

Publicación de

CINE CLUB UNIVERSITARIO

F. E. CH.

S
E
P
T
I
M
O



"El salario del miedo",
de H. G. Clouzot

1

AGOSTO

A
R
T
E

EDITORIAL

Al presentar hoy el primer número de la revista del Cine Club Universitario de la Federación de Estudiantes de Chile, nos anima el propósito de contribuir a la difusión y mejor conocimiento del arte cinematográfico. Esperamos, a través de sus páginas, poder brindar al público interesado en cine los materiales que actualmente no están a su alcance debido a la casi total ausencia de libros y revistas técnicas extranjeras. Trataremos de ofrecer a nuestros lectores todo aquello que de una manera u otra esté relacionado con el cine, tanto a través de la reproducción de publicaciones aparecidas en revistas extranjeras y libros técnicos, como por artículos elaborados especialmente para nuestra revista.

Desde principios de 1954, fecha de la iniciación de sus actividades, el Cine Club Universitario ha venido realizando una labor de divulgación cinematográfica por medio de proyecciones y foros semanales de películas seleccionadas por su calidad artística. No hemos querido que solamente se reduzcan a esto nuestras actividades y es así como se ha organizado para el mes de agosto un curso sobre historia del cine para continuar más tarde con un seminario sobre técnica cinematográfica. Secundando esta labor aparece SÉPTIMO ARTE, que esperamos contribuya a incrementar el interés por el cine y su mejor conocimiento, reuniendo en torno al Cine Club Universitario u otras instituciones similares a todas aquellas personas cuyas inquietudes relacionadas con el cine no encuentran actualmente posibilidades para ser desarrolladas.

Invitamos pues a todos aquellos que se sientan inclinados hacia nuestras actividades acercarse al Cine Club y a colaborar con SÉPTIMO ARTE.

EL CINE CLUB UNIVERSITARIO EXHIBIRÁ EN EL MES DE AGOSTO

Sábado 6
"MILAGRO EN MILAN",
dirigida por Vittorio De Sica.

Sábado 13
"ODIO QUE FUE AMOR",
(La versión de Browning)
dirigida por Anthony Asquith.

Sábado 20
"LOS ASEINOS ESTAN ENTRE NOSOTROS",
dirigida por Wolfgang Staudte.

Sábado 27
"EL FUGITIVO",
dirigida por John Ford.

6.30 P. M. SALON DE HONOR DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Ladri di biciclette.
De Vittorio de Sica, 1948.

Diego Arocena

Neo



REALISMO ITALIANO

SEGUN GIAN LUIGI RONDI, el cine italiano de hoy nació de las ruinas del Año Cero, 1944, año de la Liberación de Italia. Pero no hay que olvidar que muchos de sus hombres, ideas y procedimientos eran de la preguerra, sobre todo allá donde se tenía a la verdad por única aspiración poética.

Esta producción cinematográfica puede dividirse, con Vernon Jarratt, en tres categorías: neorrealismo, "super" y comercial. Se entienden por neorrealistas aquellos films que toman su materia de la vida diaria de la Italia de postguerra, trabajan casi exclusivamente fuera de estudio y con actores no profesionales alcanzando así un alto grado de autenticidad. Muchos de estos films han sido comerciales porque fueron financiados por las compañías comunes de producción, pretendían por lo menos salvar los costos y, de ser posible, alcanzar una ganancia decente. Pero, en general, la actitud de sus directores no era puramente comercial, pues dentro de los límites de la historia que narraban, o de lo que la

censura permitía narrar, pretendían mostrar la verdad tal cual la veían. Puede que no siempre tuvieran éxito, pero si alguna vez fracasaron fué por realizar imperfectamente su trabajo o por equivocar la disciplina artística: aun en estos casos quedaron escenas capaces de elevar la calidad del film. Siempre habrá una gran diferencia entre quien dice "esto fué así, mostrémoslo tal como ocurrió" y, por alguna debilidad técnica o intelectual, obtiene sólo un éxito parcial, y quien ubica los hechos presentes en un mismo clima melodramático en todos sus films, mirando sólo la taquilla. "Super" son aquellos films espectaculares, filmados con grandes decorados y vestuarios y con numerosos extras, a los que son tan afectos los italianos, desde la época de Guazzoni, como los americanos a los "western". Comerciales, por fin, serían aquellos films en los que únicamente se busca un beneficio económico. Esta apreciación no supone una crítica, sobre todo si consideramos que los italianos han logrado excelentes producciones.

De estas tres categorías interesa la primera, única que en realidad merece destacarse en conjunto e individualmente por haber alcanzado la perfección

artística. Esta escuela es llamada neorrealista pues significó una vuelta a la realidad de la vida como tema, realidad que el cine en el mundo entero había olvidado en parte produciendo obras artificiales en argumento e imágenes, carente de verismo uno, producto poco natural las otras por ser obtenidas casi siempre dentro de escenarios prefabricados. Este cine realista no es patrimonio exclusivo de los italianos. En todas partes del mundo se ven ejemplos de este modo de filmar. Pero, eso sí, nunca y en ninguna parte se dió el caso de una tendencia tan lograda y perfecta en su concepción, tan devotamente cultivada por sus artistas y que tan amplia resonancia haya alcanzado desde el momento de su aparición.

Veamos entonces cómo se forma esa tendencia, qué antecedentes tiene, quiénes son sus adelantados y cuáles son las razones que la llevan a su madurez, para ir precisando así sus detalles y caracteres más típicos.

ANTECEDENTES

Escribe Mario Verdone que el neorrealismo italiano "es una tendencia o escuela, cuyo arte se funda en la vida". Sus raíces están en la narración de las be-

* El presente trabajo obtuvo el único premio del Concurso de Ensayo y Crítica Cinematográfica de Cine Universitario y la Revista FILM (1954), Uruguay.



Germania, anno zero. Roberto Rossellini, 1947

llezas de la tierra y de las ciudades de la península, filmadas a pleno aire, y en la mayoría de los casos con actores no profesionales.

Ya encontramos realismo en el cine italiano allá por los comienzos de la primera guerra mundial, con R. Braco, Salvatore di Giacomo y Emilio Ghione. Pero será más cerca de nuestros días cuando comenzarán a actuar libremente Blasetti y Camerini, verdaderos iniciadores de la escuela que culminará luego de la segunda guerra. Dice el propio Blasetti que "cuando Zavattini establece que hay en el cine italiano algo más duradero que el éxito de una fórmula, quiere expresar una necesidad de verdad mirando al presente y al futuro, pero también fijando su vista en el pasado, necesidad que se puede reconocer en todas las obras de los principales directores de la nueva escuela. Esa necesidad sobreentiende una común tradición moral que no apareció de improviso, sin antecedentes, sino que por el contrario nació sobre una determinada tradición, y llegó a expresarse con claridad porque buscaba y afinaba su lenguaje desde hacía años". Rossellini, De Sica, Visconti, De Robertis, Vergano, Castellani, Lattuada, De Santis, Germi, Zampa, el mismo Blasetti, ya trabajaban en el cine italiano desde antes de la guerra, "puede ser que con menos madurez, ciertamente con vínculos políticos —exagerados a menudo por la crónica— que los limitaban, pero con una coherencia moral y estilística fácilmente documentable en aquello que hicieron después". También los autores de entonces eran los mismos de hoy: Amidel, Giacomo y Aldo di Benedetti, Zavattini,

Castellani, Soldati, Ivo Perilli, Ercole Patti, Giuseppe Amato brindaban material a los directores tal como lo hacen en la actualidad. En una palabra, los hombres que triunfaron con el neorealismo ya actuaban antes con "la misma necesidad de verdad" que expresaron libremente después de la guerra.

Sus esperanzas, admite Blasetti, iban en el cine extranjero del D. W. Griffith de *Intolerance* (1915) al King Vidor de *The Big Parade* (1925) y *The Crowd* (1928), de Erich von Stroheim, el despiadado analista de *Foolish Wives* (1922) y *Blind Husbands* (1919) a Chaplin (desde luego), considerado "el más veraz de todos los hombres del cine en su antiverismo clownesco de gran poeta". Lefán mucho a los autores rusos: Eisenstein, Pudovkin, Nikolai Ekk. Una vez en contacto con la obra de estos maestros encontraron en ellas una natural inclinación al realismo.

Las esperanzas italianas se apoyaban en Genaro Righelli por su *Rosso e Nero* (1926) y sobre todo en Augusto Genina, el único que mostraba ya un carácter semejante al suyo actual que, ya sea por el tema, ya por el tono fotográfico y el aspecto documental de sus obras, confirma plenamente esta suposición. Ante la aparición del sonoro, el público prefirió la producción nacional a la foránea, y es entonces cuando el Estado comprendió llegado el momento de intervenir: comienza así el período oficialista del cine italiano. La corriente realista no había reaparecido ni era considerada un éxito, pero lo fué en seguida. Se la tomó por un peligro burgués y se prohibieron varias de sus mejores muestras: *Il capello a tre punte*,

de Mario Camerini y *Vecchia Guardia*, de Blasetti, ambas de 1934.

La técnica progresa merced a la abundante producción que permite adquirir una rica experiencia. Va cuajando así la tendencia neorrealista que apuntaba desde tiempo atrás y llegamos a 1942, año en el que Blasetti filma *Quattro passi fra le nuvole*. Este film no es la afirmación de un solo hombre sino de un conjunto de nombres, todos formados en la misma escuela. Tan es así que Rossellini, De Sica, Vergano, Lattuada, Castellani, Soldati y otros habían sido directores antes de 1942, mientras que Germi, De Santis, Zampa, se iban formando como promesas ciertas junto a sus maestros. Dice Mario Gromo que en el decenio 1930-1940 no le era fácil a un director delinear "su" film. "Es un período de disciplinado pero melancólico artesanado bajo la égida de un paternalismo más o menos indulgente". Recién al final del período esa tutela se hizo más severa. Justo es reconocer que en esa época se crearon en Italia los instrumentos prácticos para que su cinematografía pudiera prosperar. En el Centro Experimental de Cinematografía, fundado en 1935, se formaba una generación con clara conciencia de lo que era cine, de cuáles podían ser sus notas más verídicas y, sobre todo, de aquello que no se debía hacer.

M. Verdone considera a Blasetti como padre de la tendencia, autor en 1932 de *1860*, filmada con actores no profesionales, tal como lo hacen los más renombrados directores de hoy. Fué ayudante suyo Renato Castellani que ya había trabajado con Genina y con Camerini; también lo fué Pietro Germi, a quien Blasetti llevó a director con *Il testimone* (1945). Soldati trabajaba ya con Emilio Cecchi como libretista y asistente de dirección, y luego de algunos contactos con los teatros experimentales realizó *Piccolo mondo antico* (1940) con escenas de notables verismo. Un año después, Renato Castellani hacia *Un colpo di pistola*, que sorprendió por su madurez y por la seguridad con que el joven director producía su primer film. Alberto Lattuada estudiaba desde hacía tiempo, habiendo colaborado como libretista en *Piccolo mondo antico* y en *Sissignora* (1941) de F. M. Poggioli, historia de una doméstica, lo que ya insinúa una tendencia.

Visconti trabajó con Renoir como asistente y en 1942 produce *Osessione* con la que, para Blasetti, entra en el cine italiano el problema sexual afrontado con coraje y violencia. Dice Oreiro Vázquez que este film marca un jalón en la historia del cine, constituyendo una primera síntesis del genio cinematográfico específicamente italiano. *Osessione* fué prohibido por la censura fascista dada la aspereza de su argumento y también por la censura aliada, ya que era adaptación no autorizada de una novela norteamericana de James Cain: "The Postman Always Rings Twice". No deja de ser asombroso que sea este el primer film de Visconti, ya que puede ser considerado como una obra maestra, tan correcto es en su concepción y en la presentación de sus caracteres, tan admirablemente medido en su narración y tan consistente en su atmósfera. La acción es trasladada a las llanuras pantanosas donde el Po se ensancha en el delta, y es aquí donde, en una tosca "trattoria", Visconti dió vida a los caracteres con asombrosa habilidad. El lugar que eligió difícilmente podía ser más adecuado a los personajes. El realismo es una necesidad en este tipo de films: sin él todo se vendría abajo. Y como dice Jarratt, todo aquí es real, se puede casi oler el ajo y el sudor, gustar el áspero vino rojo y los platos de "minestrone", sentir el sol ardiente en la cabeza y el camino arenoso bajo los pies. Es posiblemente en *Osessione* donde se encuentran por primera vez las ideas y tendencias que ya se venían formando.

De Sica, ya actor, entra tímidamente en la dirección con films intrascendentes, pero pronto va a surgir en él, con auténtica grandeza, el problema humano, social y moral. Desde *I bambini ci guardano* (1943) y *La porta del cielo* (1944), De Sica preludia con evidencia a *Sciuscià* y a *Ladri di biciclette*, de 1946 a 1948, en donde triunfarán la desnuda sustancia humana, la simplicidad y la modestia de la nueva escuela. Luego de algún corto, Rossellini se inició junto al comandante De Robertis con *Uomini sul fondo* (1940), *Alfa Tau* (1943) y *Uomini e Cielo* (1943), los que colocan a De Robertis entre los primeros y más auténticos hombres del neorealismo. El primero está fotografiado en el tono casual del documental e íntegramente ambientado en la verdadera rea-

lidad. Pese al desorden y a la miseria de los medios técnicos de fines de la guerra, Rossellini dirige *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) y *L'uomo della croce* (1943), encontrando en el clima de su inspiración los pretextos y motivos que lo ayudarán a descubrir definitivamente su estilo. De este modo, el tema de Sergio Amidei "Roma città aperta" lo encontró pronto y maduro.

Se ve así cómo esa generación de escritores, directores y libretistas poseían ya una valiosa experiencia técnica y una general comunidad de ideas y de principios estéticos. Son ellos quienes, pasando a través de ese período de guerra y de sus consecuencias inmediatas tan contradictorias, surgen brillantes en su madurez brindando al cine una serie de obras maestras. Es también muy difícil volver a pasar por una época humanamente tan intensa como la que ellos vivieron. Decía Gian Luigi Rondi que el año cero del cine italiano es el año cero de Italia, 1944. "La guerra había recorrido toda la península. Los italianos se habían dejado envolver al principio por una fastuosa retórica y no se sentían responsables, pero cuando al fragor de la guerra siguió el gran silencio de la paz, entonces sí miraron en torno y vieron el vacío en sus filas, vieron la miseria en todos lados y sólo recién comprendieron, y se quedaron allí, entre las ruinas, incapaces de lágrimas". Lo que se halla representado en el primer episodio de *Paisá*, cuando la

protagonista no puede llorar la muerte del soldado norteamericano del que había comenzado a ser amiga. "Frente a este dolor mutuo nace la solidaridad cristiana de los poetas, de aquellos privilegiados a quienes la suerte concede siempre la misión de consolar. Y el lenguaje más eficaz que tenían los poetas para expresarse era el "cine". Para venir al encuentro del dolor de sus semejantes, sin peligro de ofenderlos, los poetas del año cero contaron cuanto ellos habían sufrido, exactamente del modo como lo habían sufrido, evitando las interpretaciones superfluas, sacrificándose por los otros. El cine italiano resurgía así con un acto de renuncia en vista de una nueva solidaridad, resurgía en la contemplación del dolor como frase de condolencia para consolar ese dolor. Guiados de la mano, los vivos fueron fraternalmente vueltos a conducir por el camino que habían recorrido los muertos. Los hombres iban camino de conocerse y comprenderse mejor.

CULMINACION

En ese momento (1944), y en ese lugar (Italia) convergen dos factores que dan lugar a la nueva corriente artística: 1º) un movimiento, mejor aún, un estilo cinematográfico cuyas raíces se pueden remontar a treinta años atrás; 2º) una circunstancia exterior, de ambiente social, económico, moral, de necesidad de reivindicación que contribuyó a mostrar abiertamente



Proibitto rubare. Luigi Comencini, 1948.



Miracolo a Milano. Vittorio de Sica, 1950.

la realidad de la vida misma, y la necesidad que el hombre tiene de volver a sí, a sus semejantes, como posibilidad de vida en común y, sobre todo, como necesidad de comprenderse y amarse para poder vivir en paz. La duda, la inquietud por las que pasa el italiano, su tragedia, la miseria unida al rápido enriquecimiento, la inmoralidad flagrante que se expande en un pueblo tradicionalmente creyente, y a menudo supersticioso en su ignorancia, el comercio clandestino, el contrabando y el mercado negro, todo en fin aguzaba el ingenio y la astucia de un pueblo sagaz, de alma latina, exaltado y apasionado a veces, despiadado en otros casos, sensible de a ratos e ingenuamente cómico y pintoresco al momento, conformando una gama de personajes interesantísimos y típicos, con aspectos muy contradictorios y, casi siempre, atractivos. La tendencia ya insinuada, esa situación de postguerra, encuentra además a un hombre adecuado para la actuación con una aptitud ideal para el cine: gestos expresivos, movimiento desenvuelto, lenguaje pintoresco y musical. Ajusta con esos caracteres (y puede ser su consecuencia) el principal carácter del neorealismo: narrar los hechos mismos de la vida real, sin recurrir a la fantasía. Dice Zavattini que el cine ha sentido la necesidad de injertar argumentos a la realidad

para hacerla interesante, evadiéndose así de la misma. El neorealismo vuelve a ella, muestra cómo se debe verla sin el temor de muchos de mirarla tal cual es.

ALGUNOS FILMS

No interesa aquí criticar el film neorrealista sino estudiarlo, analizar las condiciones en que fué hecho a fin de ir concretando sus rasgos comunes, lo que servirá para delinear la escuela o tendencia de que proviene.

El Renacimiento del cine italiano de postguerra comenzó con **Roma città aperta** en 1945, que no sólo fué el primer film hecho en Italia liberada, sino también —dice Jarrat— el primero en tener gran éxito en el exterior y el primero en mostrar el talento de Rossellini. Fué además la obra que por su fuerza, aún más que por el éxito, dió el tono a una producción seria en los años siguientes. Fué llevado a cabo en las más grandes dificultades técnicas y financieras. El dinero de que se disponía terminó antes de la llegada de los aliados a Milán, que era donde se esperaba obtener lo necesario para finalizar el rodaje. Las interrupciones se sucedían, pero finalmente tras muchos esfuerzos (se dice que Rossellini y la Magnani llegaron a vender todo lo que poseían) se consiguió el resto del dinero. Las dificultades técnicas eran similares: no ha-

bía película y se filmaba con trozos de 20, 50 ó 100 metros de material a menudo desconocido; la carencia de electricidad, las caídas de tensión, dejaron rastros apreciables a simple vista. Es realmente admirable cómo el fotógrafo Ubaldo Arata pudo realizar un trabajo competente. Casi todas las escenas fueron filmadas en los lugares reales: el cuartel de la Gestapo, el cuarto de Don Pietro y el apartamento de Marino fueron construidos en el pequeño estudio de Capitani, Via degli Avignonesi (cuyo único piso medía sólo 20 metros por 7). Los caracteres más importantes del film fueron tomados también de la realidad; Don Pietro es el retrato de dos sacerdotes, Don Morosini y Don Papagallo, ambos ejecutados por colaborar en la fuga de prisioneros aliados; Manfredi se basa en las experiencias de Celeste Negarville, jefe de la Resistencia durante la guerra; Anna Magnani representa a una mujer bañada por los alemanes al incitar a otras, en un barrio popular, a arrojar piedras a los soldados que se llevaban a su marido. La escena fué tomada en la Via Giulio Cesare donde ocurriera en la realidad. El film evoca la atmósfera y los incidentes de Roma durante la ocupación alemana, con un especial pero no excesivo énfasis en el trabajo de la Resistencia y de sus asociados. El tono está dado desde las primeras escenas donde se ve al camión de la Cruz Roja y a los soldados alemanes que buscan a Manfredi, y luego a las mujeres que esperan recibir su ración de pan. Sobran ejemplos del contraste entre lo lógico y lo cómico, tan abundante en la vida real, y tan raro de ver en el cine; cuando don Pietro esconde la ametralladora en la cama del inválido, o cuando el pequeño héroe de la Resistencia vuelve a su casa y teme más ser castigado por llegar tarde que por la muerte de los alemanes a que ha contribuido. Otra de las excelencias del film es la música, compuesta por Renzo Rossellini. Su carácter principal es su ubicación; existe un ritmo marcial que anuncia la aproximación de los alemanes junto al tema elegíaco usado para simbolizar a los niños, pequeño elemento trágico dentro de la Resistencia. Aparte de estos dos temas, hay poca música durante largas secuencias, tales como las de los preparativos para la ejecución de don Pietro. La partitura ha sido extrañamente olvidada por la crítica, lo que qui-

zás sea un tributo a la moderación con que realiza su parte. El film debe su fama a su notable realismo y a la convicción que emana de sus escenas de tortura, pero, por sobre todo él, brilla una profunda humanidad. Los personajes (apenas esbozados acá) parecen poseer una vida total y completa anterior al film, dejando la impresión de que en éste sólo se ve un fragmento de ella.

Rossellini produjo después *País* (1946); serie de episodios desconectados, salvo en lo que se refiere a ritmo y a tensión emocional. Es un film hecho para mostrar el lento paso de la guerra por Italia, realizado con las faltas menores de Rossellini, pero con todas las virtudes de su talento, y del realismo. Mal cortado, parece a veces algo incoherente y sus episodios son difíciles de seguir. Pero hay mucho más. La desesperada tragedia del episodio romano, la calidad humana de las escenas del convento y, en el último episodio, el fúnebre, vacío e inhumano horizonte del delta que da un equivalente visual a la emoción de la secuencia. En 1947, Rossellini filmó *Amore*, en dos episodios: "La voce umana" según una pieza en un acto de Jean Cocteau, es el primero. Durante toda su duración sólo se ve y se oye a la Magnani. La crítica considera la actuación de esta intérprete una de las mejores del cine. Sería fácil desestimar el trabajo de Rossellini, tan moderado es, pero el realizador ha sabido dar a la cámara suficiente movilidad como para evitar la monotonía que podría tener un film de 40 minutos en una habitación y con una actriz. También se luce la Magnani en el segundo episodio, "Il Miracolo", en una interpretación menos teatral que la anterior. Y también se destaca Rossellini. La música, lo mismo que en el primer episodio, es de Renzo Rossellini, y está limitada a las pocas ocasiones en las que puede agregar interés a los efectos logrados por la imagen y la palabra. Resaltan dos aspectos en el trabajo de Rossellini como director en estos tres films: su habilidad para manejar actores no profesionales y, al mismo tiempo, el alto nivel que obtiene de los de profesión, superior al que ningún otro director es capaz de lograr. Anna Magnani no ha igualado sus interpretaciones de *Roma città aperta* y de *Amore*, tampoco Fabrizi o Maria Michi han superado su trabajo con Rossellini.

Después de este comienzo recién en *Sciucchi* (Lustrabotas, 1946) habrá una confirmación del neorealismo. Con esta obra, De Sica encuentra su verdadero estilo y se transforma en uno de los principales directores dentro de la tendencia. El film nos muestra la vida de dos niños lustrabotas en la Roma recién liberada. Ese comienzo tiene una poesía, un lirismo, que contrastarán con la intriga en que se verán envueltos más tarde. Un nuevo contraste surge cuando los protagonistas son presos y lamentan su libertad perdida, recordando sus paseos por Villa Borghese en el caballo que tan orgullosamente habían adquirido. Con rara visión, De Sica no ha colocado el centro de su tragedia en la opresión física que causan cárcel y guardianes, sino en la corrupción que los amenaza, en la facilidad con que se vuelven enemigos los que poco antes eran unidísimos camaradas. Se manifiesta De Sica como un maestro en el arte de manejar a actores no profesionales, sobre todo niños, igual que en lograr de la realidad films de superior calidad artística. Filmando *Ladri di biciclette* (1948) continúa De Sica por el camino ya iniciado. También interpretado por no profesionales, y con una carencia casi absoluta de sets, narra los problemas y vicisitudes, preocupaciones y alegrías de la gente común. Sería fácil para cualquier realizador atenerse a esta fórmula y cometer graves errores, pero De Sica sabe mantenerse a tono con esa sinceridad típica del realismo y, además, oficiar como un avezado y práctico director.

Entre los films del neorealismo se destaca *Vivere in pace* (1946) de Luigi Zampa. Su historia es la simplicidad misma,

y el film perdura en el recuerdo como la pintura realista de gente verdadera, en un lugar que se mira —dice Jarrat— con el mismo afecto que aquel donde se pasaron alegres vacaciones. Su director es tan popular entre el público, por el calor humano y el humor de sus films, como entre los productores, ya que sus obras rara vez desconocen el éxito financiero.

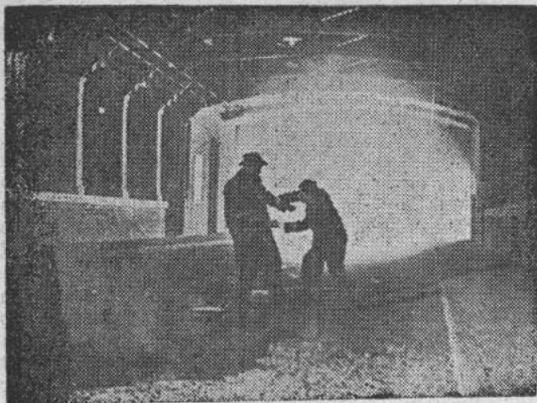
Otro tema típico del momento fué *Il bandito* (1946) de Alberto Lattuada, en el que se muestra el retorno de un ex soldado y prisionero que halla su hogar disperso y no consigue ocupación en la sociedad. La primera parte trata de los esfuerzos para orientarse que realiza el protagonista. Está muy bien filmada, con verdadera simpatía y un total dominio de la técnica. La segunda parte narra la prevista caída a la delincuencia y es algo melodramática. Tiene sin embargo gran fuerza y culmina con la famosa escena en la que Amadeo Nazzari sigue a una mujer hasta un prostíbulo para hallar en él a su propia hermana. El crudo verismo de *Il bandito* le valió incluso un gran éxito comercial. Si Rossellini es considerado el poeta del neorealismo, Zampa su realizador más humano, Lattuada es el hombre de acción: sus obras están bien construidas y muy bien documentadas.

Otra de las muestras de la gran producción neorealista es *La terra trema* (1947) dirigida por Luchino Visconti y magistralmente fotografiada por G. R. Aldo en la isla de Sicilia. Está totalmente interpretada por no profesionales (pescadores y habitantes de la isla) y es un magnífico documento de ambiente.

La lista es larga y magnífica:



Cielo sulla pallude, Augusto Genina, 1949.



Il capotto. Alberto Lattuada.

apenas se han dado algunos de los títulos más significativos pero bastan para poder apreciar las cualidades propias de todos y cada uno: sinceridad, especial interés en los detalles de la vida diaria, veracidad absoluta y casi cruel de lo que narran, evitando dar importancia al argumento, para resaltar la verdad de la vida. Es por sobre todo una lección de humanidad dada sinceramente, humildemente, con intenso realismo, cualidades todas primerísimas en cualquier arte superior.

Sorprende el material con que han trabajado los directores italianos: corriente eléctrica inadecuada, escasez de iluminación, micrófonos arcaicos (lo que asombra a los técnicos extranjeros), además de utilizar actores no profesionales y rodar con una carencia casi total de estudios. Aparte del aplauso que merecen por desenvolverse con tan poco, esos inconvenientes han contribuido no poco a mantener sus films dentro de un clima de verismo, por el cual precisamente han sido valorados.

VERISMO

La prostituta de Paisá, por ejemplo, es una verdadera prostituta que lleva al soldado borracho a su pieza y lo desviste; el marido de *Osessione* está alcoholizado y cae al costado del camión a vomitar: la escena que sigue muestra a los amantes y se comprende que con esa actitud grosera el marido ha perdido para siempre a su mujer; Anna Magnani, encinta en *Il miracolo*, sufre dolores y no se contenta con poner sonrisa beatífica y dedicarse a tejer ropas de bebé para dar a entender que espera un hijo. Considera Jarrat como secundario —aunque pa-

rece primerísimo— el hecho de que la escasez de presupuesto obligara a rodar en escenarios reales. Esto es factible en Italia, por la bondad y estabilidad de su clima; la península tiene además gran variedad de ambientes: playas, bosques, campos, montañas nevadas, ciudades totalmente distintas en sus construcciones y estilos arquitectónicos, lo cual es también factor de economía. Agréguese que cada italiano es un actor nato y se verá cuán facilitada está la labor de los directores. Se puede así hacer actuar al no profesional manteniéndolo en su medio, sonorizando después el film en laboratorios, según es habitual en Italia, ya que se ha comprobado que el no actor puede manejar bien su cuerpo y su voz por separado, pero no a la vez.

CONCEPTO FINAL

El cine neorrealista ha sido en la postguerra el único que ha dicho algo nuevo. En cuanto a contenido artístico supera en conjunto a lo que haya realizado cualquier otro país. Desde luego, que del punto de vista exclusivamente técnico no se pretenderá compararlo con la producción norteamericana, pues ya se ha visto en qué condiciones se filmaba en Italia, e incluso las ventajas artísticas que de allí se derivaban. Se ha criticado muy a menudo a esta producción italiana por mostrar "escenas feas" o demasiado crudas. El tema daría para mucho. Hay una respuesta de Jean Cocteau, en diálogo con G. M. Boyvay, sobre el lenguaje poético: "la poesía debe surgir de la organización de las imágenes".

Según Curt J. Ducasse el "arte es una habilidad, y como tal es la capacidad de contralorar

una actividad de modo que ella o sus productos posean los caracteres propuestos. No interesan las artes prácticas y sí las bellas o estéticas (entre las que figura el cine de pleno derecho) consideradas por sus creadores como objetivos esencialmente destinados a la contemplación. Se admite en general que el artista verdadero es un enamorado de la belleza, y que contribuye a ella con su arte. Pero no hay que extremar: obra de arte no quiere decir necesariamente bella obra de arte. Entra ya aquí el gusto personal. Es sabido, por ejemplo, que hay muchos aguafuertes de Goya cuyo asunto es feo y son sin embargo obras de un arte genuino, en cuya ejecución sí hay belleza". Hay un film neorrealista italiano al que se pueden aplicar estas consideraciones: *Cielo sulla palude* (1949) de Augusto Genina. Es la expresión más significativa y concluyente —dice Rondi— de aquella exigencia que a partir de *La terra trema* condujo al cine italiano a encontrar en la tradición regional el punto de encuentro entre realismo y cultura. La historia de los últimos días de vida de María Goretti no era suficiente para un film y era fácil caer en el sentimentalismo. La solución del problema la encontró Genina en la llanura pantanosa del pontino, con sus canales barrocos, su agobiador clima malárico, su cielo grávido de agua y nubes, extendido en arco gris contra la mortecina luz de un frío sol invernal. El objeto, como se ve, no puede ofrecer menos belleza a simple vista. "Ese cuadro es la razón poética del drama que el director le daba. Los personajes que lo animan son mujeres y hombres verdaderos, tomados de las calles del pueblo de Nattuno, a lo largo de esos canales de la llanura pontina, en los países perdidos entre las montañas glaciales y el mar de Anzio. La realidad es la misma de los pantanos que la circundan, que imprime en sus rostros los surcos de la fiebre, la amarga desesperanza de los hombres constreñidos a ingratos horizontes. De sus elementos, sin embargo, Genina no se sirve para fines inmediatamente veristas. Hay en ellos fuerza dramática debido al reflejo de una naturaleza despiadada, que él logra interpretar según una fórmula más elaborada que aquella realista. El director se aferra a un estilo sostenido de abundantes referencias pictóricas y plásticas, quedando igualmente atado a

una tradición que comprende en el ámbito de su cultura aún a la realidad cotidiana de tan humildes personajes. Esas referencias van desde cierta pintura del ochocientos inspirada en la campaña romana hasta el "Angelus" de Millet y la "Santa Cecilia" de Maderna. Los campesinos de Genina, presentados en un sentido que adhiere a sus límites regionales, permanecen radicados en sus horizontes, en sus pantanos, en un clima árido que determina sus peores instintos. Su calidad humana no es por ello menos viva y menos real. La cultura los reviste de más poéticos tintes".

Rechazamos entonces el concepto de que no puede haber poesía y realismo juntos. Bien dice G. M. Bovay que no hay querella entre ambos conceptos en el cine; ambos son el rostro aparentemente opuesto y misteriosamente complementario de un mismo arte. Igual que la comedia y la tragedia, son dos visiones entre las cuales el hombre debate su problema. El cine, siendo ante todo una técnica formal, puede tomar sus temas donde los encuentra. Las voces de la poesía son lejanas y herméticas, pero semejantes en profundidad a aquellas del realismo. Nada más erróneo que considerar a uno como el resultado de un tema colectivo social y a la otra como una tentativa individual puramente subjetiva, como la simple proyección de un estado interior.

La voz del realismo en el cine es la más propicia para proyectar el conocimiento y reprimir las barreras que la ignorancia y la incompreensión levantan aún entre los hombres. Por su formidable poder de persuasión y difusión, el cine es el arma más temible de la propaganda. Por intermedio de este lenguaje universal, fieles a los principios fundamentales de todo arte: sinceridad, realismo, sencillez, llegan los realizadores del neorealismo a la conciencia de todos los hombres, sin distinción alguna de razas o credos. Su tarea consistió en aunar las ense-



Due soldi di speranza. Renato Castellani, 1951

ñanzas de la vida diaria con los conceptos artísticos que se han visto; el resultado fué esta producción cinematográfica, que ya profetizaba Massimo Bontempelli el 30 de octubre de 1926, cuando escribía, en el editorial del número once de ANNO I:

"El cine "puro" como todas las purzas es destructivo. El cine está en su nacimiento como espectáculo y debe responder a una necesidad: ser popular. Vive en cuanto hay millones de ojos que lo miran. Naturalmente, el comerciante es tan destructivo y absurdo como el "puro". El arte cinematográfico puede llegar a ser el fuego central de expresión de una época y la más eficaz educación de un pueblo. Creo que el cine italiano llegará a ser en este siglo lo que fué el arte italiano del Renacimiento".

Palabras —anota Blasetti— que parecen escritas después de

Roma città aperta y de Ladri di biciclette. Octubre de 1926... 20 años antes.

Bibliografía:

Alessandro Blasetti, Cesare Zavattini y G. L. Rondi, *Cinema italiano oggi*, Ediciones Carlo Bestetti, Roma; Vernon Jarrat, *The Italian Cinema*, ed. Falcon Press, Londres; Nino Frank, *Cinema dell'arte*, Editions André Bonne, París; Mario Gromo, *Il film del dopoguerra*, Bianco e Nero Editore, Roma; J. Cocteau y G. M. Bovay, *Cinéma, un oeil ouvert sur le monde*, Ed. Clairefontaine, Lausana; Cesare Zavattini, *Origen del neorealismo* y Mario Verdone, *El neorealismo italiano*, en la revista de Cineclub N° 15, Montevideo; R. Oreiro Vázquez, Conferencia en Cine Club del Uruguay.

(Reproducido de la revista Film de Cine Universitario del Uruguay; N° 22, marzo, 1955).

FILMOGRAFIA

1942

Ossessione. Dirección, Luchino Visconti. Libreto, Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccine, Giuseppe de Santis, L. Visconti. Con Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan de Lan-

1945

Roma Città Aperta. Dirección, Roberto Rossellini. Libreto, Sergio Amidei, Federico Fellini, según un tema del primero. Con Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Maria Michi, Marcello Pagliero, y actores no profesionales.

1946

Il Bandito. Dirección y argumento, Alberto Lattuada. Libre-

to, Piero Tellini, Oreste Brancoli, E. G. Margadonna, Mino Caudana, Alberto Lattuada. Con Amedeo Nazzari, Anna Magnani, Carla del Poggio.

Un Giorno nella Vita. Dirección, Alessandro Blasetti. Argumento y libreto, Alessandro Blasetti, Mario Chiari, Diego Fabbri, Anton Giulio Majano, Cesare Zavattini. Con Elisa Cegani, Ame-

deo Nazzari, Massimo Girotti. País. Dirección, Roberto Rossellini. Libreto, Sergio Amidei, Roberto Rossellini, Marcello Pagliero, Federico Fellini. Con un elenco combinado de actores profesionales y no profesionales. Sciusciá. Dirección, Vittorio de Sica. Argumento y libreto, Sergio Amidei, Adolfo Franci, Cesare Zavattini, Cesare Giulio Viola. Con Franco Interlenghi, Rinaldo Smordoni y otros actores no profesionales.

Il Sole Sorge Ancora. Dirección, Aldo Vergano. Argumento, Giuseppe Gorgerino. Libreto, Guido Aristarco, Giuseppe de Santis, Carlo Lizzani, Aldo Vergano. Con Elli Parvo, Lea Padovani, Massimo Serato, Carlo Lizzani y actores no profesionales.

Vivere in Pace. Dirección, Luigi Zampa. Argumento y libreto, Suso Cecchi D'Amico, Piero Tellini, Luigi Zampa. Con Aldo Fabrizi, Ave Ninchi, John Kitzmiller y actores no profesionales.

1947

Anni Difficili. Dirección, Luigi Zampa. Argumento de la obra de Vitalio Brancati "Il vecchio cogli stivali". Libreto, V. Brancati, Luigi Zampa, Sergio Amidei, E. Fulchignoni, F. Evangelisti. Con Umberto Spadaro, Massimo Girotti, Ave Ninchi.

Caccia Tragica. Dirección, Giuseppe De Santis. Argumento, G. De Santis, Carlo Lizzani, Lamberto Rem Picci. Libreto, Michelangelo Antonioni, G. De Santis, C. Lizzani, Cesare Zavattini, Corrado Alvaro, Umberto Barbaro, Gianni Puccini. Con Vivi Gioi, Andrea Checchi, Massimo Girotti, Carla del Poggio. Germania, Anno Zero. Argumento y dirección, Roberto Rossellini. Libreto, R. Rossellini, C. Lizzani y Kolpet. Con actores alemanes no profesionales.

Gioventu Perduta. Dirección, Pietro Germi. Libreto, P. Germi, A. Monicelli, Antonio Pietrangeli, E. Provenzale, Leopoldo Trieste, Bruno Valeri. Con Jacques Sernas, Carla del Poggio, Massimo Girotti.

Senza Pieta. Dirección, Alberto Lattuada, Argumento, Federico Fellini y Tullio Pinelli, según una idea de E. G. Margadonna. Libreto, F. Fellini, T. Pinelli y A. Lattuada. Con Carla del Poggio, John Kitzmiller.

Sotto il Sole di Roma. Dirección, Renato Castellani. Argumento y libreto, R. Castellani, Fausto Tozzi, S. Amidei, S. Cecchi D'Amico, E. M. Margadonna. Con actores no profesionales, incluyendo Giuseppe Golisano. La Terra Trema. Argumento,

libreto y dirección, Luchino Visconti. Con un elenco no profesional de pescadores sicilianos. 1948

Amore. Dirección, Roberto Rossellini. Segundo episodio, "Il Miracolo", con argumento de Federico Fellini y libreto de Tullio Pinelli y R. Rossellini. Con Anna Magnani.

In Nome della Legge (Maffia). Dirección, Pietro Germi. Argumento de la novela "Piccola Pretura" de Giuseppe Loschia-vo. Libreto, Aldo Bizzarri, F. Fellini, P. Germi, Mino Monicelli y T. Pinelli. Con Massimo Girotti, Charles Vanel, Saro Urzi. Ladri di Biciclette. Dirección, Vittorio de Sica. Argumento, Cesare Zavattini, Oreste Biancoli, Suso Cecchi D'Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gherardo Guerrieri. Con actores no profesionales, incluyendo a Lamberto Maggiorani, Eliana Carrell, Enzo Stajola.

Il Mulino del Po. Dirección, A. Lattuada. Libreto, Bacchelli, Bonfantini, Comencini, Lattuada, Musso y Romano, según una novela del primero. Diálogos, Federico Fellini y Tullio Pinelli. Con Carla del Poggio, Jacques Sernas, Mario Besetti, Giacomo Giuradei, Giulio Cali, Leda Gloria, Nino Pavese.

Proibito Rubare. Dirección, Luigi Comencini. Libreto, S. Cecchi Riso Amaro. Dirección, G. De Santis. Libreto, G. De Santis, 1949

Domenica D'Agosto. Dirección, Luciano Emmer. Libreto, Sergio Amidei, C. Zavattini, L. Emmer, Brusato, Giulio Macchi, según

un tema del primero.

E'Primavera. Dirección, Renato Castellani. Argumento y libreto, R. Castellani, S. Cecchi D'Amico, C. Zavattini, Con Elena Varzi, Irene Genna y otros actores no profesionales.

Non C'è Pace Fra Gli Ulivi (Pasqua di Sangue). Dirección G. De Santis. Libreto, G. De Santis, G. Puccini, C. Lizzani, Libero de Liberi. Con Raf Val-lone, Lucia Bosé, Folco Lulli.

1950

Il Cammino della Speranza. Dirección, Pietro Germi. Argumento y libreto, P. Germi, F. Fellini y T. Pinelli. Con Raf Val-lone, E. Varzi, Saro Urzi.

Cronaca di un Amore. Dirección, Michelangelo Antonioni. Libreto, M. Antonioni, Piero Tellini, Silvio Giovaninetti, Daniele D'Anza. Con Lucia Bosé, Massimo Girotti, Gino Rossi.

Miracolo a Milano. Dirección, Vittorio De Sica. Libreto, C. Zavattini, V. De Sica, según un tema del primero. Con Emma Gramatica, Paolo Stoppa, Francesco Golisano.

1951

Due Soldi di Speranza. Dirección, Renato Castellani. Argumento, R. Castellani y E. M. Margadonna. Libreto, R. Castellani, Titina de Filippo. Con Maria Fiore, Vincenzo Mussolino y otros actores no profesionales.

Umberto D. Dirección, Vittorio De Sica. Argumento, C. Zavattini. Libreto, C. Zavattini y V. De Sica. Con Carlo Battisti, Maria Pía Casilio y otros actores no profesionales.



Roma ora 11. Giuseppe de Santis.

Arturo Gemmiti, director de cine italiano, conocido en nuestro país por su película "Montecasino", y las documentales sobre Chile, cuya filmación está terminando.

Gemmiti

nos dijo...



Lo encontramos en su departamento del Hotel Savoy preparando su próximo viaje a Buenos Aires. Nos fué fácil llegar hasta él ya que en una anterior estada en Santiago habíamos tenido el agrado de recibirlo en el Cine Club Universitario. Habíamos preparado para esta entrevista algunas preguntas que nos permitirían conocer su iniciación en el cine y sus experiencias que, estábamos seguros, serían de gran interés para nuestros lectores.

—“La primera vez que vi cine fué a los seis años y fué tal la impresión que me produjo que todavía me acuerdo de ella. Más tarde en el liceo fuí corresponsal de un periódico escolar de Milán al cual remitía crónicas sobre las películas proyectadas en Roma. A los veinte años junto con Pietro Francisci (director de “El príncipe de la selva negra”, exhibida hace poco en Santiago) realizamos una película en 9,5 mm: sonORIZADA con discos, titulada “Arco Iris”, en la que trabajó Maria Denis que más tarde llegaría a ser una conocida actriz. Esta película se filmó en una terraza de vidrio en un séptimo piso y en el que carecíamos de electricidad y calefacción, contando solamente con iluminación natural.

Seis meses más tarde realicé mi primer documental en los estudios “Titanus” de Roma; esto era en el año 1934. Trece años más tarde, en el mismo estudio, realicé los interiores de “Montecasino”.

Posteriormente fuí director de documenta-

les del Instituto Nazionale de Luce. También fuí corresponsal viajero lo que me proporcionó la oportunidad de filmar en Italia, Albania y Nor-Africa.

Durante mi estada en Argentina supervisé las películas “El Puente”, sobre el libro de Gorostiza, y “Crisol de hombres”, con Pedro Maratea de primer actor”.

Deseábamos saber qué problemas había afrontado en la realización de su “Montecasino”, dadas las condiciones anormales en que ésta fué filmada.

—“Inicié la filmación de esta película en enero de 1946, tuve que hacerlo en invierno ya que en el verano a pesar de las condiciones ambientales favorables, teníamos el peligro de que el personal fuese atacado de fiebre malaria, debido a que los innumerables cráteres dejados por las bombas se habían convertido, a causa de las lluvias, en pozas de agua estancada que eran verdaderos criaderos de insectos. A pesar de la época fría la lluvia no nos permitía trabajar todos los días y las carpas en que vivíamos no eran suficientes para guarecer el personal y equipo. En la región no existían construcciones, todas habían sido destruidas por los bombardeos. La iluminación era deficiente, teníamos muy poco voltaje y las continuas variaciones inutilizaron muchas de nuestras tomas. Empleamos más o menos, un setenta por ciento de luz natural. Después de tres meses de filmación en las ruinas de la abadía nos trasladamos a Roma donde transcurre casi toda la tragedia; estudios “Titanus” en los que construimos decorados de algunas partes de la abadía, donde transcurre casi toda la tragedia; estos trabajos nos llevaron otros tres meses”.

Inscríbase en el curso sobre

“BREVE HISTORIA DEL CINE”

dictado por **Domingo Figa**, profesor del Teatro Experimental todos los miércoles a las 19 horas desde el 17 de agosto. Informaciones e inscripciones para estudiantes y público en general, en: Departamento de Extensión Cultural de la U. de Chile, Huérfanos 1117, oficina 317 y en el Cine Club Universitario (FECH).

FESTIVAL DE

Falla del jurado

Reunido en Punta del Este, a 31 de enero de 1955, el Jurado designado por el Comité Organizador del III Festival Cinematográfico Internacional, considerando:

1) que no han sido presentadas por países participantes películas de elevada calidad creadora, capaces de justificar la atribución de una recompensa de la importancia y el significado del Gran Premio Sud América, previsto por el inciso a) del Artículo 8º del Reglamento;

Considerando:

2) que el antedicho inciso, al preceptuar la correspondencia del premio con el gusto sudamericano, no tuvo la intención de excluir la exigencia de una calidad sobresaliente para las películas, por tratarse de una competición internacional;

Considerando:

3) que la misma situación se presenta para el caso de las películas de corto metraje, pues las mejores entre las inscritas no alcanzan un nivel de méritos que justifique la atribución de un Gran Premio de Sud América para esa categoría, de acuerdo con el inciso c) del citado artículo;

Considerando:

4) que fueron presentadas en algunas selecciones nacionales películas de alta jerarquía técnica y artística, resuelve:

1º) Declarar por unanimidad desierto el Gran Premio Sud América 1955 para películas de largo metraje.

2º) Declarar por mayoría desierto el Gran Premio Sud América 1955 para películas de corto metraje.

3º) Conceder, de acuerdo con el inciso b) del Artículo 8º del Reglamento, los siguientes premios especiales:

Estados Unidos: **The Living Desert**; Francia: **Le Rouge et le Noir**; Inglaterra: **Hobson's Choice**; México: **Robinson Crusoe**; Suecia: **En Lektion i Karlek**.

El Jurado desea dejar expresa constancia de su pesar por no haber tenido a su disposición premios para distinguir algunos importantes valores parciales en otras películas presentadas. Asimismo, deplora el no poder hacer referencia a las películas exhibidas fuera de concurso y en los ciclos culturales, que tanto contribuyeron, unas y otras, a elevar el nivel artístico del Festival.

José María Podestá, Rolando Fustiñana, Francisco Luiz de Almeida Salles, Alfonso Delboy, Paulo Emilio Salles Gomes, Hugo Rocha, Carlos Ferreira.

FILMS EN CONCURSO

ALEMANIA

Zigeunerbaron (El príncipe gitano), de Arthur Maria Rabenalt.
Gestandnis unter Vier Augen, de André Michel.

Feuerwerk (Fuegos artificiales), de Kurt Hoffmann.

ARGENTINA

Mercado de abasto, de Lucas Demare.
Lo que le pasó a Reynoso, de Leopoldo Torres Ríos.
BRASIL

Floradas na Serra, de Luciano Salce.

CUBA

La rosa blanca, de Emiilo Fernández.
ESPAÑA
Murió hace quince años, de Rafael Gil.
Un caballero andaluz, de Luis Lucia.

PUNTA DEL ESTE

Falla de la crítica

En Punta del Este, a los treinta y un días del mes de enero de 1955, reunidos los integrantes del Jurado de la Crítica designados por la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay, entre aquellos miembros que asistieron al Tercer Festival Cinematográfico de Punta del Este, resolvieron:

1) Tomar en consideración todos los films presentados al Festival, con independencia de sus inscripciones en el certamen oficial, y con la única excepción de **Det Stora Avenyret** de Arne Sucksdorff, que había sido presentada públicamente con anterioridad;

2) Otorgar, por mayoría, los siguientes premios:

Al mejor film: **ROMEO AND JULIET**.

Al film experimental: **THE LITTLE FUGITIVE**.

Al film documental: **SESTO CONTINENTE**.

Mejor dirección, con excepción de los films premiados: **ELIA KAZAN**, por **On the Waterfront**.

Mejor argumento original para el cine: **LEO JOANNON**, por **Le défroqué**.

Mejor adaptación cinematográfica: **JEAN AURENCHÉ** y **PIERRE BOST**, por **Le Rouge et le Noir**.

Mejor libreto cinematográfico: **RENATO CASTELLANI**, por **Romeo and Juliet**.

Mejor fotografía en blanco y negro: **ROBERT LE FEBVRE**, por **L'affaire Maurizius**.

Mejor fotografía en color: **ROBERT KRASKER**, por **Romeo and Juliet**.

Mejor escenografía y decoración: **MAX DOUY**, por **L'affaire Maurizius** y por **Le Rouge et le Noir**.

Mejor vestuario: **LEONOR FINI**, por **Romeo and Juliet**.

Mejor partitura musical: **LEONARD BERNSTEIN**, por **On the Waterfront**.

Mejor montaje: el de **LITTLE FUGITIVE**.

Mejor empleo del sonido: el de **On the Waterfront**.

Mejor actor: **MARLON BRANDO**, en **On the Waterfront**.

Mejor actriz: **AUDREY HEPBURN**, en **Sabrina**.

Mención especial a **RICHIE ANDRUSCO** por su actuación en **The Little Fugitive**.

Mención especial al conjunto de intérpretes de **Hobson's Choice**.

Mención especial a **LEO JOANNON** por su labor personal en **Le défroqué**.

El Jurado hace constar, finalmente, la abundancia de calidades en casi todos los rubros que entraron en su consideración.

María del Carmen Paz (La Mañana), **María Rosa Piccini** (C X 36, Centenario), **Giselda Zani** (El Diario), **H. Alsina Thevenet** (El País), **José Carlos Alvarez** (El Día), **Jorge Angel Arteaga** (Acción), **Wilson Batista Sierra** (C X 36, Centenario), **Pedro Beretche Gutiérrez** (El Bien Público), **Gastón Blanco Pongibove** (El Plata), **Walther Dassori Barthet** (Film), y **Gustavo Adolfo Ruegger** (C X 44, Solís).

ESTADOS UNIDOS

Sabrina, de Billy Wilder.

The Living Desert (El desierto viviente), de Walt Disney.

The Caine Mutiny (El motín del Caine), de Stanley Kramer-Edward Dmytryk.

FINLANDIA

Niskavuoren Aarne, de Edvin Laine.

FRANCIA

Le Rouge et le Noir, de Claude Autant-Lara.

J'avais sept filles, de Jean Boyer.

Ali Baba et les quarante voleurs (Ali Baba), de Jacques Becker.

INGLATERRA

They Who Dare (Los que tuvieron coraje), de Lewis Milestone.

Hobson's Choice (¿Es papá el amo?), de David Lean.

ITALIA

Pane, amore e gelosia (Pan, amor y celos), de Luigi Comencini.

Ulisse, de Mario Camerini.

Casa Ricordi, de Carmine Gallone.

(Pasa a la página 16)

La pastorcita y el deshollinador

(La bergère et le ramoneur)

Teníamos bastante interés en ver este primer film de dibujos animados francés que llega a nuestro país. Su realizador, Paul Grimault, ya se había consagrado en Europa con un dibujo de corto metraje llamado "Le petit soldat" (1948), en el cual, "con delicadeza y sentido del montaje cinematográfico, cuenta la historia del "soldadito", que inesperadamente es enviado a la guerra y luego vuelve de ésta, herido y ensombrecido, para encontrar una retaguardia en la que el emboscado o "estraperlista" se ha hecho dueño de todo, pretendiendo también avasallar a la delicada muñeca femenina. Todo ello narrado por medio del mundo de los juguetes, que si bien imprimen a las imágenes un encanto casi infantil, no dejan por ello de destilar esa "poesía negra" tan peculiar de Prévert". (Objetivo N° 3, mayo de 1954).

Se menciona aquí un nombre, el del poeta Jacques Prévert, quien también ha colaborado esta vez con Grimault en el argumento siendo, además, el autor de los diálogos. Prévert es de sobra conocido por el público chileno, a través de argumentos y diálogos de tanta calidad como los de "Los hijos del paraíso", "Los visitantes de la noche", "El muelle de las brumas", etc.

La música de la película ha sido compuesta por Kosma y las voces de los personajes principales han estado a cargo de Pierre Brasseur (el pájaro), Anouk Aimée (la pastorcita), Serge Reggiani (el deshollinador).

Como si todos estos antecedentes fueran pocos el film ha sido premiado en la décimatercera Bienal de Venecia y en el Festival de Cannes de 1953.

Como se ve existían razones de sobra para esperar con cierta impaciencia la exhibición de esta película. Después de haber asistido a ésta podemos manifestar que hemos encontrado en ella una poesía y una

fina ironía que desgraciadamente se dan en muy contadas ocasiones en el cine. Poesía que Walt Disney ha tratado inútilmente de volver a encontrar después de sus primeras películas de largo metraje y fina ironía que nunca ha poseído.

El tema, detrás de apariencia de simple cuento infantil, esconde toda una sátira a muchos aspectos de nuestra sociedad actual. Ese rey Lui/4 más 4 son 8 más 8 son 16, tirano vanidoso e hipócrita, para el que todo se vuelve botones y máquinas, con un desprecio absoluto por lo humano, que tiene a su disposición todo un ejército de servidores, una policía secreta y un tremendo robot, cuyos deseos no reconocen límites y que sólo es capaz de emocionarse frente al arte cuando ve en éste el reflejo de sí mismo; pues bien, ese Rey representa una clase de hombres bien determinada de nuestra sociedad y bien puede considerársele como un pariente no tan lejano de aquel ricachón con abrigo con cuello de pieles que aparece en "Milagro en Milán".

Y frente al poder de este despreciable, pero poderoso rey, aparecen dos niños, "una encantadora Pastorcita y un Deshollinador insignificante" el cual no vacila en exponer su vida por salvar un pajarito preso, o por defender a la Pastorcita de los requerimientos Rey. Y por una vez la historia sucede al revés, el Rey no se casa con la pobre Pastorcita, sino que es vencido por el Deshollinador ayudado por un Pájaro divertido y demagogo, quien logra levantar las fieras contra el Rey con un discurso que bien podría haber sido pronunciado por algún político de nuestra época, y asesorado por la música del organillero ciego, que vive en los subterráneos (léase barrio obrero o población callampa) del castillo del Rey, junto con el resto de los "pobres", los cuales, nunca mientras viva el Rey, podrán

Los personajes de esta historia son imaginarios y toda semejanza...

—Esto lo digo porque me pidieron que lo hiciera, ¡pero no es verdad! Esta historia es real, completamente real, yo la vi, sucedió por allá en los tiempos en que yo...

El pájaro

ver "el sol ni los pájaros". Este último personaje es, a nuestro parecer, uno de los más perfectamente caracterizados de la película, y es que aparte del valor simbólico que pueda tener ese ciego que predica al resto de sus compañeros que, "¡algunas vez veremos el sol, sí y veremos los pájaros!", mientras éstos incluso dudan de su existencia, se logra una expresión magnífica exclusivamente con su figura, sus facciones y sus movimientos, al extremo de que podríamos afirmar que es una de las mejores creaciones de dibujos animados que hallamos visto.

En general el film ha sido bien llevado y aparte de cierta confusión en la escena en que el rey salido del cuadro elimina al rey "verdadero", que no resulta del todo comprensible, no habría reproche alguno que hacerle. No será comprendido en todo su contenido por el público infantil, pero no por eso dejará de ser interesante para él.

El sonido ha sido empleado sobriamente sin el abuso de efectos especiales tan común en las películas de dibujos animados. La música está muy bien empleada y dosificada. Los diálogos, bien elaborados, simples e incisivos, revelan la maestría del autor.

Los colores son finos y trabajados, sin chabacanería alguna, demuestran una vez más lo que puede rendir el techni-

La llamada fatal

(DIAL "M" FOR MURDER)

Grande es la reputación del director Alfred Hitchcock por su dominio de lo que se ha dado por llamar suspenso, al extremo de que incluso la propaganda de sus films se basa en éste hecho.

"La llamada fatal" revela, es cierto, el dominio de su oficio de este director, lo cual, sin embargo, no es obstáculo para que por esta vez haya sido completamente dominado por la obra, teatral en que se basa Hitchcock no logra elaborarla cinematográficamente y se limita a mover la cámara, en la mayoría de los casos, para evitar el caer en la monotonía de una filmación puramente teatral, lo cual, hay que decirlo, realiza con una maestría poco común y gracias a ello logra salvar su film de una mediocridad total. Ejemplo típico de esto es esa larguísima escena en que el marido engañado invita a su ex compañero para convencerlo de que asesine a su esposa. Hay que hacer notar que en toda esta escena cada movimiento de cámara corresponde a un fin justificado, no existe el ángulo rebuscado "porque es más bonito", sino que cada encuadre, cada traveling, cada giro, responde a la necesidad de valorizar ciertos elementos (lo minucioso



Nace una estrella

(A STAR IS BORN)

que es el frío y calculador marido), de subrayar ciertas expresiones, etc.

Creemos que lo fundamental de esta obra no es el suspenso en sí, ese ¿alcanzará o no alcanzará?, ¿resultará o no resultará?, ese no es más que el condimento para desarrollar ese "crimen perfecto" ideado por ese personaje inteligente y astuto, tan inescrupuloso como buen improvisador, que es interpretado por Ray Milland. Y es aquí donde el teatro ha re-

(Pasa a la página 17)

Es un hecho que el Cinemascope todavía no ha producido una sola obra que realmente justifique su existencia, y desgraciadamente "Nace una estrella" no es una excepción a esta regla.

El film no sobresale en absoluto de la mediocridad que caracteriza a la producción hollywoodense. Un tema trillado, sin mayor interés, que se salva únicamente gracias a la buena actuación de Judy Garland. James Mason se las arregla como puede con su papel para no desilusionar del todo, con la pobreza de éste, al público que atraído por su nombre ha ido a ver la película. Es el viejo sistema de Hollywood de tomar actores de prestigio y reconocida calidad para asegurar la taquilla a films mediocres.

Los colores y decorados son de la misma chabacanería que se repite sistemáticamente en estas películas llamadas "musicales" y que sólo prueban, una vez más, el mal gusto y la total falta de sensibilidad de sus autores.

Como de costumbre, las nuevas posibilidades que ofrece el Cinemascope no han sido aprovechadas y por una vez no se ha utilizado el sonido estereofónico que, por lo demás, nadie echa de menos.

En general el film concuerda

(Pasa a la página 18)



PANTALLAS PANORAMICAS UN FRAUDE

Poco a poco, sin que apenas nos diéramos cuenta, como esas enfermedades traicioneras, que cuando se descubren es que ya están en todo el apogeo de su maligna acción, los cines de la capital han sido afectados por esa enfermedad llamada por algunos "El milagro más sensacional de la historia del espectáculo..." la pantalla panorámica.

Muchos defectos se le habrían podido encontrar al cine actual, pero las dimensiones y proporciones de la pantalla es quizás lo último que habría sido necesario reformar. Pero el peligro no radica precisamente en la pantalla en sí, sino en sus relaciones con el cuadro de la película.

Para explicarnos mejor revisemos brevemente los diferentes tipos de las instalaciones que existen actualmente en nuestros cines:

a) **Instalación normal.** Es la que hasta algún tiempo atrás era la única conocida entre nosotros. Se utiliza una pantalla cuyas proporciones corresponden a las de los cuadros de la película común (el alto es al largo, como 1 es a 1,33). El espectador ve la película sin cortes, tal como fué filmada.

b) **Cinemascope.** Utiliza una pantalla muy alargada que es aproximadamente el doble del largo que la normal (alto y largo están en la proporción de 1 : 2,55). La empresa que tiene instalado este sistema ha mantenido hasta ahora, el en-

comiable criterio de exhibir exclusivamente películas especialmente filmadas para el tipo de proyección que utiliza, permitiendo así al espectador ver la película en su forma original.

c) **Vistavisión.** La pantalla que aquí se utiliza es un término medio entre las otras dos, tiene aproximadamente un largo de pantalla y media de la normal (1:1,85). Desgraciadamente, debido a que en este caso la diferencia con la pantalla normal no es tan extrema, las empresas no se han contentado con exhibir películas especiales, sino que también han proyectado películas normales, "ahora en la pantalla gigante", y así hemos tenido ocasión de ver "La Princesa que quería vivir" aparentemente filmada por un fotógrafo que ni siquiera sabía encuadrar lo que quería filmar.

d) **Instalación con PANTALLA PANORAMICA.** Utiliza una pantalla que puede variar, según las posibilidades del teatro en que se piensa instalar, entre las proporciones, casi iguales a la normal, de 1 : 1,37 y las de 1 : 2,66, más larga aún que la de Cinemascope. Se obtienen las dimensiones desmesuradas del cuadro proyectado gracias a lentes especiales. Pueden considerarse casos especiales de pantallas panorámicas a las de "Cinemascope" y las de "Vistavisión", pero quedan fuera de este comentario debido a que, como

ya hemos dicho, a ambas corresponden sendos sistemas especiales de filmación y también de sonido.

Ahora bien, para la proyección en pantalla panorámica común NO se realizan películas especiales, ni se podría, debido a sus proporciones, totalmente variables de un cine a otro.

Cualquier persona podrá darse cuenta de que si se proyecta un rectángulo con una figura en su interior, será muy fácil aumentar su tamaño (ya sea aumentando la distancia entre la pantalla y la proyectora o cambiando su lente), pero será imposible variar sus proporciones sin distorsionar las figuras incluidas en él.

Las películas están universalmente formadas, salvo los casos especiales antes nombrados, por cuadros rectangulares cuyos lados están en la proporción de 1 : 1,33, y por consiguiente el tratar de obtener un cuadro proyectado de proporciones distintas significa, para no distorsionar la imagen, la obligación de suprimir parte del cuadro original. Para obtener las proporciones adecuadas a la pantalla respectiva se suprime una franja horizontal del cuadro, disminuyendo así su alto. Últimamente se ha recurrido al artificio de ubicar los títulos en castellano, no ya discretamente en la parte inferior del cuadro, sino que casi en el centro del mismo, lo cual permite suprimir la zona inferior del cuadro haciendo así

(De la página 13)

MEXICO

Robinson Crusoe, de Luis Buñuel.
Sombra verde, de Roberto Gavaldón.

SUECIA

En Lektion y Karlek (Una lección de amor), de Ingmar Bergman.
Salka Valka, de Arne Mattson.

FUERA DE CONCURSO

Mädchenjahre einer Königin (Adolescencia de una reina, Ale-

mania), de Ernst Marischka.

Das Bekenntnis der Ina Kahr (La confesión de Ina Kahr, Alemania), de G. W. Pabst.

Sinhá Moca (Brasil), de Tom Payne.

Crimen imposible (España), de César Fernández Ardavin.

Riot in Cell Block 11 (Rebelión en el presidio, EE. UU.), de Walter Wanger-Don Siegel.

The Little Fugitive (EE. UU.), de Ray Ashley, Morris Engel y Ruth Orkin.

On the Waterfront (Nido de ratas, EE. UU.), de Elia Kazan.
L'affaire Maurizius (El caso

Maurizius, Francia), de Julien Duvivier.

Le Déroqué (Francia), de Léo Joannon.

Touchez pas au grisbi (Grisbi, Francia), de Jacques Becker.

Les amants du Tage (Los amantes del Tajo, Francia), de Henri Verneuil.

Romeo and Juliet (Inglaterra-Italia), de Renato Castellani.

Sesto Continente (Italia), de Folco Quilici.

Orient-Express (Italia), de Carlo Ludovico Bragaglia.

Det Stora Aventyret (Suecia), de Arne Sucksdorff.

menos burdo el procedimiento e impidiendo que los personajes aparezcan en su mayoría con la cabeza cortada por el límite superior del cuadro.

Resultado de todo lo anterior es que la imagen de cualquier película común que se proyecte tratando de llenar una pantalla panorámica tendrá necesariamente que aparecer mutilada e incompleta.

Este hecho en general no resulta muy grave si consideramos la enorme proporción de películas mediocres y francamente malas que se proyectan en los cines de la capital, pero se convierte en un verdadero atentado a la cultura cuando se produce con películas de alto valor artístico. Pensemos en películas como "Iván el Terrible", "Los Visitantes de la Noche", "Rashomon", etc., en las que hasta el último detalle ha sido estudiado, en las que el juego plástico de los elementos que forman la imagen tiene tanta importancia como medio de expresión, como puede tenerlo el diálogo o la música, y en las que la composición de la imagen está profundamente ligada con el ritmo del montaje, el contenido de la toma, la música, etc.

Debemos convencernos que una obra de arte cinematográfico constituye un todo orgánico en el cual todos los elementos se relacionan y se deter-

minan mutuamente. Por consiguiente, si variamos uno solo de ellos, el conjunto tendrá que perder, indiscutiblemente, una parte considerable de su poder expresivo. Nadie concebiría que después de comprar un cuadro de Rembrandt se le cortara una franja porque el marco, adquirido previamente, resultó de dimensiones diferentes a las de la tela. Sin embargo, algo parecido es lo que sucede diariamente en gran parte de los cines de la capital.

Ya una vez el público hizo valer su opinión y obligó a las empresas que empezaron proclamando entre orgullosos rugidos "Ahora hablaré castellano", a variar rápidamente y terminar con un humilde "Sólo hablada en inglés". Sin embargo, es un hecho que el grueso del público, con el gusto pervertido por la enorme cantidad de malas películas que se le presenta diariamente en nuestros cines, no será capaz de apreciar, de buenas a primera, la nueva situación, y que dependerá fundamentalmente de la influencia de entendedidos, comentaristas y críticos, el que reaccione frente a ella o no.

Sería interesante agregar que para las empresas que han instalado en sus cines pantallas panorámicas, no significaría ningún problema volver a proyectar las películas en forma

normal. Con un simple cambio de lente en las proyectoras está todo hecho, y los nuevos lentes necesarios son los mismos que se usaban anteriormente. Recuerdo haber asistido el año pasado, un domingo en la mañana, al teatro Baquedano. Se proyectó en función extraordinaria, "Milagro en Milán" utilizando, con muy buen criterio, lentes que permitían ver la película en su forma original; esa misma tarde se daban funciones regulares en la pantalla panorámica.

De esto se deduce que para las empresas no significa realmente ningún gasto especial el volver al sistema de proyección antiguo con las películas que así lo exigen. Incluso no es necesario echar de lado totalmente el uso de la pantalla panorámica; perfectamente es posible que los cines proyecten ciertos días de la semana en pantalla normal, y el resto en panorámica, así el público mismo sería, a la postre, el que daría preferencia por medio de su mayor o menor asistencia, a uno u otro sistema.

De nosotros y de la reacción general del público depende, pues, que ésta no sea una derrota más de la cultura a manos de esa técnica comercializada, que al decir de algunos, no es más que uno de los signos de la decadencia espiritual característica, según ellos, de la época en que vivimos.

LLAMADA FATAL

(De la página 15)

legado al cine a segundo término, todo se dice con el diálogo, el lenguaje de las imágenes, que es la esencia del cine, solamente sirve, cuando más para subrayar a éste, en resumen, no existe creación alguna, salvo contadísimas excepciones, en el campo cinematográfico (en el cual era precisamente donde Hitchcock tenía la oportunidad de hacerlo, ya que el resto es de responsabilidad de la obra "Crimen Perfecto" que tanto éxito ha obtenido en Santiago), sino solamente la labor de un artesano diestro en su trabajo, lo cual después de todo no es poco decir si consideramos la calidad de la mayoría de los films que actualmente se están exhibiendo en Santiago.

En general las actuaciones son buenas, descollando Ray

Milland quien consigue convencernos a pesar del personaje tan tremendamente calculador e inteligente, y por tanto poco verosímil, que le toca interpretar. Los actores no han tenido grandes problemas de interpretación que resolver y si no se plantea una mayor profundización psicológica de los personajes ha sido, según parece, porque el director así lo ha querido.

LA PASTORCITA Y EL...

(De la página 14)

color cuando está en buenas manos.

Se podría si observar que las películas de dibujos animados que vemos usualmente están técnicamente mejor realizadas, ya que los movimientos en general tienen mayor fluidez y por lo tanto aparecen

Los colores están normalmente utilizados, sin restarle ni agregarle nada al film. La música se integra al film con la calidad acostumbrada en el compositor Dimitri Tiomkin. La fotografía, buena, totalmente al servicio del director.

Total, un film que no quita, pero tampoco agrega absolutamente nada a la trayectoria de su director, Alfred Hitchcock.

más reales, pero en todo caso este pequeño defecto queda relegado a un lugar insignificante por los méritos de esta obra que nos permite apreciar la existencia de una producción de dibujos animados franceses con una técnica que va avanzando y que ya posee un contenido literario y poético bien desarrollado.

A otra pregunta nuestra, el señor Gemmiti nos contesta que por encargo de la productora italiana "Phoenix" ha realizado recientemente varios documentales sobre Chile, que muestran nuestras bellezas naturales, la extracción del salitre, del cobre, y la vida del trabajador de las minas y del campo. Para la filmación de estas películas recorrió nuestro país desde las salitreras del norte hasta la región antártica. Esperamos que estas películas puedan ser proyectadas en Chile en una fecha no muy lejana a pesar de que serán exhibidas previamente en Italia.

Nos dijo, también, que siente gran interés por realizar una película de argumento en Chile, se reveló como un gran entusiasta de la literatura sudamericana en general, y chilena en particular. —"He encontrado en la literatura sudamericana obras de un realismo magnífico que perfectamente pueden proporcionar temas y argumentos a películas que, sin lugar a dudas, pueden estar a la altura de las mejores producciones neorrealistas italianas. Por ejemplo, "La vorágine", de Rivera; "Viento seco", de Caicedo; "Mónica Sanders" y "Ruta de sangre", de Salvador Reyes, libros que junto con los de Jorge Amado y otros escritores sudamericanos son poco conocidos en Europa. Creo que el cine es el mejor medio para llevar a estos países el conocimiento de la verdadera cultura sudamericana. Actualmente me encuentro trabajando en la adaptación cinematográfica de algunas de estas obras, pero todavía no he encontrado una productora que me permita desarrollar definitivamente alguna de ellas".

Sobre las posibilidades de filmación de películas en Chile, Gemmiti nos dice que la falta de un mercado interno amplio es el gran obstáculo con el que tropieza la producción nacional debido a lo cual ésta no produce a través de la exhibición de sus películas una ganancia que justifique los riesgos que demanda. Las soluciones a este problema serían, la ampliación del mercado hacia el exterior, lo que significaría competir cualitativamente con las películas extranjeras. La otra solución, él la ve a través de las coproducciones con países europeos realizadas con algunos técnicos y actores extranjeros de reconocido prestigio, junto con nuestros técnicos y actores, que así aumentarían su experiencia y se darían a conocer fuera del país. Todo esto bajo la protección de leyes especiales, como ocurre actualmente en Italia, Francia, Argentina y Brasil. El mecanismo de coproducción permite la exhibición de los films realizados en ambos países patrocinantes, sin trabas de ninguna especie. Actualmente existe un acuerdo entre los gobiernos de Chile e Italia en este sentido, pero todavía no han surgido los capitalistas interesados en utilizarlo.

Para que las películas chilenas tengan interés para el público extranjero, es necesario que utilicen temas y ambientaciones nacionales puesto que en cuanto a películas de fantasías las tienen de sobra con la producción ya existente. En general existe en Europa un gran interés en el público por conocer la vida y la idiosincracia de los pueblos sudamericanos.

Antes de despedirnos le hacemos una última pregunta: —¿Qué nos podría decir sobre el neorrealismo?

—"El neorrealismo es el deseo de comunicar a través del cine el drama humano de nuestro tiempo, surgió espontáneamente, no como una creación individual, sino como un imperativo de la época; tanto Rosellini, Zampa, como yo mismo, trabajamos antes de la guerra en documentales y por lo tanto, cuando nos abocamos a la producción de películas de argumento, fué lógico para nosotros expresarnos a través de elementos tomados de la realidad, los cuales, tal como pronto nos dimos cuenta, generalmente superaban a la fantasía".

con el tipo de canciones que en él se cantan y que son interpretadas por Judy Garland "con ese algo más que se llama arte"... (!!!) Al menos eso dice James Mason en un momento de no mucha felicidad del guionista.

Sin embargo habría que destacar dos números musicales, uno bueno en relación al resto de la película y otro realmente bueno. En el primero asistimos al estreno de la primera película realizada por la naciente estrella; este espectáculo de cine "en segundo grado" con cierta originalidad y no exento de una pequeña dosis de ironía, logra mantener el interés hasta el final a pesar de la interpretación de la famosa canción de George Gershwin "Swanee" que sólo sirvió para apreciar una vez más el gran vacío que ha dejado ese gran artista que fué Al Jolson. El otro número musical, o como quiera llamársele, que merece una mención especial es aquella escena en que la estrella ya consagrada, después de un día de labor en el estudio vuelve a casa e interpreta para su marido, y para nosotros, un baile en que remeda su trabajo. Este baile pantomima puede considerarse no sólo lo mejor de la película, porque eso sería bien poco, sino que uno de los mejores que hayamos visto en este último tiempo, tanto por su sobriedad, gracia y originalidad, como por la magistral labor que en él realiza Judy Garland, labor que junto con su interpretación general de la película nos hacen perdonarle todo lo que haya podido cantar en el transcurso de ésta.

En todo caso, conociendo el sistema de producción norteamericano, no podríamos responsabilizar absolutamente al director Georges Cukor por los desaciertos de la película, ni tampoco al guionista Moss Hart, pero no por eso podremos evitar cierta desconfianza cuando veamos anunciados films en que figure alguno de estos nombres.

Leo Films

Tiene el agrado de anunciar
sus próximos grandes
estrenos:

EL SALARIO DEL MIEDO

Dirigida por H. G. Clouzot

ANTES DEL DILUVIO

Dirigida por André Cayatte

VERSALLES...

Dirigida por Sacha Guitry

EL GRAN JUEGO

Dirigida por Robert Siodmak

EL SANTO DE ENRIQUETA

Dirigida por Julien Duvivier

TRIGO JOVEN

Dirigida por Claude
Autant Lara

ENTREGUELA "a manos" RESPONSABLES



Cuando su pluma
fuente tenga alguna
fallo, confíela o
verdaderos técnicos.
De otro modo,
corre el peligro
de deteriorarla
cada vez
más.



La CLINICA PLUMAS
FUENTE es un
establecimiento espe-
cializado que

DIAGNOSTICA
C U R A
PREVIENE

los males de esa fiel pluma, que
tan útiles servicios le presta.
COMPLETO SURTIDO DE
PLUMAS DE LAS MEJORES
MARCAS.



UNICA CASA ESPECIALIZADA EN EL RAMO

El Teatro Experimental
de la Universidad de Chile estrena a
partir del próximo sábado 13 de agosto

Fuerte Bulnes

Obra de María Asunción Requena

Dirigida por Pedro Orthous

Teatro
Antonio Varas

Morandé 25



EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.

POEMA DE MIO CID SIGNOS DEL JUICIO FINAL

Gonzalo de Berceo (Siglo XIII)

La Editorial Universitaria, S. A. inicia con estos volúmenes la publicación de una serie titulada "Biblioteca Hispana". De utilidad principalmente para el estudiantado secundario y universitario, esta colección permitirá al público en general un conocimiento serio y completo de las obras de literatura española desde el siglo XII hasta nuestros días.

Precio \$ 400.— edición fina
\$ 220.— edición corriente.

NUESTRA INFERIORIDAD ECONOMICA

Francisco A. Encina

SIETE ENSAYOS DE INTERPRETACION DE LA REALIDAD PERUANA

José Carlos Mariátegui

Primeros títulos de "América Nuestra", colección destinada a volcar la preocupación y el interés nacionales hacia los temas del continente. En este sentido las obras publicadas abarcarán temas históricos, sociales, políticos, económicos y culturales.

Precio de cada ejemplar \$ 480.—

LIBRERIA UNIVERSITARIA

La mejor producción editorial de Alemania, Argentina, España, EE. UU. y Francia.

Obras de Filosofía, Historia, Literatura, Arte, Medicina, Ingeniería, Agronomía, etc.
Apuntes de Clases universitarios.

SALA DE DISCOS

Discos Sello Rojo de RCA Victor, Odeón y Columbia.

Novedades de JULIO:

Beethoven: Fidelio (completo).

Bach: Cantatas y Arias.

CASA CENTRAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

Alameda 1058 - Casilla 10220 - Teléfono 64914

Precio \$ 30

Imp. Lautaro