

2

Julio-Agosto

SEPTI MO



TIEMPOS
MODERNOS

DE

CHARLES CHAPLIN

Publicación de
Cine Club Universitario
(FECH)

- Principios del Cine
Chileno

- Chaplin y Tiempos
modernos

- El material cinema-
tográfico de Pudovkin

ARTE

SEPTIMO ARTE

Publicación bimestral del Cine Club Universitario
de la Federación de Estudiantes de Chile.
Redacción: Pedro Chaskel, Enrique Rodríguez, Daniel Urria
Administración: Alameda Bdo. O'Higgins 634. Fono: 391569
Santiago — Chile.

ALBERTO SANTANA

Principios de la Historia del CINE CHILENO



Escena de la película "LA ULTIMA TRASNOCHADA" de Pedro Sienna. (Argumento inspirado en la obra teatral de Rafael Frontaura "La oveja ne-

gra" y protagonizada por Georgette Trivery). En la foto de izquierda a derecha: Pepe Martínez, Carlos Frontaura, Pepita Garrido y Pedro Sienna.

Por la heroica trayectoria del cine chileno y por la fructífera labor que está llamado a cumplir en el futuro, como agente de propaganda de nuestra historia patria, nuestras riquezas, progreso y cultura, el cine nacional necesita el principio de su historia

Los datos que doy a conocer en estas informaciones adolecen, seguramente, de muchas omisiones, pero, en todo caso, contribuirán a formar la conciencia cinematográfica nacional que hace falta, para que no caigan en el vacío los millones ya invertidos en afortunados o desafortunados ensayos y los esfuerzos de miles de soñadores, tanto chilenos como extranjeros.

Creo aportar con ésta y otras publicaciones que vendrán, un amplio contingente para la formación de las bases materiales y espirituales en que ha de afirmarse sólidamente, algún día, el edificio, hoy tambaleante, del séptimo arte en el país.

¿Cuántas se hicieron...? ¿Quiénes las idearon...? ¿Quiénes las dirigieron...? ¿Quiénes las realizaron técnicamente...? ¿Con qué medios lograron su objeto...? ¿Quiénes financiaron tan heroicas iniciativas...? ¿Quiénes siguen, aún, los febriles pasos de la industria...? Son preguntas que deben formularse los artistas que deseen obtener un punto de partida para su lucha de hoy.

LAS PRIMERAS PELICULAS

Aparecen las primeras películas hechas en el país, allá por el año 1910, año del primer centenario de la emancipación política de la República.

La celebración de tan magno acontecimiento social para los chilenos, y el regreso y funerales de los restos mortales del Presidente don Pedro Montt, muerto en el ejercicio de su alto cargo, a raíz de un viaje en busca de salud que hiciera a

Alemania, fueron motivos más que suficientes para comenzar el cine nacional.

Debemos hacer presente que, en ese entonces, no se realizaban en el extranjero, Francia, Dinamarca, Suecia, España, Italia, a la sazón las más grandes naciones productoras, películas de largo metraje, pues la totalidad de ellas era de uno y dos rollos cuando más, inclusive las basadas en grandes hechos históricos, tales como *La Toma de la Bastilla*, *El Desastre de Moscú*, *La Caída de Zaragoza*, *Los Últimos Días de Pompeya*, *María Stuarda*, *La Matanza de San Bartolomé*, etc.

El que esto escribe recuerda haber conocido, allá por 1918, en el desaparecido teatro Politeama del Portal Edwards, en el barrio Estación Central, al caballero francés don Julio Chenevey, ex empleado de la antigua Casa Francesa y en ese entonces Administrador del teatro, quien hacía memoria de las películas que había filmado en su Patria y luego en Santiago de *Los Festejos del Primer Centenario* y de *Los Funerales de don Pedro Montt*.

A medianoche, después de la función, don Julio invitaba a sus amigos al famoso "CASINO BONZI" que daba al Portal y, entre taza y taza de espumoso chocolate o deliciosas copitas de cognac, narraba las maravillas en potencia del nuevo arte, aplaudiendo las iniciativas que, en tal sentido, empezaba a desarrollar en el país un cinematografista italiano recién llegado, don Salvador Giambastianni, charlas que escuchábamos, como en éxtasis, todos los que ya soñábamos con estas alboradas.

De entre sus oyentes, resulté yo, al parecer, el más entusiasmado, porque cierta noche me dijo:

—"¡Tú llegarás!

¡Me lo dice el corazón. ¡Anda mañana a casa y te mostraré las máquinas con que filmé en París los primeros vuelos en "aeroplano" de Santos Dumont alrededor de la "Tour d'Éiffel" y los actos del primer centenario de la independencia de tu Patria".

En efecto, al día siguiente fui a su casa y me llevó a un abandonado cuarto del último patio y allí, por primera vez, vi una máquina filmadora "Gaumont", una copiadora de recóstat y un verdadero hacinamiento de enormes cubetas y otros artefactos de madera, desgarrados y polvorientos por la falta de uso, y como sirviendo, ignoradamente, de señuelo al futuro cinematográfico de Chile,...

—Desde 1910 —me dijo don Julio— han continuado otros valientes lo que comenzaron estos fierros viejos y estas cubetas carcomidas. ¡Ojalá que los sueños no se pierdan...!"

Desde entonces no volví a ver a don Julio. La vida nos separó, pero el recuerdo cada vez que, en mi lucha por la cinematografía criolla, se me presenta algún escollo y pienso:

—"¿Qué fué de este fundador de la cinematografía chilena...? ¿Habrá muerto ignorado como tantos otros?"

Y entonces, secretamente, le rindo el homenaje de mi admiración.

COMIENZA A BALBUCEAR EL CINE EN CHILE

Perdidas y olvidadas las primeras iniciativas de don Julio Chenevey, llegó el año 1914, año de la primera guerra mundial, que desplazó hacia nuestras playas, a ciertos elementos capacitados, que dieron principio a esfuerzos cinematográficos mejor encaminados, por lo tanto, más serios.

Uno de estos valiosos elementos fué el italiano don Salvador Giambastianni, con experiencia en su patria y ex técnico de "Mario-Gallo", una de las primeras filmadoras argentinas que, por esos años, empezaba a destacarse.

El señor Giambastianni llegó de Argentina a Chile, en viaje de observación, pero, con miras a independizarse en un ambiente de más posibilidades para sus conocimientos. Traía de Italia magníficos informes de "Cines de Roma" y "Ambrosio Films" de Milán, productoras en aquellos años en el apogeo de su gloria fílmica, marchando a la cabeza de la industria cinematográfica del mundo, con películas como *Quo Vadis Domine* y *Sodoma y Gomorra* en las que había intervenido el señor Giambastianni, en una u otra forma.

Apenas llegado, el señor Giambastianni encontró apoyo de los capitalistas don Luis Larraín Lecaros, chileno, y don Guillermo Bidwell, inglés, para filmar y dirigir un argumento de la escritora nacional Gabriela Bussenius, titulado *La Agonía de Arauco*.

Esta película se realizó con éxito y se estrenó con emoción incontenible, marcando el nacimiento del cine chileno, siendo tan grande su triunfo, allá por los años de 1915 y 1916, que tuvieron que hacerse más de tres copias, en ese entonces algo exagerado, para satisfacer la demanda teatral.

SE MONTA EN SANTIAGO EL PRIMER "TEATRO DE POSSE"



"LA AVENIDA DE LAS ACACIAS" del argentino Arturo Mario (Argumento de Don Egidio Poblete. Aparecen: Pedro Sienna y Nicanor de la Sotta.

Con este éxito, tanto artístico como de taquilla, el señor Giambastianni aseguró un prestigio de cinematografista, a conciencia y montó un "teatro de posse" con laboratorios y talleres de carpintería, decorado y sastrenía anexos, en la calle Chacabuco esquina de Rosas y, una vez instalado, se lanzó en la gran aventura de filmar una película de calidad, con argumento y de pretensiones para la época, solicitando el concurso de dos jóvenes autores teatrales que empezaban a destacarse por su dominio de la escena y su ingenio: CARLOS CARIOLA y RAFAEL FRONTAURA.

Los jóvenes autores contestaron afirmativamente.

te a la demanda, pero exigieron artistas de cartel del momento, que respondieron a las expectativas, y así nació la película **El Hombre de Acero** que protagonizaron ISIDORA REYE, la Marilyn Monroe chilena de principios de siglo; el actor cómico NEMESIO MARTINEZ, primer cantinflas de América; PEDRO SIENNA, el Tony Curtis de aquellos gloriosos años y JORGE DELANO (Coke) que peina hoy las canas de la celebridad.

El Hombre de Acero se paseó de triunfo en triunfo por todos los teatros de Chile, Argentina y Bolivia y la señorita Isidora Reyé, asociada con Pedro Sienna y Nemesio Martínez, se consagraron como "astros" de primera magnitud de nuestro cine en embrión, echando los cimientos para un cine nacional del futuro...

NACE EN VALPARAISO OTRO ESTUDIO

Mientras el primer "teatro cinematográfico santiaguino de posse" estaba en marcha, el actor argentino Arturo Mario, gentino **Arturo Mario**, asociado con el personal de **La Unión** de Valparaíso y la Casa Hans Frey, de artículos fotográficos, fundan la "HANS FREY FILMS" y comienzan la filmación de **Alma Chilena**. Esta película, en sumándose con la santiaguina, marcó otro jalón de avance dentro de la incipiente industria y entonces sus productores contrataron un gran equipo de técnicos y artistas para continuar filmando en escala ascendente.

Este equipo estaba compuesto así:

TECNICOS:

Francisco Kimónides, Charles Besson, Carlos Briceño, Raft Von Teuber, Godofredo Widow.

DIRECTORES:

Arturo Mario, Egidio Poblete, Alvaro Retana.

ELENCO:

María Padin, Isaura Gutiérrez, Pedro Sienna, Nicanor de la Sotta, Luis Rojas Gallardo, Luis Romero y Z., Enrique Canoet y Nemesio Martínez, y tantos otros soñadores, que escapan a la estadística, pero, que reposan en la tumba del soldado desconocido de la cinematografía chilena.

Con estos elementos básicos, la "HANS FREY FILMS" realizó a continuación las películas **Todo por la Patria** y **La Avenida de las Acacias**, que se exhibieron ininterrumpidamente durante años, conquistando a destajo los aplausos del público que hacía colas en los teatros para verlas.

Mientras tanto, en Santiago, para no ser menos, el señor Giambastiani filmaba otra película, que llevó por sugestivo título **La Baraja de la Muerte** con argumento del gran poeta colombiano Claudio de Alas, basado en el bullado proceso de aquellos días lejanos que la imaginación popular llamó de "LA CORINA ROJAS".

La exhibición de la película trató de prohibirse, pero, ganaron los productores y se presentó en el país con un éxito que conmovió a toda la ciuda-

dad, superando las más optimistas expectativas. Diez años más tarde, el exhibidor de películas JUAN SILVA LARENAS, pasaba aún copias viejas de esta cinta, llenándose, noche a noche, los teatros de barrio de Santiago y provincias, de un público que se emocionaba hasta las lágrimas, con el gigantesco esfuerzo artístico nacional realizado, en el que debutó como estrella del cine PALMIRA FERNANDEZ.

DESAPARECEN LOS FUNDADORES, PERO SE CUADRAN NUEVOS

Desgraciadamente, los estudios de "HANS FREY FILMS" se quemaron en Valparaíso y en Santiago falleció inesperadamente don Salvador Giambastiani, después de realizar sus dos últimas películas, que fueron

Los Payasos se Van, según la obra teatral del malogrado y joven escritor HUGO DONOSO, dirigida por PEDRO SIENNA y la gran documental **El Centenario de Magallanes**.

Con la desaparición de estos dos pioneros, las actividades cinematográficas nacionales de producción se paralizaron momentáneamente. Fué como un minuto de silencio por el recuerdo de quienes habían trazado

el camino, pero, las teas estaban ya encendidas en el puerto y la capital y sólo faltaban manos que las alzarán para iluminar de nuevo la ruta a seguir...

Y las tomaron, heroicamente, en Santiago, los hermanos Stade con su "Nacional Films"; los hermanos Maldini, con la primera "Chile Films"; Carlos Francisco Borcosque con sus "Laboratorios Borcosque"; René Berthelón con sus "Talleres Cinematográficos Chilenos" (Tececé); Esteban Artuffo con su "Cinematografía Lux"; Manuel Seva y Manuel Trullen (este último puntal de la cinematografía peruana) con su "Mono Film"; Armando Rojas Castro con su "Filmadora Americana"; Emilio Taulis con su "América Film"; Arnulfo Valck con su "Star Films"; Gregorio Pardo con su "Titán Film" y Armando Pizarro con sus "Talleres Cinematográficos Santiaguinos".

En Valparaíso aparecieron Alfredo Volnisky con su "Andes Film"; Carlos del Mudo con sus "Laboratorios Porteños"; Natalio Perrelano con sus "Laboratorios Labek" y Carlos Briseño con los "Laboratorios Cinematográficos de la Armada Chilena".

Fué así como, alrededor de estos esfuerzos, se movieron autores y directores en potencia, trayendo a cuestras el consiguiente "hombre de la plata". Deben citarse como ejemplo para los que comienzan hoy:

AUTORES Y DIRECTORES: Jorge Délano, Carlos Cariola, Rafael Frontaura, Pedro Sienna, Víctor Domingo Silva, Nicanor de la Sotta, Rafael Maluenda, Antonio Acevedo Hernández, Juan Ca-



Escena de "LOS PAYASOS SE VAN", dirigida por Pedro Sienna sobre un argumento inspirado en la obra del mismo nombre de Hugo Donoso. Aparecen: Pedro Sienna y María Hermosa.

sanova Vicuña, Rafael Raveaux, Luis Romero y Z., Roberto Idiaquez, Nicolás Martínez, Alfredo Serey, Hernán Astorga, Enriquè Campos, Juan Pérez Berrocal, Alberto Santana.

Y tantos otros que se escapan al compaginador de esta sucinta historia y que abandonaron la lucha cuando comprendieron que la falta de leyes protectoras impediría el crecimiento de la industria, que nacía tan heroicamente...

EMPRESAS TEATRALES QUE IMPULSARON EL CINE NACIONAL EN EL PASADO

Si los esfuerzos cinematográficos del ayer se dieron nada más que a tenaces iniciativas de los propios autores de temas o a personas entusiasmadas por "verse en la pantalla" o a directores y técnicos de verdad, que anhelaban consolidar una industria, asociados con capitalistas patriotas, no faltaron empresas teatrales interesadas por proteger y estimular nuestro cine.

Una de estas empresas fué la de don AURELIO VALENZUELA BASTERRICA y Cía., que poseía una buena cadena de teatros de estreno, "ESMERALDA", "O'HIGGINS", "BRASIL" y "SEPTIEMBRE" en Santiago y "SEPTIEMBRE" en Valparaíso.

Esta Empresa, con visión del futuro, designó a su Gerente, don AUGUSTO PEREZ ORDENES, para que atendiera la producción nacional que necesitara ayuda financiera y fechas de presentación y este caballero cumplió muy acertadamente su cometido, impulsando la realización y explotación de películas como **Golondrina**, **Don Lucas Gómez**, **Pueblo Chico Infierno Grande**, **Almas Perdidas** y muchas otras que hicieron época y estimularon a los continuadores.

PUNTO Y APARTE

Tal ha sido el nacimiento del cine chileno, visto por un soldado de la causa, que recibió muchas heridas, en sus respectivos puestos de combate.

Los detalles, las sabrosas anécdotas y los cuadros estadísticos, con fechas, cifras y nombres y las conclusiones que se derivan de ese gran "sueño olvidado" que involucró el esfuerzo cinematográfico de tantos, pertenecen a la parte de mi libro titulado "GRANDEZAS Y MISERIAS DEL CINE NACIONAL" que iré dando a conocer, poco a poco, por intermedio de la publicación "SEPTIMO ARTE" del Cine Club Universitario.

San José de Costa Rica - Abril de 1956.



La toma del Morro de Arica del film "TODO POR LA PATRIA" de Arturo Mario. Argumento de Alvaro Retana. Fotografía: Francisco Kimónides.

HAGASE SOCIO DEL CINE CLUB UNIVERSITARIO

La calidad de socio da derecho a participar en todas las actividades del Cine Club en la forma que lo determine el directorio

Además los socios tendrán derecho a adquirir abonos para las funciones a precios rebajados.

Inscripción

\$ 100.- Universitarios \$ 200.- no Universitarios

Cuota trimestral

\$ 100.- Universitarios \$ 150.- no Universitarios

Inscripciones: los Lunes de 19 a 20 h. en Alameda 634 y los Sábados de 18 a 18.30 h. en el hall de la Casa Central de la U. de Chile

"EL GABINETE DEL Dr. CALIGARI"

Primera obra de importancia del cine expresionista alemán.

Qué época singular la de Alemania en los años que siguen a la primera guerra mundial, el espíritu se repone a duras penas del derrumbe de su sueño imperialista; los más intransigentes tratan de recuperarse mediante un movimiento revolucionario, pero éste es sofocado inmediatamente. Esta turbia atmósfera alcanza su paroxismo con la inflación, que provoca el hundimiento de todos los valores; y la inquietud innata de los alemanes adquiere proporciones gigantescas.

Se encuentra así desencadenada la eterna atracción hacia lo que es obscuro e indeterminado, hacia la reflexión especulativa y obstinadamente repetida llamada "Grübele", que desemboca en la doctrina apocalíptica del estilo expresionista.

Es necesario, dicen los expresionistas, desligarse de la naturaleza y esforzarse por destilar "la expresión más expresiva" de un objeto; puede estilizarse un objeto acentuando su "fisonomía latente". Es así como habrá de penetrarse su aura visible.

La realización del "Caligari" se caracterizó por incidentes que luego relataron en forma distinta los diversos responsables de esta obra tipo. Gracias a las explicaciones de uno de los autores del guión, se sabe que el marco en que transcurre el drama fué modificado apresuradamente y a pesar de la oposición de los dos autores. Por ello es que la acción está falseada y reducida finalmente a las alucinaciones de un loco. Los autores, Carl Mayer y Hans Janowitz, por el contrario, tuvieron la intención de hacer encarnar en la persona del Dr. Caligari, director de un asilo de alienados y bufón de feria, el absurdo de una autoridad antisocial.

El decorado de "Caligari", al que a menudo se ha reprochado ser demasiado chato, ofrece empero una cierta profundidad brindada por perspectivas voluntariamente falseadas y callejas al sesgo que se entrecortan bruscamente en ángulos imprevistos; otras veces esta profundidad está dada por un telón de fondo que representa la prolongación de estas callejuelas mediante líneas ondulantes. Es una plástica intrépida reforzada por los cubos inclinados de las casas destartaladas. Sobre una vaga extensión de rutas oblicuas, las líneas curvas o rectas convergen hacia el fondo: un muro que recorre la silueta del sonámbulo, Cesare; la cresta delgada del techo sobre la cual se arroja con su presa a cuestras, los senderos abruptos que escala en su huida.

Pero esas curvas, esas líneas que escapan al sesgo, tienen en sí, como nos señala Rudolf Kurtz, el

autor de "Expresionismus und Film", una significación netamente metafísica, porque la línea oblicua tiene sobre el espectador un efecto muy diferente al de la recta, y las curvas inesperadas provocan una reacción psíquica de un orden totalmente de las que líneas de corte armonioso. Los ascensos bruscos, las pendientes escarpadas, en fin, desatan en el alma respuestas que difieren totalmente de la que suscita una arquitectura rica en transiciones.

Lo que interesa aquí es crear la inquietud y el terror. La diversidad de planos, por lo tanto, se convierte en una preocupación secundaria.

El director de "Caligari", Robert Wiene, reclamó luego en Londres la paternidad absoluta de la concepción expresionista de la película, mientras que los decoradores Herman Warm y Walter Rohring (elegidos por el productor Erich Pommer en lugar del originalmente propuesto Alfred Kubin), jamás ocultaron haber sido ellos quienes impusieron, de acuerdo con el diseñador del vestuario, Walter Reiman, sus ideas más avanzadas a un Robert Wiene un tanto indeciso.

En "Caligari" la interpretación expresionista ha logrado con rara exactitud evocar la "fisonomía latente" de una pequeña ciudad medieval de callejuelas sombrías y tortuosas, pasajes estrechos apretados entre construcciones descascaradas y cuyas fachadas inclinadas no dejan penetrar nunca la luz del día. Las puertas cuneiformes de pesadas sombras y las oblicuas ventanas de marcos deformados por el uso parecen roer las paredes. Ante la extraña exaltación que se cierne sobre este sintético decorado de "Caligari", recordemos una declaración de Edschmid: "El expresionismo evoluciona en perpetua excitación". Esas casas o ese pozo esbozado apenas en el ángulo de un callejón, parecen realmente vibrar con una extraordinaria vida interior. "El carácter antediluviano de los utensilios se despierta", dice Kurtz. Henos aquí ante el patetismo inquietante que origina, según Worringer, la animación de lo inorgánico. "La fuerza dinámica de los objetos", declara Kurtz, "adilla su exigencia de seres creados". Es la explicación de la obsesión que impregna el hechizante decorado de "Caligari".

El decorado es lo que impone a los actores una acción estilizada. Werner Kraus, en el papel del demoníaco Dr. Caligari, y Conrad Veit, en el del siniestro sonámbulo, son sin embargo los únicos que se adaptan realmente a él por la concentra-

TIEMPOS MODERNOS

(Extractado de los trabajos sobre Ch. Chaplin de Georges Sadoul y M. Bleiman).

"Luces de la Ciudad" tenía la tensión de un hilo pronto a romperse. En "TIEMPOS MODERNOS" Chaplin se mostraba sereno, tanto en su juego como en el asunto. Algunos interpretaron esto como flojera o desorden. No habían comprendido o se negaban a comprender el hilo conductor de "Tiempos Modernos". La segunda parte parecía (pese a la dicha del amor perfecto) irse un poco a la deriva, porque quería ser la imagen de millones de obreros sin trabajo.

Si Chaplin hubiese querido darle a su película una progresión dramática, le hubiese bastado invertir sus partes. Habría mostrado primero a Charlot buscando trabajo sin éxito y encontrando sólo fatigas. Después el protagonista, contratado en la fábrica, enloquecido por el trabajo en serie. Para terminar hubiera enarbolado la bandera roja.

Chaplin, lejos de escoger una construcción dramática rigurosa, multiplicó las diversiones y los "entremeses". Durante la primera media hora de su película planteaba, con violenta tensión dramática, el problema central de "Tiempos Modernos". Luego parecía que intentaba hacer olvidar su atrevimiento con risas y entradas propias de un payaso.

Sean cuales fueren los ataques dirigidos contra "Tiempos Modernos", la película sigue siendo, junto con "Charlot soldado", una de las obras más originales y potentes de Chaplin. Nunca se expresó mejor acerca de unos acontecimientos palpitantes. Sin embargo se pretendió reducir su crítica social a una crítica del maquinismo y asimilarlo a los que preconizaban la sustitución de los hilados mecánicos por las rucacas.

Para Chaplin las máquinas no llevan en sí la desgracia, sino la dicha, a condición que las posea su creador: el pueblo. Esto venía a desmentir las posiciones estrictamente individualistas atribuidas al supuesto eterno vagabundo. Desde "Charlot soldado", su pensamiento había venido progresando al ritmo de los acontecimientos de su época. En Hollywood, Chaplin, casi solo, seguía viviendo con su tiempo.

G. S.

"Tiempos Modernos" es una ferocísima sátira de la prosperidad, y tiene una precisa dirección histórica. Ya desde el comienzo, el film asume un tono acusador del que no se aparta hasta el final.

Es característico el hecho de que, por primera vez, Chaplin no nos pone sobre la escena un vagabundo, sino un obrero. Antes de ingresar a la fábrica, donde según sus viejos métodos debe desenvolverse la escena caricaturesca con la máquina, Carlitos es ya un obrero en busca de trabajo, y toda su actividad está dirigida a resolver este problema.

Es así como Carlitos va a terminar en prisión por participar en una manifestación con la bandera roja; es así como, en el momento en que encuentra trabajo, participa en la huelga; es así como termina por encontrarse en abierta disidencia con el orden social, en el cual para él hay

sólo un lugar que le pertenezca de derecho: la prisión.

Las vicisitudes de las cuales son víctimas Chaplin y su amiga son expuestas aquí como corolario de un cierto sistema social, aunque esto no haya sido todavía comprendido a fondo y aunque el azar juegue aún una parte importante.

Sin piedad, con sarcasmo y con mordaz ingenio Chaplin nos hace ver el "plato de sopa" que representa el ideal de vida de su héroe.

Mirad como Carlitos se exalta por la aventura en la cual está por tomar parte activa. La noche pasada en el almacén general, en medio de la mercadería y la elegancia barata destinada a los respetables burgueses, está representada por Chaplin como la realización de un ideal, del sueño del protagonista. Basta confrontar esta escena con la novela "Magazini generali", que retoma la misma situación describiéndola como una variante moderna de la fábula de la cenicienta, para comprender la diferencia de concepción.

La existencia del norteamericano medio, con el baño matutino en una charca, con la comida en la desquiciada barraca hecha con tapas de cajas y tablititas, con todo el contorno de la vida burguesa transportada a la situación parasitaria de la tremenda aldea de Hooverville, más que crear un contraste cómico, da a toda la escena un significado altamente revelador.

Ahora Chaplin adopta la actitud de juez de su héroe, aunque le tenga lástima y lo ame.

El final de "Tiempos Modernos" ha sido interpretado por la crítica como una nueva etapa en la obra de Chaplin. El hecho de que no se vaya solo, sino acompañado, ha sido retenido como un signo de optimismo en la desesperación que constituye la característica del hombre contemporáneo. Puede que así sea (aunque no hay nada más superficial que la interpretación simbólica de esta o aquella manifestación del arte). Es mucho más probable que se trate simplemente de un final obligado del film chapliniano. El hecho de que Carlitos se vaya acompañado no compromete a Chaplin en nada ni lo obliga a atenerse a un esquema fijo en sus films sucesivos. El verdadero significado de "Tiempos Modernos" no está en este final, sino en el hecho de que, por primera vez, Chaplin coloca a su personaje cara a cara con la realidad histórica.

M. B.

MODERN TIMES (Tiempos Modernos) 1936. Argumento, dirección y música: Charles Chaplin. Asistente: Carter de Haven y Henry Bergman. Operadores: Rollie Totheroh e Ira Morgan. Director musical: Alfred Newman. Decorador: Charles D. Hall. Director de producción: Alfred Reeves. Reparto: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Henry Bergman, Chester Conklin, Stanley Sandford, Hank Mann, Luis Natheax, Allen García, Lloyd Ingraham, Wilfred Lucas, Heini Conklin, Edwards Kimball, John Rand.

Opiniones Sobre Charles Chaplin

ELIE FAURE.—He tratado mucho a Charlot, el de la pantalla luminosa. Y les ruego que no creo que bromeo cuando afirmo que es el hombre que más me ha enseñado, después de Montaigne, Cervantes y Dostoiewsky. Hace reír unánimemente a casi todos nosotros porque casi todos nosotros no esperamos las conclusiones que él obtiene de su conocimiento del mundo. Pero para aquellos que las esperan, esta risa es sagrada. Miradle jugar con sus pasiones y las nuestras como si fueran pompas de jabón o acerados puñales. Aun el sentido de la civilización vive, canta y se burla en el que —para no tener que maldecirla— da a la vida la forma acentuada y sostenida de su sentimiento trágico.

Chaplin es un poeta. Charlot es el único poeta de este tiempo que contempla la vida desde un ángulo constante y conscientemente heroico. Hay más estilo en el gesto aparentemente más insignificante de Chaplin, que en todas las obras reunidas de todas las academias de Francia y de toda la "cultura" de Alemania desde hace cien años, teniendo el estilo la misión de hacer entrar en la misma forma viviente todas las potencias contradictorias que nosotros tratamos de conciliar. Hay un drama más hondo en el juicio que forma Charlot sobre la vida que en todos los horrores guerreros y las miserias sociales conjurados para provocar nuestra rebelión, porque en aquel juicio aparecen las relaciones de nuestro destino real con los acontecimientos y objetos.

LOUIS DELLUC.— Chaplin es el primero de la primera época de su arte. Es un poco el responsable de que el juguete se haya convertido en arte.

El cinema lleva en su prólogo bellos nombres de intérpretes. Pero uno solo es más que intérprete. Chaplin es intérprete de sí mismo.

ANDRÉ MAUROIS.—Dentro de tres siglos, Charlot será lo que para nosotros Villon: un gran poeta arcaico.

LEON MOUSSINAC.—Si las formas antiguas de la poesía han muerto, el cinematógrafo nos ha dado, con las películas de Charlot, los primeros jehanes de un arte nuevo.

DE CHARLES CHAPLIN

Con pedazos de la vida, es como se hacen las mejores películas.

Busco en la vida un asunto serio y le extraigo cuantos efectos cómicos puedo.

La producción de mis films constituye para mí una tarea apasionante. Y este interés poderoso lo encuentro más en mi labor de productor y realizador que en la de actor.

El asunto más grande del mundo puede ser simplificado hasta el punto que todos puedan apreciarlo y comprenderlo; esto es, o debería ser, la más elevada forma de arte.

Una obra cómica, realizada con vida, puede ser tan grande como una tragedia griega. Ambas actúan sobre nuestras emociones, cada una por su sistema lógico, para llegar a un punto culminante, para crear un estado de emoción, que os estremece u os hace prorrumpir en una carcajada.

(Tomado de la biografía de Ch. Chaplin de Manuel Villegas).

El Gabinete...

De la pág. 7

ción de su juego escénico y de su fisonomía. Merced a una reducción de los gestos y la mímica, llegan a movimientos casi lineales que —a despecho de algunas curvas insidiosas— resultan tan bruscos como los truncados ángulos del decorado; por otra parte, sus evoluciones nunca pasan los límites de cierto plano geométrico.

Krauss y Veit, afirma Kurtz, dan a su accionar una intensidad que está de acuerdo con la concepción metafísica del decorado. Con el fin de llegar a una "síntesis dinámica del ser", han suprimido deliberadamente de su actitud las articulaciones intermedias.

Los preceptos de un autor dramático expresionista, Paul Kornfeld, aplicados al cine mudo, propiciarían: "que el actor no se esfuerce por dar la impresión de que el gesto y la idea han nacido simultáneamente en el momento en que se expresan; que ese actor se atreva a extender los brazos ampulosamente y dar todo su impulso expresivo a un movimiento, en una forma en que por cierto no lo haría en la vida cotidiana; que en modo alguno sea un imitador, no es necesario en absoluto tomar notas en un hospital o en la ta-

berna para encarnar a un moribundo o a un borracho. El ritmo de un gran gesto tiene una fuerza mucho más cargada de sentido y emoción que el comportamiento natural más impecable".

La deformación expresionista de los gestos es la contraparte de la deformación de los objetos.

Anotemos finalmente que los personajes Caligari y Cesare resultan perfectamente adecuados a la concepción expresionista: el sonámbulo, arrancado a su ambiente cotidiano, privado de toda individualidad, criatura abstracta que mata sin motivo ni lógica. Mientras que su amo, el misterioso Doctor Caligari, sin la menor sombra de escrúpulos humanos, actúa con esa insensibilidad extrahumana, ese desafío a la moral corriente que exaltan los expresionistas.

Si bien "El Gabinete del Doctor Caligari" no hizo escuela en el sentido propio de la palabra, lo cierto es que los cineastas alemanes recibieron su influencia...

(Extractado de la obra "La pantalla diabólica" de Lotte H. Eisner).

NOTA: La película "El Gabinete del Doctor Caligari" fué obsequiada al Cine Club Universitario por el Sr. José Venturelli y será próximamente proyectada para los socios del Cine Club.

TEXTO DEL PROYECTO DE LEY

sobre fomento a la cinematografía nacional actualmente presentado en la Cámara de Diputados

Proyecto de Ley:

Artículo 1: Créase en la Corporación de Fomento de la Producción una Comisión de Cine, que tendrá a su cargo el fomento de la industria cinematográfica, correspondiéndole, primordialmente, fiscalizar y reglamentar todas las actividades de producción y distribución y todas aquellas que surian de la aplicación de la presente ley; subvencionar, financiar y conceder créditos, formar empresas o ir en ayuda de industrias fundamentales anexas a las actividades cinematográficas: celebrar contratos de coproducción o de intercambio de producciones cinematográficas con el extranjero y, en general, realizar todos los actos y celebrar todos los contratos que origine el cumplimiento de la presente ley. La Comisión de Cine que se crea en la Corporación, para los fines de esta ley, deberá integrarse, además, por un representante de la Universidad de Chile, por dos representantes de la Asociación de Directores y Productores de Cine, por un representante del Instituto de Cinematografía Educativa y por un representante de los exhibidores.

Artículo 2: Libérese de derechos de internación, ad valorem, almacenaje, estadísticas e impuestos que se perciban por medio de las aduanas, como también de los derechos consulares, las internaciones de maquinarias, elementos técnicos, material virgen, productos de laboratorios y repuestos destinados a la industria cinematográfica nacional.

Necesitamos una Cinematografía Nacional

Miles de hombres de nuestro país, consciente o inconscientemente, fundan sobre películas el juicio de su propia nación o del extranjero. El Cine influye enormemente en la formación de la cultura del público, desde su lenguaje y formas de vida cotidianos hasta sus más elevados ideales estéticos o morales. En Chile estamos constantemente recibiendo la más poderosa de las influencias culturales; vemos películas norteamericanas, europeas, mejicanas, argentinas. Percibimos a través de ellas costumbres, ideas, folklores, conceptos estéticos o morales a menudo ajenos a nuestra condición de chilenos.

Indiscutiblemente el pueblo chileno tiene su idiosincrasia, resultado de su evolución histórica, de su formación étnica y de su medio geográfico. Posee una creación artística propia que en algunos campos ha logrado una expresión auténticamente nacional. Sin embargo el grueso de nuestra población recibe, casi sin atenuantes, esta influencia cultural foránea, que penetra profundamente todas las capas de la población y que por desgracia constituye, en la inmensa mayoría de los casos, lo menos valioso de lo que podrían enviarnos los demás países.

Actualmente nos encontramos indefensos frente a estas influencias que amenazan nuestra cultura nacional. Es, pues, indispensable que se desarrolle una cinematografía nacional. Es más, es imprescindible que esta cinematografía tenga un carácter profundamente chileno. La filmación de documentales es uno de los mejores caminos, y actualmente el único posible, dados los recursos económicos y técnicos con que se cuenta para iniciar la producción. Creemos que el documental es un medio valiosísimo para dar al pueblo chileno un cabal conocimiento de sí mismo, de sus valores más auténticos, su forma de vida, su arte, su folklore, su pasado histórico, su industria.

Una producción constante de este tipo de peli-

las permitirá la incorporación de nuevos valores a la cinematografía nacional, amén del perfeccionamiento de los ya existentes, lo que posteriormente nos facultará para encarar con mayor solidez las películas de largo metraje cuando existan las condiciones necesarias para su realización.

Tenemos en Chile un movimiento plástico y musical en pleno desarrollo; grupos teatrales de reconocida calidad; nuestra poesía y literatura ha alcanzado un nivel apreciado internacionalmente, y sin embargo el cuadro de las manifestaciones artísticas nacionales no se encontrará completo mientras no se incorpore a él este medio de expresión, de indiscutible importancia en la vida moderna, que es el arte cinematográfico.

La exportación de películas chilenas será un medio eficaz para entregar al mundo una visión exacta de nuestro país y sus distintos aspectos culturales, geográficos, industriales, artísticos, y sobre todo humano, en la actualidad muy poco conocidos.

La continuidad de una producción cinematográfica normal, incapaz de financiarse a sí misma en razón al estrecho mercado interno, sólo podrá ser asegurada mediante la protección estatal; ello hace necesario legislar sobre la materia. Por esto creemos que el proyecto de ley presentado por el H. Diputado Raúl Morales Adriasola merece ser considerado con el máximo de interés y atención por aquellos encargados de velar por el bienestar de nuestro país y por su cultura nacional.

CINE CLUB
UNIVERSITARIO

(F.E.Ch.)

La producción y distribución de películas nacionales quedará exenta de todo impuesto fiscal.

Las exenciones a que se refieren los incisos anteriores regirán por el lapso de diez años, a partir de la fecha de la presente ley.

Artículo 3: Las empresas cinematográficas de producción y distribución que se dediquen exclusivamente a estas actividades y que acrediten haber rodado y exhibido durante un mes dos noticiarios de la actualidad nacional, en las condiciones que determine el reglamento, estarán exentas del impuesto de cifra de negocios.

Artículo 4: Todas las salas de cine, en cada una de las funciones habituales, o a través de programas continuados, tantas veces como se repita el programa del día, deberán exhibir una película nacional de corto metraje, documental, de carácter cultural, didáctico, técnico o artístico.

El impuesto de cifra de negocios que se recaude por las entradas a las funciones en que se exhiban estos documentales se entregará a la Comisión de Cine, creada por esta ley, para que ésta bonifique con un 80% del monto recaudado al productor o propietario del documental exhibido y con el 20% al dueño o concesionario de la sala con el objeto, en este caso, de que se lo destine a mejoras técnicas o de comodidades de las salas de exhibición.

Artículo 5: Establécese un impuesto adicional del 5% sobre el valor de las entradas a los espectáculos públicos, el que se destinará al financiamiento de la presente ley.

Artículo 6: Dentro del plazo de noventa días, la Corporación de Fomento de la Producción propondrá al Presidente de la República, el reglamento de la presente ley, en el cual se determinarán las atribuciones y facultades que esta institución tendrá como encargada de la producción cinematográfica.

Firmado: Raúl Morales
Adriasola

Santiago, 25 de Abril de
1956.

Comentando Películas

CABO DE HORNOS

Para quienes conozcan el libro "Cabo de Hornos" del escritor nacional Francisco Coloane, debe haber sido una deprimente sorpresa esta pretendida versión cinematográfica estrenada hace poco en Santiago. Y para aquellos que no la han leído, desgraciadamente, también.

Este film, dirigido por Tito Davison, según una "adaptación" de Jesús Cárdenas, se caracteriza por lo absurdo de su tema, la falsedad de sus situaciones y su mediocre construcción dramática. Frente al argumento no queda más que dudar que Cárdenas haya realmente leído el libro de Coloane, cuyos elementos —ambiente, paisaje, personajes e incluso temas perfectamente cinematográficos— han sido totalmente desaprovechados.

En la película se han mezclado indiscriminadamente las acostumbradas fórmulas del peor cine mexicano —la hermosa niña de alta sociedad, que se cree marcada por un destino adverso, no quiere por esta razón unir su vida a la del varonil cazador de ballenas cuya fina sensibilidad no resiste los tristes recuerdos que le afloran al escuchar la canción "Río, río..."— con algunas interesantes escenas de la caza de la ballena y una serie de hermosas tomas realizadas en el Sur de Chile, todo esto último debido a la buena fotografía de Andrés Martorel.

La acción, tal como está planteada, podría haberse desarrollado, con la misma falta de propiedad, en cualquier región costera del mundo. La ambientación es débil y en muchos casos no consigue dar la impresión de realidad. La relación hombre-paisaje, tan importante en la obra de Coloane, cuyo aprovechamiento cinematográfico habría sido de profundo interés, no existe en la película.

Finalmente es necesario llegar más allá de la mitad de la película para que ésta presente algún problema que justifique lo hasta enton-

ces mostrado, problema que culminará en un final que preferimos no calificar.

Vale la pena preguntarse hasta cuándo el público y parte de la crítica chilena seguirán amparando con un generoso, pero mal entendido patriotismo películas como ésta, fiel exponente de una producción que constantemente está dañando nuestra cultura nacional y que en este caso ni siquiera es totalmente chilena (¡gracias a Dios!).

P. Ch.

SEPTIMO ARTE conversó con Francisco Coloane, quien nos declaró que él *no tuvo intervención alguna en el argumento ni en el guión definitivo*, el cual ni siquiera le fue dado a conocer.

—Cuando Tito Davison y Jesús Cárdenas me leyeron el argumento elaborado por el segundo —nos dijo Coloane— manifesté mis reservas frente a la calidad de éste. La contestación que obtuve no admitió, por lo demás, ninguna discusión.

"Ponga en el fiel de una balanza —le había contestado Davison— los veinte o más millones que la Compañía arriesga en este film. En un platillo ponga la experiencia de las veintidós películas dirigidas por mí y agréguele las cuarenta adaptaciones y guiones originales realizadas por Jesús Cárdenas... En el otro platillo ponga la experiencia cinematográfica de Francisco Coloane".

Es necesario, pues, dejar bien en claro que la participación del escritor nacional Francisco Coloane en la película *Cabo de Hornos* se reduce a su actuación en dos escenas cortísimas de la misma y a la venta de los derechos de adaptación cinematográfica de su libro. Por lo demás la relación del libro con la película se reduce exclusivamente al título, tal como lo podrá apreciar cualquier espectador que conozca el primero.

La Redacción

MARTY

Un primer premio en Cannes en 1955, cuatro "Oscars", un premio especial de la O.C.I.C. (Oficina Católica Internacional del Cine) y otra serie de premios otorgados por la Academia Cinematográfica Británica, la Asociación de la prensa extranjera de Hollywood, y los críticos de diarios y revistas de New York, eran antecedentes suficientes para esperar con especial interés esta cinta dirigida por Delbert Mann (no confundir con Daniel Man director de *La rosa tatuada* o Anthony Mann director de *Honor sin tacha*).

Tal vez algún día alguien se dedicará a seguir los pasos de la producción de esta película, seguramente obtendrá elementos para escri-

bir una crónica bastante interesante para la que nos permitimos sugerirle el título de *Milagro en Hollywood*. ¿Cómo pudo ser filmado allí este film en tan abierta oposición a los moldes tradicionales? No hay acciones violentas ni balazos. No se ven niñas bonitas. El diálogo infringe en varias ocasiones conocidas restricciones del "Código de Producción". No se ha empleado ninguna "estrella" para asegurar la taquilla, etc. Tal vez se deba a que el film sólo costó trescientos mil dólares, que es un presupuesto que se le asigna a las producciones de tercera o cuarta categoría (hace no mucho un productor hollywoodense declaraba que "por menos de un millón de dólares no se puede hacer una buena película"). Además es necesario recordar que el film se debe a H. Hecht y B. Lan-

caster, lo que constituye una razón más para seguir con interés este movimiento de producciones independientes de los grandes estudios que se está difundiendo bastante en Hollywood.

Marty puede situarse perfectamente entre las mejores películas norteamericanas de los últimos años, tanto por la sobriedad de su realización, la profunda humanidad de su argumento, como por la magnífica interpretación de los actores y la calidad de su dirección.

Bastante se habló hace algunos años de la influencia del cine neorrealista italiano en la producción norteamericana. Del simple hecho (nada nuevo por cierto) de trasladar la acción a las calles y filmarla allí, así como en *La ciudad desnuda* o *Pánico en la calle*, se sacaron conclusiones que los mismos norteamericanos se encargaron bien pronto de demostrar, a través de sus posteriores películas, que eran anticipadas y sin base real.

Sin embargo en *Marty* encontramos una serie de elementos muy cercanos al cine neorrealista. Desde su temática tan simple en apariencia y tan rica en matices humanos, la honradez y ternura con que está elaborada hasta su ambientación realista, interpretación y diálogo. El magnífico trabajo de los actores se une aquí a un diálogo de especial calidad, auténticamente cinematográfico, en el que dos o tres palabras revelan una serie de pensamientos o estados de ánimo.

La música, con una sobriedad casi desconocida en las producciones norteamericanas, contribuye a crear el ambiente adecuado en el que se desenvuelven los personajes. Idéntica función y con el mismo éxito, cumple la fotografía. Se ha logrado la unidad música-imagen utilizando principalmente los registros medios y bajos de las cuerdas en la primera y el predominio de los tonos oscuros, sin recurrir a contrastes excesivos, en la segunda (lo cual es lógico ya que gran parte de la película transcurre de noche).

La ambientación está muy bien realizada y tiene ese aire de autenticidad que en tan pocas ocasiones es posible encontrar en la pantalla.

En resumen, *Marty* es un film de primera categoría que a la vez de lección constituye un valioso aporte a la cinematografía norteamericana.

Marty, film norteamericano de DELBERT MANN. Argumento y adaptación filmica: Paddy Chayefsky. Fotografía: Joseph La Shelle. Música: Roy Webb. Decorados: Edward S. Haworth y Walter Simonds. Elenco: Betsy Blair, Ernest Borgnine, Esther Minciotti, Augusta Cioli, Joe Mantell, Karen Steele, Jerry Paris, Frank Sutton, Walter Kelly, Robin Morse. Producción: Harold Hecht y Burt Lancaster. Distribuidores: Artistas Unidos.

T. Ch.

LIBROS

Durante el presente año hemos tenido la suerte de que poco a poco han ido apareciendo libros relacionados con el arte cinematográfico, libros que hasta el momento eran prácticamente desconocidos para el público chileno. Los títulos aparecidos últimamente son los siguientes:

"EL CINE, SU HISTORIA Y SU TÉCNICA", de Georges Sadoul, editado por el Fondo de Cultura Económica. México.

"VIDA DE CHAPLIN", de Georges Sadoul, editado por Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México.

"EL ACTOR EN EL FILM", de V. I. Pudovkin, primer volumen de la Colección de Estudios cinematográficos, Ediciones Losange. Buenos Aires.

"LA PANTALLA DIABOLICA" (Panorama del cine alemán), de Lotte H. Eisner. Colección de Estudios cinematográficos, Ediciones Losange. Buenos Aires.

"EL CINE ITALIANO", de Mario Gromo, Colección de Estudios cinematográficos, Ediciones Losange. Buenos Aires.

"EL ARTE DE CHARLES CHAPLIN", de S. M. Eisenstein - G. Kosinzev - M. Bleiman, editado en la colección Estudios Cinematográficos de Ediciones Losange. Buenos Aires.

"EL GUION CINEMATOGRAFICO" (Técnica e historia), de Ulyses Petit de Murat. Colección Estela, Editorial Alameda, S. A. México.

"EL NEORREALISMO CINEMATOGRAFICO ITALIANO" de Pío Caro. Colección Estela, Editorial Alameda, S. A. México.

"TRATADO DE LA REALIZACION CINEMATOGRAFICA", de León Kulechov, editado por Editorial Futuro. Argentina.

"HOLLYWOOD, EL MUNDO DEL CINE, VISTO POR UNA ANTROPOLOGA", de Hortense Powdemarker, editado por el Fondo de Cultura Económica. México.

CINE CLUB UNIVERSITARIO invita a todos los amantes del cine a concurrir a las proyecciones y participar en los foros que se realizan todos los Sábados a las 18.30 horas en el Salón de Honor de la Universidad de Chile Alameda 1058

NOTICIAS

JUAN ANTONIO BARDEM, el guionista español de "Bienvenido Mister Marshall" y director de "La muerte de un ciclista", está actualmente filmando en Madrid su película "Calle Mayor", con la interpretación de Betsy Blair y José Suárez.

LA PRODUCCION francesa anuncia entre otras las siguientes películas para ser filmadas este año: "Etherese Etienne" por Buñuel. "Les sorcieres de Sales" por Raymond Rouleau. "Les aventures de Arsenio Lupin" por Jacques Becker. "Adorable Julia" por Claude Autant-Lara. "Miguel Strógoft" en cinemascopio por Carmine Gallone. "Los Miserables" por Julien Duvivier. "Les clés d'Or" de Leo Joannon.

EL TEMA "4 pasos en las nubes" será reeditado según una adaptación de M. C. Sauvajon con dirección de Mario Soldati e interpretación de Fernandel. ¿Saldrá mejor que el film de Blassetti?

EL SELLO Paramount anuncia la próxima filmación de L'Aiglon de Edmond Rostand. La dirección estará a cargo de William Wyler ("Los mejores años de nuestra vida", "Antesala del infierno", etc.), y el papel protagónico estará a cargo de Audrey Hepburn.

OTTO PREMINGER debe haber empezado ya la filmación de "Bonjour Tristesse", la novela de Francoise Sagan.

MARILYN MONROE ha comprado los derechos de "The sleeping Prince" de Terence Rattigan y ha anunciado que piensa contratar a Laurence Olivier para que comparta con ella los papeles principales.

GABRIEL FIGUEROA está realizando su primera filmación en Cinemascope en una película basada en la novela "La doncella de piedra" de Rómulo Gallegos.

LA FIRMA "America Films" ha anunciado recientemente que traerá al país películas de Europa oriental entre las que figura "Alexander Nevsky", de Eisenstein. Además tendremos ocasión de ver films indúes, documentales científicos, descriptivos y folklóricos y películas cortas a base de dibujos animados, marionetas, muñecos y sombras chinecas.

OTROS TITULOS que tendremos ocasión de ver en lo que resta del año son: "La muerte de un ciclista", de Juan Antonio Bardem, "El Proceso", de G. W. Pabst, sobre el libro de Kafka, y el film italiano de Vittorio de Sica "Humberto D".

CON TODO entusiasmo ha continuado su curso de filmación documental el Instituto Filmico de la Universidad Católica (IFUC) bajo la dirección del R. Padre Rafael Sánchez. Después del examen de selección se han iniciado las clases regulares que son dictadas por los señores Oscar Andolcetti, Fernando Bellet, Jorge di Lau-

ro, Mario Ferrer, Patricio Kaulen y Andrés Martorel. Considerando su organización y plan de profesores este curso es uno de los intentos más serios que se hayan efectuado en este sentido en nuestro país.

HA VUELTO de su viaje a Europa María Romero, directora de la revista "Ecran", donde asistió en calidad de jurado al Festival de Cannes y posteriormente al de Berlín. Nuestros mejores saludos para ella.

RESULTADOS del 9º Festival Internacional del Film. Cannes 1956.

Largo metraje. Primer premio: "El mundo del silencio", del Comandante Cousteau (Francia). Premio especial del Jurado: "El misterio de Picasso", de H-G. Clouzot (Francia). Premio a la mejor realización: "Otelu", de Serge Yutkevich (URSS). Premio a la mejor interpretación femenina: Susan Hayward en "Llorarás mañana" (USA). Premio por su humor cóico: "Una sonrisa de verano", de Ingmar Bergman (Suecia). Premio al documental humano: Pather Panchali (India).

Corto metraje. Primer premio: "El balón rojo", de Albert Lamorisse (Francia). Premio al documental: "La Course de tours" (Italia) y "Andrée Modeste Gretry" (Bélgica). Premio al film de ficción: "La burrita de Magdana" (URSS). Mención especial al film "Las Marionetas", de Jiri Trnka (Checoslovaquia); en homenaje a la imaginación creadora del gran realizador checo. Mención a los films "Together" (Gran Bretaña) y "Tant qu'il y aura des betes" (Francia) por su búsqueda.

EL PREMIO Lumiere que otorga un jurado de guionistas cinematográficos en Francia ha sido asignado a un documental sobre París dirigido por J. Bartier y J. Valere llamado "Paris la nuit". El mismo jurado ha adjudicado el Premio Emile Cohl al mejor film de dibujos animados a "La voyage de Badubou"; un film realizado por el profesor Henri Gruel utilizando los dibujos hechos por sus alumnos en su escuela.

TRES SEMANAS en Suecia, a unos 250 Km. al N. de Estocolmo, han marcado el comienzo de "Till" (Till Eulenspiegel), la película que Joris Ivens y Gérard Philippe están realizando sobre la leyenda flamenca que se ambienta en el siglo XVI. Junto el célebre cineasta holandés Philippe da sus primeros pasos en la realización y adaptación cinematográficas. Escenas de combate y persecuciones han sido filmadas en un lago helado en los alrededores de Tallberg. El guión es de René Wheeler y tanto para la fotografía en Eastmancolor de Christian Matras, como para los decorados y vestuarios de León Barsacq se ha tomado como modelo la pintura de Brueghel. La música será compuesta por Georges Auric.

Peculiaridades del MATERIAL CINEMATOGRAFICO

V. I. PUDOVKIN

El presente artículo ha sido tomado de una traducción que hiciera en 1952 el Sr. Nils Bongue para la entonces existente agrupación "Cine Arte".

El ensayo de Pudovkin, si bien escrito en 1926, nos ha parecido de gran interés, especialmente para aquellos lectores que sin mayor preparación previa se interesan por el arte cinematográfico y que sufren actualmente la casi total ausencia de publicaciones relacionadas con éste.

Cine y Teatro

En los primeros años de existencia del cinematógrafo, éste no fué más que una interesante invención que hacía posible registrar los movimientos, facultad negada a la simple fotografía. Sobre el film podían grabarse las apariencias de todos los movimientos posibles. Las primeras películas consistieron en ensayos primitivos para fijar sobre el celuloide, como novedad, el movimiento de un tren, muchedumbre en las calles, una llanura vista desde la ventana de un coche de ferrocarril, y así sucesivamente.

Puede decirse que en sus comienzos el cine, por naturaleza, fué sólo "fotografía animada".

Los primeros intentos de relacionar la cinematografía con el mundo del arte, estuvieron naturalmente ligados al teatro. Como una novedad similar, equivalente a la toma de una locomotora o el movimiento de las olas, se comenzó a filmar escenas primitivas, de carácter cómico o dramático, ejecutadas por actores. Surgió el público cinematográfico y brotó una serie de teatros especializados, relativamente pequeños, donde se exhibían estos films primitivos.

El cine así comenzó a asumir todas las características de una industria, por cierto bastante lucrativa. Se comprendió el significado del hecho de que, de un solo negativo, pueden imprimirse muchos positivos, y por este medio un rollo de película puede multiplicarse como un libro, y difundirse en muchos ejemplares. Grandes posibilidades comenzaron a abrirse paso. Ya no se consideraría al cine como una mera novedad. Surgieron los primeros experimentos para registrar material serio y valioso. Sin embargo la relación con el teatro no podía disolverse, y es fácil comprender cómo, una vez más, los primeros pasos de los productores cinematográficos consistieron en intentos de llevar

obras teatrales al celuloide. Pareció en ese tiempo especialmente interesante hacer perdurar el arte teatral; el trabajo del actor, que hasta entonces fuera transitorio y real sólo en el momento de la percepción del espectador, podría perpetuarse con su mediación.

El cine persistió, como antes, como fotografía animada. El arte no intervino en el trabajo de quienes lo hicieron. Solo fotografiaron "el trabajo del actor". Aún no había siquiera sospechas de la existencia de métodos peculiares para el actor de cine, o de una técnica para filmar las escenas. ¿Cómo entonces trabajaba el director cinematográfico en esos tiempos? Tenía a su disposición un argumento que era exactamente la obra escrita para su representación teatral; sólo se omitían las palabras de los personajes reemplazándolas, en tanto era posible, con pantomima y a veces con largos títulos. El director ejecutaba la escena de acuerdo con su secuencia teatral: registraba las idas y venidas, las entradas y los mutis de los actores. Tomaba la escena como ejecutada en una unidad, mientras el camarógrafo la filmaba también como un todo compacto sobre el celuloide. No podía concebirse de otra manera el proceso cinematográfico, pues como materia prima para el director servían las mismas personas (actores) con que se trabajó siempre en el teatro; la cámara servía sólo para la fijación de escena, completamente dispuestas y planeadas. Los trozos del film se pegaban en la secuencia temporal de la acción desarrollada, tal como el acto en la obra se forma de escenas y luego se presentaba la película al público. Para decirlo en pocas palabras, el trabajo del director cinematográfico no difería prácticamente de el del productor teatral.

Una obra registrada exactamente y proyectada sobre una pantalla, con los actores privados del uso de la palabra: éste era el cine en su primera época.

Los Métodos del Cine

Los norteamericanos fueron los primeros en descubrir en el cine la presencia de posibilidades peculiares y exclusivas. Percibieron que la película podía ser no sólo un simple registro de los hechos que pasaban ante los lentes, sino que estaba en sus manos reproducir estos en la pantalla por métodos especiales, de su único uso.

Tomemos por ejemplo, una manifestación que desfila por la calle. Imaginémosnos ser un observador de la misma. Para obtener una impresión clara y definida de la manifestación, el observador debe realizar ciertos actos. Primero deberá trepar al tejado de la casa, para mirar la procesión desde arriba y apreciar su tamaño total; luego bajar y mirar por la ventana del segundo piso las inscripciones de los estandartes y de los letreros de los manifestantes; finalmente, debe mezclarse con la multitud, para lograr una idea del aspecto de los manifestantes.

Tres veces ha alterado el observador su punto de vista, acercándose o alejándose, con el objeto de adquirir un cuadro lo más completo y exhaustivo posible del fenómeno bajo observación. Los norteamericanos fueron los primeros en tratar de reemplazar un observador activo de esta clase por medio de la cámara. Mostraron en su obra que no sólo era posible registrar la escena filmada, sino que, maniobrando con la cámara misma, de tal modo que su posición con respecto al sujeto fil-

mado variase en diversas oportunidades, se hacía posible reproducir la misma escena de una manera mucho más clara y expresiva que con las lentes de la cámara haciendo el espectador teatral sentado en su platea. La cámara, hasta entonces un espectador inmóvil, había recibido algo como un soplo de vida. Adquirió la facultad del movimiento propio, y se transformó de **espectador** en un **observador activo**. De aquí en adelante la cámara, controlada por el director, no sólo habilitaría al espectador para ver el objeto filmado, sino que lo induciría a comprenderlo.

Fué en esos momentos en que aparecieron en la cinematografía los conceptos de **primer plano**, **medio plano** y **gran plano**, conceptos que luego desempeñaron un enorme papel en el oficio creativo del montaje, base del trabajo de dirección cinematográfica. Por primera vez se hacía aparente la diferencia entre el productor teatral y su colega cinematográfico.

Al comienzo el material con que ambos trabajaban era idéntico: los mismos actores representaban las mismas escenas en la misma secuencia, que sólo eran más cortas y, en su mayoría, desprovistas de la palabra. La técnica de la actuación cinematográfica no difería de la teatral. El único problema era el reemplazo, hasta donde fuera posible, de las palabras por los gestos. Era entonces cuando el cine era justamente llamado "sustituto del escenario".

Cine y Realidad

Pero con el surgimiento del concepto **montaje** la situación se alteró básicamente. Se comprobó que el auténtico material cinematográfico no eran las escenas a las que se dirigía el lente de la cámara.

El productor teatral sólo tiene que hacer con procesos **reales**; éstos son su material. Su obra final, compuesta y creada, la escena reproducida y representada sobre el escenario es igualmente real y actual, tiene lugar en obediencia a las leyes del **espacio real** y del **tiempo real**. Cuando un actor teatral se encuentra en uno de los extremos del escenario no puede cruzar al otro sin dar antes el necesario número de pasos. Y los cruces e intervalos de esta clase son indispensables, condicionados por esas leyes del tiempo y del espacio reales que el productor teatral tiene siempre que acatar y nunca puede superar. En realidad, trabajando con procesos reales, es inevitable una serie de intervalos entre los puntos significativos de la acción.

Si, por otra parte, consideramos el trabajo del director cinematográfico, parece que la materia prima activa no es otra que aquellos **trozos de celuloide** sobre los que se han impreso los movimientos de la acción desde varios puntos de vista. Sólo con estos trozos se crea la apariencia sobre la pantalla que forma la representación cinematográfica de la acción; y así, el material del director consiste, no en un proceso real que se desarrolla en espacio y tiempo reales, sino en aquellos trozos de celuloide sobre los que se registraron estos hechos.

Este celuloide está enteramente sujeto a la voluntad del director que lo monta. El puede, en la composición de la forma cinematográfica de cualquier evento dado, eliminar todos los puntos de intervalo, y así concentrar la acción en el tiempo al más alto grado que puede requerirse.

El método de la **concentración temporal**, la saturación de la acción por la eliminación de intervalos innecesarios, tiene también lugar en el teatro, en una forma más simplificada; y encuentra su expresión en la construcción de una obra en actos. Lo elemental de la construcción dramática por la que se hacen pasar varios años entre el primer y segundo actos, es concentración temporal análoga. En el cine este método no solo está llevado a su máximo, sino que forma la **base** de la representación fílmica. Aunque es posible para el productor teatral aproximar temporalmente dos actos yuxtapuestos, de ningún modo está capacitado para hacer lo mismo con incidentes de una misma escena.

El director cinematográfico por el contrario, puede concentrar en el tiempo, no sólo incidentes separados, sino hasta los movimientos de una misma persona. Este proceso, que a menudo ha sido llamado **truco**, en realidad no es otra cosa que el método característico de la representación cinematográfica.

Para mostrar en la pantalla la caída de un hombre desde una ventana del quinto piso, pueden hacerse las tomas como sigue: 1º el hombre es filmado cayendo de la ventana a una red no visible

en la pantalla; 2º se filma al mismo hombre cayendo desde una pequeña altura al suelo. Unidas las dos tomas dan en la proyección el resultado apetecido. La catástrofe caída no ocurrió en la realidad, sino únicamente en la pantalla, y es el resultado de dos trozos de celuloide convenientemente unidos. Del hecho de una caída real de una persona se han seleccionado sólo dos puntos: el comienzo y el final. El pasaje intermedio, en el aire, ha sido eliminado. No es correcto llamar truco a este proceso: es un método de representación cinematográfica que corresponde paralelamente a la eliminación de los cinco años que separan al primer acto del segundo en el escenario.

Del ejemplo del observador mirando la manifestación callejera, aprendimos que el proceso de filmación puede ser no sólo una simple fijación del hecho que tiene lugar frente a la cámara, sino también una forma peculiar de representar ese hecho. Entre el acto natural y su apariencia en la pantalla hay una marcada diferencia. **Exactamente la diferencia que hace del cine un arte.**

Guiada por el director, la cámara asume la tarea de eliminar lo superfluo y dirigir la atención del espectador de modo que sólo vea lo que es importante y característico. Cuando se filmó la

manifestación, la cámara, después de haber enfocado a la multitud desde arriba en un gran plano, se trasladó para captar los detalles característicos. Estos detalles no fueron tomados al azar, sino seleccionados, y aún más, seleccionados de tal modo que de su suma pudiera formarse la acción completa. Supongamos por ejemplo que la manifestación a filmar se caracteriza por el detalle de sus componentes: primero, soldados rojos, luego obreros y finalmente pioneros. Si un técnico cinematográfico tratara de mostrar al espectador este detalle colocando la cámara en un punto fijo y dejando desfilar a la muchedumbre ante el lente, obligaría así al espectador a derrochar tanto tiempo como hubiera necesitado para presenciar personalmente la manifestación y forzaría la apreciación de los detalles en masa. Pero, usando los métodos específicos de cine, se pueden tomar separadamente tres trozos de film de soldados, los obreros y los pioneros. La combinación de estos trozos con la vista general de la manifestación proporcionará una imagen en que no se desperdiciará ningún elemento. Se habilita al espectador para apreciar tanto la composición como la dimensión; sólo se altera el tiempo de la apreciación.

Espacio y Tiempo Cinematográfico

Creado por la cámara, obediente a la voluntad del director, después de cortar y unir los trozos de celuloide, surge un nuevo tiempo cinematográfico; no el tiempo abarcado por el fenómeno tal como tiene lugar frente a la cámara, sino uno nuevo, condicionado sólo por la velocidad de percepción y controlado por el número y duración de los elementos escogidos para la representación fílmica de la acción

Todo el acto tiene lugar no sólo en el tiempo, sino también en el espacio. El tiempo cinematográfico se distingue del real en que depende sólo de la longitud de los trozos de celuloide unidos por el director. Como el tiempo, también el espacio está vinculado con el principal proceso fílmico, es decir, el montaje. Por unión de trozos separados el director construye un espacio cinematográfico enteramente propio. Une y comprime elementos separados, que quizás han sido filmados por el en diferentes puntos del espacio tangible y real, en un **espacio cinematográfico**. En virtud de la posibilidad de eliminar puntos de pasaje e intervalo, que ya hemos analizado, el espacio cinematográfico aparece como una síntesis de los elementos reales captados por la cámara.

Recuérdese el ejemplo del hombre cayendo desde el quinto piso. Lo que en realidad era una caída de diez pies en una red y un salto de seis desde un banco, aparece en la pantalla como una caída de cien pies de altura.

En 1920, Kulechov ensambió las siguientes escenas en un experimento:

1. Un hombre joven camina de izquierda a derecha.
2. Una mujer joven camina de derecha a izquierda.
3. Se encuentran y se dan la mano. El joven señala...
4. Se muestra una casa blanca con una amplia escalinata.
5. Ambos suben los escalones.

Los trozos, filmados aisladamente, se montaron en el orden indicado y se proyectaron sobre la pantalla. El espectador percibió estos trozos como una acción clara e ininterrumpida: el encuentro de dos jóvenes, la invitación a una casa cercana y la entrada a ella. Sin embargo, cada toma había sido filmada en un lugar diferente, por ejemplo, el hombre cerca del edificio del Parlamento, la muchacha cerca del monumento a Gógol, el encuentro cerca del Teatro Bolshói; casa blanca salió de una película americana (era en realidad la Casa Blanca) y la ascensión por la escalera se hizo en la catedral de San Javier. ¿Qué ocurrió? Aunque la filmación se había realizado en lugares distintos, el espectador percibió la escena única. Las partes del espacio real captadas por la cámara aparecieron concentradas en la pantalla. El resultado fué lo que Kulechov llamó **Geografía creativa**. Uniendo trozos de celuloide, apareció un nuevo espacio cinematográfico, sin existencia real. Edificios separados por distancias de miles de millas fueron concentrados en un área que los espectadores cubrían con pocos pasos.

El Material de los Films

Hemos establecido ahora los principales puntos de divergencia entre el trabajo del director cinematográfico y el productor teatral, radicando la diferencia en la diversidad del material. El productor teatral trabaja con la realidad, la cual, aunque sea remodelada, lo fuerza a permanecer ceñido por las leyes del espacio y del tiempo reales y objetivo. El director cinematográfico, por el contrario, tiene como material el celuloide impreso. Este material del que se compone su obra final consiste, no en hombres vivientes y llanuras reales, ni en decorados o escenarios tangibles, sino sólo en sus imágenes, registradas en tiras separadas que pueden ser cortadas, alteradas y ensambladas de acuerdo con su voluntad.

Los elementos de la realidad han sido fijados en estos trozos, combinándolos en una secuencia dada, reduciéndolos o alargándolos, según desee el director que construye así su propio tiempo y espacio cinematográfico. No adapta la realidad: la usa para la creación de una nueva realidad, y lo más característico e importante en este proceso es que en él las leyes invariables e ineluctables del espacio y del tiempo se vuelven dóciles y obedientes. El cine ensambla los elementos de la realidad para construir con ellos una nueva realidad propia, y las leyes espaciales y temporales, que en el trabajo con hombres, decorados y escenarios son fijas y firmes, se alteran completamente en el cine. El espacio y el tiempo cinematográficos, creados por la técnica, están enteramente sujetos al director. El método básico de la representación cinematográfica, la constitución de un film a base de elementos separados, en que se elimina lo superfluo y retiene lo característico, ofrece excepcionales posibilidades.

Todo el mundo sabe qué cuanto más cerca nos colocamos de un objeto para observarlo, menos material aparece de una vez en nuestro campo visual; cuanto más claramente nuestros ojos examinan un objeto, más percibimos. No apreciamos el objeto como un todo, sino captamos exclusivamente los detalles para recibir, por asociación de lo más vívido, profundo y agudo que hayamos notado, una impresión total, perdiendo inevitablemente algunos detalles al hacerlo.

Cuando deseamos notar todo, siempre comenzamos con el aspecto general y luego, intensificando nuestro examen al más alto grado, enriquecemos

la comprensión con un número siempre creciente de detalles. Lo particular, el detalle, será siempre sinónimo de intensificación. De esto depende la fuerza del cine, ya que su especial característica es la posibilidad de dar una representación clara y vívida de los detalles. El poder de la representación cinematográfica reside en que, por medio de la cámara, trata siempre de penetrar lo más profundamente posible al punto central de cada imagen. La cámara insiste en lo más profundo de la vida; intenta penetrar hasta donde el espectador común nunca llegaría si mirara a su alrededor. La cámara llega más lejos; se acerca a todo lo que puede ver y lo eterniza en el celuloide.

Cuando nos aproximamos a una imagen real dada, debemos gastar esfuerzo y tiempo, yendo de lo general a lo particular, e intensificando nuestra atención, al punto en que comenzamos a destacar y destacar detalles; por el proceso de montaje, el cine elimina éste esfuerzo. El espectador cinematográfico es un perspicaz observador ideal. Y el director es quien lo ubica en esa posición. En el detalle descubierto reside un elemento de percepción, ese elemento creativo que caracteriza como arte la obra humana, el sólo elemento que da al hecho mostrado su valor final.

Mostrar algo como se lo ve, es no haber logrado nada. No es el material abarcado en una primera vista casual y meramente superficial lo que se persigue, sino lo que desglosa en una mirada intencionada e inquisidora; aquello que podemos y queremos ver mejor. Esta es la razón que los grandes artistas, aquellos técnicos que sienten más profundamente el cine, agudizan su obra con detalles. Para hacerlo, descartan el aspecto general de la imagen y los puntos de intervalo que son la inevitable concomitancia de todos los sucesos reales.

El productor teatral, trabajando su material, no está facultado para abstraer al espectador de ese fondo general, de esa masa de panorama general inevitable, que cubre y rodea las características y detalles particulares. Sólo puede subrayar lo esencial, dejando al espectador en libertad de concentrarse (o no) sobre lo que subraya. El técnico cinematográfico con su cámara, es infinitamente más poderoso; la atención del espectador está enteramente en sus manos. El lente de la cámara es el ojo del espectador; ve y nota sólo lo que el director quiere mostrarle, o más correctamente, lo que el mismo director ve en la acción referida.

PROXIMAS PROYECCIONES DE CINE CLUB UNIVERSITARIO

Sábado 14 de julio
CORAZONES EN
LLAMAS
dirigida por Harald
Braun

Sábado 21 de Julio
MILAGRO EN MILAN
film italiano de
Zavattini-De Sica

Sábado 28 de Julio
"Georges Méliés"
Esta función se reali-
zará en el local de la
FECH. Alameda 634
a las 18. horas

Sábado 4 de Agosto
LA HORA SEÑALADA
(High Noon)
Dirigida por Fred
Zinnemanan

Sábado 11 de agosto
EL POZO DE LA
ANGUSTIA
Dirigida por Russell

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

ESCUCHE

Por CB 62, RADIO LA REINA
el programa

SEPTIMO ARTE

Un guión radial del Cine Club
Universitario

TODOS LOS DOMINGOS A LAS
9.45 de la mañana

**EL INSTITUTO CHILENO NORTE-
AMERICANO DE CULTURA**

Ofrece por intermedio de la Federación
de Estudiantes de Chile

**20 becas para Estudiantes
Universitarios**

para los cursos de Inglés que comienzan
en Agosto

Informes en el local de la FECH
Alameda 634

ENTREGUELA
"a manos"
RESPONSABLES



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

La CLINICA PLUMAS
FUENTE es un
establecimiento espe-
cializado que

DIAGNOSTICA
CURA,
PREVIENE

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

Clinica Plumas Fuente
M. R.
Ahumada 190 - Huérfanos 1106

UNICA CASA ESPECIALIZADA EN EL RAMO

Teatro Experimental - U. de Chile

Estrena en la segunda quincena de Julio

EL ALCALDE DE ZALAMEA

CALDERON DE LA BARCA

Dirección	Escenografía	Música
JORGE LILLO	GUILLEMO NUÑEZ	CELSO GARRIDO-LECCA

INSTITUTO CHILENO - NORTEAMERICANO DE CULTURA

OFRECE NUEVOS CURSOS DE INGLES
QUE COMIENZAN EL 6 DE AGOSTO.
MATRICULA ABIERTA A PARTIR DEL
24 DE JULIO

MONEDA 1467

TELEFONO 63215

Precio \$ 70.-

Imp. ALFA - Coronel Alvarado 360 - Sgo.