

3

publicación de
Cine Club
Universitario
fech.



Séptimo
Arte

S U M A R I O

	Págs.
Editorial	3
Una cinemateca: un vacío que debe ser llenado, por Daniel Adolfo Urria	4
El caso de "Golondrina", por Alberto Santana	5
Conversación en Hollywood, por Richard Brooks	6
Síntesis de estrenos	7
Tres cineastas	8
El último film de René Clément	9
Pequeño vocabulario cinematográfico	10
Breves notas sobre historia del montaje	11
Noticias	13

Es más difícil de lo que a primera vista parece, mantener un cine club. Decimos mantener en el sentido de efectuar actividades periódicamente: dar funciones, hacer foros, editar una revista, mantener una audición radial, etc. Porque nada costaría hacer reuniones con los socios del club para realizar estudios teóricos sobre algún tema cinematográfico o sobre alguna película de actualidad. Pero los que dirigen el Cine Club Universitario están convencidos de que eso sería insuficiente; más, están decididos a extender sus actividades mucho más allá.

3 SEPTIMO ARTE

Publicación
bimestral del
CINE CLUB
UNIVERSITARIO
de la Federación
de Estudiantes de
Chile. (FECH.)

Dirección:

Pedro B. Chaskel
Daniel A. Urria.

Administración:

Alameda 634
Santiago - Chile.
Fono: 391569

Dentro de ese campo de acción del Cine Club están el estudio y la divulgación de los materiales elaborados por los teóricos más destacados del séptimo arte. Ante la casi total ausencia de una literatura especializada al alcance del público, nuestra revista ha tomado la misión de llenar en parte este vacío. Seguramente podríamos darle a SEPTIMO ARTE el carácter de balance crítico de los films que se exhiben en Santiago; pero estaríamos dejando de lado algunas necesidades de nuestro medio y precisamente, a nuestro juicio, las más importantes.

Se ha sugerido la conveniencia de que elaboremos, como aporte nuestro a la formación cinematográfica de los lectores, ensayos o estudios teóricos; pero creemos que éstos no pasarían de ser especulaciones de frágil base. Nos parece que no es justo pretender sentar cátedra sobre el arte cinematográfico, o cualquier otro arte, sin conocer sus obras fundamentales ni los principales trabajos teóricos y técnicos a que hayan dado lugar; obras cuyo conocimiento es, hoy por hoy, imposible en nuestro país, y trabajos que sólo ocasionalmente nos llegan.

Pero —se objetará— no es necesario que sean los propios miembros del cine club los que escriban. Efectivamente, no es necesario. Y como no lo es, publicamos las interesantes crónicas de Alberto Santana sobre la historia del cine chileno. Más no podemos hacer, dejamos abiertas nuestras páginas para todo trabajo de carácter teórico o técnico que pueda significar un aporte valioso para los lectores de SEPTIMO ARTE.

Vayan todas estas explicaciones para aquellos lectores que esperan encontrar más artículos originales nuestros, y, en general, como un incentivo que impulse a colaborar en la tarea en que está empeñado el Cine Club Universitario y particularmente SEPTIMO ARTE.

Daniel Adolfo Urria

UNA CINEMATECA:

Un vacío que debe ser llenado

La gente que se interesa por el cine se divide, por lo general, en gente que quiere aprender a ver cine y en gente que quiere aprender a hacer cine. Tanto para enseñar a *ver* como para enseñar a *hacer* se necesita cierto proceso que debe ir jalonado por la muestra de películas consideradas —más o menos unánimemente— como obras maestras.

Es decir, es preciso tener a mano una colección de obras maestras (aunque también es importante disponer de algunas que no lo sean; las obras maestras son más bien escasas en cine). Una tal cinemateca, además de llenar las necesidades descritas más arriba, interesa a los críticos, a los estetas, a los estudiosos, a los curiosos y a los historiadores.

Aunque dé vergüenza confesarlo, sólo existe en la actualidad, como germen de una futura cinemateca, una cinta de valor histórico, "El gabinete del Doctor Caligari", propiedad del Cine Club Universitario gracias a una donación del pintor José Venturelli.

En cuanto a films chilenos, no tenemos noticia de que haya en ninguna parte copias de películas de la época muda, en la cual nuestro cine llamó justamente la atención por su valor y la calidad de sus hombres.

Hay un problema aparte: el de las películas de valor que llegan —bastante a lo lejos, por cierto— a Santiago. Actualmente las copias son destruidas al cabo de algún tiempo, y su material convertido en artículos para tocador.

Pese a todas las dificultades, el Cine Club Universitario está empeñado en formar una cinemateca. En realidad, hoy día puede ser un sueño algo apasionado el pensar que haya más de una, pero no lo creemos ningún despropósito.

En fin, por ahora se trata de llegar a contar con una, y gracias.

Sin embargo, nos encontramos con una dificultad al parecer insalvable. En efecto, para formar una cinemateca hay que adquirir las copias; y para esto, a menos que se trate de donaciones, hace falta dinero. He aquí que trope-

zamos: el Cine Club no tiene recursos económicos.

Parece que una iniciativa aislada del Cine Club no tendría mucho resultado. Pero hay instituciones y organismos dentro de cuyo campo de acción cabría, holgadamente, una preocupación de este tipo.

En primer lugar tenemos la Universidad. Como depositaria máxima de nuestra cultura, está en su deber contribuir al rescate de estas muestras vivientes de nuestros tiempos.

Existen, por otra parte, varios organismos oficiales cuyas funciones son la defensa, la difusión y la elevación de la cultura, y que en este asunto tendrían que ser parte interesada.

Con la cooperación de las firmas distribuidoras, Universidad, Cine Club y organismos estatales podrían emprender una primera labor de salvamento de lo que hoy se puede encontrar en Santiago.

Cira cesa se nos ocurre. ¿No podría la Biblioteca Nacional adquirir copias de las películas que llegan a Chile, y conservar las de buena calidad? O se podría imponer como condición para la importación de toda película, la entrega de una copia en 16 mm. a precio de costo.

En todo caso, nuestro primer objetivo será modesto. No queremos tener una gran cinemateca, al estilo de la del Museo de Arte de Nueva York, la Cinemateca Francesa o los museos cinematográficos de Kiev o Leningrado. Ante todo, procuraremos evitar que excelentes películas se sigan transformando, como hasta ahora, en peinetas o barbas para corsé.

Se ha lanzado la idea, por otra parte, de reunir las copias de películas chilenas que estén en poder de particulares. Naturalmente, no serán todas de primera calidad. No obstante, todas pueden servir para una análisis crítico, extrayendo de ellas valiosas experiencias.

Posteriormente, con el respaldo universitario y con medios económicos sacados de alguna parte, se podrá pensar —por la cultura nacional y por el futuro de nuestro cine— en contar con grandes obras del cinematógrafo, desde 1895 hasta ahora. Así sea.

Alberto Santana

El caso de "Golondrina"

Después de realizar una de las más brillantes temporadas de Teatro Chileno en el escenario del COLISEO, de 1921 a 1922, el actor, director y autor NICANOR DE LA SOTTA, que hasta entonces había actuado como intérprete tan sólo en las películas "MANUEL RODRIGUEZ" del maestro Adolfo Urzúa Rozas, "TODO POR LA PATRIA" y "LA AVENIDA DE LAS ACACIAS", del argentino Arturio Mario, decidió presentar armas en el cine nacional que despertaba.

Conocedor de los gustos medios del público a través de jiras artísticas por todo el país, adaptó su propia obra "GOLONDRINA" y, valientemente, con los pocos recursos de que disponía, se asoció con el cameraman italiano Esteban Artuffo para filmar la cinta.

A mitad del trabajo, les faltó dinero y le solicitaron a la EMPRESA AURELIO VALENZUELA BASTERRICA Y CIA, que, por aquellos gloriosos años, contaba con el siguiente circuito de teatros: SEPTIEMBRE, BRASIL, ESMERALDA y O'HIGGINS en Santiago, y SEPTIEMBRE, en Valparaíso.

Don Aurelio Valenzuela, que era el Presidente de la Empresa, en vista del prestigio artístico de De la Sotta, accedió a lo solicitado y nombró para vigilar el capital que la sociedad ponía en la película a don AUGUSTO PEREZ ORDENES, a la sazón Gerente del circuito.

La película se terminó y se exhibió privadamente en el Teatro Esmeralda, ante un grupo de periodistas amigos y con asistencia de los intérpretes principales, que eran: HAYDÉE GASPARRI, PACO RAMIRO, ERNESTINA ESTAY, PLACIDO MARTIN y WALTERIO KAISSER.

De la exhibición salieron todos amargados; don Aurelio echaba chispas por los diez y siete mil pesos que había adelantado a cuenta de explotación; Augusto Pérez se rascaba la nariz; los periodistas sonreían, como ellos solamente saben sonreír en casos tales; los intérpretes se marcharon a sus casas con sus esperanzas de "estrellato" rotas; Esteban Artuffo miraba a De la Sotta, como diciéndole:

—"¡Ma, que culpa tengo io, per Baco.....! Usted fué lo autore, lo direttore.....".

Solamente De la Sotta defendió su "GOLONDRINA", exclamando:

—¡Sí, sí!..... tiene todos los defectos que ustedes quieren, pero, yo sé que gustará! ¡Es un argumento que habla directamente al corazón del pueblo! Si ha gustado la obra en todo Chile ¿por qué no ha de gustar la película que yo mis-



"Golondrina", Plácido Martín y Haydée Gasparri protagonistas del film. 1922.

mo he hecho a base de ella?..... ¡Estrénenla sin miedo!..... Estoy seguro de que el público responderá.....

A fin de, poco a poco, hacer desistir a De la Sotta del estreno de la película, Augusto Pérez le contestó:

—Bueno, pero la presentaremos más adelante. Cuando tengamos fecha..... ¡Estamos hasta la coronilla de material!.....

Y "GOLONDRINA" quedó olvidada en un rincón de la oficina.

Nicanor venía todas las noche, saludaba y preguntaba al irse, tímidamente:

—¿Y?..... ¿cuándo?.....

Y Augusto Pérez, rascándose la nariz, le contestaba:

—Todavía no lo hemos pensado Ya veremos..... ¡Tenga paciencia!.....

Hasta que llegó al país esa gran película norteamericana "PARAMOUNT" de Douglas Fairbanks: "EL LADRON DE BAGDAD". La Empresa la contrató de inmediato para el circuito y se comenzó una propaganda fantástica. Debía estrenarse un martes, pero ocurrió algo inesperado. Las oficinas de la PARAMOUNT se quemaron la noche antes del estreno y con ella noventa programas cinematográficos, entre los que estaba la única copia de "EL LADRON DE BAGDAD". Fueron las doce de la noche, hora en que las oficinas distribuidoras no funcionan. ¿Con qué película se podría reemplazar el soberbio estreno PARAMOUNT? Alguien se acordó, entonces, de esa olvidada película chilena que se apermataba en el rincón de la oficina.

—¡Efectivamente, no hay otra solución!.....

—exclamó Augusto Pérez—. Todavía es hora de ir a los diarios; cambiaremos los avisos; daremos una explicación de lo ocurrido; pediremos clemencia para la película nacional, cobrando "baratito", y mañana escogeremos con calma la película que programáramos pasado mañana.

Dicho y hecho. Funcionaron los teléfonos. Se dieron órdenes a los diarios para detener la

Richard Brooks

Conversación en Hollywood

(De un trozo del libro "The producer", escrito por Richard Brooks, director y guionista del film "Semilla de Maldad", aparecido en el N° 61 de "Cahiers du Cinéma")

La escena se desarrolla entre Matt Gibbson, joven productor idealista cuyo último film ha obtenido un gran triunfo, y el jefe del estudio: Mr. Flax.

—“¿Pero está Ud. seguro de que soy el hombre indicado para esta película?” —preguntó Matt. En realidad quería decir: “¿No soy el hombre, en absoluto!”

—Quién otro —dijo Mr. Flax—. Puede que no sea capaz de realizar el trabajo yo mismo, pero siempre sé encontrar al hombre preciso para hacerlo.

—Pero, yo tengo un proyecto, personal y...

—Tiene toda la vida por delante para ello.

—Pero es que ya he puesto el asunto en marcha.

—Y cuál es ese proyecto tan importante? —se enfadó Mr. Flax.

—“Main Street 1951”.

—¿Main Street qué?

—¿Se acuerda Ud. del libro de Sinclair Lewis titulado “Main Street”?

—¿Es que quiere tomarme el pelo? No me diga que prefiere hacer el loco con “Main Street” cuando tiene la posibilidad de hacer “Nerón”.

—Pero yo no sé nada sobre Roma —suplicó Matt—. Tendría que estudiar la cuestión, hacer investigaciones, leer “Declinación y caída del Imperio Romano”, hacer algo, no sé.

—¿Quiere demoler el film? —chilló Mr. Flax—. Se necesitan emociones, no ideas. Un film como éste, en la forma que yo lo concibo, requiere tres elementos principales: Dios, sexo y acción. Junte todo esto y hará diez millones de dólares. ¡Palabra! Es una combinación imbatible. ¿Quién podría competir con Dios? ¿y con el sexo? Naturalmente quiero decir amor. Nada indecente en un film así, ya me comprende. Y la acción, ¿qué podría competir con la acción? Carros, leones, lanzas, caballos. Todo como en un Western.

—Pero De Mille ya lo ha hecho en “Sansón y Dalila”.

—¿Y ve cómo resultó la receta? —preguntó Mr. Flax triunfalmente.

—Pero la Metro hizo “Quo Vadis”, que ya es una historia de Nerón, de cristianos y leones, sólo que un poco más en grande.

—¿Y qué?

—¿No llegaremos un poco tarde?

—¿Tarde? ¿cómo es eso? —se asombró Mr. Flax.

—El interés está agotado. Todo el mundo estará hastiado de haber visto la misma historia y el mismo decorado durante tres años seguidos.

—¿Está Ud. loco? —gritó Mr. Flax—. Nadie está hastiado de la religión. ¿No va la gente a la iglesia todas las semanas? ¿Y no regresan

allí la semana siguiente? ¿No es la misma historia cada semana? Por el amor de Dios, Matt, no me decepcione.

—Pero si yo no sé nada de la época de Nerón.

—¿Y qué tiene que saber?

—Cómo se vestían, por ejemplo, qué pensaban. El tipo de trabajo que realizaban. Cuánto ganaban. Cómo eran sus casas. Qué comían al desayuno.

—¿No le pago para eso a la sección investigaciones?

—¿Nos podrán indicar ellos la causa de la caída de Nerón?

—Yo puedo decírsela: Dios, y el cristianismo.

Matt no dió ninguna respuesta.

—Ahora haga trabajar su cerebro, muchacho. El gran problema es la elección de los actores. ¿Quién se le ocurre para el papel de Jesús?

—¿Nadie! —rezongó Matt, levantándose.

—¿Cómo es eso?

—¿Por el amor de Dios! Que ninguno, sea quien sea, puede servir para ese papel —explicó Matt—. ¿Quién tiene una vida privada lo suficientemente pura para interpretar a Jesús? —Matt se dirigió a la puerta—. No cuente conmigo, Mr. Flax.

Mr. Flax llamó —¿Matt!— y lo detuvo. Puso su brazo sobre el hombro de Matt y lo condujo de vuelta a la silla. ¿Pero no se da cuenta por qué necesito un hombre como Ud.? Con gusto, talento, todo. Jamás me equivoco cuando elijo un hombre.

—Pero yo no sé por donde comenzar, Mr. Flax. Por ejemplo, ¿qué lengua hablaban los romanos? ¿El latín? ¿El italiano? ¿Cuál?

—Quién entendería el latín o el italiano —se asombró Mr. Flax mirando a Matt con inquietud—; hablarán inglés como todo el mundo. Y a propósito, para el papel de Nerón tomaremos ese inglés, ¿cuál era su nombre? Ese que tiene una voz tan agradable. Ahí tiene para su realismo.

Matt desvió la mirada.

—¿Y bien, amigo mío?

—¿No lo podríamos hacer después de la iniciación de “Main Street”?

Mr. Flax se levantó empujando violentamente su silla —Esa maldita “Main Street” me va a volver loco. Vea las cosas en grande, ¿quiere? Algo que no puedo soportar son las personas mezquinas. Entre, o salga. Pero decida lo que quiere.

—¿Qué puedo yo realmente querer? —se preguntó Matt.

—¿Quiere hacer las películas para los cine clubs? Escuche: en mi casa, tengo un cuadro de Picasso, cuatro mil dólares. Creo que es bueno, magnífico posiblemente. Ponga esa pintura en una vitrina al lado de un retrato de Clark Gable. ¿Cuál de los dos cuadros cree Ud. que comprará la gente? ¿El cuadro de Picasso por diez centavos o la cabeza de Clark Gable? Despiértese muchacho. Recapacite. Ud. hará un buen trabajo, créame. Los otros estudios —continuó

SINTEISIS DE ESTRENOS

P: productor. D: director. G: guión. Dl: diálogo. F: fotografía. M: música. A: argumento. E: escenografía. CALIFICACIONES: 1 a 7.

ULTIMO ACTO: 5

D: Georg Wilhelm Pabst. G: Fritz Habeck. Dl: Erich María Remarque, basado en la novela "10 días para morir" de M. A. Mumsano. F: Guenther Anders. M: Erwin Halletz. Reparto: Albin Skoda, Oscar Werner. P: Cosmopol. (Austria).

Uno de los mejores films alemanes que nos ha llegado en los últimos tiempos. Su tema se plantea con gran objetividad, tal vez, demasiada. Cierta falta de síntesis y la deliberada intención de limitarse exclusivamente a los últimos días de vida de Hitler le restan profundidad y fuerza a su mensaje. Buena actuación.

EL NIÑO Y LA NIEBLA: 3

D: Roberto Gavaldón. A: Manuel Fontand. F: Gabriel Figueroa. Reparto: Dolores del Río, Pedro López Lagar, Eduardo Noriega. (Mexicana).

Los acostumbrados excesos del mal cine mexicano servidos en buena forma por los acostumbrados contrastes de la fotografía de Figueroa. La cinta recibió una serie de premios en México, ¿cómo serán las demás?

INTIMIDADES DE UNA ESTRELLA: 5,5

D: Robert Aldrich. G: James Poe, sobre una

obra teatral de Clifford Odets. F: Ernest Laszlo. M: Frank de Vol. Reparto: Jack Palance, Ida Lupino, Rod Steiger, Wendel Corey, Shelley Winters, Jean Hagen.

Valiente película hollywoodense en que Aldrich se muestra como un director de actores de primera magnitud. Muy buena interpretación. Uno de los más francos a la vez que crueles retratos de Hollywood. Premiada en Venecia en 1955, marca un jalón en la positiva labor que están realizando los productores independientes.

LAGRIMAS DE REBELDIA: 3.5

D: Joseph Leytes. Producción israelí.

Uno de los primeros films israelíes muestra todos los defectos de una producción incipiente. Desgraciadamente a las fallas técnicas se suman una deficiente construcción dramática, excesos de diálogos y algunos errores de montaje que no son justificables por la ausencia de elementos materiales. La actuación en general es mediocre y los niños que actúan sólo ocasionalmente son convincentes. Un film que indudablemente no debe considerarse más que como punto de partida para una futura producción.

CARUSEL NAPOJITANO: 4.5

D: Ettore Giannini. F: Piero Portalupi. F: Mario Chari. Coreografía Massine. (Pathécolor).

Gran despliegue de color y música. Tal vez el exceso de elementos incluidos en la imagen neutraliza el efecto. (A la pág. 17)

Mr. Flax con calor— pueden realizar grandes comedias musicales. Ellos pueden meterle talento. ¿Pero qué tenemos nosotros? ¿Tenemos un Gene Kelly o un Fred Astaire? ¿Tenemos a alguien con piernas como las de Betty Grable? ¿Tenemos un Bing Crosby? ¿Tenemos alguien con un físico a lo Rita Hayworth?

—Pero para esta cinta tenemos cristianos e infieles a montones. Los leones los podemos adquirir. Y Dios pertenece al dominio público. La acción nos la puede procurar cualquier empleado especializado. En cuanto al argumento, tenemos el más grande del mundo: la Biblia. Reflexione, muchacho. Todos los elementos para un gran éxito. Si piensa que no tengo razón puede decirme lo.

—Yo no he dicho que Ud. no la tenga, Mr. Flax.

—Escuche, Matt: ¿Quiénes representan el porvenir de nuestro oficio? Los hombres jóvenes como Ud. La Metro tiene a Schary, la Twenty Century-Fox a Zanuck. ¿Por qué no lo tendré yo a Ud. después de hacer Nerón: por qué?

Mr. Flax se puso pensativo: —Yo no viviré siempre —continuó—. Suponga que Ud. estuviera en mi lugar. ¿Qué haría Ud.? "Main Street" o "Nerón"? Váyase y tome una decisión. Y recuerde: los negocios se disipan, la televisión se infiltra, la gente tiene menos dinero para gastar, los costos de producción aumen-

tan, los beneficios disminuyen. Los accionistas y los banqueros se inquietan. ¿Qué género de película haría Ud. para este estudio?

—Acaba de hacer un film, un buen film. ¿Es como lo he aburrido? Ud. es un éxito, muchacho. Piénselo. Un éxito en un negocio de un millón de dólares. ¿Eso no significa nada para Ud.?

—El comercio, amigo mío. Las películas deben ser comerciales. Yo admiro a Picasso, pero no lo emplearía jamás para hacer un decorado. ¿No, porque no es comercial!

—Debemos mantener una producción. Una parte será buena, otra será mala. Es propio del oficio. Treinta, cuarenta films el próximo año. Yo no puedo más, necesito la ayuda de alguien. Por qué no Ud. Haga ese film. Hágame "Nerón". Déjeme poder decirles a los accionistas: he aquí al hombre que se necesita al frente de los estudios, Matt Gibbson. El puede realizar "El gran hombre" o "Nerón", westerns o cintas policiales, historias de amor o clásicos. He aquí el hombre capaz de armaros un programa completo, señores. Este es el hombre que mantendrá la prosperidad de vuestros negocios.

—Piénselo, muchacho. La aspirina quita el dolor de cabeza. Cuesta algunos centavos y la gente le está agradecida. Las películas son como la aspirina. Créame, los films SON aspirina. Hacen olvidar a la gente sus preocupaciones. ¿Es algo de que haya que avergonzarse?

TRES CINEASTAS

El Festival de Cannes ha sancionado el triunfo de tres hombres y de dos formas de expresión cinematográfica, producidas al margen de las consabidas fórmulas del cine comercial. Hemos estimado interesante dar a conocer a nuestros lectores algunos detalles de las carreras de esos tres excepcionales cineastas.

JACQUES-YVES COUSTEAU

Nació en Burdeos en 1910 e hizo sus estudios en la Escuela Naval hasta el mes de noviembre de 1942, fecha de trágicos acontecimientos, pasando a formar parte de la marina nacional, en donde adquirió el grado de comandante.

Fué entonces cuando este joven oficial se decidió a consagrarse a lo que ya entonces le apasionaba: la investigación y exploración submarinas.

Poco después funda el grupo de investigaciones submarinas en Tolón. Maravillado ante los descubrimientos de este mundo ignorado, el comandante Cousteau busca entonces el medio de conservar y de enseñar a los hombres todas esas maravillas oceánicas. Entonces se ve obligado a confeccionar una escafandra, y una cámara submarina perfeccionadas. En 1943 realizará su primer corto metraje: "A dieciocho metros de fondo", que causa gran sensación. Sus sucesivas películas confirman la riqueza que encierran sus descubrimientos y al mismo tiempo sus cualidades de cineasta: "Espace" (1945), "Paysages du silence" (1947), "Autour d'un récif" (1949), "Une sortie du Rubis" (1949), "Carnets de plongée" (1950), primera película en colores. Sus películas habían sido ya premiadas en varios festivales. J. Y. Cousteau decide entonces filmar una película de largo metraje. Durante seis meses de viajes marinos y con el concurso de Louis Malle y de un equipo de operadores submarinos, filma veinticinco mil metros de película de los que son utilizados ocho mil. En seis meses de trabajo se lleva a cabo la selección y montaje de las mejores escenas que compondrán ese admirable **MUNDO DEL SILENCIO**, que no es solamente un documental, sino toda una obra llena de emoción, de vida y hasta de humorismo, y cuyas bellezas visuales le valieron el Gran Premio del Festival.

ALBERT LAMORISSE

Nació en París el 13 de enero de 1922. Hace sus estudios en la escuela de Roches y entra en el 1945 como oyente libre en el Instituto de Altos Estudios Cine-

matográficos (I. D. H. E. C.).

Al año siguiente se marcha a Túnez, trabajando de asistente de un productor que hace un corto metraje titulado "Kairouan". Queda seducido por el ambiente: tunecino y filma, él mismo, otro corto metraje documental: "Djerba".

En 1949 regresa de Túnez pensando ya en una película para niños: se trata de una historia basada en sus observaciones e impresiones recogidas allí. Unos muchachos árabes y unos borriquillos serán sus intérpretes. Fué necesario alimentar a estos últimos con biberón. (55 biberones por día para una docena de borriquillos... menudo trabajo).

Después de un año de preparación y cuatro meses de rodaje "BIM" queda terminado. Es un cuento de sabor oriental, Jacques Prevert lo ve, se entusiasma, y termina por escribir el comentario.

"Crin Blanca", filmada en Camarga, es la poética historia de un niño y un caballo enfrentados a la incompreensión del mundo de los adultos. Obtiene el Gran Premio al corto metraje en Cannes, el premio Jean Vigo, el Premio Internacional de películas para la infancia, la Espiga de Oro en el Festival del film Agrícola en Roma.

El mismo día del triunfo de Lamorisse estuvo a punto de ser el último de su vida. Filmando una película con un osazno en la región de Gap, es víctima de un alud y queda gravemente herido. Cinco meses en el hospital y un año de inmovilidad. Terminan por salvarle... y se pone de nuevo a trabajar.

Desde hace seis años viene pensando en hacer una película en color: "EL GLOBO ROJO"; pero quería que la técnica estuviera a punto y por eso supo esperar. En 1955 filma como operador un documental en colores, "Guatemala", lo que le permite familiarizarse con la nueva técnica.

Finalmente se consagra a su película "El globo rojo", cuyo intérprete es su hijo Pascal y cuyo escenario es Montmartre.

No sabe aún si algún día le dar por filmar una película de largo metraje.

Albert Lamorisse dice: "Lo único que me interesa es contar

bellas historias. El metraje me importa poco, pero como quiero limitarme a contar historias sencillas, lineales, que puedan ser comprendidas fácilmente por todo el mundo, no empleo mucho tiempo para contarlas a través de las imágenes".

"Yo hago las películas a mi gusto, a mi manera, no soy un profesional, sino más bien un aficionado. Es por ello por lo que me arriesgo constantemente, ya que soy el único responsable por ser yo mismo mi propio productor. No sería capaz de arriesgarme con el dinero de los demás. Y cada vez pongo todo en juego... me lo juego todo en una sola carta. Es una acción temeraria, pero necesaria para mí. Hay otra cosa, el buscar siempre algo nuevo para no caer en la receta".

EDMOND SECHAN

Finalmente, al éxito de estos dos cineastas, a los que el porvenir les señalará el puesto que merecen, hay que asociar a Edmond Séchan, que —coincidencia significativa— fué el director de fotografía de la película de Cousteau y de la de Lamorisse. Así, pues, hay que acordarle su doble parte de triunfo en el último Festival de Cannes.

Antiguo alumno del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos, Edmond Sechan lleva ya, a los 37 años, una bella carrera. Se le deben como jefe operador las fotografías de numerosos cortometrajes y principalmente los del Africa francesa: "Piraguas en el Ogoúe", para terminar en Tlemcen. En 1950 es el jefe operador de la misión Hoggar-Congo-Niger. Además de haber realizado un corto metraje: "Historia de un buen plantador", dirigió la fotografía de la mencionada cinta de Lamorisse "Crin Blanca".

La calidad de las fotografías en color de las dos películas premiadas en Cannes —sorprendente intensidad de las vistas submarinas, finos y delicados en los grises de Montmartre en "El globo rojo"— dispensa de todo comentario sobre el talento de este maestro de la imagen y nos hace esperar con vivo interés la llegada de estos films a nuestro país.

El último film de René Clément:

GERVAISE

TOMADO DE UN ENVIO DE UNIFRANCE FILM.

René Clément filma actualmente en el estudio de Saint Maurice una adaptación de la famosa obra de la serie Rougon-Marquart de Emile Zola, "La Taberna".

Esta película llevará el nombre de su heroína: GERVAISE; la intriga, nos dicen los autores —Jean Aurenche y Pierre Bost, que trabajaron en conjunto con René Clément—, opone el drama del alcoholismo con el drama de un destino, el de Gervaise.

Esta realización puesta en marcha en forma bastante rápida, es, en realidad, un antiguo proyecto de René Clément, quien hace ya siete años viene pensando en una adaptación cinematográfica para filmar "La Taberna".

La amplitud de la novela de Zola, el número de personajes puestos en escena, el carácter denso de la acción, significan problemas difíciles para una adaptación. Es la razón por la cual, sin duda, ninguno de los films "inspirados" en Emile Zola da el tono del novelista, ni siquiera el de su época. Tal es, sin embargo, la ambición del autor de "Juegos Prohibidos" y "La Batalla del Riel". René Clément querría, con Gervaise, cualquiera sea la forma en que tome a Zola, entregarlo en toda su integridad. Por eso, nos confiesa, ha tomado los pasajes esenciales de la obra, ha reunido los personajes en secuencias dramáticas que se integrarán en un todo y ha relacionado estos trozos, a la manera de Zola, por medio de escenas especialmente adaptadas que llevarán la intriga a su desenlace.

Ante la cámara del operador Juillard, los intérpretes están reunidos en torno de una mesa donde se acaba de comer. En el estudio esta comida dura desde hace ya tres semanas. Es una comida alegre. Y desde hace tres semanas René Clément mantiene una atmósfera de alegría copiosa alrededor de esta mesa. François Périer (Coupeau) está confundido con la cámara (estará invisible, pero presente). Dando

frente al objetivo —que no pierde ni una mirada ni una sonrisa— María Shell y Susy Delair, las dos mujeres que determinan la acción de la película.

René Clément ha buscado la autenticidad del ambiente, de los vestidos, de las actitudes, con la pasión que pone en todo lo que hace. Para la acción que se desarrolla de 1852 a 1864 ha descubierto en París rincones intactos y ha rodado exteriores que semejarán fotografías de época. En el estudio, con el concurso de su decorador Paul Bertrand, pone el mismo cuidado en reproducir la atmósfera de Zola;

La escena de la correccional ha sido tratada como un reportaje, al captar las escenas con el teleobjetivo, aplastando el relieve y registrando los rostros con naturalidad, con el propósito de darle a la escena el aspecto de una fotografía de 1860.

Para René Clément, la cámara no es solamente un aparato que registra, sino un instrumento que vale según sea la forma de usarlo. Llega más lejos en su audacia, sometiendo su película a un trabajo de laboratorio poco usual. La cinta, rodada en Eastmancolor, será en blanco y negro, lavándose la película para conservar en su gama de grises una profundidad de sombras violáceas indefinibles

Otra de las cualidades reveladas por sus films, notable en René Clément, es su voluntad de llevar su búsqueda siempre más allá de lo que el cine, o él mismo, han alcanzado. Esta "marcha a la vanguardia", constante, peligrosa y valiente, hace igualmente honor a los que le otorgan su confianza.

Pero habría que expresar también la pasión que René Clément pone en su trabajo, como conduce una escena y dirige a sus actores.

"Mis personajes están estrechamente vinculados, los decía ya cuando filmaba "Los malditos" en el decorado exiguo de una cabina de submarino; esto debe sentirse en la acción..."

Aquí también, la mutua in-

fluencia de los personajes es notoria en esta atmósfera de fin de banquete, donde el drama va a surgir con la aparición de un personaje inesperado.

María Schell, cediendo a las invitaciones, se levanta para cantar... Ella sabe ya que el hombre está allí. Para "revelarlo", la cámara se va acercando gradualmente a él hasta tomar su lugar. René Clément explica a la intérprete, no solamente la escena, sino la forma en que la va a filmar y aún la técnica de su montaje. Esto también es lo bastante raro como para hacerlo notar. El intérprete para Clément, es más que un "intrumento"...

Con María Schell ha escuchado varias veces el "play-back" de la canción, afinado los gestos, el menor detalle de la escena. María Schell —que actualmente habla el francés más perfecto— se inquieta por todo, interroga, escucha, sugiere a veces.

Las luces están reguladas. María Schell ha vuelto a tomar su lugar en la mesa. Cierra los párpados sobre su asombrosa mirada clara, prosigue sin duda dentro de sí, con su personaje, otro diálogo...

"Se va a repetir una primera vez", dice Clément. María se levanta; el "play-back" comienza canción: "Para que soñen —conidos y pájaros..." Se ha hecho el silencio; la canción desarrolla su ritmo arrullador; pero los ojos de la cantante se nublan, la respiración le falta... se interrumpe y se desploma sobre la mesa sollozando...

La representación es tal, la emoción tan sobrecogedora, que a todos los testigos de la escena —y aún detrás de la cámara técnicos y maquinistas, se les oprime el corazón.

Esta escena basta para dar la medida del admirable talento de María Schell.

No escucharemos hoy a su compañero, François Périer, responderle. El ha creado una ma-

(A la pág. 18)

PEQUEÑO VOCABULARIO CINEMATOGRAFICO

FOTOGRAMA. Imagen o cuadro de la película cinematográfica.

TOMA. Constituye la primera célula cinematográfica. Se puede definir como "una continuidad de imágenes filmadas por la cámara sin interrumpir su marcha". En la pantalla se aprecia como una imagen de acción absolutamente continua, sin ningún tipo de salto.

ESCENA. El concepto no está del todo definido, pero se suele entender por escena una serie de tomas que suceden en un mismo escenario. (No tiene nada que ver con la escena teatral). Pudovkin compara las escenas con frases y las tomas con palabras.

SECUENCIA. Es la reunión de varias escenas que tienen entre sí una ligazón dramática y que presentan un asunto completo. Puede compararse con los capítulos de una novela.

CORTE DIRECTO. Se produce cuando se ha pegado simplemente una toma con otra.

FUNDIDO o ESFUMATURA. Es el oscurecimiento o iluminación gradual de la pantalla. En el primer caso se habla de "fundido cierra" y en el segundo de "fundido abre".

SOBREFUNDIDO o FUNDIDO ENCADENADO. Mientras una imagen desaparece la otra aparece simultáneamente.

CORTINAS. Mientras un cuadro se va desplazando fuera del fotograma el otro entra a éste siguiendo al primero.

SOBREIMPRESION. Efecto que hace aparecer simultáneamente dos imágenes en la pantalla, una sobre la otra.

PLANIFICACION. Es la ordenación según la cantidad del sujeto que filma la cámara. Los nombres que toman los diferentes planos varían de un país a otro e incluso de director a director por lo cual las denominaciones que vienen a continuación no deben tomarse como definitivas.

PLANO DE GRAN CONJUNTO: P. G. C. Un amplio paisaje. Junto a los seres, objetos o casas aparecen gran cantidad de los elementos que los rodean (nubes, casas, árboles, etc.).

PLANO DE CONJUNTO: P. C. Paisaje, seres u objetos más o menos alejados.

PLANO MEDIO: P. M. Personas aparecen de cuerpo entero llenando el cuadro desde el borde superior al inferior (no queda espacio sobre las cabezas ni bajo los pies).

PLANO AMERICANO: P. A. Personas aparecen hasta media pierna.

PRIMER PLANO: P. M. Cabeza de una persona aparecen hasta la cintura.

PRIMER PLANO: P. M. Cabeza de una persona.

DETALLE: D. Un ojo o cualquier detalle. Objetos tomados de muy cerca, etc....

PICADO (Plongée, en francés) indica que la cámara filma de arriba hacia abajo.

CONTRA PICADO (Contre plongée) indica que la cámara filma el sujeto desde abajo.

TRAVELLING. Movimiento de traslación de la cámara. Puede ser hacia adelante, hacia atrás, hacia el lado e incluso hacia arriba o abajo.

PANORAMICA. Movimiento de la cámara de izquierda a derecha o de derecha a izquierda en torno a un eje vertical, o de arriba a abajo, o de abajo a arriba en torno a eje horizontal. Pueden combinarse con el travelling.

GUION TECNICO. Es la puesta a punto, sobre el papel, de lo que será realmente la película. Está integrado, pues, de toda la historia y sus indicaciones escénicas, dramáticas y técnicas. Descompone el tema en tomas, y describe en forma minuciosa, tanto en la imagen como en el sonido, lo que será el trabajo en el estudio. Aunque pueda discutirse la mayor o menor precisión necesaria en el guión, su utilización en cualquiera de las formas es indispensable por la complejidad del trabajo filmico.

COMPAGINACION. Es el proceso de pegar las diferentes tomas de una película. No debe confundirse con el "montaje" que es un concepto mucho más amplio que incluye la parte fundamental de la creación cinematográfica.

TOMADO DE "THE TECHNIQUE OF FILM EDITING" de KAREL REISZ.

Breves Notas sobre HISTORIA del MONTAJE

I

PRINCIPIOS DE LA CONTINUIDAD FILMICA

Al hacer sus primeras películas, los hermanos Lumiere adoptaron un procedimiento simple: elegían algo cuya filmación les parecía interesante, instalaban enfrente la cámara y empezaban a filmar hasta que se les terminaba el rollo. Algunos hechos comunes —"El desayuno del bebé", "Una lancha saliendo de la Bahía"— sirvieron para sus propósitos. Usaron la filmadora como instrumento para impresionar películas cuya única ventaja sobre la cámara fija era su capacidad de registrar los elementos en movimiento. En realidad, la esencia de films como "Una lancha saliendo de la

"Repito una vez más, el montaje es la fuerza creativa de la realidad cinematográfica, y la naturaleza solamente provee la materia prima necesaria. Esta es la relación entre montaje y película". (Técnica del film, de Pudovkin). Esta afirmación, escrita por la autorizada pluma de uno de los más notables directores del cine mudo, data del año 1928. A través del exámen de los films producidos en los primeros treinta años de la historia del cine y de su propia vasta experiencia práctica, Pudovkin llegó a la conclusión de que el proceso de montaje —la selección de tomas, la fijación de su longitud y compaginación final en una continuidad— constituía el acto fundamental de la creación cinematográfica. Sería difícil ser hoy día tan enfático. Los cineastas contemporáneos han elevado otros elementos de la producción filmica —composición del diálogo y actuación, entre otros— a un nivel de importancia incompatible con las afirmaciones de Pudovkin. La expresión por yuxtaposición visual, tradición característica de los mejores film mudos, ha sido ampliamente descuidado con el advenimiento del sonido, lo que ha constituido una grave pérdida para el cine.

Mientras tanto la historia del cine mudo corrobora totalmente las afirmaciones de Pudovkin. El desarrollo de las posibilidades expresivas de los elementos cinematográficos, desde las sencillas cintas de los hermanos Lumiere hasta las elaboradas películas de las postrimerías de la década del veinte, fue el resultado del correspondiente desarrollo del montaje. Pudovkin, en 1928, estaba en condiciones de incluir en sus películas ideas y emociones infinitamente más complicadas de lo que podían los hermanos Lumiere treinta años antes, y esto gracias a que había aprendido a usar los recursos del montaje para ello.

La historia del cine mudo está por ahora tan bien documentada que no existe necesidad de repetir los hechos históricos precios de esta evolución: cuándo fue utilizado por primera vez un particular artificio de montaje, o a quién otorgarle el crédito de haberlo usado por primera vez, son cuestiones para los historiadores del cine. Lo que nos concierne a nosotros es el significado de las innovaciones en la construcción del montaje, las causas de su desarrollo y su incorporación al lenguaje cinematográfico contemporáneo. Las breves notas que siguen han sido bosquejadas no tanto para resumir las investigaciones históricas como para proveer uno de los puntos de partida necesarios para el estudio del arte cinematográfico.

Bahía" podría haber sido igualmente representado en fotografía.

Aunque la mayoría de las películas de los Lumiere eran simples registros sin elaboración, una de las primeras muestra ya un control consciente del material a filmarse: en "Regador regado" los Lumiere filmaron por primera vez una escena cómica previamente preparada: un muchacho pisa la manguera con la que un jardinero está regando, al no salir el agua el jardinero mira la boca de la manguera, el

muchacho saca el pie y el agua va a dar a la cara del jardinero, el cual da una paliza al muchacho. Esta sola acción, tanto como la intención que la mueve, estaba destinada a captar el interés del espectador.

Los films de Georges Méliès son hoy día recordados por la ingeniosidad de su trabajo de trucaje y por su enorme encanto primitivo. En los tiempos de su producción, sin embargo, marcaron un importante avance al desarrollar el relato cinematográfico más allá de la simple

toma. "Cenicienta" (1899), el segundo film largo de Melies, de una longitud de 410 pies (los de Lumiere eran de 50 pies), contaba su historia en veinte cuadros en movimiento: 1. Cenicienta en la cocina; 2. El Hada, los ratones y los lacayos; 3. La transformación de los ratones; ... 20. El triunfo de Cenicienta. Cada cuadro era similar al "Regador regado" en el sentido de que un incidente relativamente simple era preparado y luego filmado en un trozo continuo de celuloide. Pero mientras los Lumiere se conformaron con filmar un corto y único suceso, Melies trató aquí de contar una historia en varios episodios. La Cenicienta establecía una conexión entre tomas separadas. Los veinte cuadros —presentados, más bien, como una serie de diapositivos— adquirían una elemental suerte de unidad por el hecho de girar todos en torno a un personaje central: vistas juntas, relataban una historia de mayor complejidad de lo que era posible relatar con una cinta compuesta de una sola toma.

Las limitaciones de Cenicienta, como las de la mayoría de las posteriores películas de Melies, son las limitaciones de la representación teatral: cada incidente —igual que cada acto en la obra teatral— está puesto contra un fondo único y se autodefine y completa, tanto espacial como temporalmente; las escenas nunca son empezadas en un lugar para ser continuadas en otra; la cámara, siempre fija a una distancia fija de los actores, se mantiene estacionaria y fuera de la escena y de la acción, precisamente como el espectador teatral. Además, la continuidad de "Cenicienta" está solamente en su argumento: no hay continuidad de una toma a otra y la relación temporal entre tomas consecutivas se deja indefinida.

Mientras Melies continuaba su creciente producción de películas elaboradas según el patrón de "Cenicienta", algunos de sus contemporáneos comenzaban a seguir caminos totalmente diferentes. En 1902, el americano Edwin S. Porter, uno de los primeros cameramen de Edison, realizó "The Life of an American Fireman" (La vida de un bombero americano). Su forma de encarar la realización de esta película contrasta notoriamente con las prácticas aceptadas hasta entonces:

Porter escarbó entre el stock de antiguas películas de Edison, buscando escenas adecuadas para construir una historia. Encontró bastante material sobre el

Cuerpo de Bomberos. Como el interés popular despertado por el colorido y la acción de éste era apreciable, Porter lo eligió como tema. Pero todavía necesitaba una idea central o incidente en torno al cual organizar las escenas de los bomberos en acción... Por esta razón Porter elaboró un esquema de sorprendente originalidad: Una madre y una niña quedan atrapadas en una casa incendiada y son rescatadas a último momento por los bomberos. (The Rise of the American Film, de Lewis Jacobs, 1939).

La decisión de Porter de construir una historia cinematográficamente incluyendo material previamente filmado no tenía precedente. Implicaba que el sentido de una toma no le era necesariamente intrínseco y podía ser modificado juntando la toma con otras. Una descripción de los últimos episodios de "The Life of an American Fireman" será suficiente para dar una idea del revolucionario método de construcción empleado.

ESCENA 7. Llegada al incendio.

En esta maravillosa escena se muestra todo el Cuerpo de Bomberos llegando a la escena de la acción. Un edificio incendiado está en el centro adelante. Al fondo, a la derecha, vemos llegar a los bomberos a toda velocidad. Después de la llegada de los diferentes aparatos, las máquinas son ubicadas en sus lugares, las mangueras rápidamente sacadas de los carros, las escaleras arriadas contra las murallas, y torrentes de agua son lanzados contra la estructura en llamas. En este momento crucial se produce un gran clímax.

Un sobrefundido nos lleva al interior del edificio y nos muestra un dormitorio con una mujer y un niño envueltos en sofocante humo. La mujer corre de un lado a otro de la pieza tratando de escapar y en su desesperación abre la ventana y pide ayuda a la multitud. Es finalmente asfixiada por el humo y cae sobre la cama. En este momento la puerta cae a pedazos destrozada por la acción del hacha de un bombero. Entrando a la pieza, arranca las cortinas inflamadas y las tira por la ventana, ordenando a sus camaradas acercarse a una escalera. Esta aparece inmediatamente, él coge a la postrada mujer y se la echa al hombro y baja rápidamente.

Otro sobrefundido nos devuelve al exterior del edificio incendiado. La mujer ha recobrado la conciencia y, vestida únicamente

con camisa de dormir, implora frenéticamente que salven a la criatura. Se llaman voluntarios y el bombero ya conocido se ofrece para volver por la guagua. Obtiene la autorización y sin vacilar corre hacia la escala, entra por la ventana y, después de una angustiada espera, en la cual aparentemente ha sido vencido por el humo, reaparece con el niño en brazos y retorna salvo al suelo. El niño, corre hacia su madre y se arroja en sus brazos, dándole así un emocionado y realista desenlace a la película. (The Rise of the American Film, de Lewis Jacobs).

Los hechos que forman la culminación de este film se desarrollan en tres escenarios. Un problema dramático se plantea en la primera toma y no se resuelve hasta la tercera. La acción pasa de toma en toma y se crea la ilusión de un desarrollo continuo. En lugar de romper la acción en tres secciones autosuficientes unidas por título —que sería la forma en que Melies habría resuelto el problema— Porter simplemente pegó una toma con otra. El resultado es que el espectador siente que ha presenciado un suceso único y continuado.

Al construir su film de esta manera, Porter pudo presentar un incidente largo y físicamente complicado, sin recurrir a la quebrada continuidad de los films de Melies. Pero la ventaja obtenida por el nuevo método va más allá de una ganancia en fluidez. Por una parte otorga al director una casi ilimitada posibilidad de movimiento al poder dividir la acción en pequeñas y manejables unidades. En la culminación del citado film de Porter combinó los dos estilos de filmación hasta entonces separados: juntó una toma de actualidad (noticiero) a una toma de estudio sin romper aparentemente el hilo de la acción.

Otro aporte, igualmente fundamental, del método de montaje de Porter es que el director puede dar al público una sensación de tiempo. "The Life of an American Fireman" se inicia con una toma que muestra a un bombero durmiendo en una silla, soñando con una mujer y un niño atrapados en un edificio incendiado. La toma siguiente muestra la alarma de incendio y siguen cuatro tomas del Cuerpo de Bomberos acudiendo al lugar del desastre; éstas a su vez son seguidas por el clímax ya citado. Una operación que toma un tiempo considerablemente largo está comprimida en el espacio de

Un solo rollo sin sufrir ninguna discontinuidad en su narración: solamente las partes más significativas de la historia han sido seleccionadas y reunidas para formar una continuidad aceptable y lógicamente desarrollada. Porter ha demostrado que la simple toma, registrando un incompleto trozo de la acción, es la unidad con que se deben construir los films, estableciendo así el principio fundamental del montaje.

La siguiente película de importancia de Porter, "The Great Train Robbery" (1903), muestra un empleo más familiar del recién descubierto principio de montaje. Contiene, además, una toma de transición que es más elaborada en cualquiera de sus películas anteriores.

Escena 9. Una hermosa escena en el valle.

Los bandidos vienen bajando por una ladera de la colina, cru-

zan un estrecho torrente, montados a caballo, y se internan en el desierto.

Escena 10. Interior de la oficina telegráfica.

El operador yace en el suelo atado y amordazado. Con gran esfuerzo se pone en pie, se apoya en la mesa y telegrafía manipulando el aparato con su mentón, pidiendo ayuda, y se desplomó exhausto. Entra su hijita con la comida. Corta las cuerdas, le echa un vaso de agua en la cara haciéndolo volver en sí. El telegrafista, recordando los hechos, corre a dar la alarma.

Escena 11. Interior de un típico cabaret del Oeste.

Muestra hombres y mujeres bailando una movida cuadrilla. Un novato es empujado al centro y obligado a bailar una jiga, mientras sus espectadores se divierten disparándole a los pies. Repentinamente se abre la puer-

ta y el telegrafista, medio muerto, entra. El baile se transforma en confusión. Los hombres toman sus rifles y dejan apresuradamente la sala.

El rasgo más importante de este corto trozo es su soltura de movimiento. El corte de 9 a 10 nos lleva de la toma de los bandidos escapando a la oficina donde el operador (al que los bandidos asaltaron en la primera escena) yace imposibilitado. No existe ninguna conexión física directa entre las dos tomas: 10 no sigue la acción iniciada en 9. Los dos hechos mostrados en 9 y 10 suceden paralelamente y son encadenados por una continuidad de ideas.

Este pasaje muestra un claro avance sobre la simple continuidad de acción de "The Life of an American Fireman". El mismo Porter desarrolló este tipo de montaje paralelo en sus films posteriores, pero será Griffith el que le dará toda su aplicación.

GRIFFITH: énfasis dramático

Desarrollando el simple método de continuidad de acción, Edwin S. Porter mostró como el desarrollo de una historia podía ser presentado en términos filmáticos. Su control de la presentación era, con todo, limitada. Los incidentes de las películas eran expuestos sin selección, ya que cada uno era presentado a la misma distancia de la cámara: no había, hasta entonces, ningún medio para que el director variara el énfasis de su narración. Estas variaciones de intensidad dramática eran producidas, hasta donde era posible, por los gestos de los actores.

Veamos ahora una muestra de un film realizado unos doce años después de "The Great Train Robbery", "The Birth of a Nation", de David Wark Griffith.

Una comparación entre estos dos films muestra la forma en que Griffith desarrolló la simple continuidad de acción de Porter hasta un sutil instrumento de creación y control de la intensidad dramática.

La trama de este pasaje es relativamente simple: el Presidente Lincoln es asesinado en un teatro, mientras su guardaespaldas ha dejado irresponsablemente su puesto. En los tiempos de Porter, el suceso se habría realizado en una media docena

de tomas y habría sido claro para los espectadores. Griffith, sin embargo, tiende a algo más que la simple reproducción de la trama. Ha construido sus escenas alrededor de cuatro grupos de personajes: Lincoln y sus acompañantes, incluyendo al guardaespaldas; Elsie Stoneman y Ben Cameron; Booth, el asesino, y los actores en el escenario. A cada momento salta de uno a otro; la transición es aceptable porque se ha establecido que todos los personajes están presentes en la escena. Por ello no hay discontinuidad aparente, aunque la acción principal (que concierne solamente a Lincoln, al guardaespaldas y a Booth) es interrumpida repetidamente para revelar los detalles que la rodean: el principio de continuidad de Porter no ha sido violado en forma alguna.

Hay, sin embargo, una marcada diferencia entre la razón por la cual Porter o Griffith dividen la acción en fragmentos. Cuando el primero corta de una imagen a otra es porque, generalmente, se ha hecho imposible, por razones físicas, acomodar la acción en una sola toma. En las películas de Griffith, sólo raramente continúa la acción de una toma a otra. El punto de vista se ha cambiado, no por exigencias materiales sino por causas dramáticas: mostrar al espectador un

vívido detalle, de la escena total, que ha llegado a tener importancia para el drama en ese particular momento.

El criterio con que abordan el montaje es así radicalmente distinto en Griffith y en Porter. El citado fragmento de "The Birth of a Nation" obtiene sus efectos gracias a la acumulación de las impresiones producidas por una serie de detalles. Griffith ha dividido la acción total en un cierto número de componentes y después ha recreado la escena con ellos. La ventaja sobre el antiguo método de montaje es obvia. Permite al director crear un sentido de profundidad expositiva: los diferentes detalles se suman en un cuadro más vivo y convincente del que podría obtenerse con una sola toma realizada con un fondo constante. El director cuenta con muchas más posibilidades de guiar las reacciones del espectador, ya que está en condiciones de elegir los detalles que éste deberá observar en un momento dado. Un corto análisis de los ejemplos citados puede ampliar este punto.

Las primeras catorce tomas muestran la llegada y recepción a Lincoln en el teatro.

A continuación un título da el primer indicio del inminente peligro.

Las cinco tomas siguientes permiten una interesante comparación con la simple continuidad de acción lograda por Porter, ya que describen el movimiento continuo de un solo personaje.

La toma 15 muestra el guardaespaldas esperando impaciente.

La toma 16, en vez de mostrar lo que hará a continuación, establece la causa de su impaciencia: el escenario, que él quisiera ver.

17, 18 y 19 lo muestran levantándose, acercándose a la puerta y sentándose en el palco. Hay una perfecta y lógica continuidad a través de la secuencia. El corte de 17 a 18 consigue la continuación del movimiento: sencillamente cambia el lugar de la acción cuando el guardaespaldas entra al palco.

18 y 19, por contraste, son vistas de la misma acción: 19 simplemente llama la atención sobre un detalle de la imagen anterior. Indudablemente este corte no era físicamente necesario; se ha realizado porque es efectivo dramáticamente.

Sigue otro sombrío aviso en el título y 20 y 21 muestran al público, ignorante del peligró.

En las tomas que siguen (22-30), la obsesionante imagen estática de John Wilkes Booth es incluida después de cada detalle de la escena general, en parte para crear suspenso y en parte para establecer que Booth no es identificado ni promueve sospechas.

Después, luego de hacer recordar que el guardaespaldas no está en su puesto (32), se ve como Booth entra en acción (33-36).

En este momento, en vez de mostrar el asesinato, Griffith interrumpe la acción de 36, que probablemente se había filmado como una toma continua con 38, para dar un vistazo al escenario (37). Los últimos dos cortes dan un conciso ejemplo del nuevo método de montaje desarrollado por Griffith. La vista del escenario en 37 no agrega nada a nuestro conocimiento de la trama. Está insertado por razones puramente dramáticas: el suspenso es mantenido deliberadamente un poco más, y es subrayado el total desconocimiento de Lincoln de la presencia de Booth.

Hemos dicho que el montaje de Griffith permite una expresión más detallada y convincente del drama. Dos instantes en este breve ejemplo ilustran lo dicho. En la toma 21 Elsie mira hacia el palco de Lincoln: por un momento parece que reconociera al asesino, luego esta supo-

The Birth of a Nation

Fragmento del rollo 6: El asesinato de Lincoln.

TITULO: "Y entonces, cuando hubieron pasado esos terribles días y un reconstituyente aire de paz se presentaba... vino la aciaga noche del 14 de Abril de 1865.

Sigue una corta escena en la cual Benjamín Cameron (Henry B. Walthall), pasa a buscar a Elsie Stoneman (Lillian Gish), a la casa de sus padres para dirigirse juntos al teatro. Asistirán a una función especial de gala en la que está el Presidente Lincoln. La función ya ha empezado.

TITULO: Hora: 8.30.

La llegada del Presidente.

- | | | |
|---|--|---|
| 1 | P. M. Lincoln y sus acompañantes aparecen por la escalera del teatro y se dirigen hacia el palco presidencial. En primer lugar el guardaespaldas y por último el propio Lincoln. | 7 |
| 2 | El palco presidencial desde adentro. Parte del grupo aparece en su interior. | 4 |
| 3 | P. M. El presidente fuera del palco, entregando su sombrero a un asistente. | 3 |
| 4 | El palco presidencial como en 2. El presidente aparece en el interior. | 5 |
| 5 | P. M. Elsie Stoneman y Ben Cameron sentados en el auditorio. Miran hacia el palco de Lincoln y empiezan a aplaudir levantándose de sus asientos. | 7 |
| 6 | Tomado desde el fondo del teatro hacia el escenario. El palco presidencial está hacia la derecha. Los asistentes, de espaldas a la cámara, están aplaudiendo al Presidente. | 3 |
| 7 | Palco pres. como en 2. Lincoln y su señora saludan al auditorio. | 3 |
| 8 | Id. 6. | 3 |
| 9 | Palco pres. como en 2. El presidente saluda y se sienta. | 5 |

TITULO: El guardaespaldas personal de Mr. Lincoln toma su puesto fuera del palco.

- | | | |
|----|--|----|
| 10 | P. M. El guardaespaldas en el pasillo a que da el palco, se sienta. Se soba las rodillas impaciente. | 10 |
| 11 | Desde el fondo de la sala hacia el escenario. La representación se está realizando. | 5 |
| 12 | El palco pres. como en 2. Lincoln toma la mano de su esposa, mientras mira la obra con aprobación. | 9 |
| 13 | Id. 11. Los espectadores dejan de aplaudir. | 4 |
| 14 | El escenario desde más cerca. Los actores continúan con la representación. | 10 |

TITULO: Para echar una mirada a la obra, el guardaespaldas deja su puesto.

- | | | |
|----|--|---|
| 15 | P. M. El guardaespaldas, igual que en 10. Notoriamente impaciente. | 5 |
|----|--|---|

- 16 Escenario de cerca igual que en 14. 2
- 17 P. M. El guardaespalda idem 10. Se levanta y deja su silla detrás de una puerta. 6
- 18 Como en 6. hacia un palco cercano al presidencial. El guardaespalda entra y se sienta. 3
- 19 A través de una más cara circular vemos de cerca acción de 18. El guardaespalda se sienta en el palco. 5

TITULO: Hora: 10.30.
Acto III Escena 2.

- 20 Vista general del teatro desde la espalda del auditorio. Una máscara diagonal deja visible solamente el palco presidencial. 5
- 21 P. P. M. Elsie y Ben. Ella muestra algo en dirección a Lincoln. 6

TITULO: John Wilkes Booth.

- 22 La cabeza y hombros de John Wilkes Booth vistos en una máscara circular. 3
- 23 Como en 21. Elsie está ahora mirando entretenida a los actores. 6
- 24 Booth como en 22. 2½
- 25 Vista cercana del palco de Lincoln. 5
- 26 Booth como en 22. 4
- 27 El escenario desde cerca como en 14. 4
- 28 Palco desde cerca como en 25. Lincoln sonríe aprobando la obra. Hace un gesto como si tuviera frío y empieza a ponerse la levita. 8
- 29 Booth como en 22. Levanta su cabeza al dejar su asiento. 4
- 30 Continúa 28. El Presidente termina de ponerse la levita. 6
- 31 El teatro visto desde el fondo, como en 20. La máscara aumenta descubriendo todo el teatro. 4
- 32 P. P. El guardaespalda entreteniéndose con la obra, como en 19, en una máscara circular. 1½
- 33 P. M. Booth. Llega por la puerta al final del pasillo. Empieza a mirar por la claraboya al interior del palco. Saca un revólver y se prepara para la acción. 14
- 34 D. Revólver. 3
- 35 P. M. Continúa 33. Booth se acerca a la puerta, tiene momentáneamente dificultades para abrirla, después entra al palco de Lincoln. 8
- 37 El escenario como en 14. Los intérpretes actúan. 4
- 38 Como en 36. Booth dispara contra la espalda de Lincoln, el cual cae examine. Booth sube por un lado del palco y salta al escenario. 5
- 39 P. L. Booth en el escenario. Alza los brazos y grita. 3

TITULO: Sic Semper Tyrannis.

sición es destruida. El torturante momento de incertidumbre agrega mucho al suspenso de la escena.

Antes de ser asesinado Lincoln, lo vemos hacer un curioso gesto —como si estuviera sentado en una corriente de aire—, que sugiere un momentáneo presagio de lo que va a suceder. Es un detalle que insinúa punzantemente su repentina muerte.

El descubrimiento fundamental de Griffith radica entonces en el hecho de que una secuencia fílmica debe ser construida con tomas incompletas cuyo orden y selección estén regidas por necesidades dramáticas. Donde la cámara de Porter ha registrado friamente la acción desde la distancia (plano de conjunto, Griffith demostró que ésta puede desempeñar un papel activo en la narración de la historia. Dividiendo un suceso en cortos fragmentos y filmando cada uno desde la posición más adecuada, pudo variar el énfasis de toma en toma y por medio de ello controlar la intensidad dramática de los hechos a medida que la historia se desarrollaba.

Hemos mencionado ya una aplicación de este principio en el entrecruzamiento de cuatro líneas de acción en el ejemplo de "The Birth of a Nation". Otra aplicación del mismo principio puede encontrarse en la utilización de los primeros planos.

Al principio de su carrera, Griffith conoció las limitaciones inherentes a la realización de una escena a una distancia fija de la cámara. Cuando quería expresar algún pensamiento o emoción de un actor advirtió que era mejor acercar la cámara a éste y filmar su expresión facial con más detalle. Así, en el momento en que la emoción de un actor era el foco de interés de una escena, Griffith simplemente cortaba de la toma de conjunto a un plano más cercano. Posteriormente, cuando la escena volvía a un movimiento más amplio, él retornaba al más comprensible plano de conjunto.

No hay mayor razón para citar ejemplos más extensos del uso que hace Griffith de los primeros planos puesto que hoy día nos es totalmente familiar. Mencionaremos de paso su notable uso en la escena de la sentencia de "Intolerancia": los primeros planos de las manos de la mujer, apretándose convulsivamente, junto con primeros planos de su ansiosa cara, presentan todo lo que necesitamos para conocer su estado anímico mientras espera el pronunciamiento del tri-



Una escena del film "Nacimiento de una nación",
D. W. Griffith.

bunal sobre la culpabilidad de su marido, a quien sabe inocente.

La introducción de tomas de gran conjunto es otro ejemplo del uso de Griffith de imágenes que no tienen parte directa en la intriga y son empleadas sólo con fines de efectos dramáticos. Las memorables vistas panorámicas de los campos de batalla en 'The Birth of a Nation' dan una impresión del desastre nacional que sirve de marco a la historia de los Cameron y los Stoneman. Ellas configuran al amplio ambiente que el peso de la historia demanda.

Otra innovación, similar en finalidad, es el uso de los "flash-back" o relatos. Aquí, de nuevo, Griffith observó que la acción de un personaje puede a menudo tener una motivación más clara, permitiendo al espectador ver algunos pensamientos o recuerdos que pasan por la mente del personaje. En "Intolerancia", por ejemplo, cuando The Friendless one está por implicar a Boy en el asesinato de The Musketeer, siente remordimientos al recordar la vez que Boy fué bueno con ella. De la escena en presente, Griffith pasa simplemente con un sobreuido al tiempo pretérito, y luego, con otro sobrefundido, vuelve al presente. La continuidad dramática de las ideas tenía la suficiente fuerza para hacerla completamente comprensible.

La revolución de la artesanía

cinematográfica que siguió a las múltiples innovaciones de Griffith se hizo sentir en diferentes ormas en la rutina de la producción. Armado con los nuevos métodos de montaje, Griffith ya no estaba obligado a construir los escenarios enteros. Donde Porter se habría visto obligado a preparar una secuencia de una persecución cinematográfica, fotografiándola tal como la habría visto un espectador presente en el set, Griffith filmaba tomas separadas de los perseguidores y de los perseguidos. Era solamente cuando las tomas eran compaginadas que rendían la deseada película de la persecución. Escenas que anteriormente eran rodadas con gran dificultad podían ahora ser construidas con tomas filmables fácilmente: enormes escenas de batallas, accidentes fatales, persecuciones espeluznantes, todo esto podía ahora ser entregado al espectador gracias a un montaje apropiado. Las masacres de los babilonios en "Intolerancia" son presentadas convincentemente reconstruyéndolas con tomas de longitudes adecuadas. Una continuidad formada por la toma de un persa disparando su arco seguida por otra de un babilonio encogiéndose y cayendo al suelo, da un cuadro totalmente convincente de una escena que habría sido difícil realizar en una sola toma.

Si los métodos de Griffith hicieron mucho más fácil la puesta en escena, por una parte, por

otra dificultaron bastante la labor de los actores. Actuar en un primer plano demanda un mayor control y sutileza de lo que hasta entonces había sido necesario. Mientras en tiempos de Porter había sido necesario exagerar la actuación para conseguir un efecto de conjunto, ahora la proximidad de la cámara imponía al actor una nueva disciplina de sobriedad.

Aún más, mientras la tarea del actor se hacía más exacta, la principal responsabilidad de la creación de los efectos pasaban de sus manos a las del director. El suspenso del asesinato de Lincoln (intensificado por recursos como el corte de la toma 37) no es obtenido fundamentalmente por los actores sino por la manera en que estaban ordenados los sucesos. El director controla el orden y la forma en que el espectador ve las tomas y puede, en consecuencia, intensificar o apagar una escena, según como la seleccione. Si pasa a un primer plano, la visión de una imagen mayor significa para el espectador que un momento de mayor intensidad dramática ha llegado. El efecto del trabajo de un actor en una toma es así condicionado por la forma en que el director decide ubicar la cámara y por el conjunto dentro del cual ha elegido situar la toma.

El control del tiempo es igualmente transferido del actor al director en los films de Griffith. Su división de las escenas en pequeños componentes crea un nuevo problema para el compaginador. ¿Cuánto tiempo debe permanecer cada toma en la pantalla? Un examen del ejemplo de "The Birth of a Nation" revela como la duración de las tomas puede desempeñar un papel importante en el control del efecto de una escena. La sucesión de los cortes va aumentando con el clímax para dar la impresión de una tensión creciente. Las famosas secuencias de persecuciones de Griffith —la técnica de montaje entrecruzado de la persecución final de una cinta de acción, fué, por largo tiempo, conocida en la industria como "Griffith last minute rescue" (El rescate de último momento de Griffith) — ganan una gran porción de su efectividad gracias al "tempo" de su montaje. La cantidad de cortes era invariablemente aumentada hacia la culminación, dando la impresión de que la excitación crecía firmemente.

Próximo número: Culminación del cine mudo, Pudovkin y Eisenstein.

SINTESIS DE ESTRENOS (De la pág. 3)

cesitaba una estructura general más clara para toda la película, la ausencia de la cual la hace cansadora.

TIEMPOS NUESTROS: 3-3-5-3,5-3,5

D: Alessandro Blasetti. Cuentos de Alberto Moravia, Giuseppe Marotta, Silvia D'Arso, Marino Moretti. F: Lumas. M: Alessandro Cicognini. Reparto: Vittorio De Sica, Maria Fiore, Edo. de Filippo, Michel Simon, Daniel Delorme, Yves Montand, etc.

Aparentemente hecho a la carrera después de "Otros Tiempos". Episodios desiguales, en general mal realizados, con ambientaciones deficientes, sobre todo los dos primeros. Lo mejor del film es el episodio "Cinecittá", que por su simplicidad y buena interpretación vale por toda la película.

LAS DIABOLICAS: 4,5

D: Henri-Georges Clouzot, G. y D: H. G. Clouzot, C. Feromini, René Masson. Frédéric Grendel. Basado en la novela de T. Narcejac y P. Boileau. F: Armand Thirard. E: León Bascacq. Reparto: Vera Clouzot Simone Signoret, Paul Meurisse, Charles Vanel.

Film policial bien realizado, pero de deficiente construcción, recién a la mitad del desarrollo adquiere interés gracias a la desaparición de un cadáver. Un final artificioso, pero totalmente inesperado viene a justificar tardíamente una serie de tomas y escenas desagradables que hasta ese momento aparecían completamente demás. Interesante ambientación, buena fotogra-

fía y aceptable actuación. Inferior a "El asesino vive en el 21" también de Clouzot.

PICNIC: 5,5

D: Joshua Logan. G: Daniel Taradash basándose en la obra teatral de William Inge. F: James Wong Howe. E: Jo Mielimer. M: George Duning. Reparto: William Holden, Kim Novak, Rosalind Russel, Susan Strasberg, Betty Field.

Muy buena versión cinematográfica de la obra de Inge. Bien construida, logra integrar perfectamente las distintas acciones paralelas. Magnífica ambientación. Buena actuación, destacan W. Holden, R. Russel y la joven Susan Strasberg. El color y la fotografía son de gran calidad dignas del prestigio de James Wong How, nada de raro que le signifiquen un "Oscar" próximamente. De aquí en adelante será interesante seguir la trayectoria de Joshua Logan como director de cine.

EN MI CASA MANDO YO (Hobsons' Choice): 5,5

P: y D: David Lean. A: Lean. Norma Spencer, Harold Brighthouse, Wynyard Browne. F: Jack Hildyard. Reparto: Charles Laughton, John Mills, Brenda de Benzie.

Chispeante comedia inglesa ambientada con la maestría característica en D. Lean. Magnífica actuación de los tres protagonistas. Buena fotografía. Si bien en un momento dado, debido a una excesiva valorización de una escena final de secuencia, parece que el film termina, no obstante lo cual continúa otra media hora, sus méritos hacen perdonable esta falla.

P. Ch.

EL CASO DE GOLONDRINA (De la pág. 5)

publicación de los avisos y párrafos enviados, mientras llegaban otros originales, anunciando el estreno de "GOLONDRINA" en lugar de "EL LADRON DE BAGDAD".

Y al día siguiente, por obra de esta jugarreta del destino, se estrenó la película chilena. El público la recibió emocionado. La personalidad de De la Sotta era inobjetable.

Don Aurelio se asomó a la platea a pulsar la opinión del público selecto que, no alcanzando a saber del cambio de programa, vino al teatro y, para no perder el viaje, se quedó a ver "GOLONDRINA". Augusto Pérez y De la Sotta subieron a la galería. Cuando se encontraron

de nuevo en la oficina, acordaron suspender el programa extranjero del día siguiente, para "ver hasta dónde podía dar una película nacional de puro ambiente criollo".

Y viendo..... y viendo ¡llegaron hasta el día 44!

La Empresa cobró con creces sus diez y siete mil pesos; don Aurelio dejó de echar chispas; Augusto Pérez dejó de rascarse la nariz; se ordenaron siete copias más; el "fratello Artuffo" se encargó su primera máquina ERNE-MANN de tres lentes; Nicanor se compró auto y empezó un programa de trabajo que solamente interrumpió su prematura muerte.....

Y así se marcó otro jalón de avance en el desarrollo de la cinematografía nacional.....

PROXIMAS PROYECCIONES DE CINE CLUB**UNIVERSITARIO**

Sábado 13 de Octubre
EL CRISTO PROHIBIDO
de Curzio Malaparte

Sábado 27 de Octubre
Cortos de CHAPLIN
En la Sala de Conferencias
de la Universidad de Chile.

Sábado 10 de Noviembre
EL PARIA DE LAS ISLAS
de Carol Reed

Sábado 20 de Octubre
DIOS NECESITA
HOMBRES
de Jean Delannoy

Sábado 3 de Noviembre
MAÑANA es DEMASIADO
TARDE
film italiano de Leonide
Magouy

Sábado 17 de Noviembre
REMORDIMIENTO
film checo

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

N O T I C I A S

PARIS. En los estudios Francoeur Marcel Carné terminó la realización del film "El país de donde vengo" (Producción C. L. M.). Esta es la primera realización en color del director del "Muelle de las brumas". Los intérpretes son Gilbert Becaud y Françoise Arnoul.

Abandonando las nieves septentrionales, el equipo de "Till" (Prod. Ariane) ha pasado más de tres meses en Niza sobre el terreno de los estudios La Victorine, donde un pueblecito flamenco aparece con sus casas de fachadas triangulares y la torre cuadrada de su atalaya. —Será una película que entusiasmará por su dinamismo, a veces duro, —ha dicho Joris Yvens, quien, junto con Gérard Philippe, es el realizador del film.

El interés despertado en Cannes por los films documentales de largo metraje será un buen auspicio para la presentación de la película "Sikkim" recientemente terminada por el joven realizador Serge Bourignon, ex alumno del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de Paris. Sikkim fué filmada por una expedición francesa que consiguió permanecer durante cierto tiempo en un pequeño Estado que se encuentra en el Himalaya entre India y Tibet. La película es en colores y acompañada por música tibetana registrada directamente en cinta magnética.

Entre las filmaciones emprendidas en los estudios franceses en los últimos meses destacamos: "Un Condamé a mort s'est échappé". Director: Robert Bresson.

"L'homme aux clefs d'or". Director: Leo Joannon.

En la primera mitad de este año ya se han filmado en Italia cerca de 700 films documentales. Entre éstos se cuenta una serie de cortometrajes dedicada a los niños.

ROMA. Confirmando el anuncio hecho por el productor Dino De Laurentis con el tema del

viaje de Marco Polo por China, el nombrado cineasta informó ahora que ha propuesto al escritor norteamericano Ernest Hemingway, que escriba el guión y se haga además cargo del papel de Marco Polo.

HOLLYWOOD. La novela "La Montaña Mágica" del difunto autor Thomas Mann será filmada en Suiza el próximo año y será dirigida por William Dieterle ("El retrato de Jennie" y otras) según se anunció últimamente. Varios esfuerzos realizados con anterioridad a 1943 para filmar esta novela no habían logrado materializarse.

Próximamente tendremos la oportunidad de ver la cinta italiana de Vittorio de Sica "HumBERTO D" que actualmente ya debe encontrarse en la aduana de Valparaíso.

VENECIA. Los premios otorgados en el XVII Festival Internacional de Cine fueron los siguientes:

El León de Oro, premio a la mejor película, no fué entregado, declarándose desierto.

Los premios a la mejor actuación fueron adjudicados a María Schell y Bourvil por sus actuaciones en "Gervaise", film francés de René Clément, y La traversée de Paris", de Claude Autant-Lara, respectivamente.

Fuera de los premios oficiales del Festival se entregaron los siguientes:

Las películas "Attack", norteamericana, dirigida por Robert Aldrich; "Calle Mayor", española dirigida por Juan Antonio Bardem; "Calabuiig", española dirigida por Luis Berlanga fueron premiadas como las mejores por la Asociación de Escritores de Cine, la Federación Internacional del Cine y la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC).

Cabe recordar que Robert Aldrich es el director de la cinta "Intimidades de una estrella", recientemente estrenada en Santiago, y que Bardem y Berlanga, actualmente realizadores respec-

tivamente de "La muerte de un ciclista" y "Bienvenido Mr. Marshall", son actualmente los más firmes puntales de un posible renacimiento del cine español.

El autor y el realizador de Marty, Paddy Chayefsky y Delbert Mann, realizarán próximamente una nueva obra teatral del primero. Se trata de "Middle of the Night".

Otto Preminger, director de "Carmen de Fuego", "La luna es azul", etc., planea, para cuando haya terminado la filmación de "Bonjour Tristesse", la realización de "Santa Juana" de Bernard Shaw. Los derechos correspondientes ya han sido adquiridos.

Stanley Kramer, que actualmente está dirigiendo la cinta "Tre Pride and the Passion", será el productor de la versión cinematográfica de la obra teatral "Inherit the Wind". Se espera que el papel protagónico sea interpretado por Paul Muni.

EL ULTIMO FILM DE RENE CLEMENT: GERVAISE

De la pág. 9

ravillosa silueta de Coupeau, macizo, pesado... Un valiente tipo, nos dice de su personaje, valiente hasta el día en que se cae de un techo... Después es un hombre que tiene miedo, que no quiere subir a los techos... Y todas las cobardías van a tener cabida en su vida; vivirá del trabajo de los otros, de Gervaise...

"Es la película en que he puesto hasta hoy más cuidado", nos dice René Clément para terminar... Viniendo del autor de "La batalla del riel", "Juegos prohibidos", "M. Ripois" (oda-vía no estrenada en Stgo.) esto merece una especial atención.

Coopere con la campaña del
Cine Club Universitario
PARA REUNIR LOS ANTIGUOS FILMS CHILENOS

¿Tiene Ud. alguna copia (no importa su estado)? ¿Conoce a alguien que tenga alguna?
¿Ha visto alguna película chilena? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿A quién cree Ud. conveniente nos dirijamos para obtener informaciones?

**TODA INFORMACION POR INSIGNIFICANTE QUE PAREZCA NOS
PUEDE SER DE GRAN UTILIDAD.**

Rogamos dirigir toda correspondencia a Cine Club Universitario, Alameda 634.
GRACIAS.

Teatro Experimental. U. de Chile

en el cincuentenario de la muerte de

ENRIQUE IBSEN

presenta

“Hedda Gabler”

Drama en cuatro actos.

Hoy y todos los días en el

TEATRO ANTONIO VARAS

Próximo estreno: “EL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA, de Labiche

ESCUCHE

“Séptimo Arte”

Un guión radial de Cine Club
Universitario

Se transmite **TODOS LOS**
DOMINGOS A LAS 20.15 horas por

CB 62 RADIO LA REINA

Escúchela y háganos llegar su
opinión.

Hágase Socio del Cine Club Universitario

Inscripción:

\$ 100 Universitarios.
\$ 200 No universitarios.

Cuota trimestral:

\$ 100 Universitarios.
\$ 150 No universitarios.

INSCRIPCIONES: Los lunes de 19
a 20 hrs. en Alameda 634 y los
Sábados de 18 a 18.30 hrs. en el
hall de la Casa Central de la U.
de Chile.