

TIEMPO DE CINE

Publicación del Cineclub
Núcleo de Buenos Aires
Año III - Agosto 1962 - Nº 10/11

NUMERO DOBLE EXTRAORDINARIO
CON EL INDICE GENERAL DEL 1 AL 9

Bergman y la "nouvelle vague"
Mar del Plata, Cannes, S.O.D.R.E.
Entrevistas a Truffaut y Delmer Daves
Antonioni y Bresson: estudios y
biofilmografías
Diccionario de la nueva generación (II)
Historia del cine en 120 films (III)
Viridiana, Marienband, Los inundados,
West side story, El ojo del diablo,
Una mujer es una mujer

10/11



Películas

Du Pont

16 y 35 mm.



Publicación del **Cineclub Núcleo**, editada conjuntamente con **Editorial Guía Práctica** / **Consejo de Dirección:** Agustín Mahieu, Salvador Sammaritano y Héctor Vena / **Redactores y corresponsales en el exterior:** Homero Alsina Thevenet (Montevideo), Guido Aristarco (Milán), Wilfried Berghahn (Munich), Sergio Bravo (Santiago de Chile), Fernando Duarte (Rio Maior, Portugal), George Fenin (Nueva York), Marcel Martin (París), Alejandro Saderman (Roma) y Carlos Vieira (San Pablo) / **Colaboraron además en este número:** Hugo Rocha (Montevideo), Juan C. Bosetti, Armando Bresky, Rubén Confetti, Simón Feldman, Clara Fontana, Félix Giuliodori, Mabel Itzcovich, Susana Lugones, Ariel Maudet (h.), Franco Mogni, Leopoldo Torre Nilsson, Josefina Olivi, Antonio A. Salgado, Rosa Sztarkman, Oscar Yoffe y alumnos y miembros del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral / **Fotógrafo:** Carlos Gdanský Orgambide / **Dibujante:** Quino / **Viñetas:** Benicio Núñez / Todos los artículos publicados son escritos especialmente para TIEMPO DE CINE, salvo indicación en contrario / Se prohíbe la reproducción de artículos y dibujos sin mención de origen / La publicidad de películas no implica juicio estético sobre las mismas / Se desea intercambio con publicaciones similares / On desire l'échange avec des publications pareilles / Exchange with similar publications is desired / **Redacción, suscripciones y distribución:** Avda. Gaona 2907, piso 3º, oficina 4, tel. 59-7990, Buenos Aires, República Argentina / **Distribuidor:** Juan Carlos Bosetti / **Publicidad:** Lavalle 1125, piso 11º, oficina 25, tel. 35-8518 y 35-8533 / **Representante en Uruguay:** Walter Achugar, Andes 1433, piso 4º, tel. 9 53 52, Montevideo / Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 663.864.

TIEMPO DE CINE



VIRIDIANA (Buñuel)

NOTAS, ENSAYOS, ENTREVISTAS

- 2 Problemas
- 3 El grito y La noche, **Franco Mogni**
- 6 Antonioni, biofilmografía, **Héctor Vena**
- 8 Diccionario de la nueva generación argentina (II), **Salvador Sammaritano**
- 13 Mar del Plata 1962, **Agustín Mahieu**
- 17 Nuevo cine y cine en Cannes, **Leopoldo Torre Nilsson**
- 19 SODRE 1962, **Hugo Rocha**
- 21 La tierra tiembla, **Simón Feldman**
- 23 Truffaut, una auto-radiografía, **Ariel Maudet (h.)**
- 28 Bergman frente a la *nouvelle vague*
- 29 Conversación con Delmer Daves
- 33 Cuatro preguntas a Jonas Mekas
- 34 Emir Rodríguez Monegal opina sobre cine argentino
- 35 Historia del cine en 120 films, **Marcel Martin**
- 39 Bresson o el largo camino hacia la gracia, **Mabel Itzcovich**
- 42 Bresson, biofilmografía, **H. V.**

EL OJO DE LA CRITICA

- 43 Marginalismo en Los inundados, **Oscar Yoffe**
- 44 Un ángel exterminador, **A. M.**
- 45 Enigma sin misterio, **A. M.**
- 46 Sonrisa franca, **Antonio A. Salgado**
- 47 Musical con ideas, **A. A. S.**
- 48 Ojo no tan cándido, **A. M.**
- 49 Tres films malditos, **S. S.**
- 50 Muñequita de lujo, **H. V.**
- 51 Jean-Luc Godard, sin aliento, **A. M.**

CARTAS

- 52 Carta de Rio Maior, **Fernando Duarte**
- 52 Carta de Roma, **Alejandro Saderman**

DATOS Y ESTADISTICAS

- 55 Fichero de estrenos y reposiciones
- 65 La opinión de los críticos
- 66 Filmografía de Gary Cooper (II), **H. V.**
- 68 INDICE GENERAL DE TIEMPO DE CINE

AGOSTO, 1962

10/11

En la tapa: Anouk Aimée tal como aparece en **LOLA** de Jacques Demy, film que Gala presentará en breve en Buenos Aires.

CENSURA, OTRA VEZ

La exhibición de la película árabe *Yamila* (Egipto, 1958) realizada por Youssef Chanine, ha sido prohibida por un decreto del Poder Ejecutivo. No hemos visto el film, y no podemos, por ende, polemizar sobre los considerandos que motivaron tal medida, pero nos sentimos alarmados por una actitud que sienta un precedente muy poco auspicioso para la libertad de expresión cinematográfica.

El decreto-ley n° 62 del año 1957 establece que rigen para el cine las mismas normas relativas a la libertad de prensa, y que, fuera de las restricciones que por razones educacionales sufren los menores para ver ciertos films, "no podrán imponerse prohibiciones ni efectuarse cortes en las películas, sino por resolución judicial dictada en proceso penal por juez competente". Un decreto posterior impuso limitaciones, entre otros, a los films que pudieran afectar las relaciones internacionales del país. Para hacer posible la prohibición de un film, ese decreto dispone de un detallado mecanismo judicial que en este caso no ha sido aplicado ⁽¹⁾.

Al caso *Yamila* deberán sumarse, probablemente, otras prohibiciones. Una de ellas sería la de *No matarás* (Tu ne tueras point, 1961) de Claude Autant-Lara, film anunciado en el cine Libertador para una fecha precisa y que aún no ha sido estrenado, sin que se hable más de él. Sabemos de otros films que pasan por dificultades parecidas. Apaciguados los ímpetus moralistas de cierto fiscal, la censura vuelve para manifestarse en otros rubros. Este es un motivo más de inquietud que aparece en el desolado panorama del cine. Y un toque de atención para quienes luchan por la libertad de expresión en todos los terrenos de la creación artística.

(1) Ver TIEMPO DE CINE N° 7, pág. 7.

CINE Y SINDICALISMO

Enterados de las dificultades de carácter sindical que imposibilitaron el rodaje del film *Fecha patria*, solicitamos a sus realizadores que nos informaran detalladamente sobre tan delicado asunto. Hoy publicamos la respuesta de José A. Martínez Suárez. Enrique Dawi prefirió no opinar; Alfredo Bettanin dilató su respuesta hasta que se conociese la opinión del Secretario General de SICA, Ramón Martínez; Lautaro Murúa se hallaba en Chile cuando cerramos este número, y Juan Antonio Bardem no fue consultado para no violentarlo, dada su condición de extranjero que se halla trabajando circunstancialmente en nuestro país. He aquí, pues, la única respuesta recibida.

Señores directores:

En respuesta a vuestra consulta me dirijo a Uds. a fin de hacerles conocer las causas, que a mi entender, impidieron la realización de *Fecha patria*.

Fecha patria era una película que, sobre la base de cinco relatos entrelazados secuencial y cronológicamente iba a ser dirigida por Juan Antonio Bardem, Alfredo Bettanin, Enrique Dawi, Lautaro Murúa y yo. De estilo netamente testimonial, su desarrollo estaba basado en una fecha y una geografía, la ciudad de Buenos Aires el 9 de julio de 1962.

El miércoles 4 de julio se presentó a SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina) la propuesta de realizar el film, con un equipo superior al mínimo obligatorio, contratado por las seis semanas reglamentarias, para realizar la película durante los días 7, 8 y 9 del corriente.

En esta conversación, el secretario de SICA, Ramón Martínez, hizo saber su oposición al proyecto, por cuanto consideraba inmoral que afiliados de SICA percibieran haberes por más tiempo del que trabajaban. Que no obstante, se presentara el proyecto en la próxima reunión de comisión directiva el viernes 7, preanunciando que él votaría en contra de la aprobación del permiso de rodaje.

Enterados de esta decisión, entrevistamos al día siguiente, en el sindicato al secretario general, quien ratificó su comentario de la víspera. Ante una sugerencia mía, de que se permitiera entonces contratar libremente los técnicos por el tiempo que fueran utilizados —tres días— contestó que esa resolución quedaba también a consideración de la Comisión Directiva. Por lo demás, advertía que, de autorizarlo, se crearía un peligroso antecedente, por cuanto, en el futuro, cualquier productor inescrupuloso podía intentar la realización del mismo tipo de film, con lo cual se dejaba una puerta abierta a cualquier aventurero.

Objeté a mi vez dicho problema como bastante improbable, por cuanto ese supuesto productor tendría que demostrar que el tema a tratar hacía imprescindible el rodaje dentro de un determinado día —o días— y por lo demás, en caso de demostrarlo, cumplir con las obligaciones que exige el sindicato —contratación de un equipo por el mínimo estipulado de seis semanas. Insistió el secretario general, contestándome que el antecedente quedaba en pie y eso era lo peligroso, por cuanto él entendía que no se debía permitir la realización de un largo metraje que se hiciera en tres días. Expresé entonces que no admitía entrar a discutir con SICA el tiempo de realización de un film, pues entendía que, de hacerlo, sí sería crear un antecedente, que podía dar motivos, con el tiempo, a que el sindicato opinara sobre el reparto, tema o cualquier otra atribución que, sin duda alguna, corresponde al director.

Por lo demás, dejar librada a la respuesta que nos diera la comisión directiva del sindicato en la madrugada del sábado, una organización fuera de lo normal como era ésta, momento para el cual ya debíamos haber adquirido la película virgen —y haberla fraccionado en trozos de 30 y 120 metros, lo cual impedía su posterior devolución—, más la concreción de contratos a actores, técnicos, permisos, movilidad, alquiler de cámaras, etc., era destinar un gasto de más de medio millón de pesos a la espera de una respuesta que, dada la opinión del secretario general, sería negativa. Entiendo que las entidades que de alguna manera rigen los destinos de la industria cinematográfica deben ponerse a la altura del tiempo en que vivimos. Actualmente se encuentran en rodaje sólo tres producciones. Nuestro cine pasa por otra de las crisis cíclicas de su historia.

No es impidiendo, o dejando de auspicar producciones independientes, como debe lucharse contra la desaparición de nuestra industria cinematográfica.

JOSE MARTINEZ SUAREZ

16 de julio de 1962

Alain Delon y Monica Vitti en una escena de EL ECLIPSE, último film de Michelangelo Antonioni.



EL GRITO Y LA NOCHE

FRANCO MOGNI

Le amiche (1955) concluía con una escena, casi dos líneas tendidas, que resumen por lo menos uno de los conceptos fundamentales de Antonioni: Clelia vuelve a su ciudad, a su trabajo, segura, vital, libre, con independencia poco menos que natural, y contempla Turín donde un amor fue deshaciéndose o acaso nunca existió; en la estación, Carlo no puede hacer otra cosa que verla partir, inútil, sumido en redonda gratuidad, tal vez hecho *uno straccio*, como Valentina Gherardini en su última escena de *La notte* (1960). Esa antinomia en la conducta del hombre y la mujer, ese dilema, conforman una interrogación que sólo con *L'eclisse* (1) parece haber concluido: el análisis de la *situación* del hombre en la sociedad contemporánea. Y si en buena parte no excluye la ambigüedad es porque Antonioni, fiel a ese moraviano humanismo que exhibe cuadros de alienación social y humana para hacer desear la solución opuesta, suprime toda determinación objetiva y, en coincidencia con alguna vanguardia literaria, ahonda el *momento* psicológico antes que histórico de sus personajes, sin *de dónde* ni *hacia dónde*, haciéndoles cumplir no una trayectoria sino, en el mejor de los casos, un tránsito íntimo. Sus propias palabras atestiguan que este planteo fue concientemente adoptado en 1950, cuando el neorealismo insinuaba su involución: "Me pareció más importante no tanto examinar las relaciones entre personaje y ambiente como detenerme sobre el personaje, dentro del personaje, para ver qué cosas de todas las que habían pasado —la guerra, la posguerra, todos los hechos que aún continuaban ocurriendo y que eran demasiado importantes para no dejar un rastro en las personas—, qué había quedado de todo esto en los personajes; cuáles eran, no digo las transformaciones de su psicología o su sentimiento sino los síntomas de esa evolución y la dirección en que

comenzaban a delinearse cambios y las evoluciones producidas luego en la psicología y los sentimientos y tal vez hasta en la moral de estas personas" (2). No obstante, el film donde se agudiza el análisis psicológico centrado en un personaje-tipo, *Il grido* (1957), es el de validez más restringida y que, además, contradice una confesada inclinación de su autor: ubicar a sus personajes entre la gente rica, porque así sus sentimientos no están determinados —como ocurre con los pobres— por momentos materiales y prácticos. La idea inicial del film —elaborada mucho antes de realizar *Le amiche*, en 1947, cuando Antonioni colaboraba en *Caccia tragica*— era simple: qué puede ocurrirle a un hombre abandonado por su mujer; un hombre de hábitos normales y regulados, con su trabajo, su hogar, su hija, su ritmo cotidiano, a punto de formalizar su relación conyugal tras ocho años de vida en común, lanzado imprevisiblemente en la soledad por una sincera reflexión que lo desarma y a la que sólo con la violencia atina a responder: "Y cuando se llega a este punto, en que no se habla claro, quiere decir... quiere decir que uno de los dos no está ya cerca del otro, eso es". Haber elegido un personaje ajeno por completo a la burguesía característica de Antonioni, llevando al límite una problemática, puede tener más de un significado: el primero, que la corrosión afectiva y el desamor son algo más que instancias de una cierta situación en un momento determinado, y adquieren valor de *condición*, aunque Elio Bartolini, coguionista del film, aclare que Antonioni eligió un obrero "no porque éste sea incapaz de devanar los enredos de la introspección sino porque, más humanamente, no es un individuo habituado a devanarlos" (3). Precisamente, cuando los tipos de Antonioni, los mellos psicológicos, el hastío, además de elevarse a ca-

tegorías se inscriben como entidades universales, cuando la intención es narrar “no tanto las cosas en sí como en su capacidad de significación, como reflejo de un discurso o un juicio sobre el mundo, como una ideología” (4), esta suerte de romanticismo ideológico o realismo interior adhiere al riesgo e incluso al equívoco, vigentes, antes que en la obra en sí, en su proyección y su radio de influencia. De cualquier manera, dentro de su riqueza conceptual, *Il grido*, film catártico, envolvente, descubre con la mayor densidad un esquematismo que importa: la simpatía de Antonioni se vuelca en las mujeres porque las ve más fuertes, más realistas, más cercanas a la naturaleza, porque “las mujeres son las primeras en adaptarse a las exigencias de una época” (5) y las de ésta imponen tomar conciencia de la transitoriedad, de una fractura en la comunión que es una crisis del sexo, de que hoy, así, “sufrir y morir juntos” apenas si acentúa el romántico engaño, que también los sentimientos, desarrollados en cierta forma, cumplen su ciclo y no absorber esa verdad es entrar en el juego, consumirse en la elegante inconciencia de Sandro (protagonista de *L'avventura*), en la adormecedora hipocresía de Giovanni (en *La notte*) o en el largo e inútil peregrinaje de Aldo que, en *Il grido*, conduce a la dispersión y a la muerte, como en una última creación de Cesare Pavese, como él. Si para éste “el único verdadero conocimiento se obtiene por identificación amorosa” (6), Antonioni toma a sus individuos luego de toda posible identificación, antes de no se sabe bien qué, en el preciso instante en que las cosas se dan obedeciendo a la verdad y no a la lógica, en que el único problema, de ahí en adelante, es cómo romper la soledad, cómo entablar alguna comunicación que rescate, si aún es posible, el amor. En *La notte*, Valentina, con total inexpressión, con abatimiento, afirma que aquél “limita a una persona. Cada vez que intenté comunicarme con alguno, el amor desapareció”. Y si a una oportuna altura de tensión Aldo y Giovanni buscan una muchacha para recomenzar, la mujer, imprescindible por su capacidad de conducto moral, es para el primero —mecánico en una refinería de petróleo— y para el segundo —novelista llegado al éxito— un objeto estático a cuyo alrededor giran las definiciones. Es mujer-resonancia, madura, conciente del cambio, dispuesta a afrontarlo (Irma: “Ha llegado el momento de decidir”. “Todo era verdad hasta hace cuatro meses”. Lidia: “Si esta noche quiero morir es porque ya no te amo. Por eso estoy desesperada”). A distinto nivel —ésta, con una piedad de experiencia que toca fondo, aquélla con lacerante sinceridad y un matiz distintivo ya que puede aclarar: “Te quiero, todavía te quiero, pero ya no es como antes...”— las dos llevan los hechos a su punto máximo y tratan de aclararlos, de dialogar. Por su parte, Aldo, al cabo de una morosa y vana rebelión, se enfrenta con su soledad, con su desesperada necesidad de amor, evadiéndose, buscando otro amor como refugio de la soledad y entonces frustrándolo; Giovanni, negándose a aceptar, ocultándose, también durmiendo (como al volver del cóctel de Bompiani, solo en su habitación, detenido ya el disco que reitera una lección de inglés, con sus libros, su cuadro de Morandi, pequeño universo de elementos laterales que integran un clima).

Il grido —cuya narración es menos concentrada que *La notte*, fragmentada a veces— documenta el viaje hacia el centro de uno mismo, con seres constantemente doblados sobre sí, de límites precisos. Esa inmersión vital explica que en Goriano, el pueblo donde viven Irma y Aldo, donde trabajan, los rápidos y menudos contactos con la gente apenas los rocen. También al final, cuando el ciclo se cierra, todo el pueblo bordea la conmoción, hay manifestaciones y campos incendiados, hay, concretamente, un violento problema colectivo: oposición a que las tierras se expropien para construir aeropistas, pero Aldo y su problema siguen otra línea, paralela, sin nada en común, sin salida.

Cuando Aldo abandona su pueblo intenta rescatar un lazo que lo una a Irma —su imagen, por lo menos, en la hija Rosina— y al mismo tiempo gastar su recuerdo en sucesivas relaciones, de valores día a día decrecientes, en la persecución de otra mujer, otro trabajo, otra casa. Instintivamente acelera un proceso de rápidas etapas y una sola dirección: la erótica, opuesta a la efectiva madurez de Irma; vuelve a su antiguo amor, Elvia —interpretada por Betsy Blair con la voz de Mónica Vitti—, una mujer de vida ordenada y serena; pero la incapacidad de unión se acentúa por la persistencia de un pasado que hostiga, irrita y entorpece los movimientos: la escena fugaz con Edera lo confirma. En el episodio más extenso del film permanece con Virginia, un personaje rico opuesto al de Aldo, y el único por otra parte extraído de la realidad, cuyo padre, un viejo anarquista, equilibra la presencia de Rosina. Aquél termina en un asilo y cuando Aldo, accediendo a una supuesta libertad, se desprende de su hija no vuelve siquiera a Virginia: comienza a ser un hombre que no puede explicar “porqué no trabaja”, con su obsesiva ternura puesta en el hogar, bien que se entregue a una torpe relación con Andreína (la única mujer que le demuestra un hecho: vivir juntos es compartir y superar), hasta ir cerrando un círculo de ansia y disgregación, de abulia y agonía, de absurda disponibilidad, en contrapunto constante con el paisaje, frío y gris, cada vez más amplio y tenue, cada vez más cerca del mar.

El itinerario de Aldo se da en el mismo terreno de *Gente del Po* (1943-47), primer corto documental de Antonioni, y si *Il grido* es, temáticamente, un film que se distingue en su obra, el paisaje expresa un retorno sistemático, esencial, a sus primeras formas. El recuerdo de Irma persiste y los datos de la naturaleza no hacen sino acentuarlo, abriéndose y cerrándose hasta imponer el regreso a Goriano. Y Aldo muere (tal vez suicida, tal vez no, pero de todos modos negándose a aceptar, aferrado) cuando ya sin ningún deseo vital sabe que Irma puede, para ser feliz, prescindir de él. La muerte es, aquí, antes que una fuga, una tensión elemental del *vizio assurdo* que intenta unir a los demás en desolada renuncia, acompañado por la piedad de un amor que no es menos de un mundo.

Tres años después, *L'avventura* por medio, otro film agudizó una textura de árida y simbólica revelación: *La notte* es el film más autobiográfico de Antonioni, aquel donde ha logrado un mayor *distacco* del mundo pavesiano (concentrado en *Il grido* aunque ninguna de sus mujeres sea pavesiana y precisamente por ser su exacta antítesis) y de algunas vagas resonancias de Giorgio Bassani. Su argumento era al principio, antes de realizar *L'avventura*, la historia de una mujer sola además de fea y, para evitar que la pérdida de un sentimiento pudiera adjudicarse a causas físicas, la idea creció en torno a un matrimonio privado de lazos cotidianos, en plena quiebra intelectual y afectiva. Esta dualidad sentimiento-intelecto representada por Lidia y su esposo Giovanni Pontano, autor de *La stagione* (novela cuyo título, *La estación*, es por demás significativo, tanto como el hecho de que Valentina lea *Los sonám-*



EL GRITO

bulos de Broch) lleva el distanciamiento y la angustia a una realidad de contornos absolutos donde la conciencia de Lidia culmina en infernal desesperanza y la lucidez de Giovanni en el vacío, inútil como la oscura voluntad de Aldo en *Il grido*, signos todos de un abismo que en Antonioni adquieren rigidez histórica; pues si un concepto emerge es la certeza —al margen, como es obvio, de toda connotación social— de que el amor vivido así no tiene otro futuro que una agobiante ausencia de sentido.

Lidia y Giovanni apenas hablan, más allá de una pesada oxidación que ha ido agotando sus recursos; están juntos, y la suma de pasado y futuro los desniva. Lidia, deseando saber algo o tener una evidencia. Giovanni, con una disponibilidad que le hace compartir la enunciación amargura de Tommaso Garani —el amigo ensayista que muere, disperso, en una clínica de sutiles significados— y el acceso de una ninfómana, despojado de otro impulso que la dócil aceptación; apelando luego a la memoria para relacionar un desarraigo que escapa de sus manos: "Cuando nosotros veníamos aquí estos rieles funcionaban", le dice a Lidia en uno de los alrededores de la ciudad. Y en tanto él es una síntesis de catalización e inocencia, Lidia cumple un proceso de ardua expectación. Su monólogo interior en Milán —la misma ciudad de *Cronaca di un amore* (1950)— y en la convencional residencia de los Gheraldini termina al enterarse de la muerte de Tommaso, su gran afecto inconcluso, el hombre que la enriquecía descubriéndola, hablándole de ella, de su belleza, su inteligencia, su necesidad, a diferencia de Giovanni que en el amanecer final, en ese extenso y memorioso jardín, tiene que aceptar: "No te he dado nada y ahora sé que cada cosa que se da a los demás, vuelve a nosotros". Destruído el *nosotros* como unidad permanente, la impotencia síquica de Giovanni, en escapista afán de posesión, también de imposición, responde a las palabras —a las suyas, en verdad, de diez años atrás— buscando comunicarse con un gesto, hipócrita y vano, fatalmente ambiguo, que es ilógico apartar de ese hábito previsto por él, al escribir la carta, como la única amenaza posible.

La silenciosa piedad de *L'avventura*, que era también un camino desolado pero abierto, tiene aquí otra dimensión, de más estricto sentido. Lidia está aún dispuesta al diálogo ("no es amor, es sólo piedad"), a revisar las causas del fracaso, y enfrenta en cambio una negativa a recordar, un tenue escamoteo de la derrota a un nivel que permite dudar si la carta que Lidia relee, reaviva en él un sentimiento amoroso o lo confirma en su literatura, en esa prosa elegante que habla de una pasión en términos medidos, pulcros. Con distintas formas, Aldo y Giovanni eligen la violencia, el arrebató, como una súplica que oculta el desconcierto o la vergüenza. Giovanni sabe qué camino es preciso elegir pero la fractura interior y la

incapacidad de aceptación le impiden iniciarlo; por eso puede confiarle a Valentina, respecto a su labor intelectual: "sé qué escribir, pero no cómo".

Sin salvación, sin gracia, la sorda ambigüedad se afianza en algún personaje secundario, movido con precisión: la mujer que admira a Pontano, lo conoce en la fiesta, lo asedia y al final, en el alba plácida del Barlassina Country Club, llora porque nada en su vida la ha hecho feliz, porque ha errado su vida. El industrial Gheraldini extraña a su vez la comunicación, en este caso de la gerencia y los empleados, pero la interrelación intelectual-civilización industrial-crisis de los sentimientos no está más que esbozada (Valentina: "Típico del intelectual: egoísta pero lleno de piedad"). Lidia: "Todo millonario quiere tener su intelectual". Gheraldini: "¿No le gustaría ser independiente?" y no hace sino acentuar el desapego profesional de los personajes de Antonioni: esos hombres trabajan, pero no son vistos nunca en su ocupación específica sino en la evasión, en el conflicto. Sin interpretarlo, éste es analizado desde su centro, adscribiéndose a los repliegues y a la íntima refracción de los sucesos. Una vez filmada *La notte* su autor declaró: "No se puede pretender de mí que resuelva estos problemas, que proponga determinadas soluciones, inclusive porque yo, que soy un burgués, que trato problemas burgueses, no tengo los medios necesarios. La burguesía no me da elementos para resolver los problemas burgueses" (7).

Por eso —*Il grido* fue en cierto sentido un punto límite—, Antonioni es un narrador de instancias, acaso de constantes, que no integran ninguna estructura dramática, ninguna progresión. Con total despojamiento, la suya es una literatura de la antiliteratura; hay una descarga, una absorción expositiva, un relato hecho de íntimas fracturas, de estallidos trasversales y pequeños datos, de referencias y mínimas reacciones, nunca de acción. Los hechos, metódicamente desplazados, dan lugar al relato de ideas, a la historia de absoluta objetividad. Forma y contenido juegan en mutua transferencia, y si las imágenes, alusivas, pierden su carga sentimental, el paisaje asume una honda impostación figurativa: no parece que sea él quien se adecúa al relato sino a la inversa, hasta convertirse en el real protagonista, en el único dato real, tangible. Así, el crítico militante de *Cinema*, el introvertido compañero de Gianni Puccini y Giuseppe de Sanctis, el que arastraba mayores problemas de expresión, es hoy un alto exponente de *testigo*, un hombre que ve el derrumbe y en vez de acelerarlo prefiere, religiosamente, asépticamente, amar sus bellas formas cubiertas de neblina. El sabe que ese mundo se va (hasta para Gheraldini, con su neocapitalismo, "es posible que el futuro no empiece nunca"), que esos hombres son incapaces ya de construir nada pues ni siquiera saben conservar nada, y los observa con despiadado interés, sin complicidad ni proponer algo común a la moral o las costumbres, sin exhibir, tampoco su raíz: "*Siete nel pantano e restateci; questa é l'unica posizione morale seria*" (8).



LA NOCHE

(1) "Verano en Roma: en el calor sofocante de los barrios ultramodernos de la antigua capital, se desarrolla un drama de tres personajes entre la curiosidad indiferente de los transeúntes y el ruido infernal de los motores. En el corazón del conflicto, condenada a su soledad, una mujer joven se debate contra los hombres y los fantasmas" ("*Press-book*" de *L'eclisse*. Roma, 1962).

(2) *La malattia dei sentimenti*. Colloquio con Michelangelo Antonioni, en "*Bianco e Nero*", anno XXII, Nº 2-3, pág. 71.

(3) Elio Bartolini, "*Il grido*", Cappelli editore, 1957, pág. 16.

(4) Id., op. cit., pág. 21.

(5) Michelangelo Antonioni, "*L'Europeo*", 6 agosto 1961, pág. 26.

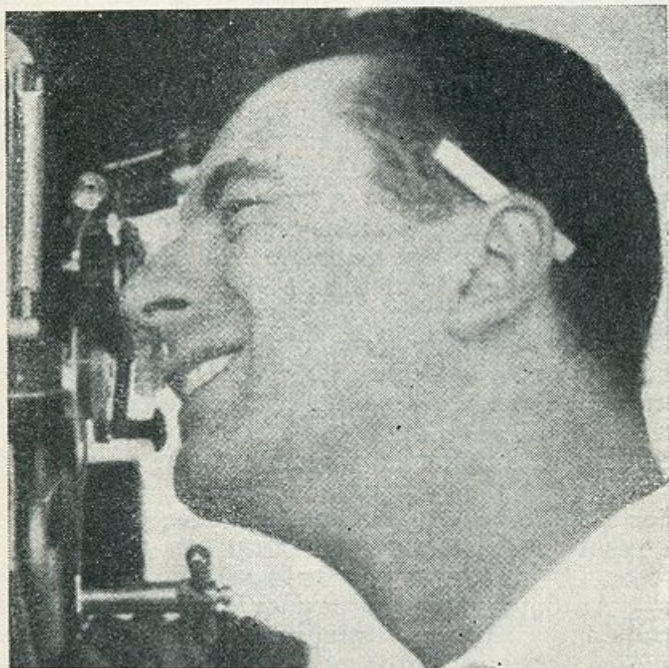
(6) Cesare Pavese, "*Il mestiere di vivere*", Giulio Einaudi editore, 1958, pág. 156.

(7) *La malattia...*, op. cit., pág. 88.

(8) Italo Calvino, *Quattro risposte sul cinema italiano*, en "*Cinema Nuovo*", nº 49, pág. 34.

BIOFILMOGRAFIA DE MICHELANGELO ANTONIONI

por HECTOR VENA



Nació en Ferrara el 29 de septiembre de 1912. Luego de recibirse en Economía y Comercio se dedica al cine como crítico y columnista de los principales órganos del norte de Italia como ser "Corriere Padano". Luego, escribe en revistas especializadas como "Cinema" —vieja serie— y "Bianco e Nero". Ingresa profesionalmente al cine en calidad de documentalista.

Realizador

1943/47. — GENTE DEL PO. r., a. y g.: M. A. f.: Piero Portalupi. m.: Mario Labroca pr.: I. C. E. T. o.: Italia.

1948 — N. U. - NETTEZZA URBANA. r., a. y g.: M. A. f.: Giovanni Ventimiglia. pr.: I. C. E. T. o.: Italia.

1949 — L'AMOROSA MENZOGNA, r., a. y g.: M. A. f.: Giovanni Ventimiglia. pr.: Filmus. o.: Italia.

SUPERSTIZIONE. r., a. y g.: M. A. f.: Giovanni Ventimiglia. m.: Giovanni Fusco. pr.: I. C. E. T. o.: Italia.

SETTE CANNE UN VESTITO. r., a. y g.: M. A. f.: Giovanni Ventimiglia pr.: I. C. E. T. o.: Italia.

1950. — LA VILLA DEI MOSTRI. r., a. y g.: M. A. f.: Giovanni De Paoli. pr.: Filmus. o.: Italia.

LA FUNIVIA DEL FALORIA. r., a. y g.: M. A. f.: Goffredo Bellisario y Ghedina m. y pr.: Theo Usueli. o.: Italia.

CRONACA DI UN AMORE. (Crónica de un amor). r., a. y d.: M. A. g.: M. A., Daniele D'Anza, Silvio Giovaninetti, Francesco Maselli, Piero Tellini. f.: Enzo Serafin. m.: Giovanni Fusco. d. a.: Piero Filippone. a. r.: Francesco Maselli. v.: (de la Bosé): Ferdinando Sarmi. i.: Lucia Bosé, Massimo Girotti, F. Sarmi, Marika Rovsky, Gino Rossi, Rubi D'Alma, Rossi Miraflore. pr.: Franco Villani y Stefano Caretta. j. pr.: G. Rossi. pa.: Villani Film. dst.: ITALSUD (en la actualidad distribuye ASTOR). o.: Italia. f. e.: 21 3. 57. s. e.: Luxor. dr.: 100. c.: inc. men. 14a.

1952. — I VINTI (Los vencidos). r. y a.: M. A. g. y d.: M. A., Suso Cecchi D'Amico, Giorgio Bassani, Diego Fabri y Turi Vasile. f.: Enzo Serafin. m.: Giovanni Fusco. d. a.: Gianni Polidori. a. r.: Franco Rosi y Alain Cuny. i.: Anna M. Ferrero, Franco Interlenghi, Eduardo Cianelli, Evi Maltagliati, Umberto Spadaro, Gastone Renzelli, Peter Reynolds, Patrick Barr, Fay Compton, Eileen Moore, Henry Poirier, André Jacques, Jean-Pierre Mocky, Etchika Choureaux, Annie Noël, Guy de Meulan, Raymond Lovell, Jacqueline Manduit. pa.: Filmcostellazione/S. G. C. j. pr.: Paolo Moffa. dst.: GUARANTEED. o.: Italia/Francia. f. e.: 8.3.55 s. e.: L. Angeles, Capitol, Trocadero y P. del Cine. dr.: 100. c.: proh. men. 16 a.

Este film perseguido por la censura se iba a denominar originariamente "I nostri figli". Fue exhibido con cortes en Italia y con supresión de episodios en otros países. Se presentó en el Festival de Venecia, 1953.

1953 — LA SIGNORA SENZA CAMELIE. r. y a.: M. A., g. y d.: M. A., Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli, P. M. Pasinetti.

f.: Enzo Serafin. m.: Giovanni Fusco. d. a.: Gianni Polidori. a. r.: F. Maselli. i.: Lucia Bosé, Andrea Checchi, Gino Cervi, Alain Cuny, Ivan Desny, Monica Clay, Anna Carena, Enrico Glori, Laura Tiberti, Oscar Andriani, Elio Steiner, Nino Del Fabbro, pr.: Domenico Forges Davanzati. pa.: Enic. j. pr.: Vittorio Glori. o.: Italia.

Este film debía ser interpretado por Gina Lollobrigida, pero al rechazar ésta el papel, le fue adjudicado a Lucia Bosé.

TENTATO SUICIDIO (Episodio de Amor en la ciudad - L'AMORE IN CITTA film reportaje realizado por la revista cinematográfica "Lo spettatore", dirigida por Cesare Zazzattini, Riccardo Ghione y Marco Ferreri). r., g. y d.: M. A. f.: Gianni Di Venanzo. m.: Mario Nascimbene. d. a.: Gianni Polidori. a. r.: Luigi Vanzi. j. pr.: M. Ferreri. i.: no profesionales. Los episodios restantes fueron: L'AMORE CHE SI PAGA, de Carlo Lizzani; PARADISO PER TRE ORE, de Dino Risi; STORIA DI CATERINA, de Francesco Maselli y C. Zavattini; AGENZIA MATRIMONIALE, de Federico Fellini; y GLI ITALIANI SI VOLTANO, de Alberto Lattuada, donde colaboraron como guionistas C. Lizzani, D. Risi, F. Maselli, C. Zavattini, A. Lattuada, F. Fellini, Aldo Buzzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni. pa.: Faro Film. dst.: ORBE y ANTEO (actualmente dist. ROYAL). o.: Italia. f. e.: 22. 3. 57. s. e.: Libertador y Normandie. dr.: 81. c.: s/r.

En este film se destacaron Antonio Cifariello en AGENZIA MATRIMONIALE y Caterina Rigoglioso en STORIA DI CATERINA. En la versión de exportación fue eliminado el episodio de C. Lizzani L'AMORE CHE SI PAGA y mutilado el de Antonioni.

1955 — LE AMICHE (Las amigas). r.: M. A. a.: novela "Entre mujeres solas" de Cesare Pavese. g. y d.: M. A., Suso Cecchi D'Amico, Alba de Cespedes. f.: Gianni Di Venanzo. m.: Giovanni Fusco. d. a.: Gianni Polidori. a. r.: Luigi Vanzi. i.: Eleonora Rossi Drago, Valentina Cortese, Yvonne Fourneaux, Gabriele Ferzetti, Ettore Manni, Madeleine Fischer, Franco Fabrizi, Anna M. Pancani, Maria Gambarelli. j. pr.: Pietro Notarianni. pa.: Trionfalcine. dst.: ITALSUD (en la actualidad distribuye ASTOR). o.: Italia. f. e.: 6-12-57. s. e.: Ocean. dr.: 104'. c.: inc. men. 14 a.

1957 — IL GRIDO/THE CRY (El grito). r. y a.: M. A. g. y d.: M. A., Elio Bartolini, Ennio De Concini. f.: Gianni Di Venanzo. cm.: Erico Menczer. m.: Giovanni Fusco. d. a.: Franco Fontana. mtj.: Eraldo Da Roma. a. r.: Luigi Vanzi. s.: Vittorio Trentino. v.: Pia Marchesi i.: Steve Cochran, Alida Valli, Dorian Gray, Betsy Blair, Gabriella Pallotta, Lyn Shaw, Gaetano Matteucci, Guerrino Campanilli, Pina Boldrini, Mirna Girardi, Pietro Cirvelatti. j. pr.: Danilo Marciani. pr.: Franco Cancellieri. pa.: S.P.A./Robert Alexander. dst.: GALA. o.: Italia/EE.UU. f. e.: 12-3-62. s. e.: Opera. d. o. y dr.: 116'. c.: proh. men. 18 a.

Film exhibido en los Festivales de Locarno y Muestra Informativa de Venecia, 1957. La voz de Dorian Gray ha sido doblada por Monica Vitti.

1959 — L'AVVENTURA (La aventura). Ver ficha técnica Nº 6, pág. 34.

1960 — LA NOTTE/LA NUIT. (La noche). r. y a.: M. A. g. y d.: M. A., Ennio Flaiano y Tonino Guerra. f.: Gianni Di Venanzo. m.: Giorgio Gaslini. d. a.: Piero Zuffi. mtj.: Eraldo Da Roma. a. r.: Franco Indovina y Alberto Pecossi. i.: Jeanne Moreau, Monica Vitti, Marcello Mastroianni, Bernhard Wicki, Rossy Mazzacurati, Maria Pia Luzi, Guido Aimeone, Marsan, Vittorio Bertolini, Vincenzo Corbelli, Gitt Magrini Corbelli, Giorgio Negro, Ugo Fortunati, Roberta Speroni Fortunati, Valentino Bompiani, Salvatore Quasimodo, Giansiro Ferrati, Roberto Danesi, Ottiero Ottieri. pr.: Emmanuele Cassuto. j. pr.: Paolo Frasca. pa.: Nepi/Sofidetip - Silver. dst.: AR-TISTAS UNIDOS. o.: Italia/Francia. f. e.: 1-3-62. s. e.: Ambassador, Gral. Paz y Rivera Indarte. dr.: 117'. c.: proh. men. 18 a.

Este film obtuvo el "Oso de Oro" en el Festival de Berlín de 1961 y Premio FIPRESCI de la crítica en el mismo Festival. "LA NOCHE" ha sido boicoteada por la Liga de la Decencia de los Estados Unidos.

1961/62 — L'ECLISSE/L'ECLIPSE. r.: M. A. a. y g.: Tonino Guerra y M. A. f.: Gianni Di Venanzo. cm.: Pasquale de Santis. m.: Giovanni Fusco. d. a.: Piero Poletto. i.: Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal, Lilla Brignone, Louis Seigner. pr.: Robert y Raymond Hakim. pa.: Interopa-Cineriz/Paris Film. j. pr.: Danilo Marciani. o.: Italia/Francia. Este film fue presentado en el Festival de Cannes 1962.

Director de 2ª unidad:

1958 — LA TEMPESTA (Tempestad). r.: Alberto Lattuada. d. 2ª u.: M. A. a.: novelas "La hija del capitán" y "La historia de la revuelta de Pugaciov" de Alexander Pushkin. g.: A. Lattuada e Ivo Perilli. f.: Aldo Tonti (Technirama y Technicolor). m.: Piero Piccioni. d. a.: Mario Chiari. mtj.: Otello Colangeli. e. e.: Serse Urbisaglia. v.: Maria de Matteis. i.: Silvana Mangano, Van Heflin, Viveca Lindfors, Geoffrey Horne, Vittorio Gassman, Agnes Moorehead, Robert Keith, Oscar Homolka, Aldo Silvani, Fulvia Franco, Claudio Gora, Jovan Gec, Guido Celano, Cristina Gajoni, Helmut Dantine, Finlay Currie, Lawrence Naismith, Dragutin Felba, Niksa Stefanini, Mirutin Jasnica, Maria Cjnobari, Sokolov Janez, pr.: Dino de Laurentiis; pa.: D. D. L/Bosnia Film. dst.: PARMAMOUNT. o.: Italia/Yugoslavia. f. e.: 3-5-60. s. e.: Normandie, Metropolitan y G. Splendid. dr.: 130'. c.: inc. men. 14 a.

Argumentista:

1943/47: **GENTE DEL PO**. 1948: **N.U.-NETTEZZA URBANA, SUPERSTIZIONE, SETTE CANNE UN VESTITO**. 1949: **L'AMOROSA MENZOGNA**. 1950: **LA VILLA DEI MOSTRI, LA FUNIVIA DEL FALORIA, CRONACA DI UN AMORE** (Crónica de un amor). 1952: **LO SCEICCO BIANCO, I VINTI** (Los vencidos). 1953: **LA SIGNORA SENZA CAMELIE, TENTATO SUICIDIO** (Episodio de "Amor en la Ciudad"). 1957: **IL GRIDO/THE CRY** (El grito). 1959: **L'AVVENTURA** (La aventura). 1960: **LA NOTTE/LA NUIT** (La noche). 1961/62: **L'ECLISSE/L'ECLIPSE**.

1952 — **LO SCEICCO BIANCO**. r.: Federico Fellini. a.: M.A., F. Fellini y Tullio Pinelli. g.: F. Fellini, Ennio Flaiano y T. Pinelli. f.: Arturo Galleani. m.: Nino Rota. i.: Brunella Bovo, Leopoldo Triete, Alberto Sordi, Giulietta Masina, Ernesto Almirante, Fanny Marchiò, Gina Mascetti, Lilia Landi, Enzo Maggio, Armando Libianchi, Anna Primula, Poldino. pr.: Luigi Rovere. pa.: O.F.I. - P.D.C. o.: Italia.

Guionista:

1942 — **UN PILOTA RITORNA**. r.: Roberto Rossellini. a.: Tito Silvio Mursino (Vittorio Mussolini). g.: M.A., Rosario Leone, Massimo Mida, Gherardo Gherardi, Ugo Betti. f.: Vincenzo Seratrice. m.: Renzo Rossellini. i.: Massimo Girotti, Michela Belmonte, Gaetano Masier, Piero Lulli, Giovanni Valdambrini, Nino Brondello, Elvira Betrone, Jole Tinta, Piero Palmerini, con la colaboración de la Fuerza Aérea Italiana. pa.: A.C.I. o.: Italia.

I DUE FOSCARI. r.: Enrico Fulchignoni. g.: M.A. y E. Fulchignoni. a.r.: M.A. i.: Carlo Ninchi, Memo Benassi, Elli Parvo, Regina Bianchi. o.: Italia.

1943/47 — **GENTE DEL PO**.

1947 — **CACCIA TRAGICA** (Caza trágica). r.: Giuseppe De Santis. a.: G. De Santis, Carlos Lizzani y Lamberto Rem Picci. g.: M.A., G. De Santis, C. Lizzani, Cesare Zavattini, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Gianni Puccini. f.: Otello Martelli. m.: Giuseppe Rosati. d.a.: Carlo Egidi. d.m.: Fernando Previtali. i.: Vivi Gioi, Andrea Checchi, Massimo Girotti, Carla Del Poggio, Vittorio Duse, Folco Lulli, Piero Lulli, Michele Riccardini, Ermanno Randi, Eugenia Grandi, Guido Dalla Valle, Antonio Nediani, Checco Rissone, Umberto Sacripante. pr.: G. G. Agliani. pa.: A.N.P.I. dst.: OCEAN FILMS. o.: Italia. dr.: 90'. c.: proh. men. 14 a. f.e.: 14-7.49. s.e.: Premier e Ideal.

1948: **N.U. NETTEZZA URBANA**. 1949: **L'AMOROSA MENZOGNA, SUPERSTIZIONE, SETTE CANNE UN VESTITO**. 1950: **LA VILLA DEI MOSTRI, LA FUNIVIA DEL FALORIA, CRONACA DI UN AMORE** (Crónica de un amor). 1952: **I VINTI** (Los vencidos). 1953: **LA SIGNORA SENZA CAMELIE, TENTATO SUICIDIO** (Episodio de Amor en la Ciudad). 1955: **LE AMICHE** (Las amigas). 1957: **IL GRIDO/THE CRY** (El grito).

1959: **L'AVVENTURA** (La aventura). 1960: **LA NOTTE/LA NUIT** (La noche). 1961/2: **L'ECLISSE/L'ECLIPSE**.

Asistente de realizador:

1942 — **I DUE FOSCARI**.

LES VISITEURS DU SOIR/L'AMORE E IL DIAVOLO (Los visitantes de la noche). r.: Marcel Carné. a., g. y d.: Jacques Prevert y Pierre Laroche. f.: Roger Hubert. dc. y v.: Georges Wakhevitch y Alexandre Trauner. m.: Maurice Thiriet y Joseph Kosma. d.m.: Ch. Münch, con la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio. mtj.: Henri Rust. a.r.: M.A. s.: Jacques Lebreton. i.: Alain Cuny, Arletty, Jules Berry, Marie Déa, Marcel Herrand, Fernand Ledoux, Pierre Labry, Roger Blin, Jean D'Yd, Gabriel Gabrio. pr.: André Paulve y Michele Scalera. est.: De la Victoire (Niza) y St. Maurice. dst.: CINEMATOGRAF. INTERAMERICANA. o.: Francia/Italia. f.e.: 17-4-46. s.e.: Libertador. dr.: 120. c.: s/r. Antonioni fue enviado a Francia para asistir a Carné en este film y representar la parte italiana del mismo. No obstante, el realizador francés no le permitió —prácticamente— trabajar a su lado. Por lo tanto, su asistencia en el film, ha sido casi nula.

Supervisor:

1957 — **QUESTO NOSTRO MONDO**. r.: Ugo Lazzari, Eros Macchi y Angelo Negri. spv.: M.A. f.: Massimo Dallamano, Tonino Delli Colli, Alvaro Mancori, Rimoldi, y Gregoric. m.: Mario Nascimbene. n.: Vittorio Bonicelli. mtj.: Eraldo Da Roma. pr.: Ferry Mayer. j.pr.: Antonio Centa. pa.: B.M.B. o.: Italia. (Pese a aparecer en la presentación de los títulos de este film —largometraje documental—, M.A. no reconoce la supervisión del mismo).

Director teatral:

1957 — **IO SONO UNA MACCHINA FOTOGRAFICA** (I Am a Camera), de John Van Druten, sobre una novela de Christopher Isherwood. i.: Mónica Vitti.

SCANDALI SEGRETI, de M. A. y Elio Bartolini.

Autor teatral:

1957 — **SCANDALI SEGRETI**.

Proyecto no realizado:

1944 — **IL PROCESSO DI M. TARNOWSKA**. r.: Luchino Visconti. g.: M.A.

**ARTISTAS
ARGENTINOS
ASOCIADOS**

presenta con orgullo una obra
cumbre del moderno cine francés

EL CARTERISTA

(PICKPOCKET)

un film
escrito y
dirigido
por

ROBERT BRESSON

interpretado

por

MARTIN LASALLE

y con música de

Jean - Baptiste Lulli



DICCIONARIO

DE LA

NUEVA

GENERACION

ARGENTINA

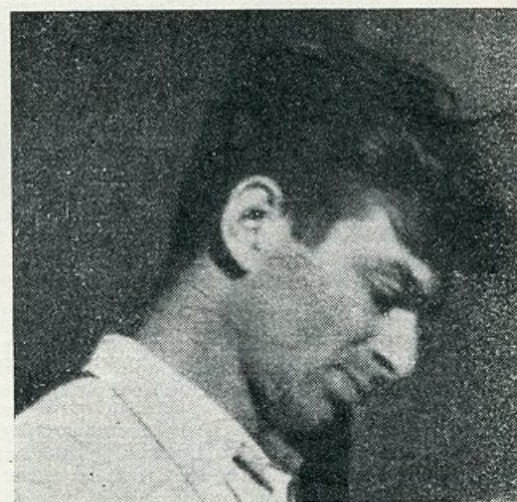
por **SALVADOR SAMMARITANO**

Segunda parte



ALONSO, Rodolfo

Nació en Buenos Aires el 4 de octubre de 1934. Colaborador de numerosas publicaciones del país y del extranjero, forma parte del grupo editor de la revista *Poesía Buenos Aires*. Ha publicado numerosos libros de poemas (*Salud o nada*, *Buenos vientos*, *El músico en la máquina*, *Duro mundo*, *El jardín de aclimatación*, *Gran Bebé*). Escribió textos y relatos para varios films y es coautor de dos guiones (*De vuelta a casa* y *Tristeza del hombre común*). Es actualmente secretario técnico del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Buenos Aires. Ha traducido a muchos poetas extranjeros. *Filmografía*: 1959: *Crónica en Maciel* de Victor Iturralde (texto); 1960: *Faena* de Humberto Ríos (texto); *Lobos marinos patagónicos* de Ricardo Aronovich y Hugo Pesce (texto); 1961: *Recolección de aves* de Aldo L. Persano (texto); *De vuelta a casa* de Ricardo Becher (coargumentista); *Tristeza del hombre común* (coargumentista, a realizarse dirigida por Ricardo Becher); *El pescador de vigas* (uno de los tres episodios de *Tierra roja*, largo metraje sobre tres cuentos de Horacio Quiroga a realizarse en 1962). Encargado de producción en *Dimensión* (1960) de Aldo L. Persano.



ARONOVICH, Ricardo

Nació en Buenos Aires el 4 de enero de 1961. En 1948 viaja a Estados Unidos para estudiar fotografía. Interesado por el cine realiza diversas experiencias en 16 mm. y en fotodocumentales. En 1956 comienza a filmar en 35 mm. Su trabajo se va perfeccionando convirtiéndose en el iluminador preferido por los cortometrajistas argentinos. En 1960 realiza su primer largometraje (*Los de la mesa diez*) y después de afrontar diversos inconvenientes sindicales logra ingresar de lleno a la producción. El principal aporte de Aronovich, primer iluminador que aporta al cine argentino el corto metraje, consiste en su estilo moderno y funcional, lo que constituye una bocanada de aire nuevo en una industria cuyos principales fotógrafos ostentaban una técnica correcta (a veces brillante) pero cuyos estilos raras veces abandonan los viejos clisés de las décadas del 30 ó del 40. *Filmografía*: 1956: *Llegó el circo* de

Enrique Dawi; 1958: *Buenos Aires de David José Kohon*; *Los pequeños seres* de Jorge Michel y Oscar Baigorria; 1959: *Luz, cámara, acción...* de Rodolfo Kuhn; *Diario y Estadio* de Juan Berend; 1960: *Nueva Plata acusa* de Mario Zippilivan; *Los de la mesa diez* (largo) de Simón Feldman; *Faena* de Humberto Ríos; *Bazán* de Ramiro Tamayo; *No deben morir* (color) de S. Feldman; *Dimensión* de Aldo Luis Persano; *El amor elige* de Rodolfo Kuhn; *La carrera* de Martín Schor; 1961: *Tres veces Ana* (largo) de David José Kohon; *Los anclados* (color) de Fuad Quintar; *Los jóvenes viejos* (largo) de Rodolfo Kuhn; *De vuelta a casa* de Ricardo Becher; *Juego cruzado* de Humberto Ríos; *Sin memoria* de Ricardo Alventosa; *El televisor* (largo) de Guillermo Fernández Jurado.



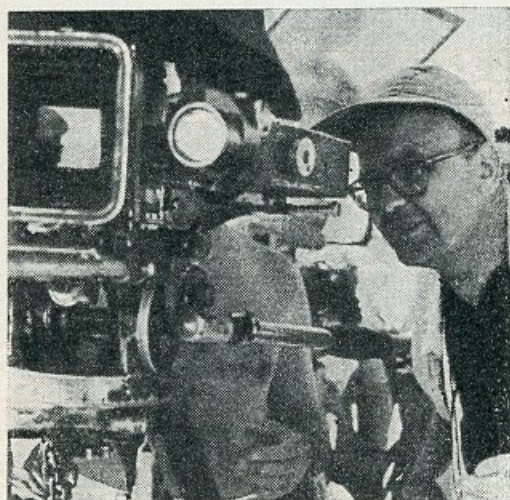
CAULA, Víctor Hugo

Nació el 16 de octubre de 1927. Excelente cameraman, ingresó en la industria en 1942 como fotógrafo de filmación. Sus trabajos en *Tres veces Ana* y *Los jóvenes viejos* le han valido un lugar destacado en la nueva promoción de técnicos argentinos.



CERRUTTI, Roberto

Nacido en Buenos Aires el 17 de julio de 1941 es otro de los jóvenes que ha elegido la fotografía como rubro donde desarrollar su vocación por el cine. Se ha vinculado al cine como crítico y organizador de funciones de cine artístico. Socio de cineclubs, comienza en 1958 a trabajar en cine publicitario y a realizar diversas experiencias en 16 mm. Junto a Walmo ha investigado las posibilidades del cine abstracto. En 1961, como culminación de los estudios realizados, realiza el proceso de laboratorio completo (incluyendo preparación de la maquinaria y drogas especiales) del film *Informal 2*. Actualmente es director de fotografía de cortometrajes. *Filmografía*, 1961: *Informal 2*, *Metrópoli* y *Capital* de Walmo; *Un cuentito sobre la muerte* de A. Krygier (también intérprete); 1962: *La desconocida* de Enrique Juárez.



CAMUSSO, Adelqui

Nació en Santa Fe el 30 de mayo de 1925. En 1945-46 trabajó en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Fue secretario del Foto Club de Santa Fe. Diplomado en Letras en 1952 ingresa al año siguiente, por concurso, al Centro Experimental de Cinematografía de Roma y egresa con el título de Director de fotografía. En Europa es fotógrafo de diversas publicaciones. Realiza con Fernando Birri fotografías para reportajes de *Italia, hoy*. Realiza en Italia el borrador filmico para un film de Antonio Pietrangeli (*Le chiacchierate*) que no llegó a filmarse. Filma en París un medimetroje argumental y en 1958 regresa a la Argentina contratado por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral donde se desempeña como Coordinador Docente y profesor de Fotografía, Óptica y Sensitometría. Su primer largometraje es *Los inundados* de Fernando Birri. Con respecto a Camusso se puede repetir lo dicho para Aronovich. Es un elemento de sólida técnica, cultura refinada y sentido moderno. Exactamente el tipo de técnico que nuestro cine reclama.

Filmografía: 1957: *Arthur a la cité* (medimetroje, color) de Jean Marie Croufer (Francia); 1959: *Gambartes, pintor del litoral argentino* (color) de Simón Feldman; *Buenos días, Buenos Aires* (color) de Fernando Birri; 1961: *Los inundados* (largo) de Fernando Birri; 1962: *Tierra seca* de Oscar Kantor; *Kosice* de Alejandro Vignatti.

sería, a su vez, el primer largo metraje realizado por Ricardo Luna. *Filmografía*: Desde 1947 cameraman de films de largo metraje; 1960: *Trayectorias* (corto) (argumento, fotografía y realización); 1961: *Esto es minería* (medimetroje, color) de Ricardo Becher; *Un día* (corto) de Osías Wilenski; *Feria* (corto) de Ricardo Luna (dirección de fotografía).



FERRANDO, Jorge Alberto

Nació en Santa Fe el 2 de agosto de 1917. Es ingeniero químico y ejerce su profesión. Poeta de relieve ha sido premiado por varias de sus obras. Ha escrito varios libros de poemas, guiones para cine y televisión, la mayor parte de ellos, inéditos o sin filmar. Su primer trabajo para el cine cristaliza con *Buenos días, Buenos Aires* (1959) de Fernando Birri en el que escribe textos y colabora en el guión. También junto a Birri escribe el guión de *Los inundados*, su primer largometraje.



FISNER, Juan Carlos

Nació en Buenos Aires el 15 de enero de 1934. Figura de relieve en el ámbito cineclubista es directivo del Club Gente de Cine, de la Cinemateca Argentina y del Centro de Investigación para la historia del cine argentino. Ha dictado cursos y conferencias, ha sido secretario del jurado en el Festival de Mar del Plata de 1961 y es el redactor de la parte argentina del *Filmlexicon* editado en Italia por el Centro Experimental. Se inició profesionalmente en el cine como secretario de Producciones Angel (Gaffet-Torre Nilsson) y luego como asistente o administrador de producción en films como *Piel de verano*, *Tres veces Ana*, *La cifra impar*, *Los jóvenes viejos*, *Dar la cara*. Se inicia como jefe de producción en el corto *Imágenes del pasado* de Fernández Jurado y es productor ejecutivo de *El televisor*. Es productor además de *El cartero*, un corto dirigido por Paulina Fernández Jurado.



DI SALVO, Aníbal H.

Nació el 5 de octubre de 1924 en Bella Vista (Buenos Aires). Comenzó en el cine como peón de decorados en los Estudios San Miguel en 1941. Fue luego reflectorista, utilero, fotógrafo de escena y foquista. Con *La secta del trébol* (1947) de Mario Soffici inicia su labor como cameraman. Actuó como tal en films de la importancia de *Fin de fiesta*, *Un guapo del 900*, *Piel de verano*, *Setenta veces siete* y *Piel de verano* de Leopoldo Torre Nilsson y *Prisioneros de una noche* de David José Kohon. En 1960 escribe, dirige y fotografía su primer cortometraje: *Trayectorias*. Realiza la dirección de fotografías de varios cortos y proyecta debutar en largo metraje con *Soledad para cuatro* que



GDANSKY ORGAMBIDE, Carlos

Nació en setiembre de 1930 en Buenos Aires. Realizó estudios de plástica y ejerció la crítica cinematográfica en las revistas *Espiga* y *Gaceta Literaria*. Fotógrafo reporter de varias publicaciones y del Festival de Mar del Plata se inició en el cine como fotógrafo de escena. Dirigió episodios de films en serie para la televisión y un documental, *El parque*. Ha realizado la iluminación de tres cortometrajes: *Imágenes del pasado*, *Porque hoy es sábado* y *El cartero*.



HARDING, Axel

Nació en Berlín el 30 de marzo de 1933. Llega a la Argentina a los siete años de edad. Interviene desde 1944 hasta 1950 en distintas películas argentinas en pequeños papeles juveniles. Participa también, como actor, del Teatro Alemán de Buenos Aires. En 1960 produce el cortometraje *Biografías* de Manuel Antín, y al año siguiente es productor de su primer largo, *La cifra impar*, también dirigida por Manuel Antín. Sus planes para el futuro, siempre con Antín, incluyen la filmación de *Los venerables todos* y una versión de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.



ITZCOVICH, Mabel

Nacida en Buenos Aires, cursó estudios en el IDHEC de París. Su actuación en el medio de la cultura cinematográfica es vasta. Fue cofundadora del Seminario del Cine de Buenos Aires y de la revista *Cuadernos de Cine*, creó y dirigió la Colección de Estudios Cinematográficos de la Editorial Losange, dictó gran cantidad de cursos y conferencias, ejer-

ce la crítica cinematográfica en *Cinecrítica*, *TIEMPO DE CINE* y otras publicaciones. Asistente y guionista de varios cortos, ha terminado guiones de largo metraje (en colaboración) que esperan ser filmados. Son ellos: *El juguete rabioso*, *Si y Moto en el verano*. Además, siguiendo las huellas de la "nueva crítica" hará sus primeras armas en la realización con el corto *Encuesta*. Integra el Consejo de CADIC.

Filmografía: 1955: *Un teatro independiente* de S. Feldman; 1956-58: *El negocio* (1ª versión) de S. Feldman; 1958: *Ritmo de tango* de S. Feldman (asistente de dirección); 1959: *Gambartes, pintor del litoral argentino* de S. Feldman; 1961: *Juego cruzado* de Humberto Ríos (co-guionista).



KANAF, Leo

Nació el 14 de agosto de 1928. Realizando estudios de antropología en la Escuela Nacional de Antropología de México tiene su primer contacto con el cine al filmar algunos documentales de ese carácter. Es editor de libros del mismo tema y en 1960 produce *Shunko* de Lautaro Murúa. Inmediatamente después produce el segundo film de Murúa, *Alias Gardelito*. Su último trabajo de productor es una coproducción con Francia y realizada por Jan Jabely (*Mi novia es otra*, 1961). Su más caro proyecto es la realización de *Santos Pérez* que dirigiría Lautaro Murúa.



MAHIEU, José Agustín

Nació en Banfield (Buenos Aires) en 1927. Escritor y crítico de cine es figura notoria en el campo de nuestra cultura cinematográfica. Vinculado a los medios cineclubistas es miembro del consejo directivo del Cineclub Núcleo y codirector de *TIEMPO DE CINE*. Colabora o ha colaborado como crítico, además, en revistas como *Lyra*, *Marcha*, *Histonium*, *Letra y línea*. Fue uno de los fundadores de la revista *Cinedrama*. Es autor de *Historia del cortometraje argentino*, un ensayo sobre Ingmar Bergman, y está

en prensa un libro sobre cine argentino que publicará Eudeba. Es miembro de los consejos directivos de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje y de la Asociación de Cronistas Cinematográficos. Ha realizado varios guiones, pero sólo se ha filmado *Juego cruzado* de Humberto Ríos (en colaboración con Mavel Itzcovich). Guiones inéditos son *Sitiados por el cielo*, *Decisión junto al mar* y *Moto en el verano*, este último en colaboración. Fue jurado de la crítica en el IV Festival de Mar del Plata.



MARTINEZ, Tomás Eloy

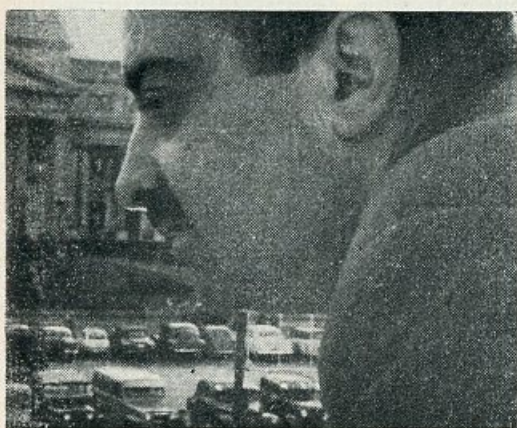
Nació en San Miguel de Tucumán, el 16 de julio de 1934. Ejerció la crítica cinematográfica en *La Gaceta* de Tucumán (1954-1956) y en *La Nación* de Buenos Aires (1957-1961) al tiempo que publicaba varios poemas. Desde 1959, dictó cursos de Crítica y Guión en la galería Antígona, y desde 1961 es profesor de Teoría general del cine en la Escuela de Cinematografía de la Universidad de La Plata. A fines de 1961, la Dirección Nacional de Cultura publicó su ensayo *La obra de Ayala y Torre Nilsson*. Ha publicado artículos y ensayos parciales sobre el nuevo cine argentino en *Lyra*, *Cinecrítica*, *Apuntes cinematográficos* y *La Cultura en México*. Trabaja ahora en su primera novela: *Sagrado*. Después de haber escrito los libretos para los cortos *El amor elige* (Rodolfo Kuhn, 1960) y *Bazán* (Ramiro Tamayo, 1961), inició con Augusto Roa Bastos un trabajo conjunto que abarca los siguientes libretos para largo metraje, alguno sin estrenar y otro sin filmarse: *El último piso* (Daniel Cherniavsky, 1961), *El terrorista* (D. Cherniavsky, 1962) y *Si* (Simón Feldman). En el libreto de *Si* colaboraron asimismo el realizador, Dalmiro Sáenz y Mabel Itzcovich. Ha formado parte del *Grupo de los diez*, para cuyos teatros escribió dos guiones con Ernesto Schöo, en 1960. Es miembro del consejo directivo de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Fue jurado de la crítica en el I y III Festival de Mar del Plata y representó a la SADE en el jurado que confirió premios a la producción nacional de 1958.



NEDER, Rodolfo

Nació en Santa Fe en 1934. Estudios interrumpidos de derecho para ingresar al Instituto de Cinematografía de la Uni-

versidad Nacional del Litoral. Interviene en la filmación de *Tiredié* de Fernando Birri. Participó como cameraman y asistente de varios films rodados por el Instituto. Realizó la dirección de fotografía de *Los cuarenta cuartos* (1962) de Juan F. Oliva, que le sirvió de tesis para graduarse como Director de fotografía en el Instituto. Sigue vinculado a la escuela santafesina como profesor de Óptica y Sensitometría.



NIEVES, Federico

Nació en Buenos Aires el 25 de mayo de 1928 y es socio fundador de la Asociación de Cine Experimental donde dicta cursos y es un animador incansable. Ocupa diversos cargos y es actualmente miembro honorario de la Comisión para el Corto Metraje y el Cine Experimental del Instituto Nacional de Cinematografía. Fue jefe de producción de *La puerta* (Berú, 1959), *Faena* (Ríos, 1960) y *Crimen perfecto* (Tabachnik, 1961).



PATERNOSTRO, Néstor

Nacido en San Isidro (Buenos Aires) el 22 de abril de 1937. Estudios universitarios suspendidos en tercer año de bioquímica. Timidos intentos de producción de cortos y largos metrajes en 16 mm. desde el año 1955 al 58. En el año 1960 ingresa en una agencia de publicidad como jefe de cine, para salir en 1961 a integrar un equipo para la realización de films publicitarios con Tito Vallacco y Catú, actividad que actualmente desarrolla. En 1961 dirige el corto *Horno de ladrillos* y es coguionista del corto en dibujos animados *La pared*, actualmente en producción.



RAAB, Enrique

Nació en Viena el 2 de febrero de 1932. Es presidente del club *Gente de Cine* y miembro de la Cinemateca Argentina. Ha colaborado como crítico y editor en publicaciones de *Gente de Cine* y en *Talia*, *Apuntes Cinematográficos* y *Gaceta* del IV Festival de Mar del Plata. Es secretario del Centro Argentino de Difusión Cinematográfica (CADIC). Colaboró con Ricardo Luna en el cortometraje *Feria* y actualmente prepara con él el libro cinematográfico de *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac. Comenzará a dirigir un cortometraje sobre un cuento del mismo Halac, cuyo título provisional es *Un día en el aire*.



RASCHELLA, Roberto

Nació en Buenos Aires el 30 de setiembre de 1930. Crítico y teórico del cine ha publicado colaboraciones en *Plástica*, *Cinecrítica* y *TIEMPO DE CINE* de Buenos Aires y en *Film Ideal* (Madrid) y *Cinema Nuovo* (Milán). Prepara un libro titulado *Chaplin en la cultura*. Ha escrito varios argumentos que no han sido filmados. Integra el equipo de *Taller de Cine* y dentro de él ha realizado su mayor actividad. **Filmografía:** 1958: *Falcini* de Jorge Macario (guion y asistente); 1959: *Spilimbergo* de Jorge Macario (guion y asistente); 1960: *1810* de Luis A. Bellaba (guion y textos); *El grito postrero* (guion); 1961: *El hombre que vio al Mesías* o *Don Luis Ramírez* de Jorge Macario (adaptación, guion y textos).



RIPOLL, Antonio

Nació el 8 de abril de 1930 en la ciudad de Bahía Blanca. Se inició como ayudante de compaginación en 1944 y en 1947 compaginó su primer film, aunque no figure en el cast. Fue *El tambor de Tacuarí*. Su primer trabajo oficial fue *Cita en las estrellas* (1948) de Carlos Schlieper. Desde 1951 trabaja independientemente. Técnico inteligente, con inquietudes y criterio moderno es una de las figuras más interesantes dentro de la rutina que suele imperar en los técnicos del cine nacional. Su frecuentación con gente de la nueva generación que lo ha hecho su compaginador preferido ha hecho que se lo considere uno más en la lucha por un cine argentino mejor. Compaginador de muchos cortos argentinos ha montado también (entre otras) *Tres veces Ana*, *Los jóvenes viejos*, *Los inundados* y *La cifra impar*. En este último film, cuyo trabajo alcanza un nivel excepcional, colaboró en el libro cinematográfico.



ROA BASTOS, Augusto

Nació en Asunción del Paraguay el 13 de junio de 1918. Fue combatiente de la guerra del Chaco (1932-35). Secretario de redacción de *El País* de Asunción, se exiló a la Argentina a raíz de la guerra civil paraguaya. Ha publicado *Fulgencio Miranda* (1942), *Poemas* (1942), *Mientras llega el día* (drama, 1945), *El trueno entre las hojas* (1953) e *Hijo de hombre* (1959). En 1955 entra, no muy afortunadamente, en nuestro cine con la adaptación de *El trueno entre las hojas* que realizaría Armando Bo. Su encuentro definitivo con el cine de calidad se produce cuando en 1960 adapta para el cine *Shunko* que realiza Lautaro Murúa. Su último guion es *El terrorista* que dirige Daniel Cherniavsky y escribe en colaboración con éste y Tomás Eloy Martínez.

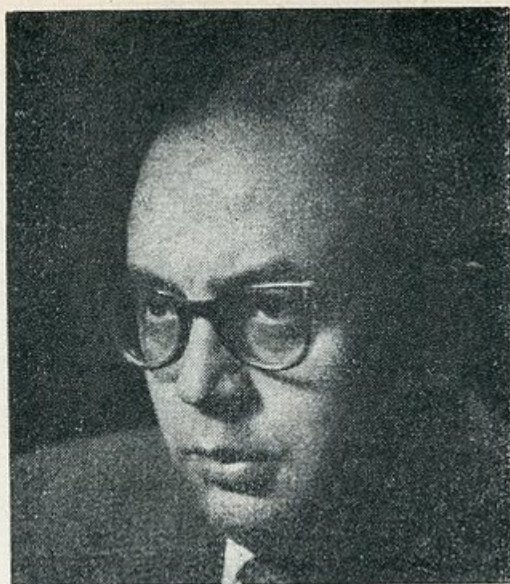
Filmografía: 1955: *El trueno entre las hojas* de Armando Bo; 1957: *Sabaleros* de A. Bo; *La sangre y la semilla* de Alberto Dubois (adaptaciones); 1960: *Shunko* de Lautaro Murúa (adaptación y guion); *Alias Gardelito* de L. Murúa (adaptación y guion en colab. con Solly); 1961: *El último piso* de Daniel Cherniavsky (adaptación y guion en colab. con D. C. y T. E. Martínez); 1962: *El terrorista* de D. Cherniavsky (en colaboración con D. C. y T. E. Martínez).



SIMONETTI, Marcelo

Nació en Buenos Aires el 9 de marzo de 1936. Vinculado a los medios televisivos donde ha producido conjuntamente con su padre más de 4.000 programas, su aporte más notable a la televisión ha sido el teleteatro *Historias de jóvenes* donde colaboraron (muchas veces por primera vez) autores de la jerarquía intelectual de Osvaldo Dragún, David Viñas, Mario Trejo, Alberto Vanasco, Dalmiro Sáenz, Manuel Antín y otros. Se inicia en cine como productor de *Luz, cámara, acción* dirigido por Rodolfo Kuhn. Es uno de los productores más importantes de la nueva generación y se halla embarcado en un elevado plano de inquietudes en ese campo.

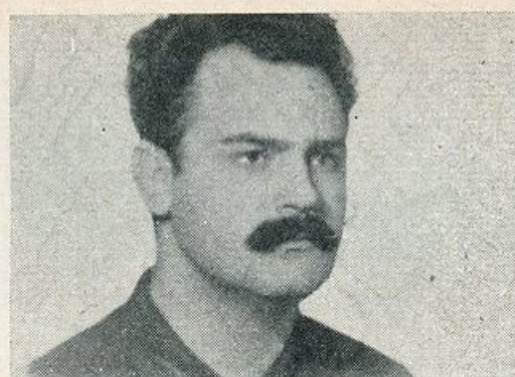
Filmografía: 1959: *Luz, cámara, acción* de Rodolfo Kuhn; 1960: *Los de la mesa diez* de Simón Feldman; 1961: *Tres veces Ana* de David J. Kohon. **Proyectos:** *Los ojos abiertos* de Rodolfo Kuhn y *Unos cuantos días* de Leopoldo Torre Nilsson, según la novela de Luis Pico Estrada.



SOLLY (Solly Wolodarsky)

Nació en Buenos Aires en 1927. Periodista y escritor, sus actuaciones más destacadas las obtiene como dramaturgo. Su obra *La raza de los subhombres* es premiada en un festival internacional en 1957. En 1958 estrena *El crack* y en 1959 *En la tierra del quebracho la madera no se agacha*. Este año estrenará *Una rienda para el mar* y prepara una trilogía sobre la calle Lavalle (*Lavalle y Junín*, *Lavalle y Ayacucho* y *Lavalle y Uruguay*). Su primera intervención en el cine tiene lugar colaborando con Francis Lauric en *El hombre señalado* (1956). Su entrada de lleno tiene lugar cuando José Martínez Suárez lleva a la pantalla su drama *El crack*.

Filmografía: 1956: *El hombre señalado* de Francis Lauric (colaborador); 1959: *El crack* de José Martínez Suárez (arg y colab. en el guión); 1960: *Héroes de hoy* de Enrique Dawi (libro en colab.); *Alias Gardelito* de L. Murúa (guión en colab.); 1961: *Sombras en el cielo* de Juan Berend (guión en colab.). **Libros aún no filmados:** *Dos en el mundo*, *En nombre de la ley* y *La pluma mágica*, este último en colaboración con Martín Schor.



VIÑAS, David

Nació en Buenos Aires en 1929. Uno de nuestros mejores novelistas, sus obras están teñidas de un claro tinte social y han sido editadas y premiadas repetidas veces. Son sus obras: *Cayó sobre su rostro* (1955), *Los años despiadados* (1956), *Un dios cotidiano* (1957), *Los dueños de la tierra* (1959) y *Dar la cara* (1962). En 1958 ingresa en el cine nacional como argumentista de *El jefe* de Fernando Ayala. Este era un cuento de la colección inédita *¡Paso a los héroes! y otros cuentos de la época ambigua*. En 1959 Ayala filma *El candidato* sobre otro cuento de la misma colección. En 1960 se proyecta filmar otro cuento de la misma serie, *Sábado a la noche*: cine que planteaba una suerte de documental sobre la calle de los cines (Lavalle) y la fiesta de la clase media porteña. Esta idea fue desnaturalizada al hacer el guión un rutinario y mediocre escritor profesional, Rodolfo M. Taboada. Su última obra para el cine es *Dar la cara* el film que acaba de terminar José Martínez Suárez. Fue colaborador en muchas publicaciones del país y del exterior y va a publicar un libro titulado *Literatura argentina y realidad política*. Estando en Venezuela comenzó a realizar un documental (*Contrapunto*, 1960) en colaboración con los alumnos de la Universidad Nacional de Los Andes, Mérida. El material, que documentaba las contradicciones extremas en esa región de América Latina fue secuestrado con motivo de la deportación ordenada por el gobierno de Betancourt.

Este diccionario prosigue en el próximo número.

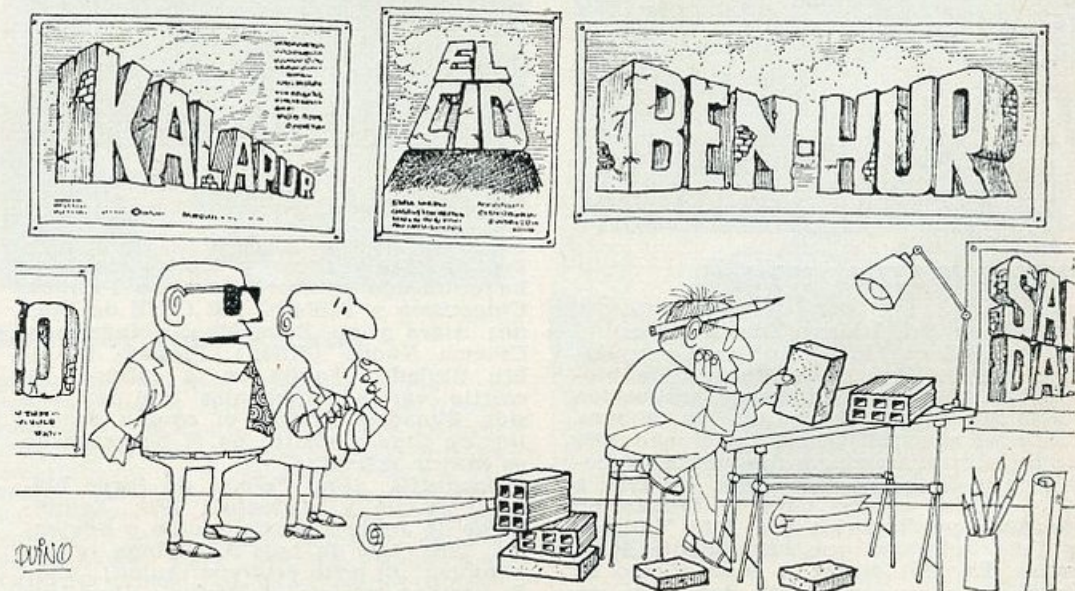


SIRI LONGHI, Jorge

Otro joven productor de nuestro cine. Nacido en Mercedes (Buenos Aires) el 6 de marzo de 1931, se vincula junto con Rodolfo Kuhn a los medios televisivos. Produce los programas *Teleteatro del Grupo de los 10* y *Desnuda Buenos Aires*. En 1960 entrando en el cine produce el corto *El amor elige* de Rodolfo Kuhn. Su primer largo es *Los jóvenes viejos*, también de Kuhn.

"LADRILLOS"

por QUINO



—Está pensando el afiche de nuestra última superproducción.



Antín

Kuhn



Truffaut



Petri

Lizzani

ORGANIZACION

Conviene dividirla en interna y externa, más por sus efectos que por su misma estructura. Como se sabe, el Festival fue iniciado por la Asociación de Cronistas y luego adquirió cierto carácter unitivo mediante el ingreso en su conducción de la mayoría de las entidades que agrupan a la creación y la producción filmicas. Asimismo cuenta con el apoyo económico del Instituto de Cinematografía, de las entidades de fomento de Mar del Plata y de la Lotería de Beneficencia y Casinos.

Desde el principio —e inspirada por los críticos— se optó por favorecer manifestaciones culturales que culminaron (en los últimos festivales) con los Congresos de teóricos, que si bien no alcanzaron por razones de tiempo la extensión y la trascendencia esperadas, sirvieron para poner en contacto a realizadores y estudiosos de todas partes con las características y los problemas actuales de nuestro cine.

Estos contactos tuvieron un desarrollo interesante en reuniones informales con los realizadores jóvenes, cineclubistas y críticos locales de revistas especializadas. Todos ellos pudieron obtener así una oportunidad de conocer figuras importantes (este año Haanstra, Lizzani, Petri, Truffaut, Daves, Rossen, Mekas) e intercambiar informaciones —o discutir— con críticos o teóricos como Aristarco, Manvell, Marcorelles, Marcel Martín, Langlois, Cobos, García Escudero y otros, que este año se sumaron a los conocidos en años anteriores.

Todo esto puede parecer sin importancia

Ha pasado ya bastante tiempo desde el IV Festival de Mar del Plata; muchos acontecimientos dramáticos rodearon su curso y siguen contribuyendo, como crisis de fondo, a la propia crisis económica de nuestro cine. Parece oportuno, en estos momentos sombríos, eliminar la "pequeña historia" y analizar, con cierta perspectiva, la función desempeñada por el festival como caja de resonancia para el cine argentino.

AGUSTIN

MAHIEU

MAR DEL PLATA 1962

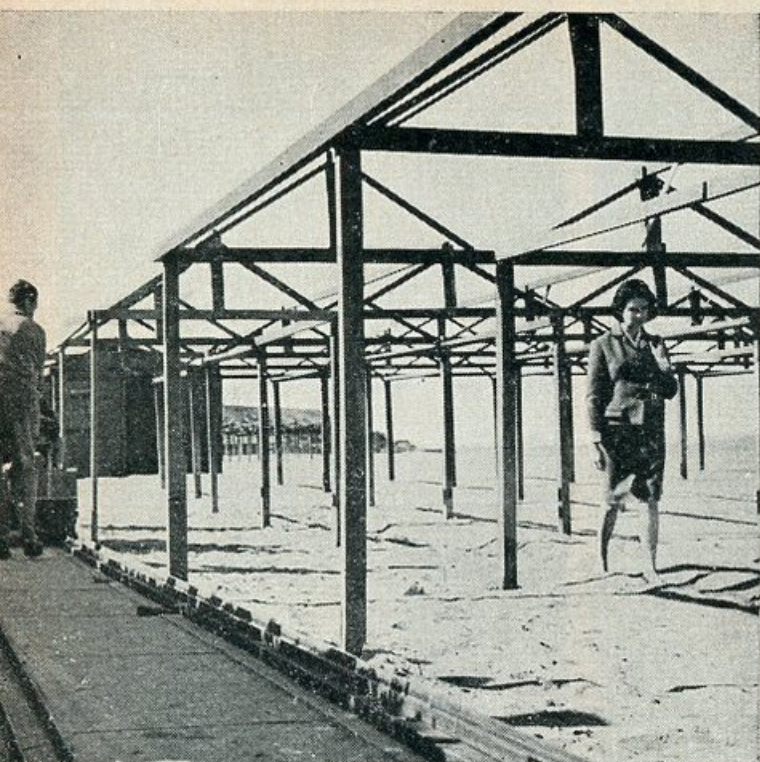
a ciertos productores o funcionarios (y tal vez al público, que sólo ve las películas, muchas veces mediocres, que envían los concursantes) y el brillo frívolo de las reuniones de actores) pero es el efecto más fructífero y duradero de un certamen así.

Este tipo de intercambio no depende en realidad de los aspectos oficiales del Festival, sino de la propia iniciativa de los sectores más serios y lúcidos del cine argentino. Pero es lícito reconocer el buen criterio seguido en la invitación a figuras relevantes del cine junto a la cuota más frívola —y difícil de conseguir— de las estrellas.

Otro aspecto destacable es la labor seria de la Oficina de prensa, encabezada por Héctor Grossi, no sólo por la inteligencia y conocimiento puestos al servicio de sus múltiples tareas, sino por la excelente Gaceta del Festival, que reflejaba la actividad del mismo y presentaba un variado análisis de la trayectoria del cine argentino en sus aspectos más valiosos.

Un progreso apreciable de la organización interna se registró en la compleja coordinación de horarios, actos y exhibiciones, conferencias de prensa y recepción; este orden poco visible hizo pensar a cierta prensa sensacionalista que el festival era opaco...

Una convención de exhibidores permitió a los productores locales mostrar buena parte de los films recientes. Si no tuvo el éxito esperado ello se debe sin duda en parte a las características de los exhibidores latinoamericanos, cuya demanda es aún la de un cine primario. Para sectores más exigentes, es ilustra-



1

1) Escena de filmación de LOS JOVENES VIEJOS (Rodolfo Kuhn).
2) LOS DIAS CONTADOS (Petri). 3) MATCH EN EL INFIERNO
(Fabril). 4) LAS PENAS DE LENKA (Kachyna).



2



3



4

tivo recordar una nota de *Variety*, que puede desilusionar a ciertos teóricos locales del cine comercial. En el mismo se reducía el interés de lo visto en films argentinos (para una posible distribución en E.E.U.U.) a las obras de Kohon, Antín, Birri, Kuhn y Murúa... En cuanto a las relaciones exteriores, la organización —donde tuvo papel clave la labor de Fernando Ayala— adquirió una tónica efectiva, que reforzó la línea de años anteriores. Aquí cabe repetir que el camino lógico (para la difusión del cine argentino y la afirmación del festival en el plano internacional) es el acento cultural puesto tanto en actos como en invitaciones a teóricos y prensa especializada. Esa es la característica destacada por la prensa extranjera y la que ha permitido a nuestro cine poseer un medio inmejorable de confrontación y conocimiento.

FILMS

La selección de films, como es regla general (salvo en Venecia) corre por cuenta de los productores de cada país. La abundancia de certámenes competitivos hace disminuir peligrosamente las posibilidades de contar con muchos films de calidad. Los países productores prefieren naturalmente reservar sus triunfos para los tradicionales festivales de Cannes y Venecia; lo cual no impide que allá como aquí, los envíos importen muchas veces por su colocación comercial y no por su calidad.

Las contribuciones de mayor calidad fueron esta vez las de Francia (*Jules et Jim*), Italia (*Los días contados*), Hungría (*Match en el infierno*), Checoslovaquia (*Las penas de Lenka*), E.E.U.U. (*El audaz*) y la muy valiosa presentación argentina (*Los jóvenes viejos* y *Tres veces Ana*).

Acentuando aún más la selección, podemos juzgar como films de verdadero interés actual, por su ubicación temática y su lenguaje cinematográfico, a las obras de Truffaut, Petri, Kuhn y Kohon. Antes de pasar a las mismas, una breve referencia a las demás sería pertinente. *Match en el infierno* es una curiosa e interesante tentativa de tratar en forma de farsa el clima dramático de los campos de concentración. Los prisioneros dedicados a prepararse para un partido de fútbol con los alemanes permiten desarrollar una serie de situaciones satíricas y muy humanas. El tratamiento es algo anticuado aunque muy eficaz. La interpretación (y el dibujo psicológico de cada personaje) consigue interesar.

Las penas de Lenka refleja el mundo de la niñez (a través de la delicada etapa de la preadolescencia) con poesía y cierto sentido pedagógico. La alusión a *Crin Blanca* es directa pero a modo de contraparte: el medio es aquí "positivo" y coloca las dificultades de adaptación infantil al mundo adulto, en un plano de comprensión. Su final optimista es también una réplica al poema de Lamorisse, que oponía trágicamente el mundo de los mayores al del niño. El film de Karel Kachyna es plásticamente muy bello, tal vez demasiado compuesto. Pero posee un evidente encanto, donde la naturalidad infantil balancea el artificio de la realización. Hay un aspecto del mundo de Lenka que al parecer no fue muy advertido: el inconciente erotismo que impregna las inocentes aventuras de la niña.

El audaz es un buen ejemplo de una conjunción de valores profesionales y artesanales. Un film bien hecho y bien

interpretado (Piper Laurie, Paul Newman, George Scott), con un seguro sentido dramático, pero sin la menor imaginación creadora. Está, sin embargo, entre lo mejor que puede ofrecer la industria hollywoodense tradicional cuando pone sus fuerzas al servicio de un realizador sincero como Robert Rossen. Claro que la técnica y la sinceridad no dan resultados memorables cuando no acompañan a la aventura del talento.

Polonia, prestigiada en festivales anteriores con films de gran calidad, presentó esta vez *Fulgor en las montañas* (o *El sargento artillero Kalen*) de Ewa y Czesław Petelski, que comienza promisoriamente pero pronto se fatiga en engorrosas y confusas aventuras de guerra narradas con prolija falta de interés. Algo semejante podría decirse del film inglés de Bryan Forbes (*Mientras sopla el viento*), que vuelve poco convincente el mundo infantil de sus protagonistas con el simbolismo forzado y equívoco de su tema, que parte de una idea interesante (Cristo encarnado por la imaginación de una niña en un prófugo de la justicia) y se torna progresivamente artificiosa. Artificio es también el resultado desolador de una empresa realista. *El oro de Roma* representa la distancia que puede haber entre la teoría y la práctica; el respetable Carlo Lizzani maneja en forma muy aburridamente convencional una historia auténtica. Y sus módulos teóricos no consiguen trasmutarse en una impresión vital ni convincente.

OBRAS Y PREMIOS

Los días contados (Premio del Gran Jurado) es la obra de un realizador joven que tiene mucho que decir. Elio Petri (que se inició con *El asesino*) es uno de los más prometedores creadores de la nueva generación italiana.

La historia del hombre que a los cincuenta años descubre que puede morir en cualquier momento, permite desarrollar agudamente un conflicto existencial con un meditado trasfondo de referencia sociológicas. El conflicto del protagonista ahonda sus relaciones con el mundo ante una situación que trastorna toda su rutina. La presencia de la muerte lo lleva a una inquieta apatía de vida: intenta gozar, conocer, amar. Pero es demasiado tarde; su vida es ya irreversible y no puede asumir su libertad. Vuelve entonces a su antiguo trabajo, definitivamente encerrado en las normas de lo cotidiano.

Petri posee un estilo irónico y brillante, que linda con la farsa y recuerda un poco (salvando el enfoque ontológico que es menos individualista) a Pirandello. El film posee originalidad y fuerza, y sólo afecta su vitalidad una composición demasiado deliberada, fría.

Pero esto puede también pertenecer al ángulo de visión deliberadamente elegido por el autor. Hay en las casi absurdas andanzas del hombre que busca vivir antes de morir, no sólo un oscuro sentimiento metafísico de la supervivencia, sino un lúcido y satírico examen del hombre contemporáneo. Condenado a normas y circunstancias que lo convierten en un engranaje inconciente, no puede desarrollar jamás su plenitud humana, es un trágico elemento-masa involucionado, con sentimientos e ideas determinados por la propaganda y la publicidad; con condiciones económicas que lo encierran y lo frustran. Petri ha captado muy eficazmente en su relato esta imagen actual.

Llegamos ahora a la película más discutida del certamen. *Jules et Jim* es

indiscutiblemente una obra fascinante, poco común. Acentuando los elementos farsescos de *Tirez sur le pianiste*, Truffaut (premio a la dirección) crea con la novela póstuma de H. Roche una obra personal, de mayor trascendencia y profundidad. Con humor (a veces negro), ternura y poesía, Truffaut discurre sobre la amistad y el amor. Una mujer destructiva y apasionada representa un eterno femenino que difiere y rompe con las masculinas tradiciones de la pareja. No es, como se ha dicho, una imagen de la actual relación transitoria e inestable. Es más bien un caso extremo de independencia a través de un personaje clave que explora su libertad y se busca a sí mismo.

Sensibilidad e ironía parecen ser dos constantes de Truffaut a través de los saltos constantes de sus propias contradicciones. Su visión es a la vez paradójica y cálidamente humana, arbitraria y sencilla, hermética y directa. Cada vez más sumido en la clave poética de un mundo expresivo personal, Truffaut despliega un estilo brillante, que mezcla elementos de cine mudo a las más recientes innovaciones de lenguaje en una pirotecnia incesante.

El saldo positivo es la evidente potencia creadora de un artista talentoso, que pulsa el instrumento filmico según su voluntad y sin retóricas que traben su expresión.

Más incierto es el interrogante que plantea con su juego fascinador, lleno de vitalidad y a la vez curiosamente irreal. ¿Es sólo una fuga desesperada de la realidad circundante? En todo caso Truffaut ejemplifica la visión trágicamente lúcida de toda una época de transición, de un mundo que se despide rehusando el cambio, condenado a vagar por corredores vacíos, o aturrido en el rumor y la furia.

La presentación argentina proporcionó una imagen nueva, llena de atisbos de interpretación y crítica a una realidad compleja y en tren de descifrarse.

Los jóvenes viejos de Rodolfo Kuhn (premio de argumento, premio de la crítica) es la presentación de un realizador nuevo, surgido del corto metraje y que irrumpe con una obra de madurez filmica poco frecuente. El film es un testimonio de rara sinceridad sobre toda una "generación perdida" y a través de casos y situaciones particulares expone con buena dosis de lucidez un aspecto de la crisis del país, bloqueado por diversas formas de insensibilidad en sus estructuras. Como ensayo de crítica de una realidad y como expresión de un lenguaje filmico sensible y ajustado, *Los jóvenes viejos* es un film importante en la actual apertura del cine argentino. *Tres veces Ana* fue excesivamente olvidada en el reparto de premios. Ya hemos señalado en este auténtico autor de films una peligrosa tendencia a encerrar su visión en una subjetividad insuficientemente elaborada críticamente; lo cual supone hasta cierto punto una fuga frente a los candentes problemas que sacuden nuestra condición (artística) de testigos-partícipes de la realidad. Sin embargo, en su obra hay un sentido creador muy sincero y personal, capaz de trascender la clave unitaria de la soledad. Como hubo abundantes polémicas en torno al Premio de la Crítica, creo que debo aquí mi propia explicación del fallo, en la parte que me toca como jurado. El dilema final fue: *Jules et Jim* o *Los jóvenes viejos*. Para varios de nosotros el dilema no fue el tradicional balance estético, aislado de toda consideración; el premio de la crítica debe anticipar, descubrir lo nuevo, la apertura de un cine que represente su época y



LA PASION (Trnka)

Jeanne Moreau en
JULES ET JIM



la responsabilidad humana de sus autores. En ese sentido nos pareció más positivo estimular una obra abierta a posibilidades futuras, como la de Kuhn, en lugar de seguir premiando a un cine como el de Truffaut, admirable en muchos sentidos, pero también estéril florecimiento de una sensibilidad umbilical, cerrada en sí misma, expresión de un mundo moribundo.

ACOTACIONES FINALES

La crítica otorgó una mención merecida a *La lunga calza verde*, el corto más original y sustancioso, de lenguaje moderno y rico. Cabe recordar también *La pasión*, un encantador y renovado film de dibujos realizado por Trnka y *Le gros et le maigre* curioso ensayo vanguardista (a la manera de Beckett) de Polanski y Rousseau. *Juego cruzado* (Ríos) y *Feria* (Luna) representaron al corto argentino en dos exploraciones disímiles de lenguaje.

Hubo también, entre las exhibiciones paralelas, una muestra organizada por la Asociación de Corto Metraje (que comentaremos con más detalles en un próximo panorama de este movimiento independiente) y diversas proyecciones de films argentinos destinadas sobre todo a los críticos extranjeros.

Pudimos ver también, fuera de programa, cortos de Haanstra, *Guns of the trees*, de Jonas Mekas y *Chronique d'un été* de Jean Rouch. El film de Mekas es un atisbo de la vanguardista escuela de Nueva York. Fascinante por momentos, expresa una mentalidad "beatnik" tan definitoria como crítica de la situación moral y estética de estos rebeldes traumatizados.

El film de Rouch y Morin es una encuesta llena de hallazgos y limitaciones. Marca un límite entre el testimonio y la expresión artística que conduce alternadamente a una especie de fraude emotivo (inconciente "representación" de los sujetos) y un fascinante análisis sicodramático. En cuanto a los designios sociológicos de los autores, ellos mismos señalan la dificultad de la empresa: es muy delgado el margen entre verdad y ficción.

ADVERTENCIA FINAL

Se nos ocurre por fin, tras escuchar a muchos de los críticos y cineastas extranjeros, que la mayoría no ha comprendido bien la circunstancia histórica y la problemática actual de nuestro cine. La "longitud de onda" de nuestra realidad no es tan fácil de auscultar a través de una búsqueda de lo "típico". Nos hace pensar, en cambio, que la senda iniciada por los más serios representantes de nuestro nuevo cine es la acertada. La más adulta y difícil por otra parte. Esperemos que la situación actual del país y del cine mismo en sus factores de producción y legislación, no interrumpen la línea iniciada con tan promisorios auspicios.

Una prueba de estas amenazas que se ciernen sobre el horizonte de un cine artísticamente válido y libre (de convenciones, es la situación planteada en la misma conducción de la Comisión permanente del Fes-

tival. A pesar del eclecticismo con que éste acogió a todos los sectores de nuestro cine, los elementos más mediocridados y regresivos de éste han iniciado una ofensiva para radiar a quienes impulsaron su tónica artístico-cultural. Una vez más, con inconciente y suicida "espíritu comercial", desean eliminar todo aquello que consideran "intelectual" e inútil.

Decimos suicida porque con la escasa visión que los caracteriza, no advierten que en la disyuntiva actual del cine argentino, no pueden repetirse viejos y gastados esquemas de comerciantes minoristas; la repercusión internacional del certamen —y de nuestro cine— sólo puede surgir de una renovación total, artística y metodológica, que pueda hacerlo competir aportando algo nuevo y distinto. Claro está que no pensamos que quienes mantuvieron durante muchos años el cine anquilosado, puedan adaptarse. Pero creemos necesario luchar para que en sus pequeños intentos monopolistas no ahoguen la esperanza más concreta que en muchos años ha tenido el cine argentino.

Este es el trasfondo, triste y mezquino, de las luchas internas que sacuden en estos momentos al ambiente cinematográfico. Y todo en un decorado ominoso de producción casi interrumpida, de libros rechazados y parálisis económica. Esperemos que la palabra crisis tenga de nuevo su significado esencial y el viento sople fuertemente, limpiando esta atmósfera enrarecida.

JURADOS Y PREMIOS

El Gran Jurado Oficial del IV Festival Internacional de Mar del Plata, constituido por Mario Soffici (Argentina, presidente), Juan Antonio Bardem (España), Raimundo Calcagno (Argentina), Delmer Daves (E. E. U. U.), Yuri Egorov (U. R. S. S.), Bert Haanstra (Holanda), Friedrich Luft (Alemania Occidental), Roger Manvell (Gran Bretaña), Gian Gaspare Napolitano (Italia), Gerardo Ribas (Argentina) y Daniel Tinayre (Argentina) ha otorgado los siguientes premios:

La mejor película: *Los días contados* (Italia) de Elio Petri.
La mejor dirección: François Truffaut por *Jules et Jim* (Francia).
El mejor argumento: Rodolfo Kuhn por *Los jóvenes viejos* (Argentina).
La mejor actriz: Natalia Rumiantseva por *Muchachas* (U. R. S. S.).
El mejor actor: Paul Newman por *El audaz* (E. E. U. U.).
El mejor cortometraje: *Cortaplumas* de Leszek Lorek (Polonia).
La mejor película de habla castellana: *Cerca de las estrellas* (España) de César Fernández Ardavin.

El jurado de la crítica, compuesto por Guido Aristarco y Tommaso Chiaretti

(Italia), Hans Borgelt (Alemania), José M. García Escudero (España), Bernard Chardère (Francia), Arthur Knight (E. E. U. U.), Emir Rodríguez Monegal (Uruguay) y María E. Valentié, Agustín Mahieu, Ernesto Schóo y Domingo Di Núbila (Argentina), resolvió, por mayoría de votos, formular la siguiente declaración: "No habiendo encontrado un film de valores absolutos, señala, sin embargo, el prometedor esfuerzo de los realizadores jóvenes y en particular el de Rodolfo Kuhn en *Los jóvenes viejos* (Argentina) en el cual se descubre una sincera atención hacia el estado de ánimo de un sector de la nueva generación y hacia los problemas del lenguaje cinematográfico; y menciona entre los cortometrajes por su estilo e imaginación a *La lunga calza verde* de Roberto Gavioli (Italia).

El Premio TIEMPO DE CINE a la mejor película, fue otorgado a *Los jóvenes viejos* (Argentina) de Rodolfo Kuhn.

FILMOGRAFIA DEL FESTIVAL

CARTOUCHE (idem). r.: Philippe de Broca. a., g. y d.: Charles Spaak y Daniel Boulanger. f.: Christian Matras (Panorámica y Eastman). m.: Georges Delerue. d.a.: François de Lamoignon. i.: Jean-Paul Belmondo, Claudia Cardinale, Odile Versois, Jean Rochefort, Philippe Le-maire, Jess Hahn, Lucien Rainbourg, Marcel Dalio, Noël Roquevert, Jacques Charron. pa.: Ariane - Filmsonor/Vides. o.: Francia/Italia, 1961.

CERCA DE LAS ESTRELLAS (idem). r.: César Ardavin. a.: novela de Ricardo López Aranda. g.: R. López Aranda y C. Ardavin. f.: Julio Baena. m.: Augusto Algueró. dc.: Juan Alberto. mtj.: Magdalena Pulido. s.: Carlos de la Riva. i.: Marisa de Leza, Jorge Rigaud, Milagros Leal, Fernando Cebrian, Gonzalo Cañas, Alberto Alonso, Adriano Domínguez, Enrique Avila, Silvia Morgan, María E. Carballeira. est.: Orpheo Film (Barcelona). l.: Fotofilm (Barcelona). pa.: Aro Films (Madrid). o.: España, 1961. (Este film obtuvo en su país el Gran Premio al mejor film de 1961; el Premio Nacional de Cinematografía al mejor director; igual premio a Silvana Morgan como mejor intérprete secundaria; Premio Ciudad de Barcelona al mejor film 1961.)

DEUTSCHLAND, DEINE STERNCHEN (Las que arriesgan su piel). r.: Edwin Zbonek. a. y g.: Hellmut Andics y E. Zbonek. f.: Walter Partsch. m.: Carl de Groof. a.r.: Ilona Juranyi. i.: Eva Kerbler, Renate Berg, Alwy Becker, Marlene Rahn, Paul Dahlke, Heinrich Schweiger, Sieghardt Rupp, Karl Schönbock, Karl Holt, Franz Messner, Albert Rueprecht. o.: Alemania Occid., 1961.

DEVCHATA (Muchachas). r.: Yuri Tchuliukin. a. y g.: Boris Bedny. f.: Timofey Lebeshev. (Panorámica). m.: A. Pakhmutova. e.: I. Shreter. s.: R. Margatcheva. i.: Nadezhda Rumiantseva, Nikolay Rybnikov, Luciana Ovtchinnikova, Inna Makarova, Nina Menshikova, Svetlana Druzhinina, Stanislav Khitrov. pa. y est.: Mosfilm. o.: U.R.S.S., 1961.

GIORNI CONTATI, I (Los días contados). r.: Elio Petri. a.: E. Petri y Tonino Guerra. g.: E. Petri, Carlo Romano y T. Guerra. f.: Ennio Guarnieri. m.: Ivan Vador. d.m.: Pierluigi Urbini. e.: Giovanni Checchi. mtj.: Ruggero Mastroianni. a.r.: B. Pelosso. i.: Salvo Randone, Franco Sportelli, Vittorio Caprioli, Regina Bianchi, Paolo Ferrari, Silva Silvi. pa.: Titanus-Metro. o.: Italia, 1961.

HERMANOS DEL HIERRO, Los (idem). r. y g.: Ismael Rodríguez. a.: Ricardo Garibay. f.: Rosario Solano. m.: Raúl Lavista. i.: Antonio Aguilar, Julio Alemán, Columba Domínguez, Patricia Conde, Emilio Fernández, Pedro Armendáriz, Ignacio López Tarso. pa.: Cinematográfica Filmex. o.: México, 1961.

(Sigue en la pág. 54)

LEOPOLDO
TORRE
NILSSON

NUEVO CINE Y CINE EN CANNES

EL ECLIPSE (Antonioni)

Todavía me veo detenido, un dos o tres de mayo de 1957, en una inhóspita esquina de Cannes, barbudo y desconcertado (venía de un viaje de doce horas en auto) sin saber para donde agarrar, con las maletas dispersas en la calzada, recibiendo la mirada desdeñosa de los porteros de un entonces inaccesible hotel Martínez, tan inaccesible como el Palacio del Festival, las indiferentes *vedettes* o los demiúrgicos Bazin, Sadoul o el *diabolique enfant* Truffaut.

El cine argentino por aquellos tiempos, pese a nuestra famosa "edad de oro" o nuestro alardeado prestigio industrial, no era para los europeos más que una basta cocina donde se cocinaban algunos succulentos melodramas burgueses, cuyo cocinero más notorio era un señor Amatori o Amadori y que sólo una vez había provocado curiosidad a través de *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril.

Estas lejanías reverdecen por contraste cuando ahora los críticos nos preguntan con auténtica curiosidad sobre cuál será el próximo film de Lautaro Murúa, o cómo es *Los inundados* del cual tanto han oído. Este contraste está patente en artículos de *Les Lettres Françaises* donde se habla del movimiento argentino como el del nacimiento de una auténtica nueva ola. En las funciones de la Cinemateca Francesa donde el nombre de Fernando Ayala ya es regular en sus carteleras; o el homenaje a David Kohon concita la atención de todo el estudiantado de la Ciudad Universitaria y de la crítica especializada. El nuevo cine argentino está en Europa, se

siente en las rumorosas salas que asisten a las exhibiciones de *La cifra impar* de Manuel Antín o de *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn, aplaudidas y comentadas de veras, no como esas falsas noticias de los cables de otrora que hablaban de aplausos cuando ni siquiera habían existido espectadores.

Este año Cannes tuvo un festival realmente poderoso. La crisis del cine espectáculo se ha hecho sentir en el mundo. Los grandes tiburones escapan de los festivales. Allí están esos "cargosos" de los críticos, capaces de desinflar un *Ben Hur*, para remontar a un Antonioni. Después de todo *Los cañones de Navarone*, dicen ellos, hace fortunas, riéndose de las opiniones de los especializados. Entonces dejan el campo casi libre. De Estados Unidos viene un valiente film de Preminger, *Advise and consent*, un poco seco cinematográficamente pero con un valor de denuncia incuestionable (hubo quienes sostuvieron —*L'Express* si mal no recuerdo— que fue el film más valiente del Festival).

De la India, un hermoso Satyajit Ray, *La diosa*, con un majestuoso ritmo lento y una permanente y persuasiva belleza que jurado y público tuvieron la torpeza de ignorar. El público de Cannes está compuesto por turistas al paso, vecinos de la localidad y adictos a un film y enemigos de todos los otros films, todo lo cual lo convierte en uno de los menos receptivos y anodinos públicos del mundo. Silban casi siempre a un Antonioni y aplauden cualquier film demagógico.

Cléo de 5 a 7 es estilísticamente uno de los mejores films del Festival. Indaga en la simultaneidad sonora, frecuente una imagen incisiva y si bien desatiende factores de causalidad psicológica, prueba que el arte de dirigir no es sólo atributo masculino. Agnès Varda tiene mucho para decir en los azarosos futuros del cinematógrafo.

A todo esto la delegación argentina ha crecido en número y calidad. Rodolfo Kuhn viene a mostrar *Los jóvenes viejos* que seduce a los críticos ingleses Roud y Robinson y tienta a distribuidores alemanes y norteamericanos.

Leo Kanaf trae *Alias Gardelito* para una muestra seleccionada por críticos especialmente para el Festival. *Gardelito* pese a haber sido exhibida sin subtítulos en francés (lo cual motiva que la delegación argentina se disperse en la sala y cuente a sus vecinos el argumento) provoca la aprobación de la crítica especializada.

Simonetti asiste a la presentación del tercer episodio de *Tres veces Ana* (seleccionaban un film por país, pero como los dos presentados por Argentina fueron considerados de notable importancia se resolvió salomónicamente formar un programa argen-



EL ANGEL EXTERMINADOR (Buñuel)

y compaginara esas pruebas agregándole cuatro o cinco pedacitos. Algunos —pocos— críticos la encontraron genial. Deben ser los dietistas del cine. Esos que quieren que se despoje de tantas cosas como para dejarle pura síntesis sin darse cuenta que el genio sólo sale de la abundancia; la abundancia de un Tolstoy, un Dostoiewsky, un Joyce. Que la elipsis es importante en la medida que sugiere y a veces sólo es falta de inspiración. O de cosas que contar.

Unas extrañas moscas pueblan mi ojo izquierdo y el oftalmólogo me aconseja descansar la vista. Descansar la vista en un festival, es como amputarse un brazo en la arena de los gladiadores.

Puedo prescindir de Cacoyannis (pese a que me dicen que su *Electra* es en su barroquismo una de las mejores cosas del Festival), pero no puedo abandonar a Antonioni (2) y ahí estoy aplaudiendo en la boca de los que silban. Insultando en inglés, en italiano y francés a los buenos burgueses que bostezan, suspiran fastidiados y comentan jocosos, incapaces otra vez de asimilar la belleza, sorprendidos en su mala fe de imbéciles. Antonioni, esta vez quizá demasiado calculadamente él mismo, arma un notable clima en la primera mitad del film, reconstruye una bolsa febril con precisión matemática, pinta una media burguesía decaída y banal con insistencia un tanto abrumadora. Y luego entra a un clima apasionado con sutileza no desposeída de pasión, que nos promete futuros y gozosos Antonionis. Y termina con unas imágenes abstractas, implacables, bellísimas que sugieren la separación de los amantes, la nueva incorporación a sus mundos, bolsa uno, frivolidad otro, con un mundo que ya no los habita, donde hay deshielos, muros, aguas que corren, institutrices, plantas, ya para siempre sin ellos.

Antonioni y Buñuel, cuyo *Ángel exterminador* es un perfecto círculo de crueldad, talento, asfixia y denuncia, nos han dado lo mejor del Festival; después vendrán premios, ofertas, demandas, juicios, desdenes, semanas. Pero las obras están allí, sobreviviendo a ocasionales estupideces. Más allá de las barrigas y los suspiros. Donde el mundo será paraíso y el paraíso talento, cultura y alimento para los más y no para los menos.

- (1) El pagador de promesas.
(2) El eclipse.

Escena de filmación de JUANA DE ARCO (Bresson)



DIVORCIO A LA ITALIANA (Germi), premio a la mejor comedia.

tino con un fragmento del más largo, *Ana*, y la visión íntegra de *Gardelito*. *Ana* se exhibe con subtítulos en inglés y confirma lo que ya se esperaba de Kohon.

Es sorprendente como ya se conoce lo que hacemos y pensamos y somos los responsables de gran parte del cine argentino actual. Creo que eso se debe a nuestra presencia en los festivales europeos y a la inteligente distribución de invitaciones para el Festival de Mar del Plata. Los argentinos nos dividimos estratégicamente. Ahí está Grossi informando incansable a cronistas extranjeros. Ghirardi, jefe de la delegación, atendiendo con proverbial simpatía a delegados. Gaffet, Simonetti, Siri Longhi, discutiendo coproducción, ofertando y atendiendo demandas.

A todo esto el Festival no se detiene; Brasil sorprende con un buen film que es aplaudido en sorpresivo delirio por un público que esperaba poco y un jurado que no entiende mucho (1). Hay quienes sostienen que el film es antirreligioso y quienes sospechan la triquiñuela mística de atacar a algunos sacerdotes para defender la esencia de la religiosidad. Hay quienes intuitivamente lo desdennan y dicen que es una trampa. Hay quienes lo exaltan sin ser brasileños. Nadie sospecha lo imprevisible (pese a que el director en exaltadas conferencias de prensa aseguró luego haberlo hecho a medida, para los premios de Cannes). Bresson nos da una flaca *Juana de Arco* a cientos de kilómetros de Dreyer. Para mí es el borrador de un film, como si alguien resolviera hacer una prueba de textos e intérpretes y después se quedara sin dinero para hacer el film

HUGO

ROCHA



MANUAL CASERO DE DIBUJOS ANIMADOS (Keith Larsen)

SODRE 1962

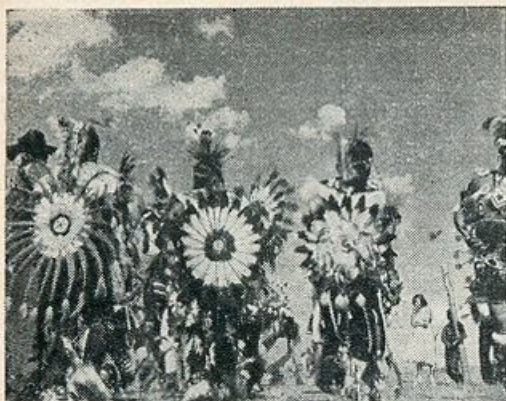
Desde 1954, el Departamento de Cine Arte del SODRE (servicio del gobierno uruguayo que desempeña funciones culturales similares a las de la BBC y el British Film Institute) realiza festivales bianuales dedicados exclusivamente a películas documentales, experimentales, de dibujos y muñecos animados, de publicidad, geográficas, científicas y en fin, prácticamente todo lo que no sea cine comercial común. Estos festivales han contado siempre con gran número de películas enviadas por los gobiernos de los países con los cuales el Uruguay mantiene relaciones diplomáticas. El quinto Festival, realizado durante mayo de 1962, dio a conocer 179 films, procedentes de 31 países. Además, como en todos los festivales anteriores, hubo un concurso previo de films uruguayos.

Desde luego, en un material tan vasto y diverso, hubo una mayoría de títulos apenas correctos, y otros completamente prescindibles. Pero, como sucede desde el primer Festival, que descubrió a mucha gente el arte de Sucksdorff, Trnka, Van der Horst, Haanstra, Heyer y otros creadores, hubo gratas revelaciones. La principal tal vez fué *Here, at the edge of the water* (Aquí, al borde del agua), un film americano realizado por Leo Hurwitz y Charles Pratt, que ganó el Gran premio en la categoría Documental artístico. Realizado en colores y en 16 mm. este film ofrece una visión poética del puerto de Nueva York, a través de cinco capítulos, estructurados como los movimientos de una sinfonía. Una sinfonía donde las notas musicales están reemplazadas por los ruidos (admirablemente registrados y orquestados) de las má-

quinas de construcción, los buques, los trenes, las gaviotas, el mar. El film descubre un mundo sobrehumano, ciclópico, donde los hombres aparecen como minúsculas partes de una inmensa maquinaria y donde unas raquíticas flores y unos niños que juegan en un parque parecen seres extraños. Fotografiado casi totalmente en las horas del amanecer y del ocaso y en días de niebla, el film logra una atmósfera gris, donde los colores vivos de las máquinas detonan repentinamente y donde los rayos del sol bañan a los edificios de Manhattan en una luz feérica. El jurado premió el film "por su rigor estético, destreza técnica y virtuosismo en el uso del color". Como obra de dos realizadores virtualmente desconocidos, *Here, at the edge of the water* (el título proviene de la primera página de *Moby Dick*, de Melville) constituye sin duda un gratisimo descubrimiento, que hace honor a cualquier festival internacional. Otra película importante fué *Het huis* (La casa), del holandés Louis A. van Gasteren, que obtuvo el Gran premio en la categoría Experimental "por la audacia e inspiración de su procedimiento narrativo". A propósito de la demolición de una residencia campestre, el realizador evoca, sin palabras, la vida de sus ocupantes: un matrimonio de la *belle époque*; otro matrimonio, durante la segunda guerra mundial. Los acontecimientos que se describen son de diversa índole, algunos dramáticos, otros cómicos; lo grave (un adulterio, un fusilamiento) alterna con lo trivial y lo cotidiano (un nacimiento, una boda, un entierro), pero todos los incidentes tienen la palpitación de lo real. Sin embargo, como lo señala el fallo, lo que dis-

tingue al film es el método elegido por van Gasteren para contar la historia: un método que asimila las lecciones de James Joyce y de la poesía moderna. El film, efectivamente, se desarrolla como un poema, cuyas imágenes se suceden de acuerdo con un orden no cronológico, sino dictado por la imaginación y la sensibilidad del autor, a partir de asociaciones y contrastes de ideas, de sonidos, de situaciones. Las secuencias parecen enigmáticas en un principio, pero a medida que transcurre el film se penetra en la intención del autor y no puede menos que admirarse la perfección de una estructura narrativa que va sembrando claves y pistas recién reveladas con la última imagen. Holanda obtuvo otro gran triunfo con *Faja Lobbi*, del veterano Herman van der Horst, vigoroso tratamiento en color, con una riquísima banda sonora, del conglomerado étnico y cultural de Surinam. Aunque en opinión de muchos predominan en este film los valores estéticos, el jurado entendió que ostentaba mejores títulos para clasificarlo dentro de la categoría etnográfica y folklórica, en la que le otorgó el Gran premio. Igualmente correspondió a un holandés, George Sluizer, el Gran premio en la categoría documental geográfica, por *Houdt de zee tegen* (Detengamos al mar), que narra con suma claridad didáctica el proceso de construcción de diques y *polders* desde sus orígenes hasta el momento presente.

Jirí Trnka (Checoslovaquia), como de costumbre, ganó el Gran premio en la categoría muñecos animados, esta vez con *Vasen* (Pasión), un corto metraje donde el maestro indiscutido del género hace gala de una extraordinaria inven-



EL CÍRCULO DEL SOL (Colin Low)

tiva en el uso de las técnicas de animación, a propósito de una requisitoria contra el exceso de velocidad. Otro film notable por su calidad técnica, *Color collage*, presentado por Estados Unidos, fue distinguido con el Gran premio al film de publicidad comercial. Realizado por la Eastman Kodak Co. (no constan el nombre del director ni de ninguno de sus demás responsables) el film deslumbra por la perfección de su fotografía en color.

Ya es tradición en estos festivales el que, a pesar de la diversidad de categorías previstas, haya films que no quepan dentro de ninguna de ellas. (Aunque también se da el caso de que ciertas categorías se vean poco concurridas. Este año, por ejemplo, se declararon desiertos los grandes premios al film científico, para niños, de publicidad no comercial, cultural humorístico y de dibujos animados). El jurado afronta la situación creando premios especiales y este año, hubo que recurrir a tal expediente para reconocer de alguna manera los méritos excepcionales de *Bílá holubice* (La paloma blanca), de Frantisek Vlácil (Checoslovaquia). Es un film concebido en los más estrictos términos del lenguaje cinematográfico, en el que cada fotograma y secuencia, ha sido tratado como un estudio de expresión y narración por medio de la imagen, casi con prescindencia del diálogo. Su sencilla trama, que cuenta cómo una paloma mensajera es herida y luego curada por un niño inválido, se enriquece notablemente merced a la imaginación de su realizador, que ha logrado uno de los films mejor fotografiados que hemos visto en largo tiempo.

También se otorgaron menciones especiales a *La pyramide humaine* (La pirámide humana), curioso y sincero ensayo de Jean Rouch (Francia) sobre relaciones humanas entre africanos y europeos; *Les amis du plaisir* (Los amigos del placer), de Luc de Heusch (Bélgica) que describe las actividades de un círculo filodramático en ambiente rural; *Pablo Casals*, del National Educational Television (Estados Unidos, no consta nombre autor), que registra una lección magistral del gran violoncelista catalán y, finalmente, a la selección de cuentos filmados presentada por la Facultad de Estudios de Cine y Televisión de la Academia de Bellas Artes de Praga.

Un índice de la Jerarquía del Festival del S.O.D.R.E. lo da el hecho de que films premiados en festivales europeos sólo hayan recibido menciones por parte del jurado uruguayo. Tal es el caso, por ejemplo, de *Terminus*, de John Schlesinger (Gran Bretaña), que vino precedida de grandes elogios a raíz de su presentación en Venecia.

Además, en las categorías que merecieron premios se votaron las siguientes menciones:

En la categoría Documental artístico: *Skycraper* (Rascacielos), de Shirley Clarke, Willard Van Dyke, Irving Jacoby, Wheaton Galentine y D. A. Pennebaker; *Terminus* (Gran Bretaña), y *La ciudad nocturna* (Mesto v noci) de Bruno Sefranka (Checoslovaquia).

En la categoría Documental geográfico: *Kamenon zarobljeni* (Prisioneros de las rocas), de Bosko Boskovic (Yugoslavia), y *Paludi* (Pantanos), de Aglaucio Casadio (Italia).

En la categoría Experimental: *Motion pictures*, de Frank Paine (E. E. U. U.); *The question tree* (El árbol de las preguntas), de la Hanry Strauss Productions (E. E. U. U.).

En la categoría Film etnográfico y folklórico: *Circle of the sun* o *Le soleil perdu* (La danza del sol), de Colin Low (Canadá).

En la categoría Film de publicidad comercial: *Miroirs du silence* (Espejos del silencio) de Daniel Lecomte (Francia), y *Bandwagon* (Vagón musical), de Peter Hopkinson (Gran Bretaña).

En la categoría Film de muñecos animados: *Xantippa a Sokrates* (Xantippa y Sócrates), de Josef Kluge (Checoslovaquia), y *Kurs pro muze* (Curso para hombres), de Vladimir Lahky.

Conviene señalar que dentro de las categorías para las que se declararon desiertos los grandes premios, hubo títulos dignos de especial atención. He aquí algunos.

En la categoría Cultural: *Rabindranath Tagore*, de Satyajit Ray (India), *Shnatlagoral* (Los años del destino), de Lasar Dunner (Israel); *Mark Twain's America* (La América de Mark Twain), de Donald B. Hyatt (Estados Unidos); *Ching Ming Shang Hotu* (Una ciudad de Cathay), de I-cheng loh (República de China); *Bonaparte*, de Jean Vidal (Francia); y *Electron Microscopy* (Microscopio electrónico), de Michael Crosfield (Gran Bretaña).

En la categoría Film para niños: *L'attache de la diligence*, de Jean-Louis Colman (Bélgica) y *Rusachok*, de Iens Kayan (U. R. S. S.).

En la categoría Film humorístico: *The do-it-yourself cartoon kit* (Manual casero de dibujos animados) de Keith Larsen (Gran Bretaña); *L'ondomane* (El ondómano) de Arcady (Francia); y *Patomorphose* (Patamorfosis), de Michel Boschet y André Martin (Francia).

En la categoría Film de dibujos animados. *Zelezny Klobouk* (El sombrero de hierro), de Josef Kabrt (Checoslovaquia) y *Parasit* (El parásito), de Vladimir Lahky (Checoslovaquia).

En la categoría Film científico: *Black Widow Spider* (La araña viuda negra), de Ken Middleham (Estados Unidos); *L'homme et les nuages* (El hombre y las nubes), de Henri Dessens y Guy Rerol (Francia), y *Strange birds of Midway* (Extraños pájaros de Midway), de Stephen F. Briggs (Estados Unidos).



LA PALOMA BLANCA (Vlácil)



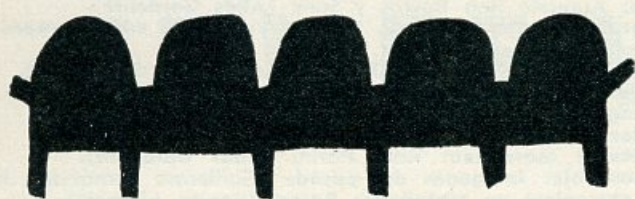
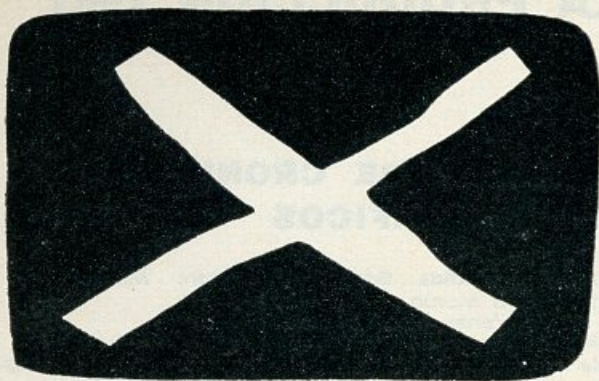
Mac Laren y Evelyn Lambart en su mesa de trabajo, durante la elaboración de *LINES*.

Algunos films no fueron considerados por el jurado al no ajustarse al reglamento del Festival. No fueron atendidos los films producidos antes del año 1960, y dos notables films no fueron admitidos en ninguna de las categorías; tampoco hubo acuerdo para darles un premio especial, aunque sí lo hubo en cuanto a sus valores artísticos. Uno de ellos fue *Flight* (Fuga), medio metraje producido por el novelista americano Barnaby y realizado por Louis Bispo, basado en un cuento corto de John Steinbeck. Describe la trágica experiencia de un muchacho mejicano en la región del Big Sur californiano, a principios de siglo: enviado a Monterrey por su madre, mata accidentalmente a un hombre y debe huir a las montañas, donde es cazado como una fiera. Es un intento insólito dentro del cine americano; llama la atención por la sobriedad de su estilo y su realismo sin concesiones. Tiene la densidad narrativa del original y constituye un excelente ejemplo de adaptación al cine de un texto literario.

El otro film importante no mencionado en el fallo es *Los inundados*, del joven realizador argentino Fernando Birri. Buen discípulo del neorealismo italiano, Birri pinta con sinceridad y vigor un cuadro entre lamentable y cómico, de una familia que es víctima de una inundación y peregrina por gran parte del territorio argentino en busca de hogar. Termina por volver a su lugar de origen, con gran pesar de todos sus miembros, que han sabido disfrutar de la caridad ajena y la novedad del viaje. Por su estilo y su tema, *Los inundados* significa una renovación dentro del cine argentino.

Una vez terminado el festival, se realizó, durante el mes de junio, un ciclo de revisión en el que se exhibieron los films distinguidos con premios, así como algunos de los mejores films presentados en festivales anteriores. Además, en el curso del mes se llevaron a cabo dos ciclos dedicados a Carl T. Dreyer y Satyajit Ray. Del maestro danés se exhibieron *Praesidenten* (El presidente, 1920), *Blade of Satans bog* (Páginas del diario de Satán, 1921), *Paesteenken* (La esposa del pastor, 1921), *Elsker Hverandre* (Amaos los unos a los otros, 1922), *Mikael* (1924), *Glomdalesbruden* (La novia de Glomdale, 1926), *La passion de Jeanne d'Arc* (1928), *Vampyr* (La extraña aventura de David Gray, 1932) y *Två Människor* (Dos seres, 1945).

Del creador hindú se dieron a conocer por primera vez en el Uruguay, *Aparajito* (El invencible) y *Apúr Sansár* (El Mundo de Apu), en versiones en 16 mm. *Pather panchali*, primera parte de la trilogía que ellas integran, no figuró en el ciclo, porque tiene distribución comercial en Uruguay.



EL CINE QUE NO VEMOS

SIMON FELDMAN

LA TIERRA TIEMBLA



Luchino Visconti

INTRODUCCION

De paso por Roma visito el Centro Sperimentale de Cinematografía, y aprovecho el ofrecimiento del director, para elegir dos de entre las películas disponibles en la cinemateca del Centro, que se van a proyectar especialmente para mí.

Trato de mantener la calma adecuada a mi carácter de "registra straniero", para quien esas proyecciones especiales son cosa de todos los días, pero seguramente debo traicionarme por la febrilidad en pedir los títulos y un "tic" incontrolable que ha aparecido en mi mejilla izquierda. Finalmente decido ver la versión integral de *La terra trema*, y *La donna senza camelie*, de Antonioni, con la que quiero ampliar el panorama de su carrera.

La proyección se hará por la tarde, de manera que siga completando el otro aspecto de mi objetivo, o sea visitar el Centro y ver el trabajo de los alumnos.

Un alumno italiano de primer año, está completando su curso con la filmación del corto metraje de fin de año. Recibe nerviosamente mi visita. Es su primer trabajo, no se siente muy seguro de sí mismo, y la llegada de este "registra" sudamericano, que lo mira fijamente desde detrás de los anteojos, no es lo más adecuado para tranquilizarlo. Trata de dar órdenes secas y precisas al resto del equipo, también integrado por alumnos, pero ellos no le hacen caso y encima lo "cargan".

Por mi parte, noto que el "tic" de mi mejilla izquierda ha reaparecido: he descubierto que este alumno de primer año está haciendo su primer ejercicio con una cámara Mitchell flamante. No puedo dejar de pensar en los trastos atados poco menos que con piolines que se están usando en Buenos Aires y que reciben el título "honoris causa" de "cámaras filmadoras". Aquí el corto lo hacen sonoro, en 35 mm y disponen de 600 m. de película negativa. No es una cantidad fabulosa, es cierto, pero pienso en los debutantes argentinos y sus cámaras de 16 mm *sin película*. Los alumnos me preguntan acerca de la escuela de cine de mi país. Esbozo una sonrisa ambigua. ¿Cómo describirles el Centro Experimental de mi país, que hasta ahora consiste exactamente en dos líneas de linotipo, cuerpo ocho, ubicadas entre muchas otras líneas, en la ley de cinematografía? Salgo del paso pidiendo que me lleven a otro sector de la galería, donde están terminando de instalar un estudio completo de televisión, con varias cámaras e instrumental completo, por supuesto flamantes, para enseñar. El "tic" se ha hecho ahora tan violento que debo sostenerme los anteojos para que no se me caigan.

LA PELICULA PROPIAMENTE DICHA

Cuando las luces de la sala se apagan, aparecen dos o tres alumnos que han escapado de sus cursos para asistir a la proyección y que no se moverán de allí durante las tres horas y pico que dura la película, Visconti maduró durante mucho tiempo *La terra trema*. Su estadia entre los pescadores de Acitrezza, el pequeño pueblo siciliano, era el preludio para lo que él consideraba en ese momento la primera parte de una trilogía, y que debía completarse con los mineros y campesinos sicilianos. Habían pasado seis años desde *Obsesión*, esa premonición neo-realista, y empujado por sus convicciones sociales y estéticas, Visconti aspiraba a realizar un vasto fresco popular y realista.

Enfocado en principio como un documental, *La terra trema*, fue transformándose en la historia de Ntoni, el pescador que intenta escapar al rígido esquema de dependencia y explotación, haciéndose independiente. Su intento fracasa, pero el retorno a la miseria no quiebra su espíritu de lucha.

La primera sensación que recibo como espectador, es el amor y el respeto con que Visconti enfrenta a sus personajes. Su esteticismo se reduce a algunos aspectos del tratamiento, pero nunca disminuye el calor con que pinta a Ntoni, a su familia, a sus ami-

gos pescadores. La segunda, es el increíble cuidado con que vigila cada encuadre, cada movimiento, cada gesto; un cuidado que a veces lo lleva a cierta rigidez, pero que casi siempre imprime en la película el sello de un estilo nacido del paisaje, de los personajes, del drama. A través del ojo del fotógrafo Aldo, la mano de Visconti nos descubre una geografía alucinante, una Sicilia apintoresca, áspera; nos enfrenta con rostros, manos, cuerpos, nacidos del contacto con esa geografía, formados y golpeados por un mar y una pobreza que no son de tarjeta postal. Sin concesiones de ninguna índole, Visconti lleva su rigor a todos los aspectos del film: los personajes hablan su dialecto natal, es un locutor quien comenta en italiano el desarrollo de la historia; por supuesto ningún actor profesional; la construcción obedece a la mecánica del drama y no a las leyes del espectáculo, así, la lentitud, los silencios, el estatismo, están presentes siempre que son necesarios; ningún efectismo, ningún truco de los habituales para "mantener el interés del espectador". El drama desnudo, con el solo tinte inevitable del refinamiento de Visconti, que se trasluce en algunas partes, posiblemente a pesar de él mismo.

Esta falta de concesiones, esta desnudez de artificios, habrá influido seguramente en la carrera comercial de la película, muy limitada por cierto y habrá impedido, por otra parte, la continuación de la trilogía, pero nos ha dejado un documento cinematográfico de primer orden.

El tratamiento que Visconti hombre de teatro, en el fondo, da a sus personajes es algo irregular. Mientras Ntoni, su hermana y algún otro, traslucen el cuidado de su dirección de interpretación y el cuidado con que ha intentado borrar los rastros de esa dirección, el resto de los personajes tiene, ante la cámara, un comportamiento muy desigual. Es evidente que lo perdido en naturalidad está compensado por la presencia física de los seres que se notan auténticos, pero esa contradicción, que se amplía, cuando estos seres entran en relación entre sí en el transcurso de la historia, hace pensar en las dificultades de ligar en forma coherente el hecho real con la ficción. Inevitablemente surge el paralelismo con otros grandes documentos de la historia del cine. *El hombre de Aran*, antes, *Pather panchali*, después. A diferencia del primero, que es un fresco descriptivo, donde el hombre realiza sus actos cotidianos sin alteraciones visibles; a diferencia del segundo, que desarrolla una minuciosa narración basada en una realidad vital; *La terra trema* sintetiza la visión de un hombre culto, refinado, comprometido, dirigida con ardor y sinceridad evidentes sobre uno de los paisajes humanos más desolados de nuestro tiempo. Esa mirada nos ofrece un panorama que supera limitaciones implícitas en el punto de partida, haciéndose verdaderamente humano, rigurosamente cinematográfico.

PREMIOS DE LA CRITICA A LA PRODUCCION 1961

ASOCIACION DE CRONISTAS CINEMATOGRAFICOS

Film argentino: *Alias Gardelito* (Lautaro Murúa).
Director: Lautaro Murúa (*Alias Gardelito*).
Actriz: María Vaner (*Tres veces Ana*).
Actor: Alberto Argibay (*Alias Gardelito*).
Actriz de reparto: María Rosa Gallo (*La mano en la trampa*).
Actor de reparto: Jacinto Herrera (*Hijo de hombre*).
Argumento: David J. Kohon (*Tres veces Ana*).
Guión: Augusto Roa Bastos y Solly (*Alias Gardelito*).
Fotografía (blanco y negro): Ricardo Younis (*El centroforward murió al amanecer*).
Fotografía (color): Huberto Peruzzi (*Casi al fin del mundo*).
Música: Atilio Stampone (*La mano en la trampa*).
Escenografía: Oscar Lagomarsino (*La mano en la trampa*).
Revelación femenina: Virginia Lago (*Alias Gardelito*).
Revelación masculina: Raúl Parini (*Alias Gardelito*).
Cortometraje: *Imágenes del pasado* (Guillermo Fernández Jurado).
Film extranjero en castellano: *Raíces* (Benito Alazraki).
Film extranjero: *La aventura* (Michelangelo Antonioni).

CIRCULO DE PERIODISTAS CINEMATOGRAFICOS

Film argentino: *Hijo de hombre* (Lucas Demare).
Director: Daniel Tinayre (*El rufián*).
Actriz: Olga Zubarry (*Hijo de hombre*).
Actor: Walter Vidarte (*El romance de un gaucho y Tres veces Ana*).
Actriz de reparto: Lidia Lamaison (*El romance de un gaucho*).
Actor de reparto: Jacinto Herrera (*Hijo de hombre*).
Argumento: Abel Santa Cruz (*5º año nacional*).
Guión: Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido, Ricardo Muñoz Suay y Ricardo Luna (*La mano en la trampa*) y Ulyses Petit de Murat (*El romance de un gaucho*) —ex aequo—.
Fotografía (blanco y negro): Ricardo Younis (*El centroforward murió al amanecer*).
Fotografía (color): Aníbal González Paz (*El romance de un gaucho*).
Música: Waldo de los Ríos (*Alias Gardelito*).
Escenografía (blanco y negro): Mario Vanarelli y Germen Gelpi (*Mi Buenos Aires querido*).
Escenografía (color): Gori Muñoz (*Esta tierra es mía*).
Montaje: Jorge Garate (*El rufián*) y Jacinto Cascales (*La mano en la trampa*) —ex aequo—.
Mención especial: Alicia Paz (*Amorina*).
Productor: Enrique Faustín (*El romance de un gaucho*).
Film extranjero: *La balada del soldado* (Grigori Chujrai).

"...mar y pobreza que no son de tarjeta postal"



EL CINECLUB NUCLEO REALIZA SUS FUNCIONES EN EL CINE DILECTO, CORDOBA 1661 TODOS LOS LUNES A LAS 20.30 Y 22.30 HORAS Y LOS SEGUNDOS Y CUARTOS DOMINGOS DE CADA MES A LAS 10.15 HS. PARA SER SOCIO HAY QUE TENER MAS DE 18 AÑOS, ABONAR UNA CUOTA DE INGRESO DE OCHENTA PESOS Y UNA MENSUALIDAD DE 120 PESOS, INFORMES EN LA SECRETARIA, GAONA 2907, 3er. PISO, Of. 4. TEL. 59-7990, O EN EL CINE LOS DIAS DE FUNCION.



TRUFFAUT

UNA AUTO-RADIOGRAFIA



Foto Bonacina

La entrevista comienza reseñando la obra de Truffaut; la pregunta es si hay una línea *Les mistons*-Tirez sur le pianiste que desemboca en *Jules et Jim*, mientras *Les quatre cents coups* obedece a otra temática y otro estilo.

—No creo que *Les quatre cents coups* pueda colocarse fuera de esta línea y personalmente, pienso que *Jules et Jim* es una especie de síntesis de los otros. Sucede que he reflexionado mucho sobre el cine como crítico, pero cuando comencé a hacerlo —con *Les mistons*— debía actuar de manera completamente diferente. Me di cuenta súbitamente que muchas cosas que me gustaban en cine no podía hacerlas como realizador; por ejemplo, como aficionado me gustaba enormemente la obra de Robert Aldrich, pero ahora me siento muy alejado de ella y corresponde a lo que no haría. No me atrae ya. Ha hecho buenas películas después y no me disgusta verlas, pero no es el mismo amor que sentía antes.

—¿Y por qué este cambio entre la preferencia del crítico y la posición actual?

—Porque, trabajando, me he descubierto un temperamento bastante realista; conservo toda mi admiración a Renoir, a Rosellini, a Vigo, pero hay todo un cine que pienso haber sobreestimado cuando era crítico. O al menos que no me concierne como cineasta. Ahora bien, cada film que hago es la contradicción del anterior, simplemente porque... es muy fatigoso hacer un film, uno va al fondo en lo que hace; yo personalmente tengo una enorme necesidad de contradecirme: después de un film muy matizado, otro muy neto. Siempre he trabajado así; tomemos *Les mistons*: allí me sedujo una historia que leí (es un cuento de Maurice Pons).

Me atrajo que tratase de niños pues tenía ganas de filmar con niños, sin duda por timidez y no me animaba a tomar un primer contacto con el cine a través de los adultos. También en un pequeño film en 16 mm. que hice actuaba la hija de Doniol Valcroze, que tenía 5 años...

—¿Cómo era ese film de 16 mm?

—Creo que no era interesante... en fin, volviendo a *Les mistons*; es la historia de cinco niños que persiguen a una pareja de enamorados. Me di cuenta que el tema me interesaba más... Estaba entonces por empezar una historia que no me atraía mucho...

Tenía unos chicos formidables, del mediodía. Prodigiosamente vivos, muy espontáneos... Y una trama que me había sido impuesta, o más bien, que había elegido y que me convenía más porque era arbitraria, absolutamente inventada. Los niños quieren a la muchacha pero no piensan en absoluto en turbar sus amores... Me vi obligado a tratar una historia que me molestaba cada vez más; entonces improvisaba cada día, hacía escenas que no figuraban en el guión y cada tres días volvía a él como si no perteneciera al film. Así terminé una película algo híbrida, que no me gustaba mucho.

De la misma extraje sin embargo una lección. Segundo episodio: *Los cuatrocientos golpes* es la lección de *Les mistons*. Los niños me interesan, me gusta mucho trabajar con ellos; se puede ir muy lejos en cierta dirección (en el realismo y la interpretación) pero la trama debe estar relacionada directamente con la infancia y no basada en un esquema adulto. Lo que me lleva a rechazar ciertos films sobre la infancia, como *Juegos prohibidos*...: en éste, la idea de enterar animalitos es adulta, una idea lite-

raria en lo que concierne a la infancia. O los films donde el personaje es un objeto, como *El globo rojo* o un animal, como en *Crin Blanca*... Entonces, me hacía falta encontrar una historia que se refiriese directamente a la infancia, o más bien a la adolescencia, que es lo que más me interesaba.

(Nuestro colaborador relata aquí a Truffaut la experiencia realizada en Cine Club Santa Fe por Víctor Iturralde, que narraba cuentos a los niños del curso infantil para que éstos los interpretaran con sus propios dibujos como base para realizar un film; se ensayaba así que los mismos niños fueran los autores bajo una dirección técnica adecuada.)

—Si, es cierto, comprendo... pero el dibujo infantil, el arte de los niños y dedicado a los niños no me atrae especialmente; es otro dominio, otro problema. Nunca he deseado, por otra parte, que mis films sean vistos por niños. Naturalmente me molestó (en el aspecto exhibición) que *Los 400 golpes* fuera prohibida para menores de 16 años, pero en realidad me parece justo, porque no deseaba que ellos se identificaran demasiado con los personajes...

En fin, estoy un poco fuera del problema del cine para niños...

Me interesa en cambio subrayar que *Los 400 golpes* es un film extremadamente realista y simple, una reacción contra *Les mistons*.

Creo que fue realizado en la única forma posible; cuando lo veo de nuevo, encuentro toda clase de defectos, pero al mismo tiempo lo envidio, porque nunca hice algo tan simple y directo como este film, donde toda la audiencia comprende las mismas cosas al mismo tiempo. Y además... no es un film impuro, sino bastante lógico.

Los 400 golpes era un film muy difícil de hacer. Constituía una gran responsabilidad y exigía una gran escrupulosidad, pues un error en determinada escena, en un plano, en el trabajo mismo, podía traicionar el film y la infancia. Podía traicionar la idea misma de la escena... Por eso me inducía de tiempo en tiempo a reflexionar mucho; era necesario contener la emoción y al mismo tiempo eso daba tanto trabajo... era verdaderamente agotador... Por eso, naturalmente, deseaba hacer después una película en una escala totalmente diferente. Para "dejarme ir" me hacía falta un tema que realmente no me conmoviera. Elegí entonces algo que era casi un trabajo de compromiso, una novela policial —que evidentemente admiraba— pero que igualmente era una especie de obligación. Podía hacer un film como *Disparen sobre el pianista* como reacción a Camus... Marcel Camus decía en sus entrevistas que había rehusado hacer films de la serie negra (1) durante diez años esperando un gran tema... En cambio, yo no creía en esta separación entre grandes y pequeños temas. Pensaba que podía hacer un film policial con tanta poesía como con un tema importante. Por eso hice *Disparen sobre el pianista*.

—¿La novela de Goodis era *Night fall o Dark passage*?

—No. Era *Down there*...

—Lo decía porque en *Night fall* encontré diálogos que se parecen a los del comienzo del film.

—Sí, tomé una escena de esa novela, que apareció en francés con el título de *La nuit tombe* (Cae la noche) y que es muy buena... *Dark passage*, una obra que también me gusta mucho, había sido llevada ya al cine por Delmer Daves... Un buen film. En cuanto a la inclusión de la escena citada, hice después algo semejante en *Jules et Jim*, donde pedí al autor permiso para agregar cosas de otro lugar a la adaptación...

Volviendo a *Disparen sobre el pianista*, es un film donde por oposición a *Los 400 golpes* podía incluir todas las ideas que se me ocurrían durante la filmación sin que por ello molestara.

—Una impresión que tuvimos aquí es que en *Disparen sobre el pianista* Ud. se burlaba un poco de todos... y de Ud. mismo, al tiempo que parafraseaba a Hitchcock, la serie negra americana, etc...

—Sí, pero en forma de *pastiche* y no como parodia... un *pastiche* respetuoso al mismo tiempo... admirativo frente al cine norteamericano... Es también, por oposición a *Los 400 golpes*, que resulta un film tan terriblemente francés... Este es así porque muestra un niño y una sociedad completamente franceses. Por eso lo hice verdaderamente a la francesa... Y al hacerlo así, tan francés (a pesar de estar tan nutrido de cine norteamericano) quise luego pagar mi deuda a este último...

—¿Y *Une histoire d'eau*?

—Oh, eso era enteramente una broma... Me interesaban las inundaciones, que solía ver en los noticiarios, cuando se producen en ciertas regiones de Francia. Me parecía interesante filmarlas. Cuando se produjeron, fui a ver al productor de *Les mistons* y le dije: "deme película e iré con Jean Claude Brialy a filmar por dos o tres días en cualquier lugar en el cuadro de las inundaciones". Me dio cámara y película y rodamos durante tres días. Había que tomar barcas y todo eso... Fue bastante penoso.

(1) Colección de novelas policiales; por extensión los films análogos. (N. del T.)

Volví a París con cerca de 500 metros y encontré que era algo fallido; se había improvisado todo y hacía falta una trama... Para el productor 500 metros no era una pérdida grave y allí quedó. Luego, Godard se hizo proyectar ese material. En esa época Godard compaginaba films de exploraciones para ganarse la vida... Me dijo que estaba seguro de que podía hacerse un film montando ese material. El productor le dijo que hiciera lo que quisiera. Godard utilizó todo el material filmado, agregó tomas aéreas de inundaciones de noticiarios, que tenía en archivo y lo compaginó a su manera, agregando también un comentario a su gusto... Por lo tanto el film era tanto de él como mío.

(Cronológicamente, precede a *Los 400 golpes*).

—¿*Jules et Jim* precede a *Tire au flanc*, el film de Claude de Givray?

—*Tire au flanc* es anterior. Tampoco me pertenece; fui colibretista y coproductor, introduje ciertos gags y lo supervisé técnicamente. Me preocupé sobre todo del montaje. Eso es todo. El film es de efectos cómicos muy visuales.

Es una pieza teatral muy conocida en Francia desde 1904 y fue filmada cuatro veces, una de ellas por Renoir, en la época muda. Nos decidimos a hacerla porque Claude de Givray era un gran camarada; había sido asistente de *Les mistons*, había estado también a nuestro lado en *Los 400 golpes* y acababa de hacer el servicio militar en Argelia. Tenía un temperamento de humorista y deseaba burlarse un poco de los militares... Había sufrido en Argelia y para reconfortarlo le sugerimos hacer estas bromas al ejército... Tenía que ser un film barato, sin estrellas y pensamos en *Tire au flanc*. Por otra parte admirábamos mucho la obra de Renoir, vista en la Cinemateca con gran éxito tras haber sido poco apreciada en las historias del cine... Es un bello film.

—En cuanto a *Jules et Jim*: usted admiraba la obra de Roche...

—Sí. Estaba decidido a hacerla ya antes de *Los 400 golpes*; *Disparen sobre el pianista* estaba hecha un poco como reacción a *Los 400 golpes*; era hasta cierto punto una broma y confundía a todo el mundo. *Jules et Jim* era un gran tema y sabía que seguiría siéndolo cualquiera fuese el tratamiento.

El inconveniente de un gran tema es la responsabilidad, los escrúpulos, las vacilaciones y las dudas que asaltan en cada momento de la realización. Por lo tanto —como en *Los 400 golpes*— estuve de nuevo en esa situación, con la sensación de hallarme menos libre que en el *Pianista*. Si bien ahora, con *Jules et Jim*, tan lleno de matices, hacía falta evitar lo escabroso y lo complaciente, puesto que la situación era muy escabrosa. Y también me sentía liberado y con ganas de hacerlo, porque era necesario ser violento. Más fuerte era el tono y más a fondo se coincidía con el fondo del film.

Por eso es que veo el film en términos de guión y realización; es el tono el que hace el trabajo.

—¿Cómo ve el film; la historia le interesa especialmente?

—No es exactamente la historia... Es el estilo. *Jules et Jim* es el estilo del libro y la calidad de los personajes. Pienso mostrar en cine la cualidad de los personajes y me interesa un complejo de elementos: deben gustarme el libro y sobre todo los personajes; soy exigente con la belleza del cuadro, en sus cualidades plásticas, a través de los lugares que me atraen, exteriores y cierto gé-

nero de decorados. Pero no deseo hacer un film aunque me interese el tema si no me gusta su ubicación. Por ejemplo: me interesaba hacer un film sobre preceptores (escolares), contaba con un guión muy interesante; pero el ambiente era muy monótono, la escuela... por eso no quise hacer el film.

Jules et Jim es un film muy diferente a los otros. Sin embargo, para mí, tienen un punto en común: la heroína es exactamente como el personaje de Jean Pierre Leaud en *Los 400 golpes*; hace cosas que la moral repudia y se ensaya en forzar al espectador a admitirlo. Es exactamente el mismo principio. La historia comienza ligera y amablemente y luego se ciñe cada vez más hasta un punto sin salida. Exactamente la misma curva...

—¿*Los 400 golpes* y *Jules et Jim*?

—Sí. Por otra parte *Jules et Jim* vuelve sobre algunos elementos de *Les mistons*: la importancia del sol, la naturaleza, el chalet... No había dado tanta importancia a la naturaleza desde *Les mistons*... Al mismo tiempo hay algunos personajes en *Disparen sobre el pianista*, el niño por ejemplo... en *Los 400 golpes* el niño era un personaje simpático y los adultos, en general, no. El preceptor, por ejemplo, y los padres. Eso me hacía sufrir... Entonces pensé que estaban mal balanceados.

En *Disparen sobre el pianista* no hay ya personajes antipáticos; en cuanto un personaje va a tornarse antipático, frente a Aznavour, invierto la escena de modo que éste es quien se vuelve antipático... Es típico el dueño del bar que muere como un poeta... se vuelve encantador hablando de mujeres...

De ese modo oscurezco un poco al héroe para que el otro personaje tenga también su oportunidad... Así, vemos por ejemplo que Aznavour a pesar de su timidez, se acuesta con la chica del bar, en tanto que para el patrón (que la ama desde hace años) permanece inaccesible porque la coloca demasiado alto... luego, es éste el personaje verdaderamente interesante. Lo mismo pasa con los hermanos de Aznavour, que algunas veces resultan más simpáticos que él.

—Los gangsters también...

—También son muy simpáticos, de hecho están más próximos al niño que los otros...

—También en otros libros de Goodis se encuentra eso... las relaciones entre los héroes (que son antihéroes) y los gangsters, que son cordiales...

—También en el libro del *Pianista*... Es un autor muy interesante. Bien. En *Jules et Jim* conservé ese principio, que había aplicado en el *Pianista*, y que considero importante: excluir los personajes antipáticos. Por ejemplo, la otra mujer que atrae a Jim (Gilberte) es un personaje simpático, lo mismo que el tercer hombre de Catherine (Albert). Sobre todo en las historias de amor se presenta esa división. A menudo están por un lado los protagonistas —que se aman— y por el otro todos los demás que son burgueses, imbéciles, hostiles, malignos o agriados... Como en los films de Gremillon y en general en todo el cine francés de preguerra... y ahora en obras como *Moderato Cantabile*... Yo creo que los agentes de policía y los gangsters aman; todo el mundo tiene derecho al amor. No podemos concedérselo a una mitad de la humanidad y negárselo a la otra mitad... Por eso pensé *Jules et Jim* como el reverso de *Moderato*...

—El final de *Jules et Jim* nos ha sorprendido... es completamente inesperado...

—Es el final del libro. Evidentemente el libro es mucho más extenso y el final llega más naturalmente, pero me parece que igualmente se entiende. En Francia no sorprendió: se seguía bien el texto y el film...

—No es exactamente que no se haya comprendido... pero parecía que no iba a terminar allí... tan rápido... parecía que iba a seguir...

—Bueno, hay gente que lo encontró pesado. Es bastante terrible, había gente que se aburría...

—¿Las palabras que cierran el film estaban en el libro?

—Sí, es la última frase del libro... Todo el comentario dicho en el film está directamente tomado del libro. El diálogo también pero no siempre...

—¿Y el papel de la niña, la hija de Catherine?

—En el libro había dos. Y la que queda la escamoteo al final... Es incómodo hacer crecer a los niños en el curso de un film.

—¿Y en cuanto a próximos proyectos?

—No sé todavía... Me gustaría hacer un film sobre Bradbury.

—¿Dentro del género ciencia-ficción?

—Oh, no. Respetando el libro, pero encarando el film en una forma muy realista, mucho más próxima a nosotros que el libro; será la vida cotidiana ligeramente deformada... Las pantallas de TV serán muy grandes (2 ó 2,50 m), los periódicos no tendrán texto ni fotos... cosas así... Deseo crear ligeros shocks, crear el terror con pequeñas cosas, cotidianas... Nada es más perturbador que eso...

—Una pregunta que puede responder o no... ¿Qué piensa del marxismo?

—Nada... verdaderamente...

—No es una pregunta de compromiso...

—No, no es por eso... Me es igual...

Pero no conozco bien... Lo que quisiera decir es que todo el mundo habla de Marx y la mayoría no lo ha leído... Yo tampoco, y como soy de temperamento escrupuloso, no quisiera hablar así, ligeramente...

—En la conferencia de prensa se le preguntó sobre Argelia y su guerra como temas de interés; como motivo de toma de conciencia. Además me pareció que en la conferencia no se sentía... cómodo.

—Bueno, en realidad había que responder brevemente porque había muchas personas interrogando y no era posible tratar ese problema en una frase siendo preciso...

En cuanto a Argelia... Bien, creo que hay dos clases de cineasta: una, la que puede aportar un testimonio... Es muy complicado de explicar... Yo formo parte de los cineastas que, quieranlo o no, no pueden colocar una etiqueta sobre lo que hacen... Por eso trataría siempre de borrar las pistas... Si hiciera un film sobre Argelia, tomaría el partido del más débil... Ahora bien, hace algunos años los más débiles eran los árabes. Después, cuando De Gaulle decidió liquidar Argelia, lo más débiles fueron los partidarios de la Argelia francesa... Evidentemente han abusado durante años, y no desean partir, han vivido allí... Es el momento de encontrar las verdaderas razones. Están los que han nacido allí y no quieren irse... Hay una cantidad de buenas razones. Aun la O. A. S. tiene sus motivos... Hay promesas que ha hecho el gobierno y que con toda certeza no cumplirá. Y no puede cumplir. Y un grupo de desesperados que no quieren irse contra toda lógica. Y yo, ahora, estoy con esa gente, aun sentimentalmente, porque como dije, tengo necesidad de estar con el más débil. Era necesario convencer a Francia de que la historia de

Argelia había terminado y que había que irse. Ahora, que eso se ha comprendido, es necesario —en Francia— decir que es demasiado fácil pensar que todo ese asunto nos fastidia, etc. Mientras hay gente que pierde todo allí, que tiene una tienda que ya no vale nada y no tiene dinero ni para volver a Francia... Ni un centavo. Es muy duro... Es necesario tener en cuenta a esas minorías. Por otra parte es normal que esa gente se sienta en casa, ha nacido allí... Dicho esto, debo advertir que estoy contra toda clase de nacionalismo, contra todo gobierno... Sería injusto creer que su situación sería ideal, oprimidos por unos u otros, de una u otra manera...

Entonces, sería en este sentido que encargaría un film sobre el problema. Y sería la confusión total, en una época y en un conflicto que están en crisis. Es con esta convicción que quisiera decir que no puedo hacer estas cosas hasta que hayan concluido. No quiero decir que no deba influirse sobre el conflicto, sino que no debería producir confusiones en momento de crisis...

—No sería positivo, sino algo gratuito...

—Eso es. Aun sobre problemas pasados... Godard por ejemplo, con *Le petit soldat*... Es un film muy hermoso, pero comprendo a quienes lo rechazan; es inadmisibles en muchos aspectos porque carece de escrúpulos... Es un dominio al que habría que acercarse con los mayores escrúpulos... Pero cuando se tienen escrúpulos se termina por no hacer el film...

Hay quienes pueden hacer estos films... que contradicen mis ideas... evidentemente. Que prueban que puede hacerse todo... Buñuel, por ejemplo, que hace films de ideas, cuyos personajes no son sacrificados, son buenos, existen. Hay una moral que se desarrolla, parábolas, símbolos. Tiene vigor, lo reconozco. Tal vez porque ha llegado a las postrimerías de su vida, tiene tanta sabiduría... Es formidable. Dicho esto, no me gustan tanto por su razonamiento, por lo que prueban. Pues podríamos probar igualmente lo contrario. Me gustaría que se hicieran films anticomunistas a la manera de Buñuel... Me gustaría enormemente. Es decir, en lugar de poner en duda la fe y la caridad, hacer lo mismo con el marxismo, en esa forma... Sería de una fuerza... formidable.

—Luego, ¿es Ud. anticomunista?...

—No... No soy anticomunista puesto que no sé qué es el comunismo...

—Eso nos remite a la pregunta sobre marxismo...

—Si ud. quiere, yo soy cineasta, hice tres films y sé que éstos no han gustado en Rusia, Checoslovaquia y Hungría... Es una razón para mí de colocarme del lado capitalista. Y por otra parte no creo...

Creo que es bueno de vez en cuando razonar para sí, egoístamente... Sé que hay otros en el mundo que dicen que hay que sacrificarse, que por X siglos o X años el arte debe tender a la felicidad de los hombres... Pero no estoy seguro de que eso sirva para la felicidad... No lo veo... Esto lo sé porque he ido a Rusia para la exhibición de *Los 400 golpes*. Fueron muy amables pero al mismo tiempo todos me dijeron que allí el film no podría haber concluido así, pues el gobierno se habría ocupado del niño y no hubiera estado solo...

Eso no es cierto, no es porque la sociedad occidental esté mal hecha que el film termina así; es porque el niño es realmente solitario. Sería solitario en Rusia o en cualquier otra parte... Lue-

LIBROS Y REVISTAS DE CINE

Solicítelos en las principales librerías

ARGENTINA

Tiempo de Cine	\$ 60
Cine Ensayo Nº 4	\$ 30
Flashback Nº 2	\$ 100
Cuaderno Gente de Cine Nº 10 (Visconti)	\$ 120

ESPAÑA

Cinema Universitario	\$ 95
Film Ideal	\$ 35
Temas de Cine	\$ 75

FRANCIA

Cinema 62	\$ 70
-----------------	-------

ITALIA

Cinema Nuovo	\$ 100
Cinema Libro III	\$ 250
Il Nuovo Spettatore Cinematográfico	\$ 65

PORTUGAL

Celuloide	\$ 25
-----------------	-------

URUGUAY

Cuadernos de Cine Universitario	\$ 50
---------------------------------------	-------

Para informes, pedidos y suscripciones diríjase al Departamento de Distribución de Publicaciones del Cineclub Núcleo, Avda. Gaona 2907, 3º piso, of. 4, tel. 59-7990 / Todas estas publicaciones se remiten contra giro postal o cheque bancario sobre ésta, a la orden de Juan Carlos Bossetti, agregando al importe \$ 10 para gastos de envío, por cada diez unidades o fracción / **Estos precios pueden sufrir alteraciones de acuerdo a las variaciones del cambio.**

go, sé que esos tres films no hubieran podido hacerse en un país comunista. Lo sé por mí, en mi oficio de cineasta, que no hubiera podido hacerlos... En lo que concierne a los cineastas de los países del este, me siento conmovido, porque los sé infelices, no son como se los imagina.

Son un poco esclavos, no importa sólo si hacen arte stalinista o éste de ahora, autorizado... El sólo hecho de hacer films de ideas y no poder hacerlos con ideas contrarias, me hace dudar de las ideas que contienen sus films... ¿Ve Vd. lo que quiero decir?...

...Estábamos con Buñuel. Y decía que podía hacerse un film anticomunista a la manera de Buñuel... Hay un film, por ejemplo, que admiro: *Europa 51* de Rosellini... Está construido exactamente como un film de Buñuel. Es la historia de una mujer que busca su camino, que se equivoca... Exactamente como en *Nazarín* y *Viridiana*. Es simplemente la condenación del mundo moderno... Es un film contra los psicoanalistas, contra el trabajo, aun contra la religión moderna y los sacerdotes modernos...

—¿Ud. vio *Chronique d'un été*, no?

—Sí. Es muy interesante, pero como experiencia... Para mí lo ideal en la obra de Rouch son las ideas que da a gente como Godard... o gente así... Todo su aporte al cine es estimular a ciertos realizadores. En cuanto al film en sí, lo considero... algo aparte, en realidad fuera (del cine).

Lo curioso en *Chronique d'un été* es que apareció el mismo año de *Marienbad*. Y ambos, a pesar de ser tan disímiles, opuestos, muestran dos vías del cine que rápidamente llegan a un punto muerto.

Por eso la lección que desprenden es que no hay nada que revolucionar. Que no hay que revolucionar la forma exterior del film; es necesario que los films continúen narrando historias. Es necesario que la novedad resida en la manera de narrar y no en la presentación del producto... Pues los dos films son casos límites...

—A propósito también de la conferencia de prensa... ¿No cree Ud. que por ejemplo el contexto social y político de una sociedad condiciona en cierto modo la obra del artista, en este caso del realizador cinematográfico?...

—Ciertamente, sí...

—Entonces hay contradicciones... En *En fin*, volviendo al tema de Argelia, había allí un problema, que a nuestro parecer era auténtico y del cual se debería hablar. Y hay otras clases de problemas sociales, de Francia, que no son tocados, o lo son muy colateralmente, por el cine francés... Por ejemplo podría citar *Adieu Philippine* y *Cleo de 5 a 7*, que lateralmente rozan el problema... En la primera, la guerra obsesiona al protagonista, que debe partir para el servicio militar en Argelia... Y en *Cleo*, está el soldado que conoce a la protagonista durante un permiso...

—No. Creo que la diferencia entre ambos es que en *Adieu Philippine* la relación no es incómoda... es un film completamente logrado y...

—No... No era esa la pregunta... Me refería a que un problema que es o era vital...

—Bueno, en estos casos prefiero la alusión... Vuelvo a la cuestión de los escrúpulos... Creo que en Francia somos más escrupulosos que, por ejemplo, en Italia... y, que cuando se trata de aludir a problemas, a hechos como los de la guerra de Argelia, nos planteamos previamente muchos interrogantes.

En Italia, por ejemplo, el cine se ha in-

ternado en lo social mucho más que el cine francés... Pero no es muy honesto, en ciertos casos, no es muy escrupuloso... El oro de Roma, por ejemplo, me ha escandalizado... Los escrúpulos son muy importantes en un film como éste; hay una cierta realidad, incluso una realidad externa que es muy importante.

En *Viridiana*, por ejemplo, si uno solo de los mendigos fuera mediocre, si uno solo de los mendigos no interpretara bien su papel, el film se derrumbaría.

Y sin embargo es un film inteligente. La inteligencia es importante en un film pero no es todo, es necesario que el rendimiento sea perfecto. Y cada mendigo de *Viridiana* es genial. En cambio, *El oro de Roma* es abyecto, por todos los ángulos. Por su pensamiento, por su guión y por su encuadre. Y además por la traición constante al realismo exterior: los judíos son judíos de cine... Por lo tanto el resultado es profundamente escandaloso...

Sé que en las revistas italianas y francesas se han edificado tesis propagando que el cine francés debería observar a realizadores como los italianos, que no se apartan de lo social y lo concreto. Y anotan que los franceses son frívolos... Pero sucede que en Francia los realizadores son simplemente muy honestos y más escrupulosos. Si no llegan a resolver —desde la etapa del guión— y por la vía del pensamiento, los problemas de realismo exterior que se prantean, el film no se hace. Un film sobre Argelia, por ejemplo, rehusarían hacerlo en Túnez. Simplemente, tras una reflexión pensarán que los rostros, las vestiduras de los tunecinos, no son los mismos de Argelia. Y rehusarían hacerlo.

—Aparte de Argelia, ¿No hay en Francia otros problemas, alojamiento, educación?

—Es igual. Son cosas de las cuales es casi imposible hablar si no se las conoce. Efectivamente, hay ciertos modos de vida que es necesario atacar... En lugar de pasear en autos sport, entrar en contacto con las gentes que habitan las villas miseria, a fin de poder... Con *Los 400 golpes* pude hacerlo y dar un aire de film social porque... guardaba un intenso recuerdo de ese género de vida; pero no podría hacer lo mismo en un guión sobre obreros, porque no he trabajado un tiempo suficiente en fábricas... Además no tengo ganas de hacerlo. Es verdaderamente difícil porque pensamos... (hablo de mí y de algunos de mis amigos, porque conozco bien sus ideas)... que es imposible mostrar ciertas cosas si uno no las ha vivido, si uno no ha estado tan próximo que pueda mostrarlas con una realidad... con una exactitud formidable.

—Es una cuestión de conciencia profesional y personal...

—Es una cuestión de temperamento... Quiero decir que ponemos en nuestros films tanto de nosotros y de lo que conocemos...

Por ejemplo, no hubiera podido hacer el *Pianista* en lugar de *Los 400 golpes*, porque en el primero hay... toda una serie de reflexiones... de notaciones sobre el éxito, los aplausos, las cosas que los periódicos dicen de uno... Cosas que nacieron del éxito de *Los 400 golpes* y que no podía imaginar antes... Que no me hubiese interesado abordar antes...

Sé que hay un peligro... El caso de Rosellini, por ejemplo. Se ha dicho: Rosellini comenzó con films de guerra, en las calles, mostrando al pueblo. Y

luego se alejó, tras su casamiento con la Bergman, se acostumbró a la vida lujosa y a la vez apartada de los demás. Había tal sed de publicidad en los periódicos que estaba obligado a vivir retraído. Entonces se dedicó a narrar historias sobre la disgregación de la pareja...

Es cierto que en cierto momento llegó a un punto muerto... y que éste era más que profesional: había razones familiares, que concluyeron con su divorcio... Luego volvió al film histórico; tiene muchas ideas sobre cómo se debe mostrar las historias en cine... Es un problema importante...

—Volviendo al *Pianista* cuando toca la sonata... ¿ese primer plano de los dedos tiene una significación sexual?...

—Se pudo o no pensarlo al filmar... Se bromeó con eso durante el rodaje, pues aun mientras se actuaba era un poco obsceno... algo equivoco... Antes de la filmación leí una serie de libritos sobre cómo vencer la timidez... etc. Y en cada uno figuraba el tema del botón del timbre. Decía: "Si Vd. está ante una puerta y no se anima a tocar el timbre, venga a vernos al Instituto...etc". Era como un leit-motiv y pensé colocar allí una escena así... Era una escena que evocaba también, por el encuadre, a la manera de Hitchcock... un pastiche a la Hitchcock.

—¿Hay una relación con la muchacha que sale con el violín y parece algo... ultrajada, humillada...? Y de golpe, la música del piano ejecutada por Charlie mientras la cámara la sigue por la calle.

—Esa es también una escena que se hizo únicamente con una idea, pero que aun conteniéndola, puede asimismo interpretarse como se quiera. Al principio en el guión habíamos escrito: "hay mucha gente en el corredor y cuando el piano comienza a sonar, quedan petrificados de admiración" y todo eso... Me fastidiaba... era un poco convencional.

Entonces decidí reemplazar esto por la muchacha llevando el violín, lo cual tiene un ángulo simbólico: así como un violín encuentra un piano, un hombre encuentra una mujer... es la vida, se unen... Es el ángulo encuentros por azar... Al mismo tiempo tiene otra significación... Otro detalle es que al salir ella lo impele a entrar; si no, no se hubiera animado a tocar el timbre... Es decir, que gracias a ella entra a ver al empresario...

En cuanto a la idea del ultraje... no lo había pensado, aunque algunos amigos me lo hicieron notar. Volviendo a ver el film podía pensarse: puesto que el empresario es un sinvergüenza y la mujer estaba con él, podía inferirse... Es gracioso... En cuanto a mí sólo había pensado en el encuentro de un hombre y una mujer, el azar. Luego, la oposición violín-piano, del encuentro entre ambos.

Después hubo aún otra interpretación, que es interesante: se ve en su rostro que ella ha fracasado; entonces él va a triunfar. En fin, el encuentro entre el éxito y el fracaso...

—Por contraposición, entonces; ella es un fracaso y él también; luego del encuentro, él va a triunfar.

—Sí, ella oye y comprende que para él las cosas van bien, por eso se detiene... Es la elección de cada uno...

—Libre...

—Sí... Esa muchacha es, a propósito, la que aparece en *Jules et Jim*... no se la reconoce porque está con otro peinado... es la que en el bar escucha, en completo vacío... sin hablar. Por otra parte ella es así... es una muchacha

completamente idiota, no se le puede dar ningún texto...

—Una pregunta de rigor, ahora: ¿Vio los films argentinos?

—Bueno, vi aquí *La cifra impar*, *Tres veces Ana*, *Alias Gardelito* y *Los jóvenes viejos*.

—Antes había visto algo?

—Oh, hace años, en Cannes, Unas cosas horribles, como *La rebelión de los colgados*...

—Ah, pero ése es un film mejicano.

—¿Ah, sí? mejicano... Vi también algo sobre box...

—¿Luna Park?

—Puede ser... Y un film que me gustó: *Rosaura a las diez*. Tenía mucha fantasía y era muy pirandelliano... como espíritu... no estaba mal...

Y por último los films de Torre Nilsson: *La casa del ángel* y *La mano en la trampa*. Esta me la mostraron justo antes de salir de París y la encontré regular... Muy por debajo de *La casa del ángel*. Esta no me gustó tampoco demasiado... No está dentro de lo que me es afín.

—¿Y los que vio aquí?

—Los jóvenes viejos no me entusiasma.

—¿Encuentra influencias demasiado evidentes?

—Evidentemente... Además a mí no me gusta Michelangelo Antonioni. Por cierto, se pueden encontrar razones para criticarla aunque a uno le guste Antonioni; pero para quienes no gustan de él, las razones son más fuertes...

No encontré virtudes reales... Me resulta incómodo decir esto... Se trata de un film en competición...

El film que me pareció de más calidad es *Gardelito*. Y *Tres veces Ana* no está mal...

La segunda historia no me interesó mucho... además no la entendí bien. La primera me gustó mucho hasta el momento en que la muchacha queda encinta; luego me desilusionó un poco. Creo que es una historia que comienza de modo que puede pensarse que tendrá un final convencional. Y no: finalmente se abstiene... Me pregunto si no hay un poco de Bergman; ud. sabe es bastante familiar como texto, el problema de la pareja... Es muy interesante...

La segunda historia no la entendí... La tercera, con la idea del maniquí, me gustó más, pero creo que tenía posibilidades que no fueron explotadas... Es el género de film que descansa sobre una buena idea. Y con esta idea se puede hacer lo que uno quiere ¿no? Podría sin duda haberse sacado más partido...

—Se dijo que este episodio era demasiado lento, que podrían haberse cortado escenas en el montaje. Y hay reiteraciones en el sueño...

—Así es, exacto. Además creo que no se debería haber usado a la misma actriz en el tercer episodio. Hubiera hecho falta probablemente una muchacha desconocida...

—¿Una modelo, por ejemplo?

—No sé. No, su rostro podría conocerse... Mejor alguien que nunca se hubiera visto... Ello habría dado más fuerza a la idea de la figura en la ventana... ¿No cree?

—Mmmm!

—Y también el efecto en la habitación... Porque la muchacha... ¿Cómo se llama? Ah sí, María Vaner (entre nosotros en la delegación la llamábamos "Ingrid Schell") es una actriz realista, auténtica y considerablemente pura. Pero una actriz realista cuando la aparición es irreal... No sé... debería ser menos realista...

—Para mí el defecto del tercer episodio es que debería ser más breve; hay reiteraciones...

—Sí. Es demasiado largo. Son sobre todo los primeros movimientos, los menos buenos; los últimos andan bien.

Pero, sin embargo, es un film que promete más que *Los jóvenes viejos*...

—¿Los diálogos de este último los pudo seguir...?

—Sí, sí. Me iban traduciendo el diálogo. Por otra parte no es tan misterioso el film, se comprende... La fotografía por momentos es magnífica, muy hermosa. En cambio la de *Tres veces Ana* es a menudo mala.

—Vio algún corto argentino? El que acompañaba a Ana, por ejemplo...?

—No... llegué tarde...

(Llegan en este momento algunos cortometrajistas y uno de ellos pregunta:)

—¿Qué es para Vd. evasión y qué es compromiso, como crítico y realizador?

—¿Evasión y compromiso?... Ah, es difícil, muy difícil esa pregunta? No sé si hablamos de la misma cosa...

(Se explica a los recién llegados que esta es una conversación informal, y que algunas preguntas pueden repetir puntos tratados en la parte ya grabada. Sin embargo el mismo interlocutor insiste con otra pregunta:)

—¿Le parece que la relación cine-política es atendible o la encuentra absurda?

—Bueno... es un poco... lo que habíamos antes.

—¿El nacimiento de una nueva moral (en *Jules et Jim*) por la cual evidentemente lucha, está condicionado o no al nacimiento de una nueva sociedad?

—No. No es una nueva moral, en realidad es una moral completamente individual, personal, cambiante y estética. Por lo tanto es una moral verdaderamente fantástica, que esta mujer inventa a su medida... Da la impresión de hacer esto para justificar sus actos pero no es así: es por orgullo, para vivir como los hombres. Y al mismo tiempo ella quiere construir una moral, simplemente porque pone orgullo...

Es así precisamente como veo el film y la última escena. Justamente situé el film en la época del libro (1907 a 1930) para que no tuviera el aspecto de un film moderno; porque creo que hay muchas películas actuales que se titulan modernas por un lado y que tratan sobre la mujer o generalidades (de ese tipo)... Quise hacer un film dedicado exclusivamente a mostrar un caso particular. Y evitar las generalidades.

(Aquí los cortometrajistas que se han incorporado a la conversación interrogan a Truffaut sobre la problemática del género: saber si debe ser simplemente un puente para el largo, si se justifica filmar cortos en las condiciones económicas conocidas, etc).

—Bien. Ante todo, si pueden hacer largos, claro está que hay que hacerlos. Creo también que todo el mundo quiere hacer películas y se considera capaz de hacerlas; por lo tanto la posición sólida es llegar, ser solicitado para filmar. Eso llega sólo con una gran reputación en el corto metraje: que el realizador sea llamado porque su corto metraje despierta admiración.

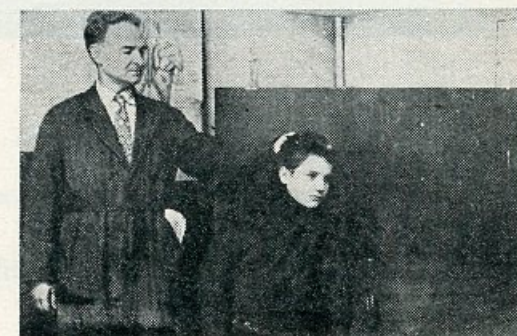
Aun si no le gusta el corto documental, puede hacerlo de ficción, pero con la idea de reunirlos eventualmente. Por otra parte, es con esa esperanza que comencé *Les mistons*. Este era el primer episodio de un film largo. Y *Los cuatrocientos golpes* era ante todo la parte central del film que había pensado... Había pensado en cinco cortos sobre el tema y proponer al productor guardarlos y unirlos... Así es...



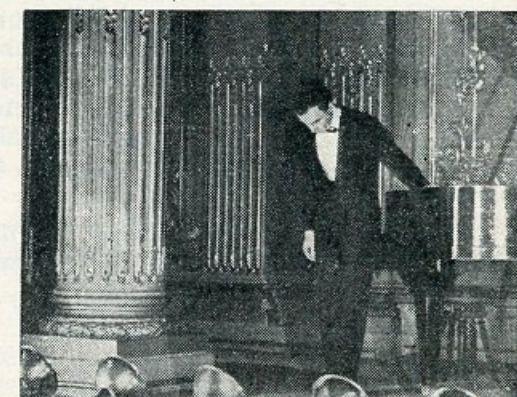
TIRE-AU-FLANC



LES MISTONS



LOS 400 GOLPES



DISPAREN SOBRE EL PIANISTA

BERGMAN FRETE A LA NOUVELLE VAGUE



Bergman me mira, inquisitivo:

—¿Qué te pareció *Les bonnes femmes*?, pregunta.

—No me gustó.

—¿Pero te gustó *Au bout de soufflé*?

—Sí.

—Tú no estás bien de la cabeza. Aun cuando *Les bonnes femmes* no sea una buena película, hay cosas estupendas en ella. Yo creo que, de todos los directores jóvenes franceses, Chabrol es el único del que se puede esperar algo. De él saldrá un día un gran director de cine. Piensa en la iniciación de *Les bonnes femmes*, por ejemplo; bueno, en realidad en todo el comienzo; es algo completamente genial. Y lo mismo la escena de la piscina. Luego cae en una pura colección de sandeces como la del asesino de la motocicleta que viola a su víctima. Compáralo con Fellini. En esta película Chabrol ha tenido una influencia de él muy grande. Es su aliento el que se cierne sobre toda ella. Pero donde Fellini hubiera creado un drama llevando la película a un plano ético, Chabrol no tiene nada que aportar salvo un enorme vacío.

—¿Entonces, lo que tú echas de menos en las olas cinematográficas francesas es la temática?

—Sí. Ese vacío es lo terrible, ese onanismo de la forma que se consume a sí misma. ¡Vuelve a comparar con Fellini! Fellini es un crítico de la sociedad, un observador, un agudo observador que parece que no toma ninguna posición, pero que toma la más violenta de las posiciones al sacar a relucir el vacío,

la ausencia de amor. Y siempre en relación con algo, dando una alternativa, diciendo algo. La mejor película de Chabrol fue *Le beau Serge*. Allí sí había un juicio expresado, allí se daba forma a un drama sobre el bien y el mal, drama que verdaderamente me conmovió. Después de eso...

—Pero de todas maneras, ¿tú no puedes negar los méritos formales de las películas?

—No, si no los niego... Sólo que, como profesional, no me parecen tan terriblemente interesantes. No es más que una vuelta a los métodos de trabajo del neorealismo (cámara documentalista); pero si te fijas en *La carreta fantasma*, de Sjöström, por ejemplo, en la escena de la reunión que tiene el Ejército de Salvación, encuentras algo que se puede comparar perfectamente tanto con el neorealismo como con la nueva ola. La misma inaudita rapidez en las impresiones, con la diferencia de que todo está meditado con anterioridad, escogido, calculado, lo mismo en el montaje que en las posiciones de la cámara. Por eso hace una impresión mucho más fuerte. No, lo que los alborotadores franceses necesitan es más respeto por el oficio y más preparación profesional, como me dijo un joven colega el otro día. A veces me hacen pensar en esos dramaturgos noveles que se creen capaces de revolucionar el arte escénico antes de haber aprendido a escribir un drama en tres actos como Dios manda, con unidad de tiempo, de acción y de espacio. Chicos hábiles, sí, que se han pasado muchos horas en la Cinematheque y que han visto mucho cine, pero a la larga no basta con eso. A la larga, lo que tienen que hacer es empezar por el principio y aprender a contar. Contar, lisa y llanamente. Sobre la base de su capacidad pueden empezar luego a experimentar, a profundizar y a sacar a la luz nuevas realidades. Una glorificación de la juventud por el mero hecho de que es joven, no me convence en absoluto.

—Pero la juventud pasa y, sin embargo, en cada dirección artística de moda suele haber algo que sobrevive.

—Por supuesto que sí, claro. Y yo creo, por ejemplo, que *Le beau Serge* se mantendrá incluso en 1970, como *Les 400 coups* que, en su estilo, es una obra maestra. Pero ya no estoy tan seguro de que pase lo mismo con *Au bout de soufflé* o con *Hiroshima, mon amour*. Hay demasiadas cosas en esta película, aunque haya también trozos maravillosos. Por otro lado, tampoco creo que se sostenga la mayor parte de mis películas. La mayoría resultará posiblemente ridícula, infinitamente ridícula a la vuelta de unos cuantos años. Ni más ni menos que muchas películas que en el año 30 me hicieron hasta llorar y —*Quai des brumes*, por ejemplo— me parecen ahora casi de risa.

—¿Entonces, lo que tú quieres decir es que las que van a sobrevivir son las películas que tienen un tema importante?

—Exacto. Y es por eso por lo que esta veneración por la astucia formal y la futilidad temática me resulta tan repulsiva. Lo único que podemos y debemos tratar en forma dramática son los temas éticos; que sea en comedia o en tragedia, eso ya da lo mismo. Toda nuestra existencia está construida alrededor de este hecho: que hay cosas que nos son permitidas y cosas que nos son prohibidas. Y las complicaciones que de esto se derivan llenan toda nuestra vida. Toda nuestra vida estamos en contacto constante con ellas; es la realidad que tenemos que reflejar y en la que tenemos que ser reflejados.

Esta entrevista fue publicada en la revista sueca "Chaplin", nº 20, mayo 1961. Fue realizada por Bengt Forslund. Versión castellana de "Nuestro Cine", nº 3, setiembre 1961, Madrid.

**OTRA
AUTO - RADIOGRAFIA**



Foto Bonacina

CONVERSACION CON DELMER DAVES

—Comencé estudiando ingeniería civil y me gradué en Leyes. Ya en la Universidad, actué en piezas teatrales en California. *Macbeth* fue la primera. Para lograr actuar en Hollywood, y mientras continuaba mi carrera, envié una carta al famoso realizador James Cruze (*The covered wagon*) (1). Al verme, Mr. Cruze me preguntó si sabía tocar el piano. Le contesté que sí. El entonces me llevó a una habitación donde había un piano inmenso y me dijo que tratara de levantarlo. Hice un esfuerzo y lo logré. Me dijo: está contratado, y se convirtió en un excelente amigo desde que vio que estaba dispuesto a hacer cualquier trabajo. Empecé a trabajar para el estudio en diseño publicitario y titulajes. Una de las veces que filmamos en exteriores, fue contratado Walter Lang. Era un film sobre los ferrocarriles que se rodó en Utah, con William Boyd. Yo era jefe de utilería: responsable del traslado de todo el material ferroviario del lugar de filmación al depósito; hacía los efectos especiales del descarrilamiento y también actuaba, como jefe de estación y como doble.

Cuando Cruze me vio trabajar me llamó de inmediato a Hollywood; estaba satisfecho y prometió ayudarme en lo que deseara hacer. Le dije que quería dirigir y entonces me explicó que la mejor manera de empezar era hacer la compaginación del film que habíamos concluido. Me remitió a la compaginadora de entonces, Mildred Johnson, famosa en Paramount. Era una mujer amable, maravillosa. Ella me explicaba las razones de los cortes, me enseñó más que cualquier director el sentido del tiempo, el ritmo, el movimiento y cómo corregir defectos de realización. Desde entonces trabajo siempre junto a mis compaginadores.

El director, Lang, nunca me había dicho nada que no fuera mandarme al diablo. Estaba fastidiado con todos porque la filmación había durado cinco semanas debido al mal tiempo. Yo pensaba que si llegaba a dirigir no me enojaría con nadie. Es posible hacer absolutamente todo en la realización de un film sin perder por ello la cabeza.

También, como extra, aprendí mucho de los directores el manejo de las masas. En algunos films el conjunto de extras es tan importante como las estrellas. Así, aprendí a tratar a los extras como si fueran estrellas...

El paso siguiente en mi carrera fue la entrada en la Metro-Goldwyn-Mayer. Cruze lanzaba sus films a través de Paramount, a pesar de que poseía además una compañía independiente. En la Metro, Cruze firmó contrato para hacer cinco películas. Cuando le preguntaron si quería llevar a alguien para trabajar con él, contestó que a su asistente de dirección y a su asistente utilero (que era yo).

En su tercera película para la Metro, la historia trataba de la vida en la universidad (*) Cruze jamás había concurrido a ninguna, de modo que me dijo que ahora podía ponerme saco y corbata y ser su técnico asistente, para indicarle qué se hace en la universidad.

Al tercer o cuarto día de filmación, observó que el actor que hacía de villano —se suponía que era el campeón medio pesado de la universidad— no era un contrincante adecuado para el héroe, por lo cual pensó reemplazarlo.

Me llamó para preguntarme si había actuado antes. "Sí", dije yo. "¿Por qué no haces el papel? Ve y habla con el productor para ver si tiene algún inconveniente en darte ese papel principal".

La protagonista, es decir, mi chica en la historia, era Joan Crawford.

Fui a verlo creyendo que por lo menos debía recitar *Macbeth*. Esperé media ho-

(*) *The Duke Steps Out* (1929)

ra, hasta que apareció, y cuando entré en la oficina del productor dispuesto a recitar un fragmento de *Macbeth*, (después de explicarle el proyecto del director) éste se limitó a preguntarme si me sentía capaz de hacerlo. "Si, estoy seguro", dije yo. "Entonces adelante", me respondió. Ese fue el final de una larga lucha para llegar a ser actor de cine... Cuando el director supo que no había inconvenientes por parte del productor, me explicó que iba a ser el *partenaire* de una verdadera estrella (tenía veinticuatro años entonces). Crawford era algo así como la Marilyn Monroe de entonces...

La Crawford llegaba en tren y la recepción era organizada con gran despliegue de publicidad, filmaciones, etc. Ella sabía que un joven iba a recibirla, la llevaría en sus brazos y la besaría. Por eso, cuando abrí los brazos, ella bajó. Mis rodillas empezaron a temblar... Debía llevarla así un trecho y depositarla en el andén. Ya delante de la cámara y después de haberla besado, mi mano izquierda se deslizó sobre su pecho izquierdo. Así la tuvo hasta que el director dijo ¡Corten! Entonces Joan Crawford me miró extrañada mientras me decía: "En verdad estaba Ud. bien agarrado". Aún hoy, cuando nos encontramos, ella me recuerda riendo el episodio...

El paso siguiente de mi carrera comienza con mi conversión en guionista. Esto se produjo gracias a mi amistad con Cruze. El cine sonoro comenzaba a surgir. Sam Wood, me mandó llamar para hacer un film tipo estudiantina, ante el elogio que Cruze había hecho de mi eficiencia.

Cuando fui a verle, Wood me preguntó si había escrito historias alguna vez. Respondí que no, y que en la universidad no había hecho cursos de literatura, pero como había actuado en muchas obras creía que podía hacer algo. Wood me encargó entonces la elaboración de algunas situaciones y diálogos, a ver como salían. Era tan poco profesional que escribí con lápiz sobre hojas de papel amarillo, en lugar de hacerlo a máquina... Llevé a la oficina de Wood cerca de veinte hojas manuscritas... En un estudio donde había por lo menos trescientas mecanógrafas. Wood leyó lo escrito y me preguntó si quería ser escritor. Tomado de sorpresa contesté que sí, que me agradaría. Entonces Wood levantó un auricular y mandó colocarme en el equipo de escritores del estudio...

¡Y esto también pone de relieve cuánto tuve que trabajar para convertirme en escritor!

Escribir se convirtió en mi verdadera pasión. Durante el lapso comprendido entre 1929 y 1933 me dediqué a escribir y actuar. En muchos de los films para los cuales escribía el guión, actuaba también en pequeños papeles. En el último film siempre había un hombre que deseaba conseguir los roles que yo interpretaba, él era ese gran hombre llamado Ward Bond quien trabajó posteriormente en muchos films de John Ford, pero yo lo obtenía siempre dado que contaba con un aprendizaje que Ward no tenía.

En 1933 estábamos juntos otra vez en la oficina en la que se repartían los papeles, y entonces Ward me dijo: "Dave, tú tienes dos carreras: escribir y actuar, yo tengo una sola: ¿por qué no te dedicas a escribir y me dejas actuar a mí?" Este film se llamó, en la MGM, *Good news* y yo prometí trabajar.

Bueno, Hollywood había sido invadida por directores neoyorkinos, una pareja de ellos, Grady y Bertain, eran los rea-

lizadores; uno se preocupaba porque los actores hablaran bien y el otro porque actuaran bien, pero de la realización del film... nada. Le prometí a mi amigo Bond que no importaba qué papel realizara en el film, ése sería el último film en el que trabajaría como actor. Obtuve el papel por encima de Bond, después del film nos dimos la mano y le dije, "bueno, ahora todo el campo es tuyo, el 'hombre malo' serás tú".

En los primeros films que trabajé lo hice junto a Robert Montgomery quien se iniciaba como actor tal como yo empezaba a escribir. Le escribí su primer film así como el primero en el que actuaba como protagonista.

Entonces dejé la MGM y entré en la Warner y en los años siguientes trabajé más para esta compañía que para las otras. Antes, a mediados del 30, escribí los guiones de los films musicales de Dick Powell: entre ellos los de *Flirtation walk* y *Shipmates for ever* (**). Algo más adelante escribí el guión de *The petrified forest* (2), con Leslie Howard, Bette Davis y Humphrey Bogart; de este último me hice muy amigo y diez años después escribí para él...

—En esa época yo buscaba el género que me interesara más: escribí una historia de amor *Love affair* (3) con Charles Boyer e Irene Dunne. Fue un film de mucho éxito, propuesto para un premio en la Academia. En esa época era ya reconocido como un verdadero escritor cinematográfico. Trabajé entonces en un film musical con Fred Astaire (4). Luego hice el guión de *Destination Tokio* (5). Cuando Mr. Warner lo leyó, encontró que era demasiado técnico, aunque muy bueno. Durante la guerra había visto cómo trabajaban los submarinos, de modo que conocía la ambientación. Warner me preguntó: "¿Por qué no dirige usted el film? Le llevará tanto tiempo como a mí conocer los submarinos para saber cómo se trabaja en ellos". Le dije que no quería dirigir. Ya llevaba escritos unos veinte guiones, tenía un hermoso lugar para trabajar y, en realidad, me agradaba escribir con música: no sólo me inspira sino que me permite elaborar el guión como en los films mudos, a la manera de una partitura. Para un escritor es importante no oír ruidos cuando trabaja y la música es algo como un muro que lo separa del mundo; por eso me gusta trabajar con música. Pero Warner insistió, porque deseaba que dirigiera un film, aunque sólo fuera uno. Entonces, acepté. No teníamos estrellas ni nada parecido. Nosotros queríamos trabajar con actores no profesionales, sin maquillaje, para lograr un estilo realista (que más tarde sería llamado neorealista) acorde con el ambiente de los submarinos. Pensé que con el extraordinario trabajo logrado por los ingleses en sus documentales bélicos no se podía hacer más un film al estilo de Hollywood. Tenía que poner en ello tanta honestidad como la gente que se mataba en la guerra. Warner aceptó que se hiciera con actores no conocidos hasta que vio el presupuesto: 1.200.000 dólares. Dijo entonces: "no podemos permitirnos hacer este film sin estrellas", y le envió el guión a Cary Grant. El productor era Jerry Wald. Grant le habló diciéndole que le gustaba mucho el papel. Pregunté: ¿quién iba a ser el director. Yo estaba en la oficina de Wald y temblaba con él tanto como Joan Crawford. Wald contestó que sería Delmer Daves. Grant contestó entonces que si el guión era bueno también lo sería el director. Wald hizo ante el teléfono el gesto de ¡hurrah! Cuando terminó la conversación telefónica le dijeron a Warner que Cary Grant

aceptaba a Daves como director. En ese momento sonó de nuevo el teléfono. Era el representante de Grant: de ninguna manera iba a aceptar que éste trabajara con Daves; un nuevo director como yo debía trabajar antes con otra gente para demostrar su capacidad, antes de arriesgar la carrera de una estrella como su representado. Warner observó que era una lástima, pero de todas maneras Delmer no deseaba dirigir el film, y preguntó al empresario qué director de Hollywood deseaba. Pero Cary Grant llamó media hora más tarde: no sólo quería hacer ese film, quería a Daves como director. Hablando con Warner, Grant le recordó que una vez Mae West había dicho que yo iba a ser un buen actor; ahora él estaba en condiciones de pronosticar que sería un buen director. Bueno, los únicos actores conocidos eran Cary Grant y John Garfield. Fue un film concebido en forma realista y nadie usó maquillaje. En su casi totalidad, usé dos lentes, 35 y 75 mm. Como el espacio era muy estrecho en el submarino, la distorsión del 24 mm no molestaba por la curvatura de las paredes. El 24 mm. es un lente excitante: la gente parecía introducirse en la cámara y al mismo tiempo los contenía a todos en el cuadro. Este fue mi comienzo en el estudio de los lentes; ahora sé perfectamente qué se puede lograr con ellos y uso unos 12 en cada film: el 18 mm. para grandes espacios en los films del Oeste; el 22 y el 24 para acentuar el movimiento; el 28 para "aplastar" la escena. El lente 30 o 32 es mi favorito para exteriores pues no distorsiona rostros y permite abarcar grupos; salvo para primerísimos planos es un excelente objetivo. También usé el 35 y el 50 mm. porque es el más adecuado para trabajar grupos cercanos en exteriores. En *3:10 to Yuma* (6) usé esos lentes porque en interiores dejaban algo fuera de foco los contornos de los ojos y hacían resaltar las pupilas...

—Durante la guerra hice sólo films bélicos, todos documentales. Uno de ellos, protagonizado por John Garfield, narraba la historia de un marino que regresaba ciego de la guerra. Se llamaba *The pride of the marines* (7). Tal vez sea desconocido en Sudamérica, pues no todos los films de guerra se exhibieron fuera de los Estados Unidos. Ese es mi mejor film de guerra. Creo que era muy realista y honesto; cuando William Wyler hizo *The best years of our lives* (8) mostró mi film dos veces al reparto diciéndole que era ése el tipo de film que quería hacer. Y Wyler ganó todos los premios de la Academia. Quizás su film estaba algo fuera de época pues fue realizado después de la guerra, mientras que *The pride of the marines* se rodó justamente cuando los combatientes volvían de ultramar, lisiados, ciegos, y tenían que reintegrarse a la sociedad. Y ésa fue una de las razones más importantes por las que hice el film: para mostrar la problemática de esos hombres al reintegrarse a la sociedad. En cierto sentido era un film sociológico.

Después comencé a hacer dramas, como *Dark passage* (9), (basado en el libro de David Goodis). Por primera vez usé allí una de las cámaras tomadas a los alemanes, la "Arriflex". La obtuvimos del gobierno americano, que durante la guerra la había estudiado para fabricar su modelo. Durante los cinco primeros rollos la cámara seguía a Humphrey Bogart como si fuera él (cámara subjetiva).

Con *The red house* (10) comencé mis ex-

(**) 1934 y 1936, respectivamente. Las dos eran de Frank Borzage.

periencias con filtros rojos en exteriores, en una búsqueda de estilos y ambientación. Esta experiencia la continué, por supuesto, en 3:10 to Yuma. Figueroa los usa mucho en sus films mejicanos; yo pienso que no deben ser usados en cualquier tipo de film. Es un filtro muy peligroso en exteriores si no hay una buena razón para usarlo. En 3:10 to Yuma queríamos que la tierra fuera blanca porque había sequía. Así, el color del paisaje se uniformaba en un tono seco, desértico. Se usó un único maquillaje: el lápiz de labios marrón, para contrastar con dicho filtro. Era en realidad, una especie de anilina color pardo. De otro modo, los labios hubieron parecido blancos...

—Luego viene mi ciclo "indígena" con *The broken arrow* (11). Siempre me interesó trabajar con los indios pues al salir de la Universidad había vivido con ellos un buen tiempo, y porque todos mis abuelos llegaron del Oeste en carretas a través de las tierras indias. Los sioux le rompieron a mi abuelo el empuje de un balazo y no fue mucho después que hice films en ese mismo territorio...

Lo más importante de *The broken arrow* era el hecho de que Hollywood, por primera vez, trató al indio como un ser humano, con una filosofía, un modo de vida, un honor, atributos que por lo general se consideran propios del hombre civilizado.

Hasta entonces jamás se había permitido hablar por sí mismos a los indios. Eso confirma la escena en que James Stewart, luego de los títulos, dice: "todo lo que verán en este film es verdadero". El único cambio es que los indios hablan en nuestra lengua para ser comprendidos; y esas son para mí las palabras más importantes del film.

Se trataba de mostrar, para que todo el mundo lo comprendiera, a los indios tal como eran y también a los blancos, buenos y malos; es decir, hacer un film justo para ambas partes. Lo trascendente era probar —tal como ahora lo reconoce el pueblo norteamericano, aunque un poco tarde— que entre los indios americanos había gente extraordinaria. Jefes como Cochizo, José o Sequoia, que podían igualarse por su predicamento, al presidente de los EE. UU. de esa época. Eran los grandes líderes de su pueblo.

Cuando yo trabajo con indios lo hago con los apaches de las White Mountains, que son amigos míos. En *The broken arrow* utilicé alrededor de 400. En cambio, en otros films como *The last wagon* (12), sólo trabajaron jóvenes guerreros porque no se mostraba la vida en los poblados.

Es un pueblo extraordinario; cuando dan su amistad lo hacen para siempre. No reciben paga por su trabajo individual sino que llevan las correspondientes a toda la tribu. Con ese dinero construyen una biblioteca o una cancha de básquet. Tienen un acendrado espíritu comunitario; todos trabajan para la tribu.

No, no creo que sea exactamente socialismo, pero el pueblo americano tendría mucho que aprender de los indios. Sin embargo, en muchos pueblos chicos (como Santa Rosa) proceden igual.



Cuando filmamos en terrenos de grandes propietarios pagamos cerca de 1.000 dólares diarios, pero ese dinero no va a manos de los dueños, sino que se destina a obras de beneficencia. Es algo parecido...

Mientras hice "westerns" fueron casi todas de ese tipo. Una de las otras fue *Kings go forth* (13) con Frank Sinatra. Otra, *Demetrius and the gladiators* (14). Tal vez en la Argentina no se comprenda exactamente la situación de un director contratado. Claro que hubiera preferido hacer un pequeño film como *The return of the texan* (15) antes que una superproducción como *Demetrius*, un film de gran espectáculo con Victor Mature (que no es un actor y al que en EE. UU. llaman "pedazo de carne"). Pero no hay elección: uno filma o pierde el contrato. Por eso el movimiento independiente puede hacer buenos films: no tienen las limitaciones de los grandes estudios, que debían dar trabajo a muchas personas.

Ahora un director o un escritor pueden elegir a sus actores y equipos, hay más independencia artística; en cambio, los estudios tenían personal y actores permanentes, asalariados, y estaban obligados a usarlos. En estos momentos, ni Warner renueva los contratos.

Yo le he dado oportunidades a más de cuarenta jóvenes, para iniciarse. Por ejemplo, en *Rome adventure* (16), pedi a la Warner que le diera al papel principal a una actriz que nunca había hecho cine (era de New York e interpretaba una pieza teatral: *The miracle worker*, en reemplazo de Ann Bancroft). Creo que se convertirá en una gran actriz.

¿Cómo andan de guionistas en Hollywood?

Desgraciadamente, hay pocos guionistas buenos en Hollywood. A veces, hasta diez escritores tratan de sacar un buen guión de un libro... Sin embargo, hay nuevos escritores que quieren trabajar pero, como siempre, existe también el criterio de exigirles pruebas de una labor previa, antecedentes. Así, los estudios prefieren pagar mucho más contratando a escritores con experiencia en varios films.

Pienso que de una obra hecha por contrato, en un estudio, no puede salir un film de arte. Debe surgir de las compañías independientes, aunque esa misma compañía trabaje alquilando los es-

tudios. Por ejemplo, Robert Rossen produjo *The hustler* (26) para la Fox pero a través de una compañía independiente; Rossen ni siquiera se acercó al estudio; el film fue realizado en New York.

En los estudios suelen hacer observaciones sobre los libretos. Selznick, por ejemplo, solía confeccionar monografías de unas 30 páginas para el director, quien a la noche estaba demasiado cansado para leerlas.

¿Pudo ver *The red badge of courage* (17) antes que fuera alterada por la Metro?

—No, pero algunos amigos la han visto y dicen que era extraordinaria. Para Wyler era un hermoso film. Pero no era para el público en general. Tuvo mal preview y eso asustó a la Metro. Es una gran esperanza que el movimiento independiente pueda hacer este tipo de films aunque de todas maneras habría pérdidas y malos films. A *bout de souffle* (18) por ejemplo, es un fracaso como film pero no en cuanto a querer decir algo de otra manera. *The red badge of courage* fue también un fracaso, pero Huston quiso transmitir a través del estilo fotográfico y el sentimiento, su visión de la guerra civil.

¿Cómo juzga el cine de clase B y su vitalidad dentro del cine norteamericano?

Esta gente está trabajando ahora para la TV en programas de breve duración, algunos de los cuales demuestran gran calidad. Las series, en cambio, son pésimas. Parecen salchichas salidas de fábrica, 38 pedazos de salchicha. Pero hay también algunos realizadores que trabajan bien y tratan de utilizar la TV para crear ideas, como hicieron en un momento con los films de clase B.

¿Qué piensa del new american cinema group de New York, de Mekas, Cassavetes, etc?

—Creo que estos realizadores son interesantes. Hay que apoyarlos y guiarlos. Sus films deben ser vistos. *Shadows* (19), por ejemplo, tiene muchos errores pero también muchas cosas buenas. En su próximo film el autor estará mejor. Hay que darles tiempo. En un sentido, traen renovación; es una ventana más, abierta a nuevas cosas. Creo, sin embargo, que sus realizadores quieren hacer "notar" su presencia, mo-

viendo excesivamente la cámara, sin necesidad, gratuitamente, como Kramer en *Judgment at Nuremberg* (20). También lo noté en algunos de los cortos que vi aquí. En *Drama breve* (21) la cámara baja frente a las piernas abiertas de un personaje y su interlocutor; eso es innecesario y diversifica la atención. Este es un peligro para la mayoría de los nuevos directores; hacen lo que yo llamo "toma de axila" y "toma de entrepierna". La movilidad, la libertad de la cámara, los intoxica en cierto modo. Están siempre buscando algún intersticio donde colocar la cámara... Estas angulaciones pueden ser bellas, tomadas en forma honesta, es decir, condicionadas a la historia y no colocadas porque sí...

¿Qué opina de los directores argentinos que ha conocido?

—Dos directores argentinos me impresionaron muy bien: Kuhn por *Los jóvenes viejos* y Kohon por *Tres veces Ana*. No hay en ellos ninguna gratuidad en el encuadre o los movimientos de cámara. Con la pequeña Minox que siempre llevo conmigo, saqué unas 50 fotos durante la proyección para observar los encuadres. En las tomas de la playa y los acantilados, de *Los jóvenes viejos*, no encuentro nada gratuito; a través de esas imágenes se siente un gran sentido de la belleza.

Una cosa me gusta en estos dos directores: el sentido del encuadre. Muchos colocan la cámara en el centro de la acción, como en un blanco. En cambio, en una de las fotos que tomé, 3/4 de la pantalla están ocupadas por el acantilado y en un ángulo está el rostro de la protagonista con los cabellos sueltos por el viento. También me sentí orgulloso de haber dirigido el tercer episodio de *Tres veces Ana*.

Tal vez en algunos films, en este último por ejemplo, haya una falta de *tempo*. He hablado con David Kohon y aun sabiendo que era imposible reducir los tres relatos, pienso que hubiera sido interesante incorporar en el segundo (*El aire*) un *staccato* como en una composición musical, con cortes rápidos y tomas cortas, para retomar en el tercer episodio la morosidad anterior puesto que el film está concebido como una sinfonía...

¿Qué le parece la labor de los iluminadores con que ha contado?

—Hay tres o cuatro con los que he trabajado muy bien. Uno de ellos es Charles Laughton, Jr. con quien hice *Cow-boy, Yuma* y la reciente *Roma adventure*. Sólo en un film trabajé con Daniel Fapp, un famoso y excelente fotógrafo. Hizo la fotografía de *West side story* (22) y *One, two, three* (23). También me gusta Harry Stradling. Iría a cualquier parte con ellos, en la seguridad de que harían un hermoso film.

Hemos trabajado bien y nos hicimos amigos porque muy pocos directores, cuando trabajan en exteriores, hacen el film tanto para ellos como para sus fotógrafos.

En cualquier film mío hallarán que siempre está fotografiado con luz lateral (*cross-light*), cruzada, o de atrás. Nunca con luz de frente pues aplasta la imagen. Cuando trabajamos en exteriores lo hacemos de acuerdo al sol; buscamos que el actor tenga luz de atrás para valorizar y embellecer los rostros y los gestos. Necesito sólo tres luces en un film: la luz principal (*key light*), la posterior (*back light*) y una luz de relleno, para separar los personajes del decorado. Con la luz del desierto se consiguen bellos efectos en los rostros.

¿Qué le pareció la iluminación de Aronovich en los films que vio?

—Excelente, muy profesional. Noté un único problema: la iluminación de interiores es un poco chata, como en TV. La de exteriores es mucho mejor. De todos modos, en las escenas intimistas se pierde esa sensación de chatura y se revelan muy bien los rostros. En *Tres veces Ana*, me gustó la aproximación realista (el viaje en tren, la redacción del diario). La escena de Riglos en la redacción, en que se oye el ruido de las máquinas de escribir y las conversaciones, y aparece la imagen del sueño (de Ana), el trabajo de cámara e iluminación es excelente porque obtiene dos cosas: es realista y mística a la vez. Si tuviera que trabajar en la Argentina me encantaría hacerlo con Aronovich: es un excelente iluminador.

¿Qué realizadores prefiere?

—Me gusta Elia Kazan porque saca el máximo de sus intérpretes; Billy Wilder por su estilo de comedia; Robert Wise porque es un joven realizador que llega ahora a su madurez; Richard Brooks porque es un "angry young man"... Por supuesto me gusta William Wyler por sus grandes trabajos anteriores, no por los actuales (*The children's hour*, (24) por ejemplo). Fred Zinneman me gusta mucho por el trabajo de *The nun's story* (25): cámara y movimientos excelentes; Robert Rossen por la honestidad de *The hustler* (26) que para mí se emparenta con un film anterior: *All the King's men* (27).

¿Tuvo problemas con la Comisión senatorial de actividades antinorteamericanas?

—Bueno, eso es historia antigua; por supuesto el señor Mac Carthy se enojaba con todos aquellos que tuvieran alguna relación con la gente investigada; como yo filmé un libro de Albert Maltz (2) tuve también algunos pequeños problemas. Fue un período de

histeria en Hollywood. ¡Lo gracioso es que yo soy republicano! Ahora ha pasado y la gente puede trabajar con libertad...

NOTAS

- 1) *La carreta*.
- 2) *El bosque petrificado* (1936) de Archie Mayo.
- 3) *Cita de amor* (1939) de Leo McCarey.
- 4) *You were never lovelier* (1942) de William Seiter.
- 5) *Rumbo a Tokio* (1943).
- 6) *El tren de las 3 y 10 a Yuma* (1956).
- 7) *Esta nuestra vida* (1945).
- 8) *Lo mejor de nuestra vida* (1946).
- 9) *La senda tenebrosa* (1947).
- 10) *El secreto de la casa roja* (1947).
- 11) *La flecha rota*. (1950).
- 12) *La última carreta* (1955).
- 13) *Hasta que volvamos a amarnos* (1957).
- 14) *Demetrio y los gladiadores* (1954).
- 15) *Tierra y tentación* (1952).
- 16) Este film es el último de una serie de la que Daves no quiere ni oír hablar y que tuvo que producir y dirigir de compromiso para la Warner. Otros fueron *Parrish* y *Susan Slade* (Amarte fue pecado). "Fue para hacerle un favor a Joshua Logan" nos dijo. Nuestro corresponsal en Nueva York, George Fenin, nos escribe a propósito de *Rome adventure*: "En esta ridícula historia, una joven bibliotecaria norteamericana va a Italia, "donde realmente saben lo que es el amor". Se encuentra con Rossano Brazzi, que esta vez, —a diferencia de lo que ocurría en *Summertime* de David Lean, cuando conquistaba a Katherine Hepburn— no satisface las esperanzas sexuales de la muchacha. Luego ella conoce a un joven estudiante norteamericano que, a su vez, hace la corte a otra mujer. El diálogo horrendo, las situaciones pedestres, los sketches terriblemente débiles son aliviados cada tanto por algunas imágenes encantadoras de Roma, Verona, Pisa y del lago Maggiore, pero esto no basta, y el film debe ser considerado un fracaso total".
- 17) Estrenada hace poco en Buenos Aires con el título de *Alma de valiente*. En otro lugar de este número nos referimos a este caso famoso de destrucción de un film.
- 18) *Sin aliento* de Jean-Luc Godard.
- 19) *Sombras* de John Cassavetes.
- 20) *Juicio en Nuremberg*.
- 21) Realizado por Julio Presas.
- 22) *Amor sin barreras* de Robert Wise y Jerome Robbins.
- 23) *Uno, dos, tres*, de Billy Wilder.
- 24) *La mentira infame*.
- 25) *Historia de una monja*.
- 26) *El audaz*.
- 27) *Decepción*.
- 28) Se refiere a *Destination Tokyo* (1943).

Foto Orgambide



Daves con Bert Haanstra. Sobre este último, figura de gran relieve en el Festival y que nos visitara en Núcleo, hablaremos con gran detalle en nuestro próximo número.





Foto Bonacina

CUATRO PREGUNTAS A JONAS MEKAS

—¿Cuál es la situación actual del cine independiente norteamericano, en lo artístico y económico?

—En lo económico, la distribución en Estados Unidos continúa siendo difícil, pues como todos sabemos, la producción de films independientes es problemática. Para paliar ese problema, los realizadores y productores independientes se están reuniendo en una organización cooperativista, de manera tal que, al tiempo que realizan films, se pueda aunar los esfuerzos de producción. También figura entre esos proyectos el de tomar la responsabilidad de la distribución, pues la comercial es harto difícil. Una de las formas ideales a la que desearían llegar es al intercambio con los movimientos independientes de los distintos países; es decir, que la organización americana tiraría copias de sus films y los enviaría, por ejemplo, a la Argentina, a su correspondiente organización independiente para que los distribuyese en el país; del mismo modo, los argentinos enviarían su material para que la organización norteamericana lo distribuyera en Estados Unidos.

—¿Cuál es su opinión sobre Leslie Stevens, el realizador de *Propiedad privada*?

—Hay que ubicar la aparición de Stevens y los demás directores indepen-

dientes y aparentemente poco comerciales, dentro de un extraño fenómeno: la gente que empieza a trabajar en el cine de Hollywood y lleva diez años dentro de la rutina de los estudios, difícilmente puede escapar a ésta; en cambio cuando recién comienza —el caso de Stevens, Alexander Singer o los hermanos Sanders— aunque hagan cosas un poco comerciales, e incurran en algunas concesiones, están en otra posición frente a los standards de Hollywood. (Mekas acota aquí, ante algunas preguntas, que *Propiedad privada* es efectivamente la primera película terminada de Stevens, y que antes había empezado a dirigir la versión de su propia obra teatral, *Merry go round*, pero que fue separado de la misma).

—En cuanto a *Propiedad privada*, su tema no es nada fuera de lo común, pero en el aspecto técnico sí; además, para los niveles de Hollywood, es un poco revolucionaria.

En el caso de *Merry go round*, Stevens fue despojado, a pesar del contrato, de la dirección de su obra. Y su guión entregado a otro director (Walter Lang). Stevens hizo juicio, pero estos juicios son muy difíciles de ganar. En cuanto a Alexander Singer es interesante señalar la relación amistosa entre éste y Stanley Kubrick. Se dice que todo lo que Kubrick sabe de cine lo aprendió de Singer, a pesar de que rea-

lizó éste su primer film hace poco tiempo: *La mujer rendida* (*A cold wind in august*).

—¿Qué hay sobre las dos versiones de *Shadows* de John Cassavetes?

—Las dos fueron filmadas en 16 mm. La diferencia estriba en que a la versión original se agregaron o sustituyeron escenas nuevamente filmadas, efectuándose un nuevo montaje. La segunda versión se compuso con los mejores trozos de la primera y los peores son esos especialmente filmados para la segunda.

—¿Y *Too late blues*?

—Vi el segundo film de Cassavetes una sola vez. Tendría que verlo de nuevo. En primera visión no me gustó. Encuentro que por momentos hay una buena actuación pero el guión es malo, en general una muestra del peor cine de Hollywood. Exactamente lo contrario de *Shadows*. Me sorprende que haya sido presentado en la semana del *British Film Theatre*.

Cassavetes es muy buen actor pero como director es muy malo. La primera versión de *Shadows* no fue dirigida; era buena porque no estaba dirigida. Fue improvisada por los actores, Cassavetes sólo supervisaba. En esos momentos enseñaba en su propia escuela de actores, y decidió que también podría experimentar la interpretación cinematográfica y por ese medio, a través de la cámara, registrar las mejoras de sus alumnos. Como era más barato, compraron una cámara de 16 mm; después de rodar algunas escenas, pensaron que podrían hacer un film. Y así lo hicieron. La filmación duró dos años y fue realizada en esa forma. De modo que Cassavetes no dirigió sino que más bien supervisó y ordenó el trabajo. Y ésta es la mejor dirección para este tipo de film. Tenía un cameraman muy bueno: Eric Cornalk. Los productores y exhibidores se interesaron por el film pero encontraron que no era suficientemente comercial para distribuir. Desde ese momento Cassavetes adoptó una postura de Director, y empezó a vestir al personaje. Pidió entonces algún dinero a los productores proponiéndoles hacer algo más comercial, arreglando *Shadows*. Filmó algunas escenas nuevamente, pero todos los agregados: situaciones y diálogos estaban completamente falseados con respecto a la primera versión. Esto empezó gustarme menos y comencé a atacarlo, sosteniendo que la primera versión era más pura y la segunda bastarda. Desde entonces quedamos enemigos... Cuando Cassavetes fue a Hollywood a dirigir su segundo film, me envió un mensaje diciendo que se había vendido a Hollywood y que ese tipo de cine experimental, independiente, ya no le interesaba. Cuando vi *Too late blues* se confirmaron estas palabras. Desde entonces ya no hay esperanzas con respecto a él: efectivamente, se ha vendido a Hollywood.

Cuando hablo de realizadores independientes —Cassavetes, Lionel Rogosin, Shirley Clarke— me estoy refiriendo a gente que se halla entre el cine experimental y el comercial... con un pie en cada extremo. En cuanto a los realizadores más jóvenes —no hablo tanto de la edad sino de los que llamo de la generación *beat*— es un grupo donde se encuentra un gran número de films, documentales, sátiras y poemas experimentales que tienen algo en común, esto es, un cierto sentido político, generalmente expresado de una manera muy simple; por ejemplo negando todo lo que representa a la vieja generación.

He visto aquí en Mar del Plata una cantidad de nuevas películas argentinas, de largo y corto metraje, algunas de las cuales me parecieron más o menos terminadas; otras, como borradores. Tengo la sensación de un movimiento muy interesante, con gente que se está jugando de distinta manera, en distintos niveles, pero que se está jugando. Esto como impresión primera. Dentro de ese grupo veo gente muy distinta; que tiene tal vez un actitud generacional que la hace reconocible como perteneciente a un grupo, pero que es muy distinta en su visión como realizadores y en sus resultados. Vi *Tres veces Ana*: me parece una película que revela un realizador de imaginación cinematográfica y literaria; un realizador que junta bastante bien ambas cosas, que tiene abundante inventiva y una gran inquietud de estilo. En una segunda visión, me impresionó como una película bastante sólida para un hombre joven. Creo que se ha hecho un poco de injusticia, en estos fallos de Mar del Plata, al no otorgarle ningún premio. Kohon tiene condiciones y además creo que se va a ir afirmando en lo suyo.

Vi también *Los jóvenes viejos*; impresionó sobre todo una unidad de lenguaje cinematográfico, un estilo sostenido a lo largo de la película con verdadero interés y una inquietud de tema. Me parece sobre todo muy interesante esa unidad de estilo que ha conseguido Kuhn: hay una narración fluida en la presentación del asunto. Creo que el tema impresionó muy particularmente a los argentinos, a los jóvenes argentinos, porque de alguna manera reflejada cosas que están viviendo. A mí no me impresionó tanto porque no soy tan joven y no soy argentino, es decir, nosotros tenemos frustraciones de un carácter ligeramente distinto, por lo tanto no lo sentimos exactamente igual. Pero me parece que hay una sobrevaloración de la autenticidad del tema; creo que es auténtico pero que en el film lo menos logrado es precisamente la expresión como autenticidad creadora del tema; creo que lo menos logrado de la película es la transformación en argumento cinematográfico, de la situación. En cierto sentido, el resultado del Festival ha sido un subrayar de sus méritos; me parece bien que éstos hayan sido destacados, pero creo que se lo ha hecho sin tener en cuenta el contexto general del Festival. Por ejemplo, como realización general, me parece más inmadura que *Tres veces Ana*. Y el fallo no tiene esto en cuenta. Como por otra parte no toma en cuenta películas, que indudablemente, están en otra categoría, como el caso de *Jules et Jim*. Ahora bien, creo que Kuhn es un hombre que tiene suficiente autocrítica como para ver la parte positiva de esta distinción que ha recibido y la necesidad de saltar o sobrepasar las limitaciones actuales de su capacidad como realizador. He hablado con él y hemos repasado opiniones sobre el film y veo que advierte muy claramente las limitaciones de su película: él mismo se adelanta a señalarlas, lo cual me parece admirable.

Aparte de estas dos, que eran las presentaciones oficiales, vi *Los inundados*, de Birri, una película sobre la que había oído cosas tan contradictorias entre sí, que puede decirse que llegué film de tipo social, con esa tendencia con la mente en blanco. Esperaba un a la inevitable abstracción que tenemos los rioplatenses. Entonces, me empezó a gustar desde ya el hecho de que llevara la cámara al lugar concreto, y examinara la situación concreta, enriqueciéndola de observaciones concretas



Foto Bonacina

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL OPINA SOBRE CINE ARGENTINO

durante todo el tiempo. Me gustó también que viera los personajes como seres humanos, llenos de imperfecciones y abarcando el aspecto negro y el cómico de su situación. Era un tema que se prestaba para la presentación puramente trágica o panfletaria. Birri en cambio le da elementos cómicos, que son casi los más creadores de la película. Después de *Los inundados* vi *Tire dié*, donde noté que está forzada la nota negra, tal vez por efecto de la abrumadora realidad que cae sobre el realizador. La otra observación que me parece interesante hacer sobre *Los inundados*, es que se trata de una película que arranca con elementos de documental general, o reconstruido; incluso con elementos satíricos, como la explotación electoral de los inundados, etc.; pero después, va independizando sus elementos, concretando la pintura de la familia y ahondando a los personajes, y

el realizador, empezando a tomar libertad frente a su material, empieza a crear. Ahí es, creo, donde Birri demuestra su mayor capacidad: al dar seres humanos a través de pequeñas escenas, muy bien vistas, muy ricas, muy vivas. La película es irregular de factura, sé que se la ha criticado por falta de unidad de estilo, pero me parece secundario en este tipo de films. Además me parece buena la posición de Birri: ir a lo concreto y ver temas concretos de esta realidad. Ahora, que no sea un ensayo sociológico en profundidad, es otra cosa. La otra película que vi y me interesó fue *La cifra impar*. Por razones totalmente distintas. *La cifra impar* es una película que no tiene nada que ver con las anteriores: es un film cerrado, en torno a un tema muy especial, de naturaleza fantástica, tratado con enorme sutileza narrativa. Me parece que Antin se la ha ingeniado muy bien para pasar de una realidad a otra, insertando el pasado en el presente con enorme fluidez. Ha dirigido a sus actores en un tono muy exacto y le ha sacado mucho partido al tema. Me asombró esta película, porque está en un nivel de realización que no se espera de una primera obra. Hay una madurez y simplicidad en el trazo que no se suele encontrar. Simplicidad conseguida después de mucha meditación. Otra cosa que hay, es una interiorización en el tema: se ve que el director está impregnado por él y lo domina desde adentro.

Otra cosa que me interesó, no muy fácil de ver, es que en tanto la realidad europea está como transcrita de películas —es decir, como si fuera una realidad abstracta— la realidad argentina está vista con mucho detalle concreto. Es decir, una película que a primera vista parece toda europea, es muy argentina en el tipo de vida familiar que presenta. En cuanto a *Alias Gardelito*, me sigue pareciendo una película de gran madurez interior (yo diría que está hecha por un hombre que conoce la vida), a pesar de tener una serie de elementos trasladados de otros cines (tipo gangster, etc.). Es muy rica en notaciones; me sigue pareciendo la película más madura de la nueva promoción, impresión que se corrobora al verla por segunda vez.

En corto metraje —además de *Tire dié*— vi *Los anclados* de Fuad Quintar, que me pareció muy linda de realización, muy fina de color y con una orientación muy interesante. Creo, sin embargo, que no siempre se le redondea el material al realizador.

Vi *Bazán*, de Ramiro Tamayo y Tomás Eloy Martínez, que me parece un tema sensacional, sencillamente sensacional, sobre el cual se podría hacer un largo metraje de mucha materia. Ahora bien, creo que la realización es un poco primitiva y un poco confusa. Porque se necesitaría una película entera sobre él, Bazán, y luego otra sobre lo que es Bazán dentro de esa comunidad. Es un tema que da para mucho.

Vi también un corto presentado a concurso: *Juego cruzado* de Humberto Ríos. Me parece muy maduro en cuanto a usar ciertos recursos técnicos pero como dibujo de personajes no me convenció: es un poquito esquemático. Films como éste son interesantes como exploración, pero también un juego un poco académico. Pueden ser punto de partida para un realizador, pero ante todo son un ejercicio de estilo.

Vi, por último esa documental sobre el cine argentino mudo: *Imágenes del pasado*, de Guillermo Fernández Jurado: que me pareció muy agradable, bien hecha.

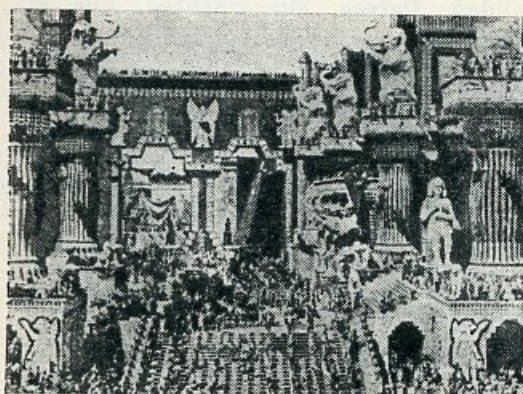


Recordamos a los lectores que esta serie, comenzada en el número 8 se propone trazar la historia del cine en 120 films característicos, elegidos en función de su propio valor estético y de su importancia en el descubrimiento progresivo de los medios de expresión filmicos.

El período 1895-1914 estuvo caracterizado por la preponderancia francesa, gracias a hombres como Lumière (La llegada de un tren a la estación de la Ciotat), Méliès (El viaje a la luna), y Zecca (Las víctimas del alcoholismo); luego, gracias al film d'art (El asesinato del duque de Guisa) y a los films de episodios (Fantomas). Simultáneamente, el cine norteamericano conoció un rápido desarrollo gracias al impulso de Griffith y, sobre todo, de Thomas Ince (La batalla de Gettysburg). Desde entonces, la serie se convierte en un género muy fecundo (Los misterios de Nueva York). Por último, en tanto que el cine alemán recién está en sus comienzos (El estudiante de Praga, de Stellan Rye), las escuelas italiana (Cabiria, de Pastrone) y danesa (El abismo, de Urban Gad) llegan a su pleno florecimiento.

El período siguiente (1915-1924) se caracteriza, como veremos, por la supremacía del cine norteamericano y por el crecimiento del sueco y el alemán.

1916: INTOLERANCIA



David W. Griffith (1875-1948) es en 1915, junto con Ince y Mack Sennett, uno de los "tres grandes" del cine norteamericano. En ese año realiza *El nacimiento de una nación*, empresa considerable cuyo éxito comercial señala una fecha en los anales del cine. Esta epopeya de la Guerra de secesión contiene escenas de batallas de una magni-

ficiencia y belleza sin precedentes, pero está marcada por un irritante prejuicio sudista y una tonta exaltación del Ku-Klux-Klan.

Al año siguiente Griffith rueda *Intolerancia*. Este "Combate del amor a través de los años", según el epígrafe de la obra, está formado por cuatro episodios: la Caída de Babilonia, la Pasión de Cristo, la Masacre de San Bartolomé y un drama moderno titulado Los mosqueteros de la virtud, basado en un error judicial. La finalidad del film es denunciar la eterna intolerancia de los hombres hacia sus semejantes. La dirección incluye secuencias de fantástica grandiosidad: en el episodio babilónico, Griffith pasea su cámara en globo cautivo frente a un decorado de 70 metros de alto y 1.500 de profundidad en el que se mueven 4.000 extras. Pero el aporte esencial del film reside en la concepción altamente elaborada del montaje. Los cuatro episodios están narrados alternadamente, en una especie de movi-

miento sinfónico, orquestado en un crescendo poderosamente dramático en los cuatro desenlaces. No es la primera vez que Griffith recurre al montaje alternado; desde 1908 lo utiliza de manera magistral. Pero aquí el montaje alcanza una dimensión épica y simbólica: cada una de las historias está presentada en fragmentos cada vez más cortos y, dentro de cada uno de ellos, se obtiene el crescendo dramático por medio de planos sucesivamente más breves.

El film suscitó admiración universal y ejercerá una influencia notable en el extranjero aunque constituye un completo fracaso comercial. Griffith, arruinado, realizará todavía algunos films notables (*El pobre amor*, *Pimpollos rotos*, *A través de la tempestad*, los tres con la conmovedora Lillian Gish) antes de caer poco a poco en el olvido. Aún hoy, el que fue un artista sensible y cálido y uno de los grandes creadores del lenguaje cinematográfico, sigue siendo injustamente desconocido.

1917: LOS PROSCRITOS



Los comienzos del cine sueco datan de 1909, año en que se funda la *Svenska*. En 1912, la sociedad contrata como realizadores a dos actores de teatro, Mauritz Stiller y Victor Sjöström. Stiller (1883-1928) inaugura su carrera con una serie policial, *Las máscaras negras*, en la que Sjöström tiene el papel principal. Este cineasta se destaca tanto en la comedia (*Su primer recién nacido*, 1918) como en la epopeya histórica (*El tesoro*

de Arne, 1919), el drama fantástico (*La vieja mansión*, 1922) o el mundano (*La leyenda de Gosta Berling*, 1923). En este último film aparece por primera vez el rostro inolvidable de una debutante, Greta Garbo.

Sin embargo, el verdadero genio del cine sueco es Sjöström (1879-1960), cuyo estilo es tan potente y majestuoso como intimista y delicado el de Stiller. Su primer film importante, *Terje Vigen* (1919) es un espléndido poema plástico inspirado en Ibsen.

Pero *Los prosritos*, su obra maestra, revelará mundialmente su nombre y colocará en lugar de honor al cine sueco. Por primera vez el paisaje se convierte en elemento preponderante del drama, más aún, en estado de ánimo. Dentro de estas perspectivas Sjöström lleva a sus últimas consecuencias las experiencias norteamericanas (en particular las de Ince), y precede de lejos a las búsquedas impresionistas francesas y las grandes obras soviéticas. La acción se

desarrolla en el magnífico escenario de las montañas de Islandia donde se han refugiado dos amantes para escapar a la venganza de un celoso; viven durante años como bestias acosadas y terminan por dejarse morir durante una tormenta de nieve. En este film todo es admirable: el paisaje y su utilización, la fotografía del gran cameraman Julius, la sobria actuación de los protagonistas (el mismo Sjöström y Edith Erastoff).

El cineasta no volverá a alcanzar estas cumbres. *La carreta fantasma*, demasiado elogiada, no ha resistido las heridas del tiempo, pero *El viento*, que realizará en 1928 en los Estados Unidos, tiene momentos admirables. Con tales creadores la escuela sueca hubiera podido prosperar. No obstante, en 1925, atraídos por contratos fabulosos, Sjöström, Stiller y la Garbo parten a Hollywood. El cine sueco, destrozado de la noche a la mañana, tardará quince años en renacer de sus cenizas.

1917: CARLITOS INMIGRANTE



En 1914, el equipo Mack Sennett se enriquece con una nueva adquisición, un pequeño actor del *music-hall* inglés descubierto por el maestro del *burlesque* en ocasión de una gira por los Estados Unidos.

En pocos meses, a partir de su primer film (*Para ganarse la vida*, febrero 1914), Charlie Chaplin, nacido

en 1889, conquista una gloria mundial gracias, entre otras, a *Carlitos vagabundo*, *Carlitos perfecta dama* y *La parodia de Carmen*.

En 1916 firma un contrato de cerca de 700.000 dólares, con la *Mutual* para hacer doce films. Para apreciar el carácter absolutamente fabuloso de esta suma recordemos que *Intolerancia* costó, el mismo año, dos millones de dólares. La mayor parte de estos doce films resultaron obras maestras: *Carlitos músico*, *Carlitos usurero*, *Carlitos vigilante*, *Carlitos en las termas*, *Carlitos inmigrante*. En 1916, Chaplin ha llegado a la maestría de su arte.

Heredero de los cómicos ingleses y del francés Max Linder, en el que reconoce a su maestro, Chaplin definió, afinó y precisó, poco a poco, su personaje Carlitos. Su célebre vestimenta (galera y bastón) es el símbolo de una dignidad perdida; su comportamiento, el de un rebelde más que el de una víctima; su modo de vida, no tanto el de un vagabundo como el de un desocupado.

Es, antes que nada, un mimo maravilloso que tiene la agilidad y la gracia de un bailarín. Pero su gusto por la sátira social se pone muy pronto de manifiesto: sus films no son solamente una sucesión de persecuciones y un intercambio de tortas de crema, sino también alegatos contra los ricos, el orden, la religión y todos los tabúes de la moral, el éxito y la respetabilidad. *Carlitos inmigrante*, realizado en junio 1917, es ya su 60º film y constituye una de las cumbres de su arte. La segunda parte está construida alrededor de una inasible moneda que suscita un extraordinario fuego cruzado de *gags*. El principio contiene la famosa escena en que los pobres inmigrantes, apenas han saludado la estatua de la Libertad, son violentamente empujados y amontonados como ganado por los policías de los servicios de inmigración. Ironía del destino: treinta y cinco años más tarde, casi como un proscrito, debería abandonar los Estados Unidos, víctima del maccarthismo.

1919: EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI



En 1910, el expresionismo, como reacción contra el naturalismo y el impresionismo, está de moda en la pintura y la música de Alemania. La derrota, las tentativas revolucionarias luego, y las graves preocupaciones sociales que las siguen, exasperan aun un sentimiento de rebelión que se exterioriza

en este nuevo modo expresivo, que no es más que uno de los elementos de la revolución cultural que se opera en toda Europa en esos años difíciles. La obra maestra del expresionismo en el cine es *El gabinete del Dr. Caligari*. En *Caligari*, donde todo está visto a través de los ojos de un loco, un vendedor ambulante hipnotiza a un soñámbulo y lo obliga a cometer crímenes espantosos. El expresionismo pretende explicar, exteriorizar el mundo subjetivo de los individuos por medio de la deformación, la exasperación y el simbolismo: de ahí esos decorados artificiales, análogos a los del teatro, en los que las sombras están pintadas sobre el telón; esos maquillajes exagerados, esas actitudes corporales estilizadas y exaceroadas y sobre todo las imágenes simbólicas como la famosa del criminal encerrado en el centro de rayos de sombra pintados, que parecen mantenerlo prisionero. El realizador de *Caligari*, Robert Wiene, no logró jamás otros films de esta

calidad. Parece, sin embargo, que el mérito de esta obra maestra —que hunde sus raíces en el trasfondo del alma alemana, preocupada por el perpetuo combate de la sombra y la luz, símbolo de la lucha entre el bien y el mal— debe atribuirse a un equipo creador de primer orden: el guión es de Carl Mayer, de cuya importancia hablaremos más adelante; los decorados son obra de tres pintores expresionistas, Hermann Warm, Walter Rohrig y Walter Reimann. Si agregamos que los tres protagonistas son los célebres actores Conrad Veidt, Werner Krauss y Lil Dagover y que el productor Erich Pommer pensó primeramente en Fritz Lang para la dirección, habremos citado la mayoría de los nombres que en ese año de 1919 eran importantes en el cine alemán.

Caligari marca, de manera triunfal, la entrada del cine alemán en las pantallas del mundo. Pero este universo de pesadilla es el lejano signo precursor de nuevas convulsiones.

1922: NANOUK, EL ESQUIMAL



Revelando, sin saberlo, la fotogenia de las actividades cotidianas del hombre, Louis Lumière inventó un género que es fuente de obras importantes, pero cuyo nombre provoca en el espíritu del público un injusto desprecio: el documental. Durante años, a través del mundo entero, los cameramen de Lumière,

de Pathé y de Gaumont han filmado documentos que hoy son extremadamente apreciados y a menudo muy emocionantes. Estas pequeñas banditas salarinas y borrosas constituyen los pergaminos de la historia moderna. Luego, durante la gran guerra los cameramen registran, con riesgo de sus vidas, imágenes irremplazables. Y, en el otro extremo de Europa, muchos cineastas soviéticos debutan en el cine dentro del ejército.

En 1912, el cameraman inglés Ponting trae del Polo sud las últimas imágenes del gran explorador Scott cuando inicia su última expedición de la que no volvería. Pero, recién diez años más tarde, el film de viaje y de exploraciones conquistará sus títulos de nobleza, convirtiéndose en documento etnográfico al mismo tiempo que humano. El joven cineasta norteamericano Robert Flaherty (1884-1951) pasa quince meses en la bahía de Hudson con una familia esquimal, con la que comparte la

vida cotidiana de ésta, dedicada a humildes trabajos que en este clima hostil son cuestión de vida o muerte para el ser humano: cazar focas en un frágil y blando kayak, pescar peces en un agujero practicado en el hielo, construir un iglú de bloques de hielo endurecido. Todo ello en el escenario férreo que ofrece el paisaje polar, de una grandiosa y terrible belleza.

Nanook, el esquimal es a la vez una epopeya y una elegía; los hombres son al mismo tiempo heroicos y familiares. Y ése es el secreto del arte de Flaherty en toda su larga y fecunda carrera. Ya sea en los mares del sur (*Moana*, 1926), en una isla de Irlanda (*El hombre de Aran*, 1934) o en la región pantanosa de Louisiana (*Louisiana story*, 1948), Flaherty filma a los hombres en su vida diaria con la misma inteligencia, la misma simpatía, el mismo respeto. Hace de su cámara un testigo amistoso y toda su obra es un himno al hombre.

1922: ELDORADO



La guerra descargó sobre la supremacía francesa en el mundo, un golpe del que nunca más pudo reponerse. Durante cuatro años la producción fue parcialmente movilizaba para sostener la moral de la nación, en tanto que el Servicio Cinematográfico del Ejército filmaba cientos de miles de metros de

documentales. Junto a los viejos (Feuillade, Capellani, Pouctal, Mercanton) aparecen nombres nuevos: Abel Gance (*La décima sinfonía*, *Yo acuso*), Jacques Feyder (*La Atlántida*); André Antoine, el gran hombre de teatro que da al cine obras notable como *El culpable* (1918) y *La tierra* (1921).

Pero lo que proporciona originalidad y renombre al cine francés al principio de estos años 20, es su vanguardia, más precisamente llamada *impresionismo* por analogía con los estilos pictóricos y musicales similares. Esta escuela no trata de describir la naturaleza sino las impresiones que suscita en los personajes. Se trata, por lo tanto, de la transcripción de un universo subjetivo, como en el expresionismo, aunque dentro de un registro dramático en general más sereno, y por medios más específicamente cinematográficos que teatrales (*flou*, *sobreimpresión*, *distorsión*, *montaje rápido*).

Las dos obras maestras de la nueva tendencia son *Eldorado* y *Corazón fiel*. En la primera, Marcel L'Herbier utiliza magistralmente todos los recursos de la cámara para expresar plásticamente los sentimientos de los personajes de este sombrío melodrama en el que una bailarina española, enamorada secretamente de un apuesto pintor, se suicida de desesperación. *Corazón fiel*, de Jean Epstein (1923) es también un drama del amor, con algunos soberbios pasajes, como el de la feria, desenfreno de movimientos y ruidos sutilmente recreados por medios puramente visuales.

En sus mejores obras, los impresionistas trasfiguran el naturalismo por medio de procedimientos líricos. Un poco al margen de esta tendencia debemos señalar los ensayos de Louis Delluc (1890-1924) narrador intimista y riguroso estilista cuyos principales éxitos son *Fiebre*, drama a la manera de Ince y *La mujer de ninguna parte*, penetrante meditación sobre el pasado de un ser.

1923: LA NOCHE DE SAN SILVESTRE



El gabinete del Dr. Caligari y *La noche de San Silvestre* aparecen como los dos polos extremos de un cine alemán en pleno desarrollo. La primera, como hemos visto, alega vínculos expresionistas. La segunda es la obra maestra del *kammerspiel*, tendencia también heredada del teatro, pero estéticamente más pura y moralmente menos pato-

lógica que la primera. En efecto, mientras expresionismo es sinónimo de exasperación y pesadilla, el *kammerspiel* (la palabra significa teatro de cámara, así como hay una música de cámara) pretende ser, en primer término la descripción realista e intimista de un determinado medio social, el de la gente humilde y los trabajadores. Dramáticamente la intriga es escasa, la acción obedece a la unidad de tiempo y espacio. En cuanto a la dirección, la cámara cumple un papel estático y el juego dramático de los actores es sobrio y contenido.

El denominador común de estas dos escuelas es el argumentista Carl Mayer, cuya influencia en los diez años de florecimiento del cine alemán será notable. El es autor, entre otros, de los guiones de *El gabinete del Dr. Caligari* y de *La noche de San Silvestre*, y del mismo modo que la calidad del primero de estos films es sólo parcialmente imputable a Robert Wiene, el

segundo debe aparentemente más a su guionista que a su director, Lupu Pick, (1886-1931) que jamás alcanzó tan buen nivel en sus otros films.

Este es, en efecto, un film admirable cuyo tema, un poco melodramático, (un hombre se suicida porque no puede seguir viviendo entre su madre y su mujer que se odian) es literalmente transformado por la concentración dramática (toda la acción transcurre durante unas horas en una taberna), por la belleza en claroscuro de la fotografía y por el realismo intenso y punzante de la atmósfera.

En oposición al expresionismo, el *kammerspiel* restaura el análisis psicológico en profundidad, la descripción precisa de los medios sociales, la transcripción del ambiente moral por medios más simples, la personalización de los actores en tanto que seres vivos y no sólo como figuras simbólicas. Es un resurgimiento del realismo dentro del universo fantasmagórico del cine alemán.

1923: UNA MUJER DE PARIS



En 1917, Chaplin firmó un contrato de un millón de dólares con la *First National*. Está entonces en el pináculo de su gloria: Louis Delluc saluda en él a un nuevo Molière y sus films han contribuido a mantener la moral de los aliados durante la guerra. Los años 1916-1920 han sido para él los más fecundos, luego decrece poco a poco su ritmo de trabajo y produce films más

largos, más elaborados, más profundos: *Vida de perro*, es un doloroso canto de miseria; *Armas al hombro*, un extraordinario alegato antimilitarista; *El pibe*, un admirable poema sobre el amor paternal; *El peregrino*, la sátira más sabrosa que pueda imaginarse contra el fariseísmo religioso.

En 1919, Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Chaplin y Griffith fundan la *United Artists*. Para esa nueva sociedad Chaplin realiza *Una mujer de París*, su primera obra dramática y el primero de sus films en el que no actúa. Por su contenido y por su inteligencia, *Una mujer de París* marca una fecha en la historia del cine psicológico. No es sin embargo más que un drama de boulevard, a la manera de Bernstein: un joven artista se suicida de desesperación amorosa. Pero Chaplin evita el melodrama gracias a la profundidad y complejidad de su análisis psicológico y al vigor, a veces feroz, de su descripción de los medios mundanos. La interpretación es, por otra parte,

de una perfecta sobriedad. Pero la obra es sobre todo notable desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico, porque Chaplin ha sabido encontrar procedimientos de expresión a la vez despojados y evocadores. Algunas elipsis del film son ya famosas y han sido imitadas muchas veces: por ejemplo el reflejo, sobre el rostro de la heroína, de las luces del tren que lleva al hombre que ama; más adelante, cuando se encuentran, su situación de mujer mantenida está dada por un cuello de camisa de hombre que cae del cajón donde ella busca un vestido; finalmente, se nos muestra un *strip-tease* solamente por las expresiones de los rostros congestionados y libidinosos de los concurrentes.

Notable trozo de cine, *Una mujer de París* (cuya única copia se encuentra en la actualidad en la Cinemateca de Moscú) invalida el especioso argumento de que Chaplin se habría limitado siempre a utilizar el cine como simple medio de registro.

1924: LA ULTIMA CARCAJADA



En 1922, entre *El gabinete del Dr. Caligari* y *La noche de San Silvestre* apareció en las pantallas un film titulado *Nosferatu, el vampiro* y subtítulo "Una sinfonía del horror". *Nosferatu*, a la vez aterrador y admirable es, sin duda, el más extraordinario film de terror que se haya realizado, porque

el horror rezuma del misterio mismo de las imágenes y no sólo del relato, y porque el film tiene una fascinante belleza plástica.

El autor de esta obra maestra, Friedrich Wilhelm Murnau (1889-1931) tiene ya en su activo una docena de films cuando realiza *La última carcajada*, obra que le valdrá reputación mundial. El argumento de Carl Mayer narra la historia de un portero de hotel, orgulloso de su rutilante uniforme; un día, cuando ya no puede transportar los pesados equipajes lo privan de su uniforme y lo relegan a los baños: allí perderá la razón. El film nace del *kammerspiel*, del que tiene las principales características: intriga totalmente banal, estricta unidad de tiempo, acción dramática centrada en espacios cerrados; decorados contruídos enteramente en estudios. Sin embargo, la obra se aleja de la ortodoxia estricta: Emil Jannings, sobreactúa y da a

su personaje un relieve casi expresionista; los *flous* y las distorsiones tienden a sugerir la intimidad del héroe; y sobre todo, innovación sensacional, la cámara demuestra una agilidad y una personalidad absolutamente nuevas para la época: conducida por el gran cameraman Carl Freund, se convierte en un personaje del drama y, olvidando las habituales convenciones espaciales, busca sin piedad los rostros y los objetos en una incesante cacería del menor detalle significativo.

La fama y la influencia de *La última carcajada* serán considerables en el mundo: la audacia de su técnica (que será imitada en todas partes), la claridad de su relato (el film tiene un solo intertítulo), la sutileza de su psicología y la verosimilitud de su atmósfera dramática la convierten en una de las cumbres del arte mudo. Murnau se coloca en la primera fila de los realizadores mundiales.

1924: CODICIA



Por la amplitud de la empresa, *Codicia* de Eric von Stroheim (1885-1957), es comparable a *Intolerancia*: cerca de un año de rodaje, un presupuesto fabuloso, un total fracaso comercial. Sin embargo, hay una diferencia esencial porque entretanto ha aparecido en los Estados Unidos una nueva raza de *businessmen*, los productores de cine, que dictan la ley en Hollywood en nombre de lo que ellos pretenden es el gusto del público.

Aterrorizado por las audacias del guión y las ampliaciones del presupuesto, Irving Thalberg, de la *Metro Goldwyn*, corta los suministros a Stroheim y hace reducir el film a dos horas, de las cuatro y media que tenía originalmente.

Como *Una mujer de París*, *Codicia* es una obra maestra del cine psicológico y novelesco, pero en Stroheim todo es extremo y desmesurado. El argumento, tomado de la novela naturalista de Frank Norris, es un drama sombrío de decadencia y muerte. Un honrado dentista se casa con una joven pura; unos años más tarde ella sufre una avaricia patológica. El marido, convertido en un vagabundo borracho vuelve para matarla y robarle. Entonces un antiguo enamorado de la muerta se lanza a perseguirlo a través del desierto, donde ambos, esposados juntos, perecerán. A pesar de este rocambolesco guión, la obra reviste enorme importancia desde diversos puntos de vista.

Stroheim descuellos en la descripción, ferozmente lúcida, de los medios sociales y en el análisis de caracteres. Logra, sin esfuerzo llegar a la grandeza ya sea en la sátira (el personaje de la loca encarnado por Zazu Pitts, devorada por los tics) o en la epopeya (la persecución y la muerte de los dos hombres en el desierto). En fin, por su técnica y su estilo el film es revolucionario: rodaje en decorados naturales, preocupación seria por el realismo psicológico, voluntad de "mostrar la vida tal como es".

Pero Stroheim sale deshecho de la aventura. Arruinado y desmoralizado porque ha visto escapársele "su obra maestra", debe filmar *La viuda alegre*, "una basura alimenticia". Hará todavía la sublime y feroz *Marcha nupcial* (1927) y luego la encantadora y trágica *Queen Kelly* (1928). Stroheim, genio tempestuoso y delicado, es la primera ilustre víctima del *big business* de Hollywood.

BRESSON O EL LARGO CAMINO HACIA LA GRACIA



Durante la filmación de JUANA DE ARCO.

Robert Bresson pertenece a esa rara estirpe de creadores que como Buñuel o Antonioni procuran en nuestra época desenvolver en forma pertinaz un mundo propio. Esta actitud de intransigencia, de no pactar con las convenciones industriales decretó por largo tiempo a estos creadores, al ostracismo a que lleva siempre la falta del éxito, de la repercusión pública. Sin embargo hoy el panorama es diferente. Films complejos, difíciles, que entregan una creación y exigen del espectador —al igual que la buena literatura, la buena pintura o la buena música— un proceso propio, un aporte de su inteligencia, se han abierto camino e *Hiroshima, mon amour*, *Rocco y sus hermanos*, *La aventura o Viridiana* señalan una etapa en la evolución del cine, en que la inteligencia, ha dejado de subordinarse a los cánones clásicos de la industria. Por eso es oportuno al referirnos a Robert Bresson, analizar su obra, que sólo alcanza un reconocimiento verdadero a través de *Un condenado a muerte se escapa*, una labor comenzada sin embargo hace 18 años en cuyo lapso solo ha realizado seis films. Signo de una intransigencia bastante excepcional, ya que pocos creadores cinematográficos han sostenido una posición tan personal, tan ajena a las imposiciones de la ecuación espectáculo-público; y pocas veces la historia del cine ha dado tal muestra de rigor y ascetismo.

PRIMEROS FILMS

Sobre una idea del padre Bruckberger y con diálogos de Giraudoux, Bresson ubica su primer largo metraje, *Los ángeles del pecado*, en un convento de la orden dominicana cuya obra principal es la admisión de mujeres criminales como novicias a su salida de la cárcel. En el curso de una visita a la prisión. Ana María —una joven de buena familia que cumple en los dominicanos su noviciado se interesa por Teresa, una detenida particularmente remisa, e intenta entonces, en forma obsesiva su conversión espiritual, un intento que logrado, la conduce indirectamente a la muerte. Bresson no se detiene en los elementos comunes —la muerte del amante o la persecución de la prófuga— porque su

objetivo es profundizar en la conversión de Teresa por Ana María, dos itinerarios espirituales que, como se ha dicho, se enfrentan, se baten y al fin se logran una para la otra.

A pesar del rigor con que estaba estructurado, *Los ángeles del pecado* incluía algunos elementos que rápidamente iban a descartarse en su obra futura: un cierto esteticismo que se desprende de las ceremonias de la vida conventual y la bifurcación del conflicto en algunos elementos exteriores, que como el asesinato o la investigación policial no importan para el fin último, que es analizar esa suerte de interrelación espiritual que se opera entre dos seres, y que es el proceso que importa a Bresson. A este fin conduce la exploración de rostros y miradas que se desenvuelven dentro de un ritmo preciso, una construcción que intenta desbrozarse de lo superfluo para rescatar nada más que lo esencial. Donde también el sonido, la fotografía y la composición de la imagen están concebidos con una ajustada economía que tiende a eliminar todo elemento exterior.

Esta tendencia es la que mejor define la preocupación esencial de Bresson. Toda su obra busca la clara dominación de los personajes y el contorno; establece un orden que está estructurado más allá de la vida y de las pasiones que los mueven para alcanzar un equilibrio racional y estético. Es justamente este gusto de lo interior logrado por los medios analíticos, su preocupación estilística, lo que aproxima a Bresson a los clásicos franceses del siglo XVII. Igual que Racine, Bresson hace de la forma la constante de la expresión trágica.

Un dato cierto de esta sujeción rigurosa, es que a diferencia de tanto film religioso que ha apelado al simplismo de lo sobrenatural para hacer viable una aventura espiritual, Bresson por el contrario elige para su explicación el camino de la claridad y de la lógica. Con los cánones de un lenguaje formal en que ha excluido todo lo arbitrario, lo peculiar, obtiene aquí una ordenación en la que no se introduce el misterio sobrenatural, sino el movimiento espiritual que se produce dentro del hombre.

Su sentido del clasicismo se hace claro en *Las damas del bosque de Boloña* un film que realiza en 1944, basado en un capítulo de la novela de Diderot, *Jacques le Fataliste*. La historia narra la venganza de Helène, una mujer abandonada por su amante que elabora las más sutiles maniobras para lograr que éste se enamore y se case con una joven a quien presenta como virtuosa, pero que es una bailarina de tumultuoso pasado. Bresson logra en la trasposición de esta intriga tan característica del siglo XVIII hacer verosímil una situación que hoy día, lo es escasamente. Traslada sus personajes a nuestra época (de la que sólo es visible el Bois de Boulogne) y subraya su contemporaneidad con autos, teléfonos, ascensores, despegándolos sin embargo de lo estrictamente realista con vestimentas de curioso efecto.

En este film la historia adquiere justamente esa universalidad cara a Racine, y la adaptación realizada con Jean Cocteau —aunque sigue casi fielmente el relato original— es mucho más cerrada que la del libro original, empujando el relato a sus extremos límites, a las virtualidades trágicas de la novela original. A tal fin despega la historia del contexto social y político original y sigue una indicación autocrítica que formula el mismo Diderot. En el relato la bailarina entra en complicidad con Helène para todo el juego de venganza; sin embargo Diderot anota una reflexión a esta actitud: "Si quiere que esta joven interese —afirma— es necesario darle franqueza". Y eso es lo que hace Bresson, transformando a la joven en víctima de un personaje —la condesa— que actúa con toda la potencia del orgullo herido; reflejando lo cínico y escéptico un orden de los sentimientos clásicos del siglo XVIII.

Los decorados de *Las damas del bosque de Boloña* son de una concentrada desnudez, con una fotografía que va del blanco al negro puro a través de una vasta gama de grises, sobre los cuales se destacan las curiosas vestimentas de Helène (largos vestidos negros y sombreros de piel) y el modesto impermeable blanco de la bailarina.

Las damas del bosque de Boloña marca la maduración del estilo de Bresson

Ya se ha despojado de lo que en *Los ángeles del pecado* eran notas accesorias, sostenes marginales del drama. El film se presenta con más de una década de antelación al film moderno en el que se excluye la progresión dramática convencional para orientarla, como en todos sus films, hacia un itinerario interior. Para lograrlo se inclina exhaustivamente hacia las relaciones que se crean dentro de sus personajes. "El movimiento de las escenas —ha afirmado— no se logra por el desplazamiento frenético de la cámara, sino de una vida interior, de las vacilaciones y los choques en que se debaten sus personajes".

LA INTERPRETACION

Para alcanzar esta unidad de forma y contenido, Bresson trabaja artesanalmente todos y cada uno de los componentes del film. Es sabido que su tendencia es la de trabajar preferentemente con actores no profesionales. Busca en el interprete un parecido moral con el personaje que debe encarnar y sostiene que los actores profesionales son incapaces de redescubrir esa verdad moral desgastados por escuelas y profesionalismos: "una mirada auténtica —ha afirmado— es algo que no puede inventarse". "Puede estar seguro —declaró en una entrevista— que si se emplea un actor profesional no habrá sorpresas de ninguna clase; ésta es otra de las razones por la que productores y distribuidores siempre están dispuestos a contratarlos. En cambio es maravilloso descubrir a un hombre a medida que transcurre el film en lugar de saber a qué atenerse antes de comenzar a rodarlo. Después de todo la base, la noción elemental es la naturaleza; el hombre: no el actor".

Esta actitud impone en consecuencia la subordinación total del intérprete, quien se siente en sus manos un objeto. María Casares, quien en *Las damas del bosque de Boloña* logra la mejor actuación de su carrera cinematográfica, ha declarado reiteradamente su desconformismo. "Bresson —afirma— desearía ser él mismo todo y todos a la vez, interpretar todos los papeles, escribir el texto, encuadrar, fotografiar, confeccionar los vestuarios, construir las escenografías. Incluso sospecho que quiere ser la cámara y los spots. En el estudio es un tirano que se quiere sustituir a todo, exigiendo una precisión de milímetros en la entonación exacta de sus intérpretes".

Por eso Bresson ha preferido elegir sus intérpretes entre los que no tienen experiencia alguna, buscando en ellos una semejanza interior con los personajes; imponiéndoles luego un tono lineal, una falta casi total de gesto, un largo trabajo de ensayo que no abandona hasta que la más mínima entonación, el ritmo más sutil, haya sido logrado.

Esta actitud frente a la interpretación se hará ya definitiva a partir de *El diario de un cura rural* en el que tomará a Claude Laydu, un joven sin antecedentes; un estudiante de filosofía para el *Condenado*; un periodista, un crítico teatral, un realizador cinematográfico, etc., para cubrir otros papeles. "En *El diario de un cura rural* no pensé jamás pasar por un personaje místico —ha dicho su intérprete Claude Laydu— he sido el primer asombrado al verlo, al percibir que las cosas que había ensayado sentir eran casi sublimes".

DIARIO DE UN CURA RURAL

El antecedente más inmediato parece ser la idea que había comenzado a desarrollar en 1947, junto con el escritor Julien Green sobre la vida de San Ignacio de Loyola. Intentaba —según lo ha señalado Green en sus memorias— despojar la vida del santo de la novelaría, para construir su figura desde el interior, eliminando los milagros, los hechos exteriores y fijando el itinerario áspero, salpicado de orgullo, de humildad, de expiación, hacia la conquista de su santidad.

Ante los impedimentos para llevar a cabo este plan, Bresson encuentra en el texto de Bernanos muchos de los elementos que habían acuciado su interés por San Ignacio de Loyola. La adaptación del libro despojó al texto original de sus características descriptivas y realistas y colocó su acento en todas las anotaciones que importan a la trayectoria espiritual de su protagonista.

La historia de *El diario de un cura rural* es la del joven cura de Ambricourt, un ser dificultado para el contacto con el mundo exterior. Un mundo que se presenta implacable, regido por leyes y necesidades, deseos y egoísmos difíciles de enfrentar.

El joven sacerdote es el retrato de un místico que parece desconocer todas las coordenadas del comportamiento humano. A su alrededor sus feligreses viven en el egoísmo, el adulterio, el orgullo y sus intentos de encauzarlos parecen condenados al fracaso.

El cura de Ambricourt se enfrenta a una realidad a la que no se adapta y que no logra dominar. "Hágase respetar, obedecer", le aconseja el cura de Torcy. "No se entregue demasiado rápido" le sugiere el señor feudal de la aldea.

El cura de Ambricourt intenta una aproximación al mundo físico que lo rodea, pero el mundo se mueve espiritualmente en una órbita distinta, con otras coordenadas, y paralelamente a esa suerte de impotencia para ordenar su contorno, surgen sus dudas, incertidumbres. "Querria hacer el gesto de la aceptación total, del abandono —dice con desaliento— querria saltar el obstáculo, pero no puedo..." Y luego: "Dios se ha retirado de mí, estoy seguro..."

Su angustia, su vacilación, sólo encuentran respuestas convencionales o recelosas del cura de Torcy: "Sufres demasiado para lo que rezas", o intentan ofrecer un paliativo: "Las cosas pequeñas parecen pocas, pero dan paz". Para transmitir estos movimientos del alma, Bresson juega con primeros planos que sólo se alejan para subrayar aún más la soledad, el aislamiento de sus héroes.

Todo el film está estructurado en grandes ciclos en los que no se advierte una progresión dramática exterior. La historia no avanza por la anécdota sino que va señalando en su desarrollo los movimientos espirituales de su protagonista: su choque con el mundo exterior sus dudas, sus vacilaciones. Junto con el dolor obsesivo del mal que lo lleva a la muerte configuran una suerte de calvario, de nueva Pasión.

Y si en algún raro momento esto se hace evidente a través de la técnica —como en la escena en que el joven sacerdote recurre en busca de consuelo al sacerdote de Torcy y la cámara retrocede hasta dejarlo solo en el cuadro para subrayar la soledad— todo el resto del film está concebido de tal manera que esa soledad y esa angustia se redescubren a través de una escenografía desnuda, de un paisaje gris, brumoso, al que Bresson elude enriquecer con una búsqueda gratuita de encuadres. "Para mí —ha afirmado— la imagen es comparable a la palabra en la frase. Los poetas se forman su vocabulario. Su elección de palabras es a menudo voluntariamente poco brillante. Pero es la palabra la más empleada, la más usada, la que puesta en su lugar, toma una fuerza extraordinaria..." Para este creador "hay sólo un punto en el espacio en el cual una cosa, en determinado momento, reclama ser observada". Y sólo esta visión puede explicar el fervor que alienta auténticamente su obra.

Una secuencia clave del film, la discusión con la condesa, único triunfo espiritual del cura de Ambricourt, —un triunfo por otra parte ambiguo que precipita la muerte de la condesa y decreta el alejamiento del cura de su parroquia —está concebida con un rigor extremo, con encuadres que se someten a una escala de valores conceptuales y en cuyo desarrollo sólo se advierte una interpolación sonora —la del ruido de un rastrillo en el parque— que es-

tablece una suerte de respiro a la tensión extrema de la escena.

"Dentro de la mente, —ha afirmado Bresson durante el rodaje de *El diario*— la cámara puede aprehenderlo todo". Esto puede parecer una frase de ingenio pero no lo es para un creador que proponiéndose traducir un diario íntimo, no amplía los recursos dramáticos como lo hubiera hecho obviamente cualquier otro realizador menos inspirado, sino que se autolimita al monólogo interior de un personaje casi siempre pasivo.

"Esta eliminación de todo elemento descriptivo, decorativo o extremo, no explica —como lo señala Lindsay Anderson— la inspiración, la fuerza interior." Técnicamente —no en el sentido de la palabra que Bresson desprecia, sino como él dijera, en el sentido de que la construcción en sí tiene el valor de una idea— el resultado es una obra maestra. Y, como la técnica vale ciertamente por la idea, el film mismo merece ese título".

En *Diario de un cura rural* Bresson ha sido fiel en lo esencial al libro. Ha mantenido las intrigas en el castillo del conde, la conversión de la condesa, los diálogos con el cura de Torcy, el efecto malsano de Serafita, el descubrimiento por el joven cura de su enfermedad, su viaje a la ciudad de Lille, la visita a la miserable vivienda de su amigo Luis (el cura que ha abandonado sus hábitos); la muerte... Y hay en el film —como lo señala el crítico inglés— "una calidad de exaltación, de revelación interna, que no existe en Bernanos; el tono de la novela es más despegado y a un tiempo más cercano a realidades físicas".

UN CONDENADO A MUERTE SE ESCAPA

Esta manera de reunir y coordinar sus experiencias íntimas a las que el libro refleja y que importa más que la fidelidad de la letra para el proceso de creación, domina la obra entera de Bresson.

Seis años más tarde de *Diario de un cura rural* realiza, en 1956, *Un condenado a muerte se escapa*. El film está basado en un hecho real publicado en *Le Figaro* y es la historia de André Devigny, condenado a muerte por la Gestapo en 1943, que logra evadirse de una prisión reputada como inviolable sin ninguna ayuda exterior y sólo unas horas antes de la ejecución. Con una rara constancia el condenado organiza su plan. Comienza por desmontar la puerta de su celda, y con algunas herramientas rudimentarias fabrica los elementos que le son necesarios para atravesar los patios que lo separan de la libertad y que debe atravesar por el vacío ayudado por cuerdas y ganchos. Poco antes de iniciar la evasión y cuando ya está maduro el plan, ponen en su celda a un muchacho que supone espía de los alemanes. Luego de reflexionar largamente resuelve hacerlo participe de su fuga y juntos tientan la gran aventura. A la madrugada han logrado su propósito. Están libres.

El film fue rodado íntegramente en los lugares reales en donde transcurrió la historia y Bresson solicitó para el rodaje la supervisión de André Devigny mismo para controlar la exactitud en los menores detalles. Su intérprete principal fue François Leterrier, un joven de 27 años estudiante de filosofía.

La historia fue despojada de todos los elementos que podían provocar una emoción fácil, los sentimientos familiares o patrióticos que aparecen en el relato original. De esta manera la lleva a un grado extremo de pureza moral, a proseguir el discurso iniciado con *Diario de un cura rural*; pero a diferencia del *Diario*..., esta vez el hombre está solo, espiritual y también físicamente. Acá ya no enfrenta a hombres y contorno, sino que se mide a través de los resortes más profundos de la voluntad.

Todo está centrado sobre el personaje principal y en especial sobre su rostro, sus ojos y en ese monólogo interior que rompe los silencios. Elude cuida-

dosamente además el esquema del miedo, la desesperación o la suficiencia. De igual manera que en *Las damas del bosque de Boloña*, Bresson indicaba desde la primera secuencia el mecanismo de venganza para concentrar la atención del espectador hacia la minuciosa construcción de la estructura íntima de sus personajes, en *Un condenado...* advierte ya desde el título la conclusión de la historia; una manera casi brechtiana de fijar la atención del espectador sobre el núcleo central. Ha bastado para ello reducir la acción en la mayor parte del film a los límites de una pequeña celda y completar de esta manera una ecuación rigurosa, un universo en donde sólo poseen una existencia válida y corpórea la fe y la conciencia. Fe y conciencia que cumplen sin embargo el camino singular de una fuga que sólo alcanza el éxito cuando la primera tentativa irracional del prisionero es reemplazada por un obstinado ejercicio de la voluntad y de la inteligencia toda.

Advertimos que *Un condenado a muerte se escapa* es un episodio de la Liberación, pero las referencias que rodean al protagonista permanecen en un plano secundario, así como resulta intemporal el ambiente que se crea alrededor de *Las damas del bosque de Boloña*, así como permanecen en sordina los personajes que se mueven alrededor del protagonista de *Diario de un cura rural*.

LA PUERTA ESTRECHA

La obra de Bresson revela, como la obra de todo creador, una actitud disconformista. Sus films penetran en las últimas instancias del espíritu de personajes excepcionales y testimonian una auténtica vocación por alcanzar a comprender o transmitir los movimientos más imperceptibles de sus fuerzas interiores en conflicto constante hacia una situación dada. Es el disconformismo de Ana María en *Los ángeles...* que pretende imponerse por orgullo, es el disconformismo mundano de Helène en *Las damas* que no acepta el abandono, es el disconformismo del sacerdote que no logra adaptarse al mundo circundante, es el del condenado ante la prisión que pretende sujetarlo.

Cada uno de ellos se fija un objetivo y su consecución marca curiosamente la parábola misma que ha cumplido la obra de Bresson. Pero antes de entrar en este análisis, detengámonos brevemente en el último film visto en Buenos Aires: *Pickpocket*.

La clave de *Pickpocket* abre y cierra el film. Y está dada primero en la afirmación de un monólogo interior de su protagonista y luego en su reiteración a la destinataria: *He tenido que recorrer un extraño camino para llegar hasta ti*. *Pickpocket* es un documental sobre un carterista, narra su carrera y su conversión. Pero *Pickpocket* es algo más que una anécdota. Todo el film participa de ese clima desnudo que hace acceder a la historia a otros niveles y que conduce a la intención última de Bresson que es la de convertir su trayectoria en una alegoría de la gracia.

A pesar de mantener las características esenciales que han importado siempre en su obra, *Pickpocket* es sin embargo un film que acusa particulares altibajos. El rigor conceptual, el equilibrio clásico, su ritmo interior no parecen ya obedecer a los imperativos que surgen con apasionado control de sus films anteriores: esa búsqueda obsesiva de una profunda y total necesidad interior; sino que reitera con una cierta mecanización las formas de sus otros films. En rigor la alternativa dramática de *Pickpocket* contiene enormes similitudes con el ritmo estructural de *Diario de un cura rural*.

¿Cuál es la causa de este agotamiento que testimonia *Pickpocket*? ¿Cuál es la parábola que ha cumplido la obra de Bresson, y cuál es la causa de esta sequedad, de esta cada vez más aguda abstracción?

El *diario de un cura rural* en este sentido parece convertirse en piedra de toque, en encrucijada de su obra.



EL CARTERISTA.



UN CONDENADO A MUERTE SE ESCAPA.



DIARIO DE UN CURA RURAL.

Siendo un film de la fe religiosa, *El diario...* sin embargo parece convertirse a través de su propio desarrollo en otra cosa, además. En el testimonio, por ejemplo, de la soledad ontológica, ya que frente y alrededor de su personaje principal sólo se advierte una sociedad hipócrita, mezquina, maliciosa. Y el cura de Ambricourt luego de haber agotado sus esfuerzos para integrarse torpemente en la sociedad que lo rodea, advierte la imposibilidad, el abismo que lo separa de las reglas hipócritas de una sociedad que juega a una inauténtica religión y a una moral convencional.

Algún crítico católico como René Briot ha llegado a señalar: "El cura de Ambricourt es joven, enfermo, inexpérimentado, y si está pronto a emprender grandes cosas llega a un terrible fracaso humano, no sin haber provocado un escándalo en su parroquia". Y luego se pregunta: "Los habitantes de Ambricourt, que adivinamos más que vemos, ¿no han olvidado todos qué es esta Caridad por la cuál se consume su sacerdotado?"

A su lado tampoco es rescatable la religión que practica el cura de Torcy, que sumergido en su ministerio sólo alcanza a señalar como objetivo conformista que "las cosas pequeñas parecen pocas, pero dan paz".

Sin embargo Bresson no se ha propuesto apriorísticamente arribar a la mostración

del abismo que separa la fe auténtica enfrentada a esa realidad, ya que en el largo monólogo final sobre la imagen de la cruz concluye con el concepto de "Todo es gracia".

Ese abismo entre fe y realidad pareciera haberse impuesto de manera independiente a los objetivos mismos de su autor y cabe preguntarse si Bresson no ha llegado a ese punto, al concluir el film, y recién allí encuentra una respuesta, ya que solo el cura de Ambricourt resulta tocado por la gracia original.

Y entonces advierte que ha planteado los movimientos más intensos de la fe, un movimiento espiritual nutrido en la búsqueda de las virtudes ejemplares, y redescubre al concluir su obra, la soledad ontológica a la que derivan sus ideas esenciales.

"Soy como un escultor que ve alguna cosa y busca aproximarse", ha afirmado Bresson. "El film es un misterio. Escrito sobre el papel antes del rodaje, muere, después renace en el estudio poco a poco, difícilmente y por ráfagas: creo en la improvisación. Valéry no decía que iba a ponerse a trabajar, sino que decía: voy a darme sorpresas. Es exactamente eso a que yo aspiro cada día: proporcionarme sorpresas, buscar alguna cosa, encontrarme frente a un cuadro imprevisto de eso que me será ofrecido".

Esta manera de trabajar una obra, descubriendo nuevas verdades es probable que haya deparado a Bresson la sorpresa de un reconocimiento: y es la del abismo que enfrenta, así, como está dada, la fe al hombre. Por eso esta revelación que pareciera entroncarse en el plano teológico con el jansenismo, marca el camino futuro del realizador. Con *El diario...* parece así haber llegado al fondo de un problema, afirmamos a la soledad que rodea al hombre de fe auténtica y original que no alcanza a coincidir con la realidad, la sociedad o los hombres que la componen. Y esa ruptura que se produce entre fe y realidad, desencadena a su vez la crisis del artista.

Marx afirmaba que "para el hombre, la raíz es el hombre mismo", y esta verdad que importa en el plano social es también cierta en los mecanismos esenciales de la creación. El creador al rehuir los elementos multifacéticos, diferentes, que provienen del hombre mismo y su contorno va agotando sus posibilidades creadoras.

Los seres que aborda la obra de Bresson se revelan como expresiones de ideales altos y difíciles. Tiene entonces que elegir un camino: o de enfrentar su fe a esa realidad, o elegir como único tema el hombre excepcional, capaz de construirse fuera o dentro de la sociedad, pero totalmente solo. Y esta elección ya está hecha cuando toma conciencia en *El Diario...* de su impotencia y toma forma definitiva en *Un condenado*, en donde la peripécia espiritual se regula al margen total de la sociedad.

Ya no depende el hombre para su propia afirmación, de una convicción que se enfrenta con los hombres o con la sociedad, sino que parte pura y exclusivamente de una voluntad solitaria, poderosa, selecta y única, porque el condenado a muerte será el único capaz de cumplir el acto en el que otros han fallado.

Es esta actitud espiritual de Bresson la que parece conducirlo a caminos inciertos para la creación.

Hay un grave riesgo al angostarse a tales extremos el camino para evitar el confrontamiento con la realidad. Se llega así a la abstracción, la alegoría; se elude la confrontación de las ideas con otros imponderables que también nutren al artista y su arte, que abarcan la duda o la fustigación; el testimonio religioso o profano, pero que no puede cerrarse en una soledad tal sin correr el peligro de que el ascetismo se convierta en sequedad y la pureza en abstracción.

La alegoría en *Pickpocket* y la leyenda medieval de *Santa Juana* —su último film, recibido muy friamente por la crítica europea— parecen confirmar la parábola regresiva de uno de los pocos auténticos creadores de nuestro tiempo.

BIOFILMOGRAFIA DE ROBERT BRESSON

por HECTOR VENA



Este realizador nació en Brémont-Lamotte, Auvergne, Francia, el 25 de septiembre de 1907. Realiza sus estudios superiores en París, recibiendo en Filosofía y Letras. Debuta en cine con un medimetraje humorístico, luego es dialoguista y finalmente asistente de realización de René Clair. A los dos años de estallado el conflicto bélico es tomado prisionero por los alemanes y luego de permanecer por espacio de 18 meses en un campo de concentración —donde conoce al Reverendo Padre Brückberger— se dedica de lleno al cine, alternando esa actividad con la pintura. Precisamente, con la colaboración del R. P. Brückberger, realiza, en 1943, su primer film.

Realizador:

1934. — **LES AFFAIRES PUBLIQUES**. r., g. y d.: R.B. i.: el clown Beby. Medimetraje humorístico del que probablemente hoy no existan copias, y del cual R. B. prefiere no hablar.

1943. — **LES ANGES DU PECHE** (Los ángeles del pecado). r. y a.: R. B. g.: R. B., Rev. P. Brückberger y Jean Giraudoux. d.: J. Giraudoux. f.: Philippe Agostini. m.: Jean-Jacques Grünenwald. d.a.: René Renoux. mtj.: Yvonne Martin. s.: René Louge. i.: Renée Faure, Jany Holt, Sylvie, Marie-Hélène Dasté, Paula Dehelly, Silvia Monfort, Mila Parély, Yolande Lafon, Louis Seigner, Georges Colin. pr.: Roland Tual. pa.: Synops. dst.: METRO. o.: Francia. f.e.: 10.11.48. s.e.: Biarritz. dr.: 77'. c.: inc. men. 14 a. (Este film originariamente se iba a denominar *Béthanie*.)

1944. — **LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE**. r. y g.: R. B. a.: pasaje de "Jacques le fataliste" de Diderot. d.: Jean Cocteau. f.: Philippe Agostini. cm.: Maurice Pecqueux y Marcel Weiss. m.: Jean-Jacques Grünenwald. d.a.: Max Douy. dc.: James Allan y Robert Clavel. mtj.: Jean Feyte. a.r.: Roger Mercanton. s.: Legrand Ivonnet Louge. a. tec.: Raymond Pillon, con la colaboración de Charlot, Karabanoff, Marg. Helin, Rebilly, Guillot, Bailly, Barbellion, Clerice. ct.: Suzanne Bon. est.: Buttes Chaumont y Eclair. l.: Liano Film. i.: María Casares, Elina Labourdette, Lucienne Bogaert, Paul Bernard, Jean Marchant. j.pr.: Robert Lavallée. pr.: Raoul Ploquin. o.: Francia.

Este film, filmado durante y después de la guerra, no tuvo exhibición comercial en nuestro país. Pero, se le conoce al ser difundido por los cine-clubs y entidades similares.

1950. — **LE JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE**. r., g., y d.: R. B. a.: novela homónima de Georges Bernanos. f.: Léonce-Henry Burel. cm.: Robert Juillard. ff.: Roger Corbeau. m.: Jean-Jacques Grünenwald. d.a.: Pierre Charbonnier. mtj.: Paulette Robert y Robert Turlure. a.r.: Guy Lefranc. s.: Jean Rieul —Klang Film—. a. tec.: Michel Choquet. ct.: Odette Lemarchand. l.: G.T.C. i.: Claude Laydu, Leon Arvel, Antoine Balpêtré, Jean Danet, Jeanne Etievant, A. Guibert, Bernard Hubrenne, Nicole Ladmira, Martine Lemaire, Marie-Monique Arkell, Nicole Maurey, Martial Morange, Jean Riveyre, Gaston Severin, Gilberte Terbois. j.pr.: Leon Carre y Robert Sussfeld. pa.: L'Union Générale Cinématographique. o.: Francia. Este film fué realizado íntegramente en el pueblecito de Equirre (Pas-de-Calais). El film, para su difusión, debió contar con la aprobación de Albert Béguin —ejecutor testamentario, desde el punto de vista literario, de Bernanos— quien lo autorizó encontrándolo fiel a la obra de Bernanos, pero con un estilo diferente. Esta película, en nuestro país, no tuvo difusión comercial, habiéndose conocido mediante la obra de los cine-clubs y entidades culturales similares.

1956. — **UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPE** (Un condenado a muerte se escapa). r. y g.: R. B. a.: novela autobiográfica de André Devigny. f.: Léonce-Henry Burel. m.: Wolfgang A. Mozart - Misa en Do menor. d.a.: Pierre Charbonnier. mtj.: Raymond Lamy. a.r.: Louis Malle. s.: Pierre. André Bertrand. i.: François Leterrier, Charles Le Clainche, Maurice Berblock, Roland Monod, Jacques Ertaud, Roger Tréherne. pa.: S.N.E.G. - N.E.F. dst.: D.I.F.A. o.: Francia. f.e.: 13.11.58. s.e.: Ocean, Los Angeles y barrios. dr.: 97'. c.: s/r. (Exteriores filmados en Monticuc, Lyon.) Film exhibido en el Festival de Cannes, 1957, donde Bresson obtiene el premio a la mejor dirección.

1959. — **PICKPOCKET**. r., a., g. y d.: R. B. f.: Léonce-Henry Burel. m.: Jean-Baptiste Lulli. d.m.: Marc Larjean. d.a.: Pierre Charbonnier. mtj.: Raymond Lamy. s.: Antoine Archimhaut. i.: Martín Lasalle, Marika Green, Pierre Leymarie, Jean Pelegri, Pierre Etaix, Dolly Scal. pr.: Agnes Delahaie. o.: Francia. d.o.: 72'. Film exhibido en el Festival de Berlín, 1960.

1961. — **LE PROCES DE JEANNE D'ARC**. r., a., g. y d.: R. B., basado en testimonios del Proceso. f.: Léonce-Henry Burel. m.: Francis Seyrig. d.a.: Pierre Charbonnier. mtj.: Germaine Artus. s.: Antoine Archimhaut. v.: Lucilla Mussini. i.: Florence Carrez, Jean-Claude Fourneau, Roger Honorat, Marc Jacquier, Jean Gilbert, Michel Herubel, André Regnier, Arthur Le Bau, Marcel Darbaud, Philippe Dreux, Paul-Robert Mimet, Gérard Zingg. pr.: Agnes Delahaie. o.: Francia. d.o.: 65'. Este film fue exhibido en el Festival de Cannes 1962.

Asistente de realizador:

1939. — **AIR PUR**. r., a., g., d. y pr.: René Clair. f.: Michel Kelber. d.a.: Lourier. a.r.: R.B. i.: Jean Mercanton, Elina Labourdette, Jeanne Marken, Paul Ollivier, Jane Pierson, Jaine Leduc, Raymond Cordy, y aproximadamente 200 niños. pr.a.: Corniglion y Molinier. o.: Francia. Este film quedó inconcluso debido a la iniciación del conflicto bélico mundial.

Argumentista:

1959. — **PICKPOCKET**.

Guionista:

1934: **LES AFFAIRES PUBLIQUES**. 1936: **LES JUMENTS DE BRIGHTON** (Los mellizos de Brighton). 1943: **LES ANGES DU PECHE** (Los ángeles del pecado). 1944: **LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE** (Las damas del bosque de Bolonia). 1950: **LE JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE** (El diario de un cura de campaña). 1956: **UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPE** (Un condenado a muerte se escapa). 1959: **PICKPOCKET**. 1961/2: **LE PROCES DE JEANNE D'ARC**.

1936. — **LES JUMENTS DE BRIGHTON** (Los mellizos de Brighton). r.: Claude Heymann. a.: Tristan Bernard. g.: R. B. —en colaboración—. i.: Raimú, Michel Simon, Suzy Prim, Germaine Aussey, Charlotte Lepés, Pierre Piérade. pr.: E. Molinier. o.: Francia. f.e.: 12.9.40. s.e.: Broadway. dst.: PAMPA FILM. dr.: 70'.

Dialoguista:

1934: **LES AFFAIRES PUBLIQUES**. C'ÉTAIT UN MUSICIEN. 1950: **LE JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE** (El diario de un cura de campaña). 1956: **UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPE** (Un condenado a muerte se escapa). 1959: **PICKPOCKET**. 1961/2: **LE PROCES DE JEANNE D'ARC**.

1934. — **C'ÉTAIT UN MUSICIEN**. r.: Fred Zelnick y Maurice Gleize. d.: R. B. i.: Fernand Gravey y Josette Day. o.: Francia.

Proyectos no realizados:

(entre otros):

IGNACIO DE LOYOLA (trabajó en el guión con Julien Green).

DIALOGO DE CARMELITAS (lo realizó posteriormente su fotógrafo de los primeros films: Philippe Agostini).

MARGINALISMO EN LOS INUNDADOS



LOS INUNDADOS. r.: Fernando Birri. a.: cuento del mismo nombre del libro "Santa Fe, mi país", de Mateo Booz. g.: F. Birri y Jorge A. Ferrando. f.: Adelqui Camusso. cm.: Alberto Curchi. f.f.: Carlos Orgambide. m.: Ariel Ramírez. cn.: del título, de A. Ramírez y Guiche Aizenberg. d.a.: Saulo Benavente. dc.: José González y Richard Pautasso. mtj.: Antonio Ripoll. a. r.: Bernado Arias. s.: Jorge-Castronuovo. ct.: Manuel H. Giménez. l.: Alex. i.: Pirucho Gómez, Lola Palombo, María Vera, Héctor Palavecino, Julio González, Pedrito Galmes y actores de teatros filodramáticos, independientes, de variedades, circo, radioteatro, cantores, guitarreros, payadores e inundados, ciudadanos y pueblerinos de la ciudad de Santa Fe y la región litoral. j.pr.: Carlos A. Parrilla. pa.: P.A.N. dst.: ARGENTIA. o.: Argentina, 1961. f.e. 26.4. s.e.: Paramount. d.o. y dr.: 87. c.: s/r. (Film realizado con la colaboración del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral y filmado en la Pcia. de Santa Fe. Participó en el Festival de Karlovy-Vary).

Los criterios de popularidad y realismo deben ser elegidos con amplitud y al mismo tiempo con gran cuidado, y no deben venir inferidos solamente de obras realísticas populares ya existentes, como sucede muchas veces. Procediendo de esta manera se elaborarían criterios del todo formalísticos y una popularidad y un realismo determinados únicamente por la forma (Bertolt Brecht).

Ciertamente, *Los inundados* ha constituido un caso singular en nuestro quehacer cinematográfico. En torno a la polémica por él originada, nunca se utilizaron con tanta intensidad y descuido palabras graves y complejas como naturalismo, popularidad, realismo crítico. En este sentido, las palabras del epígrafe constituyen una verdadera enseñanza. Adecuadamente adaptado de un cuento del escritor santafesino Mateo Booz, el film narra la historia de don Dolorcito Gaitán y su familia, habitantes —como

tantos otros— de un pobre rancho ubicado a orillas del río Salado, cerca de Santa Fe. Como en otras oportunidades, el crecimiento incontrolado del río los saca de su inconciente accionar cotidiano y los coloca en situación de "inundados". Dolorcito, viejo pícaro que "se las sabe todas", decide sacar buen provecho de la afligente situación. Para ello bastará simplemente esperar que se organice la espontánea y sentida solidaridad de las "fuerzas vivas" de la ciudad. Quizá no tan espontánea porque son vísperas de elecciones y se hace necesario movilizar la mayor cantidad posible de libretas de enrolamiento en beneficio de la causa; quizá no tan sentida porque lo que debiera tener carácter de permanente, encaminado a poner remedio efectivo a una situación insostenible, es sólo superficial, ocasional (de período igual a los desbordes del Salado), destinado más bien a acallar la mala conciencia, a sentar fama filantrópica. Es así que Dolorcito y los demás damnificados por la inundación son alojados provisionalmente en unos vagones ferroviarios que descansan en las vías muertas de la estación de Santa Fe. De nada valdrán, sin embargo, todas las gestiones realizadas para estabilizar la confortable nueva situación. Ni la "ayuda" de las sociedades de beneficencia, ni las promesas de los viejos caudillos politiqueros, ni las astutas mafias del amigo procurador. La máquina burocrática ya ha sido puesta en marcha, los vagones son necesarios para transportar la cosecha y Dolorcito, el único cuya picardía lo llevó a resistir firmemente el desalojo negándose a cambiar la rodante y confortable casa por los ofrecidos calabozos de la comisaría, se encuentra una madrugada, junto con Doña Optima y su prole, recorriendo a toda marcha las llanuras de la provincia. El papeleo administrativo que se deriva de esta situación insólita comienza a engordar expedientes demostrando el regreso y permitiéndoles no sólo efectuar un viaje con que nunca soñaron ni se propusieron sino —lo que en definitiva resulta mucho más importante— realizar un cúmulo de experiencias. Surgirán nuevos lugares y nuevos amigos que ahora sí les brindarán espontáneamente una efectiva solidaridad. Seres humildes como ellos que se encargarán de hacerles llegar pequeñas pero grandes cosas: pan, un cigarrillo, quizá solo una palabra amiga. Volverán finalmente a su rancho de Boca del Tigre, pero ya las cosas no serán iguales, algo ha pasado, ya no se hallan cómodos. Y Dolorcito, el pícaro, el burlador, empieza a comprender que hasta ahora él es quien ha sido burlado: "Todos somos argentinos —dice— pero algunos nos han tomado de sonsos". Con *Los inundados*, Fernando Birri retoma a esos seres hundidos en la miseria que nos mostró en la punzante encuesta social filmada que fue *Tire-dié*. Pero aquí irrumpe como personaje la figura de Dolorcito, pícaro, mal padre de familia, holgazán: un *lumpen*. Birri toma a Dolorcito para demostrar que aun en alguien tan poco simpático socialmente hay la dosis suficiente de humanidad como para que merezca nuestro amor. En otras condiciones que las brutales que le toca vivir puede empezar a entrever cosas que desconocía porque le fueron negadas: la real y efectiva solidaridad de la gente humilde, el sincero respeto hacia su persona y hasta una cálida cordialidad. De un ambiente así es muy difícil sustraerse y alguna incipiente manifestación de superación de su marginalidad comienza a vislumbrarse. Y en este im-



**EL OJO
DE LA
CRITICA**

portante aspecto Birri se separa nítidamente del costumbrismo de Mateo Booz.

La polémica desatada en torno al film derivó rápidamente a posiciones extremas. Hubo quienes apologeticamente no vacilaron en señalarla como una depurada muestra de realismo crítico en términos de cine, ciñéndose exclusivamente a la faz conceptual de la película y olvidando algunos aspectos de imperfecta realización, un montaje por momentos deshilvanado, un desparejo nivel interpretativo. Y olvidando además que aun el aspecto conceptual no es todo lo profundo e incisivo que debería ser para dar una acabada visión de la realidad estructural que determina en esta Argentina de 1962 esa condición marginal. En cambio hubo otros que, confundiendo campesinos con burgueses, lumpen con infrahumanos y populismo con popularidad, decretaron la muerte cívica del film tachándolo de reaccionario. Y lo que resulta mucho peor, ambas posiciones en nombre de la izquierda. Del resto de la crítica —salvo honrosas excepciones— no conviene hablar ya que con su característica ambigüedad se limitó a reflejar su "gusto" personal, dándonos a conocer su incoherente pensamiento —fruto casi siempre de animadversiones personales— en lugar de llaves que ayudaran a una interpretación más adecuada del film.

Hay que desconfiar de los calificativos totalizadores, que sólo en contados casos pueden aplicarse correctamente. Si de *Los inundados* no podemos decir que es una obra enteramente realista, diremos en cambio que en determinados momentos sí lo es: aquéllos en que logra poner al desnudo los aspectos de la realidad que no alcanzan a tomar formas aparentes pero que sin lugar a duda la determinan. Y es en buena hora que en un film argentino aparezcan la hipocresía de una burguesía provinciana anquilosada e insensible y el trasfondo del viejo caudillaje criollo. Pero a no deducir de aquí que se ha dicho todo lo que seguramente se hubiera querido decir. Quedan muchas cosas importantes por saber acerca de las clases poderosas que son las únicas verdaderas beneficiarias de la estructura actual y los enlaces que establece con esa política que existe sólo para servirla. Pero de ahí al peyorativo populista y al consecuente anatema estigmatizante hay un largo trecho que no puede ser impunemente franqueado sin caer en el error más trágico.

Por supuesto que el film no está totalmente logrado, a mi juicio debido a un error de Birri. Una temática lumpenproletaria exige un acercamiento preciso, riguroso, que no deje brechas por donde se puedan filtrar equívocos conceptos, que en un caso así resultarían sumamente perniciosos. Surgen así naturalmente los nombres de Brecht y Pasolini como ejemplos diametralmente opuestos de brillante aproximación: explicando uno, golpeando otro. La parcial frustración del film deviene entonces del doble camino emotivo-conceptual elegido que lo ubica en un plano de ambigüedad, ya que por un lado la narración conserva un distanciamiento que impide una plena participación emocional y por consiguiente el nacimiento de la enérgica protesta social correspondiente y por el otro no quedan suficientemente explicadas las causas de naturaleza estructural que posibilitan la marginal condición a que se ven constreñidos estos seres dejados de lado por esta indiferente sociedad. Pero a pesar de esta falla, no hay ninguna duda de que *Los*

inundados es una muestra más de una valiosa temática que ha hecho irrupción en nuestro cine, junto con *Alias Gardelito* de Murúa y *El negocio* de Feldman. En este caso una temática que, enraizada en la otra cara del país, aquella que queda después de la avenida General Paz, no lleva la carga de folklorismo mal entendido, de fatalismo telúrico que tanto daño ha hecho a nuestro cine.

OSCAR YOFFE



UN ANGEL EXTERMINADOR

VIRIDIANA (idem). r.: Luis Buñuel. a. y g.: L. Buñuel y Julio Alejandro. f.: José F. Aguayo. m.: Haendel y Mozart. d.a.: Francisco Canet. mtj.: Pedro del Rey. i.: Francisco Rabal, Silvia Pinal, Fernando Rey, Margarita Lozano, Victoria Zinny, Teresa Rabal, José Calvo, Joaquín Roa, Luis Heredia, José M. Martín, Lola Gaos, Juan García Tienda, Maruja Isbert. pa. Uninci-Films 59. dst.: ROYAL o.: España, 1960/61. f.e.: 17.5. s.e.: Paramount y Libertador. dr.: 93'. c.: proh. men. 18 a. (Palma de Oro —ex aequo— en el Festival de Cannes, 1961. Premio de la Crítica Internacional en Bélgica. Premio Academia del Cine Francés 1962. Premio en el Festival de Festivales de Acapulco 1962.)

Desde *Tierra sin pan*, estremecedor documental de la miseria de las Hurdes, Buñuel no había estado (físicamente) en España. Es probable, tras *Viridiana*, que no vuelva a plantar su cámara demolidora en la tierra dolorida cuya raíz profunda recorre toda su obra. Porque el insobornable español suscita la tormenta —esta vez— desde el corazón mismo de la oscuridad que paraliza a su pueblo, con un grito apasionado y consciente. Sólo en España, por otra parte, podía hallar Buñuel los contrastes de sombra y violencia, de muerte y crueldad que dominan bajo el silencio al orden paralítico de una sociedad enferma de pasado. Y sólo Buñuel podía encarnar, en la fuerza revulsiva e iconoclasta de su visión poética, la crítica y la revelación de las deformaciones morales que germinan en el hombre sujeto al fetichismo y la represión.

Buñuel nunca abandonó los signos profundos del surrealismo en tanto rebeldía profunda y destructora de los valores adventicios de la moral. Por eso ha buceado en las capas profundas del ser a través de símbolos poéticos del inconsciente. Sin embargo, esta visión nunca es nihilista ni gratuitamente ornamental; estas raíces irracionales —presentes en el hombre— se agregan a una activa participación realista de su enfoque mo-

ral. La maldad, la crueldad y la violencia existen en cada uno, pero sus obras nunca pierden de vista las estructuras sociales que favorecen su desarrollo. La moral de Buñuel no es pesimista en tanto su iconoclastia implica la afirmación de la libertad del hombre. Ni tampoco es quietista, pues denuncia la insuficiencia de una moral individual que no comprenda previamente la reforma esencial de la sociedad.

Buñuel es, me parece, el único tipo posible de moralista, pues no propone reglas sino las constantes éticas de libertad psicológica y social que constituyen la base necesaria del armonioso desarrollo del ser. Y por lo mismo, lucha incesantemente contra todos los dogmas, tabúes y costumbres que desnaturalizan esa base. La intolerancia moral y religiosa, el oscurantismo social y la opresión aparecen fustigados en sus obras, sobre todo a través de la demostración de sus resultantes: superstición, fanatismo, hipocresía, morbosidad.

Estas líneas constantes de su visión aparecen ya en sus primeros films de rebelión surrealista (especialmente en *L'âge d'or*), en el terrible poema de la crueldad inconsciente que es *Los olvidados*, en la sutil y corrosiva demolición de tabúes sociales que contiene *El*; en el drama de la insuficiencia de la caridad y la bondad que signa la fracasada santidad de *Nazarín*.

La destrucción de valores que Buñuel efectúa en *Viridiana*, plantea también la insuficiencia de la fe y los atributos humanos de la caridad para resolver las contradicciones de un mundo corrompido.

Viridiana es una joven novicia que, a punto de tomar los hábitos, visita a su tío enfermo. Este vive recluido en su fundo, conservando el recuerdo de su esposa, muerta en la noche de bodas. Viridiana se parece a ella y crece en el tío el deseo de conservarla a su lado; llega a proponerle matrimonio pero Viridiana lo rechaza y se dispone a partir. La vispera, compadecida, accede al pedido de aquél, que desea verla vestida con el traje de novia que usó su esposa. Una droga puesta en el café la entrega indefensa en manos del viejo, que no se atreve a consumar su deseo pero le hace creer a la mañana siguiente que la ha poseído. Viridiana parte inmediatamente, pero apenas llega a la estación de ómnibus, recibe la noticia de la muerte de su tío, que se ha ahorcado presa de remordimientos. Decide permanecer entonces en su casa, donde establece una especie de asilo para mendigos. Un oscuro sentimiento de culpa y a la vez un deseo de seguir su vocación religiosa la impulsa: una tentativa de expiación, en el mundo, a través de la caridad. La práctica va denunciando la inoperancia de su empresa, observada escépticamente por el hijo bastardo del muerto, su primo. Este se establece en el fundo y se dedica a revitalizarlo, trabajando activamente sus tierras abandonadas. Los mendigos, entretanto, aceptan a regañadientes la disciplina moral y el trabajo que Viridiana les impone; para ellos la caridad es una limosna que alivia sus penurias pero no los extrae de su condición, que contrasta continuamente (por su proximidad) con el mundo de riquezas que disfrutaban los amos.

Su primo observa también el carácter parcial de esta salvación, cuando le dice: "¿De qué sirve salvar a unos cuantos cuando hay tantos miles?". Pero Buñuel pone también de relieve la inoperancia de su caridad laica en la escena que lo muestra comprando un perro que corre deslomado y preso de un cordel al eje

de un carro. Otra imagen muestra a otro perro atado en las mismas condiciones, que pasa a su vez por el camino...

Un día, los mendigos aprovechan la ausencia de los años para entrar en el recinto de la mansión. Profanan todos los objetos de lujo y de arte, uno de ellos se coloca paródicamente el vestido de novia y culminan su fiesta con un banquete que desemboca en orgía. La escena concluye con el asesinato de uno de ellos y un intento de violación —esta vez real— sobre la propia Viridiana.

Quien no conozca a Buñuel podría pensar que una historia tan truculenta sólo podía conducir al ridículo. Pero Buñuel, como Goya, sabe que el grotesco delirante es una de las claves secretas de la realidad. La prodigiosa galería de los mendigos —vituad, socarronería, siniestra mordacidad— encarnan no sólo el fracaso de un mundo sino todos los impulsos inconcientes de una humanidad anquilosada e imperfecta, el cáncer mismo que roe sus convenciones. Y los mismos surgen bajo otra forma de deformación en las represiones de la vida burguesa, enmascaradas en la retórica ritual o la hipocresía.

La visión de Buñuel es pesimista sólo si se observa su implacable alegoría de la injusticia disfrazada de orden, la hipocresía o el miedo disfrazados de caridad. Pero es ardiente y purificadora en su intransigencia frente a los símbolos vacíos, en su mostración de todas las llagas.

El fracaso de Viridiana y su caridad recorre tres etapas. Primero es su contacto inocente con el fetichismo sexual de su tío. Su horror ante el deseo patético del solitario lo arrastra involuntariamente al suicidio. Todo este tramo, el más débil tal vez como construcción, está punteado por los símbolos surrealistas del sueño y la aberración (las caricias a los zapatos, la quema del tejido, el sonambulismo erótico de Viridiana). Luego es la etapa de la caridad activa, falseada también por el deseo de reparar su crimen involuntario. Los mendigos constituyen un riquísimo muestrario de todos los vicios de la humanidad. Viridiana fracasa aquí por su incompreensión de la miseria y su incapacidad para abarcar sus efectos. Ellos no pueden rescatarse a través de una fe que aceptan como un consuelo oscuro; su maldad, acumulada como experiencia, se desata irracionalmente en el odio y la destrucción, ante una bondad que sienten inalcanzable. Aquí el film alcanza una grandiosa dimensión de pesadilla: la escena en que miman la Última Cena en la parodia obscena de una fotografía y la danza orgiástica y monstruosa a los compases del Aleluya de Haendel. A través de la blasfemia, asistimos a una inquietante premonición del caos que anuncia el derrumbe; la cosecha del odio.

La tercera ordalía de Viridiana es una cruel experiencia personal. Repetidamente desquiciada en sus intentos mentales de religiosidad, Viridiana siente la necesidad irresistible de realizarse como mujer. Su naturaleza la empuja al amor y en una breve escena constata por primera vez su belleza. Peina sus largos cabellos y va al encuentro de su primo. Pero, último sarcasmo, lo encuentra en compañía del ama de llaves. La escena muestra a Viridiana incorporándose a la partida de naipes que aquellos juegan, prefiguración cruel del *ménage à trois* que se prepara.

Nunca fue Buñuel demasiado escrupuloso en los detalles técnicos del encuadre y la iluminación. Tampoco especula demasiado con exquisiteces de montaje. Sin

embargo, resulta admirable la simplicidad absoluta con que Buñuel domina cada aspecto de la realización. Aunque la narración parezca a veces algo deshilvanada y abrupta, su medida de creador está presente en cada imagen. El despojamiento de todo elemento accesorio —aunque aparentemente útil para la plasticidad o el efecto dramático— nos muestra la maestría de Buñuel, en una visión expresiva que atiende a lo esencial.

Viridiana es el film de la violencia y los tabúes de una sociedad enferma. Vieja. Que resume todo el pasado en su incapacidad de cambio —lo cual en última instancia es un signo de muerte— y muestra todas las fuerzas negativas que impiden al hombre acceder a una vida plena.

Buñuel, ángel exterminador, no propone soluciones, pero su destrucción simbólica es también una revolución: la conciencia poética de un punto crucial en el destino del hombre.

A. M.



ENIGMA SIN MISTERIO

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD/ACCAD-DE LO SCORSO ANNO (Hace un año en Marienbad). r.: Alain Resnais. a. y d.: Alain Robbe-Grillet. g.: A. Resnais y A. Robbe-Grillet. f.: Sacha Vierny (Dyalisc.). m.: Francis Seyrig. d.a.: Jacques Saulnier. dc.: Georges Glon, André Piltant y Jean-Jacques Fabre. mtj.: Henri Colpi y Jasmine Chasney. cm.: Philippe Brun. s.: Guy Villette, Jean-Claude Marchetti, René Renault, Jean Nery, Robert Cambourakis. v.: Bernad Evein. i.: Delphine Seyrig, Sacha Pitoëff, Giorgio Albertazzi, Pierre Barbaud, Françoise Bertin, Wilhelm von Deek, Luce García-Ville, Hélène Kornel, Jean Lanier, Gérard Lorin, Davide Montemury, Gilles Queant, Françoise Spira, Karin Toeche-Mittler, Gabriel Werner. j. pr.: Pierre Courau y Raymond Froment. pa.: Terra-Precitel-Comofilms-Argos-Cinetel-Silver-Tamara/Cineriz. dst.: GALA. o.: Francia/Italia, 1960/61. f.e.: 6.6. s.e.: Metropolitan, Pueyrredón, Roca y Argos. dr.: 90'. c.: proh. men. 14 a. (Gran Premio "León de Oro", Festival de Venecia, 1961. Premio Méliés de la crítica francesa. Premio en el Festival de Festivales de Acapulco, 1961. Se exhibe versión francesa).

"Alain Resnais, el gran almirante de la Nouvelle Vague francesa ha producido un film que es cualquier cosa menos un film: un enigma metafísico, una alegoría platónica, un tratado de cine cubista que intenta una revolución eiseniana en el arte del film, un test Roschach en el que el espectador puede proyectar lo que guste". Dentro de las atractivas aunque bastante espectaculares definiciones del cronista de Time hay sin embargo un equívoco. Marienbad es un film, por

mas que su proceso interno esté asistido por las teorías literarias del *Nouveau Roman* que capitanea su coautor Robbe-Grillet. Más aún, Marienbad es la coincidencia entre una escuela literaria que aplica (a veces en forma bastante mecánica) las teorías fenomenológicas de la realidad y un arte visual (concreto y a la vez virtual, como es el cine) cuya realidad proyectada constituye un tiempo presente y ubicuo. La yuxtaposición de imágenes y su montaje ideológico no está tan lejos (formalmente) de los presupuestos de Eisenstein y, lo que es más perturbador, del cine vanguardista y literario de la época de Delluc y L'Herbier...

La abolición del tiempo histórico es por otra parte, una constante de Resnais, ya antes de Hiroshima, desde su documental sobre la Biblioteca (*Toute la mémoire du monde*; y su exploración actual es también un sumergirse en los mecanismos de la conciencia. O de la conciencia del subconciencia... Todo ello mediante la proyección objetiva —en imágenes— de los procesos mentales.

La idea básica es que tan real como la realidad exterior es la realidad de nuestra mente. Todo Marienbad se dedica a narrar una anécdota casi trivial en términos muy precisos de ambigüedad. Deicia Schiller que el arte es un juego donde se concilian materia y forma, la forma viviente (*Lebende Gestalt*): "En una forma de arte verdaderamente bella, el contenido no debe ser nada, la forma todo: sólo por medio de la forma se opera sobre el hombre como totalidad; por medio del contenido sólo se opera sobre las fuerzas que están separadas de él. El verdadero secreto del gran artista consiste en esto: *suprime la naturaleza por medio de la forma* (den Stoff durch die form vertigt)". Lo cual nos muestra de paso como en el objetivismo de Resnais puede rastrearse un idealismo de raíz kantiana...

El tiempo mental, tan cargado aún de conflicto vital en Hiroshima, cobra ahora una estilización formal casi geométrica. Y los personajes, vividos en una (o varias) mentes, pierden progresivamente todo contacto con la realidad exterior que, invirtiendo la fórmula de Grillet-Resnais, es tan real como la de la mente. ¿No es precisamente la pérdida de contacto entre estas dos fases la que transforma a Marienbad en un juego tan intelectualmente cerrado?

La faz mente es la que torna curiosamente ambigua y poliédrica la citada anécdota, trasformada en una serie de pautas posibles vistas por un prisma conjetural. Podríamos sintetizar la trama así: en un enorme palacio barroco transformado en hotel de lujo, una mujer (A) encuentra un hombre (X) que le recuerda el proyecto de huir juntos acordado por ambos el año pasado. Otro hombre (M), que tal vez sea el marido de A —la naturaleza de sus relaciones nunca se explicita— los observa discretamente o juega con X y otros huéspedes al famoso juego de las cerillas ⁽¹⁾ donde gana siempre. M trata de persuadir a la mujer de lo pactado, pero ella no recuerda o no quiere recordar algo que tal vez no existió, pero que cobra presencia en sus mentes. Desde ese momento, el film narra esta persuasión, las múltiples formas en que X intenta imprimir en A el recuerdo de Marienbad. O Frederiskbad...

En síntesis el film intenta mostrar ob-

(1) Al cual naturalmente hemos jugado... Su aparente complejidad encierra una clave matemática bastante simple... y una trampa previa.

jetivamente una superposición de imágenes sin cronología precisa, donde coexisten las impresiones directas, las imaginadas (tanto en presente como en pasado o futuro) y los pensamientos. Según Robbe-Grillet las formas de relato convencionales no son más reales en su convención aceptada que esta otra forma que intenta ser más fiel al funcionamiento de la mente (2): "Cuando decimos que lo que pasa por nuestra mente es tan real como lo que acontece ante nuestros ojos, estamos colocando los cimientos de un estilo cinematográfico en que la cámara puede reflejar alternativamente las cosas que vemos y otras imágenes más o menos intermedias entre esas cosas, sus pensamientos y los míos, por ejemplo. Un film así todavía emplea recursos convencionales pero sería más realista que si se restringiera sistemáticamente a reflejar un tipo dado de realidad".

Si se observa atentamente el film podrá descubrirse que su ambigüedad de interpretación no es total; es cierto que al espectador no se le dan cosas resueltas, porque la misma naturaleza de la visión que propone impide una simplificación. Sin embargo, la convergencia y la mezcla de *presentificación* (como diría Proust) y presente puede deslindarse de ciertas imágenes evidentemente falsas (la caída de X, algunas evocaciones del dormitorio), donde cambios de decorado o juego interpretativo están indicando que no son imágenes concretas (ya sean presentes o evocadas) sino imaginarias: fruto de un deseo —como cuando A abre el cajón de la cómoda y ve una gran cantidad de fotos en lugar de las pocas probables— o de un temor proyectado al futuro (la caída de X por la balastrada). Eso no significa que las otras imágenes sean totalmente de fiar, como propone la misma alegoría de la estatua. La concepción del film propugna así un realismo de la ambigüedad: el espectador dispone de una cantidad de elementos que no son pasibles de interpretación única. Como en la propia realidad, según Robbe-Grillet, interesa "ese tiempo mental... con sus extrañezas, sus agujeros, sus obsesiones, sus regiones oscuras, ya que es el de nuestras pasiones, el de nuestra vida".

Por eso, aprovechando la cualidad de presente concreto que posee la fotografía filmica, Robbe-Grillet y Resnais han destacado el relativismo de esa realidad: para el tiempo mental coexisten presente y futuro, integran el presente. Y lo *actual-temporal* es también un "continuum" espacial que mezcla los datos sensibles de la realidad exterior con los contenidos de la conciencia. Todo lo que sucede, entonces, está en un mismo plano. E igualmente lo que no sucede. Por eso palabras y escenas pueden continuar con cambios en la solución de continuidad, de ropas o decorado, iluminación o sentido...

"El mundo es verdadero para todos y diferente para cada uno", dijo aproximadamente Proust (en la cita de Resnais). "Es lo que hace tan difícil la comunicación entre los seres humanos". Y a estas palabras agrega el mismo Resnais: "Para nosotros es fácil defender la película en el plano del realismo. Nos negamos a limitar la realidad a esta constatación puramente objetiva de un mundo científicamente analizable; pensamos que la realidad es más amplia, y esto hace más difícil la comunicación entre los hombres. Podemos imaginar

(2) De donde se desprende que en *Marienbad* la forma es el fondo mismo del film.

un mundo donde todo ocurre al mismo tiempo —una mentalidad de abeja, por ejemplo— dando como resultado la comunicación perpetua de los cerebros. Para tratar de atrapar tal multiplicidad del universo, deberíamos ensayarnos haciendo películas que fueran una síntesis de todas las modalidades de expresión artística (3). Hay por ejemplo en *Marienbad*, una estructura de poema musical, un valor de encantamiento en el texto, que se repite; un tono "recitativo" que corresponde a la ópera..."

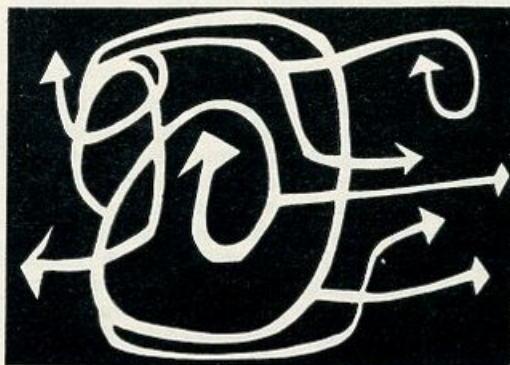
Hemos tratado, hasta aquí, de reflejar el estilo y la intención de *Marienbad*. Ahora, tras reconocer la fascinación de arabesco que el film posee, cabría hacer algunas objeciones a su trascendencia real. Hemos citado ya a la fenomenología. Es fácil reconocer tanto en los novelistas del *roman du regard* (Robbe-Grillet, Butor, Duras, Sarraute) como en el film, la influencia de los filósofos de la línea Husserl-Merleau-Ponty. Buscando evitar todas las deformaciones que la historia y los prejuicios racionales y psicológicos han producido en la percepción de la realidad, los fenomenólogos han tratado de *ver* renunciando a todo apriorismo, a todo juicio previo. Esta visión objetivista se ha mostrado hasta cierto punto fértil, pero también insuficiente como totalidad. En lugar de obtener una realidad más amplia y verdadera, la han vaciado en parte de toda significación. Por eso, en sus aplicaciones artísticas, se produce la reducción del mundo y los seres a una especie de ecuación especulativa, a una enumeración descriptiva. Por eso también el despojamiento de toda participación, la ajenidad del espectador, la repetición minuciosa de los "objetos". El mundo de *Marienbad* es un mundo vacío de vida y a la vez vaciado; es, tal vez involuntariamente, una incisiva reducción al absurdo del mundo decadente y estilizado a que pertenecen sus seres inmateriales. Por eso, creemos que no es solamente una fuga ante la realidad social y la conciencia histórica del presente.

Al llevar tan lejos —tan estrictamente— su formulación de pensamiento y su formulación de lenguaje, los autores están declarando a la vez los límites de una deshumanización muy actual... Una prueba "contrario sensu".

No es extraño que el largo *travelling* inicial de *Marienbad* recorra las profusas molduras, los largos corredores vacíos, los querubines de estuco y la monótona melopea de un recitativo casi circular. Históricamente —y también como forma filmica— *Marienbad* registra un punto final, no un principio.

(3) Recordemos que esa era una aspiración de Nietzsche y Wagner, que encarnaban en la ópera, o más bien en el "drama musical". Resnais parece tender también en cine a esa síntesis.

A. M.



SONRISA FRANCA



DJÄVULENS ÖGA (El ojo del diablo). r., a., g., y d.: Ingmar Bergman. f.: Gunnar Fischer. m.: Domenico Scarlatti. d.a.: P. A. Lundgren. mtj.: Oskar Rosander. i.: Jarl Kulle, Bibi Andersson, Stig Järrel, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Gertrud Fridh, Sture Lagerwall, Georg Funquist, Gunnar Sjöberg, Torsten Winge, Axel Düberg, Allan Edvall. pa.: Svensk Filmindustri. dst.: INTERNACIONAL. o.: Suecia, 1960/61. f.e.: 8.5. s.e.: Metropolitan. dr.: 86'. c.: proh. men. 18 a.

El diablo envía a la tierra a don Juan Tenorio y su sirviente, amén de otro demonio ayudante, para que seduzca a una doncella a punto de casarse. Pero en principio esa incursión terrenal no resulta, porque:

- don Juan termina enamorándose de la muchacha;
- la muchacha madura espiritualmente;
- la madre de ella es infiel a su marido con el sirviente, pero esta infidelidad la arroja más firmemente a los brazos del marido;
- el marido (un pastor) encierra al tercer demonio en un armario, al tiempo que despierta a la realidad y comprende mejor a su mujer.

Sin embargo la derrota no es total, porque la noche de bodas la joven desposada insinúa una pequeña mentira ("nadie me ha besado antes que tú"), precursora quizá de otras mayores, para cumplir con aquello de que "el matrimonio es la mayor fuente de aprovisionamiento del infierno" (acólito de Satanás dixit).

La estructura del film es teatral, explícitamente dividido en tres actos, prólogo y epílogo, anunciados por un relator para advertir que se va a ver ficción, no la vida misma. Con esto, Bergman se cura en salud innecesariamente, porque este film, como todos los suyos, es una continua apelación a la inteligencia. Una de las riquezas está en los diálogos, generalmente agudos, que no quedan en el simple juego verbal y aluden, especialmente, al juego de la pasión amorosa. Bergman ya no sostiene seriamente, como en *El demonio nos gobierna*, que "el infierno es el mundo que toca vivir en la tierra". Los años lo han hecho menos escéptico y ahora se da el lujo de sonreír con situaciones que antes le inspiraran una preocupación trágica. La perfección del estilo, la gracia del asunto, la sobriedad del tono, la calidad interpretativa y técnica, enseñan que ese giro no es un error, y, parejamente, que el espectador debe ajustar su óptica para captar un amplio registro que abarca desde el tono trágico de *Noche de circo* hasta la frescura de esta comedia psicológica.

El ojo del diablo se parece a *Sonrisas de una noche de verano* y *Una lección de amor* en que por debajo de la

diversión trasluce, disminuída, una preocupación metafísica. En realidad, el film es una comedia oportunamente punteada por reflexiones irónicas y/o valederas: "Ningún sufrimiento es bastante grande para los que aman"; "Cuánto mayor es la inocencia, más cercano está el mal"; "Mi vida es como una comedia: unos me ven en un papel, otros me ven en otro, nadie me ve a mí misma". Pero más elocuentes son las situaciones en sí, como ésa en la cual el lascivo sirviente de don Juan conquista a la esposa del pastor relatiéndose verazmente su vida en el más allá, mientras sus palabras son a la vez acabado ejemplo de seducción amorosa sin necesidad de infierno real que las justifique. Bergman, como lo hiciera extensamente en *El mago*, juega aquí —mitad en serio, mitad en broma— con la realidad y la ficción. Los límites entre ambas son tan precarios como los que existen entre la pureza y el pecado (la hija del pastor juega con los hombres en la seguridad, luego desmentida, de que su verdadero amor por otro la salvará del peligro) o entre el amor y el odio.

Las dudas de Bergman persisten. Se percibe la instancia sobrenatural que está por encima de las pasiones humanas, y se plantea la disyuntiva de si creer en ella sirve para algo. El personaje del pastor, con su inútil fe en Dios, es expresivo a este respecto, porque al mirar hacia arriba deja de hacerlo alrededor. Lo fundamental es amar y para eso vivir, y, finalmente, en las palabras del desilusionado don Juan, Bergman reniega a un mismo tiempo de Dios y del demonio: lo verdadero, lo vivo, está en la tierra, muy lejos del cielo y del infierno. Como en *El mago*, lo que realmente existe es el movimiento.

La obra de Bergman está poblada de sus obsesiones particulares: el amor, el sexo, la muerte, el arte, la magia, la duda, el demonio, que en sus momentos de mejor inspiración dan a entender una dolorosa búsqueda de la fe: *Juventud divino tesoro* es quizá el punto más alto de la armonía entre su yo y el mundo. Pero en algunos films a partir de 1956, Bergman no expresa tan sutilmente su vida interior, y, a la manera de Jean Cocteau, la vuelca agresivamente sobre la pantalla. La reiteración de sus mitos obsesionantes, sin embargo, no es falta de imaginación, sino sinceridad consigo mismo, pues Bergman no desestima ni el sentido ni el lenguaje; al tiempo que perfecciona cada vez más su técnica —nada queda ya de los desplantes formales de *Puerto*, por ejemplo— la anécdota analiza con finura y densidad las infinitas variantes de la relación entre el hombre y la mujer, prolongándolas a veces en el hallazgo del amor o la gracia. No pueden objetarse a Bergman ni los temas ni el estilo, cada vez más depurado éste, cada vez más enriquecidos (ya que no renovados) aquéllos.

Sus comedias podrían entenderse como lo que él cree que realmente es la obra del artista: equilibrios de acróbata que da saltos mortales arriesgando vida y reputación; mientras su esfuerzo sea audaz y diabólicamente entretenido, sus saltos estarán justificados. Pero el humor es solamente una faz de su complejo mundo interior, y además de segura diversión, *El ojo del diablo* es lúcida metáfora del carácter humano y directa información sentimental sobre el propio Bergman.

ANTONIO A. SALGADO

MUSICAL CON IDEAS



WEST SIDE STORY (Amor sin barreras). r.: Robert Wise y Jerome Robbins. a.: basado en la comedia musical de Arthur Laurents. g.: Ernest Lehman. f.: Daniel L. Fapp (Panavisión 70 y Technic.). e.f.: Lynwood Dunn. m.: Leonard Bernstein. d.m.: Johnny Green. cn.: L. Bernstein y Stephen Sondheim. mtj.m.: Richard Carruth. or.: Sid Ramin e Irwin Kostal. cr.: J. Robbins. **Números musicales:** "Jet Song"; "Something's Coming"; "Dance at the Gym"; "Tonight"; "María"; "América"; "One Hand, One Heart"; "Gee, Officer Krupke"; "The Rumble"; "Cool"; "I Feel Pretty"; "Somewhere"; "A Boy Like That" e "I Have a Love". **Asistentes de danzas:** Tommy Abbott, Margaret Banks, Howard Jeffrey y Tony Mordente. d.a.: Boris Leven. dc.: Victor Gangelin. mtj.: Thomas Stanford y Marshall Borden. a.r.: Robert Relyea y Jerome Siegel. s.: Murray Spivack, Fred Lau y Vinton Vernon. mtj.s.: Gilbert Marchant. v.: Irene Sharaff. mq.: Emile La Vigne. pn.: Alice Monte ft.: Saul Bass. i.: Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno, George Chakiris, Simon Oakland, William Bramley, Ned Glass, John Astin, Penny Santo. **Los "Jets":** Tucker Smith, T. Mordente, David Winters, Eliot Feld, Bert Michaels, David Bean, Robert Banas, Scooter Teague, Harvey Honnacker, T. Abbott. **Sus chicas:** Sue Oakes, Gina Trikonis, Carole D'Andrea. **Los "Sharks":** Jose de Vega, Jay Norman, Gus Trikonis, Eddie Verso, Jaime Rogers, Larry Roquemore, Robert Thompson, Nick Covacevich, Rudy del Campo, Andre Tayir. **Sus chicas:** Yvonne Othon, Suzie Kaye, Joanne Miya. pr.: R. Wise. pr.a.: Saul Chaplin. pa.: Mirisch Pict. Corp. - Seven Arts Prod. dst.: ARTISTAS UNIDOS. o.: EE. UU., 1961. f.e.: 3.5. s.e.: Broadway. d.o.: 155' dr.: 145'. c.: inc. men. 14 a.

Esta comedia musical se estrenó en el Winter Garden en Broadway el 26-9-57, siendo dirigida —encargándose además de su coreografía— por J. Robbins. Los principales papeles eran interpretados por: Carol Lawrence (María), Larry Kent (Tony), Chita Rivera (Anita), Mickey Callan (Riff) y Ken Le Roy (Bernardo). Las canciones del film que simulan cantar N. Wood y R. Beymer, son cantadas, respectivamente por: Marni Nixon y Jimmy Bryant. Pese a figurar en los títulos Robbins no finalizó la dirección del film por discrepancias con Wise, dejando además sin terminar la coreografía de dos números. Este film obtuvo 10 "Oscars" de la Academia de Hollywood en 1961. Los mismos aparecerán en el próximo número.

El argumento es la lucha entre dos bandas de adolescentes rivales: *jets* y *sharks*, que se disputan a puñetazos, pedradas y demás, la primacía callejera de un barrio neoyorquino. Una pareja de enamorados (él, *jet*; ella, *shark*) pretende conciliarlos, pero el propósito culmina en tragedia. El asunto es una trasposición de *Romeo y Julieta* —sin la muerte de ésta— a una Nueva York actual, donde los Montesco son hijos de

inmigrantes europeos y los Capuleto de portorriqueños. Pero el film no lleva la tragedia hasta su última consecuencia, y expresa su esperanza en un futuro mejor.

El film es una comedia —o un drama— musical y un progreso para el género, pues reemplaza las tradicionales anécdotas anodinas por una ilustración del contorno estadounidense. Por esa referencia a una situación real y su estilo de comedia musical muy popular en el cine y teatro yanquis —de donde deriva—, *West side story* es un legítimo producto norteamericano. Pero el film desborda los límites del género, y demuestra que la forma musical es tan adecuada como cualquier otra para expresar un tema importante, el social en este caso. En sus mejores momentos las canciones y bailes son la expresión natural del asunto y, lógicamente, ningún principio estético se opone a ello, pues todo lo que sea visual o sonoro (danzas y cantos incluidos) es recurso propio del cine. En todo caso, la así llamada comedia musical retorna a antiguas concepciones teatrales que no prescindían de la música y la danza como elementos activos del drama. El problema consiste en la intercalación oportuna, como por ejemplo, la primera aparición de los *jets* que se convierte en presuntuoso alarde por las calles de la ciudad, siendo ahí la danza una prolongación de su sentimiento de superioridad y alegría. Lo mismo la escena siguiente en que *jets* y *sharks* se persiguen, intercambiando pullas y ocasionales golpes, sin que sus movimientos pierdan en ningún momento la gracia del ballet.

Luego, el film presenta a Tony (futuro *Romeo*), un inquieto que espera algo y no sabe qué es, pero presiente llegará esa noche y llega, efectivamente, en la persona de María (futura Julieta) durante un baile al que concurren *jets* y *sharks*. Esta secuencia es notable no tanto por la solvencia técnica —cualidad del film en su totalidad— como por algún maravilloso minuto de silencio en que los directores Robert Wise y Jerome Robbins interrumpen el murmullo de la fiesta para sugerir, ya la tensa rivalidad de los grupos, ya el naciente amor que supera los prejuicios. El baile, la escenografía y el color subrayan la atmósfera agresiva, pero el amor cambia el mundo —el decorado se esfuma, la luz se torna más suave— y los deja solos en su sueño feliz.

Los *sharks* se van del baile y se reúnen para cambiar ideas antes de la realización de un consejo de guerra con los *jets*. Cantando y bailando las mujeres expresan su contento por haber dejado Puerto Rico, y los hombres se quejan de la miseria y promiscuidad que encuentran en los Estados Unidos, país que "sólo es bueno para los blancos" y donde "los negros viven doce en una pieza". Mientras tanto, los *jets* también están reunidos, y cantan y bailan la odisea de ese grupo de juventud que representan: ni la policía, ni el psicoanálisis ni la asistencia social bastan para mejorarlos: lo mejor sería no haber nacido. Las reflexiones son un tanto amargas, pero el tono es humorístico. El consejo de guerra, por último, planea un combate decisivo para el día siguiente.

Al otro día, esperando a Tony, María proyecta su alegría en una canción, con una emoción que recuerda el lirismo con que Chaplin rompe cosas cuando

se enamora. A la llegada de Tony parodian su casamiento con maniqués, y un rayo de luz vertical sugiere el clima místico de la iglesia en que se ha convertido para ellos el taller de costura. María le pide a Tony que evite la pelea, y él se dirige al lugar del combate adonde los enemigos se encuentran en ese momento desde diferentes rumbos. *Jets*, *sharks*, María y Tony cantan en distintos lugares y la banda sonora une sus voces, oponiendo la sed de lucha de una parte con la inquietud romántica de la otra, en un contraste que anticipa el desenlace trágico. La pelea finaliza con la muerte de los jefes *jet* y *shark*.

La amante del muerto jefe *shark* advierte a María que junto a Tony (un *jet*) sólo le esperan sufrimientos. La escena en que ésta contesta que lo ama y no piensa abandonarlo, retorna a los vicios de la opereta filmada: las dos mujeres parecen cuidarse de la cámara y cantan sin transmitir la elocuencia con que María debe convencer a su amiga para que la deje ir. Cuando ulteriormente matan a Tony, y María canta sobre su cadáver, el film ya parece excesivamente alejado de cualquier reacción norteamericana frente a la realidad. Los últimos cinco minutos vocean la concordia muy inconvincentemente, porque en María nació el odio y su amiga lo había ratificado un rato antes.

Un porvenir para la comedia musical es la renuncia a la acción corriente, esto es, una intervención exclusiva de danza y canto: en *Invitación al baile* Gene Kelly enseñó un camino que ni él mismo ha recorrido después. Pero palabras, danza y canto también pueden ser elementos complementarios. Sólo cuando parecen números independientes que no expresan espontáneamente la acción, sino que corren paralelos a ella, se puede admirar el aspecto espectacular de las danzas y canciones en vez de cualidades dramáticas y plásticas más profundas. Eso ocurre en el cuarto de hora final y en algún solo vocal de Tony, pero en general *West side story* hace confluír en estilo y emoción comunes una magia de escenografía, luz y color, un montaje preciso, una buena conducción de actores-cantantes, una intensidad en las danzas.

Si el asunto social no impresiona mayormente como tal, no se debe a que sea un film musical el que lo transporta sino a otra clase de defecto. Al conjugar aquel plan con una variación sobre *Romeo y Julieta*, pareciera que las pandillas juveniles son dañinas sólo porque afectan a una pareja de enamorados. Contribuye a esto la estilización del ambiente, casi siempre habitado por las personas imprescindibles sin constancia de una vida marginal que las rodee y las influya. Un mundo tan cerrado determina una intensificación de la importancia de cada elemento y, por lo tanto, necesarias cualidades de unidad y equilibrio. El film explica que la sociedad americana no es tan perfecta como pretenden sus incondicionales, pero endulza la pildora con una historia de amor que sostiene, en 1961, que la sociedad puede mejorar gracias a la caridad de uno solo de sus integrantes. Esta convención quizá sea el precio que debieron pagar Wise y Robbins por su anterior valentía; el lirismo —no abrumador, es cierto— del resto del film la disculpa en alguna medida.

A. A. S.

OJO NO TAN CANDIDO



L'AMÉRIQUE INSOLITE, (América insólita). r.: François Reichenbach. a. y g.: F. Reichenbach, Jean Marc Ripert, Bill Flores y Jerome Sutter. f.: Marcel Grignon, F. Reichenbach, J. M. Ripert, J. Sutter. (Dyalisc. y Eastmanc.). m.: Michel Legrand. cn.: "Mardi Gras" de M. Legrand y Chris Marker, cantada por June Richmond. mtj.: Albert Jurgenson, Eva Zora y Claudine Merlin. a.r.: B. Flores. s.: Jean Neny y Pierre Fatosme. j.pr.: Roger Fleytoux. pr.: Pierre Braunberger. pa.: Les Films de la Pleiade. dst.: INTERNACIONAL. o.: Francia, 1958/60. f.e.: 8.3. s.e.: Normandie, Premier, G. Splendid, Pueyrredón, Roca y Argos. dr.: 90'. c.: proh. men. 18 a. (Este film fue exhibido en el Festival de Cannes, 1960. Se le llamó primeramente *L'Amérique vue par un français*.)

En estos últimos tiempos ha vuelto a ponerse de actualidad (sería feo, tal vez injusto, decir "de moda") el cine-ojo. Como su antiguo antecesor ruso, busca ante todo la captación del hecho, la objetiva registración del ser humano en el marco mismo de sus vivencias y sus relaciones dinámicas. *Candid eye* se llama una interesante serie filmada por el National Film Board del Canadá; *Candid camera* llaman los norteamericanos ilustrativamente el método de filmación de ciertos reportajes (1) y *Cinema verité* constituye la programática ambiciosa de Jean Rouch, el antropólogo y sus seguidores. Como puede constatare en los ejemplos conocidos, la primera etapa es la crónica, o más bien la caza del material vivo, favorecida por la evolución técnica: cámaras livianas con equipos pequeños de sonido sincronizado, que permiten una flexible ubicuidad y adhesión al objeto filmado sin interferir ni perturbar con su presencia.

La segunda, como en Dziga Vertov, es el montaje, la organización de este material en bruto. Antecediendo y simultáneamente con ambas fases, está la elección: la intencionalidad y el objetivo con que el autor va hacia una determinada porción de universo. Esto no significa deformar o sustituir la realidad, puesto que una de las premisas efectivas es precisamente la interrogación concreta, la honestidad del testimonio (2).

La empresa tiene sus limitaciones, como ya había descubierto Vertov; a veces una ordenación artística puede dar una clave profunda de la realidad sicológica o social, mientras la toma en vivo puede resultar superficial, poco significativa. La mezcla de documento e introspección sicológica puede fallar por su ordenación dramática, que transformándose en "actuación", desvirtúa la objetividad de la investigación. Es el caso de *Chronique d'un été*. La experiencia puede dar, tanto en premi-

sas como en recursos técnicos, una gran riqueza de hallazgos a un cine argumental (como demostró Godard en *Sin aliento*). Pero también puede encontrar un amplio campo en el documental puro. En este sentido son fascinantes los hallazgos de algunos documentales canadienses (como *Catch*), donde la presencia-testigo de la cámara, su movilidad increíble y el magnífico equilibrio del encuadre y el montaje, llevan al espectador al centro mismo de un mundo proteico y velozmente cambiante.

A medio camino entre la honestidad del enfoque temático y la forma estilística que corresponde a toda renovación de contenido, encontramos el film de Reichenbach, *América insólita*.

El título mismo nos da una clave. Reichenbach ha recorrido Estados Unidos con su cámara captando todo lo que atraía su ojo. Pero este ojo es a menudo turístico y muy europeo. Lo insólito no es para él adentrarse en aspectos desconocidos o inéditos de la presencia humana, sino el pintoresquismo de una máscara, el mundo bizarro del *strip-tease*, o la fauna multicolor de las playas. A menudo las imágenes son vivas y espontáneas y captan el momento irreversible de un gesto o un rostro. Pero más a menudo quedan en el comentario ameno y ligeramente irónico del gran reportaje internacional. Cabe señalar que el comentario (de Chris Marker) suele alcanzar una hondura de análisis que la imagen y el montaje no alcanzan. Y que los imperfectos subtítulos traducen en forma muy magra e inexacta.

A. M.

(1) Robert Drew y Richard Leacock (éste, antiguo cameraman de Flaherty) han realizado algunos films encuesta significativos, entre ellos *Kenya 1961*, *Primary* y *Cuba sí, yanquis no*.

(2) Un matiz esencial de este cine-ojo actual es precisamente la objetividad filmica: encuadre y montaje sirven a la realidad y no actúan como armas sicológicas para dar al espectador un mundo explicado y digerido.

MARCHA

de Montevideo

- Cine
- Literatura
- Teatro
- Música
- Política Internacional

Información objetiva
Juicio independiente

TRES FILMS MALDITOS



RAICES (Ver ficha técnica en el N° 9, página 37)

Raíces es el primer film de Benito Alazraki. Su carrera posterior, salvo tal vez *Toro negro* (1), es una caída vertical. Hemos visto *Los amantes* (2), que es un vulgar folletín mejicano, y sabemos que ha tenido que descender hasta dirigir films de Tin-Tan. Esta disquisición sobre la carrera de Alazraki no es inútil. Si la sumamos a la trayectoria de Alfonso Corona Blake, que va desde la notable *El camino de la vida* hasta una horrible *Creo en Dios* con Libertad Lamarque; al caso de Carlos Velo, de quien luego de su admirable *Torero!* no hemos tenido noticias y a las concesiones que tuvo que hacer Buñuel para afirmar su posición, tendremos una idea aproximada de la situación del cine mejicano, atado a una política crudamente comercial, la que, por otra parte, no ha sabido evitar la seria crisis por que hoy atraviesa el cine azteca. Lejos estamos de las doradas épocas en que Carlos Chávez encargaba a Paul Strand *Redes*, que luego éste encomendaría a Fred Zinnemann. A todo esto se suma (al menos en nuestro país) el desinterés de Pel-Mex por la producción artística mejicana. *Raíces* fue estrenada gracias a la inquietud de la empresa del cine Paramount; *Nazarín* y *Torero!* aún esperan. Pero, y es justicia decirlo, en estos últimos casos la empresa debe compartir la culpa con la ceguera habitual de nuestros exhibidores. Lo que no perdonamos a Pel Mex, es no haber incluido en sus cupos a *La mort en ce jardin* de Buñuel, que produjo en coproducción con Francia, Oscar Dancigers, ni a *Sonatas* de Bardem y que no conocamos *Los olvidados* y *Ensayo de un crimen*, también de Buñuel. Una de las excepciones a esta regla de mercantilismo que rige al cine mejicano es la figura del productor de *Raíces*, de *Torero!* y de *Nazarín*, Manuel Barbachano Ponce. En cuanto a *Raíces* (de la cual es hora que comencemos a hablar) está basada en *El diosero* de Francisco Rojas González y comprende cuatro episodios: *Las vacas*, *Nuestra Señora*, *El tuerto* y *La potranca*. Como parece ser inevitable en todo film en episodios, hay desniveles. Dentro de una gran calidad general sobresalen nítidamente *Las vacas* y *El tuerto*. Toda *Raíces* en su concepción artística y en su tratamiento fotográ-

fico es un manifiesto contra el esteticismo blando y pasatista de Emilio Fernández-Gabriel Figueroa. Walter Reuther y Hans Beimler han dado a *Raíces*, sin filtros ni contraluces rebuscados, encuadres de una sequedad y una expresividad que recuerda a algunos de los que Tissé logró para *¡Qué viva México!* de Eisestein, que sigue siendo todavía, al parecer, guía para ver a Méjico cinematográficamente.

(1) y (2) No estrenadas en Buenos Aires.



LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER (*El testamento del Dr. Cordelier*). r. y pr.: Jean Renoir. a.: basado en "El hombre y la bestia" de Robert L. Stevenson. g.: J. Renoir y Jean Serge. f.: Georges Leclerc. e.e.: Lax. m.: Joseph Kosma. d.a.: Marcel Dieulot. mtj.: Renée Lichtig. a.r.: Maurice Benchev. a.tec.: Yves-André Hubert. s.: Joseph Richard. ct.: Andrée Gauthery y Marinette Pasquet. l.: L. T. C., Saint-Cloud. i.: Jean-Louis Barrault, Teddy Bilis, Jean Bertho, Jacques Ciron, Annick Allières, Jean Topart, Dominique Daugon, Michel Vitold, Micheline Gary, Primorse Perret, Jacques Dannoville, André Certer, Jean-Pierre Granval, Jacqueline Morane, Ghislaine Dumont, Gastón Modot, Madeleine Marion, Didier D'Yd, Jacqueline Frot, Jacques Catelain, Régine Blaëss, Claudie Bournon, Raymond, Françoise Boyer, Sylviane Margogolle, Celine Sales, Raymond Jourdan, Monique Theffo. pa.: R. T. F.-Sofrad-Cie. J. Renoir. dst.: PARAMOUNT. o.: Francia, 1959. r.e.: l.l. s.e.: G. Victoria. d.o. y dr.: 95'. c.: proh. men. 18 a. (De este mismo tema se han hecho varias versiones. Ver N° 9, pág. 39).

El testamento del Dr. Cordelier fue terminado en mayo de 1959. Lo realizó Jean Renoir para la televisión francesa. Se había pensado primero hacerlo en emisión directa. "En la captación directa de las imágenes —decía Renoir— el autor puede verdaderamente aportar su propia observación, su propia moral, su visión particular de las cosas". Finalmente se decidió registrar la obra en película de 35 mm. con una técnica que conservase las características de la televisión: cinco y a veces hasta nueve cámaras, dos equipos de sonidistas, seis asistentes, dos *script-girls*, cinco operados y sus jefes, ensayos previos intensivos y un presupuesto de un tercio de lo que cuesta un film normal en Francia. El rodaje duró once días; cinco fueron para los interiores que se hicieron en el enorme set de la Radio-Televisión Française en Buttes-Chaumont. El sistema de filmación fue establecido según un método desarrollado por los fabricantes de la Arriflex.

Se trata de cámaras de televisión (en circuito cerrado) con su correspondiente control, que llevan adosadas cámaras de 35 mm. que filman cuando su correspondiente cámara está en "el aire". A su vez el sonido se hace directamente en magnético y para saber a que cámara corresponde cada parte de la banda se lo hace en diferentes curvas o tonos para cada una. Cuando se transcribe todo a la banda óptica definitiva un filtrado elimina las diferencias. Esta es la técnica, expresada en los tal vez no muy técnicamente ajustados términos de un lego. En cuanto a la película en sí es una nueva versión (la décimotercera, según Héctor Vena) de la historia de Robert Louis Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*.

La adaptación de Renoir coloca a esta obra en su línea irónica que pasa por *Tire-au-flanc*, culmina en *La regle du jeu* y subsiste lozana en *Elena et les hommes*. La película es todo un festival Barrault que en su personificación de Opale, principalmente, capta magistralmente la clara dirección burlesca del film. La pintura del abogado Joly y del Dr. Severin, un antiguo condiscípulo de Cordelier, que niega las ideas de éste, es también exacta y concuerdan con la tónica que Renoir da al film y que no creemos tan sería ni trascendental como algunos críticos afirman.

El testamento del Dr. Cordelier (1959) es otro film maldito. Unifrance lo boicoteó hasta hace poco tiempo. Recién en enero de este año apareció en sus catálogos para la venta de films franceses al extranjero (N° 35) y en nuestro país la Paramount lo estrenó a escondidas en una sala de cruce de la Avenida de Mayo, sin publicidad ni gacetillas, por lo que nuestra crítica diaria ignoró olímpicamente (excepto "Crítica") el estreno de *Cordelier*. El film estuvo tres o cuatro días en cartel y se lo proyectó luego en los cineclubes Enfoques y Núcleo. El resto es silencio.



THE RED BADGE OF COURAGE (*Alma de valiente*). r.: John Huston. a.: novela "La insignia roja del valor", de Stephen Crane. g.: J. Huston y Albert Band. f.: Harold Rosson. m.: Bronislau Kaper. d.a.: Cedric Gibbons y Edwin Willis. dc.: Hans Peters. mtj.: Ben Peters. d.2a.u.: Andrew Marton. i.: Audie Murphy, Bill Mauldin, John Dierkes, Royal Dano, Andy Devine, Arthur Hunnicutt, Douglas Dick, Tim Durant, Robert Easton Burke, Smith Bellew, Glenn Strange, James Dobson, J. Huston. pr.: Gottfried Reinhardt. pa. y dst.: METRO. o.: EE. UU., 1951. f.e.: 13.3. s.e.: Trocadero. dr.: 68' c.: s/r.

En 1947 John Huston se asocia con Samuel Spiegel (*) y constituyen la productora Horizon para la que dirigirá en 1949 *We were strangers* (Rompiendo

las cadenas). Esto no le impide ser contratado por la Metro, para la que realiza *The asphalt jungle* (Mientras la ciudad duerme, 1950). Luego de esta película realiza, gracias a la mediación de Dore Schary, *The red badge of courage*, que Gottfried Reinhardt, el hijo del célebre Max Reinhardt y amigo de John Huston, produciría. Dore Schary que había dejado la RKO para convertirse en jefe de la producción de la Metro ya había comenzado a chocar con Luis B. Mayer, megaterio de la Metro extinguido en 1951 y muerto poco después. *The red badge of courage* le costaría el puesto. Cuando la película, versión de la novela de Stephen Crane del mismo nombre, se termina y exhibe en privado, causa gran impresión. William Wyler es uno de los más impresionados por el film. Huston marcha a filmar *The Africa queen* (La reina africana) para su compañía Horizon. Pero las *preview* sorpresa que se hacen de su film para ensayar la reacción del público son desalentadoras. Este se burla y patea el film. Metro considera que el film debe modificarse y Reinhardt accede. El film es mutilado totalmente y gracias a la habilidad de su productor logra que la empresa acceda a distribuirlo.

Se le agrega un relator que explica lo que va a pasando y se estrena de complemento o como film B en varios países. Para los países americanos el film se llamó *Alma de valiente* y como tal se conoció hace unos años en Uruguay con el agravante de que el relator estaba doblado a un insoportable castellano. Cuando el año pasado el crítico Marcel Martin, de paso por Montevideo, pidió verlo, dijo que era una de las pocas copias del film que aún circu- laban en el mundo. La historia de *Codicia* de Stroheim se había repetido. Sorpresivamente, y vaya alguien a saber por qué, la Metro estrena *Alma de valiente* en Buenos Aires con la publicidad que se asigna a un film B o C. La versión tiene la ventaja de que la voz del relator no es doblada. Conviene ver *Alma de valiente* y es de esperar que los cineclubes la programen. A través de su visión puede imaginarse lo extraordinario que hubiese sido el film completo y se puede apreciar, aparte de la magnífica fotografía de Harold Rosson, la excelente resolución de algunas pocas secuencias que quedaron tal como Huston las había concebido. Agreguemos para finalizar, que otro de los factores externos que conspiró contra el film fue, al parecer, la guerra de Corea, ya que Mayer consideró que en esos momentos (1950) era inoportuno presentar la historia de un soldado norteamericano "igualmente confuso e irracional, como héroe y como cobarde" según dijera un cronista citado por H. Alsina Thevenet, en un artículo publicado en *Film* de Montevideo N° 6, agosto 1952, donde hay referencias acerca de este caso. Información más detallada, con manifestaciones de Huston, Reinhardt, Schary, Mayer y Nicolas Schenk, entre otros, apareció en *The New Yorker* (mayo 24 y 31 y junio 7, 14 y 21 de 1952) acompañando a un largo artículo de Lillian Ross, que ésta incluyó luego en su libro *Picture: a story about Hollywood*.

S. S.

(*) S. P. Eagle

MUÑEQUITA DE LUJO



BREAKFAST AT TIFFANY'S (Muñequita de lujo). r.: Blake Edwards. a.: novela de Truman Capote. g.: George Axelrod. f.: Franz Planer (Technic.). e.f.: John P. Fulton. tr.: Farciot Edouart. cl.: Richard Mueller. m.: Henry Mancini. cn.: "Moon River", de Johnny Mercer y H. Mancini, cantada por A. Hepburn. d.a.: Hal Pereira y Roland Anderson. dc.: Sam Comer y Ray Moyer. mtj.: Howard Smith. spv. v.: Edith Head. v.: de A. Hepburn: Hubert Givenchy. v. de P. Neal: Pauline Trigere. mg. Wally Westmore. pn.: Nellie Manley. a.r.: William Mc. Garry. s.: Hugo Granzbach y John Wilkinson. i.: Audrey Hepburn, George Peppard, Patricia Neal, Mickey Rooney, Buddy Ebsen, Martin Balsam, Jose Luis de Villalonga, Dorothy Whitney, Alan Reed, John Mc. Giver, Stanley Adams, Beverly Hills, Claude Stroud, Elvia Allman, Michael Quinn, Gil Lamb. pr.: Martin Jurow y Richard Shepherd. pa.: Jurow-Shepherd. dst.: PARAMOUNT. o.: EE. UU., 1961. f.e.: 174. s.e.: Opera. d.o.: 114'. dr.: 104'. c.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Exteriores filmados en Nueva York; la canción "Moon River" resultó ganadora del "Oscar" de Hollywood).

Los antecedentes de Blake Edwards no permitían prever el logro de este hermoso y no tan intrascendente film. Aclaremos lo de no intrascendente, debido al tono despectivo con que la crítica en general juzga a las comedias *Los amores de Mister Cory* (Mister Cory, 1956), *Champagne para dos* (The perfect furlough, 1958) y *Sirenas y tiburones* (Operation Petticoat, 1959) no eran títulos suficientes como para esperar esta grata sorpresa. Sabíamos de algún film posterior y, especialmente, de la serie televisiva *Peter Gunn* (1). Ante todo esto, *Muñequita de lujo* (Breakfast at Tiffany's, 1961) parece antes un afortunado accidente que un nuevo punto de partida para ser tenido en cuenta en el futuro. Este film que por momentos recuerda —aunque superándolo en calidad— a *Vivir es mi deseo* (Auntie Mame, 1960), está jugado brillantemente como comedia sofisticada durante casi toda su

extensión, para tomar posteriormente un tono sentimental que puede considerarse la concesión obligada a la industria. Aun en esta última parte —que se divorcia totalmente de la novela de Truman Capote— hay un dejo de dignidad y equilibrio que llega a rescatarla. A ese respecto, Capote afirmó que "el guión de George Axelrod distaba mucho de ser lo escrito por él, pero que, como recreación integral de su novela le parecía magnífico". Así, el personaje de Holly (Audrey Hepburn) se transforma y descompone en mil facetas, pero al final, como pasando por un prisma, se unifican estos haces surgiendo intacto el personaje.

La forma de "vivir" de Holly, mantenida por un gangster detenido en Sing Sing (Alan Reed) y por dádivas de caballeros obsequiosos, su contacto con Fred (George Peppard), un escritor-gigoló, y la relación de éste con la mujer que lo mantiene (Patricia Neal), están dados o sugeridos mediante una cámara ágil y un diálogo mordaz e ingenioso.

La introducción del personaje del marido de Holly (Buddy Ebsen), el acercamiento de éste a Fred y la separación final de su ex-mujer, configuran toda una muestra de cine adulto realizado con maestría. Ebsen, en esta episódica aparición, da toda la grandeza, sinceridad y simpleza que su papel le requiera. Todos estos aciertos, así como el extraordinario trabajo de fotografía de Franz Planer —*Horizontes de grandeza* (The big country), *La mentira infame* (The children's hour)— y la ambientación y vestuario, se ven empalidecidos por la actuación excepcional de la Hepburn, que realiza, sin lugar a dudas, el mejor trabajo de su carrera, creando un personaje que actúa de acuerdo con sus propias reglas en esa su ley de la selva. Posee candor, vida, desprejuicio, y hasta el aparentemente "inocente comercio de sus virtudes" la sorprende siempre con el gesto, la postura, o la inflexión de voz necesarios, transformando hasta la simple interpretación de una canción —*Moon river*, ganadora del Oscar— en un hermoso momento espiritual.

Se puede objetar que en su guión Axelrod puso un final feliz donde no lo había, y agrandó el personaje de Yunioshi (Mickey Rooney) fundiéndolo con el de Mme. Sapphia Spanella de la novela original, haciendo de él el único gratuito del film, constantemente fuera del tono brillante de la comedia. Se puede criticar la inexpresiva interpretación de José L. Villalonga —tan mediocre actor como en *Los amantes* (Les amants)— pero, ante lo positivo enumerado, y tan brillantes momentos como el del encuentro en el parque, el paseo matutino por Nueva York, el de la joyería Tiffany's, el de las tiendas Wooldworth o la disparatada reunión en el reducido departamento de Holly, con la presencia de tipos extraordinarios como la modelo (Dorothy Whitney), el millonario Rusty (Stanley Adams), o el agente de Hollywood (Martin Balsam), quien define en una sola frase toda la existencia del extraño ser que es Holly: "es una falsificación; pero una verdadera falsificación", los reparos deben ser mínimos, y en un momento en el que predomina cierto tipo de producción —que no discutimos—, ya no se sabe qué es más audaz, si hacer un final feliz o no. Tengamos presente que en el último Festival de Mar del Plata, el crítico francés Louis Marcorelles dijo pública-

(1) Estando en máquina este número se estrenó *El mercader del terror* (Experiment in terror, 1961/62).

mente, ante la sorpresa general, que este film tenía muchos pasajes superiores, por ejemplo, a *La noche (La notte)*. Tal vez no sea exactamente así, pero en una comedia como ésta, la soledad e incomunicación de los personajes son tan evidentes como en la obra de Antonioni, y la sofisticación no llega a ocultar la sordidez y angustia en que viven.

HECTOR VENA

JEAN-LUC GODARD, SIN ALIENTO



UNE FEMME EST UNE FEMME / LA DONNA È DONNA. (Una mujer es una mujer). r., a., g. y d. Jean-Luc Godard. f.: Raoul Coutard (Franscope y Eastmanc.) m.: Michel Legrand. dc.: Bernard Evein. mtj.: Agnès Guillemet. s.: Guy Villette. i.: Anna Karina, Jean-Claude Brialy, Jean-Paul Belmondo, Marie Dubois, Marion Sarraut, Nicole Paquin, Jeanne Moreau. pr.: Georges de Beauregard y Carlo Ponti. pa.: Rome/Paris Film. dst.: A. A. A. o.: Francia/Italia, 1961. f.e.: 12.7. s.e.: G. Rex, Gaumont, Capitol, Gral. Paz, Flores y P. del Cine. dr.: 90'. c.: proh. men. 18 a. (Por su interpretación en este film la actriz Ana Karina obtuvo el "Oso de Plata" en el Festival de Berlín, 1961. La versión italiana dura 5' menos que la exhibida en Buenos Aires).

Una mujer es una mujer viene a ilustrar fehacientemente algo que sospechábamos desde hace tiempo: el derrumbe de un mito. Ese mito es naturalmente la *nouvelle vague*, tan inteligentemente publicitada por la producción francesa mientras pensó que podía sacarle provecho...

Pero no todo es gratuito en la *nouvelle vague*. Haciendo un poco de historia tratemos de ubicarla, en sus justos límites. En el principio fue un movimiento crítico, centrado en los *Cahiers du Cinéma*, donde André Bazin, Astruc y los "jóvenes turcos" de la revista (Truffaut, Chabrol, Godard, Rohmer, Rivette) preconizaban un cine de autor, liberado de formas y convenciones pasadas. La posición era, desde el principio, netamente individualista y lo único que unía a los próximos realizadores era su admiración por Hitchcock, Welles, Rossellini o Renoir, la intención reflexiva de romper las trabas de la producción comercial y decir lo que querían sin ninguna traba. Uno de los precursores del frente renovador fue Jean-

Pierre Melville (*Le silence de la mer*) que había estudiado la salida a las frustraciones de otras "olas" anteriores. ¿Cómo prescindir de la tiranía comercial del cine-industria? Precisamente liberándose de sus altos costos. Actores desconocidos, escenarios naturales, equipos mínimos de filmación y película ultrainsensible para rodar con cualquier luz natural.

Otro de los precursores, Alexandre Astruc (*Le rideau cramoisi*, 1952) presentaba su teoría de la *cámara-stylo* (cámara estilográfica), declarando que la madurez del lenguaje filmico y su técnica conducía al cineasta a una libertad expresiva equivalente a la del escritor.

Vadim, por su parte (*Et Dieu créa la femme*) inició el esquema erótico antisentimental de la juventud desprejuiciada, la "antimoral" basada en la libertad sexual. Un esquema que posteriormente se fue definiendo como un anárquico desprecio, no sólo de la moral burguesa sino de cualquier actitud social, con lo cual se caía en un pesimismo escapista que no podía molestar demasiado a la sociedad misma que zaherían. Es que no nos hallamos frente a escépticos que sólo intentan vivir el instante. Como el antihéroe de *Sin aliento*, rodeado por un mundo insensible dominado por el dinero, desean ese dinero no para conservarlo sino para perseguir una desesperada búsqueda de placer. Casi todos los films de la *nouvelle vague*, a pesar de sus diferencias, tratan la relación entre sexos; ya sea según una filosofía moralista al estilo siglo XVIII (Pierre Kast en *Le bel âge*), o la alegoría corrosiva (Chabrol en *Les bonnes femmes*) o la más rica exploración lírica (Truffaut en *Jules et Jim*). Este sería un punto común si por lo general este enfoque no se limitara a explorar con cierta superficialidad el mundo circunscripto, de "grupos", que oscila entre St. Germain y St. Tropez; jóvenes hedónicos y descreídos que juegan al amor y "pierden" por no ser sinceros. No muy lejos, como se ve, a pesar de su mayor conocimiento de causa, del execrable y comercial *Les tricheurs* de Carné. Tal vez la excepción sea Truffaut: su mundo personal y creador, su sinceridad, otorgan validez a sus films poéticos e introvertidos.

EL IMPULSO Y LOS MEDIOS

El auge real de la "*nouvelle vague*" fue entre 1958 y 1959. En esta época aparecen *Los 400 golpes* de Truffaut y *Le beau Serge* de Chabrol, filmados en completa libertad y los primeros en obtener éxito. Luego es la adscripción de realizadores diferentes como Resnais (*Hiroshima mon amour*) o Franju (*La cabeza contra la pared*) que venían del corto metraje y poseían un estilo y una actitud muy diferentes.

Pero la ruptura del "sistema" iba a arrastrar consigo hombres totalmente distintos, como Camus (*Orfeo negro*) que hacía simplemente un cine comercial de calidad o Jean Rouch y Chris Marker (*Moi un noir y Lettre de Sibérie*) que provenían del film etnográfico y documental. O precursores aún, como Agnès Varda (*La pointe courte* y *Cléo de 5 a 7*). La frase de Chabrol ("Todo lo que se necesita saber de la técnica de filmación en el estudio se puede aprender en cuatro horas") tiene un efecto positivo y negativo a la vez. Por una parte libera a los nuevos cineastas de muchas convenciones de lenguaje; lleva a una filmación más libre, cá-

mara en mano, sin retóricas explicativas y un estilo de narración moldeado sobre una dinámica de la realidad objetiva. Por otra, lleva a experiencias sin base, donde muchos creen solucionar sus problemas de expresión por el simple rechazo de las convenciones formales. Y en la compleja distribución de los "autodidactas" surgidos de las cinematecas, y la crítica, intelectuales y estetas, se agregan como se dijo, los documentalistas como Varda, Resnais y Marker (1). No es casual tampoco que la ruptura de la sintaxis filmica provenga de Godard, con amplia experiencia del montaje.

Es precisamente Godard quien puntualiza algunos puntos claves de esta generación. El pequeño mundo particular y nihilista de sus pares se asoma en la violenta conmoción de *Sin aliento*, cuyo aparente espíritu rebelde está sin embargo proyectado hacia una especie de neorromanticismo iracundo, donde Kovacs es el nuevo *enfant du siècle*, viviendo "peligrosamente" hasta su destrucción determinada por el fracaso de la comunicación amorosa.

Con todas sus limitaciones, *Sin aliento* poseía una relación de necesidad, coherente, entre su planteo y la forma tajante y antiacadémica de su lenguaje. *Una mujer es una mujer*, en cambio, es la aplicación anecdótica, fragmentaria, de todos los recursos formales destinados a *épater* mediante el absurdo y la irreverencia. Por desgracia, —y en esto el film encarna el problema básico de la "*nouvelle vague*"— todas las audacias de forma (de montaje, de música, o de interpretación) están edificadas sobre un fondo convencional, un pequeño tema digno de cualquier pieza de *boulevard* (2). No es, como en Antonioni o el mismo Resnais, la eliminación de la estructura dramática o la anécdota para elevar la forma del relato a una conciente intensificación del tiempo real; en Godard hallamos más bien un mosaico de piruetas no siempre ingeniosas que intentan un caleidoscopio incesante de referencias locales: el cine mudo en los subtítulos, los saltos de hilación, las bromas a los amigos (referencia a *Jules et Jim*, *Tirez sur le pianiste*) y las citas del film americano musical.

Lo lamentable, bajo esta pirotécnica exhibición es la seriedad que se trasluce bajo la aparente burla a todas las reglas. Godard cree en su propia trascendencia y sin embargo su nueva comedia posee todos los recursos convencionales del género y lo que es peor, se repite, cae en fatigosas evoluciones que intentan disimular el vacío.

Una fuente de diversión para entendidos que se agota pronto, salvo en la permanente admiración que despierta la estupenda fotografía en color de Coutard, que junto con Decae, es el ojo ubicuo y experto del nuevo cine. Por este camino, el cine francés reciente cae en una crisis de fondo que sólo puede salvar un replanteo de las actitudes de sus creadores frente al mundo. Un mundo menos estrecho, particular y lúdico que el que se complacen en representar estos cineastas.

A. M.

(1) Hay desconocidos esenciales en nuestro panorama: Eric Rohmer (*Le signe du lion*, 1959), Jacques Rivette (*Paris nous appartient*, 1958-1960) y Marcel Hanoun (*Un simple histoire*).

(2) El de la muchacha que quiere que su amante le dé un hijo. La misma trama utilizada por Philippe de Broca en *Les jeux de l'amour* con gracia y pocas pretensiones trascendentes, pero con un gran actor: Jean-Pierre Cassel.



Arturo Duarte

CARTA DE RIO MAIOR

El cine portugués en lo que se refiere a la producción de films de largo metraje no parece haber hallado en 1960 su camino más propicio y prosigue en 1961 por atajos y soluciones de emergencia, que preocupan cada vez más a los críticos independientes y a la prensa especializada.

El mejor exponente del ambiente cinematográfico portugués, continúa siendo el movimiento cineclubista, a lo cual cabe agregar una serie de promisorios documentales debidos a jóvenes realizadores, que fueran casi todos becarios en los Institutos de París y Londres.

La producción del año pasado fue muy reducida, tres largometrajes y cerca de 80 documentales, incluyendo las actualidades de la prensa filmada. Haciendo un balance de esta escasísima producción, verificamos con facilidad que los films *O Cantor e a Bailarina* de Armando Miranda, *Encontro con a vida de Arturo Duarte* y *As pupilas do Senhor Reitor* de Perdigão Quiroga, se encuentran lejos de los objetivos —del nuevo cine lusitano— de reflejar la realidad portuguesa, revelando verdaderamente a nuestro pueblo y nuestros problemas actuales.

O cantor e a bailarina marcó el regreso al cine nacional del realizador Armando Miranda, de larga estada en el Brasil. Cineasta poco escrupuloso y excesivamente conformista, autor del exitoso *Capas Negras* Miranda fue tal vez la mayor desilusión de nuestro cine en la década del 40.

Desgraciadamente ha retornado a los estudios de Lisboa con un argumento absurdo y estereotipado, falto de originalidad y repleto de lugares comunes. Los amores del cantor y de la bailarina, los números musicales injertados, los panoramas a lo tarjeta postal de Río de Janeiro y San Pablo, a lo que se agregan fallas de realización, de montaje, ciertos aspectos de la interpretación, etc. lo convirtieron en un film sin interés, condenable, desagradable y que no hará carrera comercial.

Sólo dos o tres momentos de humor bien conseguidos y una fotografía en colores de calidad, no alcanzan a dar una precisa dignidad artística a esta obra de Miranda. El camino es otro y fue enunciado en tiempos del cine mudo por Leitão de Barros con *María del Mar* y por Rino Lupo con *Os Lobos*. Un cineasta como Jorge Brum do Canto comprendió la lección y realizó en 1937 la notable *A canção da Terra*.

Encontro con a Vida de Arturo Duarte, interpretado por Maria Dulce y Rogelio Paulo tampoco trasciende los límites del melodrama, aunque la parte técnica del film sea digna de mencionarse.

Arturo Duarte, eterno técnico del cine portugués realizó algunas comedias de crítica a las costumbres de Lisboa, que obtuvieron cierto éxito como *O Costa do Castelo*, *O Leão da Estrela*, *O Grande Elias* y *Dois dias do paraíso*, films comerciales sin otras pretensiones. Este realizador que trabajó en Alemania, se inició en la realización con una adaptación de la novela de Julio Dinis, intitulada *Os Fidalgos da Casa Mourisco*. El atrevimiento jamás caracterizó sus iniciativas cinematográficas. Sus trabajos han sido en general mediocres, dirigiendo en España insignificantes comedias y procurando actualmente proseguir en Brasil su carrera de realizador.

El film mejor concebido como espectáculo integral fue *As pupilas do Senhor Reitor* basado en la novela de Julio Diniz y que ya fuera anteriormente llevada a la pantalla, primeramente en la época del mudo y luego en los primeros años del sonoro, esta última con notable éxito comercial y artístico debido exclusivamente al realizador, Leitão do Barros.

La tercera versión se debe a Perdigão Quiroga, hábil técnico y de innegables posibilidades. El Gran Premio de 1960 le fue otorgado con justicia. La película filmada en cinemascopio y color posee cualidades espectaculares, y nos da una pintoresca y colorida visión de Minho, provincia norteña de Portugal, mas, desagrado a la crítica independiente, que acusó al film de desvirtuar la realidad y detenerse con exceso en una imagen folklórica y falsa de los portugueses.

El año 1961 comenzó para el cine nacional, con un film del discutido realizador Augusto Fraga, criticado por la excesiva orientación comercial de sus anteriores películas (*Sangre Toureiro*, 1958; *O Tarzan do 3º esquerdo*, 1958; y *O Passarinho da Ribeira*, 1959). El nuevo film de Fraga *Raça* se basa en la obra teatral de Rui Correia Leite, y viene a alterar la carrera de este cineasta. Luego de las intransigencias de sus tres primeros films, Fraga volcóse hacia un tema serio que trató con originalidad, pero que no consiguió liberarse del melodramatismo de la pieza original, diluyéndose el mensaje del film pese a la buena voluntad del equipo integrado por nuevos valores.

Aún no podemos formular un juicio definitivo acerca de los nuevos films *A Ribeira da Saudade* de Joao Mendes y *Dom Roberto* de Ernesto de Souza. El film de Mendes promete bastante, trata sobre la vida del pueblo en la isla de Madeira y viene a ofrecer un nuevo rumbo al documentalista de *O Costa de Africa* y *Rapsodia Portuguesa* que tiene difíciles oportunidades para demostrar su capacidad.

Dom Roberto de Ernesto de Souza, realizador proveniente de los cineclubs y que fuera combativo crítico postulando por un mejor cine nacional, sigue el estilo filmico de Manuel Guimarães (*Salimbancos* y *Nazaré*). Historia lírico dramática de la vida del pueblo lusitano, sobre un argumento del escritor Leão Penado. El rodaje fue acompañado por una intensa campaña publicitaria de evidente mal gusto que le ocasionaron comentarios desfavorables desde todos los sectores de la prensa. En el periódico opositor "República" el crítico Corregedor de Fonseca Filho no dejó de señalar la inhábil campaña publicitaria de *Dom Roberto* y de llamar la atención sobre el hecho de que el realizador del film, que en la prensa especializada postuló

y combatió por un nuevo cine nacional, viene a utilizar métodos ya usados anteriormente.

Las esperanzas del cine lusitano son los nuevos valores que poco a poco van conquistando su lugar, Fernando Lobos de 25 años realizó ya un notable documental *As Pedras e o Tempo*; Lobos frecuentó en Londres la "London School of Film Technique", forma parte de la sección cinematográfica de la T. V. portuguesa y actualmente es uno de los asistentes de *A Ribeira da Saudade*.

En la T. V., han conquistado cierto éxito los documentales realistas de Adriano Nazaré, sobre los trabajadores de Apulia y de la zona ribereña de la ciudad de Porto. Otros más van haciendo sus primeros intentos. En formato reducido (16 mm) al que los cineclubs dieran especial incremento, se han revelado ya valores positivos que tendrán que tentar suerte en 35 mm, tales como: Vasco Branco del C. C. de Aveiro; Antonio Campos del C. C. de Leiria; Matos Barbosa del C. C. de Olyveira de Aze-meis. La producción experimental en los cineclubs de Porto, Setubal y Rio Maior prosigue lentamente, así como en otras zonas de influencia de los cineclubs.

A pesar de todo el observador consciente no puede dejar de preocuparse sobre el futuro del cine portugués.

FERNANDO DUARTE

CARTA DE ROMA

Caro Sammaritano:

Hace mucho tiempo que no te escribo, y mi mención en la revista como "corresponsal en Roma" comienza a pesarme un poco como un elogio innecesario. En mi descargo, quiero decir que había comenzado, de acuerdo a lo prometido, a hacer un triple reportaje a los "opera prima" del 61: Pasolini (Accattone), De Seta (Banditi a Orgosolo) y Olmi (Il posto); pero las respuestas que éste último enviaba a un cuestionario resultaron tal descontadas y faltas de interés que me quitaban las ganas de seguir. Puede que vuelvan sobre el asunto. Pensé finalmente en escribir algo sobre los "Nastri d'Argento", los Oscar italianos; pero cuando hablando con uno de los organizadores me presenté como colaborador de TIEMPO DE CINE, no exactamente como crítico cinematográfico, y el otro me respondió: "Ah, un cronista mundano..." me daba tanta rabia que decidía mandar al diablo también esta iniciativa. El mecanismo, sin embargo, se había puesto en marcha, con el resultado que sigue. Repito, hace mucho que no escribo y casi casi he perdido la costumbre (y hasta aquí, como dicen los italianos, poco male: no se pierde nada); pero por si te decidieras a publicar esto quiero pedir perdón por anticipado. Se trata de divagaciones desordenadas, no siempre claras y maduras. Por no hablar de la oportunidad del momento, que imagino requiere temas de mayor actualidad. De todas maneras, ahí van. Tuyo,

ALEJANDRO SADERMAN

Desde que he dejado Buenos Aires, a mediados de 1959, la TV ha crecido en Argentina a pasos gigantescos, por lo menos en lo que a valores cuantitativos se refiere. No he tenido aún la oportunidad de observar con mis propios ojos lo que se está produciendo actualmente —a través de cuatro canales porteños y de algunos otros ubicados en ciudades importantes del interior— por lo cual no puedo emitir juicios en lo que respecta al nivel artístico o cultural alcanzado. Por otra parte, la TV es un fenómeno bastante peculiar, en

fase de crecimiento y afirmación, que habla con palabras prestadas por el cine, el teatro y la radio, que debe encontrar aún sus propios caminos, inventarse un abecedario y construir un lenguaje, y practicarlo durante largo tiempo antes que se pueda hablar de resultados y objetivos alcanzados.

Personalmente —asumo el riesgo de ser tachado de reaccionario— pienso que por sus características intrínsecas será imposible llegar jamás a hablar de TV en términos de arte, con mayúscula o minúscula, y proponerse o esperar similares metas, asignarle mitológicas musas y establecer comparaciones o cánones de belleza. Aceptada esta premisa (tengo ganas de decir: liberados de este complejo) nos resultará mucho más fácil investigar —como realizadores y como espectadores— acerca de las reales posibilidades del campo que se nos ofrece, y adivinar, quedándonos seguramente cortos, sus enormes recursos de divulgación y cultura, de educación y formación. No hace falta pensarlo demasiado para imaginar como debieran de erizarse los cabellos de quien afrontara conscientemente la responsabilidad de manejar un medio como la TV. Jamás ha tenido el hombre a su disposición un arma semejante, capaz de embrutecer un pueblo entero (pienso en una TV en manos de Hitler) o de llevarlo a límites inalcanzados de madurez intelectual (1); de condicionar en uno u otro sentido la manera de pensar, sentir y actuar de naciones enteras. No es de extrañar, entonces, que la TV presente en escala internacional, por parte de sus dirigentes, el triste y uniforme espectáculo de evasión de las responsabilidades de esta nueva función pública de importancia fundamental, sea por razones de tipo comercial, como en los Estados Unidos, o de tipo ideológico, como en Italia (hablo de ejemplos que conozco).

Y así como en los EE. UU., o en Italia, o en la Argentina, o en la generalidad de los países, con pequeñas diferencias, reina soberano un paupérrimo nivel cultural y "artístico", se encuentran también un poco por todas partes los normales puntos altos, habituales excepciones a la regla, fruto a veces de no se sabe qué conjunción de casuales circunstancias, o de la momentánea libertad de algún francotirador inteligente y anticonformista.

En Italia estos puntos altos han coincidido generalmente con programas filmados, de características particulares (2). Mi experiencia en la TV italiana y en este campo en especial, me han sugerido estas consideraciones, pensando inmodestamente que podrían encontrar lectores interesados y, por qué no, aplicación en los quehaceres de la TV argentina. El género a que aludo es una combinación más o menos feliz de varios subgéneros: la encuesta periodística, el documental sociológico, la reconstrucción de la actualidad. La felicidad con que se han llevado a cabo las diferentes empresas ha dependido principalmente, desde luego, de la capacidad del autor, y a veces, en no menor grado, de la intuición en la elección del tema. Comunes denominadores a estos aciertos han sido: la elección de temas de vasto y encendido interés popular; el logro de una inmediatez humana, de una transmisión de la realidad, mucho más claras y convincentes de lo que hubiera podido ser el más erudito y concienzudo tratamiento del mismo problema por vías diversas. Así, la pantalla del televisor ha sido portadora —creo que por primera vez en la

historia de los medios de comunicación— de ciertas realidades, de tales inéditos aspectos del diapasón psicológico humano, desde el llanto de la madre de un hijo suicida o las quejas a duras penas expresadas de un campesino de cierta región improductiva, hasta la ridícula vacuidad de un snob o la criminal irresponsabilidad de un *teddy-boy*, con un impacto y una autenticidad que sólo la intimidad de una confesión o la crudeza de un fotógrafo de página policial hubieran podido provocar o captar.

Es indudable que la cualidad primordial de la TV, aquella que le puede permitir el logro de impactos irrepetibles, consiste en la posibilidad de transmitir la realidad mientras ésta se desenvuelve, es decir, su condición de testigo presencial portador de la actualidad ante públicos vastos, con el magnético atractivo suscitado por la incertidumbre acerca del desenlace. Las transmisiones deportivas constituyen el caso en que esta característica se hace evidente con mayor claridad. A prueba de esta afirmación, básteme observar cómo decae el interés del público hacia la transmisión de partidos de fútbol registrados y emitidos con posterioridad, cuando ya el resultado es conocido.

Otro rasgo fundamental del medio televisivo, sin duda uno de los que más lo aleja del cine, es su fugacidad, la brevedad de su destino. Es proverbial la insatisfacción de quienes a través de la TV intentan hacer teatro o cine, o una combinación de ambos. Estamos aquí en presencia de una de aquellas razones que a nuestro parecer impiden hablar de "arte", ya que es difícil concebir arte sin perdurabilidad. Es cierto, la técnica permite la registración y conservación de la producción televisiva, y su periódica exhumación. Pero fundamentalmente ésta nace destinada a una vida brevísima, un poco como el fuego de artificio, limitado a aprisionar nuestra atención durante el breve intervalo que va desde su ascensión hasta el destello y la combustión final, cuando ni siquiera ha terminado su parábola descendente. Y no sería arriesgado deducir que esta característica encerrara precisamente uno de los *quid* de la TV, uno de sus secretos, el impulso interno que la obliga forzosamente a no detenerse un instante, a renovarse constantemente, a superarse siempre.

La TV padece de grandes limitaciones. Mientras no se logre un perfeccionamiento técnico considerable, con una importante reducción de las dimensiones de cámaras y equipos y de las complejidades técnicas de éstos, con un consiguiente aumento de movilidad, será difícil evadirse de la gama de producciones actuales: deporte, teatro, debates, entrevistas y otros espectáculos por el estilo. Y aun cuando sea superada esta dificultad técnica —para lo cual bastará que los japoneses se empeñen un poco— pasará mucho tiempo antes de que los entes televisivos sean suficientemente independientes o adquieran la necesaria elasticidad ideológica que les permita afrontar el riesgo de una verdadera "salida con la cámara a la calle". Pero ni siquiera en ese utópico futuro será posible que el espectáculo resultante evidencie la impronta de una personalidad creadora (o mejor, observadora). Quiero decir, la TV "en directa" significa imposibilidad de selección, de ordenamiento, de organización de la materia tratada, porque esta misma materia carece, en su devenir vital y caótico, de esas carac-

terísticas. La diferencia que separa el material filmado del transmitido "en directa" reside precisamente en la posibilidad para el primero de llevar a cabo aquella selección —que comienza antes de la filmación propiamente dicha—, aquel ordenamiento, aquella construcción que dará al todo, sin falsear su autenticidad, una intención y un sentido. Sí, precisamente: el *montaje*, en el más amplio sentido del término. En cierto sentido es como hablar de naturalismo y realismo.

Y todavía: quizá nunca se haya estado más cerca del *neorrealismo*, en la acepción más cercana que a la definición otorga el propio Zavattini, quien al formularla pensaba en el cinematógrafo, sin imaginar probablemente que sería la TV la destinataria ideal de su herencia teórica. Porque la realidad demuestra que la teoría zavattiniana es inaplicable en el cine hasta sus últimas consecuencias. Pruebas al canto: el primer intento de Zavattini en el género, el reciente *Las italianas y el amor*, se demuestra fracaso total, porque le falta la condición primera y decisiva: la autenticidad. El film, que nos es propuesto como una encuesta sobre las italianas en diversos aspectos de su problemática amoroso sexual, basada en hechos y situaciones reales (3), se resuelve en un híbrido que nos deja insatisfechos como cine y como espectáculo por falta de interés de los ejemplos ilustrados (a pesar de tratarse de los más típicos o extremos); por la falta de talento de los diversos realizadores: con la excepción del *sketch* de Maselli, único conducido con buena mano de director, los demás se debaten en un inexplicable dilettantismo, una pobre imitación de la encuesta televisiva (que, repito, se demuestra inaplicable), y una realización que quiere disimular su carácter de *reconstrucción* —falso— detrás de un *no-estilo* y de la utilización de extras cinematográficos y actores de tercera categoría (pésimos) en la esperanza quizá de hacerlos pasar por los auténticos protagonistas de los episodios relatados. Es decir, una serie de concesiones a las más pedestres reglas del *espectáculo cinematográfico* termina por quitar todo valor a lo que pudo haber sido interesante como intento, aun demostrándose errado en última instancia, pero al cual era de exigir como mínimo una honesta muerte en su ley.

El arte —el cine— es creación, no observación. La obra artística crea para sí misma una nueva realidad, una esfera de existencia que es diferente de aquella de la realidad que pueda haberle dado un punto de partida. La obra de arte posee por esto mismo una perdurabilidad y una validez que le pertenecen. Es inútil, en cambio, tratar de dar ese carácter de perennidad a algo que es observación —calificada, dirigida, crítica— de una realidad particular, a algo cuya validez está indefectiblemente ligada a esa realidad, que es función de ella y que de ella sigue inexorablemente el destino. Es decir, transformarse (la realidad) y decaer (su observación), o conservar a lo sumo el valor del documento.

Existe, además, un conjunto de factores que si bien a primera vista pudiera parecer de orden secundario, se revela en definitiva importante y decisivo: la necesidad por parte de la obra cinematográfica de responder a una serie de requisitos —justificados— que den como resultado un nivel técnico aceptable. Vale decir: la verdad, la autenticidad (y las reducidas dimensiones de la pantalla del televisor) pueden, sí, permitir una cámara que baile, una fo-

tografía imperfecta, un eventual fuera de foco, una banda sonora por momentos defectuosa. La pantalla cinematográfica, no. La pantalla cinematográfica exige forzosamente una perfección formal que implica durante la filmación, la presencia de una mole mecánica y humana (cámara grande y casi inmóvil, reflectores, personal) que anulan desde un principio toda posibilidad de intimidad, de no interferencia en el desenvolvimiento de los acontecimientos, de congelamiento de la espontaneidad de los protagonistas. El más reducido equipo cinematográfico tradicional se convierte automáticamente en el elemento condicionador, en el centro alrededor del cual gira todo el universo circundante, y no podrá jamás cumplir con la función de observador inobservado, de testigo no influyente, de sonda que penetra, indaga y trae ávidamente a la luz aspectos del laberinto de la vida, intersticios de la realidad, que sólo una conducción muy discreta y aparentemente inexistente, capaz de crear el clima en que transcurre la verdad verdadera, ni falseada ni forzada, puede hacer aflorar. (Como el niño curioso que aguarda pacientemente, inmóvil, que el caracol olvide el pinchazo y timidamente, titubeando, alargando y contrayendo los tentáculos, vuelva a aparecer por debajo de la cáscara).

Terminada esta disgresión y volviendo a la encuesta televisiva a que he aludido más arriba, veamos brevemente cuáles son las leyes que gobiernan este tipo de producción. Casi diría que la ley fundamental, carta magna del género, es precisamente una no-ley, una carencia de reglas formales, una absoluta libertad de lenguaje. Pienso que la sola condición determinante sea la total autenticidad del enfoque y de la reproducción, es decir, la conservación, si bien bajo forma distinta, de esa cualidad primordial que enunciábamos, la transmisión de la realidad en su devenir, obtenida a través de dos caminos: la realidad transmitida tal como se ha desenvuelto; el carácter de fugacidad, de irrepetibilidad, que otorga en cierto modo la magia del hecho único, diferenciado.

Es claro que no bastará para obtener tal resultado suplantar la gran cámara de 35 mm. con aquella pequeña de 16 mm. que el operador sostiene simplemente con la mano o sobre un trípode minúsculo; es claro que no bastará que este mismo operador esté de tal modo compenetrado de su función que le baste un gesto inobservado para comprender que tiene que cambiar objetivo y comenzar a filmar; que el resto de la troupe permanezca en silencio fuera de la habitación; que el micrófono se haya convertido en un objeto más, sin ningún significado especial (todo esto no bastará, pero es necesario).

Corresponde al director-observador-entrevistador-investigador establecer el contacto verdaderamente humano, superar todas las barreras e inhibiciones, infundir aquella confianza que permitirá el mágico florecer de la confesión o del gesto que jamás ha tenido testigos, ante el ojo ávido de la cámara. Y nacerá así este nuevo personaje, este nuevo tipo de hombre de cine que es más que un cronista que se limita a registrar los hechos a través de su visión personal, y que es diferente del cineasta tradicional, que se ve obligado siempre a reconstruir la realidad con medios más o menos falsos o verdaderos. Tendrá que surgir el hombre capaz de obrar de catalizador en la búsqueda del descubrimiento y la revelación de

lo secreto, capaz de anular a sí mismo y a su instrumento.

Desde luego, soy conciente de no haber planteado aquí el descubrimiento de América. La historia del cine ha conocido estas ideas en más de una oportunidad durante su breve pero frondoso trascurso. El hecho nuevo consiste en que quizá por primera vez, con el advenimiento de la TV —medio de comunicación que utiliza básicamente los mismos elementos expresivos del cine: imagen, sonido, tiempo, aplicados de una manera radicalmente diversa— se tiene a disposición el terreno idóneo en el cual estas ideas, estas corrientes pueden abandonar su cariz experimental, minoritario, intrascendente, para surcar caminos productivos, ricos de vitalidad y cargados de consecuencias fecundas.

1) Un pequeño ejemplo de los alcances de la TV. Los italianos están divididos entre sí por las regiones, por los dialectos, que constituyen verdaderas barreras, al punto que un siciliano no podrá entenderse con un veneciano o un milanés. Pues bien, pocos años de TV. —portadora del italiano clásico— han hecho más que decenas de años de escuela obligatoria y otros esfuerzos en tal sentido.

2) Algunos títulos: *Giovani d'oggi*, de Carlo Alberto Chiesa; *Noi come siamo*, de Virgilio Sabel; *Controfagotto*, de Ugo Gregoretti; *Noi e l'automobile*, de Luciano Emmer; *L'Italia che legge*, de Zavattini y Soldati.

3) Extraídas en su mayoría del libro de Gabriella Parca *Le italiane si confessano*, una antología de cartas dirigidas a distintos consultorios sentimentales de diarios y revistas.

MAR DEL PLATA

(Viene de la pág. 16)

HUSTLER, The (El audaz). r. y pr.: Robert Rossen. a.: novela de Walter Tevis. g.: Robert Rossen y Sidney Carroll. f.: Eugene Shuffan (Cinemasc.). cm.: Saul Midwall. d.a.: Harry Horner y Albert Brenner. dc.: Gene Callahan. mtj.: Deedee Allan. a.tec.: Willie Mosconi. a.r.: Charles Maquire y Donald Kranz. s.: James Shields. v.: Ruth Morley. mq.: Bob Jiras. pn.: Donoene. m.: Kenyon Hoykins. i.: Paul Newman, Jackie Gleason, Piper Laurie, George Scott, Myron McCormick, Murray Hamilton, Michael Constantine, Stefan Gierasch, Jake La Motta, Gordon Clarke, Alexander Rose, Carolyn Coates, Carl York, Vincent Gardenia, Gloria Curtiz, Charles Diercep, Donald Crabtree, Brendan Fay, Cliff Pellow. pa.: Fox-Rosen Enterprises. dst.: FOX. o.: EE. UU., 1961. d.o.: 133' (Filmado en N. York.)

JOVENES VIEJOS, Los. r. a. y g.: Rodolfo Kuhn. f.: Ricardo Aronovich. cm.: Víctor Caula. m.: Sergio Mihanovich. d.a.: Federico Padilla. mtj.: Antonio Ripoll y Gerardo Rinaldi. a.r.: Felipe López. s.: Víctor Bobadilla. mq.: Ernesto D'Agostino. pn.: Vicente Miguel. f.f.: Oscar Pesolani. i.: María Vaner, Alberto Argibay, Emilio Alfaro, Jorge Rivera López, Marcela López Rey, Graciela Dufau, Beatriz Matar, Anita Larronde. pr.: Jorge Siri Longhi. dst.: GALA. o.: Argentina, 1961.

JULES ET JIM (idem). r.: François Truffaut. a.: novela de H. P. Roche. g. y d.: F. Truffaut y Jean Gruaut. f.: Raoul Coutard. m.: Georges Delerue. dc.: natural. i.: Jeanne Moreau, Oskar Werner, Henri Serre, Marie Dubois, Vanna Urbino, Boris Basiak. pa.: SEDIF-Film du Corrosse. o.: Francia, 1961.

KET FELIDO A POKOLBAN (Un match en el infierno). r. y dc.: Zoltán Fábri. a.: Péter Bacsó. g.: Bacsó y Z. Fábri. f.: Ferenc Szécsén-sőnyi. i.: Imre Sinkovits, Dezbő Garas, László Márkus, Tibor Molnár, János Koltay, Gyula Benkő, János Rajz, János Görbe, Noémi Apór. est. y pa.: Hunnia. o.: Hungría, 1961.

MANDACARU (idem). r. y g.: Nelson Pereira dos Santos. a.: antigua leyenda del nordeste brasileño. f.: Helio Silva. m.: Remo Usai. cn.: R. Usai y Pedro Bloch. dc.: naturales. mtj.: Nelo Meli. i.: Jurema Penna, Sonia Pereira, Migale Torres, N. Pereira dos Santos, Ivan de Souza. pr.: Danilo Trelles. pa.: Pryal. o.: Brasil, 1961.

OGNIOMISTRZ KALEN (El sargento artillero Kalen o Fulgor en las montañas). r. y g.: Ewa y Czesław Petelski. a.: novela "Resplandores en los Bieszczady" de Jan Gerhard. f.: Mieczysław Jahoda. m.: Tadeusz Baird. mtj.: Felicia Rogowska. s.: L. Ksiezak. i.: Zofia Słaboszowska, Józef Kostecki, Józef Łodynski, Leon Niemczyk, Wiesław Golas, Zdzisław Karczewska, Janusz Klosinski, Tadeusz Teodoczyk, Janus Strachocki, Sylwester Przedwojewski, Tadeusz Somogi, Henryk Hunko. pa.: Realizadores cinematográficos "Studio" para Film Polski. o.: Polonia, 1961.

ORO DI ROMA, L' (El oro de Roma). r.: Carlo Lizzani. a. y g.: Lucio Battistrada, Giuliani, Alberto Lecco y C. Lizzani. f.: Enrico Menczer. m.: Giovanni Fusco. e.: Flavio Mogherini. mtj.: Franco Fraticelli. a.r.: Giovanni Vento y Piero Schivazappa. s.: Leopoldo Rossi. v.: Luciana Marinucci. i.: Gérard Blain, Anna M. Ferrero, Jean Sorel, Enzo Petito, Filippo Scelzo, Paola Borboni, Ugo D'Alessio, Luigi Scavran, Tiziano Cortini, Raniero De Cenzo, Umberto Raho, Luigi Casellato, Tino Bianchi, Ignazio Leone, Peppino De Martino, Miranda Campa, Gualtiero Isenghi, Manrico Melchiorre, Ferdinando Tamberlani, Mario Righetti, Antonio Acqua, Irag Anvar, Maria L. Rocca, Anna M. Aveta, Armando Bertuccioli, Calisto Calisti, Paolo Casella, Roberto Chiaramonte, Sergio Crosia, Dina De Santis, Umberto Felici, Diana Frank, Eugenio Galadini, Guglielmo Leoncini, Renato Malvasi, Claudio Marzulli, Emilio Marzulli, Jean Mollier, Gloria Parri, Vittorio Ripamonti, Egidio Ummarino, Dina Zaccchetti. pr.: G. De Negri y E. Chrosicki. pa.: Ager-Sancro/C.I.R.A.C. Contact Organisation. o.: Italia/Francia, 1961.

SEKAI DAI SENSO (La guerra final). r.: Shue Matsubayashi. a. y g.: Toshio Yasumi y Takeshi Kimura. f.: Rokuro Nishigaki (Tohoscope y Eastmancolor). e.e.: Eiji Tsuburaya. m.: Ikuma Dan. i.: Frankie Sakai, Nobuko Otowa, Akira Takarada, Yuriko Hoshi, Yumi Shirakawa. pa.: Toho Co. Ltd. o.: Japón, 1961/2. d.o.: 110'. (Se exhibe en versión doblada al inglés y con el título "The last war".)

TIERRA DE TODOS (idem). r.: Antonio Isasi-Isasmendi. a. y g.: J. Font Spina y Jorge Fellá. f.: Francisco Marín. m.: Durán Alemany. i.: Manuel Gallardo, Fernando Cebrían, Julio y Amparo Baró. pr.: Cesáreo González. pa.: Suevia Films. o.: España, 1961.

TRAPENI (Las penas de Lenka). r. y g.: Karel Kachyna. a.: Jan Procházka. f.: Josef Illík. d.a.: Karel Cerny. mtj.: Jan Chaloupek. i.: Jorga Kotrbová, Pavel Bártl, M. Bradáč, Václav Fiser, Zdeněk Jarolím, Zora Jiráková, Václav Korn, Rudolf Krulis, Zdeněk Mika, D. Neumannová. pa.: Československý Statní Film. o.: Checoslovaquia, 1961.

TRES VECES ANA. Ver ficha técnica nº 9, pág. 22.

WHISTLE DOWN THE WIND (Mientras sopla el viento). r.: Bryan Forbes. a.: novela de Mary Hayley Bell. g.: Keith Waterhouse y Willis Hall. f.: Arthur Ibbetson. cm.: David Harcourt. f.f.: Harry Gillard. m. y d.m.: Malcolm Arnold. d.a.: Ray Sim. dc.: Leo Townsend. mtj.: Max Benedict. a.r.: Basil Rayburn. s.: Alastair McIntyre y Bill Daniels. v.: Laurel Staffell. mq.: Geoffrey Rodway. pn.: Stella Rivers. ct.: Penny Daniels. i.: Hayley Mills, Bernard Lee, Alan Bates, Diane Holgate, Norman Bird, Diane Clare, Patricia Heneghan, John Arnatt, Elsie Wagstaff, Hamilton Dyce, Howard Douglas, Ronald Hines, Gerald Sim, Michael Lees, Michael Raghan, May Barton, Alan Barnes, Roy Holder, Barry Dean, Judy Ollerenshaw, Robert Palmer, Lois Read, Nigel Stafford, Pamela Lonsdale, Anne Newby, Julie Jackson. pr.: Richard Attenborough. pa.: Allied Film Makers. o.: G. Bretaña, 1961.

YANCO (idem). r.: Servando González. a. y g.: Jesús Marín. f.: Alex Phillips Jr. m.: Gustavo Carreón. i.: Ricardo Ancona, Jesús Medina, María Bustamante. pr.: Miguel González. o.: México, 1961. (Film presentado en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1961.)

ZWEI UNTER MILLIONEN (Dos entre millones). r.: Victor Vicas y Wieland Liebske. a. y g.: Gerd Oelschlegel. f.: Heinz Hölischer. cm.: Klaus König. m.: Franz Grothe. d.a.: Albrecht Hennings y Hans Aufferberg. mtj.: Klaus Dudenhöfer. s.: Bernhard Reicherts. i.: Hardy Krüger, Loni von Friedl, Walter Giller, Joseph Offenbach, Ilse Fürstenberg, Fritz Tillmann, Ludwig Linkmann, Harry Gillmann, Reinhold Bernt, Lore Hartling, Maly Delschaft, Traute Bengen, Traute Daniels, Henriette Gonnermann, Oskar Sabo, Manfred Meurer, Siegfried Dornbusch, Claus Tinney, Heinz Dising, Tobias Pegel, Hellmut Grube. pr.: Georg Richter. pa.: Ufa Film Hansa. o.: Alemania Occid., 1961.

FICHERO DE ESTRENOS Y REPOSICIONES

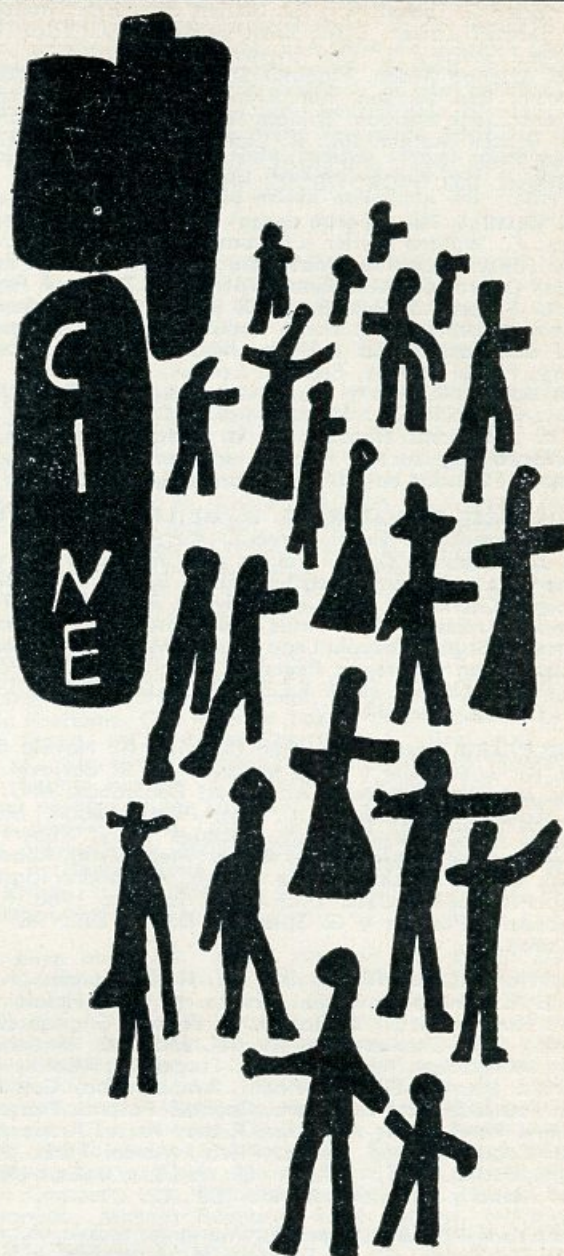
PELICULAS PRESENTADAS COMERCIALMENTE EN BUENOS AIRES DEL 16 DE DICIEMBRE DE 1961 HASTA EL 15 DE MARZO DE 1962.

A CARGO DE HECTOR V. VENA CON LA COLABORACION DE JUAN CARLOS BOSETTI

CON ALGUNAS NOTAS CRITICAS

ABREVIATURAS

A.: argumento. A.CM.: asistente de cámara. AD.: adaptación. AD.M.: adaptación musical. A.D.A.: asistente de dirección artística. ADM.: administración. A.ESG.: asesor de esgrima. A.EP.: asesor de época. A.F.: ayudante de fotografía. A.M.: asesor militar. A.MED.: asesor médico. A.MU.: asesor musical. A.MTJ.: asistente de montaje. A.P.: asesor policial. A.PR.: asistente de producción. A.R.: asistente del realizador. A.RL.: asesor religioso. A.S.: asistente de sonido. A.TEC.: asesor técnico. C.: colificación 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.2ªU.: fotógrafo de 2ª unidad. G.: guión. I.: intérpretes. IL.: ilustraciones. I.PR.: inspector de producción. J.PR.: jefe de producción. JY.: joyería. L.: laboratorio. M.: Música. MQ.: maquillaje. MTJ.: montaje. MTJ.M.: montaje musical. MTJ.S.: montaje sonoro. N.: narración. O.: origen y año. OR.: orquestación. ORQ.: orquesta. PA.: productora. PI.: pianista. PL.: pieles. PN.: peinados. PR.: productor. P.R.A.: productor asociado. PRC.F.: proceso fotográfico. P.R.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.



ESTRENOS

AGUILA O SOL (idem). Ver Ficha Técnica nº 9, pág. 32. **Datos complementarios:** A.: Guz Aguila. G.: Arcady Boytler. F.: Víctor Herrera. M.: Rafael Hernández y M. Castro Padilla. CN.: Rafael Díaz. MTJ.: J. M. Noriega. A.R.: José Benavidez Jr. S.: José Carlés. EST. y L.: J. Stahl. I.: Manuel Medel, Marina Tamayo, Luis Barrero, Manuel Arvide, Margarita Sodi, Jesús de la Mora, José Girón, Dora Ceprano, Ramón Rey. J.PR.: Ricardo Beltri. PR.: Felipe Mier.

AMANTE DEL VAMPIRO, L' (El vampiro y la bailarina). R.: Renato Polselli. A. y G.: R. Polselli, Giuseppe Pellegrini y Ernesto Gastaldi. F.: Angelo Baistrocchi. M.: Aldo Piga. CR.: María Ciampaglia. D.A.: Amedeo Mellone. MTJ.: Renato Cinquini. I.: Tina Gloriani, Hélène Remy, María L. Rolando, Walter Brandi, Isarco Ravaioi, John Turner, Ugo Gragnani, Brigitte Castor, Franca Licastro, Stefania Sabatini, Lut Maryk, Ombretta Ostenda, Bava Sanni, Giorgio Baccesi, Marisa Quattrini, Titti Valeri. PR.: Bruno Bolognesi. PA.: C.I.F. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: Italia, 1960. F.E.: 1.2. S.E.: Metropol. DR.: 86'. C.: proh. men. 14 a. e inc. men. 18 a. (Se exhibe en versión doblada al inglés y con el título **The vampire and the ballerina**).

ANCLADOS, Los. R. y PR.: Fuad Quintar. A. y G.: F. Quintar y Mauricio Berú. F.: Ricardo Aronovich (Eastmanc.) MTJ.: Antonio Ripoll. AS.ART.: M. Berú. DST.: GALA. O.: Argentina, 1961. F.E.: 23.1. S.E.: Opera. DR.: 16'. C.: s/r. (Representó a Argentina en el Festival de Cannes, 1962).

AMERIQUE INSOLITE, L' (América Insólita). Ver ficha técnica y crítica de Agustín Mahieu en este número, página 48.

ANGRY SILENCE, The (Silencio iracundo). R.: Guy Green. A.: Michael Craig y Richard Gregson. G.: Bryan Forbes. F.: Arthur Ibbetson. M.: Malcolm Arnold. D.A.: Ray Sim. MTJ.: Anthony Harvey. I.: Richard Attenborough, Anna Maria Pierangeli, M. Craig, Bernard Lee, Alfred Burke, Geoffrey Keen, Laurence Naismith, Penelope Horner, Michael Wynne, Norman Bird, Gerald Sim, Brian Bedford, David Jarret, Brian Murray, Oliver Reed, Beckett Boulton, Stephen Lindo. PR.: R. Attenborough, B. Forbes y Jack Rix. PA.: Beaver. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 22.2. S.E.: Iguazú, Los Angeles y G. Savoy. D.O. y DR.: 95'. C.: proh. men. 14 a. (Este film fue presentado en los Festivales de Berlín y San Sebastián, 1960).

La historia de un obrero individualista que se rebela ante las consignas demagógicas de su sindicato y sufre presiones y penas de silencio por parte de sus compañeros. Los mensajes de libertad individual frente a los manejos de sindicatos politizados, que obedecen a indefinidas "consignas" extranjeras; de patronos entregados a oscuras combinaciones monopolistas y corruptoras, poseen rasgos de interés actual y social que el film no alcanza o no quiere definir. El resultado es intenso en ciertos momentos y desagradablemente hipócrita en su conjunto. La realidad que roza parece contener datos auténticos, pero configurados en forma sutilmente reaccionaria, falseados en sus relaciones profundas.

A. M.

ANSIKTET (El mago). R., A., G., y D.: Ingmar Bergman. F.: Gunnar Fischer. M.: Erik Nordgren. D.A.: P. A. Lundgren. MTJ.: Oscar Rosander. V.: Manne Lindholm y Greta Johansson. I.: Max von Sydow, Ingrid Thulin, Gunnar Björnstrand, Naima Wifstrand, Bengt Ekerot, Bibi Andersson, Gertrud Fridh, Lars Ekborg, Toivo Pawlo, Erland Josephson, Ake Fridell, Sif Ruud, Oscar Ljung, Ulla Sjöblom, Axel Düberg, Birgitta Pettersson. PA.: Svensk Filmindustri. DST.: INTERNACIONAL. O.: Suecia, 1958/59. F.E.: 30.1. S.E.: Opera, Metro y Premier. D.O. y DR.: 101'. C.: proh. men. 18 a. (Premio Especial del Jurado del Festival de Venecia, 1959 a I. Bergman, por la dirección del film. Premio "Pasinetti" del Sindicato de Críticos Cinematográficos Italianos, en el mismo Festival).

Ver crítica de Agustín Mahieu en el Nº 9, pág. 23.

ASI ES MI TIERRA (idem). Ver ficha Técnica en el nº 9, pág. 32. **Datos complementarios:** G.: Arcady Boytler. A. y D.: Enrique Uthoff. SPV.: Felipe Mier. F.: Víctor Herrera. M. y CN.: Tata-Nacho. D.A.: José Rodríguez Granada. MTJ.: José Marino. A.R.: Mario Delara. S.: José Carlés y Rogelio Mingo. I.: Antonio Frausto, Mercedes Soler, Luis Barreiro, J. J. Martínez Casado, Josefina Cegarra, Amelia Wilhelm, Angel Sala, Miguel Wimer, los "Mariachis" de Silvestre Vargas, el "Trío Turiacuris", el "Trío Los Calaveras" y los "Niños Cancioneros Curripipis". J. PR.: Ricardo Beltri.

BARRILETE, El. R., A., G. y PR.: Dino Minetti. F.: Jorge Duclout (Cinemasc. y Ferranac.) MTJ.: Raúl dell'Oro. I.: no profesionales. DST.: INTERNACIONAL. O.: Argentina, 1957. F.E.: 30.1. S.E.: Metro DR.: 10'. C.: s/r.

BERLIN-STADT, DIE JEDER LIEBT (Berlín, la ciudad que todos aman). A. y G.: Dr. Waldemar Lenz. F.: Wolf Göthe, Erich Grohmann y Herbert Körner (Eastmanc.) pr.: Karl Anton. DST.: CLASE. O.: Alemania Occid., 1960. F.E.: 5.1. S.E.: Ideal y G. Splendid. DR.: 20'. C.: s/r.

BEYOND THE TIME BARRIER (Trasapando la barrera del tiempo). R.: Edgar G. Ulmer. A. y G.: Arthur Pierce. F.: Meredith Nicholson. M.: Darrell Calker. D.A.: Ernst Fegte. MTJ.: Jack Ruggiero. A.R.: Leonard Shapiro. S.: Earl Snyder. I.: Robert Clarke, Darlene Tompkins, Arianne Arden, Vladimir Sokoloff, Stephen Bekassy, John Van Dreelen, Red Morgan, Ken Knox, Don Flournoy, Tom Ravick, Neil Fletcher, Jack Herman, William Shapard, James Altgens, John Loughney, Russell Marker. PR.: R. Clarke. PA.: Pacific Int.-Miller-Consolidated Prod. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 15.3. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 75'. C.: inc. men. 14 a.

BIG GAMBLE, The (El gran riesgo). R.: Richard Fleischer. A. y G.: Irwin Shaw. F.: William Mellor (Cinemasc. y Delux.) F.2A.U.: Henri Persin. CM.: Henri Tiquet. M.: Maurice Jarre. D.A.: Jean D'Eaubonne. MTJ.: Roger Dwyer. d.2A.U.: Elmo Williams. A.R.: Paul Feyder y Bernard Farrel. S.: Leon Birnbaum y Jo de Bretagne. I.: Stephen Boyd, Juliette Greco, David Wayne, Dame Sybil Thorndike, Gregory Ratoff, Harold Goldblatt, Philip O'Flynn, Maureen O'Dea, Mary Kean, Alain Saury, Fergal Stanley, Fernand Ledoux, J. G. Devlin, Jacques Marin, Jess Hahn. PR.: Darryl F. Zanuck. PA.: y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 5.1. S.E.: Monumental. D.O. y DR.: 100'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en la Costa de Oro —Africa—, Dublin —Irlanda— y sur de Francia. Interiores en Londres y París. Las escenas filmadas en Africa fueron dirigidas por Elmo Williams).

BOULANGER DE VALORGUE, Le/ME LI MANGIO VIVI (El panadero de Valorgue). R.: Henri Verneuil. A.: Pierre Lozach e Yves Favier. G.: Jean Manse. D.: Y. Favier y J. Manse. F.: Charles Suin. M.: Nino Rota y Raymond Legrand. D.A.: Robert Giordani. I.: Fernandel, Georges Chamard, Madeleine Silvain, René Génin, Fernand Sardou, Edmond Ardisson, Henri Arius, José Casa, Jean Gaven, Henri Vilbert, Pierrette Bruno, Berval, Leda Gloria, Mag Avril, Francis Livet. PR.: Jacques Bar y Lorenzo Pegoraro. PA.: Cité-Fides/Peg. DST.: FOX. O.: Francia/Italia, 1953. F.E.: 20.12. S.E.: Luxor y L. Angeles. DR.: 97'. C.: inc. men. 14 a.

BOULEVARD (idem). R.: Julien Duvivier. A.: Novela de Robert Sabatier. G.: J. Duvivier y René Barjavel. D.: R. Barjavel. F.: Roger Dornoy. M.: Jean Yatove. D.A.: Robert Bouladoux. MTJ.: Paul Cayatte. S.: Antoine Archimbaut. I.: Jean-Pierre Léaud, Monique Brienne, Magali Noël, Pierre Mondy, Jacques Duby, Robert Pizani, Julien Verdier, Anne Bequet, Lydia Rogier, Pierre Frag, Robert Dalban, Mag Avril, Gabriel Gobin, Maryse Martin, Alexandre Rignault. PR.: Paul Joly. PA.: OREX. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1960. F.E.: 25.12. S.E.: Trocadero, Premier y G. Splendid. D.O. y DR.: 96'. C.: Proh. men. 18 años.

CAPITAN, LE/CAPITANO DEL RE, II (El capitán). A.: André Hunebelle. A.: novela de Michel Zévaco. G.: Jean Halain, Pierre Foucaud y A. Hunebelle. D.: J. Halain. F.: Marcel Grignon (Dyalisc. y Eastmanc.) CM.: Charles-Henri Montel. M.: Jean Marion. D.A.: Georges Lévy. MTJ.: Jean Feyte. S.: R. C. Forget. V.: Mireille Leydet. I.: Jean Marais, Bourvil, Elsa Martinelli, Arnoldo Foa, Guy Delorme, Christian Fourcade, Lise Delamare, Raphaël Patorni, Pierrette Bruno, Jacqueline Porel, Louis Arbessier, Robert Porte, Annie Anderson, Jean-Paul Coquelin, Jean Berger, Piéral, Marcel Pérès. PA.: P.A.C.-S.N. Pathé/Da.Ma. DST.: D.I.F.A. O.: Francia/Italia, 1960. F.E.: 32.1. S.E.: Metro y G. Splendid. DR.: 108'. C.: s/r.

CARAVAN PETROL (idem). R.: Mario Amendola. A.: Carlo De Veo e Italo De Tuddo. G.: C. De Veo, M. Amendola e I. De Tuddo. F.: Giuseppe La Torre (Supercinescope). CM.: Franco La Torre. TR.: Michele Trimarchi. M.: Piero Umiliani. D.A.: Sergio Baldacchini. DC. y U.: Giuseppe Rainieri. MTJ.: Otello Colangeli. A.R.: Alfonso Brescia. S.: Mario del Pezo y Renato Caducci. V.: Casa Werther. CT.: Gilberto Scarpellini. EST.: Interfilm. I.: Nino Taranto, Pietro De Vico, Glamor Mora, Gérard Landry, Carlo Campanini, Pupella Maggio, Alberto Sorrentino, Angela Luce, Enzo Turco, Carlo Taranto, Gino Buzzanca, Nino Milano, Anna M. D'Amore, Vasco Santoni, Giulia Mathias, Anna Campori, Alfredo Rizzo, Fanfulla, Mimmo Poli, Isarco Ravaioli, Carlo Reali, Amelia Perrella, Marisa Cucchi, Pina Sebastiani, Hanna Rasmussen, Renato Carosone y su conjunto y Gegé Di Giacomo. PR.: Andrea Bianchi. PA.: Leo Film. DST.: D. GOLDBERG CO. O.: Italia, 1959. F.E.: 25.12. S.E.: Hindú. DR.: 90'. C.: inc. men. 14 años.

CARIBE GOLD (El tesoro fatal). R.: Harold Young. A. y G.: Charles Gossett y Lyle Kressinger. F.: Charles Orork. SPV.: Ben Berk. M.: Frank Fields. D.A.: Walter Morris. MTJ.: Michael Young. I.: Ethel Waters, Coley Wallace, Richard Ward, Peter Dawson, Henry Hayward, Cecil Cunningham, Geoffrey Holder, Cicely Tyson. PR.: Warren Coleman. DST.: DOUGLAS O.: EE. UU., 1957. F.E.: 25.12. S.E.: S. Laval. DR.: 64'. C.: proh. men. 14 a. (Las escenas submarinas han sido filmadas en el "Seaquarium" de Miami, Florida).

CHATTE SORT SES GRIFFES, La (La gata muestra las uñas). R.: Henri Decoin. A.: Jacques Rémy. G.: H. Decoin, J. Rémy y Eugène Tucherer. F.: Pierre Montazel. M.: Joseph Kosma. D.A.: Lucien Aguetand. MTJ.: Claude Durand. I.: Françoise Arnould, Horst Frank, Françoise Spira, Harold Kay, François Guérin, Jacques Fabbri, Bernard Lajarrige, Anne Doat. PR.: E. Tucherer. PA.: Paris Elysée-Metzger y Woog-Films Balar. DST.: ROYAL. O.: Francia, 1959. F.E.: 15.2. S.E.: Monumental, Los Angeles y G. Norte. DR.: 104'. C.: proh. men. 14 a.

CIUDAD EN LA PLAYA (idem). R., F. y MTJ.: Ferruccio Musitelli. (Eastmanc.). A.: Sheila Henderson y Juan J. Noli. G.: F. Musitelli. M.: A. Gilardoni. TT.: Barnes y Pieri. I.: Orion. PA.: Comisión Nacional de Turismo del Uruguay. DST.: INTERNACIONAL. O.: Uruguay, 1961. F.E.: 16.12. S.E.: Los Angeles. DR.: 12'. C.: s/r.

CLASSE DI FERRO (Clase de hierro la de 19.). R.: Turi Vasile. A.: Antonio Margheriti y Piero Montanari. G.: A. Margheriti, P. Montanari y T. Vasile. F.: Raffaele Masciocchi. M.: Lelio Luttazzi. D.A.: Giuseppe Ronieri. MTJ.: Mario Serandrei. I.: Renato Salvatori, Madeleine Fischer, Vicente Parra, Rosario Borelli, María Vianello, Nino Besozzi, Fausto Cigliano, Memmo Carotenuto, Nadia Bianchi, Mirva Arvimen, Walter Santesso, Carlos Larranga, Angelita Tamayo, José Jaspe, Michele Abbruzzo, Gianni Minervini. PA.: Titanus. DST.: OCEAN FILMS. O.: Italia, 1957. F.E.: 8.3. S.E.: Plaza, Callao, Gral. Belgrano, R. Indarte, Majestic. DR.: 85'. C.: s/r.

COMANCHEROS, The (Los comancheros). R.: Michael Curtiz. A.: novela de Paul Wellman. G.: James E. Grant y Clair Huffaker. F.: William Clothier (Cinemasc. y Delux.) M.: Elmer Bernstein. OR.: Leo Shuken y Jack Hayes. CR.: Hal Belfer. D.A.: Jack Martin Smith y Alfred Ybarra. MTJ.: Louis Loeffler. D.2A.U.: Cliff Lyons. A.R.: Jack Berne. S.: Alfred Bruzlin y Warren Delaplain. DC.: Walter Scott y Robert Priestly. V.: Marjorie Best. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: John Wayne, Stuart Whitman, Ina Balin, Nehemiah Persoff, Lee Marvin, Michael Ansara, Pat Wayne, Bruce Cabot, Joan O'Brien, Jack Elam, Edgar Buchanan, Richard Devon, Steve Baylor, John Dierkes, Roger Mobley, Bob Steele, Luisa Triana, Iphigenie Castiglioni, Alesia Wayne, George Lewis, Henry Daniell, Guinn "Big Boy" Williams, Tom Hennessy, Jackie Cubat, Leigh Snowden. PR.: George Sherman. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 9.3. S.E.: Ocean. D.O. y DR.: 107'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Moab, Utah).

COME SEPTEMBER. (Tuya en septiembre). R.: Robert Mulligan. A. y G.: Stanley Shapiro y Maurice Richlin. F.: William Daniels (Technic. y Panav.). M.: Hans Salter. D.M.: Joseph Gershenson. CN.: del título y "Multiplication", de y por Bobby Darin. D.A.: Harry Bums-tead. DC.: John Austin. MTJ.: Russell Schoengarth. A.R.: Joseph Kenny. S.: Waldon Watson y Sash Fisher. V.: Morton Haack. MQ.: Bud Westmore y Jack Freeman. PN.: Larry Germain. I.: Rock Hudson, Gina Lollobrigida, Sandra Dee, B. Darin, Walter Slezak, Brenda De Banzie, Rosanna Rory, Ronald Howard, Joel Grey, Ronnie Haran, Cris Seitz, Cindy Conroy, Joan Freeman, Nancy Anderson, Michael Eden, Claudia Brack. PR.: Robert Arthur. PA.: 7 Pict. Raoul Walsh Enterpr. DST.: UNIVERSAL INT. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 1.3. S.E.: G. Rex y Gaumont. D.O.: y DR.: 112'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Exteriores filmados en Italia).

CONCRETE JUNGLE (La jungla de cemento). R.: Joseph Losey. A.: Jimmy Sangster. G.: Alun Owen. F.: Robert Krasker, M. y D.M.: Johnny Dankworth. D.A.: Scott Macgregor. MTJ.: Reginald Mills. I.: Stanley Baker, Sam Wanamaker, Gregoire Aslan, Margit Saad, Jill Bennet, Rupert Davies, Laurence Naismith, John Van Eyssen, Noel Willman, John Molloy, Derek Francis, Redmond Phillips, Patrick Magee, Kenneth Warren, Nigel Green, Kenneth Cope, Patrick Wymark, Jack Rodney, Brian Phelan, Murray Melvin, Tom Bell, Neil McCarthy. PR.: Jack Greenwood y J. P. O'Connell. PA.: Merton Park. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 16.12. S.E.: Monumental y G. Savoy. DR.: 98'. C.: Proh. men. 18 a.

Ver crítica de Antonio A. Salgado en el Nº 9, pág. 27.

CRISTOBAL COLON EN LA FACULTAD DE MEDICINA. R.: Julio Sacraceni. A.: obra teatral de André Monezy-Eón y Robert Francheville. G. y D.: Abel Santa Cruz. F.: Américo Hoss. CM.: Domingo Bugallo. F.F.: Argentino Allera. M.: Tito Ribero. D.A.: Carlos Dowling. DC.: Juan Romano. MTJ.: Vicente Castagno. A.R.: Estéban Etcheverrito. S.: Francisco Zapata. MQ.: Blanca Olavego. PN.: Esther Cabrera. I.: José Marrone, Juanita Martínez, José M. Langlais, Alicia Paz, Nelly Láinez, Alberto Locatti, Víctor Tasca, Orlando Marconi. PR.: Juan D'Angelo y Joaquín Franco. PA.: D'An-Fran. DST.: ATLAS. O.: Argentina, 1961/2. F.E.: 8.3. S.E.: Monumental, Renacimiento, G. Norte, G. Savoy, G. Rivadavia, Lope de Vega, Buen Orden y Coliseo de Flores. DR.: 93'. C.: s/r.

CRY BABY KILLER, The (El crimen ronda la noche). R.: Juss Addiss. A.: Leo Gordon. G.: L. Gordon y Melvin Levy. F.: Floyd Crosby. CM.: Nelson Cordes. M.: Gerald Fried. CN.: del título, de y por Dick Kallman. D.A.: Don Ament. DC.: Harry Reif. MTJ.: Irene Morra. A.R.: Robert Agnew. S.: Phil Mitchell. MQ.: David Newell. U.: Richard Rubin. TT.: Bill Martin. CT.: Dona Norridge. I.: Harry Lauter, Jack Nicholson, Carolyn Mitchell, Brett Halsey, Lynn Cartwright, Ralph Reed, John Shay, Barbara Knudson, Jordan Whitfield, Claude Stroud, Ruth Swanson, William Forester, John Weed, Franck Richards, Bill Erwin, James Fillmore, Ed Nelson, Mitzi McCall. PR.: Roger Corman. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU. F.E.: 18.1. S.E.: Metropol. DR.: 58'. C.: inc. men. 14 a. (Se considera estreno pese a haber sido exhibida —sin anuncios— previamente como complemento por los barrios).

CURSE OF THE WEREWOLF, The. (La maldición del hombre lobo). R.: Terence Fisher. A.: novela "The Werewolf of Paris", de Guy Endore. G.: John Elder. F.: Arthur Grant (Eastmanc.). E.E.: Lew Bowie. M. y D.M.: Benjamin Frankel. D.A.: Bernard Robinson y Thomas Goswell. DC.: Don Mingaye. MTJ.: James Needs y Alfred Cox. A.R.: John Peverall. S.: Jack May y Alban Streeter. V.: Molly Arbouthnot. MQ.: Roy Ashton. PN.: Frieda Steiger. I.: Clifford Evans, Oliver Reed, Yvonne Romain, Catherine Feller, Anthony Dawson, Josephine Llewellyn, Richard Wordsworth, Hira Talfrey, John Gabriel, Warren Mitchell, Anne Blake, George Woodbridge, Michael Ripper, Ewen Solon, Peter Sallis, Martin Mathews, David Conville, Dennis Shaw, Charles Lamb, Serafina Di Leo, Joy Webster, Sheila Brennan, Renny Lister, Justin Walters. PR.: Anthony Hinds. P.R.E.: Michael Carreras. PA.: Hammer. DST.: UNIVERSAL INT. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 31.1. S.E.: Sarmiento, Majestic, R. de la Plata, Constitución y S. José de Flores. D.O. y DR.: 91'. C.: proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en España).

DENTIST IN THE CHAIR (Ay, los dentistas). R.: Don Chaffey. A.: novela de Matthew Finch. G.: Val Guest, con la colaboración de B. Monkhouse y George Whatmore. F.: Reginald Wyer. CM.: Bob Thompson. M.: Kenneth V. Jones. D.A.: Bill Andrews. MTJ.: Bill Lenny. A.R.: Dennis Vertera. S.: Bob Mc. Phee y W. Daniels. V.: Marie Feldwyck. MQ.: Geoff Rodway. CT.: Jane Vuck. I.: Bob Mankhouse, Peggy Cummins, Ronnie Stevens, Eric Barker, Kenneth Connor, Vincent Ball, Eleanor Summerfield, Stuart Saunders, Jan Wallace. PR.: George Minter y Bertram Ostrer. PA.: Renown. DST.: A. A. A. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 21.2. S.E.: Ambassador, Callao y P. del Cine. DR.: 75'. C.: s/r.

DEVETI KRUG (El noveno círculo). R.: France Stiglic. A. y G.: Zora Dirnbach. AD.: F. Stiglic y Vladimir Koch. F.: Ivan Marincek. M.: Branimir Sakac. D.A.: Zelimir Zagotta. MTJ.: Lidija Branis. A.R.: Kreso Golic. S.: Marijan Meglic. V.: Vanda Pavelic. I.: Dusica Zegarac, Boris Dvornik, Branko Tatic, Ervina Dragman, Dragan Milivojevic, Desanka Loncar, Mihailo Kostic, Vera Misita, Bozo Drnic, Djurdica Devic. J.PR.: Stipe Gurdulic. PA.: Jadran. DST.: A. A. A. O.: Yugoslavia, 1959. F.E.: 15.2. S.E.: Sarmiento, Callao, R. Indarte, Gral. Belgrano y P. del Cine. D.O.: 104'. DR.: 91'. C.: proh. men. 14 a. (Film exhibido en los Festivales de Pola y Cannes, 1960).

Sobre la legitimidad de ciertos temas no hay controversia posible. Sólo así puede llegar a admitirse que un libro patético y delicado como *El Diario de Ana Frank* pase al cine curiosamente "glamourizado" en drama psicológico. Si el noveno círculo tiene un mérito es el de su transparente veracidad, tan limpia de efectismos como de evasivas. El calvario de los judíos durante la ocupación nazi en distintos países de Europa tuvo una trágica uniformidad, de ahí que las situaciones del film no varíen con respecto a lo ya visto, pero, en cambio, la distingue más de un momento en que el drama es expresado con calidad cinematográfica; por ejemplo, cuando la heroína que vive en forzoso cautiverio, en el departamento de sus protectores, arrostra la furia de los bombardeos para gozar de la libertad que le ofrece una plaza desierta. La mesura que demuestra France Stiglic aun en los conflictos más próximos al melodrama y su acertada descripción de las reacciones de dos adolescentes consiguen crear una atmósfera poética que absorbe sin estridencias los momentos directamente lúgubres del film. Dusia Zegarac crea una auténtica Ana Frank en cuyas expresiones se sobreimprimen la inocencia de la infancia y el despertar a una realidad trágica y, en general, puede decirse que más que bueno es "serio" el desempeño de todos los intérpretes por la calidez que transmiten a sus personajes. Sin que pueda considerársela totalmente lograda, el noveno círculo es "distinto" porque elude todo patetismo y se deja ganar por la piedad, a la par que encuentra el exacto lenguaje para expresarla.

C. F.

DEVIL AT 4 O'CLOCK, The (El diablo a las cuatro). R. y P.R.A.: Mervyn Le Roy. A.: novela de Max Catto. G.: Liam O'Brien. F.: Joseph Biroc (Eastmanc. por Pathé). E.E.: Larry Butler y Willis Cook. M.: George Duning. OR.: Arthur Morton. D.A.: John Beckman. DC.: Louis Diage. MTJ.: Charles Nelson. A.R.: Carter De Haven Jr. y Floyd Joyer. S.: Charles Rice y Josh Westmoreland. MQ.: Ben Lane. I.: Spencer Tracy, Frank Sinatra, Kerwin Mathews, Jean Pierre Aumont, Gregoire Aslan, Alexander Scourby, Barbara Luna, Cathy Lewis, Bernie Hamilton, Martin Brandt, Lou Merrill, Marcel Dalio, Tom Middleton, Ann Duggan, Michele Montau, Nanette Tanaka, Tony Maxwell, Jean Del Val, Moki Hana, Warren Hsieh, William Keaulani, Lucky Luck, Robin Shimatsu, Norman Josef Wright. PR.: Fred Kohlmar. PA. y DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 1.2. S.E.: Ocean, Gaumont, Gral. Paz, Flores. D.O.: 127'. DR.: 110'. C.: inc. men. 14 a.

DONDI (Seis guerreros). R. y PR.: Albert Zugsmith. A.: basado en la tira cómica "Dondi", de G. Edson e Irwin Hasen. G.: A. Zugsmith y Gus Edson. SPV.D.: Alon Cory. F.: Carl Guthrie. M.: solos de armónica por Tommy Morgan. D.A.: William Glasgow. DC.: Rudy Butler. MTJ. y A.P.R.: Eduard Curtiss. A.R.: William Calihan Jr. S.: Del Harris, Marty Greco y Ralph Butler. V.: Roger Weinberg y Charles Arrico. MQ.: Stan Campbell. U.: Ted Mossman. CN.: "Dondi" y "Meadow in the sky", de Earl Schuman y Mort Garson, por Patti Page. I.: David Janssen, Patti Page, David Kory, Walter Winchell, Mickey Shaughnessy, Robert Strauss, Arnold Stang, Louis Quinn, Gale Gordon, Dick Patterson, Susan Kelly, John Melfi, Bonnie Scott, William Wellman Jr., Nola Thorp, Joan Staley. PR.A.: G. Edson y Robert Hill. PA.: A. Zugsmith Prod. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: EE. UU., 1960. F.E.: 18.1. S.E.: Hindú. DR.: 94'. C.: s/r.

DONNA DEI FARAONI, La (La mujer del faraón). R.: Wenceslaw Tourjansky y Giorgio Rivalta. A.: Virgilio Tosi y Massimo Vitali. G.: Ugo Liberatore, Remigio Rel Grosso, V. Tosi, M. Vitali y W. Tourjansky. F.: Pier Ludovico Paoni (Eastman. y Mondialsc.). M.: Giovanni Fusco. CR.: Adriano Vitale. E.: Arrigo Equini. V.: Gian Carlo Bartolini Salimbeni. I.: Linda Cristal, Pierre Brice, John Drew Barrymore, Armando Francioli, Lilly Lembo, Guido Celano, Ugo Sasso, Andreina Rossi Novi, Nerio Bernardi. PR.: Giorgio Venturini. PA.: Vic-Faro. DST.: UNIVERSAL. O.: Italia, 1960. F.E.: 22.2. S.E.: Metropol. D.O.: 100'. DR.: 82'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe versión doblada al inglés y con el título "The Pharaohs Woman").

EMIGRANTE, El (idem). R.: Sebastián Almeida. A. y G.: Antonio Quintero. F.: Ricardo Albiñana (Eastmanc.). M.: Maestro Solano. CN.: "Novia de un amigo mío"; "El emigrante"; "Mirarla por Dios"; "España, tierra bendita", de A. Quintero y Solano. MTJ.: Ramón Cuadreny. EST.: I.F.I. L.: Fotofilm. I.: Juanito Valderrama, Julio Nuñez, Silvia Solar, Francisco Piquer, Lolita Abril, José Marcó, Rogelio Madrid, José M. Cafarelli, Emilio Fábregas, Marta Flores. J.P.R.: Carlos Bone. PA.: P. C. Vértice. DST.: PEL-MEX. O.: España, 1959. F.E.: 15.3. S.E.: Gloria. DR.: 90'. C.: s/r.

E' PRIMAVERA (Es primavera). R.: Renato Castellani. A. y G.: R. Castellani, Cesare Zavattini y Suso Cecchi D'Amico. F.: Tino Santoni. M.: Nino Rota. E.F.: Angelo Malantruccio. D.M.: Franco Ferrara. A.R.: Franco Rossi. I.: Mario Angelotti, Elena Varzi, Donato Donati, Ettore Janetti, Grazia Idonea, Irene Genna, Gianni Santi, Ada Gianini, Giordano Goggiola. PR.: Sandro Ghenzi. PR.A.: Antonio Roi. PA.: Universalcine. DST.: ARAUCANIA. O.: Italia, 1949. F.E.: 4.1. S.E.: Sarmiento, R. Indarte, P. del Cine, Gral. Belgrano y Constitución. DR.: 85'. C.: proh. men. 14 a. (Exteriores filmados en Florencia, Catania y Milán).

En *Es primavera* ya están dados algunos de los elementos que caracterizarán más adelante a *Dos centavos de esperanza* (1951), es decir, una posición jovial frente a la vida y un apunte simpático de personajes regionales, aunque carece de referencias serias al ambiente y los problemas de la Italia contemporánea. Así, la acción explota especialmente el pintoresquismo de distintos tipos humanos de Sicilia y Milán y un montaje rapidísimo da al film un ritmo vertiginoso e impide que el espectador preste atención al argumento; el sano humorismo que se desprende de la acción no es empañado, de este modo, por un examen de los eventuales convencionalismos del libreto. Hacia la última parte, sin embargo, aparece una variante que Castellani utilizó también en *Los sueños en el desván* (1957), esto es, el estilo se transforma de comedia más o menos superficial en un drama que quiere conmover con una insó-

lita seriedad. En *Los sueños en el desván*, ese cambio obedeció a la necesidad de obtener un efecto, quizá melodramático, pero perfectamente determinado. En *Es primavera*, en cambio, parece una debilidad, una falta de decisión para sostener hasta sus últimas consecuencias el tono de comedia elegido en un principio y el resultado es que la historia se muestre al desnudo en su total insuficiencia dramática. Es primavera, por lo tanto, no tiene la unidad narrativa de *Dos centavos de esperanza*, pero cumple con su propósito de hacer reír; y esta finalidad está valorizada por el inteligente uso de la técnica y la eficaz actuación del reparto.

A. A. S.

EXPEDICION MATTO GROSSO (Más allá del Río Das Mortes). Ver Ficha Técnica Nº 9, pág. 34. Datos complementarios: R., F. y SPV.MTJ.: Dr. D. Gutiérrez Fabrè y N. Serrès de Gutiérrez. I.: autónticos nativos de las tribus Xavantes, Kamayurá, Iwarapiti, Meinacó, Kuikuru, Wavrá y Trumai. PA.: Jaguar Film Uruguay.

FEVER IN THE BLOOD, A (Fiebre de ambición). R.: Vincent Sherman. novela de William Pearson. G.: Roy Huggins y Harry Kleiner. F.: J. Peverell Marley. M.: Ernest Gold. D.A.: Malcolm Bert. DC.: George James Hopkins. MTJ.: William Ziegler. A.R.: Sergei Petchnikoff. S.: Robert Lee. V.: Howard Shoup. MQ.: Gordon Bau. P.N.: Jean Burt Reilly. I.: Efrem Zimbalist Jr., Angie Dickinson, Jack Kelly, Don Ameche, Ray Danton, Herbert Marshall, Andra Martin, Jesse White, Rhodes Reason, Robert Colbert, Carroll O'Connor, Pearley Baer, Sandra Edwards, June Blair, Nelson Leigh, Charles Irwin. PR.: R. Huggins. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 23.1. S.E.: Normandie. D.O. y DR.: 117'. C.: s/r.

FOLLOW A STAR (Norman, el amante). R.: Robert Asher. A. y G.: Jack Davies, Henry Blith y N. Wisdom. F.: Jack Sher. CM.: David Harcourt. M.: Philip Green. CN.: N. Wisdom, P. Green, Sonny Miller, Peter Myers, Alec Grahame. CR.: Eleanor Fazan. D.A.: Maurice Carter. DC.: Vernon Dixon. MTJ.: Roger Cherrill. A.R.: Bert Batt. S.: Harry Miller, C. C. Stevens y Gordon Mc. Callum. V.: Anthony Mendleson. MQ.: George Blacker. CT.: Splinter Deason. EST.: Pine-wood. I.: Norman Wisdom, June Laverick, Jerry Desmonde, Hattie Jacques, Richard Wattis, Eddie Leslie, John Le Mesurier, Fenella Fielding, Charles Heslop, Joe Melia, Ron Moody, Sydney Tafler, Nicholas Parsons, Marianne Stone. PR.: Hugh Stewart. PR.E.: Earl St. John. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1959. F.E.: 12.1. S.E.: Monumental y Teatro Coliseo. D.O.: 104'. DR.: 95'. C.: s/r.

GASTONE (Nací buen mozo). R.: Mario Bonnard. A.: Ettore Margadonna y Mario Gorda, basados en el personaje creado por Ettore Petrolini. G.: E. Margadonna, M. Gorda, Oreste Biancoli, Rodolfo Sonogo y M. Bonnard. F.: Luciano Trasatti (Eastmanc.). CM.: Franco Villa. E.F.: Marcello Ceccarelli. M.: Francesco Lavagnino. D.M.: Alessandro Nadin. CR.: Dino Solari. E.: Mario Chiari y Vincenzo Del Prato. MTJ.: Eraldo Da Roma. A.R.: Francesco Giaculli. S.: Eraldo Giordani y Mario Amari. V.: María De Matteis. PN.: Gustavo Sisi. U.: Vincenzo Eusepi. CT.: Osvaldo De Micheli. I.: Alberto Sordi, Anna M. Ferrero, Paolo Stoppa, Vittorio De Sica, Magali Noël, Franca Marzi, Nando Bruno, Chelo Alonso, Tino Scotti, Linda Sini, Mino Doro, Anna Campori, Lola Braccini, Angela Luce, Nanda Primavera, Lily Granado, Mimmo Palmara, Salvo Libassi, Salvatore Cafiero, Mario Frera, Nino Milano. PR.: Mario Cecchi Giori. PA.: Maxima-Variety/S.P.E.S. DST.: CLASE. O.: Italia/Francia, 1959. F.E.: 11.1. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredón y Roca. D.O.: 105'. DR.: 87'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Se estrenó copia en blanco y negro).

GESTEHEN SIE, DR. CORDA (Por qué mata un hombre). R.: Josef von Baky. A. y G.: R. A. Stemmler, basado en el caso "Fall Hoflehner". F.: Göran Strindberg. M. y D.M.: Georg Haentzschel. D.A.: Erich Kettelbrut y Helmut Nentwig. MTJ.: Walter Wischniewsky. A.R.: Ottokar Runze. S.: Erwin Schanzle. I.: Hardy Krüger, Elisabeth Müller, Hans Nielsen, Lucie Mannheim, Fritz Tillmann, Siegfried Lowitz, Eva Peling, Paul E. Roth, Werner Butler, Lore Hartling, Emmy Burg, Roma Bahn, Ernst Sattler, Hans Binner. PR.: Arthur Brauner. PA.: C.C.C. DST.: IMPERIAL. O.: Alemania Occid., 1958. F.E.: 22.2. S.E.: Monumental, Ritz, G. Córdoba y Dilecto. D.O.: 98'. DR.: 92'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Este film fue presentado en el Festival de Karlovy-Vary, 1958).

GITARREN, KLINGEN LEISE, DURCH DIE NACHT (Para ti canto mi corazón). R.: Hans Deppe. A.: Werner Hill. G.: Jane Furch. F.: Walter Tuch (Agfacolor). CM.: Rudolf Sandter. M. y D.M.: Charly Niessen. CN.: "Ninon" de E. Marischka, F. Rotter, B. Kaper y W. Jurman; "Ballade vom Seeräuber-Fim" de Peter Ström y C. Nielsen; "Mein Herz Bleibt in der Heimat", de P. Strom y C. Nielsen; "Ti Amo", de P. Strom y C. Nielsen. CR.: Dia Luca. D.A.: Fritz Jüptner-Jonstorff y Alexander Sawczynski. MTJ.: Hermi Sandner. A.R.: F. J. Gottlieb. S.: Herbert Janeczka. V.: Leo Bei. MQ.: Félix Wurzel, Frieda Jungwirth y Leo Umyssa. EST.: Wien-Film. I.: Fred Bertelmann, Margit Nünke, Vivi Bach, Walter Gross, Peter Weck, Friedl Czepa, Gaetano Stancampiano, Walter Wilz y las "Volksopernballett", con Hedy Richter y Gerhard Senft. PR.: Herbert Gruber. PA.: Sascha-Lux. DST.: IMPERIAL. O.: Austria, 1959. F.E.: 23.1. S.E.: Luxor. DR.: 87'. C.: s/r.

GRIDO, IL/CRY, THE (El grito). Ver Ficha Técnica y artículo de Franco Magni en este número, págs. 6 y 3.

HAKUJA-DEN (El oso Panda y la Princesa). R. y G.: Taiji Yabushita. d.: Seiichi Yashiro (versión inglesa: Marvin Miller). F.: Kokichi Tsukahara (Eastmanc.). M.: Chuji Kinoshita. D.A.: Kazuhiko Okabe y Kiyoshi Hashimoto. MTJ.: Shintaro Miyamoto. DB.: Akira Daikubara y Yasuji Mori. ANIMACION: Yasuo Otsuka y Yusaku Sakamoto. FONDOS: Kazuo Kusano. PR.E.: Hiroshi Okawa. PR.A.: Hideyuki Takahashi, Koichi Akagawa y Sanae Yamamoto. PA.: Toei Animation Studios (Tokio). DST.: ASTOR. F.E.: 1.1. S.E.: Luxor. o.: Japón, 1958. D.O. y DR.: 78'. C.: s/r. (Este film obtuvo el 2º Premio en el Festival Infantil de Venecia, 1959 y fue presentado en el Festival de Londres del mismo año. Se exhibe una versión doblada al castellano en el país).

HAUT HIN, Das. (Qué líos con mi novia). R.: Geza von Cziffra. A.: Hans Sassmann. G.: Peter Trenck. F.: Willi Sohm (Eastmanc.). CM.: Gerd Neubelt. E.F.: Erich Grohman. F.F.: Richard Wesel. M.: Heinz Gietz. CN.: H. Gietz y Kurt Feltz. D.A.: Gabriel Pellon y Max A. Bienek. MTJ.: Ingrid Wacker. A.R.: Fred Westhoff. S.: Fritz Schwarz. V.: Walter Salemann. MQ.: Freddy Arnold y Maria Westhoff. I.: Peter Alexander, Margit Nünke, Gunther Philipp, Grethe Weiser, Hans Olden, Wolfgang Lukschy, Gerold Wanke, Reinhard Kolldehoff, Else Reval, Werner Stock, Ingrid Schwarz, Gert Kollat, Waltraut Runze, Kurt Getke, Edgar Faiss, Herbert Weissbach, los bailarines Erwin Bredow y Jürgen Flindt y los "Moonlights", los "Comedians" y el Trío Lucas. CR.: Robby Gay. CN.: "Öle Babutschkin"; "Ein Bisschen Mehr" y "I'Das tu ich Alles ans Liebe". PA.: Berolina-Herzog. DST.: IMPERIAL. O.: Austria, 1960. F.E.: 22.2. S.E.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 95'. C.: s/r.

HELLER IN PINK TIGHTS (Su pecado fué jugar). R.: George Cukor. A.: Novela "Heller With a Gun" de Louis L'Amour. G.: Dudley Nichols y Walter Bernstein. F.: Harold Lipstein (Technic.). F. 2ª U.: Irmin Roberts. E.F.: John Fulton y Farciot Edouart. CL.: Richard Mueller. M. y D.M.: Daniele Amfitheatrof. CR.: Val Raset. D.A.: Hal Pereira y Eugene Allen. D.C.: Sam Comer y Grace Gregory. MTJ.: Howard Smith. R. 2ª U.: Arthur Rosson. A. TEC.: Hoyningen Huene y Warren Wade. A.R.: C. C. Coleman Jr. S.: John Wilkinson y Winston Leverett. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Sophia Loren, Anthony Quinn, Margaret O'Brien, Steve Forrest, Eileen Heckart, Edmund Lowe, Ramon Novarro. PR.: Carlo Ponti y Marcello Girosi. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 16.12. S.E.: Opera, Premier y Argos. D.O.: 100'. DR.: 91'. C.: inc. men. 18 a.

Otro notable film de Cukor visto en una versión que de lejos se presenta mutilada. La sabrosa historia de esos cómicos en el lejano oeste está ambientada con una fidelidad y un gusto que supera a menudo las tan mentadas reconstrucciones de La viaccia, por ejemplo. En este renglón el film alcanza excelentes niveles, como el que logró, por ejemplo, Zoltan Fabri para su film Eddas Anna (Dulce Ana). La escena en que los indios atacan los carromatos abandonados de los artistas es de antología.

S. S.

¡HEY, LET'S TWIST! (¡Vamos al twist!). R.: Greg Garrison. A. y G.: Hal Hackady. F.: George Jacobson. M.: Henry Glover. CN.: del título; "Robby Poly"; "Mather Gose Twist"; "I Wanna Twist". MTJ.: Sid Katz. I.: Joey Dee, Jo-Ann Campbell, Teddy Randazzo, Kay Armen, Zohra Lampert, Dino di Luca, Richard Dickens, Alan Arbus, "The Starliners" y "The Peppermint Loungers". PR.: Harry Romm. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 9.1. S.E.: Normandie. D.O. y DR.: 79'. C.: s/r.

HONEYMOON MACHINE, THE (La máquina del amor). R.: Richard Thorpe. A.: obre teatral "The Golden Feeling" de Lorenzo Semple Jr. G.: George Wells. F.: Joseph La Shelle (Cinemasc. y Metro.). E.E.: Robert Hoag y Lee Le Blanc. CL.: Charles Hagedorn. M.: Leigh Harline. CN.: "Love is Crazy" de L. Harline y Jack Brooks. D.A.: George Davis y Preston Ames. DC.: Henry Grace y Jerry Wunderlich. MTJ.: Ben Lewis. A.R. Ronald Florence. S.: Franklin Milton. V.: Helen Rose. MQ.: William Tuttle. PN.: Mary Keats. I.: Steve McQueen, Brigid Bazlen, Jim Hutton, Paula Prentiss, Dean Jagger, Jack Weston, Jack Mullaney, Marcel Hillaire, Ben Astar, William Lanteau, Ken Linch, Simone Scott, Grabowski. PR.: Lawrence Weinaarten. PA.: Avon. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 13.3. S.E.: Metro y Astor. D.O. y DR.: 88'. C.: s/r.

INCREDIBLE PETRIFIED WORLD, THE (El increíble mundo petrificado). R. y PR.: Jerry Warren. A. y G.: John Steiner. F.: Victor Fisher. F.A.C.: Mel Fisher. D.D.L.: Bri Murphy. D.M.: Josef Zimanich. D.A.: Marvin Harbert. DC.: Ray Guth. MTJ.: James Sweeney y Harold McKenzie. V.: Kelsuit. TT.: Nat Hoffbera. I.: John Carradine, Robert Clarke, Phyllis Coates, Allen Windsor, Sheila Noonan, George Skaff, Maurice Bernard, Joe Maierhauser, Lloyd Nelson, Harry Raven, Milt Collier, Robert Carroll, Cowell Hopkins, Jack Haffner. PR.A.: G. B. Murphy. PA.: G. B. M. DST.: DOUGLAS. O.: EE.UU., 1960. F.E.: 15.2. S.E.: S. Lavalle. D.O.: 70'. DR.: 65'. C.: S/R. (Filmada en las Colossal Cave, Tucson, Arizona).

INVASION QUARTET (El cuarteto invasor). R.: Jay Lewis. A.: Norman Collins. G.: Jack Trevor Story y John Briley. F.: Geoffrey Faithfull y Gerald Moss. E.E.: Tom Howard. M. y D.M.: Ron Goodwin. D.A.: Elliott Scott. MTJ.: Ernest Walter. A.R.: George Pollock y Peter Price. S.: A. W. Watkins y Cyril Swern. V.: Ivy Baker. MQ.: Jim Hyde. I.: Bill Travers, Spike Milligan, Gregoire Aslan, John Le Mesurier, Thorley Walters, Maurice Denham, Telma Ruby, Millicent Martin, Cyril Luckham, Bill Mervyn, John Wood, Alexander Archdale, Bernard Hunter, Eric Skyes, David Lander, Ian Ainsley, Gerald Case, John Dunbar, Charles Brodie, Peter Swanwick, John Crocker, Ernest Ullman. PR.: Ronald Kinnoch. PA. y DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 28.2. S.E.: Premier y Trocadero. D.O. y DR.: 87'. C.: s/r.

JACQUELINE (Los amores de Jacqueline). R.: Wolfgang Liebeneiner. M.: Franz Grothe. I.: Johanna Von Koczian, Walther Reyer, Götz George, Eva Maria Meineke, Greth Schörg, Hans Söhnker. PA. Universum. DST.: A.A.A. O.: Alemania Occid., 1959. F.E.: 16.12. S.E.: Ambassador, Capitol, Gral. Belgrano, R. Indarte y P. del Cine. D.O.: 102'. DR.: 95'. C.: s/r. (Premio a G. George como actor promesa, Alemania Occid., 1960).

JAZZ ON A SUMMER'S DAY (Jazz en una noche de verano). R., A., G. y PR.: Bert Stern. F.: B. Stern, Courtney Hafela, Ray Phelan, Mike Cuesta, Jack Schatz y Pierre Streit (Deluxec. por Eastman.). M.: Hoagy Carmichael, Duke Ellington, Count Basie, Seymour Simons, Gerald Marks, Thelonius Monk, Chuck Berry, etc. CN.: Train and the River, por el trío de Jimmy Giuffre: Bob Brookmeyer (tromb.), Jim Hall (guit.) y J. Giuffre (saxo y clarín). Blue Monk, por T. Monk (piano) y Henry Grimes (contrab.). Blues, por Sonny Stitt (saxo) y Sal Salvador (guit.). Sweet Georgia Brown y Tea for Two, por Anita O'Day (canto) con John Poole (bater.), Jimmy Jones y Whitey Mitchell. Rondo por el Quinteto de George Shearing: Jimmy Bond Jr. (contrab.), Ray Mosca (bater.), Emile Richards (vi-

braf.), Armando Peraza (bongó), Jean Thielemans (guit.) y G. Shearing (piano). All of Me, por Dinah Washington (canto) con Terri Gibbs (vibraf.), Urbie Green (tromb.) y Max Roach (bater.). Catch as catch can, por Gerry Mulligan (saxo), con Art Farmer (tromb.) Dave Bailey (bater.) y Bill Crow (contrab.). I Ain't Mad at You, por Big Maybelle (canto), Buck Clayton (tromp.). Sweet Little Sixteen, por C. Berry (canto), con Rudy Rutherford (clarín) y J. Jones (bater.). Blue Sands, por el Quinteto de Chico Hamilton: Nathan Gershman (cello), Eric Dolphy (flauta), Harold Gattor (contrab.), John Pisano (git.) y C. Hamilton (bater.). Lazy River; Tiger Rag; Rockin Chair y Saints Go Marching In, por Louis Armstrong (tromp. y canto), con Jack Teagarden (tromb. y canto), Danny Barcelona (bater.), Trummy Young (tromb.) y Peanuts Hucko (clar.). Shout All Over; Didn't it Rain y Lord's Prayer, por Mahalia Jackson (canto), con Mildred Fells (órgano). Temas varios de "dixieland" por "Eli's Chosen Six" y "Yale Jazz Band". DC.: naturales. MTJ.: Aram Avakian. N.: Albert D'Annibile y Arnold Perl —dicho por Carlos Montalbán, en la versión castellana—. I.: por orden de aparición: Bob Brookmeyer, J. Giuffre, T. Monk, C. Hamilton, Sonny Stitt, S. Salvador, A. O'Day, G. Shearing, D. Washington, G. Mulligan, A. Farmer, Big Maybelle Smith, C. Berry, Medell Smith, L. Armstrong, J. Hall, J. Teagarden, M. Jackson y además: D. Bailey, D. Barcelona, B. Clayton, B. Crow, E. Dolphy, H. Gaylord, N. Gershman, T. Gibbs, U. Green, K. Grimes, P. Hucko, J. Jones, R. Mosca, A. Perazza, M. Roach, R. Rutherford, Willis Conover, B. Stern, A. Avakian, Harvey Kahn, Allan Green. PR.A.: H. Kahn. PA.: Galaxy-Raven. DST.: GALA. O.: EE. UU., 1959. F.E.: 23.1. S.E.: Opera, Premier, Pueyrredon, Roca y Argos. D.O. y DR.: 85'. C.: inc. men. 14 a. (Film realizado durante el desarrollo del Festival de Jazz de Newport, 1959. Exhibido en la Sección Informativa del Festival de Venecia, 1959).

Ver Crítica de Ariel Maudet (h) en el Nº 9, pág. 25.

JUDGMENT AT NUREMBERG (Juicio en Nuremberg). R. y PR.: Stanley Kramer. A. y G.: Abby Mann, basado en su propia obra de T. V. F.: Ernest Laszlo. M.: Ernest Gold. CN.: "Lili Marlene". D.A.: Rudolph Sternad. MTJ.: Fred Knudtson. A.R.: Ivan Volkman. S.: James Speak. V.: Joe King. U.: Art Cole. I.: Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Marlene Dietrich, Judy Garland, Maximilian Schell, Montgomery Clift, William Shatner, Alan Baxter, Joseph Bernard, Ray Teal, John Wengraf, Martin Brandt, Hans Conried, Werner Klemperer, Torben Meyer, Kenneth Mc Kenna, Ed Bins, Virginia Christine, Ben Wright, Karl Swenson, Howard Caine, Otto Waldis, Olga Fabian, Sheila Bromley, Bernard Kates, Jana Taylor, Paul Busch. PR.A.: Philip Langner. PA.: Roxlom. DST.: ARISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 1.1. S.E.: G. Rex y Gaumont. D.O.: 189'. DR.: 174'. (se exhibe en dos partes de 90' y 84'). C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Hollywood y Alemania Occid. Por su actuación en este film, M. Schell obtuvo el "Oscar" de la Academia de Hollywood).

Esta obra fué estrenada el 16 de abril de 1959. Bajo la dirección de George Roy Hill fué interpretada por Claude Rains, Paul Lukas, Melvyn Douglas y Maximilian Schell, en los papeles interpretados en la película por S. Tracy, B. Lancaster, R. Widmark y el mismo Schell. La "premier" mundial del film se realizó en Berlín Oeste el 14 de diciembre de 1961.

Ver crítica de Oscar Yoffe en el Nº 9, pág. 23.

KING OF KING (Rey de reyes). R.: Nicholas Ray. A. y G.: Philip Yordan, con la colaboración de Adela Rogers St. John, basado en la Biblia. F.: Franz Planer, Milton Krasner y Manuel Berenguer (Supertechnirama y Technic.). E.E.: Al Weldon y Lee Le Blanc. M.: Miklos Rozsa. CR.: Betty Utey. D.A. y V.: Georges Wakhevitch. DC.: Enrique Alarcón. MTJ.: Harold Kress y René Lightin. D.2ª U.: Noel Howard y Summer Williams. A.R.: Carlo Lastricati, José M. Ochoa y José López Rodero. S.: Basil Fenton Smith y Franklin Milton. MQ.: Mario Van Riel y Charles Parker. PN.: Anna Cristofani. N.: en la versión original: escrita por Ray Bradbury y dicha por Orson Welles. I.: Jeffrey Hunter, Siobhan McKenna, Hurd Hatfield, Ron Randall, Viveca Lindfors, Rita Gam, Carmen Sevilla, Brigid Bazlen, Harry Guardino, Rip Torn, Frank Thring, Guy Rolfe, Maurice Marsac, Gregoire Aslan, Robert Ryan, Royal Dano, Conrado San Martín, José A. Mayans, Michael Wager, Milo Quesada, David Moss, Barry Roomans, Rubén Rojo, Agustín Barrero, Budd Straight, Juan Moraes, Simon Mizrai, Edric Connor, Adriano Rimoldi, José Nieto, Félix de Pomés, Abraham Sofaer, Gérard Tichy. PR.: Samuel Bronston. PR.A.: Alan Brown y Jaime Prades. DST.: METRO. O.: EE. UU., 1960/1. F.E.: 25.12. S.E.: Metropolitan. D.O. y DR.: 165'. C.: s/r.

Esta es la 2ª versión de este film. La primera data de 1927, fue dirigida por Cecil B. de Mille, con guión de Jeannie MacPherson e interpretada por H. B. Warner —Cristo—, Rudolph y Joseph Schildkraut, Ernest Torrence y Robert Edeson, fue producida y distribuida por la Paramount.

Ver críticas de Antonio Salgado y Jaime Potenze en el Nº 9, pág. 29 y 30, respectivamente.

KONGA (Idem). R.: John Lemont. A. y G.: Herman Cohen y Aben Randel. F.: Desmond Dickinson (Eastmanc. y Spectamation). M.: Gerard Schürman. D.M.: Muir Mathieson. D.A.: Wilfred Arnold. MTJ.: Jack Slade. A.R.: Buddy Booth. S.: Sidney Rider y Ronald Abbott. E.S. Derek Holding. V.: Bridget Sellers. MQ.: Jack Craig. PN.: Daphne Volmar. CM.: Harry Gillam. CT.: Olga Brock. I.: Michael Gough, Margo Johns, Jess Conrad, Claire Gordon, Austin Trevor, Jock Watson, George Pastell, Vanda Godsell, Stanley Morgan, Grase Arnold, Leonard Sachs, Nicholas Bennett, Kim Tracy, Rupert Osborne, Waveney Lee, John Welsh. PR.: H. Cohen y Jim O'Connolly. PA.: Merton Park - H. Cohen Prod. DST.: IMPERIAL. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 9.1. S.E.: Renacimiento. D.O.: 90'. DR.: 87'. C.: inc. men. 14 años.

LAST TIME I SAW ARCHIE (Sirenas y soldados). R. y PR.: Jack Webb. A. y G.: William Bowers, basados en hechos reales. F.: Joseph MacDonald. E.F.: A.P. Pollard. M. y D.M.: Frank Comstock. D.A.: Field Gray. DC.: John Sturtevant. MTJ.: Robert Leeds. A.R.: Chico Day. S.: Frank Sarver. V.: Jess Munden y Sabine Manela. MQ.: Stanley Campbell. PN.: Joan St. Oegger. I.: Robert Mitchum, J. Moore, Martha Hyer, France Nuyen, Joe Flynn, James Lydon, Del Webb, Louis Nye, Richard Arlen, Don Knotts, Robert Strauss, Harvey Lem-

beck, Claudia Barrett, Theona Bryant, Elaine Davis, Marilyn Burtis, Gene McCarthy, James Mitchum, John Nolan, Martin Dean, Bill Kilmer, Phil Gordon, Dick Catheart. PA.: Mark VII-Manzanita-Talbot. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE.UU., 1961. F.E. 18.1. S.E.: Plaza y Capitol. D.O. y DR.: 98'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Fort MacArthur-California).

LINEUP, The (Contrabando). R.: Don Siegel. A.: serie de relatos para la TV., de Lawrence Klee. G.: Stirling Silliphant. F.: Hal Mohr. M.: Mischa Bakaleinikoff. D.A.: Ross Bellah. MTJ.: Al Clark. I.: Eli Wallach, Robert Keith, Warner Anderson, Richard Jaeckel, Mary La Roche, William Leslie, Emile Mayer, Marshall Reed, Cheryl Callaway, Raymond Bailey, Vaughn Taylor, Bert Holland, George Eldredge, Robert Bailey. PR.: Jaime Del Valle. PA.: Frank Cooper-Columbia. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 14.3. S.E.: Metropol. DR.: 85'. C.: proh. men. 14 a.

LOVE IS BETTER THAN EVER (Nunca el amor fue más bello). R.: Stanley Donen. A. y G.: Ruth Brooks Flippen. F.: Harold Rosson. M.: Lennie Hayton. MTJ.: George Boemler. I.: Larry Parks, Elizabeth Taylor, Josephine Hutchinson, Mary Donahue, Ann Doran, Tom Tully. PR.: William Wright. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1951. F.E.: 25.12. S.E.: Metro, Opera, Pueyrredón y Argos. DR.: 85'. C.: s/r. (Exteriores filmados en Nueva York y New Haven).

MACISTE NELLA TERRA DEI CICLOPI (Maciste en la tierra de los ciclopes). R.: Antonio Leonviola. A.: Oreste Biancoli. G.: O. Biancoli y Gino Mangini. F.: Riccardo Pallottini (Dyalisc. y Eastmanc.) M.: Carlo Innocenzi. D.A.: Alberto Boccianti. MTJ.: Mario Serandrei. V.: Giuliano Papi. I.: Mitchell Gordon, Chelo Alonso, Vira Silenti, Dante Di Paolo, Aldo Bufi-Landi. Paul Wynter, Germano Longo, Giotto Tempestini, Massimo Righi, Raffaella Pelloni, Tullio Altamura, Antonio Meschini, Aldo Padinotti, Flavio. PR.: Ermanno Donati y Luigi Carpentieri. PA.: Panda. DST.: METRO. O.: Italia, 1961. F.E.: 5.1. S.E.: Suipacha y Astor. DR.: 97'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe en versión inglesa y con el título *Maciste in the land of cyclope*.)

MAGIC SWORD, The (La espada mágica). R., A., E.F. y PR.: Bert I. Gordon (Eastmanc.). G.: Bernard Schoenfeld. E.E.: Milt Rice. **Coordinador de efectos:** Flora Gordon. M.: Richard Markowitz. D.A.: Franz Bachelin. MTJ.: Harry Gerstad. MQ.: Dan Striepeke. I.: Basil Rathbone, Estelle Windwood, Gary Lockwood, Anne Helm, Liam Sullivan, John Mauldin, Jacques Gallo, Leroy Johnson, David Cross, August Duncan, Taldo Kenyon, Maila Nurmi, Jack Kosslyn, Ted Finn, Angelo Rossito, Dick Kiel, Nick y Paul Bontempi. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1952. F.E.: 1.3. S.E.: Sarmiento y Callao. DR.: 80'. C.: proh. men. 14 a.

MAN IN THE MOON (A la luna me voy). R.: Basil Dearden. A. y G.: Michael Relph y Bryan Forbes. F.: Harry Waxman. M.: Philip Green. D.A.: Don Ashton y Jack Maxsted. MTJ.: John Guthridge. D.2A.U.: Norman Harrison. S.: Norman Savage, C. C. Stevens y Bill Daniels. I.: Kenneth More, Shirley Anne Field, Norman Bird, Michael Hordern, John Glyn-Jones, John Phillips, Charles Gray, Bernard Horsfall, Bruce Boa, Noel Purcell, Ed Devereaux, Newton Blick, Richard Pearson, Lionel Gamlin, Russell Waters, Danny Green, Jeremy Lloyd. PR.: M. Relph. PA.: Allied Film Makers-Excalibur. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 16.2. S.E.: Luxor. D.O.: 98'. DR.: 91'. C.: inc. men. 14 a.

El grupo productor inglés Allied Film Makers, cuyo ideal parece ser la resurrección de la época y el espíritu Ealing, dan esta vez casi en el blanco. Basil Dearden, cuya obra habría que estudiar con más atención, acierta con una fina sátira a los vuelos espaciales a la vez que muestra, con exactitud casi documental, la preparación de los futuros astronautas. Un film correcto, británico y divertido.

S. S.

MARY HAD A LITTLE (El dilema de María). R.: Edward Buzzell. A.: obra teatral de Arthur Herzog Jr., Muriel Hermann y Al Rosen. G.: Robert Kent y Jameson Brewer. F.: Desmond Dickinson. CM.: Dudley Lovell. M.: Bruce Campbell. D.M.: Philip Martell. CN.: del título, de B. Campbell y E. Buzzell, cantada por Dick James. D.A.: John Bleadar. MTJ.: Bernard Gribble. V.: Barbara Gillette. PN.: Daphne Volmer. I.: Agnes Laurent, Hazel Court, Jack Watling, John Bentley, Michael Ward, Clifford Mollison, John Maxim, Terry Scott, Sidney Vivian, Patricia Marmont, Rose Alba, Noel Howlett, Trevor Reid, Frances Bennett, John Cazabon, Tony Thawnton. PR.: George Fowler. PA.: Caralam-Dador. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: G. Bretaña, 1961. F.E.: 22.12. S.E.: Ambassador, Capitol, Gral. Belgrano, Majestic y R. Indarte. D.O.: 84'. DR.: 80'. C.: proh. men. 18 a.

MAXIME (Idem). R. Henri Verneuil. A.: novela homónima de Henri Duvernois. G.: Albert Valentin, Henri Jeanson y H. Verneuil. D.: H. Jeanson. F.: Christian Matras. M.: Georges Van Parys. D.A.: Robert Clavel. MTJ.: Gabriel Rongier. A.R.: Michel Wyn y Jean Becker. S.: Antoine Petitjean. I.: Michèle Morgan, Charles Boyer, Félix Marten, Arletty, Jane Marken, Micheline Luccioni, Meg Lemonnier, André Brunot, Geneviève Morel, Jacques Dufilho, Jean Maré Proslie, Yvonne Constant, Odette Barencey, Van Doude, Fernand Fabre, Lud Germain, Richard Larke, Liliane Patrick. PA.: Film Raoul Ploquin-Cocinor. DST.: A.A.A. O.: Francia 1958. F.E.: 13.3. S.E.: Plaza Copinor, Libertador, Gral. Belgrano, Majestic, P. del Cine y R. Indarte. D.O.: 124'. DR.: 118'. C.: proh. men. 14 a.

MEIN SCHATZ, KOMM MIT ANS BLAUE MEER (Tres alegres vagabundas). R.: Rudolph Schündler. A.: Franz Marischka. G.: F. Marischka e Ilse Lotz-Dupont. F.: Heinz Achneckert (Cinemascope y Technicolor). C. M.: Klaus Koning y Johann Lyn. M.: Werner Scharfenberger. D.A.: Bruno Mondl. MTJ.: Herbert Taschner. A.R.: Rudolf Nussgruber. S.: Carl Becker. V.: Helga Billiam. MQ.: Franz e Ilse Siebert. I.: Joachim Fuchsberger, Christine Görner, Renate Ewert, Harald Juhnke, Monika Dahlberg, Hans von Borsody, Werner Finck, Ferdinand Anton, Fritz Lafontaine, Georg Markus, Adi Berger, Paul Bös, Camillo Felgen, Danny Mann, Günther Frank, Ted Heyold, las "Estrellas Polydor", "Die Blauer Jungs", "Die Honey Twins" y Gus Backus con la Orquesta de Max Greger. PR.: Franz Seitz. O.: Alemania Occid., 1959. DST.: CLASE. F.E.: 5.1. S.E.: Ideal y G. Splendid. D.O.: 97'. DR.: 88'. C.: inc. men. 14 a. (Exteriores filmados en Salzburgo, Lago de Como y Venecia).

MISTONS, Les (idem). R., G. y D.: François Truffaut. A.: novela de Maurice Pons. F.: Jean Malige. M.: Maurice Le Roux. DC.: naturales. MTJ.: Cecile Decugis. A.R.: Claude de Givray y Alain Jeannel. N.: Michel François. I.: Gérard Blain, Bernadette Lafont y Dimitri, Daniel, Alain, Robert y Henri, "les mistons". PR.: Robert Lachenay. PA.: Les Films du Carrosse. DST.: GALA. O.: Francia, 1957/8. F.E.: 16.2. S.E.: Paramount. D.O.: 23'. DR.: 27'. C.: proh. men. 18 a. (Este film obtuvo el Gran Premio en el Festival Mundial de Bruselas, 1959. Premier Premio en el Festival de Mannheim, 1959 y Premio al mejor medio metraje, de los críticos de Nueva York. Parece ser que la copia que se exhibe en nuestra ciudad es más completa que la del estreno en Francia, de ahí la diferencia de tiempo).

El primer film de Truffaut muestra características embrionarias pero nítidas de su estilo. Poesía y ternura en el dibujo de esa etapa transitoria de la infancia a la adolescencia; sensibilidad para apresar la ambigüedad y la sutileza de las relaciones entre personajes y realidad exterior. Como en obras posteriores, la tonalidad básica está dada por la finura que impregna la develación progresiva de una emoción lírica e irónica, tierna y púdica. En el plano narrativo, el film conserva las dimensiones y la estructura de la nouvelle, menos efectiva en el relato oral que en el ritmo libre de sus secuencias, enhebradas en sucesivas impresiones luminosas y dinámicas. Les mistons es un borrador implícito de los disímiles y sin embargo coherentes films posteriores: la comprensión interna del mundo de la adolescencia (Los 400 golpes), el absurdo irónico y brillante (Disparen sobre el pianista) y la meditación introvertida y poética de las relaciones entre el amor y la amistad (Jules et Jim). Las referencias al Vigo de Cero en conducta son tan fraternales como en su film siguiente (Los 400.), pero la tónica de Truffaut no es la sátira social sino la recreación de un mundo propio de recuerdos e impresiones. En este sentido, limitado tal vez, pero capaz de lograr un auténtico espesor vital, Truffaut es el más original y sincero representante de la "ola" del 58.

A. M.

MYSTERIOUS ISLAND (La isla misteriosa). R.: Cyril Endfield. A.: novela de Julio Verne. G.: John Prebble, Daniel Ullman y Crane Wilbur. F.: Wilkie Cooper (Super Dynamation y Eastmanc. por Pathe). F.A.C.: Egil Woxholt. CM.: Jack Mills. E.E.: Ray Harryhausen. M. y D.M.: Bernard Herrmann, con la London Symphony Orchestra. D.A.: Bill Andrews. MTJ.: Frederick Wilson. A.R.: René Dupont. S.: John Cox, Peter Handford y Bob Jones. CT.: Marjorie Lavelly. TT.: Bob Gill. EST.: Shepperton. I.: Michael Craig, Joan Greenwood, Michael Callan, Gary Merrill, Beth Rogan, Herbert Lom, Percy Herbert, Dan Jackson, Nigel Green. PR.: Charles H. Schneer. PA.: Ameran. DST.: COLUMBIA. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 22.12. S.E.: Ocean, Gaumont, Gral. Paz, Flores y P. del Cine. D.O. y DR.: 101'. C.: s/r.

NACHT FIEL UBER GÖTENHAFEN (Un submarino sembró la muerte). Ver Ficha Técnica N° 5, pag. 26. **Datos complementarios:** DST.: ATLAS. F.E.: 15.2. S.E.: Iguazú y Gran Savoy. D.O. y DR.: 102'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Film exhibido en el Festival Europeo de Punta del Este, 1961, con el título *Pánico en la noche*.)

NE OKRECI SE SINE (Operación Varsovia). R. y A.: Branko Bauer. G.: B. Bauer y Arsen Zaklic. F.: Branko Blazina. M. y D.M.: Bojan Adamic. D.A.: Zelo Zagotta. MTJ.: Boris Tesija. A.R.: Zimo Dubajic y Radenko Ostojic. S.: Franjo Gurjec. V.: Tea Stefanic. CT.: Dana Loncar. I.: Bert Sotlar, Lila Andres, Zlatko Lukman, M. Hanzlovski, R. Jezic, S. Jurcevic, G. Kraus-Aranicki, Z. Nadunic, T. Polavec, N. Stefanini. J.PR.: Zvonimir Kovacic. PA.: Jadran Film de Zagreb. DST.: COSMOS. O.: Yugoslavia, 1956. F.E.: 17.1. S.E.: Renacimiento. DR.: 98'. C.: proh. men. 18 a. (Primer Premio del Festival de Pola, 1956.)

NEVER LET GO (Aunque me cueste la vida). R.: John Guillermin. A.: J. Guillermin y Peter de Sarigny. G.: Alun Falconer. F.: Christopher Challis. CM.: Paul Wilson. F.F.: Harry Gillard. M. y D.M.: John Barry. CN.: del título, de Lionel Bart y J. Barry. D.A.: George Provis. MTJ.: Ralph Sheldon. A.R.: Kip Gowans. S.: Lionel Selwyn, Lenn Page y Ken Cameron. V.: Vi Murray. MQ.: Trevor Crole-Rees. PN.: Maud Onslow. CT.: Susan Dyson. I.: Richard Todd, Peter Sellers, Elizabeth Sellars, Adam Faith, Carol White, Mervyn Johns, Noel Willman, David Lodge, Peter Jones, John Bailey, Nigel Stock, John Le Mesurier, John Dumbard, Charles Houston, Cyril Shaps, Mignon O'Doherty, Maureen Connell, Marianne Stone, David Gregory, Leon García, Alex Murray, Larry Martin. PR.: P. de Sarigny. PA.: Julian Wintle - Leslie Parkyn. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 18.1. S.E.: Ocean, Los Angeles y Teatro Coliseo. D.O. y DR.: 91'. C.: proh. men. 14 a.

NIÑO DE LOS LENTES VERDES, El (idem). R. y G.: Alberto Mántaras Rogé y Eugenio Hintz. A.: Juan J. Arteaga. F.: Miguel Castro (Eastmanc.). M.: Jaures Lamarque Pons. I.: Gonzalo Vigil Grompone. L.: Orion. PA.: Comisión Nacional de Turismo del Uruguay. DST.: INTERNACIONAL. O.: Uruguay, 1961. F.E.: 20.12. S.E.: Opera, Normandie, Ideal y Metropolitan. DR.: 11'. C.: s/r.

NOTTE, La/NUIT, La (La noche). Ver Ficha Técnica en este número, pag. 6.

ON THE DOUBLE (El hombre de dos caras). R.: Melville Shavelson. A. y G.: Jack Rose y M. Shavelson. F.: Harry Stradling (Panav. y Technic.). F.2A.U.: Geoffrey Unsworth. E.F.: John Fulton. TR.: Farciot Edouart. CL.: Richard Mueller. M. y D.M.: Leith Stevens. CN.: "Darling Meggie"; "The Mackenzie Hielanders" y "On the Double Polka", de Sylvia Fine y por D. Kaye. CR.: Bill Foster. D.A.: Hal Pereira y Arthur Lonergan. DC.: Sam Comer y Frank McKelvy. MTJ.: Frank Bracht. A.R.: Harry Caplan y Arthur Jacobson. S.: Lyle Figland y John Wilkinson. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Danny Kaye, Dana Wynter, Margaret Rutherford, Wilfrid Hyde-White, Diana Dors, Allan Cuthbertson, Jesse White, Greg Walcott, Terence de Marney, Rex Evans, Ben Astar, Rudolph Anders, Edgar Barrier, Bobby Watson. PR.: J. Rose. PA.: Dena-Capri. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 15.2. S.E.: Opera y Metro. D.O. y DR.: 92'. C.: s/r. (Filmada en G. Bretaña).

ORPHEE (Orfeo). R., A., G. y D.: Jean Cocteau. F.: Nicolas Hayer. M.: Georges Auric. D.A.: Jean-Adrien D'Eaubonne. MTJ.: Jacqueline Sadoul. A.R.: Claude Pinoteau. V.: Marcel Escoffier. I.: Jean Marais, María Casares, François Périer, Marie Déa, Edouard Dhermitte, Jacques Varennes, Henri Cremieux, Juliette Greco, Roger Blin, Pierre Bertin. PR.: André Paulvé. DST.: ARGENTIA. O.: Francia, 1950. F.E.: 14.3. S.E.: Paramount. DR.: 95'. C.: inc. men. 14 a. (Premio Fipresci del Festival de Venecia, 1950).

Con considerable retraso llega este film tan típico de Cocteau. Lo cual no quiere decir que sea bueno. No puede negarse al autor de *Les enfants terribles* una coherencia con su obra poética, que conserva muy personalmente a través del cine. Pero no pueden menos que oler a anti-gualla académica sus alegorías clásicas, su afición a los espejos que conducen a los infiernos y la insistencia en la retórica poética. Queda sin embargo, a través de un ostensible aburrimiento, el humor de ciertas escenas entre Orfeo, Euridice y la Muerte (María Casares), y las alusiones al aburguesamiento de la poesía en el filtro de la vida familiar.

A. M.

PARIS BLUES (París vive de noche). R.: Martin Ritt. A.: novela de Harold Flender. AD.: Lulla Adler. G.: Jack Sher, Irene Kamp y Walter Bernstein. F.: Christian Matras. M.: Duke Ellington. D.A.: Alexander Trauner. MTJ.: Roger Dwyre. A.R.: Bernard Farrell. S.: Jo de Bretagne. I.: Paul Newman, Joanne Woodward, Sidney Poitier, Louis Armstrong, Diahann Carroll, Serge Reggiani, Barbara Laage, André Luguet, Marie Versini, Moustache, Aaron Bridgers, Guy Pederson, María Velasco, Roger Blin, Hélène Dieudonne, Niko. PR.: San Shaw. PR.E.: George Glass y Walter Seltzer. PA.: Pennebaker-Diane-Jason-Monica-Monmouth. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 1.1. S.E.: Ambassador y Callao. D.O. y DR.: 98'. C.: proh. men. 18 a. (Exteriores filmados en París.)

PATHER PANCHALI (idem). R., G. y PR.: Satyajit Ray. A.: novela de Bibhutibhusan Bandopachkaya. F.: Subrata Mitra. M.: Ravi Shankar, basado en temas tradicionales. D.A.: Bansi Chandragupta. MTJ.: Dulal Dutta. S.: Bhuten Ghose. I.: Kanu, Karuma, Subir, Runki, Churnibala, Uma Das Gupta, Tulsi Shaktabarty, Reva Devi, Aparna Devi. DST.: A.A.A. O.: India, 1952/5. f.e.: 18.1. s.e.: Biarritz. DR.: 100'. C.: s/r. (Este film obtuvo el Gran Premio del Festival de Cannes. Además fue premiado en Edimburgo, San Francisco, Stratford y Vancouver.)

Ver crítica de Agustín Mahieu en el Nº 9, pág. 24.

PECCATO DEGLI ANNI VERDI, II (El pecado de los años verdes). R., A. y G.: Leopoldo Trieste. F.: Armando Nannuzzi. M.: Igino Negri. D.A.: Piero Filippone. MTJ.: Edmondo Lozzi. I.: Maurice Ronet, Marie Versini, Alida Valli, Otello Toso, Corrado Pani, Ann Smyrner, Rosi Martin, Sergio Fantoni, Evi Maltagliati, Grazia M. Spina, Ermes Zaccaroni, Raffaella Pelloni, Lia Lena, Cesarina Colombo, Dario Danielli, Nando Angelini. PA.: Nord Industrial. DST.: IMPERIAL. O.: Italia, 1959/60. F.E.: 28.12. S.E.: Monumental, Los Angeles y Ritz. DR.: 88'. C.: proh. men. 18 a. (Film presentado en el Festival de Locarno, 1960, con el título "L'Assegno". - Exteriores filmados en Rapallo, Portofino y Milán.)

PEQUEÑA TARDE. R.: Julio C. Baudouin. A.: Alejandro Vignatti. F.: Julio Rosso. M.: Astor Piazzolla. MTJ.: Miguel Muñoz Cabrera. I.: Juan C. Boiani, Julio Blanquet, Raul Aldao, Viviana Salinas, Lola March. PR. y DST.: J. B. O.: Argentina, 1960. F.E.: 18.1. S.E.: Paramount. DR.: 10' C.: s/r.

PICCADILLY THIRD STOP (Piccadilly, punto final). R.: Wolf Rilla. A. y G.: Leigh Vance. F.: Ernest Steward. M.: Philip Green. D.A.: Ernest Archer. MTJ.: Bernard Gribble. S.: Robert Mac Phee. I.: Terence Morgan, Yoko Tani, John Crawford, Mai Zetterling, William Hartnell, Dennis Price, Ann Lynn. PR.: Norman Williams. PA.: Sydney Box Ass. - Ethiro. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 1.3. S.E.: Monumental. D.O. y DR.: 90'. C.: proh. men. 18 a.

PIT AND THE PENDULUM, The (La fosa y el péndulo). R. y PR.: Roger Corman. A.: novela de Edgar Allan Poe. G.: Richard Matheson. F.: Floyd Crosby (Panavis y Pathec.). E.F.: Larry Butler y Don Glouner. E.E.: Pat Dinga. M.: Les Baxter. D.A.: Daniel Haller. DC.: Harry Reif. MTJ.: Anthony Carras. A.R.: Jack Bohier y Lou Place. S.: Roy Meadows. V.: Marjorie Corso. MQ.: Ted Coodley. I.: Vincent Price, John Kerr, Barbara Steele, Luana Anders, Anthony Carbone, Patrick Westwood, Lynne Bernay, Larry Turner, Mary Menzies, Charles Victor. PR.E.: James Nicholson y Samuel Arkoff. PA.: American Int. Pict. DST.: IMPERIAL. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 8.3. S.E.: Iguazú, Los Angeles y T. Coliseo. D.O. y DR.: 85'. C.: proh. men. 18 a.

PLAN 9 FROM OUTER SPACE (Vampiros del espacio). R., A. y G.: Edward Wood Jr. F.: William Thomson. M. y D.M.: Gordon Zahler. I.: Bela Lugosi, Gregory Walcott, Mona McKinnon, Duke Moore, Tom Keene, Vampira, Tor Johnson, Lyle Talbot, Dudley Manlove, John Breckinridge, Joanna Lee. PA.: Edward Reynolds Prod. D.C.A. DST.: DOUGLAS. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 28.12. S.E.: Metropoli. D.O.: 79'. DR.: 75'. C.: inc. men. 14 a.

PLEASURE OF HIS COMPANY, The (El placer de su compañía). R. y PR.A.: George Seaton. A.: obra teatral homónima de Samuel Taylor y Cornelia Otis Skinner. G.: S. Taylor. F.: Robert Burks (Technic.). E.F.: John Fulton. TR.: Farciot Edouart. F.F.: Bud Fraker. CL.: Richard Mueller. M. y D.M.: Alfred Newman. CN.: del título de A. Newman y Sammy Cahn. D.A.: Hal Pereira y Tambi Larsen. DC.: Sam Comer y Frank McKelvy. MTJ.: Alma Macrorie. OR.: Herbert Spencer y Edward Powell. A.R.: Harry Caplan y Donald Roberts. S.: Hugo y Charles Grenzbach. V.: Edith Head. MQ.: Wally Westmore. PN.: Nellie Manley. I.: Fred Astaire, Debbie Reynolds, Lilli Palmer, Tab Hunter, Gary Merrill, Charles Ruggles, Harold Hong, Elvia Allman, Edith Head. PR.: William Perlberg. PA.: Perlberg-Seaton. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1960/1. F.E.: 1.1. S.E.: Opera, Metro, Pueyrredón, Roca y Argos. D.O. y DR.: 115'. C.: proh. men. 14 a. (Exteriores filmados en San Francisco.)

PORTRAIT OF PRINCE PHILIP. (Retrato del Príncipe Felipe). Film realizado en technicolor, por varios fotógrafos, durante la gira del Príncipe Felipe por diversos países. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 22.2. S.E.: Iguazú, Los Angeles y G. Savoy. DR.: 10'. C.: s/r.

POWER AMONG MEN (El poder y los hombres). R.: Alexander Hammid, Gian Luigi Polidoro, Victor Vicas. SPV.: Thorold Dickinson y J. C. Sheers. A. y G.: T. Dickinson, J. C. Sheers, A. Hammid, G. L. Polidoro y V. R. Sarma. CM.: Pierre Desbonnet. M. y D.M.: Virgil Thomson, con la Orquesta Filarmónica de Nueva York. A.TEC.: V. R. Sarma. MTJ.: T. Dickinson y A. Hammid. S.: Krishna Singh. N.: J. C. Sheers, dicha por Marlon Brando (existe otra versión con comentarios dichos por Laurence Harvey). I.: actores no profesionales de los distintos lugares donde fue filmada esta película. Film compuesto de cuatro episodios: I - Italia (1946): R. y F.: V. Vicas. PR.: Julien Bryan. II - Italia (1957): R. y PR.: G. L. Polidoro. F.: Aldo Nascimbene (Technicolor). III - Haití. R.: G. L. Polidoro. F.: Robert Ziller (Technicolor). IV - Canadá y Noruega: R.: A. Hammid. F.: Claude Houlbregue (Technicolor). PA.: Film Service of the United Nations Office of Public Information. PR.: T. Dickinson. DST.: D. GOLDBERG Co. O.: Naciones Unidas, 1957. F.E.: 21.12. S.E.: Suipacha. DR.: 90'. C.: S/R. (Film presentado en el IV Festival del SODRE, Montevideo, 1960.)

Thorold Dickinson (Queen of spades) produce y supervisa para la UN esta pedagógica serie de episodios sobre la actuación de diversos organismos de la organización mundial. El interés documental de ciertos pasajes (especialmente el que corresponde a Haití) no compensa el estilo farragoso, declamatorio y artificial de su "animación" dramática. Estamos muy lejos de los antiguos méritos objetivos de la escuela documental inglesa. Y muy detrás de las nuevas realizaciones del cine-verdad de Rouch o la escuela documental canadiense.

A. M.

PRISIONERO DE UNA NOCHE (Ver ficha técnica en el número 9, página 22.)

Ver crítica de Antonio Salgado en el Nº 9, pág. 20.

RED BADGE OF COURAGE, The (Alma de valiente). Ver ficha técnica y comentario de Salvador Sammaritano en este número, página 49.

REYAK, LO SCHIAVO DI CARTAGINE/BARBARIANS, The. (La venganza del rebelde). R.: Rudolph Maté. A.: Novela de F. Van Wyck Mason. G.: Lee Mahin, Martin Rackin. F.: Carl Guthrie (Eastmancol.). M. y D.M.: Franco Ferrara. D.A.: Franco Lolli. MTJ.: Gene Ruggiero. S.: Claude Hitchcock. V.: Mario Gioris. I.: Jack Palance, Millie Vitale, Austin Willis, Guy Rolfe, Richard Wyler, Joseph Cuby, Melody O'Brien, Deirdre Sullivan, John Alderson, George Ehlang, Richard Watson. PA.: Martin-Rackin-Galatea. DST.: IMPERIAL. O.: Italia/EE. UU., 1960. F.E.: 26.2. S.E.: Hindú. DR.: 88'. C.: proh. men. 14 a. (Se exhibe versión norteamericana.)

ROSEN FUR DEN STAATSANWALT (Rosas para el fiscal). R. y A.: Wolfgang Staudte. G.: Georg Hurdalek. F.: Erich Claunigk. M.: Raimund Rosenberger. D.A.: Walter Haag. S.: Heinz Martin. I.: Walter Giller, Martin Held, Ingrid van Bergen, Camilla Spira, Roland Kaiser, Burkhard Orthgies, Werner Finck, Ralf Wolter, Werner Peters, Paul Hartmann, Wolfgang Wahl. PR.: Kurt Ulrich. DST.: BAIGES. O.: Alemania Occid., 1959. F.E.: 1.1. S.E.: Paramount y Libertador. D.O. y DR.: 98' C.: proh. men. 18 a. (Film premiado en los Festivales de Karlovy-Vary y Karlsbad. 2º Premio del cine alemán, 1960 —después de "El puente"—. Premio a G. Hurdalek, mejor guión y a W. Giller, mejor actor.)

Como en otros films, el director Wolfgang Staudte retoma aquí una temática antinazi, para demostrar cómo en la Alemania actual sobreviven personajes y —lo que es peor— una mentalidad, heredados de ese reciente pasado. Es un defecto del film que la anécdota se extienda en ramificaciones (relaciones sentimentales, etc.) que debilitan el centro dramático; otro, que el tono derive mayormente hacia la farsa, esto es, la gracia como un fin en sí misma, con desmedro de la sátira a la conformista época presente, meta a la que el film debió haber apuntado con mejor puntería.

El resultado final, por lo tanto, se acerca a la hibridez. Pero la realización es competente, cualidad mencionable porque pese a las concesiones comerciales con que desmerece continuamente sus libretos, Wolfgang Staudte es un director que en general ha sido subvalorado por el público y la crítica argentinos. Su capacidad es aquí evidente, así sea en el simple plano técnico.

A. A. S.

ROTE KREIS, Der (El círculo de la muerte). R.: Jürgen Roland. A.: novela homónima de Edgar Wallace. G.: Trygve Larsen y Wolfgang Menge. F.: Heinz Pehlke. M.: Willy Mattes. D.A.: Erik Aaes. MTJ.: Margot Jahn. V.: Lilo Hagen y Aase Tarp. I.: Renate Ewert, Thomas Alder, Karl-Georg Saebisch, Klausjürgen Wussow, Erica Beer, Edith Mill, Eddi Arent, E. F. Fürbinger, Fritz Rasp, Karl Heinz Peters, Albert Watson, Panos Papadopoulos, Ole Mynster, Ulrich Beiger, Alfred Schlageter, Richard Lauffen, Heinz Klevenow. PA.: Rialto. DST.: CLASE. O.: Alemania Occid., 1960. F.E.: 6.3. S.E.: Metro y Astor. D.O. y DR.: 92'. C.: inc. men. 14 a.

SALAMMO (Los amores de Salambó). R.: Sergio Grieco. A.: novela homónima de Gustave Flaubert. G.: Giuseppe Mangione, S. Grieco y Mario Caiano. AD.: Carlo Infascelli. F.: Piero Portalupi (Totalc. y Eastmancol.). M.: Alessandro Derevitzky. D.A.: Franco Lolli. MTJ.: Enzo Alfonsi. V.: Beni Montresor. I.: Jacques Sernas, Edmund Purdom, Jeanne Valerie, Arnoldo Foà, Riccardo Garrone, Charles Fawcett, Brunella Bovo. PR.: Mario Caiano. PA.: Stella/Fides. DST.: FOX. O.: Italia/Francia, 1960. F.E.: 15.3. S.E.: Iguazú. DR.: 75'. C.: inc. men. 14 a. (Se exhibe con el título original inglés *The loves of Salammbo*.)

SIGNORE, Le (Las señoras). R.: Turi Vasile. A.: Luciano Martino y Sergio Corbucci. G.: L. Martino, Ugo Guerra y T. Vasile. F.: Carlo Bellerio. M.: Michele Cozzoli. E.: Alfredo Montori. MTJ.: Jolanda Benvenuti. I.: Chelo Alonso, Enrico Maria Salerno, Irene Tunc, Liana Orfei, Eleonora Morana, Fernanda Pasqui, Antonella Stenì, Bice Valori, Paolo Ferrari, Livio Lorenzon, Giampiero Littera, Francesco Mulé, Paolo Panelli, Daniele Varga, Mario Carotenuto, Franco Fantasia, Miranda Campa, Nadia Gray, Gianni Bonagura. PR.: Fortunato Misiano.

PA.: Titanus. DST.: ALLIED ARTISTS. O.: Italia, 1960. F.E.: 25-1. S.E.: Plaza, Capitol, Callao, P. del Cine, Majestic, R. Indarte. DR.: 103'. C.: proh. men. 18 a.

SNOW WHITE AND THE THREE STOOGES. (Blanca Nieves y los tres chiflados). R.: Walter Lang. A. y PR.: Charles Wick. G.: Noel Langley y Elwood Ullman, con la colaboración de Ivan Lane. F.: Leon Shamroy (Cinemasc. y Deluxec.). E.F.: L. B. Abbott y Emil Kosa Jr. M.: Lyn Murray. CN.: Harry Harris y Earl Brent. CR.: Ron Fletcher. D.A.: Jack Martin Smith y Maurice Ransford. DC.: Walter Scott y Paul Fox. MTJ.: Jack W. Holmes. S.: Artuhr Kirbach y Frank Moran. I.: Carol Heiss, Moe Howard, Larry Fine, Joe De Rita, Edson Stroll, Patricia Medina, Guy Rolfe, Michael David, Buddy Baer, Edgar Barrier, Peter Coe, Lisa Mitchell, Chuck Lacy, Owen McGivney. PA.: Chanford. DST.: FOX. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 1.3. S.E.: Iguazú, G. Savoy y Dilecto. D. O.: 107'. DR.: 100'. C.: s/r.

SO EVIL, SO YOUNG (Tan perversa y tan joven). R.: Godfrey Grayson. A. y G.: Mark Grantham. F.: Jimmy Wilson (Technic.). D.A.: Norman Arnold. MTJ.: Desmond Saunders. S.: John Smith. W. A. Howell y George Adams. I.: Jill Ireland, Ellen Pollock, John Charlesworth, Joan Haythorne, Jocelyn Britton, Sheila Whittingham, Benice Swanson, Olive McFarland, John Longden, Colin Tapley, Gordon Needham, C. Denier Warren, Otto Diamont, Natalie Lynn. PR.: Edward y Harry Lee Danziger. PA.: The Danzigers. SPV.PR.: Brian Taylor. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 1.2. S.E.: Metropol. D.O. y DR.: 77'. C.: inc. men. 14 a.

STEEL CLAW, The (La garra de acero). R. y PR.: George Montgomery. A. y G.: Ferde Grofe Jr., Malvin Wald y G. Montgomery. F.: Manuel Rojas (Technic.). M. y D.M.: Harry Zimmerman. MTJ.: Jack Murray. A.R.: Mario Barri, Vincente Nayve y Jairo Mullin. S.: Jack Milner. I.: G. Montgomery, Charito Luna, M. Barri, Carmen Austin, Ben Pérez, Paul Sorencen, Amelia de la Rama, John Mac Glean, Joe Sison, Pedro Faustino, Oscar Keesee Jr., Al Wyatt. PR.A.: F. Grofe Jr. y A. Wyatt. PA.: Ponderay. DST.: WARNER BROS. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 25.1. S.E.: Electric. D.O. y DR.: 96'. C.: inc. men. 14 a. (Filmada en Filipinas).

SUSAN SLADE (Amarte fue pecado). R., G. y PR.: Delmer Daves. A.: novela de Doris Hume. F.: Lucien Ballard (Technic.). M.: Max Steiner. OR.: Murray Cutter. DA.: Leo Kuter. DC.: William Kuehl. MTJ.: William Ziegler. A.R.: Russell Llewellyn. S.: Stanley Jones. V.: Howard Shoup. MQ.: Gordon Bau. PN.: Jean Burt Reilly. I.: Troy Donahue, Connie Stevens, Dorothy McGuire, Lloyd Nolan, Brian Aherne, Grant Williams, Natalie Schafer, Kent Smith, Bert Convy, Guy Wilkesson. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1961. F.E.: 27.2. S.E.: Metro y Astor. D.O. y DR.: 116'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Filmada en Carmelo y San Francisco, California).

SWISS FAMILY ROBINSON (La ciudadela de los Robinson). R.: Ken Annakin. A.: novela homónima de Johann Wyss. G.: Lowell Hawley. F.: Harry Waxman (Panavis. y Teechnic.). CM.: Paul Beeson. E.E.: Dan Lee y Walter Stones. M.: William Alwyn. D.M.: Muir Mathieson. D.A.: Jack Stephens. E.: John Hoesi y Peter Murtin. DC.: John Jensen. MTJ.: Peter Boita. D.2A.U.: Yakima Canutt. A.R.: René Dupont. S.: John Dennis, Gordon McCallum y Leslie Wiggins. V.: Julie Harris. MQ.: Bill Lodge y Charles Nash. PN.: Eileen Bates. I.: John Mills, Dorothy McGuire, James Mac Arthur, Janet Munro, Sessue Hayakawa, Cecil Parker, Kevin Corcoran, Tommy Kirk, Andy Ho, Milton Reid, Larry Taylor. PR.: Bill Anderson. PR.A.: Basil Keys. PA.: Walt Disney Prod. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 1.1. S.E.: Iguazú, G. Norte y G. Savoy. D.O. y DR.: 126'. C.: s/r. (Exteriores filmados en la Isla de Tobago - Indias Occid.).

TARTARI, I (Los tártaros). R.: Richard Thorpe y Ferdinando Baldi. A. y G.: Sabatino Cluffini, Ambrogio Molteni, Gaio Fratini, Oreste Palella, Enimmo Salvi, Julian De Kassel. F.: Amerigo Gengarelli (Totalc. y Technic.). M.: Renzo Rossellini. D.A.: Oscar D'Amico. MTJ.: Maurizio Lucidi. A.R.: A. Molteni. V.: Giovanna Natili. I.: Orson Welles, Victor Mature, Liana Orfei, Arnoldo Foà, Bella Cortez, Folco Lulli, Luciano Marin, Furio Meniconi, Pietro Ceccarelli, Renato Terra, Spartaco Nale. PR.: R. Thorpe. PR.A.: Riccardo Gualino. SPV.PR.: Alessandro Tasca. PA.: Lux/Dubrava. DST.: METRO. O.: Italia/Yugoslavia, 1960. F.E.: 16.1. S.E.: Metro, Astor y Argos. D.O.: 105' DR.: 82'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Se exhibe en versión doblada al inglés y con el título original *The tartars*. Exteriores filmados en Dalmacia, Yugoslavia).

TENDRE ET VIOLENT ELISABETH (Tierna y violenta Elisabeth). R.: Henri Decoin. A.: novela de Henri Troyat. G.: H. Decoin y Mireille de Tissot. D.: H. Troyat. F.: Pierre Petit. M.: Georges Van Parys. D.A.: Robert Clavel. S.: Robert Teisseire. I.: Christian Marquand, Lucile Saint-Simon, Jean Hoube, Marie Déa, Pierre Louis, Paulette Dubost, Michèle Gerbier, Clément Thierry, Solange Sicard, Henry Bry. J.PR.: Hélène Dassonville y Alain Paire. PA.: Cérés-Gaumont-Marly. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1960. F.E.: 10.1. S.E.: Trocadero. DR.: 116'. C.: proh. men. 18 a.

TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER, Le (El testamento del Dr. Cordelier). Ver ficha técnica y comentario de SALVADOR SAMMARITANO en este número, página 49.

THERESE RAQUIN/THERESA RAQUIN (Teresa Raquin). R.: Marcel Carné. A.: novela homónima de Emilio Zola. G.: Charles Spaak y M. Carné. D.: C. Spaak. F.: Roger Hubert. M.: Maurice Thiriet. D.A.: Paul Bertrand. MTJ.: H. Rust. A.R.: Jean Valère y Carlo Lombardini. V.: Mayo. I.: Simone Signoret, Raf Vallone, Roland Lesaffre, Sylvie, Jacques Duby, María P. Casilio, Paul Frankeur, Marcel André, Martial Rebe. S.: Antoine Archimbaud. EST.: Neully. L.: Liano Film. PA.: París/Lux. DST.: A.A.A. O.: Francia/Italia, 1952-3. F.E.: 1.2. S.E.: Ambassador, Capitol, Callao, R. Indarte, Gral. Belgrano, P. del Cine. DR.: 98'. C.: proh. men. 18 a. (Este film obtuvo el "León de Plata" en el Festival de Venecia, 1953).

El mundo de Marcel Carné retorna en esta tercera versión cinematográfica de la novela de Emile Zola. El asunto fue adaptado al tradicional esquema del director: una pareja de amantes culpables está a punto de unirse, pero es separada definitivamente por un tercer personaje que simboliza el destino.

Este film de 1953 convierte en fórmula un procedimiento que diera frutos en los años previos y durante la segunda

guerra mundial. La maestría de Carné es todavía notable, sin embargo, en la pintura de escenas familiares y en momentos que conjugan cierta pretensión realista y la diabólica intromisión de la fatalidad en una sugestión poética.

A. A. S.

TOTO, PEPPINO E LE FANATICHE (Totó, Peppino y las fanáticas). R.: Mario Mattóli. A.: Age y Scarpelli. G.: Steno, Maccari, Age y Scarpelli. F.: Anchise Brizzi (Totalc.). M.: Michele Cozzoli. D.A.: Alberto Boccianti. I.: Totó, Peppino De Filippo, Johnny Dorelli, Alessandra Panaro, Rosalia Maggio, Nadia Bianchi, Elena Borghetti, Aroldo Tieri, Mario Riva, Diana Dei, Renato Carosone y su conjunto. PA.: D.D.L. DST.: ATLAS. O.: Italia, 1958. F.E.: 6.3. S.E.: Hindú. DR.: 87'. C.: proh. men. 14 a.

TOWN WITHOUT PITY/STADT OHNE MITLEID (Pueblo sin compasión). R. y PR.: Gottfried Reinhardt. A.: novela "El Verdicto", de Manfred Gregor. G.: Silvia Reinhardt y Georg Hurdalek. AD.: Ian Lustig. F.: Kurt Hasse. M.: Dimitri Tiomkin. CN.: del título, D. Tiomkin y Ned Washington. D.A.: Rolf Zehetbauer. MTJ.: Hermann Haller y Werner Preuss. A.R.: Eva-Ruth Ebner. S.: Helmut Ransch, V.: Lilo Hagen y Anton Lanner. I.: Kirk Douglas, Christine Kaufman, E. G. Marshall, Robert Blake, Richard Jaeckel, Frank Sutton, Mal Sondock, Barbara Rütting, Hans Nielsen, Karin Hardt, Ingrid Van Bergen, Gerhart Lippert, Eleanore Van Hoogs Proten, Max Haufler, Siefried Schurenberg, Rose Renée Roth, Alan Gifford. PA.: Mirisch/Gloria/Oswerg. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU./Alemania Occidental/Suiza, 1961. F.E.: 23.2. S.E.: Ocean, Gaumont, Gral. Paz, Flores y Constitución. D.O.: versión alemana: 112'; versión americana: 105'. DR.: 103'. C.: proh. men. 18 a. (Filmada en Alemania Occid.).

TRAYECTORIA. R., G. y F.: Anibal Di Salvo. A.: Elvira Gundin. CM.: Marcelo País. MTJ.: Antonio Ripoll. A. R.: Félix Marquet. S.: Miguel Babuini y Sansalvador Viale. DST.: GALA. O.: Argentina, 1960. F.E.: 23. 1. S. E.: Opera. DR.: 10'. C.: s/r. (Este film obtuvo "Plaqueta de Oro del Fondo Nacional de las Artes" —a la mejor película artística—, en la IIIª. Muestra Nacional de Cortometraje, 1961. Representó a Argentina en el Festival de Mar del Plata, 1961).

TREASURE OF MONTE CRISTO, The (El secreto de Monte Cristo). R., PR. y F.: Robert S. Baker y Monty Berman. (Eastmanc. y Dyalisc.). A., G. y D.: Leon Griffiths. CM.: Chick Waterson. M.: Clifton Parker. D. M.: Muir Mathieson. D. A.: Allan Harris. MTJ.: John Jympson. A. R.: Bert Batt. S.: Jeanne Henderson y W. Daniels. V.: Joan Fairlie (femen.) y Charles Guerin (masc.). MQ.: Jill Carpenter. PN.: Betty Sheriff. CT.: Jane Buck. EST.: Pinewood. I.: Rory Calhoun, John Gregson, Patricia Bredin, Peter Arne, Gianna Maria Canale, Ian Hunter, Sam Kydd, David Davies, Frances Matthews, Endre Muller, Tutte Lemkow, Tony Thawnton, C. Denier Warren, George Street, Michael Balfour, Walter Randall, John Sullivan, Bill Cummings, Derek Prentice. PR. E.: Michael Green y Joe Vegoda. PA.: Mid Century. DST.: METRO. O.: G. Bretaña, 1960. F. E.: 16. 12. S. E.: Metro y Normandie. D. O. y DR.: 95'. C.: inc. men. 14 a.

TRIGGER TALK (Cuando habla el gatillo). Ver Ficha Técnica Nº 9, pág. 38. Datos complementarios. G.: Charles Belden. F.: Mark Stengler. M.: Darrell Clarke. D. A.: Jerome Pycha. MTJ.: Fred Berger. O.: EE. UU., 1958.

TWELVE HOURS TO KILL (12 horas para matar). R.: Edward L. Cahn. A.: basado en la serie del "Saturday Evening Post" titulada "Set Up for Murder" de Richard Stern. G.: Jerry Sohl. F.: Floyd Crosby (Cinemasc.). M.: Paul Dunlap. D. A.: John Mansbridge. DC.: Walter Scott, Joe Kish. MTJ.: Betty Steinberg. A. R.: Harry Slott. MQ.: Jack Obringer. CT.: Judy Hart. I.: Nico Minardos, Barbara Eden, Grant Richards, Russ Conway, Art Baker, Gavin Mc. Leod, Ce Ce Whitney, Richard Reeves, Byron Foulger, Barbara Mansell, Ted Knight, Charles Meredith, Stewart Conway, Don Collier, Sid Kane, Shep Sanders. PR.: John Healy. PA.: Associated Prod. DST.: FOX O.: EE. UU., 1961. F. E.: 23. 1. S. E.: Arizona. DR.: 85'. C.: inc. men. 14 a.

TWIST AROUND THE CLOCK (Al compás del twist). R.: Oscar Rudolph. A. y G.: James B. Gordon. F.: Gordon Avil. SPV. M.: Fred Karger. CN.: del título y "Don't Twist With Anyone Else But Mee", de Buddy Kaye, Philip Springer y C. Cole. "The Wanderer", de E. Meresca. "Here, There, Everywhere", de Teddy Vann. "Twistin', U. S. A.", de Cal Mann. "Your Life And Mine" de C. Mann y Dave Appell. "Runaround Sue", de E. Meresca y D. Dimucci. "Too Many Boyfriend", de Vicky Spencer. "The Twist Is Here To Stay", de C. Cole y F. Karier. "Twist Along", de C. Moon y D. Appell. "He's So Sweet", de Alonzo Tucker, Gwen Elias y Gordon Evans. "The Majestic", de B. L. Jones y W. Young. "Merry Twist-Mas", de Mack Wolfson, Wally Hale y Charlie Singleton. CR.: Earl Barton. D. A.: George Van Marter. DC.: Morris Hoffman. MTJ.: Jerome Thoms. A. R.: Floyd Joyer. S.: Charles Rice y John Westmoreland. I.: Chubby Checker, Dion, Vicki Spencer, Clay Cole, John Cronin, Mary Mitchell, Maura Mc. Givney, Tol Avery, Alvy Moore, Lenny Kent, Tom Middleton, Jeff Parker, John Bryan, Ernesto Morelli, Barbara Morrison, Ezelle Poule, Renne Aubry, Barry O'Hara, Dall Mc. Kennon. PR.: Sam Katzman. PA.: Four Leaf. DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1961. F. E.: 9. 1. S. E.: Sarmiento, Callao, P. del Cine, R. Indarte, Gral. Belgrano. D. O. y DR.: 83'. C.: s/r.

UWAGA ! (Atención !) R., A. y G.: Stefan Janik. A. R.: Witold Giersz. PA.: Studio Miniatur Filmowych (Varsovia). DST.: ROYAL. O.: Polonia, 1958. F. E.: 12-4. S. E.: Paramount. DR.: 10'. C.: s/r. (Eastmanc.).

VENDETTA DI ERCOLE, La (Goliath contra el dragón). R.: Vittorio Cottafavi. A. y G.: no coinciden los datos de publicaciones italianas y francesas al respecto; ni italianas o francesas entre sí, ni coinciden los títulos de presentación de films aparecidos en Italia o Francia, con los del estreno en Buenos Aires. Podemos, eso sí, indicar el nombre de los que pueden haber participado en los mismos: Mario Piccolo, Archibald Zounds Jr., Marcello Baldi, Nicolás Ferrari, Tessari, Ennio De Concini, Fiorenzo Capri y Ferdinando Baldi. F.: Mario Montuori (Totalc. y Technic.). M.: Alessandro Derivitsky. D. A.: Franco Lolli. MTJ.: Maurizio Lucidi. A. R.: Giorgio Cristallini. V.: Giulia Maffei. I.: Mark Forrest, Broderick Crawford, Gaby André, Wandisa Guida, Federica Ranchi, Leonora Ruffo, San-

dro Moretti, Giancarlo Sbragia, Philippe Hersent, Ugo Sasso, Carlo Calò, Franco Loffredi, Piero Pastore, Nino Milano, Spartaco Nale, Renato Terra, Fedele Gentile, Stefano Valle, Corrado Sonni, Salvatore Furnari, Michele Zentillini, Roberto Ceccacci, Claudio Undari. PR.: Achille Piazzi y Gianni Fuchs. PA.: Prod. Cin/Comptoir Français du Film. DST.: IMPERIAL. O.: Italia/Francia, 1960. D. O.: 95'. DR.: 90'. F. E.: 11-1. S. E.: Hindú y Ritz. C.: s/r. (Se exhibe versión doblada al inglés y con música adicional de Les Baxter).

VICTORY AT SEA (De Dunkerque a Hiroshima). (Este film documental registra las más importantes operaciones navales y aéreas de la última guerra mundial, filmadas entre 1940/5. La mayoría del material fue tomado por fotógrafos oficiales de la marina y del ejército de los EE. UU. Además, tiene material inglés y el secuestro de los archivos oficiales de Alemania, Italia y Japón). A.: Recopilación de registros oficiales sobre la 2ª guerra mundial, adaptados de una versión anterior para la T. V. americana. G.: Henry Salomon y Richard Hanser. M.: Richard Rogers. OR.: Robert Russell Bennett. MTJ.: Jane Kleiner, S. A. D'Alisera y Douglas Wood. S.: Ray Griswold. N.: dicha por Alexander Scourby —se exhibe versión castellana realizada en los Laboratorios Alex (Buenos Aires) y con el texto dicho por Arturo García Buhr—) PR.: Robert Sarnoff y H. Salomon. PA.: National Broadcasting Co. y Estado Mayor del Ejército de los EE. UU. DST.: ASTOR. O.: EE. UU., 1954. F. E.: 23-1. S. E.: Monumental. DR.: 87'. C.: inc. men. 14 a.

VIEUX DE LA VIEILLE, Les/ALLEGRI VETERANI. (La guardia vieja). R.: Gilles Grangier. A.: novela de René Fallet. G.: R. Fallet, G. Grangier y Michel Audiard. D.: M. Audiard. F.: Louis Page. M.: Francis Lemarque y Paul Durand. D. A.: Robert Bouladoux. MTJ.: Paul Cayatte. A. R.: Guy Blanc y Joseph Drimal. S.: Jean Rieul. I.: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Noël Noël, Mona Goya, Yvette Etiévant, Jane Barry, André Dalibert, Guy Decombre, Bruno Balp, Alexandre Rignault, Paul Bisciglia, Charles Bouillaud, Paul Faivre, Gabriel Gobin, Jean Favre-Bertin, Louis Lalonde, Jacques Marin, Paul Mercey, Albert Michel. PR.: Jacques Bar. PA.: Cité-Cinétel-Fidés-Terra/Titanus. DST.: METRO. O.: Francia/Italia, 1960. F.E.: 15.2. S.E.: Trocadero y G. Splendid. D. O.: 92'. DR.: 84'. C.: s/r. (Se exhibe en versión francesa y con el título inglés *The Old Guard*).

VIRGIN ISLAND. (Dos en un paraíso). R.: Pat Jackson. A.: novela "Our Virgin Island", de Robb White. G.: Philip Rush y P. Jackson. F.: Freddie Francis (Eastmancolor). CM.: Ron Taylor. M.: Clifton Parker. D. M.: Marcus Dobs. D. A.: William Hutchinson. DC.: Denys Pavitt. MTJ.: Gordon Pilkington. A. R.: Dennis Bertera y Charles Hammond. S.: Basil Fenton-Smith y George Adams. MQ.: Trevor Croie-Rees. CT.: Doreen Francis. I.: John Cassavetes, Virginia Maskell, Sidney Poitier, Isabel Dean, Colin Gordon, Howard Marion Crawford, Edric Connor, Ruby Dee, Gladys Boot, Julian Mayfield, Reginald Hearn, Arnold Bell, Alonzo Bozan. PR.: Leon Clore y Grahame Tharp. PA.: Countryman. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1958. F. E.: 16-12. S. E.: Iguazú, Los Angeles, G. Norte, Dilecto y Ritz. D. O. y DR.: 94'. C.: s/r.

VOYAGE TO THE BOTTOM OF THE SEA (Viaje al fondo del mar). R. A. y PR.: Irwin Allen. G.: Charles Bennett e I. Allen. F.: Winston Hoch (Cinemasc. y Delux). F. AC.: John Lamb. E. F.: L. B. Abbott. M.: Paul Sawtell y Bert Sheffer. CN.: del título, de Russell Faith, cantada por Frankie Avalon. OR.: Max Reese. D. A.: Jack Martin Smith y Herman Blumenthal. DC.: Walter Scott y John Sturtevant. MTJ.: George Boemler. A. TEC.: Fred Bender. A. R.: Ad Schaumer. S.: Alfred Bruzlin y Warren Delaplain. V.: Paul Zastupnevich. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: Walter Pidgeon, Joan Fontaine, Barbara Eden, Peter Lorre, Robert Sterling, Michael Ansara, F. Avalon, Regis Toomey, John Littel, Howard Mc. Near, Henry Daniell, Mark Slade, Charles Tannen, Delbert Monroe, Anthony Monaco, Robert Easton, Jonathan Gilmore, David Mc. Lean, Larry Gray, George Diestel, Skip Ward, Michael Ford. PA. y DST.: FOX O.: EE. UU., 1961. F. E.: 4-1. S. E.: Ocean y Teatro Coliseo. D. O. y DR.: 105'. C.: inc. men. 14 a.

WATCH YOUR STERN (Cuidado con la popa). R.: Gerald Thomas. A.: obra teatral "Something About a Sailor", de Earle Courtie. G.: Alan Hackney y Vivian Cox. F.: Ted Scaife. M. y D.M.: Bruce Montgomery. D.A.: Carmen Dillon. MTJ.: John Shirley. I.: Kenneth Connor, Eric Barker, Leslie Phillips, Joan Sims, Noel Purcell, Hattie Jacques, Spike Milligan, Eric Sykes, Sidney James, Ed Devereaux, David Lodge, Victor Maddern, Robin Ray, George Street, Peter Howell, Michael Brennan, Arch Taylor, Richard Bennett, Leila Williams, Roy MacDermot, Eric Corrie. PR.: Peter Rogers. J.PR.: Frank Bevis. DST.: RANK. O.: G. Bretaña, 1960. F.E.: 23.1. S.E.: Iguazú y Los Angeles. D.O. y DR.: 88'. C.: s/r.

WILD IN THE COUNTRY (Corazón rebelde). R.: Philip Dunne. A.: novela "The Lost Country" de J.R. Salamanca. G.: Clifford Odets. F.: William C. Mellor (Cinemasc. y Deluxec.). M.: Kenyon Hopkins. OR.: Edward Powell. CN.: del título, de Hugo Peretti, Luigi Creatore y Gerroe Weiss; "I Slipped, I Stumbled, I Fell" de F. Weiss y Ben Weideman; "In my Way" y "Lonely Man", todas cantadas por Elvis Presley. D.A.: Jack Martin Smith y Preston Ames. DC.: Walter Scott y Stuart Reiss. MTJ.: Dorothy Spencer. A.R.: Joseph Rickards. S.: Alfred Bruzlin y Warren Delaplain. V.: Don Feld. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: E. Presley, Hope Lange, Tuesday Weld, Millie Perkins, Rafer Johnson, John Ireland, Gary Lockwood, William Mims, Raymond Greenleaf, Cristina Crawford, Robin Raymond, Doreen Lang, Charles Art, Ruby Goodwin, Will Corry, Alan Napier, Jason Robards Sr., Harry Carter, Harry Sherman, Bobby West. PR.: Jerry Wald. PA. y DST.: Fox. O.: EE. UU., 1961. F.E.: 25.1. S.E.: Ocean. D.O. y DR.: 114'. C.: proh. men. 18 a.

ZORRO, THE AVENGER (Zorro, el vengador). R.: Charles T. Barton. A.: novela "Zorro" de Johnson McGulley. G.: Lowell Hawley y Bob Wehling. F.: Gordon Avil. m.: William Lava. D.A.: Marvin Aubrey Davis. DC.: Emile Kuri y Hal Gausman. MTJ.: Roy Livingston y Cotton Warburton. A.R.: Arthur J. Vitarelli. S.: Robert Cook. V.: Chuck Keehne. MQ.: Pat McNalley. A. ESGRIMA: Fred Cavens. I.: Guy Williams, Henry Calvin, Gene Sheldon, Don Diamond, George Lewis, Jay Novello, Ralph Clanton, Henry Rowland, Michael Pate, Charles Korvin. PR.: William Anderson. PA.: Buena Vista. DST.: RANK. O.: EE. UU., 1958. F.E.: 24.1. S.E.: Renacimiento. DR.: 97'. C.: s/r.



REPOSICIONES

ABBOTT AND COSTELLO MEET CAPTAIN KIDD (Abbott y Costello contra el Capitán Kidd). R.: Charles Lamont. A. y G.: Howard Dinsdale y John Grant. F.: Stanley Cortez. E.F.: ee Zavitt. M. y D.M.: Raoul Kraushaar. CN.: Bob Russell y Lester Lee. CR.: Val Raset. CO.: Norman Luboff. D.A.: Daniel Hall. DC.: Al Orenbach. MTJ.: Edward Mahn. A.R.: Robert Aldrich. SPV. ART.: Don Mc Dougall. D.D.L.: Milt Bronson. S.: Ben Winkler y Dan Dalglish. V.: (masc.): Albert Deano. (fem.): María Donovan. MQ.: Abe (masc.): Bud Abbott, Lou Costello, Charles Laughton, Hillary Brooke, Fran Warren, Leif Erickson, Bill Shirley. PR.: Alex Gottlieb. PA.: Woodley. DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1952. F.E.: 16.2.56. S.E.: Astor y Suipacha. F.R.: 21-12-61. S.R.: Renacimiento, Dilecto y G. Córdoba. DR.: 73'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye ASTOR).

ALLEGHENY UPRISING (El primer rebelde). R.: William A. Seiter. A.: novela "The First Rebel" de Neil Swanson. G. y PR.: P. J. Wolfson. M.: Anthony Collins. MTJ.: George Crone. I.: John Wayne, Claire Trevor, George Sanders, Brian Donlevy, Wilfred Lawson, George Barrat. PR. E.: Pandro S. Berman. DST.: RKO. O.: EE.UU., 1939. F.E.: 16.8.40. S.E.: G. Rex. F.R.: 1.1. S.R.: Hindú. D.O.: 81'. DR.: 74'. C.: s/r. (Actualmente distribuye ASTOR).

AN AFFAIR TO REMEMBER (Algo para recordar). R.: Leo McCarey. A.: Len McCarey y Mildred Cram. G.: Delmer Daves y L. McCarey. F.: Milton Krasner (Cinemasc. y Deluxec.). E.E.: L.B. Abbott. M.: Hugo Friedh fer o Alfred Newman. D.A.: Lyle R. Wheeler y Jack Martin Smith. MTJ.: James B. Clark. CN.: Harry Warren. I.: Cary Grant, Deborah Kerr, Richard Denning, Neva Patterson, Cathleen Nesbitt, Robert Q. Lewis, Charles Watts, Fortunio Bonanova, Matt Moore, Louis Mercier, Geraldine Wall, Nora Marlowe, Sarah Selbey. PR.: Jerry Wald. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1957. F.E.: 27-3-58. S.E.: G. Rex, Broadway y Gaumont. F.R.: 13.3. S.R.: Los Angeles. DR.: 114'. C.: s/r. Nueva versión del film realizada por el mismo Leo McCarey en 1939 con el título *Love Affair (Cita de amor)*, e interpretado por Charles Boyer e Irene Dunne.

BADMAN'S TERRITORY (Donde los males imperan). R.: Tim Wheeler. A. y G.: Jack Natteford y Luci Ward. M.: Roy Webb. MTJ.: Philip Martin Jr., I.: Randolph Scott, Ann Richards, George "Gaby" Hayes, Lawrence Tierney, Isabel Jewell, Ray Collins, James Warren, Morgan Conway, Virginia Sale, John Halloran, Andrew Tombes, Richard Hale, Tom Tyler. PR.: Nat Holt. DST.: R.K.O. O.: EE. UU. 1946. F.E.: 24-1-47. S.E.: Ocean. F.R.: 4.1. S.R.: Metropól y Cuyo. D.O. y DR.: 98'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye CEN-TAURO).

BIG KNIFE, THE (Intimidación de una estrella). R. y PR.: Robert Aldrich. A.: obra teatral de Clifford Odets. G. y D.: James Poe. F.: Ernest Laszlo. M.: Frank de Vol. D.A.: William Glasgow. MTJ.: Michael Luciano. A.R.: Nate Slott. S.: Jack Hippe. I.: Jack Palance, Ida Lupino, Wendell Corey, Rod Steiger, Ilka Chase, Everet Sloane, Wesley Addy, Jean Hagen, Paul Langton, Shelley Winters. PA.: Artistas Unidos. DST.: C. ESTRELLA. O.: EE. UU., 1955. F.E.: 17-4-58. S.E.: Broadway, Florida, P. Splendid y barrios. F.R.: 23-1. S.R.: Libertador. D.O. y DR.: 111'. C.: s/r. (Esta película obtuvo el "León de Plata" en el Festival de Venecia, 1955).

BRAVE ONE, THE (El niño y el toro). R.: Irving Rapper. A.: Robert Rich. G.: Harry Franklin y Merrill White. F.: Jack Cardiff. (Cinemasc. y Technic.). E.F.: Jack Rabin y Louis de Witt. M. y D.M.: Victor Young, con la Orquesta Sinfónica de Munich. MTJ.M.: A. Granville. D.A.: Ramón Rodríguez. SPV. TEC.: Nacho Treviño. M.I.J.: Merrill White. S.: George Reid. I.: Michel Ray, Rodolfo Hoyos, Elsa Cárdenas, Carlos Navarro, Joi Lansing, Fermín Rivera, Jorge Treviño, Carlos Fernández. PR.: Maurice y Frank King. PA.: King Bros. DST.: R.K.O. O.: EE. UU., 1956. F.E.: 1-8-57. S.E.: Ocean y Luxor. F.R.: 30-1. S.R.: Luxor y Los Angeles. D.O. y DR.: 94'. C.: s/r. (Actualmente distribuye RANK).

BRIDGES AT TOKO-RI, THE (Los puentes de Toko-Ri). R.: Mark Robson. A.: Novela de James Michener. G.: Valentine Davies. F.: Loyal Griggs (Technic.). M.: Lyn Murray. D.A.: Hal Pereira. MTJ.: Alma Macrorie. I.: William Holden, Grace Kelly, Frederic March, Mickey Rooney, Robert Strauss. Charles McGraw. Keiko Awaji. Earl Holliman, Richard Shannon, Willis Bouchey. PR.: William Perlberg y George Seaton. DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1955. F.E.: 2-11-55. S.E.: Gran Rex. F.R.: 16-12-61. S.R.: Metropolitan y Astor. D.O. y DR.: 104'. C.: s/r.

BUGLES IN THE AFTERNOON (El último baluarte). R.: Roy Rowland. A.: Ernest Haycox. G.: Harry Brown, Dan Mainwaring y Geoffrey Homes. F.: Wilfrid Cline. E.E.: Ralph Webb. M.: Dimitri Tiomkin. D.M.: Ray Heindorf. D.A.: Edward Carrere. MTJ.: Thomas Reilly. A.TEC.: Coronel C.B. Benton. S.: C.A. Riggs. V.: Leah Rhodes. I.: Ray Milland, Helena Carter, Hugh Marlowe, Forrest Tucker, Barton MacLane, George Reeves, James Millican, Sheb Wooley, Gertrude Michael, Stuart Randall, William "Bill" Phillips. PR.: William Cagney. DST.: WARNER BROS. F.E.: 21.4.55. S.E.: Renacimiento, París, Dilecto. O.: EE.UU., 1952. F.R.: 13-3. S.R.: Hindú. DR.: 84'. C.: s/r. (En la actualidad distribuye ATLAS.)

CHAMPION (El triunfador). R.: Mark Robson. A.: Ring Lardner. G.: Carl Foreman. F.: Franz Planer. M.: Dimitri Tiomkin. D.A.: Edward Boyle. MTJ.: Harry Gerstad. I.: Kirk Douglas, Marilyn Maxwell, Arthur Kennedy, Paul Stewart, Luis Van Rooten, Ruth Roman, Harry Shannon, Lola Albright, J. Day, R. Sanford, E. Howard. PR.: Stanley Kramer. PA.: Screen Plays Corp. DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1949. F.E.: 24-8-50. S.E.: Opera. F.R.: 18-1. S.R.: Metrop. Cuyo y S. José de Flores. DR.: 96' C.: inc. men. 14 a. (Actualmente distribuye ALLIED ARTISTS. Se exhibió en el Festival de Venecia, 1950).

FIGHTING SEABES, THE (Romance de los 7 mares). R.: Edward Ludwig. A.: Borden Chase. G.: B. Chase y Aeneas MacKenzie. F.: William Bradford. M.: Walter Scharf. MTJ.: Richard Van Enger. I.: John Wayne, Susan Hayward, Dennis O'Keefe, William Frawley, Leclind Kinsley. PR.A.: Albert Cohen. PA. y DST.: REPUBLIC. O.: EE. UU., 1944. F.E.: 1-11-44. S.E.: Normandie. F.R.: 15-3. S.R.: Metrop. DR.: 97'. C.: s/r. (Actualmente distribuye IMPERIAL.)

FLYING DOWN TO RIO (Volando a Río). R.: Thornton Freeland. A.: obra de Ann Caldwell y Louis Brock. AD.: L. Brock. G.: Cyril Hume, H. W. Hanemann y Erwin Gelsey. M.: Vincent Youmans. CN.: "Carioca", "Volando a Río", "Orquídeas a la luz de la luna", "La música me arrebató". CR.: Dave Gould. MTJ.: Jack Kitchin. I.: Dolores del Río, Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Raymond, Raoul Roulén, Eric Blore, Franklin Pangborn. PR.: Merian C. Cooper. DST.: R.K.O. O.: EE.UU., 1934. F.E.: 24.5.34. S.E.: Ideal y G. Splendid. S.R.: Iguazú, G. Norte y G. Savoy. F.R.: 25.12.61. DR.: 86'. C.: inc. men. 14 a. (Actualmente distribuye ASTOR.)

FOREIGN CORRESPONDENT (Corresponsal extranjero). R.: Alfred Hitchcock. A. y G.: Charles Bennett y Joan Harrison. D.: James Hilton y Robert Benchley. F.: Rudolph Maté. M.: Alfred Newman. D.A.: William Cameron Menzies y Alexander Golitzen. MTJ.: Otto Lovering y Dorothy Spencer. I.: Joel McCrea, Laraine Day, Herbert Marshall, George Sanders, Albert Basserman, R. Benchley, Edmund Gwenn, Harry Davenport, Eduardo Cianelli, Martin Kosleck, Eddie Conrad, Crawford Kent, Gertrude Hoffman, Jane Novak, Joan Brodel, Louis Borell, Eily Malyson, E. E. Clive. PR.: Walter Wanger. PA. y DST.: ARTISTAS UNIDOS. O.: EE. UU., 1940. F.E.: 16.1.41. S.E.: Opera. F.R.: 1.3. S.R.: Metrop. y Gral. Belgrano. DR.: 120'. C.: inc. men. 14 a. (Actualmente distribuye DERBY.)

HOTEL DU NORD (Hotel del Norte). R.: Marcel Carné. A.: novela de Eugene Dabit. G.: Henri Jeanson y Jean Aurenche. D.: H. Jeanson. F.: Armand Thirard y Louis Née. M.: Maurice Jauvert. D.A.: Alexandre Trauner. I.: Louis Jouvet, Annabella, Arletty, Jean-Pierre Aumont, Bernard Blier, André Brunot, André, Françoise Perier, Paulette Goddard, Jane Marken, Henri Bosc, Raymonde, Louvigny. PR.: Jean Lévy-Strauss. PA.: S.E.D.I.F. DST.: ALMAR. O.: Francia, 1938. F.E.: 22.5.40. S.E.: Broadway. F.R.: 16.2. S.R.: Paramount. D.O. y DR.: 95'. C.: proh. men. 14 e inc. men. 18 a. (Actualmente distribuye GALA.)

ILE AUX FEMMES NUES, L' (La isla de las mujeres desnudas). R. y G.: Henry Lepage. A.: Jacques de Benac. F.: Enzo Riccioni. M.: Guy Lafarge. DC.: naturales. MTJ.: Marity Clériss. S.: Roger Cosson y Louis Bertone. I.: Armand Bernard, Berval, Félix Oudart, Jeanne Sourza, Lili Bontemps, Jean Tissier, Alice Tissot, Jim Gérald, Arius. PR.: André Labrousse. PA.: Carmina. DST.: FILMS MUNDIALES. O.: Francia, 1952. F.E.: 31.5.57. S.E.: Renacimiento. F.R.: 1.3. S.R.: Electric. D.O.: 96'. DR.: 89'. C.: proh. men. 18 a.

IN OLD OKLAHOMA (Los conquistadores de Oklahoma). R.: Albert St. Rogell. A. y AD.: Thomson Burtis, basado en su novela "War of the Wildcats". G.: Ethel Hill y Eleanore Griffin. F.: Jack Marta. M.: Walter Scharf. MTJ.: Ernest Nims. I.: John Wayne, Martha Scott, Albert Dekker, George "Gabby" Hayes, Dale Evans, Grant Withers, Sidney Blackmer, Paul Fix, Cecil Cunningham, Irving Bacon, Byron Fowler, Anne O'Neal, Richard Graham. PR.A.: Robert North. PA. y DST.: REPUBLIC. O.: EE.UU., 1943. F.E.: 24.5.44. S.E.: Arizona. F.R.: 25.1. S.R.: Metrop. DR.: 100' C.: s/r. (Actualmente distribuye IMPERIAL.)

IVAN GROZNIJ (Iván el terrible). R., A., G., D. y MTJ.: Sergio M. Eisenstein. F.: Edouard Tissé (exteriores) y Andrei Moskvín (interiores). M.: Sergieij Prokofiev. D.A.: Isaak Scpinel, sobre bocetos de Eisenstein. V.: Leonid Naumov, sobre trabajos de Eisenstein. I.: Nikolai Cherkasov, Ludmila Zelikovskaia, Serafina Birman, Piotr Kadocnikov, Mijail Nazvanov, Aleksandr Abrikosov, Mijail Kuznetsov, Alexsei Bucma, Vsevolod Pudovkin, A. Mgebrov, Piotr Kadotchnikov, Maxim Mijailov. PA.: Mosfilm. DST.: ARTKINO. O.: U.R.S.S., 1943/5. F.E.: 28.5.47. S.E.: Metropolitan. F.R.: 21.12.61. S.R.: Libertador. DR.: 96'. C.: s/r.

KAMENNYJ CVETOK (Flores de piedra). R.: Alexandre Ptushko. A. y G.: P. Bazhov e I. Keller, basado en un cuento de los Urales. F.: F. Ptovorev, L. Bodanov y G. Miasnikov. (Agfac-Sovcolor). M.: L. Schwartz. S.: B. Volski y E. Formonek. I.: Vladimir Druschnikov, Mijail Troyanovsky, M. Yanshin, Tamara Makarova, M. Derevshchina, A. Kelberer, M. Temiakov, A. Petuyova, N. Orlov, V. Kravichenko. PA.: Mosfilm. DST.: ARTKINO. F.E.: 6.3.47. S.E.: Opera. O.: U.R.S.S., 1945/6. F.R.: 16.12.61. S.R.: Paramount y Libertador. DR.: 86'. C.: s/r.

LADY VANISHES, The (La dama desaparece). R.: Alfred Hitchcock. A.: novela "The Wheel Spins", de Ethel Lina White. AD.: Alma Reville. G.: Sidney Gilliat y Frank Launder. F.: Jack Cox. M.: Louis Levy. D.A.: Alec Vetchinsky, Maurice Carter y Albert Jullion. MTJ.: R.E.: Dearing. I.: Margaret Lockwood, Michael Redgrave, Paul Lukas, Dame May Whitty, Googie Withers, Cecil Parker, Linden Travers, Mary Clare, Philippe Leaver, Naunton Wayne, Basil Radford, Emile Boreo, Sally Stewart, Catherine Lacey, Zelma Vas Dias, Josephine Wilson, Charles Oliver, Kathleen Tremaine. EST.: Lime Grove. PR.: Edward Black. PA.: Gainsborough. DST.: PANAMERICANA. F.E.: 23.7.41. S.E.: Broadway. F.R.: 18.1. S.R.: Paramount. O.: G. Bretaña, 1938. DR.: 94'. C.: s/r. (Actualmente distribuye ARGENTIA.)

LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (Carta de una enamorada). R.: Max Ophüls. A.: novela "Carta de una desconocida" de Stefan Zweig. G.: Howard Koch y M. Ophüls. F.: Franz Planer. M.: Daniele Amfitheatrof. OR.: David Tamkin. D.A.: Alexander Golitzen. DC.: Russell Gausman y Ruby Levitt. MTJ.: Ted Kent. A.R.: John F. Sherwood. V.: Travis Banton. I.: Joan Fontaine, Louis Jourdan, Mady Christians, Marcel Journet, Art Smith, Carol Yerke, Howard Freeman, John Good, Leo Passin, Erskine Sanford, Otto Waldis, Sonja Bryden. PR.: John Houseman. PA.: Universal Int.-Rampart. DST.: UNIVERSAL INT. O.: EE.UU., 1948. F.E.: 26.8.48. S.E.: G. Rex. F.R.: 11.1. S.R.: Plaza D.O. y DR.: 90'. C.: inc. men. 18 a. (En la actualidad la distribuye EXITOS FILMS).

LOVE IS MANY-SPLENDORED THING (Angustia de un querer). R.: Henry King. A.: obra teatral homónima de Han Suyin. G.: John Patrick. F.: Leon Shamroy (Cinemasc. y Deluxec.). E.E.: Ray Kellog. M.: Alfred Newman. CN.: del título, de Sammy Fain y Paul Francis Webster. D.A.: George Davis y Lyle R. Wheeler. MTJ.: William Reynolds. A.R.: Hal Herman. S.: Alfred Bruzlin y Harry Leonard. MQ.: Ben Nye. PN.: Helen Turpin. I.: William Holden, Jennifer Jones, Torin Thatcher, Murray Matheson, Virginia Gregg, Philip Ahn, Isabel Elsom, Richard Loo, Sen Yong, Jorga Curthright, Donna Martell. PR.: Buddy Adler. PA. y DST.: FOX. O.: EE.UU., 1955. F.E.: 19.7.56. F.R.: 27.2. S.R.: Luxor, G. Norte y Teatro Coliseo DR.: 95'. C.: s/r.

M O MORDER UNTER UNS O EINE STADT SUCHT EINEN MORDER (M, el vampiro negro). R.: Fritz Lang. A. y G.: Thea von Harbou y F. Lang, basado en el caso de "Peter Kuertzen, el vampiro de Düsseldorf". F.: Fritz Arno Wagner, Gutav Rabbe y Karl Vash. D.A.: Karl Vollbrecht y Emil Hasler. A.R.: Paul Falkenberg y Adolf Jansen. S.: A. Jansen. I.: Peter Lorre, Ellen Widmann, Otto Wernicke, Gustav Grundgens, Theo Lingen, Theodor Loos, Georg John, Inge Landgrut, Ernest Stahl-Nachbaur, Friedrich Gnass, Fritz Odemar, Paul Kemp, Franz Stein, Rudolf Blummer, Karl Platen, Gerhard Bienert, Rosa Valetti, Hertha von Walther, Carl Bakhaus. PR.: Seymour Nebenzal. PA.: NEROFILM. DST.: ERO FILM. O.: Alemania, 1931. F.E.: 10.3.32. S.E.: ex-Cine París. F.R.: 27.2. S.R.: Paramount. DR.: 85'. C.: inc. men. 14 a. (Actualmente distribuye TERBIS.)

MAN FROM COLORADO, The (Sueños de odio). R.: Henry Levin y Arthur Rosson. A.: Borden Chase. G.: Robert Andrews y Ben Maddow. F.: William Snyder (Technic.). M.: George Duning. D.A.: Stephen Gooson y A. Leslie Thomas. MTJ.: Charles Nelson. I.: Glenn Ford, William Holden, Ellen Drew, Edgard Buchanan, Ray Collins, Jerome Courtland, James Millican, Jim Bannon, William Phillips, Denver Pyle, James Bush, Mikel Conrad, David Clarke, Ian McDonald, Clarence Chase, Stanley Andrews, Myron Healey, Craig Reynolds, David York. PR.: Jules Schermer. PA. y DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1948. F.E.: 20.4.50. S.E.: G. Rex. F.R.: 15.2. S.R.: Metrop. DR.: 98' C.: inc. men. 14 a.

MANON (idem). R. y AD.: H. G. Clouzot. A.: novela "L'histoire de Manon Lescaut et du chevalier Desgrieux", de Antoine-François Pré vost. G.: H. G. Clouzot y Jean Ferry. F.: Armand Thirard. M.: Paul Misraki. D.A.: Max Douy. MTJ.: Monique Kirsanoff. I.: Cécile Aubry, Michel Auclair, Serge Reggiani, Raymond Souplex, Gabrielle Dorziat, Andrex, Hélène Manson, Dora Doll, André Valmy, Wanda Ottomani, Henri Vilbert, Simone Valère, Ardisson, Michel Bouquet, Robert Dalban, Jean Hebey, Temerson. J.PR.: Louis Wipf. PR.: Paul-Edmond Decharme. PA.: Alcina. DST.: D.I.F.A. O.: Francia, 1948. F.E.: 13.8.52. S.E.: Biarritz, Libertador, Capitol, Radar, P. del Cine. F.R.: 18.1. S.R.: Trocadero y G. Splendid. DR.: 97'. C.: proh. men. 18 a. (Este film obtuvo el "León de Oro" del Festival de Venecia, 1949.)

MOGAMBO (idem). R.: John Ford. A.: obra teatral de Wilson Collison. G.: John Lee Mahin. F.: Robert Surtees y F.A. Young (Technic.). D.A.: Alfred Junge. MTJ.: Frank Clarke. I.: Clark Gable, Ava Gardner, Grace Kelly, Donald Sinden, Philip Stainton, Eric Pohlmann, Laurence Naismith, Dennis O'Dea, habitantes de las tribus Samburu, Wagania, Bahaya y M'beti. PR.: Sam Zimbalist. PA. y DST.: METRO. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 4.1.55. S.E.: Normandie, Ideal y Roca. F.R.: 22.2. S.R.: Premier y Astor. DR.: 118'. C.: s/r.

Nueva versión del film "Red Dust" realizado en 1932, por Victor Fleming, para la Metro e interpretado por el mismo C. Gable, Jean Harlow, Mary Astor y Gene Raymond, sobre guión del propio John Lee Mahin.

NAKED JUNGLE, The (Marabunta). R.: Byron Haskin. A.: novela de Carl Stephenson. G.: Philip Yordan y Ronald Mac Dougall. F.: Ernest Laszlo (Technic.). M.: Daniele Amfitheatrof. D.A.: Hal Pereira y Franz Bachelin. MTJ.: Everest Douglas. I.: Eleanor Parker, Charlton Heston, William Conrad, Abraham Sofaer, Norma Calderon, John Dierkes, Ronald Numenka. PR.A.: Frank Freeman. PR.: George Pal. PA. y DST.: PARAMOUNT. O.: EE. UU., 1953. F.E.: 5.1.55. S.E.: Florida y Gaumont. F.R.: 6.3. S.R.: Suipacha. DR.: 94'. C.: s/r.

ONLY THE VALIANT (Sólo los valientes). R.: Gordon Douglas. A.: novela de Charles Marquis Warren. G.: Edmund North y Harry Brown. F.: Lionel Lindon. M.: Franz Waxman. OR.: Leonid Raab. D.A.: Wiard Ihnen. DC.: Armor Marlowe. MTJ.: Walter Hannemann y Robert Selzer. A.R.: William Kissell. S.: Leslie Hewitt. I.: Gregory Peck, Barbara Payton, Ward Bond, Gig Young, Lon Chaney Jr., Neville Brand, Jeff Corey, Warner Anderson, Steve Brodie, Michael Ansara, Dan Riss. PR.: William Cagney. PA. y DST.: WARNER BROS. O.: EE.UU., 1950/1. F.E.: 10.5.54. S.E.: Gran Palace y Gaumont. F.R.: 25.1. S.R.: Hindú, Dilecto y Ritz. D.O. y DR.: 103'. C.: s/r. (Actualmente distribuye ATLAS.)

PACK UP YOUR TROUBLES (El abuelo de la criatura). R.: George Marshall y Raymond Mc Carey. A., G. y D.: H. M. Walker. F.: Art Lloyd. MTJ.: Richard Currier. S.: James Greene. I.: Stan Laurel, Oliver Hardy, James Finlayson, Mary Carr, Donald Dillaway, Jacques Lyn, Richard Cramer, Adele Watson, Tom Kennedy, Charles Middleton, Richard Tucker, Muriel Evans, Grady Sutton, Montague Shaw, Billy Gilbert. PR.: Hal Roach. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1932. F.R.: 16.2. S.R.: S. Lavallo. DR.: 60'. C.: s/r. (Actualmente distribuye DOUGLAS.)

PARDON US (De bote en bote). R.: James Parrott. A.: G. y D.: H. M. Walker. F.: George Stevens. MTJ.: Richard Currier. S.: Elmer Raguse. I.: Stan Laurel, Oliver Hardy, June Marlowe, Guido Trento, James Finlayson, Wilfred Lucas, Walter Long, Stanley Sanford. PR.: Hal Roach. DST.: METRO. O.: EE.UU., 1931. F.R.: 28.12.61. S.R.: Metropoli. DR.: 60'. C.: s/r. (Este film que en la actualidad distribuye DOUGLAS, fue el primer largo metraje de Laurel y Hardy.)

PHFFT: (...Y fueron felices). R.: Mark Robson. A.: G.: George Axelrod. F.: Charles Lang. M.: Frederik Hollander. D.A.: William Flannery. MTJ.: Charles Nelson. I.: Judy Holliday, Jack Lemmon, Kim Novak, Jack Carson, Luella Gear, Donald Randolph, Donald Curtis, Arney Freeman, Merry Anders. PR.: Fred Kohlmar. PA. y DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1954. F.E.: 21.2.57. S.E.: Broadway. F.R.: 22.2. S.R.: Sarmiento, Capitol, Majestic, Gral. Belgrano y R. Indarte. D.O. y DR.: 88'. C.: s/r.

PICNIC (idem). R.: Joshua Logan. A.: obra teatral homónima de William Inge. G.: Daniel Taradash. F.: James Wong Howe (Cine. masc. y Technic.). F.2A.U.: Ray Cory. CL.: Henri Jaffa. M.: George Duning. D.M.: Morris Stollhoff. OR.: Arthur Morton. AS.M.: Fred Karger. D.A.: William Flannery. DC.: Jo Mielziner y Robert Priestley. MTJ.: Charles Nelson y William Lyon. A.R.: Carter De Haven. S.: John Livadary y George Cooper. V.: Jean Louis. MQ.: Clay Campbell. PN.: Helen Hunt. I.: William Holden, Kim Novak, Rosalind Russell, Betty Field, Susan Strasberg, Cliff Robertson, Arthur O'Connell, Vera Felton, Reta Shaw, Nick Adams, Raymond Bailey, Elizabeth Wilson, Phyllis Newman, Don Harvey, Steve Benton. PR.: Fred Kohlmar. PA. y DST.: COLUMBIA. O.: EE.UU., 1955. F.E.: 12.7.56. S.E.: Ocean e Hindú. F.R.: 16.12.61. S.R.: Sarmiento, Gaumont, Gral. Paz, Flores y Majestic. DR.: 110'. C.: s/r.

SALOME, WHERE SHE DANCE (Salome, la embrujadora). R.: Charles Lamont. A.: novela de Michael Phillips. G.: Laurence Stallings. F.: Hal Mohr y Howard Greene (Technic.). D.A.: John Goodman y Alexander Golitzen. DC.: Russell Gaussman y Victor Caugelin. M.: Edward Ward. CR.: Lester Horton. MTJ.: Russell Schoengarth. I.: Yvonne De Carlo, Rod Cameron, David Bruce, Walter Slezak, Albert Dekker, Marjorie Rambeau, John E. Bromberg, John Litzel, Barbara Bates. PR.: Walter Wanger. DST.: UNIVERSAL. O.: EE.UU., 1945. F.E.: 3.5.46. S.E.: Ocean. F.R.: 4.1. S.R.: Metropoli y Cuyo. DR.: 90'. C.: inc. men. 14 a. (En la actualidad distribuye CENTAURO.)

SCHICHININ NO SAMURAI (Los siete samurais). R.: Akira Kurosawa. A. y G.: Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto y A. Kurosawa. F.: Asaichi Nakai. M.: Fumio Hayasaka. D.A.: Takashi Matsuyama. S.: Fumio Yanoguchi. I.: Toshiro Mifune, Takashi Shimura, Isao Kimura, Seiji Miyaguchi, Minoru Chiaki, Daisuke Kato, Keiko Tsushima, Yoshio Inaba, Ko Kimura, Yoshio Kosugi, Kuminori Kodo, Kamatari Fujiwara, Bokuzen Hidari, Keiji Sakakida, Keiko Tsushima, Yukiko Shimazaki, Jiro Kumagai, Haruko Toyama, Gen Shimizu. PR.: Shojiro Motoki. PA.: Toho Co. Ltd. DST.: ORBE. O.: Japón, 1954. F.E.: 1.1.57. S.E.: OCEAN. F.R.: 7.3. S.R.: Libertador. DR.: 105'. C.: s/r. (Este film obtuvo el "León de Plata" en el Festival de Venecia, de 1954 y el "Oscar" de la Academia de Hollywood —1955— a la mejor película extranjera. En la actualidad distribuye GALA.)

SECRET AGENT, The (Agente secreto). R.: Alfred Hitchcock. A.: novela "Ashenden", William Somerset Maugham y obra teatral de Campbell Dixon. G.: Charles Bennett. AD.: Alma Reville. D.: Ian Hay y Jesse Lasky Jr. F.: Bernard Knowles. M.: Louis Levy. D.A.: Otto Werndorff y Albert Jullion. MTJ.: Charles Frend. V.: J. Strasner. EST.: Lime Grove. I.: Madeleine Carroll, John Gielgud, Peter Lorre, Robert Young, Percy Marmont, Florence Kahn, Lilli Palmer, Charles Carson. PR.: Michael Balcon e Ivor Montagu. PA.: Gaumont British. DST.: ALIANZA. O.: G. Bretaña, 1936. F.E.: 5.8.36. S.E.: Monumental. F.R.: 1.3. S.R.: Metropoli y Gral. Belgrano. DR.: 85'. C.: s/r. (Actualmente distribuye DERBY.)

SEVEN BRIDES FOR SEVEN BROTHERS (Siete novias para siete hermanos). R.: Stanley Donen. A.: novela "The Sobbin' Women", de Stephen Vincent Bennett. G.: Albert Hackett, Frances Goodrich y Dorothy Kingsley. F.: George Folsey (Cinemasc. y Anscoc.). D.A.: Cedric Gibbons y Urie McCleary. M.: Gene de Paul. CN.: Johnny Mercer y G. De Paul. D.M.: Harold Deutsch. MTJ.: Ralph Winters. V.: Walter Plunkett. I.: Jean Powell, Howard Keel, Julie Newmayer, Jeff Richards, Russ Tamblyn, Tommy Rall, Nancy Kilgas, Betty Carr, Marc Platt, Virginia Gibson, Matt Mattox, Ruta Kilmonis, Jacques D'Amboise, Norma Doggett, Ian Wolfe, Howard Petrie, Earl Barton, Dante Di Paolo, Kelly Brown, Matt Moore, Dick Rich, Marjorie Wood, Russell Simpson. PR.: Jack Cummings. PA. y DST.: METRO. O.: EE.UU., 1954. F.E.: 8.11.55. S.E.: Opera. F.R.: 25.12.61. S.R.: Normandie e Ideal. DR.: 97'. C.: s/r.

SIMBAD THE SAILOR (Simbad el marino). R.: Richard Wallace. A.: John Twist y George Worthing Yates. G.: J. Twist. F.: George Barnes (Technic.). M.: Roy Webb. D.A.: Darrell Silvera y Claude Carpenter. MTJ.: Frank Doyle. I.: Douglas Fairbanks Jr., Maureen O'Hara, Walter Slezak, Anthony Quinn, George Tobias, Janet Greer, Mike Mazurki, Sheldon Leonard. DST.: R.K.O. O.: EE.UU., 1946. F.E.: 22.6.48. S.E.: G. Rex. F.R.: 15.1. S.R.: Luxor. D.O. y DR.: 117'. C.: s/r. (Se encarga, ahora, de su distribución, ASTOR.)

SOLANGE DU DA BIST (Mientras estés conmigo). R.: Harald Braun. A. y G.: Jochen Huth. F.: Helmut Ashley. M.: Werner-Eisbrenner. D.A.: Walter Haag. MTJ.: Claus Boro. V.: Charlotte Flemming. I.: Maria Schell, O. W. Fischer, Hardy Krüger, Brigitte Horney, Mathias Wieman, Paul Bildt, Walter Richter, Liesl Karlstadt, Erna Grossmann, Gufrun Rabente, Helene Robert, Anneliese Uhlig, Rolf Assell, Heinz Beck, Heini Göbel, Hans Henn, Walter Holten, Michael Lenz. PR.: George Richter. PA.: Neue Deutsche-Monaco. DST.: INTERNACIONAL. O.: Alemania Occid., 1953. F.E.: 3.3.55. S.E.: Rose Marie y Libertador. F.R.: 16.12.61. S.R.: Suipacha, Roca y Pueyrredón. DR.: 104'. C.: Proh. men. 14 a.

SOMMARNATTENS LEENDE (Sonrisas de una noche de verano). R.: A., G. y D.: Ingmar Bergman. F.: Gunnar Fischer. CM.: Ake Nilsson. M.: Erik Nordgren. D.M.: E. Eckert-Lundin. D.A.: P. A. Lundgren.

MTJ.: Oscar Rosander. A.R.: Lennart Olsson. S.: P. O. Pettersson y Lennart Wallin. V.: Mago. MQ. y PN.: Firma Carl M. Lundh. CT.: Katarina Faragó. I.: Eva Dahlbeck, Ulla Jacobsson, Harriet Andersson, Margit Carlquist, Gunnar Björnstrand, Jarl Kulle, Björn Bjelvens-tam, Ake Fridell, Naima Wifstrand, Jullan Kindahl, Gull Natorp, Birgitta Valberg, Bibi Andersson. J.PR.: Allan Ekelund. PA.: Svensk-Filmindustri. DST.: DAVID GOLDENBERG Co. O.: Suecia, 1955. F.E.: 8.8.57. S.E.: Ambassador, Capitol y Callao. F.R.: 17.1. S.R.: Renacimiento. DR.: 105'. C.: Proh. men. 14 a.

STALAG 17 (Infierno 17). R. y PR.: Billy Wilder. A.: obra teatral de Donald Bevan y Edmund Trzcinski. G.: B. Wilder y Edwin Blum. F.: Ernest Laszlo. M.: Franz Waxman. D.A.: Hal Pereira y Franz Bachelin. MTJ.: George Tomasini. I.: William Holden, Don Taylor, Otto Preminger, Robert Strauss, Harvey Lembeck, Richard Erdman, Peter Graves, Neville Brand, Sig Ruman, Michael Moore, Peter Baldwin, Robinson Stone, Robert Shawley. PR.A.: William Schorr. DST.: PARAMOUNT. O.: EE.UU., 1952. F.E.: 15.3.54. S.E.: Monumental. F.R.: 1.1. S.R.: Normandie y Premier. DR.: 120'. C.: s/r. (Por su actuación en este film W. Holden recibió el "Oscar" de la Academia de Hollywood, 1953.)

THREE COINS IN THE FOUNTAIN (La fuente del deseo). R.: Jean Negulesco. A.: novela de John H. Secondari. G.: John Patrick. F.: Milton Krasner (Cinemasc. y Deluxec.). CL.: Leonard Doss. M.: Victor Young. CR.: Ken Darby. OR.: Edward Powell. CN.: del título, de Jule Styne y Sammy Cahn, por Frank Sinatra. D. A.: Lyle Wheeler y John De Cuir. DC.: Walter Scott y Paul Fox. MTJ.: William Reynolds. A. R.: Gaston Glass. S.: Eugene Grossman y Roger Heman. V.: Charles Le Maire y Dorothy Jeakins. MQ.: Ben Nye. I.: Clifton Webb, Dorothy Mc. Guire, Jean Peters, Louis Jourdan, Maggie Mc. Namara, Rossano Brazzi, Howard St. John, Kathryn Givney, Cathleen Nesbitt, Vicente Padula, Mario Silelli, Alberto Morin, Dino Bolognese, Tony De Mario, Jack Mattis, Willard Waterman, Zachary Laconelli, Celia Lovsky, Larry Arnold, Renata Vanni, Maurice Briere, Grazia Narciso, Gino Corrado. PR.: Sol Siegel. PA. y DST.: FOX. O.: EE. UU., 1954. F. E.: 19-10-55. S. E.: Broadway. F. R.: 15-2. S. R.: Hindú y Dilecto. D. O. y DR.: 102'. C.: s/r.

ULISSE (Ulises). R.: Mario Camerini. A.: basado en "La Odisea" de Homero. G.: Franco Brusati, M. Camerini, Ennio De Concini, Hugh Gray, Ben Hecht, Ivo Perilli e Irving Shaw. F.: Harold Rosson (Technic.). E. F.: Eugene Shuffan. M.: Alessandro Cicognini. D. M.: Franco Ferrara. D. A. y DC.: Flavio Mogherini y Sandro Tamassi. MTJ.: Leo Catozzo. V.: Giulio Coltellacci. I.: Kirk Douglas, Silvana Mangano, Anthony Quinn, Rossana Podestà, Jacques Dumesnil, Daniel Ivernel, Sylvie, Franco Interlenghi, Elena Zareschi, Evi Maltagliati, Ludmilla Dudarova, Aldo Silvani. PR.: Carlo Ponti y Dino De Laurentiis. PA.: Lux. DST.: OCEAN FILM. O.: Italia, 1954. F. E.: 30-8-56. S. E.: Monumental, Gran Palace, Hindú y G. Norte. F. R.: 15-2. S. R.: Normandie y Astor. DR.: 104'. C.: s/r. (Actualmente distribuye INTERNACIONAL y se exhibe versión doblada al inglés.)

VIOLENT MEN, The (Los malos... y su mujeres). R.: Rudolph Maté. A.: novela de Donald Hamilton. G.: Harry Kleiner. F.: Burnett Guffey y Howard Greene (Cinemasc. y Technic.). M.: Max Steiner. D. M.: Morris Stollhoff. OR.: Murray Cutter. D. A.: Carl Anderson. DC.: Louis Diage. MTJ.: Jerome Thoms. A. R.: Sam Nelson. S.: John Livadary y Lambert Day. V.: Jean Louis. MQ.: Clay Campbell. PN.: Helen Hunt. I.: Glenn Ford, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Dianne Foster, Brian Keith, Warner Anderson, May Wynn, Basil Ruysdael, Harry Shannon, Richard Jaeckel, James Westerfield, Jack Kelly, Willis Bouche, Peter Hanson, Lita Milan, Don Harvey, Robo Bechi, Carl André, James Anderson, Katherine Warren, Tom Browne Henry, Bill Phipps. PR.: Lewis Rachmil. PA. y DST.: COLUMBIA. O.: EE. UU., 1954. F. E.: 15-3-56. S. E.: Gran Palace. F. R.: 11-1. S. R.: Metropoli, R. de la Plata, Cuyo, Constitución y S. José de Flores. D. O.: 96'. DR.: 93'. C.: inc. men. 16 a.

IMPERIAL FILMS

presentará
en breve

SOMBRAS

(SHADOWS)

Premio de la Prensa Italiana
en el Festival de Venecia

LA OBRA MAESTRA DE LA
"NEW WAVE" AMERICANA

LA OPINION DE LOS CRITICOS

TIEMPO DE CINE recoge en esta encuesta las opiniones de un gran número de críticos locales sobre los estrenos argentinos y extranjeros de 1961. Creemos que estas compulsas a la opinión crítica tienen su utilidad. Estas son, pues, las respuestas que nos han llegado. Se ha pedido indicar los tres mejores films argentinos y los cinco mejores extranjeros. Las películas nacionales van en primer término:

JUAN IGNACIO ACEVEDO (CANAL 7, Cine Dial TV)

1. Alias Gardelito; 2. Tres veces Ana; 3. La mano en la trampa.
1. La aventura; 2. Sin aliento; 3. Disparen sobre el pianista; 4. Rocco y sus hermanos;
5. La balada del soldado.

CARLOS A. BURONE (La Prensa)

1. La mano en la trampa; 2. Alias Gardelito; 3. Tres veces Ana.
1. La aventura; 2. Sin aliento; 3. Rocco y sus hermanos; 4. Disparen sobre el pianista; 5. La Viaccia.

FERNANDO CHAO (La Capital de Rosario)

1. Tres veces Ana; 2. La mano en la trampa.
1. Rocco y sus hermanos; 2. La fuente de la doncella; 3. Sin aliento; 4. Vivir;
5. Moderato cantabile.

CHAS DE CRUZ (Diario del Cine y Antena)

1. Hijo de hombre; 2. Tres veces Ana; 3. La mano en la trampa.
1. La balada del soldado; 2. Rocco y sus hermanos; 3. La fuente de la doncella;
4. Espartaco; 5. El viaje en globo.

JORGE M. COUSELO (Correo de la Tarde)

1. Alias Gardelito; 2. Tres veces Ana; 3. La mano en la trampa.
1. La aventura; 2. Rocco y sus hermanos; 3. Todo comienza el sábado; 4. La balada del soldado; 5. Sin aliento.

EDGARDO COZARINSKY (Flashback, TIEMPO DE CINE).

1. La mano en la trampa.
1. Sin aliento; 2. Psicosis; 3. Misión de dos valientes; 4. La jungla de cemento.
5. Rocco y sus hermanos.

CARLOS L. CHIAVARINO (La Nación)

1. Tres veces Ana; 2. Alias Gardelito; 3. La mano en la trampa.
1. La aventura; 2. La fuente de la doncella; 3. La balada del soldado; 4. Rocco y sus hermanos; 5. Todo comienza el sábado.

DOMINGO DI NUBILA (Diario del Cine, Lyra)

- Hijo de hombre; La mano en la trampa; Tres veces Ana.
- Sin aliento; Nunca en domingo; Rocco y sus hermanos; La balada del soldado;
- La fuente de la doncella (No indica orden).

CLARA FONTANA (Diario del Cine)

1. Alias Gardelito; 2. La mano en la trampa; 3. Tres veces Ana.
1. Sin aliento; 2. La aventura; 3. Rocco y sus hermanos; 4. Moderato cantabile;
5. La Viaccia.

TITO FRANCO (Radiofilm, Radio Excelsior, Canal 7)

1. Tres veces Ana; 2. Alias Gardelito; 3. La mano en la trampa.
1. La balada del soldado; 2. Sin aliento; 3. La fuente de la doncella; 4. El viaje en globo; 5. La Viaccia.

OSCAR GARAYCOCHEA (Contracampo, de La Plata)

1. Tres veces Ana; 2. Alias Gardelito; 3. La mano en la trampa.
1. La aventura; 2. La jungla de cemento; 3. Parrish; 4. Esther y el rey; 5. La irresistible.

TOMAS ELOY MARTINEZ (Radio Municipal)

1. Alias Gardelito; 2. Tres veces Ana; 3. La mano en la trampa.
1. La aventura; 2. Disparen sobre el pianista; 3. Sin aliento; 4. La jungla de cemento; 5. Vivir.

JAIME POTENZE (Criterio, La Prensa)

1. Piel de verano.
1. La balada del soldado; 2. La flecha blanca; 3. Romeo, Julieta y las tinieblas;
4. Disparen sobre el pianista; 5. El viaje en globo.

JUAN JORGE SCAGLIONE (Radiofilm)

1. Alias Gardelito; 2. Tres veces Ana; 3. La mano en la trampa.
1. Rocco y sus hermanos; 2. La fuente de la doncella; 3. La balada del soldado; 4. La aventura; 5. Sin aliento.

ERNESTO SCHOO (Vea y Lea)

1. Alias Gardelito; 2. Tres veces Ana; 3. Hijo de hombre.
1. Rocco y sus hermanos; 2. Todo comienza el sábado; 3. La aventura; 4. Sin aliento; 5. Raíces.

ALBERTO TABBIA (Flashback)

1. La mano en la trampa.
1. Psicosis. 2. Estas buenas mujeres; 3. Sin aliento; 4. Su pecado fue jugar; 5. Rocco y sus hermanos.

VICENTE THOMAS (Crítica)

1. Tres veces Ana; 2. La mano en la trampa; 3. Piel de verano.
1. La aventura; 2. La flecha blanca; 3. La fuente de la doncella;
4. Una invención diabólica; 5. A pleno sol.

BORIS ZIPMAN (Democracia)

1. Alias Gardelito; 2. Tres veces Ana; 3. La mano en la trampa.
1. La balada del soldado; 2. La aventura; 3. Rocco y sus hermanos; 4. La fuente de la doncella; 5. La Viaccia.

ELEMENTOS DE INVESTIGACION FILMOGRAFICA



Una de las últimas fotografías de Gary Cooper, tomada durante el rodaje de su último film.

FILMOGRAFIA DE GARY COOPER (I) por HECTOR VENA

1925:

THE VANISHING AMERICAN. r.: George B. Seitz. a.: novela de Zane Grey. g.: Lucien Hubbard y Ethel Doherty. f.: Bert Glennon. i.: Richard Dix, Lois Wilson, Noah Beery, Malcolm McGregor. pa.: Paramount.

THE LUCKY HORSESHOE. r.: John G. Blystone. a.: Robert Lord. g.: John Stone. i.: Tom Mix. pa.: Fox.

THE EAGLE (El águila solitaria). r.: Clarence Brown. a.: novela de Aleksandr Pushkin. g.: Hans Kraly. f.: George Barnes. i.: Rodolfo Valentino, Louise Dresser, Vilma Banky, Albert Conti, George Nichols, Carrie Clark Ward, James Marcus. pr.: Joseph M. Schenck. pa.: Artistas Unidos.

THE ENCHANTED HILL. r.: Irwin Willat. a.: Peter B. Kyne. g.: James Shelley Hamilton y Victor Irwin. i.: Florence Vidor, Jack Holt, Mary Brian, George Bancroft, Noah Beery. pa.: Paramount.

WATCH YOUR WIFE. r.: Sven Gad. a.: Gösta Segercranz. g.: Charles E. Whittaker y S. Gad. i.: Walter Brennan. pa.: Universal.

TRICKS. r.: Bruce Mitchell. a. y g.: Mary C. Bruning. i.: Marilyn Mills, J. Frank Glendon. pa.: Davis Distributing Div.

THREE PALS. r.: Bruce Mitchell. a. y g.: Mary C. Bruning. i.: Marilyn Mills, J. Frank Glendon. pa.: Davis Distributing Div.

THE POVERTY ROW. r., a. y g.: Hans Tiesler. i.: Eileen Segwick. pa.: Tiesler Corp.

(Además fué extra de un film no identificado de Rin-Tin-Tin).

1926:

THE WINNING OF BARBARA WORTH (Alma del desierto). r.: Henry King. a.: novela de Harold Bell Wright. g.: Frances Marion. f.: George Barnes. i.: Ronald Colman, Vilma Banky, Charles Lane, Paul Mc. Allister, E. J. Ratcliffe, Erwin Connelly, Sam Blum, Clyde Cook. pr.: Samuel Goldwyn. dst.: Artistas Unidos.

1927:

ARIZONA BOUND (Camino de Arizona). r.: John Waters. a.: Richard Allen Gates. g.: John Stone y Paul Gauguin. i.: Betty Jewell, El Brendel, Jack Daugherty. pa.: Paramount. (En este film se produce el debut de G. Cooper como actor principal).

IT (Ese no se qué). r.: Clarence Badger. a.: novela de Elinor Glyn, adaptada por la misma. g.: Hope Loring y Louis D. Lighton. f.: Kingsley Martin, Jacqueline Godson. i.: Clara Bow, Antonio Moreno. a.: William Austin. pr.: E. Glyn y C. Badger. pr.a.: P. B. Schulberg. pa.: Paramount.

CHILDREN OF DIVORCE (Hijos del divorcio). r. y pr.: Frank Lloyd. a.: Owen Johnson. g.: Hope Loring y Louis D. Lighton. f.: Victor Milner. i.: Clara Bow, Einar Hanson, Esther Ralston, Hedda Hopper, Edward Martindel, Iris Stuart. pa.: Paramount.

THE LAST OUTLAW (El último bandido). r.: Arthur Rosson. a.: Richard Allen Gates. ad.: J. Walter Ruben. g.: John Stone y J. W. Ruben. i.: Betty Jewell, Jack Luden. pa.: Paramount.

NEVADA (idem). r.: John Waters. a.: novela de Zane Grey. g.: John Stone y L. G. Rigby. i.: William Powell, Thelma Todd, Philip Strange, Guy Oliver. pa.: Paramount.

WINGS (Alas). r.: William A. Wellman. a.: John Monk Saunders. g.: Hope Loring y Louis D. Lighton. f.: Harry Perry. i.: Clara Bow, Charles "Buddy" Rogers, Richard Arlen, Jobyna Ralston, El Brendel, Arlette Marshall, Richard Tucker, Gumbat Smith, Henry B. Walthall, Julia Swayne Gordon, George Irving, Hedda Biyrne, Nigel de Brulier. pa.: Paramount. (En 1932 se dió una versión sonorizada).

1928:

BEAU SABREUR (idem). r.: John Waters. a.: novela de Percival C. Wren. g.: Tom Geraghty. f.: Edgar Schoenbaum. i.: Evelyn Brent, William Powell, Noah Beery, Lido Manetti, Roscoe Karns, Mitchell Lewis, Arnold Kent, Raoul Parn, Joan Standing, Frank Reicher, Oscar Smith. pa.: Paramount. (2ª parte de la serie formada por "Beau Geste" —entrenada unos años antes—, "Beau Sabreur" y "Beau Ideal", de 1934).

THE LEGION OF THE CONDEMNED (La legión de los condenados). r. y pr.: William A. Wellman. a.: John Monk Saunders. g.: J. Monk Saunders y Jean de Limur. f.: Henry Gerrard. i.: Fay Wray, Barry Norton, Lane Chandler. pa.: Paramount.

DOOMSDAY (Esclava por amor o Miedo de amar). r.: g. y pr.: Rowland V. Lee. a.: novela de Warwick Deering. ad.: Doris Anderson. f.: Henry Gerrard. i.: Florence Vidor. Lawrence Grant. pa.: Paramount.

HALF A BRIDE (Solos en una isla). r.: Gregory La Cava. a.: novela "White Hands" de Arthur Stringer. g.: Doris Anderson y Percy Heath. f.: Victor Milner. i.: Esther Ralston, William Worthington. pa.: Paramount.

LILAC TIME (El amor nunca muere). r. y pr.: George Fitzmaurice. a.: Jane Cowl y Jane Murfin. ad.: Willis Goldbeck. g.: Carey Wilson. f.: Sidney Hickox y Alvin Knechtel. i.: Colleen Moore, Kathryn Mc Garre, Eugenia Bresemer, Kathryn Miers, Dan Mason. pa.: First National. dst.: Max Glucksman. (Film originariamente mudo, se exhibió en Buenos Aires sonorizado).

THE FIRST KISS (El primer beso). r. y pr.: Rowland V. Lee. a.: novela "Four Brothers" de Tristram Tupper. g.: John Farrow. f.: Alfred Gilks. i.: Fay Wray, Lane Chandler, Leslie Fenton, Paul Fix. pa.: Paramount.

1929:

THE SHOPWORN ANGEL (El ángel pecador). r.: Richard Wallace. a.: Dana Burnett. g.: Howard Estabrook y Albert Shelby Le Vito. f.: Charles Lang. i.: Nancy Carroll, Paul Lukas, Roscoe Karns. pa.: Paramount. (Película parcialmente sonora, con una canción cantada por N. Carroll y breves diálogos en algunas escenas).

WOLF SONG (La canción del lobo). r. y pr.: Victor Fleming. a.: Harvey Fergusson. g.: John Farrow y Keene Thompson. f.: Allen Siegler. i.: Lupe Vélez, Louis Wolheim, Michael Vivich, Sofía Ortega, Costantine Romanoff, Ann Brody, Russell Colombo, A. López. (Parcialmente sonora, con canciones, pero sin diálogos).

THE BETRAYAL (Perfidia). r.: Lewis Milestone. a.: Victor Schertzinger y Nicholas Soussanin. g.: Hans Kraly. f.: Henry Ge-

rrard. i.: Emil Jannings, Esther Ralston, Jada Weller, Douglas Haig, Bodil Rosing. pa.: Paramount.

THE VIRGINIAN (El virginiano). r.: Victor Fleming. a.: Owen Wister y Kirk La Sells, sobre novela del primero y comedia de ambos. g.: Howard Estabrook. d.: Edward Paramore. f.: J. Roy Hunt. i.: Mary Brian, Walter Huston, Richard Arlen, Chester Conklin, Helen Ware, Eugene Pallette, E. C. Kalvert, Victor Potel, Tex Young, Charles Stevens. pa. y dst.: Paramount.

1930:

ONLY THE BRAVE. r.: Frank Tuttle. a.: Keene Thompson. g.: Edward Paramore Jr. y Agnes Brand Leahy. f.: Harry Fischbeck. i.: Mary Brian, Phillips Holmes, William Le Maire, James Neill, Morgan Farley, Guy Oliver, John Elliott, E. H. Calvert, Virginia Bruce, Elda Vockel, Freeman Wood. pa.: y dst.: Paramount.

SEVEN DAY'S LEAVE (Siete días de licencia). r.: Richard Wallace y John Cromwell. a.: obra teatral "The Old Lady Shows her Medals" de James M. Barrie. g.: Dan Totheroh y John Farrow. f.: Charles Lang. i.: Beryl Mercer, Daisy Belmore, Nora Cecil, Arthur Hoyt, Tempe Pigett, Arthur Metcalfe. pa.: y dst.: Paramount.

PARAMOUNT ON PARADE (Paramount de gala). r.: Ernst Lubitsch, Dorothy Arzner, Otto Brower, Edmund Goulding, Victor Heerman, Edwin H. Knopf, Rowland V. Lee, Lothar Mendes, Victor Schertzinger, Edward Sutherland, Frank Tuttle y Charles de Rochefort, este último para las escenas filmadas en París, de las diferentes versiones en varios idiomas. spv.: Elsie Janis. f.: Harry Fischbeck y Victor Milner —con pasajes en Technicolor—. e.: John Wegner. cr.: David Bennett. i.: del "sketch" en que actúa G. Cooper: James Hall, Richard Arlen, Mary Brian, Fay Wray, Jean Arthur. Otros intérpretes: William Austin, George Bancroft, Clara Bow, Evelyn Brent Clive Brook, Virginia Bruce, Nancy Carroll, Ruth Chatterton, Maurice Chevalier, Leon Errol, Stuart Erwin, Stanley Fields, Kay Francis, Skeets Gallagher, Harry Green, Mitzi Green, Phillips Holmes, Helen Kane, Dennis King, Abe Lyman y su orquesta, Fredric March, Nino Martini, David Newell, Jack Oakie, Warner Oland, Zelma O'Neal, Eugene Pallette, Joan Peers, William Powell, Charles "Buddy" Rogers, Lilian Roth, Stanley Smith. La versión castellana era en blanco y negro y contó con la presencia de: Rosita Moreno, Ramón Pereda, Barry Norton, Ernesto Vilches, Antonia Mercé (La Argentina). pa.: y dst.: Paramount.

THE TEXAN (El tejano o El adorado impostor). r.: John Cromwell. a.: novela "The Double-Dyed Deceiver" de O. Henry (William Sydney Porter). ad.: Oliver H. P. Garrett. g.: Daniel N. Rubin. f.: Víctor Milner. i.: Fay Wray, Emma Dunn, Oscar Apfel, Soledad Giménez Donald Reed, James Marcus. pa.: y dst.: Paramount (primer film de G. C. totalmente hablado. En el mismo canta una pequeña canción).

A MAN FROM WYOMING (Vidas opuestas). r.: Rowland V. Lee. a.: Joseph Mancure March y Lew Lipton. g.: John Weaver y Albert Shelby Le Vito. f.: Harry Fischbeck. i.: June Collier, Regis Toomey, Dick Harton, Mary Loy, E. H. Calvert, Edgard Dearing, Emile Chantard, Ed Deening, Ben Hall. pa. y dst.: Paramount.

THE SPOILERS (Oro y sangre). r.: David Burton y Edwin Carewe. a.: novela homónima de Rex Beach. ad.: A. Brand Leahy. g.: Bartlett Cormack. f.: Harry Fischbeck. i.: Betty Compson, Kay Johnsin, William Boyd —no confundir con el homónimo que se convirtió en "Hopalong Cassidy"—, James Kirkwood, Harry Green, Slim Summerville, Lloyd Ingrams, Olaf Fjord, Oscar Apfel, Jack Holmes, K. Ericson, George Irving. pr.: E. Carewe. pa. y dst.: Paramount.

MOROCCO (Marruecos). r.: Joseph von Sternberg. a.: novela "Amy Jolly" de Benno Vigny. g. y d.: Jules Furthmann. f.: Lee Gar- mes. m.: Karl Hajos. v.: Travis Banton. i.: Marlene Dietrich, Adolphe Menjou, Eve von Sourthen, Ulrick Haupt, Emile Chantard, Paul Porcassi, Albert Conti, Juliette Compton, Francis MacDonald, Michael Visaroff. pa. y dst.: Paramount.

1931:

FIGHTING CARAVANS (Caravanas en marcha). r.: Otto Brower y David Burton. a.: novela de Zane Grey. g.: Edward Paramore

Jr., Keene Thompson y Agnes Brand Leahy. f.: Lee Garmes. i.: Lily Damita, Ernest Torrence, Roy Stewart, Eve von Sourthen, Mary Bailey, Tully Marshall, Fred Kohler, Eugene Pallette, James Marcus, Donald Mackenzie, Sid Saylor, Frank Magney, Charles Winninger. pa. y dst.: Paramount.

CITY STREETS (Calles de la ciudad). r.: Rouben Mamoulian. a.: Dashiell Hammett. g.: Max Marcis. d.: Oliver H. P. Garrett. f.: Lee Garmes. i.: Sylvia Sidney, Paul Lukas, Wynne Gibson, William Boyd, George Bancroft, Guy Kibee, Stanley Fields. pa. y dst.: Paramount.

I TAKE THIS WOMAN (Serás mi esposa). r.: Marion Gering. a.: novela "Lost Ecstasy" de Mary Robert Rinehart. g.: Vincent Lawrence. f.: Víctor Milner. i.: Carole Lombard, Lester Vail, Helen Ware, Clara Blandick, Guy Oliver, Sid Saylor, Charles Throwbrice, Gerarld Fielding, Albert Hart, Mildred Van Dorn, Leslie Palmer. pa. y dst.: Paramount.

THIS WOMAN (Una mujer a bordo). r.: Edward Sloman. a.: novela "The Sentimentalist" de Dale Collins. a.: Adelaide Heilbron y Melville Baker. f.: William Steiner. i.: Claudette Colbert, Averill Harris, Richard Spiro, Douglas Dumbrille, Harry Davenport. pa. y dst.: Paramount.

1932:

DEVIL AND THE DEEP (Demonio y abismo). r.: Marion Gering. a.: Harry Hervey. g.: Ben Levy. i.: Tallulah Bankhead, Charles Laughton, Cary Grant, Juliette Compton, Paul Porcassi, Henry Kolker, Dorothy Christy, Arthur Hoyt. pa. y dst.: Paramount.

IF I HAD A MILLION (Si yo tuviera un millón). Film en ocho "sketches" dirigidos por: Ernst Lubitsch, James Cruze, Norman Taurog, Norman Z. Mc. Leod, Stephen Roberts, William Seiter, Bruce Humberstone. a.: novela de Robert Dell Andrews. g.: Claude Binyon, Oliver Garrett, E. Lubitsch, Joseph Mankiewicz, Seton I. Miller, Grover Jones, Robert Dell Andrews, Whitney Bolton, Malcolm Stuart, John Briggs, Sidney Buchman, Lester Cole, Isabel Dawn, Boyce De Graw, Walter de Leon, Harvey Gates, Lawton MacKall, William Slavens, Tiffany Thayer. i.: del "Sketch" en que actúa G. C.: Jack Oakie, Roscoe Karns y Joyce Compton, dirigido por N. Z. Mc. Leod y titulado "4 marinos". Otros intérpretes: Charles Laughton, Wynne Gibson, Richard Bennett, Charles Ruggles, Mary Boland, W. C. Fields, Alison Skipworth, George Raft, May Robson, Frances Dee, Gene Raymond, Blanche Frederichi, John St. Polis, Lucien Littlefield. pa. y dst.: Paramount.

1933:

A FAREWELL TO ARMS (Adiós a las armas). r.: Frank Borzage. a.: novela homónima de Ernest Hemingway. g.: Benjamin Glazer y Oliver Garrett. f.: Charles Lang. i.: Helen Hayes, Adolphe Menjou, Blanche Frederichi, Jack La Rue, Henry Armetta, Mary Forbes, Mary Phillips, Fred Malatesta, George Humbert, Tom Ricketts. pa. y dst.: Paramount. (El fotógrafo —C. Lang— obtuvo un "Oscar" por este film).

TODAY WE LIVE (Vivamos hoy). r. y pr.: Howard Hawks. a. y d.: novela "Turn About" de William Faulkner. g.: Edith Fitzgerald y Dwight Taylor. f.: Oliver T. Marsh. mtj.: Edward Curtiz. i.: Joan Crawford, Robert Young, Franchot Tone, Louise Closser Hale, Roscoe Karns, Rollo Lloyd, Hilda Vaughn. pa. y dst.: Metro.

ONE SUNDAY AFTERNOON (Una tarde de domingo). r.: Stephen Roberts. a.: obra teatral de James D. Hagan. g.: Grover Jones y William Slaven McNutt. f.: Víctor Milner. i.: Fay Wray, Frances Fuller, Neil Hamilton, Roscoe Karns, Clara Blandick, Jane Darwell, Sam Hardy, Harry Schultz, James Bartis, Jack Clifford. pr.: Louis D. Lighton. pa. y dst.: Paramount.

DESIGN FOR LIVING (Rumbos de vida). r.: Ernst Lubitsch. a.: comedia de Noel Coward. g.: Ben Hecht. f.: Víctor Milner. e.: Hans Dreier. mtj.: Francis Marsh. i.: Fredric March, Miriam Hopkins, Edward E. Horton, Franklin Pangborn, Isabel Jewell, Harry Dunkinson, Helena Phillips, James Donlin, Vernon Steele, Thomas Brandon, Jane Darwell, Armand Kaliz, Adriene D'Ambricourt, Wyndham Standing, Emile Chantard, Nora Cecil, George Saridan, Cosmo Bellw, Barry Vinton, Mrs. Treboal. pa. y dst.: Paramount.

ALICE IN WONDERLAND (Alicia en el país de las maravillas). r.: Norman Z. Mc. Leod. a.: cuento homónimo de Lewis Carroll. g.: Joseph L. Mankiewicz y William Cameron Menzies. f.: Henry Sharp y Bert Glennon. m.: Andrea Setaro, Maurice Law-

rence y Dimitri Tiomkin. i.: Charlotte Henry, Cary Grant, W. C. Fields, Bing Crosby, Richard Arlen, Alison Skipworth, Roscoe Ates, William Austin, Billy Bevan, Leo Errol, Louise Fazenda, Raymond Hatton, Edward E. Horton, Jack Oakie, Ford Sterling, Charles Ruggles, May Robson, Edna May Oliver, Mae Marsh. pr.: Louis D. Lighton. pa. y dst.: Paramount.

1934:

OPERATOR 13 (La espía Nº 13). r.: Richard Boleslawsky. a.: Robert Chambers. g.: Harvey Thew, Zelma Sears y Eve Green. f.: George Folsy. m.: William Axt, Gus Kahn y Walter Donaldson. e.: Cedric Gibbons. i.: Marion Davies, Katherine Alexander, Jean Parker, Ted Healy, Lucien Hubbard, Russell Hardie, Henry Walthall, Douglas Dumbrille, Willard Robertson, Fuzzy Knight, Sidney Toler, Robert Mc. Wade, Marjorie Gateson, Wade Boteler, Walter Long y los "Mill Brothers" Mae Clarke, Ned Sparks, James Marcus, Jay Lloyd, Larry Adler, Hattie Mc Daniels. pr.: L. Hubbard. pa. y dst.: Metro.

THE WEDDING NIGHT (La noche nupcial). r.: King Vidor. a.: Edwin Knopf. g.: Edith Ruth Fitzgerald. f.: Gregg Toland. m.: Alfred Newman. mtj.: Stuart Heisler. i.: Anne Sten, Ralph Bellamy, Sig Ruman, Helen Vinson, George Meeker Esther Dale, Leonid Snegoff, Elinor Wesselhoft. pr.: Samuel Goldwyn. pa. y dst.: Artistas Unidos.

NOW AND FOREVER (Ahora y siempre). r.: Henry Hathaway. a.: Jack Kirkland y Melville Baker. g.: Vincent Lawrence y Sylvia Thalberg. f.: Harry Fischbeck. m. y cn.: Henry Revel y Mack Gordon. i.: Carole Lombard, Shirley Temple, Guy Standing, Charles Buttworth, Akim Tamiroff, Gilbert Emery, Charlotte Granville, Henry Kolker, Tetsu Komai, Jameson Thomas. pr.: Louis D. Lighton. pa. y dst.: Paramount.

THE LIVES OF A BENGAL LANCER (Tres lanceros de Bengala) —Ver ficha técnica en el Nº 7, pag. 45—.

PETER IBETSON (Sueño de amor eterno). r.: Henry Hathaway. a.: novela de George Du Maurier, y obra teatral de John Nathaniel Raphael. ad.: Constance Collier. g.: Vincent Lawrence y Waldemar Young con la colaboración de John Meehan y Edwin Justus Mayer. f.: Charles Lang y Gordon Jennings. m.: Ernst Toch y Frederick Hollaender. mtj.: Stuart Heisler. i.: Ann Harding, John Halliday, Ida Lupino, Douglas Dumbrille, Virginia Weidler, Dickie Moore, Doris Lloyd, Gilbert Emery, Ferdinand Gottschalk, Christian Rub, Elsa Buchanan, Margarita Mannara, Elsie Prescott, Gerald Rogers, Cyril McLaglen, Jack Adair, Harry Cordings, Leonid Kinsky, Herbert Evans, Robert Adair, Donald Meek, Colin Tapley, Marcella Corday, Clive Morgan. pa. y dst.: Paramount.

1936:

DESIRE (Deseo). r.: Frank Borzage. spv. y pr.: Ernst Lubitsch. a.: comedia "Die Schönen Tage von Aranjuez" de Hans Sze-kely y R. A. Stemmle. g.: Edwin Justus Mayer, Waldemar Young y Samuel Hoffenstein. f.: Charles Lang y Víctor Milner. m.: Frederick Hollaender y Leo Robin. e.: Hans Dreier y Robert Usher. mtj.: William Shea. i.: Marlene Dietrich, John Halliday, William Frawley, Ernest Cossart, Akim Tamiroff, Alan Mowbray, Zeffie Tilbury, Enrique Acosta, Alice Feliz, Stanley Andrews. pa. y dst.: Paramount.

MR. DEEDS GOES TO TOWN (El secreto de vivir). r. y pr.: Frank Capra. a.: obra "Opera Hat" de Clarence Budington Kelland. g.: y d.: Robert Riskin. f.: Joseph Walker. m.: Dimitri Tiomkin. e.: Stephen Gooson y Jerome Pycha Jr. mtj.: Gene Havlick. i.: Jean Arthur, George Bancroft, Lionel Stander, Douglas Dumbrille, Raymond Walburn, H. B. Warner, Warren Hymer, Ruth Donnelly, Spencer Charters, Emma Dunn, Arthur Hoyt, John Wray, Jameson Thomas, Mayo Methot, Walter Catlett, Muriel Evans, Irving Bacon, Franklin Pangborn, George Meeker, Charles Lane, Dennis O'Keefe, Gene Morgan. pa. y dst.: Columbia.

HOLLYWOOD BOULEVARD (idem.). r.: Robert Florey. i.: Robert Cummings, Marsha Hunt. pa. y dst.: Paramount.

THE GENERAL DIED AT DAWN (El general murió al amanecer). r.: Lewis Milestone. a.: novela de Charles Booth. g.: Clifford Odets. f.: Víctor Milner. m.: Werner Janssen. i.: Madeleine Carroll, Akim Tamiroff, Dudley Digges, William Frawley, Porter Hall, Philip

Ahn, Lee Tung Foo, J. M. Kerrigan, Leonid Kinsky, Russell Hicks, Barnett Parker, John O'Hara. pr.: William Le Baron. pa. y dst.: Paramount.

THE PLAINSMAN (El llanero). r. y pr.: Cecil B. de Mille. a.: Jeanie Macpherson, sobre relatos de Courtney Ryler Cooper y Frank J. Wiltach. g.: Waldemar Young, Harold Lamb, Lynn Riggs. f.: Víctor Milner y George Robinson. m.: George Antheil. e.: Hans Dreier, Roland Anderson y A. E. Frendman. mtj.: Anna Baughens. i.: Jean Arthur, James Ellison, Charles Bickford, Helen Burgess, Porter Hall, Paul Harvey, Víctor Varconi, John Miljan, Frank McGlynn Sr., Granville Bates, Purnell Pratt, Pat Moriarty, Charles Judels, Anthony Quinn, George MacQuarrie, George Hayes, Fuzzy Knight, George Ernest, Fred Kohler, Frank Albertson, Harry Woods, Francis McDonald, Francis Ford, The Antelope Girl, Irving Bacon, Ward Bond, Lester Matthews, Richard Alexander, Charles Stevens, Walter Baldwin, Johnny Downs. e.f.: Farciot Edouart. dst.: Paramount.

1937:

SOULS AT SEA (Almas en el mar). r.: Henry Hathaway. a.: Ted Lesser. g.: Grover Jones y Dale Van Every. f.: Charles Lang jr. y Merritt Gerstad. m.: Franke Harling y Miland Roder. e.: Hans Dreier. i.: George Raft, Henry Wilcoxon, Frances Dee, Olympe Bradna, Robert Barrat, Harry Carey, Robert Cummings, Virginia Weidler, Lucien Littlefield, George Zucco, Porter Hall, Fay Holden, Joseph Schildkraut, Paul Fix, Tully Marshall, Monte Blue, Stanley Fields, Gilbert Emery. pr.: G. Jones. pa.: y pst. Paramount.

1938:

THE ADVENTURES OF MARCO POLO (Las aventuras de Marco Polo). r.: Archie Mayo. a.: N. A. Pogson. g.: Robert Sherwood. f.: Rudolph Maté. m.: Hugo Friedhofer. d. m.: Alfred Newman. e.: Richard Day. mtj.: Fred Allen. i.: Sigrid Gurie, Basil Rathbone, Ernest Truex, Binnie Barnes, George Barbier, Alan Hale, Harold Huber, Stanley Fields, H. B. Warner, Lana Turner, Ferdinand Gottschalk, Eugene Hoo, Helen Quan, Joe Woody. pr.: Samuel Goldwyn. pa.: y dst.: Artistas Unidos.

BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE (La octava mujer de Barba Azul). r. y pr.: Ernst Lubitsch. a.: obra teatral de Alfred Savoir. g.: Charles Brackett y Billy Wilder. f.: Leo Tover. m.: Werner Heymann y Frederick Hollander. e.: Hans Dreier y Robert Usher. mtj.: William Shea. i.: Claudette Colbert, E. E. Horton, David Niven, Elizabeth Patterson, Hermann Bing, Warren Hymer, Franklin Pangborn, Armando Cortez, Rolfe Sedan, Lawrence Grant, Lionel Pape, Tyler Brooke, Tom Ricketts, Barlowe Borland, Charles Halton, Sacha Guitry, James Boing. pa. y dst.: Paramount.

THE COWBOY AND THE LADY (El cowboy y la dama). r.: Henry C. Potter. a.: Leo McCarey y Frank R. Adams. g.: S. N. Behrman y Sonya Levien. f.: Gregg Toland. m.: Alfred Newman. e.: Richard Day. mtj.: Sherman Todd. i.: Merle Oberon, Patsy Kelly, Walter Brennan, Fuzzy Knight, Mabel Todd, Henry Kolker, Berton Churchill, Harry Davenport, Emma Dunn, Walter Walker, Charles Richman, Fred Veding. pr.: Samuel Goldwyn. pa. y dst.: Artistas Unidos.

1939:

BEAU GESTE (idem). r. y pr.: William A. Wellman. a.: novela homónima de Percival C. Wren. g.: Robert Carson. f.: Theodore Sparkuhl. m.: Alfred Newman. da.: Hans Dreier y Robert Odell. i.: Ray Milland, Robert Preston, Brian Donlevy, Susan Hayward, Heather Tachter, John Carroll Nash, Albert Dekker, Donald O'Connor, Harold Huber, Charles T. Barton, James Stephenson, Harry Woods, James Burke, Broderick Crawford, G. R. Humbley Jr., Arthur Ablesworth, Stanley Andrews, Billy Cook, Martin Spellman, David Holt, Ann Billis, Harvey Stephens, Henry Branden, Barry Macollum, Ron Randell. pa.: y dst.: Paramount.

THE REAL GLORY (La última frontera). r.: Henry Hathaway. a.: novela de Charles L. Clifford. g.: Jo Swerling y Robert Presnell. f.: Rudolph Maté. m.: Alfred Newman. da.: James Basevi. mtj.: Daniel Mandell. i.: David Niven, Andrea Leeds, Reginald Owen, Broderick Crawford, Kay Johnson, Russell Hicks, Vladimir Sokoloff, Benny Inocencio, Ruby Robles, Tetsu Komai, Roy Gordon, Henry Kolker, Charles Waldron. pr.: Samuel Goldwyn. pa.: y dst.: Artistas Unidos.

(Continuará en el próximo número)

INDICE GENERAL

Nº 1 al Nº 9

● TITULOS EN CASTELLANO

Films argentinos y extranjeros con el título que fueron estrenados o exhibidos en Argentina.

● TITULOS ORIGINALES

Films extranjeros con sus títulos originales.

● DIRECTORES

La cifra a la izquierda de la barra corresponde al número de TIEMPO DE CINE y el de la derecha indica la página.

* El asterisco que precede a los títulos de una película, indica que ha sido publicada la ficha técnica de la misma. Dicha ficha está indicada entre paréntesis.

TITULOS EN CASTELLANO

ABBOTT Y COSTELLO CONTRA EL HOMBRE MONSTRUO (ABBOTT AND COSTELLO MEETS DR. JEKYLL AND MR. HYDE) 9/39
ABISMO, EL (AFGRUNDEN) 9/16
* ABISMO INFERNAL (HIGH HELL) (3/40)
* ABRASO DEL MUERTO, EL (DOCTOR BLOOD'S COFFIN) (8/36)
ABRIGO, EL (IL CAPPOTTO) 5/21
* ABRIL EN PORTUGAL (IDEM) (4/35)
ABSTRACCIONES ELECTRONICAS (ABSTRONIC) 5/33
ACCATONE (IDEM) 8/11
ACORAZADO POTEMKIN, EL (BRO-
NENOSSEZ POTEMKIN) 5/13, 8/14,
9/48
ACUSADOS, LOS 5/37
* ADA (IDEM) (9/31)
ADAGIO 9/19
ADIOS A LAS ARMAS (A FARE-
WELL TO ARMS) 6/23, 7/22
* ADORABLE PECADORA, LA (LET'S
MAKE LOVE) (6/38)
* ADORABLE REVOLTOSA, LA (BRIN-
GING UP BABY) (9/40)
* ADORABLES CRIATURAS (ADORA-
BLE CREATURE) (6/44)
ADRIENNE LECOUVREUR (IDEM)
4/24
* ADUA Y SUS AMIGAS (ADUA E LE
COMPAGNE) (9/31)
AEROGRAF (IDEM) 9/48
AGUAS BAJAN TURBIAS, LAS 1/19,
7/10-21
* AGUILA O SOL (IDEM) (9/32)
* AGUILAS INDOMABLES (NORMAN-
DIE-NIEMEN) (7/40)
A LA HORA SEÑALADA (HIGH
NOON) 6/23
* ALAMO, EL (THE ALAMO) (6/34)
5/36, 7/31
ALAMOS TALADOS 5/37
ALAS (WINGS) 6/23
A LAS ARMAS SOMOS FASCISTAS
(ALL'ARMI SIAM FASCISTI) 8/11
* A LAS CINCO DE LA TARDE (IDEM)
(5/8), 5/6-16-18-39, 8/18
* ALEGRE VAGABUNDO, EL (DER
LACHENDE VAGABUND) (2/40)

ALEGRIA DE VIVIR (LA JOIE DE
VIVRE) 1/22
ALEJANDRO MAGNO (ALEXANDER
THE GREAT) 8/12
ALEJANDRO NEVSKY (ALEKSANDR
NEVSKIJ) 2/24, 4/15, 7/24, 9/48
* AL ESTE DEL CONGO (SERENGETI
DARF NICHT STERBEN) (7/42) 7/31
* ALIAS GARDELITO (8/33) 6/2, 8/2-23,
9/7-18-43
ALMA DEL BANDONEON, EL 9/48
ALMA DE VALIENTE (THE RED
BADGE OF COURAGE) 2/31
ALMA LIBRE (FREE SOUL) 4/29
* ALMOHADA PARA TRES (L'EAU A
LA BOUCHE) (9/34) 3/4, 5/25, 8/17
* A LOS 17 AÑOS NO SE LLORA (MIT
17 WEINT MAN NICHT) (8/39)
* ALTO COSTO DEL AMOR, EL (THE
HIGH COST OF LOVING) (7/38)
ALTOS HORNOS ZAPLA 1/32, 2/23,
9/7
* ALTOS PRINCIPIOS (VYSSI PRIN-
CIP) (9/39)
AMANECE (LE JOUR SE LEVE) 9/20
* AMANTE DI GRAMIGNA, L' (4/12)
* AMANTE PROHIBIDO (EN CAS DE
MALHEUR) (4/38)
* AMANTES, LOS (LES AMANTS)
(4/35) 2/31, 3/24, 5/21, 6/24, 8/17
* AMANTES DE MONTARNASSE, LOS
(MONTARNASSE 19) (8/39)
* AMANTES DE PARIS, LOS (POT-
BOUILLE) (5/65)
AMANTES DE VILLA BORGHESE,
LOS (VILLA BORGHESE) 9/47
* AMANTES IMPETUOSOS (ALL THE
FINE YOUNG CANNIBALS) (4/35)
* AMARGO Y LO DULCE, LO (THE
ROUGH AND THE SMOOTH) (7/41)
* AMBICIONES QUE MATAN (A PLA-
CE IN THE SUN) (7/44)
* A MEDIA LUZ LOS TRES (IDEM)
(4/44)
* AMERICA A MEDIA NOCHE (9/32)
AMERICA INSOLITA (L'AMERIQUE
INSOLITE) 9/42
* AMERICANA EN BUENOS, UNA
(8/33)
* AMERICANO EN ROMA, UN (UN
AMERICANO A ROMA) (3/34)
AMIGAS, LAS (LE AMICHE) 2/11, 6/9
AMIGO, EL 5/33
AMIGOS POR LA VIDA (AMICI
PER LA PELLE) 5/20
* AMISTAD SANGRIENTA (SEVEN
WAYS FROM SUNDOWN) (8/42)
AMOR A LA TIERRA (THE SOU-
THERNES) 7/5
AMOR A PRIMERA VISTA 9/47
AMOR ELIGE, EL 5/39, 9/6
AMOR EN LA CIUDAD (AMORE IN
CITTA) 2/11, 3/19, 5/24-39, 6/24
* AMOR EN LA TARDE (LOVE IN
THE AFTERNOON) (7/44)
* AMOR EN ROMA, UN (UN AMORE
A ROMA) (7/34)
* AMOR ES JUEGO PROHIBIDO (THE
FACTS OF LIFE) (7/37), 7/31
AMOR LLEGO TEMPRANO, EL (UN-
TER 13) 2/28
AMOR SIN BARRERAS (WEST SIDE
STORY) 9/43
* AMORES CLANDESTINOS (LE CHE-
MIN DES ECOLIERS) (3/36)
AMORES DE JACQUELINE, LOS
(JACQUELINE) 7/31
* AMORES DE MESALINA, LOS (ME-
SSALINA, VENERE IMPERATRICE)
(9/36)
* AMORES DE VERANO (UNE FILLE
POUR L'ÉTÉ) (5/49) 5/25
* AMORINA (6/34)
ANA DE LOS ANGELES (VER: MA-
DRE JUANA DE LOS ANGELES)
5/35
ANALISIS DE UNA FERIA MODELO
9/4
ANATOMIA DE UN ASESINATO
(ANATOMY OF A MURDER) 5/20
ANCLADOS, LOS 9/4-8
ANGEL BABY (IDEM) 8/11
ANGEL EBRIO, EL (VOIDORE TEN-
SHI) 7/26
ANGEL SIN PUDOR, UN 9/46
* ANGEL VESTIA DE ROJO, EL (THE
ANGEL WORE RED/LA SPOSA
BELLA) (5/43)
ANHELO (TOHUA) 2/27
* ANIBAL (ANNIBALE/HANNIBAL)
(5/43)
ANIMALES DE LABORATORIO 9/7
ANIMAS TRUJANO (IDEM) 8/11
* ANONIMAS COCOTES S. R. L. (ANO-
NIMA COCOTES) (7/34)
ANTONIO Y CLEOPATRA (MARCAN-
TONIO E CLEOPATRA) 9/17

* AÑOS PELIGROSOS (THESE DAN-
GEROUS YEARS) (4/49, 5/58)
APACHE (IDEM) 8/31
APARAJITO (IDEM) 7/5, 9/25
APASIONADAMENTE 9/46
APASIONATA (IDEM) 5/20, 7/28
APENAS UN DELINCUENTE 9/46
* A PLENO SOL (PLEIN SOLEIL/IN
PIENO SOLE) (6/40)
APOLO ME LLAMAN (JOHNNY APO-
LLO) 9/47
* APPUNTI SU UN FATTO DI CRO-
NACA (4/12)
* APRENDICES DEL DELITO (VIO-
LENT PLAYGROUND) (2/48) 2/45,
5/21
A PROPOSITO DE ARQUITECTURA
(A PROPOS D'ARCHITECTURE)
5/33
A PROPOSITO DE NIZA (A PROPOS
DE NICE) 6/3-21
* ¡APUNTEN... FUEGO! (THEY GOT
ME COVERED) (5/63)
AQUELLO QUE AMAMOS 1/33, 9/7-47
AQUI DURMIO JORGE WASHINGTON
(GEORGE WASHINGTON SLEPT
HERE) 9/46-47
AQUI ESTA EL TRIDIMENTOR 9/6
* AQUI ESTAN LOS AGUILARES
(IDEM) (9/32)
ARADO SOBRE LA TIERRA, EL
(THE PLOUGH THAT BROKE THE
PLAINS) 8/5
ARADO Y LAS ESTRELLAS, EL
(THE PLOUGH AND THE STARS)
9/47
* ARAÑA, LA (EARTH VS. THE SPI-
DER) (9/34)
* ARBOLES DE BUENOS AIRES, LOS
(3/14)
ARCO Y LA FLECHA, EL (EN DJUN-
GELSAGA) 1/31
* ARENAS EN LLAMAS (TEN TALL
MEN) (2/49)
ARI 1 9/9
ARI 2 9/9
ARMAS DE MUJER (LES BIJOUTIERS
DU CLAIR DE LUNE) 3/4, 5/17
ARPA BIRMANA, EL (BIRUMA NO
TATEGOTO) 4/49, 6/46
* ARQUERO MISTERIOSO, EL (THE
SON OF ROBIN HOOD) (2/46)
* ARQUIMEDES EL VAGABUNDO (AR-
CHIMIDE LE CLOCHARD) (1/42)
ARTE ARGENTINO 1810-1960 9/8
ARTE BRETON (ART BRETON) 9/8
* ARTICO SALVAJE, EL (WHITE WIL-
DERNES) (9/40)
ASALTO, EL 5/37
ASALTO, EL (corto) 9/13
ASCENSOR PARA EL CADALSO (AS-
CENSEUR POUR L'ECHAFAUD) 3/4
* ASESINATO A 45 R.P.M. (MEURTRE
EN 45 TOURS) (7/40)
ASESINATO DEL DUQUE DE GUIZA,
EL (L'ASSASSINAT DU DUC DE
GUISE) 8/19
* ASESINATO EN AZUL (BLUE MUR-
DER AT ST. TRINIAN'S) (7/34)
* ASESINATO S. A. (MURDER INC.)
(6/39)
* ASESINO, EL (L'ASSASSINO) (9/32),
8/30
ASESINOS, LOS (THE KILLERS) 7/22
* ASESINOS DE KILIMANJARO (KI-
LLERS OF KILIMANJARO) (4/48)
ASESINOS DE NUREMBERG, LOS
(NUREMBERG PROZESS, DER) 5/20
ASI ES LA VIDA 6/46
* ASI ES MI TIERRA (IDEM) (9/32)
ASSINTA SPINA (IDEM) 2/9
ATAQUE (ATTACK) 8/31
* ATAQUE DIABOLICO (ATTACK OF
THE PUPPET PEOPLE) (8/34)
* ATENCION (POZORI) (5/8), 2/7,
5/7-18
ATENTADO (ZAMACH) 5/6-34
* ATERRADOR PLANETA ROJO, EL
(THE ANGRY RED PLANET) (9/32)
ATLANTIDA (DER HERRIN VON
ATLANTIS) 9/47
* ATLANTIDA, EL CONTINENTE PER-
DIDO (ATLANTIDA, THE LOST
CONTINENT) (8/34)
ATLOI 8/9
A TODO LUJO (MY LUCKY STAR)
9/46
* ATRAPADO EN TANGER (AGGUATO
A TANGER/UN HOMBRE EN LA
RED) (9/31)
AUDAZ, EL (THE HUSTLER) 8/12
* A UN PASO DE LA MUERTE (THE
INDIAN FIGHTER) (9/40)
AVENIDA SANTA FE 9/6

- * AVENTURA, LA (L'AVVENTURA) (6/34), 2/11, 4/13-14, 6/4-7-9-24-34, 7/3-31, 8/13-18-26-31-32, 9/18-45
- * AVENTURAS DE DON JUAN, LAS (THE ADVENTURES OF DON JUAN) (7/44)
- * AVENTURAS DE HUCKLEBERRY FINN, LAS (THE ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN) (4/35)
- * AVENTURAS DE MARCO POLO, LAS (THE ADVENTURES OF MARCO POLO) 6/23
- * AVENTURAS DE ROBIN HOOD, LAS (THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD) (7/44)
- * AVENTURAS DEL BARON DE MUNCHHAUSEN, LAS (MUNCHHAUSEN) 4/23
- AXIL 9/9
- AYER FUE PRIMAVERA 1/33, 4/19
- AYER Y HOY 9/47
- * BABETTE SE VA A LA GUERRA (BABETTE S'EN VA-T-EN GUERRE) (3/34)
- * BAHIA DE LOS ENSUEÑOS, LA (IT STARTED IN NAPLES) (7/39)
- * BAHIA DEL TIGRE, LA (TIGER BAY) 5/20
- * BAILANDO LLEGA EL AMOR (KAUF DIR EINEN BUNTEN LUFTBALLON) (8/38)
- * BAILARINA Y EL BUEN DIOS, LA (LA BALLERINA E IL BUON DIO) (8/34)
- * BAJO DIEZ BANDERAS (SOTTO DIECI BANDIERE) (6/42)
- * BAJOS FONDOS, LOS (LES BAS FONDS) (4/11)
- BALADA BERLINESA (BERLINER BALADE) 5/20-24
- BALADA DEL SOLDADO, LA (BALLADA O SOLDATE) (8/34) 2/32, 5/36, 7/19, 8/9-29, 9/18
- BALADITA 9/6
- BALANDRA ISABEL LLEGÓ ESTA TARDE, LA (IDEM) 9/48
- BAMBI (IDEM) 3/20
- * BANDA DE LOS HONRADOS, LA (LA BANDA DEGLI ONESTI) (7/34)
- * BANDERA, LA (IDEM) (3/47)
- * BANDIDOS DE LA SELVA NEGRA, LOS (DAS WITSHAUS IM SPESSART) (5/26) 5/24
- BANDIDOS EN ORGOSOLO (BANDITI A ORGOSOLO) 8/8-15
- * BANDOLEROS DE AYER, LOS (TEXAS) (5/66)
- BANQUETE DE BODAS (THE CATERED AFFAIR) 9/47
- * BARBA AZUL, EL VERDUGO (BLUE-BEARD'S TEN HONEYMOONS) (6/34)
- BARCA SIN PESCADOR, LA 9/46
- * BARCO DE LA MUERTE, EL (DAS TOTENSCHIFF) (2/47) 2/23
- * BARCO MAS LOCO DEL EJERCITO, EL (THE WACKIEST SHIP IN THE ARMY) (7/43)
- * BARCO SIN PUERTO (THE WRECK OF THE MARY DEARE) (1/48) 1/30
- * BARON, EL (LE BARON DE L'ECLUSE/IL BARONE) (9/32)
- BARRA DEL TAPONAZO, LA 9/47
- BARRILETE, EL 1/32
- BARRIO GRIS 9/4
- BATALLA DE GETTYSBURG, LA (THE BATTLE OF GETTYSBURG) 9/17
- * BATALLA DEL INFIERNO, LA (YANGTSE INCIDENT) (6/42)
- BATALLA DE LOS SEXOS, LA (THE BATTLE OF THE SEXES) 8/32
- * BATALLON SUICIDA (SUICIDE BATTALION) (8/42)
- BAZAN 5/18; 9/9
- BEAU GESTE (IDEM) 6/23
- * BELL ANTONIO, IL (IDEM) (4/36), 5/21-22, 8/21
- * BELLA DURMIENTE, LA (SLEEPING BEAUTY) (2/46); 3/20
- * BELLA Y EL EMPERADOR, LA (DIE SCHONE LUGNERIN) (6/42)
- * BELLISIMA (BELLISSIMA) (4/11); 2/10; 4/4-6-9; 6/26-28
- * BELLO SERGIO, EL (LE BEAU SERGE) (9/32), 3/4, 8/17-27, 9/23
- * BEN-HUR (IDEM) (3/34), 2/25, 5/2, 9/43
- * BESAME, CATALINA (KISS ME KATE) (9/35)
- BESO DE LA MUERTE, EL (KISS OF DEATH) 6/39
- BESOS BRUJOS 9/48
- BESOS PERDIDOS 9/47
- * BESTIA EN ACECHO, LA (LA BÊTE A L'AFFUT) (3/35)
- BIENVENIDO, MR. MARSHALL (IDEM) 5/36
- BILLETE DE CINCO CORONAS, EL (PETIKORUNA) 7/48
- BIOGRAFIA 5/33, 9/4
- BIOLOGIA EN CAMPAÑA 9/7
- BLANCA NIEVES Y LOS 7 ENANITOS (SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS) 1/22, 3/20
- * BLITZKRIEG (IDEM) (9/32)
- * BOHEMIO DEL CAMINO (HOUND DOG MAN) (7/38)
- BOLA DE FUEGO (THE BALL OF FIRE) 4/20
- * BOLERO DE RAQUEL, EL (IDEM) (9/32)
- * BOQUETE, EL (LE TROU) (9/38) 9/32
- * BOTE, EL RIO Y LA GENTE, EL (1/42), 5/47
- BOTELLITA 9/6
- * BOTIN DE LA MUERTE, EL (NOWHERE TO GO) (3/42)
- * BOTONES, EL (THE BELLBOY) (5/44), 3/16, 7/3
- BOZAMBO (SANDERS OF THE RIVER) 9/47
- BRIGANTE, IL (IDEM) 8/10
- * BRINDIS PARA UN RECUERDO (SUMMER OF THE SEVENTEENTH DOLL) (4/49)
- BRUJA, LA (UNE SORCIERE) 9/8
- * BUENOS AIRES (9/32), 1/33, 6/30-46, 9/6-19
- BUENOS DIAS BUENOS AIRES 6/14-15, 9/5
- BUEN PASTOR, EL (GOING MY WAY) 9/47
- BUONGIORNO ELEFANTE (IDEM) 9/47
- BURLA, LA (DOMAREN) 1/30, 6/6
- BURLEAMOS A LA LEY (LAW AND DISORDER) 8/32
- * BUSCAS, LOS (LES DRAGUEURS) (3/47), 3/4, 5/20, 9/47
- BUSQUEDA, LA (THE SEARCH/DIE GEZEICH NETEN) 7/42
- * CABALGATA DEL CIRCO, LA (6/44)
- CABALLERO DEL DESIERTO, EL (THE WESTERNER) 6/23
- * CABALLERO INVENCIBLE, EL (THE MOONRAKER) (5/52)
- CABALLERO SIN ESPADA (MR. SMITH GOES TO WASHINGTON) 6/23
- * CABALLEROS TEUTONICOS, LOS (KRZYZACY) (8/38) 7/23
- CABALLO CON LA COLA AL VIENTO, EL (THE HORSE WITH THE FLYING TAIL) 7/31
- CABALLO DE CARRERA, EL 9/8
- CABIRIA (IDEM) 2/9-11, 9/17
- * CABEZA CONTRA LA PARED, LA (LA TÊTE CONTRE LES MURS) (2/47), 2/26, 5/21
- * CACATUA VERDE, LA (NACHTS IM GRÜNEN KAKADU) (9/36)
- CACHIVACHE 2/22, 9/5-7
- * CADÁVER DEL BAUL, EL (MURDER REPORTER) (5/52)
- CADENAS (?) 7/22
- * CADENAS DE ODIO (POSSE FROM HELL) (9/37)
- CADENAS DE ROCA (THE BIG CARNIVAL) 4/20
- CADILLAC DE ORO PURO, EL (THE SOLID GOLD CADILLAC) 9/47
- * CAFE EUROPA (G. I. BLUES) (6/43)
- * CAIDA, LA (3/14), 3/7-8-9, 7/13, 8/26
- CAIDA DE TROYA, LA (LA CADUTA DI TROIA) 9/17
- * CAJAFUERTE 713 (BANKTRESOR 713) (6/34)
- * CALIBRE 44 (IDEM) (6/35)
- CALLE CORRIENTES, LA 9/47
- CALLE MAYOR (IDEM) 5/39
- CALLEJON DESPIERTA, EL 9/8
- CALLEJON SIN SALIDA 9/46-48
- CALLES DE BUENOS AIRES 9/6-47
- CALLES DE LA CIUDAD (CITY STREETS) 6/23, 9/46
- * CAMA PARA TRES (LETTO A TRE PIAZZE) (8/38)
- CAMARADA X (COMRADE X) 4/29
- * CAMARERAS, LAS (LE CAMERIERE) (5/46)
- * CAMAROTES INDISCRETOS (THE CAPTAIN'S TABLE) (1/42)
- CAMBIO DE GUARDIA (ZMIANA WARTY) 5/35
- CAMINITO DE GLORIA 9/47
- CAMINO DEL GAUCHO, EL (WAY OF A GAUCHO) 9/46
- * CAMINO DEL ODIO, EL (THE MOUNTAIN ROAD) (4/45)
- CAMINO DEL TABACO, EL (TO-BACCO ROAD) 4/29
- * CAMINOS SECRETOS (THE SECRET WAYS) 8/41
- CAMPEON SOY YO, EL 5/37
- * CANAL DE LA MUERTE, EL (THE BIG NIGHT) (5/45)
- * CANALLAS, LOS (LES CANAILLES) (8/34)
- * CANCION DE ARRABAL (IDEM) (9/33)
- CANCION DE CUNA 9/46-47
- CANCION DE LA PALOMA GRIS (PIÈSEN O SIVOM HOLUBOVI) 6/6
- * CANDELABRO DE BRONCE, EL (THE VICIOUS CIRCLE) (6/43)
- CANDIDATO, EL 1/33, 4/19, 9/43
- CANDILEJAS (LIMELIGHT) 2/13, 4/30, 6/27
- CANILLITA 9/46
- CANILLITA Y LA DAMA, EL 9/47
- * CAN-CAN (IDEM) (4/37)
- CANTO DEL CISNE, EL 9/47
- CAÑONERO DE GILES, EL 2/23
- * CAÑONES DE NAVARONE, LOS (THE GUNS OF NAVARONE) (9/34)
- CAPITAL 9/9
- * CAPITAN BUFALO, EL (SERGEANT RUTLEDGE) (5/56) 5/22
- CAPITAN CAUTELA (CAPTAIN CAUTION) 9/46
- * CARA DE FUEGO (FACE OF FIRE) 6/35
- CARANCHOS DE LA FLORIDA, LOS 9/48
- * CARLITOS DENTISTA (LAUGHING GAS) (4/41)
- * CARLITOS EMPAPELADOR (WORK) (4/41)
- * CARLITOS EN EL BANCO (CHARLIE AT THE BANK) (4/49)
- * CARLITOS EN EL CABARET (A NIGHT IN THE SHOW) (4/41)
- * CARLITOS EN EL PARQUE (IN THE PARK) (5/48)
- * CARLITOS MARINERO (SHANGHAIED) (5/49)
- * CARLITOS PERFECTA DAMA (CHARLIE THE PERFECT LADY) (5/48)
- * CARLITOS VIGILANTE (POLICE) (4/41)
- * CARMELITAS, LAS (LES DIALOGUES DE CARMELITES/I DIALOGHI DELLE CARMELITANE) (6/35), 9/30
- CARMEN DE KLONDYKE (CARMEN OF KLONDYKE) 9/48
- * CARNADA, LA (ES GESCHAH AM HELLICHTEN) (4/41)
- CARNES 9/8
- CAROLINA 9/4-8
- CARRERA, LA 9/6-8
- * CARRERA MORTAL (SPEED CRAZY) (6/43)
- CARRETA, LA 9/6
- * CARTAS A MI MOLINO (LETTRES DE MON MOULIN) (3/41)
- * CARTAS DE UNA NOVICIA (LETTRE DI UNA NOVIZIA) (5/8, 8/38), 5/5, 6/43, 8/36
- CARTERO, EL 9/5
- CARTUJA DE PARMA, LA (LA CHARTREUSE DE PARME) 8/9
- * CASA, LA (DOM) (6/3), 4/21, 5/34-35
- * CASADAS, LAS (GIFTAS) (3/39)
- * CASA DEL ANGEL, LA (3/14), 1/33, 3/8-9-10, 5/37, 6/6, 7/10-13, 8/26, 9/47
- * CASA DE LAS TRES GEISHAS, LA (CRY FOR HAPPY) 7/35
- * CASA DE LAS TRES NIÑAS, LA (DAS DREIMÄDERLHAUS) (3/37)
- * CASA DE LA TROYA, LA (IDEM) (5/46)
- CASA DE LOS CUERVOS, LA 9/47
- CASA DE MUÑECAS 9/46
- CASA DE QUIROS, LA 9/47
- * CASA NUEVA, VIDA NUEVA (ARRANGIATEVI!) (2/36); 8/21
- CASA SIN PUERTAS NI VENTANAS, LA (DAS HAUS OHNE TÜREN UND FENSTERN) 9/16
- CASCO DE ORO (CASQUE D'OR) 8/39, 9/38
- * CASCO VERDE, EL (THE GREEN HELMET) (8/37)
- * CASI AL FIN DEL MUNDO (8/35)
- * CASI UN CABALLERO (MR. LUCKY) (4/52)
- * CASO DEL VERDUGO EICHMANN, EL (EICHMANN-HIS CRIMES AND JUDGMENT) (8/36)
- CASO DREYFUS, EL (L'AFFAIRE DREYFUS) 8/19
- * CASTILLO DEL MIEDO, EL (MAIGRET ET L'AFFAIRE SANT-FIACRE) (4/44)

- * CAZA AL MARIDO (CACCIA AL MARITO) (8/34)
CAZA DEL LEON, LA (LOVEJAG-TEN) 9/16
- * CAZADOR DE LA FRONTERA, EL (THE DREERSLAYER) (4/40)
CENA A LAS OCHO (DINNER AT EIGHT) 9/47
CENICIENTA, LA (CINDERELLA) 1/22, 3/20
CENIZAS Y DIAMANTES (POPIOL I DIAMENT) 2/16, 5/20-34-35, 7/23
- * CENTROFOWARD MURIO AL AMANECER, EL (7/35); 6/6
- * CERCO DE FUEGO (RING OF FIRE) (9/37)
- * CEREBRO DEL PLANETA AROUS, EL (THE BRAIN FROM PLANET AROUS) (9/33)
CERRO GUANACO 5/37
- * CHAFALONIAS (4/38), 1/33, 5/37, 6/2
- * CHARLESTON (IDEM) (9/33)
CHE, BUENOS AIRES 9/5
LA CHICA DE LOS OJOS DE ORO (VER: LA MUCHACHA DE LOS OJOS DE ORO 8/8)
- * CHICAS DE LA CRUZ ROJA, LAS (IDEM) (8/35)
CHICOS, LOS (IDEM) 5/39
CHINGOLO 9/46
CHISPAS 9/9
- * CHOQUE DE GANGSTERS (TEENAGE DOLL) (3/45)
CID, EL (IDEM) 9/43
CIEGUITA DE LA AVENIDA ALVEAR, LA 9/46
- * CIELO DE PIEDRA (KAMIENNE NIEBO) (6/37)
CIELO DESPEJADO (CISTOIE NIEBO) 7/19-22, 8/11-30
- * 125, CALLE MONTMARTRE (125, RUE MONTMARTRE) (5/46)
CIFRA IMPAR, LA 9/3
- * CIMARRON (IDEM) (7/35)
- * CINCO DEDOS (FIVE FINGERS) (6/44)
CINCO DE LA CALLE BARSKA, LOS (PIATKA Z ULICY BARSKIEJ) 5/34
CINCO GALLINAS Y EL CIELO 8/28, 9/46
- * CINCO MONEDAS, LAS (THE FIVE PENNIES) (1/45)
- * CINCO MUJERES MARCADAS (JOVANKA E LE ALTRE) (5/51)
CINE D. E. C. 9/9
- * CINEFORMAS (KINEFORMY) (6/3)
CIRCO, EL (THE CIRCUS) 2/31
CIRCO BAJO LAS ESTRELLAS, EL (CYRK) 5/35
- * CIRCO DE TRES PISTAS, EL (THREE RING CIRCUS) (2/49)
- * CIRCULO DE FUEGO, EL (ARSON FOR HIRE) (5/43)
CIRCULO DEL SOL, EL (THE CIRCLE OF THE SUN/LE SOLEIL PERDU) 7/22
- * CITA CON UN MUERTO (APPOINTMENT WITH A SHADOW) (6/34)
- * CITA EN ISCHIA (APPUNTAMENTO A ISCHIA) (8/34)
- * CIUDADANO, EL (CITIZEN KANE) (5/61), 5/21-31-37, 9/46
- * CIUDAD DE LOS BUENOS AIRES 9/3
- * CIUDAD DE LOS NIÑOS (IDEM) (3/36)
CIUDAD DESNUDA, LA (THE NAKED CITY) 9/47
- * CIUDAD LLAMADA COPENHAGUE, UNA (EN BY KALDT KOBENHAVN) (5/33), 7/22-48
- * CIUDAD PERECERA ESTA NOCHE, LA (DZIS W NOCY UNORZE MIAS-TO) 7/21-22
- * CIUDAD PERVERSA (NEW ORLEANS AFTER DARK) (5/53)
- * CLAMOR HUMANO, EL (HOME OF THE BRAVE) (6/45), 3/16
- * CLARINES DEL MIEDO, LOS (IDEM) (7/35)
COBRA (IDEM) 9/47
- * COCHECITO, EL (IDEM) (5/26), 5/23-24-36-39
COCHERO, EL (KORKARLEN) 1/31
CODICIA (GREED) 4/29
- * COFRE DEL PIRATA, EL (THE PRINCESS AND THE PIRATE) (7/45)
COLERA DE LOS DIOS (THE WRATH OF THE GODS) 9/48
COLONIA ZUMERLAND 9/7
- * COMANDO DE TANQUES (TANK COMMANDOS) (3/43)
COMBATIENTES DE LA LIBERTAD (?) 7/22
COMENTARIO 9/9
- * COMISARIO DE TRANCO LARGO, EL (3/12)
- * COMO EL URUGUAY NO HAY (IDEM) (2/29), 2/31
- * COMO FIERA ACORRALADA (CLASSE TOUS RISQUES/ASFALTO CHE SCOTTA) (7/35)
COMO MATAR UN TIO RICO (HOW TO MURDER A RICH UNCLE) 9/46
COMO TU LO SONASTE 9/48
- * COMLOT MACABRO (THE ABDUCTORS) (4/34)
CONCIENCIA VENGADORA, LA (THE AVENING CONCIENCE) 9/48
CONCIENCIAS MUERTAS (OX BOW INCIDENT) 2/31
CONCIERTO DE SANS-SOUCI, EL (?) 4/23
- * CONDE MAX, EL (IL CONTE MAX) (3/36)
- * CONDENADOS A VIVIR (PROBUZENI) (6/41)
- * CONDESA DESCALZA, LA (THE BARFOOT CONTESSA) (9/40)
CONDESA Y LOS FANTASMAS, LA (DAS SPUKSCHLOSS IM SPESSART) 7/22
CONEXION, LA (THE CONNECTION) 5/27-28-35, 8/11-27
- * CONFESION DE CARNAVAL (DIE FASTNACHTSBEICHTE) (5/8), 5/5
CONFIDENCIAS DE UN ASESINO (CRIME AND PUNISHMENT, U. S. A.) 5/20-28
- * CON FURIA DE JUVENTUD (YOUNG AND WILD) (4/51)
CON LAS ALAS ROTAS 9/47
- * CON PULLOVER Y BLUE-JEANS (I RAGAZZI DEL JUKE-BOX) (6/41)
CONQUISTA DEL POLO, LA (LA CONQUETTE DU POLE) 8/20
- * CONSPIRACION DE LOS BOYARDOS, LA (IVAN GROZNIJ II) (3/40), 2/24, 5/21, 9/48
- * CONSPIRADORAS, LAS (CONSPIRACY OF HEARTS) (5/26, 7/35), 5/24
CONSULTORIO DE MADAME RENEE, EL 9/46
CONTINUIDAD PLASTICA 9/4
CONTRACAMPO 9/3-6
CONTRATAQUE (COUNTER-ATTACK) 9/47
- * COQUETONA, LA (GIDGET) (5/49)
CORAZON DE PERRO AL DESCUBIERTO 9/7
CORAZON DE SAPO 9/7
CORAZON DIVIDO (THE DIVIDED HEART) 8/32
- * CORAZON IMPETUOSO (THE FIERCEST) (9/34)
CORAZONES DIVIDIDOS (HEARTS DIVIDED) 9/46
- * CORISTA, LA (IDEM) (8/35)
- * CORONEL Y SU EVA, EL (A NOI PIACE FREDDO!) (8/33)
CORREO DE WASHINGTON, EL (?) 9/48
- * CORRIENTES BIFRONTE 9/8
CORTO Y SEGUIDO (SHORT AND SUITE) 5/33
COSACOS, LOS (? - U.R.S.S.) 6/5
- * COSACOS, LOS (I COSACCHI/LES COSAQUE - Italia/Francia) (4/39)
- * COSTA AZUL, LA PLAYA DE LOS AMANTES (COSTA AZZURRA) (9/33)
- * CRACK, EL (3/36), 1/32, 2/23, 5/37, 9/7-46
- * CREO EN TI (IDEM) (1/43), 5/37
- * CRIMEN DEL HOMBRE RANA, EL (UNDERSEA GIRL) (2/47)
- * CRIMEN DE ORIBE, EL (3/13), 3/6, 8/26
- * CRIMEN DE PRIMERA PLANA (STORY ON PAGE) (2/46)
- * CRIMEN DESPUES DEL COLEGIO (VERBHECHEN NACH SCHULSCHLUSS) (3/46)
CRIMEN PERFECTO - Argentina 9/8
- * CRIMEN PERFECTO (DIAL M. FOR MURDER) (8/44)
CRIMEN SIN CASTIGO (BOOMERANG) 2/14, 3/15
- * CRIMEN Y CASTIGO (CRIME ET CHATIMENT) (8/35)
CRISTO (CHRISTUS) 9/17
CRONICA DE UN AMOR (CRONACA DI UN AMORE) 2/11, 3/10, 6/9-24, 8/31
CRONICA DE UN VERANO (CHRONIQUE D'UN ETE 8/4-11
CRONICA EN MACIEL 9/6-7
CRONICAS DE VIAJE 9/5
CRUZADAS, LAS (THE CRUSADES) 9/47
CUADERNO, EL 1/32, 7/27
- CUANDO FLOREZCA EL NARANJO 9/46
- * CUANDO HABLA EL GATILLO (TRIGGER TABLE) (9/38)
- * CUANDO HUYE EL DIA (SMULTRONSTALLET) (4/48), 3/23-24, 5/19-21-29-30, 6/17
CUANDO LA PRIMAVERA SE EQUIVOCA 9/46
- * CUANDO MUEREN LOS MALVADOS (THE JAYHAWKERS) (3/40)
CUARENTA CUARTOS, Los 9/7
- * CUARENTA GRADOS DE AMOR (CARRY ON NURSE) (3/35); 7/35
- * 41, EL (SOROKPERVIJ) (4/52), 7/19, 8/11-30
- * CUATRO AGENTES DEL DESORDEN (CARRY ON CONSTABLE) (7/34)
- * CUATRO DE INFANTERIA (WESTFRONT 1918) 9/47
CUATRO DIABLOS, LOS (DE FIRE DJAVLE) 9/16
CUATROCIENTOS GOLPES, LOS (LES QUATRE CENTS COUPS) 3/3; 5/20; 9/27
CUATROCIENTOS GOLPES DEL DIABLO, LOS (LES QUATRE CENTS COUPS DU DIABLE) 8/20
CUATRO PASOS EN LAS NUBES (QUATRO PASSI TRA LE NUVOLE) 2/9
- * CUANDO PARIS QUIERE (LE PAVE DE PARIS) (8/40)
- * CUCARACHA, LA (IDEM) (3/36)
CUENTERO, EL (IL BIDONE) 2/10-11
CUENTO DE UNA SILLA, EL (THE CHAIRY TALE) 1/39
- * CUENTOS DE SALZBURGO (SALZBURGER GESCHICHTEN) (8/41)
CUENTOS ROMANOS (RACCONTI ROMANI) 9/47
CUERPO Y ALMA (BODY AND SOUL) 8/12
- * CULPABLE (1/43); 1/19; 5/37
CUMBOTO 9/7
- * CUMBRES BORRASCOSAS (WUTHERING HEIGHTS) (6/45)
CUMBRES DE PASION (KINGS ROW) 9/46
CURA, UN (LEON MORIN, PRETRE) 8/11
CURA LORENZO, EL 9/46
CUATRO PLUMAS, LAS (THE FOUR FEATHERS) 9/47
- * CYRANO DE BERGERAC (CYRANO OF BERGERAC) (2/49)
- * DAVID Y GOLIAT (DAVID E GOLIA) (9/33)
DAMA DE COMPANIA 9/48
- * DAMA DE LA MADRUGADA, LA (ALL IN A NIGHT'S WORK) (9/32)
DAMA DE LAS CAMELIAS, LA (?) 9/16
DAMA DEL MILLON, LA 9/46
DAMA DEL PERRITO, LA (DAMA COBATCHKO) 2/32
DAMA DESAPARECE, LA (THE LADY VANISHES) 3/16
DAMA DUENDE, LA 9/46
DAMAS DEL BOSQUE DE BOLOGNA, LAS (LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE) 3/24
DANCING 9/47
DANZA DEL FUEGO 8/23
DANZIG, CORREDOR DE SANGRE (WALNE MIASTO) 5/34
DAR LA CARA 7/10; 9/7
- * DE ADOLESCENTE A MUJER (ESTERINA) (9/34)
- * DE AQUI A LA ETERNIDAD (FROM HERE TO ETERNITY) (5/62)
- * DEBIL ES LA CARNE (THE FLESH IS WEAK) (6/36)
- * DEBILES SON LAS MUJERES (FAIBLES FEMMES) (2/37)
DECEPCION (ALL THE KING'S MEN) 8/12
DE COSAS SOBRENATURALES (O VECECH NADPRIROZENYCH) 2/27
DE ESTRELLAS Y HOMBRES (OF STARS AND MEN) 8/11
DEFENSA DEL PUCARA 9/8
DE ILUSION TAMBIEN SE VIVE (THE MIRACLE ON 34TH. STREET) 9/46
- * DE LA MESA 10, LOS (4/40); 1/33; 2/29; 3/1-21; 4/40; 5/37; 6/2; 7/13-14-15; 9/5
- * DELATOR, EL (THE INFORMER) (9/40)
- * DELFINES, LOS (I DELFINI) (8/35); 8/14
- * DEL INFIERNO A LA ETERNIDAD (HELL TO ETERNITY) (5/3; 8/37); 5/5
- * DEL INFIERNO AL PARAISO (WAKE ME WHEN IT'S OVER) (7/44)

- DE LOS APENINOS A LOS ANDES 5/37
DEL VEINTE 9/8
DEMONIO NOS GOBIERNA, EL (FANGELSE) 3/23; 6/17
* DEMONIOS SUBMARINOS (UNDERWATER WARRIOR) (5/59)
* DEPARTAMENTO SE ALQUILA (SIAMO TUTTI INQUILINI) (8/42)
* DERECHO DEL MAS FUERTE (WACO) (4/50)
DERECHO VIEJO 9/47
* DE REPENTE EN EL VERANO (SUDENLY LAST SUMMER) (1/47); 1/20
DESAFIO, EL (LA SFIDA) 5/16
DESARROLLOS PLASTICOS SOBRE TEMAS ABSTRACTOS 9/9
* DESBANCANDO LA RULETA (CRASHING LAS VEGAS) (5/47)
* DESCONOCIDO, EL (SHANE) (7/45)
DESCONOCIDOS DE SIEMPRE, LOS (I SOLITI IGNOTI) 2/27, 6/38, 8/38
* DESDE LA TERRAZA (FROM THE TERRACE) (5/48)
* DESEO LLAMA A LOS HOMBRES, EL (LE DESIR MENE LES HOMMES) (3/37)
* DESEO Y DESTRUCCION (BLIND DATE) (5/45)
DESHEREDADOS, LOS (CRY THE BELOVED COUNTRY) 9/47
DESHONRA 9/46
DESIERTO PINTADO, EL (THE PAINTED DESERT) 4/29
* DESNUDA POR EL MUNDO (GO NAKED IN THE WORLD) (7/38)
DESPUES DEL SILENCIO 4/30
DESTACAMENTO CELESTE (?) 7/22
DESTERRADOS, LOS 9/4
* DESTINO DESCONOCIDO (S. O. S. PACIFIC) (6/42)
DESTINO DE UN HOMBRE, EL (SUDBA CZELOVIEKA) 5/20; 7/18
* DESTINOS DIVERSOS (RAZNIE SUDBI) (9/37)
* DESTRIPIADOR DE LONDRES, EL (JACK THE RIPPER) (4/42)
* DESVISTASE DOCTOR! (DOCTOR IN LOVE) (7/33)
* DETRAS DE LA MASCARA (BEHIND THE MASK) (5/44)
DETRAS DE UN LARGO MURO 4/30
DE VUELTA A CASA 9/4
DIA, UN 9/9
* DIABLO RUBIO, EL (THE CHALLENGE) (9/33)
* DIABLOS DEL CAMINO, LOS (GA-SOIL) (4/41)
* DIABLOS DEL CIRCO, LOS (THE BIG SHOW) (8/34)
DIABLO Y MISS JONES, EL (THE DEVIL AND MISS JONES) 9/46
* DIABLO BLANCO, EL (AGI MURAD, IL DIAVOLO BIANCO) (9/32)
DIA DE LOCURA, UN (LA GIORNATA BALORDA) 8/22
DIA DEL PINTOR, EL (DAY OF THE PAINTER) 7/31
DIA EN LAS CARRERAS, UN (A DAY IN THE RACES) 9/47
DIA EN QUE EL ARBOL FLORECE-RA, EL (KDE REKY MAJI SLUNCE) 8/9
* DIAMANTES PARA EL DESAYUNO (TWO-WAY STRETCH) (9/39)
DIA QUE PARALIZARON LA TIE-RRRA, EL (THE DAY THE EARTHE STOOD STILL) 5/21
* DIA QUE ROBARON EL BANCO DE INGLATERRA, EL (THE DAY THEY ROBBED THE BANK OF ENGLAND) (4/39)
* DIARIO (5/33); 1/33; 9/4
DIARIO DE ANA FRANK (DIARY OF ANNE FRANK) 5/20
* DIARIO DE MI MADRE, EL (IDEM) (9/33)
DIARIO DE UN CURA RURAL (JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE) 3/21; 7/6; 8/27; 9/30
* DIAS DE ODIOS (3/13); 3/6; 9/4
* DICTADORES, LOS (DIE DIKTATORIEN) (8/36)
DIENTES SON PARA CONSERVAR-LOS, LOS (TEETH ARE TO KEEP) 7/48
* DIEZ FUSILES ESPERAN (IDEM / ZORAS IL RIBELLE) (8/36)
DIEZ MANDAMIENTOS, LOS (THE TEN COMMANDMENTS) 1/49; 6/46; 9/43
DIEZ MANDAMIENTOS, LOS (THE TEN COMMANDMENTS) 9/47
* DIEZ PASOS INMORTALES (SUNRISE AT CAMPOBELLO) (8/42); 7/21
DIEZ SEGUNDOS AL INFIERNO (TEN SECONDS TO HELL) 8/31
* DIEZ SEMANAS EN EL CIRCO (TO-BY TYLER) (5/59)
* DILEMA DEL DOCTOR, EL (THE DOCTOR'S DILEMMA) (5/47)
DILIGENCIA, LA (STAGECOACH) 5/22
* DILLINGER (IDEM) (5/61)
* DIMENSION (2/29), 2/28, 5/33, 6/23, 9/7
* DINERO, MUJERES Y SUEÑOS (MONEY, WOMEN AND GUNS) (9/36)
* DINOSAURIO (DINOSAURUS!) (3/36)
DIOS SE LO PAGUE 9/46
* DIOS DE BARRO, LOS (LES GRANDES FAMILIES) (5/49)
* DIPLOMATICO SIN VALIJA (CARLTON BROWNE OF THE F.O.) (6/35)
* DISPAREN SOBRE EL PIANISTA (TIREZ SUR LE PIANISTE) (9/38), 9/27-42
* DOBLE VIDA (A DOBLE TOUR) (7/34), 8/28-37, 9/28
DOCE MUJERES 9/48
DOCTOR MEBUSE, EL (DOKTOR MABUSE DER SPIELER) 4/20
* DOLCE VITA, LA (IDEM) (3/37), 2/11-18, 3/22-24-26, 4/13-25, 5/11-19-20-21, 6/4-11-30-48, 7/3-31, 8/13, 9/21-44-45
* DOLORES VUELVE A BAILAR (SCALA, TOTAL VERRUCKT) (6/42)
* DOMINGO DE MANANA, UN (NIEDZIELNY PORANEK) (8/45)
DOMINGO EN EL RIO 9/7
* DOMINGO NEGRO (LA MASCHERA DEL DEMONIO) (8/39)
* DON FRUTOS GOMEZ (7/36), 6/2, 8/28
DON JUAN DIPLOMATICO (?) 9/47
DON LUIS RAMIREZ 9/7
* DOROTEA (DOROTHEA ANGERMANN) (1/44)
DOS 9/7
* DOS AMORES (TWO LOVES) (9/39)
* DOS CARAS DEL DR. JEKYLL, LAS (THE TWO FACES OF DR. JEKYLL) (9/39)
* DOS CENTAVOS DE ESPERANZA (DUE SOLDI DI SPERANZA) (5/62), 2/10, 6/13
DOS CONGRESOS, LOS 9/6
DOS EN EL MUNDO 9/8
* DOS HOMBRES Y UN ROPERO (DWAJ LUDZIE Z. SZAFI) (6/3), 1/20, 5/34
* DOS MUJERES (LA CIOCIARA) (8/35), 6/5, 7/31, 8/13, 9/44
* DOS MUJERES Y EL INFIERNO (NELLA CITTA L'INFERNO) (4/45), 5/21
DOS OJOS AZULES (ZWEI BLAUE AUGEN) 9/48
* DOS PISOS DE FELICIDAD (KET EMELET BOLDOGSAG) (5/8), 5/5
* DOS SOLDADOS Y UNA GANSA (DIE GANS VON SEDAN) (9/43)
DOS TIPOS CON SUERTE 5/37
* DR. CYCLOPE, EL OGRO DE LA SELVA (DR. CYCLOPS) (6/44)
* DR. JEKYLL Y MR. HYDE (?) 9/16
* DUELO EN EL BOSQUE (DER SCHINDERHANNES) (6/42)
* DUENDES NOCTURNOS (SPOOK CHASERS) (8/42)
* DUEÑA DEL MUNDO (HERRIN DER WELT/IL MISTERO DEI TRE CONTINENTI) (9/35)
DUERME LIEBRECITA 9/6
* DULCE ENGAÑO (I DOLCI INGAN- NI) (8/36)
DUMBO (IDEM) 3/20
DUNIA (DER POSTMEISTER) 9/48
ECLIPSE DEL SOL 9/48
ECO DE TAMBORES (DISTANT DRUMS) 8/44
EDAD DEL AMOR, LA 9/47
* EDAD DE LA TENTACION (IDEM) (5/47)
* EDAD DORADA, LA (LA BEL AGE) (5/44), 3/4, 5/25, 8/17
EDUARDO Y CAROLINA (EDOUARD ET CAROLINE) 8/37
* EICHMANN, ASESINO Nº 1 (OPERATION EICHMANN) (7/40)
EL (IDEM) 3/7
ELECTRONICA (ELECTRONICS) 5/33
* ELLA, LUCIFER Y YO (IDEM) (9/34)
* ELLA NO SUPO DECIR NO (SHE DIDN'T SAY NO!) (9/38)
* ELLAS TAMBIEN SON REBELDES (IDEM) (5/8); 5/5
* ELLA Y SUS MILLONES (THE MILLIONAIRES) (7/40)
* ELMER GENTRY (IDEM) (6/35), 3/16, 5/36, 6/19, 7/31, 9/18
* EMPLEADO, EL (L'IMPIEGATO) (5/50)
ENAMORADOS, LOS (GLI INNAMORATI) 8/21
EN BUENOS AIRES, HOY 9/5
* ENCAJE DE MEDIANOCHE (MID-NIGHT LACE) (6/39)
* ENCRUCIJADA EN EL INFIERNO (CA N' ARRIVE QU'AUX VIVANT) (7/34)
ENCUENTRO EN EL ELBA (VSTRCA NA ELBE) 9/48
EN EL PALACIO SAN JOSE 9/5
* ENEMIGO DE SU PADRE (THEEN AGE THUNDER) (8/43)
* ENEMIGOS DE AYER (YESTER-DAY'S ENEMY) (4/51)
* ENIGMA ENTRE CENIZAS (THE SIEGE OF SIDNEY STREET) (9/38)
EN LA ARDIENTE OBSCURIDAD 8/28
EN LO DEL FOTOGRAFO (KOD FOTOGRAFA) 2/7
ENSALZA EL MAR (PRIJS DE ZEE) 5/33
ENTONCES ERAMOS JOVENES (?) 7/21-22
EN TRANSITO 9/4
ENTREACTO (ENTR' ACTE) 2/33
ENTRE BASTIDORES (STAGE DOOR) 9/47
* ENTRE BASTIDORES (CAREER) (2/36)
* ENTRE EL HOMBRE O EL REVOLVER (MAN OR GUN) (2/41)
* ENTRE GUERRILLEROS (TRENUTKI ADLOCITVE) (8/43)
EPISODIO 9/9
* ERAMOS TAN FELICES (PLEASE DON'T EAT THE DAISIES) (2/42); 3/16
* ERASE UNA VEZ UN CENICIENTO (CINDERELLA) (7/35)
EROSION DEL SUELO 9/7
* ESCANDALOS IMPERIALES (OLYMPIA) (8/40)
* ESCANDALO SOCIAL (COLLEGE CONFIDENTIAL) (8/35)
ESCANDALOS ROMANOS (ROMAN SCANDALS) 9/47
ESCAPADA DE AMOR (OUR HEARTS ARE YOUNG AND GAY) 9/47
* ESCAPADOS, LOS (JAILBREAKERS) (9/35)
* ESCLAVA DE ROMA, LA (LA SCHIAVA DI ROMA) (9/37)
* ESCLAVA ORIENTAL, LA (WALK LIKE A DRAGON) (9/39)
* ESCLAVO DEL DEBER (THE LAST ANGRY MAN) (2/40)
* ESCUCHA MI CANCION (IDEM) (7/37)
* ESCUELA DE RATEROS (IDEM) (8/36)
* ESCUELA PARA PILLOS (SCHOOL FOR SCOUNDRELS) (9/37)
* ESCUPIRE SOBRE SUS TUMBAS (J'IRAI CRACHER SUR VOS TOM-BES) (6/37)
* ESE SOY YO! (BUCHANAN RIDES ALONE) (7/34)
* ESPADA DE ROBIN HOOD, LA (MEN OF SHERWOOD FOREST) (3/42)
* ESPADA Y LA CRUZ, LA (LA SPADA E LA CROCE) (7/42)
* ESPARTACO (SPARTACUS) (6/42); 2/13; 4/15; 5/36; 7/31; 9/43
* ESPEJO DE LA VIDA, EL (2/37), 2/27
* ESPEJO DESNUDO, EL (THE SHA KEDOWN) (5/26; 9/38); 5/24
* ESPEJO TIENE DOS CARAS, EL (LE MIROIR A DEUX FACES) (2/41)
* ESPIA, EL (CIRCLE OF DECEPTION) (8/35)
ESPIA Nº 13, LA (OPERATOR 13) 9/46
ESPIA, LOS (LES ESPIONS) 5/21
ESPIALES 9/9
ESPOSA Y SECRETARIA (WIFE vs. SECRETARY) 4/29
* ESTACION COMANCHE (COMANCHE STATION) (5/47)
ESTADIO 1/33, 6/30, 9/4
* ESTAFADORES DE ARMAS (THE MAN BEHIND THE GUN) (7/39)
* ESTA NOCHE O NUNCA (CE SOIR OU JAMAIS) (5/8; 9/33); 5/7-25
* ESTA RUBIA ES UNA BOMBA (ALL HANDS ON DECK) (9/32)
* ESTA RUBIA VALE UN MILLON (BELLS ARE RINGING) (5/44)
* ESTAS BUENAS MUJERES (LES BONNES FEMMES) (9/33); 8/17; 9/28
* ESTA TIERRA ES MIA - ARG. (8/36), 1/33; 7/21

- ESTA TIERRA ES MIA —EE. UU.—
(THIS LAND IS MINE) 9/39
- * ESTHER Y EL REY (ESTHER AND THE KING/ESTER E IL RE) (9/34)
- * ESTIRPE DE CAMPEON (BLUE BLOOD) (8/34)
- * ESTO ES ESPAÑA (IDEM) (3/48)
- * ESTO ES MINERIA 9/4
- * ESTRANGULADORES DE BOMBY, LOS (THE STRANGLERS OF BOMBAY) (4/48)
- * ESTRELLA DE FUEGO (FLAMING STAR) (7/37)
- * ESTRELLA VACIA, LA (IDEM) (8/36)
- * ESTRELLITA (7/44)
- * ESTUDIANTE DE PRAGA, EL (DES STUDENT VON PRAG) 9/16
- * EVANGELINA 9/46
- * EVA QUIERE DORMIR (EWA CHCE SPAC) 5/34
- * EVA Y DOS ADANES, UNA (SOME LIKE IT HOT) 4/20
- * EXILADOS, LOS (THE EXILES 8/11)
- * EXODO (EXODUS) (7/37); 2/13; 6/5; 7/31
- * EXPRESO BONGO (EXPRESSO BONGO) 8/37
- * EXPRESO DE LA MUERTE, EL (TIME BOMB) (2/47)
- * EXPRESO DE SHANGAI, EL (SHANGAI EXPRESS) 9/48
- * EXTASIS (EXTASE) 7/21
- * EXTRAÑO CARGAMENTO (STRANGE CARGO) 4/29
- * EXTRAÑO CASO DEL HOMBRE Y LA BESTIA, EL 9/39
- * EXTRAÑO SR. VICTOR, EL (L'ETRANGE MONSIEUR VICTOR) 4/24
- * FABIOLA (IDEM) 9/17
- * FACUNDO, EL TIGRE DE LOS LLANOS (3/13)
- * FAENA 5/39; 9/4
- * FALCINI 9/7
- * FALSOS HEROES, LOS (KIRMES) (8/38); 7/24-29
- * FAMILIA DE REVOLUCIONARIOS, UNA (?) 7/22
- * FANTASIA (IDEM) 1/22
- * FANTASIA EN LUZ (FANTASY IN LIGHT) 5/33
- * FANTASMA DEL CIRCO, EL (CIRCUS OF HORRORS) (7/35)
- * FANTASMAS DEL CASTILLO DE SPESSART (VER: LA CONDESA Y LOS FANTASMAS) 7/22
- * FANTASMAS DEL PASADO (VER: EL REGRESO) 5/6-8-18-35
- * FANTOMAS (IDEM) 9/17
- * FAUSTO (FAUST) 8/19
- * FAVELA (8/37); 6/2
- * F. B. I. EN ACCION (THE F. B. I. STORY) (2/37); 2/14
- * FELIZ DESENGAÑO (HAPPY LANDING) 9/46
- * FERDINANDO Iº REY DE NAPOLES (FERDINANDO Iº RE DI NAPOLI) (2/37)
- * FERIA 9/7
- * FERIA EN SEVILLA (IDEM) (7/37)
- * FIERA, LA (DUVAD) 6/6
- * FIERAS DE LA CIUDAD (THE REBEL SET) (5/55)
- * FIESTA EN SUMANAO 9/7
- * FIESTAS DE INVIERNO (VACANZE D'INVERNO (7/43)
- * FIGARI 9/3
- * FIN DE FIESTA (2/38) 1/18-33-49; 2/28; 3/5-7-8-9; 5/37; 6/46-47; 8/26; 9/7
- * FIN DEL REY DEL CRIMEN (THE RISE AND FALL OF "LEGS" DIAMONT) (4/47)
- * FISION 1 9/9
- * FISION 2 9/9
- * FLECHA BLANCA, LA (LOTNA) (8/38); 7/23
- * FLECHA ROTA, LA (BROKEN ARROW) (2/48); 9/46
- * FLECHA Y UN COMPAS, LA (9/22); 1/33; 9/6-19
- * FLORIAN (IDEM) 9/46
- * FORTALEZA OCULTA, LA (KAKUSHITORIDE NO SANAKUNIN) 5/20
- * FORTUNELLA (IDEM) (3/38); 2/11
- * FOTOGRAFIA SCHLIEREN (SCHLIEREN) 5/33
- * FRANCESA Y EL AMOR, LA (LA FRANCAISE ET L'AMOUR) (5/26; 7/37) 5/23
- * FRANCISCO DE ASIS (FRANCIS OF ASSISI) (9/34)
- * FRENESI DE DOS VIDAS (NINA JARERICK) (9/36)
- * FUEGO BLANCO (THREE STEPS TO THE GALLOWS) (7/42)
- * FUEGO EN EL BOSQUE (GUNS OF THE TIMBERLAND) (3/39)
- * FUEGO EN LA POLVORA (LE FEU AUX POUDRES/X-3 OPERACIONE DINAMITE) (6/36)
- * FUEGO OTONAL (DODSWORTH) 9/46
- * FUENTE DE LA DONCELLA, LA (JUNGFRUKALLAN) (5/26; 6/37); 1/30; 5/22-24-25; 6/17; 7/31; 9/29
- * FUENTES DE LA VIDA, LAS (AUF DEN SPUREN DES LEBENS) 5/33
- * FUGITIVO, EL (THE FUGITIVE) 9/46
- * FUI COMUNISTA PARA EL F. B. I. (I WAS COMMUNIST FOR THE F. B. I.) 2/14
- * FURIA DE ALASKA (NORTH TO ALASKA) (6/39)
- * FURIA DE JUVENTUD (THE SUBTERRANEANS) (4/49)
- * FURIA DE LOS BARBAROS, LA (LA FURIA DEI BARBARI) (8/37)
- * FURIA EN EL RIO (FURY RIVER) (8/37; 9/34)
- * FURIA EN LA MONTAÑA (THE ANGRY HILLS) 8/31
- * FURIA HEREJE (EL HEREJE) (8/37)
- * FURIAS, LAS (4/41); 1/33; 5/37; 6/2
- * FUTURAS VEDETES (FUTURES VEDETES/RAGAZZE FOLLI) (6/36)
- * GABINETE DEL DR. CALIGARI, EL (DAS KABINET DES DOKTOR CALIGARI) 1/36; 2/33
- * GALLO COLORADO, EL (IDEM) (2/38)
- * GAMBARTES 2/29; 6/15; 9/5
- * GARÇONNIERE, LA (IDEM) (7/37)
- * GARRAS DEL MURCIELAGO (THE BAT) (4/36)
- * GATO DE ANGORA GRIS, UN 9/3
- * GAUCHO! (3/13)
- * GENERACION, UNA (POKOLENIE) 7/23
- * GENERAL, EL (THE GENERAL) 2/31
- * GENERAL DELLA ROVERE, EL (IL GENERALE DELLA ROVERE) 5/20-21; 8/13; 9/45
- * GENERAL ENEMIGO, EL (THE ENEMY GENERAL) (7/36)
- * GENIO ANDA SUELTO, UN (THE HORSE'S MOUTH) 9/48
- * GENIO Y FIGURA (KEAN) (8/38)
- * GERMINAL (IDEM) 9/17
- * GIGANTE (GIANT) (5/63)
- * GIGANTE DE MARATON, EL (LA BATTAGLIA DI MARATONA (4/36)
- * GIGI (IDEM) 7/31
- * GIGOLO, EL (LE GIGOLO) (9/34)
- * GILLESPIANA 9/5
- * GIORNI DI GLORIA (4/12)
- * GIUSEPPINA (IDEM) 7/31
- * GLINKA (IDEM) 9/48
- * GOAL! 2/23
- * GOLEM, EL (DER GOLEM) 9/16
- * GOLFOS, LOS (IDEM) (5/26) 5/23-24-36-39)
- * GOLIAT CONTRA LOS BARBAROS (IL TERRORE DEI BARBARI) (8/43)
- * GORGO (IDEM) (8/37)
- * GORILA AL ASALTO, EL (LE FAUVE EST LACHE) (4/40)
- * GORRONES, LOS (?) 4/22
- * GRABADO ARGENTINO, UN 9/5
- * GRACIELA (3/13) 3/6
- * GRAN AVENTURA, LA (DET STORA AVENTYRET) 1/31
- * GRAN CACERIA, LA (THE BIG HUNT) (5/45)
- * GRAN CAÑON, EL (GRAND CANYON) (2/38)
- * GRAN CARUSO, EL (THE GREAT CARUSO) 2/32
- * GRAN CIRCO, EL (THE BIG CIRCUS) (3/35)
- * GRAN DESFILE, EL (THE BIG PARADE) 4/29
- * GRAN DESFILE 1961, EL (TRAUNREVUE (8/43)
- * GRANDES MANIOBRAS, LAS (LES GRANDES MANOEUVRES) 4/30; 5/13
- * GRAND HOTEL (MENSCHEN IN HOTEL) (2/41)
- * GRAN DICTADOR, EL (THE GREAT DICTATOR) 2/31
- * GRAN ESPECTACULO, EL (IDEM) (8/37)
- * GRAN GUERRA, LA (LA GRANDE GUERRA (2/38); 2/21; 9/45
- * GRAN IMPOSTOR, EL (THE GREAT IMPOSTOR (6/36)
- * GRAN JUEGO, EL (LE GRAND JEU) (2/39)
- * GRAN OLIMPIADA, LA (LA GRANDE OLIMPIADE) 7/21-22
- * GRAN ROBO DEL TREN, EL (THE GREAT TRAIN ROBBERY) 9/48
- * GRAN TENTACION, LA (THE FRIENDLY PERSUASION) (5/62)
- * GRIETA EN EL ESPEJO, UNA (CRACK IN THE MIRROR) (4/39)
- * GRINGALET 8/28
- * GRITO, EL (IL GRIDO/THE CRY) 2/11; 4/7; 9/46
- * GUAPO DEL 900, UN (3/14-39) 1/32-33; 2/22; 3/5-6-7-8-9-14; 5/37; 6/6-46; 7/13-15; 8/26; 9/4-7-43
- * GUARDAESPALDAS, EL (YOJIMBO) 8/7
- * GUARNICION INMORTAL, LA (?) 9/48
- * GUERRA AL CRIMEN (LAW vs. GANGSTER) (6/38)
- * GUERRA DE LOS COLOSOS, LA (WAR OF THE COLOSSAL BEST) (9/40)
- * GUERRA DE LOS SATELITES (WAR OF THE SATELLITES) (3/47)
- * GUERRA ENTRE PLANETAS (UCHU DAI SENSO) (8/43)
- * GUERRERO APACHE, EL (APACHE WARRIOR) (2/36)
- * GUERRERO DE CRETA, EL (TESEO CONTRO IL MINOTAURO) (8/43)
- * GUERREROS A LA LUZ DE LA LUNA (GEKKA NO SAMURAI) (4/41)
- * GUERRILLEROS EN LA SOMBRA (THE NIGHT FIGHTERS/A TERRIBLE BEAUTY) (5/53)
- * GULLIVER EN EL PAIS DE LOS ENANOS (GULLIVER'S TRAVELS) 1/22
- * HABANERA (IDEM) (9/34)
- * HACEDOR DE MASCARAS, EL 9/4
- * HACE UN AÑO EN MARIENBAD L'ANNE DERNIERE A MARIENBAD/ACCADDE LO SCORSO ANNO) 8/9; 9/13-42
- * HACIA LA FELICIDAD (TILL GLADJE) 3/23
- * HACIENDO MONTE 2/22; 9/5
- * HALCON SUBMARINO, EL (SUBMARINE SEAHAWK) (7/42)
- * HAMLET (IDEM) (9/40) 1/23
- * HAMPA ATACA, EL (THE LAW-BREAKERS) (7/39)
- * HAMPONES, LOS (6/36)
- * HASTA EL FIN DEL MUNDO (TO THE END OF THE EARTH) (5/62)
- * HASTA QUE VOLVAMOS A AMARNOS (BIS WIR UNDS WIEDERSEHEN) 9/48
- * HECHICEROS DE WANZERSE, LOS (LES MAGICIENS DE WANZERSE) 8/3
- * HECHO VIOLENTO, UN (IDEM) (9/35)
- * HELENA DE TROYA (HELEN OF TROY) (8/44)
- * HEMBRA (FEMALE) 9/46
- * HE NACIDO EN BUENOS AIRES 1/49; 4/30; 6/20-46; 9/43
- * HERCULES SIN CADENAS (ERCOLE E LA REGINA DI LIDIA) (5/47)
- * HEREDARAS EL VIENTO (INHERIT THE WIND) (5/50), 2/13, 3/16-17, 5/22-36
- * HERENCIA DE LA CARNE (HOME FROM THE HILL) (3/40), 2/25, 5/21
- * HERENCIA SAGRADA (TASA, SON OF COCHISE) (6/43)
- * HERENCIA TRAGICA (WILD HERITAGE) (8/44)
- * HERIDA LUMINOSA, LA (IDEM) (8/37)
- * HERMANOS MARX EN EL CIRCO, LOS (AT THE CIRCUS) 9/47
- * HERMANOS MARX EN EL OESTE, LOS (GO WEST) 9/47
- * HEROES (HELDEN) (4/42)
- * HEROES DE HOY 1/33; 5/18; 9/5
- * HEROES DE LA POLICIA MONTADA (THE CANADIANS) (9/33)
- * HEROES MUEREN JOVENES, LOS (HEROES DIE YOUNG) (9/35)
- * HEROES NO SON DE MADERA, LOS (?) 4/22
- * HEROES NUNCA SE RINDEN, LOS (SURRENDER HELL!) (3/45)
- * HEROICA (EROICA) (8/46) 2/16, 5/34, 7/23
- * ¡HIC! 9/6
- * HIJA DE JUAN SIMON, LA (IDEM) (6/37)
- * HIJA DEL DRAGON, LA (DAUGHTER OF THE DRAGON) 9/48
- * HIJA DEL Dr. JEKYLL, LA (DAUGHTER OF Dr. JEKYLL) 9/39
- * HIJO DE HOMBRE (7/38) 9/43
- * HIJO DE LA CALLE, EL (3/13)
- * HIJO DE LAS FIERAS, EL (JUNGLE BOOK) 9/47
- * HIJO DEL CRACK, EL (3/13)

- * HIJOS Y AMANTES (SONS AND LOVERS) (5/57) 5/22, 7/31, 9/43
- * HIROSHIMA MON AMOUR (IDEM) (1/4) 1/3-39-49, 3/4, 5/19-20-21-39; 6/4-5-46, 7/3-6-15, 8/4-32, 9/15-30-46
- HISTORIA DEL CINEMATOGRAFO (A STORY OF CINEMA) 1/22
- * HISTORIA DEL DR. WASSELL, LA (THE STORY OF DR. WASSELL) (2/49)
- HISTORIA DE LOS AÑOS DE FUEGO (POVESTI PLAMENNIC LET) 6/5
- HISTORIA DEL TANGO, LA 9/47
- * HISTORIA DE RUTH, LA (THE STORY OF RUTH) (4/48)
- HISTORIA DE UNA MONJA (THE NUN'S STORY) 5/20
- HISTORIA DE UN CRIMEN (HISTORIE D'UN CRIME) 8/20
- * HISTORIA DE UN LADRON, LA (THERE WAS A CROKED MAN) (9/38)
- HISTORIA NEGRA, UNA 9/3
- * HISTORIAS DE LA REVOLUCION (IDEM) (5/38)
- HISTORIA SE HACE DE NOCHE, LA (HISTORY IS MADE AT NIGHT) 9/46
- * HOGAR DE ENSUEÑO (MRS. BLANDINGS BUILDS HIS DREAM HOUSE) (6/45)
- HOMBRECITOS 9/8
- HOMBRE DE ARAN, EL (MAN OF ARAN) 1/32; 7/19
- * HOMBRE DE LA ISLA, EL (IDEM) (2/39)
- * HOMBRE DE LAS SORPRESAS, EL (3/13)
- HOMBRE DEL BRAZO DE ORO, EL (THE MAN WITH THE GOLDEN ARM) 8/12
- HOMBRE DEL FUSIL, EL (?) 2/32
- * HOMBRE DEL IMPERMEABLE, EL (L'HOMME A L'IMPERMEABLE) (2/39) 1/17
- * HOMBRE DEL RICKSHAW, EL (MUHOMATSU NO ISSHO) (6/45); 8/28
- * HOMBRE DEL SABADO, EL (3/12)
- HOMBRE DEL TRAJE BLANCO, EL (THE MAN IN THE WHITE SUIT) 8/32
- * HOMBRE EN LA PIEL DE VIBORA, EL (THE FUGITIVE KIND) (4/40)
- * HOMBRE FENOMENO, UN (WONDER MAN) (7/45)
- * HOMBRE HASTA EL FIN (THE KENTUCKIAN) (9/41)
- HOMBRE IMPORTANTE, UN (IDEM) 8/11
- * HOMBRE MARCADO, EL (CANYON RIVER) (5/61)
- * HOMBRE QUE DESAFIO A LA MUERTE, EL (THE MAN WHO GOULD CHEAT DEATH) (3/41)
- HOMBRE QUE VINO A CENAR, EL (THE MAN WHO CAME TO DINNER) 9/47
- HOMBRE QUE VIO AL MESIAS, EL 9/7
- * HOMBRE QUIETO, EL (THE QUIET MAN) (5/65) 4/29; 9/47
- * HOMBRES DE LA CRUZ AZUL, LOS SLOWIEKI Z KIZYSU MIEBISKI/ BLEKITNY KRZYK (8/46)
- HOMBRES DEL MAR (THE LONG VOYAGE HOME) 4/29; 9/47
- * HOMBRES MONSTRUOS INVADEN LA TIERRA (INVASION OF THE SAUCER-MEN) (8/37)
- * HOMBRES O BESTIA (ESCAPE FROM FORT BRAVE) (5/62)
- * HOMBRES SALVAJES (5/37)
- HOMBRE Y LA BESTIA, EL (DR. JEKYLL AND MR. HYDE) 9/47
- HOMENAJE A LA HORA DE LA SIESTA 3/14
- * HONG-KONG, ESCALA PROHIBIDA (FERRY TO HONG KONG) (3/38)
- * HONORABLES DELINCUENTES (THE LEAGUE OF GENTLEMAN) (8/38)
- * HORA CADA NOCHE, UNA (NEXT TO TIME) (6/39)
- HORA DE LAS SORPRESAS, LA 9/48
- * HORA DEL CRIMEN, LA (CITY AFTER MIDNIGHT) (4/38)
- HORA FINAL, LA (ON THE BEACH) 3/16; 5/20; 8/12
- HORIZONTE DEL SOL (HORIZZONTI DEL SOLE) 7/48
- * HORRORES DEL MUSEO NEGRO (HORRORS OF THE BLACK MUSEUM) (7/38)
- * HOTEL DEL NORTE (HOTEL DU NORD) 9/20
- HOTEL EMBRUJADO, EL (THE HAUTEND HOTEL) 9/48
- HUELGA, LA (STATCHKA) 9/48
- * HUNDAN AL BISMARCK (SINK THE BISMARCK!) (2/45)
- IDEA, LA (L'IDEE) 1/22
- IDEITAS 9/6
- * IDILIO EN EL DESIERTO (A LADY TAKES A CHANCE) (5/64)
- * IDOLO EN APUROS (IDLE ON PARADE) (9/35)
- IMAGENES DEL PASADO 9/5
- * IMPERIO DE LOS GANGSTERS, EL (GUNGS DON'T ARGUE!) (5/49)
- * IMPERIO DE TITANES (ICE PALACE) (5/50)
- IMPORTANCIA DE LLAMARSE ERNESTO, LA (THE IMPORTANCE OF BEING EARNEST) 5/47
- * INADAPTADOS, LOS (THE MISFITS) (6/39), 5/35, 6/18
- INDIA 5/37
- INDUSTRIA DEL FRIO 9/8
- * INFIERNO DE STALINGRADO, EL (HUNDE, WOLLT IHR EWIGLEBEN) (9/35)
- INFIERNO 17 (STALAG 17) 4/20
- * INFIERNO EN EL MAR (THE BATTLE OF THE CORAL SEA) (7/34)
- * INFIERNO EN LA SANGRE, EL (L'INFERNO ADDOSO) (3/40)
- * INFIERNO EN LAS NUBES (FLYING LEATHERNECKS) (6/44)
- * INFIERNO VERDE (WIND ACROSS THE EVERGLADES) (5/60)
- INFORMAL 1 9/9
- INFORMAL 2 9/9
- INTERVIEW 9/6-8
- INTIMIDAD DE UNA ESTRELLA (THE BIG KNIFE) 8/31
- INTOLERANCIA (INTOLERANCE) 9/17
- * INTRIGA EN DAMASCO (SIROCCO) (5/66)
- INUNDADOS, LOS 6/14, 8/5, 9/5, 9/29
- INUTILES, LOS (I VITELLONI) 6/48, 8/36
- * INVENCION DIABOLICA, UNA (VYNALEZ ZSAZY) (5/60) 5/30, 9/18
- * INVICTOS, LOS (ALL THE YOUNG MEN) (5/43)
- * IRRESISTIBLE, LA (THE GIPSY AND THE GENTLEMAN) (7/37)
- * ISLA DE LAS MUJERES PERDIDAS (ISLAND OF LOST WOMEN) (2/39)
- * ISLA DEL DESEO, LA (L'ILE AU BOUT DU MONDE) (6/37)
- ISLA DESNUDA, LA (HADAKA NO SHIMA) 7/19-22
- * ISLA DE VIBORAS (PLATINUM HIGH SCHOOL) (5/54)
- ISLA EN EL SOL, UNA (ISLAND IN THE SUN) 8/12
- * ISLEROS, LOS (6/45)
- IVAN EL TERRIBLE (IVAN GROZNIJ) 2/25, 9/48
- * IVANHOE (IDEM) (7/44)
- JARDIN DEL MAL, EL (GARDEN OF EVIL) 6/39
- JAULA NO TIENE SECRETOS, UNA 9/4
- * JAULA SINIESTRA, LA (GELIEBTE BESTIE) (4/41)
- JAZZ EN UNA NOCHE DE VERANO (JAZZ ON A SUMMER'S DAY) 1/26, 5/28, 9/25
- JEFE, EL 1/33, 4/19, 7/13
- * JETS ATACAN, LOS (JET ATTACK) (9/35)
- * JET SOBRE EL ATLANTICO (JET OVER THE ATLANTIC) (6/37)
- JETTATORE 9/47
- * JINETE JUSTICIERO, EL (TEXAS JOHN SLAUGHTER) (3/43)
- * JINETES SAQUEADORES, LOS (THE PLUNDERERS) (8/40)
- JONNY (IDEM) 7/48
- * JOROBADO, EL (LE BOSSU/ LA SPADA DEGLI ORLEANS) (7/34)
- JOVENES FUERTES, LOS (DIE HALBESTARKEN) 2/28
- JOVENES MARIDOS (GIOVANI MARITI) 8/21
- * JOVENES SALVAJES (THE YOUNG SAVAGES) (8/44), 7/28
- JOVENES VIEJOS, LOS 7/9, 9/6
- JOVEN EXTRAÑO, EL (THE YOUNG STRANGER) 7/28
- * JOYAS DE CARLITOS (GEMS OF FUN) (5/48)
- JUANA GALLO (IDEM) 7/22
- JUAN MOREIRA 9/48
- JUDEX (IDEM) 9/17
- * JUDITH (GIUDITTA E OLOFERNE) (7/37)
- JUEGO CRUZADO 9/4
- * JUEGO DE AMOR (TALL STORY) (5/57), 5/22
- * JUEGO DEL AMOR Y DEL AZAR, EL (3/12)
- * JUEGO DE MANOS (LA MAIN CHAUDE/LA MANO CALDA) (6/38)
- * JUEGOS DE AMOR, LOS (LES JEUX DE L'AMOUR) (8/37)
- JUEGOS Y SUEÑOS (HRY A SNY) 2/27
- JUEZ, EL (VER: LA BURLA) 1/30, 6/6
- * JUGADOR Y CABALLERO (GAMBLER AND THE LADY) (7/37)
- * JUGANDO CON LA MUERTE (BUMERANG) (7/34)
- JUGLAR DE NUESTRA SEÑORA, EL (THE JUGGLER OF OUR LADY) 1/20
- * JUGUETE DE UNA MUJER (LA FEMME ET LE PANTIN) (1/44)
- JUICIO EN NUREMBERG (JUDGMENT AT NUREMBERG) 8/11, 9/23
- JUICIO UNIVERSAL, EL (IL GIUDIZIO UNIVERSALE) 8/10
- * JULIA LA PELIRROJA (JULIE, LA ROUSSE) (2/40)
- JULIO Y JIM (JULES ET JIM) 9/27-42
- JUNGLA DE CEMENTO, LA (CONCRETE JUNGLE) 9/27
- * JUSTICIA DE ROBIN HOOD, LA (SWORD OF SHERWOOD FOREST) (9/38)
- JUVENILIA 9/46
- JUVENTUD 9/8
- JUVENTUD, DIVINO TESORO (SOMMARLEK) 2/31, 3/23, 6/17
- * KALAPUR (NORTH WEST FRONTIER) (5/53)
- * KAPO (IDEM) (5/8; 7/39); 5/7-18; 7/31; 8/14, 9/45
- KATIA (IDEM) 9/48
- * KATIA LA PRINCESA INVOLVIDABLE (KATIA) (9/35)
- * KELLY, EL AMETRALLADORA (MACHINE GUN KELLY) (7/39)
- * KERMESE DE CORAZONES (PRATERHERZEN) (3/44)
- KILOMETRO 111 9/47
- * KIMONO ESCARLATA, EL (THE CRIMSON KIMONO) (7/35)
- * KING KONG (IDEM) (5/64)
- * KITTY (KITTY UN DIE GROSSE WELT) (4/43)
- KUKULI (IDEM) 7/22, 8/16
- * LABERINTO (LABYRINTH/NEUROSE) (1/44), 7/31
- LADRON, EL (LE VOLEUR) 9/48
- * LADRON DE BAGDAD, EL (IL LADRO DI BAGDAD-ITALIA) (9/35)
- LADRON DE BAGDAD, EL (THE THIEF OF BAGDAD-EE.UU.) 9/48
- LADRONES DE BICICLETAS (LADRI DI BICICLETTA) 2/9; 3/4; 4/6; 5/37; 7/5-30, 9/21
- * LAGO DEL PECADO, EL (SED DE AMOR) (4/47)
- * LARGA NOCHE DEL 43, LA (LA LUNGA NOTTE DEL '43) (8/39), 5/23 8/15-39, 9/18-24-45
- * LARGO CAMINO DE UN AÑO, EL (CESTA DUGA GODINU DANA) (6/35)
- * LARGO, EL CORTO Y EL ALTO, EL (THE LONG AND THE SHORT AND THE TALL) (5/8), 5/5
- * LATIDOS DE UN CORAZON (LE COEUR BATTANT) (5/26), 5/8-23-26
- * LATIGO VENGADOR, EL (KING OF THE BULLWHIP) (7/39)
- LAURACHA 9/46
- LAURA DESNUDA (LAURA NUDA) 8/15
- * LECHERO, EL (THE KID FROM BROOKLYN) (5/64)
- * LEGIONES DE LOS CESARES, LAS (LE LEGIONI DI CLEOPATRA) (6/38)
- * LEGION INVENCIBLE, LA (SHE WORE A YELLOW RIBBON) (5/67), 5/22
- LEJOS DEL CIELO 9/46
- LEON Y LA CANCIONCILLA, EL (LEV A PISNICKA) 2/7
- LEY DE LA MONTAÑA, LA (THUNDER ROAD) 9/47
- * LEYENDA DEL AMOR, LA (LEGENDA O LASCE) (4/43)
- * LEYENDA DE LAS PERDIDAS, LA (MADCHEN FUR DIE MAMBOBAR) (8/39)
- LEYENDA DEL MAR, LA (RAYMIE) (6/41)
- * LIBERTAD BAJO PALABRA (9/35), 9/4

- * LILI (IDEM) (8/44), 2/32
LINEA GENERAL, LA (VER: LO VIEJO Y LO NUEVO) 9/48
LINYERA, EL 9/47-48
- * LIVIA, UN AMOR DESESPERADO (SENSO) (4/12); 2/10-26; 4/4-5-6-7-9 10, 6/13-26-27, 7/46, 8/22
- * LLAMADA FATAL, LA (DIAL M FOR MURDER) (8/44)
- * LLAMA MAGICA, UNA (SONG WITHOUT END) (5/57); 7/31
LLAMARADA, LA (THE DRUM) 9/47
LLANERO, EL (THE PLAINSMAN) 6/23
- * LLANERO SOLITARIO Y LA CIUDAD PERDIDA DEL ORO, EL (THE LONE RANGER AND THE LOST CITY OF GOLD) (2/41)
- * LLEGADA DE UN TREN A LA ESTACION LA CIOTAT (ARRIVED'UN TRAIN EN GARE) 8/19
LLEGó EL CIRCO 2/22; 9/5
LOBOS DEL NORTE (SPAWN OF THE NORTH) 6/39
LOCAS, LAS (?) 4/22
- * LOCOS DE ATAR (LOVE HAPPY) (5/65)
- * LOLA (IDEM) 9/42
LOPEZ CLARO, SU PINTURA MURAL AMERICANA 2/29; 5/33; 9/7
LUCHA CONTRA EL FRIO, LA (LA LUTTE CONTRE LE FROID) 4/21
- * LUCHADOR, EL (THE SET UP) (5/66); 5/21
LUISITO, 9/46
- * LUNA DE MIEL DEL TERROR (HONEYMOON OF TERROR) (7/38)
- * LUNA ES AZUL, LA (THE MOON IS BLUE) (5/65)
- * LUNA PARK (1/46); 5/37; 8/23
LUSTRABOTAS (SCIUSCIA) 2/9; 3/4
LUZ... CAMARA... ACCION 9/6
- * LUZ DE UN FOSFORO, LA (3/12); 9/47
LUZ ES PARA TODOS, LA (GENTLEMEN'S AGREEMENT) 9/47
- * LUZ Y SOMBRAS (YOUNG MAN WITH A HORN) (9/41)
- * MACABRO (MACABRE) (6/38)
MACBETH (idem) 1/23
MACHONA, LA (LA GARÇONNE) 3/31
MADAME X (idem) 9/46
- * MADELEINE, TEL. 13-62-11 (idem) (3/39)
- * MADRASTRA, LA (3/41); 5/37; 6/2; 8/29
MADRE LA (MAT') 5/20; 8/14
MADRE JUANA DE LOS ANGELES (MATKA JOANNA OD ANIOTOW) 5/35
MADRESELVA 9/47
- * MADRUGADA (idem) (5/51)
- * MAESTRA ENAMORADA, LA (6/38)
MAESTRITA DE LOS OBREROS, LA 9/46
- * MAESTRO, EL (IL MAESTRO) (5/51)
MAESTRO LEVITA 9/47
- * MAGDALENA (LIEBE KANN WIE GIFT SEIN) (3/41)
MAGIA 9/9
MAGO, EL (ANSIKTET) 5/25; 9/23
- * MALAGA (MOMENT OF DANGER) (5/52)
- * MALDITO ENREDO, UN (UN MALEDETTO IMBROGLIO) (4/44)
MALEANTES, LOS (I MAGLIARI) 5/20
MAL MUCHACHO, UN (UN MAUVAIS GARÇON) 4/24
MAMA SOLTERA (BACHELOR MOTHER) 9/46
MAMBRU 9/6-8
MANDACARU (idem) 8/16; 9/45
MANO DEL DIABLO, LA (LA MAIN DU DIABLE) 9/48
- * MANO EN LA TRAMPA, LA (3/14; 7/39); 3/9; 5/36-37; 6/6; 8/25; 9/7-18
MANO QUE APRIETA, LA (THE CLUTCHING HAND) 9/48
MANOS QUE BAILAN (TAZENDE HANDE) 7/31-48
MANUELITA ROSAS 9/47
MAÑANA ES DOMINGO 9/47
- * MAQUINA DEL TIEMPO, LA (THE TIME MACHINE) (3/46); 7/31
- * MAR AZUL Y TU, EL (DAS BLAUE MEER UND DU) (3/35)
- * MARCA DEL SAPO BLANCO, LA (DER FROSCH MIT DER MASKE) (2/38)
- * MARCA DEL ZORRO, LA (THE MARK OF ZORRO) (8/44)
MARCELINO PAN Y VINO (idem) 1/38
- * MARCELINO PERDIO EL TREN (EL HOMBRE QUE PERDIO EL TREN) (2/39)
MARCHA DEL CARBON, LA (idem) 7/22
MARCHA DE VALIENTES (THE HORSE SOLDIERS) 5/20
MAREA NOCTURNA (NIGHT TIDE) 8/11
- * MAR EMBRAVECIDO, EL (CHI NO HATE IN IKURU MONO) (5/8); 5/5
MARES DE LA CHINA (CHINA SEAS) 4/29
MARIA DE LOS ANGELES 9/46
* MARIA X (MARIE OCTOBRE) (3/41)
- * MARIDOS EN PELIGRO (MARITI IN PERICOLO) (8/39)
MARRUECOS (MOROCCO) 6/23
MARTES ORQUIDEAS, LOS 6/46
MARTY (idem) 2/32
- * MAS ALLA DEL RIO DAS MORTES (EXPEDICION MATTO GROSSO) (9/34)
MASCARA DE DIENTES BLANCOS, LA (?) 9/48
- * MAS CORAZON QUE ODIO (THE SEARCHERS) (7/45)
MAS POBRE QUE UNA LAUCHA 9/47
MATEO 9/4
- * MATON DEL OESTE, EL (THE LONGHORN) (4/43)
MATRERO, EL 9/46
- * MATTATORE, IL (idem) (5/26; 6/38); 5/24
- * MEDICO SIN CONCIENCIA (ARZT OHNE GEWISSEN) (5/43)
* MEDICOS JOVENES, LOS (THE YOUNG DOCTOR'S) (9/40)
- * MEJOR DE NUESTRA VIDA, LO (THE BEST YEARS OF OUR LIVES) (8/44); 2/14; 3/15
M, EL VAMPIRO NEGRO -ALEMANIA - (M-EINE STADT SICH EINEN MÖRDER) 9/47
M, EL VAMPIRO NEGRO -EE. UU. - (M) 9/47
- * ME PROHIBEN AMAR (STEFANIE) (1/47)
METROPOLI 9/9
METROPOLIS (IDEM) 4/20-21-23
- * MI AMADA INFIEL (BELOVED INFIDEL) (1/43)
- * MI BUENOS AIRES QUERIDO (6/34); 6/20
MIENTRAS LA CIUDAD DUERME (THE ASPHALT JUNGLE) 1/26; 6/18
MI HERMANO ESPOSO 9/46
MILAGRO, EL (IL MIRACOLO) 9/30
MILAGRO ALEMAN, EL (WIR WUNDERKINDER) 5/20; 7/29
- * MILITAR Y MEDIO, UN (UN MILITARE E MEZZO) (4/45)
1810 9/4
- * MIL OJOS DEL Dr. MABUSE, LOS (DIES 1.000 AUGEN DES Dr. MABUSE) (5/8); 5/5
- * MI LUCHA (DEM BLODIGA TIDEN) (7/36)
- * MIL Y UNA NOCHES ARABES, LAS (1001 ARABIAN NIGHTS) (1/47); 1/21 (1960)
- * MI META SON LAS ESTRELLAS (I AIM AT THE STARS) (7/38); 3/17
- * MI MUNDO MUERE GRITANDO (MY WORLD DIES SCREAMING) (9/36)
- * MI PAPA VA AL COLEGIO (HIGH TIME) (6/36)
MIRAD LOS LIROS DEL CAMPO 9/46
- * MI REVOLVER NUNCA FALLA (MY GUN IS QUIET) (6/36)
MIRLO, EL (LA MERLE) 1/39; 5/33
- * MI SECRETO ME CONDENA (I CONFESS) (6/44)
MISERABLES, LOS (LES MISERABLES) 9/47
- * MISION DE DOS VALIENTES (TWO RODE TOGETHER) (9/39)
- * MISION PELIGROSA (MISSION OF DANGER) (2/41)
MIS SEIS PRESIDIARIOS (MY SIX CONVICTS) 3/16
MISTERIOS DE NUEVA YORK, LOS (THE EXPLOITS OF ELAINE) 9/48
MISTONS, LES (idem) 9/27
- * MI ULTIMO TANGO (idem) (8/39)
- * MODELO DE PARIS, UN (3/12)
- * MODERATO CANTABILE (idem) (8/39); 8/17-32; 9/15
MOLINO DEL PO, EL (IL MULINO DEL PO) 6/43
MONEDA ROTA, LA (THE BROKEN COIN) 9/47
MONROE (idem) 7/31
- * MONSIEUR TETE (L'HORRIBLE, BIZARRE ET INCROYABLE AVENTURE DE MONSIEUR TETE) (4/21); 5/35
- * MONSTRUO DE FUEGO, EL (THE GIGANTIS) (5/49)
- * MONSTRUO DE LOS MIL OJOS, EL (RETURN OF THE FLY) (8/41)
- * MONTECARLO... AMOR Y SUERTE (GLÜCK UND LIEBE IN MONACO) (6/36)
MONTE CRIOLLO 9/48
MOTIN A BORDO (MUTINY OF THE BOUNTY) 4/29
MOTO EN EL VERANO 9/4-8
MOTO PERPETUO 6/30; 9/9-46
- * MOZO Nº 13, EL (3/12)
MR. WU (idem) 9/48
- * MUCHACHA DE LA VALIJA, LA (LA RAGAZZA CON LA VALIGIA) (7/41); 6/5; 8/11
MUCHACHA DE LOS OJOS DE ORO, LA (LA FILLE AUX YEUX D'OR) 8/8; 9/42
- * MUCHACHA SIN MEMORIA (MADCHEN MIT SCHWACHEM GEDACHTNIS) (2/41)
- * MUCHACHITA DE VALLADOLID, Una (idem) (1/46)
- * MUERTE DE UN AMIGO (MORTE DI UN AMICO) (4/45); 5/21
MUERTE DE UN CICLISTA, La (idem) 3/10; 5/16
MUERTE DE UN VIAJANTE, La (DEATH OF A SALESMAN) 9/22
- * MUERTE EN EL CAMINO (HOT ROD RUMBLE) (6/37)
MUERTE EN EL CORAZON (THE MACOMBER AFFAIR) 7/22; 9/47
MUERTE EN MOTONETA, La 9/4
MUERTES DE BUENOS AIRES 9/7
- * MUJAN, REY DE LA SELVA (THE CALL OF THE SAVAGE) (5/46)
MUJER DEL DIA, La (LA DONNA DEL GIORNO) 8/14
MUJER DEL LEON, La 9/47
MUJER DEL ZAPATERO, La 9/46
MUJER DESEADA, Una (LE DOS AU MUR) 3/4
- * MUJERES EN VENTA (VICE RAID) (3/46)
- * MUJERES GATO DE LA LUNA (CATWOMEN OF THE MOON) (8/35)
MUJERES HEROICAS (OSTATNI ETAP) 5/34
- * MUJERES LOS PREFIEREN CALVOS, Las (QUALCUNA PIACE CALVO) (2/44)
- * MUJER MAS HONESTA DEL MUNDO, La (3/12); 9/47
- * MUJER QUE INVENTO EL AMOR, La (LA DONNA CHE INVENTO L'AMORE) (8/36)
- * MUJER QUE QUISO PECAR, La (THE GRASS IS GREENER) (7/38)
- * MUJER RENDIDA, La (A COLD WIND IN AUGUST) (9/33); 8/27
- * MUJER TRES VECES (FEMMINE TRE VOLTE) (6/36)
MUJER Y EL JOCKEY, La 9/47
MUL'ANIMA, La 9/8
MUNDO DE APU, EL (APUR SANSAR) 7/5; 9/25
LOST WORLD) (5/51)
- * MUNDO DE SUZIE WONG, EL (THE WORLD OF SUZIE WONG) (8/44)
- * MUNDO PERDIDO, EL (THE LOST WORLD) (5/51)
- * MUNDO SE DIVIERTE, EL (IL MONDO DI NOTTE) (8/39)
- * MURALLA, La (idem) (7/40)
- * MURALLA DE SANGRE (YELLOWSTONE KELLY) (4/51)
- * MURALLAS DE SILENCIO (MANDY) (5/65)
- * MURO, EL (3/13); 3/6; 9/4
MUSICA MAESTRO (MAKE MINE MUSIC) 1/22
MUSICA Y LAGRIMAS (THE GLENN MILLER STORY) (5/63)
- * MUY JOVEN PARA AMAR (AS YOUNG AS WE ARE) (3/34)
NACHA REGULES 9/46
NACI BUEN MOZO (GASTONE) 7/31
NACIMIENTO DE UNA NACION, EL (THE BIRTH OF A NATION) 9/17-48
NACIMIENTO DE UN BARCO (?) 7/22
- * NAIPES MARCARON SU SUERTE, LOS (KING OF THE ROARING 20'S) (9/35)
- * NAUFRAGOS DEL DESIERTO (DESERT PURSUIT) (2/36)
NAZARIN (IDEM) 5/14-36
NECCHI (IDEM) 2/7
NEGOCION, EL 1/32; 3/21; 7/13-14; 9/5-8

- NICK CARTER (IDEM) 9/17
 * NIDO DE ESPIAS (LE VALSE DU GORILE) (9/39)
 * NIDO DE RATAS (ON THE WATER-FRONT) (3/48)
 * NIETA DE "NONNA SABELLA", LA (LA NIPOTE SABELLA) (5/53)
 * NIETO DE CONGREVE, EL (3/13)
 * NIEVES DEL KILIMANJARO, LAS (THE SNOWS OF KILIMANJARO) 7/22
 NILO EN LLAMAS, EL (STORM OVER THE NILE) 9/47
 NINFA CONSTANTE, LA (THE CONSTANT NYMPH) 9/46
 * NINFAS, LAS (LES NYMPHETTES) (8/40)
 * NIÑA BUSCA A SU PADRE, UNA (DIEBOCKKA ISHET OTSA) (7/36)
 * NIÑAS SIN HOGAR (GIRLS TOWN) (1/45)
 * NIÑO DE LAS MONJAS, EL (IDEM) (6/39)
 * NIÑO MAGO, EL (SHONEN SARUTOBI SASUKE) (6/42)
 * NIÑO QUE ROBO UN MILLON, EL (THE BOY WHO STOLE A MILLION) (9/33); 8/32
 NIÑOS DE HIROSHIMA, LOS (GEMBAKU NO KO) 7/19
 NIÑOS NOS MIRAN, LOS (I BAMBINI CI GUARDANO) 2/9
 * NIÑO Y LOS PIRATAS, EL (THE BOY AND THE PIRATES) (5/45)
 NOBLEZA GAUCHA 6/47
 NOCHE, LA (LA NOTTE) 2/11; 6/7-24; 8/13; 9/45
 * NOCHE BRAVA, LA (LA NOTTE BRAVA) (5/53); 5/22; 8/21
 NOCHE CUALQUIERA, UNA 9/46
 NOCHE DE CIRCO (GYCKLARNAS AFTON) 3/23; 6/17; 9/23
 NOCHE EN EL MONTE-CALVO, UNA (UNE NUIT SUR LE MONT CHAUVÉ) 1/22
 NOCHE EN LA OPERA, UNA (A NIGHT AT THE OPERA) 9/47
 * NOCHE EN LA SCALA, UNA (UN ABENDS IN DIE SCALA) (4/34)
 NOCHE ES NUESTRA, LA (DIE NACHT GEHÖRT UNS) 4/24
 * NOCHE LLAMA AL DESEO, LA (GIRL OF THE NIGHT) (7/37)
 NOCHES BLANCAS, LAS (?) 2/32
 NOCHES DE BUENOS AIRES 9/47
 NOCHES DE CABIRIA, LAS (LE NOTTI DI CABIRIA) 2/11; 4/7
 * NOCHES NEGRAS DE LOS TEDDY BOYS, LAS (LE NOTTI NERE DEI TEDDY BOYS) (3/42)
 NOCHE Y NIEBLA (NUIT ET BROUILLARD) 1/14; 5/6; 7/20
 NO DEBEN MORIR 9/5
 * NO ES DAMA, ES MI MUJER (WHO WAS THAT LADY) (2/48)
 NO MATARAS (TU NE TUERAS POINT) 8/8; 9/42
 * NORMAN DIPLOMATICO (MAN OF THE MOMENT) (7/39)
 * NORMAN RECLUTA (THE SQUARE PEG) (5/57)
 * NO SE QUIEN SOY (MAN IN THE ROAD) (4/44)
 * NOSOTRAS, LAS MUJERES (SIAMO DONNE) (4/12)
 NOVENTA Y TRES (QUATRE-VINGT-TREIZE) 9/17
 * NOVIA, LA (8/40)
 * NOVIA DEL MONSTRUO, LA (BRIDE OF THE MONSTER) (8/34)
 NOVIA DE LOS FORASTEROS, LA 9/47
 NOVIA PARA DOS 9/47
 * NOVIAS DE DRACULA, LAS (BRIDES OF DRACULA) (5/45)
 * NOVIO DEL ESPACIO, UN (VISIT TO A SMALL PLANET) (3/47)
 NUBE DE VERANO (GENEVIEVE) 8/32
 NUBE ENAMORADA, LA (?) 2/7
 NUESTRA NATACHA 9/46
 NUESTRA SEÑORA DE PARIS (NOTRE DAME DE PARIS) 9/17
 * NUESTRO ETERNO PRIMER AMOR (ALT HEIDELBERG) (9/32)
 * NUESTRO HOMBRE EN LA HABANA (OUR MAN IN HAVANA) (2/42)
 * NUESTROS HIJOS (RUE DES PRAIRIES/MIO FIGLIO) (8/41)
 * NUNCA EN DOMINGO (POTE TIN KYRIAKI) (6/41); 7/31
 NUNCA FUI SANTA (BUS-STOP) 7/20
 * NYLON NEGRO, NOCHES ARDIENTES (SCHWARZE NYLONS-HEISSE NACHT) (8/41)
 * OBJETIVO DE UNA VIDA, EL (TSEL IEGO ZHIZNI) (6/43)
 * OBRAS MAESTRAS DEL TERROR (2/42); 5/37; 6/2
 * OBSESION (OSSESSIONE) (4/11); 2/9; 4/4-5-6-7-9; 6/13-26-27-28
 OCASO DE UNA VIDA, EL (SUNSET BOULEVARD) 4/20; 9/47
 * 300 LEGUAS POR EL AMAZONAS (IDEM) (5/54)
 OCHO SENTENCIADOS, LOS (KIND HEARTS AND CORONETS) 8/32
 OCTAVA MUJER DE BARBA AZUL, LA (BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE) 4/20; 6/23
 OCTUBRE (OKTJABER) 9/48
 * ODISEA DEL OESTE, LA (WESTWARD HO, THE WAGONS!) (4/50)
 * OJO DIABOLICO, EL (THE HYPNOTIC EYE) (5/50)
 OJO POR OJO (BIG BUSINESS) 3/25
 * OJOS DEL AMOR, LOS (LES YEUX DE L'AMOUR/AMANTI NELLE TENEBRE) (6/44)
 * 11 A LA MEDIANOCHE (OCEAN'S ELEVEN) (6/39)
 OPERA DE CUATRO CENTAVOS, LA (DREIGROSCHENOPER) 2/33
 ORFEO NEGRO (ORFEU NEGRO) 3/4; 5/20
 * ORGIA DEL TERROR (4 D MAN) (6/36)
 ORO BAJO 9/46
 * ORO DE LOS SIETE SANTOS (GOLD OF THE SEVEN SAINTS) (8/37)
 * OSCURIDAD AL FINAL DE LA ESCALERA, LA (THE DARK AT THE TOP OR THE STAIRS) (6/35)
 * OTELO (IDEM) (5/8); 5/5
 * OTRA VEZ ADIOS (GOODBYE AGAIN) (8/37); 6/5
 * OTRA VEZ CON AMOR (ONCE MORE, WITH FEELING) (3/43)
 OYEME CANTAR (IF YOU KNEW SUSIE) 9/46
 * PACTO SINISTRO (STRANGERS ON A TRAIN) (9/41)
 PADRE BROWN DETECTIVE (FATHER BROWN) 9/48
 PADRES DE CABANA 9/8
 * PADRES MODERNOS (GENITORI IN BLUE-JEANS) (3/33)
 * PAGARE, EL (LA CAMBIALE) (4/37)
 * PAGARES DE MENDIETA, LOS (3/12); 9/47
 * PAGUE O MUERA (PAY OR DIE!) (7/40)
 PAISA (IDEM) 2/9; 5/20; 6/46; 7/13
 * PAIS DE LA ALEGRIA, EL (L'IL ABNER) (8/38)
 PAJAROS DE CRISTAL 9/46
 PAJAROS SALVAJES (VIDFAGLAR) 1/30
 * PALOMA, LA (IDEM) (7/40)
 PALOMA BLANCA, LA (BILA HOLUBICE) 7/48
 * PALOMA Y EL GAVILAN, LA (THE WILD AND THE INNOCENT) (2/48)
 PAMPA BARBARA 9/48
 PAN, AMOR Y FANTASIA (PANE, AMORE E FANTASIA) 2/10
 * PANDILLA DE CARA CORTADA, LA (THE SCARAFACE MOB) (9/37)
 PANICO (THE SNIPER) 3/16
 * PANICO EN EL AIRE (THE CROWDED SKY) (6/35)
 PANICO EN LA NOCHE (VER: UN SUBMARINO SEMBRO LA MUERTE) 5/24-26
 * PANTALONES CORTOS (3/13)
 * PAQUETE DE SORPRESA (SURPRICE PACKAGE) (9/38)
 * PARA AMAR SE NECESITAN DOS (WHERE THE BOYS ARE) (6/44)
 * PARADA DE LA RISA, LA (FUNPARADE) (4/40)
 PARAISO DE LOS CREYENTES, EL 9/9
 PARA SALVAR SU RAZA (THE PRIDE OF HIS RACE) 9/48
 PARASITO (IDEM) 7/22-48
 * PARA VESTIR SANTOS (3/13); 3/6; 9/47
 * PAR DE GITANOS, UN (THE BOHEMIAN GIRL) (5/61)
 PAREJA, UNA (UNE COUPLE) 9/8
 PARNELL (IDEM) 4/29
 * PARRISH (IDEM) (9/36)
 PARTIDA DE CARTAS, LA (PARTIE D'ECARTE) 8/19
 * PARTIE DE CAMPAGNE, UNE (4/11)
 * PASAPORTE A LA DESHONRA (PAS-SPORT TO SHAME) (6/40)
 PASARON LAS GRULLAS (LETIAT ZHURAVLI) 2/28; 8/9
 * PASEO POR LA CIUDAD VIEJA, UN (SPACEREK TAROMIESKY) (6/3; 8/46)
 PASION DE JUANA DE ARCO, LA (LA PASSION DE JEANNE D'ARC) 2/33
 PASION DE LO FUERTES (MY DARLING CLEMENTINE) 2/31
 * PASIONES OCULTAS (LOOK IN ANY WINDOW) (9/35)
 * PASION EXTRAÑA (KAGI) (6/37); 6/19
 * PASION PRIMITIVA (RAW EDGE) (3/44)
 * PASO DEL RHIN, EL (LE PASSAGE DU RHIN/IL PASSAGGIO DEL RENO) (7/40); 7/29
 PATHER PANCHALI (IDEM) 7/4; 9/24
 PATIO DE LA MOROCHA, EL 9/47
 * PATOTA, LA (3/43); 2/23; 5/37; 6/2-46; 8/29
 * PATRULLA DE COMANDOS (PARATROOP COMMAND) (7/40)
 PATRULLA DE LA MUERTE, LA (KANAL) 2/16-32; 5/34
 PATRULLA INFERNAL, LA (PATHS OF GLORY) 4/15; 5/20
 * PATRULLA SILENCIOSA, LA (THE SILENT RAIDERS) (8/42)
 * PATTERSON vs. JOHANSSON (IDEM) (6/40)
 * PAVOROSA CASA DE USHER, LA (THE FALL THE HOUSE OF USHER) (6/35)
 PAZ A QUIEN ENTRA (MYR VODJASCEMU) 8/9
 * PECADO DE RAQUEL, EL (THE SINS OF RACHEL CADE) (7/42)
 * PECADOR INSACIABLE, EL (STUDS LONIGAN) (7/42)
 PELIGROS DE PAULINA, LOS (THE PERILS OF PAULINE) 9/48
 * PELOTA DE TRAPO (3/12); 2/23; 3/6
 * PELUSA (IDEM) (7/40)
 * PENA CAPITAL (WHY MUST I DIE?) (9/40); 9/46
 * PEPE (IDEM) (6/40); 9/46
 PEQUEÑA SEÑORA DE PEREZ, LA 9/47
 PEQUEÑA TARDE 9/4-8
 PEQUEÑO FUGITIVO, EL (THE LITTLE FUGITIVE) 1/26; 2/27-5/20
 * PEQUEÑO GENIO, EL (BOBBIKINS) (7/34)
 PEQUEÑO GIGANTE, EL (THE LITTLE GIANT) 9/46
 PEQUEÑO MUNDO, UN 9/4-9
 PEQUEÑO MUNDO ANTIGUO (PICCOLO MONDO ANTICO) 5/21
 PEQUEÑOS SERES, LOS 1/33; 9/4-7
 PEQUEÑO WESTERN (?) 5/7
 PERDIDOS EN LA OSCURIDAD (SPERDUTI NEL BUIO) 2/9; 9/17
 PERDON VIEJITA 3/21
 * PERFIL DE UN MILAGRO, EL (PROFILE OF A MIRACLE) (4/46)
 * PERRO VAQUERO, EL (COW DOG) (4/39)
 * PESCADOR DE GALILEA, EL (THE BIG FISHERMAN) (9/32)
 * PESCADORES DEL NORTE (SKARB CAPITANA MARTENSA) (9/38)
 * PETER FOX ALREDEDOR DEL MUNDO (PETER VOSS, DE HELDE DES TAGES) (3/43)
 PETIA Y CAPERUCITA ROJA (?) 2/7
 PETROLITA 9/6
 * PIPE, EL (THE KID) (5/64)
 PICAFLOR 9/47
 * PICARAS DONCELLAS, LAS (UPSTAIRS AND DOWNSTAIRS) (4/50)
 PICASSO, ROMANCERO DEL PICADOR (PICASSO, ROMANCERO DU PICADOR) 7/22
 PICADILLY (IDEM) 9/48
 PICNIC (IDEM) 7/20
 * PIEDAD PARA LAS VAMPIRESAS (PITIE POUR LES VAMPS) (8/40)
 * PIE EN EL INFIERNO, UN (ONE FOOT IN HELL) (6/40); 3/16
 * PIEL DE VERANO (8/40); 6/16; 8/11-25; 9/7
 * PIELES, MUJERES Y LADRONES (MAKE MINE MINX) (8/39)
 * PIERNAS DE MARIKA, LAS (BUHNE FREI FUR MARIKA) (4/37)
 * PILDORAS DE HERCULES, LAS (LE PILLOLE DI ERCOLE) (9/36)
 PILOTO DE PRUEBAS (TEST PILOT) 4/29
 PIM, PAM, PUM (ROOTY, TOOT, TOOT) 1/22; 4/21

- PINOCHO (PINOCCHIO) 1/22
PIPIRIPI 9/6
PIRAMIDE HUMANA, LA (LA PYRAMIDE HUMAINE) 8/4
* PIRATAS DEL CARIBE (REAP THE WILD WIND) (7/45)
* PIROSCKA (ICH DENKE OFT AN PIROSCKA) (2/39)
PISITO, EL (IDEM) 5/24-36-39
* PISO DE SOLTERO (THE APARTMENT) (4/36), 4/20, 7/31
PLACER DE TONTOS (IDIOT'S DELIGHT) 4/29, 9/46
* PLACERES DEL SABADO A LA NOCHE (I PIACERI DEL SABATO NOTTE) (9/36)
* PLACERES DE SOLTEROS (I PIACERI DELLO SCAPOLO) (4/46)
* PLAYA, LA (LA SPIAGGIA/LA PENSIONNAIRE) (6/43)
* PLAYA DE SANGRE (SHACK OUT ON 101) (8/45)
PLAZA DE MAYO 9/4-8
* PLAZA HUINCUL (3/43), 2/24, 5/37, 6/2
* PLUMA PICANTE, LA (PLEASE TURN OVER) (8/40)
* POBRE INQUILINO, EL (EL INQUILINO) (3/40)
POBRE PEREZ, EL 9/47
POBRES PERO BELLAS (POVERE MA BELLE) 2/10
POEMA DEL MAR, EL (?) 6/5
* POLLYANNA (IDEM) (5/54)
PORQUE HOY ES SABADO 9/6
POR QUIEN DOBLAN LAS CAMPANAS (FOR WHOM THE BELLS TOLLS) 7/22
* POR SIEMPRE AMBAR (FOREVER AMBER) (4/51)
* PORTUGAL (IDEM) (9/36)
* POSEIDOS POR EL AMOR (BY LOVE POSSESSED) (9/33)
* POTENTADO, EL (CASH MCCALL) (4/38)
* POTRANCA, LA (3/44), 5/37
* PRECURSORES DE LA PINTURA ARGENTINA (3/14)
PRELUDIO PARA ORQUESTA, VOZ Y CAMARA (PRELUDE POUR ORCHESTRE, VOIX ET CAMERA) 2/7
* PRESA DEL TERROR (LADY IN FEAR) 2/40
* PRESTAME TU MARIDO (THE MARRIAGE -GO- ROUND) (7/39)
* PRIMAVERA DE LAS DONCELLAS, LA (DEVECHIA VESNA) (9/33)
PRIMAVERA EN BUDAPEST (TAVASZ BUDAPESTEN) 5/33
PRIMAVERA LLEGA A CACHEMIRA, LA (?) 5/33
PRIMERA FUNDACION DE BUENOS AIRES, LA 6/14, 9/5
* PRIMER AMOR DE CRISTINA, EL (ENDSTATION LIEBE) (2/37), 2/28, 5/21
* PRIMERA NOCHE, LA (BEAT GIRL) (9/32)
* PRIMER DIA DE LA PAZ, EL (PERVIDEN MIRA) (2/42)
PRIMER DIA DE LIBERTAD, EL (?) 5/35
PRIMERO LAS DAMAS 9/8
PRIMER VUELO HACIA LAS ESTRELLAS (?) 7/22
PRIMITIVOS DEL DISTRITO XIII, LOS (LES PRIMITIFS DU XIII^e) 5/33
PRIMOS, LOS (LES COUSINS) 3/4, 5/20, 7/34, 8/17-28, 9/28
* PRINCESA QUE QUERIA VIVIR, LA (ROMAN HOLIDAY) (6/45), 2/32
PRINCIPE BAYAYA, EL (BAJAJA) 1/23
PRINCIPE DE ACTORES (THE PRINCE OF PLAYERS) 9/47
* PRISIONERO DE ZENDA, EL (THE PRISONER OF ZENDA) (3/48)
PRISIONEROS DE LA TIERRA 6/30, 7/10
* PRISIONEROS DE UNA NOCHE (9/22), 1/33, 6/2, 7/13, 8/11, 9/6-20
PROBLEMAS DE ALCOBA (PILLOW TALK) 5/20
* PROBLEMAS DE POLICARPO, LOS (POLICARPO, UFFICIALE DI SCRITTURA) (2/43), 5/21
PROCESADO 1040 8/28
* PROCESION, LA (2/43); 5/37
PROCESION DE VIRGENES (PROCESSION A LOCROGAN) 9/8
PROCESO A LA CIUDAD (PROCESSO ALLA CITTA) 2/10
PROCESO DE OSCAR WILDE, EL (THE TRIALS OF OSCAR WILDE) 7/21-22
* PROFESION DE LA SEÑORA WARREN, LA (FRAU WARREN'S GEWERBE) (7/37)
* PROFESORAS TAMBIEN AMAN, LAS (SEX KITTENS GO TO COLLEGE) (8/42)
PROFESOR MAMLOCK (PROFESSOR MAMLOCK) 7/21-22
PROGRESO, EL 9/8
PROLOGO PARA "LA CONDENA DE LUCULUS" 9/8
PROMESA, LA 9/7
* PROMESAS DE MARINERO (PROMESSE DI MARINAIO) (2/43)
* PROPIEDAD PRIVADA (PRIVATE PROPERTY) (8/41); 8/9-27
* PROTEGIDO, EL (3/13); 3/6-8-10; 9/46
* PSICOSIS (PSYCHO) (6/41); 3/16
* PUEBLO DE LOS MALDITOS, EL (VILLAGE OF THE DAMNED) (6/43)
PUENTE ALSINA 9/47
PUENTE AL SOL (BRIDGE TO THE SUN) 8/10
* PUENTE DE ORO (DIE GOLDENE BRUCKE) (7/38)
* PUENTE, EL (DIE BRUCKE) (5/45) 5/22; 7/31
* PUENTE ENTRE DOS VIDAS (LE NOTTI BIANCHE) (4/12) 2/11; 4/5-7-9-10-12; 6/13-26-28; 7/46-48
PUERTA, LA 9/4
* PUERTO DE FURIAS (SEA FURY) (5/56)
PUERTO NUEVO 9/47
* PUESTO AL SOL, UN (O MISTO NA SLUNCI) (5/33) 2/7
PUESTO, EL (IL POSTO) 8/11
* PULGARCITO (IDEM) (5/55)
PUNA 9/6
* PUNTO FINAL (-30-) (4/49)
PUNTO MUERTO (DEAD END) 4/29
* PUNTO Y BANCA (IDEM / PATRICIA MIA) (6/41)
QUE ALEGRIA VIVIR (CHE GIOIA VIVERE/QUELLE JOIE DE VIVRE!) 6/5
* QUE BELLO ES VIVIR (IT'S A WONDERFUL LIFE) (7/44); 6/23
* QUE EL CIELO LA JUZGUE (LEAVE HER TO HEAVEN) (5/64)
QUE EL VIENTO SE LLEVO, LO (GONE WITH THE WIND) 4/29
QUE LE PASO A REYNOSO, LO -I- 9/48
QUE LE PASO A REYNOSO, LO -II- 9/4
* QUE NADIE ESCRIBA MI EPITAFIO (LET NO MAN WRITE MY EPITAPH) (5/8; 7/39) 5/5-20
* QUE NO SE PERDONA, LO (THE UN-FORGIVEN) (2/48)
QUE NO SUPO AMAR, LA (THE LADY IN THE DARK) 9/47
QUERELLAS DE BEBES (QUERELLES DE BEBES) 8/19
QUE SUCEDIO AQUELLA NOCHE, LO (IT HAPPENED ONE NIGHT) 4/29
QUE VERDE ERA MI VALLE (HOW GREEN WAS MY VALEY) 9/47
QUE VIVA MEXICO! (IDEM) 9/48
* QUIEN MATO AL INTRUSO? (THE SPIDER'S WEB) (8/42)
* QUIERE UD. BAILAR CONMIGO? (VOULEZ-VOUS DANSER AVEC MOI? / SEXY GIRL) (8/44)
* QUINTO AÑO NACIONAL (9/37); 6/2; 8/29
QUINTRALA, LA 1/19
* QUIMERA DEL ORO, LA (THE GOLD RUSH) (5/63); 2/31; 4/31; 5/31
QUO VADIS? (IDEM, ITALIA) 9/17
QUO VADIS? (IDEM, EE. UU.) 2/25
* RAICES (IDEM) (9/37); 5/14
RAICES DEL CIELO, LAS (THE ROOTS OF HEAVEN) 5/20
* RAPSODIA (RHAPSODY) (9/41); 2/32
RAPSODIA DE AUSTRIA (?) 5/33
RASHOMON (IDEM) 5/20; 7/26; 8/7
* RATAS HUMANAS (PORTRAIT OF A MOBSTER) (9/36)
* RAYO DE LUZ, UN (IDEM) (6/41)
* RAZA INCANSABLE, LA (THE RESTLESS BREED) (7/41)
* RAZA REBELDE (THIS REBEL BREED) (9/38)
* RAZON PARA VIVIR, UNA (THE LITTLE SHEPHERD OF KINGDOM COME) (9/35)
* REAL APERTURA DEL PARLAMENTO BRITANICO, LA (STATE OPENING OF PARLIAMENT) (9/38)
* REBELDE CON CAUSA (7/41)
* REBELDE SIN CAUSA (REBEL WITHOUT A CAUSE) (7/45)
* REBELDEL DEL DESEO, LA (DESIRE IN THE DUST) (9/33)
* REBELION DE LOS ESCLAVOS, LA (LA RIVOLTA DEGLI SCHIAVI) (9/37)
* REBELION DE LOS GLADIADORES, LA (LA RIVOLTA DEI GLADIATORI) (5/55)
REBELION EN LA GRANJA (ANIMAL FARM) 1/22
RECOLECCION DE AVES 9/7
RECUERDO DE AMOR, UN 9/8-9
RED, LA (IDEM) 9/29
REDES (IDEM) 8/15
REFUCILO, EL 9/8
* REFUGIO DE CRIMINALES (THE HOODLUM PRIEST) (7/38); 6/5
REGADOR REGADO, EL (L'ARROSEUR ARROSE) 8/19
REGLA DE JUEGO, LA (LA REGLE DU JEU) 5/25
* REGRESO, EL (POWROT) (5/8); 5/6-18-35; 7/24
* REGRESO A CASA (TUTTI A CASA) 7/21-22
* REGRESO A LA CALDERA DEL DIABLO, EL (RETURN TO PEYTON PLACE) (8/41)
* REGRESO AL PARAISO (PARADIES UND FEUERHOFEN) (2/42)
* REGRESO DE JESSE JAMES, EL (RETURN OF JESSE JAMES) (7/45)
REGRESO DE VASSILI BORTNIKOV, EL (VOZVRASCENIE VASILIIA BORTNIKOVA) 5/20
RELAMPAGO EN LOS OJOS, EL (SISTAPARET UT) 1/30
* REMOLINO DE PASIONES (WHIRLPOOL) (5/60)
* REO SIN CULPA (HELL BENT FOR LEATHER) (5/50)
REPORTAJE AL ZOO 9/3
RESCATE, EL 2/22; 9/5
* RESISTIR ES VENCER (THE STAND AT APACHE RIVER) (8/42)
* RESTO ES SILENCIO, EL (DER REST IST SCHWEIGEN) (2/44); 5/21
RESURRECCION (RESURRECTION) 9/47
* RETANDO LA LEY (NATCHEZ TRANCE) (8/40)
* RETO AL DESTINO (ODDS AGAINST TOMORROW) (3/42); 2/27; 5/21
* RETRATO EN NEGRO (PORTRAIT IN BLACK) (4/46) 9/48
* REVANCHA DE JESSE JAMES, LA (THE GREAT JESSE JAMES RAID) (7/38)
* REY DE LOS PIRATAS, EL (MORGAN, IL PIRATA) (9/36)
* REY DE REYES (KING OF KINGS) 2/25; 3/16; 9/29-30-43
REY EN NUEVA YORK, UN (A KING IN NEW YORK) 5/20
REYES DE LA RISA (THE GOLDEN AGE OF COMEDY) 3/25
* RIACHUELO (7/45)
RIBERA, LA 2/22; 9/5
* RIFLE DE ORO, EL (THE TALL STRANGER) (6/45)
* RIO ABAJO (2/44); 1/32; 2/22; 5/37; 6/2; 7/15; 9/5
RIO BURLADO, EL 9/8
RIO 40° (RIO 40 GRAUS) 5/20; 8/16
* RIO SALVAJE (WILD RIVER) (4/50)
RIO ZONA NORTE (idem) 5/20
* RISAS Y MAS RISAS (WHEN COMEDY WAS KING) (3/47); 3/25; 5/21
RITMO DE TANGO 9/5
* RITOS MALDITOS (MACUMBA LOVE) (7/39)
* RIVALES DE AL CAPONE (THE PURPLE GANG) (2/43)
ROBINSON CRUSOE (?) 9/16
* ROBUR, EL CONQUISTADOR DEL MUNDO (MASTER OF THE WORLD) (9/36)
* ROCCO Y SUS HERMANOS (ROCCO E I SOI FRATELLI) (4/12; 6/41); 2/11; 4/3-3-12-13-14; 5/36; 6/11-12-24-40; 7/16-29-31; 8/13; 9/18-44
* ROJO PARA LOS LABIOS (IL ROSETTO) (5/55); 8/15-31
ROJO Y NEGRO (LE ROUGE ET LE NOIR) 8/9
ROMA CIUDAD ABIERTA (ROMA CITTA APERTA) 2/9; 5/20
* ROMANCE DE UN GAUCHO, EL (8/41); 8/28
* ROMANCE SIN PALABRAS (3/12); 9/47
ROMANCE SONAMBULO 9/9
* ROMANOFF Y JULIETA (ROMANOFF AND JULIET) (9/37)
* ROMAREI (ROMAREI, DAS MADCHEN MIT DEN GRUNEN AUGEN) (2/44)

- * ROMEO, JULIETA Y LAS TINIEBLAS (ROMEO, JULIE A TMA) (7/41); 7/28
- ROMEO Y JULIETA (GIULIETTA E ROMEO) 1/23
- * RONDA DEL DESTINO, LA (TALL MAN RIDING) (8/43)
- * RONDA DE PASIONES (THE BRAMBLE BUSH) (4/37)
- * ROSAS PARA EL FISCAL (ROSEN FUR DEN STAATSANWALT) 7/31
- ROSEMARIE ENTRE LOS HOMBRES (DAS MEADCHEN ROEMARIE) 5/24; 7/24
- ROSTRO, EL (Ver: EL MAGO)
- ROSTRO IMPENETRABLE, EL (ONE EYED JACK) 6/25
- RUBIA MIREYA, LA 9/47
- * RUBIA TEMERARIA, LA (BORN RECKLESS) (2/36)
- * RUFIAN, EL (8/41); 5/37; 8/28
- * RUGIDO DEL RATON, EL (THE MOUSE THAT ROARED) (9/36)
- RUMBOS DE VIDA (DESIGN FOR LIVING) 6/23
- * RUTAS DE FUEGO (OGNENIE VI-ERSTI) (8/40)
- * SABADO A LA NOCHE, CINE (4/47); 1/33; 4/18; 5/37
- * SAETA RUBIA (idem) (1/46)
- SAFA 9/47
- SAHARA (idem) 9/47
- SAL DE LA TIERRA, LA (THE SALT OF THE EARTH) 8/15
- * SALEM ALEIKUM (idem) (3/44)
- SALIDA DE LOS OBREROS, LA (LA SORTIE DES USINES LUMIERE A LYON) 8/19
- * SALOME (idem) (9/41)
- * SALOMON Y LA REINA DE SABA (SOLOMON AND SHEBA) (2/46)
- * SALSA MIMICA (LAUGHIN GRAVY) (5/64)
- SALVAJE, EL (THE WILD ONE) 3/16
- * SALVAJES INOCENTES (THE SAVAGE INNOCENT/OMBRE BIANCHE/LES DENTS DU DIABLE) (9/37); 9/29
- SAN FRANCISCO (idem) 4/29
- SANGRE DE HEROES (FORT APACHE) 4/29; 5/22
- * SANGRE EN EL RIO (THE BIG SKY) (9/40)
- * SANGRE EN LAS CALLES (GUN-FIGHT AT DODGE CITY) (3/39)
- * SANGRE LLAMA, LA (THE SUN-DOWNERS) (8/45)
- * SANGRE REBELDE (THE GREAT SIOUX UPRISING) (7/38)
- * SANGRE SIEMPRE ES ROJA, LA (SAPPHIRE) (2/44); 5/21
- * SANGRE SOBRE LOS RIELES (CZTO-WIEK NA TORZE) (8/46; 9/33); 7/23; 9/26
- * SANGRE Y ACERO (BLOOD AND STEEL) (9/32)
- SANGRE Y ARENA —I— (BLOOD AND SAND) 9/47
- * SANGRE Y ARENA —II— (BLOOD AND SAND) (8/44)
- SANGRE Y MARFIL (ELEPHANT BOY) 9/47
- SANSON (SAMSON) 8/8
- * SANSON Y DALILA (SAMSON AND DELILAH) (8/44)
- SANTO DE ENRIQUETA, EL (LA FETE A HENRIETTE) 1/17
- * SANTOS VEGA VUELVE (3/12)
- * SANTUARIO (SANCTUARY) (8/41)
- * SAQUEADORES A MANO ARMADA (PLUNDERERS OF PAINTED FLATS) (4/46)
- SARATOGA (idem) 4/29
- * SARGENTA, LA (A PRIVATE'S AFFAIR) (4/46)
- SARGENTO YORK, EL (SERGEANT YORK) 6/23
- * SCARAMOUCHE (idem) (7/45)
- SECRETO DE LOS ARRECIFES, EL (THE SECRET OF THE PURPLE REEF) (9/37)
- SECRETO DE VIVIR, EL (MR. DEEDS GOES TO TOWN) 6/23
- SECRETOS DE ALCOBA (IL LETTO) 9/47
- * SECRETOS DE CONTRAESPIONAJE (MAN ON A STRING) (5/52)
- * SECUESTRAADOR, EL (3/14); 1/18; 3/7-8; 8/26
- SED, LA (?) 7/22
- SED, LA (TÖRST) 9/21
- * SEDUCIDA POR EL VICIO (BLON-DIN I FARA) (8/34)
- SE HA PUESTO LA LUNA (THE MOON IS DOWN) 9/39
- SEIS DESTINOS (TALES OF MAN-HATTAN) 4/18
- * SEIS ENMASCARADOS (BLUEPRINT FOR ROBBERY) (8/34)
- SEMILLA DE MALDAD (THE BLACK-BOARD JUNGLE) 3/16
- SENADOR INDISCRETO, EL (THE SENATOR WAS INDISCREET) 9/47
- * SENDA DE OREGON, LA (THE ORE-GON TRAIL) (6/40)
- SENDAS LARGAS, LA (THURSDAY'S CHILDREN) 6/21
- * SENDERO DE VENGANZA (KAN-SAS TERRITORY) (3/41)
- * SENTENCIA, LA (LA SENTENCE) (3/44); 3/4; 5/21
- SEÑALADA, LA 9/8
- SEÑORITA JULIA, LA (FRÖKEN JULIE) 1/30; 9/22
- * SEPTIMO SELLO, EL (DET SJUNDE INSEGLET) (5/56); 5/19-22-25-29; 6/17; 7/31
- SERENAL (idem) 5/33
- SETENTA VECES SIETE 9/4-7
- * SEXTO HOMBRE, EL (TOUS PEU-VENT ME TUER) (1/48)
- * SHUNKO (4/47); 1/33; 2/20; 4/18; 5/6-8-18-37; 6/2; 7/13-15; 8/23; 9/5-7
- SI 9/4
- * SICARIO, EL (IL SICARIO) (8/42); 8/15-31
- * 7 HOMBRES Y UN DESTINO (THE MAGNIFICENT SEVEN) (5/51)
- * SIETE LADRONES (SEVEN THIEVES) (3/45)
- * SIETE MARAVILLAS DEL MUNDO, LAS (THE SEVEN WONDERS OF THE WORLD) (2/45)
- SIETE SAMURAI, LOS (SCHICHININ NO SAMURAI) 8/7
- * SIETE VIDAS, EL (THE NINE LIVES OF ELFEBO BACA) (8/40)
- SIMIENTE HUMANA 9/48
- SI MUERO ANTES DE DESPERTAR 9/46
- * SIN ALIENTO (A BOUT DE SOUFFLE) (9/31); 8/17; 9/18-20-27-30-42
- * SIN COARTADA (ALIBI) (8/33)
- * SIN DIOS NI LEY (TRAIL STREET) (5/66)
- * SINFONIA DE UNA VIDA (SYMPHONIE EINES LEBENS) (8/42)
- SINFONIA EN NO BEMOL 9/6
- SIFONIA MECANICA (SYMPHONYE MECANIQUE) 1/20
- SIN MEMORIA 9/3
- SIN NOVEDAD EN EL FRENTE (ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT) 4/23
- SIN TAMBOR NI TROMPETA (?) 4/22
- * SINVERGUENZA (3/12)
- * SIRENAS Y TIBURONES (OPERATION PETTICOAT) (3/43)
- * SISI Y SU DESTINO (SISSI, SCHICK-SALSJAHRE EINER KAISERIN) (2/45)
- SISSI (idem) 5/21-37; 7/3
- * SITIADOS (SIEGED) (1/47)
- * SOBORNADOS, LOS (THE BIG HEAT) (5/61)
- * SOBREVIVI A MI MUERTE (PREZIL JSEM SVOU SMRT) (5/8); 5/6-18
- * SOCIO SECRETO, EL (THE SECRET PARTNER) (9/37)
- * SOL BRILLA PARA TODOS, EL (A RAISIN IN THE SUN) (8/41); 6/5-25
- * SOLDADOS Y NEGOCIADOS (PRIVATE'S PROGRESS) (8/41)
- SOLEDAD PARA CUATRO 9/7
- SOL EN LOS OJOS, EL (IL SOLE NEGLI OCCHI) 9/31
- * SOLO CONTRA EL MUNDO (WORLD IN MY CORNER) (8/44)
- SOLO UNAS GOTAS 9/4
- * SOLO VERANO DE FELICIDAD, UN (HON DANSADE EN SOMMAR) (9/40)
- SOLTERO, EL (LO SCAPOLO) 9/31
- * SOMBRA, LA (CIEN) (3/38)
- SOMBRAS (SHADOWS) 5/27; 7/13; 8/27
- * SOMBRAS DE SOSPECHA (THE NAKED EDGE) (8/40); 6/23
- SOMBRAS EN EL CIELO 9/4
- * SOMBRERO DE COPA (TOP HAT) (3/48)
- SOMBRERO DE NUEVA YORK, EL (THE NEW YORK HAT) 9/48
- SONATAS (idem) 5/16
- * SONRISA, LA (LA SOURIRE) (5/33)
- SONRISAS DE UNA NOCHE DE VE-RANO (SOMMARNATTENS LEEN-DE) 3/23-24
- * SOPLONA, LA (LA MOUCHARDE) (2/42)
- * SPILIMBERGO (2/29); 5/33; 9/7-8
- * STRADA, LA (idem) (3/48); 2/10-11; 6/13-48
- STRADA AZUL, LA (LA GRANDE STRADA AZZURRA) 8/14
- * SUBE Y BAJA (idem) (8/42)
- * SUBMARINO SEMBRO SU MUERTE, UN (NACHT FIEL UBER GOTEN-HAFEN) (5/26); 5/24
- SUCEDIO EN LA 5ª AVENIDA (IT HAPPENED ON FIFTH AVENUE) 9/46
- * SUECAS, LAS (LE SVEDESI) (8/42)
- * SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERA-NO (SEN NOCI SVATOJANSKE) (2/45); 1/23; 5/21-37
- SUEÑO DE UN BEBEDOR, EL (LE REVE D'UN BUVEUR) 8/19
- * SUEÑO IMPOSIBLE, UN (A DOG OF FLANDERS) (5/47)
- * SUEÑOS DE ODIO, (MARICRUZ) (1/46)
- * SUERTE SE EQUIVOCA, LA o SUER-TE ESTA BIZCA, LA (ZEZOWATE SZCZECIE) (8/46); 5/35
- SU GRAN AMOR (EUROPA 1951) 2/11
- SUPLICIO (HETS) 1/30
- SU PRIMER MILLON (THE LAVEN-DER HILL MOB) 8/32
- * SUSANA (SUSANNE) (7/42)
- SU ULTIMO RECURSO (THE BREA-KING POINT) 7/22
- * TABERNA DE LAS ILUSIONES, LA (THE RAT RACE) (5/55)
- TALLOS AMARGOS, LOS 1/33
- * TAMANCO (IDEM) (5/58)
- * TAMBORES HABLAN, LOS (THE GE-NE KRUPA STORY) (9/34)
- TAMMY (TAMMY AND THE BACHE-LOR) 9/33
- * TAMMY, DIME LA VERDAD (TAM-MY, TELL ME TRUE) (9/38)
- TARZAN EL HOMBRE MONO (TAR-ZAN OF THE APES) 1/36
- * TARZAN EL HOMBRE MONO (TAR-ZAN THE APE MAN) (2/47)
- * TARZAN EL MAGNIFICO (TARZAN THE MAGNIFICENT) (6/43)
- * TARZAN Y SU HIJO (TARZAN FINDS A SON!) (3/48)
- TEATRO INDEPENDIENTE, UN 9/5-8
- TECHO, EL (IL TETTO) 2/11; 6/13; 7/47
- TELEVISOR, EL 9/5
- TEMPESTAD (LA TEMPESTA) 8/36
- TEN CUIDADO (Ver: ATENCION!) 2/7
- TENER Y NO TENER (TO HAVE AND HAVE NOT) 7/22
- TENTACION DEL CIRCO, LA (THE LURE OF THE CIRCUS) 9/47
- * TENTACULOS DE LA MAFIA, LOS (VENTO DEL SUD) (9/39)
- TEORIA DE LA INFORMACION 9/6
- * 3ª VOZ, LA (THE THIRD VOICE) (5/38)
- * TERCER HOMBRE EN LA MONTAÑA, EL (THIRD MAN ON THE MOUN-TAIN) (5/58)
- * TERCER SEXO, EL (DAS DRITTE GESCHLECHT) (9/40)
- TERESA RAQUIN (IDEM, Italia) 9/17
- TERESA RAQUIN (THERESE RAQUIN, FRANCIA) 9/20
- * TERRA TREMA, LA (4/11)
- TERRORISTA, EL 9/5
- TESORO DE LA ISLA DE LOS PAJA-ROS, EL (POKLAD PTACIHO OS-TROVA) 1/22
- TESORO DE LA ISLA MACIEL, EL 9/47
- * TESORO DEL CIELO, UN (IDEM) (9/38)
- TESTAMENTO DEL DR. CORDELIER, EL (LE TESTAMENT DU DR. COR-DELIER) 9/39
- TESTAMENTO DEL DR. MABUSE, EL (DAS TESTAMENT DES Dr. MA-BUSE) 9/47
- * TESTAMENTO DE ORFEO, EL (LE TESTAMENT D'ORPHEE) (5/26); 5/23
- * TESTIGO CLAVE (KEY WITNESS) (4/42)
- * TIA DE CARLOS, LA (3/12)
- * TIEMBLA EL ASESINO (DER GREI-FER) (3/39)
- TIEMPOS MODERNOS (MODERN TI-MES) (7/45); 2/31
- * TIERNAS ILUSIONES (7/43); 1/32; 7/27
- TIERNA Y LOCA ADOLESCENCIA (OTOHTO) 6/6
- TIERRA DE ESPAÑA (THE SPANISH EARTH) 7/22

- * TIERRA DE NUESTROS MAYORES (2/47)
TIERRA ARADAS (?) 2/32
* TIGRA, LA (3/13); 3/6; 9/4
* TIGRE DE ESCHNAPUR, EL (DER TIGER VON ESCHNAPUR) (3/45); 4/20; 5/21
* TIGRESA DE TEXAS, LA (THE BONNIE PARKER STORY) (8/34)
* TIGRESA REAL (TIGRE REALE) 9/17
* TIGRES DEL MAR, LOS (THE GALLANT HOURS) (3/38)
* TIPO DE SANGRE, UN (7/43); 7/3
* TIPOS DE PLAYA (TIPI DA SPIAGIA) (8/43)
* TIRANA, LA (IDEM) (3/46)
* TIREDIE 2/30; 3/18; 5/12-18-39; 9/5-7
* TIRO AL PICHON (TIRO AL PICCIONE) 8/11-15
* TODA LA MEMORIA DEL MUNDO (TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE) 1/14
* TODO COMIENZA EL SABADO (SATURDAY NIGHT AND SUNDAY MORNING) (5/8; 7/41); 5/5-7-18; 6/22; 7/41; 8/11; 9/18
* TODO EL AÑO ES NAVIDAD 5/37
* TODO POR UNA MUJER (ALONG CAME JONES) 6/23
* TODOS ERAN VALIENTES (COLUMN SOUTH) (8/44)
* TODOS SOMOS CULPABLES (IL MAGISTRATO / EL MAGISTRADO) (6/38)
* TODO UN CIUDADANO (DAMN CITIZEN) (7/36)
* TONKA (IDEM) (8/43)
* TORERO! (IDEM) 5/14
* TOROS BRAVOS (THE BRAVE BULLS) 8/12
* TORRE DE NESLE, LA (LA TOUR DE NESLE / LA TORRE DEL PIACERE) (5/66)
* TORRENTE INDIANO 9/48
* TORRENTES DE MIEDO (FLOODS OF FEAR) (3/38); 8/32
* TORRES AGUERO 2/22-29; 9/5
* TOSCA (4/11)
* TOTO EN PARIS (TOTO A PARIGI / PARISIEN MALGRE LUI) (7/43)
* TOTO, FABRIZI Y LOS JOVENES DE HOY (TOTO, FABRIZI E I GIOVANI D'OGGI) (9/38)
* TOTO Y MARCELINO (TOTO E MARCELLINO / TOTO ET MARCELINO) (7/43)
* TRAGEDIA DE LA MINA, LA (KAMERADESCHAFT) 9/47
* TRAGEDIA DE OSCAR WILDE, LA (OSCAR WILDE) (6/40)
* TRAICION EN EL ALTO MANDO (A TOUCH OF LARCENY) (3/46)
* TRAIDOR ESTA ENTRE NOSOTROS, EL (DANGER WITHIN) (7/36)
* TRAMA SINIESTRA (BEYOND THIS PLACE) (4/36)
* TRAMPA, LA 9/48
* TRAMPA VACIA, LA (THE RABBIT TRAP) 5/20
* TRAMPOSOS, LOS (LES TRICHEURS) 8/18
* TRAPICIO (TRAPEZE) (5/67)
* TRAS LA CORTINA (BEYOND THE COURTAIN) (8/34)
* TRATA DE BLANCAS, LA (DEN HVIDE SLAVEHANDEL) 9/16
* TRAVESURAS DE CONNY (HULAHOPP, CONNY!) (6/37)
* 13 FANTASMAS (13 GHOSTS) (6/43)
* 39 ESCALONES (THE 39 STEPS -I-) 3/16
* 39 ESCALONES (THE THIRTYNINE STEPS -II-) (3/45)
* TREN DE LAS 3.10 A YUMA, EL (3.10 TO YUMA) 5/20
* TREN NOCTURNO (POCIAG) 5/20
* TRES ALMAS DESNUDAS (NARA LIVET) 1/30; 5/25
* TRESCIENTOS MILLONES 9/5
* TRES "ETC" DEL CORONEL, LAS (LE TRE ECCETERE DEL COLONNELLO / TROIS ETC. DU CORONEL) (8/43)
* TRES HIJOS DEL DIABLO (THREE GOD FATHERS) 4/29
* TRES LANCEROS DE BENGALA (THE LIVES A BENGAL LANCER) (7/45); 6/23-39
* TRES LOCOS A BORDO (MONKEY BUSINESS) 9/47
* TRES MILLONES... Y EL AMOR (3/12)
* TRES MOSQUETEROS, LOS (IDEM, México) (4/52)
* TRES MOSQUETEROS, LOS (THE THREE MUSKETEERS) EE. UU. (9/41); 2/25
* TRES MOSQUETEROS Y MEDIO, LOS (IDEM) (7/43)
* TRES MOVIMIENTOS 9/9
* TRES RATAS, LAS 9/47
* TRES ROSTROS PARA EL MIEDO (PEEPING TOM) (9/36)
* TRES TESOROS, LOS (NIPPON TANJI) (7/40)
* TRES VECES ANA (9/22); 6/15; 9/6-18-20
* TRES VIDAS ERRANTES (THE SUN-DOWNERS) (7/42)
* TRES VINIERON A MATAR (THREE CAME TO KILL) (3/45)
* TRIANGULO, EL 9/5
* TRIANGULO DE LA MUERTE, EL (FOUR SIDED TRIANGLE) (9/34)
* TUMBA HINDU, LA (DAS INDISCHE GRABMAL) (4/42); 4/20; 5/21
* TUNEL, EL 7/10
* TU Y YO... ESTA NOCHE (L'AFFAIRE D'UNE NUIT) (7/34)
* UGETSU (UGETSU MONOGATARI) 7/26
* ULTIMA BATALLA DEL CABO ASCH 3ª PARTE 08/15 (IN DER HEIMAT-III TEIL) (5/54)
* ULTIMA COMPANIA, LA (?) 4/23
* ULTIMA NOCHE DE AMOR (IDEM) (3/46)
* ULTIMO ATARDECER (THE LAST SUNSET) (8/38) 8/31
* ULTIMO CAPITULO, EL (?) 9/48
* ULTIMO GAUCHO, EL 9/46
* ULTIMO PAYADOR, EL 9/46
* ULTIMO PERRO, EL 9/48
* ULTIMO PISO, EL 7/9; 9/5
* ULTIMO RECLUTA, EL (THE ROCKIE) (6/41)
* ULTIMOS DIAS DE POMPEYA, LOS (GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI) 9/17
* ULTIMOS NUEVE MINUTOS, LOS 9/6
* ULTIMO TESTIGO, EL (DER LETZTE ZEUGE) 6/6
* ULTIMO TREN, EL (THE LAST TRAIN FROM GUN HILL) 5/20
* ULTIMO VIAJE, EL (THE LAST VOYAGE) (2/40)
* ULTIMO VICKING, EL (L'ULTIMO DEI VICHINGHI) (9/39)
* UMBERTO D (IDEM) 2/10; 3/4; 6/13-46
* UN, DEUX, TROIS, QUATRE, (IDEM) (8/43)
* UN, DOS, TRES (ONE, TWO, THREE) 9/43
* UNICORNIO EN EL JARDIN, EL (THE UNICORN IN THE GARDEN) 4/21
* UNO MAS NO IMPORTA (ROOM FOR ONE MORE) (5/66)
* VACACIONES DEL SEÑOR HULOT, LAS (LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT) (4/52)
* VACACIONES EN EL OTRO MUNDO 9/46
* VACACIONES EN FRANCIA (DAS SCHONE ABENTEUER) (7/41)
* VACA EN LA LUNA, UNA (KRAVA NA MJESECU) 2/7
* VALOR DE AZABACHE, EL (COURAGE OF BLACK BEAUTY) (7/35)
* VALS DE ARENSKY 9/4-9
* VAMPIROS, LOS (LES VAMPIRES) 9/17
* VAMPIROS DEL AMOR (DES FEMMES DISPAIRAISSANT) (4/40); 3/4
* VANINA VANINI (IDEM) 8/9
* VAQUERO ROMANTICO, EL (SLIM CARTER) (7/42)
* VECINOS (NEIGHBOURS) 1/39
* VECINOS Y AMANTES (STRANGERS WHEN MEET) (4/48)
* 20 AÑOS DE I.F.T. 9/7
* 20.000 LEGUAS DE VIAJE SUBMARINO (20.000 LEAGUES UNDER THE SEA) 5/30
* VENGADOR, EL (?) 2/7
* VENGADOR SILENCIOSO, EL (THE SILENT CAPER) (7/42)
* VENGANZA, LA (IDEM) 5/16-17-36
* VENGANZA DE MUJER (A WOMAN'S VENGEANCE) 9/47
* VENTANA, LA (THE WINDOW) (6/45)
* VENUS EN VISION, UNA (BUTTERFIELD 8) (6/34); 7/31; 8/27
* VERACRUZ (IDEM) (7/45) 8/31
* VERANO APASIONADO, UN (PASIONATE SUMMER) (6/40)
* VERANO VIOLENTO (ESTATE VIOLENTE) 5/18-20; 8/14; 9/45
* VERANO Y HUMO (SUMMER AND SMOKE) 8/9
* VERDAD, LA (LA VERITE) (5/8; 6/43) 5/7
* VERDAD DESNUDISIMA, LA (THE NAKED TRUTH) (5/52)
* VERDAD NO TIENE FRONTERAS, LA (ULICA GRANICZNA) 5/34
* VERDAD SOBRE ROSEMARIE, LA (DIET WAHRHEIT UBER ROSEMARIE) (7/43); 9/47
* VERDUGOS TAMBIEN MUEREN, LOS (HANGMEN ALSO DIE) (7/44)
* VIACCIA, LA (IDEM) (9/39); 4/14; 6/5; 8/22-45
* VIAJE A LA LUNA (LE VOYAGE DANS LA LUNE) 5/30; 8/20
* VIAJE A LA PREHISTORIA (CESTA DO PRAVEKU) 5/30
* VIAJE AL CENTRO DE LA TIERRA (JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH) (1/45) 1950
* VIAJE A TRAVES DE LO IMPOSIBLE (LE VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE) 8/20
* VIAJE EN GLOBO, EL (LE VOYAGE EN BALLON) (7/43) 5/13; 7/48; 9/29
* VIAJE REAL A LA INDIA, EL (ROYAL TOUR OF INDIA) (7/41)
* VIAJES DE GULLIVER, LOS (THE THREE WORLDS OF GULLIVER) (5/53)
* VICKINGS, LOS (THE VICKINGS) (8/45)
* VICKY DE BERLIN, (DU RIFIFI CHEZ LES FEMMES) (4/46)
* VICTIMA (VICTIM) 8/10
* VICTIMAS DEL ALCOHOLISMO (VICTIMES DE L'ALCOOLISME) 8/19
* VICTORICA 9/8
* VIDA DE CARLOS GARDEL, LA 9/47-48
* VIDA DE O'HARU, UNA MUJER GALANTE, LA (SAIKAKU ICHIDAI ONNA) 7/26
* VIDA ES BELLA, LA (ZYCIE JEST PIEKNE) (6/13)
* VIDA POR DELANTE, LA (IDEM) (5/60); 5/22-39; 7/35
* VIDA POR OTRA, UNA (RIDE, VAQUERO!) (4/52)
* VIDA SIN RUMBO, UNA (CRY TOUGH) (7/36)
* VIDA TAL COMO ES, LA (LA VIE TELLE QUELLE EST) 9/17
* VIDRIO (GLAS) (2/29); 2/28; 5/33
* VIEJO Y EL MAR, EL (THE OLD MAN AND THE SEA) 7/22
* VIEJO Y LO NUEVO, LO (STAROE I NOVOE) 9/48
* VIENDO EL ZOO 9/8
* VIENTO DE PRIMAVERA (VERGIS MEN NICHT) (5/59)
* VIENTO NORTE 9/46
* VIGILANTE, EL (IL VIGILE) 7/43
* VIÑAS DE IRA (THE GRAPES OF WRATH) 4/29
* VIRGEN Y PECADO (THE MIRACLE) (3/42)
* VIRIDIANA (IDEM) 5/36; 6/6
* VISITANTES DE LA NOCHE, LOS (LES VISITEURS DU SOIR) 5/21
* VISPERA DEL ESTRENO, LA (DIE NACHT VOR DER PREMIERE) (3/42)
* VIUDA DIFICIL, UNA 1/33
* VIUDO ALEGRE, EL (IL VEDOVO) (5/59)
* VIVA EL AMOR! (IDEM) (5/60)
* VIVA VILLA! (IDEM) 9/46
* VIVA ZAPATA! (IDEM) 4/15
* VIVE COMO QUIERAS (CAN'T TAKE IT WITH YOU) 9/47
* VIVIR (IKIRU) (7/39); 7/26; 9/18
* VIVIRAS TU VIDA (THE MEN) (2/49); 3/16; 7/42
* VOCACION 9/8
* VOLPONE (IDEM) 9/48
* VOZ DE LOS BOSQUES, LA (UND EWIG SINGEN DIE WALDER) (9/39)
* VOZ EN LA TORMENTA, UNA (VOICE IN THE WIND) 9/47
* WALHILI 9/9
* WHISKY Y GLORIA (TUNES OF GLORY) (7/43)
* X-7 EL REY DEL ESPACIO (SPACE MASTER X-7) (2/46)
* Y AHORA BRILLA EL SOL (THE SUN ALSO RISES) 7/22
* YANCO (IDEM) 8/11
* ...Y DIOS CREO LA MUJER (ET DIEU... CRE... LA FEMME) 3/4
* ...Y EL DEMONIO CREO A LOS HOMBRÉS (4/51); 3/1-22; 5/37; 6/2

...Y LA CABALGATA PASA (MEET JOHN DOE) 6/23
 * YO CAMBIE MI SEXO (GLENN OR GLENDA?) (9/34)
 * YO MATÉ A JESSE JAMES (I SHOT JESSE JAMES) (7/44)
 * YO PECADOR (IDEM) (7/44)
 YO QUIERO VIVIR CONTIGO 5/37
 YO, UN NEGRO (MOI, UN NEGRE) 8/4
 ZAFRA 4/30
 ZAR LOCO, EL (LE PATRIOTE) 9/48
 * ZARZUELA 1900 (MUSICA DE AYER) (6/39)
 ZIGOMAR (IDEM) 9/17

TITULOS ORIGINALES

ABBOTT AND COSTELLO MEETS Dr. JEKYLL AND Mr. HYDE 9/39
 * ABDUCTORS, THE (4/34)
 * ABENDS IN DIE SCALA, UND (4/34)
 * A BOUT DE SOUFFLE (9/31) 8/17; 9/18-20-27-30-42
 * ABRIL EN PORTUGAL (4/35)
 ABSTRAÇÕES 9/45
 ABSTRONIC 5/33
 ACCATONE 8/11
 * ADA (9/31)
 ADIEU PHILIPPINE 9/42
 * A DOBLE TOUR (7/34) 8/28-37; 9/28
 * ADORABLE CREATURES (6/44)
 * ADRIENNE LECOUVREUR 4/24
 * ADUA E LE COMPAGNE (9/31)
 * ADVENTURES OF DON JUAN (7/44)
 * ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN, THE (4/35)
 ADVENTURES OF MARCO POLO, THE 6/23
 * ADVENTURES OF ROBIN HOOD, THE (7/44)
 ADVISE AND CONSENT 8/12
 AEROGRAD 9/48
 AFFAIRE DREYFUS, L' 8/19
 * AFFAIRE D'UNE NUIT, L' 8/19
 AFGRUNDEN 9/16
 AGE D'OR, L' 6/6
 * AGGUATO A TANGERI (9/31)
 * AGI MURAD, IL DIAVOLO BIANCO (9/32)
 * AGUILA O SOL (9/32)
 AIMEZ-VOUS BRAHMS? (VER: GOOD BYE AGAIN) 6/5
 ALA ARRIBA 1/29
 * ALAMO, THE (6/34) 5/36, 7/31
 * A LAS CINCO DE LA TARDE (5/8) 5/6-16, 18-39, 6/18
 ALEKSANDR NEVSKIJ 2/24, 4/15, 7/24, 9/48
 ALEXANDER THE GREAT 8/12
 ALFABETO NOTTURNO 6/14, 9/4
 ALFAMA GENTE DO MAR 1/29
 AL FILO 7/25
 * ALIBI (8/33)
 ALL'ARMI SIAM FASCISTI 8/11
 * ALL IN A NIGHT'S WORK (9/32)
 ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT 4/23
 * ALL THE FINE YOUNG CANNIBALS (4/35)
 ALL THE KING'S MEN 8/12
 * ALL THE YOUNG MEN (5/43)
 ALONG CAME JONES 6/23
 * ALT HEIDELBERG (9/32)
 * AMANTE DI GRAMIGNA, L' (4/12)
 * AMANTI NELLE TENEBRE (6/44)
 * AMANTS, LES (4/35) 2/31; 3/24; 5/21; 6/24; 8/17
 * A MEDIA LUZ LOS TRES (4/44)
 * AMERICA DI NOTTE (9/32)
 * AMERICANO A ROMA, UN (3/34)
 AMERIQUE INSOLITE, LA 9/42
 AMICHE, LE 2/11; 6/9
 AMICI PER LA PELLE 5/20
 AMOR DE PERDIÇÃO 1/29
 * AMORE A ROMA, UN (7/34)
 AMORE IN CITTA 2/11; 3/19; 5/24-39; 6/24
 ANATOMY OF A MURDER 5/20
 ANDALUSISCHE WALLFAHRT 7/31
 ANGEL BABY 8/11
 * ANGEL WORE RED, THE (5/43)
 ANGRY HILLS, THE 8/31
 * ANGRY RED PLANET, THE (9/32)
 ANIKI BOBÓ 1/29
 ANIMAL FARM 1/22
 ANIMAS TRUJANO 8/11
 ANNÉE DERNIERE A MARIENBAD, L' 8/9; 9/13-42
 * ANNIBALE (5/43)
 * A NOI PIACE FREDDO! (8/33)
 * ANONIMA COCOTTES (7/34)
 ANSIKTET 5/25; 9/23

ANSWER, THE 5/35
 APACHE 8/31
 * APACHE WARRIOR (2/36)
 APARAJITO 7/5; 9/25
 * APARTMENT, THE (4/36) 4/20; 7/31
 APASSIONATA 5/20; 7/28
 APÊLO 9/45
 * APPOINTMENT WITH A SHADOW (6/34)
 * APPUNTAMENTO A ISCHIA (8/34)
 * APPUNTI SU UN FATTO DI CRO-NACA (4/12)
 A PROPOS D'ARCHITECTURE 5/33
 A PROPOS DE NICE 6/3
 APUR SANSAR 7/5; 9/25
 * AQUÍ ESTÁN LOS AGUILARES (9/32)
 * ARABELA 252104 (9/36)
 * ARCHIMIDE, LE CLOCHARD (1/42)
 ARRAIAL DO CABO 9/44
 * ARRANGIATEVI! (2/36) 8/21
 * ARRIVE D'UN TRAIN EN GARE 8/19
 ARROSEUR ARROSE, L' 8/19
 * ARSON FOR HIRE (5/43)
 ART BRETON 9/8
 ARUANDA 9/44
 * ARZT OHNE GENISSEN (5/43)
 ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD 3/4
 ASFALTO CHE SCOTTA 7/35
 * ASI ES MI TIERRA (9/32)
 ASPHALT JUNGLE, THE 1/26; 6/18
 ASSASSINAT DU DUC DE GUISE, L' 8/19
 * ASSASSINO, L' (9/32) 8/30
 ASSUNTA SPINA 2/9
 * AS YOUNG AS WE ARE (3/34)
 * ATLANTIS, THE LOST CONTINENT (8/34)
 ATTACK 8/31
 * ATTACK OF THE PUPPET PEOPLE (8/34)
 AT THE CIRCUS 9/47
 AUF DEN SPUREN DES LEBENS 5/3
 AU PAYS DES MAGES NOIRS 8/4
 AUSSI LONGUE ABSENCE, UNE 6/5
 AVENING CONCIENCE, THE 9/48
 AVENTURES DE HARRY DICKSON, LES 9/15
 * AVVENTURA, L' (6/34) 2/11; 4/13-14; 6/4-7-9-24-34; 7/3-31; 8/13-18-26-31-32; 9/18-45
 * BABETTE S'EN VA-T-EN GUERRE (3/34)
 BACHELOR MOTHER 9/46
 BAJAJA 1/23
 BALANDRA ISABEL LLEGO ESTA TARDE, LA 9/48
 * BALLADA O SOLDADO (8/34); 2/32; 5/36; 7/19; 8/9-29-34; 9/18
 * BALLERINA E IL BUON DIO, LA (8/34)
 BALL OF FIRE, THE 4/20
 BAMBI 3/20
 BAMBINI CI GUARDANO, I 2/9
 BAMBINI DELL'ACQUEDOTTO 7/31
 * BANDA DEGLI ONESTI, LA (7/34)
 * BANDERA, LA (3/47)
 BANDITI A ORGOLO 8/8-15
 * BANKTRESOR 713 (6/34)
 * BAREFOOT CONTESSA, THE (9/40)
 * BARON DE L'ECLUSE, LE (9/32)
 BARRAVENTO 9/45
 BARRO HUMANO 2/32
 * BAS FONDS, LES (4/11)
 * BAT, THE (4/36)
 BATAILLE SUR LE GRAND FLEUVE, LA 8/4
 * BATTAGLIA DI MARATONA, LA (4/36)
 BATTLE OF GETTYSBURG, THE 9/17
 * BATTLE OF THE CORAL SEA, THE (7/34)
 BATTLE OF THE SEXES, THE 8/32
 * BEAT GIRL (9/32)
 BEAU GESTE 6/23
 * BEAU SERGE, LE (9/32); 3/4; 8/17-27; 9/28
 BEGONE DULL CARE 1/39
 * BEHIND THE MASK (5/44)
 * BEL AGE, LE (5/44); 3/4; 5/25; 8/17-27
 * BELL'ANTONIO, IL (4/36) 5/21-22 8/21
 BELLBOY, THE (5/44); 3/16; 7/3
 BELLE EQUIPE, LA 1/17
 * BELLISSIMA (4/11); 2/10; 4/4-6-9; 6/26-28
 * BELLS ARE RINGING (5/44)
 * BELOVEND INFIDEL (1/43)
 * BEN-HUR (3/34); 2/25; 5/21; 9/43
 BENNY GOODMAN STORY, THE 9/46
 BERLINER BALADE 5/20-24
 * BEST YEARS OF OUR LIVES, THE (8/44); 2/14; 3/15
 * BETE A L'AFFUT, LA (3/35)
 * BEYOND THE CURTAIN (8/34)

* BEYOND THIS PLACE (4/36)
 BIDONE, IL 2/10-11
 BIENVENIDO Mr. MARSHALL 5/36
 BIG BUSINESS 3/25
 BIG CARNIVAL, THE 4/20
 * BIG CIRCUS, THE (3/35)
 BIG CREAK, THE 1/26
 * BIG FISHERMAN (9/32)
 * BIG HEAT, THE (5/61)
 * BIG HUNT, THE (5/45)
 BIG KNIFE, THE 8/31
 * BIG NIGTH, THE (5/45)
 * BIG O, THE 2/31
 BIG PARADE, THE 4/29
 * BIG SHOW, THE (8/34)
 * BIG SKY, THE (9/40)
 BIJOUTIERS DU CLAIR DE LUNE, LES 3/4; 5/17
 BILA HOLUBICE 7/48
 BIRTH OF A NATION, THE 9/17-48
 BIRUMA NO TATEGOTO 1/49; 6/46
 BIS WIR UNS WIEDERSEHEN 9/48
 BLACKBOARD JUNGLE, THE 3/16
 * BLAUE MEER UND DU, DAS (3/35)
 * BLEKITNY KRZYZ (8/46)
 BLICK IN DIE WELT 4/24
 * BLIND DATE (5/45)
 BLINKITY BLANK 1/38-39; 4/21
 * BLITZKRIEG (9/32)
 BLIZZARD 2/6
 * BLONDIN I FARA (8/34)
 BLOOD AND SAND -I- 9/47
 * BLOOD AND SAND -II- (8/44)
 * BLOOD AND STEEL (9/32)
 BLUEBEARD'S EIGHTH WIFE, THE 4/20; 6/23
 * BLUEBEARD'S TEN HONEYMOONS (6/34)
 * BLUE BLOOD (8/34)
 * BLUE JEANS (9/42)
 * BLUE MURDER AT ST. TRINIAN'S (7/34)
 * BLUEPRINT FOR ROBBERY (8/34)
 * BOBBIKINS (7/34)
 BODY AND SOUL 8/12
 * BOHEMIAN GIRL, THE (5/61)
 * BOLERO DE RAQUEL, EL (9/32)
 * BONNES FEMMES, LES (9/33); 8/17; 9/28
 * BONNIE PARKER STORY, THE (8/34)
 BOOMERANG 2/14; 3/15
 * BORN RECKLESS (2/36)
 * BOSSU, LE (7/34)
 * BOY AND THE PIRATES, THE (5/45)
 * BOY WHO STOLE A MILLION, THE (9/33); 8/32
 * BRAIN FROM PLANET AROUS, THE (9/33)
 * BRAMBLE BUSH, THE (4/37)
 BRAVE BULLS, THE 8/12
 BREAKING POINT, THE 7/22
 * BRIDE OF THE MONSTER (8/34)
 * BRIDES OF DRACULA, THE (5/45)
 BRIDGE TO THE SUN 8/10
 BRIGANTE, IL 8/10
 * BRINGING UP BABY (9/40)
 * BROKEN ARROW, THE (2/48); 9/46
 BROKEN COIN, THE 9/47
 BRONENOSEZ POTEMKIN 5/13; 8/14; 9/48
 * BRUCKE, DIE (5/45); 5/22; 7/31
 * BUCHANAN RIDES ALONE (7/34)
 BUDDENBROOKS, DIE 7/31
 * BUHNE FREI FÜR MARIKA (4/37)
 BULLFIGHT 5/28
 BUMERANG (7/34)
 BUONGIORNO ELEFANTE! 9/47
 BUS STOP 7/20
 * BUTTERFIELD 8 (6/34); 7/31; 8/27
 * BY KALDT KOBENHAVN, EN (5/33); 7/22-48
 * BY LOVE POSSESSED (9/33)
 CABIRIA 2/9-11; 9/17
 * CACCIA AL MARITO (8/34)
 CADUTA DI TROIA, LA 9/7
 * CALIBRE 44 (6/35)
 CALLE MAYOR 5/39
 * CALL OF THE SAVAGE, THE (5/46)
 * CAMBIALE, LA (4/37)
 * CAMERIERE, LE (5/46)
 CAMOENS 1/29
 * CANADIANS, THE (9/33)
 * CANAILLES, LES (8/34)
 * CA N'ARRIVE QU'AU VIVANT (7/34)
 * CAN-CAN (4/37)
 CANÇAO DA TERRA, A 1/29
 CANÇAO DE LISBOA, A 1/29
 CAN'T TAKE IT WITH YOU 9/47
 * CANYON RIVER (5/61)
 CAPPOTTO, IL 5/21; 6/43
 CAPTAIN CAUTION 9/46
 * CAPTAIN'S TABLE, THE (1/42)
 * CAREER (2/36)
 * CARLTON BROWNE OF THE F. O. (6/36)

- CARMEN OF KLONDIKE 9/48
CARONTE 5/36
* CARRY ON CONSTABLE (7/34)
* CARRY ON NURSE (3/35); 7/35
* CASA DE LA TROYA, LA (5/46)
* CASA DELLE VEDOVE, LA 7/31
* CASH MC. CALL (4/38)
CASQUE D'OR 8/39; 9/39
CATERED AFFAIR, THE 9/47
* CAT-WOMEN OF THE MOON (8/35)
CAUSE OF DEATH 5/35
* 125, RUE MONTMARTRE (5/46)
* 08/15 IN DER HEIMAT - III TEIL (5/54)
* CE SOIR OU JAMAIS (5/8; 9/33); 5/7-25
CESTA DO PRAVEKU 5/30
* CESTA DUGA GODINU DANA (6/35)
CHAIRY TALE, THE 1/39
* CHALLENGE, THE (9/33)
CHANT DE L'AMOUR, LE 2/31
CHANT DU STYRENE, LE 9/15
* CHARLESTON (9/33)
* CHARLIE AT THE BANK (5/49)
* CHARLIE THE PERFECT LADY (5/48)
CHARTREUSE DE PARMA, LA 8/9
CHE GIOIA VIVERE 6/5
CHELAVIEK MINIAET KOYU 2/32
* CHEMIN DES ECOLIERS, LE (3/36)
* CHICAS DE LA CRUZ ROJA, LAS (8/35)
CHICOS, LOS 5/39
CHINA SEAS 4/29
CHI NO HATE IKURU MONO (5/8); 5/5
CHRISTUS 9/17
CHRONIQUE D'UN ETE 8/4-11
CID. EL 9/43
CIEL ET LA BOUE, LE 6/5
* CIEN (3/36)
* CIMARRON (7/35)
CIMETIERES DANS LA FALAISE 8/4
CINDERELLA 1/22; 3/20
* CIOCIARA, LA (8/35); 6/5; 7/31; 8/13; 9/44
* CIRCLE OF DECEPTION (8/35)
CIRCLE OF THE SUN, THE 7/22
CIRCONCISION, LA 8/4
CIRCUS, THE 2/31
* CIRCUS OF HORRORS (7/35)
CISTOIE NIEBO 7/19-22; 8/11-30
* CITIZEN KANE (5/61); 5/21-31-37; 9/46
* CITY AFTER MIDNIGHT (4/38)
* CITY CALLED COPENHAGEN, A Ver.: EN BY KALDT KOBENHAVN
CITY STREETS 6/23; 9/46
* CIUDAD DE LOS NIÑOS, LA (3/36)
* CLARINES DEL MIEDO, LOS (7/35)
* CLASSE TOUT RISQUES (7/35)
CLEO DE 5 A 7 9/42
CLIMATS 9/42
CLUTCHING HAND, THE 9/48
COBRA 9/47
* COCHECITO, EL (5/26); 5/23-24-36-39
* COEUR BATTANT, LE (5/26); 5/23-25
* COEUR GROS COMME, ÇA, UN 9/42
COHEN AT CONEY ISLAND 4/28
* COLD WIND IN AUGUST, A (9/33); 8/27
* COLLEGE CONFIDENTIAL (8/35)
COLOUR OF THE DAY 2/31
* COLUMN SOUTH (8/44)
* COMANCHE STATION (5/47)
COME BACK AFRICA 1/26; 5/28
* COMO EL URUGUAY NO HAY (2/29); 2/31
COMRADES 4/27
COMRADE X 4/29
CONCRETE JUNGLE 9/27
* CONFESS, I (6/44)
CONNECTION, THE 5/27-28-35; 8/11-27
CONQUETE DU POLE, LA 8/20
* CONSPIRACY OF HEARTS (5/26; 7/35); 5/24
CONSTANT NYMPH, THE 9/46
* CONTE MAX, IL (3/36)
* CORISTA, LA (8/35)
* COSACCHI, I (4/39)
* COSAQUES, LES (4/39)
* COSTA AZZURRA (9/33)
COUNTER-ATTACK 9/47
COUNTERFAIT TRAITOR, THE 1/31
COUPLE, UNE 9/8
* COURAGUE OF BLACK BEAUTY (7/35)
COURO DE GATO 9/45
COUSINS, LES 3/4; 5/20; 7/34; 8/17-28; 9/28
* COW DOG (4/39)
* CRACK IN THE MIRROR (4/39)
* CRASHING LAS VEGAS (5/47)
* CREO EN TI (1/43)
* CRIME ET CHATIMENT (8/35)
* CRIME AND PUNISHMENT, U. S. A. 5/20-28
* CRIMSON KIMONO, THE (7/35)
CRONACA DI UN AMORE 2/11; 3/10; 6/9-24; 8/30
CRONACHE DI POVERI AMANTI 4/6
* CROWDED SKY, THE (6/35)
CRUSADES, THE 9/47
* CRY FOR HAPPY (7/35)
CRY OF JAZZ 1/27; 5/28
CRY THE BELOVED COUNTRY 9/47
* CRY TOUGH (7/35)
CUBA BAILA 5/13
CUBA SI 9/42
* CUCARACHA, LA (3/35)
CUENCA 5/24
CUERVOS, LOS 5/36
CURTAIN POLE, THE 4/27
* CYRANO OF BERGERAC (2/49)
CYRK 5/35
* CZTOWIEK NA TORZE (8/46; 9/33); 7/23; 9/26
DAMA C COBATCKO 2/32
DAMES DU BOIS DE BOLOGNE, LES 3/24
* DAMN CITIZEN (7/35)
* DANGER WITHIN (7/36)
* DARK AT THE TOP OR THE STAIRS, THE (6/35)
DAS MAGISCHE BAND 7/31
DAUGHTER OF Dr. JEKYLL 9/39
DAUGHTER OF THE DRAGON 9/48
* DAVID E GOLIA (9/33)
DAY AT THE RACES, A 9/47
DAY OF THE PAINTER 7/31
DAY THE EARTHE STOOD STILL, THE 5/21
* DAY THEY ROBBE THE BANK OF ENGLAND, THE (4/39)
DE ABAJO, LOS 8/16
DEAD END 4/29
DEATH OF A SALESMAN 9/22
* DEERSLAYER, THE (4/40)
* DELFINI, I (8/35) 8/14
DELITTO MATTEOTTI, IL 8/15
DEMAIN A NANGUILA 7/22
* DEM BLODIGA TIDEN (7/36)
DENONCIATION, LA 9/42
* DENTS DU DIABLE, LES (9/37) 9/29
DESENHO ABSTRATO 9/45
* DESERT PURSUIT (2/36)
DESING FOR LIVING 6/23
* DESIRE IN THE DUST (9/33)
* DESIR MENE LES HOMMES, LES (3/37)
* DEVECHIA VESNA (9/33)
DEVIL AND MISS JONES, THE 9/46
* DIAL M FOR MURDER (8/44)
* DIALOGUI DELLE CARMELITANE, I (6/35) 9/30
* DIALOGUES DE CARMELITES, DES (6/35) 9/30
DIA NA RAMPA, UN 9/45
* DIARIO DE MI MADRE, EL (9/33)
DIARIO URUGUAYO 2/31
DIARY OF ANNE FRANK 5/20
* DIEVOCHKA ISHET OTSA (7/36)
* DIEZ FUSILES ESPERAN (8/36)
* DIKTATORIEN, DIE (8/36)
* DILLINGER (5/61)
DIMANCHE A PEKIN 7/20
DINNER AT EIGHT 9/47
* DINOSAURUS! (7/36)
DIRECCION NOWA HUTA 8/46
* DISTANT DRUMS (8/44)
DISTRITO QUINTO 5/36
DIVIDED HEART, THE 8/32
DJAVULENS ÖGA 1/30
DJUNGELSAGA, EN 1/31
* DOCTOR BLOOD'S COFFIN (8/36)
* DOCTOR IN LOVE (7/36)
DOCTOR MONTENEGRO, EL 5/36
* DOCTOR'S DILEMA, THE (5/47)
DODSWORTH 9/46
* DOG A FLANDERS, A (5/47)
DOKTOR MABUSE DERSPIELER 4/20
* DOLCE VITA, LA (3/37) 2/11-18; 3/22-24-26; 4/13-25; 5/11-19-20-21; 6/4-11. 30-48; 7/3-31; 8/13; 9/21-44-45
* DOLCI INGANNI, I (8/36)
* DOM (6/3) 4/21; 5/34-35
DOMAREN 1/30; 6/6
* DONNA CHE INVENTO L'AMORE, LA (3/36)
DONNA DEL GIORNO, LA 8/14
DON PEYOTE 5/27
* DOROTHEA ANGERMANN (1/44)
DOS AU MUR, LE 3/4
DOURO, FAUNA FLUVIAL 1/29
* DRAGUEURS, LES (3/47); 3/4; 5/20; 9/47
* Dr. CYCLOPS (6/44)
DREIGROSCHENOPER 2/33
* DREIWADEHLHAUS, DAS (3/37)
* DRIITTE GESCHLECHT, DAS (9/40)
Dr. JEKYLL AND Mr. HYDE 9/47
Dr. PYCKLE AND Mr. PRIDE 9/39
DRUM, THE 9/47
* DUE SOLDI DI SPERANZA (5/62) 2/10; 6/13
DUMBO 3/20
DUVAD 6/6
* DWAJ LUDZIE Z SZAFI (6/3) 1/20; 5/34
* DZIS W NOCY UMRZE MIASTO 7/21-22
* EARTH vs. THE SPIDER (9/34)
* EAU A LA BOUCHE, L' (9/34); 3/4; 5/25; 8/17
* EDAD DE LA TENTACION, LA (5/47)
EDOUARD ET CAROLINE 8/37
EDUCATION SENTIMENTALE, L' 9/42
* EICHMANN - HIS CRIMES AND JUDGEMENT (8/36)
EL 3/7
ELECTRONICS 5/33
ELEPHANT BOY 9/47
* ELLA, LUCIFER Y YO (9/34)
* ELLAS TAMBIEN SON REBELDES (5/8); 5/5
* ELMER GENTRY (6/35); 3/16; 5/36; 6/19; 7/31; 9/18
* EN CAS DE MALHEUR (4/38)
ENCLOS, L' 7/20-21-22
* ENDSTATION LIEBE (2/37); 2/38; 5/22 5/21
* ENEMY GENERAL, THE (7/36)
EN PASSANT 2/6
ENTR'ACTE 2/33
ERBE VON BJORNDAAL, Das 9/48
* ERCOLE E LA REGINA DI LIDIA (5/47)
* EROICA (8/46); 2/16; 5/34; 7/23
* ESCAPE FROM FORT BRAVE (5/62)
* ESCUCHA MI CANCION (7/37)
* ESCUELA DE RATEROS (8/36)
ESPIONS, Les 5/21
ESTATE VIOLENTA 5/16-20; 8/14; 9/45
* ESTER E IL RE (9/34)
* ESTERINA (9/34)
* ESTHER AND THE KING (9/34)
* ESTO ES ESPAÑA (3/48)
ESTRANGULADORES, Os 2/32
* ESTRELLA VACIA, La (8/36)
ET DIEU... CREA LA FEMME 3/4
ETRANGE MONSIEUR VICTOR, L' 4/24
EUROPA 1951 2/11
EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS 1/26; 6/21
EWA CHCE SPAC 5/34
EXECUTION OF PRIVATE SLOUK, The 2/13
EXILES, The 8/11
* EXODUS (7/37); 2/13; 6/5; 7/31
* EXPEDICION MATTO GROSSO (9/34)
EXPLOITS OF ELAINE, The 9/48
* EXPRESSO BONGO (8/37)
EXTASE 7/21
FABIOLA 9/17
* FACE OF FIRE (6/35)
* FACTS OF LIFE, The (7/37); 7/31
* FALL OF THE HOUSE OF USHER, The (6/35)
FANGELSE 3/23; 6/17
FANTASIA 1/22
FANTASY IN LIGHT 5/33
FANTOMAS 9/17
FAREWELL TO ARMS, A 6/23; 7/22
* FASTNACHTSBEICHTE, Die (5/8); 5/5
FATHER BROWN 9/48
FATHER GETS IN THE GAME 4/27
FAUST 8/19
* FAUVE EST LACHE, Le (4/40)
* F. B. I. STORY, The (2/37); 2/14
FEMALE 9/46
FEMME EST UNE FEMME, Une 9/42
* FEMME ET LE PANTIN, La (1/44)
* FEMMES DISPARAISSENT, DES (4/40); 2/4
* FEMME TRE VOLTE (6/36)
* FERIA EN SEVILLA (7/37)
* FERRY TO HONG KONG (3/38)
FETE A HENRIETTE, LA 1/17
* FEU AUX POUDRES, LE (6/36)
* FIERCEST HEART, THE (9/34)
FILLE AUX YEUX D'OR, LA 8/8; 9/42
* FILLE POUR L'ETE, UNE (5/48); 5/25
FILS DE L'EAU, LES 8/3
FIRE DJAVLE, THE 9/16
* FIVE FINGERS (6/44)
* FIVE PENNIES, THE (1/45)
* FLAMING STAR (7/37)
* FLESH IS WEAK, THE (6/36)
* FLOOD OF FEAR (3/38); 8/32
FLORIAN 9/46
* FLYING LEATHERNECKS (6/44)
* FOREVER AMBER (4/51)
FORT APACHE 4/29; 5/22
* FORTUNELLA (3/38); 2/11
FOR WHOM THE BELL TOLLS 7/22

- * 4 D MAN (6/36)
FOUR FEATHERS, THE 9/47
* FOUR SIDED TRIANGE (9/34)
* FRANCAISE ET L'AMOUR, LA (5/26;
7/37); 5/23
FRANCESCO, GIULLARE DI DIO 2/11
* FRANCIS OF ASSISI (9/34)
FRATELLI ROSSELLI, I 8/15
* FRAU WARREN'S GEWERBE (7/37)
* FREE SOUL, A 4/29
FREI LUIS DE SOUSA 1/29
* FRIENDLY PERSUASION, THE (5/62)
FROKEN JULIE 1/30; 9/22
* FROM HERE TO ETERNITY (5/62)
* FROM THE TERRACE (5/48)
* FROSC MIT DER MASKE, DER
(2/38)
FUGITIVE, THE 9/46
* FUGITIVE KIND, THE (4/40)
* FUN PARADE (4/40)
* FURIA DEI BARBARI, LA (8/37)
* FURY RIVER (8/37; 9/34)
* FUTURES VEDETTES (6/36)
GADO BRAVO 1/29
* GALLANT HOURS, THE (3/38)
* GALLO COLORADO, EL (2/38)
* GAMBLER AND THE LADY (7/37)
* GANS VON SEDAN, DIE (9/34)
GARÇON.... L'ADITION S. V. P. 9/8
GARÇONNE, LA 3/31
* GARÇONNIERE, LA (7/37)
GARDEN OF EVIL 6/39
* GAS OIL (4/41)
GASTONE 7/31
* GEKKA NO SAMURAI (4/41)
* GELIEBTE BESTIE (4/41)
GEMBAKU NO KO 7/19
* GEMS OF FUN (5/48)
* GENE KRUPA STORY, THE (9/34)
GENERAL, THE 2/31
GENERALE DELLA ROVERE, IL
5/20-21; 8/13; 9/45
GENEVIEVE 8/32
* GENITORI IN BLUE JEANS (3/38)
GENTLEMAN'S AGREEMENT 9/47
GEORGE WASHINGTON SLEPT HE-
RE 9/46-47
GERMINAL 9/17
* GESCHAH AM HELLICHTEN TAG,
ES (4/41)
GEZEICHNETEN, DIE 7/42
* GIANT (5/63)
* G. I. BLUES (6/36)
* GIDGET (5/49)
* GIFTAS (3/39)
* GIGANTIS, THE (5/49)
GIGI 6/46
* GICOLO, LE (9/34)
GIORNATA BALORDA, LA 8/22
* GIORNI DI GLORIA (4/12)
GIOVANI MARITI 8/21
* GIPSY AND THE GENTLEMAN, THE
(7/37)
* GIRL OF THE NIGHT (7/37)
* GIRLS TOWN (1/45)
* GIUDITTA E OLOFERNE (7/37)
GIUDIZIO UNIVERSALE, IL 8/10
GIULIETTA E ROMEO 1/23
GIUSEPPINA 7/31
* GLAS (2/29) 2/28; 5/33
* GLENN MILLER STORY, THE (5/63)
* GLENN OR GLENDA (9/34)
GLINKA 9/48
GLOVELOVE 2/31
* GLUCK UND LIEBE IN MONACO
(6/36)
GODELUREAUX, LES 9/42
GOING MY WAY 9/47
* GOLDEN AGE OF COMEDY, THE
(3/25)
* GOLDENE BRUCKE, DIE (7/38)
* GOLD OF THE SEVEN SAINTS (8/37)
* GOLD RUSH, THE (5/63) 2/31; 4/31;
5/31
GOLEM, DER 9/16
* GOLFO, LOS (5/26) 5/23-24-36-39
* GO NAKED IN THE WORLD (7/38)
* GONE WITH THE WIND 4/29
* GOODBYE AGAIN (8/37)
* GORGO (8/37)
GO WEST 9/47
* GRAND CANYON (2/38)
GRANDE FERIA, A 9/45
* GRANDE GUERRA, LA (2/38) 2/26;
5/21; 9/45
GRANDE OLIMPIADE, LA 7/21-22
GRANDES MANOUVRES, LES 4/30;
5/13
GRANDE STRADA AZZURRA, LA 8/14
* GRAND JEU, LE (2/39)
* GRAN ESPECTACULO .EL (8/37)
GRAPES OF WRATH, THE 4/29
* GRASS IS GREENER, THE (7/38)
GREAT CARUSO, THE 2/32
GREAT DICTATOR, THE 2/31
GREATEST STORY EVERY TOLD
3/16; 5/36
* GREAT IMPOSTOR, THE (6/36)
* GREAT JESSE JAMES RAID (7/38)
* GREAT SIOUX UPRISING (7/38)
GREAT TRAIN ROBBERY, THE 9/48
GREED 4/29
* GREEN HELMET, THE (8/37)
* GREIFER (3/39)
GRIDO, IL 2/11; 4/47; 9/46
GULLIVER'S TRAVELS 1/22
* GUNFIGHT AT DODGE CITY, THE
(3/39)
* GUNS DON'T ARGUE! (5/49)
* GUNS OF NAVARONE, THE (9/34)
* GUNS OF THE TIMBERLAND (3/39)
GUNS OF THE TREES 1/27; 5/27-28-35
* GWIZDY MUZCA PLONAC (8/46)
GYCKLARNAS AFTON 3/23; 6/17; 9/23
* HABANERA (9/34)
HADAKA NO SHIMA 7/19-22
HAGRIGEN 1/30
HALBSTARKEN, DIE 2/28
* HAMLET (9/40); 1/23
* HANGMEN ALSO DIE (7/44)
* HANNIBAL (5/43)
HAPPY LANDING 9/46
HAUS OHNE TUREN UND FENSTER,
DAS 9/16
HAUTEND HOTEL, THE 9/48
HEARTS DIVIDED 9/46
* HECHO VIOLENTO, UN (9/35)
* HELDEN (4/42)
* HELEN OF TROY (8/44)
* HELL BENT FOR LEATHER (5/50)
* HELL TO ETERNITY (5/8; 8/37); 5/5
* HEREJE, EL (8/37)
* HERIDA LUMINOSA, LA (8/37)
* HEROES DIE YOUNG (9/35)
* HERRIN DER WELT (9/35)
HERRIN VON ATLANTIS, DIE 9/47
HETS 1/30
* HIGH COST OF LOVING, THE (7/38)
* HIGH HELL (3/40)
HIGH NOON 6/23
* HIGH TIME (6/36)
* HIJA DE JUAN SIMON, LA (6/37)
* HIROSHIMA, MON AMOUR (1/4);
1/3-39-49; 3/4; 5/19-20-21; 6/4-5-46;
7/3-6-15; 8/4-32; 9/30-46
HISTOIRE D'UN CRIME 8/20
* HISTORIAS DE LA REVOLUCION
(5/38); 5/14; 7/21
HISTORY IS MADE AT NIGHT 9/46
* HOMBRE DE LA ISLA, EL (2/39)
* HOMBRE EN LA RED, UN (9/31)
HOMBRE IMPORTANTE, UN 8/11
* HOMBRE QUE PERDIO EL TREN, EL
(2/39)
* HOME FROM THE HILL (3/40); 2/25;
5/21
* HOME OF THE BRAVE (6/45); 3/16
* HOMME A L'IMPERMEABLE, L'
(2/39); 1/17
HOMUNCULUS 9/16
* HON DANSADE EN SOMMAR (9/40)
* HONEYMOON OF TERROR (7/38)
* HOODLUM PRIEST, THE (7/38); 6/5
* HORRIBLE, BIZARRE ET INCROYA-
BLE AVENTURE DE MONSIEUR
TÊTE, L' (4/21); 5/35
* HORRORS OF THE BLACK MUSEUM
(7/38)
HORSE'S MOUTH, THE 9/48
HORSE SOLDIERS, THE 5/20
HORSE WITH THE FLYING TAIL,
THE 7/31
HOTEL DU NORD 9/20
* HOT ROD RUMBLE (6/37)
* HOUND DOG MAN (7/38)
* HOW GREEN WAS MY VALLEY 9/47
HOW TO MURDER A RICH ONCLE
9/46
HRY A SNY 2/27
HUAPANGO 8/16
HUE AND CRY 8/32
* HULLA-HOP, CONNY! (6/37)
* HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN
(9/35)
HUSTLER, THE 8/12
HVIDE SLAVEHANDEL, DEN 9/16
* HYPNOTIC EYE, THE (5/50)
* I AIM AT THE STARS (7/38) 3/17
* ICE PALACE (5/50)
* ICH DENKE OFT AN PIROSKA
(2/39)
* IDEE, L' 1/22
IDIOT'S DELIGHT 4/29; 9/46
* IDLE ON PARADE (9/35)
IF NEW SUSIE 9/46
IGREJA 9/45
* IKIRU (7/39) 7/26; 9/18
* ILE AU BOUT DU MONDE, L' (6/37)
IMMAGINI POPOLARI SICILIANE
PROFANE 6/14; 9/5
IMMAGINI POPOLARI SICILIANE
SACRE 6/14; 9/5
* IMPIEGATO, L' (5/50)
IMPORTANCE OF BEING EARNEST,
THE 5/47
IMPULS UNSERER ZEIT 7/31
* INDIAN FIGHTER, THE (9/40)
* INDISCHE GRABMAL, DAS (4/42);
4/20; 5/21
INEZ DE CASTRO 1/29
* INFERNO ADDOSSO, L' (3/40)
* INFORMER, THE (9/40)
* INHERIT THE WIND (5/50) 2/13;
3/16-17; 5/22-36
INNAMORATI, GLI 8/21
* INQUILINO, EL (3/40)
* IN THE PARK (5/48)
INTOLERANCE 9/17
* INVASION OF THE SAUCER-MEN
(8/37)
INVITACION A LA DANSE DES PO-
SEDES 8/4
* I SHOT JESSE JAMES (7/44)
ISLAND IN THE SUN 8/12
* ISLAND OF LOST WOMEN (2/39)
ISPETTORE VARGAS, L' 9/47
ITALIA 58 9/8
IT HAPPENED ONE NIGHT 4/29
IT HAPPENED ON FIFTH AVENUE
9/46
* IT'S A WONDERFUL LIFE (7/44)
6/23
* IT STARTED IN NAPLES (7/39)
IVAN GROZNIJ —I— 2/25; 9/48
* IVAN GROZNIJ —II— (3/40) 2/24;
5/21; 9/48
* IVANHOE (7/44)
I WAS COMMUNIST FOR THE F.
B. I. 2/14
* JACK THE RIPPER (4/42)
JACQUELINE 7/31
JAGUAR 8/4
JAMITZIO 8/16
* JAYHAWKERS, THE (3/40)
* JAYLBREKERS (9/35)
JAZZ ON A SUMMER'S DAY 1/26;
5/28; 9/25
JEAN JAURES 9/8
* JET ATTACK (9/35)
* JET OVER THE ATLANTIC (6/37)
* JEUX DE L'AMOUR, LES (8/37)
JIMENA 5/36
* J'IRAI CRACHER SUR VOS TOMBES
(6/37)
JOHNNY APOLLO 9/47
JONNY 7/48
JOSE CUNEO 2/31
JOUR COMME LES AUTRES, UN
9/42
JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAG-
NE 3/21; 7/6; 8/27; 9/30
* JOURNEY TO THE CENTER OF THE
EARTH (1/45)
JOUR SE LEVE, LE 9/20
* JOVANKA E LE ALTRE (5/51)
JUANA GALLO 7/22
JUDEX 9/17
JUDGMENT AT NUREMBERG 8/12;
9/23
JUGLER OF OUR LADY, THE 1/20
JULES ET JIM 9/27-42
* JULIE, LA ROUSSE (2/40)
* JUNGFRUNKALLAN (5/26; 6/37)
1/30; 5/22-24-25; 6/17; 7/31; 9/29
JUNGLE BOOK 9/47
KABINET DER Dr. CALIGARI, DAS
1/36; 2/33
* KAGI (6/37)
KAKUSHITORIDE NO SANAKUNIN
5/20
KAMERADSCHAFT 9/47
* KAMIENNE NIEBO (6/37)
KANAL 2/16-32; 5/20-34
* KANSAS TERRITORY (3/41)
* KAPÓ (5/8; 7/39) 5/7-18; 7/31; 8/14;
9/45
KARIN MANSDOTTER 1/30
* KATIA —AL— (9/35)
* KATIA —FR.— (9/48)
* KAUF DIR EINEN BUNTEN LUFT-
BALLON (8/38/
KDE REKY MAJI SLUNCE 8/9
* KEAN (8/38)
* KENTUCKIAN, THE (9/41)
* KET EMELET BOLDOGSAG (5/8)
5/5
* KEY WITNESS (4/42)
* KID, THE (5/64)
KID AUTO'S RACE 3/25
* KID FROM BROOKLYN, THE (5/64)
KILLERS, THE 7/22
* KILLERS OF KILIMANJARO (4/43)
KIND HEARTS AND CORONETS 8/32

- * KINEFORMY (6/3)
- * KING IN NEW YORK, A 5/20
- * KING KONG (5/64)
- * KING OF KINGS 2/25; 3/16; 9/29-30-43
- * KING OF THE BULLWHIP (7/39)
- * KING OF THE ROARING 20'S (9/35)
- * KINGS ROW 9/46
- * KIRMES (8/38) 7/24-29
- * KISS ME KATE (9/35)
- * KISS OF DEATH 6/39
- * KOD FOTOGRAFA 2/7
- * KOLEJARSKE SLOWO 8/46
- * KORKARLEN 4/31
- * KRAVA NA MJESECU 2/7
- * KRZYZACY (8/38) 7/23
- * KUKULI 7/26; 8/16
- * LABYRINTH (1/44) 7/31
- * LACHENDE VAGABUND, DER (2/40)
- * LADRI DI BICICLETTA 2/9; 3/4; 4/6; 5/37; 7/5-30; 9/21
- * LADRO DI BAGDAD, IL (9/35)
- * LADY IN FEAR (2/40)
- * LADY IN THE DARK, THE 9/47
- * LADY TAKES A CHANCE, A (5/64)
- * LADY VANISHES, THE 3/16
- * LAND, THE 8/16
- * LAST ANGRY MAN, THE (2/40)
- * LAST SUNSET, THE (8/38) 8/31
- * LAST TRAIN FROM GUN HILL, THE 5/20
- * LAST VOYAGE, THE (2/40)
- * LAUGHIN GAS (4/41)
- * LAUGHIN GRAVY (5/64)
- * LAURA NUDA 8/15
- * LAVENDER HILL MOB, THE 8/32
- * LAWBREAKERS, THE (7/39)
- * LAW vs. GANSTERS (6/38)
- * LEAGUE OF GENTLEMEN, THE (8/38)
- * LEAVE HER TO HEAVEN (5/64)
- * LEGENDA O LASCE (4/43)
- * LEGIONI DI CLEOPATRA, LE (6/38)
- * LEON MORIN PRETRE 8/11
- * LETIAT ZHURAVLI 2/28; 8/9
- * LET NO MAN WRITE MY EPITAPH (5/8; 7/39) 5/5-20
- * LET'S MAKE LOVE (6/38)
- * LETTERE DI UNA NOVIZIA (5/8; 8/38) 5/6; 6/43; 8/36
- * LETTO, IL 9/47
- * LETTO A TRE PIAZZE (8/38)
- * LETTRE DE SIBERIE 7/20
- * LETTRES DE MON MOULIN (3/41)
- * LETZTE ZEUGE, DER 6/6
- * LEV A PISNICKA 2/7
- * LIAISONS DANGEREUSES, LES 3/4
- * LIEBE KANN WIE GIFT SEIN (3/41)
- * LIGNE DE MIRE, LA 9/42
- * L'IL ABNER (8/38)
- * LILI (8/44) 2/32
- * LIMELIGHT 2/13; 4/30; 6/27
- * LIMITE, O 2/32; 8/15
- * LISTEN TO BRITAIN 6/21
- * LITTLE FUGITIVE, THE 1/26; 2/27; 5/20
- * LITTLE GIANT, THE 9/46
- * LITTLE ISLAND, THE 1/22
- * LITTLE SHEPHERD OF KINGDOM COME, THE (9/35)
- * LIVES OR A BENGAL LANCER, THE (7/45) 6/23-39
- * LOBOS, OS 1/29
- * LOGOS 2/31
- * LOLA 9/42
- * LONE RANGER AND THE LOST CITY OF GOLD, THE (2/41)
- * LONG AND THE SHORT AND THE TALL, THE (5/8) 5/5
- * LONG HORN, THE (4/43)
- * LONG VOYAGE HOME, THE 5/51
- * LOOK IN ANY WINDOW (9/35)
- * LOST WORLD, THE (5/51)
- * LOTNA (8/38) 7/23
- * LOVE HAPPY (5/65)
- * LOVE IN THE AFTERNOON (7/45)
- * LOVEJAGTEN 9/16
- * LOVERS AND LOLLYPOPS 1/26
- * LUCKY TOOTHACHE, A 4/27
- * LUNGA NOTTE DEL 43, LA (8/39) 5/23; 7/25-31; 8/15; 9/18-24-45-47
- * LURE OF THE CIRCUS 9/47
- * LUTTE CONTRE LE FROID, LA 4/21
- * M 9/47
- * MACABRE (6/38)
- * MACBETH 1/23
- * MACHINE GUN KELLY (7/39)
- * MACOMBER AFFAIR, THE 7/22; 9/47
- * MACUMBA LOVE (7/39)
- * MADAME BALACHOVA 9/8
- * MADAME X 9/46
- * MADCHEN FUR DIE MAMBO-BAR (8/39)
- * MADCHEN JOANNA, DAS 9/48
- * MADCHEN MIT SCHWACHEN GE-DACHATNIS (2/41)
- * MADCHEN ROSEMARIE, DAS 5/24; 7/24
- * MADCHEN VON MOORHOF, DAS 9/43
- * MADELEINE TEL. 13-62-11 (8/39)
- * MADRUGADA (5/51)
- * MAESTRO, EL (5/51)
- * MAESTRO, II (5/51)
- * MAG 2/31
- * MAGICIENS DE WANZERSE, LES 8/3-4
- * MAGISTRADO, EL (6/38)
- * MAGISTRATO, II (6/38)
- * MAGLIARI, I 5/20
- * MAGNIFICENT SEVEN, THE (5/51)
- * MAIGRET ET L'AFFAIRE SAINT-FIACRE (4/41)
- * MAIN CHAUDE, LA (6/38)
- * MAIN DU DIABLE, LA 9/48
- * MAITRES FOUS, LES 8/4
- * MAKE MINE MINK (8/39)
- * MAKE MINE MUSIC 1/22
- * MALEDETTO IMBROGLIO, UN (4/44)
- * MAMY WATER 8/4
- * MAN BEHIND THE GUN, THE (7/39)
- * MANDACARU 8/16; 9/45
- * MANDY (5/65)
- * MAN IN THE ROAD (4/44)
- * MAN IN THE WHITE SUIT, THE 8/32
- * MANO CALDA, LA (6/38)
- * MAN OF ARAN 1/32; 7/19
- * MAN OF THE MOMENT (7/39)
- * MAN ON A STRING (5/52)
- * MAN OR GUN (2/41)
- * MAN WHO CAME TO DINNER, THE 9/47
- * MAN WHO COULD CHEAT DEATH, THE (3/41)
- * MAN WITH THE GOLDEN ARM, THE 8/12
- * MARCANTONIO E CLEOPATRA 9/17
- * MARCELINO PAN Y VINO 1/38
- * MARCHA DEL CARBON, LA 7/22
- * MARIA DO MAR 1/29
- * MARICRUZ (1/46)
- * MARIE OCTOBRE (3/41)
- * MARITI IN PERICOLO (8/39)
- * MARK, THE 6/6
- * MARK OF ZORRO, THE (8/44)
- * MARRIAGE-GO-ROUND, THE (7/39)
- * MARTY 2/32
- * MASCHERA DEL DEMONIO, LA (8/39)
- * MASTER OF THE WORLD (9/36)
- * MAT' 5/20; 8/14
- * MATKA JOANNA OD ANIOTOW 5/35; 6/6
- * MATTATORE, II (5/26; 6/38); 5/24
- * MAUVAIS GARÇON, UN 4/24
- * MEET JOHN DOE 6/23
- * M-EINE STAD SUCH EINEN MOER- DER 9/47
- * MEMORIAS DE UN MEXICANO 8/15
- * MEN, THE (2/49); 3/16; 7/42
- * MEN OF SHERWOOD FOREST (3/42)
- * MENSCHEN IM HOTEL (2/41)
- * MERLE, LA 1/39; 5/33
- * MESSALINA, VENERE IMPERATRI- CE (9/36)
- * MESTRE DE APIUCOS E O POETA DO CASTELO, O 9/45
- * METROPOLIS 4/20-21-23
- * MEURTRE EN 45 TOURS (7/40)
- * MIDNIGHT LACE 6/39
- * MILITARE E MEZZO, UN (4/45) 1860 2/9
- * MILLION DOLLAR LEGS 4/27
- * MILLONAIRESS, THE (7/40)
- * MIO FIGLIO (8/41)
- * MIRACLE, THE (3/42)
- * MIRACLE ON 34TH. STREET, THE 9/46
- * MIRACOLO, IL 9/30
- * MIRACOLO A MILANO 6/13; 9/45
- * MIROIR A DEUX FACES, LE (2/41)
- * MISERABLES, LES 9/17
- * MISFITS, THE (6/39); 5/35; 6/13
- * MISSION OF DANGER (2/41)
- * MISS JEKYLL AND MADAM HYDE 9/39
- * MISTERI DI ROMA, I 8/14
- * MISTERO DEI TRE CONTINENTI, IL (9/35)
- * MISTONS, LES 9/27
- * MIT 17 WEINT MAN NICHT (8/39)
- * MI ULTIMO TANGO (8/39)
- * MODERATO CANTABILE (8/39); 8/17-32
- * MODERN TIMES (7/45); 2/31
- * MOI, UN NEGRE 8/4
- * MOMENT OF DANGER (5/52)
- * MOMMA DON'T ALLOW 1/26
- * MONDO DI NOTTE, IL (8/39)
- * MONEY, WOMEN AND GUNS (9/36)
- * MONKEY BUSSINES 9/47
- * MONROE 7/31
- * MONTFARNASSE 19 (8/39)
- * MOONBIRD 2/7
- * MOON IS BLUE, THE (5/65)
- * MOON IS DOWN, THE 9/39
- * MOONRAKER, THE (5/52)
- * MORABONG 7/20; 9/42
- * MORGAN IL PIRATA (9/36)
- * MOROCCO 6/23
- * MORPHY RICHARDS IRON 2/7
- * MORTE DI UN AMICO (4/45); 5/21
- * MOTIF 2/31
- * MOUCHARDE, LA (2/42)
- * MOUNTAIN ROAD, THE (4/45)
- * MOUSE THAT ROARED, THE (9/36)
- * MR. DEEDS GOES TOWN 6/23
- * MR. LUCKY (4/52)
- * MR. MAGOO'S ARABIAN NIGHT (1/47); 1/21
- * MRS. BLANDINGS BUILDS HIS DREAM HOUSE (6/45)
- * MR. SMITH GOES TO WASHINGTON 6/23
- * MR. WU 9/48
- * MUCHACHITA DE VALLADOLID, UNA (1/46)
- * MUERTE DE UN CICLISTA, LA 3/10; 5/16
- * MUHOMATSU NO ISSHO (6/45); 8/28
- * MULINO DEL PO, IL 6/43
- * MUNCHHAUSEN 4/23
- * MURALLA, LA 7/40
- * MURDER, INC. (6/39)
- * MURDER REPORTED (5/52)
- * MUSCLE BEACH 1/26
- * MUSICA DE AYER (6/39)
- * MUTINY OF THE BOUNTY 4/29
- * MY DARLING CLEMENTINE 2/31
- * MY GUN IS QUIET (6/36)
- * MY LUCKY STAR 9/46
- * MYR VODJASCCEMU 8/9
- * MY SIX CONVICTS 3/16
- * MY WORLD DIES SCREAMING (9/36)
- * NACHT FIELD UBER GOTENHAFEN (5/26); 5/24
- * NACHT GEHÖRT UNS, DIE 4/24
- * NACHTS IM GRÜNEN KAKADU (9/36)
- * NACHT VOR DER PREMIERE, DIE (3/42)
- * NAKED CITY, THE 9/47
- * NAKED EDGE, THE (8/40); 6/23
- * NAKED MIRROR, THE (VER: SHA- KEDOWN, THE)
- * NAKED TRUTH, THE (5/52)
- * NARA LIVET 1/30; 3/23; 5/25
- * NATCHEZ TRACE (8/40)
- * NAUKA NLIZEJ ZYCIA 8/46
- * NAZARÉ, PRAIA DE PESCADORES 1/29
- * NAZARIN 5/14-36
- * NECCHI 2/7
- * NEIGHBOURS 1/39
- * NELLA CITTA L'INFERNO (4/45); 5/21
- * NEUROSE (1/44); 7/31
- * NEVER SAY GOODBYE (9/41)
- * NEW ORLEANS AFTER DARK (5/53)
- * NEW YORK HAT, THE 9/48
- * NEXT TO NO TIME (6/39)
- * NICE TIME 1/26
- * NICK CARTER 9/17
- * NIEDZIELNY PORANEK (8/46)
- * NIGHT AT THE OPERA, A 9/47
- * NIGHTDRIVING 2/31
- * NIGHT FIGHTERS, THE (5/53)
- * NIGHT IN THE SHOW, A (4/41)
- * NIGHT TIDE 8/11
- * NINA JA ERICK (9/36)
- * NINE LIVES OF ELFEBO BACA, THE (8/40)
- * NIÑO DE LAS MONJAS, EL (6/39)
- * NIPOTE SABELLA, LA (5/53)
- * NIPPON TANJO (7/40)
- * NOCHE DE LOS MAYAS, LA 8/16
- * NOMME LA ROCCA, UN 9/42
- * NORMANDIE-NIEMEN (7/40)
- * NORTH TO ALASKA (6/39)
- * NORTH WEST FRONTIER (5/53)
- * NOTRE DAME DE PARIS 9/17
- * NOTTE, LA 2/11; 6/7-24; 8/13; 9/45
- * NOTTE BRAVA, LA (5/53); 5/22; 8/21
- * NOTTI BIANCHE, LE (4/12); 1/11; 4/4-5-7; 6/13-26-28; 7/46-48
- * NOTTI NERE DEI TEDDY BOYS, LE (3/42)
- * NOWHERE TO GO (3/42)
- * NUIT ET BROUILLARD 1/14; 5/6; 7/20
- * NUIT SUR LE MONT CHAUVÉ, UNE 1/22; 2/16

- NUNCA PASA NADA 5/36
NUN'S STORY 5/20
NÜREMBERG PROZESS, DER 5/20
* NYMPHETTES, LES (8/40)
* OCEAN'S ELEVEN (6/39)
* 800 LEGUAS POR EL AMAZONAS (5/54)
* ODDS AGAINST TOMORROW (3/42); 2/27; 5/21
ODDS AND ENDS 2/31
O DREAMLAND 1/26; 6/21
OEIL DU MALIN, L' 9/42
OF STARS AND MEN 8/11
* OGNENIE VIERSTI (8/40)
OKTJABR 9/48
OLD MAN AND THE SEA, THE 7/22
OLVIDADOS, LOS 2/31; 3/7
* OLYMPIA (8/40)
* OMBRE BIANCHE (9/37); 7/31; 9/29
* O MISTO NA SLUNCI (5/33); 2/7
* ONCE MOORE, WITH FEELING (3/43)
ONE EYED JACKS 6/25
* ONE FOOT IN HELL (6/40); 3/16
ONE IS ONE 9/5
ONE THOUSAND ONE ARABIAN NIGHTS 1/21
ONE, TWO, THREE 9/43
ON THE BEACH 3/16; 5/20; 8/12
ON THE BOWERY 1/26; 5/28
* ON THE WATERFRONT (3/48)
* OPERATION EICHMANN (7/40)
OPERATION PETTICOAT 3/43
OPERATOR TRECE 9/46
OPHELIA 9/42
* OREGON TRAIL, THE (6/40)
ORFEU NEGRO 3/4; 5/20
ORIZZONTI DEL SOLE 7/48
* OSCAR WILDE (6/40)
* OSSESSIONE (4/11); 2/9; 4/4-5-6-7-9; 6/13-26-27-28
OSTATNI ETAP 5/34
* OTELO (5/8); 5/5
OTOHTO 6/6
OUR HEARTS ARE YOUNG AND GAY 9/47
* OUR MAN IN HAVANA (2/42)
* O VECECH NADPRIROZENYCH 2/27
OX BOW INCIDENT 2/31
PAINTER DESERT THE 4/29
PAISA 2/9; 5/20; 6/46; 7/13
* PALOMA, LA (7/40)
PANE, AMORE E FANTASIA 2/10
PAO, O 1/29
PAO NOSSO 1/29
* PARADIES UND FEUERHOFEN (2/42)
PARASITO 7/22-48
* PARATROOP COMMAND (7/40)
* PARISIEN MALGRE LUI (7/43)
PARIS NOUS APPARTIENT 9/42
PARNELL 4/29
* PARRISH (9/36)
* PARTIE DE CAMPAGNE, UNE (4/11)
PARTIE D'ECARTE 8/19
* PASIONATE SUMMER (6/40)
* PASSAGE DU RHIN, LE (7/40); 7/29
* PASSAGGIO DEL RENO, IL (7/40); 7/29
PASSION DE JEANNE D'ARC, LA 2/33
* PASSPORT TO SHAME (6/40)
PATHER PANCHALI 7/4; 9/24
PATHS OF GLORY 4/15
* PATRICIA MIA (6/41)
PATRIOTE, LE 9/48
* PATTERSON vs. JOHANSSON (6/40)
PATTUGLIA SPERDUTA, LA 8/15
* PAVE DE PARIS, LE (8/40)
* PAY OR DIE! (7/40)
* PEEPING TOM (9/36)
* PELUSA (7/40)
* PENSIONNAIRE, LA (6/43)
* PEPE (6/40); 9/46
PERIFERIA DI SIRONI 8/15
PERILS OF PAULINE, THE 9/48
* PERVI DEN MIRA (2/42)
* PETER VOSS, DE HELD DES TAGES (3/43)
PETIKORUNA 7/48
PETITS CHATS, LES 9/42
PETIT SOLDAT, LE 9/42
* PIACERI DELLO SCAPOLLO, I (4/46)
* PIACERI DEL SABATO NOTTE, I (9/36)
PIATKA Z ULICY BARSKIEJ 5/34
PICCADILLY 9/48
PICCOLO MONDO ANTICO 5/21
PIC-NIC 7/20
* PIENO SOLE, IN (6/40)
PIESNO O SIVOM HOLUBOVI 6/6
* PILLOLE DI ERCOLE, LE (9/36)
PILLOW TALK 5/20
PINOCCHIO 1/22
PINTOR E A CIDADE, O 1/29
PISITO, EL 5/24-26-39
* PITIE POUR LES VAMPS (8/40)
* PLACE IN THE SUN, A (7/44)
PLACIDO 5/36
* PLAINSMAN, THE (6/23)
* PLATINUM HIGH SCHOOL (5/54)
* PLEASE DON'T EAT THE DAISIES (2/42); 3/18
* PLEASE TURN OVER (8/40)
* PLEIN SOLEIL (6/40)
PLOUGH AND THE STARS, THE 9/47
PLOUGH THAT BROKE THE PLAINS, THE 8/15
* PLUNDERERS, THE (8/40)
* PLUNDERERS OF PAINTED FLATS (4/46)
POCIAG 5/20
POINTE COURTE, LA 9/42
POKLAD PTACIHO OSTROVA 1/22
POKOLENIE 7/23
* POLICARPO UFFICIALE DI SCRITTURA (2/43); 5/21
* POLICE (4/41)
* POLLYANA (5/54)
* POPIOL I DIAMENT 2/16; 5/20-34-35; 7/23
* PORTRAIT IN BLACK (4/46); 9/48
* PORTRAIT OF A MOBSTER (9/36)
* POSSE FROM HELL (9/37)
POSTMEITER, DER 9/48
POSTO, IL 8/11
* POT-BOUILLE (5/65)
* POTE TIN KYRIAKI (6/41); 7/31
POUPEE, LA 9/42
POVERE MA BELLE 2/10
POVESTI PLAMENNIC LET 6/5
POVERTY ROW 6/23
* POWROT (5/8); 5/6-18-35; 7/24
* POZORI (5/8); 2/7; 5/7-18
* PRATERHERZEN (3/44)
PRATERMIZZI 9/48
PRELUDE POUR ORCHESTRE, VOIX ET CAMERA 2/7
* PREZIL JSEM SVOU SMRT (5/8); 5/6-18
PRIDE OF HIS RACE, THE 9/48
PRIJS DE ZEE 5/33
* PRIMITIFS DU XIII^e, LES (5/33)
PRIMO BASILIO, O 1/29
PRINCE OF PLAYERS, THE 9/47
* PRINCESS AND THE PIRATE, THE (7/45)
* PRISONER OF ZENDA, THE (3/48)
* PRIVATE PROPERTY (8/41); 8/9-27
* PRIVATE'S AFFAIR A (4/46)
* PRIVATE'S PROGRESS (8/41)
* PROBUZENI (6/41)
PROCESION, LA —CHILE— 8/16
PROCESION A LOCROANAN 9/8
PROCESSO ALLA CITTA 2/10
PROFESSOR MAMLOCK 7/21-22
* PROFILE OF A MIRACLE (4/46)
PROIE POUR L'OMBRE, LA 9/42
* PROMESSE DI MARINAIO (2/43)
* PSYCHO (6/41); 3/16
PUDPULNIE, DIE 7/31
PUEBLO OLVIDADO, EL 8/15
* PULGARCITO (5/55)
PULL MY DAISY 1/26; 5/27-28
PUPILAS DO SR. REITOR, AS 1/29
* PURPLE GANG, THE (2/43)
PYRAMIDE HUMAINE, LA 8/4
* QUALCUNA PIACE CALVO (2/44)
QUATRE CENTS COUPS, LES 3/3; 5/20; 9/27
QUATRE CENTS COUPS DU DIABLE, LES 8/20
QUATRE-VINGT-TREIZE 9/17
QUATTRO PASSI TRA LE NUVOLE 2/9
QUELLE JOIE DE VIVRE 6/5
QUERELLE DE BEBES 8/19
* QUESTO AMORE AI CONFINI DEL MONDO (8/35)
¡QUE VIVA MEXICO! 9/48
* QUIET MAN, THE (5/65); 4/29, 9/47
QUIET ONE, THE 1/26
QUO VADIS? —E.E.U.U.— 2/25
QUO VADIS? —ITALIA— 9/17
RABBIT TRAP, THE 5/20
RACCONTI ROMANI 9/47
RAGA 2/31
* RAGAZZA CON LA VALIGIA, LA (7/41); 6/5, 8/14
RAGAZZE DI SAN SAN FREDIANO, LE, 8/14
* RAGAZZE FOLLI (6/36)
* RAGAZZI DEL JUKE-BOX, I (6/41)
* RAICES (9/37); 5/14
* RAISIN IN THE SUN, A (8/41); 6/5-25
RASHOMON 5/20, 7/26, 8/7
* RAT RACE, THE (5/55)
* RAW EDGE (3/44)
* RAWMIE (6/41)
* RAYO DE LUZ, UN (6/41)
* RAZNIE SUDBI (9/37)
* REAP THE WILD WIND (7/45)
* REBELION DE LOS ESCLAVOS, LA (9/37)
* REBEL SET, THE (5/55)
* REBEL WITHOUT A CAUSE (7/45)
RED, LA 9/29
RED BADGE OF COURAGE, THE 2/31
REDES 8/15
REGLE DU JEU, LA 5/25
REPORTAJE A PICASSO 9/8
* REST IST SCHWEIGEN, DER (2/44); 5/21
* RESTLESS BREED, THE (7/41)
RESURRECTION 9/47
* RETURN OF JESSE JAMES (7/45)
* RETURN OF THE FLY (8/41)
* RETURN TO PEYTON PLACE (8/41)
REVE D'UN BUVEUR, LE, 8/19
* RHAPSODY (9/41); 2/32
* RIDE, VAQUERO! (4/52)
* RIFI CHEZ LES FEMMES, DU (4/46)
* RING OF FIRE (9/37)
RIO 40 GRAUS 5/20, 8/16
RIO ZONA NORTE 5/20
* RISE AND FALL OF "LEGS" DIAMOND, THE (4/47)
RITHMETIC 1/39
* RIVOLTA DEGLI SCHIAVI, LA (9/37)
* RIVOLTA DEI GLADIATORI, LA (5/55)
* ROCCO E I SUOI FRATELLI (4/12, 6/41); 2/11, 4/3-8-13-14, 5/36, 6/11-12-24, 7/16-29-31, 8/13, 9/18-44
ROMA CITTA APERTA 2/9, 5/20
* ROMAN HOLIDAY (6/45); 2/32
* ROMANOFF AND JULIET (9/37)
ROMAN SCANDALS 9/47
* ROMARIE, DAS MADCHEN MIT DEN GRUNEN AUGEN (2/44)
* ROMEO, JULIE A TMA (7/41); 7/28
* ROOKIE, THE (6/41)
ROOM, THE 2/31
* ROOM FOR ONE MORE (5/66)
ROOTS OF HEVAEN, THE 5/20
ROOTY, TOOT, TOOT 1/22, 4/21
ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT 7/31
* ROSSETTO, IL (5/55); 8/15-30
ROUGE ET LE NOIR, LE 8/9
* ROUGH AND THE SMOOTH, THE (7/41)
* ROYAL TOUR OF INDIA (7/41)
* RUE DES PRAIRES (8/41)
RUNAWAY ROMAN 9/46
* SAETA RUBIA (1/46)
SAHARA 9/47
SAIKAKU ICHIDAI ONNA 7/26
* SALEM ALEIKUM (3/44)
* SALOME (9/41)
SALTIMBANCOS 1/29
SALT OF THE EARTH, THE 8/16
* SALZBURGER GESCHICHTEN (8/41)
SAMSON —FRANCIA— 9/48
SAMSON —POLONIA— 8/8
* SAMSON AND DELILAH (8/44)
* SANCTUARY (8/41)
SANDERS OF THE RIVER 9/47
SAN FRANCISCO 4/29
SANGRE, LA 5/36
* SAPPHIRE (2/44); 5/21
SARATOGA 4/29
* SATURDAY NIGHT, SUNDAY MORNING (5/8, 7/41) 5/5-7-18, 8/11, 9/18
SAVAGE EYE, THE 1/26
* SAVAGE INNOCENT, THE (9/37); 9/29
SBANDATI, GLI 8/14, 9/5
* SCALA, TOTAL VERRUCK (6/42)
SCAPOLO, LO 9/31
* SCARAMOUCHE (7/45)
* SCARFACE MOB, THE (9/37)
SCEICCO BIANCO, LO 2/10, 6/48
* SCHIAVA DI ROMA, LA (9/37)
* SCHINDERHANNES, DER (6/42)
SCHICHININ NO SAMURAI 8/7
SCHLIEREN 5/33
* SCHÖNE ABENTEUER, DAS (7/41)
* SCHÖNE LÜGNERIN, DIE (6/42)
* SCHOOL FOR SCOUNDRELS (9/37)
* SCHWARZE NYLON-HEISSE NACHT (8/41)
SCIUSCIA 2/9, 3/4
* SEA FURY (5/56)
SEARCH, THE 7/42
* SEARCHERS, THE (7/45)
* SECRET OF THE PURPLE REEF, THE (9/37)
* SECRET PARTNER, THE (9/37)
* SECRETS WAY, THE (8/41)
* SED DE AMOR (4/47)
SELINUNTE 9/5
SENATOR WAS INDISCREET, THE 9/47
* SEN NOCI SVATOJANSKE (2/45); 1/23, 5/21-37

- * SENSO (4/12), 2/10-26, 4/4-5-6-7-10, 6/13-26-27, 7/46, 8/22
- * SENTENCE, LA (3/44), 3/4, 5/21
- * SERENAL 5/33
- * SERENGETI DARF NICHT STERBEN (7/42); 7/31
- * SERENITY 5/28
- * SERGEANT RUTLEDGE (5/56), 5/22
- * SERGEANT YORK 6/23
- * SET UP, THE (5/66), 5/21
- * SEVEN THIEVES (3/45)
- * SEVEN WAYS FROM SUNDOWN (8/42)
- * SEVEN WONDERS OF THE WORLD, THE (2/45)
- * SEVERA, A 1/29
- * SEX KITTENS GO TO COLLEGE (8/42)
- * SEXY GIRL (8/44)
- * SFIDA, LA 5/16
- * SHACK OUT ON 101 (8/45)
- * SHADOWS 1/26, 5/27, 7/13, 8/27
- * SHAKEDOWN, THE (9/38)
- * SHANE (7/45)
- * SHANGHAIED (5/49)
- * SHANGAI EXPRESS 9/48
- * SHE DIDN'T SAY NO! (9/38)
- * SHE WORE A YELLOW RIBBON (5/67); 5/22
- * SHONEN SARUTOBI SASUKE (6/42)
- * SHORT AND SUITE 5/33
- * SIAMO DONNE (4/12)
- * SIAMO TUTTI INQUILINI (8/42)
- * SICARIO, IL (8/42); 8/15-30
- * SIEGED (1/47)
- * SIEGE OF SIDNEY STREET, THE (9/38)
- * SIENTE UN POBRE A SU MESA (VER: PLACIDO)
- * SIGNE DU LION, LE 9/42
- * SIGNORA SENZA CAMELIE, LA 2/31, 3/10
- * SILENT CAPER, THE (7/42)
- * SILENT RAIDERS, THE (8/42)
- * SIMON BOLIVAR 5/35
- * SIMPLE HISTOIRE, UNE 1/39
- * SINK THE BISMARCK! (2/45)
- * SIN OF JESUS, THE 1/27, 5/27
- * SINS OF RACHEL CADE, THE (7/42)
- * SIROCCO (5/66)
- * SISSI 5/21-37, 7/3
- * SISSI, SCHICKSALSJAHRE EINER KAISERIN (2/45)
- * SISTA PARET UT 1/30
- * SJUNDE INSEGLETT, DET (5/56), 5/19-22-25-29; 6/17, 7/31
- * SKARB CAPITANA MARTENSA (9/38)
- * SKYSCRAPER 5/28
- * SLEEPING BEAUTY (2/46), 3/20
- * SLIM CARTER (7/42)
- * SMULTRONSTALLET (4/48), 3/23-24, 5/19-21-29-30, 6/17
- * SNIPER, THE 3/16
- * SNOW OF KILIMANJARO, THE 7/22
- * SNOW WHITE AND THE SEVENS DWARFS 1/22, 3/20
- * SOLEIL PERDU, LE (VER: CIRCLE OF THE SUN)
- * SOLE NEGLI OCCHI, IL 9/31
- * SOLE SORGE ANCORA, IL 2/10
- * SOLID GOLD CADILLAC, THE 9/47
- * SOLITI IGNOTI, I 2/27, 6/38, 8/38
- * SOLOMON AND SHEBA (2/46)
- * SOME LIKE IT HOT 4/20
- * SOMMARLEK 2/31, 3/23, 6/17
- * SOMMARNATTENS LEENDE 3/23-24
- * SONATAS 5/17
- * SONG WITHOUT END (5/57), 7/31
- * SONHAR E FACIL 1/29
- * SON OF DR. JEKYLL 9/39
- * SON OF ROBIN HOOD, THE (2/46)
- * SONS AND LOVERS (5/57), 5/22, 7/31, 9/48
- * SORCIERE, UNE 9/8
- * SOROKPERVIJ (4/52), 7/19, 8/11-30
- * SORTIE DES L'USINE LUMIERE A LYON, LA 8/19
- * S.O.S. PACIFIC (6/42)
- * SOTTO DIECI BANDIERE (6/42)
- * SOURIRE, LA (5/33)
- * SOUTHERNER, THE 7/5
- * SPACE MASTER X-7 (2/46)
- * SPACEREK TAROMIESKY 6/3
- * SPADA DEGLI ORLEANS, LA (7/34)
- * SPADA E LA CROCE, LA (7/42)
- * SPANISH EART, THE 7/22
- * SPARTACUS -E. E. U. U- (6/42), 2/13, 4/15, 5/36, 7/31, 9/43
- * SPARTACUS -ITALIA- 9/17
- * SPAWN OF THE NORTH 6/39
- * SPERDUTI NEL BUIO 2/9, 9/17
- * SPEED CRAZY (6/43)
- * SPIAGGIA, LA (6/43)
- * SPIDER'S WEB, THE (8/42)
- * SPOOK CHASERS (8/42)
- * SPOSA BELLA, LA (5/43)
- * SPUKSHLOSS IM SPESSART, DAS 7/22
- * SQUARE PEG, THE (5/57)
- * STAGECOACH 5/22
- * STAGE DOOR 9/47
- * STALAG 17 4/20
- * STAND AT APACHE RIVER, THE (8/42)
- * STAROE I NOVOE 9/48
- * STATCHKA 9/48
- * STATE OPENING OF PARLIAMENT (9/38)
- * STATUES MEURENT AUSSI, LES 1/14
- * STEFANIE (1/47)
- * STORA AVENTYRET, DET 1/31
- * STORM OVER THE NILE 9/47
- * STORY OF CINEMA, A 1/22
- * STORY OF Dr. WASELL, THE (2/49)
- * STORY OF RUTH, THE (4/48)
- * STORY ON PAGE ONE (2/46)
- * STRADA, LA (3/48); 2/10-12; 6/13-48
- * STRANGE CARGO 4/29
- * STRANGERS ON A TRAIN (9/41)
- * STRANGERS WHEN WE MEET (4/48)
- * STRANGLERS OF BOMBAY, THE (4/48)
- * STUDENT VON PRAG, DES 9/16
- * STUDS LONIGAN (7/42)
- * STUKA MLODY 8/46
- * SUBE Y BAJA (8/42)
- * SUBMARINE SEAHAWK (7/42)
- * SUBTERRANEANS, THE (4/49)
- * SUDBA CZELOVIEKA 5/20; 7/18
- * SUDDENLY LAST SUMMER (1/47); 1/20
- * SUEÑO, UNA FICCION, UN 5/36
- * SUICIDE BATTALION (8/42)
- * SUMMER AND SMOKE 8/9
- * SUMMER OF THE SEVENTEENTH DOLL (4/49)
- * SUN ALSO RISES, THE 7/22
- * SUNDAY 5/28
- * SUNDOWNERS, THE -EE. UU.- (6/45)
- * SUNDOWNERS, THE -G. Bret.- (7/42)
- * SUNRISE AT CAMPOBELLO (8/42); 7/21
- * SUNSET BOULEVARD 4/20; 9/47
- * SURPRISE PACKAGE (9/38)
- * SURRENDER HELL! (3/45)
- * SUSANNE (7/42)
- * SVEDESI, LE (8/42)
- * SWORD OF SHERWOOD FOREST (9/38)
- * SYMPHONIE EINES LEBENS (8/42)
- * SYMPHONIE MECANIQUE 1/20
- * SZLOWIEKI Z KIZYSU MIEBIESKI (8/46)
- * TALES OF MANHATTAN 4/18
- * TALL MAN RIDING (8/43)
- * TALL STORY (5/57); 5/22
- * TALL STRANGER, THE (6/45)
- * TAMANGO (5/58)
- * TAMMY AND THE BACHELOR 9/38
- * TAMMY, TELL ME TRUE (9/38)
- * TANK COMMANDOS (8/43)
- * TAPETEN 1/30
- * TARDE DE DOMINGO 5/24
- * TARZAN FINDS A SON! (3/48)
- * TARZAN OF THE APES 1/36
- * TARZAN THE APE MAN (2/47)
- * TARZAN THE MAGNIFICENT (6/43)
- * 1.000 AUGEN DES Dr. MABUSE, DIE (5/8); 5/5
- * TAVASZ BUDAPESTEN 5/33
- * TAZA, SON OF COCHISE (6/43)
- * TAZENDE HANDE 7/31-48
- * TEENAGE DOLL (3/45)
- * TEEN AGE THUNDER (8/43)
- * TEETH ARE TO KEEP 7/48
- * TEMPESTA, LA 3/36
- * TEMPO È PRESENTE, IL 8/15
- * TEN COMMANDMENTS, THE -I- 9/47
- * TEN COMMANDMENTS, THE -II- 1/49; 6/46; 9/43
- * TEN SECONDS TO HELL 8/31
- * TEN TALL MEN (2/49)
- * TERESA RAQUIN 9/17
- * TERRA TREMA, LA (4/11); 2/9; 4/4-5-6-7-9-10-11; 6/24-27-28; 7/47
- * TERRIBLE BEAUTY, A (5/53)
- * TERRORE DEI BARBARI, IL (8/43)
- * TESEO CONTRO IL MINOTAURO (8/43)
- * TESORO DEL CIELO, UN (9/38)
- * TESTAMENT DES Dr. MABUSE, DAS 9/47
- * TESTAMENT D'ORPHÉE, LE (5/26); 5/23
- * TESTAMENT DU Dr. CORDELIER, LE (9/39)
- * TEST PILOT 4/29
- * TÊTE CONTRE LE MURS, LA (2/47); 2/26; 5/21
- * TETTO, IL 2/11; 6/13; 7/47
- * TEXAS (5/66)
- * TEXAS JOHN SLAUGHTER (8/43)
- * THERESE RAQUIN 9/20
- * THERE WAS A CROOKED MAN (9/38)
- * THESE DANGEROUS YEARS (4/49; 5/58)
- * THEY GOT ME COVERED (5/63)
- * THIEF OF BAGDAD, THE 9/48
- * THIRD MAN ON THE MOUNTAIN (5/58)
- * THIRD VOICE, THE (5/53)
- * 13 GHOSTS (6/43)
- * -30- (4/49)
- * 39 STEPS, THE 3/16
- * THIRTY NINE STEPS, THE (3/45)
- * THIS LAND IS MINE 9/39
- * THIS REBEL BREED (9/38)
- * THREE CAME TO KILL (3/45)
- * THREE GODFATHERS 4/29
- * THREE MUSKETEERS, THE (9/41); 2/25
- * THREE RING CIRCUS (2/49)
- * THREE STEPS TO THE GALLOWS (7/42)
- * 3.10 TO YUMA 5/20
- * THREE WORLDS OF GULLIVER, THE (5/58)
- * THUNDER ROAD 9/47
- * THURSDAY'S CHILDREN 6/21
- * TIGER BAY 5/20
- * TIGER VON ESCHNAPUR, DER (3/45); 4/20; 5/21
- * TIGRE REALE 9/17
- * TILL GLADJE 3/23
- * TIME BOMB (2/47)
- * TIME MACHINE, THE (3/46); 7/31
- * TIME OUT OF WAR 5/28
- * TIPI DA SPIAGGIA (8/43)
- * TIRANA, LA (3/46)
- * TIRE AU FLANC 62 9/27
- * TIREZ SUR LE PIANISTE (9/38); 9/27-42
- * TIRO AL PICCIONE 8/11-15
- * TITFIELD THUNDERBOLT, THE 8/32
- * TOBACCO ROAD 4/29
- * TOBY TILER (5/59)
- * TO HAVE AND HAVE NOT 7/22
- * TO HAVE AND HAVE NOT (Ver: THE BREAKING POINT)
- * TONKA (8/43)
- * TOP HAT (3/48)
- * TORERO! 5/14
- * TORRE DEL PIACERE, LA (5/66)
- * TÖRST 9/21
- * TOSCA, LA (4/11)
- * TOTENSCHIFF, DAS (2/47); 2/28
- * TO THE ENDS OF THE EARTH (5/62)
- * TOTÒ A PARIGI (7/43)
- * TOTÒ E MARCELLINO (7/43)
- * TOTÒ ET MARCELINO (7/43)
- * TOTÒ, FABRIZI E I GIOVANI D'OGGI (9/38)
- * TOUCH OF LARCENY, A (3/46)
- * TOUHA 2/27
- * TOUR DE NESLE, LA (5/66)
- * TOUS PEUVENT ME TUER (1/48)
- * TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE 1/14
- * TRAIL STREET (5/66)
- * TRANSFORMISTA ORIGINAL, UM 2/32
- * TRAPEZE (5/67)
- * TRAUMREVUE (8/43)
- * TRE "ECCETERE" DEL COLONNELLO, LE (8/43)
- * TRENUTKI ADLOCITVE (8/43)
- * TRES MOSQUETEROS, LOS (4/52)
- * TRES MOSQUETEROS Y MEDIO, LOS (7/43)
- * TRIALS OF OSCAR WILDE 7/21-22
- * TRICHEURS, LES 8/18
- * TRIGGER TALK (9/38)
- * TRILBY 9/48
- * TRIP, A 2/31
- * TROIS ETC. DU CORONEL (8/43)
- * TROU, LE (9/38); 7/29
- * TSEL IEGO ZHIZNI (6/43)
- * TUNES OF GLORY (7/43)
- * TU NE TUERAS POINT 8/8; 9/42
- * TUTTI A CASA 7/21-22
- * 20.000 LEAGUES UNDER THE SEA 5/30
- * TWO FACES OF Dr. JEKYLL, THE (9/39)
- * TWO LOVES (9/39)
- * TWO RODE TOGETHER (9/39)
- * TWO-WAY STRETCH (9/39)
- * UCHU DAI SENSO (8/43)
- * UGETSU MONOGATARI 7/26
- * ULICA GRANICZNA 5/34
- * ULTIMA NOCHE DE AMOR (3/46)
- * ULTIMA NOTTE D'AMORE, L' (3/46)
- * ULTIMI GIORNI DI POMPEI, GLI 9/17
- * ULTIMO CABALLO, EL 5/36

* ULTIMO DEI VICHINGHI, L' (9/39)
 UMBERTO D. 2/10; 3/4; 6/13-46
 * UNDERSEA GIRL (2/47)
 * UNDERWATER WARRIOR (5/59)
 * UN, DEUX, TROIS, QUATRE! (8/43)
 * UND EWIG SINGEN DIE WALDER (9/39)
 * UNFORGIVEN, THE (2/48)
 UNICORN IN THE GARDEN, THE 4/21
 UNTER 18 2/28
 UOMINI DELIA PALUDE 7/25
 UOMO IN GRIGIO, L' 8/11
 * UPSTAIRS AND DOWNSTAIRS (4/50)
 * VACANCES DE MONSIEUR HULOT, LES (4/52)
 * VACANZE D'INVERNO (7/43)
 * VALSE DU GORILE, LA (9/39)
 VAMPIRES, LES 9/17
 VANINA VANINI 8/9
 VASO DE WHISKY, UN 5/36
 * VEDOVO, IL (5/59)
 VENDAVAL MARAVILHOSO 1/29
 VENGANZA, LA 5/16-17-36
 * VENTO DEL SUD (9/39)
 * VENTO DI PRIMAVERA (5/59)
 * VERA CRUZ (7/45); 8/31
 * VERBECHECH NACH SCHULSCHLUSS (3/46)
 * VERGIS MEN NICHT (5/59)
 * VERITE, LA (5/8; 6/43); 5/7
 * VIACCIA, LA (9/39); 4/14; 6/5; 8/22-45
 * VICE RAID (3/46)
 * VICIOUS CIRCLE, THE (6/43)
 VICTIM 8/10
 VICTIMES DE L'ALCOOLISME 8/19
 * VIDA POR DELANTE, LA (5/60); 5/22-39; 7/35
 VIDAS SECAS 8/16
 VIDFAGLAR 1/30
 VIEJECITO, EL 2/31
 VIE PRIVÉE 9/42
 VIE TELLE QUE'ELLE EST, LA 9/17
 * VIGILE, IL (7/43)
 * VIKINGS, THE (8/45)
 * VILLAGE OF THE DAMNED (6/43)
 VINTEN P'AL JUDAS, UN 2/31
 * VIOLENT PLAYGROUND (2/48); 2/45; 5/21
 VIRIDIANA 5/36; 6/6
 VISITEURS DU SOIR, LES 5/21
 * VISIT TO A SMALL PLANET (3/47)
 VITELLONI, I 6/48; 8/36
 * VIVA EL AMOR! (5/60)
 VIVA VILLA! 9/46
 VIVA ZAPATA! 4/15
 VIVIENDA, LA 5/38
 VOICE IN THE WIND 9/47
 VOLEUR, LE 9/48
 VOLPONE 9/48
 * VOULEZ-VOUS DANSER AVEC MOI? (8/44)
 VOYAGE A TRAVERS L'IMPOSSIBLE, LE 8/20
 VOYAGE DANS LA LUNE, LE 5/30; 8/20
 * VOYAGE EN BALLON, LE (7/43); 5/13; 7/48; 9/29
 VOZURASCENIE VASILJA BORTNIKOVA 5/20
 VSTRECA NA ELBE 9/48
 * VYNALEZ ZSAZY (5/60); 5/30; 9/18
 * VYSSI PRINCP (9/39)
 * WACKIEST SHIP IN THE ARMY THE (7/43)
 * WACO (4/50)
 * WAHRHEIT UBER ROSEMARIE, DIE (7/43); 9/47
 * WAKE ME WHEN IT'S OVER (7/44)
 * WALK LIKE A DRAGON (9/39)
 WALNE MIASTO 5/34
 * WAR OF THE COLOSSAL BEAST (9/40)
 * WAR OF THE SATELLITES (3/47)
 WAY OF A GAUCHO 9/46
 WERTHER 9/47
 WESTERNER, THE 6/23
 WESTFRONT 9/47
 WEST SIDE STORY, THE 9/43
 * WESTWARD HO, THE WAGONS! (4/50)
 * WHEN COMEDY WAS KING (3/47); 3/25; 5/21
 * WHERE THE BOYS ARE (6/44)
 * WHIRLPOOL (5/60)
 WHITEFIELDS EXPRESS 6/21
 * WHITE WILDERNESS (9/40)
 * WHO WAS THAT LADY? (2/48)
 * WHY MUST I DIE? (9/40); 9/46
 WIFE VERSUS SECRETARY 4/29
 * WILD AND THE INNOCENT, THE (2/48)
 WILD HERITAGE (8/44)
 WILD ONE, THE 3/16
 * WILD RIVER (4/50)

* WIND ACROSS THE EVERGLADES (5/60)
 * WINDOW, THE (6/45)
 WINGS 6/23
 WIR WUNDERKINDER 5/20; 7/29
 * WITSHAUS IM SPESSART, DAS (5/26); 5/24
 WOMAN PASSENGER 8/46
 WOMAN'S VENGEANCE, A 9/47
 * WONDER MAN (7/45)
 * WORK (4/41)
 * WORLD IN MY CORNER (6/44)
 * WORLD OF SUZIE WONG, THE (8/44)
 WRATH OF THE GODS 9/48
 * WRECK OF THE MARY DEARE, THE (1/48)
 * WUTHERING HEIGHTS (6/45)
 * X 3 OPERACIONE DINAMITE (6/36)
 YANCO 8/11
 * YANGTSE INCIDENT (6/44)
 YANTRA 2/31
 * YELLOWSTONE KELLY (4/51)
 YENENDI 8/4
 * YESTERDAY'S ENEMY (4/51)
 * YEUX DE L'AMOUR, LES (6/44)
 YOIDORE TENSHEI 7/26
 YOJIMBO 8/7
 * YO PECADOR (7/44)
 YORCK 9/48
 * YOUNG AND WILD (4/51)
 YOUNG CHRIST, THE 3/16
 * YOUNG DOCTORS, THE (9/40)
 * YOUN MAN WITH A HORN (9/41)
 * YOUNG SAVAGES, THE (8/44) 7/28
 YOUNG STRANGER, THE 7/28
 ZACZELO SIE W HISPANII 8/46
 ZAMACH 5/6-34
 ZAZIE DANS LE METRO 9/42
 ZEZOWATE SZGZESCIE 5/35
 ZIGOMAR 9/17
 ZMIANA WARTY 5/35
 * ZORAS IL RIBELLE (8/36)
 ZWEI BLAUE AUGEN 9/48
 ZYCIE JEST PIEKNE 6/3

DIRECTORES

A
 Agostini, P. 6/35
 Agranenko, Z. 9/48
 Alazraki, B. 9/37
 Albicoco, J. G. 8/8; 9/42
 Aldrich, R. 7/45; 8/31-38
 Alessandrini, G. 6/47
 Alexandrov, G. V. 9/48
 Alexeieff, A. 1/22; 2/6
 Algar, J. 2/38; 9/40
 Allard, W. 9/35
 Allegret, M. 6/36
 Allen, I. 5/51
 Allen, L. 5/60
 Alov, A. 8/9
 Alventosa, R. 9/3
 Amadio, S. 8/43
 Amadori, L. C. 1/46; 2/3; 3/6; 4/19-35; 8/9
 Amendola, M. 2/44
 Anderson, L. 1/26; 6/21
 Anderson, M. 1/48; 4/35; 6/44; 8/40
 Andreassi, R. 8/15
 Annakin, K. 5/58
 Anstey, E. 6/21
 Anthony, J. 2/36; 9/32
 Antin, M. 5/33; 9/3
 Antonioni, M. 2/9-31; 3/10; 4/13; 5/33; 6/7-9-24-34; 8/7-13-31-32; 9/18-20-45
 Arancibia, E. 8/40
 Arcady 2/7
 Archainbaud, G. 9/38
 Arcuri, J. F. 9/4
 Ardavin, C. 3/46
 Aris, M. 2/47
 Arliss, A. 5/37
 Arnold, J. 9/36
 Asher, R. 8/39
 Ashley, R. 5/20
 Asquith, A. 5/47; 7/40
 Astruc, A. 8/17; 9/42
 Atamanov, L. 2/6
 Autant-Lara, C. 4/38; 8/8; 9/42
 Ayala, F. 1/33; 2/3; 3/30; 4/18-47; 5/9; 6/2-30; 7/21; 9/3
 Aymard, (?) 2/7
B
 Bobitchenko, D. 2/7
 Bacon, L. 7/38
 Baigorria, O. 1/33; 3/21; 9/4-7
 Baker, R. 4/42; 9/38
 Balaban, B. 3/40; 6/39
 Baldi, F. 9/33
 Baldi, G. V. 7/31; 8/15
 Band, A. 6/35
 Barati, J. 9/42
 Bardem, J. A. 3/3; 5/4-6-8-16-18-36; 6/18-48
 Bare, R. 9/38

Barker, R. 9/17
 Barnwell, J. 3/45
 Bartlett, H. 5/43
 Bartlett, R. 7/42; 8/42; 9/36
 Barton, C. 5/59
 Bartosch, B. 1/22; 2/6
 Batchelor, J. 1/22; 8/7
 Baudoin, J. C. 9/4-8
 Bava, M. 8/39
 Bayón Herrera, L. 3/12; 9/47
 Beaudine, W. 4/50
 Beccaglia, D. M. 9/8
 Becher, R. 9/4
 Becker, Jacques 8/37-39; 9/29-38
 Becker, Jean 9/42
 Bellaba, L. A. 9/4
 Belson, Jane 2/31
 Belson, Jordan 2/31
 Benedek, L. 5/52; 9/22
 Benedetti, P. 2/32
 Bennett, C. 4/38; 8/34
 Bennett, S. G. 7/42
 Berend, J. 1/33; 3/21; 5/33; 6/2-30; 9/4
 Bergman, I. 1/27-30; 2/11-31; 3/3-10-23; 4/30-48; 5/21-24-26-29-35-56; 6/8-12-17-30-34-48; 7/31; 8/7-26; 9/21-23-29
 Berman, M. 4/42; 9/38
 Berns, E. 2/46; 8/41
 Bernhardt, C. 5/66
 Berry, J. 5/58
 Bertram, H. 8/42
 Berú, M. 9/4
 Bettanin, A. 9/4-35
 Biaggetti, C. 9/8
 Bianchi, G. 3/36; 5/53
 Bibermann, H. 8/16
 Bielinska, H. 5/35
 Birri, F. 3/18; 5/18; 6/2-14; 7/21; 9/5-29
 Bizzarri, L. 8/15
 Blackton, J. S. 9/48
 Blair, G. 2/36; 5/50; 8/42
 Bland, E. 1/27; 5/27
 Blasco, R. 3/41; 5/37; 8/29; 9/37
 Blasetti, A. 2/9
 Bô, A. 2/23; 3/1; 4/51; 5/37; 8/37
 Bô, S. 3/20
 Boetticher, B. 4/47; 5/47; 7/34
 Boisrond, M. 2/37; 3/36; 5/26; 8/44
 Boissol, C. 2/40; 8/43
 Bolognini, M. 2/36; 3/3; 4/14-36; 5/21-53; 6/5; 8/13-21; 9/39
 Bondarchuk, S. 5/20; 7/18
 Bonnard, M. 9/48
 Bonnardot, J. C. 7/20
 Borau, J. L. 5/36
 Borderie, B. 9/39
 Borja Moro, F. 8/37
 Borowicz, V. 2/6; 4/21; 5/34; 6/3
 Borzage, F. 6/23; 9/32
 Bosovic, B. 7/22
 Bosustow, S. 4/21
 Bouffing, R. 6/35; 8/41
 Bourguignan, S. 5/33
 Boytler, A. 9/32
 Bragaglia, C. L. 5/43-46; 7/42
 Brando, M. 6/25
 Brandt, R. 8/34
 Brdecka, J. 2/7; 5/7-8
 Bresson, R. 2/3; 3/8-21-24; 6/8; 8/7-26-27-32-35
 Brook, P. 8/17-32-39
 Brooks, R. 3/16; 5/36; 6/19-35; 9/18
 Brooks, T. 5/43
 Brown, C. 4/29
 Brückberger, R. P. 6/35
 Brum Do Canto, J. 1/29
 Bucquet, H. S. 9/47
 Buñuel, L. 2/31; 3/7; 5/36-39; 6/4
 Burge, S. 9/38
 Butler, D. 5/63; 7/45

C
 Cacoyannis, M. 3/13
 Cahan, G. 8/33
 Cahen Salaberry, E. 1/42; 5/37
 Cahn, E. L. 3/45-46; 8/37-42; 9/35
 Calmette, A. 8/20
 Campogalliani, C. 8/43; 9/46
 Campos, H. 1/29
 Camus, M. 3/4; 5/20-21
 Cap, F. 8/43
 Capellani, A. 8/20; 9/17
 Capra, F. 3/25; 4/20-29; 6/23; 7/44; 8/47; 9/47
 Cardiff, J. 4/36; 5/22-57
 Cardona, R. 5/55
 Carlson, R. 6/34
 Carné, M. 8/18; 9/20
 Carneiro, M. 9/44
 Carr, T. 6/45
 Carreras, E. 2/42; 4/19; 5/37; 6/41; 9/33
 Carruthers, B. 5/28
 Carstairs, J. P. 5/57; 7/39
 Cartier, R. 6/40
 Cassavetes, J. 1/26; 5/27; 7/13
 Castellani, R. 1/23; 2/9; 4/5-45; 5/21-62; 8/10
 Castle, W. 6/38-43

- Cates, J. 7/37
 Catrani, C. 5/37
 Cavalotti, R. W. 1/46; 5/37; 7/36; 8/28-41
 Cayatte, A. 2/41; 4/13; 7/40
 Cerchio, F. 7/37
 Cerio, F. 8/36
 Chabrol, C. 2/33; 3/4; 5/20-21; 7/34; 8/17-37; 9/28-32-33-42
 Chaffey, D. 6/36; 7/36
 Chambli, M. 8/15
 Chaplin, C. 1/23; 2/7-13-31-32-33; 3/3; 4/5-28-30-31-40-41; 5/20-48-49-63-64; 6/7; 7/45; 9/17
 Chenal, P. 3/35
 Cherniavsky, D. 7/9; 9/5
 Chesnais, B. 8/40
 Chiarini, L. 2/9; 4/5
 Chujrai, G. 2/32; 4/52; 5/36; 7/19-22; 8/11-29-34; 9/18
 Clair, R. 1/23; 2/33; 3/3; 4/21-30; 5/13-26
 Clark, J. 5/47; 6/40; 8/34
 Clark, L. 2/46
 Clarke, S. 5/28-35; 8/11-27
 Clavell, J. 9/39
 Claxton, W. 9/33
 Clément, R. 6/5-40
 Cloche, M. 9/47
 Clouzot, G. H. 1/23; 5/7-8-21
 Cocteau, J. 5/23-26; 8/8
 Cohl, E. 4/21
 Coleman, H. 9/37
 Coletti, D. 6/42
 Colfach, E. 7/42
 Colfach, K. 7/42
 Coll, J. 5/36
 Collins, L. D. 3/41; 4/43
 Colpi, H. 6/5
 Comencini, L. 2/10; 7/21-22
 Comfort, L. 4/44
 Cooper, M. C. 5/64
 Corman, R. 3/45-47; 6/35; 7/39
 Cornelius, H. 6/39; 7/34
 Cornfield, H. 5/58
 Corona Blake, A. 1/43; 4/47; 5/37; 7/44
 Cottafavi, V. 5/55; 6/38; 9/36
 Cottinelli, T. 1/29
 Crabtree, A. 7/38
 Crichton, C. 3/38; 8/32; 9/33
 Crosland, A. 8/37-40
 Cukor, G. 5/57; 6/38
 Cunill (h), A. 5/37; 7/41
 Curtiz, M. 4/35; 7/44; 8/40; 9/34-41
- D**
 Daikubara, A. 6/42
 Damiani, D. 5/55; 8/15-31-42
 Daniels, H. 9/36
 D'Anza, D. 9/36
 Dassin, J. 2/13-27; 6/41
 D'Aversa, A. 6/36
 Daves, D. 2/48; 9/36
 D'Avino, C. 2/31
 Dawi, E. 1/32-33; 2/22-23-29-44; 5/11-18-37; 6/2-30; 7/21; 9/5
 Dawns, A. 2/31
 Day, R. 6/43; 7/34; 9/39
 De Andrade, J. P. 9/45
 Dearden, B. 2/44-48; 5/21; 8/10-38; 9/37
 De Barros, L. 1/29
 De Broca, P. 8/37
 Decoin, H. 1/48; 5/26; 6/36; 8/40
 De Cordova, F. 8/44
 De Filippo, E. 2/11; 3/38
 De Givray, C. 9/27
 Dein, E. 8/45
 Del Amo, A. 7/37
 Delannoy, J. 4/44; 5/26; 9/32
 De la Patellière, D. 5/49; 6/44; 8/41
 De la Serna, M. 5/60
 Del Carril, H. 1/19-33-43; 5/37; 6/34; 7/10-21; 8/36
 Del Fra, L. 8/15
 Delgado, M. M. 4/52; 8/42; 9/32
 Delgras, G. 6/37
 Dell, J. 6/35
 Delluc, L. 9/19
 Del Ruth, R. 9/40
 Del Torre, G. 5/59
 Demare, L. 2/24; 3/43; 5/37; 6/45; 7/21-38; 9/43
 Demichelli, T. 8/37; 9/33
 De Mille, C. B. 2/49; 4/15; 6/23-46; 7/45; 8/44; 9/43-47
 Demy, J. 9/42
 De Oliveira, M. 1/29
 De Orduña, J. 3/46; 6/39
 De Poligny, S. 9/47
 Deray, J. 9/34
 De Robertis, F. 2/9
 De Sá, J. 1/29
 De Santis, G. 2/10; 4/12; 6/35; 7/37
 De Seta, V. 8/8
 De Sica, V. 2/9; 3/4; 4/14; 6/5-13-47; 7/5; 8/10-13-35
 Desmond Hurst, B. 5/44
 De Toth, A. 5/52; 9/40
 Deville, M. 5/8-25; 8/37
 De Zavalia, A. 2/3
- Dieterle, W. 5/5-8; 9/35-41
 Di Gianni, L. 8/15
 Dinessen, R. 9/16
 Disney, W. 1/21; 2/6-7-38-46; 3/20; 4/21; 6/12; 7/31; 8/7
 Dmytryk, E. 2/13
 Donehue, B. 8/42
 Donen, S. 3/43; 7/38; 8/8; 9/38
 Doniol-Valcroze, J. 3/4; 5/21-23-25-26; 8/17-37; 9/34-42
 Dorman, B. 9/33
 Douglas, G. 4/51; 7/42; 8/37
 Dovzhenko, A. P. 2/16; 6/5; 7/6; 9/48
 Dragan, M. 7/22
 Dreville, J. 7/40
 Dreyer, C. T. 2/11-33; 5/25; 6/6; 9/16
 Duarte, A. 1/29
 Dullac, G. 9/19
 Dunning, G. 2/6
 Du Pont, M. 5/35
 Durand, J. 8/20; 9/17
 Duvivier, J. 1/17-44; 2/39; 3/41-47; 5/65
 Dwan, A. 7/41
- E**
 Edwards, B. 3/43; 6/36
 Eisenstein, S. M. 1/23-29; 2/16; 3/3-40; 4/15; 5/13-21; 6/6-17; 7/24; 8/47; 9/24-48
 Elorrieta, J. 8/35; 9/34
 Elston, A. 6/21
 Endfield, C. R. 5/56
 Engel, M. 1/26; 5/20
 Engel, T. 2/40; 3/35
 Enright, R. 5/66
 Epstein, J. 6/36
 Escrivá, V. 2/39
 Etcheverry, I. 3/21; 9/4
- F**
 Fabre, D. G. 9/34
 Fabri, Z. 6/6
 Fabrizi, A. 5/51
 Farrow, J. 4/52
 Favio, L. 5/33
 Feist, F. 7/39
 Feldman, S. 1/32-33; 2/23-29; 3/1-21; 4/40; 5/9-37; 6/2-15; 7/14-21; 9/5-8
 Fellini, F. 2/7; 3/22-37-48; 4/5; 5/11-12-21-37; 6/11-12-13-30-48; 7/31; 8/7-13-26-30-36; 9/20-28-45
 Fernán Gómez, F. 5/22-39-60
 Fernández, E. 8/11; 9/29
 Fernández Jurado, G. 9/5
 Fernández Jurado, P. 9/5
 Fernández Santos, (?) 5/36
 Ferrer, J. 7/38; 8/41
 Ferrara, G. 7/31; 8/15
 Ferrari, N. 8/15
 Ferreri, M. 4/12; 5/23-24-26-36-39
 Ferreyra, J. A. 2/3; 3/21; 6/20; 7/21; 9/3
 Feuillade, L. 9/17
 Feyder, J. 2/39
 Field, M. 6/22; 7/48
 Figueroa, L. 8/16
 Filipelli, R. A. 9/6
 Fischinger, O. 2/7
 Fisher, T. 3/41; 4/48; 5/45; 9/34-38-39
 Flaherty, R. J. 1/32; 3/18; 7/5-6-19; 8/16; 9/47
 Fleischer, D. 1/21
 Fleischer, M. 1/21; 2/7
 Fleischer, R. 4/39; 5/30; 8/45
 Fleming, V. 6/23; 9/39
 Ford, A. 5/34; 6/3; 7/23; 8/38
 Ford, J. 2/25-31; 4/29-30; 5/20-22-37-56-65-67; 7/45; 8/47; 9/39-40-46-47
 Forlong, M. 8/37
 Forqué, J. M. 9/35
 Foster, L. 8/43
 Foster, N. 8/40
 Fowler jr, G. 6/40
 Fowley, D. 7/39
 Franciolini, G. 2/37; 4/12; 9/47
 Francisci, P. 5/47
 Franju, G. 1/20; 2/26-47; 3/4; 5/21
 Frank, M. 3/40; 7/37; 8/38
 Frank, R. 1/26; 5/27-28
 Frankel, C. 9/38
 Frankenheimer, J. 7/28; 8/44
 Franzi, H. R. 9/6-8
 Freda, R. 9/31-32
 Friedlander, L. 5/46
 Friedman, S. 5/62
 Froelich, C. 4/24; 9/16
 Fulci, L. 6/41
 Fuller, S. 7/35-44
 Furie, S. 8/36
 Fuyushima, T. 4/41
- G**
 Gad, U. 9/16
 Gaisseau, P. D. 6/5
 Galeen, H. 9/16
 Galindo, A. 5/5-8-47
 Galli, E. 7/22
 Gallo, M. 7/21
 Gallone, C. 9/48
 Gance, A. 1/20; 4/27; 5/66; 9/47
 Gandin, M. 8/15
- Ganna, V. 8/15
 Gannaway, A. C. 2/41; 4/46
 Garbi, A. 9/8
 García Berlanga, L. 3/3; 5/36
 García Espinosa, J. 5/38
 Garnett, T. 2/45; 5/53
 Gashkill, C. 9/39
 Gasnier, L. 9/48
 Gassman, V. 8/38
 Gast, M. 6/37
 Gatti, A. 7/20-22
 Genet, J. 2/31
 Genina, A. 9/48
 Gentilomo, G. 9/39
 Germi, P. 2/10; 4/14-44; 8/13
 Giannarelli, A. 8/15
 Giersz, W. 5/7
 Gil, R. 5/46
 Gilbert, L. 2/45; 3/38
 Gilling, J. 7/42; 9/33-35
 Girard, B. 3/34
 Girault, J. 4/22
 Girolami, M. 8/34
 Glenville, P. 8/9
 Glück, W. 8/39
 Godard, J. L. 3/4; 8/17-37; 9/18-20-27-30-31-42-45
 Goldbeck, W. 2/49
 Golsholl, Millie 2/31
 Golsholl, Morton 2/31
 Golub, L. 7/36
 Gómez Muriel, E. 2/38; 5/54; 8/36
 Gonzaba, A. 2/32
 González, R. 8/36
 González, S. 8/11
 Gonzalvo, (?) 5/36
 Gordon, B. I. 5/45; 8/34; 9/34-40
 Gordon, M. 2/49; 4/46; 5/20
 Gordon, R. 7/36
 Goreta, C. 1/26
 Grangier, G. 1/42; 4/41; 5/46
 Grasshoff, A. 9/35
 Grayson, G. 8/42
 Green, G. 6/42
 Gremillon, J. 4/24
 Greville, E. T. 6/37; 9/32
 Grieco, S. 9/37
 Grierson, J. 1/32; 2/23; 3/18; 6/21; 9/5
 Griffith, D. W. 1/23; 2/7-9-25; 3/3-17; 4/27-28; 9/17-48
 Grimaldi, H. 5/49
 Gross, A. 1/22
 Gruel, H. 2/6-7; 3/20; 4/21; 5/34
 Grzimek, B. 7/31-42
 Grzimek, M. 7/31-42
 Guarini, A. 4/12
 Guest, V. 3/42; 4/51; 8/37
 Guilbaud, P. 5/33
 Guillermin, J. 4/39
 Guimaraes, M. 1/29
 Guinier Du Vignaud, R. 8/40
 Guitry, S. 9/47
 Gutierrez, Alea, T. 5/38; 7/21
- H**
 Haanstra, B. 2/38; 5/33
 Haas, C. 1/45; 5/54; 8/44
 Halas, J. 1/22; 8/7
 Hamer, R. 9/37
 Hamilton, G. 3/46
 Hanoun, M. 1/39; 3/4
 Harlan, V. 9/40
 Harnack, F. 5/43
 Harrington, C. 8/11
 Haskin, B. 6/37
 Hathaway, H. 3/45; 6/39; 7/45
 Haupe, W. 5/35
 Hawks, H. 6/23; 9/40
 Hayers, S. 7/35
 Heisler, S. 6/23
 Helmick, P. 8/43
 Henrikson, A. 3/39
 Hersko, J. 5/5-8
 Hertz, N. 9/33
 Heuze, A. 8/20
 Hibbs, J. 6/44
 Hill, J. 7/31
 Hilton, A. 7/45; 8/35
 Hintz, E. 2/31
 Hisamatsu, S. 5/8
 Hitchcock, A. 3/16; 5/58; 6/41-44; 8/44; 9/28-41
 Hoffman, K. 2/39; 5/20-24-26; 7/22-29-41; 8/41
 Hole, jr., W. 6/43
 Holmes, (?) 6/21
 Holt, S. 3/42
 Honda, I. 8/43
 Hopper, J. 8/34; 9/41
 Hoppin, H. 1/22
 Horne, J. W. 5/61-64
 Hossein, R. 5/21
 Hubley, J. 1/20; 2/6-7; 4/21; 8/11
 Hughes, K. 7/21
 Humberstone, B. 7/45
 Humes, H. 5/28
 Hunebelle, A. 7/34
 Huston, J. 1/26; 2/27-31-48; 5/20-35; 6/18-39

- I
Ichikawa, K. 6/6-20-37-46
Iglesias, M. 9/38
Illing, F. 7/31
Inagaki, H. 6/45; 7/40
Ince, T. H. 4/27-28; 9/17
Ingenieros, J. 9/6
Iquino, I. 6/39
Iturralde Rúa, V. A. 9/6
Ivens, J. 1/29; 3/18; 5/39; 7/22
- J
Jabely, J. 2/6
Jacobs, H. 2/31
Jacoby, G. 3/42; 4/37; 9/36
Jacque, C. 3/34; 5/26; 6/44; 9/47
Jacubowska, W. 5/34
Jasny, V. 2/27-37; 5/4-6-8
Jasset, V. 8/20; 9/17
Jeliaskova, B. 7/21-22
Jenkins, P. 7/37
Jennings, H. 6/21
Joffé, A. 4/46
Johnson, N. 5/43
Jones, H. 5/61
Josipovici, J. 8/40
Jugert, R. 7/43
- K
Kachyna, K. 7/22
Kalatosov, M. 2/28; 5/4-18
Kampendonk, G. 7/40
Karanovitch, A. 2/7
Karlson, P. 4/42; 5/5-8; 8/41; 9/37-40.
Karn, B. 5/49
Kast, P. 3/4; 5/25-44; 8/17; 9/44
Kaulen, P. 8/15-16
Käutner, H. 2/44; 4/22; 5/21; 6/42; 9/34
Kawalerowicz, J. 3/3-36; 5/20-34; 6/3-6; 9/26
Kazan, E. 2/13; 3/15-48; 4/15-50
Keaton, B. 2/31; 3/25
Keighley, W. 7/44
Keller, H. 8/42-43; 9/38
Kennedy, B. 9/33
Keshner, I. 7/38
Khittl, F. 7/31
King, H. 1/43; 7/22
Kinney, J. 1/47
Klimovsky, L. 2/39; 7/43
Kline, H. 8/15
Klinger, W. 6/34
Koch, C. 4/11
Koch, H. W. 2/36
Kohon, D. J. 1/33; 5/37; 6/2-15-30-46; 7/21; 8/11; 9/4-6-18-19
Korda, Z. 9/47
Kosintzev, G. M. 2/24
Koster, H. 4/48
Kouzel, A. 1/24
Kowalsky, B. 9/32
Kramer, S. 2/13; 3/16-17; 5/20-22-36-50; 8/12; 9/23
Kraner, B. 9/8
Krejciak, J. 2/27-37; 4/43; 6/41; 9/39
Krska, V. 4/43; 8/9
Kubrick, S. 2/27; 4/15; 5/36; 6/42; 7/24
Kuhn, R. 3/21; 7/9; 9/3-6
Kurosawa, A. 5/20-37; 7/26-39; 8/7; 9/18
- L
Labro, M. 4/40; 8/34
Lacombe, G. 9/47
Lah, V. 1/33; 4/41; 5/37
Lamont, C. 9/39
Lamorisse, A. 5/4-12; 7/43-48; 9/29
Lampin, G. 8/35
Lancaster, B. 9/41
Land, K. 5/37
Landers, L. 8/34
Lang, F. 3/45; 4/20-21.23-42; 5/8-21-61; 7/44; 9/47
Lang, O. 8/37
Lang, W. 4/37; 7/39
Lansburgh, L. 4/39
Larsen, V. 9/16
Larson, E. 2/46
Larreta, E. 9/47
Lattuada, A. 2/9; 4/5; 5/5-8-13; 6/43; 8/36
Lauric, F. 7/34
Lauric, F. 2/43; 5/37
Leacock, P. 5/5-8-20
Leal, A. 2/32
Le Bary, C. 8/20
Le Borg, R. 7/38
Le Chanois, J. P. 5/26
Lederer, G. 9/46
Lee, J. 1/42; 8/35
Lee Thompson, J. 2/28; 3/17; 5/20-53; 7/38; 9/34
Lefranc, G. 2/42
Leiser, E. 7/36; 8/36
Leitner, H. 6/36
Lemoine, (?) 2/7
Lemont, J. 5/24-26; 9/38
Lenica, J. 2/6; 4/21; 5/34-35; 6/3
Leonviola, A. 8/34
- Lerner, F. 7/42
Le Roy, M. 2/37; 7/44
Leslie, A. 1/26; 5/27
Levin, H. 1/45; 6/44
Lewis, J. 5/44
L'Herbier, M. 4/24; 9/47
Lind, A. 9/16
Lindtberg, L. 4/46
Litvak, A. 6/5; 8/37
Lizzani, C. 2/10; 4/6; 9/34
Lloyd, F. 6/23
Logan, J. 5/22-57; 7/20
Lopes Ribeiro, A. 1/29
Lorentz, P. 8/16
Lorenzi, S. 9/42
Losey, J. 2/13; 5/45; 7/37; 9/27-47
Lourie, E. 8/37
Low, C. 7/22; 9/45
Lubin, A. 9/35
Lubitsch, E. 4/20; 6/23-39; 9/16-43
Lucchetti, R. 9/45
Lucía, L. 6/41; 7/40
Lugones, M. 9/4
Lukov, L. 2/24; 9/37
Lumet, S. 3/10; 4/40
Lumière, A. 2/33; 6/46; 8/19; 9/16
Lumière, L. 2/33; 6/46; 8/19; 9/16
Luna, J. R. 5/37
Luna, R. 9/7
Lupo, R. 1/29
Lye, L. 1/20-39; 2/6
- M
Macario Rodríguez, J. 2/29; 5/33; 9/7
MacDougall, R. 4/49; 7/38
Machaty, G. 7/21
Mackendrick, A. 5/65
Mackenzie, K. 8/11
Maddow, B. 1/26
Makarczynski, T. 6/3
Makovec, M. 2/27-37
Malasomma, N. 9/37
Malatesta, G. 8/37
Malle, L. 2/31; 3/4-10-24; 4/35; 5/21; 8/17; 9/42
Mamoulia, R. 6/23; 8/44; 9/39
Mangini, C. 8/15
Mankiewicz, J. L. 1/20-47; 6/44; 9/40
Mann, A. 5/63; 7/35; 9/43
Mann, Daniel 2/40; 4/45; 6/34; 9/31
Mann, Delbert 6/35
Mántaras Rogé, A. 2/31
Mantz, P. 2/45
Marcellini, R. 7/21-22
Margueritte, V. 3/31
Mariscal, A. 7/37
Marischka, E. 2/45; 3/37; 9/32
Marischka, G. 3/43
Marker, C. 7/20; 8/17; 9/42
Markopoulos, G. 5/28
Marno, E. 8/41
Marshall, G. 5/66; 7/35
Martínez Solares, 3/36; 7/43
Martínez Suárez, J. A. 1/32; 2/23; 3/36; 5/37; 6/2; 9/7
Martini, O. 7/31
Martinson, L. 6/37-38
Martoglio, N. 2/9; 9/17
Marton, A. 2/45; 5/21-59
Martorel, A. 8/16
Maselli, F. 3/3; 4/14; 5/38; 8/14-35; 9/4.
Mastrocinque, C. 3/38; 4/37; 7/34-43
Mattoli, M. 8/34-42-43; 9/38
Mattson, A. 1/31; 9/40
May, J. 9/16
May, P. 5/54
May, R. 9/39
McCarey, L. 3/25
McDonald, D. 5/52
McDonald, F. 2/43; 6/41
McLaglen, A. V. 4/34; 9/35
McLaren, N. 1/38-39; 2/6; 4/21; 5/33; 9/29-45
McLeod, N. Z. 5/64
Meisel, K. 8/39
Mekas, A. 1/27; 5/28
Mekas, J. 1/27; 5/28-35
Melchior, I. 9/32
Méliès, G. 5/30; 8/20
Melville, J. P. 8/11
Meyers, S. 1/26
Michel, J. 9/4-7
Milestone, L. 6/39-40
Miller, David 5/65; 6/38
Miller, Rob. 9/45
Mimica, V. 2/6-7
Minkin, A. 7/21
Minnelli, V. 2/25; 3/40; 5/21-44
Minniti, D. 1/32; 5/11; 7/27-43
Mirando, A. 1/29
Mitry, J. 1/20
Mizoguchi, K. 7/26
Mocky, J. P. 3/4-47; 5/20
Moglia Barth, L. 2/23; 7/45; 9/47
Moguy, L. 9/47
Molinaro, E. 3/4; 5/25-48
Monicelli, M. 2/26-38; 4/14; 8/13; 9/45
Montaldo, G. 8/11
- Montgomery, R. 3/38
Morassi, M. 8/39
Morayta, M. 5/37; 9/34
Morin, E. 8/3
Mugica, F. 6/34-46
Mugica, R. 7/35
Muguerza, V. 5/37
Mulligan, R. 5/55; 6/36
Munk, A. 3/3; 5/33-34-35; 6/3; 7/23-30; 8/46; 9/26
Murnau, F. W. 8/26
Muro, G. 2/7
Murphy, R. 7/43
Murúa, L. 1/33; 4/18-47; 5/18-37; 6/2-15; 8/11-23-33; 9/5-7-8
Musú, A. 7/43
- N
Natchanov, R. 2/7
Naumov, V. 8/9
Navarro, A. 9/4
Navarro, C. 8/16
Nazarro, R. 5/62
Neame, R. 7/43
Nelli, P. 8/15
Neto, T. 9/45
Neumann, K. 4/40
Newfield, S. 7/37
Newman, J. 2/47; 3/35-39; 7/39; 9/35
Niblo, F. 5/21
Nicolic, I. 7/22
Nieves Conde, J. 3/40
Nonguet, L. 8/20
Norman, J. 2/31
Norman, L. 4/49; 5/4-5-8
Noronha, L. 9/44
Nosseck, M. 5/61
Nuzzi, P. 8/15
- O
Oda, M. 5/49
Ode, E. 4/34; 6/42
Odets, C. 2/46
Oganisian, H. 9/33
O'Hanlon, G. 6/41
Oliva, J. F. 2/29; 5/33; 9/7
Olivier, L. 1/23; 5/36; 9/40
Olmi, E. 8/11-15
Olsen, O. 9/16
Ophüls, M. 6/46; 8/8; 9/47
Orkin, R. 5/20
Ormond, R. 7/39
Oro, J. B. 8/16
Oswald, R. 9/16
Oury, G. 6/38
- P
Pabst, G. W. 2/33; 9/47
Pagliero, M. 4/12
Pagnol, M. 3/41
Pal, G. 3/46; 8/34
Paolucci, G. 7/48
Pappier, R. 2/23
Partesano, D. 8/15
Pasolini, P. P. 8/11
Passendorfer, J. 5/4-6-8-18-35; 7/24; 9/38
Pastrone, G. 2/9; 9/17
Patino, B. M. 5/36
Paul, H. 6/37
Pawlowski, A. 6/3
Peixoto, C. 2/32
Pereira Dos Santos, N. 8/15-16; 9/45
Perier, E. 7/40; 8/10
Perol, G. 9/8
Perret, L. 9/17
Perry, P. 7/38
Persano, A. L. 2/29; 3/21; 5/33; 6/23; 9/7
Petelski, C. 6/37
Petelski, E. 6/37
Petri, E. 8/30; 9/32
Petrie, D. 4/37; 6/25; 8/41
Petroni, G. 4/46
Pevney, J. 2/49; 4/38; 6/35; 8/40; 9/36-38
Peyser, J. 2/47
Picazo, M. 5/36
Pietrangeli, A. 9/31
Pinkava, J. 7/48
Pires, R. 9/45
Podmaniczky, F. 5/20; 8/36
Poggioli, F. M. 2/9
Pojar, B. 2/7
Polanski, R. 5/34; 6/3
Polidoro, G. L. 8/42
Pontecorvo, G. 5/7-8-11-14; 9/45
Porter, E. S. 4/28; 9/48
Porter, J. 9/4
Potter, H. C. 4/52; 6/45
Pottier, R. 9/33
Powell, M. 9/36
Preminger, O. 2/13; 4/51; 5/20-65; 6/5; 7/37; 8/12
Pronin, V. 6/5
Prósper, F. 5/36
Provenzale, E. 9/39
Puccini, G. 5/50
Pudovkin, V. 2/16-24; 5/20; 8/47
Pyriev, I. 2/32

Q

Queiroga, P. 1/29
Questi, G. 8/15
Quilici, F. 5/37
Quine, R. 4/48; 8/44
Quintar, F. 9/4-8

R

Rabenalt, A. M. 4/41; 5/59
Raikovski, (?) 2/7
Rakoff, A. 6/40
Rappaport, G. 7/21
Rapper, I. 3/42
Ratoff, G. 6/40
Ray, N. 5/36-60; 6/44; 7/45; 9/29-30-37
Ray, S. 7/4; 9/24
Reed, C. 2/42; 5/67
Reichenbach, F. 9/42
Reinhard, H. 7/31-48
Reinhardt, G. 2/41
Reinhardt, M. 9/16
Reiniger, L. 2/6
Reinl, H. 2/38-44
Reisz, K. 5/4-5-8-18-33-39; 6/21; 8/11; 9/18
Reitherman, W. 2/46
Renoir, J. 4/5-11-30; 6/27; 7/5-6; 9/24-39
Renzi, R. 8/15
Resnais, A. 1/4-27-39; 2/29-42; 3/4; 5/20-21-33-37; 6/5-46; 7/20; 8/9-17-26-37; 9/13-30-46
Ribakov, A. 6/43
Richardson, T. 1/26; 6/21; 8/41
Rilla, W. 6/43
Rinaldi, C. 5/37
Ríos, H. 9/4-8
Ripert, O. 9/16
Ripley, A. 9/47
Risi, D. 2/11; 5/24-26-59; 7/34
Risi, N. 8/15
Ritt, M. 5/51
Rivalta, G. 4/39
Rivette, J. 8/17; 9/42
Roach, H. 3/25
Robatto, S. 9/45
Robbins, J. 9/43
Robert, D. 2/7
Robertson, J. 9/39
Robson, M. 5/48; 6/45
Rocha, G. 9/45
Rodríguez, I. 3/36; 8/11
Rodríguez, R. 9/33
Rogers, C. 5/61
Rogovin, L. 1/26; 5/28
Rohmer, E. 3/4; 8/17
Román, A. 5/51; 7/35
Romero, M. 2/3-23; 6/20; 9/47
Rondi, B. 8/15
Roos, J. 5/33; 7/22-48
Rosemberg, S. 6/39
Rosi, F. 5/16-20
Rossellini, R. 2/3-9; 4/12; 5/20; 6/47; 7/13; 8/9-13; 9/30-45
Rossen, R. 8/12
Rossi, F. 3/3; 4/45; 5/21
Rossa, J. A. 9/8
Rouch, J. 3/4; 8/3-11-17
Roussell, M. 3/37
Roziar, J. 9/42
Ruis, J. 8/15
Ruppel, K. L. 7/31
Russo, M. 5/43
Ruttmann, W. 1/29
Rybkowski, J. 7/22
Rye, S. 9/16

S

Saderman, A. 9/4-7-8
Sáenz de Heredia, J. 8/36
Sala, V. 9/33
Salce, L. 9/36
Salkow, S. 5/45
Salvador, J. 9/32
Salvia, R. 8/35
Samsonov, S. 8/40
Sanders, D. 5/20-27-28
Sanders, T. 5/20-27-28
Sandrich, M. 3/48
Saraceni, P. C. 9/44
Saraceni, J. 6/38
Saslavsky, L. 2/3
Saunders, C. 9/47
Saunders, Ch. 5/52
Saura, C. 5/23-24-26-36-39
Sautet, C. 7/35
Savona, L. 3/42
Saytor, T. 7/34
Scheinpflug, R. 7/48
Schoedsack, E. 5/64; 6/44
Schoenfeld, (?) 7/31
Schor, M. 9/5

Schuster, H. 7/35
Scotese, G. M. 8/35; 9/32
Seaton, G. 1/31; 9/46
Seguel, J. 2/42
Sekky, V. 7/48
Seiter, W. A. 5/64
Selander, L. 2/41; 8/43
Sennett, M. 3/25; 4/27; 9/17-46
Serandrei, M. 4/12
Serena, G. 2/9
Setó, J. 1/46; 7/40
Shavelson, M. 1/45; 7/39
Shepard, G. 9/35
Sher, J. 2/48; 5/58
Sherman, G. 2/46; 5/50; 7/36; 9/34
Sherman, V. 5/50; 7/44
Sherwood, G. 5/45
Sherwood, J. 3/44
Shindo, K. 7/19-22
Sholem, L. 8/42
Sidney, G. 2/48; 6/40; 7/45; 9/35-41
Siegel, D. 7/37-38
Singer, A. 8/27; 9/33
Siodmak, R. 1/44; 2/39; 7/22-41; 9/35
Sirk, D. 6/43; 9/47
Sjöberg, A. 1/30; 6/6; 9/22
Sledge, J. 5/33
Soffici, M. 1/33; 4/38; 5/37; 6/44; 7/10-21; 9/4-39
Soldati, M. 2/9-43; 4/5; 5/21
Solér, J. 4/44; 6/35
Solntzeva, Y. 6/5
Springsteen, R. G. 7/40
Stahl, J. 5/64
Stanley, P. 7/36
Staudte, W. 6/6; 7/24-29-31; 8/38
Starevich, L. 3/20
Stemmle, R. A. 5/20
Steno, 3/34; 4/45; 6/36; 8/33-38
Stepantsev, (?) 2/7
Stern, B. 1/26; 5/27-28; 9/25
Stevens, G. 2/25; 3/25; 5/20-36-63; 7/44-45
Stevens, L. 8/27-41
Stevenson, R. 5/62
Stewart, P. 1/47; 2/40
Stone, A. 2/40; 9/37
Strand, P. 8/15
Strick, J. 1/26
Sturges, J. 5/20-51-62; 9/33
Sucksdorff, A. 1/31; 7/5
Summers, M. 5/36
Swift, D. 5/54

T

Tabachnik, J. 9/7-8
Tamayo, R. 9/9
Tanner, (?) 1/26
Tarkas, A. 9/36
Tashlin, F. 7/35
Tati, J. 4/52
Tato, M. P. 3/13
Taurag, N. 3/47; 5/66; 6/36; 9/32
Tchabukiani, V. 5/5-8
Templeton, G. 6/45
Tetzlaff, T. 2/45-47; 6/45
Thiele, R. 1/44; 3/3; 4/22
Thomas, G. 3/35; 6/43; 7/34; 8/40
Thomas, R. 3/45; 4/50; 5/24-26; 7/36
Thompson, W. 2/45
Thorpe, R. 3/48; 4/43; 7/44
Thurber, J. 4/21
Tiesler, H. 6/23
Tinayre, D. 2/23; 3/43; 4/19; 5/37; 7/21; 8/28-41
Topper, B. 8/43
Torre Nilsson, L. 1/17-32; 2/3-22-38; 3/5-8-12-39; 5/9-36-37; 6/2-4-6-16-30-46-47; 7/10-21-39; 8/11-25-40; 9/3-4-7-18-47
Torres Ríos, L. 2/23; 3/6-12; 6/20; 8/26-29; 9/3-7-47
Toscano, C. 8/15
Tosi, V. 8/15
Tourjansky, V. 4/39
Tournier, J. 2/41; 4/36; 8/37
Tournier, M. 9/48
Trauberg, Y. 2/24
Trelles, D. 8/15-16
Tressler, G. 2/28-37-47; 5/21
Trnka, J. 1/23; 2/6-45; 5/21
Truffaut, F. 1/27; 3/3; 5/20-21-33; 8/17; 9/27-38-42
Tuttle, F. W. 2/39

U

Ucicky, G. 9/48
Ullie, U. 2/29-31
Ulmer, G. 5/43; 9/39
Urueta, C. 8/16
Ustinov, P. 9/37

V

Vaccarini, B. 9/45
Vadim, R. 5/17; 8/17; 9/44

Vadja, L. 4/41
Vailati, B. 4/36; 9/35
Valère, J. 3/4-44; 5/21
Vancini, F. 5/23; 7/25; 8/15-39; 9/18-24-45
Van Der Horst, H. 5/33
Vanzi, L. 8/39
Varda, A. 8/17; 9/42
Vasile, T. 2/43
Vasseur, J. 2/7
Vergano, A. 2/10
Verhoeven, P. 3/44; 7/38
Verneuil, H. 5/26; 7/34
Vernuccio, G. 3/40
Vicas, V. 2/28
Victor, P. 6/34
Vidor, C. 5/57; 9/41
Vidor, K. 2/46; 4/29; 5/36
Vigo, J. 2/29; 3/3; 6/3
Viktor, H. 2/42
Villanueva, C. 8/16
Villarán, R. 9/47
Viñoly Barreto, R. 3/44; 5/37; 7/44
Visconti, L. 2/3-9; 4/4-8-11-12-13-14; 5/37; 6/7-9-11-12-17-24-47; 8/7-13; 9/18-45
Vlácil, F. 7/48
Vohrer, A. 3/46; 8/39
Volmer, H. 3/41
Von Ambesser, A. 6/42
Von Baky, J. 1/47
Von Borsody, E. 8/43
Von Cziffra, G. 2/41; 3/44; 8/38
Von Rathony, A. 7/37
Von Shenck, R. 5/37
Von Stenberg, J. 6/23
Von Stroheim, E. 4/29
Vosmik, M. 2/27-37
Vukotic, D. 2/7
Vystrcil, F. 2/7; 5/33

W

Waggner, G. 2/41; 7/42; 8/37
Wajda, A. 2/16-32; 3/3; 5/20-33-35-37; 6/3-6; 7/23; 8/8-38; 9/26
Walmo 9/9
Walsh, R. 4/46; 8/44; 9/34
Walters, C. 2/42; 3/16; 8/44; 9/39
Wayne, J. 5/36; 6/34
Webb, J. 4/49
Webb, R. 3/39
Wegener, P. 9/16
Weidenmann, A. 4/43; 7/34; 8/33
Weiss, D. 9/34
Weiss, J. 4/43; 5/20; 7/28-41
Weiss, P. 1/30
Welles, O. 1/23; 3/3; 5/36-37-61; 9/46
Wellman, W. 2/25-31; 6/23
Wendkos, P. 5/49; 7/34; 8/11
White, G. 6/36
Whitney, J. 1/20; 2/31
Wicki, B. 5/22-45; 7/31
Wiene, R. 2/33
Wilbur, C. 4/36
Wilcox, H. 4/49; 5/58
Wilder, B. 4/20-36; 5/36; 6/23; 7/31-45; 8/34
Wilder Lee, W. 6/34
Wilenski, O. 6/30-46; 9/4-8-9-46
Williams, E. 2/36
Williams, R. 1/22
Wilson, R. 7/40
Wirth, F. P. 4/22-42
Wisbar, F. 5/24-26; 9/35
Wise, R. 2/27; 3/42; 5/21-66; 8/44; 9/43
Witney, W. 4/51; 7/40; 8/34; 9/36-37
Wolff, K. 7/21-22
Wood Jr., E. 8/34; 9/34
Wood, S. 7/22
Wright, B. 6/21
Wyler, W. 2/25; 3/15-34; 5/21-62; 6/23-45; 8/44; 9/46

Y

Yarbrough, J. 5/47
Yeaworth Jr., I. 6/36; 7/36
York, E. 3/39
Young, T. 8/43
Youngson, R. 3/47
Youskhievich, S. 2/32; 7/20

Z

Zacarias, M. 1/46; 7/22; 8/37
Zampa, L. 2/10; 4/12; 6/38; 7/43; 8/21
Zampi, M. 5/52
Zaphiratos, H. 8/40
Zavattini, C. 2/11; 3/19; 8/14
Zecca, F. 8/20
Zeglio, P. 9/36
Zeman, K. 2/7; 5/30-60; 9/18
Zinnemann, F. 2/49; 5/20-62; 6/23; 7/42
Zugsmith, A. 8/35-42
Zulawski, A. 9/8
Zurlini, V. 3/3; 5/16-20; 6/5; 7/25-41; 8/14; 9/45



TIEMPO DE CINE es la publicación oficial del Cineclub Núcleo de Buenos Aires, fundado el 20 de agosto de 1954. Consejo directivo: Salvador Sammaritano, Héctor Vena, Agustín Mahieu, Alberto Alvarez, Antonio A. Salgado, Josefina Olivi, Armando Bresky, Rosa Sztarkman y Anastasio Chilotey. Núcleo es miembro fundador de la Asociación de Cineclubs de Buenos Aires (A.C.B.A.). De él dependen un Departamento de distribución de publicaciones cinematográficas dirigido por Juan Carlos Bosetti y la Cinemateca Núcleo. Edita, además de esta revista, la colección de estudios monográficos Cine-Ensayo. Secretaría: Avda. Gaona 2907, Piso 39, oficina 4, Buenos Aires, República Argentina, tel. 59-7990.

JOSEPHINE BAKER en LOS AÑOS LOCOS



Sinónimo de
respeto por
el público

presenta

UN FILM DISTINTO, DELICIOSO, UNICO

LOS AÑOS LOCOS

(Les années folles)

Una insuperable evocación de una época turbulenta y bulliciosa: 1918-1929, de la revolución rusa a la gran crisis de Wall Street. Los acontecimientos políticos, sociales, artísticos, la revolución de las costumbres, a través de inéditos y excepcionales documentos filmados.

Realización y montaje de MIREA ALEXANDRESCO y HENRI TORRENT.

y para el 1° de enero de 1963 el estreno en Buenos Aires de LA MAS
CELEBRE OBRA DE FRANZ KAFKA CONVERTIDA EN LA OBRA
MAESTRA DE ORSON WELLES.

EL PROCESO

con Anthony Perkins, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Elsa Martinelli, Orson Welles, Madeleine Robinson, Akim Tamirof y Suzanne Flon.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El cine

Paramount

que promoviendo un cine de calidad ha estrenado, entre otras, *Propiedad privada* (Stevens), *Raíces* (Alazraki), *Orfeo* (Coc-teau), *Les mistons* (Truffaut), *El cochecito* (Ferrer), *Los inundados* (Birri), *La joven y Viridiana* (Buñuel).

exhibe ahora el extraordinario film de
Kaneto Shindo

LA ISLA DESNUDA

Primer premio Festival de Moscú, 1961

Lavalle 845, tel. 35-0999

Argentina, \$ 100 ^{m/a}
Chile, 1 escudo
Uruguay, \$ 5.—
Otros países, u\$s 1.—

LA TECNICA IMPRESORA S. A. C. I.
Córdoba 2240 - Buenos Aires (R. A.)