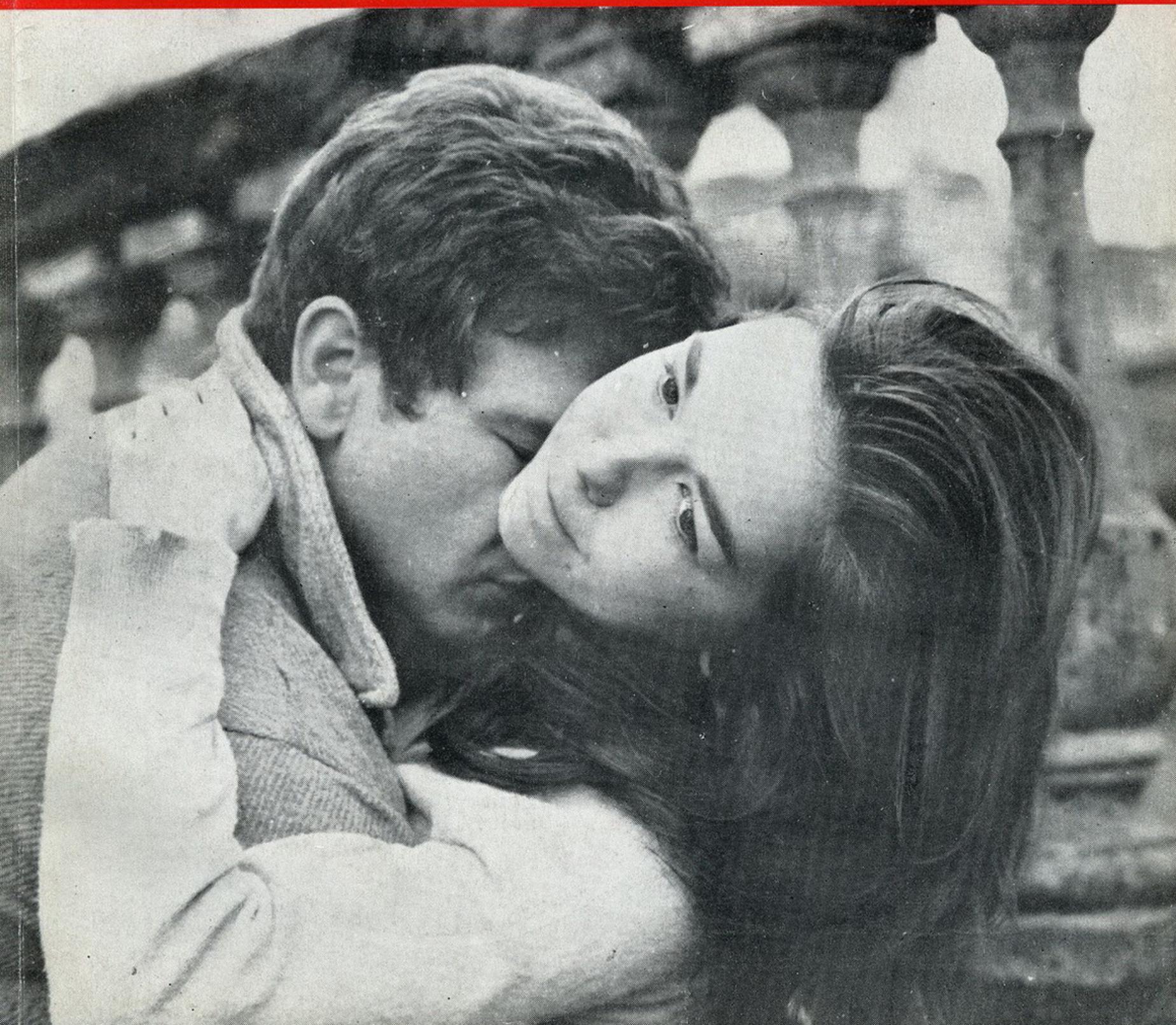


# TIEMPO DE CINE

**NUEVO CINE AR  
GENTINO LA CEN  
SURA O LA VEN  
DA EN LOS OJOS  
FESTIVAL DE MOS  
CU LA OBRA DE  
SATYAJIT RAY**

**PUBLICACION DEL CINE CLUB NUCLEO  
AÑO II — Nº 7 — JULIO - SETIEMBRE 1961**



**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: José Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y Héctor V. Vena. Administrador: Héctor de la Fuente. Fotógrafos: Carlos Orgambide y Eduardo Goldstein. 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 S. Fontenla (Madrid), Marcel Martin (París), Alejandro Saderman (Roma), Jerzy Toeplitz (Varsovia), Carlos Vieira (San Pablo) y Alfredo N. Vilariño Ochoa (Moscú). Colaboran además en este número: Clara Fontana, Mabel Itzcovich, Eduardo Gómez Ortega, Adolfo Lavarello, Tomás Eloy Martínez, Roberto V. Raschella y Emir Rodríguez Monegal (Montevideo). Traducciones: Juan Carlos Bosetti y Guillermo Jaim. Todos los artículos publicados, argentinos y extranjeros, son escritos especialmente para esta revista, salvo indicación en contrario. La publicidad de películas en TIEMPO DE CINE no implica juicio estético sobre los mismos. Redacción, suscripciones y distribución: Avda. Gaona 2907, piso 3º, of. 4, tel. 59-7990, Buenos Aires, Argentina. Publicidad: Lavalle 2641, piso 5º, of. 501, tel. 89-4131, 89-5554. Distribuidor: Juan Carlos Bosetti. Representante en Uruguay: Walter Achugar, Andes 1433, piso 4º, Montevideo. Se desea el intercambio con publicaciones similares / On desire l'échange avec des publications pareilles / Exchange with similar publications in desired / E desiderato lo scambio con simili pubblicazioni. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 663.864).

# TIEMPO DE CINE



Del Ciclo Chaplin que realiza Núcleo: THE JITNEY ELOPEMENT (1915)

## INDICE

La venda en los ojos, editorial .....	3
La trilogía de Satyajit Ray, Emir Rodríguez Monegal.....	4
Un ... deux ... trois ... quatre .....	7
<b>En la ruta del cine argentino</b>	
Jornadas del nuevo cine argentino, J. Agustín Mahieu .....	8
Dos directores hablan de sus films .....	9
Pequeño reportaje a David Viñas .....	10
Dar la cara, fragmento del guión .....	11
Introducción del cine argentino en EE. UU., George N. Fenin .....	13
Problemas de la producción independiente, Adolfo Lavarello .....	14
Ciro y sus hermanos, Roberto V. Raschella .....	16
Carta de Nueva York, George N. Fenin .....	17
Festival de Moscú 1961, Alfredo Vilariño Ochoa .....	18
Ernest Hemingway, J. A. M. ....	22
<b>El ojo de la crítica</b>	
Crisis en el cine polaco, Mabel Itzcovich .....	23
Los falsos héroes, J. A. M. ....	24
La larga noche del 43, R. V. R. ....	25
Vivir, J. A. M. ....	26
Tiernas ilusiones, M. I. ....	27
Romeo y Julieta en las tinieblas, Eduardo Gómez Ortega .....	27
Jóvenes salvajes, Héctor V. Vena .....	28
El paso del Rhin, M. I. ....	29
Los socios opinan acerca de .....	29
Exposición de afiches cinematográficos polacos .....	30
Premios 1960 .....	31
Tiempo de biógrafo, H. V. V. ....	32
Fichero de estrenos, H. V. V. y Juan C. Bosetti .....	33

JULIO/SEPTIEMBRE  
1961

# 7

En la tapa: Alberto Argibay y Virginia Lago en **ALIAS GARDELITO** (Murúa). (Crítica en el próximo número)

**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 HORAS. TAMBIEN SE REALIZAN REUNIONES DE ESTUDIO LOS SEGUNDOS Y CUARTOS MIERCOLES A LAS 20.30 EN EL TEATRO AGON, MAIPU 326. PARA SER SOCIO SE REQUIERE TENER MAS DE 18 AÑOS, ABONAR UNA CUOTA DE INGRESO DE TREINTA PESOS Y UNA MENSUALIDAD DE 80 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

LABORATORIOS CINEMATOGRAFICOS

# TECNOFILM

Tres plantas industriales con los profesionales más calificados ofrece la mayor garantía en sus servicios técnicos.

## FARINA y Cía.

LA MAXIMA EXPRESION DE CALIDAD

CERVIÑO 4431 - RAWSON 315 - RIO BAMBA 477

## 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>BRASIL:</b>	Cine Clube .....	20.—
	Revista de Cinema .....	20.—
<b>ESPAÑA:</b>	Cinema Universitario .....	60.—
	Film Ideal .....	40.—
	Temas de Cine .....	55.—
<b>FRANCIA:</b>	Cinema 61 .....	50.—
<b>ITALIA:</b>	Cinema Nuovo .....	80.—
	Cinema, libro II .....	160.—
	Il nuovo spettatore cinematografico .....	60.—
<b>PORTUGAL:</b>	Celulqide .....	20.—
<b>URUGUAY:</b>	Monografía de Cine Universitario .....	40.—
<b>PROXIMAMENTE:</b>	Talia (Argentina) - Acento Cultural (España) - Film Culture 22/23 (U. S. A.)	

Para informes, pedidos y suscripciones dirijase a

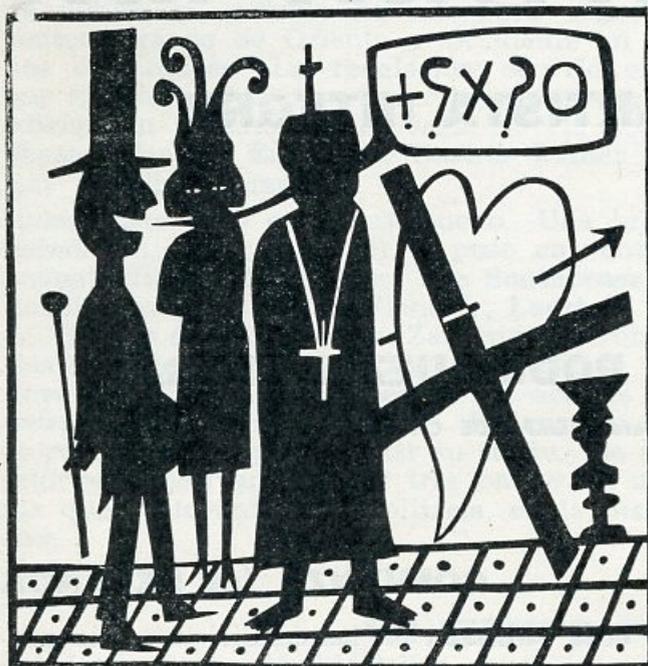
**Juan Carlos Bosetti**

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

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

La censura no desea que el cine se haga para decir la verdad; quiere que sea hecho para mentir, adormecer y embrutecer.

MORVAN LEVESQUE



## LA VENDA EN LOS OJOS

Un problema tan antiguo como la censura nos impide recurrir a un detalle de sus antecedentes. Sería interminable y nos remontaría seguramente al Edén y el Fruto Prohibido. Hablemos entonces de aquí y ahora, de las nuevas formas de esta vieja tendencia represiva de la sociedad. Porque la censura, como el ave Fénix, renace en todas las épocas y bajo todos los regímenes, ama la tradición y la costumbre, teme la verdad y lo nuevo. Es sintomático que las censuras digan siempre defender la salud moral de la población, sucede, sin embargo, que recrudecen siempre que un orden social, un sistema político o económico tienen demasiadas cosas desagradables que ocultar.

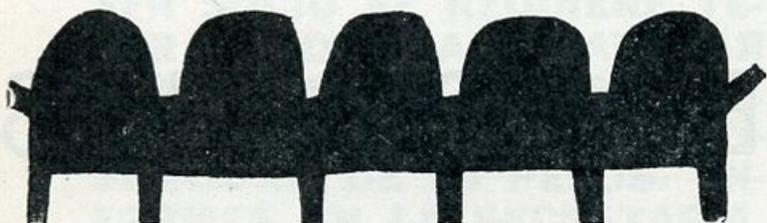
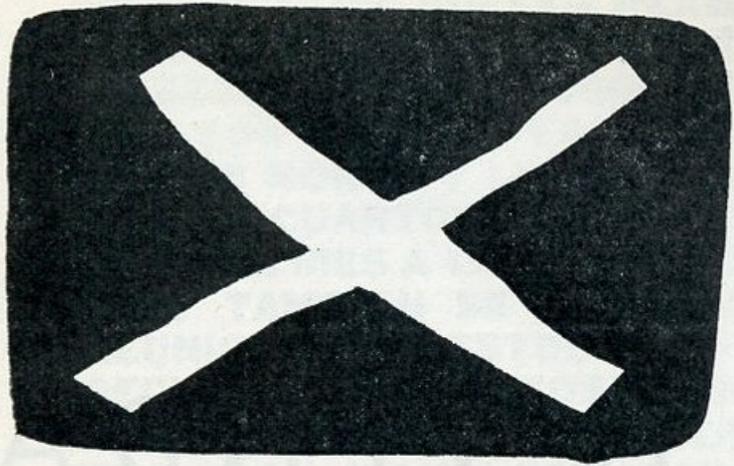
Es notable que nunca haya existido una censura para la estupidez, o el mal gusto. La censura no oficial más poderosa, la de la Iglesia, posee un cuerpo de doctrina sistemático que determina el grado de "peligro" que ofrece cada film. Para este metro moralizante Brigitte Bardot es el Mal. Esta limitación es más grave si se considera que para los mismos patrones, Sissi representa indudablemente el Bien: **La aventura**, **Hiroshima Mon Amour** o **La dolce vita**, son desaconsejables, mientras **El botones** o **Un tipo de sangre** no presentan inconvenientes.

¿Cómo no pensar que el actual decreto de censura incurre en las mismas equivocaciones de fondo? Su articulado es anticonstitucional y pone en manos de una comisión absurdamente compuesta, la facultad de presionar o deformar la necesaria libertad creadora del artista. Y se arroga además un antipático derecho de tutelaje sobre las conciencias. Decía John Boulting: "La censura es un medio oficial de suplir la conciencia, pero obra con una falta característica de sutileza e imaginación. Al intentar proteger la moralidad pública, lo único que logra con harta frecuencia es limitar la sinceridad de los autores y corromper el gusto de los espectadores. Con demasiada frecuencia los códigos de censura están establecidos de tal manera que condenan lo honesto no convencional y dejan pasar el sadismo, el mal gusto y y los artificios dudosos."

Para nuestro cine, finalmente afirmado en una línea de sincero testimonio y honesta revisión de nuestra realidad, un tipo de represión oscurantista y ambigua como el que se propone, sólo puede significar la asfixia. Y el estímulo al conformismo, la hipocresía, la estupidez.

Nuestro incurable optimismo (basado en el unánime repudio con que todas las fuerzas del cine y la cultura, han reaccionado contra el torpe intento de mordaza), nos hace pensar que este decreto no debe tener larga vida.

No obstante, es un aviso importante. Nos indica que la lucha por la libertad de expresión es constante y necesaria, que la censura no es sino el método estéril y regresivo de rehuir los problemas y los males por el simple recurso de ocultarlos. Y que la salud moral del espectador adulto sólo puede afirmarse abriéndole los ojos, dándole los medios necesarios para juzgar por sí mismo.



el cine que no vemos



LA TRILOGIA DE

# SATYAJIT RAY

UN ARTISTA INTEGRO

POR

**EMIR RODRIGUEZ MONEGAL**

(Especial para TIEMPO DE CINE)

## COMIENZA LA LEYENDA

Que una obra realizada en las condiciones más precarias, por un joven artista hindú que jamás había filmado una película, pueda llegar a convertirse en una obra maestra del cine contemporáneo es una de las paradojas (no la única) que encierra el nombre de **Pather Panchali**. Durante cuatro años, Satyajit Ray luchó denodadamente para poder filmarla. Con una vieja máquina alquilada, un equipo de ocho técnicos de los cuales sólo uno, el director artístico Bansi era profesional, con un elenco mayormente amateur (una de las dos excepciones es la maravillosa anciana Chuni-bala, vuelta al cine después de treinta años de olvido), Satyajit Ray salió a filmar su propia adaptación de un popular folletín hindú. Trabajaba los domingos y días feriados porque sin productor, sin apoyo económico, no podía abandonar su empleo. Filmaba en exteriores, sin sonido, porque era más barato. No podía darse el lujo de repetir las tomas más de tres veces porque el celuloide era escaso. Durante largos períodos (alguno de un año y medio) debieron detener el film por completo y el largo manuscrito, lleno de diagramas y apuntes, se convirtió en testimonio de un fracaso. Por fin, el gobierno concedió su ayuda, **Pather Panchali** fue extraída de los 45.000 pies que había acumulado Ray en cuatro años, y una versión de sólo 11.000 empezó a circular por el mundo, ganando premios en festivales de Cannes, de Edimburgo, de San Francisco, de Stratford (Ontario), de Vancouver.

## LA LENTA PREPARACION

La necesidad había impuesto rasgos de estilo que los críticos pronto encontraron sorprendentes: largas tomas que se concentran en lo esencial y eliminan el montaje cruzado del cine comercial; un diálogo escaso que apenas da apoyo a la acción y que obliga al ojo del espectador a seguir muy atentamente lo que Ray muestra en el cuadro; el grito de un instrumento que estalla en momentos en que la madre lanza su gemido y que sustituye con ventaja una expresión que la actriz, aficionada de talento, tal vez hubiera sido incapaz de dar; la verdadera luz de la mañana y del atardecer que da poesía a casi todas las imágenes; siluetas recortadas en una penumbra que ahorra focos y crea clima. Como todo auténtico y profundo artista, Ray había sabido hacer de la necesidad virtud. Si su film era simple y hasta primitivo por los medios técnicos que empleaba, el hombre que había sabido llevarlo a cabo no tenía nada de primitivo.

Descendiente de una ilustre familia de literatos y artistas, Ray se había educado simultáneamente en la Física, la Economía, la Pintura y hasta la Caligrafía. Luego de una temporada en la escuela fundada por Rabindranath Tagore, se fue a Calcuta porque le atraía el cine. Allí trabajó en una agencia de publicidad y trató de introducir algo del arte contemporáneo de Oriente y Occidente en los diseños comerciales. La revelación ocurrió el día en que lo contrataron para hacer las ilustraciones a una edición en volumen de la vasta novela de Bibhutibhusan Banerji. En vez de ilustrar **Pather Panchali**, Ray decidió filmarla.

Había visto poco cine pero bueno. Una breve temporada en Londres (1950) lo puso en contacto con noventa films. Entre ellos, **The Southerner** de Jean Renoir, las películas de Flaherty, **Ladri di biciclette** de Vittorio de Sica - Cesare Zavattini, fueron influencias capitales. En esta última descubrió la forma de llevar al cine **Pather Panchali**: sin actores profesionales, en escenarios naturales. De regreso en India, empezó a luchar por realizar su sueño. De esa lucha saldrían sucesivamente las tres partes de una trilogía que se levanta, casi solitaria, en la historia del cine.

## UN TIEMPO PROPIO

Lo primero que hay que subrayar ante la obra completa es su libertad de concepción. Aunque claramente vinculado a sus maestros, Ray no busca adaptar sus fórmulas a una historia propia. Por el contrario, recrea él mismo y a partir de la realidad que tiene delante, el tiempo, la estructura y hasta la textura del universo que quiere transferir al celuloide. Hombre de ciudad, va al pueblo, se impregna de él, aprende cómo viven y mueren sus habitantes, antes de empezar a dar el primer golpe de manivela.

En sus films, el ritmo es lento o se acelera según las necesidades interiores del relato y no de acuerdo a ninguna teoría del montaje o de la continuidad; cada secuencia temporal se da completa, o sólo en escorzo, según la emoción que quiere comunicar el artista; años pasan velozmente o se detienen fuera del tiempo. Las tres películas fluyen como un río caudaloso que atraviesa lentamente valles o se despeña entre rocas y precipita su curso hacia el mar.

**Pather Panchali** (El canto del camino) se toma 112 minutos (en la versión exportada) para contar un solo año en la aldea. El mundo que allí describe Ray está al margen del tiempo, es igual a sí mismo, los incidentes se repiten cíclicamente. La familia de Apu es como todas. Sólo una o dos muertes (la vieja tía,

la muchacha) vienen a marcar trágicamente ese mundo al margen del mundo en que crece el niño que habrá de ser protagonista de la trilogía.

En casi el mismo lapso (108 minutos, en realidad), **Aparajito** (Los invictos) cubre varios años de la vida familiar. La familia ha debido dejar la aldea y se ha trasladado a Benares, el niño crece y estudia, el padre muere, la madre debe retirarse a la aldea a morir mientras Apu continúa su carrera. Se ha trastocado la monotonía de unos seres atados al ciclo de la tierra. Al ingresar en la ciudad, al ser contaminados por la civilización, el tiempo los ha marcado y destruido. La muerte de la madre cierra hondamente la segunda etapa de este tríptico.

En la tercera, **Apur Sansar** (El mundo de Apu), Ray comprime más aún el tiempo. En sólo 103 minutos vemos al protagonista, ya hombre, luchando en la sórdida ciudad de Calcuta, escribiendo en ratos perdidos una vasta novela autobiográfica, casándose por accidente con una muchacha a la que va a llegar a amar profundamente, perdiéndola cuando ésta da a luz un hijo. Otra vez el ritmo se acelera, Ray salta cinco años en que Apu se hunde en la desesperación, y cierra el film (y la trilogía) con una magistral escena de reconciliación entre el padre y el hijo perdido.

## BELLEZA INTERIOR

El estilo y la forma cambian con la materia. Lo que busca expresar Ray no es una forma particular de la belleza de la realidad natural, como creyeron algunos al descubrir **Pather Panchali**. A Ray no le interesa la composición como un fin en sí mismo, a la manera de Sucksdorff o de Gabriel Figueroa. La belleza pastoral de la primera parte estaba dictada por el asunto, por el mismo mundo que Ray describía. Ese canto del camino era hermoso porque hay una delicada poesía en la contemplación del mundo natural. Esa poesía trasciende la pobreza en que viven sus personajes. Pero cuando la acción se traslada a la ciudad (Benares, Calcuta), Ray abandona el tono idílico y sabe mostrar la sordidez irredimible del inquilinato en que viven Apu y sus padres, o de ese cuarto junto a la estación del ferrocarril en que Apu lleva más tarde a su joven desposada. En ningún momento se busca la fotografía artística o la composición para estetas. El realizador es un pintor demasiado fino para caer en esa trampa. Hay tomas de increíble belleza en las escaleras sagradas de Benares pero están ahí porque el padre de Apu lee en esas escaleras las escrituras sagradas a todos los curiosos. Tampoco hay desdén por la belleza. Sólo que Ray llega a ella a partir de una cierta pureza interior.

Escenas de APARAJITO.



Cuando Apu y su hermana corren por los campos vecinos a la aldea y reciben la inesperada recompensa del descubrimiento del ferrocarril, Ray compone una secuencia que tiene increíble fuerza lírica. Esa fuerza tiene sus raíces en una visión que es la de los seres mismos que la viven. Del mismo modo, la muerte del padre en **Aparajito** está contada por un rápido efecto de montaje que salta de la cabeza declinante del moribundo, encerrado en un pobre cuarto, a un vuelo de pájaros que corta el majestuoso cielo de Benares. Esa metáfora (una de las pocas deliberadas de esta trilogía) no es un adorno sino un comentario.

El uso de los trenes bastaría para descubrir cómo Ray disciplina su poder creador. Son primero un grito lejano que rasga el fondo del horizonte familiar en **Pather Panchali**, hasta que los niños los ven de cerca y apoyan los oídos contra los rieles que vibran. Más tarde, un tren introduce a la familia (asustada, atónita) en el mundo caótico de Benares; un tren también es el sonido que la madre espera, sola en el pueblo y soñando con el diferido regreso de Apu. Cuando éste es hombre y ha quedado solo, vive en un cuartito miserable junto a la estación. Los trenes (el sueño de la evasión, la poesía del descubrimiento, el sonido de la nostalgia) ahora se han convertido en máquinas estridentes y sucias.

## EL ESPESOR DE LA VIDA

Pero es en la textura dramática misma donde Ray demuestra su capacidad extraordinaria de creación. Las tres películas fluyen o se detienen bruscamente pero sin efectos dramáticos. No hay transiciones marcadas porque no las tiene la vida, según apuntó Ray en una entrevista. Cada film se coagula en torno de dos o tres episodios que no implican conflicto o crisis sino que son sucesos terminantes y definitivos en sí mismos: una muerte, una partida, un casamiento. Los seres viven juntos o se apartan, siguen distintos rumbos, vuelven a encontrarse o se pierden para siempre. Los momentos culminantes son los que sirven para revelarlos, no los que los hacen chocar y oponerse. Por eso las tres películas están hechas de grandes escenas sin drama en que una situación crece y madura porque contiene la semilla de una revelación. A veces todo se aclara en el mismo instante, como cuando la madre rechaza indignada y temblando el deseo de un vecino; otras veces, la explicación llega

más lejos y sutilmente, como en el episodio del robo del collar que Apu descubre después de la muerte de su hermana, entre sus juguetes. Cada film progresa por un desarrollo interior de los personajes, por una fatalidad que crece dentro de ellos. Lo que el film muestra es la textura misma de la vida.

Su conclusión, la magnífica escena del reencuentro de Apu con su hijo, es ejemplar de esta actitud honda y simple. A la muerte súbita de su mujer, Apu rechaza todo, abandona al hijo, rompe su novela, huye durante cinco años. Al cabo vuelve junto al suegro que le ha criado al hijo. Pero éste, un chiquilín morenito de ojos angustiados, no reconoce a ese hombrón de barba y lo rechaza. Cuando Apu le dice que se lo quiere llevar a Calcuta el niño dice que allí vive su padre, que éste lo va a defender. Huye a su cuarto, después de rechazar el juguete que le ha traído Apu. Indeciso, el padre decide abandonarlo otra vez, habla con el suegro de enviarlo a un orfanato, y parte. El niño lo ve alejarse y lo sigue. Le pregunta si va a Calcuta, si lo lleva a dónde está su padre. Entonces Apu comprende que habrá de conquistarlo de a poco, lo alza en hombros y parte con su carga, como un San Cristóbal.

## LA DIFÍCIL SINGULARIDAD

Lo que hace Ray es único y casi inédito en el cine. La dimensión en que actúa hace parecer superficiales, vacías, tontas, a la mayoría de las películas de hoy. Porque él trabaja en un nivel en que las imágenes y el sonido, los actores, la música, dejan de ser hermosas superficies atractivas para convertirse en figuras expresivas del dolor y la felicidad, de la experiencia humana, del tiempo que fluye, de la realidad sentida con hondura.

Las suyas son películas difíciles porque el cine suele ser demasiado fácil y trivial no porque exijan ninguna forma de comprensión intelectual o sean complejas de forma (como **Hiroshima, mon amour**) o de contenido (como el **Journal d'un curé de campagne**). Su misma sencillez obliga más a la sensibilidad. Son películas vastas porque tratan de captar el espesor mismo de la existencia en una forma artística que sólo ocasionalmente (Flaherty, Renoir, Dovjenko) se ha alcanzado en el cine. Son películas únicas porque sólo excepcionalmente un artista tiene la integridad de visión que le permite realizar, contra escepticismos y fórmulas, una obra tan absolutamente pura.

# TIEMPO DE CINE

se ha visto, muy a su pesar, en la disyuntiva de aumentar su precio o rebajar su calidad. Hemos optado por lo primero. La acogida que el público lector dispensa a este número nos dirá si estuvimos acertados o si tendremos que modificar nuestro criterio.

TIEMPO DE CINE no ha podido superar los aumentos reiterados de impresión, papel y grabados. Descontamos la comprensión de nuestros amigos para poder superar esta emergencia.

## LEA EN LOS PROXIMOS NUMEROS

- **Los nuevos realizadores italianos** por Massimo Mida Puccini (Roma)
- **Filmografía de Gary Cooper**
- **Los inundados** por Jorge A. Ferrando
- **Diccionario de la nueva generación argentina**
- **Historia del Cine en 120 films** por Marcel Martin
- **"La mano en la trampa" y "Piel de verano" en la obra de Torre Nilsson**, por Edgardo Cozarinsky
- **Lautaro Murúa, "Shunko" y "Alias Gardelito"**, por J. Agustín Mahieu
- **Venecia, 1961**
- **El cine de Jean Rouch**, por Clara Fontana
- **y muchas notas más.**

**UN... DEUX...**  
**TROIS... QUATRE...**  
**O**  
**EL BALLET**  
**DE LA**  
**CENSURA**

**UN...**

Texto del artículo 4º del Decreto-Ley Nº 62/57 (LEY DE CINE). (Modificado por el Decreto-Ley Nº 16.385/57).

Art. 4º — La libertad de expresión consagrada por la Constitución Nacional comprende la expresión mediante el cinematógrafo en cualquiera de sus géneros. Rigen respecto de la libertad de expresión cinematográfica las mismas normas relativas a la libertad de prensa. Sin embargo, cuando razones educacionales lo aconsejen, el Instituto Nacional de Cinematografía podrá calificar a las películas como "no adecuadas para menores de dieciocho años" y las autoridades locales impedir el acceso a las exhibiciones de tales películas, a los referidos menores. Fuera de ello, no podrán imponerse prohibiciones ni efectuarse cortes en las películas, sino por resolución judicial dictada en proceso penal por juez competente".

**DEUX...**

Ministerio de Educación y Justicia  
INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA  
SUBCOMISION ESPECIAL CALIFICADORA. — Reglaméntase.  
DECRETO Nº 5797. — Bs. As., 11/7/61.

VISTO: La necesidad de reglamentar el artículo 4º del Decreto-Ley Nº 62/57, según el texto establecido por el Decreto-Ley Nº 16.385/57, en lo que se refiere al procedimiento allí enunciado para el contralor de la calidad educacional de las películas cinematográficas, y en concordancia con el Decreto 9660 de 1959, y CONSIDERANDO: Que la expresión cinematográfica es un medio de poderosa irradiación, capaz de influir en mentalidades y en conciencias anulando los valores éticos y culturales que hacen a la esencia de una comunidad nacional; Que, en consecuencia, deben ejercerse a su respecto los poderes de policía que en su esfera de aplicación competen al Poder Ejecutivo Nacional, sin menoscabo de la acción específica y concurrente de los poderes locales; Que tal acción debe dirigirse al resguardo de dichos valores éticos y educacionales, sin descuidar por ello los méritos artísticos de las obras cinematográficas que les son subordinados; Que deben dictarse normas que posibiliten la aplicación de los principios enunciados por la disposición legal de fondo y garanticen el libre juego de los intereses dentro de lo legal con relación a los valores superiores de la comunidad; Que se han suscitado problemas, que se traducen en falta de seguridad para los interesados, precisamente por la carencia de normas aclaratorias de los alcances y procedimientos del artículo 4º mencionado; Que lo expuesto demuestra la necesidad de establecer un ordenamiento que sin constituir un procedimiento de censura, permite el ejercicio del poder de policía, con la garantía de la intervención judicial, para el contralor efectivo de la calidad educacional de un bien destinado al público; Que la garantía del trato equitativo de los valores e intereses en juego debe ser asegurada, tanto por la intervención judicial cuanto por la participación de los distintos sectores interesados en la calificación educacional, inclusive los comerciales, tal como se ha establecido en el Decreto 9660/59; Por ello,

El Presidente de la Nación Argentina, Decreta:

Artículo 1º — La Subcomisión Especial Calificadora establecida por el Decreto Nº 9660/59, designará de entre sus miembros, y por simple mayoría, un Secretario, que tendrá las siguientes funciones:

- Coordinar el funcionamiento de las salas en que se divide la mencionada Subcomisión;
  - Refrendar los libros y planillas de contralor interno de calificación;
  - Representar al presidente del Instituto Nacional de Cinematografía en el ejercicio de las acciones judiciales que derivan de la aplicación del artículo 4º que se reglamenta.
- Mediante el mismo procedimiento la Subcomisión designará un suplente del Secretario, que actuará en caso de ausencia o impedimento.

Art. 2º — El presidente del Instituto Nacional de Cinematografía extenderá certificados de dichos nombramientos a los efectos de acreditar personería.

Art. 3º — Para la apreciación del material cinematográfico deberá tenerse en cuenta especialmente:

- Las repercusiones educacionales que pueda determinar el tratamiento que se dé a las instituciones básicas de la Nación, especialmente a la familia, a los símbolos patrios y a los valores éticos y culturales que caracterizan a la comunidad nacional;
- Sin perjuicio de las disposiciones penales vigentes, son conceptos y manifestaciones reprimibles los que puedan lesionar la soberanía de la Nación, su integridad territorial, el orden constitucional o las relaciones internacionales de la República; los que importen un agravio al pudor, a creencias religiosas, a razas o a colectividades extranjeras o la apología del delito, de la deshonestidad, de la inmoralidad o de la violencia.

Art. 4º — Cuando una de las salas de la Subcomisión Especial Calificadora encuentre motivo suficiente para la intervención judicial, procederá en la siguiente forma:

- Producirá un dictamen especialmente fundado, aconsejando las prohibiciones o cortes que estime corresponder;
- Por intermedio del Secretario elevará, con nota de presentación, copia de dicho dictamen al señor Juez en lo Penal competente;
- Hasta tanto se expida la justicia se paralizará el trámite administrativo.

Art. 5º — Por medio del Secretario, el Instituto Nacional de Cinematografía estará representado como parte en todas las etapas del procedimiento judicial.

Art. 6º — Los cortes ordenados por el Juez se efectuarán en todas las "colas", copias y "dup-negativos" existentes.

Art. 7º — A los efectos del cumplimiento del artículo anterior y demás disposiciones del presente decreto, el Instituto Nacional de Cinematografía y la Subcomisión Especial Calificadora prestarán a los jueces toda la asistencia y elementos técnicos que fueren necesarios.

Art. 8º — El presente decreto será refrendado por el señor Ministro Secretario en el Departamento de Educación y Justicia.

Art. 9º — Comuníquese, publíquese, anótese, dése a la Dirección General del Boletín Oficial e Imprentas y archívese.

FRONDIZI. — Luis R. Mac Kay.

**TROIS...**

Texto del artículo 22º (Capítulo IX. — Sanciones) del Decreto-Ley Nº 62/57 (LEY DE CINE).

Art. 22º — El que de cualquier modo atentare contra la libertad de expresión cinematográfica, ejerciendo censura o impidiendo la libre circulación y exhibición de una obra cinematográfica, será reprimido con prisión de uno a seis meses.

**QUATRE...**

¿.....?



Luis Medina Castro y María Vaner en TRES VECES ANA, escrita y dirigida por David José Kohon y producida por Marcelo Simonetti.

## EN LA RUTA DEL NUEVO CINE ARGENTINO

### JORNADAS DEL NUEVO CINE ARGENTINO

Al intentar una definición del sentido de estas jornadas escribimos en otro lugar las siguientes notas: "Desde hace muchos años, el cine argentino busca una fisonomía propia. En los pioneros fué el costumbrismo, a veces el folklore. Luego vino una etapa internacional que gradualmente cayó en la imitación fácil y en el progresivo fracaso económico, artístico y popular. Tras un largo período de aislamiento y parálisis creadora, parecen advertirse ahora señales ciertas de recuperación. Pero más bien convendría hablar de un nacimiento. Porque este nuevo cine argentino que descubrimos es parte de una posición nueva y distinta en un momento crítico y decisivo. Un análisis de la realidad actual nos muestra la necesidad de integrar al cine en un movimiento total y crítico que testimonie y descubra esa realidad. Y el nuevo cine que descubrimos en nuestro país es conciente de su responsabilidad artística y humana; está forjado por gente que asume una posición vital y valiente, comprometido a decir verdades y decir las con un lenguaje nuevo. Estas jornadas esperan salir al encuentro de este movimiento y estudiar sus necesidades y su trascendencia.

Nuestro país tiene un rostro ignorado y este cine sale a descubrirlo. A reflejar también, polémicamente, sus problemas. Esto también debe conocerse. Un cine así, auténtico y de búsqueda, es siempre molesto para quienes profesan la política de la simulación y el engaño. Por eso no es extraño que las presiones económicas y las censuras ideológicas que amenazan actualmente al film, conduzcan naturalmente a cercenar o ahogar definitivamente ese cine nuevo, de testimonio y libertad.

Otro de los propósitos de estas jornadas es, entonces, estudiar a fondo los problemas que convergen sobre

nuestro cine y establecer una comunicación activa y responsable con el público, que debe conocer y apoyar este movimiento cinematográfico que elige la responsabilidad y la sinceridad. De nuestra parte queda la responsabilidad de discutir y difundir la trascendencia de este movimiento fílmico que responde íntimamente a una urgente necesidad de nuestro pueblo."

Cabe agregar que pese a todas las dificultades, se va concretando ya una definitiva conciencia de la profundidad y coherencia de este movimiento renovador. Las jornadas contaron con un público entusiasta y atento, que siguió las deliberaciones y las posteriores exhibiciones, que intentaron resumir antológicamente las expresiones más importantes del cine argentino actual.

Los debates (que lamentablemente no podemos transcribir ahora) trataron el problema de la censura, las relaciones y posiciones actuales de los realizadores y productores, la función de la crítica y el panorama del corto metraje. En la última jornada se trató también exhaustivamente la enseñanza de cine en el país. Una comisión formada por representantes de las escuelas de cine existentes, decidió remitir al Instituto de Cinematografía un estudio completo de las experiencias realizadas. Este estudio comporta además un análisis de las características que debería poseer en base a esa experiencia, el futuro centro de altos estudios cinematográficos.

El Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Buenos Aires, que organizó estas jornadas con el auspicio de numerosas instituciones, se propone publicar la sustancia y las conclusiones de estos debates. Constituirá una constancia importante y una primera sistematización, del futuro análisis de un momento decisivo para el cine argentino. Involucra también un hecho auspicioso: la incorporación del cine actual a un mundo cultural del cual no debe estar separado.

J. A. M.

## DOS DIRECTORES HABLAN DE SUS FILMS

A pocos días de terminar la filmación de mi primera experiencia en largo metraje (aquella fabulosa mole que se me hacía inconquistable 9 semanas atrás) surgen una cantidad de conclusiones que entonces fueron simples apuntes para planificar la realización de **El último piso** y que hoy se han convertido ya en experiencias. Digo planificar, porque, cosa rara en mí, traté de ceñirme a un método que en general (he observado) no sigo en mi desordenada vida extracineamatográfica. Un gran porcentaje de las fórmulas preestablecidas se cumplió, y eso me hace sentir totalmente responsable de lo que surja de la obra, pero al mismo tiempo debo reconocer que a medida que trabajaba en filmación se fueron presentando situaciones que me llamaron a una realidad que no podía dejar de lado. Surgía algo así como un resorte intuitivo, más pomposamente llamado inspiración, que hizo que en una fracción de segundo y frente a la realidad del trabajo práctico, decidiese, después de un simple balance comparativo, cambiar el proyecto concebido en teoría por lo que nacía en el momento de plena identificación con el asunto. Trabajé, junto a Augusto Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez en el libro cinematográfico en profundidad. Es decir, cuidando de usar como fórmula expresiva, en cuanto al tema, todo lo interno de los personajes, apartando premeditadamente lo externo. Tratamos de calar hondo en cada uno de los movimientos de los 9 personajes. Para eso nos limitamos al mínimo de diálogo, a lo necesario como para que los problemas se tornasen comprensibles. Cuando, previo a crear la primera situación del film, analizamos como paso inicial incuestionable mi forma expresiva y la del adaptador (Roa Bastos) lo hicimos por la estricta necesidad de imponernos una línea paralela, de manera que la adaptación sirviese a mi fórmula expresiva y ésta estuviese dentro de la tónica impuesta por la de aquél, evitando así marchar, en dos aspectos de la creación, por caminos diferentes. Una vez logrado esto, y a medida que fui eligiendo el elenco, el equipo técnico, y el resto de los colaboradores, traté de impregnarlos del mismo módulo, de manera que la obra conservase el estilo establecido. Hablé con el cameraman sobre el tipo de composición deseada, con el iluminador sobre la luz en función del tema y su tratamiento, con el escenógrafo, con mi asistente, con el elenco, y con todos los que debían poner su parte en el film. En cuanto a la impresión que tengo hoy de haber conseguido lo "soñado" confieso, como digo unas líneas más arriba, que me siento totalmente responsable de lo que surja. Con los actores traté de darles, previo a cada escena, el diálogo interno, e ir puliendo en cada ensayo lo que, según mi simple apreciación, sonase a sobreactuado o poco natural. Como la mayoría de ellos son actores de teatro consideré importante en pocas palabras explicarles las distancias existentes entre actor y público en el teatro y en la sala cinematográfica como para medir y pulir al máximo sus movimientos corporales y la modulación de voz. A mi juicio respondieron ampliamente.

El equipo técnico fue elegido expresamente por su gran experiencia profesional. Lo elegí así, sencillamente porque si bien es cierto que tengo plena conciencia de mi capacidad, tengo también plena conciencia de mis limitaciones. De parte de los técnicos he recibido la más grande de las sorpresas. Todos viejos hombres del cine argentino, acostumbrados a los clásicos cánones impuestos por nuestros realizadores con largos años de actuación, a quienes respeto como pioneros de nuestro cine, lograron comprender plenamente y adaptarse maravillosamente a un estilo diferente y con el que se sintieron identificados en cada minuto de su trabajo. Esencialmente me extrañó primero y reconfortó luego el respeto y el apoyo que sentí de parte de ellos durante las 45 jornadas que llevamos juntos. Desde el momento mismo que ele-

gí la novela de Jorge Masciángoli para mi gran aventura, he tratado de conciliar, un tema que interese al gran público (¿por qué no ser realista?) por el sentido exterior de los sucesos, con un lenguaje cinematográfico moderno, por lo menos diferente, que interese al exigente y sea comprensible para todos. Siento que todo el que tenga algo que decir en cualquiera de las expresiones artísticas debe tratar de llegar a eso. Naturalmente que a pesar de sentirme conforme con el material logrado, queda junto a mí la gran incógnita, al menos por algún tiempo.

**DANIEL CHERNIAVSKY.**

Durante el rodaje de **EL ULTIMO PISO.**



### Los jóvenes viejos, se sienten viejos.

A veces sienten un placer masoquista en decirlo y en hablar de su frustración.

Sus métodos de defensa para combatir su soledad son además muy endeble.

Son inteligentes. Esto agrava su problema, porque caen constantemente en la realidad de lo que les pasa.

Les encanta echar toda la culpa a la generación anterior y ellos mismos se definen como "generación de transición".

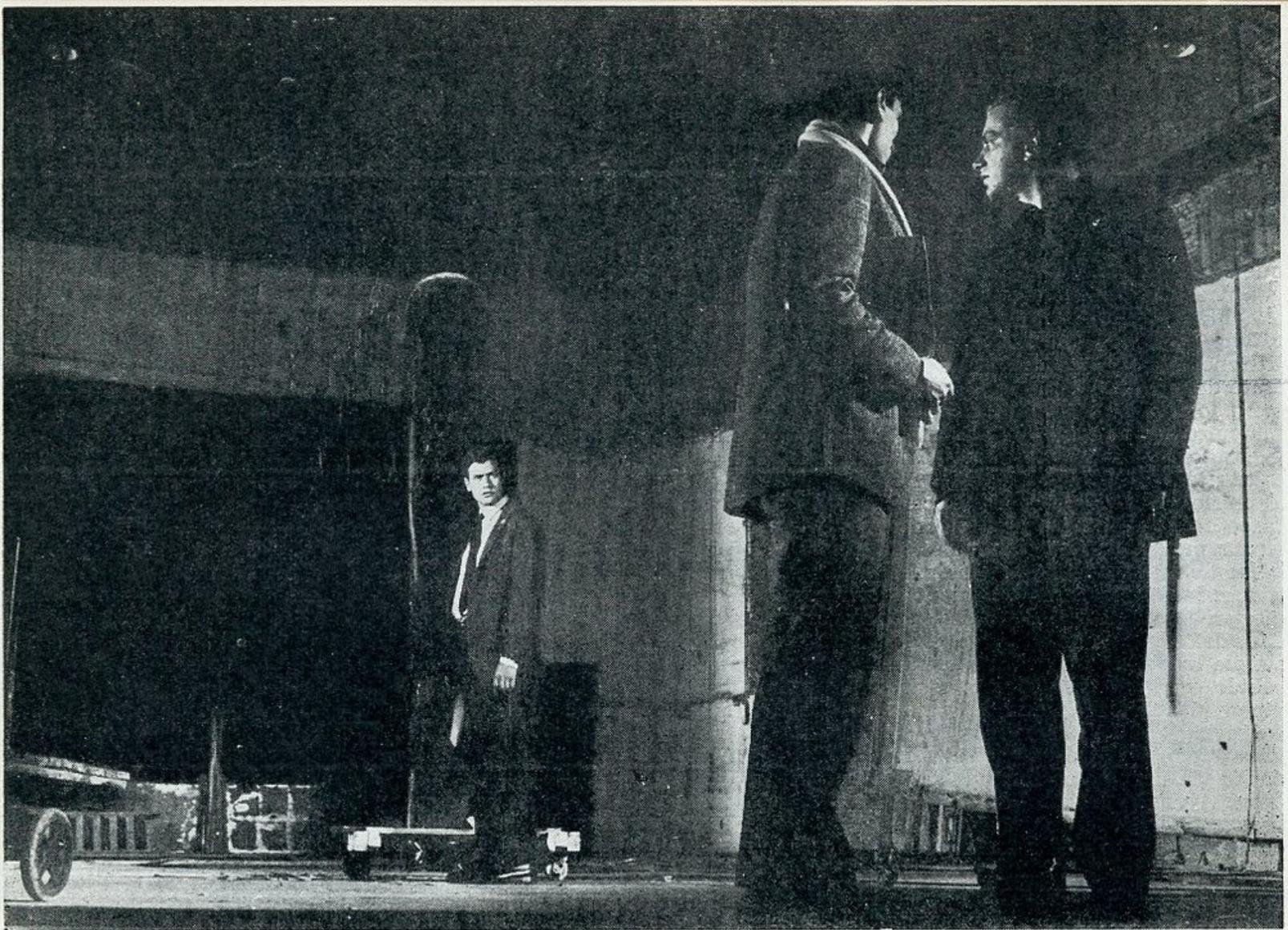
Desearía haber hecho el film hace ya dos años. Ojalá pueda empezar pronto. Creo que el problema no perderá vigencia por mucho tiempo, pero llega un momento en que se hace indispensable poder parir la película para que de sus virtudes y de sus errores nazca una nueva posibilidad de concepción no nacida en una frustración anterior.

Prefiero no decir nada más sobre el film. Que él hable cuando exista, porque si no es capaz de trascender por sí solo, **Los jóvenes viejos**, habrá sido un fracaso.

**RODOLFO KUHN**

Cámara en mano filmando **LOS JOVENES VIEJOS**





Pablo Moret, José M. Frá y Walter Santa Ana en un momento de DAR LA CARA de José Martínez Suárez.

## PEQUEÑO REPORTAJE A DAVID VIÑAS

### ¿Por qué escribe para cine?

Por necesidad de comunicarme. Es decir, dos cosas previas, la creencia en que tengo algo que decir y el conocimiento de las posibilidades restringidas del libro y el periodismo en nuestro país, he buscado en el cine una posibilidad de mayor difusión de una serie de planteos, puntos de vista, impugnaciones, denuncias y programas que son comunes denominadores de todo lo que he venido haciendo.

### ¿Es un repuesto el cine, entonces?

No. Es un aliado.

### ¿Por qué se llama Dar la cara su nuevo libro cinematográfico?

Como todos los títulos es un intento de síntesis del libro. Algo parecido les ocurre a algunos poetas cuyos poemas se resumen en el primer verso. En este caso, tengo la certeza que corresponde a toda una aspiración generacional, la de los hombres que hicieron sus primeras experiencias vitales e intelectuales bajo el peronismo y que por muchas razones se sintieron demorados y postergaron sus proyectos hasta 1955. Todo fue un malentendido. Lo que pasó después también los dejó insatisfechos: ni posibilidades abiertas, ni grandes proyectos realizados, ni fervor, ni arrojo, ni nada. Esos hombres jóvenes podrían caer en el escepticismo, en la abulia o en la desesperación. Pero no. En su gran mayoría creen que el futuro es la única trascendencia del hombre y por eso insisten en sus proyectos con una fe bastante deteriorada, pero que de alguna manera los rescata. Y como programa mínimo se proponen ese "dar la cara".

### ¿Hay un intento de realismo en su obra?

En cuanto trata de captar la realidad, sí, sin duda.

Pero esa actitud en ningún momento supone captación de "esencias nacionales", esos imponderables que muchos invocan, pero que nadie ha visto. Como en la vieja fábula, los espiritualistas de este país a los que no ven esa tela invisible, los acusan de beocios o delicuentes. Mi realismo, el que trato de conjugar en **Dar la cara**, no apunta a sustancias inmodificables ni a absolutos platónicos: no sabe que es **El Hombre Argentino** ni **Lo Argentino**. No lo sabe ni le interesa. Esas realidades pétreas solo pueden ser monopolio de un cine-museo que más que plegarse dinámicamente a la realidad pretenda fijar para siempre tipos, dialectos, respuestas y problemas.

### ¿Cree que hay constantes o corrientes en el cine argentino?

Sí. Así como en la literatura argentina del siglo XX uno se topa con dos vertientes, la que inicia Payró y la que aparece bajo el signo de Enrique Larreta, la primera preocupada fundamentalmente por la acción y la segunda teñida de formalismo, en el cine argentino —y por razones similares— se podrían trazar dos constantes tomando como ejemplos a **Prisioneros de la tierra** o **Las aguas bajas turbias** de un lado y del otro **El túnel** o **La casa del ángel**.

### ¿En cuál de las dos líneas se ubicaría Ud.?

En literatura, qué duda cabe, en la línea Payró. En cine, me siento más cerca del primer Soffici y del mejor del Carril que de Torre Nilsson. Sin embargo, tengo la convicción de que nuestro cine superará esa disyuntiva cuando asimile las mejores formas de Nilsson en contenidos semejantes a los que ya estaban en Horacio Quiroga o en Alfredo Varela, y esto no significa proponer un bello folklorismo ni una salida ecléctica de "a más be sobre dos". De ninguna manera. Se trata de una salida dialéctica. Y en eso tratamos de estar.

EXTERIOR CALLE PRENTE PENSION BERNARDO

NOCHE

Escena 557.

PLANO MEDIO de OLSEN y RIERA. OLSEN con el brazo izquierdo vendado, tela adhesiva en el mentón. Vienen caminando despaciosamente por la vereda de la pensión de BERNARDO.

Escena 558.

PLANO GENERAL, desde un punto alto.  
La calle vacía de coches; muy poca gente.  
OLSEN y RIERA miran a AGÜERO, parado en la vereda de enfrente.

Escena 559.

PLANO CORTO de AGÜERO mirando hacia OLSEN y negando con la cabeza.

Escena 560.

PLANO MEDIO de OLSEN y RIERA, que siguen caminando. PANORAMICA con ellos. Llegan hasta la puerta de la pensión. Allí, O'DONNELL, niega también con la cabeza. Los tres entran.

INTERIOR ENTRADA PENSION BERNARDO

NOCHE.

Escena 561.

PLANO MEDIO de OLSEN, RIERA y O'DONNELL subiendo. Atrás, AGÜERO queda de guardia en la puerta. OLSEN, RIERA y O'DONNELL salen de cuadro

INTERIOR HALL PENSION BERNARDO

NOCHE.

Escena 562.

PLANO LARGO. El hall vacío. OLSEN, RIERA y O'DONNELL entran. OLSEN señala hacia la escalera y comienzan a subir. KOLLMAR sale de su habitación, asomándose. Llega al pie de la escalera y pregunta:

OLSEN, RIERA y O'DONNELL se vuelven sin detenerse, y continúan subiendo. KOLLMAR, dándose cuenta que algo grave está pasando, sube tras ellos, lentamente.

KOLLMAR

¿A quién buscan?

INTERIOR PASILLO SUPERIOR PENSION BERNARDO

NOCHE.

Escena 563.

PLANO LARGO de OLSEN, RIERA y O'DONNELL, seguidos por KOLLMAR que terminan de subir la escalera siempre en silencio. Llegan hasta frente puerta habitación BERNARDO. Entran OLSEN y O'DONNELL, quedando RIERA deteniendo a KOLLMAR junto a la misma. Han quedado en PLANO CORTO.

INTERIOR PIEZA BERNARDO

Escena 564.

NOCHE.

PLANO MEDIO de OLSEN y O'DONNELL, vistos desde el marco de la puerta. Encienden la luz y miran en derredor.

INTERIOR PASILLO SUPERIOR PENSION BERNARDO

Escena 565.

NOCHE.

PLANO CORTO de KOLLMAR tratando de asomarse y RIERA que lo contiene sobriamente. Se comienzan a oír los ruidos del destrozo en la habitación.

Escena 566.

PLANO CORTO de ACEVEDO afeitándose, que se asoma a la puerta del baño, atraído por los ruidos.

Escena 567.

PLANO CORTO de RIERA, junto a KOLLMAR, que se vuelve y va hacia ACEVEDO. La CAMARA lo acompaña en CARRITO lateral; llega junto a ACEVEDO y, empujándolo por la cara enjabonada, lo mete en el bañicerrando la puerta. Regresa hasta KOLLMAR, mientras los ruidos prosiguen, y se limpia las manos con jabón en el chaleco del sueco.

Escena 568.

PLANO LARGO del pasillo. Por la puerta de la habitación de BERNARDO salen, ealmosamente, OLSEN y O'DONNELL. En el vano echan una última mirada hacia el interior, cieran la puerta con llave y salen hacia la escalera.

Escena 569.

PLANO CORTO de KOLLMAR y RIERA. Cruzan el cuadro OLSEN y O'DONNELL. RIERA quita su mano del hombro de KOLLMAR al tiempo que O'DONNELL mete en el chaleco del sueco la llave de la habitación, en un alarde sobrador. CAMARA corrige con RIERA, que sale en pos de sus compañeros, quedando el cuadro con el REVERSO de KOLLMAR que los mira bajar.

DAR  
LA  
CARA

FRAGMENTO  
DEL GUIÓN

**NOCHE.**

Comienza acá una secuencia especial. Se trata de las tomas obtenidas por MEYER en la búsqueda de sitios de Buenos Aires. Se mostrará el material tal cual sale en la copia diaria: con colas blancas intermedias, finales estirados, vacilaciones de movimiento y de cámara, saltos de luz, etc.

Constará de tomas que evidencian la 'angustia' ciudadana: coche subterráneo llegando al andén inicial de Florida ("Chadopyf"), represión policial de manifestaciones, locomotoras con gente viajando apiñada a sus costados, calles solitarias de la "city" un día domingo, asilados asomados a los paredones de la Recoleta, sala de espera de un hospital, MARIANO y ASEEF caminando hacia cámara en Plaza Bútelar, el CHICO con la botella de leche que MEYER filmó, jubilados tomando sol en el botánico, etc.

Sobre las últimas imágenes indicadas en la secuencia anterior, caen las voces y comentarios de MARIANO, MEYER, ASEEF y ALFREDO, el compaginador.

Pausa larga mientras se proyectan las últimas imágenes.

La imagen se detiene y queda fija en el cuadro.

**INTERIOR SALA COMPAGINACION LABORATORIO ALEX**

**NOCHE.**

Escena 570.

PLANO CORTO de todos los indicados. En la sala de moviola con la imagen detenida ya vista, MARIANO se sienta a medias sobre mesita lateral.

Toma una carpeta con informes y la revisa someramente:

Escena 571.

PLANO CORTO de la moviola y MEYER que le dá marcha atrás. Las imágenes vuelven a aparecer en el cuadro reducido, pero de atrás para adelante. Asombrado:

Escena 572.

PLANO CORTO de MARIANO y ASEEF. Atrás, escuchando, ALFREDO, sin intervenir. Desconcertado:

Acosado, lo encara:

Dedo:

Nuevo dedo:

Otro dedo:

Vuelve la mano, cerrándola.

Escena 573.

PLANO CORTO de MEYER que junta a la moviola lo mira, con el cuerpo, casi de espaldas.

Engranado:

Encogimiento de hombros semisonriente de MEYER.

Escena 574.

PLANO CORTO de MARIANO nervioso. Silencio general. Tansición:

Escena 575.

PLANO MEDIO de todos. MEYER enciende de encima de la mesa la luz del cuartito y toma la cámara.

En una orden:

Toman sus sacos.

**VOZ MARIANO**

¿Y esto? ¿Intentás descubrir Buenos Aires?

Y después de esto ¿qué viene? ¿Algún sueño tuyo?

**VOZ ASEEF**

Ningún sueño, Mariano... Realidades...

**MARIANO**

Pero entendámonos; ustedes ¿qué quieren hacer: una película o una campaña electoral?

...para esto gastaron... casi mil metros de material? Con un poco más, hacemos una en el estudio.

**ASEEF**

"¿Hacemos?" ¿Quiénes?

**MARIANO**

Bueno, la empresa de papá...

**MEYER**

Pero ¿no eras vos quien pagaba la película?

**ASEEF**

Vos dijiste que con el crédito y el premio del Instituto...

**MARIANO**

¡Qué! ¿Que nos largábamos a decir lo que queríamos? Mirá:

...El premio, primero hay que ganarlo. ...segundo, hay que ver si te lo pagan, porque si debés algo, no ves un peso... ...y por último, eso no alcanza para nada.

**MEYER**

Me parece estar escuchando a Carbó padre...

**VOZ MARIANO**

Y ¿qué tenes contra él?

**MARIANO (continúa)**

...Mi padre sabe lo que dice y lo que hace... Entraste al estudio de mandadero y hoy sos iluminador... ...¿Dónde tenés la cámara?

**MARIANO (continúa)**

...Descargála y la llevamos al estudio.

**INTRODUCCION DEL  
CINE ARGENTINO  
EN ESTADOS UNIDOS**

# PERSPECTIVAS

POR  
**GEORGE N. FENIN**

Los honores recientes otorgados en Europa a los directores argentinos y a sus films contienen "ab imo" la profunda promesa de un despertar largamente esperado, por parte de los distribuidores y exhibidores americanos, a las posibilidades que ofrecen los trabajos de creación artística del cine argentino.

El mercado yanqui, como es sabido desde hace mucho tiempo, está controlado estrictamente por una producción masiva de "Quickies" (1) mexicanos, que no presentan, en la mayoría de los casos, ningún valor artístico; esa producción mexicana se halla limitada a una cadena de cinematógrafos que concitan el interés del público hispano-parlante de los vecindarios latinos, especialmente portorriqueños, y es generalmente ignorado por los poderosos circuitos de los "Art Theatres". Los productos seleccionados del cine sudamericano, ya sean argentinos o brasileños, son prácticamente desconocidos por la audiencia de los "Art Theatres". Fue, recién mucho tiempo después de su proyección inicial en una función celebrada en "Cinema 16", el principal de los cineclubes americanos, dirigido por Amos Vogel, que **La casa del Angel**, fue adquirida finalmente por un distribuidor y exhibida en un teatro comercial de primera línea en Broadway, obteniendo algunas críticas laudatorias por parte de los críticos de la prensa diaria neoyorkina. Ha sido un buen principio, pero aislado. Hay films que son literalmente desconocidos por las audiencias de los circuitos comerciales y por la de los "Art Theatres", como por ejemplo **La Caída**, **El Jefe**, **Un guapo del 900**, **El Negoción**, y para mencionar los más recientes, **Prisioneros de una noche**, **Los de la mesa diez**, **Shunko**.

La situación parece haber cambiado algo. Los Festivales Cinematográficos de Mar del Plata, reuniendo a tantos críticos y teóricos, han originado un flujo de artículos sobre el cine argentino en docenas de publicaciones cinematográficas internacionales y autorizadas; esto ha estimulado, por otra parte, el aflujo de films y directores argentinos a los festivales cinematográficos que se celebran en Europa. Sus éxitos han sido dados a publicidad y han atraído la atención de los distribuidores norteamericanos. No nos olvidemos en esta oportunidad el importantísimo factor que constituye el "exotismo" en la extraña alquimia de la atracción de boletería. Los films americanos del "Nuevo Cine", prácticamente, desconocidos en los Estados Unidos, fueron exhibidos en los festivales europeos, mereciendo una gran cantidad de honores, siendo inmediatamente de fácil venta en los EE. UU., pues se los anunciaba como merecedores de la buena estimación de críticos extranjeros. Un ejemplo notable fue el que brindó **Shadows** (Sombras) de John Cassavetes, un film que a pesar de la buena crítica que había recibido aquí no pudo encontrar un distribuidor comercial en los Estados Unidos. Exhibido en Venecia con gran éxito, halló a su regreso a Nueva York un clima bien diferente. Recordemos también a **Paisá** el film de Rossellini que fuera tibiamente recibido en Italia, triunfando luego en Nueva York y París, regresando a su país nativo para una larga serie de exitosas exhibiciones.

(1) Films que se hacen rápidamente, a bajo costo y sin ninguna preocupación estética.

Como pueden ver nadie es profeta en su tierra... Ahora es indispensable que se envíen a los festivales cinematográficos, buenos films argentinos, para atraer la atención de los jurados, los críticos, los distribuidores, para manifestar la existencia de algunas buenas obras que podrían ser absorbidas en el gigantesco mercado americano de los "Art Houses", sin mencionar el mercado comercial que se abriría a films que fuesen particularmente accesibles. Los productores, directores, artistas y técnicos inteligentes deben llevar a cabo una constante labor de penetración para hacer conocer sus obras en otros países, apreciando las reacciones de los nuevos espectadores y actuando sobre la base de las lecciones que surgen de la apreciación de dichas reacciones.

Es posible, así como humano, que ciertos films argentinos de alta calidad sean minimizados por el público argentino; pero tales obras, presentadas a audiencias extranjeras, que pueden estar inclinadas a actuar sin ninguna actitud chauvinista, observando el mensaje y el contenido original de esos films, serán aceptadas por sus cualidades representativas de la genuina expresión argentina de un cine vital. Muy a menudo un problema nacional se ha "condicionado" o acostumbrado a su pueblo de modo que su tratamiento en la pantalla puede parecer una repetición pues se lo acepta por adelantado. Pero cuando ese problema es exhibido en forma sincera en su esencia a las audiencias de otros países, puede llevar no sólo una nota de novedad al presentar algo vital, algo que ayude a adquirir una visión más profunda de los problemas argentinos; puede también contribuir de gran manera a la gran discusión sobre el entendimiento básico de la humanidad "per se", y expresar muchos temas dinámicos ligados de un modo que hace que sean fácilmente aceptables.

Es de esperar, por lo tanto, que en un futuro no lejano el cine argentino sea capaz de hacerse conocer más y más fuera de sus fronteras, ayudado por los esfuerzos de críticos y escritores. Una apertura de los mercados exteriores, y especialmente el de los Estados Unidos puede ejercer una influencia estimulante para futuras empresas, así como un reconocimiento en el nivel internacional por parte de productores y críticos, influirá favorablemente sobre aquellos que aún tratan desesperada y ciegamente de regular la producción cinematográfica argentina según antiguos patrones, limitados estrictamente al mercado interno. El nuevo cine argentino está colmado de nuevas ideas y talento, y sólo necesita más apoyo y comprensión. Tales requisitos no podrán ser negados el día en que se haga clara y evidente una reacción internacional favorable hacia el cine del Río de la Plata.

**GEORGE N. FENIN**

SHUNKO para U. S. A.



## PROBLEMAS DE LA PRODUCCION INDEPENDIENTE

A mediados del año 1962 entrarán en funcionamiento más de 30 canales de televisión en el interior del país, muchos lo harán antes, pero, el verdadero impacto para el cine será por esa fecha. ¿Cómo lo afrontarán los exhibidores? No es muy difícil la respuesta conociendo un poco el país: Con un mínimo de salas con refrigeración o calefacción, muchas con equipos viejos, butacas incómodas y locales inhóspitos. Tampoco es muy aventurado predecir quien será la cabeza de turco frente a las salas vacías: el tan vejado, incomprendido y desconocido "cine nacional".

El número de films producidos en nuestro medio, varía, desde hace unos años, entre los 30 y 35. La mayoría de ellos, y la tendencia se acentúa, son realizados por productoras independientes. Una productora independiente se organiza de diferentes maneras (por cooperativa, con aportes de varios socios, con un solo mecenas), pero tienen de común el que detrás de todas ellas hay un individuo que, contra viento y marea quiere hacer "su película". Muchas veces ese individuo es el director del film. La unidad económica que así se forma está respaldada, en el mejor de los casos, con el dinero estricto para terminar el film. Nada se prevé, salvo muchos sueños, para una continuidad de producción. Tampoco se piensa, porque no se puede, en un lanzamiento publicitario distinto de nuevas figuras, o nuevos temas o nuevos realizadores. Fuera del dinero, contado y recontado, para pagar el material y los actores, el productor independiente no tiene nada. Y además y eso es lo grave, en la mayoría de los casos, tampoco tiene experiencia. Confían a un director de producción el alquiler del equipo, y la contratación del personal técnico y artístico, y ponen en sus manos varios mi-

llones de pesos, para ver, en muchos casos la primera rendición de cuentas junto con la copia campeón. Quiero que se me entienda bien, se ha terminado ya la época en que tres o cuatro individuos sin escrúpulos rodeaban a un terrateniente o industrial libidinoso para embarcarlo en una aventura que era todo beneficio para ellos. No creo que haya otra industria en el país en que se trabaje, todos, hasta el último reflectorista, con más amor por lo que se está haciendo que en el cine. Pero quiero señalar un hecho, la mayoría de los capitalistas que invierten dinero en él, lo toma como algo accesorio, al lado de sus otros negocios, que nada tienen que ver con el cine. Y el entusiasmo se termina con el primer film, con sus dificultades de toda índole, con la hostilidad de distribuidores y exhibidores, con la falta de apoyo inteligente del Instituto. Una vez que el film está en las latas, se da cuenta que a esas latas, que tanto dinero le han costado, nadie las quiere. Si ha gestionado antes un crédito en el Instituto, las cuotas le llegarán no muy regularmente. Si no tiene crédito las posibilidades de una "B" son mucho más grandes. Hay que esperar un momento favorable para pedir la calificación, buscar amigos e influencias, perder meses y dinero. Pero la guerra declarada y abierta la encontrará en los distribuidores y exhibidores. Ellos sencillamente no quieren que se haga una película más en el país. Muchas productoras suelen terminar con su primer film. Son esfuerzos y capitales que ya no volverán al cine.

No hay una base económica, que para toda industria es indispensable porque la mayoría de los films son fracasos financieros y con ello se reduce cada vez más los aportes económicos y el ingreso de nuevos capitales. Sin una solución para esta situación, nuestro cine no saldrá de su incierta posición actual y tampoco se terminará con el peregrinaje y el pedido de limosna a que se ha reducido la búsqueda de capitales para un film. Tampoco se terminará con las productoras de una sola película, directores de un film cada año, personal técnico disperso o que debe dedicarse a otras actividades para subsistir. Es decir, no habremos logrado una industria que como cualquier otra elabore ordenada y continuamente su producto: en este caso, films.

Muy diversos factores intervienen en nuestra industria. Trataré de analizar cada uno de ellos.

### PRODUCCION

A lo ya dicho sobre las productoras independientes cabría agregar algunas cosas. Todo productor debería hacerse dos preguntas que entiendo son fundamentales. ¿Para qué? y ¿Para quiénes? se realiza un film. Esas preguntas, al contestarse, comprenden el estudio del mercado y del público a quien va a ser dirigida con preferencia y a su vez eso condiciona el argumento, los medios publicitarios y el lanzamiento que con posterioridad se le dará al film.

Las productoras independientes con su debilidad tienen bastante con terminar su film. Habría que estudiar la posibilidad de una distribuidora y oficina de publicidad común. No deben olvidar que el escándalo de *Los de la mesa 10* puede repetirse y que de alguna manera tendrán que llegar a un entendimiento y cooperación si pretenden sobrevivir. Esa misma falta de capacidad financiera influye para que no se estudien planes orgánicos de filmación, no se modifiquen las viejas prácticas, que hacen que ese contrate a un jefe de producción una semana antes de comenzar a filmar, lo mismo con los decorados y muchas veces con los artistas, y se vaya improvisando sobre la marcha, con sucesivas modificaciones, aspectos y fundamentales. A ningún productor se le ocurre

contratar por 6 u 8 meses un escritor, un director y un jefe de producción para que "le armen" un film. Y sin embargo, no creo que sea una inversión más arriesgada que comenzar un film con partes del libro que se corregirán durante la filmación, porque son flojas, pero no hay tiempo, director que sabe que aún no tiene todos los elementos en sus manos, director de producción sonámbulo, porque muchas cosas no se han previsto y hay que conseguir las, aunque no se duerma en un mes.

Con la emigración de técnicos a la televisión, la actual media anual de producción sería muy difícil de elevar a la cantidad mínima exigida para la reconquista del mercado latinoamericano, calculada en 52 semanas de continuidad. La falta de equipos de filmación y la antigüedad de los que existen le dan un común tinte casero a nuestros films, pese a los milagros que realizan ciertos técnicos.

Aquí conviene hacer una distinción: con frecuencia se insiste en que todos nuestros técnicos son buenos. Hay un grupo, por suerte numeroso, que sería el orgullo de cualquier industria cinematográfica, pero están también los adocenados, enquistados en sus posiciones con técnicas y métodos de hace veinte años, capaces de destruir el mejor proyecto. La carencia de cámaras que aún con una

producción reducida es patética, los continuos desperfectos que tienen las que se usan porque hace años que han superado su vida útil hacen imposible también, en este aspecto, la reconquista de un mercado exterior para nuestros films. El reequipamiento de la industria es una necesidad primordial.

Con el estreno de *El negocio*, de Simón Feldman en noviembre de 1959, ingresa en el cine profesional un grupo de jóvenes, fenómeno universal, pero que tiene en nuestro país características propias. El aprendizaje de los nuevos directores, ya que por razones políticas y económicas, no se le permitió entrar en los estudios, fué la concurrencia a cine-clubs, la publicación de revistas especializadas y efímeras y la lectura de la bibliografía cinematográfica, clásica y contemporánea. Parapetados detrás de *Cahiers du Cinéma*, *Bianco e Nero*, *Sight and Sound* y libros en francés, inglés e italiano, esperaron pacientes la oportunidad para llegar al profesionalismo. En la espera cosecharon la mayoría de sus defectos y virtudes: desconocimiento y total rechazo del medio en que iban a actuar, un lírico entusiasmo sin bases serias: "cuando lleguemos nosotros, o yo, (según el grado de egocentrismo) va a cambiar todo", sin saber qué es lo que se va a cambiar y cómo; un soplo cultural que va prestigiando nuestro cine, el espíritu

de sacrificio, el desinterés. Al ingresar a un medio desconocido con preconcepciones, debieron modificar su actitud con desmedro para ellos. Rechazaban todo y tuvieron que aceptarlo todo: filmar, no con los mejores equipos, ni actores, y por supuesto en las peores condiciones económicas. Su inexperiencia no les permitió sacar el mejor partido de este planteo desolador. Los "nuevos" no modificaron los sistemas de producción ni de dirección. Todavía esperamos de ellos el film que no ha llegado. Creo que una medida conveniente sería que el Sindicato y el Instituto aceptaran la categoría de "director novel" a quien no se le exigiría un equipo mínimo para filmar. Con eso se facilitaría a los jóvenes su primer trabajo. Conseguir un productor en esas condiciones es más fácil, el problema de la auto-censura ante el temor del fracaso no tan agobiante, y la probabilidad de ver buenos films más segura. Para el Sindicato y el Instituto no es un perjuicio: mientras más gente haga cine, más trabajo habrá. Mientras más gente joven y con mayor libertad haga cine, mayor probabilidad habrá de que sea buen cine.

## DISTRIBUCION

Una vez elaborado el producto cinematográfico y antes de ser volcado en la pantalla, se lo somete al proceso comercial de la distribución. En el orden interno, las grandes productoras como por ejemplo, Argentina Sono Film, lo realizan por cuenta propia. La producción independiente se distribuye, asimismo por canales, independientes de endeble arquitectura económica. El negocio de la distribución se realiza fijando un porcentaje sobre el total de facturación. Asciende en Capital Federal al 18 % y en el interior del país su costo llega al treinta por ciento de la facturación neta. En Capital Federal y Gran Buenos Aires la película en explotación rinde del 60 % al 65 % del total. Ello hace que, naturalmente, los porcentajes de distribución sean menores. El interior otorga como máximo el 35 % de las entradas de todo film. Ante esta situación, la falta de organización de nuestras empresas ha sido la causa determinante para que el mercado del interior del país fuera copado por las compañías extranjeras que con abundante stock, desarrollan una competencia permanente y triunfante sobre el producto argentino. La película nacional, distribuida por la compañía fuerte o débil, debe luchar en la monstruosa proporción de una película argentina contra veinte extranjeras. Estas ya vienen amortizadas desde su país de origen, y lo que recaudan en Argentina es utilidad neta.

En seis zonas se divide nuestro país desde el punto de vista de la explotación cinematográfica. Estas zonas no son una creación arbitraria, obedecen a razones funcionales, agrupan a los conglomerados económicos más fuertes y con mayor número de salas, las que por lo general funcionan en circuitos. Estos focos de distribución a lo largo del país son: Rosario, Córdoba, Mendoza, Tucumán, Santa Fe y Bahía Blanca. Desde la capital se controlan los contratos para las cabeceras de provincias, y en su propio ámbito de influencia las corridas en los barrios.

Las empresas norteamericanas dominan el mercado argentino. El número reducido de distribuidoras nacionales en el interior no significa una unión de oficinas que repartan en conjunto la producción argentina. Distribuyen casi con carácter de exclusividad el material de las productoras fuertes, únicas con capacidad financiera para mantener representaciones en el interior. El productor in-

dependiente debe colocar su mercadería a precio fijo, y las distribuidoras se encargan, en contacto con la exhibición, de ubicarla a los porcentajes que le resulten más convenientes. Este malvender de la producción argentina es moneda corriente. Quizás la distribuidora haga negocio. Nosotros creemos que en un concepto global las ganancias son magras, pues el pingüe negocio es para la distribución extranjera, que ante la desorganización argentina y la crisis del mercado continúa en su labor de habituamiento del público.

No son ninguna novedad las medidas efectivas para terminar con esa situación única en la industria mundial: por un lado, limitar la importación de films y establecer cupos para los diferentes países con convenios de intercambio. Por otro lado, la centralización en una única distribuidora organizada como entidad mixta integrada por representantes del Instituto Nacional de Cinematografía y de la producción local, de todos los films nacionales. Esta distribuidora que deberá contar con cabeceras en las principales zonas cinematográficas del país, actuaría también como organismo de retención de los *borderaux*. Se obtendría con ello, además de una correcta distribución de los films, la segura amortización de los créditos otorgados por el Instituto.

## EXHIBICION

Verdaderos trusts dominan también esta parte de la industria. La Compañía Central Cinematográfica, que es una sociedad de sociedades con ramificaciones en todo el país, y Clemente Lococo S. A., son dos ejemplos para señalar. De 21 bocas de lanzamiento el 81 % corresponde a los circuitos organizados por estas dos empresas y el 19 % restante a las salas independientes. Ese 81 % es el camino obligado para todo film que desee ser explotado comercialmente. El negocio cinematográfico es, pues, digitado por ambas empresas. Si agregamos que las salas retienen en la exhibición de las películas extranjeras del 60 al 70 % de las entradas brutas, y que las liquidaciones a las distribuidoras norteamericanas se realizan después de varios meses, esta posibilidad de deuda flotante es económicamente imposible para las distribuidoras nacionales, que necesitan liquidar semanalmente. Este es el motivo de la lucha sin cuartel que los exhibidores hacen al cine nacional. El film del productor independiente está, pese a la exhibición obligatoria, condenado de antemano.

## PERIODISMO

"Sofía Loren con dolor de garganta". Este título de una noticia aparecida no hace mucho en uno de nuestros diarios considerados serios, nos da una idea de cierto periodismo cinematográfico que se hace en el país. Así como el divorcio de una actriz de segunda categoría, por supuesto extranjera, merece una larga columna, la gacetilla de un film nacional se suele arrinconar en el fondo de la página cinematográfica. Una nueva tendencia ha agravado el oficio. La crítica con pretensiones. En las películas extranjeras con abundante bibliografía, anterior al estreno en nuestro medio, se descubren sospechosos "metafísica de la imagen", "ruptura del tiempo interior", "objetivación estilística", "catarsis imperativa". Frente a esta abundancia de motivaciones las películas argentinas siguen siendo criticadas con los mismos términos y las mismas expresiones de un crítico teatral del 1900. Es que es más fácil repetir frases dichas ya muchas ve-

ces sobre Hiroshima mon Amour, que pensar las posibilidades de un documental de largo metraje como Río Abajo, o el enfoque de un tema social como Los de la mesa 10 y estudiarlo y criticarlo Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schoo consiguieron hacer de la página de cine de La Nación, uno de nuestros puntales democráticos. Un ejemplo para ser seguido. Su interés de todo lo que se hacía en nuestro país, la publicación de encuestas, entrevistas y declaraciones de nuestros realizadores se codeaba con serios estudios de lo mejor que se hacía en el extranjero. Allí no había dolores de garganta ni escándalos fáciles. Desgraciadamente las distribuidoras norteamericanas, sensibles a tanto palo bien dado a tanto bodrio bien distribuido, comenzaron a retacear sus avisos. La Nación, con verdadera sensibilidad administrativa, radió a nuestros dos mejores cronistas de cine. El próximo mastodonte en cinemascopio tendrá buena crítica.

En pocos años los cine-clubs se han extendido por todo el país. Su número y la cantidad de sus socios es considerable. Es hora de que participen más activamente en la defensa de nuestro cine. Su Federación podría recomendar los films de valor por medio de boletines o fichas técnicas (con datos biográficos, resúmenes argumentales, juicios y estudios críticos). Ningún productor tendría inconvenientes en financiar su impresión. Otra medida sería la de crear comisiones que vigilen, en cada ciudad, la correcta programación y exhibición de los films recomendados. Muchas otras ideas e iniciativas podrían surgir si los directivos de cada cine-club, se dieran cuenta de la necesidad y urgencia de su colaboración. Terminamos con este breve resumen. Sólo el capítulo distribución y exhibición merecería un largo estudio que revelaría todo un libro negro. Quizás la verdad sea que el cine argentino es una industria subvencionada, no protegida. En esa diferencia esencial estriba la mayoría de las dificultades. El Instituto tiene una tarea ineludible, muy superior a la de seguir con los préstamos que ha posibilitado una magra subsistencia. Organizar la distribución y exhibición con medios propios que sustituyan a la obligatoriedad, gestionar la importación de equipos para poner en condiciones la industria, hacer funcionar de una vez Uni-Argentina. Cuando el cine deje de ser el disparate económico que es ahora, habrá capitales para aumentar la producción, se podrá atraer gente de valor y los talentos surgirán solos. Pero sin una base económica sólida y saneada, cualquier planteo actual es utópico.

La producción significa un movimiento de capitales de alrededor de 140 millones de pesos anuales, incluyendo los créditos. Esta cantidad es insignificante frente al volumen económico anual de la distribución y exhibición. La producción es la cenicienta que además, corre con los riesgos. Las películas argentinas en su propio país, son boicoteadas de todas las maneras imaginables. No se exhiben o se exhiben mal, sin propaganda, con la indiferencia (en el mejor de los casos) del distribuidor y la manifiesta hostilidad (en el mejor de los casos) del exhibidor. El cerco, para nuestro cine, se va cerrando lenta, pero seguramente. Una producción que el año pasado —y todos los años se podrían dar ejemplos— nos dió Un guapo del 900, Los de la mesa 10 y Shunko, merece ser defendida. Hay que hacer algo, definitivo y pronto, antes de que sea tarde.

Los capítulos: Distribución y Exhibición son transcripciones parciales del informe realizado por Martin Schor, Isidro Miguel, Axel Hammar y otros en el año 1958.

## CIRO Y SUS HERMANOS

(Continuación del número anterior)

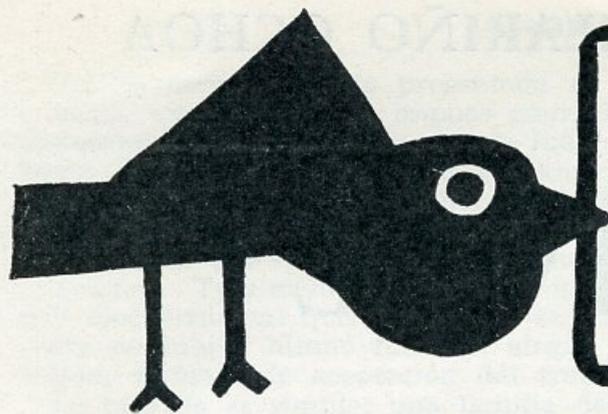
Coro y narración amplia nacen en determinación recíproca. Manzoni escribe en su famosa carta a Chauvet: "Cuando se encierra un hecho dramático en 24 horas y en el mismo lugar, el proceso psicológico se hace imposible. La historia del alma no se desarrolla en 24 horas, ni en tan estrictos límites pueden restringirse las finas gradaciones por las que se desarrolla un carácter; tenéis necesidad de límites más largos". También el "sistema" de gradaciones entre personajes parece herencia manzoniana, y Visconti lo acomoda, dentro de la progresión narrativa ya señalada, al origen común de los personajes y a su diversidad de experiencias en los distintos ambientes de capital significación. Pero, además, hay un valor ideal, determinante, presente a lo largo de todo el film, y corporizado en el único personaje "que en el fondo aprende algo": **Ciro**. En el guión inmediatamente anterior a la filmación, **Ciro** decía: "Yo soy orgulloso. Tengo ambiciones". Aunque esas palabras desaparezcan de la banda de sonido, el cordón umbilical así establecido entre **Rosaria** y **Ciro** subsiste en el ánimo de **Visconti**. El "siente" la continuidad del personaje de modo "pratoliniano": otra vez la justa conciencia inicial puede no llegar a la acción, comprometerse, desvirtuarse. Pero la misma preocupación de **Visconti** por la posterior historia de **Ciro**, la misma defensa que declara haber hecho de su dureza durante la elaboración del guión, lo acercan al personaje. El pesimismo del autor parece cifrarse en una posibilidad de traición; pero, la tristeza del film deriva justamente de la comprobación de una traición tangible, traición que es tal a la luz de la justa conciencia expresada por **Ciro**. Ahora bien; la especificidad del camino que éste ha tomado estriba en el acoplamiento a su nueva "patria", pero en la dirección histórica, no regional, ya indicada. **Simone** olvida a **Lucania** cuando viste la malla lombarda; pero sigue llevando adentro las leyes del clan: honor, y venganza, etc. **Ciro** olvida de otra manera a **Lucania**: "¿Qué encontrarás de distinto allá?".

**Simone** y **Rocco** también se ajustan en contradicción unitaria: desde el punto de vista de la matriz común ambos consideran a **Nadia** —el uno activa, el otro pasivamente— como un objeto, haciendo una propiedad de sus relaciones personales. Los saltos "románticos" y la fidelidad obsesiva señalan en ellos una incapacidad para conocer la verdad, para edificar un pensamiento sobre bases sensibles, concretas: son los dos aspectos deteriorados del individualismo, es decir la autofruición y la renuncia al sí mismo, pero no el "mal" y el "bien". Está claro que esa autofruición no es otra cosa que la concentración de un rasgo de la burguesía ascendente, que hoy, puesto en práctica, se hace nocivo, y degenera en brutalidad; y que la autorenuncia constituye una proyección, también concentrada, del cristianismo. La religión que practica **Rosaria** se aleja, en la forma y en el contenido, del dogma: ella llega a clamar a un Dios "éticamente indiferente" que, en definitiva, poco difiere de la velada blasfemia de **Ciro**. Las culpas que menciona no se sostienen en una pretensión de hacer vida cristiana. **Rocco** sí lo pretende; su tragedia personal revela la imposibilidad de cumplir una teodicea, la insensatez de querer afrontar con ella la compleja causalidad contemporánea. "Cada uno puede hacer la vida que quiere si verdaderamente la quiere", dice a **Nadia**. Y termina boxeando, haciendo lo que más le repugna hacer, lejos de las ilusiones de su tierra y de la fraternidad. En fin, **Simone** y **Nadia**: "Te has decidido a hacer box, como yo hago la vida...": ese "hacer el box" nada tiene que ver con una imagen de **Simone** explicando a **Ciro** "lo que **Vincenzo** no había entendido".

Las mutuas contenciones de "grados" entre perso-

najes dan el soporte dramático de la narración. Porque **Rocco** no es ni narración ni drama, por separados. Las conversiones son constantes, inspiradas por la intención de "que cada uno de los capítulos excediera los hechos y sentimientos de las páginas precedentes, hacia una catarsis" (**Festa Campanile**). Pero la presencia del coro impide toda linealidad y, al mismo tiempo, permite el continuo movimiento narrativo, suscita el sentimiento de la "incalculabilidad de la vida" (**Kracauer**). La exposición, prácticamente, no existe; en cuanto empieza a nevar, la habitación de los **Parondi** no es más **Lucania** en **Milán**, y también ya apunta la peculiaridad de **Simone**. Inmediatamente, se advierte la eliminación de pasajes narrativos yertos; los ambientes nuevos irrumpen violentamente y si la materia es naturalmente patética, así se muestra. Las situaciones dramáticas se superponen (lucha entre los hermanos, confesión de **Simone**, interpretación de la **Paxinou**) cuando se quiere "mostrar" el plano mítico de la acción de los personajes o el divorcio entre conciencia y ser. A la inversa, determinadas interpolaciones en el interior de escenas "cerradas", abriendo hacia un nuevo plano de la narración y llevando a otro bloque dramático, parecen señalar la repentina preeminencia que un personaje toma en el proceso general de la familia. Estos últimos cambios suceden en las escenas en que la esencia de la personalidad del "nuevo" personaje se ha revelado, dentro del juego de gradaciones ya señalado. Por ejemplo, con el encuentro casual de **Simone** y **Nadia** —ya la madre pierde el control sobre su hijo— y luego de la "traición" a **Lucania**, comienza el capítulo **SIMONE**. Con el encuentro también casual entre **Rocco** y **Nadia** y la primera puntada del sacrificio, **ROCCO** se incorpora al ejército: luego del primer plano más intenso y prolongado del film, se "adueña" del relato. La revelación de la insolubilidad del drama de **Rocco**, que **Ciro** parece no entender, da paso a **Ciro**. Y cuando éste frene a la **Alfa Romeo**, cuenta a **LUCA** lo meditado en su destierro de **Lucania**, el nombre del "correo familiar" abre el último capítulo. El andamiaje narrativo, con la eliminación de pasajes y de escenas interiores a algunos bloques dramáticos, se conforma en estructura dramática. Pero la tendencia a la cohesión no está sólo en el contenido del film, sino en su forma, y se trata de una cohesión épica, que permite diversificar y hacer estallar "atmósferas" —**Visconti** no parte de ellas—, prolongarlas, "enfriarlas", etc. Junto a esa cohesión épica, dentro de la cual las casualidades citadas juegan gran papel —**Zavattini** acentúa la función opuesta, a que la casualidad de la "crónica" lleva en el ejemplo de **Bruno**, a punto de ser atropellado por el automóvil—, junto a esa cohesión, existe una tendencia a la aceleración dramática hacia el final, creemos que fundamentalmente por obra de la **hybris** de **Simone**. Además, colaboran en la epicidad, la intercalación misma de los títulos —el cantahistorias señalando la progresión de la narración, ayudando a ubicar sus focos ("falta la mentalidad de la novela", decía **Festa Campanile**) y, a la vez, alienando—. Sin olvidar la unión de secuencias íntegras por un avasallador sonido y la extensión del gesto dramático en los vastos ambientes abiertos (**Ghisolfi**, **Duomo**). Se advierte la excepción a este tipo de tratamiento en el bloque de la "violencia" (boxeo y asesinato), con las dos acciones concentradas y acercadas. Pero, el efecto es el mismo: la inutilidad, la tristeza del crimen y del inútil sacrificio embotan la tragedia en su posible sentido de oposición al "destino": **Simone** y **Nadia** están en la indiferencia, antitrágica; **Rocco** pierde triunfando. A través de la fusión de los elementos de violencia se llega al plano de la abstracción, es decir a la comprobación de la inutilidad de ambas acciones: estamos preparados para el plano "discursivo" del final de **Ciro**. Se está condicionado a una realidad histórica que, al no ser conocida, devora a quien la ignora. En principio, ya no puede

(Continúa en la pág. 46)



Carta  
de  
Nueva York

## CRISIS EN LA TV AMERICANA

El presidente de la Comisión Federal de Comunicaciones, el organismo creado por el Gobierno Federal para supervisar y controlar las emisiones de televisión en los Estados Unidos, ha hecho recientemente algunas declaraciones que contienen una acusación que despedaza al medio electrónico, pues en opinión del citado funcionario, la TV es un "vasto desperdicio", donde se halla ausente el talento creador y donde se pueden hallar pocos, pero muy pocos ejemplos de verdaderos logros artísticos y de buen gusto. El señor Newton N. Minow, un enérgico nombre de 35 años de edad, que ha sido socio de Adlai E. Stevenson, en su estudio de abogado, se dirigió a más de dos mil miembros de la Asociación Nacional de Broadcasters reunidos en una convención en Washington, iniciando su alocución con estas significativas palabras: "Tengo confianza en vuestra salud, pero no en vuestro producto", haciendo notar seguidamente "la proyección de programas de entretenimiento, de violencia, shows en los que participa el público, comedias acerca de familias totalmente increíbles hechas utilizando viejas fórmulas, sangre y trueno, mutilaciones, violencia, sadismo y asesinato, hombres del Oeste malos, hombres del Oeste buenos, gangsters, más violencia y "dibujos animados" que se observa en la pantalla de televisión "atacando" el despliegue chabacano de "avisos comerciales, muchos aullantes, aduladores y ofensivos, y la mayoría de ellos, aburridos".

Mr. Minow enfatizó el hecho de que las redes de TV no son propietarias de las ondas en que actúan, que pertenecen al pueblo, y que dichas redes poseen una licencia de la Comisión Federal de Comunicaciones para irradiar sus programas; por lo tanto, si las redes gastan millones de dólares, es de gran urgencia, que la industria de la televisión se reorganice y revea sus equivocadas prácticas comerciales, dedicando mayor espacio en la programación a programas de calidad artística y educacional, dirigidos a audiencias adultas, así como a los niños y los jóvenes.

Como un adolescente, la televisión ha crecido rápidamente, pero no lo ha hecho psíquicamente. Su responsabilidad artística y social para con el pueblo americano ha sido completamente dejada de lado, y el albaroto de las relaciones públicas, de la propaganda y de los anuncios vulgares está colmando la paciencia de los telespectadores. La televisión ha fallado en el cumplimiento de la iluminada tarea que le había sido confiada

proveer a 180 millones de norteamericanos de espectáculos decentes, a través de la irradiación de programas sensibles sintonizados en los 56 millones de aparatos de televisión a lo largo de la Nación.

Mr. Minow, en su valiente y despiadado ataque, ha incitado a los espectadores a hablar en las reuniones públicas que planea celebrar en el nivel comunitario, cada vez que la licencia de una estación deba ser renovada. La renovación de esa licencia estará subordinada, de ahora en adelante, a la seguridad que el nivel de los programas de dicha estación particular será mejorado con una mayor diversificación de espectáculos. Es interesante destacar que Mr. Minow dijo, terminando su largo y excoriante discurso: "¿Qué pensará de nosotros la gente de otros países cuando vea nuestros buenos y malos hombres del Oeste golpeándose en la mandíbula cuando descansan del tiroteo? ¿Qué aprenderán los niños de Africa o de América Latina acerca de nuestro país si confiamos en nuestra gran industria de comunicaciones? No podemos permitir que la televisión en el estado en que se encuentra sea nuestra voz en el exterior".

Es muy reconfortante para nosotros que finalmente nuestras mismas palabras de preocupación por el futuro, expresadas durante años y años en muchos diarios y publicaciones americanas y extranjeras, hayan tenido eco en la voz de un responsable personaje oficial en Washington, así también como el observar que nos hallamos en el umbral de una política más enérgica y dinámica por parte de la Comisión Federal de Comuni-

caciones, dirigida a estimular el progreso de la industria de la televisión.

El estado de deserción espiritual, o sea la falta de valores que no sean otros que los puramente materiales que caracteriza a la televisión americana, es muy similar a la grave crisis en la que se debate Hollywood. Al igual que la televisión la industria cinematográfica posee un equipo técnico moderno y altamente eficiente, basado en los últimos descubrimientos de la ciencia. Pero los aspectos educacionales, el enfoque artístico, social y humano del medio, ya sea en televisión como en la industria cinematográfica, se hallan en una posición degradadamente baja.

De este modo, los EE. UU. presentan al mundo una cara triste y sombría, un panorama perfectamente artificial, vulgar y deshonesto de una nación y de su pueblo.

Es de esperar por lo tanto, que la Comisión Federal de Comunicaciones sea capaz de ahora en adelante, de hacer que las redes y estaciones sean más responsables de sus errores. Debe ser solucionada la crisis de inspiración y creación que soporta actualmente el medio, y es posible que con esta solución, la industria cinematográfica se de cuenta también que es ya tiempo de poner mayor inteligencia al servicio de sus productos, y de atraer a las audiencias con ofrecimientos de mejor gusto que los actuales.

En nuestro tiempo constantemente, cambiante, cuando la humanidad es conmovida por pueblos que se rebelan en todo el mundo, por los progresos estupendos del hombre en el espacio, por los estudios en el control del tiempo y de las enfermedades, es obsecada la vieja idea mercantil de vender programas baratos a las audiencias sobre una base masiva. Después de todo, repetimos, el pueblo es el propietario de las ondas, y merece ser tratado y estimulado con empresas de creación, y no ser ya más considerado como un mar monolítico y sin rostro de cretinos o mongólicos. Los meses que se aproximan deben ser seguidos con gran atención, para descubrir si los peles de Madison Avenue comienzan a trabajar seriamente en el "nuevo enfoque", para merecer mejor sus "vueltas de Martinis" y sus "imágenes sociales".

GEORGE N. FENIN.



ALFREDO VILARIÑO OCHOA

# FESTIVAL

# DE

# MOSCU

# 1961

Una divisa generosa: "Por el humanismo del arte cinematográfico, por la paz y amistad entre los pueblos"; 51 países participantes, 33 films de largo metraje y 51 documentales en competición, 13 y 15, respectivamente, fuera de concurso, cine retrospectivo soviético, alrededor de 40.000 espectadores diarios en las diversas salas y sesiones, 15 días de actividad febril, una catarata de premios, dos grandes películas y una tercera muy honorable, tal es el balance general del Segundo Festival Internacional del Film que tuvo lugar en Moscú del 9 al 23 de pulio próximo pasado. . . . .

Este Festival reclama, como los de Cannes, Venecia, Berlín, Mar del Plata, su definición. Serge Iutkievicht la de: "para el arte cinematográfico de los países socialistas, los encuentros internacionales no son ferias ni distracciones mundanas, y los films en ellos presentados son considerados por nuestros espectadores no a partir de posiciones puramente estéticas, sino ante todo como el reflejo verídico del mundo en movimiento, como un testimonio de la vida de la humanidad que sufre grandes transformaciones. Es por ello que preferimos a los films sensacionales hábilmente hechos y apreciamos más las experiencias jóvenes, cuya técnica deja tal vez mucho que desear, como las de los países de Asia y Africa que han abordado recientemente la creación de una cultura nacional y autenticamente independiente. . . . .

"Lo nuevo de esos films, así como los de los países del campo socialista, es la expresión de las palpitaciones de una gran vida. Saludamos el deseo de sus autores de dedicar sus obras no a un pequeño grupo de "estetas" aficionados, sino a las grandes masas de espectadores, consagrándose a los problemas más esencia'es y emotivos de la vida del hombre".

A partir de esta toma de posición se explican el gran número de países participantes y también una cierta calidad media del Festival, que no fué de las más altas. La gran mayoría de los films presentados no revistieron otro interés que el de provenir de países cuyas industrias cinematográficas comienzan sus balbuceos (Albania, Afghanistan, Vietnam, Guinea, Irak, Corea del Norte, Mongolia, China comunista, Indonesia, etc.). A la mediocridad indefinible de la mayoría de los films presentados por esos países se agregó la de los envíos de otros más evolucionados cinematográficamente: E.E. U.U., Dinamarca, Noruega, Suecia. Tampoco el film argentino contribuyó ciertamente a realzar la calidad del Festival.

CIELO DESPEJADO de Chukhrai.



Para las exhibiciones oficiales se terminó, el día mismo de la apertura del Festival, una magnífica sala en el centro de Moscú, en la Plaza Pushkin. El cine "Rossia", que sorprende en el complejo edificio de Moscú por la audacia de su concepción, es un triunfo del buen gusto por su decoración discreta, por la armonía de colores, por la gracia de sus líneas arquitectónicas. Contiene 2.200 plazas, y en el balcón los espectadores pudieron seguir los diálogos originales de las proyecciones con audífonos individuales, además de las traducciones simultáneas en ruso, chino, alemán, francés, inglés y español.

Paralelamente tenían lugar otras funciones en el Palacio de los Deportes, con una concurrencia diaria de alrededor de 15.000 personas por sesión. En ese local fué inaugurado el Festival con la presencia del Primer Ministro Nikita Khrushchev y de miembros del Presidium del Soviet Supremo, el cuerpo diplomático, periodistas, invitados extranjeros y el pueblo de Moscú.

Serge Iutkievitch pronunció el discurso de apertura, la señora Furtseva, Ministro de la Cultura, dió la bienvenida a las delegaciones y leyó un mensaje del señor Khrushchev. Serge Bondartchuk, laureado del Primer Festival (*El destino de un hombre*) y la deliciosa actriz vietnamita Ngoc Lan, izaron el estandarte del Festival.

Gina Lollobrigida, Elisabeth Taylor y su marido Eddie Fisher, Daniel Gélin, Peter Finch, Hans Christian Blech, y otros artistas menos conocidos, concurren al Festival.

Un gran despliegue de propaganda procedió a la apertura del mismo; las vitrinas de la calle Gorki (la Corrientes de Moscú) se llenaron de fotografías de "vedettes" —las más apreciadas, las francesas—, de fotogramas gigantes, de banderolas, de carteles. Cada país concursante dispuso de un enorme tablero, en la Plaza Sverdlov, frente al Kremlin y cerca del prestigioso decorado de la Plaza Roja, para exponer la publicidad de su producción cinematográfica.

La calurosa recepción tributada por los dueños de casa a sus invitados, la buena voluntad para subsanar los mil inconvenientes propios de estas manifestaciones, ayudaron a disimular muchas fallas de organización y errores técnicos en las proyecciones de los films, sobre todo en los primeros días del Festival. El público moscovita, generoso y sentimental, curioso e inquieto, respondió con un entusiasmo extraordinario durante todo el desarrollo de esta fiesta del cine.

## JAPON: LA ISLA

Fué la mejor película presentada en el Festival, y desde un principio se impuso como la más seria postulante al Gran Premio, que le fué conferido, ex-aequo con **Cielo despejado**, de Chukhrai.

Kaneto Shindo, autor del inolvidable **Los niños de Hiroshima** (1955), ha realizado un maravilloso poema en imágenes que se desarrolla al ritmo de las cuatro estaciones. Totalmente mudas, las imágenes tienen una elocuencia tal que el silencio se torna melodía, canto de júbilo, himno fúnebre, elegía, grito de rebelión, sinfonía de aceptación del trabajo.

La historia es simple: una familia de cuatro personas vive, solitaria, en un islote rocoso que desciende abruptamente al mar. Todos los días, varias veces en la jornada, marido y mujer (Nobuko Otova y Taiji Tonoyama) van a recoger el agua potable a la tierra firme. Plegados bajo el peso de la carga preciosa, ascienden trabajosamente, estudiando cada paso, las laderas del peñón. La tierra sedienta bebe con avidez en un instante el agua que nutre la huerta de la familia. Cuando un paso inseguro de la mujer hace derramar el contenido de uno de los recipientes, una brutal cachetada del marido castiga el descuido criminal. Al sol tórrido suceden las lluvias furiosas del otoño, que arrastran el humus penosamente recolectado, y las nieves que queman los vegetales, pero luego las espigas del verano ondulan al viento. Los niños van a la escuela, se ocupan de la casa mientras los padres levantan la cosecha o van a buscar el agua. La vida sigue su curso comprometido siempre en una lucha constante, en la que no faltan sin embargo las alegrías simples de una visita a la gran ciudad, de una cena en el restaurante cuando se ha vendido la cosecha, de la compra de ropas y de elementos para el hogar. Ningún miserabilismo compromete la piedad del espectador. Es una vida dura y sacrificada la de esa familia, pero plena de dignidad y decoro, que inspiran el respeto y la admiración.

Por lo esencial de su tema, **La isla** hace pensar en otro gran film, **El hombre de Arán**, pero es superior, porque menos "estetizante", al documental de Flaherty.

Kaneto Shindo eligió, para expresarse, el lenguaje de la pureza. Para algunos espectadores la muerte de uno de los niños, la rebeldía dolorosa de la madre, que desvasta la huerta y hunde el rostro cubierto de lágrimas en el polvo, ante el silencio comprensivo y respetuoso del hombre, que no quiere dejar ver su dolor, introduce una ruptura de tono en el relato y elementos anecdóticos y melodramáticos. Sin embargo, la incorporación del tema de la muerte en el ciclo de la vida de esa familia, otorga al poema una dimensión metafísica que viene a enriquecer los registros lírico y épico del mismo.

La fotografía cinerámica en blanco y negro de Kiyomi Kuroda es constantemente un acierto. Todos los encuadros son de una plasticidad asombrosa, sin que se adivine en ningún momento la artificiosidad de la cámara. La textura de las luces, de ciertos crepúsculos especialmente, recuerdan el arte refinado y sutil de la pintura sobre seda.

El montaje, como en las grandes obras del período mudo, adquiere aquí toda su importancia dramática. El hermoso comentario musical, siempre recomenzado, tiende sobre todo a realzar el lirismo del poema, pero no apoya los elementos dramáticos. La interpretación es irreprochable.

Kaneto Shindo, en una conferencia de prensa, ha explicado las razones que la llevaron a realizar **La isla** y las condiciones de trabajo: "La idea de crear un film que tratara de la vida penosa de los campesinos japoneses me perseguía después de mucho tiempo. Durante cinco años maduré el proyecto escribiendo poco a poco el guión. Después fué necesario encontrar el dinero para llevarlo a cabo. Yo sabía desde el comienzo que ninguna gran firma japonesa financiaría ese film. De modo que reuní a algunos entu-

siastas que decidieron hacerlo con sus propios peculios. Eran trece y son ellos los que constituyeron el equipo de filmación, cuando normalmente un film en Japón cuenta con un equipo de 35 personas. Cada uno de nosotros debió, pues, trabajar por dos durante tres años, renunciando a toda remuneración.

Yo quería expresar la lucha de los campesinos para cultivar la tierra. Pero me parecía imposible hablar de esta lucha silenciosa, porque las palabras son incapaces de expresarla... Hasta su muerte, nunca mi madre me dijo una sola vez que ella llevaba a cabo un trabajo agotador. Luchaba silenciosamente con la tierra y la naturaleza.

"La palabra **silencio** terminó por imponerse. Y pensé que sólo un drama sin diálogo podía expresar esos sentimientos silenciosos de los campesinos. Es por ello que utilizar el diálogo no me parecía, en esta ocasión, un medio para llamar la atención... En un film que no tiene diálogos, todo dicho por la imagen y las imágenes de cada escena, de cada plano, deben entrar en conflicto unas con otras, arquitecturando así el drama... Volví así a aquella época lejana en que se discutían las teorías del montaje y las confronté con mi obra... No estoy seguro de que dicha gramática sea necesaria para realizar un poema cinematográfico, e ignoro si he podido asimilar las teorías de esa gramática. Mi película es una experiencia".

Experiencia de gran señor del cine, experiencia que es una obra magistral.

## RUSIA: CIELO DESPEJADO

Esta obra, la tercera de Grigori Chukhrai, compartió con **La isla** los honores del Gran Premio. Ex-aequo injusto para el film japonés, que se impone netamente sobre el soviético, excesivo para este último, que, siendo una obra digna, es estéticamente inferior a las dos anteriores del mismo autor: **El 41º** y **La balada del soldado**.

Hay en **Cielo despejado** una tierna y emotiva historia de amor, interpretada por dos excelentes actores, el popular Evgueni Urbanski y una nueva figura, Nina Drobitcheva. Una magnífica secuencia será recordada como modelo: el pasaje de un tren de soldados, que no se detiene en la estación donde una multitud de mujeres y de viejos esperan poder abrazarlos. El tren pasa como un huracán, y de sus sus queridos, la multitud tendrá sólo la imagen fugaz y fragmentaria de rostros anónimos asomados a las ventanillas. Un extraordinario momento de cine por la intensidad dramática que le confieren la hermosa fotografía de primeros planos, un montaje febril y una rica columna sonora.

**Cielo despejado** es la historia de un aviador soviético capturado por los alemanes en la última guerra. Aliocha sobrevive a los años de prisión y vuelve a su patria, terminado el conflicto bélico. Es el oprimente clima de la Rusia stalinista. Aliocha es sospechoso de colaboracionismo, ya que no de otra manera se explica que haya sobrevivido, que no haya elegido el suicidio. La desconfianza, las críticas, se instalan a su alrededor. Una célula del Partido, en Alma-Ata, reunida a la sombra simbólica de un Stalin de bronce, le comunica su separación de las filas del mismo. Todo deseo de vivir se apaga en Aliocha, que se siente impotente de readaptarse a la vida civil, pero el amor de su mujer, que lo esepereó contra toda esperanza durante cinco años, lo ayuda a luchar. Cuando deciden viajar a Moscú para reclamar justicia, conocen la noticia de la muerte de Stalin. Sin transición se ve la pantalla fundir el hielo de los ríos, despejarse el cielo cubierto de nubarrones y brillar al sol de la primavera. En las fábricas, los viejos tornos y perforadoras desaparecen y dan lugar a nuevas máquinas automáticas. El triste cuarto de Aliocha y Sacha es ahora un departamento confortable. En Moscú, la justicia triunfa y Aliocha recibe la estrella de oro que premia

su heroísmo, y el derecho de volver a volar como piloto de pruebas.

Sacha Lvova (Nina Drobitcheva) revive esta historia en forma retrospectiva, mientras espera el cumplimiento del primer vuelo del marido rehabilitado.

La denuncia del culto de la personalidad, la muerte de Stalin saludada como una liberación, dan al film Chukhrai una audacia política que, aunque moderada para los ojos de Occidente, reviste en Unión Soviética un cierto sabor de fronda. El film obtuvo desde la elaboración del guión el beneplácito oficial y realiza en la actualidad una brillante carrera en toda la U.R.S.S. Sólo el "Pravda", fiel aún en cierta medida al recuerdo stalinista, observó en su primera crítica que las escenas simbólicas de la liberación de la naturaleza eran "excesivas e inoportunas", pero luego no escatimó sus elogios.

**Cielo despejado** adolece, sobre todo, de la falta de un ritmo más agresivo, más dinámico; el color no cumple ninguna función dramática. Una mayor unidad en el relato habría evitado la impresión que se tiende de ver dos films yuxtapuestos: uno que narra una hermosa historia de amor y otro que pone el acento sobre la denuncia política.

Queda, con todo, con una obra estimable, pero a mi juicio, supervalorada.

## FRANCIA: L'ENCLOS

Primer largo metraje de Armand Gatti, colaborador de Chris Marker (**Lettre de Sibérie**), **Dimanche a Pekin**) y de Jean-Claude Bonnardot (**Morambong**), **L'Enclos** mereció en el Festival de Moscú el premio a la mejor dirección. Premio logrado gracias al inmenso amor que Iutkievitch manifiesta por este film magnífico, pues tuvo una oposición encarnizada por parte de los jurados polaco, checo y estadounidense. Los polacos no perdonan a Gatti haber sugerido que el cruel kapo que obliga a un prisionero a matar a otro era de esa nacionalidad ni tampoco que el mensaje humano y positivo del film sea dado por un judío y un alemán. Ignoro que le reprochan los checos. En cuanto a Joshua Logan, este juicio suyo, que se comentó de boca a oreja, basta para desacreditarlo ante quienes admiramos su **Picnic** y **Bus-stop** (1): "Si hubiera un premio para el film más malo del Festival, sin duda lo merecería **L'Enclos**".

Gatti relata la historia de dos hombres que logran salvar, en el infierno concentracionario de Tatenberg, la dignidad humana. Sadoul habla, por ello, de una "tragedia optimista". Gatti nos habla de algo que conoce bien, ex-prisionero del campo de concentración de la "Montaña de la Evidencia". "Y nos habla con un pudor que lo honra. En su film no se muestran horrores excesivos, crueldades escalofriantes. El horror nace en el espectador del sentimiento de verdad,

de la profunda sinceridad con que se denuncia lo más atroz de ese universo creado por los nazis: antes de matar a un hombre se mataba en él toda dignidad, y cuando la víctima moría, lo hacía lleno de vergüenza de sí mismo. **L'Enclos** testimonia en favor del hombre con la misma intensidad y nobleza que **Noche y niebla** de Alain Resnais.

Hans Christian Blech domina, con su extraordinario juego, el reparto. Amigo e intérprete de Bertholt Brecht, éste lo consideraba uno de los más grandes actores contemporáneos. En el papel de un alemán revolucionario que ha conocido todas las persecuciones de la Alemania fascista, Blech realiza una composición inolvidable, que deja un poco en la sombra la creación, sin embargo magnífica, de un judío francés por Jean Negroni, actor del grupo de Jean Vilar. La mayor parte de los actores yugoeslavos son ex-prisioneros de los campos de exterminio que han revivido para la pantalla una experiencia que los ha marcado para siempre. La pasión puesta por ellos, la emotividad con que se expresan los actores profesionales, la sinceridad y prohibida artística de Gatti, la calidad de la fotografía de Robert Juillard, el excelente texto de los diálogos firmados por Gatti, dan como resultado una obra que contará en la historia del cine.

Ningún espectador sensible podrá olvidar fácilmente la secuencia final: David, el relojero judío de París, y Karl, el alemán revolucionario, encerrados durante 24 horas en el aprisco, han sabido burlar la trampa ignominiosa de los oficiales nazis, que prometían la vida salva a aquel que matara a su compañero. Karl se evade, ayudado por los grupos de resistencia. David, a la mañana siguiente, camina, pensando en la primavera que se anuncia, hacia el camión que lo conducirá a la cámara de gas. Atraviesa la Appelplatz donde los prisioneros se enumeran y la lamentable orquesta de judíos húngaros interpreta una marcha. Al subir al camión, obedeciendo a un último reflejo de un mundo ya desaparecido, cede el paso a Anna (Tamara Miletic). La puerta del camión se cierra tras ellos, y a través del vidrio ahumado aparece aún más siniestro el mundo concentracionario. Los ojos de Karl, en un largo, muy largo y sostenido primer gran plano, contemplan sin parpadear hacia el infinito. Silencio, un prolongado fundido en negro. Fin.

La personalidad de Gatti es poco común. De origen ítalo-ruso, nació en Mónaco en 1924. Gatti es una fuerza de la naturaleza. Ojos abiertos en perpetuo asombro, toda su persona revela una inquietud permanente. Sus manos son tan expresivas como sus palabras. De un enorme talento, Gatti es autor de varias piezas de teatro, de audaz concepción de vanguardia, en las cuales la defensa del Hombre contra todas las tiranías es el tema central (**L'enfant-rat**, **Le crapaud-buffle**, **Le poisson noir**). Traductor en francés de poemas de, Mao-Tsé-Toung, fué perío-

Armando Gatti filmando L'ENCLOS.



HISTORIAS DE LA REVOLUCION de Gutiérrez Alca.



disto, biógrafo de Churchill, domador de leones. Estuvo en la guerra de Guatemala. A los 16 años fué condenado a muerte por los nazis, luego a trabajos forzados. Prisionero en el campo de exterminio de Tatenberg, trabajó bajo campanas submarinas en las bases de sumergibles alemanes, trabajo cruel donde los desdichados morían como moscas; se evadió, fué a Londres, se enroló en la RAF como paracaidista. Viajó por China, Corea, Siberia, América Central, toda Europa; de Pekín a París viajó durante 15 días en el Transiberiano cantado por Cendrars. Sus obras de teatro son interpretadas en París, Viena, Berlín, Cuba, New York. En la actualidad escribe una adaptación de **El castillo**, de Kafka, que piensa llevar a la pantalla en el curso de este año.

“Durante mucho tiempo —me confiesa Gatti— maduré el tema de **L'Enclos**. Sentía la necesidad de decir al mundo esas cosas, pero no quería confiar la realización de ese asunto a otras manos, que hubieran podido desvirtuarlo. Desde que hice **L'enclos** ya no me siento más obsesionado por todo lo que he visto y vivido”.

.. **L'Enclos**, coproducción franco-yugoeslava, realizada en Ljubljana, representó a Francia en el Festival de Moscú.

## OTROS PAISES, OTROS FILMS

### ARGENTINA

Argentina presentó **Esta tierra es mía**, de Hugo del Carril. El film interesó a un público que nos conoce mal y que desbriaba a través de él los paisajes del subtrópico argentino. Hugo del Carril demuestra una vez más que es un hombre que aspira a hacer un cine cargado de sentido social, de significación. Si bien ésta su última obra es inferior a **Las aguas bajan turbias**, hay en ellas suficientes elementos para continuar considerándolo entre los realizadores inquietos que tienen algo que expresar, aunque los resultados no estén siempre a la altura de las aspiraciones.

El error esencial, en este caso, proviene de haber trabajado con un libro insuficientemente elaborado. El tema social tenía la necesaria riqueza para dar una obra fuerte, más cerca del “documento” verídico. Del Carril cedió a la tentación del melodrama: oposición padre-hijo, reunidos después por el amor común de la tierra, amor entre los protagonistas bajo la advocación de la naturaleza desatada (la escena de la seducción no se salva del ridículo), y en cierta medida la locura de Soffici.

Hermosas son las imágenes del tren que llega al río, de la caza en el monte (aunque con errores de montaje), del incendio del algodón y la muerte del viejo colono, así como la metáfora del cielo de los caballos, hermosa idea aunque no original (recuérdese **Extasis**, de Machaty). Pero hay demasiada gratuidad en encuadres con la cámara a ras del suelo, lugares cinematográficos hartos comunes con la de los campesinos fotografiados a través de las piernas, en primer plano, del oficial de policía, un diálogo por momentos digno de revista femenina (pienso especialmente en el intermedio lírico de Cabral y su novia, acostados en el pasto), y generalmente una interpretación que en general es mediocre, y en el caso particular de Nelly Meden decididamente mala, sin hablar de la irritante “naturalidad” del chico, todo lo cual habla de la impotencia de Hugo del Carril para dirigir bien a sus actores.

El tema del film tiene una gran nobleza, y del Carril hace brillar, por momentos, ese valor, por ejemplo en las escenas del tren que debe llevar a Buenos Aires a los turbulentos huelguistas, la resistencia del pueblo y la liberación de los detenidos. Es un buen momento de cine.

La “Sociedad para las relaciones culturales y de amistad de la U.R.S.S. con los países extranjeros” otorgó una distinción a Hugo del Carril, en su doble calidad de realizador y de actor principal de “Esta tierra es mía”.

Del Carril hizo declaraciones al Boletín del Festival, justas en general, pero sorprendentes cuando dice: “Jóvenes de talento aparecen sin cesar en el cine argentino. Ellos son, especialmente, los directores Mario Soffici, Lucas Demare, Daniel Tynaire y otros”. ¿Y por qué no Mario Gallo y Ferrer? Esos nombres, a los cuales no negamos sus méritos, ¿constituyen la nueva pléyade cinematográfica argentina para del Carril? ¿Habrán oído hablar alguna vez de Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Dawi, Kohon, Birri y tantos otros? Del Carril, al respecto, parece estar mal informado. Tal vez Marcel

Martín crítico francés que pasó pocos días en Argentina, o Georges Sadoul, puedan documentarlo debidamente.

### CUBA

Comienzos promisorios del cine cubano. Historias de la Revolución, de Tomás Gutiérrez Alea, está compuesta de tres historias: El herido, Sierra Maestra, La batalla de Santa Clara. Es un film que fuerza la simpatía. Cine directo, puro, sin retórica, con muchos defectos de inmadurez pero con todas las virtudes de las obras que nacen del corazón. El ritmo es vivo, la fotografía de Otello Martelli excelente, la dirección de Gutiérrez Alea algo más que discreta, aunque no logra evitar un cierto exceso y confusión en el episodio final. La interpretación cuando se trata de actores profesionales (en el primer relato) deja que desear. En cambio encuentra su tono justo cuando el film sobra carácter documental, en los dos últimos episodios.

Hay que destacar la belleza del cartel anunciador del film, uno de los más hermosos, junto con el de **L'Enclos** y el de La ciudad perecerá esta noche (Polonia), presentados en el Festival. Digamos, de paso, que el cartel del film argentino es el colmo de la insignificancia. ¿Acaso no era evitable también este yerro?

### ITALIA

Italia se destacó por la calidad de su selección. **Tutti a casa** (Medalla de oro) de Luigi Comencini, es un film honesto, que participa del drama y de la comedia, hábilmente enlazados, que divierte y emociona a la vez. Alberto Sordi y Serge Reggiani, excelentes, este último hace una creación emocionante de su personaje, en una cuerda cómica que es nueva en su registro.

**La gran Olimpiada** (la de 1960 en Roma), es un documental de largo metraje excelentemente realizado por Romolo Marcellini, quien mereció el Gran Premio en la categoría documentales.

### ALEMANIA ORIENTAL

Profesor Mamlock, de Konrad Wolf, hijo del autor de la novela que 23 años atrás llevaron magistralmente al cine **Minikin y Rappaport**, representó a la R. D. de Alemania. Inferior al film soviético, esta nueva versión, concebida en un estilo crispado y un poco envejecido, mereció tal vez por su tema siempre actual, una medalla de oro.

### Y ADEMÁS...

El film búlgaro **Entonces éramos jóvenes**, retiene la atención por el vigor de la dirección de Binka Jeliaskova, por la calidad del guión del joven Cristo Ganev y por la interpretación convincente de sus jóvenes actores. Mereció medalla de oro.

E.E.U.U. presentó una obra del género biográfico donde la complacencia y el tedio se disputan la primacía, **Sunrise at Campobello**, (2) que mereció una distinción a su protagonista el actor **Ralph Bellamy**.

Gran Bretaña se hizo representar con una obra correcta, **El proceso de Oscar Wilde**, de Ken Hughes, pero sospechosa de querer explotar el éxito del escándalo... Peter Finch por la interpretación, Billy Constable por los decorados y Terence Morgan por el vestuario, recibieron distinciones.

ESTA TIERRA ES MÍA de Hugo del Carril.



(1) Nunca fuí santa.

Otras películas que merecen interés, fueron: La ciudad perecerá esta noche (Jan Rybkowski, Polonia), Los fantasmas del castillo de Spessart (Kurt Hoffmann, R. F. de Alemania), La Sed (Mircea Dragan, Rumania, que tiene puntos de contacto, por su tema, con el film argentino), El destacamento celeste (Boskovic y Nicolic, Yugoslavia), Cadenas (Karel Kachyna, Checoslovaquia).

México presentó Juana Gallo, de Miguel Zacarías y foto de Figueroa, con María Felix como interprete; Perú, Kukuli, de Emilio Gal'i, que tuvo simpáticos ecos de prensa; Chile un documental, La marcha del carbón y Canadá un cortometraje de valor, Le soleil perdu, de Colin Low, sobre las antiguas costumbres de los indios del Canadá.

**CORTOMETRAJE**

En la categoría cortometrajes, recordemos: Parásito, excelente dibujo animado checo, Primer vuelo hacia las estrellas, sobre la hazaña del primer cosmonauta Iuri Gagarin; Nacimiento de un barco, polaco, Picasso, romancero del picador, frances, Demain a Nanguila, de Joris Ivens, presentado por la República de Mali, Una ciudad llamada Copenhague, de Jørgen Roos (Dinamarca).

**JURADO OFICIAL**

**DIRECTORES:** Borislav Charaliev (Bulgaria), Liviu Ciulei (Rumania), Serguei Guerassimov (URSS), Joshua Logan (USA), Zoltan Varconyi (Hungria), Luchino Visconti (Italia), Karel Zeman (Checoslovaquia), Serguei Yutkievitch (URSS).

**CRITICOS E HISTORIADORES DEL CINE:** Houan Han (China), Roger Manvell (G. B.), Leon Moussinac (Francia), Francisco Pina (México), Valieddin Youssef Samih (República Árabe Unida), Jerzy Toeplitz (Polonia).

**ARGUMENTISTAS Y ESCRITORES:** Tchinguiz Aimatov (URSS), Michael Tschesno-Hell (R. D. de Alemania).

**PRODUCTOR:** Mehbut Khan (India).

**JURADO PARA LOS CORTOS METRAJES**

Mohammed Afifi (Marruecos), Rasper Vince (Yugoeslavia), Ivan Ivanov-Vanov (URSS), Joris Ivens (Países Bajos), Hilmar Hoffmann (R. Federal de Alemania), Roman Karmen e Ilya Kopaline (URSS), Sozo Okada (Japón), Erdenbat Oiuoun (Mongolia) y otras personalidades.

Paralelamente a las exhibiciones, tuvieron lugar dos series de "mesas redondas" sobre los temas: "El artista y su época" y "La juventud y el cine", que contaron con la participación de importantes teóricos y técnicos del cine internacional. ...

Colocado bajo la divisa humanista, puede decirse que la mayoría de las películas presentadas en este Segundo Festival Internacional del Film de Moscú respondieron a dicha inspiración. La abundancia de films mediocres, sin embargo, y una constante temática, la guerra, que resulta finalmente abrumadora, confirieron un cierto tono grisáceo a esta fiesta del cine, importante, sin duda, por su magnitud y por su trascendencia para el conocimiento del cine universal.

La Isla, L'enclos y Cielo despejado son las obras que más han contribuido a darle brillo y relieve, contentando tanto a las "grandes masas de espectadores" como a los "pequeños grupos de "estetas" aficionados", que tanto irritan al señor Iutkievitch.

**ALFREDO VILARINO OCHOA**

(2) Diez pasos inmortales.

**LOS PREMIOS MAS IMPORTANTES CONCEDIDOS**

**GRAN PREMIO DEL FESTIVAL (EX-AEQUO):** La isla (Kaneto Shindo, japonés) y Cielo despejado (Grigori Chukhrai, soviético).

**MEDALLA DE PLATA PARA LA MEJOR DIRECCION:** al director Armand Gatti por L'enclos (Francia).

**MEDALLA DE ORO (PREMIO ESPECIAL DEL JURADO):** Tutti a casa (Luigi Comencini, Italia).

**MEDALLA DE ORO PARA EL MEJOR DOCUMENTAL:** al italiano Romolo Marcellini por La gran Olimpiada.

**MEDALLAS DE ORO PARA RECOMPENSA DE ALTAS CALIDADES ARTISTICAS:** Professor Mamlock (Konrad Wolff, R. D. de Alemania) y Entonces eramos jóvenes (Binka Jeliaskova, Bulgaria).

**PREMIO PARA LA MEJOR INTERPRETACION FEMENINA:** a la actriz china Uy Lan (Una familia de revolucionarios).

**PREMIO PARA LA MEJOR INTERPRETACION MASCULINA:** al inglés Peter Finch (El proceso de Oscar Wilde) y al indonesio Bambang Hermante (Combatientes de la libertad).

Hubo, además, una gran cantidad de premios menores.

**PAISES PARTICIPANTES**

Más de 50 países y varias organizaciones internacionales del cine participaron en el Festival:

Austria, Australia, Albania, Argentina, Afghanistan, Bélgica, Bulgaria, Gran Bretaña, Hungría, R. D. del Viet-Nam, República de Guinea, R. D. de Alemania, Grecia, Dahomey, Dinamarca, Israel, India, Indonesia, Irak, Iran, Italia, Canadá, R. Popular China, R. P. D. de Corea, Cuba, Marruecos, México, R. P. de Mongolia, Países Bajos, Noruega, Nueva Zelanda, República Árabe Unida, Perú, Polonia, Rumania, URSS, USA, República del Malí, Somalia, Finlandia, Francia, Ceilán, Checoslovaquia, Suecia, Yugoslavia, Japón. Ciertos países como España, la República Federal de Alemania, Suiza, etc., se hicieron representar por firmas. La O. N. U., el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia, y la UNESCO presentaron también sus films en el Festival 1951.



**ERNEST HEMINGWAY**

Ha muerto Hemingway y comienza ya, seguramente, una labor lenta de clarificación, que dejará en la superficie la leyenda romántica y anecdótica de las agencias sensacionalistas y tomará, de su fondo vital, la verdadera dimensión humana y artística.

La obra de Hemingway participa de una franqueza brutal y una profunda sutileza. Su exploración de la vida era paralela a su intuición de la muerte como complemento inseparable.

Su necesidad de explorar la realidad, el momento intransferible del acto, lo llevó a expresarse en un estilo directo pero que a la vez, en sus mejores cuentos, conducía a un equilibrio inefable, que

entregaba una visión total del mundo en su misteriosa necesidad.

La honestidad de su visión del hombre, la búsqueda desesperada de su integridad, se tradujo a veces, muchas veces, en su acercamiento a la pasión elemental, a la naturaleza salvaje. Una expresión también de su atención a las raíces del hombre, a sus últimas fuentes.

Por desgracia, el cine no llegó nunca a la altura necesaria para revelar su obra. La traicionó siempre, ya suavizando sus contornos o quedando simplemente en lo anecdótico, en lo pintoresco.

Así sucedió en el falso Por quién doblan las campanas (Sam Wood, 1943) o en las dos versiones de To have and have

not (1944 y 1950) en la destrucción lamentable del maravilloso cuento "The Short Happy Life of Francis Macomber" (The Macomber affair, Zoltan Korda, 1947), en las versiones superficiales de Las nieves del Kilimanjaro (Henry King, 1952), El viejo y el mar (1955), Adiós a las armas (1933 y 1957) y The sun also rises (1957), que falsean totalmente el sentido y la esencia de su pensamiento. Sólo en dos obras aparece algo del verdadero Hemingway, duro y auténtico: en el documental de Joris Ivens Tierra de España (1937) donde colaboró y dijo los textos; y en los primeros diez minutos de The Killers (Los asesinos, 1945) donde Siodmak consigue, brevemente, traducir la síntesis violenta y cruel de su cuento. Pero todo esto es muy poco para Hemingway, el artista y el hombre.

J. A. M.



## EL OJO DE LA CRITICA



LOS CABALLEROS TEUTONICOS.

## CRISIS EN EL CINE POLACO

LA FLECHA BLANCA.



La enorme potencia del cine polaco surge a partir de **Una generación**, primer film de Andrej Wajda, que ya en 1954 revela algunos de los puntos esenciales de este nuevo movimiento cinematográfico: la crítica al heroísmo inútil, la desorientación de la juventud, la elección frente a la urgencia de los problemas inmediatos. El aporte de **Una generación** se complementa ese mismo año con un movimiento de carácter teórico que fundamentaría la nueva toma de posición del nuevo cine polaco. En septiembre del 54 se realiza el Congreso de la Unión de Cineastas que lleva a cabo un ataque frontal a la temática en vigencia que pretendía establecer una sola forma de realismo coartando de esta manera la posibilidad de depasar los esquemas propuestos.

El movimiento político del 55 —signo de otros disconformismos reinantes— permitió encauzar de manera decidida la nueva cinematografía polaca y se abrió paso uno de los movimientos, que con el neorealismo, constituyó uno de los más coherentes de los últimos años.

Los temas propuestos por sus principales realizadores abordaron el tema bélico, los campos de concentración, el levantamiento de Varsovia, la inmediata posguerra; y revelaron además en su perspectiva dramática un afán casi obsesivo de rendir cuentas con un pasado más o menos inmediato y a través de ellos, racionalizar una serie de procesos políticos, sociales o morales, a los que se habían visto enfrentados. Los problemas propuestos reclamaron dosis de comprensión humana (**Sangre sobre los rieles** de Munk) o cuestionaron la validez de los impulsos heroicos a través de un análisis amargo o satírico (**Heroica** de Munk) formularon un análisis compulsivo de la realidad política de la posguerra (**Cenizas y Diamantes**).<sup>1</sup>

Sin embargo, era evidente que después de esta etapa la cinematografía polaca debía encauzar su rumbo hacia nuevas estructuras dramáticas. El tema de la guerra y de sus consecuencias más o menos inmediatas parecía agotarse, y a diferencia de otras cinematografías —en particular la italiana que no había podido superar en su momento las presiones económicas-políticas— ofrecía la posibilidad de un futuro desarrollo armónico.

Los films de hoy, sin embargo, parecen testimoniar una crítica etapa de transición. Los problemas internos de un régimen político que se esfuerza hacia la construcción socialista y el peso de las contradicciones algunas generadas por las relaciones económicas con los países del Este, otras por la enorme influencia de la Iglesia Católica, pueden ser elementos determinantes de esta crisis que atraviesa la cinematografía polaca, y cuya importancia sólo podrá ser advertida en las producciones futuras.

Por de pronto sirven de ejemplo a este estado de cosas los films **Los caballeros teutónicos** y **La flecha blanca**, estrenadas casi simultáneamente en Buenos Aires. **Los caballeros teutónicos** de Alexander Ford ha sido el film más importante realizado en Polonia en 1960 por la amplitud de los medios técnicos e industriales que se han puesto en marcha para esta producción. La historia, que evoca los antecedentes más cercanos de la batalla de Grunwald, propone algo más que la recreación simple y llana de un acontecimiento histórico de importancia, sino que se propone plantear el problema del fanatismo religioso, de sus excesos y sus inclemencias; una verdad que se proyecta sin ninguna duda sobre la realidad presente.

Sin embargo —a pesar de su aparente vigencia temática, y de la cuidadosa elaboración del guión original, en el que ha colaborado Jerzy Stawinski un hombre importante del nuevo cine polaco— el film no alcanza a dominar las estructuras monumentales, exteriormente influenciadas por las formas

<sup>1</sup> Tiempo de Cine N° 2.

audio-visuales del Nevsky de Eisenstein a la que, por otra parte, se une la influencia de la escuela rusa más inmediata del "discurso", junto con la reconstrucción pictórica ya de rigor en otros films de alto nivel.

Con todas estas influencias el film no alcanza en ningún momento a insuflarse de una forma coherente; se advierte la cuidadosa elaboración de la estructura concebida con ritmos casi musicales, pero carga al film de un diálogo profuso, de pesadas reiteraciones; utiliza una técnica sólida que pone de relieve paisajes y recrea hermosas escenografías medievales, pero falta inspiración creadora, imaginación, violencia o lirismo propio, para ser expresados.

No es quizás más que en el aspecto "producción" que puede entenderse a través de **Los caballeros teutónicos** la crisis o transición que parece acusar actualmente el cine polaco.

A través de este film Alexander Ford, marca quizás el rumbo apetecido, hacia conflictos menos trágicos y más espectaculares por quienes advierten dentro de la industria cinematográfica polaca el rápido agotamiento de los temas propuestos, tal como lo testimonia **El regreso**, de Jerzy Passendorfer presentada en Mar del Plata, y como **La flecha blanca**, de Andrey Wajda.

Si **Los caballeros teutónicos** nos informa acerca de un orden y una aspiración casi industrial de la cinematografía polaca, **La flecha blanca** nos enfrenta a la más angustiada y descarnada perspectiva individual de uno de los más importantes realizadores del nuevo cine polaco.

La verdadera historia de **La flecha blanca** se desarrolla en realidad detrás de la historia. En su parte exterior es la última carga de caballería polaca —un hecho histórico que resume una conciencia del heroísmo inútil— contra los tanques alemanes en la última guerra. Así se suceden una serie de batallas, una historia de amor y la muerte. Y para ellas Andrey Wajda violenta los objetos hasta transformarlos en símbolos para mejor servir a la escéptica, descarnada, apocalíptica alegoría del film.

A través de estos símbolos es posible reconstruir otra historia que tiene que ver con el país y con sus hombres, con una Polonia dócil para sus soldados valerosos y para la religión; hosca hacia los ladrones; intrépida contra los invasores; pero cuya lucha en medio de las grandes potencias sólo puede terminar de una sola manera: con la muerte. Y es sobre la muerte de Lotna, —la hermosa yegua blanca que se yergue en protagonista del film— a quien el ladrón roba la silla y el soldado de estirpe rompe la espada y la reemplaza por un báculo, que se cierra la última imagen del film. Toda la perspectiva de Wajda parece volcarse en este film-límite de la desolación individual; y todos los símbolos que utiliza refuerzan un angustioso callejón sin salida. Porque su forma y su contenido responden a esa perspectiva, y una y otra vez vuelven los símbolos de la destrucción: pescados viscosos que se agitan en extertores repetidas veces, preanuncian una imagen semejante en el cadáver que reposa sorprendentemente en el lecho nupcial; la imagen de un carnicero con las manos tintas en sangre preceden al cadáver del capitán, el águila es consumida por el fuego, el tul de la desposada se engancha en un ataúd...

Wajda da nuevamente prueba en **La flecha blanca** de su refinadísima concepción artística, y si bien a veces muchos de los símbolos que utiliza parecen ceñirse a una cierta gratuidad formal, a una apriorística necesidad de subrayar (idílicas praderas con estatuas en la que irrumpen tropas militares, ataúdes repletos de manzanas, reses descarnadas) es por otra parte en el concentrado ritmo de las imágenes, en el tiempo que les confiere, que Wajda manifiesta hasta que punto es un creador afinadísimo y sensible, maestro de un dominio admirable de la imagen. La escena del ataque entre la caballería polaca y los tanques alemanes, posee en ese sentido un ritmo de musicalidad admirable y preludian en imágenes la más absurda y

trágica de las batallas. Hombres y caballos, preparados durante siglos para el combate, rodean, embaten y mueren ante el grosero objeto animado de la guerra moderna.

Con toda seguridad hay otros temas propuestos por **La flecha blanca**: la incomunicación, el inútil heroísmo que obtiene también en su desenfado halagos y mujeres; el enfrentamiento de una religión dinámica a los tabúes ancestrales, etc., etc. Todo esto puede entenderse como materia prima apasionada y apasionadamente trabajada por el realizador. Pero es imposible desconocer que más allá de la compleja y refinada materia propuesta, se advierte no sólo la crisis del cine polaco, sino también la crisis del hombre Wajda.

MABEL ITZCOVICH

## LOS FALSOS HEROES



Como **Rosemarie**, pero con un sentido más directo y concreto, **Kirmes** plantea un problema social y político actual de Alemania. La supervivencia del nazismo es algo más que simbólica. Los pueblos olvidan con cierta facilidad, y los horrores pasados, la saña vesánica de los torturadores, el carácter mesiánico y oscurantista de una ideología profundamente repulsiva, encuentran algo peor que el perdón: la justificación. Este peligro latente para la dignidad y la libertad del hombre se expone con valentía y claridad en este film de Wolfgang Staudte. Al presentar la actualidad, la vigencia de este problema Staudte no abstrae, como en otros casos, la culpabilidad del sistema buscando chivos emisarios; ha señalado la responsabilidad que cabe a todos en la defensa de la libertad y en la clarificación de su sentido. El pasado se proyecta sobre el presente en la narración; los mitos reaparecen y la historia del desertor en los últimos días de la guerra se transforma en una clave de su interpretación.

En el medio asfixiante del régimen surgen las debilidades y el miedo. La progresiva corrupción de la voluntad en el engranaje totalitario no excluye la medida de responsabilidad que cabe a cada uno en la edificación del sistema: al civil o al militar, al funcionario y al hombre común, a la fuerza económica y al poder religioso.

El desertor no es un cobarde sino alguien que no soporta ya el cumplimiento de órdenes inhumanas (he aquí un tema interesante, ya tratado en un film de Kubrick: ¿Hasta dónde debe llegar, éticamente, la

obediencia?) y será perseguido con saña. Sin embargo, no será esta persecución la causa de su muerte sino el cerco producido por el miedo o el rechazo de los suyos. En especial afecta su voluntad de vivir, la claudicación de su padre y del sacerdote. Advierte en ellos la cobardía, el compromiso con el poder, la debilidad conformista que han llevado a toda una colectividad a colaborar con el crimen de una guerra de dominación.

Señalábamos el rigor y consecuencia de esta interpretación histórica como uno de los valores notables del film. Puede agregarse que otro mérito es haber concretado la misma en un conflicto humano, donde las claves generales no son entelequias sino vivencias plausibles. La realización posee así una fuerza dramática que acentúa la vigencia del problema planteado. La narración es tensa y directa y sólo decae hacia el final en una dispersión y excesivo detalle otorgado a anécdotas laterales (v. gr. los idilios de la prisionera francesa). Las virtudes de montaje y fotografía configuran también un nivel poco común. Todo el film es un largo "flashback" (el comienzo de éste es excelente) entre los simbólicos hitos del comienzo y el final, ubicados en el tiempo presente. La kermesse prosigue, "los niños y los soldados de la República Federal pagan media entrada", observa la voz de un feriante. Y los actores del drama entierran el pasado, junto con las armas y los restos inconvenientes del soldado. Un pasado oculto a flor de tierra, cabe agregar.

J. A. M.

## LA LARGA NOCHE DEL 43



El documentalista Florestano Vancini (**Uomini della palude; Al filo**) protestaba en 1958 por la imposibilidad de realizar films de largo metraje con ideas "todas ellas no permitidas". Entre aquella obligada autolimitación y esta expresión artística que es **La larga noche del 43** hay una plena coherencia. Vancini, director realmente joven, llega para forzar al recuerdo de ciertos hechos, a través de cuya reconstrucción procura una experiencia personal, como intelectual, de búsqueda del pasado. "No sabemos a qué agarrarnos, en qué creer. Es una comprobación amarga", confiesa. Esta angustia de discontinuidad histórica, por eso mismo, por ser angustia, parece conceder a tal experiencia no la seguridad apodíctica de una comprobación puramente ideológica, sino la provisionalidad de un interrogante abierto hacia la conciencia del espectador; y dentro del propio mundo del autor se resuelve en el carácter autobiográfico asumido en definitiva por su relación con el pasado. Pero tampoco se trata de una memoria al modo de Zurlini: quiere dejar de serlo, aspira a traducir ideologías y pasiones en su carnazón histórica, ligándolas a las direcciones del desarrollo histórico mismo, con la única objetividad posible en quien intenta alejarse de la crónica pura.

No extraña entonces que Vancini se haya interesado por el original de Giorgio Bassani (**Una notte del'43**); no es menos cierto que los cambios aportados por la adaptación permiten afirmar que el film es el fruto de una lectura crítica: introducción del personaje de Franco Villani y personificación final en éste del olvido colectivo del pasado; mayor extensión del personaje de Anna dentro de la narración, a la que "mueve", mientras su marido la "contempla". Parecería que el criterio de Niccolò Gallo respecto de Bassani ("penetra en el fondo de una situación familiar o provincial para extraer de elementos menores de la realidad una visión histórica") hubiérase convertido en patrón de la adaptación. Y así, el romance, modo fundamental de relación entre los dos personajes centrales, en lugar de ser una desviación narrativa, juega como "elemento menor". Desde la original célula dramática central (la masacre cumplida, Pino tras la ventana y Anna que llega a la casa luego de una aventura) se ha desarrollado una cronología dramática tal que el hecho histórico del 15 de noviembre de 1943 surge como un mentís a las ilusiones de Anna. También la actitud impotente de Franco vence a esas ilusiones, y no con menor fuerza. Incapacidad para el amor y para la verdad son las dos caras de una misma defecación, en la vida privada y en la pública. El espionaje perpetuo del farmacéutico desde la ventana —límite entre una y otra vida; su silencio como acusador potencial de Carlo Aretusi, constituyen otros aspectos de una debilidad humana que, históricamente asiste al entregarse de la burguesía a la República de Salò. Las equivalencias anotadas delinean la unidad de tensión y de clima del film, permitiendo la utilización poética del paisaje, subordinada a personajes y situación dramática.

En el cuadro general de edificación de los sentimientos dentro de la historia, se produce sin embargo una solución de continuidad. La angustia de Vancini coincide en ella con Bassani y, es extraño, cayendo sobre el personaje visto como víctima, sobre el personaje más "positivo": Anna. Cuando una pareja de jóvenes pasa en bicicleta delante suyo, con el respeto y la extrañeza con que se pasa frente a la locura o frente a la muerte, estamos fuera del tiempo. En **Gli ultimi anni di Clelia Trotti**, otra de las historias de Bassani, eran dos muchachos en moto los que cumplían un papel de pasaje visual hacia ese estancamiento, hacia una zona de inesperada irrealdad. La situación similar de **La larga noche del 43** abre paso al epílogo: "la burguesía, ya pasada la borrasca de la guerra, retomaba una tras otra sus costumbres" (**Gli ultimi anni di Clelia Trotti**). Anna quiere escapar de esa constancia, que la ha aniquilado. ¿Hacia dónde? Es evidente que la pregunta debe ligarse más a la búsqueda de un absoluto inalcanzable —tal como

sucede en Bassani— que a la prolongación efectiva de la vida de Anna. El transporte al plano de la historia, verificado en el caso de Pino al “develar su secreto”, a partir de la célula dramática ya mencionada, se resiente. Y como Anna se ha convertido en figura central de la narración, a ese nivel comienza el compromiso con la crónica, que impide una visión de la Resistencia acertada desde el punto de vista historiográfico. Pero, la deficiencia nos parece lateral, pues la finalidad ética de Vancini exigía, puede decirse, una quita de ese tipo y la composición de un cuadro de personajes negativos.

“Pasada la borrasca”, asistimos a la fijación celebratoria, en el mármol, de un pasado de horror, fijación presente también en **Una lapide in Villa Mazzini** (el nombre de Geo Josz, al que se supone muerto en los campos de concentración) y a la vuelta de Franco a Ferrara, con el apretón de manos entre el “turista” y el ex-jerarca fascista: ayer y hoy el divorcio de la verdad, para la que se debe tener coraje humano y civil. Vancini reitera pedagógicamente planos y más planos de la **verdad**, de ese grupo de hombres asesinados, como tantos otros, por el fascismo. “Todo ha sucedido porque no habéis querido saber más”, escribió Giacomo Ulivi, condenado a muerte durante la Resistencia. Y el film pesa como una admonición sobre desgracias que pueden, aunque no deban, repetirse.

ROBERTO V. RASCHELLA.

## VIVIR



Nuestros datos sobre el cine japonés son forzosamente incompletos; sabemos de su enorme producción, de sus films históricos de samurais, y, por alguna obra presentada en festivales, del férreo mecanismo comercial que determina el nivel de buena parte de esta industria. Nos es casi totalmente desconocida en cambio, la producción de temas contemporáneos, muchos de cuyos exponentes más importantes correspondieron a productoras independientes. También desconocemos la mayor parte de la obra de creadores tan esenciales como Mizoguchi (**Ugetsu, O'Haru**) que además de sus films de época consagró al tratamiento de temas contemporáneos obras de valor trascendente.

De Kurosawa, asimismo, sólo conocíamos obras que exponían su brillante técnica y su capacidad realizativa, pero que no daban tampoco su dimensión total. **El angel ebrio** y **Vivir**, pertenecen a otro ámbito; el realizador completa su visión del mundo y del hom-

bre atacando frontalmente su contorno actual. Y corrobora la cálida humanidad con que impregna su meditación vital.

**Vivir** emprende con minucioso, sutil ahondamiento, la historia de un oscuro empleado conformado a la rutina burocrática que descubre, súbitamente, que su próximo fin como enfermo de cáncer, lo despierta realmente a la vida. Su compleja exposición se propone además, iluminar las fases de su existencia pasada, al tiempo que descubre el giro fecundo que otorga trascendencia y sentido a sus últimos momentos.

Al descubrir su próxima muerte, Kanji Watanabe percibe su deshumanización presente, su aceptación de la rutina y la mentira, su alejamiento de los demás. Tratará entonces de encontrar un sentido a esa vida que se le escapa y que siente ahora más urgente y rica que nunca, tras haber estado veinticinco años prácticamente muerto en su cárcel de papel sellado. Busca la comunicación vital por diversos medios: la bebida, la prosecución del placer y la disipación en una antológica recorrida por el mundo de las diversiones nocturnas; también en el afecto familiar de su hijo. Con éste, el distanciamiento es ya irreparable, con el placer no alcanza a llenar su dolor ni su sed de vida. Sólo la compañía transitoria de una joven y simple empleada le señala, indirectamente, su camino. Volverá a su trabajo, pero liberado de su conformismo; luchando pacientemente contra las trabas oficinescas y políticas, convertirá un área baldía y contaminada en un amplio parque infantil. Morirá sólo y canturreando una canción en el mismo parque, días después de la inauguración, donde sus superiores se habían atribuido el mérito de la obra.

Esta historia es simple y su sentido claro. Narrada en un estilo complejo y directo, expone abiertamente el problema desde la primera escena, a la vez que profundiza y amplía su significación en sucesivos enfoques. Pero no queda en esto y allí reside su originalidad y porque no decirlo, su grandeza. Tras esta exposición lineal (que dura cerca de una hora) una voz observa impasible que el protagonista ha muerto y comienza el análisis del significado de esta vida por los asistentes a su velatorio. A través de cada uno de sus amigos, de funcionarios, de testigos, veremos desdoblarse, abrirse en todas sus facetas y explicarse íntimamente, la entera trayectoria del hombre. A través de relatos audaces en su sencillez, cada uno lo recordará y a la vez se juzgará a sí mismo. De tal modo, el film se transforma no sólo en el balance de una vida, sino en el juicio a toda una sociedad, encarnada en los asistentes al funeral. Testigos y acusados en una indagación profunda de la naturaleza humana, donde aparecen descarnadamente sus debilidades y claudicaciones, sus miserias y también su posible grandeza.

La ubicación de esta larga secuencia en los límites de la sala fúnebre es una proeza que trasciende los límites de la concentración dramática. En una admirable gradación el fresco psicológico y moral se despliega en un corte vertical, que como un coro trágico comenta y define cada relato.

La reversión del método narrativo experimentada en esta porción del film (que es de cerca de una hora, sin tener en cuenta los cortes sufridos) separa a la obra en dos secciones bien definidas en estilo y sustancia; pero no debería verse en ello una ruptura o una discordancia, sino más bien una audaz y original tentativa de ampliar las dimensiones expresivas del film. Una forma de dar pluralmente una visión ecuménica del alma del hombre.

El hombre es para Kurosawa una realidad extraña y fluctuante. Y su interrogación pirandelliana de **Rashomon** —¿Cuál es la verdad?— se transforma aquí en una inquisición sobre el total destino del hombre.

En un estilo particularmente característico, mezcla de lentitud y violencia, Kurosawa acumula escenas de un patetismo casi exasperante o de una poética

tristeza (v. gr.: la canción del protagonista, primero en el bar y luego al final, en el columpio del parque) y otras de una despiadada ironía. Entre estas últimas, la pintura de la burocracia y sus funcionarios. Y también encontramos la síntesis de "flashbacks" donde sin palabras y en una tonalidad de iluminación y tiempo concentra una entrañable significación que va más allá de lo anecdótico y figurativo (el entierro de la esposa).

Kurosawa trabaja con un equipo técnico y de actores tan armonioso como fiel a sus obras. Cabe aquí señalar la humanísima y completa interpretación de Takashi Shimura (Watanabe), de infinitos matices. La fotografía de Asaichi Nakai obedece en sus ricas tonalidades grises al clima total del film.

"Todo cineasta dice siempre una sola y misma cosa" ha dicho Kurosawa. Y la variedad de temas y épocas que ha tratado, ya sea el remoto pasado o el concreto presente de **Vivir**, lo muestran en su indagación constante: "¿por qué los hombres no tratan de ser más felices? y también —en su constante preocupación por la naturaleza de sus sufrimientos— alcanza a explorar una dolorosa realidad, la vida, en suma.

J. AGUSTIN MAHIEU.

## TIERNAS ILUSIONES



**Tiernas ilusiones** es el primer largo metraje del director Dino Minniti y del libretista César Jaimés, y la primera incursión profesional supone en nuestro país una suma de auténticos problemas. Porque si iniciarse en los caminos de la industria cinematográfica de cualquier lugar del mundo implica también la necesidad de entrar en contacto con una zona de intereses que poco tiene que ver con la creación; estas dificultades se agudizan en nuestro país para los que llegan desde un camino independiente. Han visto reducidas a un mínimo sus posibilidades de experimentación y de maduración en el corto-metraje (puesto que éste aún no es rentable) y han tenido además que superar un mundo de intereses estatales y privados para poder incorporarse en el profesionalismo. Este discurso previo es casi imprescindible cuando debemos referirnos a la primera realización de un director independiente. Su obra puede acusar desniveles, irregularidades, debilidades de estructura. Pero nuestro deber es desentrañar intenciones, re-

cuperar lo que es válido, comprender sus proyecciones.

Antes que nada hay que destacar un hecho: la gente nueva se incorpora a nuestro cine por caminos pocos comunes. Temas difíciles, o generalmente descartados por la falta de seguridad que según se supone debe ofrecer una película, o géneros abandonados por el rótulo de "no comercial". **Tiernas ilusiones** confirma esta regla. Con indudables riesgos se acerca a esa difícil latitud de la adolescencia en que se opera esa sutil y dolorosa transferencia entre ilusión y realidad.

Es evidente que el prólogo, que sirve además de enlace, y el primer episodio sufren las consecuencias de ese riesgo. Los adolescentes de la primera parte del film no se desempeñan con suficiente eficacia como para introducirnos en el clima sentimental propuesto, las escenas del basural están cargadas de retórica, la madre frívola juega una escena de factura naturalista; y estas alternativas desubican del clima y de la intención de sus autores. Pero es en el segundo y último episodio que encontramos las mejores virtudes del autor y del director de **El cuaderno**. La historia es simple: una muchachita que habita en un barrio de emergencia logra un hermoso vestido para una fiesta de su amiga rica, y teje a su alrededor sus mejores ilusiones; pero un accidente acabará con el traje y esta primer ilusión. Y es aquí, en ese amor por el detalle humano, por la evocación lírica, en que los creadores de **El cuaderno** se manifiestan con extraordinaria sagacidad. Rápidamente, en trazos precisos está pintado el personaje, su ambición, su drama. Y ha bastado para ello que la gracia y la ternura, se deslizaran por las líneas simples más que de una historia, de una ilusión apenas.

En un momento dado la cámara recorre el rostro alegre, las figuras que dibuja la niña en una parodia de un baile cortesano, contrapuesto satíricamente a unos retratos vetustos; y todo adquiere una frescura deliciosa, en una secuencia ejemplar.

Y aunque esta es una historia de niños, quizás justamente por eso, **Tiernas ilusiones** es un film amargo. El de la primera frustración de un hombre, de una mujer; de la primera impotencia ante la realidad.

MABEL ITZCOVICH.

JOVENES SALVAJES.



# ROMEO Y JULIETA Y LAS TINIEBLAS

## JOVENES SALVAJES



Cuando en 1957, John Frankenheimer realizó *The Young Stranger* (El joven extraño) nos asaltó la curiosidad de saber quién era ese joven de 27 años que con su primer film planteaba un problema candente sobre la desubicación de la juventud en el país del Norte. Había llegado de la televisión y la obra misma —*Deal a Blow*— había recibido el premio Christopher Award al mejor argumento original de la TV en 1955. Al contrario de otros jóvenes directores, Frankenheimer no era un iracundo y mucho menos un sensacionalista. Quería a sus personajes; se identificaba con ellos pero, en ciertos casos, no los podía salvar. Este film de la RKO fue presentado cuando dichos estudios fueron vendidos a la TV y no tuvo una difusión comercial adecuada. Con esos antecedentes esperábamos con gran impaciencia algo nuevo de este realizador, y luego de cuatro años nos llega *The Young Savages* (Jóvenes salvajes). ¿Casualidad en ambos títulos? Creemos que no... Se trata de un hombre joven que examina el problema de su generación.

Según el diario "La Razón, de Buenos Aires, y basándose en noticias de United Press, en Nueva York ocurre un crimen cada 8 minutos y medio. Vale decir 188 muertes diarias; más de 68.000 por año. En ese ambiente sitúa su novela Evan Hunter —basada en hechos reales— y plantea el problema de las bandas de jóvenes rivales, en este caso portorriqueños (los *horsemen*) e italianos (los *thunderbirds*); pero pueden ser judíos contra irlandeses o blancos contra negros, etc.

El asesinato de un joven portorriqueño ciego, descrito magníficamente en las primeras secuencias, con la ayuda de una cámara hábil como la de Lionel Lindon y el apoyo musical de David Amram, es el punto de partida para una crítica audaz y valedera. El político que especula con el crimen; el periodismo, al que no le interesa que se haga justicia porque se trata de un portorriqueño; el fiscal que debe cambiar su apellido itálico para poder así triunfar; los intereses de toda índole; y, cubriendo todo ello, el miedo de la gente que calla por temor a verse envuelta en "un caso" que puede ser "su caso". Todo ha sido tratado con calidez humana y nada fue deformado o atemperado. No hay buenos y malos. Hay gente. Gente que vive en ese ambiente de la ciudad legendaria, de la ciudad monstruo.

Al film se le puede objetar la desviación del problema central, por la relación del fiscal con su ex novia o con su actual esposa. Pero, evidentemente, es una concesión mínima. La escena final, cuando la madre, luego de oír la condenación de los criminales pregunta al fiscal si "esto le devolverá su hijo", y él responde que "todos lo han matado", disipa cualquier duda sobre el objetivo del film.

Como fiscal, Burt Lancaster pone su fogocidad al servicio del papel, pero los que se llevan las palmas son los jóvenes que integran las dos bandas —Stanley Kristien, John D. Chandler, Neil Nephew, José Pérez, Richard Vélez, Luis Arroyo, etc., sobre quienes va recayendo, a medida que la obra avanza, el peso de la misma; ante ellos aparecen un tanto opacas las interpretaciones de Shelley Winters y Dina Merrill, superadas por la labor de Pilar Seurat como hermana del joven asesinado. Se debe destacar, finalmente, el acertado sonido de Harry Mills y recordar que, luego de los títulos de presentación se injertaron en el film unos letreros donde se aclara que lo que sucede puede ocurrir en cualquier ciudad moderna. Na hacía falta; primero, porque el autor no lo consideró así y eso fue puesto "a posteriori" por quienes temen la verdad pero comercian con ella; y segundo, porque ya lo sabíamos.

HECTOR V. VENA

La novela de Jan Otcjenachec (*Romeo, Julie at ma*) renueva el tema del amor que se suscita en medio de un exacerbado clima de violencia. De allí la alusión al drama shakesperiano, pero en el caso de Otcjenachec, no son ya las luchas ancestrales entre Montescos y Capuletos sino el enfrentamiento de una ideología agresiva, de curiosas raigambres míticas (la cruz gamada; el "superhombre" nietzscheano trasladado al guerrero teutón que pretende salvar a Europa de la barbarie), contra estados políticamente débiles, surgidos tras el desmembramiento de los imperios centrales al culminar la primera contienda mundial. *Romeo, Julie...* sin embargo, desdeña el análisis de tan complejo fenómeno. Es más, lo menciona sólo exteriormente. El romance entre el estudiante Pavel y la judía Hanka, que ha recibido su orden de deportación durante el verano de 1943 en Praga, proporciona a Otcjenachec material suficiente para su relato. Todo está plagado de alusiones sutiles, casi veladas al mundo exterior. a lo que está "más allá" de las paredes de un desván, "las fronteras de nuestro amor", como afirma Hanka. "Si todos se amaran el mundo sería diferente... —dice Pavel— No comprendo este estado de cosas"... Inconscientemente, Pavel procura evadirse de la realidad que le ha tocado vivir. "Seré astrónomo", manifiesta, y sin saberlo adopta la misma actitud de su abuelo, quien dedicado a trabajar en un complejo instrumento de relojería, también niega el caos circundante. Otcjenachec se complace en su novela con el análisis del amor surgido entre ambos adolescentes. Las causas que posee Pavel para querer a Hanka son casi irracionales. La soledad indefensa de la muchacha hebrea, el fantasma de un campo de exterminio lo conmueven; pero más profundamente, está la mirada de la joven, su gesto ausente, la hierática resignación por una situación que él viene a descubrir por contraste. Gradualmente, en el libro, el mundo de ambos se despoja de todo contacto con la tragedia cotidiana. En sus salidas al gimnasio, Pavel pierde la noción de que hay arrogantes oficiales alemanes de botas lustrosas en las calles; que compañeros de estudio se han enrolado en la resistencia; que su amiga —merced a su indiferencia— resolvió trasladar sus simpatías a su camarada de antaño. Los relojes que debe componer el abuelo sólo sirven a Pavel para contar las horas que le faltan para retornar al desván. Los bonos de comida, adquieren significación por cuanto proporcionarán una ración mayor para Hanka, que él escamoteará de la despensa de su madre. Un hecho ajeno, diríase casual: la muerte del protector de Bohemia, obergruppenführer Seydlitz, a raíz de un atentado, desencadenará una ola de violencia, cuyos efectos llegarán hasta la pareja. Tal situación proporciona el desenlace. Hanka comprende que es inútil escapar y se entrega antes que la descubran los SS. Su muerte, es sólo la de una víctima más dentro del holocausto nihilista en que está sumergida Europa.

El director Jiri Weiss (*Apasionata*), pese a una evidente búsqueda de valores formales, no logra expresar la esencia del relato de Otcjenachec. De manera académica, desdobra la acción para ofrecer, por una parte, una historia romántica y conmovedora y, por otra, un documento social en el cual, la agresión, sólo está insinuada por elementos exteriores y comunes que se reflejan únicamente en el estado anímico de los personajes. Con este procedimiento, Weiss resta una considerable porción de densidad al libro original. El hermético mundo de Pavel y Hanka (personificados por Iván Misteik

y Dana Smutna), en el desván, pierde validez; no es ya algo íntimo, casi irreal, sino librado a influencias ajenas y hasta cercanas (el sonido de altavoces; el justificado temor de la madre; la provocativa actitud de una colaboracionista). Las situaciones entre los protagonistas están resueltas de modo visiblemente teatral, hasta forzado como el súbito contacto amoroso, exteriorizado tras una breve reyerta por parte de Pavel y Hanka, o la escena de la detención de un compañero de estudios a quien un agente nazi pisa los dedos de la mano. La utilización de numerosos primeros planos, un ritmo preciso, y el visible cuidado puesto en la factura de cada secuencia no bastan. Weiss, peca de frialdad en muchos aspectos y el film resulta anticuado en su tratamiento (la traslación de la imagen de ambos jóvenes del desván, donde bailan al espacio abierto). Si bien es obvio que por momentos ofrece pasajes de gran belleza plástica (la familia judía deportada tomada en un contraluz de sol caminando por la calle desierta), no alcanza a la postre a conformar en su contenido, quizás por la falta de ese rigor que Jiri Weiss volcó con exceso en *Apasionata*. Es así que muchos elementos anecdóticos cobran significación que restan unidad al planteo individual del amor de los adolescentes. El celo esteticista de Weiss se complace por igual en ofrecer una cuidada panorámica de un oficial de las SS remando por el Danubio mientras se oyen los acordes del *Gotterdämmerung*, de Wagner, o el monótono rodar de los carros de asfalto por las calles de Praga. Mediante tomas oblicuas, largos "travellings" y efectos de luz, en el que abundan ricas y variadas gamas de grises (merced a la labor del fotógrafo Frantisek Smolik), procura dar unidad al opresivo clima imperante en la casa de inquilinato que habita Pavel. En las escenas finales, captadas a lo largo de la escalera, Weiss juega con el contrapunto del estallido de temor de la madre de Pavel, y la serena resolución de Hanka de salir del encierro y entregarse. Es en esta secuencia donde queda demostrado lo más positivo del film. El tableteo de la ametralladora anuncia la muerte de Hanka y la imagen de Pavel, detrás de las puertas cerradas, proporcionan la tónica del idílico mundo perdido y la concreción de lo inevitable en un orden trastocado por la violencia.

EDUARDO GOMEZ ORTEGA

## EL PASO DEL RHIN



Un lenguaje académico, una moral ambigua y una ubicación política reaccionaria; alcanzan para definir uno de los films más execrables de los últimos tiempos. Sobre todo si se comparte la idea de que un cine moderno ha aprendido a manejar el lenguaje visual y ha estimado suficientemente al espectador como para entender rápidamente cual es la ubicación geográfica de la escena (sin necesitar recurrir reiteradamente al retrato de Hitler, por ejemplo); si se discrepa acerca de los extremismos a que puede conducir contemplar con "humanidad" al enemigo y con reticencias a los combatientes de la resistencia; y ya el divorcio es total si no se comparte la posición De Gaulle a propósito del rearme alemán. Porque, para que engañarnos, *El paso del Rhin*, es un mensaje poco sutil para reforzar la posición de De Gaulle que pretende apoyar —para fortalecer a Francia en la Alianza Atlántica— el rearme indiscriminando de aquellos que en el término de aproximadamente ochenta años invadieron tres veces su te-

ritorio, con las consecuencias conocidas. Nada mejor entonces que este pacifismo sui-géneris para la entente De Gaulle-Adenauer.

Aquí se levanta la idea de la amistad franco-germana, sobre una base bien reaccionaria, la del falseamiento deliberado de la historia (separación entre hitlerismo y pueblo), con el objetivo de servir mejor a los fines de aquellos que están creando un "poderoso bloque de contención a la expansión del comunismo".

Esto puede parecer y es, una crítica política. Porque *El paso del Rhin* no alcanza a ser en ningún terreno de la creación artística ninguna otra cosa. Y para medir la fuerza que lo empuja convendrá meditar que este film se impuso en el Festival de Venecia a la vital creación de Rocco y sus hermanos.

MABEL ITZCOVICH



## LOS SOCIOS OPINAN ACERCA DE...

### LOS FALSOS HEROES

Los falsos héroes de Wolfgang Staudte, es un film teleológico de relevante calidad estética, cuyo lenguaje despojado confiere mayor fuerza a su importante y substancioso fondo.

Con excelencia presenta la crisis, la psicosis colectiva que vive una población alemana hacia la terminación de la última conflagración mundial. El terror y el horror de la guerra y de la represión dictatorial han enfermado y confundido el espíritu de los alemanes. No pueden distinguir el bien del mal. Deber, dignidad, patriotismo, moral, sentimientos hacia el prójimo y la familia se entremezclan en un torbellino de interrogantes inhibitorios. Y les resulta imposible tomar decisiones unilaterales, pues toda acción individual arrastra, en razón del caos imperante, también a otros.

Esa atmósfera asfixiante tiene una poética contrapartida. Robert, en quien se centra la trama, cree que la guerra ha terminado, y, entonces, sus pensamientos y actos se sustentan en una vitalidad llena de luz y libertad interior. Pero, en el aplastante y sofocante siglo XX, ya sea en paz o en guerra, todo estado de plenitud vital sólo puede durar días, horas, momentos: y así sucede en la película. Las sombras, las tinieblas vuelven con recrudescida violencia colocando a los personajes ante una coyuntura abisal. El símbolo y el clímax de ese estado psicopatológico, de esas caídas del alma en el absurdo, en aberraciones siniestras, está dado con descarnado vigor por el suicidio de Robert y su oculto entierro.

Staudte narró tal historia a través de un *flash-back* que ocupa la mayor extensión de *Los falsos héroes*. Durante su transcurso acusa solamente a los partidarios y ejecutores del totalitarismo. A sus víctimas los muestra en su tortuosidad psíquica, en sus callejones sin salida. Pero al volver la acción al presente, el espectador ve que los mismos jefes nazis continúan al frente de la fulgurante República Federal Alemana; y sus antiguas víctimas no los combaten. Final que recuerda el de *El milagro alemán*, de Kurt Hoffman, y que constituye una seria advertencia que deberá tenerse muy en cuenta.

Más, sino un reparo, esa advertencia reclama una dilucidación. Staudte únicamente aporta un dato, un informe de que tal situación existe. Sin dejar de reconocer el valor y el impacto de ese aviso, es indudable de que falta la profundización, el análisis de un estado de cosas dispuesto de manera que produzca un shock convincente en el espectador. Sólo ha señalado un epifenómeno.

FERNANDO PENELAS  
Socio N° 1771



Afiche para EL SALARIO DEL MIEDO realizado por Jan Lenica.

## EXPOSICION DE AFICHES

El CINE CLUB NUCLEO organiza esta exposición juntamente con el Teatro de los Independientes y la colaboración de la Embajada de Polonia. Andrzej Munk, el famoso realizador polaco, relataba en Mar del Plata —entre otras cosas— la importancia que se había otorgado a los afiches de films en la formación cultural del público polaco. Parte de esta educación para el cine —completada por una crítica seria— consiste, entonces, en acercar al posible espectador una imagen plástica bella y atractiva, y que además corresponda exactamente al tema y a la esencia del film.

Y esta educación plástica moderna que confluye en la publicidad, cuenta, además, con el elevado sentido ético de una orientación exigente, que armoniza todo el arco de tensión artística que va del creador al receptor, quien participa así de su problemática actual.

Los afiches que integran esta muestra corresponden a películas polacas y extranjeras; son, en general, de una audaz y lograda concepción plástica, que combina el necesario impacto del anuncio con el rigor informativo y la introducción en el mundo del film. Cabe destacar que han sido confiados por la cinematografía polaca a los más destacados pintores del país.

La exposición está abierta en la Galería de Arte del Teatro de los Independientes, San Martín 766, hasta el 24 de setiembre.

## CARTAS

### A LA DIRECCION

Estimado Sammaritano:

He recibido su amable carta y le agradezco sus corteses palabras. He recibido regularmente TIEMPO DE CINE; es una hermosa revista, realizada cuidadosamente, y la he leído siempre con mucha atención. Me agradaría mucho poder escribir algo en su revista; solamente quisiera que me indicase un tema que fuera de interés.

Le doy ahora algunas noticias sobre mi actividad como director. *Fantasia italiana* ha cambiado su título por el de *Una rabbia da morir*. Pero este film, por ahora, ha quedado en suspenso. Había comenzado el guión, pero el productor ha preferido suspender el trabajo, porque se halla ocupado en una producción de gran interés: un film sobre Benito Mussolini, realizado con material de repertorio. Por ahora tengo en preparación una serie de documentales, entre ellos uno sobre un gran cuadro de Carlo Levi (m. 18 X 4) expuesto en la Muestra de las Regiones, en Turín, en el Pabellón de la Lucania en el marco de las manifestaciones de "Italia 61". El cuadro narra la historia del poeta campesino Rocco Scotellaro. Además, realizaré un documental sobre Ausonio Tanda, un joven pintor de gran porvenir, y otro sobre los actores tomados de la calle que han sido protagonistas de grandes films neorrealistas como *Ladrones de bicicletas*, etc., y que han vuelto a ser ahora ciudadanos comunes. También debería hacer, en un futuro inmediato, dos films de gran interés: uno se llama *L'uomo del Sud*, y sería un gran reportaje sobre el Mediodía de Italia; el otro está tomado de "Il vizio assurdo", la biografía de Cesare Pavese, de Davide Lajolo. Se trata de la historia del escritor piemontés, pero con la intención de realizar un film sobre la crisis del mundo contemporáneo, y las difíciles condiciones en que se encontró, en la postguerra, un intelectual honesto y escrupuloso como Cesare Pavese.

Espero que me conteste pronto. Me gustaría mucho permanecer en contacto con Ud., con los amigos comunes como Raschella y Vena, y con su hermosa revista.

MASSIMO MIDA PUCCINI

Señores directores:

Si reseñamos la historia de nuestros laboratorios deberíamos mencionar la palabra *magia*, por cuanto los pioneros argentinos realizaron verdaderos milagros para permitir la presentación de espectáculos en nuestras pantallas que fueron considerados por los más calificativos expertos como excepcionales dentro del séptimo arte. Y su contribución técnica no sólo permitió la madurez de un cine nuestro, parangonado en muchos casos con los mejores del mundo, sino también brindaron la oportunidad de conocer en nuestro país, en copias perfectas, las grandes obras maestras del cine de las otras naciones. Al esbozar el párrafo precedente nos viene a la memoria algunos de los nombres de los primeros *milagrosos*, precursores de nuestros laboratorios: Glucksman, Valle, Glize, Biasotti, Gallo, Hnos. García, Prieto, Tom White, Rafo, Becker, Bates y tantos otros a quienes en su mayoría, y por esa lógica ilógica que rige la vida de los pioneros, la fortuna les fue muy esquiva.

Aunque mucho se ha evolucionado y nuestros laboratorios son verdaderos puntales de la industria fílmica argentina, no por eso dejaron de ser los *milagrosos* de antaño. Los recargos adicionales que hacen prohibitivo importar nuevas máquinas les indujeron, en base a la clásica viveza criolla, y a fierritos más o menos, adaptarlas a los nuevos adelantos de la técnica. Es necesario que el gobierno comprenda que es indispensable liberar de recargo las máquinas para la industria cinematográfica por la simple razón que, se pueda traer las auténticas máquinas con todos los adelantos modernos y porque se trata de una industria protegida por la ley por ser considerada de interés nacional. Son milagrosos también porque aquí, en la Argentina, es donde los trabajos de laboratorios se cobran los precios más bajos del mundo. De ahí que con alentadora frecuencia y con sobrados fundamentos, se haya hablado de realizar todos los procesos de laboratorio en nuestro país, dado el enorme beneficio que comportaba en su aspecto vital de nuestro comercio e industria: la economía de divisas que resulta para el importador —en este caso el distribuidor— por los precios ventajosos de dicha elaboración. Este aspecto de nuestra industria cinematográfica fue contemplado por dirigentes y legisladores al plantearse una ley que obligara a procesarse en nuestro país, y cuya promulgación se ha ido dilatando por motivos ignorados.

A. B.

# PREMIOS 1960

ITALIA

Director .....	Luchino Visconti, por <b>Rocco y sus hermanos</b>
Productor .....	Dino De Laurentiis, por el conjunto de su obra
Argumento original .....	Federico Fellini, Ennio Flaiano y Tullio Pinelli, por <b>La Dolce vita</b>
Guión .....	Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa y Enrico Medioli, por <b>Rocco y sus hermanos</b>
Actriz .....	Sophia Loren, por <b>La ciociara</b>
Actor .....	Marcello Mastroianni, por <b>La dolce vita</b>
Actriz de reparto .....	Didi Perego, por <b>Kapó</b>
Actor de reparto .....	Enrico Mario Salerno, por <b>La larga noche del 43</b>
Música .....	Giovanni Fusco, por <b>La aventura</b>
Fotografía en blanco y negro .....	Giuseppe Rotunno, por <b>Rocco y sus hermanos</b>
Fotografía en color .....	Aldo Tonti, por <b>Ombre bianche</b>
Escenografía .....	Piero Gherardi, por <b>La dolce vita</b>
Vestuario .....	Maria De Matteis, por <b>Gastone</b>
Director film extranjero .....	Ingmar Bergman, por <b>El séptimo sello</b>
Corto metraje .....	Gian Vittorio Baldi, por <b>La casa delle vedove</b>
Corto metraje experimental .....	Giuseppe Ferrara, por <b>Bambini dell'acquedotto</b>

## ALEMANIA OCCIDENTAL

Categoría argumento .....	<b>Die Brücke</b> (El puente), de Bernhard Wicki
2º puesto .....	<b>Rosen Für Den Staatsanwalt</b> (t. 1.: Rosas para el fiscal), de Wolfgang Staudte
Documental de largometraje .....	<b>Impuls Unserer Zeit</b> (t. 1. Impulso de nuestro tiempo), de O. Martini
2º puesto .....	<b>Serengeti Darf Nicht Sterben</b> (Al este del Congo), de Michael y Bernhard Grzimek
Categoría cultural .....	<b>Das Magische Band</b> (t. 1.: La cinta mágica), de F. Kitzl
Documental de corto metraje .....	<b>Andalusische Wallfahrt</b> (t. 1.: Peregrinación andaluza), de Fritz Illing
2º puesto .....	<b>Tazende Hände</b> (Manos que bailan), de Hans Reinhard
Corto metraje no documental .....	<b>Die Pudpulnie</b> (t. 1.: La línea púrpura), de K. L. Ruppel
Actriz .....	Nadja Tiller, por <b>Laberinto</b>
Actor .....	Walter Giller, por <b>Rosas para el fiscal</b>
Actriz promesa .....	Cordula Trantow, por <b>El puente</b>
Actor promesa .....	Götz George, por <b>Jacqueline</b>
Actor de reparto .....	Hanns Lothar, por <b>Die Buddenbrooks</b> (t. 1.: Los Buddenbrooks)
Actriz de reparto .....	Edith Schulze-Westrum, por <b>El puente</b>
Libreto .....	G. Hurdalek, por <b>Rosas para el fiscal</b>
Director .....	Bernhard Wicki, por <b>El puente</b>
Fotografía .....	Klaus Von Rautenfeld, por <b>Laberinto</b>
Escenografía .....	Robert Herlth, por <b>Die Buddenbrooks</b>
Música .....	H. M. Majewski, por <b>El puente</b>

## ACADEMIA DE HOLLYWOOD

Film en inglés .....	<b>Piso de soltero</b> de Billy Wilder
Film en idioma no inglés .....	<b>La fuente de la doncella</b> de Ingmar Bergman
Documental (Largo) .....	<b>El caballo con la cola al viento</b> de Walt Disney
Documental (Corto) .....	<b>Giuseppina</b> de Hill y Schoenfeld
Cortometraje .....	<b>El día del pintor</b> de Kingsley
Dibujo .....	<b>Monroe</b> de Rembrandt Films
Actor .....	Burt Lancaster, por <b>Elmer Gantry</b>
Actriz .....	Elisabeth Taylor, por <b>Una venus en visión</b>
Actor de reparto .....	Peter Ustinov, por <b>Espartaco</b>
Actriz de reparto .....	Shirley Jones, por <b>Elmer Gantry</b>
Dirección .....	Billy Wilder, por <b>Piso de soltero</b>
Argumento original .....	B. Wilder e I. A. L. Diamond, por <b>Piso de soltero</b>
Adaptación .....	Richard Brooks, por <b>Elmer Gantry</b>
Partitura musical .....	Morris Stoloff y Harry Sukman, por <b>Una llama mágica</b>
Música de fondo .....	Ernest Gold, por <b>Exodo</b>
Canción .....	Los chicos del Pireo, de Manos Hadjidakis, del film <b>Nunca en domingo</b>
Fotografía en color .....	Russell Metty, <b>Espartaco</b>
Fotografía en blanco y negro .....	Freddie Francis, por <b>Hijos y amantes</b>
Efectos especiales .....	Gene Warren y Tim Basfoy, por <b>La máquina del tiempo</b>
Escenografía en color .....	Alexander Goltzen y Eric Orbom, por <b>Espartaco</b>
Escenografía en blanco y negro .....	J. Arlington Valles y Bill Thomas, por <b>Espartaco</b>
Vestuario en color .....	Edith Head y Edward Stevenson, por <b>Amor es juego prohibido</b>
Vestuario en blanco y negro .....	Daniel Mandell, por <b>Piso de soltero</b>
Montaje .....	Jack Solomon, por <b>El álamo</b>
Sonido .....	Alexandre Trauner, por <b>Piso de soltero</b>



—La guerra è brutta, brutta per noi, mentre i militari, i grandi signori, e i preti e tutta quella mafia di briganti, mascalzoni, figli di cani commerciano con il nostro sacrificio, Renato.

## TIEMPO de BIÓGRAFO

### SE ESTRENA EL EXCEPCIONAL FILM "LA BIBLIA"

No suelen vacilar los grandes directores en aceptar una obra maestra de la literatura para analizarla minuciosamente y extraer de ella los principios que han de servirles luego para la confección de un film que una vez realizado no suele conservar con el original otro parecido que el del título. Proceden de esta forma, porque

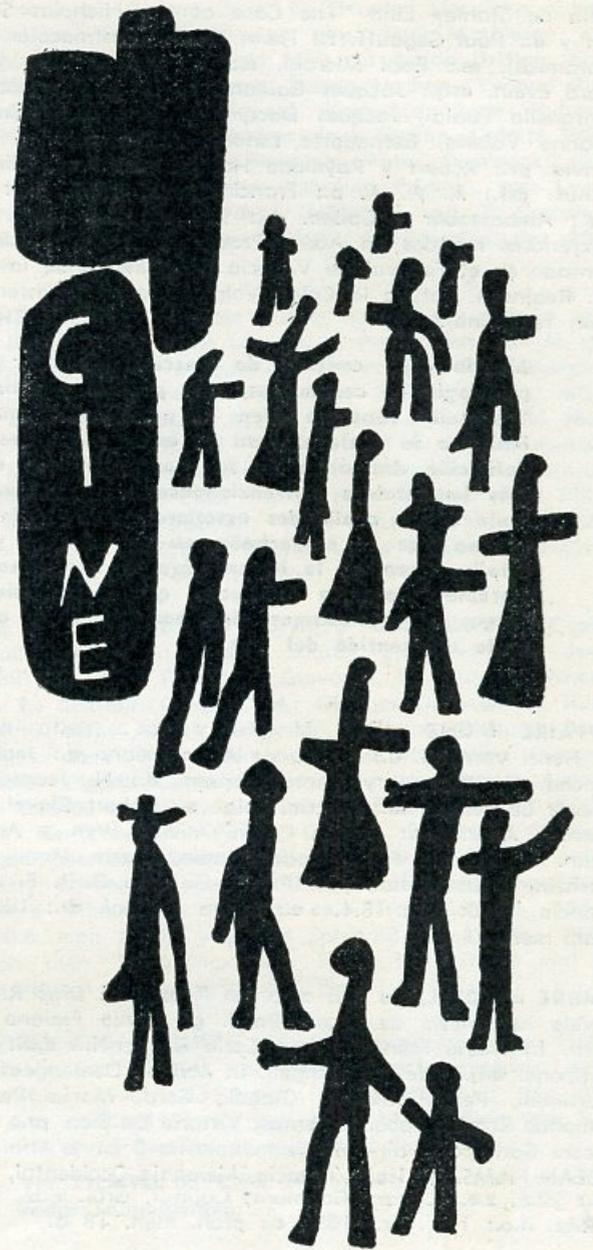
conociendo el término medio de la mentalidad de los espectadores, están seguros de que únicamente un ínfimo tanto por ciento conoce en detalle la obra "adaptada", cuya opinión no puede tener influencia sobre el resto del público que ha encontrado la adaptación muy de su paladar.

Pero tratándose de un libro como "La Biblia", tan distinguido y tan popular, que es conocido y estudiado, no sólo por hombres de letras, sino también hasta por los más humildes artesanos, la honestidad artística del director que se atreviera a trasladarlo al lienzo iba a sufrir una ruda prueba.

Las dificultades de orden material han sido vencidas con admirable pericia. Nada tan grandioso como la ejecución de los primeros capítulos del Génesis, en el magno espectáculo de la creación del mundo, y en la devastación horrorosa del diluvio universal. La destrucción de Sodoma y Gomorra, la construcción de la Torre de Babel, el esplendor y el fausto de la corte de los faraones, la trágica epopeya del pueblo judío desde su llegada a Egipto hasta su esclavitud, las plagas de Egipto, el paso del Mar Rojo, todo ello ha sido realizado con la más escrupulosa fidelidad. Especial mención merece el lujo de detalles y la delicadeza con que han sido traducidas las maravillosas páginas del "Cantar de los Cantares" y la corrección de los artistas que interpretan los papeles.

(La Pantalla, julio 18 de 1922)

**PELICULAS  
ESTRENADAS  
COMERCIALMENTE  
EN  
BUENOS AIRES  
DEL  
16 DE ABRIL  
AL  
5 DE JULIO  
DE  
1961**



**ABREVIATURAS**

**a.:** argumento. **acm.:** asistente de cámara. **ad.:** adaptación. **adm.:** administración. **a.d.a.:** asistente de dirección artística. **a.esg.:** asesor de esgrima. **a.ep.:** asesor de época. **a.f.:** ayudante de fotografía. **a.m.:** asesor militar. **a.med.:** asesor médico. **a.mu.:** asesor musical. **a.mtj.:** asistente de montaje. **a.p.:** asesor policial. **a.pr.:** asistente de producción. **a.r.:** asistente del realizador. **a.rl.:** asesor religioso. **a.s.:** asistente de sonido. **a.tec.:** asesor técnico. **c.:** calificación moral para Bs. Aires. **cl.:** color. **cm.:** cameraman. **cn.:** canciones. **co.:** coro. **cr.:** 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. **dz.:** danzas. **e.:** escenografía. **e.e.:** efectos especiales. **e.f.:** efectos fotográficos. **est.:** estudios. **f.:** fotografía. **f.ac.:** fotografía acuática. **f.e.:** fecha de estreno en Bs. Aires. **f.f.:** foto fija. **f.mt.:** foto de montaña. **f.r.:** fecha de reposición en Bs. Aires. **f.2a.u.:** fotógrafo de 2ª unidad. **g.:** guión. **i.:** intérpretes. **il.:** ilustraciones. **i.pr.:** inspector de producción. **j.pr.:** jefe de producción. **joy.:** joyería. **l.:** laboratorio. **m.:** música. **mq.:** maquillaje. **mtj.:** montaje. **mtj.m.:** montaje musical. **mtj.s.:** montaje sonoro. **n.:** narración. **o.:** origen y año. **or.:** orquestación. **orq.:** orquesta. **pa.:** productora. **pi.:** pianista. **pl.:** pieles. **pn.:** peinados. **pr.:** productor. **pr.a.:** productor asociado. **prcf.:** proceso fotográfico. **pr.e.:** productor ejecutivo. **r.:** realizador. **rec.:** recopilación. **s.:** sonido. **sc.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.

**FICHERO  
DE  
ESTRENOS**

POR  
**HECTOR V. VENA**  
CON LA  
COLABORACION DE  
**JUAN C. BOSETTI**

**CON ALGUNAS  
NOTAS CRITICAS**

**A DOUBLE TOUR** (Doble vida). **r.:** Claude Chabrol. **a.:** novela de Stanley Ellin "The Case of the Nicholas Street". **g.:** y **d.:** Paul Gegauff. **f.:** Henri Decae (Eastmacolor y Panarámica). **m.:** Paul Misraki. **e.:** Jacques Saulnier y Bernard Evein. **mtj.:** Jacques Gaillard. **i.:** Madeleine Robinson, Antonella Lualdi, Jacques Dacqmine, Jean-Paul Belmondo, Jeanne Valérie, Bernadette Lafont, André Jocelyn, Mario David. **pr.:** Robert y Raymond Hakim. **pa.:** París Films/Titanus. **dst.:** A. A. A. **o.:** Francia/Italia. 1959. **f.e.:** 28.6. **s.e.:** Ambassador y Callao. **dr.:** 97'. **c.:** proh. men. 18 a. (Exteriores rodados en Aix-en-Provence. Este film fué presentado en el Festival de Venecia de 1959 donde la actriz M. Robinson, obtuvo la Colpa Volpi, a la mejor interpretación femenina).

**Mezcla algo confusa de trascendentalismo moral, psicología de costumbres, cine policial y sátira. El "cocktail" funciona bien al principio, cuando se limita a la pintura. Pero al intentar Chabrol una definición dramática de sus caracteres cae en los más lamentables convencionalismos. Corroborando así, junto a sus cualidades exteriores, una pandertería interna que se sospechaba en Los Primeros y que estalla ahora en la hueca fibra de sus personajes. Notable fotografía de Decae, que incurre sin embargo, en preciosismos algo banales. Pero eso es parte del sentido del film.**

J. A. M.

**AFFAIRE D'UNE NUIT, L'** (Tú y yo... esta noche). **r.:** Henri Verneuil. **a.:** novela de Alain Moury. **g.:** Jean Aurénche, H. Verneuil y Henri Jeanson. **d.:** H. Jeanson. **f.:** Robert Le Febvre. **m.:** Martial Solal. **e.:** Robert Clavel. **mtj.:** Léonide Azar. **a.r.:** Fabien Collin, Michel Wyn y Armand Vélín. **i.:** Pascale Petit, Roger Hanin, Pierre Mondy. **pr.:** Christine Gouze-Rénal. **pa.:** Pro-Ge-Fi. **dst.:** D. I. F. A. **o.:** Francia, 1960. **f.e.:** 18.4. **s.e.:** Opera e Ideal. **dr.:** 100'. **c.:** proh. men. 18 a.

**AMORE A ROMA, Un** (Un amor en Roma). **r.:** Dino Risi. **a.:** novela homónima de Ercole Patti. **g.:** Ennio Flaiano y E. Patti. **f.:** Mario Montuori. **m.:** Carlo Rustichelli. **d.a.:** Piero Filippone. **mtj.:** Otello Colangeli. **i.:** Myléne Demongeot, Elsa Martinelli, Peter Baldwin, Claudio Gora, María Perschy, Armando Romeo, Jacques Sernas, Vittorio De Sica. **pr.:** Mario Cecchi Gori. **pa.:** Fair-Cei Incom/Laetitia-Cocinor/Alfa. **dst.:** OCEAN FILMS. **a.:** Italia/Francia/Alemania Occidental, 1960. **f.e.:** 22.6. **s.e.:** Ocean, Gaumont, Capitol, Gral. Ritz, Ritz y Ritz. **d.o.:** 113'. **dr.:** 105'. **c.:** proh. men. 18 a.

**ANONIMA COCOTTES** (Anónimas cocottes S.R.L.). **r.:** Camillo Mastrocinque. **a.:** Marcello Coscia y Fabio Rinaudo. **g.:** Sandro Continenza, Ugo Guerra y Dino Verde. **f.:** Alvaro Mancori. **m.:** Armando Trovajoli. **e.:** Franco Lolli. **mtj.:** Adriana Novelli. **a.r.:** Nino Zanchin. **i.:** Renato Rascel, Anita Ekberg, Francis Blanche, Sophie Desmarests, Pupella Maggio, Franco Sportelli, Gaby Farinon, Valeria Fabrizi, Luigi Pavese, Mario Scaccia, Eduardo Toniolo, Hanna Rasmussen, Marcella Rovena, Dori Dorika, Silla Bettini, Angela Luce, Adeline Wagner, Franco Lolli. **pa.:** Titanus (Roma) Les Films Marceau-Cocinor (París). **dst.:** OCEAN FILMS. **o.:** Italia/Francia, 1960. **f.e.:** 20.4. **s.e.:** Sarmiento, Callao, Capitol, Gral. Belgrano, Ritz, Palacio del Cine y Rivera Indarte. **d.o.:** y **dr.:** 107'. **c.:** proh. men. 18 a.

**BANDA DEGLI ONESTI, La** (La banda de los honrados). **r.:** Camillo Mastrocinque. **a.:** y **g.:** Age y Scarpelli. **f.:** Mario Fioretti. **m.:** Alessandro Cicognini. **i.:** Totó, Peppino De Filippo, Giulia Rubini, Giacomo Furiá, Gabriele Tinti, Memmo Carotenuta, Yoka Berretty Luigi Pavese, Nando Bruno. **pa.:** D. D. L. **dst.:** INTERNACIONAL. **o.:** Italia, 1955/56. **f.e.:** 17.5. **s.e.:** Normandie. **dr.:** 95. **c.:** sin restric.

**BATTLE OF THE CORAL SEA, The** (Infierno en el mar). **r.:** Paul Wendkos. **a.:** Stephen Kandel. **g.:** Daniel Ullman y S. Kandel. **f.:** Wilfred Cline. **m.:** Ernest Gold. **d.a.:** Robert Peterson. **dc.:** Frank A. Tuttle. **mtj.:** Chester W. Schaeffer. **a.r.:** Ray Gosnell. **s.:** John Livadary y Harry Mills. **a.m.:** Ctte. James T. Goto, Cdr. A. C. Burley y Arthur Burkholder. **i.:** Cliff Robertson, Gio Scala, Teru Shimada, Patricia Cutts, Gene Blakely, Rian Garrick, L. Q. Jones, Robin Hughes, Gordon Jones, Tom Laughlin, Eiji Yamashiro, J. T. Goto, K. L. Smith, Carlyle Mitchell, Larry Thor, Patrick Westwood. **pr.:** Charles H. Schnee. **pa.:** Morningside. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 23.5. **s.e.:** Metropol. **d.o.:** y **dr.:** 80'. **c.:** sin restric. (Filmada en las Islas Catalina, en el Pacífico).

**BLUE MURER AT ST. TRINIAN'S** (Asesinato en azul). **r.:** Frank Launder. **a.:** y **g.:** F. Launder, Val Valentine y Sidney Gilliat, inspirado en los dibujos de Ronald Searle: "The belles

of St. Trinian's". **f.:** Gerald Gibbs. **m.:** Malcolm Arnold. **d.a.:** Allan Harris. **mtj.:** Geoffrey Foot. **s.:** John Cox. **i.:** Terry Thomas, Joyce Greenfell. George Cole, Alastair Sim, Sabrina, Lionel Jeffries, Lloyd Lamble, Thorley Walters, Judith Furse, Kenneth Griffith, Michael Ripper, Eric Parker, Richard Watts, Guido Lorraine, Lisa Gastoni. **pr.:** F. Launder y S. Gilliat. **pa.:** John Marvel Prod. **dst.:** ELGA. **o.:** G. Bretaña, 1957. **f.e.:** 3.5. **s.e.:** Hindú. **d.o.:** 86'. **dr.:** 75'. **c.:** sin restric.

**BOBBIKINS** (El pequeño genio) **r.:** Robert Day. **a., g.:** y **pr.:** Oscar Brodney. **f.:** Geoffrey Faithfull (Cinemascope). **m.:** y **d.m.:** Philip Green. **cn.:** "Funny Little Clown"; "Bobbikins Lullaby" y "Last Night i Dreamed" de P. Green y Max Bygraves, y "World of Dreams" de P. Green y Wilson Stone. **cm.:** Frank Drake. **e.:** Allan Harris. **mtj.:** Ralph Kempler y Stanley Hawkes. **a.r.:** Kip Gowons. **s.:** Jim Groom. **es.:** Sid Wiles y Fred Turtle. **mq.:** Alec Garfarth. **pn.:** Alice Holmes. **ct.:** Lee Turner. **i.:** M. Bygraves, Shirley Jones, Steven Stocker, Barbara Shelley, Billie Whitelaw, Colin Gordon, Charles Tingwell, Lionel Jeffries, Charles Carson, Noel Hood, David Lodge, Murray Kash. **pr.a.:** Bob Mc. Naught. **dst.:** FOX. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 10.5. **s.e.:** Luxor. **dr.:** 89'. **c.:** sin restric.

**BOSSU, Le o SPADA DEGLI ORLEANS, La** (El jorobado). **r.:** y **pr.:** André Hunebelle. **a.:** novela homónima de Paul Féval. **g.:** Jean Halain, Pierre Foucaud y A. Hunebelle. **d.:** J. Halain. **f.:** Marcel Grignon. (Dyaliscope y Eastmacolor). **m.:** Jean Marion. **d.a.:** Georges Lévy, Pierre Guffroy y Jacques Brizzio. **mtj.:** Jean Feyte, Colette Lambert y Madeleine Bagiau. **v.:** Mireille Leydet. **i.:** Jean Marais, Bourvil, Sabina Selman, Edmon Beauchamp, Paul Cambo, François Chaumette, Paulette Dubost, Jean Le Poulain, Hubert Noël, Annie Anderson, Bárbara Cruz, Guy Delorme, Monique Just, Alexandre Rignault, Donking, Roaul Billerey, Claude Carlietz, Bernard Rougerie, Alain Nobis, Juliette Vilno, Rosita Fernández, Paquerette, Edmond Tamiz, Jacques Herrieu. **pa.:** P. A. C./Globe. **dst.:** FOX. **o.:** Francia/Italia, 1959. **f.e.:** 30.6. **s.e.:** Renacimiento. **dr.:** 115'. **c.:** sin restric.

**BUCHANAN RIDES ALONE** (¡Ese soy yo!) **r.:** Budd Boetticher. **a.:** novela "The Name's Buchanan" de Jones Ward. **g.:** Charles Lang. **f.:** Lucien Ballard (Columbiacolor). **cl.:** Henri Jaffa. **d.a.:** Robert Boyle. **dc.:** Frank Tuttle. **mtj.:** Al Clark. **a.r.:** Jerold Bernstein. **s.:** John Livadary y Jean Valentino. **i.:** Randolph Scott, Craig Stevens, Barry Kelley, Tol Avery, Peter Whitney, Manuel Rojas, William Leslie, Nacho Galindo, Jennifer Holden, L. Q. Jones, Robert Anderson, Joe De Santis, Roy Jenson, Don C. Harvey. **pr.:** Harry Joe Brown y R. Scott. **pa.:** Scott-Brown. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** EE. UU., 1958. **f.e.:** 19.6. **s.e.:** Metropol. **d.o.:** y **dr.:** 81'. **c.:** inc. men. 14 a.

**BUMERANG** (Jugando con la muerte). **r.:** Alfred Weidenmann. **a.:** novela de Igor Sentjurs. **g.:** Herbert Reinecker. **f.:** Kurt Hasse. **cm.:** Lothar Kern y Henry Rupé. **m.:** Hans Martin Majewski. **f.f.:** Leo Weisse. **e.:** Wolf Enalert y Ernst Richter. **mtj.:** Lilian Seng. **a.r.:** Wieland Liebske. **s.:** Hans Löhner. **v.:** Ursula Stutz. **mq.:** Max Patyna y Jutta Haase. **i.:** Hardy Krüger, Martin Held, Mario Adorf, Ingrid van Bergen, Horst Frank, Ernst Waldow, Peer Schmidt, Cordula Trantow, Lu Säuberlich, Wega Jahnke, Marie L. Nagel, j.pr.: Heinrich Schier. **pa.:** Rox-U. F. A. **dst.:** A. A. A. **o.:** Alemania Occidental, 1960. **f.e.:** 17.5. **s.e.:** Sarmiento, Capitol, Libertador, Palacio del Cine y Rivera Indarte. **dr.:** 88'. **c.:** proh. men. 14 a.

**CA N'ARRIVE QU'AUX VIVANT** (Encrucijada en el infierno). **r.:** Tony Saytor. **a.:** novela de James Hadley Chase. **g.:** y **d.:** Pierrey Lary, François Boyer y Jean Cosmos. **f.:** Pierre Petit. **d.a.:** Robert Hubert. **s.:** Julien Coutelier. **i.:** Gisèle Pascal, Magali Noël, Raymond Pellegrin, Marc Valbel, Emile Prud'homme, Gilbert Gil, Cogan, Pierre Larquey, Daniel Cauchy. **pa.:** Socipex-S. N. C. **dst.:** D. I. F. A. **o.:** Francia, 1958. **f.e.:** 9.6. **s.e.:** Metropol. **dr.:** 90'. **c.:** proh. men. 18 a.

**CARRY ON CONSTABLE** (Cuatro agentes del desorden). **r.:** Gerald Thomas. **a.:** idea de Brock Williams. **g.:** Norman Hudis. **f.:** Ted Scaife. **m.:** y **d.m.:** Bruce Montgomery. **d.a.:** Carmen Dillon. **mtj.:** John Shirley. **i.:** Sidney James, Erik Barker, Kenneth Connor, Charles Hawtrey, Hattie Jacques, Leslie Phillips, Joan Sims, Kenneth Williams, Shirley Eaton, Cyril Chamberlain, Joan Hickson, Irene Handl, Terence Langdon, Jill Adams, Freddie Mills, Brian Oulton, Victor Maddern, Esma Cannon, Hilda Fenemore, Noel Dyson, Frank Forsyth, John Antrobus, Robin Ray, Michael Balfour, Diane Aubrey, Ian Curry, Mary Law, Lucy Griffiths, Eric

Corrie, Peter Bennet, Jack Taylor, Eric Boon, Tom Cubitt, Alfréd Pim, Margaret West, Dorinda Stevens, Janetta Lake. **pr.:** Peter Rogers. **j.pr.:** Frank Bevis. **pa.:** Anglo-Amalgamated. **dst.:** RANK. **o.:** G. Bretaña, 1960. **f.e.:** 18.5. **s.e.:** Hindú y Renacimiento. **d.o. y dr.:** 86'. **c.:** inc. men. 14 a.

Este film casi procaz e inútil sirve para desengañar a los que aún hablan de "humor inglés" pensando en los Estudios Ealing, en Henry Cornelius o en los primeros pasos de Alec Guinness. Pero los Estudios ahora trabajan para la TV, Cornelius murió y Guinness interpreta ahora superproducciones. Vale decir, hace tiempo que la comedia inglesa está de vuelta. Las imbecilidades del film, como las de 40 grados de amor, la serie de Norman u otras de la misma procedencia que han llegado últimamente, lo corroboran. Pensar que los críticos han gastado gran cantidad de espacios antes o después de este film, y no se han dignado ver o comentar la vida por delante, por ejemplo, por proceder de un país que parece no interesar cinematográficamente o por haberse estrenado en una sala sin refrigeración. Citamos los nombres del director —Gerald Thomas—, idea original —Brock Williams— y guión —Norman Hudis— por que luego de lo visto podrían integrar el próximo jurado del Instituto Nacional de Cinematografía para la "entrega" de premios. Creemos que se lucirán.

H. V. VENA

**CENTROFORWARD MURIO AL AMANECER, EL.** **r. y pr.:** René Mugica. **a.:** obra teatral homónima de Agustín Cuzzani. **g.:** A. Cuzzani. **f.:** Ricardo Younis (Panorámica). **m.:** Tito Ribero. **e.:** Germen Gelpi. **mtj.:** Atilio Rinaldi. **est.:** A. Sono Film. **l.:** Alex. **cr.:** María Ruanova. **i.:** Raúl Rossi, Luis Medina Castro, Enrique Fava, Didí Carli, Camilo Da Passano, Pierina Dealessi, Francisco Donadío. **dst.:** ARAUCANIA. **o.:** Argentina, 1960/61. **f.e.:** 22.6. **s.e.:** Gran Rex, Gral. Belgrano, Majestic, Palacio del Cine y Rivera Indarte. **dr.:** 80'. **c.:** sin restric. (Participó en el Festival de Cannes, 1961).

Paradójica por excelencia. Cuando en la primera parte la historia es realista el tratamiento del film es fantasioso, imaginativo. Cuando entra en el terreno de la fábula, ostenta una pretenciosa chatura. Y esto último es imputable a tres rubros: libro, producción y dirección. A pesar de este fuerte desnivel que incide notablemente en el film, René Mugica muestra en su primer trabajo algunas cualidades (las mencionadas en la primera parte) que arrojan esperanzas acerca de su futura labor. Su segundo trabajo deslindará, sin duda, si esto es también realidad o fantasía.

M. I.

**CIMARRON** (idem) **r.:** Anthony Mann. **a.:** novela de Edna Ferber. **g.:** Arnold Schulman. **f.:** Robert L. Surtees (Cinemascope y Metrocolor). **cl.:** Charles K. Hagedorn. **e.e.:** A. Arnold Gillespie, Lee Le Blanc y Robert R. Hoag. **m.:** Franz Waxman. **cn.:** "Cimarrón" de F. Waxman y Paul Francis Webster, cantada por el coro de Roger Wagner. **d.a.:** George W. Davis y Addison Hehr. **dc.:** Henry Grace, Hugh Hunt y Otto Siegel. **mtj.:** John Dunning. **a.r.:** Ridgeway Callow. **s.:** Franklin Milton. **v.:** Walter Plunkett. **mq.:** William Tuttle. **pn.:** Sydney Guilaroff. **i.:** Glenn Ford, Maria Schell, Anne Baxter, Arthur O'Connell, Russ Tamblyn, Mercedes McCambridge, Vic Morrow, Robert Keith, Charles Mc. Graw, Henry (Harry) Morgan, David Opatoshu, Aline MacMahon, Lili Darvas, Edgar Buchanan, Mary Wickes, Royal Dano, L. Q. Jones, George Brenlin, Vladimir Sokoloff. **pr.:** Edmund Grainger. **pa. y dst.:** METRO. **f.e.:** 4.5. **s.e.:** Opera, Metropolitan, Pueyrredón, Roca y Argos. **d.o. y dr.:** 136'. **c.:** inc. men. 14 a.

**CINDERELLA** (Erase una vez... un ceniciento). **r., a. y g.:** Frank Tashlin. **spv.g.:** Marvin Weldon. **f.:** Haskell Boggs (Technicolor). **e.f.:** Farciot Edouard y John P. Fulton. **cl.:** Richard Mueller. **m. y d.m.:** Walter Scharf. **cn.:** Harry Warren y Jack Brooks. **cr.:** Nick Castle. **d.a.:** Hal Pereira y Henry Bumstead. **dc.:** Sam Comer y Robert Benton. **mtj.:** Arthur P. Schmidt. **a.r.:** C. C. Coleman Jr. **s.:** Gene Merritt y Charles Grenzbach. **v.:** femenino: Edith Head; masculino: Sy Devore y Nat Wise. **mq.:** Wally Westmore. **pn.:** Nellie Manley. **iy.:** Ruser. **i.:** Jerry Lewis, Ed Wynn, Judith Anderson, Anna María Alberghetti, Robert Hutton, Henry Silva, Count Basie, Alan Reed y la orquesta de Joe Williams. **pr.:** J. Lewis. **pr. a.:** Ernest D. Gluksman. **a.pr.:** Jack Mintz. **j.pr.:** William C. Davidson. **dst.:** PARAMOUNT. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 1.6. **s.e.:** Opera, Premier, G. Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. **d.o.:** 99'. **dr.:** 85'. **c.:** sin restric.

**CIRCUS OF HORRORS** (El fantasma del circo). **r.:** Sidney Hayers. **a. y g.:** George Baxt. **f.:** Douglas Slocombe (Eastmancolor). **m.:** Franz Reizenstein. **d.m.:** Muir Mathieson. **e.:** Jack Shapman. **mtj.:** Reginald Mills. **i.:** Anton Drifing, Erika Remberg, Yvonne Monlaur, Vanda Hudson, Yvonne Roman, Carla Challoner, Donald Pleasence, Jane Hylton, Kenneth Griffith, Conrad Phillips, Jack Gwillin, Colette Witte, William Mervyn, John Merivale, Peter Swanwick. **pr.:** Julian Wintle, Leslie Parkyn y Norman Priggen. **pa.:** Lynx Films-Independent Artists. **dst.:** IMPERIAL. **o.:** G. Bretaña. 1960. **f.e.:** 18.5. **s.e.:** Monumental y G. Córdoba. **dr.:** 89'. **c.:** proh. men. 18 a.

**CLARINES DEL MIEDO, Los** (idem) **r.:** Antonio Román. **a.:** novela de Angel María de Lera. **g.:** Antonio Vich y A. M. de Lera. **f.:** Antonio L. Ballesteros (Panorámica y Eastmancolor). **m.:** Manuel Parada. **e.:** Ramiro Gómez García. **mtj.:** Julio Peña. **i.:** Francisco Rabal, Silvia Solar, Rogelio Madrid, Manuel Luna, Angel Ortíz, Miguel A. Gil de Avallé, Mario Morales, Juan Lavernier, Félix Briones, José Marco Davó Manuel Brana, Pilar Ferrer. **pa.:** Procusa. **dst.:** PELMEX. **o.:** España, 1958. **f.e.:** 15.6. **s.e.:** Gloria. **dr.:** 90'. **c.:** inc. men. 14 a. (Film exhibido en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1958).

**CLASSE TOUS RISQUES o ASFALTO CHE SCOTTA** (Como fiera acorralada). **r.:** Claude Sautet. **a.:** novela de Jose Giovanni. **g.:** Diego Fabbri, J. Giovanni, C. Sautet y Pascal Jardin. **f.:** Ghislain Cloquet. **m.:** Georges Delerue. **e.:** Rino Mondellini. **mtj.:** Albert Jurgenson. **i.:** Lino Ventura, Sandra Milo, Jean Paul Belmondo, Marcel Dalio, Jacques Dacqmine, Claude Cerval, Simone France, Michel Ardan, Robert Desnoux, Thierry Lavoye, René Genin, Stan Kröll, Evelyne Kerr, Jeanne Perez, Charles Blavette, Corrado Guarducci, Bernard Dhéran, Michèle Meritz, France Asseline, Betty Schneider. **pa.:** Les Films Odéon-Filmsonor-Mondex/Zebra Film. **dst.:** METRO. **o.:** Francia/Italia, 1960. **f.e.:** 20.6. **s.e.:** Metro y Grand Splendid. **d.o. y dr.:** 110'. **c.:** proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Se exhibió con el título original norteamericano "The Big Risk").

**CONSPIRACY OF HEARTS** (Las Conspiradoras). Ver Ficha Técnica en nº 5, pág. 26. **Datos complementarios:** **dst.:** RANK. **f.e.:** 26.4. **s.e.:** Luxor, Renacimiento y Los Angeles. **d.o. y dr.:** 113'. **c.:** inc. men. 14 a. (Este film fue presentado en el Festival de Punta del Este, 1961).

Ver TIEMPO DE CINE Nº 5, pág. 24, nota de Salvador Sammaritano.

**COURAGE OF BLACK BEAUTY** (El valor de Azabache). **r.:** Harold Schuster. **a.:** novela de Anna Sewell's. **g.:** Steve Fisher. **f.:** John W. Boyle (Widevision y Eastmancolor por Pathé). **m.:** Edward L. Alperson Jr. **cn.:** "Black Beauty" de E. Alperson Jr. y Paul Herrick; "The Donkey Game Song" de E. Alperson Jr., Dick Hughes y Richard Stapley. **d.a.:** Boris Levin. **dc.:** George Milo. **mtj.:** John Ehrin. **spv.mtj.:** Stuart Gilmore. **a.r.:** Lee William Lukather. **s.:** Earl Snyder. **v.:** Norma. **mq.:** Louis H. Hippe. **pn.:** Fae Smith. **ct.:** Joan E. Buck. **i.:** Johnny Crawford, Mimí Gibson, John Bryant, Diane Brewster, J. Pat O'Malley, Russell Johnson, Zivá Rodann y el perro Mike. **a.pr.:** Merrill G. White. **spv.pr.:** Charles B. Fitzsimons. **pr.:** Edward L. Alperson. **pa.:** National Pict. Corp. **dst.:** RANK. **o.:** EE. UU. **f.e.:** 4.5. **s.e.:** Arizona. **dr.:** 81'. **c.:** sin restric. (Exteriores filmados en Placeritas Canyon (Valle de San Fernando). California).

**CRIMSON KIMONO, The** (El kimono escarlata). **r., a. y g.:** Samuel Fuller. **f.:** Sam Leavitt. **m.:** Harry Sukman. **d.a.:** William E. Flannery y Robert Boyle. **dc.:** James A. Crowe. **mtj.:** Jerome Thoms. **a.r.:** Floyd Joyer. **s.:** John Westmoreland. **i.:** Victoria Shaw, Glenn Corbett, James Shigeta, Anna Lee, Paul Dubov, Jacquelyne Greene, Neyle Morrow, Gloria Pall, Barbara Hayden, George Yoshinaga, Kaye Elhardt, Aya Oyama, George Okamura, Rvdo. Ryosho S. Sogabe, Robert Okazaki, Fuji. **pa.:** Globe Enterprises Prod. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 19.6. **s.e.:** Metro-pol. **d.o. y dr.:** 83'. **c.:** inc. men. 14 a.

**CRY FOR HAPPY** (La casa de las tres geishas). **r.:** George Marshall. **a.:** novela de George Campbell. **g.:** Irving Brecher. **f.:** Burnett Guffey (Cinemascope y Eastmancolor, por Pathé). **m.:** George Duning. **d.a.:** Walter Hales. **dc.:** William Kiernan. **mtj.:** Chester W. Schaeffer. **a.r.:** George Marshall Jr. **s.:** Lambert Day. **spv.s.:** Charles J. Rice. **o.m.:** Vice Almirantes Robert Hickey y Aki Mizuno. **v.:** Norma Koch. **mq.:** Ben Lane. **pn.:** Helen Hunt. **i.:** Glenn Ford, Donald O' Connor, Miiko Taka, James Shigeta, Miyoshi Umeki, Michi Kobi, Howard St. John, Joe Flynn, Chet Douglas, Tauruko Kobayashi, Harriet E. Mac. Gibbon, Robert Kino, Bob Okazaki, Harlan Warde, Nancy Kovack, Ted

Knight, Bill Quinn, Chiyo Nakasone. **pr.:** William Goetz. **a.pr.:** Milton Feldman. **pa.:** W. Goetz Prod. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 1.6. **s.e.:** G. Rex, Callao, Capitol, Majestic, Ritz, G. Belgrano y Flores **dr.:** 112'. **c.:** inc. men. 18 a. (Exteriores filmados en Kyoto y Tokyo).

**CRY TOUGH** (Una vida sin rumbo). **r.:** Paul Stanley. **a.:** novela de Irving Schuman. **g. y pr.:** Harry Kleiner. **f.:** Philip Lathrop e Irving Glassberg. **m.:** Laurindo Almeida. **d.a.:** Edward Carrere. **mtj.:** Frederick Knudtson. **i.:** John Saxon, Linda Cristal, Joseph Calleia, Arthur Batanides, Paul Clarke, Joe De Santis, Don Gordon, Perry Lopez, Barbara Luna, Frank Puglia, Penny Santon, Harry Townes, John Sebastian, Nira Monsour. **pa.:** Cannon. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE. UU., 1959. **f.e.:** 22.6. **s.e.:** Sarmiento. **dr.:** 83'. **c.:** proh. men. 18 a.

**DAMN CITIZEN** (Todo un ciudadano). **r.:** Robert Gordon. **a. y g.:** Sterling Silliphant. **f.:** Ellis W. Carter. **m.:** Henry Mancini. **d.m.:** Joseph Gershenson. **d.a.:** Alexander Golitzen y Eric Orbon. **dc.:** Russell A. Gausaman y Ray Jeffers. **mtj.:** Patrick Mc. Cormack. **a.r.:** Joseph E. Kenny. **s.:** Leslie I. Carey y Robert Pritchard. **i.:** Keith Andes, Maggie Hayes, Gene Evans, Lynn Bari, Jeffrey Stone, Ann Robinson, Edward C. Platt, Sam Buffington, Clegg Hoyt, Kendall Clark, Rusty Lane, Charles Horvath, Carolyn Kearney, Aaron M. Kohn, J. D. Grey, Richard R. Foster, Pershing Gervais, Robert H. Jameson, Aaron A. Edgecombe, Paul S. Hosteler, Nathaniel F. Oddo, Dudley C. Foley Jr., George M. Trussell, Charle A. Murphy, Frank Hay, Jack Dempsey, Tiger Flowers, John Schowest. **pr.:** Herman Webber. **dst.:** UNIVERSAL. **o.:** EE. UU., 1958. **f.e.:** 8.5. **s.e.:** S. Lavallo. **d.o. y dr.:** 90'. **c.:** inc. men. 14 a. (Se exhibió como complemento en salas de barrio. Por lo tanto puede tomarse el de esta fecha como estreno oficial).

**DANGER WITHIN** (El traidor está entre nosotros). **r.:** Don Chaffey. **a.:** novela de Michael Gilbert. **g.:** Bryan Forbes y Frank Harvey. **f.:** Arthur Grant. **cm.:** Robert Walker. **m. y d.m.:** Francis Chagrin. **cn.:** "Ne partez Pas Deja" de Henry Himmel. **d.a.:** Ray Simm. **mtj.:** John Trumper. **a.r.:** Ronald Spencer. **s.:** Red Lan y George Stephenson. **spv.s.:** John Cox. **v.:** Jack Verity. **mq.:** Freddie Williamson. **pn.:** Bobbie Smith. **ct.:** Yvonne Richards. **i.:** Richard Todd, Bernard Lee, Michael Wilding, Richard Attenborough, Dennis Price, Donald Houston, William Franklin, Vincent Bali, Peter Arne, Peter Jones, Ronnie Stevens, Terence Alexander, Andrew Faulds, Steve Norbert, Cyril Shaps, Erich Lander, John Dearth, Robert Bruce, Harold Siddons, Jan Whittaker, David Williams, Dino Galvani, David Oraham, Howard Williams. **pr.:** Colin Lesslie. **pa.:** Adrian D. Worker. **dst.:** IMPERIAL. **o.:** Gran Bretaña, 1959. **f.e.:** 12.6. **s.e.:** Electric. **d.o.:** 101'. **dr.:** 90'. **c.:** sin restric.

**DEM BLODIGA TIDEN** (Mi lucha). **r. y n.:** Erwin Leiser. (Film realizado con noticiarios filmados por la U.F.A., los S. S. y fotógrafos aficionados). **pr.:** T. O. Sjoberg. **pa.:** Minerva International. **dst.:** D. I. F. A. **o.:** Suecia, 1959. **f.e.:** 23.5. **s.e.:** Normandíe, Metropolitan, Pueyrredón, Roca y Argos. **d.o. y dr.:** 102'. **c.:** proh. men. 14 a. (La copia exhibida en el país tiene como título original el de "Mein Kampf", homónimo del de la obra de Adolfo Hitler, además es un versión francesa con comenatrios dichos por León Zitrone.).

Un serio y a veces excelente montaje de actualidades y documentales proporciona un amplio fresco de la historia alemana entre las dos guerras. Desde el nacimiento de Hitler hasta su wagneriano e irrisorio final, desfilan infinidad de hechos, curiosos y terribles; testimonios de una época y testigos presenciales de una ideología en que hacían crisis los más irracionales resortes de una sociedad caótica y enferma. Como el aprendiz de hechicero la burguesía industrial alemana vio crecer al sistema que creyó poder dominar para su defensa, hasta transformarse en un megalomaniaco instrumento de opresión y muerte. Un film que debe verse, mantenerse fresco en la memoria, para ver hasta que punto puede degradarse en un ultraje total a la dignidad del hombre, la facultad de dominar que una clase o un grupo puede ejercer sobre los pueblos.

El documento no alcanza a clarificar totalmente los resortes íntimos de la historia. Tal vez sería demasiado pedir. Pero lo que muestra, la elocuencia muda de las imágenes, es más que suficiente para avivar la memoria perezosa, que olvida entre otras cosas, qué la insana vesania de esta época

reciente, sus muertes y torturas, su racismo y su violencia, no están definitivamente erradicadas de la sociedad actual.

J. A. M.

**DIEVOCHKA ISHET OTSA** (Una niña busca a su padre). **r.:** Lev Golub. **a.:** y **g.:** Konstantin Gubarevich y Eugeni Riss. **f.:** Oleg Avdeiev y Josef Pikman (Magicolor). **m.:** Yu Belizatskiy y V. Olovnikov. **i.:** Ania Kamenkova, Vova Gusakov, Vladimir Dorofeiev. **pa.:** Estudios Belaruss-Film. **dst.:** ARTKINO. **o.:** Rusia, 1959. **f.e.:** 24.5. **s.e.:** Libertador. **d.o. y dr.:** 91'. **c.:** sin restric. (Film exhibido en el Festival de Mar del Plata, 1960).

**DINOSAURUS!** (Dinosaurio). **r. y pr.:** Irvin S. Yeaworth Jr. **a. y pr.a.:** Jack H. Harris. **g.:** Jean Yeaworth y Dan E. Weisburd. **f.:** Stanley Cortez (Cinemascope y De Luxe Color). **e.f.:** Tim Baar, Wah Chang y Gene Warren. **f.ac.:** Paul Stader. **fr.:** Roscoe S. Cline, George Schlicker y George E. Peckham. **m.:** Ronald Stein. **d.a.:** Jack Senter. **dc.:** Herman Schoenbrun. **mtj.:** John A. Bushelman. **a.r.:** Herbert Mendelson. **s.:** Jack Cornall, Jack Wheeler y Vic. Appel. **mq.:** Don Cash. **i.:** Ward Ramsey, Kristina Hanson, Paul Lukather, Gregg Martell, Fred Engelberg, Alan Roberts, Wayne Tredway, James Logan, Luci Blain, Jack Younger, Howard Dayton. **a.pr.:** S. Robert Zanger. **pa.:** Fairview Prod. **dst.:** UNIVERSAL. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 3.7. **s.e.:** Select Lavallo. **d.o. y dr.:** 85'. **c.:** sin restric. (Exteriores filmados en las Islas Vírgenes).

**DOCTOR IN LOVE** (¡Desvístase, Doctor!). **r. y pr.a.:** Ralph Thomas. **a.:** novela de Richard Gordon. **g.:** Nicholas Phipps. **f.:** Ernest Steward (Eastmancolor). **cm.:** James Bawden. **m. y d.m.:** Bruce Montgomery. **cn.:** "Doctor in love" de Ken Hare. **d.a.:** Maurice Carter. **mtj.:** Alfred Roome. **a.r.:** Stanley Hosgood. **s.:** Dudley Messenger y Gordon K. Mc Caltum. **mtj.s.:** Don Sharpe. **v.:** Yvonne Caffin. **mq.:** George Blacker. **pn.:** Pearl Orton. **ct.:** Gladys Goldsmith. **est.:** Pinewood. **i.:** Michael Craig, Virginia Maskell, Leslie Phillips, Carole Lesley, James Robertson Justice, Reginald Beckwith, Joan Sims, Liz Fraser, Nicholas Phipps, Ambrosine Phillpotts, Irene Handl, Nicholas Parsons, Moira Redmond, Ronnie Stevens, Fenella Fielding. **pr.:** Betty E. Box. **pa. y dst.:** RANK. **o.:** G. Bretaña, 1960. **f.e.:** 23.6. **s.e.:** Iguazú y Gran Norte. **d.o. y dr.:** 98'. **c.:** proh. men. 14 a. e inc. men. 18 a.

**DON FRUTOS GOMEZ.** **r.:** Rubén W. Cavallotti. **a.:** relatos de Velmiro Ayala Gauna. **g.:** Rodolfo M. Taboada. **f.:** Antonio Merayo (Cinemascope y Eastmancolor). **cm.:** Ricardo Agudo. **m. y d.m.:** Herminio Giménez. **cn.:** "Canción del arpa dormida" de A. Yupanqui y H. Giménez; "Ruperto Bravo" y "A una mujer" de O. Mayans y H. Giménez; y "Malvita" de H. Giménez. **e.:** Mario Vanarelli y Germen Gelpi. **mtj.:** José Gallego. **a.r.:** Luis Weintraub. **s.:** Mario Fezia. **mq.:** R. A. Lamas y Combi. **i.:** Ubaldo Martínez, Guillermo Battaglia, Ricardo Trigo, Inés Moreno, Oscar A. Ortegui, Carlos Gómez, Jorge Sobral, Maya Bruceras, Virginia Romay, Betto Gianola, Ariel Absalón, Alejandro Anderson, Toti Muñoz, Sara Juter, Chris Ariel, Lillian Valmar, Rafael Salvatore, Claudio Martino, Gilberto Peyret, Francisco López, Luis Obregoso. **pr.:** Alejandro Ubertini. **j.pr.:** Carmelo Vecchione. **pa.:** Cinematográfica de las Américas. **dst.:** INTERSON. **o.:** Argentina, 1960. **f.e.:** 4.5. **s.e.:** Iguazú y Los Angeles. **est.:** Argentina Sono Film. **l.:** Alex. **dr.:** 90'. **c.:** inc. men. 14 a.

La meta no era excesivamente comprometedor. Costumbrismo, color anecdótico y personajes típicos de una región interesante: Corrientes. Todo eso y el material de los cuentos utilizados se pierde en una pobreza total de intención y realización. Tan rudimentario es el estilo y la técnica como superficial y falseado el ambiente y los personajes. Es una lástima que la incapacidad y la rutina mologren el intento plausible de acercarse a temas de cierta raíz popular.

J. A. M.

**ENEMY GENERAL, The** (El general enemigo). **r.:** George Sherman. **a.:** Dan Pepper, basado en una novela de él y Max Gareth. **g.:** Burt Picard y D. Pepper. **f.:** Basil Emmott. **e.f.:** Ottavio Mannini. **m. y d.m.:** Mischa Bakaleinikoff. **d.a.:** Gastone Medin. **dc.:** Vittorio Valentini. **mtj.:** Gordon Pilkington y Edwin Bryant. **a.r.:** Ottavio Oppo. **s.:** Antoine Petit Jean. **ct.:** Lillian Mac Neill. **i.:** Van Johnson, Jean Pierre Aumont, Dany Carrel, John Van Dreelen, Françoise Prevost, Hubert Noel, Jacques Marin, Gérard Landry, Edward Fleming, Paul Bonifas, Paul Muller. **pr.:** Sam Katzman.

**a.pr.:** Bruno Tolusso. **pa.:** Clover. **dst.:** COLUMBIA. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 23.5. **s.e.:** Metropol. **d.o. y dr.:** 74'. **c.:** inc. men. 14 a.

**ESCUCHA MI CANCIÓN** (idem). **r.:** Antonio del Amo. **a.:** Emilio Canda. **g.:** A. del Amo, E. Canda y José M. Iglesias. **f.:** Juan Mariné (Eastmancolor). **m.:** Augusto Alguero h., **cn.:** "Pueblecito de estrellas"; "Doce cascabeles"; "Fandangos"; "Clavelitos"; "Lloraba mi zagal"; "Mi tío Fernando"; "Platerillo"; "Canta el grillo"; "Violín gitano"; "Colorín de la niña bonita"; "Barquito chiquitín". **e.:** Sigfredo Burman. **mtj.:** Petra de Nieva. **est.:** Chamartín. **i.:** Joselito Jiménez, Luz Márquez, Jesús Tordesillas, Berta Barri, Pilarín Sanclemente, Salvador Soler Mari, Ismael Elma, Lola Villaespesa, Carlos M. Solá, Antonio Fernández (Chaqueta), Amalia Ariño, Mariano Alcón, Domingo Rivas. **pr.:** Cesáreo González. **j.pr.:** Luis Barraquero. **pra.:** Suevia Films. **dst.:** DAVID GOLDBERG CO., **o.:** España, 1959. **f.e.:** 31.5. **s.e.:** Hindú, G. Rivadavia, G. Bourg, Buen Orden, Coliseo de Flores y Pellegrini. **dr.:** 93'. **c.:** sin restric. (Film presentado en el Festival de Venecia 1959, en la Sección Infantil).

**EXODUS** (Exodo). **r. y pr.:** Otto Preminger. **a.:** novela homónima de Leon Uris. **g.:** Dalton Trumbo **spv.g.:** Angela Martelli. **f.:** Sam Leavitt (Super-Panavisión 70 y Technicolor). **cm.:** Ernest Day. **e.e.:** Cliff Richardson. **m.:** Ernest Gold. **d.a.:** Richard Day y Bill Hutchinson. **e.:** Dario Simoni. **mtj.:** Louis R. Loeffler. **a.r.:** Gerry O'Hara, Otto Plaschkes, Yoel Silberg, Larry Frisch y Christopher Trumbo. **a.téc.:** Simon R. Mitchneck, Ylan Hartur y Anan Safadi. **s.:** Paddy Cunningham, John Cox y Red Law. **e.s.:** Win Ryder. **v.:** Joe King, May Walding y Margo Slater; el de Miss Saint: Rudi Reich. **spv.v.:** Hope Bryce. **mq.:** George Lave. **pn.:** A. G. Scott. **ct.:** Noreen Hipnell. **tt.:** Saul Bass. **u.:** Robert Goodstein. **i.:** Paul Newman, Eve Marie Saint, Ralph Richardson, Peter Lawford, Lee J. Cobb, Sal Mineo, John Derek, Jill Haworth, David Opatoshu, Gregory Ratoff, Felix Aylmer, Alexandra Stewart, Hugh Griffith, Marius Goring, Michael Wager, Martin Benson, Paul Stevens, Betty Walker, Martin Miller, Victor Maddern, George Maharis, John Crawford, Samuel Segal, Dahn Ben Amotz, Ralph Truman, Peter Madden, Joseph Furst, Paul Stassino, Marc Burns, Esther Reichstadt, Zeporah Peled, Philo Hauser. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 5.7. **s.e.:** Gran Florida. **d.o.:** 220', reducida posteriormente. **dr.:** 197'. En dos partes de 120' y 77', respectivamente. **c.:** sin restric. (Filmada en Chipre, Haifa, Acre, Jerusalén, Kaf Kana, Cesarea, etc. Por la música de este film E. Gold obtuvo el "Oscar" de la Academia de Hollywood, 1960).

Ver TIEMPO DE CINE, Nº 6, pág. 5, nota de Marcel Martin.

**FACTS OF LIFE, The** (Amor es juego prohibido). **r.:** Melvin Frank. **a.:** g. y pr.: Norman Panama y M. Frank. **f.:** Charles Lang Jr. **cm.:** Frank Bracht. **m. y dm.:** Leigh Harline. **cn.:** "Facts of Life" de Johnny Mercer, cantada por Eydie Gorme y Steve Lawrence. **d.a.:** J. Macmillan Johnson y Kenneth A. Reid. **mtj.:** Frank Bracht. **s.:** Joseph Edmondson. **v.:** Edith Head y Edward Stevenson. **tt.:** Saul Bass. **i.:** Bob Hope, Lucille Ball, Don De Fore, Ruth Hussey, Louis Nye, Philip Ober, Marianne Stewart, Peter Leeds, Hollis Irving, Robert F. Simon, Louise Beavers. **pa.:** H-L-P. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE. UU., 1960/1. **f.e.:** 20.4. **s.e.:** G. Rex, Gaumont, Flores, P. Royal y Majestic. **d.o.:** y **dr.:** 103'. **c.:** proh. men. 14 e inc. men. 18 a. ("Oscar" de la Academia de Hollywood, 1960, a E. Head y E. Stevenson, por el vestuario en blanco y negro).

**FERIA EN SEVILLA** (Idem). **r. y pr.:** Ana Mariscal. **cn.:** "A la chita callando", "No estés encelao", "Pa dibujar una rosa", "Poron, pon, pon", "Saeta", "La de la calle Pureza", "Con dos cuchillos cruzados" y "Con el tilín tilín". **i.:** Pedrito Rico, Conchita Bautista, Miguel Ligero, Rafael Somoza, A. Mariscal. **pa.:** Bosco Film. **dst.:** ARGENTINA SONO FILM. **f.e.:** 5.7. **s.e.:** G. Mitre y G. Victoria. **o.:** España, 1960. **dr.:** 100'. **c.:** sin restric. (Filmada en Sevilla).

**FLAMING STAR** (Estrella de fuego). **r.:** Don Siegel. **a.:** novela de Clair Huffaker. **g.:** Nunnally Johnson y C. Huffaker. **f.:** Charles G. Clarke (Cinemascope y De Luxe Color). **m.:** Cyril J. Mockridge. **dm.:** Lionel Newman. **cr.:** Josephine Earl. **d.a.:** Duncan Cramer y Walter M. Simonds. **dc.:** Walter M. Scott y Gustav Berntsen. **mtj.:** Hugh S. Fowler. **a.r.:** Joseph E. Rickards. **d.2a.u.:** Richard Talmadge. **s.:** E. Clayton Ward y Warren B. Delaplain. **v.:** Adele Balkan. **mq.:** Ben Nye. **pn.:** Helen Turpin. **i.:** Elvis Presley, Barbara Eden, Steve Forrest, Dolores del Río, John Mc. Intire, Rodolfo Acosta, Karl Swenson, Ford Rainey, Richard Jaeckel, Anne Benton, L. Q. Jones, Douglas Dick, Tom Reese, Marian Goldina, Monte Burkhart, Ted Jacques, Rodd Redwing, Perry

López y el conjunto vocal "The Jordanaires". **pr.:** David Weisbart. **dst.:** FOX. **o.:** EE. UU., 1960. **r.e.:** 31.5. **s.e.:** Iguazú, G. Norte, G. Savoy y Ilecto. **dr.:** 90'. **c.:** sin restric. (Exteriores filmados en Texas).

**FRANÇAISE ET L'AMOUR, La** (La francesa y el amor). Ver Ficha Técnica en Nº 5, pág. 26. **Datos complementarios:** **dst.:** D. I. F. A. **f.e.:** 11.5. **s.e.:** Opera, Premier y G. Splendid. **dr.:** 137'. **c.:** proh. men. 18 a. (Fue presentada en el Festival de Punta del Este, 1961).

Ver TIEMPO DE CINE Nº 5, pág. 23, nota de Salvador Sammaritano

**FRAU WARREN'S GWERBE** (La profesión de la señora Warren). **r.:** Akos von Rathony. **a.:** obra teatral "Mrs. Warren's profession" de George B. Shaw. **g.:** Eberhard Keindorff y Johanna Sibelius. **f.:** Albert Benitz. **m.:** Siegfried Franz. **e.:** Herbert Kirchhoff y Albrecht Becker. **a.r.:** Alex Henningsen. **i.:** Lilli Palmer, Otto E. Hasse, Johanna Matz, Helmut Lohner, Rudolf Vogel, E. F. Fürbringer, Elisabeth Flicckenschildt, Erni Mangold, Marlene Riphahn, Christiane Nielsen, Ann Savo. **pr.:** Gyula Trebitsch. **pa.:** Real Film-Cinecustodia. **dst.:** CLASE FIML. **o.:** Alemania Occidental, 1960. **f.e.:** 28.6. **s.e.:** Ideal, Premier y Roca. **dr.:** 98'. **c.:** proh. men. 18 a. (Este film se exhibió en el 2º Festival de Mar del Plata, 1960).

**GAMBLER AND THE LADY** (Jugador y caballero). **r.:** Patrick Jenkins y Sam Newfield. **f.:** James Harvey. **m.:** Ivor Slaney. **mtj.:** Maurice Rootes. **i.:** Dane Clark, Kathleen Byron, Naomi Chance, Meredith Edwards, Anthony Forwood, Eric Pohlmann, Enzo Cotichia. **pr.:** Anthony Hinds. **pa.:** Exclusive Films. **dst.:** DOUGLAS FILMS. **o.:** G. Bretaña, 1952. **f.e.:** 26.6. **s.e.:** S. Laval. **dr.:** 70'. **c.:** proh. men. 14 a.

**GARÇONNIERE, La** (idem, Cuarto de soltero). **r.:** Giuseppe De Santis. **a. y g.:** G. De Santis, Elio Petri, Franco Giraldi, Tonino Guerra, Carlo Bernardi y Ugo Pirro. **f.:** Roberto Gerardi. **m.:** Mario Nascimbene. **e.:** Ottavio Scotti. **mtj.:** Otello Colangeli. **i.:** Raf Vallone, Eleonora Rossi-Drago, Gordana Miletic, Marisa Merlini, Nino Castelnuovo, Maria Fiore, Clelia Matania, Renato Baldini, Ennio Girolami, Franco Marzi, Mauricio Melchiorri, Miranda Campa. **pr.:** Roberto Amoroso. **dst.:** OCEAN FILMS. **o.:** Italia, 1960. **f.e.:** 10.5. **s.e.:** Ambassador, Gaumont, Capitol, Gral. Paz y Flores. **dr. y d.o.:** 91'. **c.:** proh. men. 18 a.

**GIPSY AND THE GENTLEMAN, The** (La irresistible). **r.:** Joseph Losey. **a.:** novela "Darkness I Leave You" de Nina Warner Hooke. **g.:** Janet Green. **f.:** Jack Hildyard (Eastmancolor). **cm.:** Jim Bawden. **m. y dm.:** Hans May, con "The Philharmonia Orchestra". **d.a.:** Ralph Brinton. **dc.:** Vernon Dixon. **mtj.:** Reginald Beck. **a.r.:** Robert Asher. **a.e.:** Vyvyan Holland. **s.:** Robert T. Mac Phee y Gordon K. Mac Callum. **mtj. s.:** Jim Groom. **v.:** Julie Harris. **mq.:** W. T. Partleton. **pn.:** Pauline Trent y Helen Penfold. **ct.:** Gladys Goldsmith. **i.:** Melina Mercuri, Keith Michell, Patrick Mc Goohan, June Laverick, Flora Robson, Lyndon Brook, Clare Austin, Helen Haye, Newton Blick, Mervyn Johns, John Salew, Gladys Booth, Edna Morris, Catherine Feller, Laurence Naismith, David Hart, Louis Aquilina, Nigel Green, Laurence Taylor. **est.:** Pinewood. **pr.:** Maurice Cowan. **a.pr.:** T. S. Lyndon-Haynes. **pa. y dst.:** RANK. **o.:** G. Bretaña, 1957. **f.e.:** 22.6. **s.e.:** Renacimiento, Los Angeles, G. Savoy, G. Bourg, G. Córdoba y G. Rivadavia. **dr.:** 110'. **c.:** proh. men. 14 a.

**GIRL OF THE NIGHT** (La noche llama al deseo). **r.:** Joseph Cates. **a.:** libro psicoanalítico "The call girl" del Dr. Harold Greenwald. **g.:** Ted Berkman y Raphael Blau. **f.:** Joseph Brun. **m.:** Sol Kaplan. **dc.:** Charles Bailey y Jack Wright Jr. **cr.:** Hershy Kay. **mtj.:** Aram A. Avakian. **a.r.:** Larry Sturhahn. **s.:** Ernie Zatorsky y Dick Vorissek. **v.:** Theonie V. Aldredge. **mq.:** Bill Herman. **pn.:** Ed. Callaghan. **i.:** Anne Francis, Lloyd Nolan, Kay Medford, John Kerr, Julius Monk, Eileen Fulton, Arthur Storch, James Broderick, Laureen Gilbert. **pr.:** Max Rosenberg. **pra.:** Roberta Hodes. **i.pr.:** Harrison Starr. **dst.:** WARNER BROS. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 11.5. **s.e.:** Normandie. **d.o. y dr.:** 93'. **c.:** proh. men. 18 a.

**GIUDITTA E OLOFERNE** (Judith) **r.:** Fernando Cerchio. **a.:** libro de Friedrich Hebbel. **g.:** Gian Paolo Callegari, Guido Malatesta y F. Cerchio. **f.:** Pier L. Pavoni (Totalscope y Ferraniacolor). **e.:** Giorgio Stalco. **i.:** Isabelle Corey, Massimo Girotti, Renato Baldini, Lucia Banti, Gianni Rizzo, Daniele Rocca, Riccardo Valle, Camillo Pilotto, Luigi Tosi, Leonardo Botta, Enzo Doria, Gabriele Antonini, Franco Balducci, Enzo Fiermonte, Luciano Ciccarone, Fedele Gentile, Yvette Masson. **pa.:** Vic-Faro-Vanguard/C.E.C. **dst.:** ATLAS. **o.:** Italia/Francia, 1958/59. **f.e.:** 22.6. **s.e.:** Hindú. **dr.:** 93'. **c.:** inc. men. 14 a.

**GOLDENE BRUCKE, DIE** (Puente de oro). r.: y pr.: Paul Verhoeven. a.: novela de Lajos Zilahy. g.: Julianne Kay y W. P. Zibaso. f.: Werner Krien. m.: Franz Grothe. e.: Max Mellin. i.: Curd Jürgens, Ruth Leuwerik, Paul Hubschmid, Jester Naefe, Rudolf Vogel, Armin Dahlen, Adriene Gessler pr.a.: Utz Uterman. dst.: INTERNATIONAL. a.: Alemania Occidental, 1956. f.e.: 15.6. s.e.: Metro, Ideal, G. Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. dr.: 92'. c.: sin restric.

**GO NAKED IN THE WORLD** (Desnuda por el mundo). r.: y g.: Ronald Mac Dougall. a.: novela de Tom T. Chamales. f.: Milton Krasner (Cinemascope y Metrocolor). e.e.: Robert R. Hoag. cl.: Charles K. Hagedorn. m.: Adolph Deutsch. d.a.: George W. Davis y Edward Carfagno. dc.: Henry Grace y Richard Pefferle. mtj.: John Mc. Sweeney Jr. a.r.: William Shanks. s.: Franklin Milton. v.: Helen Rose. mq.: William Tuttle. i.: Gina Lollobrigida, Anthony Franciosa, Ernest Borgnine, Luana Patten, Will Kuluva, Philip Ober, John Kellogg, Nancy R. Pollock, Tracey Roberts, Yale Wexler, Rodney Bell, John Gallaudet, Chet Stratton, Maggie Pierce, Bill Smith. pr.: Aaron Rosenberg. pa.: Arcola Prod. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1960/61. f.e.: 4.5. s.e.: Metro, Normandie e Ideal. d.o. y dr.: 107'. c.: proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en Acapulco-México).

**GRASS IS GREENER, The** (La mujer que quiso pecar). r.: y pr.: Stanley Donen. a. y g.: Hugh y Margaret Williams, basado en su obra teatral. f.: Christopher Challis (Technirama y Technicolor). m. y cn.: Noel Coward. d.m.: Muir Mathieson. d.a.: Paul Sheriff. mtj.: James Clarke. a.r.: Roy Stevens. v.: Christian Dior, Hardy Amies y John Wilson-Apperson. i.: Cary Grant, Deborah Kerr, Robert Mitchum, Jean Simmons, Moray Watson. pa.: Grandon. dst.: UNIVERSAL. o.: G. Bretaña, 1960/61. f.e.: 11.5. s.e.: G. Rex. d.o.: y dr.: 104'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**GREAT JESSE JAMES RAID** (La revancha de Jesse James) r.: Reginald Le Borg. a.: y g.: Richard Landau. f.: Gilbert Warren (Anscocolor). m.: Bert Shefter. d.a.: George Van Marter. mtj.: Carl Pierson. i.: Willard Parker, Barbara Payton, Wallace Ford, Tom Neal, Jean Anderson, Jim Bannon, Richard Cutting, Barbara Woodall. pr.: Robert L. Lippert Jr. pa.: Lippert. dst.: DOUGLAS FILMS. o.: EE. UU., 1953. f.e.: 26.6. s.e.: S. Lavallo. d.o.: y dr.: 70'. c.: proh. men. 14 a.

**GREAT SIOUX UPRISING, The** (Sangre rebelde). r.: Lloyd Bacon. a. y g.: Melvin Levy, J. Robert Bren y Gladys Atwater. f.: Maury Gertsman. (Technicolor). cl.: William Fritzsche. m.: y d.m.: Joseph Gershenson. d.a.: Alexander Golitzen y Alfred Sweeney. dc.: Russell A. Gausman y Joe Kish. mtj.: Edward Curtiss. a.r.: Jesse Hibbs. s.: Leslie I. Carey y Glenn E. Anderson. v.: Bill Thomas. pn.: Joan St. Oegger. mq.: Bud Westmore. i.: Jeff Chandler, Faith Domergue, Lyle Bettger, Peter Whitney, John War Eagle. pr.: Albert J. Cohen. pr.a.: Leonard Goldstein. dst.: UNIVERSAL. o.: EE. UU., 1953. f.e.: 26.4. s.e.: Metropol. dr.: 78'. c.: sin restric.

**HIGH COST OF LOVING, The** (El alto costo del amor). r.: José Ferrer. a.: historia de Rip Van Ronkel y Milo O. Frank Jr. g.: R. Van Ronkel. f.: George J. Folsey (Cinemascope), cm.: Robert E. Relyea. m.: Jeff Alexander. d.a. William A. Horning y Randall Duell. dc.: Henry Grace y Robert Priestley. mtj.: Ferris Webster. s.: Wesley C. Miller. v.: Helen Rose. mq.: William Tuttle. pn.: Sydney Guilaroff. i.: J. Ferrer, Gena Rowlands, Joanne Gilbert, Jim Backus, Bobby Troup, Phil Ober, Charles Watts, Werner Klemperer, Edward Platt. pr.: M. O'Frank Jr. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 2.5. s.e.: Select Lavallo. dr.: 87'. c.: sin restric.

**HIJO DE HOMBRE** (Choferes del Chaco). r.: Lucas Demare. a.: novela "Choferes del Chaco" de Augusto Roa Bastos. g.: A. Roa Bastos. f.: Alberto Etchebehere (Panorámica). m.: Lucio Demare. e.: Gori Muñoz. mtj.: Jorge Garate. a.r.: Orlando Zumpano. mq.: Bruno Boval. i.: Francisco Rabal, Olga Zubarry, Carlos Estrada, Jacinto Herrera, Carlos Gómez, Dorita Ferreiro, Rodolfo Onetto, Alberto Rinaldi, Vicente Ariño, Rogelio M. Rosón, Adolfo García Grau, Alberto Lares, Jorge Villalba, Diego Marcote, Enrique Torreira, José M. Salop. a.pr.: Rodolfo Cabrera. pa.: Argentina Sono Film (Argentina/Suecia) Films (España). dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Argentina/España, 1960. l.: Alex f.e.: 27.4. s.e.: Ocean, G. Savoy, G. Norte, G. Bourg, G. Rivadavia y Buen Orden. dr.: 90'. c.: inc. men. 18 a. (Film realizado en la Provincia de Santiago del Estero. Participó en el Festival de San Sebastián, 1961).

**HONEYMOON OF TERROR** (Luna de miel del terror). r.: Peter Perry. f.: Basil C. Bradbury. m.: N. S. Carras. mtj.: Brad C. Barry. i.: Dwan Marlow, Anton Van Stralen, Doug Leith, Vick C. Crane, Anita Harris. pr.: B. C. Bradbury y

P. Perry. dst.: ELGA FILMS. o.: EE. UU. f.e.: 1.6. s.e.: Renacimiento. dr.: 64'. c.: proh. men. 18 a.

**HOODLUM PRIEST, The** (Refugio de criminales). r.: Irvin Kershner. a.: Joseph Landon. g.: Don Deer y J. Landon. f.: Haskell Wexler. m.: y d.m.: Richard Markowitz. d.a.: Jack Poplin. mtj.: Maurice Wright. s.: William C. Bernds. i.: Don Murray, Larry Gates, Cindi Wood, Keir Dullea, Don Joslyn, Logan Ramsey, Sam Capuano, Vince O'Brien, Lou Martini, Norman Mc. Kaye, Al Mack. pr.: D. Murray y Walter Wood. pa.: Murray-Wood. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1961. f.e.: 8.6. s.e.: G. Rex, Callao, P. Royal, R. Indarte, P. del Cine, Majestic y Gral. Belgrano. d.o. y dr.: 101'. c.: inc. men. 14 a. (En el Festival de Cannes, 1961, este film obtuvo el premio de la Oficina Católica Internacional).

Ver TIEMPO DE CINE Nº 6, pág. 5, nota de Marcel Martin.

**HORRORS OF THE BLACK MUSEUM** (Horrores del museo negro). r.: Arthur Crabtree. a.: y g.: Aben Kandel y Herman Cohen. f.: Desmond Dickinson (Cinemascope y Eastmancolor). m.: Gerard Schurman e.: Wilfred Arnold. mtj.: Geoffrey Muller. i.: Michael Gough, Graham Curnow, June Cunningham, Shirley Ann Field, Geoffrey Keen, Gerald Andersen, John Warwick, Beatrice Varley, Austin Trevor, Nora Gordon, Gerard Green, Howard Greene, Malou Pantera pr.: Jack Greenwood. pa.: H. Cohen Prod. dst.: IMPERIAL. o.: Gran Bretaña, 1959. f.e.: 15.6. s.e.: Iguazú. dr.: 94'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**HOUND DOG MAN** (Bohemio del camino). r.: Don Siegel. a.: novela de Fred Gipson. g.: Winston Miller y F. Gipson. f.: Charles G. Clarke (Cinemascope y De Luxe Color). cl.: Leonard Doss. m.: Cyril J. Mockridge y Ken Darby d.m.: Lionel Newman. cr.: Josephine Earl. cn.: de Ken Darby, Frankie Avalon y Sol Ponti; Roberto Marcucci y P. De Angelis; Doc Pomus y Mort Shuman. or.: Earle Hagen, Herbert Spencer, Pete De Angelis y Pete King. d.a.: Lyle R. Wheeler y Walter M. Simonds. dc.: Walter M. Scott y Stuart A. Reiss. a.r.: David Hall. mtj.: Louis Loeffler. s.: Robert O'Brien y Harry M. Leonard. v.: Adele Palmer. mq.: Ben Nye. pn.: Myrl Stoltz. i.: Stuart Whitman, Fabian, Carol Lynley, Arthur O'Connell, Dodie Stevens, Betty Field, Royal Dano, Margo Moore, Claude Akins, Edgard Buchanan, Jane Darwell, L. Q. Jones, Virginia Gregg, Dennis Holmes, Rachel Stephens, Jim Beck, Hope Summers, Harry Carter. pr.: Jerry Wald. pr.a.: Curtis Harrington. pa.: Company of Artists. dst.: FOX. o.: EE. UU., 1959. f.e.: 1.6. s.e.: Monumental. dr.: 87'. c.: sin restric.

**I AIM AT THE STARS** (Mi meta son las estrellas). r.: Jack Lee Thompson. a.: George Froeschel, U. Wolter y H. John. g.: Jay Dratler. f.: Wilkie Cooper. m.: Laurie Johnson. e.: Hans Barthel. mtj.: Frederick Wilson. a.r.: Karl Elsner y Hans Sommer. a.tec.: Paul Mertz. a.ep.: Walt Wiesman. s.: Walter Ruhland. i.: Curd Jürgens, Herbert Lom, James Daly, Gia Scala, Victoria Shaw, Adrian Hoven, Karel Stepanek, Helma Kindermann, Eric Zuckmann, Austin Willis, Peter Capell, Gunther Mruwka, Arpad Diener, Hans Schumm, Lea Seidel, Gerard Heinz. pr.: Charles H. Schneer. spv. pr.: George Von Block. pa.: Morningside Worldwide/Fama. dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU./Alemania Occidental, 1960. f.e.: 4.5. s.e.: Ambassador, Capitol, Palacio del Cine, Rivera Indarte y Ritz. d.o. y dr.: 106'. c.: sin restric.

Como otros films referidos a personalidades de actuación sobresaliente durante el nazismo, es una justificación y una apología entre bochornosa y estafalaria. Resulta grotesco ver a Werner Von Braun, el inventor de la V-2, presentado como víctima del régimen hitlerista, abanderado de una ética "sub-orbital" para consumo de científicos monomaniáticos. Le hacemos el honor de creer que si esa justificación hubiera salido de su cabeza sería bastante más inteligente. Nunca se hubiera atrevido a presentar como una especie de villano a-fotogénico de mentalidad estrecha, a un ex-oficial aliado. Podemos comprender que las urgencias del equilibrio espacial obliguen a ciertas miserables transacciones con el enemigo de ayer, pero de ahí a cantarle todas, a exhibirlo como modelo de superhombre apelando a la simpatía que pueda recaudar para Von Braun un actor estilo "merengue teutónico" como Curd Jurgens, hay una distancia que sólo puede ser medida con la palabra COLABORACIONISMO en el sentido deleznable con que se usaba quince años atrás. Falta una aclaración para aquel público a quien consideraciones de esta índole no interesan. Es

una película mediocre, cuyo valor documental no excede el de un mal noticioso, falsa y fría en el planteo psicológico y pueril hasta el ridículo en lo sentimental, que Lee Thompson dirigió con inspiración de robot.

CLARA FONTANA.

**IKIRU** (Vivir). r.: Akira Kurosawa. a.: y g.: Hideo Ogundi, Shinobu Hashimoto y A. Kurosawa. f.: Asaichi Nakai. m.: Fumio Hayasaka. d.a.: Takashi Matsuyama. s.: Fumio Yanoguchi. i.: Takashi Shimura, Nobuo Kaneko, Miki Odagiri, Kamatari Fujiwara, Minosuke Yamada, Haruo Tanaka, Shinichi Himori, Kyoko Seki, Makoto Kobori, Kumeko Urabe, Yoshie Minami. pr.a.: Sojiro Motoki. pa.: Toho Co., Ltd. dst.: CLASE FILMS. o.: Japón, 1952. f.e.: 7.6. s.e.: Iguazú. d.o.: 140' dr.: 115' c.: inc. men. 14 a.

Ver en este número crítica de J. A. Mahieu

**IT STARTED IN NAPLES** (La bahía de los ensueños). r.: Melville Shavelson. a.: Michael Pertwee y Jack Davies. g.: M. Shavelson, Jack Rose y Suso Cecchi d'Amico. f.: Robert L. Surtees (Vistavision y Technicolor). m.: Alessandro Cicognini y Carlo Savina. cn.: "Bahía de Nápoles" de A. Cicognini, C. Savina y Sylvana Simoni (letra en inglés de Miet Galber); "Tu vuó fa l'americano" de Renato Carosone y Nisa; "Carina" de A. Testa y P. Poes; "Resta cu'mme" de Domenico Modugno y Verde (letra en inglés de M. Galber), cantadas por S. Loren y Paolo Bacilieri. cr.: Leo Coleman. d.a.: Hal Pereira y Roland Anderson. e.: Sam Comer y Arrigo Breschi. mtj.: Frank Bracht. a.r.: Eric Rattray. s.: Sash Fisher y Charles Grenzbach. v.: Orietta Nasalli-Rocca. mq.: Frank Prehoda. tt.: Hoyningen-Huene, basado en las pinturas de Carmelina de Capri. i.: Clark Gable, Sophia Loren, Vittorio de Sica, Marietto, Paolo Carlini, Claudio Ermelli, Giovanni Filidoro. pr.: J. Rose. j.pr.: Charles Woolstenhulme y Maurice Lodi-Fé. pa.: Shavelson-Rose. dst.: PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1960 est.: Cinecittá, Roma. f.e.: 11.5. s.e.: Metropolitan, Ideal, Pueyrredón, Roca y Argos. d.o.: y dr.: 100'. c.: inc. men. 14 a. (Filmada en Nápoles y Capri, Italia).

**KAPO** (idem). Ver Ficha Técnica en Nº 5, pág. 8. Datos complementarios: dst.: COLUMBIA. f.e.: 27.4. s.e.: Sarmiento, Gaumont, Capitol y Flores. dr.: 116' c.: proh. men., 18 a. (Este film fué presentado en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1960 y en el de Mar del Plata, 1961, donde S. Strasberg obtuvo el premio a la mejor interpretación femenina).

Ver TIEMPO DE CINE Nº 5, pág. 7 nota de J. A. Mahieu

**KING OF THE BULLWHIP** (El látigo vengador). r. y pr.: Ron Ormond. a. y g.: Jack Lewis e Ira Webb. m.: y d.m.: Walter Greene. f.: Ernest Miller. mtj.: Hugh Winn. i.: "Lash" La Rue, "Fuzzy" Al St. John, Jack Holt, Anne Gwynne, Tom Neal, Dennis Moore, Willis Houck, George Lewis, Michael Whalen. pa.: Western Adventures Prod. dst.: DOUGLAS FILMS. o.: EE. UU., 1950. f.e.: 15.5. s.e.: S. Lavallo. d.o.: y dr.: 59'. c.: sin restric.

**LAWBREAKERS, The** (El hampa ataca). r.: Joseph M. Newmar. a. y g.: Paul Monash y W. R. Burnett. f.: Nick Mursuraca. (Panorámica). m.: Johnny Mandel. d.a.: George W. Davis y Gabriel Scognamiglio. mtj.: Ben Lewis y Herbert W. Wrench. s.: Franklin Milton. i.: Jack Warden, Vera Miles, Robert Douglas, Arch Johnson, Val Hidey, Ken Lynch, Douglas Odney, Robert Bailey, Robert Harris, Mary Lawrence, James Seay, Marianne Stewart, Jay Adler, John Zaremba, David White. pr.: Jaime Del Valle. dst.: METRO. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 1.6. s.e.: Trocadero. d.o. y dr.: 79'. c.: proh. men. 18 a.

**LET NO MAN WRITE MY EPITAPH.** (Que nadie escriba mi epitafio). Ver Ficha Técnica en Nº 5, pág. 8. Datos complementarios: cn.: "Reach for Tomorrow" de Jimmy Mc. Hugh y Ned Washington; "Angel Eyes" de Matt Dennis y Earl Bren; "I can't give you anything but love" de Dorothy Fields y J. Mc. Hugh, cantadas por Ella Fitzgerald. J. Darren ejecuta al piano: "Loaring" de Schumann; "Vals en La Menor" de Chopin; "Primer Movimiento de la Sonata Patética" de Beethoven; "Rapsodia en Sol Menor" de Brahms y "Nocturno Nº 11" de Chopin. or.: Arthur Morton. d.a.: Robert Peterson. dc.: Armor Goetten. a.r.: Sam Nelson. s.: Josh Westmoreland. spv.s.: Charles J. Rice. mq.: Ben Lane. pn.: Helen Hunt. i.: Nesdon Booth, Dan Eaton, Ray Jenson, Joel Fircano, Joe Gallison. dst.: CO-

LUMBIA. f.e.: 9.6. s.e.: Sarmiento dr.: 116'. c.: proh. men. 18 a.

Ver TIEMPO DE CINE Nº 5, página 5, nota de J. A. Mahieu.

**MACHINE GUN KELLY** (Kelly, el ametralladora). r. y pr.: Roger Corman. a. y g.: R. Wright Campbell. f.: Floyd Crosby. m.: Gerald Fried. d.a.: Dan Haller. mtj.: Ronald Sinclair. i.: Charles Bronson, Susan Cabot, Morey Amsterdam, Wally Campo, Bob Griffin, Barboura Morris, Richard Devon, Ted Thorp, Mitzi Mc. Call, Frank De Kova, Shirley Falls, Connie Gilchrist, Mike Fox, Larry Thor, George Archambeault, Jay Sayer. pa.: James Nicholson y Samuel Z. Arkoff Prod. dst.: IMPERIAL. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 7.6. s.e.: Metropol. dr.: 84'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**MACUMBA LOVE** (Ritos malditos). r. y pr.: Douglas Fowley. a. y g.: Norman Graham. f.: Rodolfo Iscey (Eastmancolor). m.: Enrico Simonetti. cn.: "To Market" de N. Graham; "Paya What You Can" de Carlton S. Riggs; "Dance Calinda" de H. C. Donaldson. cr.: Solano Trinidad. e.: Pierino Massenzi. mtj.: Mauro Alice y Herbert A. Hoffman. i.: Walter Reed, Ziva Rodann, June Wilkinson, William Wellman Jr., Ruth de Souza, Ricardo Campos, Jean Thuret, Clea Simons. pr.e.: M. A. Ripps y Steve Barclay. pa.: Allied Enterprises Inc. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 4.5. s.e.: Metropol. d.o. y dr.: 86'. c.: proh. men. 18 a.

**MAN BEHIND THE GUN, The** (Estafadores de armas). r.: Felix Feist. a.: Robert Buckner. g.: John Twist. f.: Bert Glennon. (Technicolor). cl.: Mitchel Kovaleski. m.: David Buttolph. or.: Maurice de Packh. d.a.: Douglas Bacon, dc.: William Wallace. mtj.: Owen Marks. a.r.: Frank Mattison. s.: Leslie G. Hewitt. v.: Milo Anderson. mq.: Gordon Bau. i.: Randolph Scott, Patrice Wymore, Dick Wesson, Philip Carey, Lina Romay, Roy Roberts, Morris Ankrum, Katharine Warren, Alan Hale Jr., Douglas Fowley, Tony Caruso, Clancy Cooper, Robert Cabal. pa. y dst.: WARNER BROS. o.: EE. UU., 1953. f.e.: 26.4. s.e.: Electric, dr.: 82' c.: sin restric.

**MAN OF THE MOMENT** (Norman diplomático). r.: John Paddy Carstairs. a. y g.: Vernon Sylvain y J. P. Carstairs. f.: Jack Cox. cm.: Jack Atcheler. e.e.: W. Warrington. d.a.: Cedric Dawe m. y d.m.: Philip Green. mtj.: John Shirley. a.r.: Robert Asher. s.: John Dennis y Gordon K. Mc. Callum. mtj.s.: A. Ludski. v.: Joan Ellacoat. mq.: Geoffrey Rodway. ct.: Joan Davis. pl.: Molho. est.: Pine-wood. i.: Norman Wisdom, Belinda Lee, Lana Morris, Jerry Desmond, Karel Stepanek, Garry Marsh, Inia Te Wiata, Evelyn Roberts, Violet Faremother, Martin Miller, Eugene Deckers, Hugh Morton, Cyril Chamberlain, Lisa Gastoni, Harold Kasket, Beverly Brook, Michael Ward, Derek Sydney, Peter Taylor, Joseph Behrman, Peggy Ann Clifford, Ivan Craig, A. J. Deane, Philip Gilbert, Julia Arnall. pr.: Hugh Stewart. j.pr.: Denis Holt. pr.e.: Earl St. John. spv.pr.: Arthur Alcott. dst.: RANK. o.: G. Bretaña, 1959. f.e.: 11.5. s.e.: Iguazú. d.o.: y dr.: 88'. c.: sin restricciones (Exteriores filmados en Ginebra, Suiza).

**MANO EN LA TRAMPA, La.** r.: Leopoldo Torre Nilsson. a.: novela homónima de Beatriz Guido. g.: B. Guido. l. Torre Nilsson, Ricardo Muñoz Suay y Ricardo Luna. f.: Alberto Etchebehere (Panorámica). m.: Atilio Stamponi. dc.: Oscar Lagomarsino. mtj.: Jorge Garate. a.r.: Orlando Zumpano. s.: Jorge Castronuovo. mq. y pn.: Vicente Notari. i.: Francisco Rabal, Elsa Daniel, Leonardo Favio, Berta Ortigosa, María Rosa Gallo, Hilda Suárez, Enrique Vilches, María Puchol, María del Pilar Armesto, Mirko Alvarez. l.: Alex. est.: Argentina Sono Film. pr.: Néstor Gaffet. pr.e.: Juan Sires. pa.: Angel-Uninci. dst.: ANGEL. o.: Argentina/España, 1960. f.e.: 8.6. s.e.: Normandie, G. Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. dr.: 91'. c.: proh. men. 18 a. (Este film obtuvo el Gran Premio de la Crítica Internacional, Festival de Cannes 1961 - Premio a la mejor dirección en el Festival de Santa Margherita Ligure, 1961).

Ver en el próximo artículo de Edgardo Cozarinsky.

**MARRIAGE-GO-ROUND, The** (Préstame tu marido). r.: Walter Lang. a., g. y pr.: Leslie Stevens, basado en su obra teatral. f.: Leo Tover (Cinemascope y De Luxe Color). m.: Dominic Frontiere. d.a.: Duncan Cramer y Maurice Ransford. cn.: "Marriage-go-round" de Alan Bergman, Mari-

Iyn Keith y Lew Spence, cantada por Tony Bennett. **mtj.:** Jack W. Holmes. **a.r.:** Eli Dunn. **s.:** E. Clayton Ward y Frank W. Moran. **v.:** Charles Le Maire. **i.:** Susan Hayward, James Mason, Julie Newmar, Robert Paige, June Clayworth, Joe Kirkwood Jr., Mary Patton, Trax Colton, Everett Glass, Ben Astar. **pa. y dst.:** FOX. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 15.6 **s.e.:** Luxor, Teatro Coliseo, Los Angeles y Gran Norte. **dr.:** 98'. **c.:** proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**MEURTRE EN 45 TOURS** (Asesinato a 45 R.P.M.). **r.:** Etienne Perier. **a.:** novela "A Coeur Perdu" de Pierre Boileau y Tomas Narcejac. **g.:** Albert Valentin, Dominique Fabre y E. Perier. **d.:** D. Fabre. **f.:** Marcel Weiss. **m.:** Ives Clauoué. **e.:** Jean Mandaroux. **mtj.:** Robert Isnardon. **s.:** Servais, Henri Guisol, Jacqueline Danno. Bernard Lajarrige, Raymond Gerome, Julien Verdier, Bernard Musson, Peggy Lonaty, Madeleine Barbulee, Hubert Descaamps, Matilde Casadesus, Philippe Prince. **pr.:** Jacques Bar. **pa.:** Cité Films. **dst.:** METRO. **o.:** Francia, 1959. **f.e.:** 19.4. **s.e.:** Metro, Astor y G. Splendid. **dr.:** 99'. **c.:** Proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Se dió con el título norteamericano "Murder a 45 R.P.M.).

**MILLIONAIRES, The** (Ella y sus millones). **r.:** Anthony Asquith. **a.:** obra teatral homónima de George Bernard Shaw. **ad.:** Riccardo Aragno. **g.:** Wolf Mankowitz. **f.:** Jack Hildyard (Cinemascope y Eastmancolor). **cm.:** Gerry Fisher. **m. y d.m.:** Georges Van Parys. **d.a.:** Harry White. **dc.:** Paul Sheriff. **mtj.:** Anthony Harvey. **a.r.:** Frank Hollands. **s.:** A. W. Watkins. **mtj.s.:** Alastair McIntire. **v.:** Felix Evans. **el de S. Loren:** Pierre Balmain. **mq.:** Dave Aylott. **ct.:** June Faithfull. **i.:** Sophia Loren, Peter Sellers, Alastair Sim, Dennis Price, Vittorio de Sica, Gary Raymond, Alfie Bass, Miriam Karlin, Noel Purcell, Virginia Vernon, Basil Hoskins, Diana Coupland. Willoughby Goddard, Pauline Jameson, Graham Stark, Wally Patch. **pr.:** Pierre Rouve. **j.pr.:** Leonard Urry. **a.pr.:** Roy Parkinson. **pa.:** Dimitri de Grunwald Prod. **dst.:** FOX. **o.:** G. Bretaña, 1960. **f.e.:** 4.5. **s.e.:** Monumental, Dilecto, G. Norte y G. Bourg. **d.o. y dr.:** 92'. **c.:** inc. men. 14 a.

**MURALLA, La** (idem) **r.:** Luis Lucía. **a.:** obra teatral homónima de Joaquín Calvo Sotelo. **g.:** L. F. de Igoa y Miguel Tuso. **f.:** Cecilio Paniagua (Panorámica). **m.:** Lamotta de Grignan. **e.:** Juan A. Soler. **i.:** Armando Calvo, Pepita Serrador, Irasema Dillian, Carlos Casaravilla, María Pavodán. **pa.:** Oro Films. **dst.:** PEL-MEX. **o.:** España, 1958. **f.e.:** 27.4. **s.e.:** Gloria. **dr.:** 85'. **c.:** sin restric.

**NIPPON TANJO** (Los tres tesoros). **r.:** Hiroshi Inagaki. **g.:** Toshio Yasumi y Ryuzo Kikushima. **f.:** Kazuo Yamada (Tohoscope y Agfacolor). **m.:** Akira Ifukube. **d.a.:** K. Ito. **mtj.:** Ichimi Taira. **e.e.:** Eiji Tsuburaya. **i.:** Toshiro Mifune, Yoko Tsukasa, Kimuyo Tanaka, Ganjiro Nakamura, Takashi Shimura, Kosi Tsuruta, Misa Uehara, Kumi Mizuno, Kyoko Kagawa, Akira Kubo. **pa.:** Toho Co. Ltd. **dst.:** FOX. **o.:** Japón, 1959. **f.e.:** 11.5. **s.e.:** Ocean, Los Angeles, G. Norte, G. Savoy y Dilecto. **d.o.:** 182'. **dr.:** 116'. **c.:** inc. men. 14 a.

**NORMANDIE-NIEMEN** (Aguilas indomables). **r.:** Jean Dreuille. **a. y g.:** Charles Spaak, Elsa Triolet y Constantin Simonov. **f.:** Jacques Natteau. **m.:** Rodeón Stahédine. **d.a.:** Alexandre Kamenka. **dc.:** Alexandre Hinkis. **mtj.:** Boris Lewin. **a.m.:** Capitanes Eichenbaum y Feldzer. **i.:** Pierre Traubaud, Roland Menard, Gianni Esposito, Georges Rivière, Jean-Claude Michel, André Oumansky, Jean Houbé, Jacques Richard, Gérard Darrieu, Roland Chalosse, Nicolas Bataille, Marc Cassot, Richard Winckler, Gérard Buhr, Jacques Bernard, Clément Thierry, Daniel Darés, Vitali Doronine, Michel de Sérévillie, Boris Babotchkine, Nicolas Lebedev, Alexandre Mikhailov, Nicolas Ribnikov, Juri Medvedev, Guenadi Youkhtine, Wladimir Bamdas. **pa.:** Franco London Film-Les Films Alkam/Mosfilm. **dst.:** D.I.F.A. **o.:** Francia/Rusia, 1960. **f.e.:** 18.5. **s.e.:** Trocadero y Astor. **dr.:** 118'. **c.:** inc. men. 14 a. (Filmada en Francia y Rusia).

**OPERATION EICHMANN** (Eichmann, asesino nº 1). **r.:** R. G. Springsteen. **a. y g.:** Lewis Copley. **f.:** Joseph Biroc. **cm.:** Andy McIntire. **e.f.:** Charles Duncan. **m.:** Alex Alexander y June Starr. **d.m.:** A. Alexander. **spv.m.:** Mischa Terr. **mtj.m.:** Lewis Martin. **or.:** Herbert Doerfel. **cn.:** "Es Muss Nur Der Richtige Kommen" de Franz Steininger y Gustav Heimo. **d.a.:** Rudi Feld. **dc.:** George Sawley. **mtj.:** Roy Livingston. **a.tec.:** Paul Bush, Key Grip y Morris Rosen. **s.:** Art Smith. **mtj.s.:** Charles Schelling y Marty Greco. **v.:** Wally Harton y Rose Rockny. **mq.:** Tony Lloyd. **pn.:**

Irene Beshon. **ct.:** Bobbie Sierks. **u.:** Max Frankel. **i.:** Werner Klamperer, Ruta Lee, Donald Buka, John Banner, Steve Gravers, Barbara Turner, Hanna Landy, Lester Fletcher, Jim Baird, Debbie Cannon, Jackie Russo, Paul Thierry, Rodolfo Hoyos, Norbert Schiller, Louis Van Rooten, Oscar Beregi Jr., Theodore Marcuse, Otto Reidow, Walter Linden, Hans Hermann, Hans Gudogast, Robert Christopher, Carla Lucerne. **pr.:** Samuel Bischoff y David Diamond. **pa. y dst.:** ALLIED ARTIST. **o.:** EE. UU., 1961. **f.e.:** 8.6. **s.e.:** Hindú. **dr.:** 92'. **c.:** proh. men. 14 a. (Filmada en Austria, Alemania, Argentina, España, Persia y EE. UU.).

**PALOMA, La** (idem) **r.:** Paul Martin. **a. y g.:** Gustav Kampendonk. **f.:** Richard Angst (Eastmancolor). **cm.:** Helmut Nentwig. **m.:** Erwin Halletz. **cn.:** "Sunny"; "Texas Baby"; "Tom Dooley"; "Das Lebenskarussell"; "Na Baby, Wie Geht's?"; "Salto Italiano"; "Uncle Satchmo Lullaby"; "Ich Sag" y "Gute Nacht", de E. Halletz y Hans Bradtke y "La Paloma" de Iradier. **cr.:** Kurt Jacob. **e.:** Paul Markwitz y Heinrich Weidemann. **mtj.:** Jutta Hering. **a.r.:** Maria Von Frisch. **s.:** Erwin Schanzle. **v.:** Claudia Herberg; el de Bibi Johns: Heinz Oestergaard. **i.:** B. Johns, Karlheinz Böhm, Ruth Stephan, Rudolf Platte, Wolfgang Wahl, Hubert von Meyerinck, Alice y Ellen Kessler, Danny Mann, Gabriele, Louis Armstrong, Ted Herold, Jan Thomé, Ralph Paulsen, Bill Ramsey, Harald Nielsen, Ljuba Welitsch, Hans Olden, Elsa Wagner, Werner Fuetterer, Annaliese Würzt, Eleonore Tappert, Harald Juhnke, Erwin Bredow, la Orquesta Rias y el Südfunkballette. **pa.:** Alfa Film. **dst.:** ATLAS. **o.:** Alemania Occidental, 1959. **f.e.:** 18.5. **s.e.:** Luxor, G. Savoy y Dilecto. **d.o.:** 85'. **dr.:** 80'. **c.:** sin restric.

**PARATROOP COMMAND** (Patrulla de comandos). **r.:** William Witney. **a., g. y pr.:** Stanley Sphetner. **f.:** Gilbert Warrenton. **m.:** Ronald Stein. **e.:** Don Ament. **mtj.:** Bob Eisen. **i.:** Richard Bakalyan, Ken Lynch, Jack Hogan, Jimmy Murphy, Jeffrey Morris, Jim Beck, Carolyn Hughes, Patricia Huston. **pa.:** Santa Rosa-James Nicholson y Samuel Z. Arkoff Prod.-American Int. **dst.:** IMPERIAL. **o.:** EE. UU., 1958. **f.e.:** 7.6. **s.e.:** Metropol. **d.o.:** 83'. **dr.:** 70'. **c.:** proh. men. 14 a.

**PASSAGE DU RHIN, Le o PASSAGGIO DEL RENO, II** (El paso del Rin). **r.:** André Cayatte. **a. y g.:** A. Cayatte y Armand Jammot. **ad.:** A. Cayatte y Pascal Jardin. **d.:** Maurice Auberge. **f.:** Roger Fellous (Panorámica). **m.:** Louiguy. **e.:** Robert Clavel. **mtj.:** Borys Lewin. **a.r.:** Ullly Picard. **s.:** Georges Mardignan. **v.:** Georgette Fillon. **est.:** Photosonor. **i.:** Charles Aznavour, Nicole Courcel, Georges Rivière, Cordula Trantow, Jean Marchat, Betty Schneider, Georges Chamard, Michel Etcheverry, Lotte Ledl, Nerio Bernardi, Benno Hoffmann, Colette Regis, David Tonnelli, Alfred Schieske, Ruth Hansmeister, Oscar Albrecht, Albert Dinan, Serge Frédéric, Henri Lambert, Albert Remy. **pa.:** Franco London-Les Films Gibé/U.F.A./Jonia Film. **dst.:** D.I.F.A. **o.:** Francia/Alemania Occidental/Italia, 1960. **f.e.:** 29.6. **s.e.:** Metropolitan, Trocadero, G. Splendid, Pueyrredón y Argos. **d.o.:** francesa: 125'; italiana: 110'. **dr.:** 125'. (Este film obtuvo el 1er. Premio —León de Oro— en el Festival de Venecia, 1960).

Ver en este número crítica de Mabel Itzcovich.

**PAY OR DIE!** (Pague o muera - La ley de la mafia). **r.:** ypr.: Richard Wilson. **a. y g.:** Richard Collins y Bertrand Millhauser. **f.:** Lucien Ballard. **e.e.:** Milt Olsen. **m. y d.m.:** David Raksin. **mtj.m.:** Harry Eisen. **d.a.:** Fernando Carrere. **e.:** David Milton. **dc.:** Darrel Silvera. **mtj.:** Walter Hanne-mann. **a.r.:** Clark L. Paylow. **s.:** Ralph Butler. **mtj.s.:** Marty Greco. **v.:** Roger J. Weinberg. **mq.:** Lou Lacava y Bob Mark. **pn.:** Fritz Labar. **u.:** Sam Gordon. **i.:** Ernest Borg-nine, Zohra Lampert, Alan Austin, Howard Caine, Vincent Barbi, Bruno Della Santina, Robert F. Simon, Robert Ellenstein, Franco Corsaro, Renata Vanni, John Duke, John Marley, Mario Siletti, Mimi Doyle, Mary Carver, Paul Birch, Vito Scotti, Nick Pawl, Sherry Alberoni, Leslie Glenn, Sal Armetta, Carlo Tricoli, Bart Bradley, Marian Collier, Joseph D. Sargent, Sam Capuano, Judy Strangis y la voz de Caruso: David Poleri. **j.pr.:** Edward Morey Jr. **a.pr.:** J. D. Sargent. **pa. y dst.:** ALLIED ARTISTS. **o.:** EE. UU., 1960. **f.e.:** 15.6. **s.e.:** G. Rex, Gaumont, Majestic, G. Bel-grano, R. Indarte y Ritz. **d.o. y dr.:** 111'. **c.:** inc. men. 14 a. (Este film fue presentado en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1960).

**PELUSA.** (idem) **r.:** Javier Setó. **f.:** Mario Pacheco (Vista-visión y Eastmancolor). **cm.:** Rafael Pacheco. **f.f.:** Manuel T. Martínez. **m.:** G. García Segura. **d.a.:** Carlos Viudes. **e.:** An-

tonio Simont. **d.c.:** Andrés Michelena. **mtj.:** Antonio Ramírez. **a.r.:** Manuel de la Cueva. **v.:** Ruffina San Juan. **mq.:** José Echevarría. **pn.:** Josefa Rubio. **ct.:** Jaime D'ors. **i.:** Marujita Díaz, Vivianne Romance, Spartaco Santoni, Roberto Rey, Félix Fernández, Tito García, Antonio Riquelme, Eduardo Hernández, María Luz Real, Rosario Royo, Diana Lorys, Salvador Soler Mari, Charo Tabarés, Ana B. Tizón, Enrique Benshimol, Francisco Bernal, José L. Díaz, José Cordero. **pr.:** Luis D. de los Arcos. **j. pr.:** Francisco Pineda y Manuel Castedo. **a.pr.:** Gonzalo Asensio. **pa.:** M-D. **dst.:** Gral. BELGRANO. **o.:** España, 1960. **f.e.:** 24.5. **s.e.:** G. Mitre y G. Victoria. **dr.:** 90'. **c.:** sin restric.

**RAGAZZA CON LA VALIGIA, La** (La muchacha de la valija). **r. y a.:** Valerio Zurlini. **g.:** Leo Benvenuti, Enrico Medioli, Giuseppe Patroni Griffi y V. Zurlini. **f.:** Tino Santoni. **cm.:** Enrico Cignitti. **m.:** Mario Nascimbene. **e.:** Flavio Mogherini. **mtj.:** Mario Serandrei. **a.r.:** Mario Maffei y Mario Missiroli. **s.:** Enzo Silvestri. **v.:** Gaia Romanini. **ct.:** Tina Marchetti. **mq.:** Giovanni Ranieri. **i.:** Claudia Cardinale, Jacques Perrin, Corrado Pani, Renato Baldini, Luciana Angelillo, Riccardo Garrone, Romolo Valli, Gianmaria Volonté, Carlo Hinterman, Elsa Albani, Ciccio Barbi, Enzo Garinei. **pr.:** Maurizio Lodi-Fé. **d.pr.:** Giorgio Adriani. **pa.:** Titanus/S.G.C. **dst.:** OCEAN FILMS. **o.:** Italia/Francia, 1961. **f.e.:** 24.5. **s.e.:** Ambassador. **d.o.:** y **dr.:** 113'. **c.:** proh. men. 18 a. (Participó en el Festival de Cannes, 1961 - Exteriores filmados en Parma).

Lo que importa ante todo en *La muchacha...* es la estructura del material narrativo: los tiempos dramáticamente fuertes están como rebajados en su acidez, prolongados hasta la debilidad y la desaparición; un tiempo fuerte se une a otro tiempo fuerte abruptamente, sin períodos de transición. Usted admira el film menos por lo que dice que por la manera como lo dice: un solo plano de 70 segundos (el rostro de Jacques Perrin atisbando el baile de Claudia Cardinale en una terraza) puede concentrar todo el sentido de la historia en el orden social, en el orden sentimental, pero usted se conmueve más por la longitud del plano que por el sadismo con que el pequeño Perrin agobia de amor a Cardinale. Zurlini tiene ya un estilo, y ese estilo es interrogativo: el mundo organizado por él parece siempre a punto de transformarse. Uno puede pensar en *De Chirico*, en *Pavese*. Uno puede estar seguro de que *La muchacha...* es una apertura hacia un cine nuevo.

TOMAS ELOY MARTINEZ

**REBELDE CON CAUSA.** **r.:** Antonio Cunill. **a. y g.:** Hugo Moser e Isaac Aisemberg. **f.:** Alberto Etchebehere. **m.:** Tito Ribero. **d.a.:** Emilio Rodríguez M. **dc.:** Dimas Garrido. **mtj.:** Jorge Garate. **a.r.:** Orlando Zumpano. **mq.:** María Lassaga. **spv.mq.:** Bruno Boval. **pn.:** Susana Fernández. **i.:** José Marrone, Patricia Shaw, Enrique Kossi, Héctor Gancé, Inés Fernández, Rodolfo Onetto, Luis Galán, Rolando Dumas, Manuel Rosson, Patricio Azcarate, Alberto Lares, Pancho Romano, A. Kaiser, Chris Ariel. **tt.:** García Ferré. **pa. y dst.:** ARGENTINA SONO FILM. **o.:** Argentina, 1961. **f.e.:** 29.6. **s.e.:** Monumental, G. Norte, G. Bourg, G. Savoy, G. Rivadavia, G. Córdoba y Buen Orden. **dr.:** 100'. **c.:** sin restric.

Resultó lo que se esperaba. Moser y Aisemberg, luego de esto, han confirmado que es muy poco lo que tienen que hacer en el cine. Puede decirse lo mismo del director y del autor de la música, Antonio Cunill y Tito Ribero, respectivamente. En cuanto a Marrone, puede afirmarse que hace reír; y, he aquí algo importante; "su público" festeja su presencia y no los chistes —algo se le debe llamar— que han preparado los nombrados libretistas. Por otra parte, si hay gente que se ríe con Jerry Lewis o Norman Wisdom, es lógico que alguien lo haga con este bufo. Lástima que se desperdicien algunos buenos momentos fotográficos de Etchebehere —el desembarco, entre otros— y el rostro agradable (y algo más), de algunas juveniles figuras femeninas. Kossi muy en papel. Esta película sirve fundamentalmente para dos cosas: destruir la teoría de los que se preguntaban para que queríamos un portavoz y comprobar que con el tiempo mejora todo, hasta la atención y la comida en la marina, porque el que escribe esto, que pasó 23 meses en la misma, jamás vió tal comida ni tal trato. Tenía que llegar...

H. V. V.

**RESTLESS BREED, The** (La raza incansable) **r.:** Allan Dwan. **a. y g.:** Steve Fisher. **f.:** John W. Boyle (Widevisión y Eastmanecolor). **m.:** Edward L. Alperson Jr. **d.m.:** Raoul Kraushaar. **cn.:** "Angelita"; "Nunca Solo" y "La Raza Incansable" de E.L. Alperson Jr., Dick Hughes y Richard Stapley. **d.a.:** Ernst Fegte. **dc.:** Howard Bristol. **mtj.:** Merrill G. White. **s.:** Jack Goodrich. **v.:** Norma. **mq.:** Louis H. Hippe. **pn.:** Lillian Lashin. **ct.:** Joan E. Buck. **i.:** Scott Brady, Anne Bancroft, Jay C. Flippen, Rhys Williams, Jim Davis, Leo Gordon, Scott Marlowe, Eddy Waller, Harry Cheshire, Myron Healey, Gerald Milton, Dennis King Jr., James Flavin. **pr.:** E. L. Alperson. **pr.e.:** Richard Einfeld. **pr. a.:** Ace Herman. **spv. pr.:** Charles B. Fitzsimons. **pa.:** National Pict. Corp. **dst.:** RANK. **o.:** EE. UU., **f.e.:** 4.5. **s.e.:** Arizona. **dr.:** 81'. **c.:** sin restric.

**ROMEO, JULIE A TMA** (Romeo, Julieta y las tinieblas). **r.:** Jiri Weiss. **a.:** novela de Jan Otcenasek. **g.:** J. Weis y J. Otcenasek. **f.:** Vaclav Hanus. **m.:** Jiri Srnka. **e.:** Karel Skvor. **i.:** Dana Smutna, Ivan Mistrik, Jirina Sejblová, Blanka Bohdanová, Eva Mrazová, Frantisek Smolik, Jiri Kodet, Milos Nedbal, Karla Chadinová, Anna Melisková. **pa.:** Československy Film. **dst.:** ARTKINO. **o.:** Checoslovaquia, 1960. **f.e.:** 14.6. **s.e.:** Ambassador, Libertador, Gral. Paz, P. Royal y P. del Cine. **dr.:** 98' **c.:** inc. men. 14 a. (Este film obtuvo los siguientes premios: "Concha de Oro" al mejor film y el del Sindicato de Realizadores y Críticos Españoles a J. Weiss por su dirección, San Sebastián, 1960; "Náyade de Oro" al mejor film, Porretta Terme, 1960; Mención honorífica especial, Edimburgo; Premio al mejor guión, IVº Festival de San Francisco, 1961; "Cabeza de Palenque" en la 3ª Reseña Mundial de México, 1961; y premio a la mejor película Festival Internacional de Londres, 1960).

Ver crítica en este número de Eduardo Gómez Ortega.

**ROUGH AND THE SMOOTH, The** (Lo amargo y lo dulce - El retrato de una pecadora). **r.:** Robert Siodmak. **a.:** novela de Robin Maugham. **g.:** Audrey Erskine-Lindop y Dudley Leslie. **f.:** Otto Heller. **cm.:** Harold Hayson. **m.:** Douglas Gamley. **d.m.:** Muir Mathieson, con la Orquesta Sinfónica de Londres. **d.a.:** Ken Adam. **mtj.:** Gordon Pilkinton. **a.r.:** Tom Pevsner. **s.:** Al Marcus, Cyril Swern y J. B. Smith. **v.:** Julie Harris. **mq.:** Harold Fletcher. **pn.:** Joan White. **ct.:** Daren Francis. **i.:** Tony Britton, Nadja Tiller, William Bendix, Natasha Parry, Norman Wooland, Donald Wolfitt, Tony Wright, Adrienne Corri, Joyce Carey, John Welsh, Edward Chapman, Beatrice Varley, Martin Miller, Michael Ward, Norman Pierce, Miles Eason, Cyril Smith, Geoffrey Bayldon. **pr.:** George Minter. **pa.:** Renown-Minter-Siodmak Prod. **o.:** G. Bretaña, 1959. **dst.:** IMPERIAL. **f.e.:** 1.6. **s.e.:** Ocean. **d.o.:** y **dr.:** 99'. **c.:** proh. men. 18 a. (Film presentado en el Festival de Mar del Plata, 1960).

**ROYAL TOUR OF INDIA, The** (El viaje real a la India). Documental sobre la visita de la reina Isabel IIª de Inglaterra y el Duque de Edimburgo a la India, Pakistán, Nepal e Irán. **g.:** John C. Stagg. **f.:** Cedric Baynes y Ved Parkash (Technicolor). **mtj.:** Norman Roper. **n.:** —en la versión inglesa— Bob Danvers-Walker. **pr.:** G. T. Cummins. **dst.:** INTERNACIONAL. **o.:** G. Bretaña, 1961. **f.e.:** 20.6. **s.e.:** Ideal y Premier. **d.o.:** y **dr.:** 50'. **c.:** sin restric.

**SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING** (Todo comienza el sábado). Ver ficha Técnica en Nº 5, pág. 8. **Datos complementarios:** **dst.:** RANK. **f.e.:** 8.6. **s.e.:** Monumental, Los Angeles, G. Norte y Teatro Coliseo. **dr.:** 89' **c.:** proh. men. 18 a.

Ver TIEMPO DE CINE Nº 5, pág. 5, nota de J. A. Mahleu.

**SCHONE ABENTEUER, Das** (Vacaciones en Francia). **r.:** Kurt Hoffmann. **a.:** novela "Reise Durchs Familienalbum" de Antonia Ridge. **g.:** Heinz Panck y Günter Neumann. **f.:** Günther Anders (Panorámica y Technicolor). **cm.:** Robert Hofer y Herbert Müller. **f.f.:** Li Erben. **m.:** Franz Gothe. **e.:** Robert Herlth y Otto Jandl. **mtj.:** Hilwa von Boro. **a.r.:** Heberhard Schröder. **s.:** Walter Rhland. **v.:** Elizabeth Urbancic. **mq.:** Georg Jauss, Alfred Rasche y Anita Greil. **i.:** Liselotte Pulver, Robert Graf, Oliver Grimm, Bruni Löbel, Eva M. Meineke, Horst Tappert, Heinrich Schweiger, Hans Clarin, Edith Teichmann, Karl Lieffen, Alexander Hunzinger, Ernst Braasch, Paul Esser, Heinz L. Fischer, Rudolf Rhomberg, Edith Schollwer, Klaus Havenstein, Helmut Oeser, Karl Hanft, Ralf Wolter, Henry Lorenzen, Klaus W. Krause. **pr.:** Georg Witt. **a.pr.:** Hans Krause. **dst.:** CLASE FILMS. **est.:** Bavaria Film. **o.:** Alemania Occidental, 1958/59. **f.e.:**

31.5. s.e.: Luxor y Los Angeles. d.o.: 103'. d.r.: 90'. c.: sin restric. (Exteriores filmados en Nimes, Castillon, Lyon, Saint Etienne-Francia).

**SERENGETI DARF NICHT STERBEN** (Al este del Congo). r., f. y pr.: Dr. Bernhard Grzimek y su hijo Michael. a.: libro homónimo de B. y M. Grzimek. cm.: Richard Graf, Herman Gimbel y Alan Root. m.: Wolfgang Zeller. mtj.: Claus Dudenhofer. pa.: Okapia Film. dst.: ALLIED ARTISTS. o.: Alemania Occidental, 1959. f.e.: 24.5. s.e.: Electric. d.o.: 83'. d.r.: 84'. c.: inc. men. 14 a. (Se exhibe tomándose como título original el de la versión norteamericana "Serengeti shall not die". Filmada en Eastmancolor en el Parque Nacional de Serengeti, en la región este de Africa. En el Festival Científico-Didáctico de Trento, 1959, obtuvo los premios: "Nettuno d'oro" y "Africanella". "Oscar" de Hollywood, 1959, a la mejor producción documental y 2º Premio en Alemania Occidental en la categoría documental. En la versión que se conoce en nuestro país la narración ha sido realizada en EE. UU. por Holger Hagén. Durante la filmación de este film el co-director M. Grzimek se mató en un accidente aéreo).

**SILENT CAPER, The** (El vengador silencioso). r.: George Waggner. a.: Roger Smith. i.: R. Smith, Efrém Zimbalist Jr., Louis Quinn, Ann Duncan, Karolyn Komant. dst.: WARNER BROS. a.: EE. UU. f.e.: 6.6. s.e. Electric. dr.: 45'. c.: sin restric. (Film realizado originariamente para la televisión).

**SINS OF RACHEL CADE The** (El pecado de Raquel). r.: Gordon Douglas. a.: novela "Rachel Cade" de Charles Mercer. g.: Edward Anhalt. f.: J. Peverell Marley (Technicolor). m.: Max Steiner. or.: Murray Cutter. d.a.: Leo K. Kuter. dc.: Ralph S. Hurst. mtj.: Owen Marks. a.r.: Russell Saunders y William Kissel. s.: Francis M. Stahl. mq.: Gordon Bau. i.: Angie Dickinson, Peter Finch, Roger Moore, Errol John, Woody Strode, Juano Hernández, Frederick O' Neal, Mary Wickes, Scatman Crothers, Rafer Johnson, Charles Wood, Douglas Spencer. pr.: Henry Blanke. dst.: WARNER BROS. o.: EE. UU., 1960/61. f.e.: 4.5. s.e.: Trocadero y G. Splendid. d.o.: y dr.: 123'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a.

**SLIM CARTER** (El vaquero romántico). r.: Richard H. Bartlett. a.: David Bramson y C. Mc. Call. Jr. g.: Montgomery Pittman. f.: Ellis W. Carter (Eastmancolor). e.f.: Clifford Stines. m.: Herman Stein. d.m.: Joseph Gershenson. cn.: "Gold" de Ralph Freed y Beasley Smith; "Cowboy" y "Ride cowboy, ride", de Jimmy Wakely y J. Gershenson. d.a.: Alexander Colitzen y Eric Orbom. dc.: Russell A. Gausman y Ray Jeffers. mtj.: Fred Mac Downs. a.r.: William Holland. s.: Leslie I. Carey y Carson Jowett. v.: Bill Thomas. mq. Bud Westmore. i.: Jock Mahoney, Julie Adams, Tim Hovey, William Hopper, Joanna Moore, Barbara Hale, Ben Johnson, Walter Reed, Maggie Mahoney, Roxanne Arlen, Jim Healey, Bill Williams. pr.: Howie Horwitz. dst.: UNIVERSAL. o.: EE.UU., 1958. f.e.: 29.5. s.e.: S. Lavallo. dr.: 82'. c.: sin restric. (Se exhibió como complemento en salas de barrio. Por lo tanto puede tomarse el de esta fecha como estreno oficial).

**SPADA E LA CROCE, La** (La espada y la cruz). r.: Carlo L. Bragaglia. a.: Ottavio Poggi. g.: Sandro Continenza. f.: Raffaele Masciocchi (Supercinescope y Ferraniacolor). m.: Roberto Nicolosi. e.: Ernst Kronberg. mtj.: Renato Cinquini y Renato Montanari. v.: Giancarlo B. Salimbeni. i.: Ivonne De Carlo, Jorge Mistral, Rossana Podestá, Massimo Serato, Mario Girotti, Rossana Rory, Andrea Aureli, Philippe Hersent, Nando Tamberlani, Nadia Brivio, Roberto Morgani. pa.: Liber Film. dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: ITALIA, 1958. f.e.: 11.5. s.e.: Hindú. dr.: 105'. c.: proh. men. 14 a.

**STUDS LONIGAN** (El pecador insaciable). r.: Irving Lerner. a.: novela de James T. Farrell. g.: y pr.: Philip Yordan. f.: J. Arthur Feindel. e.f.: J. W. Erickson y Kay Rose. m.: Gerald Goldsmith. d.a.: Jack Poplin. e.: Edward C. Boyle. mtj.: Verna Fields. s.: Ben Winkler. mq.: Fred Phillips. i.: Christopher Knight, Dick Foran, Venetia Stevenson, Jay C. Flippen, Frank Gorshin, Robert Casper, R. Duncan, Carolyn Craig, Jack Nicholson, Katherine Squire, Helen Westcott, Katy Johnson, Jack Kruschen, Suzi Carnell, Mme. Spivy, James Drun, Kathie Browne. pr.a.: Leon Chooluck. a.pr.: Haskell P. Wexler. pa.: Longridge Enterprises. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1960. f.e.: 16.5. s.e.: Metropol. d.o.: y dr.: 95'. c.: proh. men. 18 a.

Studs Lonigan es una novela de los "twenties" pero que conserva sus cualidades de problematización contemporánea. La trayectoria de Studs, su incerti-

dumbre, sus flaquezas y sus virtudes, componen un retrato de la juventud actual y por extensión, de la sociedad que la rodea. El film cuida la correlación entre los conflictos existenciales del protagonista y los elementos de su contorno. El matiz de época es efectivo y también la riqueza de los detalles que configuran su retrato. Aún con debilidades e incoherencias, el film mantiene un interés bastante fuera de lo común y testimonia una agudeza crítica poco frecuente en el cine norteamericano.

J. A. M.

**SUBMARINE SEAHAWK** (El halcón submarino). r.: Spencer G. Bennett. a. y g.: Lou Rusoff y Owen Harris. f.: Gilbert Warrenton. m.: Alexander Laszlo. s.: Don Ament. mtj.: Ronald Sinclair y Paul Wittenberg. i.: John Bentley, Brett Halsey, Steve Mitchel, Henry Mc. Cann, Wayne Heffley, Frank Gerstle, Paul Maxwell, Jan Brooks, Mabel Rea, Marilyn Hanold. pr.: Alex Gordon, R. Sinclair, James Nicholson y Samuel Z. Arkoff. pa.: Golden State-American International. dst.: IMPERIAL. o.: EE. UU., 1958. f.e.: 12.6. s.e.: Electric. dr.: 77'. c.: sin restric.

**SUNDOWNERS, The** (Tres vidas errantes). r. y pr.: Fred Zinnemann. a.: novela de Jon Cleary. g.: Isobel Lennart. f.: Jack Hildyard (Technicolor y Warnervisión). m.: y d.m.: Dimitri Tiomkin. d.a.: Michael Stringer. dc.: Frants Folmer y Terence Morgan. mtj.: Jack Harris. a.r.: Peter Bolton y Roy Stevens. s.: Davil Hidyard. v.: Elizabeth Haffenden. mq.: George Frost. i.: Deborah Kerr, Robert Mitchum, Peter Ustinov, Glynis Johns, Dina Werrill, Michael Anderson Jr., Chips Rafferty, Lola Brooks, Wylie Watson, John Meillon, Ronald Fraser, Mervyn Jones, Molly Urquhart, Ewen Solon, Renée Zinnemann. dst.: WARNER BROS. o.: G. Breñaña, 1960/61. f.e.: 26.4. s.e.: Metro, Ideal, G. Splendid, Pueyrredón, Roca, y Argos. d.o. y dr.: 133'. c.: sin restric. (Filmada en Australia).

Es un film regular, pero regular de Fred Zinnemann, lejos de los aciertos de La Búsqueda o Vivirás tu vida, en un intento evasivo y dispar de los temas abordados en su filmografía. Ensayo una exaltación de la vida nómada y despreocupada de una familia australiana —arrieros de ganado—, y el deseo sedentario de algunos de sus miembros, consiguiendo un relato blanco e intrascendente, a veces pintoresco y honestamente comercial (entretiene con inteligencia). Con un elenco bueno, según los antecedentes de Deborah Kerr y Peter Ustinov, y un Robert Mitchum cercano a lo aguantable, lo que es bastante. Un apreciable color realza las bellezas de una Australia donde se ven más ovejas que canguros, en una exposición alargada, en demasía, a las exigencias monumentales de la producción actual.

EMILIO PASSO

**SUSANNE** (Susana). r.: Elsa y Kit Colfach. a.: E. Colfach. f.: K. Colfach (Kodachrome por Eastmancolor). cm.: Göran Rundberg. m. y d.m.: Lennart Fors. mtj.: Carl-Olov Skeppstedt. a.tec.: Martin Söderhjelm. i.: Susanne Ulfäter (doblada por Catrin Westerlund), Arnold Stackelberg (doblado por Björn Bjelvenstam), Rosalie Börjesson (doblada por Kristina Adolphson). pr.: Kit Colfach. dst.: ELGA. o.: Suecia, 1959. f.e.: 18.5. s.: Ocean, Los Angeles, G. Norte, G. Bourg, G. Rivadavia. dr.: 95'. c.: proh. men. 18 a. (Este film fué rodado primeramente en 16 mm y ampliado después a 35 mm).

Los problemas sico-sexuales de la adolescencia sueca según una pareja de médicos suecos. El planteo apunta ciertos atisbos reales pero rápidamente se desliza el film en un tono escolar agravado por una concepción y una factura técnica que no sobrepasa el cine de aficionados. Hay además de los problemas precoces cierta afición-lógica por mostrar quirófanos e instrumental médico.

J. A. M.

**THREE STEPS TO THE GALLOWS** (Fuego blanco). r.: John Gilling. a.: Paul Erickson. g.: J. Gilling y P. Erickson. f.: Monty Berman. cn.: "No Way Out", cantada por Mary Castle. mtj.: Marjorie Saunders. i.: Scott Brady, M. Castle, Gabrielle Brune, Ferdy Mayne, John Blythe, Colin Tapley, Julian Somers, Lloyd Lamble. pr.: Robert S. Baker y M. Berman. pra.: Tempean Films. dst.: DOUGLAS FILMS. o.: G. Breñaña, 1953. f.e.: 15.5. s.e.: S. Lavallo. d.o. y dr.: 81'. c.: sin restric. (Se exhibió con el título original "White Fire", correspondiente a la versión norteamericana).

**TIERNAS ILUSIONES.** r.: Dino Minniti. a. y g.: César Jaimes y D. Minniti. f.: Oscar Melli (Panorámica). cm.: Amílcar C. Bonatti. m. y d.m.: Roberto Píndaro Gabano. f.f.: Carlos Biaggetti. e.: Luis H. Federico. mtj.: Alberto Borello y Raúl Dell Oro. a.r.: Luis Reny. s.: José Calatrava Ortiz. v.: Betty Miller. mq.: Felipe De Angelis. u.: Eduardo Castillo. est.: Astrum. l.: Alex. i.: Ubaldo Martínez, Mario Danesi, Virginia Romay, Noemí Laserre, Liliana Crigna, Luis M. Galo, Miguel A. Merino, Mariángeles, Jaime Walfish, Perhta Laske, Miguel A. Beltrán, Alicia Vernon, Pastora De Jorge, M. García Paz, Manuel Alcón, María C. Bianco, Jorge O. Garayoa, Jorge Aaron, Bernardo Kulliok. d.pr.: A. Radamés Ruótolo. j.pr.: Alfonso Gárgano. pa.: Oro Film. dst.: INTERNACIONAL. o.: Argentina, 1959/60. f.e.: 22.6. s.e.: Trocadero. dr.: 78' c.: sin restric.

Ver en este número, crítica de Mabel Itzcovich.

**TOTO A PARIGI o PARISIEN MALGRE LUI** (Totó en París). r.: Camillo Mastrocinque. a.: y g.: Vittorio Metz y Roberto Gianviti. ad. y d.: René Barjavel. f.: Alvaro Mancori. m.: Borni Kramer. e.: Piero Filippone. mtj.: Roberto Cinquini. i.: Totó, Loretta Masiero, Sylva Koscina, Fernand Gravey, Philippe Clay, Paul Guers, Francis Blanche, Fanfulla, Memmo Carotenuto, Luigi Pavese, Tiberio Mitri, Agostino Salvietti. pa.: Jolly Film/Gallus-S. G. G. C. dst.: ARGENTINA SONO FILM. o.: Italia/Francia, 1958. f.e.: 20.6. s.e.: Metropolitan, Astor, Pueyrredón, Roca y Argos. dr.: 88'. c.: proh. men. 18 a.

**TOTO E MARCELLINO o TOTO ET MARCELINO** (Totó y Marcelino). r.: Antonio Musu. a.: Massimo Franciosa y Pasquale Festa Campanile. g.: M. Franciosa, P. Festa Campanile, Diego Fabbri y A. Musu. f.: Renato Del Frate. m.: Carlo Rustichelli. e.: Ottavio Scotti. mtj.: Otello Colangeli. s.: Odidio Del Grande. i.: Totó, Pablito Calvo, Memmo Carotenuto, Jone Salinas, Fanfulla, Wanda Primavera, Wandisa Guida, Claudia Cardinale, Luigi Visconti. pr.: Luigi Rovere. d.pr.: Alfredo Bini. pa.: Euro Int. Films/CICC. dst.: GUARANTEED. o.: Italia/Francia, 1958. f.e.: 7.6. s.e.: Libertador y S. José de Flores. dr.: 93'. c.: sin restric.

**TRES MOSQUETEROS Y MEDIO, Los** (idem). r.: Gilberto Martínez Solares. a.: novela "Los tres mosqueteros" de Alejandro Dumas. f.: George Stahl (Eastmancolor y Mexiscope). m.: Luis Hernández Bretón. e.: Javier Torres-Torija. i.: Tin Tan, Rosita Arenas, Oscar Pulido, Aurora Segura, Luis Aldás, Martha Valdés. pr.: Fernando de Fuente. dst.: PEL-MEX. o.: México, 1959. f.e.: 22.6. s.e.: G. Mitre y G. Victoria. d.o.: 100'. dr.: 94'. c.: sin restric.

**TUNES OF GLORY** (Whisky y gloria). r.: Ronald Neame. a. y g.: James Kennaway, basado en su novela homónima. f.: Arthur Ibbetson (Technicolor y Panorámica). m.: Malcolm Arnold. e.: Wilfred Shingleton. mtj.: Anne V. Coates. a.r.: Colin Brewer. cm.: Austin Dempster. s.: Bert Ross. i.: Alec Guinness, John Mills, Dennis Price, Gordon Jackson, John Fraser, Susannah York, Kay Walsh, Duncan Mac Rae, Percy Herbert, Allan Cuthbertson, Paul Witsun-Jones, Richard Leach, Gerald Harper, Peter Mc. Chery, John Mackenzie, Andrew Downie, Donald Douglas, Keith Fulkner. pr.: Colin Lesslie. pr.e.: Albert Fennell. j.pr.: Patrick Marsden. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: G. Bretaña, 1960. f.e.: 27.4. s.e.: Ambassador, Libertador, Gral. Belgrano, Majestic, P. Royal, P. del Cine y R. Indarte. d.o.: y dr.: 106'. c.: inc. men. 14 a. (Este film fué exhibido en el Festival de Venecia, 1960, donde J. Mills obtuvo la "Copa Volpi" a la mejor actuación masculina).

La competencia interpretativa de John Mills y Alec Guinness hace llevadera una historia de aparente crítica anti-militarista, que se convierte en una exaltación de ciertos valores (?) y de ciertos militares de un regimiento escocés, y que el director Ronald Neame desarrolla en forma harto tradicional. Mills ganó por esta interpretación la Copa Volpi en el Festival de Venecia 1960, aunque Guinness, sin apartarse de un insinuado divismo en el que también cae el primero, de muestras de su mayor talento.

E. P.

**UN TIPO DE SANGRE.** r.: León Klimovski. a.: obra teatral "El sobretodo de Céspedes" de Ernesto Marsili. g.: E. Marsili y Miguel Félix de Madrid. ad.: E. Villalba Welsh y Ariel Cortazzo. f.: Juan J. Baena. i.: Luis Sandrini, Trini

Alonso, Juan Riquelme, Félix Fernández, Silvia Solar, Antonio Ozores, María Elena Teixeira, pr.: Alberto Soifer. pa.: Hispamer/Tecuará S.A. dst.: ARAUCANIA. o.: España/Argentina, 1961. f.e.: 29.6. s.e.: Sarmiento, Gaumont, Capitol, Constitución, Cuyo, Flores, Gral. Paz. Majestic R. de la Plata y Ritz. dr.: 90'. c.: sin restric.

**VACANZE D'INVERNO** (Fiestas de invierno). r.: Camillo Mastrocinque. a.: Oreste Biancoli. g.: Rodolfo Sonego, Jacques Sigurd, O. Biancoli y C. Mastrocinque. f.: Aldo Tonti Technirama y Technicolor. m. y d.m.: Armando Tovajoli. cn.: "I love you bambina", de A. Trovajoli y Verde, cantada por Bruno Martino y "Sometimes a hear goes astray" de A. Trovajoli y J. Ritter, cantada por Johny Ritter. e.: Mario Chiari. mtj.: Roberto Cinquini. i.: Alberto Sordi, Christine Kauffman, Michele Morgan, Georges Marchal, Renato Salvatori, Vittorio De Sica, Vira Silenti, Pierre Cressoy, Eleonora Rossi-Drago, Dorian Gray, Mario Valdemarin, Gerónimo Meynier, Ruggero Marchi, Enzo Turco, Arielle Coigny, Denise Provence, Mercedes Brignone, Lola Braccini, Anna Campori, Giulio Calí, Michele Malaspina, Anna María Musi. a.r.: Michele Lupo. j.pr.: Fede Arnaud. pra.: Ermanno Donati, Luigi Carpentieri/Gallus Film. dst.: PARAMOUNT. o.: Italia/Francia, 1959. f.e.: 25.5. s.e.: Opera y Metro. dr.: 103'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Exteriores filmados en Cortina d'Ampezzo).

Un divertimento sin mucha importancia. Pero con algunas notas satíricas recordables. Y un trabajo de Michele Morgan (episódico) que es una proeza de encanto y elegancia.

J. A. M.

**VIGILE, IL** (El vigilante). r.: Luigi Zampa. a.: Rodolfo Sonego. g.: Ugo Guerra, R. Sonego y L. Zampa. f.: Leonida Barboni. m.: Piero Umigiani. e.: Flavio Mogherini. mtj.: Otello Colangeli. i.: Alberto Sordi, Vittorio De Sica, Marisa Merlini, Mara Berni, Nando Bruno, Riccardo Garrone, Sylva Koscina, Lia Zopelli, Mario Riva, Franco Di Trocchio, Carlo Pisacane, Piera Arico, Mario Passante, Vincenzo Talarico, Fanfulla, Rossana Cangliari, Nerio Bernardi, Gianni Solaro, Giulio Calí. pr.: Guido Giambartolomei. pa.: Royal Film. dst.: GUARANTEED. o.: Italia, 1960. f.e.: 8.6. s.e.: Ocean, Gaumont, Capitol, Gral. Paz, Flores, Cuyo, Ritz, Constitución y Río de la Plata. d.o.: 109' dr.: 95'. c.: inc. men. 18 a.

**VOYAGE EN BALLON, Le.** (El viaje en globo). r. a. y g.: Albert Lamorisse. f.: Maurice Fellous y Guy Tabary (Dyaliscope y Eastmancolor - escenas aéreas en Helivisión). m.: Jean Prodromides. dc.: Pierre Thévenet. i.: Maurice Baquet, André Gille, Pascal Lamorisse. pa.: Filmsonor-Films Montsouris. dst.: A. A. A. o.: Francia, 1960. f.e.: 29.6. s.e.: G. Rex. d.o.: 106'. dr.: 83'. c.: sin restric. (Film exhibido en el Festival de Venecia, 1960).

Aparentemente poético, el mundo de Lamorisse gira alrededor de algunas precisas coordenadas: la infancia, la dimensión fantástica de sus sueños, su incapacidad para hallar comprensión aquí en la tierra de los adultos y el tierno y sensible color con que todo esto está envuelto. Esto produce una precisa impresión en el espectador común que se identifica, ¡al fin! con una obra refinada, sin molestar su natural comodidad. El viaje en globo agrega sin embargo un elemento de interés excepcional para futuras producciones, y es una nueva dimensión cinematográfica a través de la "helivisión" que enriquece notablemente la percepción de formas y estructuras.

M. I.

**WACKIEST SHIP IN THE ARMY, The** (El barco más loco del ejército). r. y g.: Richard Murphy. a.: cuento de Herbert Carlson. ad.: Herbert Margolis y William Raynor. f.: Charles Lawton Jr. (Cinemascope y Eastmancolor). m.: George Duning. e.: Carl Anderson. mtj.: Charles Nelson. a.r.: Sam Nelson. i.: Jack Lemmon, Ricky Nelson, John Lund, Chips Rafferty, Tom Tully, Joby Baker, Warren Berlinger, Patricia Driscoll, Mike Kellin, Richard Anderson, Alvy Moore, Joe Gallison, Teru Shimada, George Shibata, Richard Torrence, Naaman Brown. pr.: Fred Kohlmar. dst.: COLUMBIA. o.: EE. UU., 1960/61. f.e.: 4.5. s.e.: G. Rex, Gaumont, P. Royal, Gral. Paz. d.o. y dr.: 100'. c.: sin-restric.

**WAHRHEIT UBER ROSEMARIE, Die** (La verdad sobre Rosemarie). r.: Rudolf Jugert. o. y g.: Joachim Bartsch, basado en su libro. f.: Georg Krause (Panorámica). m.:

Willy Mattes. e.: Hermann Warm y Bruno Monden. **mtj.:** Herbert Taschner. i.: Belinda Lee, Walter Rilla, Paul Dahlke, Jan Hendriks, Hanz Nielsen, Karl Schönböck, Karl Lieffen, Claus Wilcke, Lina Carstens, Annette Grau, Paula Braand, Bobby Todd, Edith Schulze-Westrum, Paul Bös, Wolfgang Büttner, Ernst G. Schiffner. **pa.:** Rapid-Dieter Fritko. **dst.:** METRO. o.: Alemania Occidental, 1959. **f.e.:** 14.6. **s.e.:** Metropolitan y Astor. **d.o. y dr.:** 101'. **c.:** proh. men. 18 a.

**WAKE ME WHEN IT'S OVER** (Del infierno al paraíso). **r. y pr.:** Mervyn Le Roy. **a.:** novela de Howard Singer. **g.:** Richard Breen. **f.:** Leon Shamroy (Cinemascope y Deluxe Color). **e.f.:** L. B. Abbott. **cl.:** Leonard Doss. **m.:** Cyril J. Mockridge. **d.m.:** Lionel Newman. **cn.:** "Wake me when it's over" de Sammy Cahn y James Van Heusen, cantada por Andy Williams. **d.a.:** Lyle R. Wheeler y John Beckman. **dc.:** Walter M. Scott y Ralph S. Hurst. **mtj.:** Aaron Stell. **a.r.:** Stanley Hough. **s.:** Bernard Freericks y Harry M. Leonard. **v.:** Bill Thomas. **mq.:** Ben Nye. **pn.:** Helen Turpin. **a.m.:** Cap. De Witt T. Albred Jr. y Maj. Charles G. Reid i.: Ernie Kovacs, Margo Moore, Jack Warden, Nobu Mc. Carthy, Dick Shawn, Don Knotts, Robert Strauss, Noreen Nash, Parley Baer, Robert Emhardt, Marvin Kaplan, Tommy Nishimura, Raymond Bailey, Robert Burton, Frank Behrens, Linda Wong, Caroline Richter, Robert Peopler, Ron Hargrave, David Bedell, Joy Jostyn, Byron Morrow, Michael Quinn, Owen Cunningham, Richard Tyler, Ralph Dumke. **dst.:** FOX. o.: EE. UU., 1960. **f.e.:** 25.5. **s.e.:** Ocean. **dr.:** 115'. **c.:** sin restric.

**YO PECADOR** (idem). **r.:** Alfonso Corona Blake. **a.:** Eduardo E. Ríos. **g.:** Fernando Galeana. **f.:** Jack Draper (Panorámica y Eastmancolor). **m.:** Raúl Lavista. **cn.:** "Ojos Tapatíos" (Velázquez y Méndez); Amor y Olvido (Marquina); Gratia Plena (Mario Talavera); En dónde estás (J. Mojica), Júrame y Alma Mía (María Grever); Lejos de Tí (Manuel Ponce) y Las Huellas del Caudillo, Toronjil de Plata y Las Mañanitas; y las principales arias de las siguientes óperas: La Bohème y Mme. Butterfly (Puccini); Il Trovatore, Aida y Rigoletto (Verdi); Fausto (Gounod); Lucía, La Favorita y Elixir de Amor (Donizetti). **e.:** Jorge Fernández. **i.:** Pedro Geraldo, Libertad Lamarque, Pedro Armendariz, Christiane Martell, Sara García, Anita Blanch, Andrés Soler, Carmela Rey, Enrique Rambal, Manola Saavedra, Nadia Haro Oliva, Xavier Gómez y en el epílogo el R. P. Fray José Fco. de Guadalupe Mojica. **pr.a.:** Mario Spector. **pa.:** Brooks y Enriquez, S. A. **dst.:** PEL-MEX. o.: México, 1959. **f.e.:** 25.5. **s.e.:** Iguazú y Los Angeles. **dr.:** 104'. **c.:** inc. men. 14 a. (Los exteriores fueron filmados en Nueva York, Lima, Chicago, San Miguel Allende, San Gabriel y México D. C. La voz de J. Mojica está doblada en las canciones por Julio Julián).



## REPOSICIONES

**ADVENTURES OF DON JUAN** (Las aventuras de Don Juan). **r.:** Vincent Sherman. **a.:** Herbert Dalmas. **f.:** (Technicolor). **i.:** Errol Flynn, Viveca Lindfors, Robert Douglas, Alan Hale, Romney Brent, Robert Warwick, Ann Rutherford, Jerry Austin. **dst.:** WARNER BROS. o.: EE. UU., 1948. **f.e.:** 1|11|51. **s.e.:** Opera y Roca. **f.r.:** 6|6|61 **s.r.:** Electric. **dr.:** 110'. **c.:** sin restric.

**ADVENTURES OF ROBIN HOOD, The** (Las aventuras de Robin Hood). **r.:** Michael Curtiz y William Keighley. **g.:** Norman Reilly Raine y Seton Miller. **f.:** Sol Polito y Tony Gaudio. (Technicolor). **cl.:** Natalie Kalmus. **m.:** Erich Wolfgang Korngold. **d.m.:** Leo Forbstein. **d.a.:** Carl Jules Weil. **R. Dawson. v.:** M. Anderson. **i.:** E. Flynn, O. de Havilland. **mtj.:** Ralph Dawson. **v.:** Milo Anderson. **i.:** Errol Flynn, Olivia

de Havilland, Basil Rathbone, Claude Rains, Eugene Pollete, Ian Hunter, Alan Hale, Patrick Knowles, Herbert Mundin, Una O'Connor, Montagu Love, Lionel Belmore, Melville Cooper, Robert Warwick, Howard Hill, Joan Simpson. **dst.:** WARNER BROS. o.: EE. UU., 1938. **f.e.:** 19.7.38. **s.e.:** Ideal. **f.r.:** 5.6.61. **s.r.:** S. Lavalle. **d.o.:** 102'. **dr.:** 97'. **c.:** sin restric.

**A PLACE IN THE SUN** (Ambiciones que matan). **r.:** y **pr.:** George Stevens. **a.:** obra teatral de Patrick Kearney, basado en la novela "Una tragedia americana" de Theodore Dreiser. **g.:** Michael Wilson y Harry Brown. **f.:** William C. Mellor. **m.:** Franz Waxman. **e.:** Hans Dreier y Walter Nylér. **mtj.:** William Hornbeck. **i.:** Montgomery Clift, Elizabeth Taylor, Shelley Winters, Keefe Brasselle, Fred Clark, Raymond Burr, Herbert Heyes, Kathryn Givney, Shepperd Strudwick, Frieda Inescort, Walter Sande, Ted de Corsia, John Ridgely, Lois Chartrand, Douglas Spencer, William Murphy, Charles Dayton, Paul Frees. **pa.:** y **dst.:** PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1951. **f.e.:** 30|9|52. **s.e.:** G. Rex y Ambassador. **f.r.:** 27|4|61. **s.r.:** Premier y Astor. **dr.:** 121'. **c.:** proh. men. 16 a. (Este film obtuvo seis "Oscar" de la Academia de Hollywood, 1951).

**ESTRELLITA.** **r.:** Román Viñoly Barreto. **a.:** Rodolfo Domínguez. **f.:** José M. Beltrán. **m.:** Isidro Maiztegui. **e.:** Vanni Balzi. **mtj.:** Oscar Carchano. **i.:** Yeya Duciel, José Olarra, Luis Zaballa, Ricardo Duggan, Norma Giménez, Marcos Zucker, Carmen Llambí. **pr.:** Alberto de Zavalía. **pa.:** Pyada. **dst.:** A. D. O. C. A. o.: Argentina, 1947. **f.e.:** 17|12|47. **s.e.:** Normandie. **f.r.:** 1|6|61. **s.r.:** Gran Victoria. **dr.:** 91'. **c.:** sin restric. (Premio de la Asociación de Cronistas a Y. Duciel, como revelación femenina).

**HANGMEN ALSO DIE** (Los verdugos también mueren). **r.:** y **pr.:** Fritz Lang. **a.:** F. Lang y Bertolt Brecht. **g.:** John Wexler. **f.:** James Wong Howe. **m.:** Hans Eisler. **mtj.:** Gene Fowler Jr. **i.:** Brian Donlevy, Dennis O'Keefe, Walter Brennan, Anna Lee, Gene Lockhart, Alexandre Granach, Hans von Twardowski, Reinhold Schunzel, Philip Merivale, Nana Bryant, Jonathan Hale, Tonio Selwart, Margaret Wycherly, Russell Simpson, Lionel Stander, Byron Foulger, Billy Roy. **pr.a.:** Arnold Pressburger. **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1942/3. **f.e.:** 4|5|44. **s.e.:** Suipacha. **f.r.:** 19|4|61. **s.r.:** Metropol. **d.o.:** 140'. **dr.:** 123'. **c.:** sin restric. (En la actualidad distribuye CINEMATOGRAFICA ESTRELLA).

**I SHOT JESSE JAMES** (Yo maté a Jesse James). **r. y g.:** Samuel Fuller. **a.:** artículos de Homer Croy. **f.:** Ernest Miller. **m.:** Albert Glasser. **e.:** John Mc. Carthy y James Reed. **mtj.:** Paul Landers. **i.:** Preston Foster, Barbara Britton, John Ireland, Reed Hadley, John E. Bromberg, Victor Kiliany, Barbara Woodell, Tom Tyler, Tommy Noonan, Byron Foulger, Eddie Dunn, Jeni Le Gon. **pr.:** Carl K. Hittleman. **pa.:** Lippert-Screen Guild. **dst.:** LIPPERT. o.: EE. UU., 1948/9. **f.e.:** 25|4|51. **s.e.:** Monumental. **f.r.:** 27|6|61. **s.r.:** Metropol. **d.o. y dr.:** 81'. **c.:** inc. men. 14 a. (En la actualidad distribuye FILMS MUNDIALES).

**IT'S A WONDERFUL LIFE** (¡Qué bello es vivir!) **r. y pr.:** Frank Capra. **a.:** novela de Philip Van Doren Stern. **g.:** F. Capra, Frances Goodrich y Albert Hackett, con la colaboración de Jo Swerling. **f.:** Joseph Walker y Joseph Biroc. **m. y d.m.:** Dimitri Tiomkin. **e.f.:** Russell A. Cully. **d.a.:** Jack Okay. **dc.:** Emile Kuri. **mtj.:** William Hornbeck. **a.r.:** Arthur S. Black. **s.:** Richard van Hesse y Clem Portman. **v.:** Edward Stevenson. **mq.:** Gordon Bau. **i.:** James Stewart, Donna Reed, Lionel Barrymore, Thomas Mitchell, Henry Travers, Beulah Bondi, Frank Faylen, Ward Bond, Gloria Grahame, Todd Karns, Virginia Patton, Mary Treen, Sheldon Leonards, Samuel Hinds, H. B. Warner. **pa.:** Liberty Films-R. K. O. **dst.:** R. K. O. o.: EE. UU., 1946. **f.e.:** 22|5|47. **s.e.:** G. Rex. **f.r.:** 20|4|61. **s.r.:** Hindú, Los Angeles, G. Norte y G. Rivadavia. **d.o.:** 130'. **dr.:** 118'. **c.:** sin restric. (Actualmente distribuye ASTOR FILMS).

**IVANHOE** (idem). **r.:** Richard Thorpe. **a.:** novela homónima de Walter Scott. **g.:** Noel Langley. **f.:** (Technicolor). **m.:** Miklos Rosza. **d.a.:** Roger Furse. **i.:** Elizabeth Taylor, Robert Taylor, George Sanders, Joan Fontaine, Emlyn Williams, Robert Douglas, Finlay Currie, Félix Aymler, Norman Wooland, Basil Sidney, Francis de Wolff, Harold Warrender, Patrick Holt, Roderick Lovell, Sebastián Cabot, John Ruddock, Michael Brennan, Megs Jenkins, Valentine Dyall, Lionel Harris, Carl Jaffe, Guy Rolfe. **dst.:** METRO. o.: EE. UU., 1952. **f.e.:** 7|4|55. **s.e.:** Metropolitan, Suipacha y Astor. **f.r.:** 18|5|61. **s.r.:** Metro y Suipacha. **dr.:** 107'. **c.:** sin restricciones.

**LIVES OF A BENGAL LANCER, The** (Tres lanceros de Bengala). **r.:** Henry Hathaway. **a.:** novela de Francis Yeats-Brown. **ad.:** Grover Jones y William Slavens. **g.:** Waldemar Young, John L. Balderston y Achmed Abdullah. **f.:** Charles Lang. **m.:** Milan Roder. **i.:** Gary Cooper, Franchot Tone, Richard Cromwell, Sir Guy Standing, Cesar Aubrey Smith, Douglas Dumbrille, Monte Blue, Jameson Thomas, Kathleen Burke, Mischa Auer, Colin Tapley, Akim Tamiroff, J. Carroll Naish, Rollo Lloyd. **pr.:** Louis D. Lighton **pa.:** Adolph Zukor Prod. **dst.:** PARAMOUNT. **o.:** EE. UU., 1935. **f.e.:** 14|3|35. **s.e.:** Suipacha. **f.r.:** 19|6|61. **s.r.:** S. Lavallo. **d.o.:** 112'. **dr.:** 105'. **c.:** sin restric.

**LOVE IN THE AFTERNOON** (Amor en la tarde). **r.:** y **pr.:** Billy Wilder. **a.:** novela "Ariane" de Claude Anet. **g.:** B. Wilder e I. A. L. Diamond. **f.:** William C. Mellor. **m.:** Franz Waxman. **d.o.:** Alexandre Trauner. **mtj.:** Lóonide Azar. **o.r.:** Paul Feyder. **i.:** Gary Cooper Audrey Hepburn, Maurice Chevallier, Van Doude, Jahn Mc. Giver, Lise Bourdin, Bonifas, Gyula Kokas, Michel Kokas, George Cocos, Víctor Gazzoli, Olga Valery. **pr.a.:** William Schorr y Doane Harrison. **pa.:** y **dst.:** ALLIED ARTISTS. **o.:** EE. UU., 1957. **f.e.:** 17|7|58. **s.e.:** G. Rex, Sarmiento y Capitol. **f.r.:** 23|5|61. **s.r.:** París. **d.o.:** 127'. **dr.:** 115'. **c.:** sin restric.

**MODERN TIMES** (Tiempos modernos). **r. a., g. m. y pr.:** Charles S. Chaplin. **f.:** Rollie Totheroh e Ira Morgan. **d.m.:** Alfred Newman. **d.a.:** Charles D. Hall. **a.r.:** Carter de Haven y Henry Bergman. **i.:** C. Chaplín, Paulette Goddard, H. Bergman, Chester Conklin, Stanley Sandford, Hank Mann, Louis Natheaux, Allan García, Lloyd Ingraham, Wilfred Lucas, Heine Conklin, Edwards Kimball, John Rand. **j.pr.:** Alfred Reeves. **pa.:** y **dst.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE. UU., 1936. **f.e.:** 4|8|36. **s.e.:** Opera. **f.r.:** 4|7|61. **s.r.:** Normandie, Metropolitan, Pueyrredón, Roca y Argos. **d.o.:** y **dr.:** 86'. **c.:** sin restric. (Actualmente distribuye INTERNACIONAL).

Ver nota en próximo número.

**PRINCESS AND THE PIRATE, The** (El cofre del pirata). **r.:** David Butler. **a.:** Sy Bartlett. **g.:** Don Hartman, y Melville Shavelson. **f.:** Víctor Milner y William Snyder. **m.:** David Rose. **e.:** Ernst Fegte y Mc. Clure Capps. **mtj.:** Daniel Mandell. **i.:** Bob Hope, Virginia Mayo, Cictor M. Laalen, Walter Brennan, Walter Slezak, Mark Lawrence, Hugo Haas, Adia Kutzenoff, Maude Eburne, Brandon Hurst, Tom Kennedy, Stanley Andrews, Robert Warwick, Bing Crosby. **pr.:** Samuel Goldwyn. **dst.:** R. K. O. **o.:** EE. UU., 1944. **f.e.:** 23.10.47. **s.e.:** G. Rex. **f.r.:** 5.7.61. **s.r.:** Metropol y Callao. **d.o.:** 94'. **dr.:** 85. **c.:** sin restric. (Actualmente distribuye ASTOR FILMS).

**REAP THE WILD WIND** (Piratas del Caribe). **r. y pr.:** Cecil B. de Mille. **a.:** Thelma Strabel. **g.:** Alan Le May, Charles Bennett y Jesse Lasky Jr. **f.:** Víctor Milner y Wililam Skall (Technicolor). **m.:** Victor Young. **e.:** Hans Dreier y Roland Anderson. **mtj.:** Anna Bauchens. **i.:** Ray Milland, John Wayne, Paulette Goddard, Raymond Massey, Susan Hayward, Robert Preston, Lynne Overman, Martha O'Driscoll, Charles Bickford, Walter Hampden, Louise Beavers, Elizabeth Risdon, Janet Beecher, Hedda Hopper, Ben Carter, Victor Kilian, Frank M. Thomas, J. Farrell Mc. Donald, Lane Chandler, Milburn Stone, Frank Lackteen, Keith Richards, Harry Woods. **pa.:** y **dst.:** PARAMOUNT. **o.:** EE. UU., 1942. **f.e.:** 3.7.42. **s.e.:** Ideal y Suipacha. **f.r.:** 19.6.61. **s.r.:** Select Lavallo. **dr.:** 120'. **c.:** sin restric.

**REBEL WITHOUT A CAUSE** (Rebelde sin causa) **r. y a.:** Nicholas Ray. **g.:** Stewart Stern e Irving Schulman. **f.:** Ernest Haller (Cinemascope y Warnercolor). **m.:** Leonard Rosenman. **d.a.:** William Wallace. **i.:** James Dean, Nathalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, Ann Doran, Virginia Brissac, William Hopper, Marietta Canty, Rochelle Hudson, Corey Allen, Dennis Hopper, Edward Platt, Ian Wolfe, Nick Adams, Jack Grinnage, Stegffi Sidney, Tom Bernard, Cliford Morris, Beverly Long, Frank Mazzola, Robert Foulk, Jack Simmons. **pr.:** David Weisbart. **pa.:** y **dst.:** WARNER BROS. **o.:** EE. UU., 1955. **f.e.:** 11.4.57. **s.e.:** Pueyrredón. **f.r.:** 13.6.61. **sr.:** Trocadero y Premier. **dr.:** 108

**RETURN OF JESSE JAMES** (El regreso de Jesse James). **r.:** Arthur D. Hilton. **a. y pr.:** Carl K. Kittleman. **g.:** Jack Nettleford. **f.:** Karl Strauss. **m.:** Albert Glasser. **e.:** Paul Sylos. **mtj.:** Harry Coswith. **i.:** John Ireland, Ann Dvorak, Henry Hull, Hugh O'Brien, Reed Hadley, Clifton Young, Margia Dean, Sid Melton, Tommy Noonan, Victor Kilian, Byron Foulger, Paul Maxey, Sam Flint, Robin Short, Barbara Woodell, Peter Marshall, Norman Leavitt, I. Stand-

ford Joley, Jay Barney, Hank Patterson. **pa. y dst.:** LIPPERT. **o.:** EE. UU., 1950. **f.e.:** 10.4.56. **s.e.:** Paramount. **f.r.:** 27.6.61. **s.r.:** Metropol. **dr.:** 75'. **c.:** sin restric. (Actualmente distribuye FILMS MUNDIALES).

**RIACHUELO.** **r.:** Luis Moglia Barth. **a.:** Bustamante y Ballivián. **f.:** Francis Boeninger. **i.:** Luis Sandrini, Maruja Pibernat, Margarita Solá, María E. Gamas, Alfredo Camiña, Héctor Calcaño, Vicente Forastieri, Juan Sarcione. **pr.:** Angel Mentasti. **pa. y dst.:** ARGENTINA SONO FILM. **o.:** Argentina, 1934. **f.e.:** 4.7.34. **s.e.:** Renacimiento. **f.r.:** 29.6.61. **s.r.:** G. Victoria. **dr.:** 81'. **c.:** sin restric

**SCARAMOUCHE** (Idem - El hombre de las mil aventuras). **r.:** George Sidney. **a.:** novela homónima de Rafael Sabatini. **g.:** Ronald Millar y George Froeschel. **f.:** Charles Rosher (Supertecnicolor). **m.:** Victor Young. **e.:** Cedric Gibobns y Hans Peters. **mtj.:** James E. Newcom. **i.:** Stewart Granger, Eleonor Parker, Janet Leigh, Mel Ferrer, Henry Wilcoxon, Nina Foch, Richard Anderson, Robert Coote, Lewis Stone, Elizabeth Risdon, Howard Freeman, Curtis Cocksey, John Dehner, John Litel, Jonathan Cott, Dan Foster, Owen Mc. Ginney, Hope Landin, Frank Mitchell, Carol Hughes, Richard Hale. **pr.:** Carey Wilson. **pa. y dst.:** METRO. **o.:** EE. UU., 1952. **f.e.:** 23.6.54. **s.e.:** Metropolitan y Normandie. **f.r.:** 29.6.61. **s.r.:** Metro y Astor. **dr.:** 114'. **c.:** sin restric.

**SEARCHERS, The** (Más corazón que odio). **r.:** John Ford. **a.:** novela de Alan Le May. **g.:** Frank Nugent. **f.:** Winton Hoch (Vistavisión y Technicolor). **cl.:** James Gooch. **m.:** Max Steiner. **cn.:** "The Searchers" de Stan Jones. **d.a.:** Frank Hotaling y James Basevi. **mtj.:** Jack Murray. **s.:** Hugh Mc. Dowell y Howard Wilson. **i.:** John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood, John Qualen, Olive Carey, Dorothy Jordan, Ken Curtis, Harry Carey Jr. **pr.:** C. V. Whitney, Merian C. Cooper y Patrick Ford. **pa. y dst.:** WARNER BROS. **o.:** EE. UU., 1956. **f.e.:** 12.9.57. **s.e.:** Metropolitan y Normandie. **f.r.:** 3.5.61. **s.r.:** Electric. **d.o. y dr.:** 117'.

**SHANE** (El desconocido). **r. y pr.:** George Stevens. **a.:** novela homónima de Jack Schaefer. **g.:** A. B. Guthrie Jr. **d.:** Jack Sher. **f.:** Loyal Griggs (Technicolor). **f.2a.u.:** Irmin Roberts. **e.f.:** Gordon Jennings. **m.:** Victor Young. **e.:** Hal Pereira y Walter Tyler. **a.r.:** John Coonan. **s.:** Harry Lindgren y Gene Garvin. **a.tec.:** Joe De Young. **v.:** Edith Head. **mq.:** Wally Westmore. **i.:** Alan Ladd, Jean Arthur, Van Heflin, Jack Palance, Brandon de Wilde, Ben Johnson, Edgard Buchanan, Elisha Cook, Emile Meyer. **pr.a.:** Ivan Moffat. **dst.:** PARAMOUNT. **o.:** EE. UU., 1951/52. **f.e.:** 3.5.54. **s.e.:** G. Rex. **f.r.:** 9.5.61. **s.r.:** Electric. **d.o. y dr.:** 118'. **c.:** sin restric.

**VERA CRUZ** (Veracruz). **r.:** Robert Aldrich. **a.:** Borden Chase. **g.:** Robert Kibbee y James R. Webb. **f.:** Ernest Laszlo (Technicolor y Superscope). **m.:** Hugo Friedhofer. **e.:** Alfred Ibarra. **mtj.:** Alan Crosland Jr. **v.:** Norma Koch. **i.:** Gary Coper, Burt Lancaster, Denise Darcel, César Romero, Sarita Montiel, George Macready, Morris Ankrum, Ernest Borgnine, James Mc. Calion, Jack Lambert, Harry Brandon, Charles Buchinsky, Jack Elam, James Seay, Archie Savage, Charles Horvath, Juan García. **pr.:** Harold Hecht y Burt Lancaster. **pa.:** Hecht-Lancaster. **prod.:** ARTISTAS UNIDOS. **o.:** EE. UU., 1953. **f.e.:** 10.4.56. **s.e.:** Sarmiento y Gaumont. **f.r.:** 4.5.61. **s.r.:** Metropol. **dr.:** 92'. **c.:** sin restric.

**WONDER MAN** (¡Un hombre fenómeno!) **r.:** Bruce Humphreys. **a.:** Arthur Sheekman. **g.:** Don Hartman, Melville Shavelson y Philip Rapp. **ad.:** Jack Gevue y Eddie Moran. **f.:** Victor Milner y Wililam Snyder (Technicolor). **e.f.:** John Fulton. **cl.:** Natalie Kalmus y Mitchel Kovaleski. **m.:** Ray Heindorf. **d.m.:** Lou Forbes y R. Heindorf. **cn.:** "So In Love" de Leo Robin y David Rose. Los números musicales de D. Kaye: "Otchi Tchornniya"; "Bali Boogie" y "La Opera" son de Sylvia Fine. **cr.:** John Wray. **d.a.:** Ernest Fegte y Mc. Clure Capps. **dc.:** Howard Bristol. **mtj.:** Daniel Mandell. **s.:** Fred Lau. **v.:** Travis Banton. **mq.:** Robert Stephanoff. **pr.:** Nina Roberts. **i.:** Danny Kaye, Virginia Mayo, Vera Ellen, Donald Woods, S. Z. Sakall, Allen Jenkins, Ed Brophy, Steve Cochran, Otto Krüger, Richard Lane, Natalie Schafer, Huntz Hall, Virginia Gilmore, Ed Gargan y las "Goldwyn Girls". **pr.:** Samuel Goldwyn. **dst.:** R. K. O. **o.:** EE. UU., 1945. **f.e.:** 27.2.47. **s.e.:** G. Rex. **f.r.:** 24.5.61. **s.r.:** Sarmiento, Capitol, Callao, R. Indarte, Gral. Belgrano, P. del Cine, Majestic y Ritz. **d.o.:** 96'. **dr.:** 90'. **c.:** sin restric. (Actualmente distribuye ASTOR FILMS).

## CIRO Y SUS HERMANOS

(viene de la página 16)

hablarse de tragedia cuando impera el sentido "pedagógico" de la dureza de la realidad, pero no el criterio de su inabordabilidad.

El conjunto de posibilidades extremas de los personajes —Vicenza no actúa, Simone mata, etc.— crea, junto a la *hybris* citada, la ilusión de que nos hallamos frente a una tragedia. Muzii llega a hablar hasta de personajes "con estatura de héroes alfierranos" pero, por otra parte, parecería que *Ciro* no logra "oponerse en ningún momento a la prepotente personalidad de los hermanos" (Asor Rosa). O se habla de catarsis, de retribución, etc. —lo que es justo— pero sin ubicarlas y definir las correctamente dentro del film. Se desconoce que la estructura narrativa— dramática lleva el peso de la catarsis hacia *Ciro* y que, habiendo culpa y habiendo retribución, sus contenidos no son compartidos sino criticados, mostrada la caducidad de tales conceptos y la complicidad del folklore filosófico que los acoge con la concepción del mundo de las clases dominantes. Es decir que no se ve la relación entre la imagen del "pequeño mundo" de los *terroni* en Milán y el "gran mundo" de la historia: relación que, lograda como está, señala una verdadera tipicidad, y no la falsa que derivaría de la exaltación sentimental y acrítica del "pequeño mundo".

Gassman decía: "La tragedia es imaginada hoy como fruto de la anulación de la personalidad por fuerzas extrañas. Es necesario que esta personalidad negativa esté sola, que halle un contrario, una negación en el contraste dramático, porque de otro modo volverá al tono medio, antitrágico, coral. Concibo al personaje sólo como positividad, como voluntad de afirmación, ímpetu de la personalidad, derrotada al final". Esta reacción clasicista al naturalismo merece llamarse alfierrismo: una manera con la que nada tiene en común *Rocco*, y menos aún *Ciro*. Bajo especie errónea, Asor Rosa intuye esto último, y aunque sus palabras no lo expresen directamente, la prescripción de un alfierrismo para *Ciro* está latente. Sería estéril entrar en esta discusión sin pensar de dónde llega *Ciro* y qué relación guarda con respecto a Visconti. Tan estéril como olvidar que *Rocco* participa de las actuales polémicas artísticas e ideológicas, oponiéndose a la exaltación de una heroicidad exterior, y también al populismo y su variante neorrealista. "Lo ideal ya está calado en lo real", como decía De Sanctis: aquel elemento crece o perece, subiendo desde un "pequeño mundo", que ya no es tal, a la comprensión del "gran mundo", siempre y cuando el artista sepa superar el nivel del "momento no significativo". Interesa el valor de abstracción que, en ese sentido, la obra pueda suscitar en el espectador. Brecht ha sido explícito y definitivo en la materia: "Realismo (también) quiere decir concreción y posibilidad de abstracción". Este es el camino de la anticrónica y del antialfierrismo, a la vez: el deber ser no aparece implantado con prepotencia en el seno de la realidad artística ni esa realidad se confunde con el momento no histórico, sin perspectivas, mediatas o inmediatas.

Podrá argumentarse que *Ciro* aparece "sólo en el final", que no se opone a sus hermanos, etc., y entonces será aún más evidente la incomprensión del film, de su estructura —poesía, de sus personajes, de su dirección ética. *Rocco* no representa la lucha por un ideal "natural" lanzado contra la sociedad o el choque entre ésta y una verdad toda positiva, sino el nacimiento de un nuevo sentido de la justicia, gestado en la meditación sobre el espectáculo de una decadencia irrefrenable. Y lo importante es que tal decadencia tiene matices no "propios" de quienes la viven. El ojo crítico de Visconti, hecho así de "negaciones", traslada el modo de vida decadente a Simone, *Rocco*, *Nadia* y anota como causa histórica

de la factibilidad de ese traslado, la disociación de pensamiento y acción, la incapacidad para el autoco-nocimiento fecundo. El ojo piadoso ve la locura, la tristeza de la lucha entre hermanos: "ni siquiera un hambriento puede comprender a otro hambriento", leemos en Dostoievski, y también este tema de la incomunicabilidad, como el de la bondad de Myskin, hallan superación crítica en *Rocco*. El ojo piadoso y el ojo crítico se concentran positivamente en *Ciro*. Su presencia no sólo se da al final, con el desplazamiento del eje catártico: y esto ya significa mucho, pues demuestra por un lado, la incapacidad de Simone y *Rocco* para asumirse dicha catarsis y, por otro, la visión antipantrágica de Visconti. *Ciro* no es el personaje que ha "sufrido" la acción, y tampoco acepta la ley fatal que de las consecuencias de aquella podría inducirse, formulando en cambio su pedagogía, su nuevo sentido de la culpa y de la responsabilidad. La fatalidad dramática y la unidad narrativa conducen a él, tanto por la progresión interior como por la neta oposición existente entre sus palabras —en los últimos capítulos— y el haz de situaciones y personajes de la decadencia, a medida que el coro se disgrega. La palabra es, en él, el personaje. No hay pura ideología en su confesión, que es poesía potenciada estructuralmente.

Este modo de presencia invisible de un personaje no constituye novedad en Visconti, ligándose a los problemas de la evolución de su concepción del mundo y a la virtualidad del mundo histórico que refleja en cada oportunidad. Suso Cecchi D'Amico dice que en un primer momento se pensaba no representar físicamente la figura del Inquilino (*Le notti bianche*), cosa que hubiera concordado con la imponderabilidad del destino en el film; Ussoni y su núcleo viven constantemente en *Senso*, pues marcan una de las alternativas del dilema de Livia. Ussoni es vencido momentáneamente, pero en realidad vencerá: la historia se cierra luego de Custoza, y el vencedor Mahler augura la derrota general de un estilo de vida. Ya en *Senso* el mecanismo de la narración reiteraba el equilibrio goethiano entre "momento trágico y visión no trágica del desarrollo de la humanidad", con la particularidad de que Mahler reconocía la existencia de ese equilibrio. Pero el suyo era el lado pasivo de la decadencia: el reconocimiento no podía trascenderse, su conciencia era negativa respecto de su ser, porque fallaba la base ética y estaba cerrada la posibilidad histórica para su base social: una especie de utilización instrumental del esquema trágico del segundo Hebbel. Es decir que Mahler ve la perspectiva, la "segunda realidad", pero el destino se le presenta, como límite forjado por su condición histórica; comprende que el fin acecha tras la victoria y dirige toda su vida a evitar una inserción en la decadencia histórica. Del intento nace un decadentismo interiorizado: como Tom, en *Los Buddenbrock*, sabe que "con frecuencia, las señales de la felicidad externa y perceptible, los indicios del encumbramiento, aparecen cuando en realidad todo camina ya hacia su ocaso". Ussoni, a su vez, no siente de ningún modo la inevitabilidad de la necesidad trágica.

En *Rocco*, *Ciro* se hace visible al final, cierra la historia; se diría que abre otra. A quien pregunte por qué no "aparece" antes, se le debe remitir a las consideraciones hechas sobre la narración, y al film mismo, que es claro en el sentido de la sucesión de los capítulos. A quien pregunte por qué el personaje "positivo" no predomina en la historia oponiéndose a sus hermanos, les haremos tres réplicas, también interrogativas: ¿Qué edad tiene *Ciro* cuando llega a Milán? ¿Si el hermano en maduración hubiera sido el mayor tendría *Rocco* el ímpetu del "presentimiento" de grandes transformaciones? ¿Podría representar narrativa y poéticamente el aspecto positivo, el cambio histórico que acarrea a los Parondi el viaje al Norte, como dialéctica consecuencia del individualismo de Rosaria?

*Ciro* habla de la traición de Simone. La ciudad ha

despertado al individuo que hay en cada uno de los hermanos, y que despliegan el propio, con excepción de Rocco, a la par de la disgregación familiar. Los dos extremos —Myskin y Raskolnikof— valen como decadencia del individualismo burgués: Rocco y Simone. En uno, la autoatribución de una culpa que no le corresponde cargar; en otro, el desprecio a todo vínculo social, significan la imposibilidad de un equilibrio entre persona y comunidad. Aquella culpa deriva de una especie de religiosidad folklórica, que Vittorini delinea acriticamente en **Conversione in Sicilia**: “Todos sufren, cada uno por sí mismo, pero no sufren por el mundo que está ofendido”. (La multilateralidad de los contenidos de **Rocco** parece extenderse aún al hecho de que ciertos motivos y personajes del cine italiano de los últimos años, llevados a una “exageración épica” están presentes; el conflicto soledad—solidaridad ¿no es componente del mundo interior de Rocco?; Vincenzo, ¿hasta qué punto no es el Natale de **Il tetto?**). Rocco dice a Nadia que se debe tener “fe, fe... en todo” —“Tened fe”, clama Wolfe—; al final, siente vagamente que su sacrificio por Simone ha sido inútil, pues a la vez ha sacrificado a Nadia, sin “salvarse” tampoco él mismo: la culpa y el dolor son inevitables. El cúmulo de disociaciones lo lleva nuevamente a culparse: en él se verifica el ciclo trágico de coincidencia de causa, necesidad y destino, en el plano mítico de una inexistente igualdad humana. La experiencia primigenia es más poderosa que el contacto con la realidad histórica.

Por el lado de Simone hay un defecto de responsabilidad, que lo inhabilita para integrarse en un medio social que exige los deberes y los derechos; el pensamiento es posterior a la acción. En ello consiste su debilidad y, a la vez, su pretensión de poderío. Como en Livia, también el **senso** disuelve su individualidad; la traición a su justa conciencia comienza en cuanto la oportunidad del ascenso personal se le ha puesto por delante. Otro ser humano en disolución es Nadia, que podría alcanzar a través de la voluntad al autoconocimiento: “No me hables más de mí, es un tema que no me gusta”. Vincenzo se presenta en el vacío individualismo elogiado por los victorianos y Rosaria como la defensora de un medio por sí sólo anacrónico de cohesión social. El boxeo es justamente el medio de realización de las aspiraciones individuales prácticas; Nadia comenta que conoce a un boxeador “con un auto así de largo” y, también para ella, Simone, al decidirse a boxear “hace la vida...”. No interviene como tema de denuncia, sino que sirve para definir en la acción la relación de la familia con un aspecto clave de la nueva vida; la competencia “agonística” es su símbolo. Pero símbolo no estático, ni evidente, porque en el boxeo los personajes de Simone y Rocco se descubren a sí mismos o ante el público en sus contradicciones fundamentales. Y hasta la figura de Cecchi acelera las de Rocco al mencionarle la deuda que con él tiene contraída a causa de Simone.

Visconti quiere hallar en Ciro la posibilidad de un nuevo equilibrio entre individuo y colectividad. Si Simone es un hombre sin pasión por su oficio, Ciro ve en el trabajo “la vida, y sin trabajo ya no hay vida” (Giovanni Carocci). Si amor y odio se transmutan indefinidamente en Simone, Ciro ama, nada más que eso: ama (característica que para muchos puede ser “antiartística”). Si Simone y Rocco quieren escapar a las reglas, que no son las escritas sino las efectuales y vivientes del mundo histórico, Ciro trata de seguir otra regla, la misma regla que hace decir a Brecht: “Se da de beber a un hombre, y es un lobo el que bebe”. Todos estos contenidos se concentran en los diálogos con Rocco y Luca, pero aún presiden sus actitudes de aparente incompreensión humana frente a los hermanos mayores: pequeños gestos, como cuando contiene a Vincenzo, que quiere evitar el sacrificio de Rocco —en casa de Orsini— revelan que la suya es una conducta y no simple reacción. Hay en él cierto fatalismo, un cierto no querer “salvar” a sus

hermanos, que es fruto de una incorruptibilidad estricta, antisentimental; la justicia ocupa un lugar superior al del bien: “Cuando seas grande entenderás que has sido injusto conmigo”, dice a Luca. Su protesta es del mismo cuño de la que Giovanni hace para justificar su traición: “Si tú juzgas que es justo...”, pregunta a Nella, descargándose así de la preocupación de decidir qué es justo, pero demostrando a la vez que todavía no ha podido escapar a su visión anterior de las cosas.

En este aspecto Nadia, defraudada, coincide con Ciro en un punto: “Lo que antes era santo, justo, es ahora culpa”. Reprocha a Rocco el haber permitido que esta conversión se cumpliera, al compartir con Simone las leyes de la justicia del clan: su desesperación se hace duda, e intenta explicarse el cambio suponiendo la existencia de una connivencia entre los hermanos. Ciro va, sin duda, más lejos, pues no le pasa por mientes que sus derechos puedan traer aparejada una culpa: la diferencia está en que Nadia pone todo su ser en un amor “santo”, puro —ahora su derecho mayúsculo, único—, mientras para Ciro existen los derechos, propios y de otros hombres.

Ciro maneja el concepto de familia con una encrespadura metafórica que le viene del cotejo con sus primeras experiencias colectivas. La revelación de estas experiencias a través del ciclo del símbolo de las lentejas constituye uno de los recursos que la narración épica de **Rocco** permite. El símbolo, sutilmente mimetizado en la imagen visual, alcanza el plano explícito de la palabra: “Si en medio de nosotros hay uno que está enfermo, podrido, ¡fuera!, es necesario separarlo como cuando mamá nos daba a limpiar las lentejas”. Los Parondi asumen para Ciro otra dimensión; la de la incompreensión y la injusticia entre iguales (tema fundamental de **La terra trema**, según cuanto sabemos de ella). Los hombres de que habla no son los mismos hombres de Rocco, pues su colectividad no es una integración sansimoniana, sino clasista: su individualismo se articula en el interior de esa relación pero, a la vez, la disponibilidad de los valores en un mundo de transición señala el peligro de que tal individualismo se haga puramente autofruíto (y el de la interiorización no existe, pues Ciro no tiene “memoria” y, como Metello, parece pensar que “al pasado es necesario olvidarlo; lo llevamos adentro, pero no nos debe pesar”). La clase no nace con el hombre, como puede sostener un Pasolini: se adquiere, es el fruto de una experiencia y de una enseñanza, y en el comienzo de ellas está Ciro. Todavía no es el “hombre colectivo”, es decir el que constituye una “unidad de los valores disgregados”, pero ya tiene conciencia de ser parte suya: “primera fase para una ulterior y progresiva autoconciencia en que teoría y práctica se unifican” (Gramsci). El que ya ha roto ese proceso es Simone, que buscó afirmarse individualmente por caminos atravesados, fuera de su clase.

Aunque no le faltan deseos de hacerlo, Ciro no puede delatar al asesino. Considera que la decisión debe partir de él mismo; no cree en la justicia escrita de los hombres actuales, ni en la divina o transposición de la divina en que cree Rocco, sino en la que “nace” del pretender un nuevo modo de convivencia humana. El mismo hecho de que la detención de Simone no está representada, sino narrada verbalmente, demuestra la desjerarquización del “brigantismo” de Simone como elemento posible de “crítica a la sociedad”: la “excesiva” brutalidad del personaje impone no justificarlo, y Visconti la acentúa con ese fin, así como acentúa la absurdidad del sacrificio de Rocco la elección de un actor poco dotado físicamente. Ya no se trata de oponer al hombre la sociedad, sino de ver a través de los hombres cómo marcha ésta y cómo un hombre entra o nó en conflictos con quienes comparten su condición. La condena del delito apunta hacia esta dirección, y no se entiende el por qué de una pretendida ligazón

conciertas palabras de Testori, dichas también sobre el delito: "El descrédito verdadero, el escándalo, consiste en hacer las cosas como si aquella clase no tuviera en sí la capacidad, la fuerza, la riqueza y la autonomía necesarias para sostener un gesto tal". La bajeza de Simone genera más bajeza; la dureza de Ciro constituye, sí, afirmación de autonomía y promesa de benevolencia futura. Hasta se podría hablar de que toda la violencia, todo el asco que en **Lo scialo** protagonizan el clima de la burguesía bajo el fascismo se transfieren a esta bajeza (resulta interesante saber que el ambiente del encuentro entre Nadia y Simone fue habilitado, en la realidad, por Osvaldo Valenti), bajeza que, en la hecatombe, demuestra su supervivencia, pero también su declinación histórica. Y como la bajeza ya difícilmente podrá tener la representatividad que la conduciría al dominio histórico, Visconti no puede tampoco caer en el desliz de un Vittorini, consistente en atribuir a un valor o disvalor ético la sustancia de un régimen político, pero sí está en la línea de Gobetti, que veía en la renuncia a la responsabilidad y en la "violencia patriarcal", datos de la atmósfera prefascista.

Ciro vence al mito —la tierra y la culpa—, revelándose aún en esta peculiaridad la afinidad de Visconti con el personaje: aquí la experiencia cultural líquida a la primigenia. La coincidencia de las liquidaciones es casi total, en el plano de la obra, pues Visconti también libra su batalla contra los valores de la decadencia, que aparecen más execrables por anidar entre los "hermanos" de Ciro. La catarsis de Ciro, fundamentalmente un aquietamiento "pedagógico", gira entonces sobre la nueva oposición referida en el párrafo anterior, y está reclamando una continuidad en el ámbito de la decisión para el futuro. El primer acto de continuidad se cifra en ese "algunos dicen que un mundo así no será mejor; pero yo, en cambio, creo..." en lugar del original: "Yo no sé si un mundo hecho así es bello... Pero así es... y nosotros que formamos parte de él, debemos aceptar sus reglas". A la primitiva noción de "legalidad" sucede la profesía. El miedo que Visconti procura despertar debe generar positivamente esa fe, que no es desesperación, ni "fe en todo". Ciro se atreve a "citar a la vida ante el foro de la razón": sueña a la luz del día, mientras Mario lo hacía en la noche de una imposible "fusión total de la humanidad". Del sentido en que se decida la posible ambivalencia de su individualismo dependerá el de su destino. La distancia insoluble del sentimiento trágico pasa a ser —como en Chaplín— poderoso sentido de las contradicciones entre hombres e historia, conciencia y ser, pensamiento y acción. Por eso, Ciro es personaje abierto, al que el realismo crítico, no objetivo, de Visconti puede imaginarle, en este momento —y aunque sus declaraciones no tienen por qué sugerir la idea de una continuidad directa— la conversión hacia la quietud y la irresponsabilidad de Giovanni Corsini. Pero, no olvidemos que éste es personaje de una edad anterior y que, a la vez, su figura entra en el cuadro de un **romanzo** sobre la burguesía italiana: también una transposición de ese tipo —"la historia de la burguesía milanesa"— puede ser el elemento central del proyecto de Visconti. Mientras tanto, leemos de Pratolini —varias veces citado en este trabajo y creemos que con fundamento— el primer párrafo de **Gli anni belli (Noi colpe non ne abbiamo)**. La situación es similar a la inicial de Giovanni en **Lo scialo**, pero estamos en 1951: "Si fuéramos de aquéllos que creen en el destino, cuanto ha sucedido después nos hubiera parecido más razonable, como para poder ser soportado. Como los canallas nos hubiéramos resignado. Pero no seremos nunca canallas, no tendremos tiempo para envejecer". Muchos otros temas deben ser postergados: 1) la utilización del dialecto; 2) la visión de conjunto de la transformación de los esquemas trágicos en la obra viscontiana; 3) la lección que el film importa para quienes, en cualquier latitud, tengan intención de hacer un cine nacional y popular, en el verdadero

sentido de ambos conceptos. Por el momento, consideramos necesario decir que **Rocco e i suoi fratelli** testimonia sobre la originalidad de un artista que se inserta deliberadamente en una tradición nacional, retomando el camino de la elaboración del realismo como específico método artístico. En ese camino del realismo crítico, Visconti llega más lejos que un Thomas Mann en su relación con las clases ascendentes, y lo hace de modo muy particular. No refleja aún la integridad del mundo autónomo de estas clases, aunque representa el drama de la ausencia de tal autonomía popular. No exalta a la violencia, sino a la sabiduría formada desde abajo, desde la dura condición del hombre alienado. No afirma una "positividad" exterior, pero ayuda a identificar los elementos folklóricos que la niegan. Sostiene que en la afirmación colectiva de la razón y de los valores creadores del individuo está el futuro histórico. Nos habla de una renovación de la "gracia" del conocimiento, de una espera que ha vuelto a ser esperanza. Y sin embargo, frente a un artista como Visconti, cabe repetir el interrogante con que Aristarco cerraba su crítica a **Le notti bianche**, pero extendiéndolo aún a la realidad misma de Italia: "¿Y ahora qué?".

ROBERTO V. RASCHELLA

## PREMIOS DEL 2º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INFANTIL DE LA PLATA

### HOJAS DE ROBLE DE ORO

A Francia, por la mejor selección de films.  
Al mejor largo metraje: **El viaje en globo** (Le voyage en ballon, Francia, 1960) de Albert Lamorisse.

### HOJAS DE ROBLE DE PLATA

Categoría films de recreación: **Jonny** (id., Alemania Occidental, 1959) de Richard Scheinpfluf.

Categoría films educativos. **Las manos que bailan** (Tanzende Hände, Alemania Occidental, 1959) de Hans Reinhard.

Categoría films de medicina preventiva: **Los dientes son para conservarlos** (Canada).

Categoría films documentales: **Una ciudad llamada Copenhague** (Dinamarca, 1959) de Jörgen Roos.

Categoría films experimentales: **El parásito** (Checoslovaquia, 1961) de Vladimir Sehky

### MENCIONES

Por su aporte al mundo infantil: **El billete de cinco coronas** (Petikoruna, Checoslovaquia, 1960), de José F. Pinkava.

Premio de los niños argentinos: **Horizonte de sol** (Orizzonti del sole, Italia) de Giovanni Paolucci, por ser el mejor film interpretado por niños.

Premio de honor a Mary Field, por su aporte al cine infantil.

Premio Especial del Jurado a **La paloma blanca** (Bila' Holubice, Checoslovaquia, 1960) de Frantisek Vlácil.

Premio de la revista "Contracampo": Frantisek Vlácil, como el mejor director por **La paloma blanca**.

# GRANJA "EL 74"

**Empanadas regionales, tamales, humita**

**Dulces y tortas caseras**

**Repostería europea**

**Vinos riojanos**

**UN LUGAR PREFERIDO POR LOS SOCIOS DEL CINE CLUB NUCLEO**

Galería Santa Fe  
Santa Fe 1660 - Local 74

T. E. 42 - 8920

SE ATIENDEN PEDIDOS PARA FIESTAS Y REUNIONES

## Collector's house

discos  
botellines  
banderines  
cajitas de fósforos

la casa amiga del coleccionista  
precios especiales para socios del Cine Club Núcleo

Galería San Nicolás  
Santa Fe 1440 - local 16  
42 - 1038



Escena de TIEMPOS MODERNOS

**La reposición en Buenos Aires de TIEMPOS MODERNOS y LA QUIMERA DEL ORO ha sido uno de los acontecimientos cinematográficos de la temporada. A este hecho y a la revisión Chaplin que realiza el Cine Club Núcleo, nos referiremos extensamente en el próximo número. El Cine Club Núcleo prepara además el CINE ENSAYO N° 5 que estará dedicado al genial artista.**

**Precio de venta: \$ 60.- m/n.  
en el exterior: uss. 1.-**

LA TECNICA IMPRESORA S. A. C. I.  
Córdoba 2240, Bs. Aires (Rep. Arg.)