires y uno de los fundadores de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje.

**Filmografía:** 1955: Películas experimentales dibujadas sobre la película, con sonido sintético (16 mm.); 1956-58: *El negocio* (16 mm.) (asistente); 1957: *Mambrú* (dibujo animado, 16 mm., realización); 1958: *Trescientos millones de Simón Feldman* (asistente); *Ritmo de tango de S. Feldman* (asistente); 1959: *El negocio* (nueva versión) (ayudante de dirección); *Gambartes, pintor del litoral argentino de S. Feldman* (asistente); *Interview de Alejandro Saderman* (asistente); 1960: *La carrera de Martín Schor* (asistente); 1961: *En Buenos Aires, hoy de S. Feldman* (asistente).

Actualmente trabaja como ayudante de dirección en el cine profesional (*Los de la mesa diez*, *Tres veces Ana*, *La cifra impar*, etc.).



### INGENIEROS, Julio

Nació en Buenos Aires el 3 de diciembre de 1924. Sus inquietudes se dividen entre la experimentación técnica, los argumentos (*Como usted y yo*, Premio Dirección de Cultura, 1959) y la realización de cortometrajes. Hace algún tiempo que no filma pero en breve iniciará la filmación de un nuevo cortometraje.

**Filmografía:** 1950: *Viendo el zoo* (16 mm.); 1952: *La carreta*; *Calles de Buenos Aires* (16 mm.); 1954: *Aquí está el tridimensor* (16 mm., en relieve); 1955: *Los dos congresos*; 1956: *Los últimos nueve minutos* (16 mm.).



### ITURRALDE RUA, Víctor Aytur (Vair)

Nació en Buenos Aires el 6 de agosto de 1927. Cursó estudios universitarios de química, los que fueron debidamente abandonados en tercer año. Se incorpora al movimiento cineclubista de manera activa y forma parte de las comisiones de Gente de Cine y Núcleo. Infatigable difusor del cine dictó millares de conferencias, cursillos en todo el país. Experimentó en cine infantil y trabajó para muchas entidades culturales, privadas y oficiales. Su labor es vastísima. Comenzó realizando estudios sobre films dibujados a mano, fotograma por fotograma, antes de conocer la obra de Mc. Laren. Ha experimentado con cine en relieve y ha estudiado diversas técnicas audiovisuales. Ha sido curador de la Cinemateca Argentina y del Film Museum.

**Filmografía:** Después de diversos ensayos de filmación y dibujo directo realiza: 1952: *Idéttas*; 1953: *Hic...*; 1954:

*Puna*; *Pipiripi*; *Baladita*; 1956: *Duerme liebrecita*; 1957-58: *Crónica en Maciel*; 1958: *Petrolita*; 1960: *Teoría de la información* (inconclusa); *Botellita*.



### KOHON, David José

Nació en Buenos Aires el 18 de octubre de 1929. Abandona su carrera de Químico Industrial días antes de recibirse. Efectúa diversos trabajos en oficinas y fábricas e ingresa de ayudante de noticiarios y en el cine profesional. Como escritor publica *El negro círculo de la calle*, libro de cuentos. Otros cuentos son publicados por revistas literarias e ingresa en la crítica cinematográfica. Escribe dos obras de teatro: *Mal negocio* (1955) y *Roberto y el baile* (1958). En 1950 dirige su primer film un corto en 16 mm., *La flecha y un compás*. En 1958 reanuda su carrera cinematográfica con Buenos Aires. Es uno de los más importantes elementos del cine joven nacional y ha logrado notoriedad nacional e internacional con sus películas.

**Filmografía:** 1950: *La flecha y un compás* (16 mm., también actor); 1958: *Buenos Aires*; 1960: *Prisioneros de una noche*; 1961: *Tres veces Ana* (Ver filmografía completa en este número).



### KUHN, Rodolfo

Nació en Buenos Aires, el 29 de diciembre de 1934. A los 16 años gana un premio en el Cine Club Argentino con *Delirio* un ensayo en 16 mm. Abandona estudios de medicina y va a Nueva York a estudiar al Institute of Film Technique. Vuelto en 1957 se dedica a la producción en televisión y filma su primer film profesional *Sinfonía en no bemol* que es premiada en la muestra de Bruselas de 1958. En televisión puso en escena el Teleteatro del Grupo de los 10 y *Desnuda Buenos Aires*. Después de otros tres cortos y tres años de espera logra filmar su primer largo metraje *Los jóvenes viejos* donde finalmente se encuentra consigo mismo. Prepara su segundo largo, *Avenida Santa Fe*.

**Filmografía:** 1950-56: Films amateurs en el Cine Club Argentino; 1957: *Sinfonía en no bemol*; 1958: *Contracampo*; 1959: *Luz... Cámara... Acción...*; 1960: *El amor elige*; 1961: *Los jóvenes viejos* (primer largo).



### LUNA, Ricardo

Nació en Córdoba. Se dedicó a la pintura y al teatro. En 1959 ingresa al cine como asistente personal de Leopoldo Torre Nilsson. Colabora en varios guiones con el realizador de *La casa del ángel*. Su primer cortometraje es *Feria* cuyo libro y guión también se pertenecen.

**Filmografía:** 1960: *Fin de fiesta* (guionista en colaboración); *Un guapo del 900* (solo asistente); 1961: *La mano en la trampa* (guionista en colab.); *Piel de verano* (asist.); 1962: *Feria* (corto, realización y arg.); *Setenta veces siete* de Leopoldo Torre Nilsson (asistente).

**Proyectos:** Corto basado en un cuento de Ezequiel Martínez Estrada y un largometraje según *Soledad para cuatro*, pieza de Ricardo Halac.



### MACARIO, Jorge (Macario Rodríguez)

Nació en Buenos Aires el 26 de febrero de 1929. Estudiante de dibujo y pintura, abandona su carrera para ingresar en Taller de Cine, equipo cinematográfico independiente, donde realizará toda su producción. Sus próximos proyectos contemplan la posibilidad de ingresar en el campo del largometraje. Socio fundador de la A. R. C. M.

**Filmografía:** 1954: *20 años de IPT* (co-dirección con Jorge Tabachnik); 1956: *Caseros Zumerland* (codir. con Jorge Tabachnik); 1958: *Falcini*; 1959: *Spillimbergo*; 1961: *Don Luis Ramírez o El hombre que vio al Mesías*.

### MARTINEZ SUAREZ, José Antonio

Nació en Villa Cañas (Santa Fe) el 2 de octubre de 1925. En 1943 ingresó a los estudios Lumiton como segundo ayudante de dirección. En el paréntesis impuesto por la crisis de la industria cinematográfica desempeñó diversas tareas en el estudio. Fue asistente de cerca de veinte films de diversos reali-

zadores. En 1959 ocupó la cátedra de Gramática Cinematográfica en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Se inició como director de largometraje con *El crack* y desde ese momento se lo consideró, por capacidad y por mentalidad, como un brioso integrante de la joven generación argentina. Su obra se halla encuadrada en un claro concepto realista y de denuncia. A ello se suma la solidez técnica adquirida en largos años de trabajo en los estudios profesionales.

**Filmografía** (como realizador): (cortos) 1959: *Altos Hornos Zapla*; 1958-60: Documentación filmada para la construcción de la planta de Siderurgia Argentina; 1959: *El crack*; 1961: *Dar la cara* (en laboratorio).

**En preparación:** 1962: *Domingo en el río*, según la obra de Bernardo Kordon. **Proyectos:** *Dos*, sobre una idea que le pertenece y adaptada en colaboración con Pedro Gdansky Orgambide; *La promesa*, según cuentos de Humberto Constantini; *Camboto* sobre la novela homónima de Ramón Díaz Sánchez.



### MICHEL, Jorge

Argumentista de *Cachivache* (1957) de Enrique Dawi, realizó un único film en colaboración con Oscar Baigorria, *Los pequeños seres* (1959) cuyo libro también le pertenecía. Ha escrito muchos argumentos que esperan ser filmados. Actualmente trabaja en films de publicidad. En ese carácter realizó (también con Oscar Baigorria) un documental para una fábrica de automóviles (Kaiser) con hallazgos de estilo.



### MURUA, Lautaro

Nacido en Chile, se destacó en la cinematografía argentina como actor. Sus trabajos más importantes en ese sentido fueron los de *Fin de fiesta* de Leopoldo Torre Nilsson y *Aquello que amamos* de Leopoldo Torres Ríos. Interpretando este último probó sus fuerzas dirigiendo un secuencia. Era el primer paso para llegar a una ansiada meta, la realización.

Su primer film fue *Shunko* (1960). Film modesto y sencillo, su sinceridad y fuerza le valió ser contado entre los integrantes de la nueva generación argentina, a la que pertenece por convicción y posición. Su siguiente film *Alias Gardelito* (1960) lo reveló como uno de los más importantes realizadores con que haya contado el cine nacional. Tiene varios proyectos en carpeta, uno de ellos es la realización de un film sobre el mundo de los tribunales con libro de Héctor Grossi.



### OLIVA, Juan Fernando

Nació en Buenos Aires el 22 de noviembre de 1921. Verdadero autodidacta, espíritu fino y sensible, recorrió el país como empleado en una empresa de construcciones. Al encargarse de trabajos administrativos en la construcción del edificio del correo en Santa Fe, ingresó en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral que funciona en dicha ciudad. Y allí quedó. Participó como alumno en diversos trabajos internos de experimentación y en el rodaje de *Tiredié*. Realizó en 1960 un film de arte en colores *López Claro*, su pintura mural americana. Egresado del mismo, ejerce actualmente la cátedra de Gramática Cinematográfica y acaba de terminar su segundo film *Los cuarenta cuartos*, sobre el problema de la vivienda.



### PERSANO, Aldo Luis

Nació en Buenos Aires en 1929. Vinculado al movimiento cineclubista, fue directivo del Club Gente de Cine y de la Cinemateca Argentina. En 1952 realiza con Saderman un film que queda inconcluso, *Muertes de Buenos Aires* sobre el poema de Jorge Luis Borges. Organiza en la Universidad de Buenos Aires el Instituto Cinematográfico que actualmente dirige.

**Filmografía:** 1956: *Corazón de perro al descubierto*; *Animales de laboratorio*; *Corazón de sapo*; 1957: *Erosión del suelo*; 1959: *Crónica en Maciel* de Victor Iturralde (fotografía); 1960: *Dimensión*; 1961: *Biología en campaña*; *Recolección de aves*; *Fiesta en Sumano*.



### QUINTAR, Fuad

Nació hace 32 años en Tinogasta (Cauamarca). Estudió arquitectura en Georgia (EEUU), ciencias políticas y derecho internacional en Stanford (EEUU) y en Instituto de Altos Estudios Internacionales en Ginebra. Incurrió durante dos años en la pintura y en la estética artística y desembocó finalmente en el IDHEC de París donde se graduó. Publicó en Estados Unidos una tesis sobre la Corte Internacional de Justicia y en Francia un estudio sobre la obra de Bergman para el IDHEC y Robert Flaherty, *le documentaire poétique*. De regreso a la Argentina es nombrado profesor de realización y montaje en el Departamento de Cine de la Universidad de La Plata y dicta cursos en diferentes entidades. Tiene varios proyectos en preparación.

**Filmografía:** 1959: Un documental en 16 mm. sobre la Isla de Francia; 1960: *Garçon... l'addition S.V.P.* (Francia); 1961: *Los anclados* (Argentina).



### RIOS, Humberto

Nació el 1º de diciembre de 1929 en la Paz, Bolivia. Estudió plástica en la Argentina y es egresado del IDHEC de París. Había ido, como Feldman a Francia, a estudiar pintura. Al recibirse en el IDHEC le es ofrecido un contrato de un año para trabajar en Argelia para los servicios informativos franceses, el cual es rechazado por no compartir las razones de esa guerra. No abandona totalmente la pintura y expone en 1959.

**Filmografía:** (cameraman) (en Francia) 1958: *La bruja* de Andrej Zulawsky; Italia 58 (también realizador); *Madame Batachova* de Andrej Zulawski y Burt Krancer; 1959: *Procesión de vírgenes* de Guy Perol; (iluminador) (en Francia) 1958: *Madame Batachova*; 1959: *Una pareja* de Andrej Zulawsky y Burt Krancer; (director) (en Francia) 1958: *Italia*

58: *Reportaje a Picasso* (para la TV mejicana); 1959: *Arte bretón*; (en Argentina) 1960: *Fuena*; 1961 *Juego cruzado*.

Fue además asistente del film de largo metraje *Jean Jaurés* (Francia, 1959).

**Proyectos:** un largo metraje, *Moto en el verano*, con argumento de Carlos Arcidiseño.



### ROSSO, Julio Andrés

Nació en Buenos Aires en 1920 fue uno de los animadores de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje y fue su presidente durante dos períodos consecutivos. Integró la comisión de redacción de la reglamentación en vigencia para el subsidio al cortometraje y estimulo al cine experimental. Es un trabajador infatigable del nuevo movimiento y un realizador de firme base técnica.

**Filmografía:** 1950: *En el Palacio San José*; 1952-53: *Carnes*; *Industria del jiro*; *El caballo de carrera*; 1955: *Padres de cabaña*; 1956: *El río burlado*; 1959: *La mal'Anima*; 1960: *La señalada*; *Defensa del Pacará*; 1961: *Arte argentino 1810-1960*.

Casi siempre fotógrafo de sus propios films, intervino en tal carácter en los siguientes films: *El refucilo* de Derlis M. Becaglia; *Pequeña tarde* de Julio Baudoin y *El progreso* de Carlos Blaggetti.



### SADERMAN, Alejandro

Nació en Buenos Aires el 23 de junio de 1933. Interrumpe estudios de arquitectura y se asoma al mundo del cine a través de *Gente de Cine* y del Cine Club

Argentino. Funda la Asociación de Realizadores de Corto Metraje y se larga de lleno a la producción de cortos. En 1959 abandona varios proyectos ambiciosos (entre ellos un largo y parte para Europa. Después de meses de incertidumbre se establece en Roma, donde ingresa en la televisión italiana. Los comienzos del 62 lo encuentran abocado a sus primeros trabajos extra-televisivos, con la perspectiva de un temporario retorno a la Argentina para la realización de una serie de documentales y la preparación de una coproducción sobre argumento propio.

**Filmografía:** 1950: *El callejón despierta* de Armando Garbi (asistente); 1951: *Figari*; 1952: *Victorica*; 1953: *Juventud*; 1955: *Prólogo para "La condena de Lucius"* de Brecht; 1956: *Un recuerdo de amor* de Oslas Wilenski (fotografía); *Vocación*; 1957: *Erosión del suelo* de Aldo Luis Persano (montaje); 1958: *Carolina*; *Hombrecitos*; *Plaza de Mayo*; 1959: *Interview*.

### SCHOR, MARTIN (Samuel Feldman)

Nació en Buenos Aires el 24 de abril de 1933. Perteneció al grupo surgido del Seminario de Cine fundado por su hermano, Simón Feldman. Se inició como asistente y su primer corto fue *La carrera*. Prepara su primer largo, *Das en el mundo*, con argumento de Solly y se halla trabajando en un film de montaje de largo metraje sobre Carlos Gardel. Su argumento, *Juegos infantiles*, obtuvo el Primer Premio del concurso de argumentos del Instituto Nacional de Cinematografía en 1959.

**Filmografía:** (asistente) 1955: *Un teatro independiente* de Simón Feldman; 1956-58: *El negocio* (primera versión); 1957: *Mamburú* de Héctor Franzi; (argumentista y realizador) 1956: *Primero las damas* (ensayo en 16 mm.); 1960: *La carrera*.



### TABACHNIK, Jorge

Nació en Buenos Aires el 7 de febrero de 1925. Químico industrial y comerciante fue miembro fundador de Taller de Cine y de la Asociación de Realizadores de Cortometraje. Su obra, como la de Macario se ha desarrollado exclusivamente en el Taller de Cine.

**Filmografía:** 1954: *20 años de IFT* (codir. con Jorge Macario); 1956: *Colonia Zumerland* (id.); 1958: *Corrientes bifronte* (realizador); 1959: *Del péinte* (guion, cámara y dirección); 1959: *Spillimbergo* de Jorge Macario (jefe de producción); 1961: *Crimen perfecto* (argumento, guion y realización).



**TAMAYO, Ramiro**

Nació en Buenos Aires el 1º de marzo de 1927. Abandonó sus estudios de derecho para dedicarse al cine. Fue ayudante de dirección y guionista de films publicitarios, escritor de poesías y relatos de ciencia-ficción, fotógrafo y realizador de films industriales. En México fue guionista profesional —remendón— en los estudios Churubusco Azteca. En Bolivia, Chile, Perú y la Argentina dirigió documentales por encargo. En colaboración con Fermín Chávez escribió *Peñalosa está vivo* y *El guardaespaldas*, libretos cinematográficos, y *La espera* un "western" para televisión. Actualmente escribe y dirige programas para la televisión y es titular de guión de la Escuela de Cine de La Plata. Su corto *Bocón* (1960) fue premiado en el Festival de Santa Margherita Ligure. Prepara su primer largo.



**WILENSKI, Osías**

Nació el 2 de diciembre de 1933. Compositor y pianista fue becado en 1949 para estudiar música en los Estados Unidos. A su regreso dio muchos recitales y conciertos con sus obras. Su *Concierto para piano y orquesta* fue estrenado por la Asociación de Amigos de la Música. Toda esta trayectoria fue abandonada por una incontenible pasión por el cine. En 1955 comienza a realizar films en 16 mm. En 1959 realiza su hasta ahora mejor film, *Moto perpetuo* y que él considera su primer film. Espera ansiosamente poder cristalizar su acariciado deseo de realizar su primer largo. Se halla preparando un encuadre de *El paraíso de los creyentes* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Como músico de películas, aparte de trabajos para sus propios films, compuso la música para la primera versión de *El negocio* de Simón Feldman.

*Filmografía:* 1955: *Tres movimientos*; 1956: *Un recuerdo de amor*; *Romance sonámbulo*; *Comentario*; 1957: *Vals de Arensky*; 1958: *Episodio*; 1959: *Un pequeño mundo*; *Moto perpetuo*; 1961: *Un día*.



**WALMO (Luis Weksler)**

Nacido el 2 de abril de 1944 en Buenos Aires. Walmo se inicia en el cine luego de tres años de estudios sobre pintura experimental con Inés Blumencwerg y Tomas con quien realiza las primeras experiencias en cine. Recientemente ha terminado sus primeros films en 35 mm., *Metrópolis* y *Capital*. ~~Para~~ seguir investigando dentro de las formas experimentales.

*Filmografía:* 1959: *Espirales*; *Chispas*; *Fases 1*; *Mogno*; 1960: *Ari 1*; *Walhili*; *Fisica 2*; *Ari 2*; *Axial*; *Atloí*; 1961: *Desembarcos plásticos sobre temas abstractos*; *Cine D.E.C.*; *Informal 1*; *Informal 2*; *Metrópolis*; *Capital*; *Adagio*.



**Nuestro Cine  
(Madrid)**

**Cine Universitario  
(Salamanca)**

Revistas españolas de cine

Suscríbese en **NUCLEO**  
59 - 7990 — 21 - 2423



Foto Katy Knöpfler



Un reportaje frívolo y apresurado de Carlos del Peral ilustrado por Copi.

# **BEATRIZ GUIDO**

# **LA MUERTE**

# **LOS VAMPIROS**

# **LAS TELARAÑAS**

Interrogando a Beatriz Guido —estruendosamente blanca entre las oscuras tallas de madera laboriosamente reunidas por su padre— sobre asuntos anexos a los de su cine, he obtenido las siguientes respuestas que ordeno por tema:

**MUERTE (1):** "La veo en forma concreta e infantil, y el misterio que a veces me asalta es casi siempre salvado por la imagen concreta y afable de la gente que vuelvo a ver. A veces, en los sueños, no es así y son penosos".

**SUEÑOS PENOSOS:** "En mi propia muerte estoy rodeada de gente desagradable con quienes no querría compartir la eternidad ni mucho menos".

**CINTAS VIOLETAS:** "Me recuerdan obispos".

**CALAS:** "Las odio, a ellas y a los nardos".

**INMORTALIDAD:** "Creo en la inmortalidad. Una inmortalidad cotidiana y práctica, con los seres queridos que he perdido encontrados en bibliotecas o confiterías".

**MUERTE, LA MAS TRAGICA E INQUIETANTE:** "La de El secuestrador, entre mis personajes. Nada más triste que ser asesinado por un niño".

**MUERTE, LA MIA PROPIA:** "En avión, lo pienso todo el viaje. Mi único deseo es morir junto al lado del compañero de asiento. Que no sobreviva, por favor".

**TREBOLES:** "No me gustan porque me recuerdan la ensalada... Los berros... Y siempre me aburrió buscar tréboles de 4 hojas. Todos tienen 4 hojas. Y siempre me aburrió contarles las hojas".

**RESPUESTA SUBSIGUIENTE A LA PREGUNTA "ALGUNA VEZ LAS CONTASTE?":** "No. Nunca me atreví".

**NUMOR NEGRO:** "Es mi pan cotidiano, lo tragicómico es una constante; por ejemplo, La mano en la trampa es un hecho verídico ocurrido en San Nicolás: Las dos viejitas repetían: "Ese cadáver no lo matamos nosotras" y la verdad les costó años de jueces y legajos".

**ENFATAR:** "Sí, por celos".

**CELOSA?:** "Sí. Sobre todo de Mary Mc. Carthy".





**INNOVACION DE LOS ATAUTES:** "Querría que hubiera ataúdes dobles, como camas matrimoniales".

**CAUSA DE LA MUERTE:** "La desilusión. En Fin de fiesta la muerte del caudillo es una consecuencia de la pérdida del poder. Pienso que el poder mantiene vivos a los caudillos".

**PERON:** "Debe ser muy poderoso para no haber muerto todavía".

**MUERTE (2):** "Desde muy niña me interesó la muerte... Seguí filosofía... Nada más injusto, una broma de Dios."

**VAMPIROS:** "¡Desde luego que existen! Pero se me confunden los vampiros con Superman. Los recuerdo siempre con la capa al cuello. Además los vampiros besan en el cuello: eso es fascinante. Asocio "vampiro" con "erotismo" porque besan en el cuello a mujeres hermosas y débiles".

**RESPUESTA A LA PREGUNTA "¿PREFERIRIAS SER VAMPIRO O VICTIMA DE UNO"?:** "¡Víctima! Víctima con una bata blanca. El vampiro es muy masculino".



**COLOR DE LA REALIDAD:** "Cambiante, según el estado de ánimo. Puedo ver a la gente que no me gusta de cualquier color".

**MUERTE (3):** "Hasta dentro de unos diez o quince años, no me importaría que me maquillaran al morir... Después querría que no me vieran, que la coquetería me acompañara".

**TELARANAS:** "Son lindas. En el set las hacen con un líquido especial. Y las arañas me gustan más que las palomas o las gallinas, que no puedo ver".



**PARAGUAS:** "No me gustan. Una vez me regalaron uno: le corté el mango, muy bonito, y lo puse en la vitrina".

**CAMA:** "Duelmo en la cama que fue de fray Mamerto Esquiú".

**MUERTE (4):** "Los locos se creen Dios así como los hombres se creen mortales (Nabokov)".

**CAMA:** "Es de caoba negra, con palomitas negras y rosas negras".



# MARIENBAD

## EL FILM DE LAS SOSPECHAS

por GUIDO ARISTARCO

Especial para TIEMPO DE CINE

¿Hubo un año pasado en Marienbad? A esta pregunta —que hostiga aún a gran parte del público y la crítica—, Robbe-Grillet, argumentista y guionista del film, dio esta respuesta: "Probablemente no"; y Alain Resnais, el director: "Probablemente sí". Las dos, sólo en apariencia evasivas y contrastantes, conducen a una misma conclusión: la imposibilidad de establecer un pasado (y un futuro) en la vida del hombre. *El año pasado en Marienbad* plantea otros interrogantes similares para refirmar ese punto de vista. Como es sabido, la "acción" se desarrolla en un gran hotel, una especie de palacio internacional, barroco, inmenso, con una fastuosa aunque fría decoración; un universo de mármol, frisos dorados, columnas, estucos, personas congeladas en sus gestos. En este mundo hueco y sofocante, hombres y cosas parecen igualmente víctimas de alguna magia, de un orden fatal que sería vano evitar. ¿Qué significa este palacio? ¿Es un hotel o un sanatorio? El desconocido que ambula por sus salas —y cuya mirada se fija sin cesar en el rostro de una mujer joven— ¿es un vulgar seductor, acaso un loco, o sólo confunde un rostro con otro? Y esa misma mujer joven —que el desconocido asegura haber hallado un año atrás en Marienbad, y ahora desea llevar consigo—, ¿está acaso prisionera, viva aún, en una jaula dorada? Y el hombre que la vigila, tierno, distante, ¿es su marido?

Los "personajes" no tienen nombres. Y cuando la mujer pregunta al desconocido cómo se llama, éste responde que no importa saberlo, tanto como no tiene importancia definir la ciudad donde se han encontrado (Marienbad no existe en ningún mapa); hacia la cual él cree llevarla (¿hacia el amor, la libertad, la muerte?), o su misma naturaleza. Nada, absolutamente, se sabe de los lugares y las personas que se mueven como fantasmas o autómatas. De los hombres sólo vemos actitudes estatuarias, "etruscas"; de los lugares, aquellas columnas, galerías, puertas, teóramas de puertas, y esos corredores, salones desiertos o habitados, silenciosos o llenos de ruido, de frases mutiladas o indistintas. Seguimos sin saber nada concreto sobre una construcción que parece de otro siglo, sobre un hotel idéntico a una prisión, sobre un jardín igualmente parecido a un mausoleo, a un cementerio. ¿Qué hacen estos hombres-estatua cuando están en otro lugar? Nada. En otro lugar no existen. Antes y después, no hay existencia alguna; sólo "aquí y ahora". La mujer joven y el desconocido, al final, desaparecen; dejan, simplemente, de ser. Responder la pregunta: "¿Van hacia el amor, la poesía, la libertad, la muerte?" no tiene, es imposible que tenga, para los autores, ninguna importancia, como no tiene interés establecer si se ha estado realmente un año atrás en Marienbad o cualquier otra parte.

Dar sentido, respuesta, a éste y otros interrogantes, implicaría otorgar al film un significado exacto, un juicio que la obra rechaza desde el comienzo y por principio. Son bien claras las fuentes ideológicas, filosóficas, de tal posición o "poética": nos remiten a un Husserl filtrado a través de Merleau-Ponty. Robbe-Grillet refirma que, en general, no vemos las cosas como son, porque infinitos prejuicios nos impiden verlas. Las vemos, en cambio, según hábitos adquiridos u opiniones "a priori". Para liberarse de prejuicios, para ver, es preciso desprenderse de todo hábito "mundano" normal. Si en la perspectiva "mundana" juzgamos antes de mirar, todo juicio queda en suspenso. Y con esta suspensión ponemos "entre paréntesis" el mundo de los significados y atendemos sólo a aquello que se nos aparece como visto con ojos vírgenes, con ojos que es como si viesen por primera vez. Nosotros podemos suspender todo juicio —dice Robbe-Grillet—, poner todo "entre paréntesis", o bien en duda.

De aquí, la "edad de las conjeturas" de que hablan, con Robbe-Grillet, los restantes exponentes del "nouveau roman", de "l'école du regard". En *Marienbad* hallamos todos los elementos de la narrativa robbegrilletiana. Acaso, ¿algo distingue al film de *La jalousie* o *Les gommés*? Análogo es, también, el manejo estilístico: la estilización, la geometrización del mundo físico —hombres y cosas— reducido a una serie de líneas horizontales y verticales, idénticas todas. Análoga la técnica de la descripción repetitiva, es decir el retorno, reiterado y monótono, de una misma situación. Ante *Marienbad* se plantean además otras dudas, distintas de las manifestadas por sus autores. Sarrute, Butor, los más nuevos representantes de "l'école du regard". La duda, ante todo, de que sea posible afrontar el laberinto de este film sin una fuerte dosis de timidez. A medida que se descubre su hormigueante arquitectura, es notorio que el laberinto va configurándose como una especie de trampa, ni siquiera complicada, provista de una cantidad de engaños identificables, de ilusiones ópticas mecánicamente calculadas.

Al principio, es posible sentirse fascinado por el curioso arabesco de *Marienbad*, pero luego se advierte que el film no es otra cosa que el resultado, precisamente, de un mecanismo —hábil si se quiere— que gira en el vacío, "hasta demasiado fácil para quien tenga —como señala Guido Piovene—, apenas una mediocre información sobre este tipo de asuntos". El relato queda reducido a simples búsquedas formalistas, exteriormente figurativas, en las que Delphine Seyring es comparable a una estupenda "mannequin" y Albertazzi, mediocre actor, más bien inexistente.



puede jugar su rol. Ahora bien, otra sospecha complica al film: que él sea un juego, un renovado intento por retornar a la fórmula del arte por el arte, siempre que, en todo caso, pueda hablarse de arte.

Aquí la sospecha se vuelve certidumbre: que sea fácil, además de cómodo, negar cualquier perspectiva, suspender todo juicio, poner todo "entre paréntesis". (Naturalmente, no entendemos perspectiva en el sentido de "mensaje", como acostumbra confundir cierta crítica vulgar). En la confusión cayeron igualmente los miembros del jurado veneciano que dieron su voto a *Marienbad* "por su contribución al lenguaje cinematográfico y el esplendor estilístico de un mundo en el que realidad e imaginación coexisten en una nueva dimensión espacial y temporal".

¿Nueva dimensión espacial y temporal? Dicha novedad, sólo presunta aquí, está estrechamente ligada al nacimiento y las sucesivas experiencias del cine y de la narrativa paralela a él. ¿No debería hablarse, en todo caso, de cómo ese mundo se ha rendido estilísticamente? Surge entonces otra sospecha: que sea el "esplendor" no del "estilo" sino precisamente de dicho "mundo" el que subyuga a ciertos críticos que, por otra parte, en sus incondicionales elogios omiten a menudo al verdadero autor del film: Robbe-Grillet (como lo demuestra el guión publicado por Einaudi). El artículo de Piovene en "La Stampa" contribuye a apagar los numerosos e incontrolados entusiasmos de aquellos críticos, y del público que los sigue. "Films como *L'année dernière à Marienbad* —observa Piovene— nacen para cubrir con su arte simulado, sus ideas simuladas, su "elegancia", su movimiento fabuloso, su aparente profundidad, los films que dicen en cambio alguna cosa; alguna cosa que conviene exilar con la conjuración del silencio. Lo menos que podemos hacer es negarnos al juego, y decir no a lo inútil, a lo deforme".

Demasiado bien sabemos adónde conduce la eliminación de la perspectiva, de la dirección de desarrollo, de las determinaciones sociales. Tal eliminación ha hecho, por ejemplo, que el filósofo existencialista Heidegger optara por Hitler. El contenido de este escamoteo, de esta fuga ante la realidad del presente, es sólo un mito de la nada: "la huida del contenido social del tiempo implica necesariamente una destrucción —complicada en formas místicas y elevada a mito— de todo contenido humano". Y no es casual que *Marienbad*, *Hiroshima, mon amour*, *Moderato cantabile* (para no hablar de la "nouvelle vague", que tiene idénticas fuentes culturales e ideológicas) —esta falta de perspectivas, de significados precisos, estos caminos señalados para un "cine futuro"— sean hijos legítimos de la Francia de hoy.

Nota del traductor: el 18 de mayo de 1961, *France Observateur* publicó *Un entretien avec Resnais et Robbe-Grillet, avant L'année dernière à Marienbad*.

Muchas de las ideas jugadas ahí, de las evasiones, de las agudezas, acaso reflejen buena parte de una moral-de-la-ambigüedad-comprometida que aclara más de un concepto, más de una duda y aporta, incluso, datos para integrar algunas de las que trae Aristarco:

Usted habla de realidad, pero, por lo menos luego de verlo una vez, no hay nada menos realista que este film.

(Robbe-Grillet) —Es una película realista, no verista. La realidad en la que vivimos no se sitúa al nivel de la objetividad pura ni de la fantasmagoría pura, sino en su punto de encuentro. Hay allí un lado fantasmagórico continuo de la realidad vivida por nuestro espíritu, la única que conocemos.

(Alain Resnais) —El mundo es verdadero para todos y diferente para cada uno, dijo, aproximadamente, Marcel Proust. Es lo que hace tan difícil la comunicación entre los seres humanos. Lo imaginario los coloca a cada momento sobre una diferente longitud de onda. ¿Nunca le ocurrió querer llamar a alguien por teléfono porque lo suponía sumido en cierto estado de ánimo y, en cambio, hallarlo de otra manera, con lo que la llamada perdía todo sentido?

Para nosotros, la película es fácil de defender en el plano del realismo. Nos negamos a limitar la realidad a esta constatación puramente objetiva de un mundo científicamente ana-

lizable; pensamos que la realidad es más amplia, y esto hace más difícil la comunicación entre los hombres. Podemos imaginar un mundo en el que todo ocurra al mismo tiempo —una mentalidad de abeja, de algún modo—, dando como resultado la comunicación perpetua de los cerebros. Para tratar de comprender, de atrapar tal multiplicidad del universo, deberíamos ensayarnos haciendo películas que sean síntesis de todas las modalidades de expresión artística. Hay, por ejemplo, en *Marienbad*, una estructura de poema musical, un valor de encantamiento en el texto, que se repite, un tono "recitativo" que corresponde a la ópera. A cada instante tenemos la impresión de que los personajes podrían dejar de hablar y seguir su papel cantando. Había pensado en un texto cantado por *Le Chant du styrène*. Y lo haré en mi próxima película, *Les aventures de Harry Dickson*. Quisiera hacer films que se vean y se miren como una escultura y se escuchen como una ópera. Cuando se llega cerca de *La Joie* de Brancusi, se la puede abordar desde cualquier lado; resiste siempre.

Lo mismo soñaba yo: con un film del que nadie supiera cuál es el primer rollo.

(Robbe-Grillet) —Por supuesto, habría mucho que decir sobre el tiempo. A menudo se pretende que éste es el personaje principal de la novela contemporánea. En realidad, el tiempo es el personaje principal en la novela del siglo XIX. El tiempo de Stendhal, de Balzac, está concebido como el factor de cumplimiento de un devenir; el libro es el desarrollo de una experiencia que transforma al héroe. En la novela moderna el tiempo no existe más. Si los problemas de la memoria han tomado tanta importancia es porque en ella no hay temporalidad.

(Alain Resnais) —No hay "año anterior" ni hay "Marienbad". Sólo hay hechos presentes a través de la memoria. Por eso, para nosotros no es necesario saber si el hombre y la mujer se han conocido anteriormente, pues no hay una anterioridad forzosa. Todo puede ser y acontecer aquí, y ahora mismo.

—Ya que usted anula todo elemento temporal, ¿no cree que algún día lo acusarán de dar la espalda a los problemas de su época y hacer un cine reaccionario?

(Robbe-Grillet) —¿Es que la obra de arte está verdaderamente hecha para resolver los problemas de la sociedad? Para eso, ¿no existen los testimonios y los documentales? Por otro lado, si la obra es honesta ¿no enfrenta —de todos modos— los problemas importantes de su época aun cuando parezca descuidarlos?

(Alain Resnais) —Para mí, la cuestión nunca se plantea así. El compromiso político no puede decidirse de antemano, ni ser agregado a un film que no lleve, él mismo, esa dirección.

(Robbe-Grillet) —Lo mismo le reprochan a mis novelas: hay guerra en Argelia y usted escribe *La jalousie*. Ese reproche es absurdo y denota la más extravagante confusión. No quiere verse en la obra más que lo que ella relata y se la acusa de narrar cosas vanas, sin pensar siquiera en la manera como esas cosas son relatadas.



## HISTORIA DEL CINE EN 120 FILMS



### 1911: EL ABISMO

En 1906, el danés Ole Olsen, ex acróbata y empresario de atletas circenses, funda la "Nordisk-Film Kompagni", y manda construir en su jardín un pequeño estudio, donde comienza a realizar films que pronto le darán renombre universal y serán el comienzo de una floreciente escuela nacional. *La dama de las ca-*



*melias: Dr. Jekyll y Mr. Hyde; Robinson Crusoe*, son los primeros éxitos de la compañía, como así también *La caza del león*, "documental" reconstruido por Viggo Larsen en una isla del Báltico, con un león comprado a un circo. En 1910, la rubia Clara Pontoppidan filma *La trata de blancas*, audaz film social de Alfred Lind y gran triunfo internacional; cientos de copias son vendidos en pocos meses y lo mismo ocurre con *Los cuatro diablos*, de Robert Dinesen (1911), drama sentimental de la vida en el circo.

Pero el gran acontecimiento de 1911 será el debut cinematográfico de Asta Nielsen, con su primer éxito: *El abismo*, dirigido por Urban Gad. Oscuro melodrama que narra la seducción y la caída de una muchacha joven y honesta, el film está dominado por la gran actriz que es Asta Nielsen, producto típico del cine danés de esa época, casi enteramente dedicado a los dramas mundanos y rocambolescos melodramas sentimen-

tales, caracterizados por un desborde pasional que habrá de dar el tono al cine mundial; los dinamarqueses son los "inventores" de la *vamp* y el beso voluptuoso, y tanto italianos como americanos, habrán de imitarlos. Pero, por sus cualidades de estilo, el cine danés se impone igualmente como uno de los primeros. La fotografía es de una belleza destacable, los juegos de claroscuro están llevados a un refinamiento que el cine francés recién descubre y la cámara se mueve con una libertad sorprendente. Pero este gran período será breve. En 1914, Asta Nielsen y Urban Gad aceptan el ofrecimiento de una firma berlinesa. En 1915, la producción danesa se encuentra en su apogeo, tanto por su calidad como por su cantidad; pero, en 1920, la ruina será completa, pues la mayoría de los realizadores y artistas se ha expatriado. Sin embargo, ese mismo año, realiza su primer film un joven periodista de Copenhague: su nombre es Carl Dreyer.

### 1913: EL ESTUDIANTE DE PRAGA



El cine nace en Alemania al mismo tiempo que en Francia. Desde 1895, el inventor Max Skladanowski impresiona y presenta, en funciones públicas, vistas animadas que, sin embargo, son balbuceos, comparadas a las realizaciones contemporáneas de Lumière. Además, y pese a la poderosa industria nacional (óptica, química), la producción cinematográfica alemana evolucionará muy

lentamente: hacia 1914, el mercado alemán está dominado por la sociedad Pathé.

En el aspecto artístico, el cine alemán se inicia recién en 1910. Otto Ripert imita a la famosa serie francesa Nick Carter, antes de acceder a la celebridad, años más tarde, con su *Homunculus*. Richard Oswald, Carl Froelich y pronto Joe May y Ernst Lubitsch, debutarán en la dirección. En 1911, es lanzada por una sociedad una "serie de arte", que corresponde a las ambiciones del "film d'art" francés. Y disminuyen las reticencias de los intelectuales con respecto a este nuevo espectáculo, cuando en 1913, Max Reinhardt, el gran hombre de teatro, acepta realizar algunos films, aportando así, al cine alemán, un fermento que decidirá su evolución futura. Sin embargo, la consagración artística iba a deberse a la obra de Stellan Rye, un dinamarqués radicado en Berlín, quien en colaboración con el actor Paul Wegener, realiza su primer gran éxito,

*El estudiante de Praga*, sobre un guión del escritor H. H. Ewers, con Paul Wegener, Lydia Salmonova y Werner Krauss, como protagonistas. Este film fantástico narra la trágica historia de un estudiante que vende al diablo su imagen reflejada en el espejo, y que, perseguido por este doble que no le obedece más, termina por suicidarse. El rodaje se efectuó en la pintoresca ciudad vieja de Praga, y el operador Guido Seiber conquista la celebridad, gracias a un estilo fotográfico y trucos muy originales.

Al año siguiente, Paul Wegener, en colaboración con Henrik Galeen, filma *El golem*, primera versión de una famosa leyenda praguesa. Y, antes de perder la vida en la guerra, Stellan Rye habrá de realizar *La casa sin puertas ni ventanas* (1914), primer jalón cinematográfico de un nuevo estilo que ya hace furor en la pintura y el teatro, y que habrá de valer al cine alemán una gloria universal: el expresionismo.

## 1913: LA BATALLA DE GETTYSBURG



Cuando estalla la guerra mundial, el cine norteamericano se halla cercano a su apogeo y se beneficiará de las dificultades por las que atraviesa el cine europeo. Los "tres grandes" del cine estadounidense de la época son Ince, Griffith y Mack Sennett, antes de que surja un nuevo valor: Charlie Chaplin.

La industria filmica comienza a adquirir el rostro que le conocemos hoy día: William Fox, Jesse Lasky, Sam Goldwyn, Carl Laemmle, fundan compañías que serán célebres y florecientes; desde pocos años atrás, los realizadores hacen sus films en un lejano suburbio de Los Angeles, en el mismo corazón de esa California adonde fueran en busca de un cielo siempre azul: esa localidad se llama Hollywood.

A causa de la guerra, Europa conoce a Ince antes que a Griffith y Mack Sennett. Thomas Harper Ince (1882-1924), hijo de la farándula, ha sido actor antes que guionista y realizador, y, más tarde, productor: la mayor parte de los centenares de films que se le atribuyen, han sido filmados por el equipo que tenía a sus órdenes, y, en particular, por Reginald Barker, en base a guiones debidos en la mayoría de los casos, a Gardner Sullivan. Se especializa en narraciones sobre la conquista del oeste y Guerra de secesión, realizando anual-

mente varias decenas de bobinas rodadas al aire libre. Él es quien descubre a Sessue Hayakawa, Charles Ray, Bessie Barriscale y, sobre todo, a William Hart, "el hombre de los ojos claros", quien conoce una gloria mundial en el papel del justo y justiciero.

Uno de sus primeros grandes éxitos, *La batalla de Gettysburg*, narra un famoso episodio de la Guerra de secesión. Dos años anterior al ilustre *Nacimiento de una nación*, de Griffith, el film de Ince denota un sentido del movimiento y una calidad plástica elogiadas. Menos cultivado que Griffith, aunque más espontáneo; menos inventivo que aquél en el plano del lenguaje, pero más natural. Ince, desgraciadamente, no ocupa en la historia del cine el lugar que le corresponde: primer narrador del oeste, poeta del espacio y el movimiento, él es quien da cartas de nobleza al "western" y prueba, ya en aquel entonces, que ese género es "el cine americano por excelencia".

## 1913: FANTOMAS



En los años que preceden a la guerra, hace furor en Europa la moda de los folletines por entregas, provenientes de América. El cine se apropia del éxito de estas publicaciones populares de gran tiraje. Desde 1906, Victorin Jasset lleva a la pantalla un Nick Carter que es todo un éxito, inmediatamente imitado en el exterior por los Sherlock Holmes y los Buffalo Bill. La serie de *Zigomar*, que la continúa, es publicada

simultáneamente en folletín por el diario "Le Matin". En octubre de 1911, el editor Arthème Fayard lanza una serie de obras mensuales de Pierre Souvestre y Marcel Allain, titulada *Fantomas*: llegan a venderse 600.000 ejemplares por mes, y en tres años aparecerán 32 entregas. El tono anarquizante de la obra y la inagotable imaginación de los autores, son las causas de su triunfo; pero se acusa a *Fantomas* de carcomer las bases de la sociedad, y se lo hace responsable de ciertos actos realizados por la banda de Bonnot (1).

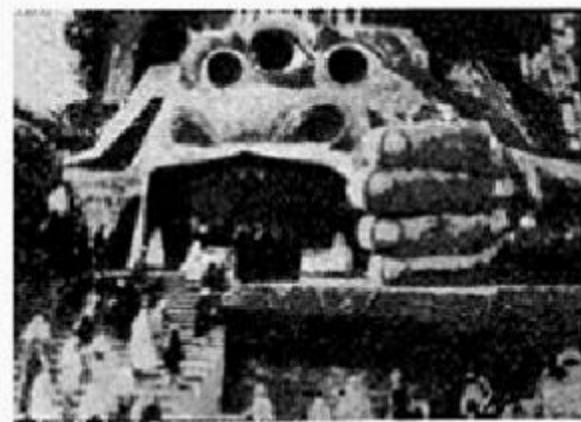
Es para Gaumont que Louis Feuillade lleva la obra a la pantalla, con el popular René Cresté en el papel protagónico. Feuillade (1874-1925) es en esta época uno de los grandes nombres del cine francés junto con Albert Capellani (*Nuestra Señora de París*, *Los miserables*, *Germinál*, *Noventa y tres*), Jasset, Perret y Jean Durand, creador genial y mal conocido de una escuela burlesca que servirá de inspiración a Mack Sennett. Tiene ya en su activo la serie

intitulada *La vida tal como es*, donde manifiesta su inquietud de realismo social, que no siempre evita la caída en el melodrama burgués y mundano. *Fantomas* no es sólo un extraordinario y fascinante film de aventuras, sino también un documento social sobre la alta sociedad y el hampa de la capital.

La serie de los cinco *Fantomas* aparecidos entre 1913 y 1914, e interrumpidos por la guerra, revelan el genio cinematográfico de Feuillade: la belleza plástica de las imágenes es admirable, el relato posee una claridad total, el rigor matemático de los episodios no excluye la poesía, y el satanismo está siempre matizado de humor. Feuillade proseguirá su éxito con *Los vampiros* (1915), donde actúa la adorable Musidora, y *Juder* (1916). Es el maestro de un género que no alcanzará jamás tales alturas.

(1) Bonnot, gavilla que perpetrara incontables hechos delictuosos y denominada así por el nombre de su jefe (n. del t.).

## 1914: CABIRIA



*Spartacus*, *Quo vadis*, *La caída de Troia*, *Los últimos días de Pompeya*, *Antonio y Cleopatra*, *Fabiola*, *Cristo*, son algunos de los films históricos de gran espectáculo, producidos por Italia entre 1912 y 1916, que asegurarán al cine de

este país un renombre mundial. Estos films abren el camino al más famoso entre todos ellos, *Cabiria*, realizado de 1913 a 1914 por Giovanni Pastrone sobre un guión de D'Annunzio. *Cabiria* presenta el doble interés de ser, antes un film de aventuras que una obra con pretensiones "históricas", y constituir, al mismo tiempo, un hito importante en la historia del cine. Esto último porque su realizador hace gala de un gran sentido de la narración cinematográfica, utilizando el montaje alternado para pasar libremente de una época o un lugar a otro; además, desde el punto de vista técnico, su realización importa una serie de innovaciones: los decorados están contruidos en volúmenes sólidos y desaparece por completo la escenografía plana pintada; la cámara se desplaza montada sobre un carro que más tarde se llamará "travelling", y

la luz artificial es utilizada para modelar dramáticamente los decorados. En todos sus aspectos, *Cabiria* precede y anuncia a *Intolerancia*.

Simultáneamente, se desarrollan en el cine italiano otras dos tendencias: el drama burgués mundano y sofisticado, donde se destacan las "divas" Lyda Borelli, Francesca Bertini, Maria Jacobini, y, sobre todo, la explosiva Pina Menichelli, nunca más bella que en el barroco y delirante *Tigresa real*, del mismo Pastrone. Finalmente, el verismo inaugura una fecunda tradición realista y social, que resurgirá de manera explosiva con la expresión neorrealista de 1945, y que por el momento se manifiesta, sobre todo, en dos films de Nino Martoglio: *Teresa Raquin* y el famoso *Perdidos en la oscuridad*.

El cine italiano conoce entonces un for-

(Sigue en la pág. 48)

# LOS MEJORES FILMS DE 1961 SEGUN LOS REDACTORES DE TIEMPO DE CINE

## José Agustín Mahieu

### Argentinas:

1. *Alias Gardelito* (Murúa)
2. *Tres veces Ana* (Kohon)
3. *La mano en la trampa* (Nilsson)

### Extranjeras:

1. *La aventura* (Antonioni)
2. *Rocco y sus hermanos* (Visconti)
3. *Vivir* (Kurosawa)
4. *Sin aliento* (Godard)
5. *Todo comienza el sábado* (Reisz)

## Roberto V. Raschella

### Argentinas:

2. *Alias Gardelito* (Murúa)

### Extranjeras:

1. *Rocco y sus hermanos* (Visconti)
2. *Vivir* (Kurosawa)
3. *La aventura* (Antonioni)
4. *La larga noche del 43* (Vancini)
5. *Una invención diabólica* (Zeman)

## Antonio A. Salgado

### Argentinas:

1. *Alias Gardelito* (Murúa)
2. *La mano en la trampa* (Nilsson)
3. *Tres veces Ana* (Kohon)

### Extranjeras:

1. *Sin aliento* (Godard)
2. *La aventura* (Antonioni)
3. *Rocco y sus hermanos* (Visconti)
4. *Vivir* (Kurosawa)
5. *Todo comienza el sábado* (Reisz)

## Salvador Sammaritano

### Argentinas:

1. *Alias Gardelito* (Murúa)
2. *La mano en la trampa* (Nilsson)
2. *Tres veces Ana* (Kohon)

### Extranjeras:

1. *Rocco y sus hermanos* (Visconti)
2. *La aventura* (Antonioni)
3. *Vivir* (Kurosawa)
4. *Todo comienza el sábado* (Reisz)
5. *Elmer Gantry* (Brooks)

## Héctor V. Vena

### Argentinas:

1. *Tres veces Ana* (Kohon)
2. *La mano en la trampa* (Nilsson)
3. *Alias Gardelito* (Murúa)

### Extranjeras:

1. *Rocco y sus hermanos* (Visconti)
2. *La aventura* (Antonioni)
3. *Vivir* (Kurosawa)
4. *La balada del soldado* (Choujrai)
5. *Todo comienza el sábado* (Reisz)

## Oscar Yoffe

### Argentinas:

1. *Alias Gardelito* (Murúa)
2. *Tres veces Ana* (Kohon)
3. *La mano en la trampa* (Nilsson)

### Extranjeras:

1. *La aventura* (Antonioni)
2. *Rocco y sus hermanos* (Visconti)
3. *La balada del soldado* (Choujrai)
4. *La larga noche del 43* (Vancini)

# EL OJO DE LA CRITICA

**EL MUNDO INTERIOR**

**DE**

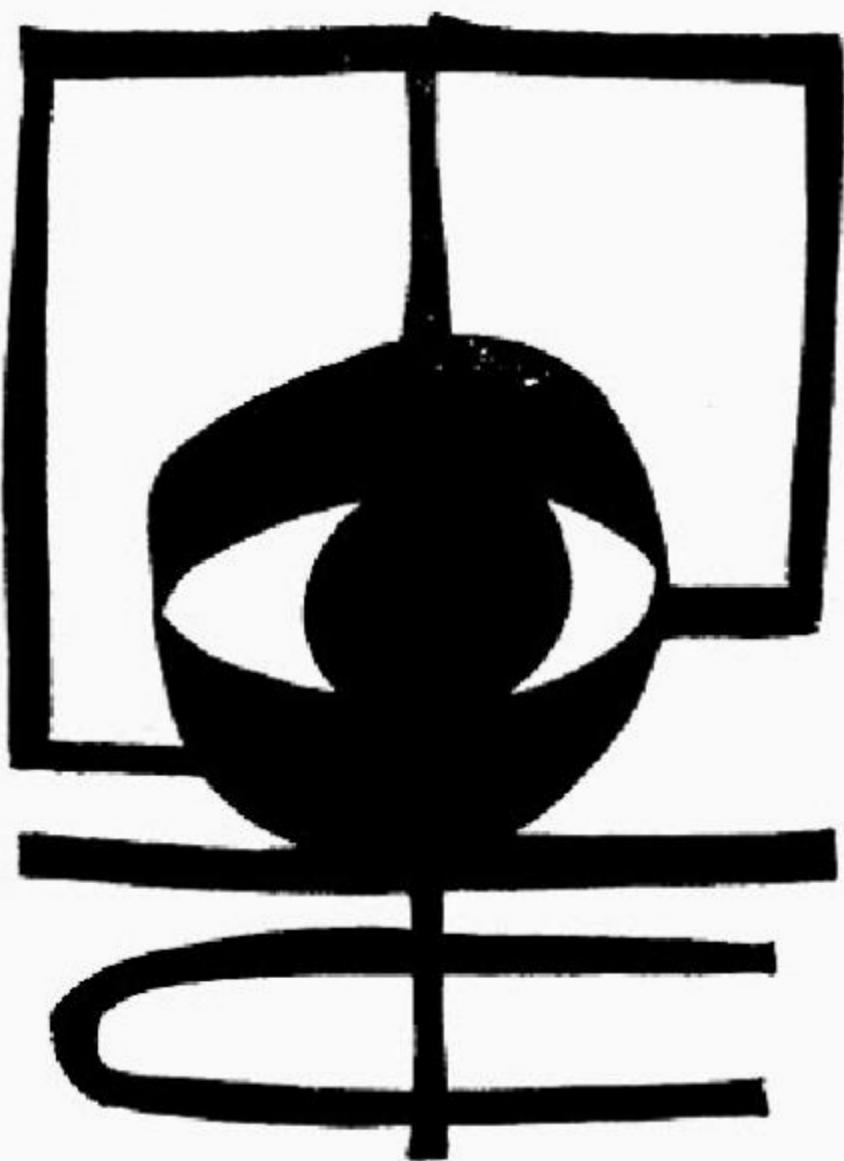
**DAVID JOSE KOHON**

El nombre de David J. Kohon comienza a adquirir notoriedad en el ambiente de los cineclubes argentinos, a partir de 1959, luego del estreno de su cortometraje *Buenos Aires*, que sobresale dentro de la producción similar argentina, por la validez de su lenguaje cinematográfico. *Buenos Aires* es, verdaderamente, una película, y David J. Kohon un director cinematográfico genuino, si bien todavía no un artista completo. Pero tampoco es un novicio dentro del quehacer artístico, porque previamente había sido autor de un libro de cuentos: *El negro círculo de la calle* (1954) y dos obras de teatro: *Mal negocio* (1955) y *Roberto y el baile* (1956); también había ejercido la crítica de cine durante algún tiempo, y realizado un cortometraje: *La flecha y un compás*, del cual no reniega hoy en día.

• • •

*La flecha y un compás* (1950). Es un film mudo, realizado en película de 16 mm., y dura aproximadamente 12 minutos. Rigurosamente, no es más que un ensayo, como los mismo títulos de presentación lo explican. El film se caracteriza por un ritmo frenético: sucesión de tomas breves y rápidas, angulaciones y movimientos de cámara atrevidos, sobreimpresiones, etc. El modelo, incluso por el espíritu, debe buscarse en los viejos films de vanguardia de Germaine Dullac y Louis Delluc.

Varios personajes aparecen ocasionalmente, e interviene como actor David J. Kohon, con un seudónimo, en el papel protagónico. Se intuye en el film, un nexo argumental: la acción tiende a expresar algo así como la indecisión y esperanzas de un hombre, con respecto a una mujer; luego, parece haber un desengaño, y quizá una venganza. En el conjunto, es evidente que *La flecha y un compás* pretende crear un clima impresionista, pues no hay una descripción objetiva de la realidad, sino la expresión de una ansiedad íntima a través de imágenes subjetivas, donde los elementos materiales no valen por su condición de tales, sino por su capacidad para sugerir las inquietudes de esa vida interior. Pero nadie debiera poner las manos en el fuego con respecto a qué es lo que quiso decir Kohon con este film, porque el resultado es confuso, debido a la abundancia de simbolismos casi siempre herméticos. O, en todo caso, aunque se descifre alguna significación, ésta pasa a lugar secundario del ocupado por el mecanismo for-



mal, preponderante y abrumador. Lo menos que se saca en conclusión, entonces, es que ese estilo rebuscado no conviene al asunto, puesto que ni lo formula claramente, ni lo valoriza.

Sin embargo, a través de *La flecha y un compás* se comprende mejor a la personalidad de Kohon, un hombre que adquiere inicialmente un conocimiento teórico del cine y que, luego, cuando comienza a dirigir films, se siente tentado a valorar desmesuradamente a la forma cinematográfica. Su futuro como realizador, depende, entonces, de la manera en que evolucione como hombre, de las experiencias que adquiera, y que le podrán servir de inspiración para realizar films sólidos, rellenos de un sentido vital. Por el momento, es posible adivinar aquí, en estado larval, a las distintas características que aflorarán en sus films inmediatos, a saber:

a) preocupación extremada por el lenguaje: virtuosismo de cámara y montaje; b) tema referido principalmente a problemas íntimos, con derivación —aunque mínima en *La flecha y un compás*— hacia una descripción ambiental; c) confuso significado del film; y, principalmente: d) la efectiva presencia del autor en el fondo de la acción, a la manera de un Fellini menos cálido y menos vigoroso. Lo cierto es que sus films están basados en datos de su experiencia personal, y describen psicologías que se parecen asombrosamente a la suya propia, tímida y reservada. Aun en *La flecha y un compás*, pese al esencial diletantismo de este cortometraje, se da la cualidad del testimonio personal, porque ¿qué cosa es el film, sino una consecuencia de las largas sesiones de cineclub y cinemateca, en las que David J. Kohon aprendió a amar al cine?

\* \* \*

*Buenos Aires* (1958). Es un film documental, que opone la opulencia de la metrópoli, a la miseria de esas "villas" cercanas, donde la gente humilde encuentra precaria vivienda. El film abusa de la acrobacia formal en su afán de ser cinematográfico, un peligro que Kohon no superó totalmente, incluso en sus dos films posteriores. Naturalmente, no basta con el dominio de un lenguaje, sino que, además, debe tenerse algo que decir por medio de él. Y Kohon lo dice en *Buenos Aires*; su verdadera falla no está allí, sino en el hecho de que el contenido del film, en el que hay una clara preocupación por la realidad argentina, se comunica con su espectador de una manera exclusivamente mental, sin ese fuego y esa pasión propios del artista. E, incidentalmente, se advierte en este film una tendencia a desdeñar las soluciones concretas para los problemas reales y concretos de sus personajes; pero, en todo caso, la denuncia está hecha: las soluciones no le interesan. Por otra parte, la posición del director frente a su asunto no fue fácil como la del que reproduce niños desnudos y ambientes paupérrimos, creyendo que con eso sólo basta —artísticamente hablando— para que el espectador se conmueva. Este es un criterio muy difundido entre documentalistas cómodos, y todavía hay algunos que persisten en su empeño de hacer pasar realidad fotografiada por vida, y reproducción por arte. Kohon en cambio, se planta frente a *Buenos Aires* con una óptica madura; no se propone depender de las palabras de un relator —inexistente en el film— ni tampoco reducir el desarrollo visual al neutro servilismo de una idea predeterminada. No, Kohon utiliza expresivamente los recursos propios del cine: fotografía, cámara, música y ruidos, y obtiene de este modo un elocuente contrapunto conceptual-estilístico. Es decir, que si el film demuestra que la grandeza y el esplendor de la capital argentina, como la de toda gran ciudad del mundo, se origina necesariamente en el sacrificio, e incluso la miseria, de gente que trabaja por ella hasta en la labor más humilde, esta reflexión surge naturalmente del film, porque

el que la produce no es ni el radioteatro ni el panfleto, sino el cine.

El progreso con respecto a *La flecha y un compás* es apreciable. Kohon ha dejado de ser el jovencito deslumbrado por su recién aprendida gramática, y se transforma en una persona que piensa y analiza aquello que dice, y cómo lo dice. Y lo que es más, aprende, aunque imperfectamente, a comunicarse. Más adelante, Kohon dirige dos largometrajes, estrenados en orden distinto al de realización, cuya cronología correcta es: *Prisioneros de una noche* y *Tres veces Ana*. Con ambos, su nombre deja de pertenecer al conocimiento exclusivo de los especialistas, y llega al público en general.



*Prisioneros de una noche* (1960). Es la historia del encuentro y desencuentro definitivos de una pareja de enamorados: ambos, jóvenes de posición modesta, que trabajan en empleos que no les gustan, y aspiran a algo mejor. La soledad es su mayor enemigo, pero quizá su amor les permita hacer frente a la vida con renovada fe. Pero el destino, burlescamente, hace gravitar la culpa de un pasado al cual olvidaran, pero que no se olvida de ellos, y así, la historia de amor se trunca. El parecido con varios films de Marc de Carné consiguen un clima denso, dentro de un episodio de Louis Jouvet en *Hotel del Norte*, *Amanece*, *Teresa Raquin*). Pero el libreto no apunta suficientemente al tema; en los films de Carné, los personajes son por lo general delincuentes que sueñan con cambiar de vida, y aunque el desenlace es injusto para con sus sueños, en última instancia esos seres pagan una deuda cuyo cumplimiento la sociedad puede exigirles. En *Prisioneros de una noche*, en cambio, el final infeliz no parece justo, porque los protagonistas, en todo caso, pagan la única culpa de haberse amado. Aparte el hecho de que los films de Carné consiguen un clima denso, dentro de un ambiente casi idealizado pero siempre poético, y que ese rasgo de justicia —sobrenatural o casual— del desenlace, es solamente un detalle que acentúa la solidez del drama, cuya fuerza está en su sugestión y no en su coherencia lógica, el caso es que el estilo visual del film de Kohon destaca continuamente y sin ninguna poesía, al escenario natural donde transcurre la acción, como dando a entender que éste incidiría sobre el conflicto sentimental. Para esto, Kohon pasea su cámara y a la pareja protagonista por *Buenos Aires*, fotografía espléndidamente a la ciudad diurna y nocturna: calles, cabarets, academias de baile, mercados, muelles, etc., pero el resultado conseguido es, inconvenientemente, el de disminuir la importancia del conflicto íntimo. La técnica de cámara, iluminación y montaje acentúa ese efecto, y la atención del espectador se desvía del problema de los protagonistas, con lo cual el film cae estrepitosamente al suelo, porque su razón de ser dramática, estaba allí.

Un crítico extranjero ha comparado *Prisioneros de una noche* a *Sin aliento*, pero su explicación fue superficial: una aparente semejanza estilística lo llevó a confundir la genial intuición de *Sin aliento*, con el método que Jean-Luc Godard utiliza en algunos mo-

mentos, es decir, el de la improvisación, cuyos efectos en otros casos —como en *Prisioneros de una noche*— son, generalmente, el desorden y la trivialidad. Por cierto que pocos films de los últimos años pueden jactarse de una identidad tan honda entre su formulación y su sentido, como *Sin aliento*; el hecho de que Godard mueva la cámara continuamente no es un capricho sino un recurso expresivo, justificado por la elocuencia con que ese movimiento encarna al apresuramiento vital que, paradójicamente, como un gran símbolo del mundo moderno, no deja vivir a los protagonistas como ellos quisieran. En *Prisioneros de una noche*, en cambio, la cámara y los personajes andan de un lado para el otro pero la sustancia animica no es enriquecida, sino debilitada, por ese movimiento. Por otra parte, hay pobreza imaginativa para establecer relaciones entre personajes, y así, la anécdota es finalmente *Un Romance Que No Pudo Ser Porque Un Malvado Se Interpuso En El Camino De La Dicha*, con lo cual toda pretensión de realismo y poesía, queda en el camino. El final es melodramático, porque el villano no es —sugestiva, poéticamente, como en un film de Carné— un ser humano que podría simbolizar al destino, sino, sencillamente, un personaje que obedece al capricho de un argumentista. Los caminos a seguir estaban en alguna de estas variantes: a) o Kohon disminuía la importancia del ambiente y se concentraba en un drama intimista, eligiendo un estilo completamente distinto, es decir, primeros planos, etc.; b) o se dedicaba de lleno a realizar un film documental, sin el pretexto de una anécdota entorpecedora; aunque para ello debía indagar mejor en su contorno y obtener una imagen no sólo figurativa, sino honda y completa de la realidad; c) o el camino de Antonioni, o sea, vida interior y ambiente a la vez, técnica apropiada en el caso del director italiano, quien representa con el drama de sus personajes, a la realidad contemporánea toda en un plano casi metafísico, pero de éxito improbable en el anticuado esquema argumental de *Prisioneros de una noche*, como los defectos del film lo prueban. De todas maneras, esta iniciación de Kohon en el largo metraje, es promisoria, pues hubo que remitirse a Antonioni y Godard —maestros del presente— y a Carné —maestro del pasado— para comparar a su film. Lo ideal sería que Kohon alcanzara de una vez una personalidad y un vigor todavía escasos en él, pero mientras tanto, quizá el viejo Perogrullo le dé una palmadita en el hombro, al tiempo que le aconseje: "Veo a qué aspiras; te diré qué puedes llegar a ser. Mas, lo esencial es el camino, como siempre".



*Tres veces Ana* (1961). Es un film compuesto de tres episodios, con anécdotas independientes que tienen el nexo de la actriz María Vaner, quien interpreta

el personaje de Ana, similar de nombre, pero distinto de personalidad en cada uno de ellos. Los tres episodios denominados: *La tierra*, *El aire* y *La nube*, separan las distintas posiciones frente al amor que el film, en conjunto, habrá de definir.

1) *La tierra*. Los protagonistas son una joven pareja de familia humilde que se conoce accidentalmente, y su historia es, como tantas, la de su apasionado idilio inicial, la gravidez, el aborto voluntario, la separación, y una posterior reconciliación a la manera del final de Bergman en *La sed*, porque es preferible el mal menor de una soledad compartida.

El film es realista y alude concretamente a la realidad argentina. Casos como el planteado en este film se dan a menudo, y el orden social imperante es el que impulsa el juego de simulaciones y mentiras a que se ven obligados a recurrir los protagonistas; por tal motivo, la conducta de los personajes es típica de una reacción argentina frente a la realidad. Si se examina parcialmente esta conducta, puede suponerse que ambos enamorados son cobardes, porque cuando llega el momento en que es posible influir con un gesto valiente sobre sus propios destinos, esto es, aceptando al hijo natural, los jóvenes agachan la cabeza y recurren al trámite menos comprometedor. Pero su reacción última es la toma de conciencia de su realidad, porque los problemas que les reportará la formalización de su unión, convierten a esta decisión en un gesto digno que redime a su anterior cobardía. Las revoluciones pueden hacerlas los otros, que ellos se conformarán con su ámbito reducido de hogar, empleo, y cine los domingos por la tarde.

Kohon evoluciona en este film con respecto a sus anteriores, pues aunque persista la derivación hacia un ingenuo encuadre de la ciudad a través de edificios conocidos, hay, en cambio, un acierto mayor: la problemática es más verdadera y original que en *Prisioneros de una noche*, y el artificio de colocar detrás al paisaje casi prepotentemente, es una falla menor, como en los primeros films de Antonioni. El episodio no alcanza la envergadura necesaria, sin embargo, porque la misma sobriedad de libreto y realización —excluido algún efectismo olvidable— no crea un clima lo bastante sugerente. En *Ladrones de bicicletas*, por ejemplo, la historia personal estaba tan enraizada en constantes de dolor humano, que el drama tanto podía valer por su significación individual, como por su resonancia social. En *La tierra*, en cambio, es imprescindible entender la resonancia social para commoverse con el drama personal, pues aunque la relación sentimental funcione en base a datos conocidos de ambiente y psicologías, no ahonda convincentemente en la entraña de los seres. No es que a Kohon le resulten indiferentes, por el contrario; quiere comprenderlos, pero a la manera de una persona curiosa que conversa amigablemente con ellos y se entera de sus problemas, pero que sólo los entiende a medias, en la medida que puede comprenderse a la gente a través de lo que habla. Lo que queda dentro de ella, es a veces más revelador, pero es difícil para Kohon y para muchos, llegar allí.

2) *El aire*. La escueta anécdota relata cómo dos amigos "normales" pasan un día en un balneario, conviviendo en un pequeña casilla, entre cocainómanos, invertidos, lesbianas, mujeres fáciles, ex naxis con psicosis de guerra, etc. Para uno de los amigos, esa es la primera vez que va allí, y con su moral, se ve tan grotesco y desubicado como el "disfrazado sin carnaval", de que hablaba Discépolo. El baile, el amor físico, la búsqueda de una continua evasión, son las únicas metas de esa gente. El protagonista pretende internarse en ese ambiente y aprovecharse de él, sin perder su lucidez, como Marcello Rubini en la primera parte de *La dulce vida*, pero fracasa, porque su personalidad no es lo suficientemente comprensiva y/o calculadora: el corazón debió dejarlo afuera, como un disfraz viejo que ya no se usa. Este asunto ha sido vertido con escasa sinceridad. El espectador

## FILMOGRAFIA DE DAVID JOSE KOHON

### Realizador:

**1950. — LA FLECHA Y UN COMPAS.** r., a. y g.: D. J. K. f.: Carlos Razzella y Naúm Spoliansky. e.r.: Arminda Balles-tracci, Silvia Rives Helguero y Tomás López Bonelli. i.: Ana Tesolín, Guillermo Maceira y Gabriel Renner (D. J. K.). (Este es un cortometraje experimental "mudo" y en 16 mm. Se utilizó en gran parte película positiva como negativo y haciéndola procesar como reversible. El costo total de su producción fue de m\$n. 500. Sin exhibición comercial, fue difundida por los Cine Clubs).

**1958. — BUENOS AIRES.** r., a. y g.: D. J. K. f. y em.: Ricardo Aronovich. a.cm.: Leonardo Rodríguez, Carlos Orgambide y Hugo Pesce. m.: fragmentos de la "Tocatta para instrumentos de percusión" de Carlos Chavez; fragmentos de una sinfonía de Rivier y del Concierto sobre temas de "La mentira maldita" por el Quinteto de Chico Hamilton, armados en moviola. mtj.: Naúm Spoliansky. mtj.s.: Gerardo Rinaldi. e.r.: Julio Cardoso. pa.: Enero Films. dst.: ORBE. f.e.: 15.1.59. s.e.: Broadway. (Este cortometraje documental fue filmado casi en su totalidad en 16 mm. y ampliado en laboratorio, después del primer montaje, a 35 mm. El costo total de su producción fué de m\$n. 53.500. Este film obtuvo los siguientes premios: Premio de la Crítica en el 1er. Festival de M. del Plata, 29 Premio del Instituto Nacional de Cinematografía. Premio al mejor cortometraje de 1958 de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Premio en la Reseña de Cine Latinoamericano de Santa Margherita Ligure (Italia) en 1959. Premio al Mejor Documental y Medalla de Oro en el Seminario de Jóvenes Cineastas realizado en el Festival de la Juventud, en Viena, Austria, en 1959. Premio a la Mejor Producción de Cortometraje de la Dirección General de Cultura).

**1960. — PRISIONEROS DE UNA NOCHE.** r.: D. J. K. a. y g.: Carlos Latorre (de un guión al principio denominado "Gente de la noche". f.: Alberto Etchebehere. em.: Anibal di Salvo. m.: Fragmentos del Concierto en Re, de Vivaldi, grabado en clavicordio por Wanda Landowska, alterados en su nueva grabación en película por medio de alteraciones de velocidad. Fragmentos del tango "Los mareados" de Juan C. Cobián, en dos versiones: la orquesta de Anibal Troilo, cantando Fiorentino y el Octeto Buenos Aires de Astor Piazzolla. Fragmentos de "Stereo 13" de Horacio Malvicino, "El rock and roll" por el dúo Marfil-Morales y piezas populares para los ambientes. dc.: naturales. mtj.: Jacinto Cascales. e.r.: Jorge Mobaied. l.: Alex. l.: María Vaner, Alfredo Alcón, Osvaldo Terranova, Juan J. Edelman, Helena Tritek, Solo Vasochi, Ovidio Fuentes, Alejandra Oster. pr.: Germán S. Calvo. dst.: GALA. f.e.: 30.1.62. s.e.: Normandie, Pueyrredón, Roca, Argos y Príncipe. dc.: 87'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Este film obtuvo premio del Instituto Nacional de Cinematografía. Premio FIPRESCI, de la prensa internacional, Premio Cine Forum a la mejor película y Premio "Opera Prima" al

director debutante, en la Reseña de Cine Latinoamericano de Santa Margherita Ligure (Italia), en 1961.

**1961. — TRES VECES ANA.** r., a. y g.: D. J. K. f.: Ricardo Aronovich. em.: Víctor H. Cauló. m.: Fragmentos de "Pyramid" de Ray Brown por el Modern Jazz Quartet. "Boca Nova", ensayo de ritmo, por Roberto el Sudamericano. Diversas piezas populares para los ambientes. Una improvisación en arpa de juguete, ejecutada por María Vaner y DJK. Armado en moviola. dc.: naturales. mtj.: Antonio Ripoll. e.r.: José González Aguilar. l.: Alex. est. y dst.: ARGENTINA SONO FILM. l.: María Vaner, Luis Medina Castro, Alberto Argibay, Walter Vidarte, Lautaro Murúa, Alberto Usay, José M. Fró, Rossanna Zucker, Jorge Rivera López, André Norevá, Javier Portales, Osvaldo Matarrese, Pascual Naccaratti, Ovidio Fuentes, Beatriz Matap, Jorge Canavé, Lucio Deval, Esteban Roson, Emilia Guevara, Sala Vasochi. pr.: Marcelo Simonetti. pa.: Siluetas. f.e.: 2.11.61. s.e.: Ambassador, Graf. Paz, Flores, R. de la Plata, Cuyo, Constitución, P. del Cine, Majestic, Gran Liniers. dr.: 115'. c.: proh. men. 18 a.

### Escritor

En 1954 escribe su libro de cuentos EL NEGRO CIRCULO DE LA CALLE. Además se publican otros cuentos suyos en las revistas "Comentario" y "Ficción". Escribe, además, poemas en varias publicaciones y en 1958 obtiene el premio "Leopoldo Lugones" de la Dirección General de Cultura, por su poema LA LINEA BLANCA (inédito).

### Crítico

A fines de 1955 ingresa como crítico cinematográfico a "Mundo Argentino" y también se encarga de la crítica en "Mundo Rodial". En 1958 se incorpora como crítico al diario "Democracia", donde permanece hasta 1960.

### Autor teatral

En 1955 escribe MAL NEGOCIO, pieza teatral en dos actos que obtiene una mención en el concurso "OLAT-EDITORIAL POSEIDON". En 1956, ROBERTO Y EL BAILE, pieza de un acto que fue puesta en escena por Alberto Rodríguez Muñoz en el Salón Kraft, con el elenco de Gente de Teatro de Buenos Aires.

### Actar

En 1950 realizó una breve experimentación en un conjunto Independiente, sin llegar a actuar. En ese mismo año desempeña uno de los principales papeles —bajo el seudónimo Gabriel Renner— de su film LA FLECHA Y UN COMPAS.

### Ayudante de dirección

Se desempeña como tal en un noticiario. Más tarde en cinco largometrajes y en algunos documentales de 16 mm filmados por Cinepa para el Ministerio de Comunicaciones. Esto ocurre entre 1950 y 1955.

H. V. V.

no descubre —como ocurre a cada momento en *La dulce vida*, por ejemplo— una observación atenta de la realidad, reflejada en los gestos, palabras y reacciones de los personajes. Aquí, Kohon se ha ocupado de un ambiente al que quizá conoce sólo de oídas o en el caso de que efectivamente lo conozca, su desprecio hacia él es tan grande, que aparece reflejado en la distancia y frialdad con que lo ha descrito. El aire es el episodio técnicamente mejor acabado del film: en un escenario reducido, hay prodigios de cámara, encuadre y luz, pero esos aciertos son antes un adorno que una necesidad.

3) *La nube*. Cuenta la historia de un jovencito tímido, apodado "Monito", quien de pronto se enamora del rostro de una muchacha que descubre todos los días tras la ventana de una casa de departamentos, hasta que por fin, cuando decide conocerla personalmente, sufre una desilusión. Parejamente, el film describe la personalidad de un periodista cinico. Ambos conviven en su trabajo del diario, y Kohon se encarga de que representen claramente dos maneras bien distintas de obrar y sentir; y en el caso del periodista su esfuerzo es tan notorio que prácticamente el personaje no hace otra cosa que explicarse a través de sus palabras. Pero lo que Kohon no explica tan claramente es el sentido que tiene esa oposición, ya que el eje del film es la ilusión del muchacho tímido, y el periodista parece un ser incidental y superfluo. La trayectoria de "Monito" es más convincente: Kohon relata con una calidez desconocida en

él hasta este momento, las sucesivas etapas de soledad, ensueño, dolor, y nuevamente soledad, que atravesará el personaje. La técnica elegida para ello, no es precisamente novedosa, esto es, en la mayor parte del film, el director hace convivir en una misma toma a la realidad y la fantasía, a la manera de Sjöberg en *Señorita Julia* y Benedek en *La muerte de un viajante*, y aunque es difícil en el cine vencer a la inercia naturalista de las imágenes, Kohon consigue que la visión del protagonista y su pequeño mundo, sea conmovedora y comunicativa. Por eso, la reaparición de su antigua tendencia al virtuosismo —la secuencia del parque de diversiones— es un defecto menor. *La nube*, por su estilo, recuerda a *La flecha y un compás*. Pero el tiempo no ha trascendido en vano, pues aquello que en su obra inicial era subjetivismo abstracto, en el cual no penetraba el espectador, se ha transformado aquí en la expresión de una subjetividad, que el espectador percibe y valora.

Los tres episodios de *Tres veces Ana*, por lo tanto, poseen carencias indudables: de vigor el primero, sinceridad el segundo y tersura formal el tercero. Pero también es innegable que este es un film que debe ser discutido en un plano exigente: su vocación por una autenticidad argentina, la solvencia del lenguaje, la calidad interpretativa y técnica, así lo exigen. La elección de estilos distintos para los tres episodios, en cambio, no es acertada; es lógico pero convencional elegir objetividad para asuntos realistas y onirismo para la historia de un soñador. Hubiera sido más

valioso expresar las particularidades propias de cada episodio, sin que la unidad del clima se resintiera, tal como lo hace Fellini en *La dolce vita*. O quizá lo que hubiera hecho falta, fuese un nexo más explícito que la elusiva Ana. En el plano conceptual, la unidad existe, sin embargo: tierra, aire y nube, aluden a tres posiciones frente al mundo, ninguna de las cuales resulta satisfactoria; es decir, el chato materialismo, el idealismo irracional, el ensueño absoluto. Quizás lo mejor fuera tener los pies firmemente apoyados sobre la tierra, el pecho airosamente enfrentado a la suerte y la cabeza plena de capacidad para la fantasía. Pero *Tres veces Ana* no alcanza a volar tan alto como para sugerir esto nítidamente; a lo sumo se lo puede adivinar en las entrelíneas.

\* \* \*

Este repaso de la obra de Kohon debe concluir forzosamente, con interrogantes. ¿Será capaz Kohon de salir de adentro de sí mismo, e integrarse espontáneamente en el mundo que lo rodea, sin las trabas intelectuales de *Buenos Aires*, la ligereza de *La tierra* o los complejos inhibitorios de *El aire*? ¿Podrá, en caso contrario, incursionar profundamente dentro de sí, hasta encontrar verdades humanas válidas, como a las que se acerca en *La nube*? ¿O permanecerá en el limbo de *Prisioneros de una noche*? Es de esperar que responda afirmativamente en los hechos, a alguna de las dos preguntas primeras; si así lo hiciera, se habrá realizado completamente como artista.

ANTONIO A. SALGADO

## EL MAGO



El mago (o sea *Ansiktet*, o sea *El rostro*, o sea Bergman) es un peculiar film de El Mago. Uno de sus habituales remansos, en que vuelve a tomar elementos claves de sus grandes films y los pasa por el prisma de la comedia. Sería tan imperdonable tratarlo ligeramente como tomar en serio y al pie de la letra cada una de sus piruetas de ilusionista. Porque detrás de cada máscara hay otra y cuando queda el rostro desnudo, el misterio aerece, o, más bien, recomienza. La clave del tema es una oposición entre la ciencia materialista y pragmática y las fuerzas metafísicas representadas por el ilusionista o hipnotizador. No debe pensarse por eso por exista una nítida oposición entre ambas concepciones. El científico representa la razón, pero a la vez al escepticismo. El charlatán de feria insinúa tras su mesmerismo de salón, el inquietante poder alienado, de una vertiente oscura del conocimiento. De modo que la clásica interrogación bergmaniana

está presente, pero velada por la sonrisa y la burla de sus propias angustias. Recordemos que este film es clasificado por su autor como una "comédie", y que su acepción comprende junto a la diversión "algo poético, algo fantástico, alguna amargura y una pizca de tragedia".

La fantasía se traduce en una curiosa combinación de terror a lo Hoffman y grotesco, ubicados en medio de expresionistas sombras y escenarios ochocentistas. La poesía surge como otras veces, de la vitalidad y el encanto de los personajes femeninos y la amargura, frente a la ácida comprobación de quedar indefenso frente al misterio, despojado de la última máscara. El film es también una alegoría del artista, cuya magia depende de la autenticidad de su máscara, que le reportará frente a su público la posibilidad de una comunicación. Despojado de ella, poesía y misterio se derrumban y el público ríe complacido. Cabe observar aquí la curiosa similitud entre la humillación del mago (ante el médico que hizo vacilar por el terror) y la pareja humillación del mago (ante el médico que hizo vacilar por el terror) y la pareja humillación de los artistas de *Noche de circo*; el irónico triunfo final del ilusionista coloca otra vez su máscara. Y la historia se cierra de nuevo, enigmática, con una sonrisa ambigua.

Esta curiosa comedia seria, ratifica una constante del universo bergmaniano: la continua lucha entre la vida y la muerte, la interrogación metafísica y la soledad, atemperada tan sólo por el temporal refugio del amor. Sin embargo, entre las decisivas aco-laciones, en el juego brillante e irónico de sus personajes, Bergman parece envolver en su burla una angustia sin salida. ¿Pesadilla o sueño? ¿Vigilia, tal vez, de los sueños?

Bergman bromea en un juego inquietante, conciente de su futilidad, encerrado en una linterna mágica de sombras e imaginación. Tal vez por eso, encerrado cada vez más en los meandros del enigma, creyente y escéptico, se refugia en el pasado, en la fábula, mientras su rostro auténtico enfrenta la duda. Tal vez con otra máscara.

J. AGUSTIN MAHIEU

## EL NAZISMO DE AYER, HOY



*Juicio en Nuremberg* resulta un representante típico de aquellos films en los que, más allá de las consideraciones de índole estética, interesan las implicaciones políticas. Y las mismas resultan de una honestidad y valentía nada comunes a poco que se tome en cuenta la característica general de la gran producción estadounidense.

La preocupación de Stanley Kramer de efectuar un discurso sobre el nazismo, no como mera recopilación crónica, sino

como cercano hecho histórico que, desgraciadamente, tiene todavía precisas e importantes manifestaciones en la actual Alemania de Adenauer, se entronca con una similar inquietud que toca particularmente a todos aquellos países que han debido soportar tan triste flagelo. Sin embargo, hay quienes, como la viuda del general Bertholt, opinan que "debemos olvidar si queremos seguir viviendo". Olvidar resulta una consigna valiosa en pro del resurgimiento nazista. Hoy en día, significa ignorar que el 80 % de los funcionarios de la administración alemana son ex-nazis y que, más importante aún, existe un ejército rearmado que por tercera vez consecutiva en lo que va del siglo pone en peligro la paz mundial.

En una problemática similar estaba también inmerso Florestano Vancini con *La larga noche del 43* (en momentos que en Italia el gobierno de Tambroni alimentaba las ilusiones de restauración fascista). Olvidar, no querer saber, son formas distintas tras las cuales se oculta una profunda cobardía. Ella llevará a Franco Villani, el protagonista, a estrechar la mano del que fuera asesino de su padre.

Y sus palabras: "Fue un ex-jerarca fascista, pero creo que no hizo daño a nadie", constituyen un profundo alerta. No, decididamente no podemos, no debemos olvidar, y esa es la firme actitud que asume el coronel Lawson, fiscal norteamericano, durante el tiempo que dura todo el proceso. Kramer rehuye la fácil fijación de responsabilidades que le hubiera permitido el proceso que llevó a cabo el Tribunal Militar Internacional, contra los jefes más prominentes del partido nazi: Ribbentrop, Streicher, Hess, etc. Elige en cambio, el que durante 1948 se siguió contra el ex-ministro de justicia del Tercer Reich y los jueces más importantes de ese ministerio. "El mundo es tan culpable como Ernst Janning" —dice Rolfe, el brillante abogado defensor— "Lo es Rusia por haber pactado con Hitler, el Vaticano por haber firmado el concordato que le dio un prestigio tremendo. Winston Churchill que lo hizo objeto de sus alabanzas y también lo son los industriales norteamericanos que lucraron con él vendiéndole armamentos".

El desconcierto gana la sala gracias a una hábil mezcla de resoluciones impuestas por necesidades militares y manifestaciones de índole moral, con actitudes concretas y efectivas que facilitaron el desarrollo de la agresividad nazi. Por su parte, al juez Haywood le resulta difícil entender cómo éstas u otras circunstancias pueden explicar la renuncia a la responsabilidad legal y moral que cada hombre tiene frente a la sociedad y que en este caso llevó al dictado de leyes y sentencias monstruosas con las que se legalizó la esterilización sexual por motivos políticos, la existencia del delito de "corrupción racial" y el funcionamiento de campos de exterminio que significaron la muerte para millones de personas. "A eso se llegó la primera vez que se sentenció a muerte a un inocente", dice a Ernst Janning. A pesar de la inequívoca firmeza y afán indagador de que hace gala en todo momento Kramer, a mi juicio el film se resiente un poco al cerrarse sobre una fijación de responsabilidades en términos de valores morales que por lo obvios no se prestan a una precisa delimitación de causas y responsabilidades consecuentes. Las mismas atañen a las fuerzas económicas y sociales que posibilitaron el arribo y la posterior consolidación de Hitler en el poder. Esto significa investigar el papel que jugaron los grandes monopolios nacionales en el advenimiento del Tercer Reich. De los Hugenberg a los Krupp. Y sin olvidar, por ejemplo, las exequias solemnes con que, en Alemania, con la presencia de los más altos jefes nazis, Goering inclusive, fueron inhumados los restos del ciudadano inglés Sir Henry Deterding, que fuera en vida presidente de nada menos que la Royal Dutch Shell. Y éste no era el único poderoso trust internacional embarcado en esta suerte de conspiración colectiva. De todas formas, el film resulta de una valentía insólita que llega a subrayar la responsabilidad de los mismos Estados Unidos. "Yo podría mostrarles films de Hiroshima y Nagasaki. Miles de cadáveres carbonizados" dice el joven abogado defensor. Además, Kramer no vacila en abordar el espinoso tema de la mediación de la justicia en beneficio de retorcidos intereses políticos. Mandando a la cárcel a los líderes nazistas, Estados Unidos duda de que sea posible obtener la ayuda de los alemanes (¿qué alemanes?). En ese sentido las palabras del sádico criminal Emil Hahn resultan proféticas: "Eramos un baluarte contra el bolcheviquismo. Eramos un sostén de la cultura occidental. Balaute y sostén que Occidente quizá vuelva a necesitar pronto".

Se comprende entonces por qué de los 99 condenados durante los procesos que tuvieron lugar en Nuremberg ninguno reste actualmente en prisión. Tanta lenidad resulta inconciliable con las resoluciones acordadas por los Tres grandes en la Conferencia de Yalta que, a la luz de los hechos actuales, resulta amargo trascribir: "Es nuestro inflexible propósito destruir el militarismo y el nazismo alemán y asegurar que Alemania no vuelva a perturbar nunca la paz mundial".

Estamos decididos a desarmar y licenciar a todas las fuerzas armadas alemanas; a destruir para siempre el Estado Mayor alemán, que repetidamente ha logrado la resurrección del militarismo alemán; a castigar rápida y justicieramente a todos los criminales de guerra y exigir reparaciones en especie por la destrucción causada por los alemanes; a suprimir el partido nazi, las leyes nazis, las instituciones y organizaciones nazis, y consiguientemente, a tomar cuantas otras medidas pueden ser necesarias en Alemania para garantizar la paz y seguridad del mundo en el futuro". Esto no puede ser reducido a letra muerta. Sirva por ahora como un llamado de atención.

**OSCAR YOFFE**

## **PATHER PANCHALI**



*Pather Panchali* ¿es un film como los demás? Para el público hindú, acostumbrado a las sagas interminables o los "pastiches" hollywoodenses no resultó, en general, atractivo. ¿Debemos inferir de esto que Ray, conocedor del cine occidental, admirador de Eisenstein y Renoir, concibió su obra de acuerdo a un modelo europeo? Tratemos de responder primero a la segunda pregunta. Al romper con los cánones habituales de la producción comercial india (la más cuantiosa del mundo después de la japonesa) Satyajit Ray eligió un camino propio, donde la autenticidad de su visión sin pre-conceptos, se profundiza hasta alcanzar una vigencia universal. Su film está tan lejos del pintoresquismo local como de la India estilizada y misteriosa que place imaginar a la superficialidad turística de Occidente. Por eso la vida del villorio surge intacta pero con la comprensión global, interior, del artista capaz de aprehender sus elementos esenciales librando cada secuencia a un ritmo que concierne el pathos emotivo con la amplia respiración del tiempo. Un tiempo que describe y comenta el crecimiento de Apu, el descubrimiento de sus relaciones con el mundo, los caracteres sutilmente enriquecidos por la observación cotidiana. Un tiempo que crece al ritmo de la vida y los ciclos de la naturaleza, pero no responde a una progresión dramática ni a contrastes preconcebidos. Los elementos se contraponen o se suman según su propia vigencia; la coexistencia de la vida y la muerte, los ricos y los pobres, la calma y la tempestad, el amor y la incomprensión, entendidos en su propio espesor vital, sólidamente enraizados en una visión poética y a la vez verdadera, penetrada de simpatía humana. Tanto Ray como la mayoría de sus colaboradores se acercaban al cine por primera vez. Fue así un doble descubrimiento: los cuatro años que llevó la preparación y el rodaje del film comprendieron detenciones por falta de dinero, (en total, dos años y medio), descorazonamientos y el triunfo final, tras una experiencia que, según el autor, lo llevó a "la comprensión gradual del carácter complejo y fascinante de la creación cinematográfica". El otro descubrimiento fue hallar, a través de la sustancia provista por la novela de Bibhutibhusan Bannerji la posibilidad de adentrarse en la vida misma de un pueblo indio y sus habitantes, conviviendo con ellos. Para un habitante de las ciudades, como Ray, "este universo tenía un sabor nuevo, una textura nueva; y sus valores eran distintos. Experimentábamos el deseo de observar, escrutar, aprehender los detalles reveladores, los gestos significativos, algunos giros verbales peculiares. Se

deseaba sondear los misterios de la "atmósfera". ¿Consiste en las imágenes o en los sonidos? ¿Cómo captar la sutil diferencia entre la aurora y el crepúsculo? ¿O traducir la calma gris y húmeda que precede a las primeras ondulaciones del monzón?

Junto a estas preocupaciones expresivas de Ray, a las que se sumaban los continuos problemas técnicos y económicos (que, según él, llegaron a influir el estilo mismo del film) existió una forma de trabajo fundamentado en la imaginación y la fe del artista auténtico. Teoría y práctica actuaban libremente, sin anularse en limitaciones, con la convicción necesaria para llegar al final.

El primer film de la trilogía llega a la mitad de la novela, que concluía con la partida de la familia hacia Benarés. Ray recuerda en unas notas escritas para *Sight & Sound* los motivos de su elección de esta novela: "Elegí *Pather Panchali* por las cualidades que hacían de él un gran libro: su humanismo, su lirismo, su acento de verdad". (...) "Al mismo tiempo me daba cuenta de que sería un error encerrar la historia en un molde demasiado rígido. Debía conservar en mi guión un poco del aspecto desordenado de la novela, porque este mismo desorden me introducía en algo auténtico: la vida en un villorrio pobre de Bengala tiene un carácter desordenado".

Las consideraciones de forma, ritmo o movimiento no me preocupaban mucho en esa etapa. Tenía un centro: la familia, compuesta por el marido, su mujer, los dos hijos y la vieja tía. Los personajes habían sido concebidos por el autor de tal manera que existía entre ellos un perpetuo y sutil juego de intercambios. Tenía un año ante mí. Tenía mis contrastes, tanto plásticos como afectivos: ricos y pobres, risas y lágrimas, la belleza del paisaje junto a la miseria de los pobres. Por último, mi historia, dividida en dos partes naturalmente equilibradas, culminaba en dos muertes trágicas. ¿Qué más podía exigir un libretista?"

Hemos seguido, deliberadamente, en esta descripción, un camino inverso a la cronología del proceso creativo. Como espectadores del resultado final, hemos consignado primero la impresión general del film y luego, el punto de partida del realizador, su propia experiencia, que fue a la vez su introducción al cine. Las otras dos partes de la trilogía (*Aparajit* y *El mundo de Apu*) completarán la historia de Apu de la niñez a la madurez y al mismo tiempo cumplen una obra de enorme aliento. Ray ha descrito y comentado un mundo polimórfico y viviente: la India moderna con sus grandes contrastes de tradición y transformaciones, los seres envueltos en el pasado y los jóvenes dispuestos al porvenir. Su minuciosa descripción de lo real lo lleva a un tempo sensible, donde se valoran los objetos y los ciclos de la naturaleza. Su visión poética, lírica, no separa sin embargo las apariencias y el contorno de la experiencia vital y la conciencia de sus personajes. Estamos lejos de una obra contemplativa y quietista o de la búsqueda ornamental de la belleza. Ray siente y respira a lo largo de la duración interna de cada protagonista y a la vez que destruye la noción habitual de la progresión dramática, ubica su conflicto en la evolución misma de cada uno de ellos. Junto a la riquísima, conmovedora recreación de la infancia, hallamos al padre, poeta, aventurero y débil, bondadoso y lleno de proyectos; la madre, pilar instintivo de la familia, abnegada y sacudida por violentas rebeldías y la vieja tía, algo más que un símbolo de la vida que termina; la personalización misma del crepúsculo pero aferrada a sus últimas sensaciones con sempiterna serenidad.

"Elegir es crear", decía Nietzsche. Pero cabría agregar que el acto de elegir define y califica al artista en la medida de su capacidad; hay quien extrae porciones muy estrechas, o que por el contrario enumera extensas crónicas. Pero la obra de arte es también la posibilidad de crear un orden propio que explica la intensa pluralidad de lo real, que combina en una representación simbólica sus significados profundos. Este orden significativo no es abstracto sino que está condicionado en el autor a su propia visión, a su experiencia. En el caso de Satyajit Ray, la visión cósmica marcha unida a su experiencia humana, su objetividad (presente en la humildad y compenetración con que refleja el presente histórico y la circunstancia real) armoniza estrechamente con la naturaleza íntima de su expresión.

Cabe ahora responder a la primera pregunta. *Pather Panchali* no es evidentemente un film común. Sin embargo su fuerza no proviene de una revolución formal o conceptual muy ostensible. Solo penetrando en él, compartiendo su emoción tan humanamente próxima, descubrimos que esta historia sencilla de seres sencillos ha sido edificada con una silenciosa, y discreta grandeza. Y que para acceder a esta honda sencillez, a esta íntima compenetración de la vida hacían falta el amor y el espíritu de un poeta.

J. A. MAHIEU

## JAZZ EN UNA NOCHE DE VERANO



Un reflejo en el agua, quebrado por el oleaje... Suave deslizamiento sobre la reflexión de un casco blanco que cabecea en correspondencia con música moderna, hasta que de entre las quebraduras del agua: Newport.

Así comienza este primer film de Bert Stern, reputado fotógrafo profesional, quien con grabador y teleobjetivo apesó las febriles jornadas del Festival de Jazz de Newport en su edición de 1959.

En *Jazz...*, la ciudad de Newport —Rhode Island—, deja de ser un pintoresco decorado para convertirse en el núcleo temático de un gran reportaje filmado. Primeras escenas con una vieja carrindanga repleta de muchachos, de la cual escapan las notas de un tema tradicional: *Maryland*. Finalmente aparecen los músicos escuchados durante la presentación de los títulos: Bob Brookmeyer (trombón), Jimmy Giuffrè (saxobaritono) y Jim Hall (guitarra) en el tema *Train and the river*; interpretación enfática y cálida, buen anticipo de lo que vendrá luego. Entra en escena el inigualable pianista de los cuartos de tono y las eternas variaciones: Thelonius Monk con Henry Grimes en contrabajo. Un nervioso *Blue Monk* es empleado por Stern, abandonando demasiado pronto a los intérpretes, para incursionar sobre las evoluciones de los veleros, en un intento de equilibrio estético entre la composición de sus encuadres y la música, pero hubiésemos preferido contemplar a Monk y Grimes.

Sobre los mismos encuadres de veleros, gaviotas y aceleraciones en el agua, sobreviene el saxo tenor Sonny Stitt con el guitarra Salvador en *Blues*. Volvemos sobre las instalaciones. Un gran sombrero blanco sube al escenario y del no colmado auditorio —aún se colocan algunas sillas— nace el aplauso: es Anita O'Day con inesperadas variaciones sobre *Sweet Georgia Brown*, cantando con un estilo muy personal, con gestos muy medidos. Aunque la cámara se aproxima demasiado al rostro de Anita —sólo las grandes cantantes negras soportan el gran primer plano— ésta no sale mal parada de la experiencia. Una pícaro y rápida improvisación sobre *Té para dos* hace las delicias de músicos, oyentes y espectadores. Nerviosa y rápida mirada sobre los que arriban. Alguno que otro toque irónico, irrupción de algunos acentos *dixieland*, risas de niños, un señor gordo que se sabe observado por la cámara se aleja, y es Fred Cat quien en la intimidad de su habitación interpreta a Bach en el violoncello. Cálida fotogenia del claroscuro con filantropía de humo de cigarrillo.

Ya es de noche: Stern juega con los tonos cromáticos, el rojo, el azul, el naranja. Y estamos ahora con el quinteto en pleno de Shearing —ahora al piano— en ritmos afrocubanos con *Rondo*. La corpulenta Dinah Washington rodeada de Terry Gibbs al vibrafón, Urbie Green en trombón y Max Roach en batería nos depara un *All of me*, pleno de vivacidad. Planos cortos del rostro durante el canto, excelente fotografía del dúo de Dinah y Gibbs en vibrafón.

Le toca ahora a Gerry Mulligan y su cuarteto, vertiendo un *Catch as catch can* impregnado de humor y nerviosidad. Art Farmer, Bill Crow y Dave Bailey rodean a Mulligan. La apa-

# SANGRE SOBRE LOS RIELES



riación de éste parece un intermedio porque ya ataca otra cantante negra: Big Maybelle Smith con *I ain't mad at you*, un poco gritado pero luego entrando en materia en el mejor estilo "Rhythm & Blues"; en este mismo estilo —aunque algunos digan que "roqueando"— Chuck Berry vierte un *Sweet little sixteen* —contrapunteado por el clarinete Ruddy Rutherford y el "batero" Jo Jones— muy personal. Admirables las tomas bajas de cámara que siguen en todo momento los gestos y contorsiones de Chuck.

Luego es el turno del imaginativo quinteto de Chico Hamilton. Sobre los complejos ritmos de Chico en la batería, se establece una armónica "conversación" entre la flauta y la guitarra. Los rostros de la concurrencia siguen atentamente esta comunicación, aquí y allá un hallazgo fotogénico impregnado de poesía.

El tema central es retomado por todo el combo sobre un aire melancólico hasta la percusión cada vez más suave de Chico Hamilton que progresivamente sube el tono, llegando a una interpretación colectiva que finaliza en forma descendente. *Blue sands* es el tema, vertido en forma refinada, digno de música de cámara.

Uno de los pioneros del jazz, Louis Armstrong, relata sus viajes, bromea, cuenta su entrevista con el Santo Padre. Ataca con un blues *Lazy river* en tempo medio, canta, retoma la trompeta prudentemente, no se arriesga demasiado, saltan algunas notas desafinadas; es natural, pero triste, comprobálo. Satchmo está lejos de sus mejores interpretaciones. El pasaje será completado con otros dos temas bastante mal interpretados: *Tiger rag* y *When the saint's go marchin' in*, el primero vertido en un tempo ultrarrápido que desmerece al tema. Más vale reescuchar la vieja placa de la Brunswick. Sigue *Rockin' chair* cantada a dúo y alternadamente por Satchmo y el trombon Jack Teagarden. Fue una lástima. Llegamos así al gran final: Mahalia Jackson la "grande cantante de *gospels songs*".

Admirable voz de la que desborda un ritmo interior que transporta, un rostro ya resplandeciente, ya atormentado, hermoso. A medida que canta, se hace más bella, más humana. En este film nos depara tres hermosos instantes: *Shout all over*, *Didn't it rain* y el público acusa el golpe emocional. Las plateas aútan pidiendo más, finaliza con un calmo, sobrecogedor *Lord's prayer*, que parece transformar el recinto del festival en un templo y que Stern sabiamente sabe emplear para hacer un plano general con el escenario alejado y la ahora diminuta figura de Mahalia, cuya grandexa trasciende en la amplitud de su voz.

Aún algunos acordes de dixieland y ahora sí es el film. Bert Stern junto con los operadores Ray Phelan y Courtney Hafela, ha hecho un reportaje filmado en la forma de las encuestas de las grandes revistas: un trozo de la vida americana, vista con un ojo malicioso, por momentos irónico o pícaro, y mucha sensibilidad plástica. El uso del zoom es justo, preciso como si se tratase de un escalpelo, no indaga muestra y aquí es harto suficiente. Los pequeños apuntes, los subrayados, la constante búsqueda de lo insólito o de lo más natural, como ser, un bebé comiendo, la niña que calza los tacones altos de la madre y corre alrededor del árbol perseguida por su hermanito —instantes antes de escuchar a Shearing en cello—, ese señor en shorts tirado junto a las hamacas, que de pronto se reincorpora y mira como acusadoramente hacia la cámara. En fin, las connotaciones son tantas que necesariamente deben de dejarse al espectador. La reacción del público, sus estados de ánimo según el tipo de música, los gestos, las actitudes, son tomadas de improviso, sobre lo vivo; por ello, creemos que *Jazz...* es un incomparable documento sociológico. Algunos podrán objetar la selección musical efectuada por Stern, pero reconozcamos que en un concierto se da de todo. Stern no quiso hacer menos, la suya es una mostración de lo muy bueno y de lo menos bueno. De uno y de otro género. El suyo es un verdadero film, aferrado a la realidad, no una sucesión de imágenes sonoras compaginadas y dirigidas a los puristas de uno u otro extremo.

ARIEL MAUDET (h)

La obra de Munk, lamentablemente interrumpida por su muerte, conseguía un equilibrio inteligente, no por ello desprovisto de audacia, entre la barroca exaltación de Wadja y la brillante e impersonal sabiduría técnica de Kawalerowicz. Su opción era precisamente la lúcida concepción de la historia, concebida en el plano del análisis del hombre; su intención era comprender el presente, satirizar las posturas retóricas y hallar en cada personaje su estatura vivencial, emotiva, sin perder por ello la perspectiva de la inteligencia. *Sangre sobre los rieles* fue su primer largo metraje y se hallan ya en él, sus cualidades propias, distintivas. La historia del viejo ferroviario, rebelde a las transformaciones pero lleno de integridad, servía a Munk para desarrollar en varios planos su concepción de la realidad histórica polarizada en las actitudes del pasado y el futuro. Por una parte, señalaba hasta qué punto eran dañinas las apreciaciones esquemáticas, abstractas, que llevaban a dividir a los hombres, no de acuerdo a su actitud total sino a su reacción individual. Por otra, ayudaba a comprender hasta qué punto una situación de transición y profundos cambios sociales, obligaba a extremar la justicia en una medida humana; cómo el dogmatismo y la división tajante entre justos y pecadores podía subvertir la esencia misma de la transformación. Y mostraba claramente, aunque aún en forma indirecta, el peligro de un arte apriorístico, donde se eliminan las contradicciones y las dudas en pos de una moralística propagandista. Al traer la discusión, la crítica, Munk participaba de un amplio movimiento que intentaba superar un falso realismo rosa mediante un análisis adulto del hombre y sus circunstancias, en toda su complejidad.

El relato de *Sangre sobre los rieles* se sirve del racconto para mostrar sutilmente —a lo largo de la encuesta que investiga la muerte del viejo ferroviario— las distintas apreciaciones del hecho a través de cada testigo. Todos estos prismas que tornan ambigua la verdad, no sirven como en *Firandello* para una metafísica de la fallibilidad humana, sino para demostrar hasta qué punto esa fallibilidad debe tenerse en cuenta antes de aplicar etiquetas y generalizaciones.

El lenguaje formal de Munk es tan sobrio como eficaz; el ambiente ferroviario está descrito con precisión documental y permite ubicar a los personajes en su exacta relación social. La progresión del relato y el ajustado encuadre y montaje sirven también a una fina observación psicológica, que define con pocos trazos el retrato interior de cada personaje y su posición en el conflicto.

*Sangre sobre los rieles* es así un film tan inteligente como sensitivo. Su falta de brillo exterior es una prueba más de honestidad y adhesión a una línea estética y humana que convirtió a Munk en uno de los realizadores polacos más lúcidos y dotados.

J. A. M.



# DISPAREN SOBRE EL PIANISTA



Se dice que el tercer film de un realizador es concluyente, y esto no parece adecuarse a François Truffaut con respecto a *Disparen sobre el pianista*. El primer cortometraje: *Les mistons*, visión del mundo de los niños aún no adolescentes y su descubrimiento de la sexualidad y los sentimientos de los adultos. El primer largometraje: *Los 400 golpes* pleno de connotaciones autobiográficas, fresco de la rebeldía y de la libertad en el marco de la niñez.

Con *Disparen...*, Truffaut parece alejarse de su obra previa aunque no tanto de algunas otras realizaciones: codirección con J. L. Godard del corto *Une histoire d'eau* —dedicado a Mack Sennett, según los títulos— rebotante de humor y melancolía, y colaboración en el libro de *Sin aliento*.

*Disparen sobre el pianista* se nos antoja más como una mutación del "film negro" tradicional, que como una parodia. Es, sin embargo, difícil encerrarlo dentro de un género preciso, por cuanto parecen participar en él todos los géneros. La seriedad, la ironía, el humor, la melancolía, son constantes que subsisten durante su desarrollo.

Es, sin duda, de *Dark passage* de David Goodis, de donde Truffaut saca la materia prima original, aunque también pida prestado de otra novela del mismo autor, el diálogo entre Chico (Albert Remy) y el pascante, luego de la desenfrenada carrera del primero, secuencia con que abre el film. Vemos que Truffaut no se priva de nada para estructurar su película y hacer partícipe al espectador, participación más real que lo que a primera vista parece, pues está basada en factores emocionales y afectivos.

Edouard Saroyan (Charles Aznavour) otrora famoso concertista, se gana la vida tocando el piano en *Mam's*, fonducho de tercera categoría, bajo el nombre de Charlie Koller. El abandono de su brillante carrera se produjo al descubrir que las relaciones de su mujer Teresa (Nicole Berger) con su empresario, le habían permitido dar su primer concierto. Lena (Marie Dubois) conoce su pasado y promete ayudarlo a reconquistar lo perdido. Pero todo está signado por la fatalidad, pues al hacerse cómplice de sus hermanos ladrones, Charlie arrastra consigo a Lena, la que será muerta en el tiroteo que se entabla entre los criminales. Charlie queda nuevamente solo, le presentan a la nueva camarera al volver al café, quien se parece a su mujer muerta. Sólo le queda sentarse frente al piano para desgranar la melodía del comienzo.

El rostro y los gestos de Aznavour perdurarán como la mejor demostración de la timidez. Para el futuro, el rostro de la timidez será el de Aznavour.

Esos coloquios interiores, las constantes indecisiones, cuando enfrenta a Plyne y debe tomar una acción drástica, llegando al homicidio como a desgano, siempre superado por la realidad, no pudiendo asumir el lugar que le corresponde, son exteriorizados por Aznavour con verdadero dominio.

Este personaje que a fuer de sinceros no podemos designar como un antihéroe convencional, sino como una especie de anti-no-héroe, adopta en dos ocasiones decisiones contrarias a sus deseos, se deja sumergir por los esquemas exteriores, cuando abandona a Teresa luego de su confesión, quizás sa-

biendo las fatales consecuencias que tendrá ese acto, y cuando deja a Lena para reunirse en la casa paterna con sus hermanos.

Truffaut accede a lo que podríamos denominar un realismo expresionista y logra un film insólito, grave y extraño, sincero y pleno de malicia, donde se burla deliberadamente de todo y de todos, de monstruos sagrados de la cinematografía y de simples espectadores, pero de un modo no exento de encanto; la utilización de gags visuales: acción, reacción, acción... los insertos de la vieja que cae muerta, o las aberturas de iris cuando Plyne recibe el dinero, ese fabuloso primer plano del dedo de Charlie que no se decide a tocar el timbre, impreso en un evidente simbolismo sexual, ese desafío a los géneros no enfrentándolos sino negándolos directamente, son quizás la vía de un futuro e inesperado camino del lenguaje cinematográfico.

¿Qué hay detrás de *Disparen sobre el pianista*, bien en el fondo? Truffaut pareciera querer decir otras cosas importantes pero toma el camino más largo, el de ocultarlas para que así surjan con más fuerza. ¿Es acaso este film un intento de apresar lo lógico, lo evidente, por el procedimiento de la sinrazón, del disparate? ¿O es la simple búsqueda de un estilo, por medio del no-estilo?

La fotografía de Raoul Coutard subraya acertadamente el tono por momentos humorístico, en otros dramático, que Truffaut ha insuflado a su historia. La movilidad de la cámara realiza el trascurrir de la acción aunque por momentos acusa una inmovilidad digna de tenerse en cuenta.

La riqueza de la banda sonora es evidente, teniendo cabida en ella hasta los más pequeños ruidos que hacen a una minuciosa recreación de ambientes. El aporte musical de Jean Constantin es correcto y no desentona con respecto al tono general del film.

Con toda seguridad que los posteriores films de Truffaut, y nos referimos a *Tire au flanc* en codirección con Claude de Givray, y *Jules et Jim*, nos habrán de permitir una mejor apreciación de lo que en *Disparen...* permanece oculto. De lo que Truffaut pretendió decirnos; dej tan discutido asunto de si *Los 400 golpes* o *Disparen...* son la muestra cabal del cine de Truffaut. Hasta entonces nos remitimos, ocasión en que se confirmará o desmentirá una opinión que arriesgamos a pesar nuestro: creemos que *Disparen...* está más cerca del verdadero Truffaut.

A. M. (h.)

## LA JUNGLA DE CEMENTO



I. —Toda semejanza entre éste y un film policial corriente es mera coincidencia, porque si bien *La jungla de cemento* narra la historia de un criminal nato, quien finalmente muere a manos de camaradas que perseguían su dinero, el film está valorizado por un virtuoso lenguaje cinematográfico, observación de ambiente y psicologías y una acción subyugante, donde la violencia no es un efecto impostado a una anécdota trivial, y convence como estilo de vida. De ahí que la

anécdota central no baste para explicar a este film; es preciso detenerse en el esmero con que el director Joseph Losey define cada situación, puesto que la trama solamente es un pretexto.

II. —Losey ubica la mayor parte de la acción en una moderna prisión inglesa donde los reclusos disfrutaban de relativas comodidades: televisión, vestimenta decente, etc. pero al director no le importa tanto la descripción física como la sugerencia de un clima de vicio y crimen, indirectamente expresado a través de las relaciones entre los personajes: las veladas conversaciones en las que el afortunado contará novedades del mundo exterior, el obsequioso y falso respeto del preso astuto hacia el superior, las mudas reglas de honor que impiden la delación, y la asombrosa mentalidad del carcelero que acepta las propias reglas de juego de los presos e incluso, más criticablemente, se relaciona con compinches que operan desde el exterior. Aunque es cierto que lo que Losey efectúa no es una denuncia, porque no critica a esa situación, de todas maneras ya es algo el hecho de que describa el modo cómo viven seres humanos en un ambiente sórdido.

III. —La acción que transcurre fuera de la cárcel es subsidiaria de la anterior: la vuelta del protagonista a su casa, su enamoramiento de una mujer, el asalto al hipódromo, el entierro del dinero en lugar seguro, la traición por despecho de otra mujer y la consiguiente vuelta a la cárcel. La psicología del protagonista había sido esbozada al comienzo y esta secuencia la define con precisión: se trata de un hombre acostumbrado a imponer su voluntad, que sagazmente comprende donde termina su fuerza y comienza la de los demás, a quienes respetará cuando le convenga. Su consideración hacia la gente es en última instancia reflejo de un acentuado amor a su propio yo, rasgo notable en su relación amorosa con una mujer a la que amará cuando él quiera y no cuando ella se le entregue. Una personalidad vigorosa como ésta es una presencia tan incómoda en el hampa como lo sería en cualquier otro grupo social, integrados en su mayor parte por seres normales y/o mediocres, e inevitablemente ese individualismo lo convertirá en personaje inconveniente, que las estructuras —bandas de delincuentes y aun puede extenderse la alusión al mundo en general— terminarán por aniquilar.

IV. —Joseph Losey es, en grado decreciente, un director inquieto y capaz; es admirable su trabajo de cámara, iluminación y montaje, y, en general, la concisión del lenguaje empleado: cada escena revela la presencia de un artista exigente, que pule su material hasta un grado insólito. Pero le faltaría agregar a ello, una intuición del momento en que esta depuración debiera concluir, para que el film no perdiese la magia, no se volviera fragmentado y débil a fuer de sintético y sutil. El perjudicial efecto de este incontrolado autocontrol es apreciable en el trabajo de los actores, en quienes trató de extraer matices que enriquecieran psicológicamente a los personajes, pero extremó esta tarea de tal modo que el resultado es, en general, la sobreinterpretación y la falta de estilo.

Ciertas escenas muestran, además, una equivocada concepción visual: su búsqueda de ángulos originales para cada toma lo llevó, por ejemplo, a filmar desde lejos la escena en que un delincuente esconde su dinero y la impresión producida en el espectador es la de que mucha gente podría observar el hecho, cuando el efecto conseguido debió haber sido precisamente el contrario: de intimidad, seguridad. La inquietud de Losey se aprecia, también, en el uso de la banda sonora: los ruidos dentro de la prisión, por ejemplo, en la impresionante escena en que los reclusos reciben a un recién llegado, que los había traicionado anteriormente, con un silencio general suplantado de pronto por un atronador abucheo colectivo, que presagia la desolación y el riesgo en que vivirá ese hombre. E incluso se evidencia en la intercalación —no realista— de un motivo musical cantado que periódicamente comenta a la acción, una técnica donde la música es un medio para sugerir cinematográficamente una emoción y no un valor en sí misma.

V. —Pero este elogio parcial hacia el esfuerzo del director implica en consecuencia la afirmación de una debilidad, pues siempre que la mano de un creador está ostensiblemente por delante de su propia obra, es un índice de que la técnica y el tema no se han integrado por completo. Y a ello se debe que *La jungla de cemento* carezca de la proyección humana que alcanza un film de Fellini, por ejemplo. La película describe por momentos al mundo de la cárcel, en otros se concentra en la psicología de un personaje central y al mismo tiempo define a seres laterales, pero en general le falta asidero a una realidad efectivamente sentida por el autor, ya que el film no profundiza lo necesario en la vida interior de los personajes ni en las referencias al ambiente como para que su enfoque obligadamente parcial, no sea a la vez esque-

mático e insuficiente; de este modo, la anécdota concluye en sí misma y no sugiere una plenitud vital.

*La jungla de cemento* es la película de un director hábil e inteligente, sin duda, pero el arte verdadero requiere también una cuota de poesía y de misterio.

A. A. S.

## ESTAS BUENAS MUJERES



I. —Este cuarto film de Claude Chabrol no está logrado por completo porque participa, aunque en menor medida, de defectos caros a los anteriores: la aridez intelectual de *El bello Sergio*, el ambiguo sentido de *Los primos* e incluso, en momentos, del formalismo de *Doble vida*, además de la infaltable admiración por Hitchcock que reluce en las entrelineas policiales del asunto. Pero también hay una cualidad que, de acuerdo a sus antecedentes, habría parecido insólito encontrarla en Chabrol y es la calidez con que están descritos personajes y situaciones. Esta vez el director fijó su atención más allá de la cámara y la técnica; esto es, en los seres humanos, sus sentimientos y psicologías. Es cierto que *El bello Sergio* también se ocupó de estas últimas, pero la concepción puramente intelectual que ordenaba el film deshumanizó a esos seres casi por completo. En *Estas buenas mujeres*, en cambio, por encima de cierta impostación intelectual, persiste la validez de hombres y mujeres en cuanto seres individuales, valorizados por la sensibilidad de un director que ha enriquecido el asunto con una observación atenta de la realidad y un apunte verosímil de pequeños momentos. De esta manera, Chabrol define cinco posiciones con respecto al amor a través de varias mujeres:

- una, romántica, sueña con el amor ideal;
- otra, sencilla, su mayor felicidad es saber que el novio la ama;
- otra, madura, mantiene a un amante más joven que ella;
- otra, frívola, sólo anhela diversiones fáciles;
- otra, solamente preocupada por su arte, desprecia a los hombres.

II. —El primer acierto de Chabrol es haber hilvanado una historia coherente con estos casos representativos. La relación entre mujeres tan distintas, determinada por su acercamiento en el trabajo y diversiones en las cuales se evaden de la rutina diaria, nunca es forzada ni arbitraria. Y en este plano, Chabrol ahonda cuando sugiere, por ejemplo, el temor de una de ellas, cantante de music-hall fuera del trabajo en el bazar, a ser descubierta por sus compañeras que están entre el público, o el aire ausente con que se pasea entre la trivialidad cotidiana la muchacha enamorada de un sueño. Hay, además, apuntes laterales como la descripción de una pareja de vulgares donjuanes y, principalmente, la sagaz visión del music-hall que delinea una imagen grotesca de ese espectáculo primario, tierna en el fondo sin embargo porque Cha-

broil dirige también una comprensiva mirada hacia el público que lo presencia.

III. —Hay secuencias que reiteran excesivamente un contenido, como la fiesta en el cabaret, las visitas al zoológico y a la pileta de natación, mas aun si estuvieran logradas —como la del music-hall— siempre que Chabrol describe minuciosamente un ambiente está escamoteando el tema principal, que es la soledad de las mujeres protagonistas. Porque la silueta de un hombre que aparece repetidamente en segundo plano representa a ese hombre que en el fondo de su corazón toda mujer espera y/o busca; aunque es cierto que esa ansiedad debió ser colectiva y no exclusivamente de un personaje para que el símbolo fuese eficaz. Además, los últimos minutos incluyen el convencionalismo anecdótico de una mujer desconocida que silenciosamente espera también, y cuya sonrisa cuando el hombre ha llegado, pretende agregar un sentido esperanzador o fatalista, pero en todo caso inconvincente, al film, porque este final está injertado a las anécdotas anteriores y ofrece una salida demasiado pensada y artificial, a un tema cuya exposición acertada había estado hasta ese momento en hallazgos sentimentales.

IV. —El film como totalidad está desmerecido por su desorden narrativo y cierto aire de improvisación: secuencias que duran más de lo debido, interpretaciones exageradas de personajes secundarios: dueño del bazar, muchacho farrista, etc, que no convienen a la pretensión intelectual —con su necesidad de rigor— pregonada en otros momentos. Por lo demás, a través del caso del sádico que asesina justamente a la mujer espiritual, la sonrisa irónica de Chabrol parece brillar, como en sus films previos, desde el fondo del argumento, como burlándose de su propio tema e invitando a no creer en él. De esta manera, Chabrol se burla, en última instancia, de sí mismo porque como pensador es nulo. Si el paradójico freno de su inteligencia no hubiese disminuido a la eficacia del acierto intuitivo, el film habría florecido por completo. Así como está, es sólo una sucesión de cálidos aciertos parciales, con la limitación que determina su pertenencia a un conjunto mayor en el que debieron integrarse armónicamente y donde sobran algunas intrascendencias.

V. —Sus obras anteriores demostraron que Chabrol era un hombre inteligente y *Estas buenas mujeres*, pese a todo, que también posee una sensibilidad; si consigue agregar a esas cualidades una autocrítica rigurosa, se convertirá en un artista.

A. A. S.

## NO SOLO DE IMAGENES VIVE EL CINE



Escena de SALVAJES INOCENTES.

I. —El argumento de *Salvajes inocentes* está basado en la primera mitad de la novela *País de las sombras largas*, de Hans Ruesch, de la cual heredó el film su leve trama y el tono mayormente documental que ilustra acerca de las costumbres esquimales. La película interesa por la exhibición

de prácticas exóticas: comida agusanada que es auténtico manjar, saludo mediante recíproco frote de narices, préstamo de la mujer al amigo, etc, y aunque a veces las opone a los valores de la civilización, escasamente positivos en ese ambiente silvestre, el film no profundiza este rico costado de su historia que queda reducida, así, a la narración de la vida de una familia esquimal en la cual la irrupción de hombres y costumbres blancos es apenas una más entre las aventuras.

II. —Por su parte, *Rey de reyes* estuvo viciado desde su origen por un criterio de superproducción: pantalla ancha, color, fastuosa escenografía, miles de extras, millones de dólares, y tema evangélico trivializado en novela de Philip Yorlan, ingredientes con los cuales difícilmente podía prepararse un plato sustancioso. El argumentista seleccionó episodios muy conocidos de la vida de Cristo, e hilvanó una ágil historia narrada con evidente preocupación por la imagen, en la que incluso hay largos momentos en que no se dice una palabra. Pero esto no es bastante, porque el film no capta la grandeza propia de un drama individual que orientó el curso de la historia durante veinte siglos, la vida interior no trasciende, el ambiente está descrito a través de mera apariencia, el resultado es una frialdad total y apela, además, a la buena memoria del espectador para salvar alteraciones y omisiones históricas. La voz en "off" de un relator —igual que en *Salvajes inocentes*— disimula los continuos saltos de tiempo.

III. —*Salvajes inocentes* no aspira a la amplitud anecdótica de su novela madre y *Rey de reyes* se acerca a ella, pero en ambos casos el brillante envase cinematográfico que las transporta no es el adecuado. Una belleza exclusivamente visual es por cierto fundamental en cines puramente plásticos como el de Norman Mc. Laren, pero cuando hay un argumento de por medio, el director debe extraerle sustancia dramática, lírica, poética, plástica o de otro tipo. La preocupación plástica de Nicholas Ray es en parte legítima, por lo tanto, pero lo sería más aún si a la vez tendiera a enriquecer las historias que cuenta. Ray es, en cambio, simple decorador de superficies, un cuidadoso de la forma sin estilo propio y no comprende que el espectador no gozará separadamente de la forma y el contenido, puesto que es imposible separar un alma de su cuerpo sin que este cuerpo muera. Su neutro estilo visual determina (entre otras) una falla similar a la que padecía *La fuente de la doncella* de Bergman, es decir, los tres films interesan por ese plano de cotidianidad en que evocan a épocas y lugares no habituales, pero al mismo tiempo tienen su peor enemigo justamente en ese tono "normal", que es impotente al efecto de que la evocación obtenga un relieve. La exhibición de costumbres —ya fueren del siglo I, medievales o contemporáneas— no implica necesariamente la consecución de un clima místico ni una densidad humana.

IV. —Por otra parte, una película no es poética por el solo hecho de que tenga pocos diálogos, como ciertas teorías estéticas arrastradas como lastre inútil desde la época muda, han enseñado a creer: *La red*, de Emilio Fernández fue en este sentido un ejemplo típico del film realizado con escasas palabras y menos imaginación. El *viaje en globo* de Albert Lamorisse, monótona reproducción de paisajes donde no aparece constancia alguna de intuición o sentimiento, demostró con sus defectos en 1961 que el cine no puede vivir solamente de imágenes y que además son necesarios un fuego que las aliente y una sustancia que las sostenga. Como también lo olvidó —pese a ciertos visuales— Jacques Becker en *El boquete*, descripción minuciosa y queda de una historia que debió haber expresado más elocuentemente el amor a la libertad. O Fernando Birri en *Los inundados*, donde la simple reproducción de una realidad por triste que fuese, no bastó para obtener un resultado cinematográfico. Entre estos extremos de puro apego a la forma por un lado, trivial reproducción académica y visualismo sin alma en los siguientes, y absoluta ausencia de estilo en el último, los cuatro igualmente antiartísticos, deambula Nicholas Ray sin rozarlos, pero sin atinar tampoco a encontrar un centro que materialice a su verdadera posición frente al cine.

V. —De todas maneras, Ray anda el camino de una preocupación específicamente cinematográfica, porque un director no está obligado a respetar el contexto de las obras literarias en que se base, debiendo crear por el contrario una obra distinta que sea suficiente en sí misma. Es plausible que Nicholas Ray quiera depurar el lenguaje cinematográfico, pero como no tiene la capacidad necesaria para asimilar, transformar y/o destruir totalmente a la inevitable influencia literaria que está en la base argumental de todo film, se limita entonces a tratarla con indiferencia, con lo cual sólo consigue la paradójica añoranza de las bondades de esa literatura. Ray todavía depende, en estos dos films al menos, de los clásicos cuidados por el estilo pulcro, el efecto exclusiva e insuficientemente "visual" y por lo tanto está muy detrás de los mejores realizadores de la nueva generación

francesa, quienes aunque en ocasiones se proclaman admiradores suyos, en todo caso han superado largamente a su maestro pues ellos sí tuvieron coraje como para romper decididamente con las normas tradicionales de la narración y el drama filmicos. Películas como *Sin aliento*, o *Hiroshima mon amour* no necesitaron de los envejecidos preceptos "visualistas" que aún traban a la obra de Ray y exigieron, en cambio, de Jean-Luc Godard y Alain Resnais una personalidad vigorosa que superara al libreto —pese a su calidad literaria, en el caso de *Hiroshima*— hasta imponer el criterio plástico que al realizador se le ocurriese. Nicholas Ray, en cambio, se queda a mitad de camino y sus obras no son tan defendibles como las inquietudes que inicialmente guían su trabajo de realizador.

A. A. S.

## UN CRITICO CATOLICO ANTE REY DE REYES

Lo menos que se puede pedir a quien planea una película es que se asesore sobre aquellos puntos en los que no es experto. Esto es indispensable en materia histórica, e ineludible en materia religiosa. Encarar la filmación de la vida de Cristo supone internarse en terreno abiertamente religioso, porque para buena parte de la humanidad, el protagonista fue Hijo de Dios, y cualquier tergiversación ofendería a personas sinceras que no podrían tolerar una desfiguración del personaje. No obstante, ello ha ocurrido en *Rey de reyes*. El libretista Philip Yordan ha tratado de evitar todo aquello que pudiera suscitar resquemores, sin caer en la cuenta de que cuando hay que contar la vida y muerte de Jesús no hay más remedio que señalar que transcurrió aquella dentro de un clima político, social y religioso determinado, y que fueron responsables de ésta quienes reclamaron para sí y sus descendientes las consecuencias de la misma. Nos referimos al pueblo judío.

Debería ser éste el momento en que el autor del artículo comienza a hacer protestas de amor al pueblo de Dios para que no se lo sospeche de antisemita. Nos parece innecesario, pues aunque no tuviéramos antecedentes que nos ponen a cubierto de cualquier suspicacia en ese sentido, consideramos que sopesar serenamente hechos históricos, distribuyendo méritos y responsabilidades, no exige filosofar. Es muy difícil encontrar a lo largo de los siglos alguna comunidad que no haya cometido errores serios. Intentar disimularlos es prueba de inseguridad. Y creemos que ahí reside el principal defecto de *Rey de reyes*.

Por lo pronto, debe presumirse que un film sobre la vida de Cristo está dedicado, ante todo, a espectadores cristianos, por lo que sería muy tonto tergiversar los hechos para que los eventuales asistentes judíos no se ofendieran, sobre todo cuando la historia es bien conocida. Si no se quería arriesgar la molestia de los espectadores hebreos, podía centrarse la acción en la psicología del Salvador, soslayando, en lo posible, aquellos eventos en los que debían aparecer las masas. Pero de ahí a escoger como villanos a los romanos, olvidándose de los habitantes de Jerusalén, hay un trecho que en *Rey de reyes* se ha sorteado, pero que ha contribuido a hacer a la película cosa de risa.

La principal torpeza del film es, pues, su falta de seriedad. Se crea o no en la divinidad de Cristo, imposible es negar que se trató de un personaje espiritual, que cumplía, o creía sinceramente que estaba cumpliendo, una misión trascendente. Fué, al mismo tiempo, Alguien que no vino a predicar una doctrina fácil, por lo que quien a El se refiera, en cualquier forma de expresión, ha de tratar de presentarlo de modo que Su evangelio sea algo más que una serie de buenos consejos. Nunca se cansarán de repetir los cristianos que lo que Cristo trajo al mundo fue una religión y no una filosofía o conjunto de normas para la mejor convivencia humana. Importa entonces que no se trate de ocultarlo. Cecil B. de Mille ganó millones de dólares haciéndolo, y cabía suponer que sus pasos no serían seguidos.

Puestos a enumerar los disparates de *Rey de reyes*, podríamos llenar bastante espacio, y no nos sería difícil burlarnos de todos los responsables del film. Nos importa, ante todo, insistir sobre su falta de espíritu religioso, sobre la tergiversación asombrosa del mensaje cristiano. Porque si bien podía resultar explicable que no se quisiera quedar mal con los judíos, es a todas luces inaudito que se haya procurado torcer la comprensión del cristianismo. *Rey de reyes* es la ilustración cinematográfica de esa literatura untuosa que habla del "Suave mártir del Golgotha", "Dulce Rabbi de Galilea", o "Tierno pastor de Nazaret". Es, al mismo tiempo, la cinematografización de esa iconografía inexplicable que presenta Cristos recién salidos de la peluquería, donde un

experto les ha ondulado los rubios rizos, tras peinarles barba y bigote, mientras otro les ha depilado puntualmente las cejas. Nadie sabe cómo fue Jesús, pero seguramente no fue un mequetrefe afeminado, detalle que Nicholas Ray no parece haber tenido en cuenta.

Cine religioso es el que hace Bresson en *Diario de un cura rural*, porque allí hay conflicto, allí Dios es una vivencia, la gracia es algo que se percibe a través del misterio. En otro tono, lo mismo ocurre con *Diálogo de Carmelitas*, o en el episodio de *El milagro*, de Rossellini, aunque éste último no ha sido entendido por algunos católicos poco imaginativos. *Rey de reyes* no es ni siquiera un "ersatz", porque apenas si se han conservado los nombres de algunos personajes bíblicos. En algún caso (Judas, Barrabás) ha buscado también el libretista congraciarse con los personajes, vaya a saber en mérito a qué misteriosa afinidad.

JAIME POTENZE

## ESPACIO Y TIEMPO DE CINE

Razones de espacio nos impiden comentar en este número varios films. Dada su importancia lo haremos en nuestra próxima entrega para dedicarles la extensión que merecen. Son ellos *La noche* y *El grito* de Antonioni que serán analizados por Franco Magni, *Raíces* de Benito Alazraki y un interesante film, *El testamento del Dr. Cordelier* de Jean Renoir, "quemado" a escondidas en un cine de cruce y —salvo rara excepción— ignorado por la crítica local.

En el próximo número:

RESEÑA COMPLETA

DEL

IV FESTIVAL

INTERNACIONAL

DE

MAR DEL PLATA

# FICHERO DE ESTRENOS Y REPOSICIONES

PELICULAS PRESENTADAS COMERCIALMENTE EN BUENOS AIRES DEL 22 DE SETIEMBRE AL 15 DE DICIEMBRE DE 1961

A CARGO DE HECTOR V. VENA CON LA COLABORACION DE J. CARLOS BOSETTI  
CON ALGUNAS NOTAS CRITICAS

## ABREVIATURAS

a.: argumento. a.c.m.: asistente de cámara. a.d.: adaptación. a.d.m.: adaptación musical. a.d.a.: asistente de dirección artística. adm.: administración. a.esg.: asesor de esgrimo. 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. c.n.: canciones. co.: coro. en.: coreografía. ct.: continuidad. d.: diálogos. db.: dibujos. 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. dx.: 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.: músico. mq.: maquillaje. mtj.: montaje. mtj.m.: montaje musical. mtj.s.: montaje sonoro. n.: narración. o.: origen y año. or.: orquestación. orq. orquesta. pa.: productor. pl.: pianista. pl. pioletes. pn.: peinados. pr.: productor. pr.e.: productor asociado. prof.: proceso fotográfico. pr.e.: productor ejecutivo. r.: realizador. rec. recopilación. s.: sonido. se.pr.: secretario de producción. s.e.: sala de estreno. spv.art.: supervisión artística. spv.d.: supervisión de diálogos. spv.g.: supervisión de guión. spv.m.: supervisión musical. spv.mtj.: supervisión montaje. spv.pr.: supervisión de producción. spv.s.: supervisión de sonido. spv.v.: supervisión de vestuario. s.r.: sala de reposición. t.m.: tema musical. tr.: trucos. tt.: títulos. u.: utilería. v.: vestuario.



## ESTRENOS

**A BOUT DE SOUFFLE** (Sin aliento). R., G. y D.: Jean-Luc Godard. SPV.: Claude Chabrol. A.: François Truffaut. F.: Raoul Coutard. M.: Martial Solal. MTJ.: C. Decugis y J. L. Godard. AR.: Pierre Rissient y Suzanne Faye. S.: J. Maumont. I.: Jean Seberg, Jean-Paul Belmondo, Henri-Jacques Huet, Claude Mansart, Liliane David, Van Doude, Daniel Boulanger, Jean-Paul Melville, J. L. Godard. PR.: Georges de Beaugrand. PA.: S. N. C. DST.: D. I. F. A. O.: Francia, 1959. F.E.: 26.9. S.E.: Opera, Metropolitan, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: y DR.: 89'. C.: proh. men. 18 a. (Premio a la mejor dirección en el Festival de Berlín, 1960. Premio Jean Vigo y Premio Méliés de la crítica francesa).

Ver artículo de José Agustín Mahieu en el N° 8.

**ADA** (idem). R.: Daniel Mann. A.: novela "Ada Dallas" de Wirt Williams. G.: Arthur Sheekman y William Driskill. F.: Joseph Ruttenberg (Cinemascope y Metrocolor). E.E.: Lee Le Blanc. CL.: Charles K. Hogedon. M.: Bronislau Koper. D.M.: Robert Armbruster. D.A.: George W. Davis y Edward Carfagno. DC.: Henry Grace y Jack Mills. MTJ.: Ralph Winters. A.R.: Al Jennings. S.: Franklin Milton. V.: Helen Rose. MQ.: William Tuttle. PN.: Mary Keats. CN.: "May the Lord Bless You Real Good", de Warren Roberts y Wally Fowler, por Dean Martin. I.: Susan Hayward, D. Martin, Wilfrid Hyde White, Ralph Meeker, Martin Balsam, Frank Maxwell, Connie Sawyer, Ford Rainey, Charles Watts, Lorry Gates, Robert Simon, William Zuckert, Mary Breen. PR.: Lawrence Weingarten. PA.: Avon-Chalmar-Metro. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 23.11. S.E.: Metro, Premier, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 108'. C.: proh. men. 14 a. (Exteriores filmados en Sacramento, California).

**ADUA E LE COMPAGNE** (Adua y sus amigos). R.: Antonio Pietrangeli. A.: Ruggero Maccari y Ettore Scola. G.: R. Maccari, E. Scola, A. Pietrangeli y Tullio Pinelli. F.: Armando Nannuzzi. CM.: Giuseppe Ruzzolini. M.: Piero Piccioni. CN.: "Pici Sola", de y por D. Madugno. D.A.: Luigi Scaccianoce. MTJ.: Eraldo Da Romo. A.R.: Armando Crispino y Anna M. Leone. V.: Danilo Donati. CT.: A. M. Leone. I.: Simone Signoret, Gina Rovere Emmanuelle Riva, Marcello

Mastroianni, Sandra Milo, Claudio Gora, Ivo Garrani, Gianrico Tedeschi, Domenico Modugno. PR.: Moris Ergas. PA.: Zebra. DST.: COLUMBIA. O.: Italia, 1960. F.E.: 25.10. S.E.: Sarmiento, Gaumont, Capitol, Gral. Paz, Flores y Majestic. D.O. y DR.: 106'. C.: proh. men. 18 a. (Este film fue presentado en el Festival de Venecia, 1960).

El sol en los ojos y El soltero certificaron la preocupación de Antonio Pietrangeli por una ardua materia: las relaciones sexuales imperantes, naturalmente, en Italia. Su coherencia temática subsiste en Adua y sus amigos que dramatiza de manera particular sobre una situación real —la aplicación de la ley Merlin— adoptando una forma analógica, a través de la cual pretende referirse a la totalidad de aquellas relaciones —la mujer como objeto, defraudada en sus sentimientos— intentada por medio de la búsqueda de los móviles íntimos de un grupo de prostitutas que quieren reintegrarse a la vida normal "burguesa". Su comienzo hace logros importantes —el adiós a la "casa", la llegada a la futura posada— pero, luego, al yuxtaponerse a aquella forma analógica una trama excelsa, de concentración irónica, el significado del film se enrarece. De tal modo que el final no alcanza un valor pedagógico similar al de El sol en los ojos, sino un carácter puramente moralizante preventivo, respecto del tema de la prostitución en sí. A pesar de todo se trata de una obra digna, con cuya dignidad no poco tiene que ver Simone Signoret.

R. V. R.

**AGGUATO A TANGERI/HOMBRE EN LA RED**, Un (Atrapado en Tánger). R.: Riccardo Freda. A.: Vittoriano Petrilli, Alessandro Continenza. G.: V. Petrilli, A. Continenza, Paolo Spinola y R. Freda. F.: Gabor Pogony y Francisco Sempere (Superscope). CM.: Miguel Agudo. E.E.: José Ruiz. M. y DM.: Lelio Luttazzi. CN.: "The Last Phone Call" de Edward Brody, por Gin Maureen. I.: Edmund Purdom, Geneviève Page, Gino Cervi, Amparo Rivelles, Luis Peña, Félix Defauce, José Guardiola, María Moreno, Antonio Molina, Alfonso Rojas, Juan Olaguibel. PR.: Antonio Cervi. PA.: Ariel/Rodas. DST.: FOX. O.: Italia/España, 1957. F.E.: 9.11. S.E.: Iguazú y Ritz. DR.: 74'. C.: s/r. (Se exhibe con el título americano: "Trapped in Tangier").

**AGI MURAD, IL DIAVOLO BIANCO** (El diablo blanco). R.: Riccardo Freda. A.: novela "Hadschi Murat" de León Tolstói. G.: Akos Tolnay y Luigi De Santis. F.: Mario Bava y Franco Viodipivee (Dyaliscolor y Eastmancolor). M.: Roberto Nicolosi. D.M.: Piero Unvini. D.A.: Alexander Milovic. E.: Kosta Krivokopic. A.R.: Leopoldo Savona, Odoardo Flory y Milo Djukanovich. V.: Philip Sanjust. I.: Steve Reeves, Georgia Mall, Scilla Gabel, Renato Baldini, Gerard Herter, Milivoj Zizanovic, Jovan Gec, Niksa Stefanini, Milivoj Mavid Popovic. PA.: Majestic/Yovcen. O.: Italia/Yugoslavia, 1959. DST.: UNIVERSAL-INTERNATIONAL. F.E.: 7.12. S.E.: Sarmiento, D.O. y DR.: 91. C.: s/r. (Se exhibe en versión doblada al inglés, procesada por Technicolor y con el título norteamericano "The white devil", que se diferencia del registrado en EE. UU. que es "The white warrior").

**AGUILA O SOL** (Idem). R.: Arcady Boytler. I.: Margarita Mora, Mario Moreno (Cantinflas). DST.: ROYAL. O.: México, 1937. F.E.: 21.11. S.E.: Gran Mitre. (Más datos en el próximo número).

**ALL HANDS ON DECK** (Esta rubia en una bomba). R.: Norman Taurag. A.: novela "Warm Bodies" de Donald Morris. G.: Jay Sommers. F.: Leo Tover (Cinemascope y Deluxecolor). M.: Cyril Mackridge. D.M.: Pete King. CR.: Hal Belfer. CN.: del título: "I've got it made"; "Somewhere there's home" y "You mean everything to me" de Roy Evans y Jay Livingston, por Pat Boone. D.A.: Jack Martin Smith y Walter Simonds. DC.: Walter Scott y Lou Haffley. MTJ.: Frederick Y. Smith. A.R.: Stanley Hough. S.: E. Clayton Ward y Frank Moran. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: Pat Boone, Buddy Hockett, Dennis O'Keefe, Bárbara Eden, Warren Berlinger, Gale Gordon, David Brandon, Joe E. Ross, Bartlett Robinson, Paul Schreiber, Ann Davis, Jody Mc. Crea, Chet Stratton, Pat Mc. Coffrie. PR.: Oscar Brodney. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 15.11. S.E.: Ocean, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O. y DR.: 98'. C.: s/r.

**ALL IN A NIGHT'S WORK** (La dama de la madrugada). R.: Joseph Anthony. A.: historia de Margit Vaszi y obra teatral de Owen Elford. G.: Edmund Belsin, Maurice Richlin y Sidney Sheldon. F.: Joseph La Shelle (Technicolor). E.F.: John P. Fulton. TR.: Farciot Edouart. CL.: Richard Mueller. M.: André Previn. D.A.: Hal Pereira y Walter Tyler. DC.: Sam Comer, Arthur Krams. MTJ.: Warren Low y Howard Smith. A.R.: Daniel J. Mc. Cauley. S.: Gene Merritt y Charles Grenzbach. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Shirley Mc. Laine, Dean Martin, Cliff Robertson, Charlie Ruggles, Norma Crane, Gale Gordon, Jerome Cowan, Jack Weston, Ian Wolfe, Mabel Albertson, Mary Treen, Rex Evans, Roy Gordon, Charles Evans, Ralph Dumka, John Hudson, Rosemary Bowe. PR.: Hal B. Wallis. PR.A.: Paul Nathan. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 11.10. S.E.: Metro, Ideal y Premier. D.O. y DR.: 94'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**ALT HEIDELBERG** (Nuestro eterno primer amor). R. y G.: Ernst Marischka. A.: obra teatral de W. Meyer Forster y comedia de Richard Mansfield. F.: Bruno Mondi (Agfacolor). CM.: Herbert Geier. M.: Franz Grothe. D.A.: Otto Pirschinger y Herta Hareiter. MTJ.: Jutta Hering. A.R.: Holger Lussman. S.: Clemens Tutsch. V.: Gerda Gerdaga y Walter Salemann. I.: Sabine Sinjen, Christian Wolff, Gert Fröbe, Rudolf Vogel, Heinrich Gretter, Harry Meyen, Ernst Stahl-Nachbaur, Annaliese Würtz, Walter Blum, Heinz Spitzner, Siegfried Schürenberg, Walter Janssen, Tilla von Berlepsch, Artur Schilsky, Gerhard Frickhöffer, Wolfgang Eichberger, S. de Colvy, Karlheinz Walter, Ludwig Linkman, Gerti Brugg, Hannelore Elsner, Karin Faber. PR.: E. Marischka y Kurt Ulrich. PA.: Marischka/C. C. C. DST.: IMPERIAL. O.: Austria/Alemania Occid., 1960. F.E.: 10.10. S.E.: Monumental y Los Angeles. D.O.: 108'. DR.: 100'. C.: s/r. (De este film se conocen tres versiones anteriores: 1922: (Alt Heidelberg). Dirigida por Hans Behrendt, con Werner Krauss, Paul Hartmann y Eva May. —Alemana—. 1927: (The Student Prince). Dirigida por Ernest Lubitsch, con Norma Shearer, Ramón Navarro y Jean Hersholt. —EE. UU.—, 1954: (The Student Prince). Dirigida por Richard Thorpe, con Ann Blyth, Edmund Purdom y Edmund Gwenn. —EE. UU.—.

**AMERICA A MEDIANOCHE/AMERICA DI NOTTE**. R. y A.: Giuseppe Maria Scotese. G.: G. M. Scotese y Ernesto Guida. F.: Massimo Dallamano y Rino Filippini (Eastmancolor). M.: Marcello Giombi y Armando Trovajoli. E.: Antonio Visone. MTJ.: Roberto Cinquini. A.R.: E. Guida. I.: Sylvanna, Los Caribes de Jamaica, Michele, The Original Poodle, Los Danzarines de Trinidad, Lionel Hampton, la Jewell Box Renié, Marianito Mores y su orquesta, etc. PR.: Angelo Faccenna, G. M. Scotese, Alberto Konetti, Ilia Ulivi, J. Korda, Aldo Silvano, D'Angelo, Franco, F. Aicardi, René Thevent. PA.: D'An-Fran/Ital-Caribe. DST.: ATLAS. O.: Argentina/Italia, 1961. F.E.: 1.11. S.E.: Monumental. DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a. (Filmada en Nueva York, San Francisco, Reno, Las Vegas, Nueva Orleans, Cuba, Trinidad, Panamá, Ciudad de México, Venezuela, Bahía, Brasilia, Río de Janeiro y Buenos Aires).

**ANGRY RED PLANET, The** (El aterrador planeta rojo). R.: Ib Melchior. A. y G.: Sid Pink e I. Melchior. F.: Stanley Cortez (Eastmancolor). E.E.: Herman Townsley. M.: Paul Dunlap. D.A.: Ned Shiello. MTJ.: Ivan Hoffman. I.: Gerald Mohr, Nora Hayden, Les Tremayne, Jack Kruschen, Paul Hahn, J. Edward Mc. Kinley, Tom Daly, Edward Innes, Gordon Barnes, Jack Haddock, Don Lamond. PR.: S. Pink y Norman Maurer. PA.: Sino. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 25.10. S.E.: Renacimiento. D.O. y DR.: 83'. C.: proh. men. 14 a.

**AQUI ESTAN LOS AGUILARES** (Idem). R., A. y G.: Jaime Salvador. F.: Ezequiel Carrasco (Eastmancolor). CM.: José A. Carrasco. CL.: Francisco Gómez. M.: Rosalía Ramírez y Rubén Fuentes. D.A.: Jesús Bracho. DC.: Manuel Guevara. MTJ.: Jorge Bustos. A.R.: Manuel Ortega. S.: Luis Fernández. TT.: Nicolás Rueda Jr. MQ.: Ramón

Juárez. PN.: Sara Maza. CT.: Antonio Mendoza. I.: Luis Aguilar Antonio Aguilar, Rosa de Castilla, Lucy Gallardo, Julio Villarreal, A. Soto (Chicote), Joaquín García (Borolás), Agustín Isunzo, Antonio Roxel, José Pérez, Manuel Arvide. PR.: Emilio Gómez Muriel. PA.: Corso S.A. DST.: PEL-MEX. O.: México, 1959. F.E.: 19.10. S.E.: Gran Mitre. DR.: 86'. C.: s/r.

**ASI ES MI TIERRA** (Idem). R.: Arcady Boytler. I.: Manuel Medel, Mario Moreno (Cantinflas), Margarita Cortés. DST.: ROYAL. O.: México, 1937. F.E.: 21.11. S.E.: Gran Mitre. (Más datos en el próximo número).

**ASSASSINO, L'** (El asesino). R.: Elio Petri. A.: Tonino Guerra y E. Petri. G.: E. Petri, T. Guerra, Massimo Franciosa y Pasquale Festa Campanile. F.: Carlo di Palma. M.: Piero Piccioni. D.A.: Ranzo Vespignani. MTJ.: Ruggero Mastroianni. A.R.: Giuliano Montaldo. I.: Marcello Mastroianni, Salvo Randone, Micheline Presle, Cristina Gajani, Andrea Checchi, Paolo Panelli, Tuni Ucci, Mac Roney, Max Cartier, Giovanna Gagliardo. PR.: Franco Cristaldi. PA.: Titanus-Vides. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1961. F.E.: 4.10. S.E.: Ambassador, Libertador, Capitol, Graf. Belgrano, Rivera Indarte y Palacio del Cine. DR.: 85'. C.: proh. men. 18 a.

Ver crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 8, pág. 30.

**BARON DE L'ECLUSE, Le / BARONE, Il** (El barón). R.: Jean Delannoy. A.: novela homónima de Georges Simenon. G.: Maurice Druan y Michel Audiard. D.: M. Audiard. F.: Louis Page. M.: Jean Prodromidés. E.: René Renoux. MTJ.: Henri Taverno. S.: Jean Rieul. I.: Jean Gabin, Micheline Presle, Blanchette Brunoy, Jean Desailly, Jacques Castelot, Jean Constantin, Aimée Mortimer, Louis Seigner, Jean-Pierre Auber, Alexandre Rignault, Gabriel Gobin, Robert Dalban, Dominique Boschero, Pierre Louys. PR.: J. P. Guibert. PA.: Intermondia-Filmsonar-Cinérel/Vides. DST.: D. I. F. A. O.: Francia/Italia, 1960. F.E.: 9.11. S.E.: Metro. D.O. y DR.: 95'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**BEAT GIRL** (La primera noche). R.: Edmond T. Grévill. A., G. y D.: Oail Amblar. F.: Walter Lassally. M.: John Barry. CN.: "Made You" e "I Did What You'd Old Me", cantados por Adam Faith y "Beat Girl". D.A.: Elven Webb. MTJ.: Gordon Pilkington. S.: A. W. Watkins y Cyril Swern. I.: David Farrar, Gillian Hills, Christopher Lee, Noelle Adam, Shirley Anne Field, A. Faith, Peter Mc. Every, Claire Gordon, Nigel Green, Delphi Lawrence y J. Barry con su Orquesta. PR.: George Willoughby. PA.: Renow. DST.: D. I. F. A. O.: G. Bretoño, 1959. F.E.: 21.11. S.E.: Metropolitan y Astor. DR.: 98'. C.: proh. men. 18 a.

**BEAU SERGE, Le** (El bello Sergio). R., A., G., D. y PR.: Claude Chabrol. F.: Henri Decae. M.: Emile Delapierre; la del baile: Géo Legros. DC.: naturales. MTJ.: Jacques Gaillard. A.TEC.: Jean-Paul Sassy. A.R.: Philippe de Braco, Charles Bitsch y Claude De Givroy. S.: Jean-Claude Marchetti. I.: Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Bernadette Lafont, Michèle Meritz, Jeanne Pérez, Claude Cerval, Edmond Beauchamp, André Dino, Michel Creuze, Christine Doudet, C. Chabrol, Jacques Rivette, G. Legros y su orquesta y los habitantes de Sordent-en-la-creuse. J.PR.: Jean Cotet. PA.: A. J. Y. M. DST.: D. I. F. A. O.: Francia, 1958. F.E.: 18.10. S.E.: Metropolitan, Ideal y G. Splendid. DR.: 99'. C.: proh. men. 18 a. (Film presentado en el Festival de Locarno, 1958; Premio Jean Vigo, 1959; "Cinta Azul" de la Asociación de la Crítica de Cine y la TV de Francia).

Ver crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 8, pág. 27.

**BIG FISHERMAN, The** (El pescador de Galilea). R.: Frank Borzage. A.: novela de Lloyd Douglas. G.: Howard Estabrook y Rowland V.: Lee. F.: Lee Garmes (Panavisión y Technicolor). M.: Albert Hay Malotte. D.M.: Joseph Gershenson. E.: Julio Heron y John De Cuir. MTJ.: Paul Weatherwax. A.R.: Richard Mader. S.: Les Carey y Frank Wilkinson. V.: Renie. MQ.: Bud y Frank Westmore. PN.: Larry Germaine. SPV.V.: Wes Jeffries. I.: Howard Keel, Susan Kohner, John Saxon, Martha Hyer, Herbert Lom, Roy Stricklyn, Marian Seldes, Alexander Scourby, Beulah Bondi, Jay Barney, Charlotte Fletcher, Mark Dana, Rhodes Reason, Henry Brandon, Brian Hutton, Thomas Kroupe, Marianne Stewart, Jonathan Harris, Leonard Mudie, James Griffith, Piere Adams, Jo Gilbert, Michael Mark, Joe Di Reda, Herbert Rudley, Stuart Randall, Philip Pine, Francis Mc. Donald, Perry Irvin, Ralph Moody, Jony Jachim, Don Turner. PR.: R. V. Lee. PA.: Centurion. DST.: RANK. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 29.11. S.E.: Luxor, G. Norte y G. Savoy. D.O. y DR.: 143'. C.: s/r.

**BLITZKRIEG** (Idem). Película documental realizada a base de noticias de guerra filmadas entre 1939-45 por unos 200 operadores alemanes y soviéticos, de los cuales murieron en plena tarea 16. N.: introducción dicha por el Tte. Graf. Sir Brian Horrocks. M.: Rudolf Perak. MTJ.: Gunther Jonas y Gerd Stegman. S.: Walter Zander. A.TEC.: Hans Gnamn. PA.: Certus Film. DST.: RANK. O.: Alemania Occidental, 1958. F.E.: 27.11. S.E.: Monumental. D.O.: 93'. DR.: 85'. C.: s/r.. (Se exhibe versión inglesa).

**BLOOD AND STEEL** (Sangre y acero). R.: Bernard L. Kowalski. G.: Joseph Gillette. F.: Floyd Crosby. M.: Calvin Jackson. MTJ.: Anthony Carras. I.: John Lupton, Ziva Rodann, Brett Halsey, James Edwards, John Brinkley, Allen Jung, Bill Saito, James Hong. PR.: Gene Coeman. PA.: Associated Prod. Inc. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 9.11. S.E.: Hindú. D.O.: 69'. DR.: 65'. C.: inc. men. 14 a.

**BOLERO DE RAQUEL, EL** (Idem). R.: Miguel M. Delgado. A.: Daniel Jiménez. G. y D.: Jaime Salvador. F.: Gabriel Figueroa (Eastmancolor). M.: Raúl Lavista y Ravel. E.: Gunter Gerzso. MT.: Jorge

Bustos. A.R.: Mario Llorca. S.: José Carles. CT.: Icaro Cisneros. EST.: Churubusco-Azteca. I.: Mario Moreno (Cantinflas), Manola Soavreda, Flor Silvestre, Francisco (Paquito) Fernández, Daniel Herrero, María Sevilla, Alberto Catalá, Roberto Meyer, Elaine Bruce. PA.: POSA Films. DST.: COLUMBIA. O.: México, 1956. F.E.: 7.12. S.E.: Ocean, Gaumont, Gral. Paz, Flores y Majestic. DR.: 96'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores en Acapulco).

BONNES FEMMES, Les (¡Estas buenas mujeres!). R.: Claude Chabrol. A., G. y D.: Paul Gégouff. F.: Henri Decae. M.: Paul Misraki. D.A.: Jacques Mely. MTJ.: Jacques Gaillard. S.: Jean-Claude Marchetti. I.: Bernardette Lafont, Lucile Saint-Simon, Clothilde Joano, Stéphane Audran, Maria David, Ave Ninchi, Jean-Louis Maury, Alfred Dinan, Sacha Briquet, Pierre Bertin, Claude Berry. PR.: Robert y Raymond Hakim. DST.: A. A. A. O.: Francia, 1960. F.E.: 29.11. S.E.: Embasador, Capitol, Callao, Gral. Belgrano, Flores y P. de Cine. DR.: 95'. C.: proh. men. 18 a.

Ver en este número crítica de Antonio A. Salgado, pág. 28.

BOY WHO STOLE A MILLION, The (El niño que robó un millón). R.: Charles Crichton. A. y G.: Niels West Larsen. F.: Douglas Scombbe. M.: Tristram Cary. D.A.: John Eldridge. MTJ.: Peter Bezenecet. I.: Virgilio Teixeira, Mauricio Reyna, Marianne Benett, Harold Kasket, Curt Christian, Bill Nagy, George Coulouris, Edwin Richfield, Cyril Shaps, Warren Mitchell, Barta Barri, Tutta Lemkow. PR.: George H. Brown. PA.: Brynston Prod. O.: G. Bretaña, 1960/1. DST.: PARAMOUNT. F.E.: 9.10. S.E.: Select Lavallo. D.O. y DR.: 81'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Valencia, España).

Ver crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 8, pág. 32.

BRAIN FROM PLANET AROUS, The (El cerebro del plano Arous). R.: Nathan Hertz. G.: Roy Buffam. F.: Jack Marquette. M.: Walter Greene. MTJ.: Irving Schoenberg. I.: John Agar, Joyce Meadows, Robert Fuller, Thomas B. Henry, Kenneth Terrell, Henry Travis. PR.: J. Marquette. DST.: DOUGLAS. A.: EE. UU., 1957. F.E.: 2.10. S.E.: Select Lavallo. D.O. y DR.: 61'. C.: inc. men. 14 a.

BY LOVE POSSESSED (Poscidos por el amor). R.: John Sturges. A.: novela de James Gould Cozzens. G.: John Dennis. F.: Russell Metty (Panavisión y Deluxe Color). M. y D.M.: Elmer Bernstein. CN.: Sammy Cahn y E. Bernstein. D.A.: Malcolm Brown. MTJ.: Farris Webster. A.R.: Sam Nelson. S.: Franklin Hansen. V.: Bill Thomas. MQ.: Del Armstrong, Gayne Britton. I.: Lana Turner, Efram Zimbalist Jr., Jason Robards Jr., George Hamilton, Barbara Bel Geddes, Susan Kohner, Thomas Mitchell, Everett Sloane, Yvonne Craig, Jean Willes, Frank Marwell, Gilbert Crean, Carroll O'Connor. PR.: Walter Mirisch. PA.: Mirisch-Seven Arts. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 4.10. S.E.: G. Rex, Callao, Flores, Gral. Paz y Majestic. D.O. y DR.: 115'. C.: proh. men. 18 a. (El nombre del guionista —John Dennis— es un seudónimo. Originalmente lo escribió Charles Schnee luego fue alterado por Isobel Lennart. Bill Roberts y Ketti Frings, C. Schnee promovió un juicio y entonces figuró el mencionado seudónimo).

CANADIANS, The (Héroes de la policía montada). R., A. y G.: Burt Kennedy. F.: Arthur Ibberson (Cinemascope y Deluxecolor). SPV.G.: Connie Willis. M.: Ken Darby. MTJ.: Douglas Robertson. S.: Arthur Bradburn. V.: Jim Dunlevy. MQ.: Alec Garfath. U.: Roy Culley. I.: Robert Ryan, John Dehner, Torin Thatcher, Teresa Stratas, Burt Metcalfe, John Sutton, Jack Creley, Scott Peters, Richard Alden, Michael Pate. PR.: Herman Webber. DST.: FOX. O.: Canadá, 1960. F.E.: 18.10. S.E.: Renacimiento. D.O. y DR.: 85'. C.: inc. men. 14 a.

CANCION DE ARRABAL. R.: Enrique Carreras. A. y G.: Emilio Villalba Welsh y J. Manuel Iglesias. F.: Alberto Etchebhere (Eastmancolor). CM.: Ricardo Agudo. D.A.: Gori Muñoz. MTJ.: Jorge Garate. CN.: "Caminito"; "El Choclo"; "Paja Brava"; "La Morocha"; "Mama a Momo"; "A mi Madre"; "Desde el Alma"; "El Portañito"; "El Entrerriano"; "La Cumparsita"; "Mi Buenos Aires Querido". EST.: A. S. F. (Argentina) y Balesteras (España). L.: Alex. I.: Marujita Díaz, Carlos Estrada, Spartaco Santoni, María L. Santés, Mario Baroffio, Félix Fernández, Paquito Más, Juanita Belmonte, Alfredo Barbieri, Don Pelele, Francisco Canaro con su Orquesta y el conjunto folklórico "Celeste y Blanco". PR.: E. Carreras y M. Díaz. PA.: Gral. Belgrano/M. D. DST.: ARGENTINA SONO FILM. O.: Argentina/España, 1961. F.E.: 26.10. S.E.: Hindú, G. Norte, G. Savoy, G. Rivadavia, G. Bourg, G. Córdoba, Buen Orden y Pellegrini. DR.: 92'. C.: s/r.

CE SOIR OU JAMAIS (Esta noche o nunca). Ver ficha en el Nº 5, pág. 8. Datos complementarios: M.: Joan Dalvé. DST.: D. I. F. A. F.E.: 11.10. S.E.: Trocadero y Grand Splendid. DR.: 97'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de M. del Plata, 1961).

Ver nota de J. A. Mahieu en el Nº 5, pág. 7.

CHALLENGE, The (El diablo rubio). R., A. y G.: John Gilling. F.: Gordon Dines. CM.: Dudley Lovell. M. y D.M.: Bill Mc. Guffie, con la Orquesta Cine-Música de Londres. CN.: de B. Mc. Guffie y Robert Halfin. D.A.: Tom y Jim Morahan. MTJ.: Alan Osbiston y John Smith. A.R.: Gus Agosti y Maurice Gibson. S.: Dick Smith, Wally Milner, Dave Goghan y Norman Savage. V.: Jean Fairlie. MQ.: Stuart Freeborn. PN.: Beatrice Dawson. CT.: Helen Whitson. I.: Jayne Mansfield, Anthony Quayle, Carl Mahner, Peter Reynolds, John Bennett, Barbara Mullen, Wilfred Lawson, Peter Pike, Robert Brown, Dermot Walsh, Edward Judd, John Stratton, Patrick Holt, Lorraine Clewes, Percy Herbert, Lloyd Lamble, Liane Marelli, Victor Brooks, B. Mc. Guffie. PR.: John Temple Smith. PA.: Alliance-Alexandra. DST.: RANK. O.: G. BRETANA, 1959. F.E.: 29.11. S.E.: Iguazú, Los Angeles y Ritz. DR.: 80'. C.: proh. men. 18 a.

CHARLESTON (idem). R.: Tullio Demicheli. A.: obra teatral de Ar. niches y Abati "No te ofendas, Beatriz". F.: Antonio López Balesteras (Eastmancolor). D.M.: Maestro Durán. CN.: "Ay, Madame"; "María, cómprame un negro"; "Al Uruguay"; "Yo quiero ver Chicago"; "La Orquídea", etc. D.A.: Juan A. Soler. V.: Asunción Bastide y Peris. MQ.: Rodrigo Gurrucharri. I.: Alberto Closas, Silvia Pinal, Lina Canalepos, Pastor Serrador, Matilde Muñoz Sampedro, Carlos Casaravilla. PR.: Francisco Balcazar y Gonzalo Elvira. PA.: Balcazar. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1959. F.E.: 26.10. S.E.: Gloria. D.O. y DR.: 82'. C.: s/r.

COLD WIND IN AUGUST, A (La mujer rendida). R.: Alexander Singer. A. y G.: Burton Wohl, basada en su novela. F.: Floyd Crosby. M.: Gerald Fried. MTJ.: Jerry Young. TT.: Gene Grand y Lea Monahan. I.: Lola Albright, Scott Marlowe, Joe De Santis, Herschel Bernardi, Clark Gordon, Janet Brandt, Skip Young, Ann Atmar, Jana Taylor, Dee Gee Green. PR.: Phillip Hazleton. PA.: Troy Films. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1960. F.E.: 28.9. S.E.: Biarritz y Libertador. D.O. y DR.: 80'. C.: proh. men. 18 a.

Ver crítica de J. A. Mahieu en el Nº 8, pág. 27.

COSTA AZZURRA (Costa Azul, la playa de los amantes). R.: Vittorio Sala. A.: Ottavio Alessi, Ugo Guerra y V. Sala. G.: O. Alessi, U. Guerra, V. Sala y Rodolfo Sonago. F.: Adalberto Albertini (Dyaliscope y Eastmancolor). M.: Roberto Nicolosi. D.A.: Ottavio Scotti. MTJ.: Nino Boragli. A.R.: Daniele Luisi. S.: Amelia Verona y Mario Amari. I.: Alberto Sordi, Giovanni Rolli, Rita Gam, Elsa Martinelli, Antonio Cifariello, Franco Fabrizi, Georgia Moll, Georges Marchal, Lorella De Luca, Nino Besozzi, Tiberio Murgia, Jacques Berthier, Luciano Angiolillo, Michele Lemming, Goella Laporte, Bambi. PR.: Enzo Merolle. PA.: Glomer/S. C. Lyre. DST.: PARAMOUNT. O.: Italia/Francia, 1959. F.E.: 10.10. S.E.: Opera, Metropolitan, Pueyrredón, Roca y Argos. DR.: 97'. C.: proh. men. 18 a.

CZTOWIEN NA TORZE (Sangre sobre los rieles). Ver Ficha Técnica Nº 8, pág. 46. Datos complementarios: CM.: Jan Laskowski. S.: Józef Bartozak. O.: Polonia, 1956. DST.: ROYAL FILMS. F.E.: 20.11. S.E.: S. Lavallo. D.O.: 89'. DR.: 80'. C.: s/r. (Premio a la mejor dirección en el Festival de Karlovy-Vary, 1957. Presentado en el Festival del SODRE, Montevideo, 1958).

Ver crítica de J. A. Mahieu en este número, pág. 26.

DAVID E GOLIA (David y Goliath). R.: Richard Pottier y Ferdinando Baldi. A. y G.: Umberto Scarpelli, Gino Mangini, Emimmo Salvi y Ambrogio Molteni. F.: Adalberto Albertini (Totalscope y Eastmancolor). CM.: Carlo Fiore. F.F.: Christiana Civroni. M.: Carlo Innocenzi. D.M.: Giuseppe Savagnone. CR.: Carlo Renelli. E.: Oscar D'Amico. MTJ.: Franco Fraticelli. A.R.: Franco Baldanello. S.: Pietro Ortolani y Bruno Moreal. V.: Giovanna Del Ghiappa-Natili, realizada por la Casa Peruzzi. MQ.: Guglielmo Bonatti. PN.: Gianni Palombi. I.: Orson Welles, Eleonora Rossi-Drago, Ivo Pajer, Giulia Rubini, Massimo Serato, Pierre Cressay, Edward Hilton, Kronas, Furio Menicani, Luigi Tosi, Dante Maggio, Carlo D'Angelo, Ugo Sasso, Gabrieli Tinti, Itana Danelli, Carla Faccari, Fabrizio Cappucci, Umberto Fiz, Roberto Miali, Renato Terra, Emma Baron, Olimpo Gargano, Simonetta Simonei, Marina Riccardi, Stefano Valle, Kertes Arpad. PR.: E. Salvi. PA.: ANSA. DST.: WARNER BROS. O.: Italia, 1959/60. F.E.: 28.11. S.E.: Opera y Metropolitan. D.O.: 110'. DR.: 95'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Roma, Jerusalén y Yugoslavia).

DESIRE IN THE DUST (La rebelión del deseo). R. y PR.: William Claxton. A.: obra homónima de Harry Whittington. G.: Charles Lang. F.: Lucien Ballard (Cinemascope). CM.: Richard Batcheller. F.F.: Roman Freulich. SPV.D.: Dorothy Cormack. E.: Ernst Fegte y John Monsbridge. MTJ.: Richard Farrell. A.R.: Maurice Vaccarino. S.: Jerry Traylor. V.: Jesse Munden y Ann Helfgott. MQ.: John Sylvester. PN.: Virginia Jones. U.: Ross Burke. CT.: Pat Thomas. L.: De Luxe. I.: Raymond Burr, Martha Hyer, Joan Bennett, Ken Scott, Brett Halsey, Edward Binns, Maggie Mahoney, Douglas Fowley, Kelly Thorsden, Rex Ingram, Anne Helm, Jack Ging, Nora Finney, Thurman Case, Robert Earle, Patricia Snow, Elmore Morgan, Aubrey Moore, Joseph Sidney-Phels, Joe Steiner. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1960. F.E.: 1.11. S.E.: Iguazú, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. DR.: 102'. C.: proh. men. 18 a. (Filmada en Louisiana).

DEVECHIA YESNA (La primavera de las dancellas). R.: Beniamin Dorman y Henrich Oganisian. A. y G.: Mijail Dolgopólov, Iósif Prut y Nadezhda Nadezhdina. F.: Viacheslav Shumski (Magicolor y Cinemascope). M.: Alexandr Fliarovski. D.M.: Vladimir Kusnetzov. CR.: N. Nadezhdina. CN.: "Cuatro muchachos"; "Competición"; "Las estaciones del año": 1. Invierno. 2. Coros primaverales. 3. El verano y la cosecha. 4. Feria de otoño. E.: M. Gorelik y S. Serebrenikov. I.: Mira Kaltsavá, Dzheza Agafónova, Galina Petrova, Ludmila Ovchinnikova, Garen Zhukóvskaja, Emma Tréivas, Lev Boróshkov, Vladimir Lepkó, Gueorgui Tusúsov, Alexandr Denisov y el Ballet Beriózka. EST.: Gorki. DST.: ARTKINO. O.: U.R.S.S., 1960. F.E.: 2.11. S.E.: Metropolitan. DR.: 96'. C.: s/r.

DIARIO DE MI MADRE. El (idem). R.: Roberto Rodríguez. A.: novela de Dino Maiuri. G.: Julio Alejandro. D.: Nicolás de la Rosa. F.: Alex Phillips (Panorámica y Eastmancolor). CM.: Lobarzo Sánchez y Max Liszt. CL.: Francisco Gómez. E.E.: Benavidez. F.F.: Angel Corona. M.: Jorge Pérez (h.). D.M.: Galdino Samperio. E.: Salvador Lozano. DC.: José Jara. A.R.: Mario Llorca. S.: James Fields. V.: Bertha Mendoza López y Julio Chávez. MQ.: Sara Mateos. PN.: Josefina Cárdenas. CT.: Pablo Álvarez. EST.: Churubusco-Azteca. CN.: "Feria de las flores"; "Cielito lindo"; "Guadalajara duerme" y "Te quiero así". I.: Marga López, Roberto Cañedo, Aldo Monti, Martha Elena Cervantes, Lilia Guizó, Rosenda Monteros, María T. Rivas, An-

gelina Fernández, Niña Paz, Consuelo Márquez, Jorge Radó, Elda Peralta. PR.: Juan Bruguera. PA.: Rodríguez S. A. DST.: PELMEX. C.: México, 1959. F.E.: 10.11. S.E.: Gran Mitre. DR.: 100'. C.: inc. men. 18 a.

**EARTH VS. THE SPIDER** (La araña). R, E.F.: y PR.: Bert I. Gordon. A. y G.: Lazlo Gorog y Geo Worthington Yates. F.: Jack Martta. M. y D.M.: Albert Glasser, D.A.: Walter Keller. MTJ.: Bruce Schengarth. V.: Marjorie Corso. I.: Edwar Kemmer, June Kennedy, Gene Persson, Gene Roth, Hal Torey, Mickey Finn, Sally Fraser, June Poselyn, Troy Patterson. DST.: IMPERIAL. C.: EE. UU. F. E.: 9.11. S.E.: Arizona. DR.: 70'. C.: inc. men. 14 a.

**EAU A LA BOUCHE, L'** (Almohada para tres). R.A. y D.: Jacques Doniol-Valcroze. G.: J. Doniol-Valcroze y Jean-J. Richer. F.: Roger Fellous. M.: Serge Gainsbourg y André Coróquer. DC.: naturales. MTJ.: Nadine Marquand. S.: Michel Fano. I.: Bernadette Lafont, François Brien, Alexandra Stewart, Jacques Riberollas, Michel Galabru, Paul Guers, Gérard Barray, Florence Lainod. PR.: Pierre Braunberger. PA.: Films de la Pléiade. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1959/60. F.E.: 29.9. S.E.: Trocadero, Premier y Suipacha. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a. (Film presentado en el Festival de Mar del Plata, 1960).

Jacques Doniol-Valcroze que como crítico fue terror de los cineastas como cineasta se ha convertido en terror de los críticos. El desconcierto sembrado entre éstos, reflejado por la disparidad de opiniones emitidas, resulta realmente notable. La lección moral que pretende efectuar esta intelectual acerca de "que no debe jugarse con el amor", se queda en un extraño "divertimiento". Al único que justificamos que se le haga L'eau à la bouche es al criado Michel Galabru.

O. Y.

**ELLA, LUCIFER Y YO** (Idem). R.: Miguel Morayta. I.: Sarita Montiel, Carlos López Moxezuma, Abel Salazar y el trío Los Calaveras. DST.: CINEMATOGRAFICA LAMM. O.: México, 1952. F.E.: 5.10. S.E.: Gloria. DR.: 90'. C.: s/r. (más datos en el próximo número).

**ESTERINA** (De adolescente a mujer). R.: Carlo Lizzoni. A.: Giorgio Arlorio. G. y D.: Ennio De Concini. F.: Roberto Gerardi. E.E.: Giuliano Laurenti. M.: Carlo Rustichelli. D.M.: Pier Luigi Urbini. CN.: Domenico Modugno. E.: Nedo Azzini. MTJ.: Mario Serandrei. A.R.: Giuliano Montaldo. O.: Carla Gravina, D. Modugno, Geoffrey Horne, Silvana Jachino, Greta Lars, Laura Nucci, Raimondo Van Riel, Mario Mazza, Anna Maria Aveto, Giordina Galeffi, Virgilio Gottardi, Sandro Merli. PR.: Alfredo Guarini. PA.: Italia Prod./Gray Films. DST.: INTERNACIONAL. O.: Italia/Francia, 1959. F.E.: 7.12. S.E.: Normandía, Premier y G. Splendid. DR.: 85'. C.: proh. men. 14 a. (Film presentado en el Festival de Venecia, 1959).

**ESTHER AND THE KING/ESTER E IL RE** (Esther y el rey). R. y PR.: Raoul Walsh. A. y G.: R. Walsh y Michael Elkins. F.: Mario Bava (Cinemascope y Technicolor, por Deluxecolor). CM.: Ubaldo Terzano. M.: Francesco Lavagnino y Roberto Nicolosi. D.A.: Giorgio Giannini. MTJ.: Jerry Webb. CR.: Tito De Luc. A.R.: Ottavio Oppo. V.: Anna M. Foa. U.: Massimo Tavazzi. I.: Joan Collins, Richard Egan, Denis O'Dea, Sergio Fantoni, Rick Battaglia, Renato Baldini, Falco Lulli, Daniella Rocca, Gabriele Tinti, Rosalba Neri, Robert Euthanan, Anita Todesco. PR.A.: John Twist. PA.: Galatea. DST.: FOX. O.: EE. UU./Italia, 1960. F.E.: 11.10. S.E.: Luxor. D.O. y DR.: 109'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Filmado en Roma; se exhibe versión norteamericana).

**EXPEDICION MATTO GROSSO** (Más allá del Río Das Mortes). R. y PR.: D. G. Fabrè. A.: novela del Dr. D. G. Fabrè. N.: Rodolfo Aguirre Mencio. DST.: METROPOL. O.: Uruguay. F.E.: 26.10. S.E.: Metropol. DR.: 81'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Presentada en el Festival de Berlín). (Se completará en próximo número).

**FIERCEST HEART, The** (Corazón impetuoso). R. y PR.: George Sherman. A.: novela de Stuart Cloete. G.: Edmundo H. North. F.: Ellis W. Carter (Cinemascope y Deluxecolor). M. y D.M.: Irving Gertz. CR.: Roy Fitzell. D.A.: Duncan Cromer y George Von Marten. DC.: Walter M. Scott y Stuart Reiss. MTJ.: Richard Billings. A.R.: Jack Berne. S.: Alfred Bruzlin y Warren Delaplain. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: Stuart Whitman, Juliet Prowse, Ken Scott, Raymond Massey, Geraldine Fitzgerald, Rater Johnson, Michael David, Rachel Stephens, Eduard Franz, Dennis Holmes, Edward Platt, Alan Caillou, Hari Rhodes, Katherine Henryk, Oscar Beregi. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 9.11. S.E.: Ocean, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. D.O. y DR.: 91'. C.: proh. men. 14 a.

**FOUR SIDED TRIANGLE** (El triángulo de la muerte). R.: Terence Fisher. A.: novela de William Temple. AD.: Paul Tabori. G.: P. Tabori y T. Fisher. D.DL.: Nora Roberts. F.: Reginald Wyer. CM.: Len Harris. M.: Malcolm Arnold. D.M.: Muir Mathieson, con la Royal Philharmonic Orchestra. D.A.: J. Elder Wills. I.: Barbara Payton, James Hayter, Stephen Murray, Percy Marmont, John Van Eyssen, Glyn Dearman, Sean Barrett, Jennifer Dearman. MTJ.: Maurice Bootes. A.R.: Bill Shore. S.: Bill Saller. MQ.: D. Bonnar-Morris. PN.: Nina Broc. PR.: Alexander Pall. PA.: Astor Pict. Corp. DST.: DOUGLAS. O.: G. Bretaña. F.E.: 2.11. S.E.: S. Loyalte. D.O.: 81'. DR.: 73'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**FRANCIS OF ASSISI** (Francisco de Asís). R.: Michael Curtis. A.: novela "The Joyful-Beggar" de Louis de Wohl. G.: Eugene Vale, James Forsyth y Jack Thomas. F.: Piero Portalupi (Cinemascope y Deluxecolor). E.F.: Joseph Nathanson. M.: Mario Nascimbene. D.M.: Franco

Ferrara. D.A.: Edward Carrere. DC.: Walter M. Scott y Ferdinando Ruffo. MTJ.: Louis Loeffler. A.TEC.: Vincent Labella. A.R.: Ottavio Oppo. S.: Leo Wilkins. V.: Nino Novarese, realizado por Casa de Arte Peruzzi. SPV.V.: Wesley Sherrard y Annalisa Rocca. EST.: Cinecittá, Roma. I.: Bradford Dillman, Dolores Hart, Stuart Whitman, Pedro Armendariz, Cecil Kellaway, Eduard Franz, Athene Seyler, Finlay Currie, Mervyn Johns, Russell Napier, John Welsh, Harold Goldblatt, Edith Sharpe, Jack Lambert, Oliver Johnston, Malcolm Keen, Brendon Fitzgerald, Ferdinand Hilbeck, Teodoro Chialiopin, Odeardo Spodaro, Leonardo Ponzio, Evi Marandi, Manuela Balland, Cyrus Elias, Curt Lowens, Jack Savage, Walter Maslow, Renzo Cezo-Jole Mauro, Uri Hof, Paul Muller, John Karlsson, David Maunsell, na. PR.: Plato A. Skouras. PA.: Perseus. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 1.11. S.E.: Luxor. D.O. y DR.: 106'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Italia y España).

**FURY RIVER** (Furia en el río). - Ver Ficha N° 8, pág. 37. Datos complementarios: F.: William Spencer y Harold Wellman (Matrecolor). M.: Raoul Kraushaar. MTJ.: Ira Heymann y Frank Santillo.

**GANS VON SEDAN, Die** (Dos soldados y una gansa). R.: Helmut Käutner. A.: Jean L'Hôte. G.: H. Käutner y J. L'Hôte. F.: Jacques Letellier (Eastmancolor y Panorámica). CM.: André Villard, J. J. Rochut y Emmanuel Machmel. M.: Bernhard Eichhorn. D.A.: Serge Pimenoff y Jacques Brizzio. MTJ.: Klaus Dudenhöfer. A.R.: Erica Balqué y Claude Walter. S.: Guy Rophe. V.: Jacqueline Guyot. MQ.: Jean-Jacques Chanteau y Gisèle Franc. I.: Hardy Krüger, Jean Richard, Dany Carrel, Françoise Rosay, Theo Lingner, Ralf Walter, Lucien Nat, Willy Rösner, Georg Gütlich, Fritz Tillmann, Jean Verrier, Henri Marteau, Emile Genevois, Henri Maik, Robert Rollis. PA.: Universum/CAPAC. DST.: ATLAS. O.: Alemania Occid./Francia, 1959. F.E.: 26.9. S.E.: Luxor. D.O. y DR.: 90'. C.: s/r.

**GENE KRUPA STORY, The** (Los tambores hablan). R.: Don Weiss. A. y G.: Orin Jannings. F.: Charles Lawton Jr. M.: Leith Stevens. Solos de batería: Gene Krupa. CN.: "Cherokee" de Ray Noble; "Exactly Like You" de Dorothy Fields y Jimmy Mc. Hugh "In the Mood" de Andy Razaf y Joe Garland; "Royal Gardens Blues" de Clarence y Spencer Williams. "Indiana" (arreglo), todos por G. Krupa y orquesta. "I Love My Baby" de Bud Green y Harry Warren, por Ruby Lane y orq. "Idiana" de Bullard Mac. Donald y James Henley, por G. K. y Red Nichols. "Memories of You" de Andy Razaf y Hubie Blake, por Anita O'Day. "On the Sunny Side of the Street" de D. Fields y J. Mc. Hugh, por Nora Evans. "Let There be Love" de Ian Grant y Lionel Rand, por James Darren. D.A.: Robert Peterson. DC.: Frank Tuttle. MTJ.: Maurice Wright y Edwyn Bryant. A.R.: Ray Gasnell. S.: Jack Solomon. MQ.: Ben Lane. PN.: Helen Hunt. I.: Sol Mineo, Susan Kohner, James Darren, Susan Oliver, Yvonne Craig, Lawrence Dobkin, Celia Lovsky, Red Nichols, Bobby Troup, A. O'Day, Shell Marne, Buddy Lester, R. Lane, Gavin Mac Lead, John Bleiter. PR.: Philip Waxman. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 1.11. S.E.: Sarmiento. D.O. y DR.: 103'. C.: inc. men. 14 a.

**GIGOLO, Le** (El gigoló). R.: Jacques Deray. A.: novela de Jacques Robert. G.: J. Robert, J. Deray y Françoise Mallet-Joris. D.: F. Mallet-Joris. F.: Roger Dormoy. M.: Jean Yato. E.: Robert Bouladoux. MTJ.: Paul Cayatte. S.: Antoine Archimbaud. I.: Alida Valli, Jean-Claude Brialy, Jean Chevrier, Vélérie Lagrange, Philippe Nicoud, Rosy Votto, Jeanne Perez, Sophie Grimaldi, Yann Barry, Noëlle Leris, Sacha Briquet, Albert Michel, Boniface, Julien Bertheau, Colette Regis. PR.: Lucien Viard. PA.: Orex. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1960. F.E.: 30.11. S.E.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en Aix-les-Bains).

**GLENN OR GLENDA?** (Yo cambié mi sexo). R., A. y G.: Edward Wood Jr. F.: William P. Thompson. M.: Bert Shipman. D.M.: S. H. Dickinson. MTJ.: Bud Shelling. S.: Ben Winkler. A.MED.: Dr. Wathan Bailey. I.: Bela Lugosi, Lyle Talbot, Dolores Fuller, Daniel Davis, Timothy Farrell, Tommy Haines, Charles Crafts, Connie Brooks. PR.: George Weiss. DST.: MIAMI. O.: EE. UU. F.E.: 22.9. S.E.: Paris. DR.: 56'. C.: proh. men. 18 a.

**GUNS OF NAVARONE, The** (Los cañones de Navarone). R.: Jack Lee Thompson. A.: novela de Alistair Mac. Lean. G. y PR.: Carl Foreman. F.: Oswald Morris (Cinemascope y Eastmancolor). F.2A.U.: John Wilcox. E.E.: Bill Warrington y Wally Vevers. M. y D.M.: Dimitri Tiomkin. CN.: "Guns of Navarone" y "Jassu", cantados por Elga Anderson. CM.: Denys Coop. D.A.: Geoffrey Drake. MTJ.: Alan Osbiston, Raymond Poulton, John Smith y Oswald Hafenrichter. A.R.: Peter Yates. S.: John Cox, George Stephenson, Vivian C. Greenham. V.: Monty Berman y Olga Lehman. MQ.: Wally Schneiderman y Pamela Davies. N.: versión inglesa: James Robertson Justice. CT.: Golda Offenheim. I.: Gregory Peck, David Niven, Anthony Quinn, Stanley Baker, James Darren, Anthony Quayle, Irene Papas, Gio Scala, J. Robertson Justice, Richard Harris, Brian Forbes, Allan Cuthbertson, Michael Trubshawe, Percy Herbert, George Mikkell, Walter Gotell, Norman Wooland, Albert Lieven, Tutte Lemkow, Cleo Scapoudi, Nicholas Papakonstantinou, Christopher Rhodes. PR.A.: Cecil Ford y Leon Becker. PA.: Highroad. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 4.10. S.E.: Broadway, Sarmiento, Gau. mont. G.O. y DR.: 157'. C.: s/r. (Exteriores filmados en la Isla de Rhodos).

**HABANERA** (Idem). R., A. y G.: José M. Elorrieta. F.: Alfonso Nieva (Eastmancolor). F.F.: Víctor Beniez. M.: Gonzalo Lauret. D.M.: Rafael Ibarbia. CO.: Mixta de Radio Nacional, dirigido por Alberto Blancafort. CR.: Ballet "La Fiesta de Toti" de Georges Reos, dirigido por Manuel Sebarescose. E., V. y U.: Teddy Villalba. DC.: Francisco Asensio. MTJ.: Antonio Gimeno. A.R.: Manuel de la Cueva. S.: Jesús Jiménez. MQ.: Lolita Merlo. CT.: Pilar De Diego.

L.:Foto Film. EST.: C.E.A. I.: Lolita Sevilla, Virgilio Teixeira, Antonio Casas, Félix de Pomés, Amalia Ariño, Pastor Serrador, Israel Rivero, José Villasantó, Koko Fernández, José Riesgo, Angel Duarte, Negro Silva, Antonio Almaros y "Los Xeyes". PR.: Eduardo Manzonos. PA.: Aldeborán. DST.: GRANDES FILMS. O.: España, 1959/60. F.E.: 4.10. S.E.: Gran Mitre. DR.: 90'. C.: s/r.

**HECHO VIOLENTO, Un** (Idem). R.: José M. Forqué. A.: narración de Paul Burton-Mercur. G.: Alfonso Sastre y J. M. Forqué. F.: Antonio López Ballesteros. M.: Miguel Asins-Arbó. MTJ.: José Rojo. I.: Richard Morse, Mabel Karr, Adolfo Marsillach, Rafael Calvo, Fred Goddard, Carlos Mendy, Anastasio Alemán, Antonio Jiménez-Escribano. PR.: Margarita Alexandre y Rafael Torrecilla. PA.: Nervión. DST.: DOUGLAS. O.: España, 1959. F.E.: 2.11. S.E.: S. Lavalle. DR.: 93'. C.: proh. men. 14 a. e inc. men. 18 a. (Se exhibe con el título norteamericano "Violent action").

**HEROES DIE YOUNG** (Los héroes mueren jóvenes). R., A. y G.: Gerald S. Shepard. D.D.L.: Jack Sowards. F.: Glenn R. Smith. CM.: Charles Stratton. F.: de guerra: Sherman Grinberg. M. y D.M.: Al Pellegrini. A.R.: Mori Robinson. S.: Jack Milner. I.: Erika Peters, Scott Barland, Bill Brown, Robert Getz, James Strother, Malcolm Smith, Donald Joslyn, Arthur Tennen, Chick Bilyen, Jack Card Boachie. MQ.: Martin Varro. PR.: Frank Russell y G. S. Shepard. PR.A.: Russ Irwin. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 2.11. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 76'. C.: proh. men. 14 a.

**HERRIN DER WELT/MISTERIO DEI TRE CONTINENTI, II** (Dueño del mundo). R.: William Dieterle. A. y G.: Jo Esinger y H. G. Petersson. F.: Richard Angst (Eastmancolor). CM.: Alfred Westphal. F.F.: Arthur Grimm y Bob Klebig. M.: Roman Vlad. D.A.: Willy Schatz y Helmut Nentwig. MTJ.: Jutta Hering. A.R.: Romy Beck. S.: Clemens Tüsch. V.: Claudia Herberg. MQ.: Heinz Stamm, Jupp Paschke, Werner Schröder. I.: Martha Hyer, Carlos Thompson, Micheline Presle, Wolfgang Preiss, Sabú, Lino Ventura, Gina Cervi, Hans Nielsen, Carl Lange Charles Regnier, Jochen Blume, Leon Askin, Georges Riviere, Rolf von Nauckhoff, Jean-Claude Michel, Carlo Giustini, Valeri Inkijinoff. PR.: Arthur Brauner. PA.: C.C.C./Continental/Franco London. DST.: EUROPA. O.: Alemania Occid./Italia/Francia, 1960. F.E.: 26.9. S.E.: Normandie y Premier. DR.: 107'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Estocolmo, Niza, Marsella, Nápoles y Bangkok).

**HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN** (El infierno de Stalingrado). R.: Frank Wisbar. A.: novela homónima de Fritz Wöss y los libros "Stalingrad - bis zur letzten Patrone" y "Letzte briefe aus Stalingrad", de Heinz Schröter. G.: Frank Dimen, F. Wisbar y H. Schröter. F.: Helmut Ashley. M.: Herbert Windt. D.A.: Walter Haag. MTJ.: Otto Meissner. I.: Joachim Hansen, Wilhelm Borchert, Peter Carsten, Armin Dahlen, Horst Frank, Paul Hoffmann, Carl John, Alexander Kerst, Ernst von Klipstein, Carl Langen, Gunner Möller, Richard Munch, Günter Pfitzmann, Wolfgang Preiss, Sanja Ziemann, Jäns Anderson, Klaus Behrendt, Wolfgang Büttner, Joseph Fröhlich, Klaus Hellmond, Tatiana Ivanov, Peter Lehmbrock, Erik von Loewis, Peter Lühr, Karl Meixner, Hans Paltsch, Heinz Plate, Gotthart Partioff, Joachim Rake, Günter Ungeher. PA.: Deutsche Film Hansa. DST.: D.I.F.A. O.: Alemania Occid., 1959. F.E.: 10.11. S.E.: Metropolitan y Trocadero. D.O. y DR.: 98'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibió en Festival de Venecia, 1959).

Reconstrucción de la derrota del ejército germano frente a Stalingrado. Obra pretenciosa queriendo testimoniar los horrores de la contienda, pero peligrosamente ideológica, Frank Wisbar, director, al pretender efectuar un análisis crítico del nazismo o del belicismo alemán, parece en cierto modo excusar la responsabilidad de los militares de carrera frente al desastre. Los verdugos de ayer están nuevamente entre nosotros, hoy forman parte de los mundos del nuevo ejército germano. Desde su aspecto puramente cinematográfico, el film ha sido realizado con corrección, pero impugnamos las pretensiones de su contenido.

A. M. (h.)

**IDLE ON PARADE** (Idola en opuros). R.: John Gilling. A.: novela de William John Camp. G.: John Antrabus. F.: Ted Moore (Cinemascope). CM.: Ernie Day. M. y D.M.: Bill Shepherd. CN.: "Idle Rock-a-Boogie"; "Sat Day Night Rock-a-Boogie", ambas de Anthony Newley y Joe Henderson. "I've Waited So Long" e "Idle on Parade" de Gerry Loudon y Len Praverman. D.A.: Raymond Sim. MTJ.: Bert Rule. A.R.: Ted Sturgis. S.: Bert Ross. MQ.: Paul Raviger. PN.: Bobby Smith. EST.: Shepperton. I.: William Bendix, Anthony Newley, Anne Aubrey, Sydney James, Lionell Jeffries, David Lodge, Dilys Laye, William Kendall, Bernie Winters, Harry Fowler, Sean Kelly, Roderick Cook, Gordon Needham, Tom Bowman, Carl Conway, Michael Bell, Percy Herbert, Stanley Beard, Norman Atkins, Jane Navella, Andre Charisse, Rosamund Greenwood, Maureen Riscoe, Margold Russell, Rosemary Davis, John Wood, Ian Wilson, Rupert Davies, Martin Boddey. PR.: Harold Huth. PR.E.: Irving Allen y Albert Broccoli. PA.: Warwick. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña. 1959. F.E.: 28.11. S.E.: Metropol. D.O.: 85'. DR.: 83'. C.: s/r.

**JAILBREAKERS** (Los escapados). R., A., G. y PR.: Alexander Grasshoff. F.: W. Marie Connell. CM.: Bert Shipmen. M. y D.M.: André Brummer. MTJ.: John Alexander. A.R.: Jonathan Stern. S.: Dale Knight. MQ.: Harry Thomas. I.: Robert Hutton, Mary Castle, Michael O'Connell, Gabe Delutri, Anton van Stralen, Toby Hill, Carlos Chávez, Coleman Francis. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 26.10. S.E.: Electric. DR.: 63'. C.: s/r.

**JET ATTACK** (Los jets atacan). R.: Edward L. Cahn. A. y PR.A.: Mark Hanna. G.: Orvill Hampton. F.: Frederick West. M. y D.M.: Ronald Stein. D.A.: Don Arment. DC.: Danny Heller. MTJ.: Robert

Eisen. A.R.: Robert Agnew. S.: Ben Winkler. V.: Marjorie Corso. MQ.: Ernie Young. PN.: Edith Keon. U.: Karl Brainard y Richard Rubin. CT.: Judith Hart. I.: John Agar, Audrey Totter, Gregory Walcott, James Dobson, Leonard Strong, Nicky Blair, Victor Sen Yung, Joe Hamilton, Guy Prescott, George Cisar, Stella Lynn, Robert Carricart, Weaver Levy, Paul Power, Hal Bogart, Madeline Foy, Bob Gilbreath. PR.: Alex Gordon. PA.: American-International Pict. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 26.10. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 68'. C.: inc. men. 14 a.

**KATIA** (Katia, la princesa inolvidable). R.: Robert Siodmak. A.: novela homónima de la Princesa Bibesco. G.: Charles Spook y Georges Neveux. D.: Hans Wilhelm. F.: Michel Kelber (Eastmancolor). M.: Joseph Kosma. D.A.: Jean d'Eaubonne y Antoine Petitjean. MTJ.: Louissette Hautecoeur. A.R.: Uily Picard. I.: Romy Schneider, Curt Jürgens, Manique Melinand, Pierre Blanchard, Gabrielle Dorziat, Michèle Bouquet, Alain Saury, Antoine Balpêtré, Françoise Brion, Margo Lion, Jacqueline Marbaux, Hubert Noël, Yves Barsacq, Egon von Jordan, Hans Unterkirchner, Helena Lauterböck, Heinz Czeile. PR.: Michel Saffra. PA.: Speva Films. DST.: CLASE. O.: Francia, 1959. F.E.: 31.10. S.E.: Opera, Premier, G. Splendid, Pueyrredón y Argos. DR.: 93'. C.: inc. men. 18 a.

**KING OF THE ROARING 20'S - The Story of Arnold Rothstein** (Los naipes marcaron su muerte). R.: Joseph M. Newman. A.: libro "The Big Bankroll" de Leo Katcher. G.: Jo Swerling. F.: Carl Guthrie. E.E.: Milt Oisen. M. y D.M.: Franz Waxman. D.A.: David Milton. DC.: Joseph Kish. MTJ.: George White. A.R.: Lindsley Parsons Jr. S.: Charles Schelling y Marty Graco. V.: Roger Weinberg y Nerah Sharpe. MQ.: Allan Snyder. PN.: Agnes Flanagan. U.: Ted Mossman. CT.: Billy Vernon. I.: David Janssen, Dianne Foster, Jack Carson, Diana Dors, Dan O'Herlihy, Mickey Rooney, Mickey Shaughnessy, Keenan Wynn, Joseph Schildkraut, William Demarest, Murvyn Vye, Regis Toomey, Robert Ellenstein, Teri Janssen, Jim Baird. PR.: Samuel Bischoff y David Diamond. PA. y DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 30.11. S.E.: Hindú. D.O. y DR.: 106'. C.: inc. men. 14 a.

**KISS ME KATE** (Bésame, Catalina). R.: George Sidney. A.: comedia musical de Samuel y Bella Spewack. G.: Dorothy Kingsley. F.: Charles Rosher (Anscolor por Technicolor y 3D). M. y CN.: Cole Porter. D.M.: Andre Previn y Saul Chaplin. CR.: Hermes Pan. D.A.: Cedric Gibbons y Urie Mc. Cleary. MTJ.: Ralph Winters. I.: Howard Keel, Kathryn Grayson, Ann Miller, Keenan Wynn, Bobby Van, Tommy Rall, James Whitmore, Kurt Kasznar, Bob Fosse, Ron Randall. PR.: Jack Cummings. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1953. F.E.: 9.11. S.E.: S. Lavalle. D.O.: 110'. DR.: 68'. C.: s/r. (Se exhibe una versión plana).

**LADRO DI BAGDAD, II** (El ladrón de Bagdad). R.: Arthur Lubin y Bruno Vailati. A. y G.: Augusto Frassinetti, B. Vailati y Philip Sonjust, basado en leyendas orientales. F.: Tonino Delli Colli (Cinemascope y Eastmancolor). E.E.: Thomas Howard. M.: Carlo Rustichelli. CR.: Paul Steffan. E.: Flavio Mogherini. MTJ.: Gene Ruggera. V.: Georges Benda. I.: Steve Reeves, Georgia Moll, Edy Vessel, Arturo Dominici, Daniele Vargas, Antonio Battistella, Luigi Visconti, Giancarlo Zarfati, Giampaolo Rosmino, Gina Mascetti, Georges Chamarat, Franzier Rippy, Toni Radecki, Franco Cobiánchi, Edoardo Bergamo, Fanfulla, Ignacio Dolce, Mohamed Agrebi. PR.: V. Vailati. PA.: Titanus/Lux. O.: Italia/Francia, 1961. DST.: METRO. F.E.: 7.12. S.E.: Metro, Ideal, Pueyrredón, Roca y Argos. DR.: 100'. C.: s/r. (Se exhibe en una versión doblada al inglés y con el título "Thief of Bagdad". Esta es la 3ª versión del film. La 1ª —norteamericana— es de 1924, realizada por Allan Dwan y con Douglas Fairbanks. La 2ª —inglesa— es de 1940, realizada por Michael Powell y Tim Whelan, con John Justin).

**LIBERTAD BAJO PALABRA**. R.: Alfredo Bettanin. A. y G.: Isaac Aisemberg, Hugo Moser, Anibal Pastor, Manolo Rojas y A. Bettanin, basado en una idea de Nathan Pinzón. F.: Américo Hoss. CM.: Alfredo Curchi. M.: Alfredo Andrés. CR.: Otto Weber. MTJ.: Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. A.R.: Bernardo Arias. I.: Lautaro Murúa, Ubaldo Martínez, María A. Bisutti, Zoé Ducos, Enrique Fava, Raúl Parini, Inés Moreno, Enrique Chaico, Marcela López Rey, Rodolfo Abate, Mariquita Gallegos. PR.: Ana M. Bassani. PA.: Buenos Aires. DST.: ARAUCANIA. O.: Argentina, 1960. F.E.: 23.11. S.E.: Sarmiento, Graf, Belgrano, Majestic, P. del Cine y R. Indarte. DR.: 101'. C.: proh. men. 18 a.

Ver crítica en el próximo número.

**LITTLE SHEPHERD OF KINGDOM COME, The** (Una razón para vivir). R.: Andrew D. Mc. Loglen. A.: novela de John Aot Jr. G.: Barre Lyndon. F.: Floyd Crosby. (Cinemascope y Deluxecolor). CN.: del título y "When Love is Young", cantados por J. Rodgers. M.: Henry Vars. D.A.: Joseph Kish. MTJ.: Jodie Copelan. A.R.: Ira Stewart. V.: Clark Ross. MQ.: Jack Obsinger. I.: Jimmie Rodgers, Luana Patten, Chill Wills, Linda Hutchings, Robert Dix, George Kennedy, Shirley O'Hara, Ken Miller, Neil Hamilton, Lois January. PR.: Maury Dexter. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1960. F.E.: 17.10. S.E.: Monumental. DR.: 106'. C.: s/r.

**LOOK IN ANY WINDOW** (Pasiones ocultas). R.: William Alland. A. y G.: Laurence Mascott. F.: Wallace Kelley, M.: Richard Shores. D.M.: Lee Osborne. CN.: del título, de y por Paul Anka. D.A.: Hilyard Brown. MTJ.: Harold Gordon. A.R.: Charles Bohart. S.: Charles Schelling. V.: Byron Munson. MQ.: Maurice Seiderman. PN.: Gale Mc. Garry. U.: Dick Rubib. CT.: Pat Miller. I.: Paul Anka, Ruth Roman, Alex Nicol, Gigi Perreau, Carole Mathews, Jack Cassidy, George Dolenz, Robert Sampson, Dan Grayam. PR.: W. Alland y L.

Moscott. PA.: New Films. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU., 1961. F. E.: 6.12. S.E.: Iguazú, Los Angeles y G. Norte. D.O. y DR.: 87'. C.: proh. men. 13 a.

**MASTER OF THE WORLD** (Robur el conquistador del mundo). R.: William Witney. A.: novelas "Master of the World" y "Robur, the Conqueror", de Julio Verne. G.: Richard Matheson. F.: Gil Warren-ton (Magnacolor, por Pathé y Panorámica). F.A.C.: Kay Norton. M. y D.M.: Les Baxter. CN.: del título, de L. Baxter y Lenny Addelson. D.A.: Daniel Haller. DC.: Harry Reif. MTJ.: Anthony Carras. A.R.: Robert Agnew. S.: Karl Zint, Bill Warmoth, Vinnie Vernon, Jerry Alexander y Glen Glenn. E.E.: Tim Barr, Wah Chong, Gene Warren, Ray Mercer y Pat Dinga. V.: Marjorie Corso. MQ.: Fred Philipps. CT.: Billy Vernon. I.: Vincent Price, Charles Bronson, Mary Webster, Henry Hull, David Frankham, Wally Campo, Vito Scotti, Steve Masino, Ken Terrell, Peter Besba, Richard Harrison. PR.: James Nichol-son, Samuel Arkoff y A. Carras. PA.: American Int. - Alta Vista. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU., 1961. S.E.: Hindú, G. Rivadavia, G. Córdoba, G. Bourg, Ritz y Buen Orden. F.E.: 11.10. D.O.: 104'. DR.: 100'. C.: s/r.

**MESSALINA, VENERE IMPERATRICE** (Los amores de Mesalina). R.: Vittorio Cottafavi. A. y G.: Ennio De Concini, Mario Guerra, Carlo Ra-mano y Duccio Tessari. F.: Marco Scarpelli (Technirama y Technicolor). M.: Francesco Lavagnino. D.M.: Carlo Savina. CR.: Dino Cavallo. E.: Franco Lelli. MTJ.: Luciano Cavolieri. V.: Dino Di Bari. I.: Belinda Lee, Spiros Focás, Giancarlo Sbragia, Giulio Dinnini, Carlo Giustini, Arturo Dominici, Arianna Galli, Monella Giarda, Mina Doro, Arnoldo Tieri, Annie Grassini. PR.: Ema Bistolfi. DST.: WARNER BROS. O.: Italia, 1959. F.E.: 21.11. S.E.: Normandía y G. Splendid. DR.: 85'. C.: proh. men. 18 a.

**MONEY, WOMEN AND GUNS** (Dinero, mujeres y sueños). R.: Richard H. Bartlett. A. y G.: Montgomery Pittman. F.: Philip Lathrop (Cinema-scope y Eastmancolor). M.: Joseph Gerhenson. D.A.: Alexander Golitz-en y Robert E. Smith. MTJ.: Patric McCormack. I.: Jack Mahoney, Kim Hunter, Tim Hovey, Gene Evans, William Campbell, Judy Me-redith, Lon Chaney Jr., James Gleason, Tom Drake, Jeffrey Stone, Philip Terry. PR.: Howie Horwitz. PA. y DST.: UNIVERSAL. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 28. 9. S.E.: Metropol. DR.: 80'. C.: proh. men. 14 a.

**MORGAN EL PIRATA** (El rey de los piratas). R.: Primo Zeglio. SPV.: Andre de Toth. A.: Attilio Riccio, basado en una novela de Emilio Salgari. G.: A. Riccio, Filippo San Just, P. Zeglio y A. de Toth. F.: Tonino Delli Colli (Cinemascope y Technicolor por Eastmancolor). E.F.: Eros Baciocchi. M. y D.M.: Franco Mannino. D.A.: Gianni Pol-idori. MTJ.: Maurizio Lucidi. A.R.: Renato Cardone. V.: P. San Just. I.: Steve Reeves, Valerie Lagrange, Chelo Alonso, Ivo Garroni, Ar-mand Mestral, Giulio Boseti, Lydia Alfonsi, Giorgio Ardisson, Ange-lo Zanoli, Dino Malacrida, Anita Todesco, Mimmo Poli. PA.: Lux-Adelphia. DST.: METRO. O.: Italia, 1960. F.E.: 17. 10. S.E.: Norman-die. D.O.: 103'. DP.: 93'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibió con el título norteamericano "Morgan the pirate").

**MOUSE THAT ROARED, The** (Rugido de ratón). R.: Jack Arnold. A.: novela de Leonard Wibberley. G.: Roger McDougall y Stanley Mann. F.: John Wilcox (Technicolor). M. y D.M.: Edwin Astley. D.A.: Geof-frey Drake. MTJ.: Raymond Poulton. A.R.: Philip Shipway. V.: An-thony Mendelson. TT.: Maurice Binder. I.: Peter Sellers, Jean Seberg, David Kossoff, William Hartnell, Leo McKern, Macdonald Parke, Tim-othy Bateson, Monty Landis, Harold Krasner, Colin Gordon, Austin Willis, George Margo, Richard Gatehouse, Gui Deghy, Harry De Bray, Charles Clay, Jacques Cey, Sheldon Lawrence, Mavis Villers, Bill Edward, Robert O'Neil, Murray Kosh, Stuart Saunders, Ken Stanley. PR.: John Penington. PA.: Carl Foreman-Open Road Prod. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1959. F.E.: 18.10. S.E.: Libertador y Pla-za. D.O.: 90'. DR.: 85'. C.: s/r.

La idea es original: un pequeño —e imaginario— país de Europa declara la guerra a Estados Unidos, con la esperanza de obtener los beneficios que ese país otorga tradicionalmente a sus vencidos, pero contra todo cálculo, Estados Unidos es derrotado. Las complicaciones posteriores, son menos trascendentales.

El film intenta la enésima resurrección del estilo Ealing, es decir, una situación absurda tratada con seriedad de la que se extrae, por contraste, sustancia cómica y leve sátira, en este caso de las costumbres americanas y la política internacional. Pero en los mejores ejemplos Ealing, había, necesariamente, ritmo, para que la acción no decayese en ningún momento. Rugido de ratón, en cambio, no tiene una realización suficientemente ágil, y a través del asunto se transparente un ostensible convencionalismo de fondo.

A. A. S.

**MY WORLD DIES SCREAMING** (Mi mundo muere gritando). R.: Harold Daniels. A. y G.: Robert C. Dennis. F.: Frederick West. CM.: Brick Marquand. M.: Darrell Calker. D.A.: A. Leslie Thomas. DC.: Tom Olyphant. MTJ.: Tholen Gladden. A.R.: Lester Guthrie. S.: Al-fred Overton. V.: Joyce Rogers. MQ.: Harry Thomas. PN.: Martha Caldwell, U.: Allen Hurlay. CT.: Mal Dietrich. I.: Gerald Mohr, Kathy O'Donnell, William Ching, John Qualen, Barry Bernard. PR.: William S. Edwards. PR.A.: Taggart Casey. PA.: Howco-Omecc. DST.: DOU-GLAS. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 2.10. S.E.: S. Lavallo. D.O.: 81'. DR.: 81'. C.: inc. men. 14 a. (En los EE UU., se anunció el film en Psycho-rama —percepción subliminal—).

Film americano de clase B que no obstante su categoría de tal, sobresale del común de la producción. La vieja leyenda que encubre varios asesinatos y la amnesia que sufre la protagonista no son en sí novedosos, pero la narración, así como la progresión del suspenso son encomiables. La ágil evolución de la cámara se ve realizada por una fotografía donde prima el claroscuro y que da sugestión al relato. Otro más de tantos films B, pero donde se pudo apreciar un correcto empleo del lenguaje cinematográfico. Lo que no es poco decir.

A. M. (h.)

**NACHTS IM GRÜNEN KAKADU** (La cocotúa verde). R.: Georg J-coby. A. y G.: Curt J. Braun y Helmut M. Backhaus. F.: Willy Winter-stein (Eastmancolor). M.: Michael Jary. CN.: Bruno Beta y M. Jary. CR.: Sabine Röss y Shari Khan. V.: Folco y Erna Sander. I.: Marika Röck, Dieter Barsche, Renate Ewert, Gunnar Möller, Hans Nielsen, Loni Heuse, Willy Maertens, Trude Hersterberg, Fred Raul, Josef Offenbach, Ludwig Linkmann, Christa Williams, Helmut Ketels, Con-rad Cristofolini, Heinz Holl, las "Bluebell de Paris", el sexteto de Hoz/Osterwald, G. Smith, la Banda Sudamericana de Calypso y la Orquesta del Film de Hamburgo. PR.: Gyula Trebitsch. PA.: Real. DST.: DOUGLAS. O.: Alemania Occid., 1956. F.E.: 9.11. S.E.: Plaza, Gaumont, R. Indarte, Gral. Belgrano. DR.: 95'. C.: inc. men. 14 a.

**NINA JA ERICK** (Frenesí de dos vidas). R., A. y G.: Arne Torkas. F.: Kalle Perankoski. M.: Kolevi Hartti. E.: Arne Kolvisto. I.: Pirk-ko Mannola, Martti Katajisto, Tauno Palo, Liiva Nevalainen, Gun-vor Sandkvist, Ville-Veikko Salminen, Maija Karhi. PR.: T. J. Sarkka. PA.: Suomen Filmitoimittajat. DST.: IMPERIAL. O.: Finlandia, 1959. F.E.: 15.11. S.E.: Iguazú. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a. (Se exhibió en el Festival de Mar del Plata, 1960, con el título "Nina y Erik").

**PARRISH** (idem). R., G. y PR.: Delmer Daves. A.: Novela de Mildred Savage. F.: Harry Stradling (Technicolor). M.: Max Steiner. OR.: Mur-ray Cutter. D.A.: Leo K. Kuter. DC.: William L. Kuehl. MTJ.: Owen Marks. A.R.: Chuck Hansen y Russell Llewellyn. S.: Stanley Jones. V.: Howard Shoup. MQ.: Gordon Bau. I.: Troy Donahue, Claudette Col-ber, Karl Malden, Dean Jagger, Connie Stevens, Diane McBain, Sha-ron Hugueny, Dub Taylor, Hampton Francker, David Knapp, Sandra Edwards, Sylvia Miles, Bibi Osterwaldt, Madeline Sherwood, Hayden Rarke. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 4.10. S.E.: Opera, Premier y G. Splendid. D.O. y DR.: 137'. C.: proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en Connecticut).

**PEEPING TOM** (Tres rastros para el miedo). R. y PR.: Michael Powell. A. y G.: Leo Marks. F.: Otto Heller (Eastmancolor). M. y D.M.: Brian Easdale. CR.: Wally Stott. D.A.: Arthur Lawson. MTJ.: Noreen Ack-land. I.: Carl Boehm, Maira Shearer, Anna Massey, Maxine Audley, Esmond Knight, Bartlett Mullins, Shirley Ann Field, Michael Good-life, Brenda Bruce, Martin Miller. PA.: Anglo Almgomated. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 28.9. S.E.: Monumental, Los An-geles, G. Córdoba, G. Savoy y Ritz. D.O. y DR.: 109'. C.: proh. men. 18 a.

**PIACERI DEL SABATO NOTTE, I o ARABELA 252104** (Placeres del sábado a la noche). R.: Daniele D'Anza. A.: Oreste Biancoli. G.: Giu-seppe Mangione. D. D'Anza, O. Biancoli, Mino Guerrini y Ugo Pirro. F.: Marco Scarpelli. M.: Armando Trovajoli. E.: Piero Filippone. MTJ.: Roberto Cinquini. I.: Jeanne Valérie, Andreina Pagnani, Maria Pers-chy, Roberto Rizzo, Pierre Brice, Romolo Valli, Scilla Gabel, Elsa Martinelli, Jean Murat, Corrado Pani, Renato Speziali, Giuseppe Por-relli, Luigi Pavese, Carlo Pisacane, Grazia Maria Spino, Paolo Bar-bara, Aldo Giuffré, Marilú Telo, Roy Ciccolini, Ignazio Dolenale. PR.: Ermanno Donati y Luigi Carpentieri. DST.: A. S. F. O.: Italia, 1960. F.E.: 28.9. S.E.: Ocean, G. Norte, G. Rivadavia y G. Bourg. D.O.: 101'. DR.: 95'. C.: Proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en Milán).

**PILLOLE DI ERCOLE, Le** (Las píldoras de Hércules). R.: Luciano Salce. A.: Comedia homónima de Maurice Hennequin y Paul Billaud. G.: Ettore Scola, Ruggero Maccari, Vittorio Vighi, Baratti y L. Salce. F.: Eric Mincer. M. y D.M.: Armando Trovajoli. E.: Gianni Polidori. MTJ.: Roberto Cinquini. I.: Nino Manfredi, Sylva Koscina, Jeanne Valérie, Vittorio De Sica, Francis Blanche, Mitchell Kowal, Andreina Pagna-ni, Piero Arico, Luba Bodine, Franco Scandurra, Nietta Zocchi, Toni Selvaggi, Annie Grassini, Lina Tartara Minora, Ignazio Leone, Maria E. Franco, Oreste Lionello, Franca Lazzizzera, Leopoldo Valen-tini, Peppino De Martini, Nedo Azzini, Mario Pascutti, Marco Tullio, Franco Bruno, Andrea Petricca. PA.: Máxima Film. DST.: ASTOR. O.: Italia, 1960. F.E.: 22.11. S.E.: Ocean, Los Angeles, G. Norte y G. Savoy. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

**PORTRAIT OF A MOBSTER** (Ratas humanas). R.: Joseph Pavney. A.: Libro de Harry Grey. G.: Howard Browne. F.: Eugene Polito. M.: Max Steiner. D.A.: Jack Poplin. DC.: George James Hopkins. MTJ.: Leo H. Shreve. A.R.: Charles Hansen. S.: M. A. Merrick. V.: Howard Shoup. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly. I.: Vic Morrow, Les-lie Parrish, Peter Breck, Roy Danton, Norman Alden, Robert McQuoo-ney, Ken Lynch, Frank Morris, Larry Blake, Joseph Turkel, Eddie Han-ley, John Kowal, Harry Holcombe Jr., Anthony Eisley, Pencie Ponce. PA.: Gangland Film. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 13.11. S.E.: Normandía y Premier. D.O.: 108'. DR.: 100'. C. Proh. men. 14 a.

**PORTUGAL** (idem). F.: Amlato Fattori (Cinemascope y Technicolor). M.: Oliver Wallace. E.E.: Ub Iwerks. E.ANIMACION: Joshua Meador y Art. Riley. S.: Robert Cook. N.: Dwight Hauser, dicho por Winston Hibler. PR.A.: Ben Sharpsteen. PA.: People and Places, para Buena

Vista. DST.: RANK. O.: EE. UU. F.E.: 16.11. S.E.: Hindú, G. Bourg, G. Rivadavia, G. Córdoba y Ritz. DR.: 25' C. s/r.

**POSSE FROM HELL** (Cadenas de odio). R.: Herbert Coleman. A. y G.: Clive Huffaker, basado en su novela. F.: Clifford Stine. (Eastmancolor). SPV.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Golitzen y Alfred Sweeney. DC.: Oliver Emert. MTJ.: Frederic Knudtson. A.R.: Roy Gosnell Jr. y Douglas Green. S.: Joe Lapis y Waldon Watson. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Audie Murphy, John Saxon, Zohra Lampert, Ward Ramsey, Vic Morrow, Robert Keith, Royal Dano, Rudolph Acosta, Paul Carr, Frank Overton, Lee Van Cleef, Stuart Randall, Charles Horvath, Henry Wills, James Bell, Roy Teal, Forrest Lewis, Harry Lauter, Alan Lane. PR.: Gordon Kay. PA. y DST.: UNIVERSAL - INTERNATIONAL. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 12.12. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 89'. C. Inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Lone Pine, California).

**SP ARO NACIONAL**. R.: Rodolfo Blasco. A. y G.: Abel Santo Cruz. F.: Alfredo Traverso. CM.: José A. Ortega. M.: Astor Piazzolla. MTJ.: José Cardella. EST.: Libertador. L.: Alex. I.: Santiago Gómez Cou, Alberto Bello, Oscar Casco, Bárbara Mujica, Osvaldo Terranova, Pablo Moret, Javier Portales, Guillermo Bredston, Alfonso De Grazia, Leda Zanda, Nathan Pinzón, Pedro Loxalt, Luis Colán, Elsa Navarro, Gastón Marchetto, Argentinita Vélez, Pablo Racioppi. PR.: Emilio Vieyra y A. Santa Cruz. DST.: V. CINEMATOGRAFICA. F.E.: 26.10. S.E.: Metropolitan, Pueyrredón, Roca, Argos, Príncipe, Gral. Urquiza y Aconcagua. O.: Argentina, 1961. DR.: 89'. C. Inc. men. 14 a. (En la madrugada del 18.11 y luego de asistir al estreno del film en la ciudad de La Plata, al llegar a la altura de Gonnat, se mataron al chocar el coche en el que regresaban a Buenos Aires, el director Rodolfo Blasco, los actores G. Marchetti y I. Colán y el cameraman J. A. Ortega.)

Ver crítica de Antonio A. Salgado en el N° 8, pág. 29.

**RAICES** (idem). R.: Benito Alazraki. SPV.: Carlos Velo. A.: cuatro cuentos de Francisco Rojas González de su novela "El Diosero". G.: C. Velo, B. Alazraki, Manuel Barbachano Ponce, María E. Lazo, J. M. García Ascot y Fernando Espejo. AD.: M. E. Lazo y J. M. García Ascot. D.A.: Fernando Gamboa. CM.: Evaristo Mares. MTJ.: Luis Sobreyra y Miguel Campos. SPV.MTJ.: C. Velo. A.R.: F. Espejo. S.: Adolfo de la Riva. Film compuesto de un prólogo y cuatro partes. Prólogo: F.: Ramón Muñoz. M.: Silvestre Revueltas. N.: Fernando Marcos. I. Las vacas: F.: Walter Reuter. M.: Guillermo Noriega. I.: Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Conchita Montes, Eduardo Urruchua, Juan Cano, Rafael Ramírez. II. Nuestra señora: F.: Hans Beimler. M.: Rodolfo Halffter. I.: Olimpia Alazraki, Doctor González, Juan Hernández, Angel Lara. III. El tuerco: F.: W. Reuter. M.: Blas Galindo. I.: Miguel Negrón, Antonia Hernández, María Herrera. IV. La pe-tranca: F.: W. Reuter. M.: Pablo Moncayo. I.: Alicia del Lago, Carlos Robles Gil, Teófilo González, Laura Holt. PR.: M. Barbachano Ponce. PA.: Teleproducciones. S.A. DST.: PEL-MEX. O.: México, 1954. DR.: 100'. C.: proh. men. 18 a. F.E.: 16.11. S.E.: Paramount. (Este film obtuvo —conjuntamente con "La muerte de un ciclista" de J. A. Bardem— el Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Cannes, 1955. Premio Cantalero (Venezuela), 1956. Trofeo de los críticos cinematográficos —Cuba—, 1957 y "Medalla de Oro" de los críticos canadienses. Exteriores filmados en Ixmiquilpan, Veracruz, Yucatán y Tzotziles).

Ver crítica de Salvador Sammaritano en el próximo número.

**RAZNE SUBBI** (Destinos diversos). R.: L. Lukov. A. y G.: L. Lukov y Ya. Smaliuk. F.: Kirillov. M.: N. Bogoslovski. E.: P. Pashkevich. S.: N. Kratenkova. EST.: M. Gorki. I.: Tatiana Piletskaia, Yulina Panich, Lev Sverdlin, Guennadi Yumatov, O. Zhisneva, T. Koninova, G. Yumatov, A. Vaitiek, V. Dorofeev, S. Blinnikov, V. Oshakova, K. Sorokin, V. Sanoey, B. Friendlij, L. Maximova. PA.: Mosfilm. DST.: ARTKINO. O.: U. R. S. S., 1956. F.E.: 1.12. S.E.: Cataluña. DR.: 100'. C.: s/r.

**RING OF FIRE** (Cercos de fuego). R., A., G. y PR.: Andrew L. Stone. F.: William H. Clothier (Cinemascope y Metrocolor). E.F.: Herman E. Townsley. CN.: "Ring of Fire" de y por Duane Eddy. MTJ. y P.R.A.: Virginia Stone. A.R. y A.P.R.: Henry Spitz. S.: Franklin Milton. I.: David Janssen, Joyce Taylor, Frank Gorshin, James Johnson, Joel Marston, Ron Myron, Marshale Kent, Doodles Weaver. PA.: Andrew y Virginia Stone Pro. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 11.10. S.E.: Normandie. D.O. y DR.: 91'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Vermont —Oregon— y Washington).

**RIVOLTA DEGLI SCHIAVI, La / REBELION DE LOS ESCLAVOS, La** (La rebelión de los esclavos). R.: Nunzio Malasomma. A. y G.: Duccio Tessari y Stefano Strucchi, basado en "Fabiola" del Cardenal Wiseman. F.: Cecilio Paniagua (Totalscope y Eastmancolor, por Technicolor). CM.: Guglielmo Mancari. M.: Francesco Lavagnino. E.: Ramiro Gómez y Francisco Asensio. MTJ.: Eraldo Da Roma. V.: Vittorio Rossi. EST.: C. E. A. (Madrid). I.: Rhonda Fleming, Lang Jeffries, Ettore Manni, Dario Moreno, Wandisa Guida, Gino Cervi, Rafael Rivelles, Serge Gainsbourg, Van Aikens, Dolores Francine, Fernando Rey, José Nieto, Julio Peña, Antonio Casas. PR.: Paolo Moffa. PA.: Ambrosiana/C. B. Films/Ultra. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: Italia/España/Alemania Occid., 1961. F.E.: 28.9. S.E.: Sarmiento, Collob, R. Indarte, Gral. Belgrano y Cuyo. D.O.: 105'. DR.: 99'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibió en versión doblada al inglés con el título "The revolt of the slaves, y con diálogos de Daniel Mainwaring, puestos en EE. UU.).

**ROMANOFF AND JULIET** (Romanoff y Julieta). R., A., G. y PR.: Peter Ustinov, basado en su obra teatral homónima. F.: Robert Krasker (Technicolor). M. y D.M.: Maria Nascimbene. D.A.: Alexander

Trauner. DC.: Maurice Barnathan. MTJ.: Renzo Lucidi. A.R.: Gus Agosti y Franco Cirino. S.: Alexander Fisher. V.: Bill Thomas y Orietta Nasalli-Rocca. MQ.: Giuseppe Annunziato. I.: P. Ustinov, Sandra Dee, John Gavin, Akim Tamiroff, Tamara Shayna, John Phillips, Alix Talton, Carl Don, Suzanne Cloutier, Peter Jones, John Alderson, Rick von Nutter, Moura Budberg, Edward Atienza, Thomas Chalmers, Tonia Selwart, Renata Chiantoni, Booth Colman. P.R.A.: Walter Thompson. PA.: Pavla. DST.: UNIVERSAL. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 11.10. S.E.: Ambassador y Libertador. D.O. y DR.: 103'. C.: s/r. (Film presentado en el Festival de Berlín, 1961) y realizado en Italia).

La protección verbal de Peter Ustinov se revela menos eficaz en el cine. Esta historia farsesca que predica la paz a través del amor, no ahorra pullas sobre los colosos empeñados en la guerra fría y señala con cierta agudeza paródica la situación de los países subdesarrollados, traídos y llevados en un tironeo de "protecciones" interesadas. Pero la fundamentación de esta filosofía tercerista es tan vaga y superficial como la propia textura cinematográfica, poco imaginativa y carente de cualidades formales dignas de atención.

J. A. M.

**SAVAGE INNOCENT, The / OMBRE BIANCHE / DENTS DU DIABLE, Les** (Salvajes inocentes). R. y G.: Nicholas Ray. A.: novela "En el país de las sombras largas" de Hans Ruesch. AD.: Franco Solinas y H. Ruesch. F.: Aldo Tonti y Peter Hennessy (Technicolor y Technirama). CM.: Allan Bryce. M.: Angela F. Lavagnino. D.M.: Muir Mathieson. CN.: "Iceberg" de y por "The Four Saints", "Sexy Rock" de F. Lavagnino y Panzeri, por Colin Hicks. D.A.: Don Ashton y Dario Cecchi. MTJ.: Ralph Kemplen e Isolda Benvenuti. A.R.: Tom Pevsner y Jacques Giraldeau. D.2A.U.: Baccio Bandini. S.: Geoffrey Daniels y Wyn Ryder. V.: Vittorio Nino Novarese. MQ.: Geoffrey Rodway. EST.: Pinewood. I.: Anthony Quinn, Yoko Tani, Carlo Giustini, Peter O'Toole, Marie Yang, Marco Guglielmi, Kaida Hariuchi, Lee Montague, Andy Ho, Anna May Wong, Yvonne Shima, Anthony Chin, Francis de Wolff, Michael Chow, Ed Devereau. PR.: Maleno Malenatti. PA.: Magic/Playart/Gray-Pathé/Joseph Janni-Appia Film. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU./G. Breña/Italia, 1961. F. E.: 15. 11. S.E.: Opera, Metropolitan, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O.: 110'. DR.: 110'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en la Bahía de Hudson y Groenlandia).

Ver crítica de Antonio A. Salgado en este número, pág. 29.

**SCARFACE MOB, The** (La pandilla de cara cortada). R.: Phil Karlson. A.: novela "The Untouchables" de Eliot Ness y Oscar Fraley. G.: Paul Monash. F.: Charles Straumer. E.F.: Howard Anderson. M.: Wilbur Hatch. CN.: Ain't Misbehavin de Thomas Waler, Harry Brooks y Andy Razaf. CR.: Jack Baker. D.A.: Ralph Berfer y Frank T. Smith. DC.: Sandy Grace. MTJ.: Robert Swanson. A.R.: Vincent Mc. Eveety. S.: Cam Mc. Culloch y Glen Glenn. V.: Jerry Bos y Maria Donovan. MQ.: Edwin Buttewarth. PN.: Lorraine Robertson. U.: Charles West. I.: Robert Stock, Neville Brand, Keenan Wynn, Barbara Nichols, Joe Mantell, Pat Crowley, Bruce Gordon, Bill William, Peter Leeds, Eddie Firestone, Robert Osterloh, Paul Dubov, Abel Fernandez Paul Picerni, Bern Hoffman, James Westerfield, John Berardino, Wolff Barzell, Frank Wilcox, Peter Momakos, Wally Cassell, Herman Rudin, Richard Benedict, Frank de Kova. PR.: Quinn Martin y Jack Aldworth. PA.: Desilu-Desi Arnaz. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 2.10. S.E.: Normandie. DR.: 95'. C.: proh. men. 14 a.

**SCHIAVA DI ROMA, La** (La esclava de Roma). R.: Sergio Grieco. A. y G.: Marco Vicario y Franco Proserpi. F.: Vincenzo Seratrice. (Totalscope y Eastmancolor). M.: Armando Trovati. E.: Franco Lolli. MTJ.: Enzo Alfonsi. V.: Mario Giarsi. I.: Rossana Podesta, Guy Madison, Maria Petri, Giacomo Rossi-Stuart, Raf Baldassarri, Nando Poggi, Ignacio Leone, Fredy Hunder, Renata Terra, Nazareno Zampelo. PR.: M. Vicario. PA.: Atlántica. DST.: METRO. C.: Italia, 1960. F.E.: 7.12. S.E.: Opera y Metropolitan. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a. (Se exhibe en versión doblada al inglés y con el título "Slave of Roma").

**SCHOOL FOR SCOUNDRELS** (Escuela para pillas). R.: Robert Hamer. A.: basado en los libros "Gentlemanship", "Oneumanship" y "Lifemanship" de Stephen Potter. G.: Patricia Moyes y Hal Chester. F.: Erwin Hillier. AD.: Peter Ustinov. M. y D.M.: John Addison. D.A.: Terence Verity. MTJ.: Richard Best. A.R.: Basil Robin. I.: Ian Carmichael, Terry-Thomas, Alastair Sim, Janette Scott, Dennis Price, Peter Jones, Edward Chapman, John Le Mesurier, Irene Handl, Kynaston Reeves, Hattie Jacques, Hugh Paddick, Barbara Roscoe, Gerald Campion, Montey Landis, Jeremy Lloyd, Charles Lamb, Anita Sharp-Bolster. PR.: Douglas Rankin y H. Chester. PA.: Guardsman. DST.: WARNER BROS. O.: G. Breña, 1960. F.E.: 30.11. S.E.: Metro y Astor. D.O. y DR.: 94'. C.: s/r.

**SECRET OF THE PURPLE REEF, The** (El secreto de los arrecifes). R.: William N. Witney. A.: novela de Dorothy Cottrell. G.: Harold Yablonsky y Gene Corman. F.: Kay Norton (Cinemascope y De-luxecolor). M. y D.M.: Buddy Bregman. D.A.: Juan Vignie. MTJ.: Peter Johnson. A.R. y A.P.R.: Jack Bohrer. I.: Jeff Richards, Margia Dean, Peter Falk, Richard Chamberlain, Robert Earl, Terence de Marney. PR.: G. Corman. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1960. F.E.: 27.9. S.E.: Renacimiento. D.O. y DR.: 80'. C.: inc. men. 18 a.

**SECRET PARTNER, The** (El socio secreto) R.: Basil Dearden. A. y G.: David Pursall y Jack Seddon. F.: Harry Waxman. E.F.: Tom Howard. M. y D.M.: Philip Green. D.A.: Elliot Scott. DC.: Alan

Withy. MTJ.: Raymond Poulton. A.R.: George Pollock. S.: A. W. Watkins, Gerry Turner y J. B. Smith. V.: Felix Evans. MQ.: Bob Lawrence. PN.: Alice Holmes. I.: Haya Harareet, Stewart Granger, Bernard Lee, Hugh Burden, Lee Montague, Melissa Stribling, Conrad Phillips, John Lee, Norman Bird, Peter Illing, Basil Dignam, William Fox, George Tovey, Sydney Vivian, Paul Stassino, Colette Wilde, Willoughby Goddard, Peter Welch, Jay Wood, Dorothy Gordon. PR.: Michael Relph. DST.: METRO. O.: G. Breña, 1961. F.E.: 24.10. S.E.: Metro, Ideal y Premier. D.O. y DR.: 92'. C.: inc. men. 18 a.

**SHAKEDOWN, The** (El espejo desnudo). R.: John Lemont. A. y G.: Leigh Vance y J. Lemont. F.: Brendan J. Stafford. CM.: Dave Gogham. M. y D.M.: Philip Green. D.A.: Anthony Inglis. MTJ.: Bernard Gribble. A.R.: Buddy Booth. S.: Marcel Durham. V.: Dulcie Midwinter. MQ.: Gerry Fletcher. PN.: Alice Holmes. CT.: Marjorie Lavelly. I.: Terence Morgan, Hazel Court, Donald Pleasence, Bill Owen, Robert Beatty, Harry H. Corbett, Gene Anderson, Eddie Byrne, John Salew, Georgina Cookson, Joan Haythorne, Sheila Buxton, Dorinda Stevens, Jack Lambert, Larry Burns, Laurence Taylor, Jack Taylor, Charles Lamb, Edward Judd, Douglas Brandley-Smith, Linda Castle, Patty Dalton, Lynn Curtiz, Leila Williams, Pauline Dukes, Rosemary Etwort, Angela Douglas, Julia Rogers. PR.: Norman Williams. PA.: Sydney Box Group. DST.: RANK. O.: G. Breña, 1959/60. F.E.: 4.10. S.E.: Renacimiento. D.O. y DR.: 92'. C.: proh. men. 18 a. (Se exhibió tomándose como título original el de *The naked mirror*).

Ver nota de Salvador Sammartino, Nº 5, pág. 24.

**SHE DIDN'T SAY NO!** (Ella no supo decir no). R.: Cyril Frankel. A.: novela "We Are Seven" de Una Troy. G.: T. J. Morrison y U. Troy. F.: Gilbert Taylor (Technicolor). M.: Tristram Carey. E.: William Kellner. MTJ.: Charles Hasse. I.: Eileen Herlie, Perita Neilson, Wilfred Downing, Ann Dickins, Teresa y Leslie Scoble, Raymond Maut-harpe, Niall Mac Ginnis, Patrick Mc. Alinney, Jack Mc. Gowran, Joan O'Hara, Jan Bannen, Hilton Edwards, Liam Redmond, Ray Mc. Anally, Betty Mc. Dowall. PR.: Sergei Nolbandov. DST.: A. A. A. O.: G. Breña, 1958. F.E.: 31.10. S.E.: Ocean, Capitol y Gral. Bel-grano. DR.: 97'. C.: proh. men. 14 a.

**SIEGE OF SIDNEY STREET, The** (Enigma entre cenizas). R., F. y PR.: Robert S. Baker y Monty Berman. (Dyaliscope). A.: Jimmy Sangster. G.: Alexander Baron y J. Sangster. CM.: Chick Waterson. E.E.: Cliff Richardson. M. y D.M.: Stanley Black. D.A.: William Kellner. MTJ.: Peter Bezenceant. A.R.: Peter Manley. S.: Sid Wiles. MQ.: Jill Carpenter. PN.: Betty Sheriff. CT.: Phyl Cracker. I.: Donald Sinden, Nicole Berger, Kieron Moore, Peter Wyngarde, Godfrey Quigley, Leonard Sachs, Tutte Lemkow, George Pastell, Angela Newman, T. P. Mc. Kenna, Maurice Good, James Caffrey, Harold Goldblatt, Christopher Casson, Harry Brogan, Alan Simpson, Robert Lepler, Margaret D'Arcy, Joe Lynche, Stanley Jolley, Anne Sharpe, Bart Bastable, Paul Farrell, Bill Foley, Aidan Grennele. PA.: Mid-Century. DST.: RANK. O.: G. Breña, 1960. F.E.: 2.11. S.E.: Hindú, G. Rivadavia, G. Bourg y Ritz. D.O. y DR.: 93'. C.: proh. men. 14 a. e inc. men. 18 a.

**SKARB CAPITANA MARTENSA** (Pescadores del norte). R.: Jerzy Pas-sendorfer. A.: Jan Fetha. G. y D.: Marek Hlasko. F.: Stanislaw Loh. M.: Jerzy Harold. D.M.: J. Harold con la Orquesta Sinfónica de la Radioestación de Silesia. E.: Anton Radinowicz. S.: Jan Gervinski. I.: Barbara Polomska, Tadeus Szmidi, Kasimierz Fabisak, Stanislaw Jakowicz, Emil Kore, Eugenio Szew. DST.: ROYAL. O.: Polonia. F.E.: 20.11. S.E.: Select Lavalie. DR.: 71'. C.: s/r.

**STATE OPENING OF PARLIAMENT** (La real apertura del parlamento británico). Film documental realizado en oportunidad de iniciar las sesiones anuales del parlamento inglés. F.: Ronald Ancombe (Tech-nirama y Technicolor). M.: John Hollingsworth. MTJ.: Ken Morgan. c. históricos: Dermot Morrah. S.: Peter Gilpin. N. (versión inglesa): Leo Gann. PR.: James Carr. PA.: World Wide Pict. DST.: RANK. O.: G. Breña, 1961. F.E.: 4.10. S.E.: Iguazú y Los Angeles. DR.: 20'. C.: s/r.

**SURPRISE PACKAGE** (Paquete de sorpresa). R. y PR.: Stanley Donen. A.: novela de Art Buchwald. G.: Harry Kurnitz. F.: Christopher Char-lis. M. y D.M.: Benjamin Frankel. CN.: del título, de Sammy Cohn y James Van Heusen. D.A.: Don Ashton. MTJ.: James Clark. A.R.: Bluay Hill. S.: John Cox. V.: Matti. MQ.: John O'Gorman y Eric Allwright. PN.: Joan Smallwood. TT.: Maurice Binder. CT.: Phyllis Crocker. I.: Yul Brynner, Milti Gaynor, Noël Coward, Bill Nagy, Eric Pöhlman, George Coulouris, Alf "Hombre Montaña" Dean, Warren Mitchell, Guy Deghy, Lyndon Brook, Lionel Murton, Barry Foster. PA.: S. Donen Enterprises. DST.: COLUMBIA. O.: G. Breña, 1960. F.E.: 26.10. S.E.: G. Rex. D.O. y DR.: 99'. C.: proh. men. 14 a. (Filmado en la isla de Rodas).

**SWORD OF SHERWOOD FOREST** (La justicia de Robin Hood). R.: Terence Fisher. G.: Alan Hockney. F.: Ken Hodges (Megascop y Eastmancolor). CM.: Richard Bailey. M.: Alan Hoddinott. D.M.: John Hollingsworth. CN.: Stanley Black. D.A.: John Stoll. MTJ.: James Needs y Lee Doig. A.R.: Bob Porter. a. caballería: Ivor Collin. a. ar-mas: Patrick Crean. a. arqueros: Jack Cooper. S.: John Mitchell, Har-ry Tate y Alban Streeter. V.: John Mc. Carry y Rachel Austin. MQ.: Gerald Fletcher. PN.: Hilda Fox. I.: Richard Greene, Peter Cushing, Niall Mac Ginnis, Sarah Branch, Richard Pasco, Nigel Green, Jack Gwillim, Vanda Godsell, Dennis Lolis, Desmond Llewellyn, Edwin Rich-field, Brian Rawlinson, Patrick Crean, Oliver Reed, Derran Nesbitt, Reginald Hearn, Jack Cooper, Adam Kean, Charles Lamb, Aidan Grennell, James Naylin, Barry De Boulay, John Hoey, Anew Mc. Master, John Franklin, Maureen Halligan. PR.: Sidney Cole y R.

Greene. PR.E.: Michael Carreras. PA.: Hammer-Yeoman. DST.: CO-LUMBIA. O.: G. Breña, 1960. F.E.: 11.10. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 80'. C.: s/r. (Filmado en Irlanda). CT.: Pauline Wise y Dot Foreman.

**TAMMY, TELL ME TRUE** (Tommy, dime la verdad). Harry Keller. A.: novela de Cid Ricketts Sumner. G.: Oscar Brodney. D.D.L.: Leon Charles. F.: Clifford Stine (Eastmancolor). M.: Percy Faith. CN.: del título, de Dorothy Squires, por Sandra Dee. D.M.: Joseph Ger-shenson. D.A.: Alexander Golitzen y Al Sweeney. DC.: Howard Bristol. MTJ.: Otto Ludwig. A.R.: Joseph Kenney y Charles Scott. Jr. S.: Henry Wilkinson y W. O. Watson. V.: Rosemary Odell. MQ.: Bud Westmore. PN.: Larry Germain. I.: Sandra Dee, John Gavin, Charles Drake, Virginia Grey, Julia Meade, Cecil Kellaway, Beulah Bondi, Edgar Buchanan, Gigi Perreau, Juanita Moore, Henry Corden, Hayden Rorke, Ward Ramsey, Don Dorrell, Pat Mc. Nulty, Taffy Paul, Lowell Brown, Bill Herrin, Catherine Mc. Lead, Ross Elliott, Ned Wever. PR.: Ross Hunter. DST.: UNIVERSAL-INTERNATIONAL. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 23.11. S.E.: G. Rex, Gaumont, Gral. Paz y Flores. D.O. y DR.: 97'. C.: s/r. (Este film es la secuencia del realizado en 1957 con el título "Tammy and the Bachelor" con guión de O. Brodney y dirigido por Joseph Pevney. Los actores eran: Debbie Reynolds, Leslie Nielsen y Walter Brennan).

**TESORO DEL CIELO, Un** (idem). R.: Miguel Iglesias. A. y D.: Juan Bosch. G.: J. Bosch, José M. Forn y Germán Lorente. F.: Salvador Torre Garriga. M.: Juan Durán Alemany. DC.: Alfonso de Lucas. I.: Alberto Closas, Susan Levesy, Luis Orduña, Carlos Mendi, Carmen de Ronda, José Dacosta, Mercedes Monterrey, Juan Coppi, Carlos Llorca, Emilia Fábregas, Mario de Bustos, Ramón Martori, Felipe Peña, Ri-corda Garrido, Fernando Vallejo, José Esteva. PA.: Este Films. DST.: ATLAS. O.: España, 1960. F.E.: 16.11. S.E.: Gloria. DR.: 88'. C.: s/r.

**THERE WAS A CROOKED MAN** (La historia de un ladrón). R.: Stuart Burge. A. y G.: Reuben Ship. F.: Arthur Ibbetson. CM.: Jack Achelar. M.: Kenneth V. Jones. D.A.: Charles Bishop. MTJ.: Peter Hunt. I.: Norman Wisdom, Alfred Marks, Andrew Cruickshank, Reginald Beckwith, Susannah York, Jean Clarke, Timothy Bateson, Paul Whitsun Jones, Fred Griffith, Ann Heffernan, Rosalind Knight, Fred Haggarty, Eddie Bayce. PR.: John Bryan. PA.: Knightsbridge Prod. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: G. Breña, 1960. F.E.: 19.10. S.E.: Ambassador. D.O.: 106'. DR.: 102'. C.: s/r.

**THIS REBEL BREED** (Raza rebelde). R.: Richard L. Bare. A.: William Rowland e Irma Berk. G.: Morris Lee Green. F.: Monroe Askins. M. y D.M.: David Rose. D.A.: Jack T. Collis. DC.: Lou Haffley y George Sawley. MTJ.: Tony Martinelli. A.TEC.: A. B. Guthrie Jr. S.: Robert Post y Larry Kaufman. MQ.: Ted Coodley. CT.: Larry Lund. I.: Rita Moreno, Mark Damon, Gerald Mohr, Jay Novello, Eugene Martin, Tom Gilson, Richard Rust, Douglas Hume, Richard Laurier, Don Eitner, Diane Cannon, Keny Miller, Al Freeman, Char-les Franc. PR.: William Rowland. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., F.E.: 26.9. S.E.: S. Lavalie. DR.: 66'. C.: proh. men. 14 a.

**TIREZ SUR LE PIANISTE** (¡Disparen sobre el pianista!). R. y D.: François Truffaut. A.: novela "Down There" de David Goodis. G.: F. Truffaut y Marcel Moussy. F.: Raoul Coutard. (Dyaliscope). M.: Georges Delerue. E.: Jacques Mely. MTJ.: Claudine Bouche y Cécile Decugis. A.R.: Francis Cognany y Robert Baber. S.: Jacques Gallois. CT.: Suzanne-Schiffman. CN.: "Diálogos Amorosos" de Félix Leclerc, interpretada por Lucienne Vernay y F. Leclerc. "Framboise" de y por Boby Lapointe. I.: Charles Aznavour, Marie Dubois, Nicole Berger, Michèle Mercier, Jean-Jacques Aslanian, Daniel Boulanger, Serge Davri, Claude Heymann, Alex Joffé, Richard Kanoyan, Kath-erine Lutz, Claude Mansard, Albert Remy. PR.: Pierre Braunberger. PA.: Films de la Pleiade. DST.: A.A.A. O.: Francia, 1960. F.E.: 6.12. S.E.: G. Rex, Capitol, Callao, Gral. Belgrano, R. Indarte y P. del Cine. DR.: 80'. C.: proh. men. 18 a. (Premio de la Crítica de Francia).

Ver en este número crítica de Ariel Maudet (h.), pág. 27.

**TOTO, FABRIZI E I GIOVANI D'OGGI** (Totó, Fabrizi y los jóvenes de hoy). R.: Mario Mattoli. A. y G.: Castellano y Pipolo. F.: Alvaro Mancori (Totalscope). M.: Gianni Ferris. E.: Alberto Boccianti. MTJ.: Gisa Rodicchi-Levi. TR.: Guglielmo Bonatti. S.: Franco Groppioni. V.: Giuliano Papi. PN.: Maria Miccinilli. U.: Ennio Michetoni. I.: Totó, Aldo Fabrizi, Christine Kaufmann, Gerónimo Meynier, Franco Marzi, Rina Morelli, Luigi Pavese, Angela Luce, Carlo Pisacane, Liana Del Balzo, Ester Carloni, Nando Angelini, Serenella Verdini, Mimmo Poli. PR.: Isidoro Broggi y Renato Libassi. PA.: D.D.L. DST.: ATLAS. O.: Italia, 1960. F.E.: 24.10. S.E.: Monumental y Los Angeles. DR.: 98'. C.: s/r.

**TRES VECES ANA.**

Ver en este número artículo de Antonio A. Solgado, pág. 19.

**TRIGGER TALK** (Cuando habla el gatillo). R.: George Archambaud. A.: novela de Clarence Mulford. I.: William Boyd, Andy Clide, Rod Brooks, Dorinda Clifton. PA.: Hoppalong Cassidy Corp. DST.: PARA-MOUNT. PR.: Lewis Röchmil. O.: EE. UU. F.E.: 9.10. S.E.: S. Lavalie. DR.: 58'. C.: s/r. (Se completará en el próximo número).

**TROU, Le** (El boquete). R.: Jacques Becker. A.: novela de José Gio-vanni. G. y D.: J. Becker, J. Giovanni y Jean Aurel. F.: Ghislain Cloquet. M.: no tiene. D.A.: Rino Mondellini. MTJ.: Marguerite Renair y Geneviève Vauzy. A.R.: Jean Becker. S.: Pierre Calvet. CT.: Sophie Becker. I.: Jean Keraudy, Raymond Meunier, Michel Constantin, Mark Michel, Philippe Bancel, Eddy Razini, Catherine Spaak, Jean-Paul Coquelin, André Bervil. PA.: Play Art-Filmsonor/

Titanus. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1959. F.E.: 25.10. S.E.: Trocadero y Grand Splendid. DR.: 120'. C.: proh. men. 18 a. (Este film —último realizado por J. Becker, antes de su muerte— obtuvo el Premio Melies de la Asociación de los Críticos de Cine y T.V. francesa).

El último film de Becker es un equilibrado resumen de sus cualidades: honestidad, sabiduría técnica, talento, sobriedad; también aparecen sus carencias, que si bien no invalidan nunca su obra, alcanzan a limitar su trascendencia. Tanto en ésta como en Casque d'or (sus mejores realizaciones) Becker muestra que su visión no cae profundamente en una clave original, aunque busca sinceramente la verdad humana y artística que su sensibilidad le marca. Este consumado artesano del detalle es capaz de llevar la anécdota de Le trou a una alta tensión de aventura y emotividad. Pero a pesar de su austera selección de la imagen no puede alcanzar la temperatura trágica donde se debate una concepción propia del universo o el dilema del hombre.

J. A. M.

**TWO FACES OF DR. JEKYLL, The** (Los dos caras del Dr. Jekyll). R.: Terence Fisher. A.: basado en el personaje creado por Robert L. Stevenson. G.: Wolf Mankowitz. F.: Jack Asher (Eastmancolor y Megascop). M.: Monty Norman y David Heneker. D.M.: John Ho-Boyd-Perkins y Jim Needs. S.: Jack May. MQ.: Roy Ashton. I.: Paul Illingsworth. D.A.: Bernard Robinson y Don Mingaye. MTJ.: Eric Boyd-Perkins y Jim Needs. S.: Jack May. MQ.: Roy Ashton. I.: Paul Mossie, Dawn Addams, Christopher Lee, David Kessoff, Francis de Wolff, Norma Marla, Magda Miller, William Kendall, Pauline Shepherd, Helen Goss, Dennis Shaw. PR.: Michael Carreras y Antony Nelson-Keyes. PA.: Hammer. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 18.10. S.E.: Sarmiento, Gaumont y R. Indare. D.O. y DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a. De esta famosa novela de Stevenson se han realizado —entre otras— las siguientes versiones: En 1908, en Hollywood, una de dos actos. En 1910, en Dinamarca, otra de la misma extensión. En 1913 se hace otra versión en Hollywood con King Baggot en el principal papel. En 1915 se realiza otro film en los EE. UU., dirigido por Charles Gaskill y denominado Miss Jekyll and Madam Hyde. En 1920 se efectúan en Hollywood dos nuevas versiones: una producida por Louis Mayer —con Sheldon Lewis— y otra dirigida por John Robertson e interpretada por John Barrymore. En 1925 —siempre en Hollywood— se hace otra versión en dos actos, en tono de sátira, denominada Dr. Pyckle and Mr. Hyde, interpretada por Stan Laurel. La primera versión sonora es de 1932 y con la misma, realizada por Rouben Mamoulian, obtiene Fredric March el "Oscar" de la Academia. En 1941, la personifica Spencer Tracy dirigido por Victor Fleming y se conoce otra versión Son of Dr. Jekyll con Louis Hayward. Posteriormente reaparecen los personajes en un film de "Tom y Jerry" y en 1951 se realiza una versión en Argentina dirigida e interpretada por Mario Soffici: El extraño caso del hombre y la bestia. En 1953 se filma otra parodia Abbott and Costello meets Dr. Jekyll and Mr. Hyde, de Charles Lamont. En 1957 se filma Daughter of Dr. Jekyll, dirigida por Edgar Ulmer e interpretada por Gloria Talbott. La última versión conocida es la de Jean Renoir, El testamento del Dr. Cordelier, interpretada por Jean-Louis Barrault y realizada en Francia en 1959 para la televisión y posteriormente para la pantalla.

**TWO LOVES** (Dos amores). R.: Charles Walters. A.: novela "Spinster" de Sylvia Ashton-Warner. G.: Ben Maddow. F.: Joseph Ruttenberg (Cinemascope y Metracolor). E.E.: Robert Hoog y Leo Le Blanc. CL.: Charles Hagedorn. M.: Bronislau Koper. D.M.: Robert Armbruster. D.A.: George Davis y Urie Mc. Cleary. DC.: Henry Grace y Hugh Hunt. MTJ.: Frederic Steinkamp. A.R.: William Shanks. S.: Franklin Milton. MQ.: William Tuttle. PN.: Mary Keats. I.: Shirley Mac Laine, Laurence Harvey, Jack Hawkins, Nobu Mc. Carthy, Ronald Long, Juano Hernandez, Edmund Vargas, Neil Woodward, Lisa Sitjar, Alan Roberts. PR.: Julian Blaustein. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 31.10. S.E.: Metro, Ideal, Roca y S. Martín de Flores. D.O. y DR.: 100'. C.: proh. men. 14 a. e inc. men. 18 a. (Exteriores filmados al sud de California).

**TWO RODE TOGETHER** (Misión de dos valientes). R.: John Ford. A.: novela "Comanche Captive" de Will Cook. G.: Frank Nugent. F.: Charles Lawton Jr. (Eastmancolor por Pathé). M.: George Dunning. D.A.: Robert Peterson. QR.: Arthur Morton. MTJ.: Jack Murray. A.R.: Wingate Smith. DC.: James Crow. S.: Charles Rice y Harry Mills. MQ.: Ben Lane. I.: James Stewart, Richard Widmark, Shirley Jones, Linda Cristal, Andy Devine, John Mc. Intire, Paul Birch, Willis Bouche, Henry Brandon, Harry Carey Jr., Oliver Carey, Ken Curtiz, Chet Douglas, Annela Hayes, David Kent, Anna Lee, Jeanette Nolan, John Qualen, Ford Rainek, Woody Strode, O. Z. Whitehead, Cliff Lyons, Moe Marsh, Frank Baker, Ruth Clifford, Ted Knight, Sam Harris. PR.: Stan Shpetner. PA.: J. Ford Prod. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 11.10. S.E.: G. Rex, Graf, Belgrano, R. Indarte, P. del Cine y Majestic. D.O.: 109'. DR.: 94'. C.: s/r.

**TWO-WAY STRETCH** (Diamantes para el desayuno). R.: Robert Day. A. y G.: John Warren y Len Heath. D.: Alan Hackney. F.: Geoffrey Faithfull. CM.: Frank Drake. M. y D.M.: Ken Jones. D.A.: John Box. DC.: Roy Rosotti. MTJ.: Bert Rula. A.R.: Kip Gowan. S.: Paddy Cunningham y Maurice Askew. MQ.: Jimmy Evans. PN.: Joyce James. CT.: Lee Turner. EST.: Shapperton. I.: Peter Sellers, Wilfrid Hyde-White, David Lodge, Bernard Cribbins, Maurice Denham, Lionel Jeffries, Irene Handl, Liz Fraser, George Woodbridge, Cyril Chamberlain, John Glyn-Jones, Beryl Reid, Noel Hood, Myrette Morven, Thorley Walters, Walter Hudd, Olga Dickie, Joe Gibbons, John Wood, Robert James, Eynan Evans, Warren Mitchell, Ian Wilson, Willos Eaton, Laurence Taylor, Andrew Downie, William Abney, John Vyvyan, Mario Fabrizi, John Harvey, Arthur Mullard, Vivienne Martin,

Harry Littlewood, Tony Doonan, Edward Dentith, Hedger Wallace. PR.: M. Smedley Aston. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 4.10. S.E.: Iguazú y Los Angeles. D.O. y DR.: 87'. C.: s/n.

**ULTIMO DEI VICHINGHI, L'** (El último vikingo). R.: Giacomo Gentilomo. A.: Arpad De Riso, L. Mondello y Guido Zurli. G.: A. De Riso, G. Zurli y G. Gentilomo. F.: Enzo Serafin (Totalscope y Eastmancolor). M.: Roberto Nicolosi. E.: Saverio D'Eugenio. MTJ.: Gino Talamo. V.: Tigano y Lo Faro. I.: Cameron Mitchell, Edmund Purdom, Isabelle Corey, Hélène Rémy, Andrea Checchi, Giorgio Ardisson, Andrea Aureli, Mario Feliciani, Carla Calò, Piero Lulli, Corrado Annicelli, Aldo Bufi Landi, Nando Tamberlani, Benito Stefanelli. PA.: Tiberius Film/Criterio Film. DST.: METRO. O.: Italia/Francia, 1961. F.E.: 22.9. S.E.: Trocadero. DR.: 106'. C.: proh. men. 14 a.

**UND EWIG SINGEN DIE WÄLDER** (La voz de los bosques). R.: Paul May. A.: novela de Trygve Gulbrandsen. G.: Kurt Heuser. F.: Elio Carniel (Agfacolor). M.: Rolf Wihlm. E.: Leo Metznerbauer. I.: Mai Britt Nilsson, Anna Smalik, Gert Fröbe, Joachim Hansen, Jürgen Goslar, Hans Nielsen, Carl Lange, Hansjörg Felmy. PR.: Alfred Stöger. PA.: Wiener Mundus Film. DST.: EUROPA. O.: Austria, 1959. F.E.: 2.11. S.E.: Paramount. D.O.: 105'. DR.: 100'. C.: s/r. (Film exhibido en el Festival de M. del Plata, 1960. - Rodado en Noruega).

**VALSE DU GORILE, Le** (Nido de espías). R. y R.: Bernard Borderie. A.: novela de Antoine L. Dominique. G.: Jacques Robert, A. L. Dominique y B. Borderie. F.: Claude Renoir. M.: Jean Leccia. D.A.: René Moulaert. MTJ.: Christiane Gaudin. I.: Roger Hanin, Charles Vanel, Yves Barsacq, Jess Hahn, Michel Thomas, Wolfgang Preis, René Havard, Suzanne Dehelly, Micheline Gary, Ursula Herwig, Victor Tacik, Claude Vernier, Richard Larké, Jean Juillard, Pierre Collet, Ton Kuyt, Lutz Gabor. PR.: Pierre Cabaud y René Bezzard. PA.: S.N.P.C.-Ploquin-Téleuet. DST.: PARAMOUNT. O.: Francia, 1959. F.E.: 18.10. S.E.: Trocadero. DR.: 107'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Alemania Occidental).

**VENTO DEL SUD** (Los tentáculos de la mafia). R.: Enzo Provenzale. A. y G.: Giuseppe Mangione, Elio Petri, Armando Crispino y E. Provenzale. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Gino Marinuzzi Jr. E. y V.: Graziella Urbinati. MTJ.: Ruggero Mastroianni. A.R.: A. Crispino. I.: Renato Salvatori, Claudio Cardinale, Annibale Ninchi, Franco Volpe, Laura Adani, Rossella Falk, Ivo Garroni, Salvatore Fazio, Giuseppe Cirino, Sara Simoni, Aldo Bufi Landi. PR.: Franco Cristaldi. PA.: Lux-Vides-Cinecittá. DST.: INTERSON. O.: Italia, 1960. F.E.: 19.10. S.E.: Hindú. DR.: 85'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1960).

**VIACCIA, La** (Idem-La mala calle). R.: Mauro Bolognini. A.: novela "L'Eredita" de Mario Pratesi. G.: Vasco Pratolini, Pasquale Festa Campanile y Massimo Franciosa. F.: Leonida Barboni. M.: Claude Debussy y Piero Piccioni. E.: Flavio Mogherini. DC. y V.: Pietro Tosi. MTJ.: Nino Baragli. I.: Claudio Cardinale, Jean-Paul Belmondo, Romolo Valli, Pietra Germi, Paul Frankeur, Gabriella Pallotta, Gina Sanmarco, Franco Balducci, Emma Baron, Marcella Valeri, Giana Giachetti, Paola Pitagora, Dante Posani, Nanda Angelini, Aurelio Nardi, Giuseppe Tesi. PR.: Alfredo Bini. PA.: Titanus-Galatea-Arco/S.G.C. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia/Francia, 1960. F.E.: 11.10. S.E.: Ocean, Capitol, Callao, Flores, Graf, Paz. DR.: 105'. C.: proh. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival de Cannes, 1961, donde obtuvo junto con "Che Gioia Vivere!" de René Clément y "Das mujeres" de V. de Sica, el premio para Italia a la mejor selección).

Ver artículo de Oscar Yoffe en el N° 8, pág. 21.

**YVSSI PRINCIP** (Altos principios). R.: Jiri Krejčík. A.: uno de los cuentos del libro "Barricada Muda" de Jan Drda. G.: J. Krejčík y J. Drda. F.: Jaroslav Tuzar. M.: Zdenek Liska. E.: Karel Skvor. MTJ.: Josef Dobrichovsky. I.: Jana Brejchová, Frantisek Smolík, Ivan Mistrick, Bohus Zahorsky, Radovan Lukavsky, Miroslav Svoboda, Vaclav Lohnisky, Jan Smid, A. Postler, Petr Kostka, Otomar Krejca, Marie Vasová, Hanjo Hassa. EST.: Barrandov. J.PR.: Frantisek Milic. PA.: Ceskolovenski Film. DST.: ARTKINO. O.: Checoslovaquia, 1960. F.E.: 26.10. S.E.: Ambassador, Libertador, P. del Cine y R. Indarte. DR.: 90'. C.: inc. men. 14 a. (Premio "Vela de Plata" a J. Brejchová por la mejor interpretación femenina en el Festival de Locarno 1960. En el mismo Festival el film obtuvo el Premio Fi.Pres.Ci. de la Crítica Internacional).

Este enfoque de aspectos de la Resistencia tiene una virtud y un defecto. La primera consiste en haber intentado un camino no espectacular, a nivel de las decisiones y dudas íntimas, profundas, de quienes vivieron la historia. El defecto: las premisas de los personajes, especialmente las del protagonista, contienen ya de modo descubierto las alternativas previsibles del desenlace dramático, pero además aquella virtud de enfoque duplica la línea de muy pretérito anterioridad de films como Esta tierra es mía y Se ha puesto la luna: un análisis de la continuidad liberal-democrática, puesta a prueba, vencida por la ilegalidad nazi, a la que en principio niega con ingenuidad y que, justamente, desencadena su tragedia. En este sentido, el único dato de relativa novedad aportado por Altos principios sería la observación del papel, entre demagógico y ritual, que la cultura académica adquiere en el jorjaca alemán, enmascarando su criminal irresponsabilidad, y acentuando a la vez su culpa.

R. V. R.

**WALK LIKE A DRAGON** (La esclava oriental). R. y PR.: James Clavell. A. y G.: J. Clavell y Daniel Mainwaring. F.: Loyal Griggs. M. y D.M.: Paul Dunlap. CN.: "Walk like a Dragon", de y por Mel

Torme. D.A.: Hal Pereira y Roland Anderson. DC.: Sam Comer y Robert Benton. MTJ.: Howard Smith. A.R.: Richard Coffey. A.TEC.: Benson Fang. S.: Gene Merritt y Winston Leverett. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Jack Lord, Nebu Mc. Carthy, James Shigeta, Mel Torme, Josephine Hutchinson, Rodolfo Acosta, B. Fang, Michael Pate, Lilyan Chauvin, Dan Kennedy, Donald Barry, Natalie Trundy. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1960. F.E.: 28.9. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 95'. C.: proh. men. 14 a.

**WAR OF THE COLOSSAL BEAST** (La guerra de los colosos). R., A., E.E. y PR.: Bert I. Gordon. G.: George Worthing Yates. F.: Jack Marta. M. y D.M.: Albert Glasser. MTJ.: Ronald Sinclair. A.R.: H. E. Mendelson y John Roger. S.: Josef von Stroheim. I.: Sally Fraser, Roger Pace, Dean Parkin, Russ Bender, Charles Stewart, George Becwar, Robert Hernández, Rico Araniz, George Alexander, George Navarro. PA.: American Int. Pict. DST.: METROPOL. O.: EE. UU., 1938. F.E.: 4.12. S.E.: Metropol. D.O. y R.: 68'. C.: inc. men. 14 a. (En la versión original tenía escenas finales filmadas en Technicolor).

**WHITE WILDERNESS** (El ártico salvaje). R., A. y G.: James Algar. F.: James Simon, Hugh Wilmar, Lloyd Beebe, Herb y Lois Crisler, William Carrick, Tom Mc. Hugh, Carl Thorsen, Cecil Rhode, Dick Bird y Richard Tegstrom (Technicolor). E.E.: Ub Iwerks. M.: Oliver Wallace. MTJ.: Norman Palmer. N.: Winston Hibler (J. M. Rosano en la versión castellana). PR.: Ben Sharpsteen. PA.: Walt Disney Prod. DST.: RANK. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 16.11. S.E.: Huidú, G. Bourg, G. Rivadavia, G. Córdoba y Ritz. D.O. y DR.: 72'. C.: s/r. (Este film obtuvo el "Oscar" de la Academia de Hollywood en 1959 y el "León de Oro" del Festival de Berlín, 1959. Filmada en el Ártico y Norte del Canadá).

**WHY MUST I DIE?** (Pena capital). R.: Roy del Ruth. A.: George Waters. G.: Richard Bernstein y G. Waters. D.: Herbert Luft. F.: Ernest Haller. M.: Dick La Salle. D.A.: Ted Driscoll. MTJ.: John Hoffman. A.R.: Richard Dixon y Arthur Broidy. S.: Glen Glenn. CN.: "Girl on Death Row" de Les Baxter, Duane Eddy y Leo Hazelwood. V.: Marjorie Corso. MQ.: Harry Thomas. PN.: Gale Mc. Gary. U.: Tony Portoghesi. I.: Terry Moore, Debra Paget, Bert Freed, Juli Reding, Lionel Ames, Richard Le Pare, Selette Cole, Dorothy Lovett, Phil Harvey, Fred Sherman, Robert Shayne, Damian O'Flynn, Holly Harris, Mark Sheeler, Jean Burton, Abigail Shelton. PR.: R. Bernstein y Richard Duckett. PA.: Viscount-Terry Moore. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU., 1960. F.E.: 25.10. S.E.: Renacimiento. D.O. y DR.: 86'. C.: proh. men. 14 a. e inc. men. 18 a.

**YOUNG DOCTORS, The** (Los médicos jóvenes). R.: Phil Karlson. A.: obra de la T.V. "No Deadly Medicine" y del libro posterior "The Final Diagnosis" de Arthur Hailey. G.: Joseph Hayes. F.: Arthur Oznitz. M.: Elmer Bernstein. D.A.: Jimmy Di Gangi y Angelo Laico. DC.: Richard Sylbert. MTJ.: Robert Swink. S.: James Shields. V.: Ruth Morley. A.TEC.: Dr. Charles Begg. I.: Fredric March, Ben Gazzara, Dick Clark, Ina Balin, Eddie Albert, Phyllis Love, Edward Andrews, Aliria Mac Mahon, Arthur Hill, Rosemary Murphy, Bernard Hughes, Joseph Bova, George Segal, Matt Crowley, Dick Button, William Hansen, Addison Powell, Dolph Sweet, Ella Smith, Nora Helen Spens. PR.: Stuart Millar y Lawrence Turman. PA.: Drexel-Millar-Turman. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 1.11. S.E.: G. Rex y Gaumont. D.O. y DR.: 102'. C.: proh. men. 14 a. (La obra de T.V. fue estrenada en diciembre de 1957 y dirigida por Sidney Lumet. Lee J. Cobb interpretaba el papel de F. March; William Shatner el de B. Gazzara; Gloria Vanderbilt —Sra. de Lumet— el de Phyllis Love. Se ofreció por la C.B.S. — Film filmado en Nueva York).



## REPOSICIONES

**BAREFOOT CONTESSA, The** (La condesa descalza). R., A. y G.: Joseph L. Mankiewicz. F.: Jack Cardiff. M.: Mario Nascimbene.

D.A.: Arrigo Equini. MTJ.: William Hornbeck. A.R.: Piero Mussetta. S.: Charles Knott. V.: Fontana. EST.: Cinecitta. I.: Humphrey Bogart, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Marius Goring, Valentina Cortese, Rossano Brazzi, Elizabeth Sellers, Warren Stevens, Franco Interlenghi, Mari Aldon, Alberto Rabagliati, Tonio Selwart, Margaret Anderson, Bessie Love, Enzo Staiola, Maria Zanoli, Renato Chiantoni, Bill Fraser, John Parrish, Jim Gerald, Diana Decker, Ricardo Rioli, Gertrude Flynn, John Horne, Robert Christopher, Anna Maria Paduan, Carlo Dale. PR.: J. L. Mankiewicz, Rizzoli. PA.: Figaro-Haggiag-Art. Unidos. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 28.7.1955. S.E.: G. Rex. F.R.: 31.10.61. S.R.: Plaza. D.O. y DR.: 128'. C.: inc. men. 16 a

**BIG SKY, The** (Sangre en el río). R. y PR.: Howard Hawks. A.: novela de A. B. Guthrie Jr. G.: Dudley Nichols. F.: Russell Harlan. M.: Dimitri Tiomkin. D.A.: Albert S. D'Agostino y Perry Ferguson. MTJ.: Christian Nyby. I.: Kirk Douglas, Dewey Martin, Elizabeth Threatt, Arthur Hunnicutt, Buddy Baer, Steven Geray, Hank Worden, Jim Davis, Henri Letondal, Robert Hunter, Booth Colman, Paul Frees, Frank de Kova, Guy Wilkerson. PA.: Winchester. DST.: R.K.O. O.: EE. UU., 1953. F.E.: 11.11.54. S.E.: Florida y Gaumont. F.R.: 30.11.61. S.R.: Electric. DR.: 93'. C.: s/r. (Actualmente distribuye CENTAURO).

**BRINGING UP BABY** (La adorable revoltosa). R.: Howard Hawks. A.: novela de Hagar Wilde. G.: Dudley Nichols y H. Wilde. F.: Russell Matty. CM.: John L. Cass. E.F.: Vernon Walker. M. y D.M.: Roy Webb. D.A.: Van Nest Polglase y Perry Ferguson. DC.: Darrell Silvera. MTJ.: George Hively. A.R.: Edward Donahue. V.: Howard Greer. I.: Katharine Hepburn, Cary Grant, Charlie Ruggles, Barry Fitzgerald, May Robson, Walter Catlett, Fritz Feld, Leona Roberts, W. E. Barry, Tala Birell, George Irving, Virginia Walker, Jhon Kelly. PR.: Cliff Reid. PA. y DST.: R.K.O. O.: EE. UU., 1938. F.E.: 11.5.38. S.E.: Ideal. F.R.: 2.10.61. S.R.: Luxor. DR.: 98'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye ROYAL FILMS).

**DRITTE GESCHLECHT, Das** (El tercer sexo). R.: Veit Harlan. A.: Robert Pilchowski. G.: Felix Lutzkendorf. F.: Kurt Grigoleit. M.: Erwin Halletz. D.A.: Gabriel Pellon y Hans Auffenberg. MTJ.: Walter Wischniewsky. A.R.: Frank Winterstein. I.: Christian Wolff, Ingrid Stenn, Paula Wessely, Paul Dahlke, Hans Nielsen, Friedrich Joloff, Hilde Korber, Gunter Theil, Herbert Hubner. DST.: ORBE. O.: Alemania Occid., 1957. F.E.: 19.6.58. S.E.: Broadway, Sarmiento, Florida y barrios. F.R.: 22.11.61. S.R.: Libertador. DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

**HAMLET** (Idem). R.: Laurence Olivier. A.: obra teatral homónima de William Shakespeare. G.: L. Olivier y Alan Dent. F.: Desmond Dickinson. E.F.: Paul Sheriff, Henry Harris y Jack Whitehead. M.: William Walton. D.M.: Muir Mathieson, con la Philharmonia Orquesta. D.A.: Carmen Dillon. DC.: Roger Furse. MTJ.: Helga Cranston. A.R.: Peter Balton. EST.: Denham (Middlesex). V.: R. Furse y Elizabeth Hennings. I.: L. Olivier, Basil Sydney, Eileen Herlie, Jean Simmons, Felix Aylmer, Norman Wooland, Terence Morgan, Stanley Holloway, Peter Cushing, Edmond Knight, Anthony Quayle, Harcourt Williams, John Laurie, Patrick Troughton, Tony Traver. PR.: Reginald Beck. PA.: Two Cities. DST.: UNIVERSAL-INTERNATIONAL. O.: G. Bretoña, 1948. F.E.: 8.1.52. S.E.: Opera. F.R.: 30.11.61. S.R.: Paramount. DR.: 153'. C.: s/r. (Este film obtuvo estos premios: "León de Oro" del Festival de Venecia, 1948, al mejor film; Copa Volpi a la mejor actriz —J. Simmons— y mejor fotografía —D. Dickinson—, en el mismo Festival. "Oscar" de la Academia de Hollywood a L. Olivier —mejor dirección— y a R. Furse, por sus decorados y vestuarios. En la actualidad distribuye RANK).

**HON DANSADE EN SOMMAR** (Un solo verano de felicidad). R.: Arne Mattson. A.: novela de Per Olof Ekström. G.: Wolodja Semitjov. F.: Goran Strindberg. M.: Sven Sköld. D.A.: Bibi Lindström. I.: Ulla Jacobsson, Folke Sundquist, Edvin Adolphson, Irma Christenson, Nils Hallberg, John Elfström, Erick Hell, Sten Lindgren. PR.: Lennart Lundheim. PA.: Nordisk Tonefilm. DST.: D. I. F. A. O.: Suecia, 1951. F.E.: 23.3.56. S.E.: Radar, Biarritz y Libertador. F.R.: 22.11.61. S.R.: Suipacha. DR.: 91'. C.: proh. men. 16 a. (Obtuvo un premio de Cannes a la mejor música).

**INDIAN FIGHTER, The** (A un paso de la muerte). R.: Andre de Toth. A.: Ben Kadish. G.: Frank Davis y Ben Hecht. F.: Wilfrid M. Cline (Cinemascop y Technicolor). M.: Franz Waxman. D.A.: Wiard Ihnen. MTJ.: Richard Cahoon. I.: Kirk Douglas, Elsa Martinelli, Walter Abel, Diana Douglas, Walter Matthau, Edward Franz, Lon Chaney Jr., Alan Hale Jr., Elisha Cook, Michael Winkelman, Harry Landers, William Phipp, Roy Teal, Buzzy Henry. PR.: William Schorr. PA.: Bryna. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1955. F.E.: 13.7.56. S.E.: Gaumont y Florida. F.R.: 9.11.61. S.R.: Sarmiento y Collo. DR.: 90'. C.: s/r. (Filmada en Oregón).

**INFORMER, The** (El delator). R.: John Ford. A.: novela homónima de Liam O'Flaherty. G.: Dudley Nichols. F.: Joseph August. M.: Max Steiner. D.A.: Van Nest Polglase y Charles Kirk. MTJ.: George Hively. S.: Hugh McDowell Jr. V.: Walter Plunkett. I.: Victor Mc. Laglen, Heather Angel, Preston Foster, Margot Grohame, Wallace Ford, Una O'Connor, J. M. Kerrigan, Joseph Sawyer, Neil Fitzgerald, Donald Meek, D'Arcy Corrigan, Leo Mc. Cabe, Gaylord Pendleton, Francis Ford, May Boley, Grizelda Harvey, Dennis O'Deo, Jack Mulhall, Bob Parrish. PR.: Cliff Reid. PA.: R. K. O. DST.: RADIOLUX. O.: EE. UU., 1934. F.E.: 10.7.35. S.E.: Ambassador. F.R.: 28.11.61. S.R.: Electric. D.O. y DR.: 88'. C.: inc. men. 14 a. (En la actualidad distribuye ROYAL FILMS). (Este film obtuvo 4 "Oscars" de la Academia de Hollywood: V. Mc.Laglen —mejor actor—, Dudley Nichols —libreto—, J. Ford —realización— y M. Steiner —Música—).

**KENTUCKIAN, The** (Hombre hasta el fin). R.: Burt Lancaster. A.: novela "The Gabriel Horn" de Felix Holt. G.: A. B. Guthrie Jr. F.: Ernest Laszlo (Cinemascope y Technicolor). M.: Roy Webb. CN.: Irving Gordon. D.A.: Edward Haworth. MTJ.: William Murphy. V.: Norma. I.: B. Lancaster, Dianne Foster, Diana Lynn, John McIntire, Una Merkel, Walter Matthau, John Carradine, Donald McDonald, John Littel, Rhys Williams, Edward Norris, Lee Erickson, Lisa Ferraday. PR.: Harold Hecht y B. Lancaster. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1955. F.E.: 4.3.56. S.E.: G. Rex: 30.11.61. S.R.: Sarmiento, Gaumont, Gral. Paz, R. Indarte y Majestic DR.: 104' C.: s/r. (Film presentado en el Festival de Venecia, 1955).

**NEVER SAY GOODBYE** (Hay como ayer). R.: Jerry Hopper. A.: obra "Come prima, meglio di prima" de Luigi Pirandello. AD.: Bruce Manning, J. Klorer y Leonard Lee. G.: Charles Hoffman. F.: Maury Gertsman (Technicolor). D.DL.: Jack Daniels. CL.: William Fritzsche. M.: Frank Skinner. D.M.: Joseph Gershenson. D.A.: Alexander Gollitzen y Robert Boyle. DC.: Russell Gausman y Julia Heron. MTJ.: Paul Weatherwax. A.R.: Frank Shaw y George Lallier. S.: Leslie Carey y Frank Wilkinson. V.: Bill Thomas. M.Q.: Bud Westmore. PN.: Joan St. Oegger. I.: Rock Hudson, Cornell Borchers, George Sanders, Ray Collins, David Janssen, Shelley Fabares, H. Wallace, Cassey Adams, J. Paris, Howard Wendell, Raymond Greenleaf, Frank Wilcox. PR.: Albert Cohen. PA.: y DST.: UNIVERSAL-INTERNATIONAL. O.: EE. UU., 1955/6. F.E.: 18.1.57. S.E.: Ideal. F.R.: 7.12.61. S.R.: Plaza. D.O. y DR.: 96'. C.: s/r. (En 1945 la Universal presentó una primer versión de este film con el título original "This love of ours", exhibida con el título castellano **Como te quise, te quiero**, dirigida por William Dieterle e interpretada por Charles Korvin, Merle Oberon y Claude Rains).

**RHAPSODY** (Rapsodia). R.: Charles Vidor. A.: novela "Maurice Guest" de Henry Handel Richardson. G.: Fay y Michael Kamin. AD.: Ruth y Augustus Goetz. F.: Robert Planck (Technicolor). M.G. y DM.: Johnny Green. OR.: Bromislaw Koper. (Se ejecutan obras de Debussy, Saint-Saens, Tchaikovsky, Rachmaninoff, etc., con salas interpretadas por Claudia Arrau —piano— y Michel Robin —violin—). D.A.: Cedric Gibbons, Paul Broesse. MTJ.: Jack Duning. I.: Elisabeth Taylor, Vittoria Gassman, John Ericson, Louis Calhern, Michael Chekhov, Richard Hageman, Barbara Pate, Richard Lupino. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 16.5.56. S.E.: Opera y Normandie. F.R.: 16.11.61. S.R.: Ideal y G. Sprendid. D.O. y DR.: 116'. C.: s/r.

**SALOME** (idem). R.: William Dieterle. A.: y G.: Jesse Lasky Jr. y Harry Kleiner, basado en la Biblia. F.: Charles Lang (Technicolor).

M.: George Duning. D.M.: Morris Stoloff. D.A.: John Meehan. DC.: William Kiernan. MTJ.: Viola Lawrence. I.: Rita Hayworth, Stewart Granger, Charles Laughton, Sir Cedric Hardwicke, Judith Anderson, Alan Badel, Basil Sydney, Maurice Schwartz, Rex Reason, Arnold Moss, Robert Warwick, Carmen D'Antonio, Michael Granger, Carl "Killer" Davis. PR.: Buddy Adler. PA.: Beckworth. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1953. F.E.: 5.11.53. S.E.: G. Rex, Broadway y Luxor. F.R.: 30.11.61. S.R.: Plaza. DR.: 102'. C.: inc. men. 14 a.

**STRANGERS ON A TRAIN** (Pacto siniestro). R. y PR.: Alfred Hitchcock. A.: novela de Patricia Highsmith. Ad.: Whitfield Cook. G.: Raymond Chandler y Czenzi Ormonde. F.: Robert Burks. M.: Dimitri Tiomkin y Ray Heindorf. D.A.: Ted Haworth y George-James Hopkins. MTJ.: William Ziegler. S.: Dolph Thomas. V.: Leah Rhodes. I.: Farley Granger, Robert Walker, Ruth Roman, Leo G. Carroll, Patricia Hitchcock, Laura Elliot, Marion Lorne, Jonathan Hale, Howard St. John, John Brown, Norma Varden, Robert Gist, John Doucette, A. Hitchcock. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1951. F.E.: 6.8.53. S. E.: Metropolitan y Suipacha. F.R.: 24.10.61. S.R.: Normandie, Pueyrredón, Roca y Argas. D.O. y DR.: 101'. C.: proh. men. 14 a. (Exteriores filmados en Nueva York, Washington y Connecticut).

**THREE MUSKETEERS, The** (Los tres mosqueteros). R.: George Sidney. A.: novela homónima de Alejandro Dumas. G.: Robert Ardrey. F.: Robert Planck (Technicolor). M.: Herbert Stothar. D.A.: Cedric Gibbons y Malcolm Brown. MTJ.: A. Kern y George Boemler. CL.: Natalie Kalms. I.: Gene Kelly, Lana Turner, Van Heflin, June Allyson, Angela Lansbury, Vincent Price, Frank Morgan, Keenan Wynn, John Sutton, Gig Young, Robert Coote, Reginald Owen, Ian Keith, Patricia Medina, Richard Stapley. PR.: Pandro S. Berman. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1948. F.E.: 20.6.52. S.E.: Opera. F.R.: 3.10. S.R.: Metro. DR.: 125'. C.: s/r.

**YOUNG MAN WITH A HORN** (Luz y sombras). R.: Michael Curtiz. A.: Dorothy Baker. G.: Carl Foreman y Edmund North. F.: Ted McCord. M.: Ray Heindorf. E.: Edward Carrera. MTJ.: Alan Crossland Jr. V.: Milo Anderson. I.: Kirk Douglas, Lauren Bacall, Doris Day, Hoagy Carmichael, Juano Hernández, Jerome Cowan, Mary Beth Hughes, Néstor Paiva, Orfley Lindgren, Walter Reed, Alex Gerry. PR.: Jerry Wald. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1950. F.E.: 16.8.51. S.E.: Suipacha y Los Angeles. F.R.: 28.11. S.R.: Normandie y Premier. DR.: 110'. C.: s/r.

## VIEJA Y NUEVA OLA por Quino



NO SE PREOCUPE, YO DORMIRÉ EN EL SOFÁ



NO TE PREOCUPES, MI MUJER DORMIRÁ EN EL SOFÁ



## Carta de París

### LA NUEVA OLA O EL PLACER DE LAS IMAGENES

A pesar de las "necrológicas", la nueva ola francesa continúa gozando de buena salud, es más, algunos de entre los más jóvenes y talentosos realizadores, hacen películas que honran a la cinematografía francesa. En un artículo aparecido en diciembre último en el semanario *Arts*, François Truffaut declaraba "que la muerte de la *nouvelle vague* no sería para mañana", estableciendo un optimista panorama sobre la actividad de los jóvenes cineastas y destacando el estreno durante 1960 de veinticuatro films de realizadores debutantes, elevándose la cantidad a treinta y dos film en 1961 y teniendo en cuenta lo previsto, la producción aumentará aún más en el transcurso de 1962. Debe tenerse en cuenta que muchas de estas operas prima no tienen nada que ver con la *nouvelle vague*, siendo su existencia puramente comercial y sin ningún parentesco con el fenómeno de renovación artística que es la base misma del movimiento.

Gracias a esta corriente, los directores debutantes pueden realizar hoy en día un primer film con menor dificultad que hace tres o cuatro años. Por otra parte, un alto número de films típicamente N. V. no tienen aún distribuidor comercial: *Le Signe du Lion*, *La Ligne de Mire*, *Les Petits Chats* y *Un Jour Comme les Autres*, todos realizados en 1959. *Paris nous Appartient* del mismo año ha sido estrenado recientemente en el *Cinéma d'Essai*. La mayor parte de los films N. V. resultaron fracasos comerciales más o menos graves. *Paris nous Appartient* (Jacques Rivette), *Les Godelureaux* (C. Chabrol), *La Proie Pour L'Ombre* (A. Astruc), *Un Nommé la Rocca* (Jean Becker, hijo de Jacques) *Une Femme est une Femme* (J. L. Godard), *Lola* (Jacques Demy) *Disparen* sobre el pianista (F. Truffaut), no han obtenido el éxito que su calidad hacía esperar; sólo *La Fille aux yeux D'or* de Jean Gabriel Albicoco obtuvo un resonante éxito, y no hablemos de *Mariénbad*...

El éxito de *El año pasado en Mariénbad* (145.000 localidades en 12 semanas en las dos pequeñas salas de estreno) es un hecho reconfortante, aun si en parte se apoya en el snobismo, y la simple y pura curiosidad. A pesar de ello cabe creer que el film ha ejercido una verdadera fascinación colectiva. Es de esperar que el éxito de un film difícil como éste, anime a los productores a encarar proyectos más audaces que los corrientes.

Mientras *Morambong* y *Le Petit Soldat* continúan prohibidos por la censura, le toca el turno a *Cuba sí* de Chris Marker ser interdicta mientras que Autant-Lara no se atreve a presentar su *No matarás* a la temible "comisión de control de films". Las películas más esperadas son *L'Education Sentimentale* de Alexandre Astruc, *Un Coeur Gros Comme Ça* de François Reichenbach (autor de *La América insólita*) que obtuvo el Premio Louis Delluc, *La Pouppe* de Jacques Baratier, *Climats* de Stelio Lorenzi, brillante director de TV, *La Denonciation* de Jacques Doniol-Valcroze y *Ophelia* de Claude Chabrol. Tuve ocasión de ver en privado el anteúltimo Chabrol: *L'oeil du Malin* (El ojo del diablo) es un film sombrío, casi mórbido, —y aunque personalmente no me agrada el universo glacial y enfermizo de este realizador— muy logrado en su dureza y negrura. Cuatro films recientes me parece representan a la *nouvelle vague* en lo que ésta tiene de más prestigioso y valioso. Se trata de *Jules et Jim* de Truffaut, *Vie Privée de Malle*, *Cleo de 5 à 7* de Agnes Vardá y *Adieu Philippine* de Jacques Rozier, el talentoso director de *Blue Jeans*. Cuatro film muy bellos, significativamente humanos, hasta conmovedores.

*Jules et Jim* es una magnífica película adaptada de una novela poco conocida de Henri-Pierre Roche, de la cual Truffaut aun no pudiendo conservar toda la sutileza original, ha sabido en cambio transcribir visualmente la profunda poesía que rodea a la historia. Esta es la relación de dos grandes amigos que comparten una mujer (Jeanne Moreau) con toda inocencia y en toda amistad. Truffaut, fiel al cinematógrafo blanco y negro, ha tratado este film con el mismo estilo de *Disparen* sobre el pianista, pero si éste era quizás más logrado, *Jules et Jim* consigue ser más profundo. Truffaut es indiscutiblemente un poeta: su film desborda en admirables hallazgos visuales, la fotografía de Coutard es sensacional, siendo el todo de una fotogenia que las palabras cesosamente consiguen describir.

*Vie Privée* es prácticamente un acontinuación artística de *Zazie dans le Metro* hallándose búsquedas de fotografía y de ritmo totalmente no-realistas. En este un admirativo y tierno poema a la gloria de Brigitte Bardot, más bella que nunca a medida que gana en edad y en "peso" (como actriz y mujer) y que aquí aparece (adorable sorpresa) con el cabello castaño. La fotografía en colores de Henri Decae está admirablemente tratada en el estilo de los grandes pintores franceses de fines del siglo XIX y consigue ser el primer gran film impresionista. Se trata de una autobiografía novelada sobre B. B., de carácter más psicológico que sociológico, con pasajes en extremo duros que evocan los momentos más penosos en la vida de la "estrella" víctima de su propia popularidad, quien hacia el final se mata

en un accidente que en cierta manera es un suicidio. Este es un film soberbio: Malle demuestra tener mucho talento, aunque creo a veces que tiende a despilfarrarlo.

*Cleo de 5 à 7* es también maravillosamente bella, aunque no existe ninguna relación entre *La Pointe Courte* y este brillante ejercicio de estilo, rodado en su casi totalidad en las calles de París (uno de los films más hermosos que se haya realizado sobre la capital) con una cámara muy móvil. La película es de una increíble fotogenia, la belleza de las imágenes, la riqueza de la materia visual (decorados, vestuario y podríamos hasta decir la "textura" misma de las imágenes) son tales que transmiten al film una presencia casi sensual, obteniendo un fenómeno de fascinación propio del cine de la N. V. *Cleo* (Corinne Marchand) es una cantante que aguarda el resultado de un examen médico: se angustia por cuanto cree sufrir un cáncer mortal. En esas circunstancias conoce a un soldado de franco que esa misma noche retorna a Argelia. El film finaliza habiendo nacido entre ambos el amor y encontrado la felicidad, frágil y amenazada felicidad por cuanto tenemos la impresión de haber asistido al encuentro de dos condenados a muerte, a quienes se ha aplazado temporariamente la pena.

En *Adieu Philippine* de Jacques Rozier (primer largometraje como en el caso de Varda), el héroe es también un joven que próximamente ha de marchar a cumplir su servicio militar, y por ende a Argelia. Pasa sus últimas vacaciones en Córcega con dos muchachas, pero el fantasma de la guerra lo persigue: recibe un telegrama. Debiendo presentarse al cuartel, embarca hacia el continente luego de un aferrarse a la felicidad y a la vida. También él como el personaje de *Cleo* es un condenado a muerte, sujeto a esa especie de vértigo que acomete a todos aquellos a punto de partir hacia Argelia. El estilo visual recuerda el de *Sin Aliento*, manifestándose vivamente la fotogenia y la sensibilidad.

He aquí dos films que testimonian a su manera sobre la realidad contemporánea francesa: el gran miedo de la juventud hacia la guerra de Argelia, guerra que consume su tiempo, cuando no su vida. No se trata aquí de films políticos, no comportan ni adoctrinamiento ni declaración de principios algunos, sino, la discreta y turbada evocación del drama de esa guerra que desde hace ocho años se desarrolla en nuestras fronteras. El film de Jacques Rivette, *Paris nous appartient*, es también él un testimonio de nuestro tiempo, de la supervivencia del facismo y de sus formas actuales, maccarthismo o franquismo. Una sorda inquietud trasciende del film y si finaliza sobre la falsa existencia de un complot, subsiste un peligro menos preciso pero más profundo, el de ver reinstalarse al terror fascista en el poder.

(Sigue en la pág. 44)

ADIEU PHILIPPINE.





## Carta de Nueva York

### THE WEST SIDE STORY

Recientemente, Artistas Unidos estrenó la versión cinematográfica, realizada por Robert Wise, de la aplaudida obra musical *The West Side story*, que fuera presentada varias temporadas atrás en Broadway, sobre un libro de Arthur Laurents.

La historia trata acerca del conflicto entre los "tiburones", banda de muchachos portorriqueños que invade la zona de otra banda, los "jets", compuesta por adolescentes estadounidenses, quienes rechazan a los recién llegados en un definido arranque de intolerancia racial. En este cuadro de odio, ignorancia y prejuicio —en un ambiente en evidente decadencia—, el autor ha intentado agregar una historia de amor en la tradición de Romeo y Julieta. Tony, de la banda de los "jets", es un muchacho noble y trabajador y conoce por casualidad, en un baile de adolescentes, a María, hermana del jefe de los "tiburones". Los dos adolescentes se enamoran y Tony trata desesperadamente de evitar un duelo entre Bernardo, hermano de María, y el líder de los "jets". La situación se resuelve trágicamente en una riña, donde el jefe de los "jets" muere bajo la navaja de Bernardo, quien a su vez es muerto por Tony. El horror de esta serie de muertes sin sentido, es aumentado por el asesinato de Toni a manos de Chino, antiguo pretendiente de María, que lo balea en venganza por la muerte de Bernardo. María queda sola para gritar al cielo su angustia y su odio contra todos estos rebeldes sin causa, muchachos abandonados de toda guía moral, que vagan por las calles de las grandes ciudades.

Aunque el film pertenece al género musical —y, como tal, es elogiado por la maravillosa coreografía y las escenas de ballet de Jerome Robbins, así como por la efectiva y temperamental música de Leonard Bernstein—, es también un interesantísimo trabajo por la combinación de los tonos realistas, expresados por una excelente fotografía y un diálogo seco. La impresión que produce el film es que comunica al espectador mucho más de lo que podría esperarse de un "drama musical", porque trasciende, aun dentro de su limitado campo de acción, una aproximación a la tragedia social que es la delincuencia juvenil —que tiene sólo en Nueva York alrededor de 150 bandas rivales—, hecho que provoca la natural y alarmada protesta de padres, educadores, políticos y sociólogos.

La interpretación, desde Natalie Wood a Richard Beymer, de Rus Tamblin a Rita Moreno, George Chakiris y los demás excelentes bailarines, es muy buena y ello aumenta el valor de este film.

### EL CID

A comienzos de la temporada de verano, Allied Artists estrenó un film dirigido por Anthony Mann, cuya trama gira en torno a la histórica y casi legendaria figura del Cid Campeador, héroe que salvó a España del ataque de los moros en el siglo XI.

Esta producción "mamut", como ha dado en llamarse a este tipo de films monumentales, dura exactamente 178 minutos y es un verdadero fresco en cuanto se refiere a elementos masivos, a la obligada visión pictórica a que debe acomodarse el espectador, y a los hechos "históricos" de las reales batallas que se libraron entre españoles y moros. La escenografía, el vestuario, las secuencias de las batallas, son estupendos, pero tengamos en cuenta que Mann es veterano en esta materia y que allí, especialmente en las escenas de combates, es donde está la fuerza de este veterano director de buenos "westerns", que eso es Mann. Pero... ¿Qué podemos decir del Cid, como ser humano? ¿Qué hay del personaje como persona? ¿Qué de sus verdaderos sentimientos? ¿Dónde está la personalidad del Cid como líder? Otra vez, Hollywood vacila, tropieza y cae, malogrando una excelente posibilidad de llevar a la pantalla un film serio y responsable. Charlton Heston, convertido en un clisé desde que Cecil B. de Mille lo lanzara a la fama al encarnar el personaje de Moisés en *Los diez mandamientos*, resulta en esta película, tedioso, monótono y grandilocuente. No es un hombre de carne y hueso, sino una estatua que esgrime perennemente la espada y la palma de la victoria. Un crítico lo describió recientemente, a propósito del Cid, como un "Robin Hood al servicio del rey". Yo creo que, en este film de Mann, es menos que eso todavía. Es el símbolo de la más absoluta carencia de profundidad, amasado y horneado en los estudios de Hollywood. Diría que no es un ser humano, sino simplemente un maniquí que debe ganar siempre, ya sea batallas o heroínas a lo Sophia Loren, porque el libreto así lo exige y porque se supone que el público debe gustar una versión de este tipo.

Así es como *El Cid* se une a ese espectacular arreo de elefantiacas producciones, como *Espartaco*, *Ben Hur*, *Rey de reyes*, que hacen mucho ruido, pero que no penetran ni en la mente ni en la sensibilidad del ingenio ni del experimentado amante del cine.

### ONE, TWO, THREE

Artistas Unidos ha estrenado un film de Billy Wilder titulado *One, two, three*, adaptación libre de una obra de Ferenc Molnár, que tiene como marco de la

acción a Berlín Occidental. James Cagney, que interpreta a un representante de "Coca-Cola" en la ciudad de Willy Brandt, debe actuar como anfitrión de la consentida hija del "gran patrón". La muchacha, que debe quedarse solamente por dos semanas, tiempo suficiente como para recuperarse de un flirt que tuviera con un cantante de rock and roll, allá en los Estados Unidos, permaneció allí, por el contrario, durante dos meses y no pierde el tiempo: se enamora de un mecánico comunista, se casa, queda embarazada. Para rematar la cosa, el padre y la madre de la muchacha anuncian su próxima llegada a Berlín para llevársela de vuelta, por supuesto sin saber qué es lo que ha ocurrido entretanto.

Es fácilmente imaginable el enredo en que se encuentra James Cagney, pero como "sublime" ejecutivo que es, lanza todos sus empleados de Alemania Occidental (ex nazis) contra la "Volkspolizei" de Alemania Oriental, soborna a varios comisarios soviéticos, traslada al joven esposo comunista a Berlín oeste, lo viste como un "capitalista" y salva de tal manera la enredada situación.

El film no pretende ser más que una simple farsa, y, sin embargo, deja un gusto agrio, dado que se encuentra cargado de estereotipos, un diálogo pesado, una actitud parcial y enorme superficialidad. Con toda seguridad, que un peligroso terreno como el de esta sátira políticosocial, hubiese requerido un hombre con el gusto y el intelecto de Ernst Lubitsch. La farsa, en su sentido más noble y puro, es una obra de evasión en la cual existen una serie de punzantes bromas sobre hechos reales. Pero este enfoque de Wilder es en exceso hollywoodiano, demasiado resbaladizo y vacío, en exceso superficial e insulso, para ser apreciado como intento cómico. En suma, una lástima. Y también vergonzoso para Wilder, quien francamente nos ha decepcionado con su peculiar interpretación "humorística", muy lejana por cierto del buen gusto, la originalidad y, sobre todo, del entretenimiento en su estado puro.

### CINE ARGENTINO EN NUEVA YORK

A pocas cuadras de la sala donde se exhibía *One, two, three*, el cine argentino ha ofrecido a lo largo de una semana, catorce films, desde *Un guapo del 900* a *El candidato*; desde *Alias Gardelito* a *Hijo de hombre*, así como obras más comerciales, tal como *He nacido en Buenos Aires*. La industria cinematográfica argentina había enviado una delegación especial, integrada por: Eduardo Carbonell, del Instituto Nacional de Cinematografía; los productores Héctor Olivera y Antonio García Smith; el director Lucas Demare, el actor Alfredo Alcón, las actrices Elsa Daniel, Gilda Lousek, Egle Martín, Inés Moreno, el crítico Carlos Lozano Dana, y Alberto Rodríguez como coordinador.

Los films arriba mencionados han sido exhibidos en su versión original, sin subtítulos en inglés, e iban dirigidos, por lo tanto, al público de habla española, aunque muchos críticos estadounidenses fueron al Tivoli Theatre para ver los films. Durante una conferencia de prensa, en el Waldorf, se anunció que el año próximo se exhibirá, con subtítulos en inglés, una selección de films argentinos, en *art theatres* neoyorquinos. Desearíamos sinceramente que se materialice este proyecto, ya que es fundamental que

los mejores films argentinos sean puestos en circulación y sometidos al juicio de los críticos y el público especializado de Nueva York, antes de intentar su lanzamiento en una escala nacional. Sobre la base de este primer intento, que es importante por sí mismo, aguardamos un gradual fortalecimiento de las excelentes posibilidades de que el buen cine argentino sea conocido y solicitado por el público norteamericano, aumentando así los contactos tanto culturales como económicos que habrán de beneficiar a ambas partes interesadas.

Afortunadamente, algo se está haciendo en este sentido, y si el año próximo, una buena cantidad de films del nuevo cine argentino se abre camino en los circuitos de los art theatres neoyorquinos se habrá dado un paso fundamental en la buena dirección, y ello indicaría ciertamente, el comienzo de una estimulante y rápida expansión.

## EL OCASO DE HOLLYWOOD

Hollywood, que sigue en franco descenso, ha dado a conocer este año 160 films y ha importado del extranjero 74 películas distribuidas por las grandes empresas, y otras 130, por distribuidoras independientes. Se ve a simple vista que la producción extranjera sobrepasa a la producción norteamericana; por otra parte films como *Rocco y sus hermanos*, *La dulce vida*, *La Ciociara* (estrenado con el título de *Dos mujeres*), han tenido un éxito sensacional y fueron acogidos por el público con verdadero entusiasmo.

"Sic transit gloria mundi"... La Meca del Cine, el centro cinematográfico que produjo en la década de los años cuarenta, más de 500 películas, es ahora testigo de su derrumbe en materia de producción y de un cambio total en materia de organización. Sin embargo, el saldo más triste es que a los talentos creadores se los obstaculiza y amordaza, pese a que son solamente ellos los que pueden devolver a los films "made in Hollywood", la dignidad que han perdido. Pero quizá esto entre en la lógica natural de los acontecimientos: Hollywood tiende a caer en el peor de los olvidos, y, seamos sinceros, sólo Hollywood es culpable de ello.

## APORTE SINDICAL AL NUEVO CINE

Una importantísima conquista para la realización cinematográfica ha sido alcanzada en Nueva York. Más de siete sindicatos han acordado disminuir los costos laborales para cinco films de presupuesto reducido, a ser realizados en los próximos dos años. Como retribución por dicha concesión, los sindicatos recibirán, del productor de cada film, alrededor del 17% de los beneficios brutos. Esto significa que se reducirá la cantidad de técnicos y que aquellos que sean empleados, trabajarán más con menor paga, limitando así la cantidad de horas extras. Los costos de un film de presupuesto reducido, calculado según los standards de Hollywood, en 500.000 dólares, disminuirán casi a la mitad, resultando de ello una apreciable ventaja para las partes.

Con esta actitud realista, finalmente traída a luz, luego de largas controversias y polémicas, se espera que habrá ahora mayores oportunidades para realizar films en Nueva York, suministran-

do trabajo a productores, actores, técnicos, y a todos aquellos que se hallan relacionados con la realización de films. Este hecho, ocurre luego que la revista *Film Culture* comenzara una campaña para la reducción de las exageradas pretensiones sindicales, en el sentido de que una producción de 100.000 dólares, no debía pagar en aportes laborales la misma cantidad que pagaba una de esas monumentales producciones de 4, 5 ó 10 millones de dólares. La medida tomada resultará, así, de gran importancia en el futuro cercano, y contribuirá al gradual desarrollo de nuevos esfuerzos cinematográficos en Nueva York.

GEORGE N. FENIN

## CARTA DE PARIS

(viene de la pág. 42)

De este modo, aunque la *nouvelle vague* no hace cine social, alguno de sus films testimonian a su modo la realidad actual. Es cierto que el movimiento no tiene en este sentido nada de comparable con el neorealismo italiano, hay que deplorarlo, pero no vale lamentarse sobre lo que hubiera podido ser. Repitamos que el aporte esencial de la N. V. se sitúa en el plano moral y artístico. La lucha del nuevo cine, de Vadim a Godard, en contra de los tabús religiosos y sociales, por el derecho a la felicidad y la libertad del amor, es algo muy importante en nuestra sociedad que pretende ser liberal pero que en ciertos aspectos es bien retrógrada. Por otra parte, tenemos la casi certeza de que la *nouvelle vague* es ante todo un movimiento estético; el aporte esencial de sus films es el redescubrimiento de la fotografía, aun si el sicologismo y el intelectualismo, aspectos dominantes del cine francés, subsisten bajo la forma del análisis y la especulación (ver Astruc y Kast). Pero al mismo tiempo, manifiesta un extraordinario sentido de la imagen: sus autores no son *metteurs en scène* que se limitan a poner en imágenes las ideas de otros, son verdaderamente autores que piensan visualmente, que se expresan directamente con la imagen y en los cuales se siente el inmenso placer de expresarse de ese modo.

Su gozo en hacer cine se manifiesta en sus films, cayendo sobre el espectador. Es porque hacen un cine visual, que personalmente me siento inclinado a la indulgencia. Esta fórmula no es un pleonasmo: hay demasiados films donde la materia visual está tan desaprovechada que impide toda emoción estética, debemos entonces regocijarnos porque haya films que nos procuren el placer de las imágenes, recordándonos que el cine es un arte.

MARCEL MARTIN

## EL CINE EN LA VI BIENAL DE SAN PABLO

### Nuevo cine brasileño

El parque de Ibirapuera, en San Pablo, ha vuelto a ser escenario de una gran manifestación de arte mundial, en la que no sólo están representadas las artes plásticas, sino también manifestaciones afines al teatro, el libro y el cine. Se puede ver en la VI Bienal a las principales creaciones de la estética



Escena de ARUANDA.

contemporánea, en sus múltiples y discutibles escuelas, tendencias y corrientes. Vale la pena consignar la valiosa y actualizada muestra de arquitectura, así como el sugestivo panorama ofrecido de las escenografías teatrales de distintos países de Europa, Asia y América. Y el hecho de que en esta Bienal se promueve por vez primera una exposición del libro en su condición de arte gráfico.

Pero dentro de este universo expositivo del arte cuya organización general se debe al Museo de Arte Moderno de San Pablo; en colaboración con los organismos oficiales de las naciones participantes, se destaca una vasta programación dedicada al cine, como para integrarlo cumplidamente en el inmenso conjunto de obras que se contempla en Ibirapuera.

En realidad, la manifestación cinematográfica de la VI Bienal fue planeada por la Cinemateca Brasileira, de manera tal que se ubicara al séptimo arte en el amplio y dinámico cuadro de la cultura moderna. Y esto se comprueba fácilmente cuando se sabe que el programa comprende los siguientes ciclos: *Homenaje al cine brasileño*, *Cortometrajes franceses*, *Presencia del cine indio* y *Festival de cine ruso y soviético*.

El programa se inició con el *Homenaje al cine brasileño*, constituido por la exhibición de films realizados en su totalidad por jóvenes, entre los cuales predominan los provenientes de las regiones norte, nordeste y Río de Janeiro, quienes demuestran una perseverancia y abnegación por el género documental, digna de alabanza. La característica de los nuevos realizadores brasileños es la sana conciencia de reflejar la realidad de la tierra y el habitante nacional, en sus dimensiones que podríamos llamar, por la fuerza expresiva, biológicas y económicas. En esta problemática impuesta por las condiciones del ambiente, sea éste rural, urbano, o del litoral, se revela el promisorio talento del documentalista que fija la lucha por la supervivencia del "sertanejo" nordesteño y del pescador, en films como *Aruanda*, de Linduarte Noronha y *Arriat do Cabo*, de Paulo Cesar Sarraceni y Mario Carneiro; o si no, el "modus vivendi" del favelado de las

Escena de APELO.



grandes ciudades: en *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade.

Los cortometrajes brasileños presentados en la VI Bienal trataron asuntos varios, y puede mencionarse, entre ellos, a uno que se ocupa del arte barroco religioso de Bahía (*Igreja*, de Silvio Roberto), a nuestro juicio una obra frustrada, aun cuando el tema se prestaba como pocos para una creación cinematográfica de vanguardia; a *Um dia na Rampa*, de Luiz Paulino dos Santos, que nos hace recorrer en un día, el mercado de Rampa, en Salvador, cerca de Bahía, y que denota, por encima de todo, una autenticidad directa y objetiva, sin la búsqueda de efectos fáciles; a la ingrata cuestión de probar una tesis didáctico-científica a través de una película (*Apêlo*, de Trigueirinho Neto), donde la convencional presencia de un estudiante es superada por imágenes que estampan la dura realidad del reino vegetal subvertido por el hombre; y, por fin, al cortometraje que trata sobre dos personalidades tan desiguales como el poeta Manuel Bandeira y el científico Gilberto Freyre, vistos en los aspectos de su vida cotidiana, donde se refleja la emoción y el saber que sus obras traducen. Film pequeño, *O mestre de Apipucos e o poeta do Castelo*, de Joaquim Pedro de Andrade, posee un extraordinario valor biográfico y artístico y nada debe a lo hecho en este género en el extranjero.

Una parte especial del programa fue dedicada al "cine de animación", o si se prefiere, "cine sin cámara", del que fueron claro ejemplo las películas *Desenho abstrato*, de Roberto Miller, en la línea de los mejores Mc. Laren y Colin Low, y *Abstrações*, de Bassano Vaccarini y Ruben F. Lucchetti, tentativa experimental de manifiesta influencia audiovisual, de la que esperamos se libren por completo en futuras realizaciones.

En la presente situación del cine brasileño, que lucha por nuevos rumbos de creación propia, económica y culturalmente autónoma, la exhibición conjunta de cortometrajes en la VI Bienal, propició la feliz oportunidad de admirar a la generación joven de cineastas, de la cual se anuncian ya films de largometraje, como: *A grande feira*, de Roberto Pires; *Barravento*, de Glauber Rocha, y *Mandacará vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos. (Sobre este último film, se publicó una nota en el número anterior de esta revista, pág. 16).

**CARLOS VIEIRA**

## BIBLIOGRAFICAS

### NOVELA Y ANTINOVELA

Cinema italiano 1960, romanzo e antiromanzo; Guido Aristarco. Ed. Il saggiaiore, Milano, settembre 1961. 100 págs.

Cuando se afirma que narrar es requisito fundamental de la existencia misma del cine —y se puede narrar en distintos

planos— y que, en definitiva, el film argumental es novela, cuento, nada hay de compromisos con un espíritu novelesco, centrado en imaginerías incontraladas. Realmente personaje, trama, correlaciones históricas, sugerencia de las perspectivas humanas, definición de particularidades y desarrollos de todos esos elementos (el aquí y ahora, el de dónde y adónde), enfrentan a tal espíritu. Pero a medida que el subconciencia y la cambiabilidad casi alucinante de la realidad exterior —a la que ahora la conciencia integra con igual jerarquía— complican la relación objeto-sujeto, nuevas y diversas experiencias se oponen a la visión ochocentista de la novela, hasta el extremo de admitir la calificación de antinovela: ya no personaje central definido, ni trama arquitectónica; carácter experimental de los lenguajes, etc. Es evidente que estos modos estilísticos —en razón de sus contenidos— significan una apertura hacia la realidad contemporánea, aportando aun al discurso artístico de quienes no entran, o luchan por no entrar, en el juego de trasmutaciones y desequilibrios entre objeto y sujeto.

Por lo tanto, la clasificación terminante a este respecto de las experiencias artísticas vivas no sólo puede ser un sin sentido: nunca debería implicar un juicio de valor. El trabajo de Aristarco que comentamos participa de esa prudencia, aun en la ineludible ambigüedad con que se refiere a Antonioni: "antinovela" una vez, y, luego, "novela en otra dirección y con otras estructuras" (pág. 19). Hoy es importante partir de la virtualidad de la obra artística, considerándola como una síntesis ya existente y criticándola desde su interior, para que el mismo mundo cultural y sensible del crítico se enriquezca en contacto con los modos de reflejar la historia del hombre. Colocado en esta actitud, Aristarco emplea leyes, ideas, sugerencias generales con un creciente valor de instrumento de búsqueda, escapando ya, por ejemplo, a las derivaciones inmediatas de la muy discutible alternativa Kafka-Mann, y apoyándose para ello en elementos del mismo método lukaesiano (pág. 51). Si agregamos el atento conocimiento ideológico y humano de los creadores, en el conjunto queda la posibilidad de una crítica antipreceptiva, antropomórfica también ella, señaladora de incoherencias y contradicciones en el interior de una perspectiva personal probable o cierta. Además, el mismo subtítulo *Romanzo e antiromanzo* indica que el suyo no es un trabajo crítico circunstancial, referido sólo al cine italiano en 1960, sino que contiene elementos de tipo teórico útiles para todo artista o estudioso, en la medida en que —conforme a su obra anterior— altera el foco clásico de las investigaciones sobre cine, preocupándose por separar las "exterioridades técnicas del modo de escribir" y por nuclear en los modos de narrar la concreta encarnación artística (cinematográfica) de las concepciones de cada artista.

La grandeza verdadera de una crítica orientadora, no lapidaria, no dueña de la verdad absoluta, incapaz de sentirse realizada, satisfecha, con dos o tres adjetivos y un cotejo exterior fuera de toda unidad categorial, comienza aquí: en la búsqueda de un difícil equilibrio entre la exégesis —función pedagógica de la crítica— y la mayor o menor adhesión del crítico a la obra criticada, que no excluya las necesarias identificaciones ideológicas y la indicación de la resonancia cultural ambivalente de

obras no claras, equívocas (*La dolce vita*).

Luego de presentar a *General Della Rovere* y a *La gran guerra* como intentos en el sentido de la novela y del cuento, respectivamente, retornos a un tema no jerarquizados por aportes de contenido y estilo, la falla del film de Rossellini es vista en el desacuerdo entre el carácter extremo de la situación y el escaso análisis del momento histórico, que no permite a la obra ser historia. Del Fellini de *La dolce vita* "fresco" y búsqueda de la gracia, del salto Singular —Singular absoluto, de origen kierkegaardiano— se pasa al Antonioni de *La aventura-La noche*; unidos ambos por la prédica de la soledad ontológica, la separación parte del carácter laico del irracionalismo de este último; y la oposición entre Antonioni y Visconti —la fundamental del año 60— está dada por la preponderancia de la categoría del presente en el primero, y por la "idea clara de las formas de transición de la conciencia" en el segundo, idea, que evidentemente, lo desliga de toda búsqueda de absolutos y le permite una relación dialéctica entre los planos del tiempo histórico, objetivo (resuelta en la forma de yuxtaposición de escenas, en la acción a saltos típica del melodrama, que coincide con la novela en bloques).

Posteriormente aparecen aquellos films de los más jóvenes —Pontecorvo, Zurlini, Vancini— que para Aristarco acusan una falencia idéntica a la de *General Della Rovere*, ya sea por la falsa perspectiva que acarrea la memoria o por la exaltación novelesca, aunque en *La larga noche del 43* reconoce la intención de hacer historia ligada al presente, como historia del presente. Pensamos que *Kapó*, *La larga noche del 43* y *Verano violento* hubieran encontrado un lugar más apropiado en la economía interna del trabajo, junto a los films de Rossellini y Monicelli.

Aquí y allá se encuentran algunas afirmaciones audaces —de revisión—, por ejemplo, la del irracionalismo de *Mitragro en Milda*, que compartimos plenamente. O sugerencias derivadas de la crítica literaria: los terroristas y los retóricos de la lengua son una cuestión no desligada por un lado, de la defensa de un cine de mediaciones, contra el documentalismo "a lo Godard" (pág. 59); y por otro, del esclarecimiento sobre cuanto pueda haber de cierto en el nacimiento de una nueva escritura cinematográfica, y por lo tanto también de la justa apreciación de la obra de Antonioni, que traduce en términos visuales la conversión de la realidad "en contenido de la conciencia" donde "las cosas adquieren significado únicamente por la experiencia síquica" (pág. 42): un narrar en fin, el fluir de la conciencia, poniendo el montaje al servicio de tal narración.

Alrededor del autor de *La aventura* surgen quizá las revelaciones más fértiles de este trabajo, a la par que vislumbres de temas a desarrollar y, aún, la posibilidad de señalar ciertas indeterminaciones en el juicio de Aristarco. Indeterminaciones que, creemos, forman parte del logro de ese difícil equilibrio ya mencionado entre exégesis y distancia crítica —véase la exposición de la relación objeto-sujeto (pág. 42)— y que en el caso específico de Antonioni pueden atribuirse tanto a la necesidad que siente Aristarco de influir sobre el futuro de un artista de su valor, como a la comprensión profunda del carácter histórico, conciente o no en Antonioni, de

su descripción del "hombre vil". Pero afirmaciones como ésta: "La actitud de cierta crítica de gusto, tan abierta y dispuesta a la fascinación del cinismo, del nihilismo, de la desesperación y de la desconfianza, y para la cual caos y angustia más o menos existencialistas son espiritualmente más aristocráticas y dignas de la élite que cualquier fe en el progreso de la humanidad" (pág. 56).

¿No pueden extenderse también a la comprensión errónea de los personajes de Antonioni, convertidos así en un pretexto más de escapatoria para ciertos intelectuales? Y en el plano estilístico de las obras de Antonioni, su no progresión dramática ¿no significa un compromiso con cierta forma de naturalismo?

Lógicamente, la posición de Aristarco sobre Antonioni gira alrededor del dilema ya expresado: si "concentra la crítica sobre el presente, sobre todo nuestro presente, y lo vuelve plenamente histórico, o más bien, sobre un presente específico de una determinada sociedad o clase (pág. 47), del cual salvaría el hecho de que "la generalización y atemporalidad" (intencionales) tienden, "en virtud de los particulares realistas, a tomar un lugar y un tiempo" (pág. 52). También opta Aristarco por una interpretación del final de *La aventura* como principio de una comunicación posible y no como expresión simplista de piedad. Por otro lado hay felices insinuaciones, que son otros tantos temas a estudiar, y que podrían acercarse a la "solución" de una serie de interrogantes: el problema del posible carácter religioso del pesimismo de Antonioni, la definición de la naturaleza moral de sus "venidos-venidos" (el análisis comparado e historicista en relación a Svevo podría echar alguna luz sobre el particular) y las características de su ya no angustia, mediada por la liquidación del futuro. Esas insinuaciones son la diferenciación de Antonioni y Pavese —Aristarco señala en este último un empuje por "romper la caparazón de la soledad, nuestra y ajena"— y la cuestión conexa de una crítica del sentimentalismo y de una denuncia de la "fragilidad de los sentimientos codificados por la moral corriente", que se confunden a menudo con la imposibilidad aparente de una educación de los sentimientos (ver pág. 70 el cotejo entre *El grito* y *Rocco*).

No olvidemos otras bases para estudios de carácter general, como ser la analogía de las fuentes ideológicas de Antonioni y de la "nouvelle vague", hecha la clara observación de que el primero "sabe qué es el arte": en él faltan —a diferencia del Resnais de *Hiroshima*— los modos formalistas, tecnicistas, amanerados y literalmente retóricos en la exposición del contenido formal (pág. 53); la dialéctica de ideas y sentimientos; la identificación de la estructura de la antinovela cinematográfica y la posibilidad de compaginar "análisis de la situación y desarrollo narrativo dramático"; la renuncia y la no renuncia a la psicología; en fin, la especificación de las sintaxis culturales, heterogéneas en relación al cine, de un Visconti y de un Resnais, con sus respectivas correspondencias a experiencias culturales y originales de muy distinta marca y de direcciones francamente opuestas: el primero, con su búsqueda de una sencillez que, al decir de Mann, es esencialidad y no ingenuidad. Y el segundo, con su confusión entre la elaboración de la forma y en la forma.

**ROBERTO V. RASCHELLA**

## LOS QUE PASARON

Recordamos en estas páginas a quienes desaparecieron durante el transcurso de 1961.

**ALVAREZ, Mirko:** Joven actor formado en los teatros independientes porteños, de quien siempre se recordará su Hamlet de *El centroforward* murió al amanecer en el Teatro La Máscara. Su paso por el cine fue fugaz. Actuó, entre otros films, en *El protegido*, *5 gallinas y el cielo*, *El crack*, y en el corto de Oslas Wilenski *Moto Perpetuo* (1959). Falleció siendo aún muy joven en el mes de mayo.

**BAUTISTA, Julián:** Desde 1941 (*Canción de cuna*) hasta 1956 (*La dama del millón*) compuso las partituras de 35 películas argentinas, una de ellas en colaboración con Isidro Maiztegui (*María de los Angeles*, 1948). En seis oportunidades obtuvo el premio de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas con la música de *Cuando florezca el naranjo* (1943), *Cuando la primavera se equivoca* (1944), *La dama dueña* (1945), *Mirad los lirios del campo* (1947), *La barca sin pescador* (1950) y *El cura Lorenzo* (1954). A él se deben, entre otras, las partituras de *La maestra de los obreros* (1942), *Casa de muñecas* (1943), *Nuestra Natacha* (1944), *Apenas un delincuente* (1949) *Si muero antes de despertar y Deshonra* (1952), *Un ángel sin pudor* (1953) y *Pájaros de cristal* (1955). Compositor de fama internacional, se dedicó a la enseñanza en nuestro país y Puerto Rico. Desde 1956 se hallaba desvinculado del cine.

**CARRILLO, Leo:** Nacido en Los Angeles, este actor, fallecido a los 81 años, se dedicó de joven al teatro. Ingresó al cine con *Cables de la ciudad* (1931). Se destacó prontamente como el tipo del latino simpático. Sus actuaciones más recordadas son: *Viva Villa* (1934), *La historia se hace de noche* (1937), *Capitán Cautela* (1940), etc. Se lo recuerda en *El fugitivo* de John Ford. Desde hacia tiempo estaba dedicado a la T. V. donde asumía el papel de Pancho en la serie de Cisco Kid. Falleció en Santa Mónica.

**CHAICO, Enrique:** Actor que se destacó en nuestra cinematografía por sus composiciones de tipos extranjeros. Sus trabajos más importantes los realizó en *Vacaciones en el otro mundo* (1942), *Juvenilia y Luisito* (1943), *Lauracha* (1946), *Dios de lo pague* (1948), que le valió los premios de la Academia y de la Asociación de Cronistas al mejor actor de reparto de ese año, *Nacha Regules* (1950), *El camino del gaucho* (1951) y *Evangelina* (1958). Falleció en nuestra ciudad en octubre.

**CHANDLER, Jeff:** Nacido en 1919, se destacó principalmente en los elencos de la Universal. Su recia estampa y prematura canosidad lo llevaron al éxito. Actuó casi exclusivamente en films bélicos o del oeste. Se puede recordar de él *La flecha rota*.

**CHATTERTON, Ruth:** Actriz dramática norteamericana nacida en New York en diciembre de 1893. De joven ingresó al teatro, donde obtuvo notable éxito con la obra de Webster *Daddy Long Legs*. En 1928 debutó en cine en un film con Emil Jannings. Su actividad como actriz cinematográfica se prolongó hasta 1939, y su mejor actuación la realizó en el film de William Wyler *Fuego otoñal* (1936). A fines de 1947 se trasladó a Gran Bretaña, donde filmó sus últimas películas. Retornó luego a Broadway, donde siguió triunfando hasta 1950, en que se retiró de la escena para dedicarse a la novela. Otros films recordables: *Madame X*, *Hembra*.

**CICARELLI, Gregorio:** Hombre de teatro, casi exclusivamente de sainete, obtuvo en el mismo grandes éxitos con el rubro Cicarelli-Muñoz-Portuna. Su ac-

tividad en el cine fue opaca. Entre otros, actuó en los siguientes films: *Canillita* (1936), *Lejos del cielo* y *El último payador* (1950), *Una noche cualquiera* (1951), *Mi hermano Esopo* (1952) y *Oro bajo* (1956). De todas sus actuaciones, las más meritorias las cumplió en *El último payador*, donde encarnó al maestro y amigo de Betinotti. Falleció en el mes de junio.

**COBURN, Charles:** Nacido en Macon, en 1877, este veterano actor se dedicó al teatro desde muy joven. En 1906 se casó con Ivah Wills y hasta 1936 formaron una de las compañías teatrales de mayor predicamento. Al fallecer su esposa en 1937, ingresó al cine destacándose como banquero, pariente rico molesto o abuelo hurafío pero comprensivo. Su carrera está jalonada por más de 200 películas de las cuales recordamos: *Placer de tontos*, *Mamá soltera*, *Florian*, *El diablo y miss Jones*, *Cumbres de pasión*, *Aquí durmió Jorge Washington*, *La ninfa constante*, etc. hasta llegar a *Como matar un tío rico*, *Pepe*, etc. Su deceso se produjo en agosto.

**COOPER, Gary:** ver *TIEMPO DE CINE* nº 6, pág. 23.

**CORNARO, Ada:** Actriz surgida del teatro, ingresó en el cine a las órdenes del sonoro, actuó entre otros films, en plena época muda— *El último gaucho*, y *La cieguita de la avenida Alvear*. Además, con Carlo Campogalliani hizo *El consultorio de Madame Renée*. Ya en el sonoro, actuó entre otros films, en *Mateo y Viento norte* (1937), *Callejón sin salida* (1938), *El matrero* (1939), *Chingolo* (1940), *La mujer del zapatero* (1941) y *Apasionadamente* (1944), realizando papeles secundarios y característicos.

**DAVIES, Marion:** Nacida en New York en 1898, llegó prontamente a los espectáculos de Ziegfeld. Allí la descubre el poderoso Hearst y le funda su propia compañía cinematográfica. Debuta en 1918 con *Runaway romany* de Georges Lederer. Pasa a la Metro, posteriormente, y se dedica a los roles de ingenua enamorada. Se retira definitivamente del cine en 1937, aportando muy poco, pero pudiendo ser recordada en: *La espía* nº 13, *Corazones divididos*, etc. Su vida sirvió, en parte, para el film *El ciudadano*. Esto costaría muy caro a Orson Welles. Falleció de cáncer en su residencia.

**DAVIES, Valentine:** Argumentista y director nacido en N. York en 1905. Como escritor no se destaca mayormente hasta que escribe *The miracle on 24th. street*. Esto le vale el "Oscar" de Hollywood al mejor argumento. En nuestro país la versión dirigida por George Seaton se denominó *De ilusión también se vive*. En 1956 escribe y dirige un film sobre la vida de Benny Goodman: *Música y lágrimas*. Fue presidente de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood. Su desaparición se produjo en julio.

**DAVIS, Joan:** Ingenua comedianta americana nacida en St. Paul en 1913. Trabajó en el cine desde 1934. Últimamente actuó con Eddie Cantor en algunos de sus films para la R. K. O., destacándose entre ellos *Oyeme cantar*. Desde 1952 actuaba en T. V.

**DEL RUTH, Roy:** Director norteamericano nacido en Filadelfia en 1895. Ingresó al cine a la sombra de su hermano Hampton y comienza a trabajar con Mack Sennett. Desde esa época —1914— hasta su muerte —abril del año pasado— tuvo una destacada actuación como artesano de jerarquía. Se destaca de su obra *El pequeño gigante* (1933). Luego de dirigir gran cantidad de comedias musicales —principalmente con Sonja Henie: *Feliz desengaño*, *A todo lujo*, etc., filmó en 1946 una modesta comedia de gran limpidez y simpatía: *Sucedió en la 5ª avenida*. Últimamente sus trabajos eran espaciados y mediocres. Lo último que conocemos de él es *Penal capital*.

**FARNUM, Franklyn:** Actor-cowboy del cine mudo nacido en Boston. En 1915 comenzó a trabajar en la Universal. Su apogeo se produjo entre 1924/25, pero nunca tuvo una gran notoriedad. En la época sonora apareció como caracte-

ristico en numerosos films, pudiendo recordarse *Las cruzadas* y *El ocaso de una vida*.

**FAUST ROCHA, Miguel:** Gran actor teatral, su actividad cinematográfica fue limitada. Su voz, sus condiciones y su estampa fueron injustamente desaprovechados. Debutó en 1925 dirigido por el peruano Villarón en *Manuelita Rosas*. Se trasladó luego a Hollywood y trabajó en dos films: *Don Juan diplomático* y *Resurrección* (1931), en este último con Lupe Vélez. De regreso en nuestro país, filmó varias películas, entre ellas *Ayer y hoy* (1934), *Con las alas rotas* (1938), *La novia de los forasteros* (1942), *Besos perdidos* (1945), *Las tres ratas* y *La mujer más honesta del mundo* (1946), film este último dirigido por Leopoldo Torres Ríos y nunca estrenado, pues fue prohibido por las autoridades, y *Romance sin palabras* (1948). Falleció a la edad de 60 años, luego de haberse alejado de toda actividad cinematográfica.

**FERNANDEZ, Severo:** Actor español, radicado desde hacía mucho tiempo en el Dock Sud, entró en el cine por la vía que le abrieron directores como Moglia Barth, Manuel Romero y Bayón Herrera, aportando la picardía y la espantancidad con que había triunfado en la revista porteña. Los títulos de sus films dan la pauta de sus temas: *Dancing* (1933), *Noches de Buenos Aires* y *Picaflores* (1935), *Jettatore* (1938), *Los pagarés de Mendieta* y *La mujer y el jockey* (1939), *La luz de un fósforo* (1940), *El tesoro de la isla Maciel* (1941), *La calle Corrientes* (1943), *La rubia Mireya* (1948), *La historia del tango* (1949), *Derecho viejo* y *El patio de la morocha* (1951). Su actuación consagratoria la cumplió en *La luz de un fósforo*, de Leopoldo Torres Ríos, sobre la obra de Pedro E. Pico. Desde hacía tiempo estaba retirado de la actividad.

**FITZGERALD, Barry:** Actor irlandés nacido en Dublín en 1898. Luego de actuar en el famoso Abbey Theatre, pasa al cine con *El arado y las estrellas* (1934). Intérprete favorito de John Ford, realiza con él: *Hombres del mar*, *Qué verde era mi valle*, *El hombre quieto*. Logra el "Oscar" en 1944 con *El buen pastor*. Su papel de viejito bonachón no le impide asumir roles dramáticos. Así tenemos *La ciudad desnuda* y su último gran papel en *Banquete de bodas*.

**FRANCIOLINI, Gianni:** Director italiano debutante en 1940 con *L'ispettore Vargas*. Anteriormente había sido asistente en Francia de Georges Lacombe. Su mejor trabajo puede ser considerado *Buongiorno, elefante!* (1952). En plena época del neorealismo tomó de éste lo externo y espúreo, realizando varias obras de trama entrelazada. Así tenemos: *Los amantes de Villa Borghese*, *Secretos de alcoba*, *Cuentos romanos*, etc. Había nacido en Florencia, en junio de 1910.

**GARRIDO, Dimas:** Escenógrafo argentino. Pese a sus buenas condiciones, no pudo evitar el cine decadente y de encargo para "estrellas". Realizó la escenografía de la mayor parte de los films de Lolita Torres, tales como *La edad del amor* (1954), *Más pobre que una laucha* (1955), *Amor a primera vista* y *Novia para dos* (1956). En dos oportunidades pudo tomar contacto con el verdadero cine: en 1955 trabajó con Torre Nilsson en *Para vestir santos*, y en 1959 con Torres Ríos en *Aquello que amamos*.

**GOMEZ BAO, Miguel:** Nacido en Málaga, España, desde muy joven se radicó en nuestro país, dedicándose al dibujo y a escribir obras teatrales. Más tarde, convertido en actor teatral y cinematográfico, compuso casi todos los padres y los bonachones de los films de Lumiton y Sono. Sus actuaciones de mayor relieve las cumplió en *La barra del teponazo* (1932), *Calles de Buenos Aires* y *Mañana es domingo* (1934), en los inolvidables *Puente Alsina* (1935), *Puerto Nuevo* (1935), *El pobre Pérez* y *La casa de Quirós* (1937), *Maestro Levita*, *El canillita y la dama*, *Kilómetro 111* y *Madreselva* (1938), y en otros films como *La vida de Carlos Gardel* y *Caminito de gloria* (1939), *La casa de los cuervos* y

*Canción de cuna* (1941), *Sofo*, historia de una pasión (1943), *La pequeña señora de Pérez* (1944), *El canto del cine* (1945), y *La mujer del león* (1951). Falleció a los 67 años de edad.

**GOYA, Mona:** Actriz francesa desaparecida a los 57 años de edad. Nacida en Méjico se trasladó a París a los 20 años. Se incorpora, al cine con L'Herbier en 1928 para actuar luego con los más conocidos realizadores franceses de su época: Serge de Poligny, Christian Jacque, Cloche, Gance, Guilty, etc. Filmó, además, en EE. UU., Inglaterra y Alemania.

**HART, Moss:** Argumentista teatral y cinematográfico estadounidense. Nació en Nueva York en 1904. La mayoría de sus éxitos teatrales fueron llevados a la pantalla. Sus trabajos con Kaufman durante 30 años, y luego solo, lo llevaron al primer puesto entre los autores teatrales. *Vive como quieras*, *El hombre que vino a cenar*, *Aquí durmió Jorge Washington*, fueron algunos de sus grandes éxitos llevados al cine. Además fue guionista de *La luz es para todos* (1948) y *Príncipe de actores* (1955). Su último gran éxito fue el libro de "My fair lady", que aún después de 5 años se exhibe en Broadway y que será filmado próximamente.

**HEMINGWAY, Ernest:** Ver TIEMPO DE CINE N° 7, pág. 22.

**IRVING, George:** Actor teatral y cinematográfico norteamericano nacido en 1874. A principios de siglo era una de las principales figuras del teatro de su país. Debuta en cine en 1913 sin mayor fortuna. Reaparece en 1928 y filma dos películas con Cecil De Mille. Se pierden sus pasos en el sonoro y lo tenemos como característico en la Fox en la década del 40. Se puede recordar *Apolo me llaman*. Falleció en el mes de setiembre de un ataque cardíaco.

**KAUFMAN, George S.:** Este escritor teatral nacido en Pittsburgh en 1889, se destacó por el relieve de sus obras —la mayoría escritas en colaboración con Heart— que siendo éxitos en Broadway pasaron a las galerías de Hollywood. *Cena a las ocho*, *Entre bastido*, *Vive como quieras*, *El hombre que vino a cenar*, *Aquí durmió Jorge Washington*, *El Cadillac de oro puro*, etc. pueden dar una pauta de ello. Además, colaboró con Edna Ferber, Marc Connelly, etc. Fue guionista de los films *Escándalos romanos*, *Una noche en la Opera* y otros éxitos más. En 1931 obtuvo el premio "Pulitzer" por su revista musical "Of thee I sing". Dirigió el film *El senador indiscreto* basado en su propia obra teatral.

**KORDA, Zoltán:** Se inicia en cine en Alemania como operador en 1923. Filma en ese país y Austria hasta 1930. Se traslada a Inglaterra junto con sus hermanos Alexander y Vincent y dirige muchos de los films que el primero produjo. *Bozambo*, *Sangre y marfil* —en colaboración con Flaherty—, *La llamada*, *Las 4 plumas*. Al comenzar la guerra se traslada a Hollywood donde en 1942 realiza *El hijo de las fieras*. Más tarde filmará *Sahara*, *Contrataque*, *Muerte en el corazón* y *Venganza de mujer*. Nuevamente en Inglaterra filma, *Los desheredados* y *El Niño en llamas*. Sin inventiva ni relieve propios, se caracterizó por la búsqueda de lo externo en los films de acción. Nació en Hungría en 1895.

**LARRETA, Enrique:** Dramaturgo y novelista de fama internacional, autor de *La gloria de Don Ramiro* y *El dolor de la tierra* (*Zogobibi*). Fue además profundo conocedor del arte hispánico y apasionado e inteligente coleccionista. En 1933 produjo y dirigió, basado en su novela homónima el film *El liniero* interpretado por Mario Soffici, Nedda Francy, Domingo Sapelli y Julio Renato, que pese a sus elevadas intenciones estéticas y a que constituyó una de las primeras notas de arte de nuestro cine tuvo limitada repercusión. Falleció en Buenos Aires en el mes de julio.

**Lee, Belinda:** Actriz teatral y cinematográfica inglesa, nacida en Devonshire

en junio de 1935. Muy joven se diploma en la Royal Academy of Dramatic Art. Debuta en cine en 1953 en un opaco film de Charles Saunders. De hermoso físico, rubia y de ojos verdes, se destaca en el cine inglés y luego realiza sus películas más importantes en el exterior: *Los búscos* (Francia), *La verdad sobre Rosemarie* (Alemania) y su film más importante *La larga noche del 43* en Italia. Falleció en un accidente automovilístico cerca de Las Vegas, cuando se encontraba filmando en los Estados Unidos. Su final fue tan trágico como turbulenta su vida sentimental.

**MARX, Chico:** El mayor de los tres famosos hermanos (en realidad fueron cinco). Pianista de rara habilidad, era quien en pareja con el "mudo" preparaba sus graciosas excentricidades. Desde su debut en 1929, sus éxitos en el cine se fueron sumando y no reflejaron más que lo hecho anteriormente en el "vaudeville". Sus principales films fueron: *Tres locos a bordo*, *Una noche en la Opera*, *Un día en las carreras*, *Los hermanos Marx en el circo* y *Los hermanos Marx en el Oeste*. Había nacido en Nueva York en marzo de 1891.

**MUNK, Andrzej:** Ver TIEMPO DE CINE N° 8, pág. 46.

**NALDI, Nita:** Vampiresa del cine mudo entre 1920 y 1925. De padres italianos, ingresa desde muy joven a las "Follies de Ziegfeld". Contratada por la Famous Players-Lasky llega al cine en 1920. En poco tiempo ocupa el lugar máximo de mujer fatal: *El hombre y la bestia*, *Sangre y arena*, *Los diez mandamientos*, *Cobra*, ya sea al lado de John Barrymore o junto a Valentino, la impulsieron definitivamente. Pero todo fue muy efímero, y luego de filmar en Inglaterra y Francia se retiró en 1928. Había nacido en Washington en 1889.

**NEBENZAL, Seymour:** Pese a nacer en Nueva York, en 1899, llegó a la fama como productor en Alemania a partir de 1930. De una cultura superior a casi todos los que arriesgaban dinero en la producción de su época, financió films artísticos que reditaban buenos intereses. Con Pabst hizo 4 de infantería (1930), *La tragedia de la mina* (1931), *Atlántida* (1932); con Fritz Lang M, el vampiro negro (1931), *El testamento del Dr. Mabuse* (1933); con Ophuls, *Werther* (1938), este último en Francia. Volvió antes de la guerra a Norteamérica y filmó con Harold Bucquet, Douglas Sirk, Leónide Moguy, etc. Pero de ello sólo se recuerda una nueva versión de M, el vampiro negro realizada por Joseph Losey (1951).

**POLO, Eddie:** Actor-acróbata del cine mudo nacido en Los Angeles en 1881. Su agilidad y el desprecio por los riesgos le valieron gran popularidad. Puede decirse que era la contraparte masculina de Perla White. Rey y señor durante toda una época de los "serials" entusiasmó a la juventud de su tiempo con *La moneda rota*, *La tentación del circo*, etc. En plena decadencia visitó con un circo nuestra ciudad, actuando en el ex-Gran Cine Florida.

**RIPLEY, Arthur:** Director y guionista del cine norteamericano. Se inició en los estudios de Mack Sennett y luego trabajó para W. C. Fields y juntamente con Frank Capra en sus primeros films. Como director, su aporte es mediocre, con una pretenciosa *Una voz en la tormenta* y con una más lograda *La ley de la montaña*. El resto de su obra es olvidable.

**RUSSELL, Gail:** Joven actriz desaparecida a la edad de 38 años víctima de su dipsomanía. Desde la última guerra había aparecido en infinidad de films, realizando casi toda su carrera en los estudios Paramount. Su enfermedad la obligó a retirarse de la pantalla en 1951. Podemos recordar *La que no supo amar*, *Escapada de amor*, etc.

**SAPPELLI, Domingo:** Actor dotado de un recio temperamento dramático, compuso como nadie los personajes gauchoescos, actuando durante más de 25 años en radiotelefonía, teatro y cine.

En esta última actividad desde *El huera* (1933) hasta *Simiente humana* (1959), trabajó en más de 40 films, entre ellos *El alma del bandoneón* y *Monte criollo* (1935), *Juan Moreira* (1936), *Lo que le pasó a Reynoso* y *Besos bruños* (1937), *Los caranchos de la Florida* (1938), *Pampa bárbara* (1945), *Torrente indiano* (1954) y *El último perro* (1956).

**SCHENCK, Joseph:** Aventurero llegado al cine en 1912. Había nacido en Rusia en 1879, y junto con su hermano Nicholas fue durante cierto tiempo uno de los pocos "amos" de Hollywood. Ocupó los cargos más importantes de Artistas Unidos y de la Fox. Cooperó a la difusión del "star system" como atracción máxima de un film.

**STEWART, Anita:** Comenzó su carrera de estrella en los estudios Vitagraph, de Nueva York. De gran belleza, fué prácticamente secuestrada por el productor Louis Mayer e incorporada a sus estudios. En 1928 contrajo enlace con un millonario y se retiró del cine. Falleció a la edad de 59 años.

**SUJO, Juanita:** Debutó en cine en 1933 con *Callejón sin salida*. Posteriormente actuó en varios films más, entre ellos *La vida de Carlos Gardel* y *Doce mujeres* (1939), *Dama de compañía* (1940), *La hora de las sorpresas* (1941), *Eclipse de sol* (1943), *Como tú lo soñaste* (1947) y *La trampa* (1949). Luego filmó en Venezuela *La balandra Isabel* llegó esta tarde, y se radicó allí, donde fundó la Escuela de Arte Dramático. En el país hermano actuó en cine, teatro, radio y televisión, y se constituyó en una de las figuras de mayor prestigio y capacidad. En 1945, en Buenos Aires, obtuvo el premio de

teatro a la mejor actriz cómica por su actuación en *La voz de la tórtola*.

**THESIGER, Ernest:** Actor característico inglés, nacido en 1879. Luego de una gran experiencia teatral y poseedor de sólida cultura ingresó al cine en 1932. *Padre Brown detective*, *Un genio anda suelto*, *Hijos y amantes*, son algunos de los títulos que jalonan su proficua carrera. Se le recuerda como intérprete teatral de Polonio en *Hamlet*.

**TISSE, Eduard:** Hijo de madre rusa, este extraordinario operador sueco llega a Rusia a los 20 años incorporándose a la revolución en marcha. Filma los primeros noticieros revolucionarios y conoce a Eisenstein, con quien cooperará por más de 20 años. *La huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Octubre*, *La línea general*, *¡Qué viva México!*, *Alejandro Nevsky*, *Inván el terrible* (ambas partes), son ejemplos por demás sobresalientes para estimar las condiciones de este creador de la fotografía cinematográfica. Además, fue operador de Dovzhenko en *Aerograd*, de Alexandrov en *Encuentro en el Elba* y Glinka y codirigió con Agranenko *La guarnición inmortal*. Falleció en Moscú a la edad de 64 años.

**TOURNEUR, Maurice:** Director, nacido en París el 2 de febrero de 1873. Luego de algunas actuaciones como actor se dirigió a Hollywood, donde desde *Tribby* (1913) hasta 1926, realizó unos 55 films con las más prestigiosas figuras de su época: Clara Kimball Young, Lon Chaney, Mary Pickford, etc. Vuelve a Europa en 1928, no sin haber dejado grandes enseñanzas técnicas. En esta nueva etapa dirige, entre otras, *El ladrón* (1933),

*Samsón* (1936), *El zar loco*, *Volpone*, *Katia* (1938). Su último trabajo de importancia lo realizó en plena guerra y en estudios franceses: *La mano del diablo* (1942), con Pierre Fresnay. En su dilatada carrera (más de 80 films) demostró grandes condiciones y ser un buen director de actores.

**UCICKY, Gustav:** Realizador alemán nacido en Viena, en julio de 1900. Trabajó primero en publicidad, luego fué operador y posteriormente realizador. Se incorpora como director con *Pratermizzi* (1928). Sus mejores trabajos de la época fueron *Yorck* (1931) y una versión bastante tendenciosa de Juana de Arco: *Das Mädchen Johanna* (1935). Luego de realizar una gran cantidad de films románticos e históricos, de acuerdo con la consigna del partido, realiza luego de una buena versión de *Dunia* (1940), ya en la posguerra, comedias almidaradas como *Dos ojos azules* y *Hasta que volvamos a vernos*. Sus últimos films fueron: *Das Mädchen von Moorhof* y *Das erbe von Björndal*. Al fallecer en Hamburgo, el 27 de abril, se encontraba preparando *El último capítulo*, sobre un libro de Knut Hamsun.

**WONG, Anna May:** Actriz desaparecida a la edad de 54 años. Debutó en cine en 1924 con *El ladrón de Bagdad* y se especializó casi siempre en sórdidos dramas orientales y en papeles de "mala". Posteriormente filmó *El expreso de Shangai*, *Mr. Wu*, *Piccadilly*, *La hija del dragón*, etc. Filmó en Inglaterra y China y se hallaba dedicada últimamente a la televisión. Apareció en un pequeño papel en *Retrato negro*, junto con Lana Turner.

H. V. V.

## HISTORIA DEL CINE EN 120 FILMS

(continuación de la pág. 17)

midable desarrollo, pero la caída será rápida: la agonía comienza durante la guerra, y en 1920 estará consumada. Sólo

algunos veteranos como Carmine Gallone, Augusto Genina y Mario Bonnard, sobrevivirán al desastre, mientras que el cine

italiano continuará desfalleciente, con una producción moribunda y sumisa a la dictadura mussoliniana.

## 1915: LOS MISTERIOS DE NUEVA YORK



En 1913, irrumpe en los Estados Unidos la moda del folletín cinematográfico. En Chicago, dos grandes diarios rivales publican cada uno una novela episódica, cuya adaptación fílmica aparece semanalmente en las salas de exhibición: es el principio de las series. El primer gran

éxito del género es *Los peligros de Paulina*, producción Hearst-Pathé, que revela a la hermosa Pearl White, dirigida por el francés Louis Gasnier. Le siguen: *La máscara de dientes blancos*, *La mano que aprieta*, *El correo de Washington*, etc., y numerosas compañías rivales lanzan, entonces, sus propias series.

El éxito es fulminante en Francia: Louis Delluc escribe entusiastamente su "admiración" por Pearl White; Aragon y todos los futuros surrealistas se han enamorado de ella y de la plenitud de vida que simboliza. *La mano que aprieta* es adaptada como folletín en "Le Matin", con el título de *Los misterios de Nueva York*, que será luego el título de la serie.

En 1917, cuando los Estados Unidos entran en guerra, el cine norteamericano posee una larga tradición que se remonta a obras famosas, como *El robo del gran tren* (Porter, 1903), o *El hotel embrujado* (Blackton, 1907), y que está jalonada por

las primeras obras de Griffith (*El sombrero de Nueva York*, *La conciencia vengadora*, etc.). Con *Nacimiento de una nación* (1915), Griffith (1875-1948) realiza una obra discutible, pero grandiosa y de una calidad cinematográfica extraordinario: este film lo coloca en la primera fila de los grandes realizadores mundiales y mantiene en la oscuridad al pionero Ince, que continúa supervisando películas, con títulos que evocan el espacio abierto y la violencia: *Carmen de Klondike*, *Cólera de los dioses*, *Para salvar su raza*.

En cuanto a Mack Sennett (1880-1960), produce anualmente varias decenas de sus extraordinarios burlescos, con bañistas regordetas y policías ridículos, que aún hoy día hacen reír al mundo entero. Pero su mayor mérito es de otro orden: descubrió en 1913 a un pequeño y tímido actor inglés que se convertirá en el más grande cómico que haya conocido la humanidad.

**EL CINE CLUB NUCLEO REALIZA SUS FUNCIONES EN EL CINE DILECTO, CORDOBA 1661 TODOS LOS LUNES A LAS 20.30 Y 22.30 HORAS Y LOS SEGUNDOS Y CUARTOS DOMINGOS DE CADA MES A LAS 10.15 HS. PARA SER SOCIO HAY QUE TENER MAS DE 18 AÑOS, ABONAR UNA CUOTA DE INGRESO DE CINCUENTA PESOS Y UNA MENSUALIDAD DE 100 PESOS, INFORMES EN LA SECRETARIA, GAONA 2907, 3er. PISO, Of. 4. TEL. 59-7990.**

# cinema NUOVO

revista bimestral  
de cultura  
dirigida por  
Guido Aristarco

## Marcha de Montevideo

- Cine
- Literatura
- Teatro
- Música
- Política Internacional

**Información objetiva  
Juicio independiente**

## FEDERACION ARGENTINA DE CINE CLUBES

cine club núcleo / cine club la plata / cine club mar del plata / cine club santa fe / cine club rosario / cine club tres arroyos / cine club río cuarto / cine club gualeguaychú / cine club i. f. t. (capital) / cine club tostado (santa fe) / cine club s. h. a. r. (rosario) / cine club c. e. c. o. (capital) / cine club quilmes / etc.

fundando nuevos cine clubes se acrecentará la eficacia de este movimiento estrictamente cultural. F. A. C. C. suministra sus servicios técnicos, catálogos y listas especiales de films, y un amplio servicio cultural. Escriba por información a

**Casilla de Correo 1810, Capital Federal**

## LIBROS Y REVISTAS DE CINE Y TEATRO

**Solicítelos en las principales librerías**

<b>ARGENTINA:</b>	Tiempo de Cine .....	\$ 60.—
	Cine Ensayo Nº 4 .....	30.—
	Flashback Nº 2 .....	100.—
	Contracampo Nº 5 .....	30.—
	Cuaderno Gente de Cine Nº 10 (Visconti) .....	120.—
<b>ESPAÑA:</b>	Cinema Universitario .....	60.—
<b>FRANCIA:</b>	Cinema 62 .....	50.—
<b>ITALIA:</b>	Cinema Nuovo .....	80.—
	Cinema, libro II .....	160.—
	Il nuovo spettatore cinematografico .....	60.—
<b>PORTUGAL:</b>	Celuloide .....	20.—
<b>URUGUAY:</b>	Monografías de Cine Universitario .....	40.—

**Para informes, pedidos y suscripciones diríjase a**

**Juan Carlos Bosetti**

Director del Departamento de Distribución de Publicaciones del Cine Club Núcleo.

Avda. Gaona 2907 - 3º piso - of. 4 - Tel. 59-7990 - 21-2423  
Todos estas publicaciones se remiten contra giro postal o cheque bancario contra un banco de esta plaza, a la orden de Juan C. Bosetti, agregando al importe \$ 10.— para gastos de envío, por cada 10 unidades o fracción.

Cine

# Paramount

Lavalle 845 tel. 35-0999

**promoviendo un cine de calidad**

presentará este año

**La isla desnuda (Kaneto Shindo)**

**Primer premio Festival de Moscú, 1961**

**conjuntamente con el cine Libertador**