

San Pedro



**CINE CLUB
VIÑA DEL MAR
CHILE**

cine foro

**SEPTIEMBRE/OCTUBRE 1964
AÑO 1 NUMERO 3**

Kodak Chilena Ltd.

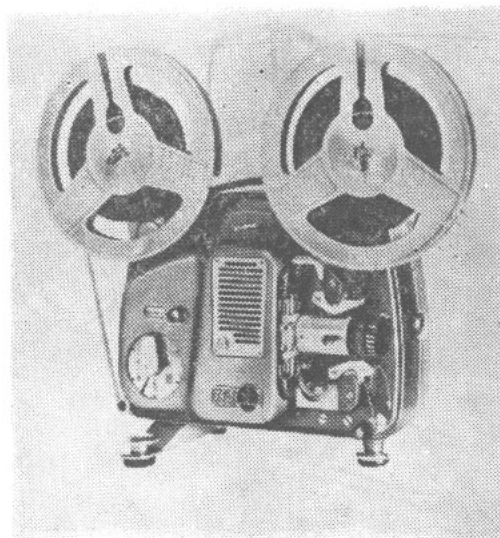
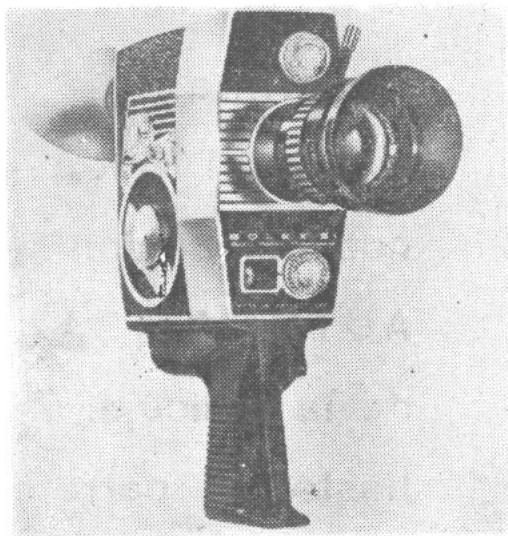
Anuncia a los Señores Aficionados que ha recibido las famosas películas reversibles para Cine de 16 mm. 30 metros 100'

KODACHROME II 25 ASA

PLUS - X 80 ASA

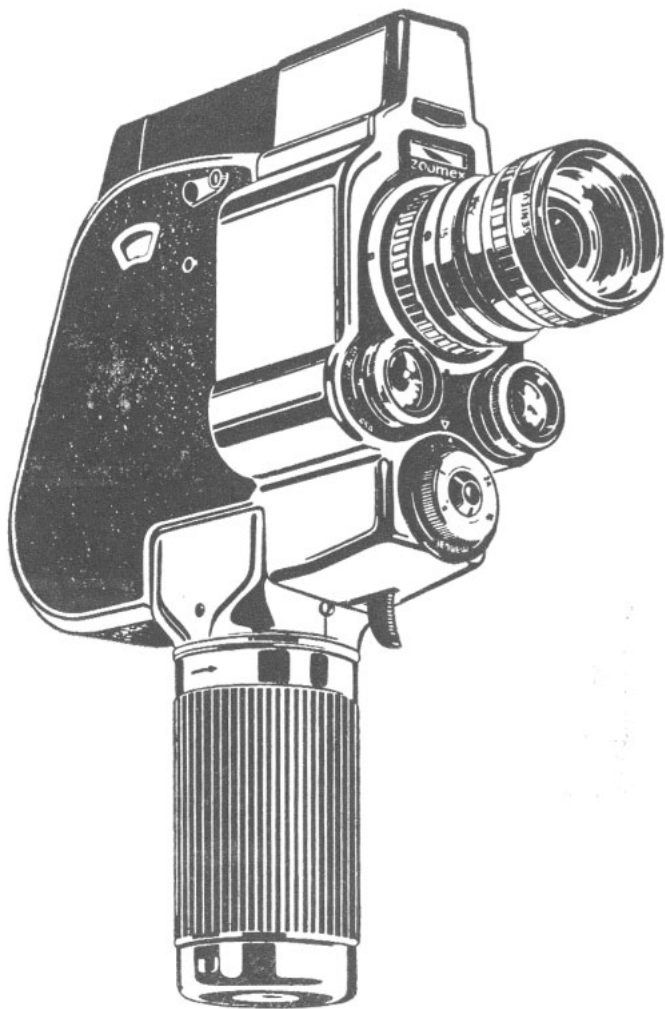
TRI - X 200 ASA

Solicítelas a su Distribuidor **KODAK**



PAILLARD S.A. Ste-Croix - Suisse

AGENTES GENERALES PARA CHILE
FORESTIER, WEINREICH Y CIA. LTDA.
CASILLA 191-V - ESMERALDA 1069 - VALPARAISO



La primera
FILMADORA
con colocación
AUTOMÁTICA
de la película
hasta el carrete

carena
zoomex

REPRESENTANTE EXCLUSIVO
ALFRED REIFSCHNEIDER Y CIA.

AGUSTINAS 1161 - CASILLA 4216
SANTIAGO - CHILE



Pellerano Hnos.

EN EL CORAZON DE LA CIUDAD

CINE

FOTOS

COLOR

CONDELL 1528

FONO 3024



DOS GENERACIONES AL SERVICIO DE LA FOTOGRAFIA Y CINEMATOGRAFIA

FOTO CINE PELLERANO



JOSE PELLERANO L.
ARLEGUI 679

VIÑA DEL MAR
(CHILE)

TELEFONO 883707
CASILLA 894

Cine Foro

Revista Oficial Cine Club Viña del Mar

Dirección : José Troncoso

Producción: Luciano Tarifeño

Redactores: Luisa Ferrari de Aguayo
Kerry Oñate

Artículos de: J. Demarchi
A. S. Labarthe
Rudolf Arheim
Rune Waldekrantz

Suscripciones: Cine Club Viña del Mar
Quillota 214 - Viña - Casilla 314

Valor de la suscripción por 12 números: E^o 7.- en Chile

En el exterior: U. S. \$ 5.

Representante en Santiago: Kerry Oñate
Huérfanos 1117
4^o Piso - Oficina 409

Año I Número 3 Septiembre/Octubre 1964.

SUMARIO

- Editorial: Cine Fácil y Cine Difícil
- Cinepolémica: De lo que no se habla
- Noticias: C.C.V.V. y Festival 1964.
Cine-clubs nacionales
Festivales extranjeros
Cineteca y Cine Experimental
Universidad de Chile
- Primer Plano: Elías Kazan y El Método
- Estética: Film y Realidad
- Historia: El Cine Sueco de Hoy
- Cine Foros: ¿Qué pasó con Baby Jane?
Esplendor en la Hierba
Un rostro en la Muchedumbre
El gabinete del Dr. Caligari
- Bio-filmografías: Robert Wiene
Sergio Bravo
Robert Flaherty
- Fichas Técnicas

“CINE FACIL” Y “CINE DIFICIL”

Desde hace algún tiempo a esta parte y como una consecuencia de la proyección en nuestro país de películas tales como “Eclipse” de Antonioni, “Fresas Salvajes” de Bergman, etc., y últimamente otras como: “8½” de Fellini o “El Prosc” de Welles, se ha suscitado una discusión polémica en la que una parte de los espectadores defiende la validez de este cine y otra parte la rechaza.

Argumentan sus detractores (en términos muy generalizados): “...el cine es un espectáculo-entretención al servicio de un público masivo y que por lo tanto, debe resolverse en todos sus aspectos considerando esencialmente las posibilidades del espectador común, las condiciones de un hombre común...” En otras palabras se plantearía la exigencia para el cine —vale decir el realizador cinematográfico— que como misión primordial, cumpla con entretener a todo un público generalizado cuyas indiscutibles diferenciaciones económico-sociales, culturales, religiosas y de todo orden, son por demás evidentes. Fácil es comprender entonces, las enormes dificultades con que se encontraría aquel realizador cinematográfico, que pretendiera solucionar integralmente este problema. Pero aún ateniéndonos a tales consideraciones podríamos negar terminantemente la posibilidad de que ello sea factible y aún más, que incluso ya se haya realizado.

La verdad es que ¿quién se encontraría capacitado para calificar una obra tan significativa y emitir un juicio crítico a vertado? ¿cómo se denominaría?... ¿“obra maestra”? ¿“obra de arte”? ¿“obra genial”?... No dudamos que estos calificativos serían merecidos y quizás ni habría que inventar alguno más. En todo caso, nos atreveríamos a sugerir, que solamente podrían valorar debidamente esta obra, aquél o aquéllos que se encontraran situados a un

mismo nivel de conocimientos cinematográficos con el realizador.

En resumen, se necesitaría un “genio” para realizar la obra, otro o varios “genios” para apreciarla y nosotros los espectadores para “entretenernos”... Si al mismo tiempo se considera que también el realizador tiene derecho a “entretenerse” con la obra y quizás, él más que nadie, daríamos por descontado que con ella (la obra) se ha logrado satisfacer necesidades objetivas (del espectador) y también subjetivas y objetivas a la vez (del espectador y del realizador).

Por otra parte, si un realizador cinematográfico situado históricamente en un medio de seres y cosas que impresionan su sensibilidad, siente la impetuosa necesidad de comunicar sus impresiones y al mismo tiempo se supone, que ese mundo de seres se encuentra apto para recibir lo que el realizador exprese, ineludiblemente se producirá el contacto entre ellos y su mayor o menor comunicación dependerá de su mutua capacidad de comprensión, vale decir: si el lenguaje puesto en juego por una parte es aceptado y comprendido por la otra. Si además, el realizador logra fundir en un todo armónico el contenido de lo que pretende expresar con una forma o lenguaje cinematográfico adecuado para realizarlo, creando una nueva realidad, una realidad poética, se dice que ha logrado dar a luz una obra de arte. Si la obra complementa totalmente las relaciones subjetivo-objetivas entre el realizador y el espectador, se debería considerar como una obra de arte “total” y su realizador indiscutible: un “genio”.

Se demostraría de esta manera, que existe un factor constante de comunicación entre un ser y su mundo y éste

se origina en su mutua influencia (lo que el realizador necesita expresar y lo que el espectador necesita recibir) y un factor variable o forma de comunicarse (lo que el realizador puede expresar y lo que el espectador puede recibir: mayor o menor conocimiento del lenguaje cinematográfico).

Claro, que llegados a este punto, un agudo observador nos podría objetar estas elucubraciones aduciendo: "Todo eso estará muy bien, pero yo todavía no puedo comprender por qué películas como: "Il sorpasso" o "Sedma y Gomorra" me entretienen y por el contrario me aburro con "8½", que es considerada una obra de arte,

Efectivamente, esta pregunta resume con mucha precisión el planteamiento polémico, de mucha actualidad, entre "cine fácil" y "cine difícil como se ha dado en llamar.

Debe estimarse como perfectamente posible que determinado tipo de cine solamente "entretenga" y esto en forma muy específica. Pero también es cierto y se ha demostrado en forma exhaustiva, que la finalidad ulterior de la expresión cinematográfica como obra de arte considerada, tiene proyecciones mucho más profundas y valideras para el ser humano.

Para facilitar las comprensión y al mismo tiempo determinar algunas características, recurriremos a los ya clásicos ejemplos de comparar: la "entretención" que produce el baile, la lectura de una novela "rosa", la canción de moda, las tiras cómicas, etc., etc., con la "diversión" que se logra con el Ballet, con un libro de buenos poemas, escuchando a Bach o con la contemplación de un cuadro de Picasso. Las diferencias saltan a la vista, llevándonos a quizás aceptar que exista más bien, un "cine-entretención" y un "cine-arte". De ninguna manera y ésto queremos dejarlo muy en claro, deberá interpretarse que "cine-difícil" es sinónimo de "cine-arte", existen excelentes documentales de arte, como asimismo, obras clásicas cuyo "lenguaje cinematográfico" es fácilmente comprensible. Y en esta última frase a lo mejor se encuentra la clave que dilucida la polémica.

Voluntariamente hemos sido reiterativos en el referirnos al "lenguaje cinematográfico", ya que estimamos como

básico su conocimiento y elemento principalísimo en la conformación de una adecuada cultura cinematográfica. Generalmente se da por establecido, que cualquier espectador cinematográfico por el solo hecho de haber visto muchas películas, conoce e interpreta el lenguaje cinematográfico. Lamentablemente, esto en nuestro país, es falso y de falsedad absoluta, puesto que en la gran mayoría de las películas, el uso del lenguaje es bastante gratuito y arbitrario por ignorancia de los mismos realizadores, muchas veces, por imposición de increíbles sistemas de realización colectiva de parte de los productores, en otras.

Desconocimiento del espectador o simple confusión de los elementos del lenguaje, nos parece ser las dos determinantes de la imposibilidad de conocer debidamente, comprender o simplemente "entretenerse" con una buena película, de esas denominadas "cine-difícil".

Otros factores muy importantes, se encuentran relacionados con la carencia casi total de literatura cinematográfica y revistas especializadas desde cuyas páginas se oiente en forma correcta al espectador y con lo cual, por lo menos, se habría evitado en parte las consecuencias de un errada e irresponsable política de proyección de películas en nuestro país.

Estimamos como un hecho incontrovertible que el espectador tiene que reeducarse cinematográficamente, especialmente en lo concerniente al conocimiento del lenguaje y para ello tendrá que seleccionar las películas en la mejor forma a su alcance. Al mismo tiempo, es imprescindible que el espectador presencie y participe en los cine-foros, con el objeto de confrontar sus conocimientos, reactualizarlos a través de la discusión y también con el objeto de aclarar posibles dudas de interpretación o confusión de los elementos del lenguaje.

De no aceptar este predicamento, el problema de no "entretención" del espectador se irá agudizando cada vez más, por cuanto tanto en Europa, Estados Unidos como en otros países, existe una evidente tendencia a experimentar en la producción del tan injustamente nominado "cine-difícil".

**DE
LO
QUE
NO
SE
HABLA**

Durante muchos años hemos tenido la oportunidad de presenciar con cierta angustia la dolorosa y lenta agonía de nuestra pobre cinematografía nacional. Ha sido un fenómeno extraño y lamentable que ha permitido el desaliento, el extravío y la claudicación definitiva de unos pocos que han intentado el difícil camino de la expresión artística mediante ese nuevo lenguaje de las imágenes, distinto y fascinante, tal vez, demasiado joven aún para llegar a comprenderse en su significación más profunda.

Se nos ha dicho que el cine chileno ha muerto después de un nacimiento prematuro y de una vida demasiado corta. Se nos ha contado historias muy antiguas acerca de un período "heroico" de nuestro cine, enclavado en una época lejana cuando las pantallas del mundo se iluminaban en silencio, presentando un universo mágico sin palabras que parecía estimular la ensoñación, el dolor o la alegría. Se nos ha hablado de aquel tiempo en que nuestro cine vivía permanentemente, en que las cámaras criollas impresionaban un drama de Nicanor de la Sotta, alguna aventura de Manuel Rodríguez o el melodrama antiguo, polvoriento y desusado de algún actor desconocido. Se dice que era el tiempo inolvidable de los grandes pioneros como Pedro Sienna, Juan Pérez Berrocal o Jorge Délano. Después de eso se nos ha dicho que el cine en Chile ha muerto. Pero, situémonos ahora en el presente y miremos con objetividad hacia el pasado. La pregunta vital nos golpea los labios: ¿es que alguna vez ha existido cine en Chile?... Y la respuesta se presenta como el resultado de un balance mental de lo que hemos sabido y de lo que hemos visto, de lo que se nos ha contado y de lo que hemos aprendido. Y aquí el grito de rebelión que nos obliga a difundir una verdad desconocida, deformada y trastocada por intereses mezquinos, una verdad terrible y amarga que nos duele, que nos provoca náusea, que nos impulsa a hablar públicamente de lo que no se habla ni se dice por compromiso, debilidad o cobardía.

por **KERRY OÑATE**

En Chile no hemos tenido jamás un realizador que pensara en el cine en dimensión de Arte. No ha habido sino la intención, la honradez o el entusiasmo de jugar con un lenguaje que, al parecer, se desconoce en sus principios estéticos más elementales. Se ha manejado una técnica fundamental con torpeza, sin conferirle un rasgo personal y propio, elemento esencial en la creación artística. En el arte no bastan el esfuerzo, la constancia y el deseo; es necesario algo más que se llama talento, es preciso poseer una condición de creador, una visión particular del mundo que debe transmitirse, es necesario, en fin, tener algo que decir a modo de comunicación con los seres humanos que componen la sociedad contemporánea y con los cuales el artista debe establecer un diálogo profundo, pleno de autenticidad, iluminado por el más vivo deseo de comunicación espiritual.

Improvisación y desconcierto, ignorancia y audacia, éstos han sido los pilares de lo que ha sido hasta ahora nuestro "heroico" cine nacional Saqueando impudicamente las páginas de nuestra historia o violentando con descaro nuestras costumbres, nuestro folklore y nuestra noble literatura, se ha pretendido crear una falsa industria que cada vez que balbucea sus primeras palabras cae destruida por la deshonestidad y el espíritu comercial de aquellos que intentan darle vida y que no han sido capaces de respetar siquiera ciertos valores permanentes ya asimilados por otros países latinoamericanos que han demostrado que pueden hacer un cine auténtico, libre y creador.

Y nuestra crítica cinematográfica, pobre y mediocre, ha contribuido también a que el drama del cine nacional haya llegado a un climax de tragedia superior cuyas consecuencias estamos lamentando todavía. Una crítica casi irresponsable, incompetente y sin autoridad profesional, nos ha llevado a juzgar nuestra cinematografía con benevolencia,

sin objetividad, tímidamente; una crítica que no ha sabido ejercer su oficio señalando defectos, errores o virtudes; una crítica débil, sin relieve, que no sabe manejar los conocimientos indispensables sobre el cine porque los desconoce y no ha logrado aún aprehenderlos. Esta crítica es, también la culpable de esta gran hecatombe.

Se ha dicho que el cine chileno renacerá muy pronto. Que su destino está trabajando en estos días cuando un film realizado hace poco atraviesa por sus etapas finales de montaje y laboratorio en Méjico. Se llamará "El Burócrata González" y lo firma un chileno. La historia se reotra muere. Y a arte. Otro paso adelante y silencio continuará después de esa muerte. Venirán los años futuros y el cine chileno nacerá muchas veces en manos inexpertas y en esas mismas manos se dará la agonía nuevamente de lo que algunos llaman arte y otros, simplemente, estafa.

No, amigos míos, no creo que la resurrección de nuestro cine se produzca allí. Ya basta de "Perros", de "Viajes", de "Burócratas"; hablemos ahora en un lenguaje distinto comencemos a mirar el lugar en que se ocultan las generaciones nuevas, esos espíritus jóvenes que están creando en silencio y con modestia toda una verdadera época de arte cinematográfico en nuestra patria y que ya ha dado algunos felices frutos. Allí está el gran futuro luminoso de nuestro cine. En el rincón más oculto del Instituto Fílmico de la Universidad Católica, en el paisaje interior más secreto de las aulas en que trabaja el Cine Club de Viña del Mar; en los lugares más oscuros de altos edificios donde se aloja la nueva juventud que pertenece al Cine Experimental de la Universidad de Chile. Allí está la esperanza; allí está el consuelo. Ahí descansan los cimientos de un universo nuevo que dará seguramente el primer grito de una cinematografía chilena digna de figurar junto a los nombres más importantes de la historia del cine. ¿Y por qué no...?



NOTICIAS DE CINE AFICIONADO

Por L. F. de A.

¿Quién es el ganador del Segundo Festival de Cine Aficionado de Chile? (Febrero 64)

Hace algunos días recibimos una extensa carta de Jaroslav Mencl, realizador de "SUITA", película checoslovaca ganadora del "Paoa" y (Us 200), como premio a la Mejor Película presentada al Festival y que obtuviera además los siguientes premios especiales, Mejor Guión, Mejor Montaje y Mejor Fotografía.

Junto con la carta, recibimos una revista especializada checa, en la que se publica un extenso artículo sobre la película "Suite".

Jaroslav Mencl en su carta, nos dice que es un capitán de Aviación de 51 años de edad, y que comenzó a filmar hace unos diez años, con una Bolex-Paillard de 3mm.

"Comencé algunos films cómico-paródicos, hasta que encontré mi "hobby" en los films poéticos. Argumentos y personajes son siempre creados por mí", nos dice. Agrega que en su país hay excelentes condiciones climáticas para filmar en cualquier época del año.

Por último nos da a conocer los proyectos en que actualmente trabaja: "En la actualidad estoy tratando de trasladar a un guión cinematográfico un cuento algo listo para participar nuevamente".

¿Cómo se hizo "SUITE", la película más premiada en el Festival 1964?

Su autor nos cuenta que utilizó una máquina Pentaflex 16 mm. y que filmó con película en negativo.

Las actrices del film son las dos hijas del realizador, Alice y Dita; el viejo que aparece al comienzo es un actor aficionado, ingeniero de Aviación y el espantapájaros, es un "real espectro checo", según sus palabras. Los escenarios de la obra son naturales.

En la revista que recibimos, viene una amplia relación sobre la película, complementada con abundante material gráfico: fotografías, bosquejos del guión, indicaciones de

cómo realizó los **travellins** desde un automóvil en marcha.

El tiempo que demoró en la realización de esta película, fue de un año, incluyendo cinco meses en el montaje de la misma.

Tercer Festival de Cine Aficionado de Chile

Las bases para este Festival, que organiza "Cine Club Vina del Mar-Valparaíso" y que se efectuará en enero próximo, con la cooperación de la Cineteca de la Universidad de Chile y la Universidad Santa María, están siendo distribuidas en el país y en el extranjero.

El director de Festividades de Cine-Club V.V., doctor Aldo Francia, las está entregando personalmente en los Cines-Clubes europeos.

Patrocinio de la U.N.I.C.A. al Festival de Enero de 1965

La U.N.I.C.A. (Unión Internacional du Cinema d'Amateurs), con sede en Bruselas (Bélgica), reúne a Federaciones de Cine-Clubes de casi todo el mundo y forma parte del Consejo Internacional de Cine y Televisión de la U.N.E.S.C.O. En estos momentos, Cine-Club V.V., se encuentra gestionando la constitución de la Federación de Cine-Clubes de Chile (F.C.C.CH.), con las consiguientes ventajas para los aficionados nacionales.

Aún cuando Cine-Club V.V. no pertenece a la U.N.I.C.A. el Dr. Aldo Francia ha conseguido su patrocinio para el Festival de 1965. Este patrocinio, que hasta el momento se ha otorgado solamente a cuatro Festivales Internacionales similares al nuestro, implica para nosotros, entre otras ventajas, que participarán películas de casi todos los afiliados a esta organización internacional.

Cine-Club V.V., afiliado a la U.N.I.C.A.

Este organismo internacional con sede en París, agrupa a cine-aficionados de todo el mundo.

Una de las primeras actuaciones de Aldo Francia, al llegar a Europa, fue la de establecer contacto con los más importantes organismos de Cine-Clubes, Cine-Amadores y Cine-Aficionados en general, con el objeto de establecer

correspondencia informativa sobre actividades actuales y proyectos de futuros.

Es así como afilió al Cine-Club V.V. al U.C.A.H.M., consiguiendo con ello la participación de sus miembros en el Festival de 1965.

Excepcional muestra filmica prometida para el Festival 1965

Representantes de la U.N.I.C.A. que asistieron al Festival de Olbia, Cerdeña, (Italia), prometieron al Dr. Francia, Director de Festivales Cine-Club V.V., que enviarán a Chile una selección de las mejores películas presentadas en Europa, para que participen en el Tercer Festival 1965.

Asimismo, prometieron enviar algunas de las películas realizadas por estos representantes, entre éstas: "Las aventuras de Carolina" de Jules Wandeleer, delegado belga; "Entre ayer y mañana" del presidente de la U.N.I.C.A. en Alemania, señor Herrmann, "Una historia sarda" del presidente del Cine-Club Olbia, señor Livi, que ha obtenido numerosos premios en Festivales europeos.

Otras películas importantes presentadas en Olbia y que vendrán a Chile son: "La larga caminata" (francesa), "En el bosque" (norteamericana), "No hay más esperanza" (italiana). Algunas de ellas se encuentran en manos de Aldo Francia y otras vendrán directamente y por vía diplomática.

Festival de Olbia, Cerdeña (Italia)

Es el octavo que organiza el Cine-Club Olbia y que se realiza en la isla italiana.

Después de una rigurosa preselección, quedaron seleccionadas 35 películas que fueron proyectadas al jurado y público asistente, durante los cinco días que dura el Festival.

En el próximo número daremos amplias informaciones sobre este evento y sus características.

Segunda Muestra Internacional del Film de 16 mm., Evian (Francia)

En este Festival participaron aficionados y profesionales del Cine y Televisión de todo el mundo.

Entre ellos los representantes de Chile: "Un número menos" de Natalio Pellerano (producción Foto-Cine-Club Valparaíso, ganadora del premio a la Mejor Película Nacional, Festival Cine-Club V.V. 1964) y "La escala" de Aldo Francia (con premio al Mejor Color en el Festival 1964).

Próximamente daremos detalles completos de los resultados y premios otorgados en este Festival, en el que compitieron más de 60 películas de 17 países. Como un anticipo informaremos que la película ganadora, fue una comedia realizada con la técnica del Cine Verdad, su nombre: "Fabienne" (Canadá) y tiene influencia de la "Nueva Ola" francesa.

Novedades técnicas en Festivales Europeos

En lo general se refiere a la proyección de las películas, se nota en general, una excelente calidad, aún cuando ésta se realiza desde gran distancia, proyectando con máquinas de arco voltaico.

El cuadro de proyección es similar al tamaño del formato 35 mm., sin que se note diferencia en cuanto a calidad, entre la proyección de un film de 16 mm. o uno de 35 mm.

También en algunos Festivales usan este sistema para el 8 mm., aún cuando los resultados no son tan buenos: hay pérdida de nitidez y definición. En todo caso, las mismas fábricas de proyectoras se preocupan personalmente de supervigilar el funcionamiento de sus máquinas, enviando para ello, técnicos especializados y sin costo para los organizadores de cada Festival.

FESTIVALES EN ESPAÑA

Hace algunos días hemos recibido las bases correspondientes al "VI Certamen Internacional de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino", que organiza el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica, Bilbao (España). Tiene cuatro categorías: a) Internacional, b) Ibero-Americana y Filipina, c) Industrial y d) Televisión. Este festival se desarrollará del 2 al 7 de octubre próximo.

FESTIVAL DE CINE EN NUEVA ZELANDIA

En febrero de 1965 se desarrollará el "Plan-Pacific Festival of Arts", en la ciudad de Christchurch y organizado por el Cine-Club de dicha ciudad. Los interesados pueden solicitar bases y antecedentes a H.M. Secretary, M^{rs.} J. Kent, P.O. Box 20006, Christchurch, New Zealand.

FESTIVAL DE VANCOUVER, B.C. (CANADA)

Jack Fitzgerald que participó en nuestro Festival 1964, fue el ganador de la Mejor Película Canadiense del Festival con "Day of the Beginning". Este Festival al igual que el nuestro es uno de los cuatro que auspicia la "U.N.I. C.A." en todo el mundo. Como dato curioso mencionaremos miembros del jurado: M^{r.} James Wong Howe, Hollywood, E.E.UU., recientemente ganador de un "Oscar"; M^{r.} Tom Daly, Ottawa, Canadá, Productor Ejecutivo de National Film Board; Sr. Grigori Rochal, Moscú, Rusia, ganador fuera de concurso del Gran Premio del mismo Festival con su película "Gift of Mother".

FORO DE CINE EN EL CANAL 8 T.V. UNIVERSIDAD CATOLICA VALPARAISO

En el programa "Juzgue Ud." se "procesó" hace algún tiempo al cine contemporáneo, vale decir el cine de Antonioni, Fellini, etc., actuando como juez el conocido abogado portefío Fabio Vío Valdivieso.

Como acusador el señor José María Navasal, Jefe de Redacción del diario "El Mercurio", manifestó que él venía a defender al espectador común más que a atacar al cine contemporáneo, ya que ese espectador va al cine a buscar entretenimiento y al encontrarse con una "película difícil", sale del cine desconcertado, sin haber entendido nada y con un complejo de inferioridad por este motivo. Estimó, además, que siendo el cine un Arte de masas, tiene una función social determinada y debido a lo cual el realizador es-

taría inhabilitado de hacer cine para sí mismo.

Raúl Ruiz, joven dramaturgo y realizador cinematográfico, defendió la tesis de que el cine contemporáneo podría ser comprendido por el espectador, siempre que contara con adecuados antecedentes de juicio.

La cuestión residiría en un problema de reeducación cinematográfica del espectador, llamado "común", a fin de que se acostumbre a este tipo de películas. Añtó, al respecto, que este problema casi no se presenta en otros países donde existe una mayor cultura cinematográfica.

Actuaron como testigos del señor Ruiz los señores Guillermo Aguayo, Andrés de La Masa y José Troncoso, socios del Cine Club Viña del Mar, quienes abundaron en razones para apoyar la tesis del defensor.

El señor Navasal no presentó testigos, aduciendo que no los había podido conseguir.

Lamentablemente el programa tuvo que suspenderse, dejando para otra fecha próxima la oportunidad de proseguir con este interesante foro.

¡LA NOTICIA DEL AÑO!

En pleno centro de Viña del Mar funcionará, por primera vez en Chile en forma permanente, una sala de cine dedicada al Cine Arte y con miras a ser la sala de estrenos de los films nacionales.

La iniciativa es de algunos integrantes del Cine Club Viña del Mar, quienes de esta manera, concretan una idea que desde hace tiempo existía en la mente de nuestros aficionados al cine.

Como la posibilidad de adquirirlo por una sola persona a un grupo reducido era difícil y como los Estatutos del Cine Club Viña del Mar prohíben el ejercicio de activida-

des comerciales, surgió la idea de realizar este proyecto formando, para ello, una Sociedad Encomandita por Acciones. La idea encontró la más amplia acogida en los dueños y constructores del edificio en que está ubicado el Cine, la empresa de don Alfredo Vargas Stoller y de sus hijos Alfredo y Rafael Vargas H., quienes junto con el abogado de la firma don Fabio Vio Valdivieso han prestado su valiosa cooperación facilitando en esta forma la labor de los organizadores.

OBJETIVOS:

En forma preferente se tratará de desarrollar una nueva política de proyección de películas, seleccionando su calidad y presentando en lo posible ciclos de dos o más cintas por autor; efectuando en combinación con C.C.V., cine foros, conferencias, folletos etc., es decir, todas las actividades que sean de interés para el espectador y que tiendan a fomentar el desarrollo de la cultura cinematográfica; también se tiene en estudio la programación de funciones dominicales para los niños, a base de películas cuidadosamente seleccionadas; otra idea, sería cambiar el horario de proyección en los meses de verano, a fin de dar una mayor comodidad a turistas y veraneantes; otra de las finalidades y quizás una de las más importantes, sería la de interesar al incomprendido y esforzado realizador nacional, tanto de películas de 35 mm. como de 16 mm., para que estrene y proyecte en forma continuada sus obras en esta sala y en forma remunerada, paliando con ello, a lo menos, una parte de sus costos de producción. Estos films nacionales substituirían a los actuales complementos de programa, como ser: avisos, cortos de propaganda, sinopsis, etc., con lo cual el espectador saldría también bastante favorecido.

Estas y otras muchas ideas están siendo consideradas por los entusiastas organizadores de esta interesante empresa.

¿QUIERE UD. SER SOCIO?

El cine será adquirido por acciones, las cuales serán colocadas en no menos de 400 interesados, correspondiendo esta cantidad a las 400 butacas con que contará la sala. De preferencia, estas acciones serán colocadas entre aquellas personas que simpaticeen y estén de acuerdo con el programa de los organizadores, a objeto de que la finalidad perseguida al adquirir esta sala, nunca llegue a desvirtuarse. Los interesados tendrán facilidades de plazo para la cancelación de las acciones y su posesión le dará derecho a preferencia en la adquisición de entradas, un descuento en las mismas y además la parte proporcional de utilidades de la empresa.

En estos momentos ya se encuentran comprometidas un buen número de acciones y dado el interés y simpatía con que ha sido recibida esta iniciativa, se estima que las posibilidades de adquisición, quedarán copadas en muy corto plazo.

LA MEJOR SALA DE CINE DEL PAIS

Contará con los más avanzados adelantos técnicos en materia de proyección, sonido, iluminación, decoración, etc. Máquinas a base de lámparas de Xenón y un écran de 6x12 mt. con índice, 2,8 de reflexión, proporcionarán una visión de gran calidad, superior a todo lo conocido en el país. Toda la sala quedará conformada como una caja acústica, sin zonas muertas, lo que unido a un adecuado equipo de amplificación de sonido, permitirá obtener el máximo de gamas en la producción sonora. También las butacas tendrán interesantes innovaciones para una mayor comodidad de los espectadores. Hay que hacer notar, que la proyección en formato de 16 mm. se efectuará desde la casa y con un tamaño de cuadro idéntico al de 35 mm. tal como se realiza actualmente en muchos cines europeos.

En resumen, una iniciativa feliz —única en su género en el país y quizás en el mundo— que debe ser apoyada ampliamente por todos los sectores de nuestra comunidad y muy en especial por los amantes del arte cinematográfico.

Los interesados pueden solicitar informes a nues-

tra casilla 314 Viña del Mar, o personalmente a los organizadores: Sr. Guillermo Aguayo E., fono 54926, Valparaíso; Dr. Aldo Francia B., fono 2955, Valparaíso; José Troncoso N., fono 81152, Viña del Mar; José Pelleran L., fono 883707 Viña del Mar; Hugo Casteleto T., fono 54926, Valparaíso.

CINETECA UNIVERSITARIA ACTIVIDADES EN PROVINCIAS

Durante el desarrollo de las Escuelas de Temporada que ofreció la Universidad de Chile en Antofagasta e Iquique en el mes de julio, Cineteca Universitaria presentó dos grandes Ciclos de Cine-Arte en ambas ciudades con la colaboración del Departamento de Extensión Cultural, Zona Norte, y la dirección de Escuelas de Temporada de la misma Universidad.

El programa comprendió obras de Ingmar Bergman, Elia Kazan, Sergei M. Eisenstein, John Schlesinger, Luis Buñuel y Walter Hugo Khouri. Además se exhibieron por primera vez en Chile "Noche y Niebla" de Alain Resnais y "El General" de Buster Keaton, ambos films de los archivos de Cineteca Universitaria. El público de dichas ciudades del norte pudo, asimismo, conocer por vez primera "Tierra Española" de Joris Ivens y los films experimentales "Mimbre", "Día de Organillos" y "Láminas de Almahue" de Sergio Bravo, realizados por Cine Experimental de la Universidad de Chile.

Todas las exhibiciones fueron precedidas de una presentación y seguidas de un foro que dirigió el Sr. Kerry Oñate, Subdirector de Cineteca Universitaria, quien además dictó un curso sobre "Nuevas Tendencias del Cine Contemporáneo" que incluyó, entre otros, los siguientes temas: "Orson Welles en la estructura del nuevo cine norteamericano"; "Visión panorámica del cine sueco a través de Bergman y la generación perdida" y "El nuevo cine italiano o el cine contemporáneo por excelencia".

En Antofagasta se constituyó definitivamente bajo la dirección del Sr. Oñate, el Cine Club Universitario cuyas actividades se iniciaron con el auspicio de la Universidad de Chile de Antofagasta y que, ofrecerá semanalmente cine-foros, conferencias y charlas sobre cine.

NUEVAS ADQUISICIONES

Cineteca Universitaria acaba de adquirir en la Cinemateca Argentina de Buenos Aires "La Caja de Pandora" (1928) de G.W. Pabst y "El General" (1926) de Buster Keaton, films clásicos de la historia del cine que se incorporaron a su colección y que muy pronto se exhibirán en Santiago y Valparaíso oficialmente. Además, el señor Jorge Délano (Coke) donó a Cineteca una copia de su película "Juro no volver a amar" (1926), una de las obras más importantes del cine mudo chileno.

SERVICIO DE DOCUMENTACION

Continúa aumentando la cantidad de libros y revistas que posee la Biblioteca de Cineteca Universitaria. Del mismo modo, está a disposición del público en general, el Servicio de Documentación de la institución que posee una extensa colección de filmografías de realizadores, actores y técnicos, fichas técnicas de films de todos los países y un archivo especial sobre historia del cine chileno. Las consultas se pueden hacer en las propias oficinas de Cineteca, Huérfanos 1117, Oficina 407, o por correo a dicha dirección.

CINE EXPERIMENTAL

En el Festival de Venecia del presente año participaron dos cortometrajes producidos por Cine Experimental de la Universidad de Chile. Ellos son: "Yo tenía un camarada" de Helvio Soto y "Aquí vivieron" de Peter Chaskel y Héctor Ríos. El primero es un film argumental de corto metraje en 35 mm. basado en una historia original del propio realizador. La fotografía estuvo a cargo de Héctor Ríos, la producción fue dirigida por Luis Cornejo y el protagonista fue encarnado por el niño Antonio Castro. El film de Chaskel y Ríos es un cortometraje en 16 mm. realizado en la desembocadura del río Loa a propósito de una excavación arqueológica dirigida por el profesor Spani hace un par de años. En ambos films la música es de Gustavo Becerra y el montaje estuvo a cargo de Peter Chaskel, director de la Sección Cine de la Universidad de Chile.

¡ SUSCRIBASE !

A NUESTRA REVISTA

"Cine Foro"

VALOR DE LA SUSCRIPCION
POR DOCE NUMEROS E° 7.-

DIRIJASE A:

QUINTA RIOJA 214

CASILLA 314 - VIÑA DEL MAR

TELEFONO 881448

ELIA KAZAN Y EL METODO DEL ACTOR'S STUDIO

Por Jean Domarchi y André S. Labarthé

(Grabado en cinta magnética)

—¿Qué piensa usted del Método y su futuro?

—Hoy día, se escribe sobre el Método como de algo a la moda. No se le comprende, sólo se toman en consideración algunos elementos superficiales y exteriores. Hablar mal, por ejemplo, no tiene nada que ver con él.

El Método es, en realidad, el resultado de un conjunto de experiencias comunes a todos los actores. Stanislavsky escribió una parte. Pero lo que él estimaba que era correcto, actores como Gary Cooper o Spencer Tracy también lo ponían en práctica. Todos los buenos actores actúan considerando los "stimuli" por asociación. No hay nada de nuevo en esto. Aquello que, en el Método, trata de la importancia que debe darse al compañero, de la forma de escucharlo, de hablar con él, no es nada nuevo.

Lo importante del Método está en su rebeldía contra el teatro heroico, romántico, retórico. El contiene elementos que todo buen actor utiliza. Hoy día se lo trata muy superficialmente, al nivel de comprensión de un comediante cualquiera. En broma, por ejemplo, se asocia a James Dean con el Método, cuando nunca perteneció al Actor's Studio. Estuvo dos veces de visita, se sentó a mirar pero no aprendió nada, no hizo nada.

Marlon Brando, en cambio, pasó un año en un curso que yo dictaba. Lo estimulé mucho, trabajé mucho con él, pero no es típico. Todos los que hablan del Método hablan de James Dean, y Dean no tiene nada que ver con él. No es un producto de esta escuela.

Jack Palance era el doble de Brando en "Un tranvía llamado deseo". Tiene talento pero nunca ha trabajado verdaderamente y, según tengo entendido, no ha asistido nunca a los cursos. Paul Newman lo hace en la actualidad,

pero no sé exactamente cuándo empezó. Cuando salí de los Estados Unidos, él seguía los cursos.

—Le vimos en "El Jugador", nos pareció que sobreactuaba. Anthony Franciosa tiene el mismo defecto.

—Ustedes saben que el trabajo del actor depende del Director. El actor llega con un bagaje de hábitos. El Método no es ni magia, ni alquimia. No se transforma una personalidad para adaptarla al Método. Los mismos problemas que Francisca tenía anteriormente, los mantendrá, haga lo que haga. De todos modos, no es uno de los que ha trabajado a fondo en el Método. Los que lo han estudiado a fondo, ustedes no los conocen: Julie Harris, Karl Malden, Pat Hingle. Ellos fueron los primeros en ponerlo en práctica. Karl Malden estaba en mi primer curso en 1947, cuando descubrí el Actor's Studio. Estaba también Kim Hunter, que ustedes tampoco conocen. En total, alrededor de una docena. Hoy día, los cursos han perdido parte de su intensidad, de su rigor. New York está lleno de Escuelas de Teatro, de gentes que dicen que ellos enseñan el Método. Son verdaderos "rackets", ustedes saben, igual que en los films de gangster. Es un medio de quedarse con el dinero de un joven inocente que llega del campo. Esto no es sincero, ni tiene valor.

Yo sostengo una cosa: que es difícil a alguien aprender el trabajo de artista. Hay que tener mucho cuidado. Se puede retroceder tan rápidamente como se avanza. Es como el queso: si ustedes no lo guardan en buenas condiciones, se vuelve demasiado duro o demasiado blando. Es delicado. Lo mismo ocurre con el talento. Es "perecible" como ciertas mercancías.

—¿Piensa usted que el guión es el elemento más importante de un film?

—No pienso igual que en 1947, mis ideas al respecto han variado. En la actualidad creo que el guión es muy importante, pero equivale aproximadamente a un tercio del film, otro tercio estaría constituido por la puesta en escena propiamente tal y el tercer tercio, por el montaje, la

sonorización, la música, es decir, todo el resto. Pero, además pienso que sin una buena idea previa, sin una emoción y una convicción de base (es decir, éstas son mis opiniones, la razón por la que hago un film), sin estos elementos, no se puede hacer una buena película. Y es en este sentido que el guión es la más importante, porque contiene nuestras creencias fundamentales y la razón para hacer el film. Si esto no está en el guión, no lo encontrarán en ninguna parte.

—¿Elige siempre usted sus temas?

—Desde 1952, siempre. En 1952, se produjo un cambio en mi carrera, rompí mis relaciones con la Fox. Comencé "Viva Zapata" según una idea propia, comprometí a John Steinbeck para el argumento, trabajamos juntos. Desde entonces, yo preparo todos mis guiones, ellos son la expresión tanto de mi propia personalidad como de la personalidad del autor. Así ocurrió en "Nido de Ratas", "Baby Doll" (Música de Carne), "Un Resiro en la Muchedumbre". Quiéralo o no, el Director es quien cuenta la historia.

—¿Trabaja usted en el guión con su guionista? ¿Hace muchas repeticiones? ¿Es muy larga la preparación?

—Sí, la preparación es larga y la elección de los actores muy importante. Al menos para mí, ya que no empleo "stars" (estrellas). No me gustan las "stars", ustedes no las verán jamás en mis películas. Mis actores, llegan a serlo después, pero al comienzo son seres humanos. Un actor se degrada muy rápidamente, comienza a creer y aún a pensar que debe hacerse simpático. Yo elijo actores que se parezcan a todo el mundo. Por ejemplo, Barbara Loden en "Esplendor en la Hierba" es muy diferente a lo que es una artista, es un ser humano. Igual ocurre con Zaira Lampert, la pequeña italiana.

Paso mucho tiempo preparando mis guiones, clasificando mis ideas sobre la forma en que voy a filmar. No dibujo las imágenes, ni los ángulos de toma de vistas y todo el resto. No lo hago porque si bien es cierto que, por un lado, debo prepararme, necesito, por otro, estar capacitado para improvisar en todo momento. No dirijo con el guión en una mano y el visor en la otra. Llego y digo a los actores que no sé que voy a hacer, aunque ya tengo ideas precisas. Comienzo a darles explicaciones, pero les dejo explicar tam-

bién sus puntos de vista. ¡Para qué tener artistas si no se les da una oportunidad para que manifiesten su talento! Cuando los he hecho desenvolverse como yo lo deseo, cuando veo lo que hacen, entonces ordeno un poco por aquí, un poco por allá. Poco a poco todo queda en orden de punta a cabo.

EN NEW YORK

¿Cuál fue la duración del rodaje de "Esplendor en la Hierba"?

—Once semanas. No me gusta trabajar rápido. Lo que me agrada es un pequeño equipo, cosa imposible en América. Yo trabajo con un equipo que sea lo más reducido posible. Los sindicatos, entre nosotros, son muy poderosos. Lo apruebo, me gusta porque es la seguridad que todos, tienen de qué vivir. Pero a menudo, tenemos equipos técnicos muy superiores a nuestras necesidades. Prefiero un pequeño equipo y un rodaje de mayor duración. Frecuentemente, tengo actores sin experiencia y esto me gusta, aun cuando los resultados no se obtengan siempre con la rapidez que quisiéramos. No hay nada peor que el apresuramiento de un actor demasiado experimentado; cuando un actor me dice exactamente lo que hay que hacer, entonces "no va más".

¿Empleó Ud. mucha película para "Esplendor en la Hierba"?

—Sí. No sé exactamente cuánto, pero fue mucha. En primer lugar soy un productor independiente, no trabajo en Hollywood, ni discusiones ni nada. Y el resultado es que mi presupuesto es muy inferior al normal. No soy como Stevens, pero para un neoyorkino, creo que no está mal lo que consumo.

¿Cuál fue el costo del film?

—1.500.000 dólares. Es desesperante, es nuestro peor problema. Porque esto hace necesario que todo film, toda historia, (no es este mi punto de vista pero sí el punto de vista de la compañía que me contrata), guste a todo el mundo...

Mi salario no es muy alto, es decir en comparación con

los salarios medios de Hollywood. Huston, Wyler, ganan tres veces lo que yo gano. Y yo podría ganar más si estuviera en Hollywood. El problema es que estamos tan profundamente sindicalizados, nuestro standard de vida es tan alto. Pagamos a un electricista 400 dólares a la semana. Demoro cuánto les pagan aquí, pero debe ser cerca de 80 dólares. Y yo sé que en Grecia esto es entre 35 y 40 dólares por semana ¡Nosotros pagamos 400! Un carpintero, llega a ganar 1.600 dólares en una semana.

¿Dónde se rodaron los exteriores de "Esplendor en la Hierba"?

—En los alrededores de New York; a más o menos 200 kilómetros de la ciudad. Se encuentra toda clase de paisajes en los alrededores de New York. Nosotros inauguramos para "Nido de Ratas", un centro cinematográfico neoyorkino. New York y estuvo uno allá por el año 1920, después todo desapareció. Durante 20 años sólo se filmó en Hollywood. El mismo equipo que tuve para "Nido de Ratas", lo utilicé nuevamente para "Baby Doll", para "Un Rostro en la Muchedumbre", y también para "Esplendor en la Hierba". Ha mejorado, despedí a los malos elementos, incorporé otros que son buenos, y actualmente tenemos, en New York, un equipo de primera categoría. Además, son amigos míos, los conozco bien. Cuando llego al lugar y digo: "Hagamos esto", me contestan: "¿Por qué no esto otro"? Son hombres muy activos, todo lo contrario del espíritu de Hollywood.

SOY UN "ESENCIALISTA"

¿Nos impresionó profundamente "Un rostro en la Muchedumbre" que es, en nuestra opinión, su obra maestra. Es éste su film preferido?

—Tengo verdadera preferencia por él, o mejor dicho un gran cariño, porque anduvo tan mal financieramente y fue tan atacado por aquellos que lo consideraron anti-americano. Están equivocados. El servicio más grande que puede hacer un ciudadano a su país es decir la verdad acerca de lo que ve. Se dijo que el film era contra Nixon, contra Eisenhower, contra el "big business" ("gran negocio"). Y bien era efectivamente contra esto que está dirigido. Lo único que hay que hacer ante una situación dada, es narrar fielmente lo que

se ha visto. Si algo no me gusta, debo decirlo, que esto le agrade o no, poco me importa. Por consiguiente "Un Rostro en la Muchedumbre" fue objeto de vivos ataques, no anduvo todo bien. Creo que el público americano se reconoció en este film. Le mostré como un conjunto de titeres ridículos, que puede ser llevado de la nariz adonde se quiere. La gente no lo valoró se sintió ofendida.

Pero no puedo decir que prefiera a uno de mis films más que a otro. Me gusta mucho "Nido de Ratas", "Viva Zapata", "Al Este del Paraíso"... todos mis films. Me gusta aún "Río Salvaje", que es, sin embargo, un fracaso artístico, aunque pienso que las tres últimas bobinas son maravillosas. Por lo demás, todos mis films tienen defectos, no hay obras maestras. Por ejemplo, me gustaría la última parte de "Un Rostro en la Muchedumbre", es demasiado larga, debió ser más rápida.

Parece que en 1955, usted cambió profundamente sus sistemas de Dirección. Por ejemplo "Al Este del Paraíso" es bastante diferente a sus films anteriores, usted descubre un nuevo estilo. ¿Está de acuerdo con ésto?

—Expliquen su pensamiento. Las generalizaciones no quieren decir nada.

—Tenemos la impresión de que "Al Este del Paraíso", es más lírica, más libre...

—Al menos, así lo espero. No soy ni un realista ni un naturalista y tampoco tengo tendencia a ser un realista. Soy lo que se llama un "esencialista". Trato de sobrepasar la realidad. No trato de mostrar simplemente la vida, como si se hubiera quitado un muro e instalado una cámara sin que se den cuenta los actores. No creo en este procedimiento, creo que hay que dirigirse a lo esencial. Descubrir la esencia de las cosas y destruirla vigorosamente, para que se aprecie en qué consiste esta cosa esencial. Trato también de obtener más lirismo, más belleza que antes. Antes mis films eran más bien mecánicos. Ahora, trato de hacer algo diferente.

—"Esplendor en la Hierba" parece ser el encuentro de las búsquedas que usted había intentado en "Al Este del Paraíso", mientras que "Un Rostro en la Muchedumbre" nos revela otro aspecto de su personalidad.

—Para mí, "Esplendor en la Hierba" es un film social. La gente dice que el tema es saber si éstos jóvenes deben o no hacer el amor. ¡Error! Para mí el verdadero tema es la descripción del alma de América en ese tiempo. En 1928, esta América no era muy diferente de la América contemporánea. Hay combinación de materialismo —el éxito a cualquier precio— y de una moral impersonal (moral sexual, se comprende), de un inmenso puritanismo. Y este contraste, digamos, entre un puritanismo, extremo en las costumbres y el materialismo sórdido de la vida cotidiana, nos conduce directamente al gran "krach" de 1929. Trato en mi film de revelar el corazón de América, de poner al desnudo, los resortes que lo impulsan.

Vemos a la madre, cómo dice a su hija que no permita que los muchachos la toquen, mientras el padre aconseja a su hijo que haga el amor todo lo que quiera, a condición de no dejarse coger en matrimonio. Es parecido en Francia, supongo: "Harás un mejor matrimonio si esperas. Piensa primero en tu porvenir. Sigue mi ejemplo. Sé fuerte". Este padre jamás se pregunta: "¿Qué es este muchacho que tengo delante de mí a qué se parece, quién es?" ¿Ustedes me comprenden? En América este problema es agudo, las personas no llegan a ser ellas mismas, no logran descubrir lo que son y lo que quieren ser. Debemos obedecer las exigencias de la sociedad o a las prescripciones paternales o a las órdenes del patrón que dirige la empresa donde se trabaja. Entienden lo que quiero decir, uno se responde a sí mismo: "Es necesario que yo agrade", jamás, "Es necesario que yo este con agrado".

En los últimos cinco minutos del film, William Inge, que escribió el guión, explica que lo importante en la vida es descubrir quiénes somos y vivir en función de ese descubrimiento. Aceptarse a sí mismo. Recién salimos de diez años de compasión hacia sí mismo, en que se culpaba siempre a los padres.

A mí jamás me ha gustado que James Dean llegara a ser el ídolo de las "teen agers" ("quinceañeras"). En todo caso no es mi ídolo. Creo haber dicho la verdad sobre el personaje en "Al Este del Paraíso". Detesté la costumbre de comparar a los padres, a la educación, de todo lo que nos ocurre en la vida. Si los padres los han educado mal, debían darse cuenta lo más pronto posible y seguir en seguida su propio camino. En "Esplendor en la Hierba", Inge dio un

gran paso adelante diciendo: "Me río de lo que han hecho, haré lo que me plazca".

Es en este punto donde me alejo de Nicholas Ray y su "Rebelde sin causa". Me gustó mucho el film, Natalie Wood y James Dean están muy bien. Pero es muy desleal hacia los padres. Me parecían ridículos. Hacer caer toda la culpa sobre los padres, es infantil, una forma de evasión, un mal ejemplo para los jóvenes. Me gustaría que un pillito me dijera: soy un fracasado, porque mi padre lo era y mi madre, etc... A mí me molesta mucho este tipo de historias.

Debemos vivir de acuerdo con la moral que profesamos, en América como en otras partes. Pero sólo puedo hablar de mi propio país. Creemos en una cierta moral y vivimos en una moral totalmente opuesta. Por ejemplo —sé que mi ejemplo es un poco burdo— nos decimos cristianos, pretendemos amar a nuestro prójimo como a nosotros mismos, como a nuestro propio hermano. Pero las costumbres del capitalismo lo obligan a batiarse con su propio hermano, a tomar la delantera sobre él, porque si usted no lo hace, será el quien lo hunda... De ahí el choque entre estas dos morales. Todo esto hace mal al individuo, a su alma. Es lo que traté de demostrar en "Esplendor en la Hierba".

—El estilo del film es muy extenso, un poco de su imagen.

—Sí, soy enérgico, demasiado enérgico, asegura la gente, pero esto no me inquieta. Cuando era joven y la gente me decía: "Tú eres dominante, tú atropellas demasiado", esto me molestaba, pero hoy día no les hago caso. Me gusta como soy. Lo siento por los demás, si esto no les agrada, verdaderamente, es desconsolador. Si me aman así, me sorprende. Pero sólo puedo actuar en función de lo que siento, por consiguiente mi estilo no podría cambiar. Se me critica por la forma demasiado implacable de atacar la vida. Pero la ame o no, soy así, un poco neurótico. No puedo hacer nada. Por otra parte, como ustedes lo han desvacado, estoy más lírico. Me gustan los planes líricos de "Río Salvaje" y haré otros así en el futuro. Voy a hacer un esfuerzo para explicarme cada vez en términos plásticos. Creo que estoy en desarrollo, que progreso.

—¿No se encuentra ya en "Al Este del Paraíso", una especie de confesión de sus ideas?

—No. Hay algo en este film que no me gusta. La mo-

raleja que se saca de una historia. El bien y el mal están en tal forma confundidos, en nosotros. Yo creo que el joven que dice: "Soy bueno", y el hombre que dice: "Ten razón", debieran despertar nuestra desconfianza. La vida es más compleja. Esta especie de moral no tiene nada que ver con el arte. Para mí la única realidad humana es que todo el mundo es idéntico, que todos tenemos elementos contradictorios. Y es lo que quiero demostrar a pesar de todo. "Esplendor en la Hierba" es un film contra el puritanismo. Numerosos de mis films contienen elementos anti-puritanos.

—¿En qué ha quedado su colaboración con Tenesee Williams? ¿Piensa trabajar nuevamente con él algún día?

—Una vez terminado mi film griego, vuelvo al teatro por algún tiempo. Me ocuparé, junto con otros directores, del nuevo teatro creado en el Lincoln Center, en un inmenso conjunto de cinco o seis edificios enteramente nuevos. Se presentarán piezas alternadamente. Espero que Tenesee Williams quiera trabajar con nosotros. No sé si aceptará, estoy tratando de persuadirlo. Somos muy buenos amigos. El cine no le interesa mucho, tiene razón desde su punto de vista, es un poeta de la palabra, un poeta de la escena, yo no creo que un hombre pueda hacerlo todo a la vez. Sólo puede descollar en un sólo campo... Aún cuando hayamos trabajado juntos en films, aunque se hayan hecho otros films de sus obras, el cine lo deja indiferente. Ni siquiera escribió "Baby Doll". Fui yo quien reunió el guión, él le agregó detalles por aquí y por allá, le dio la forma. No cuento con trabajar con él en el cine. Como desquite, espero que trabajaremos de nuevo juntos en el teatro. En camino todos mis esfuerzos en tal sentido.

"WILD RIVER" ("Río Salvaje").

—Algunas de sus películas son poco conocidas en Francia. Por ejemplo, "The Sea of the Grass" (Mares de Hierba), con Spencer Tracy y Katherine Hepburn...

—Fue mi segundo film. Yo era todavía un novicio. No había trabajado en el guión. Llegué al rodaje ignorando que la pradera sería mostrada solamente con ayuda de transparencias que un operador había fotografiado mucho antes de mi llegada. No vi ni una brizna de hierba. Jamás pisé el lugar donde se supone que la acción se desarrolla. Cometí un grave error, debí abandonar todo eso desde el pri-

mer día. Si no lo hice, fue por no estar en mi naturaleza. Debí hacerlo, me avergüenzo de mí mismo. Detesto el film. Es el único film, en toda mi carrera, con el que no me habría gustado tener nunca nada que ver. Los actores sin embargo, eran buenos, pero la experiencia fue desastrosa.

—Está igualmente "The Man on a Tight Rope" (El Circo Fantasma).

—A ustedes se les olvida "Río Salvaje" que no es conocido en Francia. "El Circo Fantasma", es todavía un guión que yo no preparé. Robert Sherwood había escrito el argumento. Era un hombre destacado. Murió. Pero el guión estaba malo. Hice lo mejor que pude, no me avergüenzo del film. Hay cosas excelentes de él, pero el conjunto no está logrado. En cuanto a "Río Salvaje", pedí a Spyros Skouras si se podía exhibir en un cine pequeño. Me contestó que ningún cine de París lo adquiriría. Es verdad que en todos los países fue un tal desastre! Le dije: "Proyectelo al menos en un pequeño cine, donde algunos amigos puedan verlo. Doscientos lugares, en un pequeño rincón perdido en el campo. Muéstrelo en alguna parte". Me prometió hacerlo.

Les dije que me gustaba mucho el film "Río Salvaje". Jo Van Fleet tiene a su cargo uno de los papeles principales, está excelente. También actúa Lee Remick y Montgomery Clift, y muchos actores no profesionales. Fuera de los tres o cuatro protagonistas, todos los demás son mozos de café o hombres de negocios, etc. El film nos cuenta la historia de una isla que será cubierta por las aguas para permitir la construcción de un gran dique. Hay una mujer vieja que no quiere dejar su casa, no se la puede obligar a ir por la fuerza. Creo que ustedes hicieron una historia similar aquí y otra, se hizo en Rusia. "El Poema del Mar", de Dvjenko.

—Sí, pero jamás la terminó. Yo nunca vi el film.

—Fue su mujer, Solntseva, quien lo terminó después de su muerte... A propósito de cine ruso, quisieramos hacerle una pregunta. Un crítico escribió que en "Viva Zapata", usted había utilizado imágenes de "Que Viva México" de Eisenstein.

—Este es un insulto grave (ríe). Jamás, ni en el peor de mis films he utilizado ni un solo centímetro de película rodada por un tercero. ¡Es éste un terrible ataque contra

mi honradez! Yo debía retar a duelo a ese señor (risa). ¿De dónde sacó esta idea? ¿Es necesario que envíe una protesta?

TECNICA

—¿Qué relación establece entre el Teatro y el Cine? ¿Sus movimientos de cámara influyen en su dirección de actores, o todo está subordinado a este último?

—Aquí hay dos preguntas, voy a contestarlas por orden. Primero lo que hago en el Cine. Tengo una idea, pero la modifico muy rápidamente, si lo juzgo necesario. Creo en lo que tengo en las manos. Y en seguida cuando he observado bien la escena, sé cómo fotografiarla, al menos así lo creo. Mi trabajo en el teatro ha sido más influido por el Cine, que lo que ha sido influido éste por el teatro. Me gusta emplear cortes brutales en la escena. Es lo que hice en "La Muerte de un Viajante" que, supongo, ustedes no han visto en Broadway. La influencia del teatro en mis films es mínima, puedo decirlo.

—¿Pasa usted mucho tiempo en su sala de montaje?

—El montaje de mis films, me toma mucho tiempo. El de "Esplendor en la Hierba", por ejemplo, duró 10 semanas. Mientras más films hago, más demora en el montaje, ya que mientras más aprendo, más lentamente trabajo. Intervine en todas las etapas de "Esplendor en la Hierba". Hice este film sagrado con mis propias manos, por decir así. La experiencia, lejos de facilitar la tarea, lo pone a uno más y más exigente. La facilidad es enemiga del artista. Si se es muy rápido o se sabe adonde se va, está mal. Para hacerlo todo de una vez, hacer plenamente su "job" (trabajo), para mirarlo con la cabeza despejada algunos días después y cambiar todo, y mirarlo de nuevo; he aquí lo que yo hago.

—¿El camarógrafo, supongo, es vuestro colaborador más próximo. Hay alguno que usted prefiera especialmente?

—Mi fotógrafo preferido es Boris Kauffman, nuestra colaboración es muy estrecha. Le digo claramente lo que tengo en mente. Y, según mi costumbre, le pido que reflexione sobre ello y me diga sus reacciones. Kauffman a menudo, ha sido una gran ayuda para mí. Sabe siempre, lo que quiero desde el comienzo, en esto soy muy claro, no dejo nada vago. Quiero que la cámara esté aquí, etc. No

me gusta multiplicar los ambientes. Soy un poco como John Ford. Ford fija su cámara en el suelo y habitualmente deja a los actores que avancen hacia ella. Yo no persigo a mis actores con la cámara. Sé que algunos directores van por todas partes donde va el actor. No es mi caso. Prefiero cortar, igual que Ford. De todos los Directores americanos es a quien más admiro, técnicamente sobre todo. Yo no pertenezco a la obra escuela, aquélla de los que usan la grúa a cada rato. No lo haría, no me gusta. A veces tengo que usar una "dolly" (grúa), muy raramente. En principio no busco el seguir al actor, corto cada vez que sea necesario.

—¿Qué piensa del problema de la Dirección de actores en la Televisión?

—La pantalla es pequeña, por tanto el plano de conjunto, el plano poético, no sirve para nada. El ritmo del relato es totalmente distinto. La TV está demasiado limitada en sus medios, esta es muy molesto. La escala del gris, por ejemplo, del negro al blanco, no existe. Las imágenes no tienen ninguna importancia. El cine en principio implica el montaje. Está en él todo el arte del cine, la velocidad con la que se pasa de un plano a otro, se anticipan los deseos del espectador. Por ejemplo, ustedes la ven a ella, cuando va a hablarle. Piensan en lo que va a decirle. Encuadran esto, en seguida se vuelven a ella para mostrar sus reacciones. El espectador, ustedes, penetran en la médula de una escena.

EL FUTURO DEL CINE

—¿Cómo ve usted el futuro del Cine? ¿Qué piensa usted de la invasión de superproducciones?

—Parece que este futuro es bastante sombrío.

—No. Pienso que de aquí a diez años, existirá la Televisión pagada, y que todos los pretendidos films que no son otra cosa que pasatiempos, que no deben ofender a nadie, que no son artísticos, estos films serán proyectados por la Televisión pagada. Ustedes saben el sistema, se colocan cinco francos en una ranura, y la pantalla se ilumina. Perfecto. Este es el cine que conviene a una tal mecánica. Por otro lado, pienso que el Cine tiene todo el porvenir delante. Estamos sólo comenzando a descubrir este arte. En todo lo que hacemos, en lo que hacen los otros,

siempre aprendemos algo. Lentamente los buenos cineastas se imponen, el director está cada vez más en el centro de la creación cinematográfica.

El mundo está colmado de sujetos que sólo piden ser tratados. El film excepcional se destaca, no por sus dimensiones sino por su contenido. Es por esto que el artista mientras más importancia adquiere en el cine, más pierde en la Televisión.

El cine no ha hecho más que debutar, vamos a asistir a su gran florecimiento: Italia, por ejemplo. Lo que hay de admirable hoy en día es que en el mundo entero, hay cineastas que hablan el mismo lenguaje que nosotros. En el Japón está Kurosawa y otros; en la India está el admirable Satyajit Ray uno de los más grandes cineastas de nuestro tiempo; en Argentina, está Torre Ni'son. En cuanto a Italia, no tengo necesidad de citarles nombres. Me gustó mucho L'Avventura y Antonioni. Me gusta menos Visconti.

“Conoce usted a Vajda?”

—Sí, me agrada mucho lo que hace. He visto sus films. Creo que los hará aún mejores en el futuro sólo está comenzando. Polonia es un país muy promisorio, no piensan ustedes lo mismo?

¿Qué opina de la dirección de actores en George Cukor, comparándolo con lo que usted hace?

—El dirige a sus actores de una manera muy diferente, a lo que hago yo. Hizo un film brillante “Philadelphia Story” que es la mejor, o por lo menos una de las cinco mejores comedias ligeras realizadas en América. Tiene motivo para destacarse. Es un hombre agradable, muy honrado, de una gran fuerza de carácter. No tenemos los mismos intereses, somos de temperamentos distintos. Pero yo admiro a George, y pienso que “Philadelphia Story”, es una obra maestra en su género.

¿Y la dirección de actores en Joseph Manckiewicz?

—No creo que sea su fuerte. En lo que sí está dotado es en la sátira y no precisamente en la dirección de actores, ni en el tratamiento de grandes temas. Tiene una lengua aguda y una pluma acerada, escribe con ácido. Sus mejores films son satíricos, aque los en los que se ríe de la gente

y de las cosas. Ojalá se limite a ese dominio y deje los asuntos como Cleopatra o Julio César. Sabe en cada ocasión reirse de todo y de sí mismo, exaltar las hipocresías del mundo en que vivimos.

¿Y Orson Wells Tenemos la idea, tal vez mal fundamentada, de que “Un Rostro en la Muchedumbre”, tiene influencias de “El Ciudadano Kane”?

—No tengo ninguna idea precisa de las influencias que haya podido tener, salvo que fui influido en 1927-1928, por Dovjenko y Eizenstein y que fueron ellos quienes me hicieron tener interés en ser Director. Aún admiro mucho sus films. Considero a Dovjenko como uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos. He aquí la única influencia que conozco. Me gustó “El Ciudadano Kane”, es un film excelente, un magnífico film, pero que no correspondía en nada a mi sensibilidad, a mi temperamento. No veo la vida así. Soy completamente distinto. Por tanto, ninguna influencia.

Hemos mencionado “El Ciudadano Kane”, porque hay un parecido entre los dos sujetos: es la historia de dos demagogos.

¿Puedo señalarles yo una diferencia? En “Un Rostro en la Muchedumbre”, el demagogo o el demagogo en potencia es el resultado de nuestro sistema social, de la forma en que están organizadas las cosas en nuestro país, algunas cosas, no todas. Hay en nuestro país tendencias que producirán siempre algún hombre así. En otros términos: están los Huey Long, enseguida este tipo, enseguida los Mac Carthy, y éste y ese otro. Mientras esas fuerzas sociales existan, estos hombres aparecerán cada 5 o 10 años... “El Ciudadano Kane” era la historia de un hombre en cierta forma reflejado de la realidad social. No era la resultante de fuerzas sociales era la resultante de un sólo individuo. Yo no puedo creerlo así, esto me parece un error. Si ustedes observan la vida de Hearst atentamente, descubrirán las fuerzas ocultas que lo dirigen, y lo que se esconde detrás de la realidad social, las influencias sociales y económicas que han moldeado su carácter y producido un hombre de su temple. Esta es una diferencia capital entre los dos films.

De la Revista Francesa “Cahiers du Cinema”

Traducción: Luisa Ferrari de Aguayo.

“CINE CLUB”

El único Cine-Arte de Chile
estará pronto a su disposición
en el centro de Viña del Mar

Obtenga los beneficios de
“Inmobiliaria Cine Club Ltda.” y
al mismo tiempo vea lo mejor de
la Cinematografía Mundial.

Imformes en:

**PRAT 647 - OFICINA 8
FONO 54926 - VALPARAISO**

Cine Club Viña del Mar

Presenta las obras de lo realizadores
cinematográficos más importantes

AULA MAGNA “FEDERICO SANTA MARIA”

Todos los Jueves
a las 19.00 horas

Se invita a un Foro
después de la exhibición

ESTETICA

FILM

Y

REALIDAD

Por RUDOLF ARNHEIM

El cine se asemeja a la pintura, a la música, a la literatura y al ballet, en el siguiente detalle: es un medio de expresión que puede, aunque no sea inherente, conducir a resultados artísticos. Las postales de colores, por ejemplo, no son arte ni pretenden serlo. Lo mismo sucede con las entrevistas, con las marchas militares o con el "strip-tease". Y las películas no tienen por qué ser necesariamente de arte.

Hay aún muchas personas que niegan terminantemente la posibilidad de que el cine sea un arte. Hay quienes dicen: "El cine no puede ser arte, puede sólo reproducir mecánicamente la realidad". Los que defienden este punto de vista, comparan el cine con la pintura. En la pintura, el camino que va de la realidad hasta el cuadro, atraviesa los ojos, el sistema nervioso, la mano del artista y, al final de todo, el pincel que deja los trazos en la tela. El proceso no es mecánico como el de la fotografía, en la cual los rayos del sol reflejados por el objeto son seleccionados por un sistema de lentes y después dirigidos hacia una película sensible, en donde producen alteraciones químicas. ¿Bastará este proceso para conseguir en el Templo de las Musas un lugar dedicado a la fotografía y al cine?

Debe refutarse completa y sistemáticamente la afirmación de que la fotografía y el cine, son sólo reproducciones mecánicas en nada relacionadas con el arte. Aquel argumento, puede convertirse en un excelente método para comprender la naturaleza artística del cine.

Así es como al analizar los elementos básicos del lenguaje cinematográfico, serán examinados separadamente y comparados con las características correspondientes de aquello que vemos como "realidad". Se ha de notar cómo son diferentes las dos especies de imágenes; y que son precisamente esas diferencias, las que dan al cine su valorización artística. Por este camino llegamos a comprender los principios operantes en el arte cinematográfico.

La proyección de los sólidos sobre una superficie plana

Consideremos la realidad visual de un objeto definido, un cubo, por ejemplo: Si este cubo estuviera delante de mí y encima de una mesa, es su posición la que determina una visión más o menos correcta y de su forma. Si ya viera, por ejemplo, solamente los cuatro lados de un cuadro, no puedo decir que tengo un cubo frente a mí, pues lo que yo veo es una superficie plana. El ojo humano, como los lentes fotográficos, funciona en una posición tal que a través de ella sólo pueden verse las partes del campo visual que no estén ocultas por los objetos que se encuentren delante. En el caso del cubo colocado en la posición indicada, cinco de sus caras están escondidas detrás de la sexta y solamente ésta última es visible. Pero si esa superficie cuadrada que vemos pertenece a cuales-

quiera otros objetos —a su base de una pirámide regular, o a uno de los lados de un hoja de papel— nuestra visión no corresponde a la de un cubo.

De aquí se deduce una conclusión importante: si yo quiero fotografiar un cubo, no me basta con poner el objeto delante de la máquina. Depende de mi posición en relación con el objeto, o del lugar donde lo coloco. La posición es:ojida para el cubo, muy poco revelada de su forma real. Aquella posición que identifique tres de sus caras y sus relaciones entre ellas, muestra lo suficiente del objeto como ara que podamos identificarlo. Si en nuestro campo visual se encontraran un gran número de objetos sólidos, pero el ojo (como una máquina) los captara en un momento dado, desde un único punto fijo, y considerando que el ojo sólo puede recibir los rayos de luz reflejados por el objeto, a través de su proyección en una superficie plana —la retina— aún la reproducción del objeto más simple no sería un proceso mecánico, ya que la misma puede resultar bien o mal fijada.

La segunda posición del cubo, mencionada más arriba, nos da una noción del mismo más verdadera que la otra. Y esto, a consecuencia de que ahora vemos mucho más del cubo que la primera vez: tres caras en vez de una. Como una regla general, no obstante, la verdad visual no depende de la cantidad. Si se tratase solamente de saber cuál es la posición que nos ofrece una mayor superficie del cubo, la mejor perspectiva podría determinarse por cálculo matemático. No existen fórmulas para ayudar —se trate de quien se trate— a escoger la posición más característica: esto es un problema de sensibilidad. Saber si una persona "se parece más consigo" de perfil que de frente, si la palma de la mano es más expresiva que su dorso, si una montaña se ve mejor desde norte o desde sur, son circunstancias que no se pueden calcular, matemáticamente —son factor de una sensibilidad ejercitada.— Además de esto, desengañense aquéllos que consideran la cámara cinematográfica solamente como un simple objeto mecánico. Es imprescindible llegar a comprenderlo, sentir su naturaleza.

Tanto en el cine como en la fotografía artística, no siempre son bien seleccionados los aspectos que mejor nos presentan las características de un objeto; esto sucede porque ciertos efectos específicos son susceptibles de ser

obtenidos de una manera más expresiva precisamente considerando otros aspectos.

Reducción de la profundidad

¿Cómo es que nuestros ojos nos transmiten impresiones tridimensionales cuando la retina plana sólo puede recibir imágenes bidimensionales? La percepción de la profundidad reside principalmente en la distancia entre los dos ojos, que produce dos imágenes ligeramente distintas. Su fusión en una sola imagen nos da la impresión tridimensional. Lo mismo sucede en el estereoscopio para el que se toman dos fotografías al mismo tiempo, de dos posiciones alejadas en una distancia equivalente a la que separa los ojos humanos. Este proceso no ha podido ser usado en el cine, sin tener que recurrir a medios ridículos, como anteojos coloreados, cuando asiste a la proyección más de una persona. Sería muy simple hacer un film estereoscópico para un solo espectador. Bastaría para ello, filmar dos planos simultáneos, ligeramente distanciados, y proyectarlos separadamente a cada ojo. Para satisfacer un número mayor de espectadores, no obstante, el problema del cine estereoscópico aún no ha sido completamente resuelto y por eso es que la sensación de profundidad en la imagen fílmica todavía es muy pequeña. El movimiento de las personas y de los objetos desde un primer término hacia el fondo, nos da una noción más evidente de profundidad —pero es necesario comparar estas imágenes con las del estereoscopio,— que les da un aspecto más real, para así comprender cómo son de planas las actuales imágenes cinematográficas. Otro ejemplo más de la diferencia que existe entre la realidad visual y la cinematográfica.

Pero, el efecto percibido en el film, no es estrictamente bidimensional y menos tridimensional como recién lo hemos comprobado, sino que perfectamente podría ser considerada como una realidad intermedia. Los films son planos y sólidos al mismo tiempo. Por ejemplo: en la película de Ruttmann, "Berlín, sinfonía de una capital", hay una escena de dos trenes que recorren la pantalla paralelos, en posición vertical y en sentido opuesto. El plano fue filmado desde arriba de ellos. Quien haya visto dicha escena, concordará en que no se aprecia el hecho de que uno de los trenes se aproxima y el otro se aleja (imagen tridimensional). Verá sí, que uno de ellos se dirige

desde el margen inferior del écran hacia el superior y el otro desde el superior al inferior (imagen plana). Esta segunda impresión se origina en la proyección del movimiento tridimensional en la superficie de tela, que nos da, sin ninguna duda, diferentes direcciones al movimiento.

La ausencia de la impresión tridimensional tiene, como segundo efecto, una más acentuada superposición de la perspectiva. En la vida real o en el estereoscopio, tal superposición pareciera ser la resultante solamente de la disposición accidental de los objetos, pero la nítida diferenciación de los mismos, es apreciable como resultado final de la superposición en una imagen plana. Si una persona acerca un diario de tal manera que uno de los cantos aparezca sobre su rostro, se produce una viva impresión de que la parte del rostro cubierto por el diario, fue cortada por las imágenes del mismo.

Por otra parte, cuando desaparece la impresión tridimensional, desaparecen al mismo tiempo otros fenómenos, conocidos por los psicólogos como: "constantes de tamaño y forma". Físicamente, la imagen de cualquier objeto formada en la retina disminuye en la proporción del cuadrado de la distancia de ese objeto a la retina. Si un objeto situado a un metro de distancia se le aleja otro metro, el área de su imagen quedará reducida a un cuarto de su primitiva imagen. Es lo mismo que se produce en las fotografías. Si se fotografía una persona cuya pierna se encuentra extendida hacia la cámara, el pie aparecerá monstruoso y la cabeza muy pequeña. Sin embargo, es curioso observar, que en la vida real no recibimos impresiones de acuerdo con las imágenes en la retina. Si un hombre se encontrara situado a un metro de la máquina, y otro, del mismo tamaño, a dos metros, las dimensiones de la imagen del segundo no será igual a la cuarta parte de las dimensiones del primero. Del mismo modo si uno de los dos individuos extiende su mano hacia el otro, ésta no aparece con dimensiones desproporcionadas. Los dos hombres se ven del mismo tamaño y la mano normal. Este fenómeno es conocido por: "constante de tamaño". Es prácticamente imposible para la mayoría de las personas —excepto los diseñadores y pintores, que tienen la vista entrenada para el arte— ver en conformidad con las imágenes de la retina.

Traducción de "Film as art"

¡ SUSCRIBASE !

A NUESTRA REVISTA

"Cine Foro"

VALOR DE LA SUSCRIPCION

POR DOCE NUMEROS Eº 7.-

DIRIJASE A:

QUINTA RIOJA 214

CASILLA 314 - VIÑA DEL MAR

TELEFONO 881448

CICLO DE CINE DEL "REALISMO POETICO FRANCES" (1935-1945)

Cine Club de Viña del Mar ha organizado este interesantísimo ciclo, patrocinado por el "S.O.D.R.E." de Uruguay y bajo los auspicios de la Universidad de Chile (Cineteca Universitaria). Su desarrollo se efectuará de acuerdo con el siguiente programa a presentarse en el cine "Rex" de Viña del Mar.

Miércoles 28 de Octubre:

"El Fin del Día", Realizador: Julien Duvivier
Actores: Louis Jovet, Michel Simón
y Victor Francen

Jueves 29 de Octubre:

"La Kermesse Heroica", Realizador: Jacques Feyder
Actores: Françoise Rosay, Louis
Jovet y Jean Murat.

Viernes 30 de Octubre:

"Entrada de Artistas", Realizador: Marc Allégret
Actores: Louis Jovet, Odette
Joyeux y Bernard Blier

Sábado 31 de Octubre:

"Amanece", Realizador: Marcel Carné y guión de Jacques
Prévert

Actores: Jean Gabin, Arletty y Jules Berry

Domingo 1.º de Noviembre

"El Puritano", Realizador: Jeff Musso

Actores: Jean-Louis Barrault y Vivianne
Romance

Lunes 2 de Noviembre:

"Los Hijos del Paraíso", Realizador: Marcel Carné y guión
(Sin títulos en castellano) de Jacques Prévert

Actores: Jean - Louis Barrault,
Arletty, Pierre Brasseur,
María Casares, Pierre
Renoir y Marcel Herrand

Martes 3 de Noviembre:

"Los Visitantes de la Noche", Realizador: Marcel Carné y
(Sin títulos en castellano) guión de Jacques
Prévert

Actores: Alain Cuny,
Arletty y Jules
Berry.

EL CINE SUECO DE HOY

por Rune Waldekranz

Los grandes éxitos conseguidos en el extranjero por el realizador Ingmar Bergman, han movido a algunos críticos suecos a hablar del decenio de 1950 a 1959 como de una segunda edad de oro del cine sueco. Esta opinión, tal vez un tanto exagerada, ha sido vivamente combatida por diversos críticos jóvenes que sostienen que la revelación de Ingmar Bergman es un fenómeno aislado que por sí solo no es suficiente para que se pueda hablar de un gran renacimiento del arte cinematográfico en Suecia. Es indudable que estos críticos tienen una buena parte de razón cuando dicen que el individualista Ingmar Bergman es un solitario que, a diferencia del gran maestro de los tiempos del cine mudo, Victor Sjöström, no ha renovado sobre una base amplia el arte cinematográfico sueco. Ingmar Bergman no ha creado escuela, se suele decir, ni ha surgido a su vera una nueva generación de realizadores. Pero los que así piensan olvidan tal vez que Ingmar Bergman es todavía bastante joven y que la difícil situación económica que atraviesa actualmente el cine sueco no es precisamente la más indicada para favorecer la aparición de una nueva generación de realizadores con fuertes ambiciones artísticas.

Por mucha razón que tengan los que dicen que la cinematografía sueca de hoy no se distingue por su vitalidad general, sino sólo por la personalidad aislada y única de Ingmar Bergman, creemos que están en lo justo los que con ideas que desde 1950 el cine sueco ha entrado en su segunda época internacional. Como ya es sabido, la primera gran época del cine sueco fue la de 1919 a 1924, cuando Victor Sjöström y Mauritz Stiller inspirándose a menudo en las leyendas épicas de la escritora Selma Lagerlöf, crearon un arte que se considera hoy como clásico. Pero desgraciadamente, con la emigración de Sjöström y de Stiller a Hollywood —en 1923 y 1925, respectivamente—, el cine sueco dejó de ser un gran factor internacional, por más que durante la segunda mitad del decenio de 1920-29 siguieran produciéndose films suecos en cooperación con casas productoras alemanas e inglesas. La aparición del cine sonoro en 1929 hizo que el cine sueco descendiera a un bajo nivel artístico, cayendo en un amañamiento tan provinciano como vulgar. No fue hasta mediados del decenio de 1940-49,

con las películas de Alf Sjöberg "Hets", "Excitación", proyectada en países de habla española bajo los diferentes títulos de "El Sádico", "Suplicio" y "Tortura", 1944, y "Froken Julie" "Señorita Julia", 1951 cuando el cine sueco salió del profundo aislamiento y olvido en que había caído después del nacimiento del cine sonoro.

El cine sonoro impone en Suecia el género de film teatral

No fue sólo en Suecia donde se produjo un fuerte retroceso artístico durante los primeros años de cine sonoro. Se puede decir que este invento siguió en todos los países una época de desorientación en la que los cineastas se quedaron sin saber cómo utilizar los procedimientos de expresión característicos y propios del llamado "séptimo arte". Pero en Suecia, tal vez en forma más acentuada que en las grandes naciones productoras de películas, la invención del cine sonoro hizo que los productores de películas se estancaran en un género de film basado en diálogos más cercanos literarios y muy poco apropiado al carácter peculiar de la cinematografía. Fue como si con la desaparición del cine mudo los realizadores suecos hubieran perdido para siempre las posibilidades de imponerse en el plano internacional. Surgió entonces toda una generación de realizadores —la generación que media entre Victor Sjöström e Ingmar Bergman— que, sometidos a las circunstancias y como quisieran hacer una virtud de la necesidad, procuraron compensar la pérdida de los públicos internacionales produciendo películas populares destinadas al gran público nacional. Durante muchos años, el público sueco escuchó sin el menor asomo de cansancio su propia lengua en los cinematógrafos, complaciéndose particularmente cuando los diálogos cómicos traen recitados por los actores más populares y graciosos del país. Pero claro que esta popularidad, tan fácilmente conquistada, hubo que pagarla a un precio muy elevado: la renuncia a todo lo que tuviera un ideal artístico.

El gran público, que como es natural carecía de pretensiones artísticas y era incapaz de comprender que el cine es un arte que tiene sus propias formas de expresión, favoreció durante el decenio de 1930—39 las películas de tipo

teatral y cómico que no tenían otra ambición que la de distraerle y divertirle, llenando los locales donde tales cintas se proyectaban. Claro está que en tal estado de cosas tenían que ser minúsculas las posibilidades de hacer experimentos artísticos. Para ilustrar la decadencia artística del cine sueco de aquella época, bastará con mencionar, como detalle interesante, que Alf Sjöberg, que ya en 1929 había debutado como realizador en una de las últimas películas suecas del cine mudo, "Den starkaste", "El más fuerte", tuvo que esperar todo un decenio antes de que se le confiara la realización de otro película. En general se puede decir que casi toda la producción cinematográfica sueca del decenio de 1930-39 se compone de películas desprovistas de fantasía y casi siempre de una comicidad bastante vulgar y grosera, que no son otra cosa que ramponas adaptaciones cinematográficas de comedias teatrales.

Sin embargo, es un hecho que los pingües beneficios obtenidos por los productores gracias a estas películas populares de los primeros tiempos del cine honoro, favorecieron en muchos sentidos el desarrollo de la cinematografía sueca. Hay que tener en cuenta que durante la última época del cine mudo, la producción sueca de películas estaba prácticamente monopolizada por una sola empresa, la Svensk Filmindustri, que había sido fundada en 1919 mediante la fusión de dos casas productoras que hasta entonces habían sido rivales la Svenska Biografteatern y la Skandia. Pero gracias a la conjuntura favorable a que acabamos de referirnos, a comienzos del decenio de 1930-39 se fundaron varias nuevas empresas productoras. En 1930 fundó Gustav Scheutz la empresa Europa Film, de la que durante los decenios siguientes salieron varias películas populares mas que obtuvieron grandes éxitos de taquilla. Por el mismo tiempo fundó Olaf Thiel los estudios Irefilm, que en 1938 pasaron a manos de Anders Sandrew, el llamado "rey del cine". Algunos años más tarde, en 1943, inició su producción de películas la empresa Nordisk Tonefilm. Pero la empresa que en mayor grado contribuyó a la renovación del cine sueco, particularmente en los comienzos, fue la Terra Film, financiada por Anders Sandrew, de quien acaba de hablarse, y dirigida por Lorens Marmstedt.

Como es natural, al crecer el número de empresas productoras aumentaron también las posibilidades de que los realizadores jóvenes y todavía no reconocidos por el público

puvieran probar su talento. Sin embargo, no fue hasta la Segunda Guerra Mundial cuando un nuevo estilo pudo abrir camino e imponerse en el cine sueco. Por aquellos años el público sueco comenzó a mostrar mayor interés por los asuntos serios y menor entusiasmo por las películas de puro entretenimiento. El primer indicio de que el público había efectivamente cambiado de gusto fue el extraordinario e inesperado éxito que obtuvo la adaptación cinematográfica, realizada por Anders Henrikson, del drama psicopsicológico de Sigfrid Siwertz "Ett brott" "Un Crimen". Este éxito causó gran sorpresa, pues hasta entonces todos los productores habían creído que una película cuyo desenlace fuera trágico no podría nunca obtener un éxito de taquilla.

Es característico de aquella etapa de la cinematografía sueca el que se eligiera, para llevarlo a la pantalla, el mencionado drama de Siwertz, que es una verdadera obra teatral de estructura muy difícilmente adaptable a la modalidad especial del cine. Sin embargo, el extraordinario éxito de "Un Crimen" dio a la casa productora Terra ánimos para continuar produciendo películas inspiradas en obras literarias. El mismo año en que se estrenó "Un crimen — 1940—, un productor particular que por aquel entonces se dedicava ocasionalmente al cine, ofreció a Alf Sjöberg la dirección de la película "Med livet som insats" "Se jugaron la vida", lo que le dio a Sjöberg ocasión de hacer experimentos expresionistas que se salía radicalmente de los caminos trillados. Pero la película "Se jugaron la vida", cuyo asunto es la lucha por la libertad de cierta nación báltica vagamente indicada, fue, a diferencia de "Un crimen", un fracaso rotundo; por lo menos en lo que a ingresos de taquilla se refiere. Esta primera película sonora de Sjöberg, a pesar del vanguardismo de la fotografía y de que el diálogo ha quedado reducido a un mínimo de palabras, da más una impresión de teatro que de cine. En "El más fuerte", que es una película que trata de los pescadores del Mar Gócial Ártico, Sjöberg se habit beneficiado de la valiosísima ayuda que le prestó Axel Lindblom, notable cameraman especializado en cintas documentales. Durante el período de tiempo comprendido entre esta película —1929— y "Se jugaron la vida" —1940—, Sjöberg había hecho una brillante carrera como director de escena en el Real Teatro Dramático de Estocolmo, y allí, lejos de todo lo que fuera cinematografía, se había embotado con el tiempo su sensibilidad por el realismo libre y natural de la pantalla. Es

tas dos notables películas, "Un crimen" y "Se jugaron la vida", constituyen, desde puntos de vista diametralmente opuestos, un claro testimonio de la decadencia y desorientación a que había llegado el cine sueco, así como de su falta de espontaneidad y de carácter específicamente cinematográfico. Los intentos de renovación del cine sueco se limitaron pues en un principio a la parte literaria de las películas, es decir, a los argumentos y guiones.

En marcado contraste con las películas de inspiración literaria hechas por Henrikson y Sjöberg, el joven realizador Hasse Ekman dirigió un año más tarde "Forsta divisionen", "La primera división", 1941, que es un film de propaganda a la aviación militar sueca, concebido según patrones norteamericanos. Hasse Ekman demostró en esta película la poseer un talento natural por la narración visual y el realismo cinematográfico, lo que hizo de él la gran esperanza del cine sueco de aquellos tiempos. Con Hasse Ekman hizo su entrada una nueva generación que iba conscientemente a poner fin a la subordinación de las generaciones anteriores a los patrones teatrales y literarios. A pesar de que era hijo de Gosta Ekman, el más grande actor del teatro sueco de todos los tiempos, Hasse Ekman no había cursado estudios en el Conservatorio de declamación, sino que había aprendido los secretos del arte cinematográfico yendo sencillamente al cine y trabajando en el cuan-to de montaje.

Carl Anders Dymling hace renacer el film literario

La nueva orientación de Terrafilm ejerció indirectamente gran influencia en el desarrollo posterior del cine sueco, pues sirvió de incitativo a la otra gran empresa productora de películas, la Svensk Filmindustri, que ante la amenaza de la competencia que se le venía encima buscó también nuevos rumbos. La necesidad de abrir nuevos caminos al cine sueco llevó en 1942 al doctor Carl Anders Dymling al puesto de director de Svensk Filmindustri. El doctor Dymling se había ya dado a conocer por su energía durante los años que estuvo al frente de Radio Suecia. Dymling se puso inmediatamente a trabajar con entusiasmo en su nuevo puesto para reformar desde la base las actividades de la empresa cuya dirección tomaba.

Dymling, que era un humanista al mismo tiempo batallador y polígrafo, decidió crear un tipo de film que fuera en-

tretenido y emocionante sin dejar de ser artístico y que además transmitiera al público un mensaje espiritual. Con la intención de resucitar la tradición literaria del cine, inició Dymling una íntima cooperación con los mejores escritores suecos. Para marcar claramente la nueva orientación que pensaba dar al cine sueco, comenzó designando en 1943 a Viktor Sjöström para el puesto de director artístico de la empresa, cargo que éste desempeñó hasta 1949. Sjöström había ya anteriormente revolucionado el cine sueco llevando a la pantalla descripciones de caracteres humanos, llenas de realismo y muy bien matizadas. Pero después que Sjöström en 1923 emigró voluntariamente a los Estados Unidos, el cine sueco había vuelto a los caminos trillados. Era pues ya tiempo de que Sjöström, y con él el ideal artístico, volviera a los estudios cinematográficos suecos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que después de a apartición del cine sonoro, los únicos contactos que Sjöström había tenido con el arte cinematográfico habían sido frecuentes y altamente apreciables actuaciones como actor de la pantalla. Como realizador estaba pues Sjöström desentrenado, lo que explica que durante los primeros años fuera Dymling la fuerza impulsora y dirigente de la empresa Svensk Filmindustri.

Pero Dymling no se contentó con asegurarse la cooperación de los escritores, sino que —y esto tuvo todavía mayor importancia para el desarrollo futuro del cine sueco— dio a conocer a toda una serie de realizadores jóvenes que pronto formaron una nueva generación. Así en 1943 contrató a Ingmar Bergman y a Lars-Eric Kjellgren para que le escribiera guiones, al mismo tiempo que daba todo su apoyo a Arne Sucksdorff, que acababa de ser contratado por la empresa, en sus experimentos en el campo de las cintas documentales de corto metraje, a las que el joven realizador supo dar gran expresión artística. Gracias a Dymling, pudo Hampe Faustman dirigir su primera película y Gunnar Fischer —el gran mago del objetivo en varias de las películas de Ingmar Bergman— pudo debutar como operador con la película "Natt i ham" "Noche en el puerto", 1943, que es una cruda descripción de la realidad cotidiana basada en el primer guión escrito por Lars-Eric Kjellgren. Por aquel tiempo contrató Dymling también a Alf Sjöberg para realizar la película "Hets" "Tortura", cuyo guión lo había escrito Ingmar Bergman. Se puede pues decir que Dymling, que era natural de Gotemburgo, la ciudad de los

estilleros y el gran puerto del comercio exterior de Suecia, fue —hablando en lengua figurada— el armador que botó al agua las naves que iban a romper la calma del puerto durmiente del cine sueco, abriendo nuevas perspectivas hacia las aguas internacionales...

La renovación del arte cinematográfico sueco, en lo que a la forma se refiere, vino muy pronto con las poéticas cintas documentales de Arne Sucksdorff sobre la vida de los animales en los bosques suecos y con la película "Hets", (véase arriba), realizada por Sjöberg, que trata de la vida en un instituto sueco de enseñanza media en el que un catedrático de latín goza aterrorizando a sus alumnos. En estas películas procuraron sus realizadores, ambos hombres de fuerte personalidad artística, expresar sus sentimientos valiéndose de medios puramente visuales y de un lenguaje de imágenes sumamente cinematográficas. La primera obra maestra de Sucksdorff llevaba un título simbólico: "Gryning", "Amanecer", 1945. Los primeros años de la posguerra no nos ofrecen todavía un estilo cinematográfico del que pueda decirse que es genuinamente sueco, pero estas dos películas, "Hets" y "Gryning", prueban que ya entonces había hecho sus apariciones una nueva sensibilidad cinematográfica.

Además, en estas dos películas, tan opuestas la una de la otra, aparecen ya los problemas de la forma y del contenido tal cual después han sido consecuentemente planteados y resueltos por los realizadores suecos de estos últimos años.

Cooperación íntima entre el teatro y el cine

En Suecia existe entre el teatro y el cine una cooperación tal vez más íntima que en la mayoría de los demás países. Es esta acción recíproca —el teatro influyendo en el cine y viceversa— lo que ha dado al cine sueco su valor artístico y al teatro su ritmo moderno y dinámico. En realidad, los creadores suecos de películas —con Ingmar Bergman y Alf Sjöberg en primer plano— son por encima de todo típicos hombres de teatro. En pleno acuerdo con las tradiciones teatrales, los realizadores suecos, al elegir sus asuntos, han pensado principalmente en un público formado exclusivamente de personas adultas. Gracias a la íntima cooperación entre el teatro y la pantalla, el cine sueco puede mostrar además una brillante galería de actores y av-

trices que han obtenido extraordinarios éxitos en el mundo entero. El Real Teatro Dramático de Estocolmo ha contribuido particularmente a dotar al cine sueco de valiosos intérpretes, como lo demuestra el que de su conservatorio hayan salido las más famosas estrellas suecas de la pantalla, entre ellas Greta Garbo, Ingrid Bergman, Signe Hasso, Viveca Lindfors e Ingrid Thulin.

En Suecia comenzó el teatro a influir en el cine ya en tiempos de Victor Sjöström y Mauritz Stiller, lo que se explica perfectamente si se tiene en cuenta que estos dos renovadores del cine habían sido célebres actores de teatro antes de ponerse a realizar películas. Pero, en honor a la verdad, hay que reconocer que una de las características del cine sueco es precisamente el hecho de que la influencia del teatro se mantuvo siempre dentro de los justos límites, lo que en gran parte se debe a papel importantísimo, y no siempre debidamente apreciado, que los operadores han desempeñado en el desarrollo del cine sueco, al que supieron dar un estilo independiente y esencialmente cinematográfico. Es curioso observar a este respecto que el que enseñó los secretos del arte de realizar películas a Sjöström y a Stiller fue Charles Magnusson, un productor que había sido cameraman y al que instintivamente le disgustaba todo lo que tuviera sabor a teatro, mientras que en cambio amaba con verdadera locura el paisaje sueco. El mismo sentido de las exigencias especiales de autenticidad y realismo propias del cine, lo tuvo también, en el mismo grado que Magnusson, Julius Jenzon, que fue fotógrafo de varias películas clásicas de Sjöström y Stiller. Gracias a esta síntesis de buen teatro, en lo que éste tiene de descripción de caracteres humanos, y del cine, en lo que éste tiene de reproducción natural y realista del medio ambiente, el cine sueco adquirió su actual nivel artístico. Las primeras grandes películas de Victor Sjöström, "Ingeborg Holm", 1913 y "Berg-Ejvind och hans hustru" "El montañés y su mujer, 1918, estaban basadas en obras de teatro, pero en las adaptaciones cinematográficas supo Sjöström desarrollar la acción de cada uno de dichos dramas en un ambiente de gran autenticidad, sin renunciar a las exigencias peculiares del cine. Se puede decir que en el cine sueco se da la curiosa paradoja de que hombres tan de teatro como Sjöström y Stiller, introdujeran en sus películas un avanzado estilo realista en el arte de interpretar los papeles, llevando al mismo tiempo la acción dramática a ambientes llenos de

realismo. Particularmente en las películas de Sjöström, el paisaje y el sentimiento de la naturaleza de empeñan muchas veces un papel tan importante como el de los actores. Sjöström y Stiller dominaron como pocos el difícil arte de fundir el paisaje y los personajes en una armonía viviente, espontánea y natural.

Sin embargo, no se puede negar que el teatro, durante los años de decadencia del cine sueco, ejerció sobre éste una influencia en sentido negativo. Esto es particularmente cierto en lo que se refiere a la primera época del cine sonoro. Se podría decir sin salirse de la verdad, que la producción cinematográfica de Ingmar Bergman refleja muy bien las diferentes épocas del desarrollo artístico del cine sueco. El primer período de la cinematografía bergmaniana se caracteriza precisamente por una marcada influencia del teatro y lo muy débilmente pueden adivinarse en sus primeras películas los indicios del llamado "séptimo arte". Al igual que su maestro Alf Sjöberg, Ingmar Bergman procuró desde perdamente apropiarse y dominar los resortes del cine y, en un esfuerzo consciente y casi espasmódico de "no ser teatral", cayó en un expresionismo que tiene todavía mucho de sabor de teatro. Es un hecho incontestable que el cine, por muy estilizado que es quiera hacer, tiene que valerse de imágenes realistas y de un ritmo rápido; de lo contrario, se cae siempre en una abstracción teatral. El cine por su propia naturaleza, está indisolublemente ligado al objetivo como éste lo está a la realidad. Pero la relación cine-objetivo-realidad fue a menudo descuidada por Ingmar Bergman en sus primeras películas, tal vez en ninguna otra tanto como en "Fångelse" "La cárcel" proyectada en los países de habla española bajo el título "El demonio nos gobierna", 1949, película que a pesar de todo representa en la producción de Ingmar Bergman un experimento personal de gran intensidad y fuerza. En los films de Bergman —también en los últimos— hay mucho de causticidad; así por ejemplo la acción de su película "Torst", "Sed de pasiones", 1949, se desarrolla casi enteramente en un compartimiento de tren, en el que dos esposos que se odian mutuamente hacen juntos un largo viaje.

Ingmar Bergman se libera de la influencia del teatro y encuentra un estilo auténticamente cinematográfico

Lo que ocurrió fue tal vez que en sus primeras películas

Ingmar Bergman se circunscribió al espacio delimitado del escenario teatral, posiblemente a consecuencia de cierto sentimiento de inseguridad por los recursos propios del cine, el cual, a diferencia del teatro con sus espacios cerrados, se caracteriza por sus abiertas perspectivas sobre el mundo real y por su ilimitada capacidad de moverse en el tiempo y el espacio. No fue hasta 1950, con la película "Sommarlek "Juventud divino tesoro", cuando Bergman encontró su estilo cinematográfico propio y comenzó a utilizar los elementos teatrales como ornamentos intencionales y efectos de contraste juguetones. Así por ejemplo, la famosa "secuencia" de la película "Kvinnors vantar", "Mujeres que esperar" seguida también "Secretos de Mujeres", 1952, en la que un matrimonio pasa toda una noche en un ascensor— episodio que trae a la memoria una situación parecida, pero menos optimista, que aparece en la anterior película de Bergman "Sed de pasiones" viene a ser algo así como un contrapunto de comedia en una película de episodios en la que se aprovechan hasta el máximo las posibilidades extraordinarias que ofrece el cine a los que quieren liberarse de las clásicas unidades de tiempo y espacio. En toda la producción de Ingmar Bergman existen en estado latente el conflicto y la tensión entre el estilo de inspiración literaria y teatral. La descripción de la realidad marcadamente documental, domina en las películas "Hamnstad" "Puerto", 1948, "Sommaren med Monika" "Un verano con Mónica", 1952, y "Nära livet" titulada en los países de habla española "Tres almas desnudas", 1958. Es característico el que precisamente estas tres películas neorealistas estén todas ellas basadas en guiones que no han sido escritos por Ingmar Bergman. Estas películas se pueden considerar en cierto modo como ejercicios estilísticos en un género cinematográfico que por entonces estaba de moda. Bergman es por encima de todo un inteligente estilista del lenguaje cinematográfico y por consiguiente es natural que haya alcanzado también un alto virtuosismo en el arte que podremos llamar del pastiche. En sus cintas "Gycklarnas afton" "Noches de circo", 1953, "Sommarnattens leende" "Sonrisa de una noche de verano", 1955 y "Ansiktet" "El rostro", 1958, consiguió Bergman en forma soberana dar nuevo esplendor a los estilos antiguos, a los que supo comunicar una naturalidad llena de lejanía. En "Sonrisa de una noche de verano", los arabescos caprichosos de un René Clair resaltan sobre el fondo de melancolía del verano nórdico, aunque el espectador adivina a cada momento que detrás de todo

lo que va apareciendo en la pantalla se ojalá a la ironía romántica del novelista sueco Hjalmar Bergman. Este novelista, muerto en 1931, ha sido una de las principales fuentes de inspiración de Ingmar Bergman. Entre los dos no existe ningún lazo de parentesco, pero sí cierta afinidad espiritual. Hjalmar Bergman es, junto con Selma Lagerlöf, uno de los mejores escritores suecos en el género narrativo. En sus novelas se combina lo idílico con lo trágico, siendo casi imperceptible la transición entre lo cómico y lo serio. Otro escritor que Ingmar Bergman ha leído también mucho y que ha influido igualmente sobre su arte cinematográfico, es Augusto Strindberg. Sobre todo en la película *Summestallet Fresal*; titulada también "Cuando huye el día", 1958, es evidente la influencia de las piezas de cámaras naturalistas y de los dramas simbólicos-fantásticos de Strindberg. Para convencerse de que Ingmar Bergman es uno de los realizadores de nuestro tiempo que mejor conocen la historia del arte cinematográfico, basta con traer a la memoria sus películas "Noches de Circo" y "El Rostro", en la que aparecen caras reminiscencias del cine mudo alemán y ruso; mencionaremos, a este respecto, que Ingmar Bergman posee una riquísima filmoteca de películas de 16 mm. de todos los tiempos. Durante el transcurso de los años ha ido ejerciendo cada vez mayor influencia en Ingmar el estilo al mismo tiempo realista y visionario de Victor Sjöström. En "Korkarlen", "El carretero de la muerte", 1920, había conseguido Victor Sjöström, gracias a sus intuición desprovista de todo asomo de sentimentalismo, convertir en un moderno drama de contenida intensidad e ingenio y primitivo misterio de la lucha entre los poderes del bien y del mal. En "Det sjunde insegret", "El séptimo sello", 1957, Ingmar Bergman lleva a la pantalla una versión moderna del mismo tema del carretero de la muerte, pero esta vez es el ambiente medieval del misterio primitivo el que refleja la incertidumbre y los problemas de la era protagonista obligado a ejecutar por lo menos una buena acción antes de que el guadeñero, símbolo de la Muerte, considere transcurrido el plazo de gracia y dé por terminada la dramática partida de ajedrez— sin embargo, la imagen de la Muerte y el Caballero jugando al ajedrez es enteramente original de Ingmar Bergman.

En sus películas más importantes y originales "El séptimo sello, Cuando huye el día y La fuente de la doncella, titulada también El manantial de la virginidad" "Jungfru-

kallan", 1960— ha sintetizado Ingmar Bergman las tendencias opuestas y aparentemente incompatibles que aparecen en sus producciones anteriores. En estas tres películas la literatura y la cinematografía forman un conjunto armonioso, logrando el realizador un equilibrio completo entre el contenido literario y la forma cinematográfica. Pero no hay que olvidar que Ingmar Bergman le lleva a Sjöström la ventaja de ser su propio autor. Ingmar Bergman escribe él mismo el guión y realiza después la película, lo que, al mismo tiempo que hace más fácil lograr una armonía perfecta entre lo literario y lo cinematográfico, le permite ilustrar en forma más personal y sugestiva el tema básico de sus películas, es decir, la eterna lucha del hombre por encontrar y definir un concepto de la vida que descansa sobre sólidos puntos de apoyo. La desesperación y desorientación que reflejan las primeras películas de Ingmar Bergman han sido vencidas y en sus últimas producciones late ya un ardiente deseo de reconciliarse con las fuerzas de la vida, aunque el mundo en que vive el hombre siga siendo para Bergman un mundo sin misericordia. La nueva orientación que se trasluce en estas últimas películas de Ingmar Bergman hacia un estilo cinematográfico más simple y puro, hacia una descripción de caracteres más transparente y verdadera, parece irónicamente con mayor claridad en su última película "Sasom i en spegel", "Como un espejo", 1961, que es en realidad un film de cámara y un sutil análisis de la excitabilidad de las fibras más sensibles del alma humana. La gran ambición de Ingmar Bergman ha sido siempre llevar a la pantalla los conflictos de la vida interior, ilustrándolos con ayuda de un lenguaje estricta y genuinamente cinematográfico.

Alf Sjöberg rompe el aislamiento del cine sueco

El conflicto entre la tradición literaria del teatro y el realismo cinematográfico se refleja también en un plano altamente artístico, en las películas de Alf Sjöberg. En "Bara en mor" "Era sólo una madre", 1949, basada en una de las novelas naturalistas de Ivar Lo-Johanesson (n. en 1901), que trata de las duras condiciones en que vivían los trabajadores de campo antes de la implantación de las modernas reformas sociales, Sjöberg atenuó la importancia de la cuestión social para dar mayor relieve al tema central de todas sus películas de los últimos años, es decir, el conflicto entre el individuo y la colectividad, la amarga soledad en

que vive el individuo y su necesidad de compañía y de calor humano. Con la intención de dar al asunto de la película un valor universal y humano, en **"Era solo una madre"** estilizó Sjöberg todo lo que pudo el ambiente en que se desarrolla la acción. Pero resulta que precisamente por su falta de ambiente realista, esta película a, a pesar de sus muchos pasajes sugestivos y de gran visualidad, da hasta cierto punto una impresión un tanto teatral, lo que no se debe en ningún modo al trabajo de los actores, sino al juego de efectos rebuscados que cargan excesivamente la composición. En cambio, obtuvo Sjöberg un éxito completo con la adaptación cinematográfica del drama de Strindberg **"Froken Julie"** **"La señorita Julia"**, 1951, que representa el primero y grande e fuerza del cine sueco por romper su aislamiento. **"La señorita Julia"** obtuvo un gran éxito internacional y abrió el camino de la nueva línea experimental que desde entonces ha seguido el cine sueco. En cierta manera se puede decir que esta película deja adivinar ya el estilo cinematográfico de Ingmar Bergman. Sjöberg consiguió plenamente su propósito gracias a que supo liberarse radicalmente de las limitaciones de tiempo y espacio impuestas por la escena teatral. En el drama de Strindberg se había conseguido una gran intensidad dramática circunscribiendo a una mínima espesa —una sola decoración— toda la acción, desarrollada con gran lógica y concentrada toda ella en una noche de San Juan. Pero la adaptación cinematográfica de Sjöberg no está concentrada en una sala y una noche, sino que el realizador aprovecha en grado máximo las posibilidades que solo el cine ofrece, de dar al espectador un relato asociativo y abierto. Utilizando una sugestiva técnica de drama simbólico-fantástico, Sjöberg disuelve las unidades de espacio y tiempo en escenas dispuestas como piezas de mosaicos y las junta luego en un dramático fresco en el que cada pequeño detalle va ilustrado con creciente intensidad el conflicto interior y el trauma psíquico de la neurótica señorita de la casa solariega. La relación entre lo presente y lo pasado nos la hace descubrir Sjöberg sin valerse de la clásica técnica de visiones retrospectivas; en vez de ello, hace que las dos épocas aparezcan conjuntamente en la misma imagen, encadenadas solamente por la unidad de la acción y por la lógica interna de los acontecimientos. Una variante de esta técnica resperece más tarde en la película de Ingmar Bergman **"Cuando huye el día"**, en sueco **"Smultronstället"** en la que el profesor Isak Borg —interpretado por Victor Sjöström— va visitando los lugares

donde habían ocurrido los sucesos de su infancia y juventud que tanto habían influido después en su vida; es impresionante ver en la pantalla como todo va desfilando de nuevo ante los ojos asombrados del anciano profesor. El intento de Sjöberg de ilustrar los conflictos de la vida interior mediante experimentos visuales en las profundidades de tiempo y del espacio, reaparece en la película de Alain Resnais **"Hiroshima mon amour"**.

Los últimos films importantes de Sjöberg —**"Barabbas"** **"Barrabás"**, 1953, **"Karim Mansdotter"**, 1954; y **"Domaren"** **"El juez"**, 1960— prueban el extraordinario talento visual de este cineasta y su indomable vocación de experimentador, pero son también una prueba del conflicto, que existe en toda la producción de Sjöberg, entre una aventurada estilización dramática y un realismo esencialmente cinematográfico.

Los realizadores de cintas documentales logran equilibrar la influencia del teatro en el cine

La obstinación de hacer películas a base de diálogos teatrales —que es el más corriente de los vicios de la cinematografía sueca— no se ha hecho notar tanto durante los últimos años. Tal vez ha contribuido a ello el que muchos de los realizadores de la nueva generación no procedan del teatro. Así por ejemplo, Olle Hellbom, que acaba de obtener un éxito notable con su película infantil **"Alla vi barn i Kullerbyn"**, **"Todos nosotros, niños de Villa Ruidosa"**, 1960, comenzó su aprendizaje del arte cinematográfico haciendo documentales sobre artistas y obras de arte; su cinta de corto metraje sobre el famoso y originalismo escultor sueco Doderhultarem, que tallaba sus figuritas de madera, obtuvo un merecido premio en el Festival de Cannes de 1953. Tongny Anderberg, que se ha especializado en hacer películas basadas en novelas de Goda Gustaf-Janson **"Goda vänner och tregna grannar"** **"Buenos amigos y leales vecinos"**,

1960 y **"Parlemor"** **"Madreperla"**, 1961, se dio a conocer por primera vez con un argo film documental sobre América Latina: **"Anocencia"**, 1955. Lars-Magnus Lindgren, cuya comedia cinematográfica **"Anglar, finns dem"** **"¿Hay ángeles?"**, 1960, que fue muy bien recibida por la crítica y que ha obtenido el mayor éxito de público en toda la historia del cine sueco, aprendió la profesión haciendo pequeñas

peículas de propaganda comercial. Hans Abramson, que como realizador de películas ha debutado este año y que fue antes asistente de los realizadores Ingmar Bergman y Hasse Ekman, procede de la televisión; su primera película, "Briggen Tre Liljor" "El bergantín Tres Lirios", producida por la empresa Svensk Filmindustri, es esperada con gran expectación.

Este año hace también Arne Sucksdorff su debut como realizador de películas con argumentos; Sucksdorff es internacionalmente conocido desde que en 1953 estrenó su película documental de largo metraje "Det stora äventyret", "La gran aventura", con la que en cierto modo vino a dar una nueva forma al género documental, a que supo comunicar una atmósfera poética y subjetiva. Sucksdorff había anteriormente descrito en sus películas el abismo infranqueable que existe entre el mundo inconsciente, y por tanto idílico, de los animales por un lado y del hombre civilizado por el otro. Ya en su film de corto metraje "Manniskor i stad" "La gente de la ciudad", 1947, que trata de la vida de Estocolmo y que fue premiado con un Oscar, demostró Sucksdorff su interés por la descripción de caracteres y procuró dramatizar con naturalidad situaciones profundamente humanas. Su deseo de describir también conflictos psicológicos le ha llevado a realizar un film de muy noble desempeño, titulado "Pojken i tradet", "El muchacho del árbol", 1961, que es una dramática película de largo metraje cuyos personajes, con excepción del protagonista, son interpretados por actores profesionales. El film "El muchacho del árbol" puede ser considerado como un crítica social del más agudo y grave de los problemas de la Suecia de hoy; la desorientación de la juventud, originada por la dificultad que las diferentes generaciones encuentran para comprenderse mutuamente y por el concepto materialista de la vida que reina en las sociedades que han alcanzado un gran bienestar económico. La película nos muestra a un grupo de adolescentes que quieren romper la monotonía de la vida cotidiana y que, se dedican de noche a la caza furtiva de corcos de automóviles rotidos. El deseo de aventuras, que a menudo degenera en una fobia de tractora, es indudablemente un tema de palitante actualidad. Y como Sucksdorff es un gran artista en el género de películas sobre la vida de los animales, es natural que haya llevado ese tema social a un ambiente que él conoce en sus menores detalles y que por consiguiente puede trasladar a la pantalla con la minuciosa exactitud de un film documental.

El cine sueco y la crisis económica originada por la expansión de la televisión

Durante los últimos años muchos críticos han reprochado al cine sueco su falta de interés por la realidad actual. Es un hecho que los problemas de la sociedad sueca de hoy han sido muy raras veces llevados a la pantalla. La debilidad que Ingmar Bergman ha tenido siempre por la épocas pasadas y por los problemas éticos individuales, ha sido considerada por muchos como algo sintomático de la tendencia del cine sueco a huir de la realidad actual. Algo hay de verdad en esas críticas. Sin embargo, hay que alegar en defensa de los cineastas que ha sido precisamente en los últimos años cuando han aparecido con claridad los problemas y peligros que se ocultan bajo una sociedad que ha alcanzado un alto nivel económico y social. Hasta hace poco las gentes no se habían dado cuenta de los efectos psíquicos ocasionados por las transformaciones sociales que se han producido durante estos últimos decenios. Es cómo si el desarrollo social hubiese sido demasiado rápido. Los resultados positivos que indudablemente se han alcanzado son los que han saltado primero a la vista, ocultando los dramáticos problemas que iban surgiendo por detrás. Pero, mientras la nueva sociedad en pleno desarrollo va creando incesantemente nuevos problemas, sigue habiendo, como ha habido en todos los tiempos, conflictos individuales; son estos últimos los que Ingmar Bergman y Sjöberg han llevado continuamente a la pantalla, procurando darles siempre un valor universal. En la producción de Ingmar Bergman los problemas puramente humanos pasan siempre a primer término; Sjöberg, por su parte, ha intentado, con mayor o menor éxito, dar a cada destino individual una interpretación ideológica, para la cual se vale siempre de un lenguaje figurado psico-analítico.

Pero durante los últimos años los productores suecos se han visto obligados, en mayor escala que antes, a dar al público películas populares de mero entretenimiento. Aunque pueda parecer una paradoja, es un hecho que cine sueco se ve amenazado en una grave crisis económica y que estas dificultades aparecen precisamente cuando las películas suecas, gracias a los éxitos internacionales de Ingmar Bergman, despiertan gran interés en el mundo entero. La moda del automovilismo entre la juventud y la enorme expansión de la televisión han dado un duro golpe al cine sueco. Para

comprender esto es necesario tener en cuenta que, a consecuencia de las altas cifras de natalidad registradas durante los años de la Segunda Guerra Mundial, ha surgido una generación joven de gran capacidad adquisitiva y que sigue creciendo sin cesar. La afición que esta nueva generación le tiene al automóvil y a la televisión le han ido apartando de los cinematógrafos. Según las estadísticas, la expansión de la televisión en Suecia no tiene igual en el mundo entero. A principios de 1961 había en Suecia 125 televisores por cada mil habitantes; sólo los Estados Unidos y a Gran Bretaña pueden mostrar cifras más altas; en la misma época el número de televisores por mil habitantes era de 77 en la República Federal Alemana y de sólo 37 en Francia. Y no se debe olvidar que la televisión no está todavía implantada en todo el territorio sueco; pero a causa de lo dispersa que vive la población sueca y la enorme distancia que existe entre las diversas agrupaciones urbanas, es indudable que la televisión tiene en Suecia un porvenir brillante y que por consiguiente seguirá creciendo la competencia que este nuevo invento le está haciendo al cine.

La competencia de la televisión ha obligado a las principales casas productoras de películas— Svensk Filmindustri, Europa, Sandrews y Nordisk Tonefilm— a reducir su producción a la mitad de la de 1955, que es el año cuando la televisión hizo su primera aparición en Suecia. Sin embargo, gracias a las medidas de protección del cine que ha tomado el Gobierno recientemente, se podrá seguramente evitar que tenga que ser disminuida aún más la producción de películas. Además, el enorme éxito de público que acaba de obtener la comedia cinematográfica de Lars Magnus Lindgren "Anglar, finns dom", "¿Hay ángeles?" prueba claramente que el cine sigue interesando al público sueco; durante varios meses han estado ocupadas todas las localidades de los cinematógrafos donde se proyecta esta película. Pero claro está que las condiciones económicas en que vive el cine sueco son esencialmente difíciles. El costo medio de una película se calcula en Suecia en 750.000 coronas. Si las casas productoras no poseyeran al mismo tiempo cinematógrafos, estudios, laboratorios y sus propias organizaciones de distribución, sería económicamente casi imposible mantener una producción continua. Una película tiene en Suecia que pagarse con la recaudación de taquilla obtenida dentro de una zona lingüística muy pequeña. En total hay

en Suecia unos 2.500 cinematógrafos, de los cuales sólo 779 son grandes y modernos salones de proyecciones.

El cine sueco se halla hoy sin duda en un decisivo cruce de caminos. Seguramente no pasará mucho tiempo antes de que todas las fuerzas del arte se junten y organicen para dar al cine sueco un alto nivel artístico. Una "nouvelle vague", intensamente buscada y exigida por la crítica, no se hará esperar. Podrá ser característico de la crisis del cine sueco en que uno de los mejores realizadores, Lars Eric Kjellgren, "se haya pasado" en 1960 a la televisión; pero es también característico de los tiempos nuevos que se avecinan el que una de las grandes esperanzas de la televisión sueca, Hans Abramson, se haya en cambio pasado al cine, habiendo ya debutado este año como realizador contratado por la Svensk Filmindustri.

Esta empresa, Svensk Filmindustri, sufrió en junio de 1961 una dolorosa pérdida con la muerte de Carl Anders Dymling. Su sucesor en el cargo de jefe de la empresa será el joven realizador Kenne Fant, quien se hará cargo de su puesto en enero de 1962. Kenne Fant, que es hombre de extensa experiencia en todo lo que esté relacionado con el arte cinematográfico—además de realizador, ha sido también propietario de cinematógrafos e importador de películas— es el que ha introducido en Suecia las películas de la *nouvelle vague* francesa. En sus películas, entre las que mencionaremos "Brollepsdagen", "Día de Boda", 1960, pone Kenne Fant grandes exigencias en cuanto a la calidad artística y técnica. Actualmente se ocupa en la realización de una película basada en el famoso libro de Selma Lagerlöf "El maravilloso viaje de Nils Holgersson"; este film es considerado como uno de los proyectos más grandes y prometedores de estos últimos tiempos. La historia del muchacho campesino Nils, que en compañía de una bandada de gansos salvajes hacen un viaje por toda Suecia, es filmada con la cooperación técnica de Albert Lamorisse, el famoso realizador de "El viaje en globo". Los motivos nórdicos que tengan un valor universal, filmados en cooperación con técnicos y artistas extranjeros, serán tal vez la base del film sueco de porvenir. Por lo demás, todo parece indicar que el arte cinematográfico sueco se irá caracterizando cada vez más por la combinación del realismo documental y fantasía artística.

Rune Waldekranz ha publicado unos diez libros sobre historia general del cine

CINE FOROS

Prosiguiendo con su acostumbrada labor de difusión cinematográfica, Cine-Club Viña del Mar ha continuado con la presentación de breves ciclos de estudio todos los días jueves, en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María. Fue así como después de haber analizado el film "THE BIK KNIFE" ("Intimidad de una estrella") de Robert Aldrich y continuando con este realizador, se siguió en el mes de junio con el siguiente programa:

- 4 de Junio- **WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?** (¿Qué pasó con Baby Jane? Después de presenciar este film, alguien comentó: ¿Qué pasó con R. Aldrich? Y en realidad, esto es lo que cabe preguntarse y más aún, si recordamos "SODOMA Y GOMORRA" del mismo autor.

Resumen del foro: "Una obra de contenido efectista —si es que tiene algún contenido— y que nada aporta a su valoración artística. En cuanto a la "forma", realizada como un trabajo arduo dedicado a un público ávido de truculencias y suspenso emocional, tampoco se sale y por el contrario, con su desarrollo teatral y parlamentoso, acentúa aún más la carencia de contenido en el film". Este foro fue dirigido por el socio señor Hernán Parra.

- 11 de Junio **"SPLENDOR IN THE GRASS"** (Esplendor en la hierba).— Con esta película se inició un ciclo con Elia Kazan, realizador norteamericano de origen armenio. Dirigió este foro la señora Luisa Ferrari de A.

Resumen del foro: "Un film intelectualmente ambicioso y cuyo contenido pierde validez por un exceso de planteamientos, dificultosamente desarrollados dentro de la limitación tiempo-obra. (Ej.: Problemas sociales por prejuicios y convencionalismos; el problema de la enseñanza de los hijos y de reacciones en los padres; el problema de situación social de la mujer y de su educación sexual, etc., etc.). Contrasta la influencia neo-realista de la forma con la intención poético-romántica a veces interpuesta a la obra. (Ej.: *Though nothing can bring the hour
Of splendour in the grass glory in the flower
Streight in what remains behind*" versos del poema "Ode on Intimations of Immortality" de Wordsworth). También se observan algunos errores de tiempo cronológico, imprecisión en la ambientación y vestuario y exageración en las caracterizaciones (desequilibrio aparentemente premeditado). Excelente dirección de actores, buena fotografía y aceptable sincronización y montaje. Obra de interés pedagógico-social".

- 18 de Junio **"A FACE IN THE CROWD"** (Un rostro en la muchedumbre). Estados Unidos, 1957. En este film Elia Kazan nos cuenta la historia de un vagabundo que luego de ser "descubierto" (Radio, Televisión y Publicidad) se convierte en un ídolo popular, con enorme ascendiente sobre el público lo que aprovecha para conseguir más y más poder, hasta incluso intervenir en política influyendo a los electores. Finalmente y a consecuencia de un paralelo proceso de deshumanización, es destruido por los mismos que lo "descubrieron" o crearon.

Resumen del foro: "En esta obra Kazan plantea una crítica social sobre un problema evidente en Estados Uni-

dos, pero por demás notorio en todo el mundo. Por un lado el peligro que representa el libertinaje y exageración en el uso de los órganos de publicidad, que pueden llegar a crear un monstruo como el de un poder casi hipnótico, sobre su público y con la enorme trascendencia que ello representa. Por otra parte advierte a ese público del error que significa aceptar y dejarse llevar de los ofrecimientos de la publicidad, sin un mayor discernimiento: en la secuencia de la caída del ídolo, el público comprende la "verdad al escuchar por casualidad la opinión que este mismo ídolo tenía de ellos (el protagonista o quizás Kazan los trata de ovejas serviles y otras lindezas por el estilo). Esto en cuanto al contenido ahora en su resolución formal, la obra se desarrolla bajo una estructura dramática flauta hasta llegar al desenlace en que decae notablemente en un rapto de desagradables planteamientos expresionistas. Como siempre, Kazan se nos muestra como un excelente director de actores, aún cuando son notorias algunas exageraciones (originadas quizás en los antecedentes teatrales de su "Método" (Actor's Studio).

22 de Junio "DAS KAMMERT DES DR. CALIGARI" (El Gabinete del Dr. Caligari). Alemania, 1919. Robert Wiene es el realizador de esta obra considerada maestra en su género. El estilo expresionista al cual pertenece este film, se origina como una lógica reacción en contra del naturalismo e impresionismo, inmediatamente después de la derrota de Alemania en la Segunda Guerra Mundial. Una frustrada revolución posterior agudiza aún más los problemas sociales, conduciendo al germano a un pozo de misterio y obscurantismo, que por lo demás, siempre le ha agnadado. Su desenlace es una obstinada posición reflexivo-especulativa que muy pronto llega a manifestarse y con ella un nuevo estilo: "El Expresionismo".

Preferentemente participan: la pintura y la música y también la literatura y la arquitectura, uniéndose luego a las anteriores la Cinematografía, que aún cuando tuvo especial resonancia en Alemania su influencia repercutió simultáneamente en Francia y otros países europeos.

El esteta expresionista subordina deliberadamente todos los elementos tomados de la realidad, distorsionándolos y conduciéndolos a la obra de arte en una exagerada y esencializando la expresión de los sentimientos y estados de ánimo, con el fin de provocar una mayor percepción e intensidad de lo que quiere comunicar.

En esta película los argumentistas y guionistas, Carl Mayer y Hans Janowitz, caracterizaron originalmente en el Dr. Caligari una absurda autoridad antisocial de la época (médico-director de un asilo de locos y al mismo tiempo, bufón de feria). Posteriormente, y ya en la realización del film, se produjeron incidentes que motivaron cambios en su estructura dramática resolviéndose presentar la obra como vista a través de los ojos de un loco (falseándole la acción quizás sin buscarlo) que cuenta cómo un vendedor ambulante, el Dr. Caligari, hipnotiza a un sonámbulo y lo obliga a cometer crímenes.

La base del film está en sus decorados y vestuarios. Ya no representan la realidad, sino la ilusión que una mente alterada tiene de esa realidad. Fueron hechos por tres pintores expresionistas, que son sin duda los verdaderos realizadores de esta producción (Robert Wiene no logró jamás otro film de esta calidad). Uno de ellos, Hermann Warm, proclamó: "Los filmes deben convertirse en dibujos dotados de vida" y

siguiendo esta premisa, todo fue subordinado a una visión del mundo que voluntariamente falseaba la perspectiva, la iluminación, las formas, las arquitecturas, los vestuarios, e incluso la mímica y gestos de los actores, los maquillajes, etc. etc., toda en una relación estética atrevida y de evidente significación metafísica. Todo aquí tiende a provocar inquietud y terror apocalíptico, pero este universo de pesadilla, no es otra cosa que un presagio de un futuro, posteriormente comprobado.

En este film, aparece el primer tipo trágico creado exclusivamente para el cine y al mismo tiempo señala la entrada del cine alemán en el mundo cinematográfico.

BIO-FILMOGRAFIAS

ROBERT WIENE

Realizador alemán de la escuela "Expresionista" y uno de sus más destacados exponentes.

- 1916 "Fromont el Joven y Risler el Mayor".
- 1918 "La Millonaria".
- 1919 "Das Kabinett des Dr. Caligari" (El gabinete del Dr. Caligari).
- 1923 "Raskolnikoff".
- 1924 "Las manos de Orlac".
- 1925 "Zapfenstreich".
- 1926 "Rosenkavalier".
- 1928 "La gran aventura".
"La Duquesa del Folies Bergere".
- 1930 "Des Anden".
- 1931 "Kayserwalzer".
- 1934 "Typhoon".
- 1938 "Ultimatum".

ROBERT J. FLAHERTY

.....Realizador del cine norteamericano nacido en Iron Mountain (Michigan) el 16 de febrero de 1884, de una familia de origen irlandés. Falleció en julio de 1951. Junto con Joris Ivens, John Grierson y Walter Ruttmann, es considerado uno de los más importantes realizadores de la escuela documental.

En Estados Unidos

- 1922 "Nanook of the North" (Nanook el esquimal).
1925 "The 24 dollar island (La isla de 24 dólares) cortometraje.
"Story of a Potter" (Historia de un alfarero) cortometraje.
1926 "Moana".
1928 "White shadows of the south seas" (Sombres blancas en los
del Sur) este film fue terminado por W.S. van Dyke y no fir-
mado por R.J. Flaherty.
1931 "Tabu" (en colaboración con F.W. Murnau).

En Gran Bretaña

- 1932 "Industrial Britain" (Gran Bretaña Industrial) en colabora-
ción con John Grierson.
1934 "Man of Aran" (El hombre de Arán).

En India

- 1937 "Elephant Boy" (Sangre y Marfil) en colaboración con Zol-
tan Korda.

En Estados Unidos

- 1942 "The Land" (La Tierra).
1948 "Louisiana Story (Una historia de Louisiana).
1950 "The Titan: Story of Michelangelo" dirigida por Richard Ly-
ford y que R.J. Flaherty produjo y supervisó.

SERGIO BRAVO RAMOS

Nació en Los Andes el 13 de mayo de 1927. Completó estudios espe-
cializados en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica en 1956. Fun-
da en 1957 el Centro de Cine Experimental y en 1958 organiza el "Cine
Experimental de la Universidad de Chile" del cual fue su primer director.

- 1957 "Bienvenidos a Chile" (G. y F.).
"Colonización en Chile" (G. y F.).
"Mimbre" (G., F., MT. y P.).
"Imágenes Antárticas" (MT. y P.).
1958 "Ahora le toca al pueblo" (D., F., MT. y P.).
"Día de Organillos" (D., F., MT. y P.).
1959 "Trilla" (D. y F.).
1960 "La Marcha del Carbón" (MT. y P.).
"La Respuesta" (F. y P.).
1961 "Isla de Pascua" (F.).
"El Husar de la Muerte" de Pedro Sienna (1925). (Restau-
ración).
1962 "Láminas de Almahue" (D., F., MT. y P.).
"Parkinsonismo y Cirugía" (D., MT. y P.).
"Amerindia" (MT.).
"A Valparaíso" (en colaboración con Juris Ivens).

CLUB FOTOGRAFICO Y CINEMATOGRAFICO DE VALPARAISO

Salón Nacional de Fotografía

Bajo los auspicios de la Liga Marítima de Chile y con el tema "CHILE Y SU MAR", se ha organizado por el C. F. y C. de V. este interesante concurso,

que tendrá como plazo fatal para la recepción del Material, el día **2 de Noviembre** de los corrientes.

Salón Nacional de Arte Fotográfico

Este concurso exclusivo para fotógrafos Nacionales o extranjeros, pero residentes en el país, es patrocinado por la Federación Chilena de Clubes Fotográficos. Las obras deben ser inéditas, entendiéndose por tales, obras que no hayan sido presentadas anteriormente a Salones Nacionales Interclubes o Internacionales. El último día de entrega del material será el **9 de Noviembre de 1964.**

XI Salón Internacional de Arte Fotográfico

Se efectuará en el mes de Enero 1965 y esta vez se presentarán las obras premiadas en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María, durante el desarrollo del 3er. Festival del Cine Aficionado. El último día de entrega (closing date) será el **2 de Enero**. Este concurso es patrocinado por "F. I. A. P.", y "P. S. A." y bajo el auspicio de la Ilustre Municipalidad de Valparaíso.

Informes y mayores antecedentes sobre estos Salones de Fotografía, podrán ser solicitado directamente al Club Fotográfico y Cinematográfico de Valparaíso, Casilla 627 de Valparaíso.

FICHAS TÉCNICAS

ABREVIATURAS:

R.: realizador. **G.:** guión. **A.:** argumento. **F.:** fotografía. **D.:** decorados. **M.:** música. **Mt.:** montaje. **P.:** productor. **AD.:** asistente de dirección. **C.:** cámara. **V.:** vestuario. **S.:** sonido. **Pa.:** productora. **E.:** estudios. **I.:** intérpretes. **DO.:** duración original. **DA.:** duración actual. **POA.:** país de origen y año.

"FACE IN THE CROWD, A (Un rostro en la muchedumbre).—R.: Elia Kazan. **G.:** Bud Schulberg, de su cuento "The Arkansas traveller". **F.:** Harry Stradling. **D.:** Richard y Paul Sylbert. **M.:** Tom Glazer. **Mt.:** Gene Milford. **P.:** Elia Kazan. **E.:** "Newton". **I.:** Andy Griffith, Patricia Neal, Anthony Franciosa, Walter Mathau, Lee Remick, Percy Warham, Rod Brasfield, Charles Irving, Howard Smith, Paul Mc. Grath, Kay Medford, Marshall Nielan, Bid Jeff Sharp. **POA.:** Estados Unidos, 1957.

"SPLENDOR IN THE GRASS" (Esplendor en la hierba).—R.: Elia Kazan. **A.:** William Inge. **D.:** George Tapps. **M.:** David Amram. **Mt.:** Gene Milford. **C.:** Boris Kaufmann, A.S.A. **V.:** Robert Jiras. **S.:** Edward Johnstone. **E.:** Warner Bros. **Pa.:** N.B.J. Biling. **I.:** Natalie Wood, Warren Beaty, Pat Hingle, Audrey Christie, Bárbara Loden, Zohra Lampert, Fred Stewart, Joanne Roos, Jan Norris, Gary Laikwood, Sandy Dennis, Cristal Field, Maryla Adams, Linn Loring, John Mac Govern, Martine Bartlett, Sean Garrison, William Inge. **POA.:** Estados Unidos, 1961.

"WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE?" (¿Qué pasó con Baby Jane?) —R. y P.: Robert Aldrich. **G.:** Lukas Heller. **A.:** de la novela de Henry Farrell. **F.:** Ernest Haller. **D.:** Alex Romero. **M.:** Frank De Vol. **Mt.:** Michael Luciano. **AD.:** Tom Connors. **V.:** Norma Koch. **S.:** Jack Solomon. **Pa.:** Seven Arts-Aldrich Prod. **I.:** Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono, Anna Lee, Maidie Norman, Marjorie Bennett, Dave Willock, Ann Barton, Bárbara Merrill, Julie Allred, Gina Gillespie, Bert Freed, Wesley Addy. **DO.:** 2 h. 12'. **POA.:** Estados Unidos, 1962. (En el film hay escenas de "Parachute Jumper" de Alfred Green, 1933 con B. Davis y de "Saddie Mc. Ke" de Clarence Brown, 1934 con J. Crawford).

"KABINETT DES DR CALIGARI, DAS" (El gabinete del Dr Caligari) —R.: Robert Wiene. **G. y A.:** Carl Mayer y Hans Janowitz. **F.:** Wilf Hamelster. **D.:** Hermann Warm y Walter Fehrig. **P.:** Erich Pommer. **V.:** Walter Reinmann. **Pa.:** DeLa-Biesk p. **I.:** Conrad Veidt, Werner Krauss, Lil Dagover, Hans Heinz von Twardowsky, Rudolph Lettinger, Rudolph Klein-Rogge, Fritz Friedrich Feher. **POA.:** Alemania, 1919.

THIS SPORTING LIFE (El Llanto del Idolo) R: Lindsay Anderson. **G:** David Storey, de su novela. **F:** Denys Coop. **D:** Alan Withy. **M:** Roberto Gerhard. **MT:** Peter Taylor. **S:** Chris Greenham. **P:** Karel Reisz. **JP:** Geoffrey Haine. **I:** Richard Harris, Rachel Roberts, Alan Badel, William Hartnell, Colin Blakely, Vanda Godsell, Anne Cunningham, Jack Watson, Arthur Lowe, Harry Markham, George Sewell, Leonard Rossiter, Frank Windsor, Peter Duguid, Wallas Eaton, Anthony Woodruff, Katharine Parr, Bernadette Benson, Andrew Nolan, Michael Logan, Murray Evans, Tom Clegg, John Gill, Ken Traill. **PA:** Independent Artists. **PO:** Gran Bretaña. 1963.

WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE? (¿Qué pasó con Baby Jane?) R. y P.: Robert Aldrich. **G.:** Lukas Heller. **A.:** de la novela de Henry Farrell. **F.:** Ernest Haller. **D.:** William Glasgow. **M.:** Frank De Vol. **MT.:** Michael Luciano. **S.:** Jack Solomon. **I.:** Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono, Anna Lee, Maidie Norman, Marjorie Bennett, Bárbara Merrill, Dave Willock, Ann Barton, Julie Allred, Gina Gillespie. **Pa.:** Seven Arts Associates-Aldrich. **PO.:** Estados Unidos, 1962.

DONOVAN'S REEF (El Aventura del Pacifico) R y P: John Ford. **G:** Frank Nugent, James Edward Grant. **A:** Edmund Bolein. **F:** William Clothier. **D:** Hal Pereira, Eddie Imazu. **MT:** Otto Lovering. **S:** Hugo Grenzbach. **I:** John Wayne, Lee Marvin, Jack Warden, Elizabeth Allen, César Romero, Dorothy Lamour, Jacqueline Mazurki, Mike Mazurki, Marcel Dalio, Jon Fong, Cherylene Lee, Tim Stafford, Carmen Estrabeau, Yvonne Peattie, Frank Baker. **Pa.:** John Ford Production. **PO:** Estados Unidos 1963.

SEQUESTRATI DI ALTONA, I (Los Condenados de Altona) R: Vittorio de Sica. **G.:** Abby Mann, Cesare Zavattini. **A.:** Basado en la obra homónima de Jean-Paul Sartre. **F:** Roberto Gerardi. **D:** Elvezio Frigerio. **M:** Dmitri Shostakovich. **MT:** Manuel Del Campo, Adriana Novelli. **S:** Ennio Sensi. **P.:** Carlo Ponti. **JP.:** Luciano Perugi. **I.:** Sophia Loren, Maximilian Schell, Fredric March, Robert Wagner, Françoise Prévost, Alfredo Francini, Lucia Pelella, Roberto Massa, Antonia Cianci, Carlo Antonini, Armando Sifo, Aldo Pechioli. **Pa:** Titanus (Roma) S.G.C. (París). **PO:** Italia-Francia. 1962.

DONNA NEL MONDO, LA (Mujeres del Mundo) R., P., MT, y T: Gualtiero Jacopetti. **F:** Antonio Cimati, Benito Frattari. **Pa:** Cineriz. **PO:** Italia. 1962.

GATTOPARDO, IL (El Gatopardo) R: Luchino Visconti. **G:** Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioni Luchino Visconti. **A.:** Basado en la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. **F.:** Giuseppe Rotunno. **D.:** Mario Garbuglia. **M.:** Nino Rota. **MT.:** Mario Serandei. **S.:** Mario Messina. **V.:** Pielo Tosi. **P.:** Gofredo Lombardo. **JP.:** Enzo Provenzale, Giorgio Arziani. **I.:** Burt Lancaster, Alain Delon, Claudia Cardinale, Pablo Stoppa, Rina Morelli Serge Reggiani, Romolo Valli, Leslie French, Ivo Garrani, Mario Girotti, Pierre Clementi, Lucilla Morlacchi, Giuliano Gemma, Ida Galli, Ottavia Piccolo Carlo Valenzano, Anna Maria Bottini, Marino Mase, Lola Bracini, Howard N. Rubien. **Pa:** Titanus SNPC-SGS. **PO:** Italia-Francia. 1962.

SOUPIRANT, LE (El Suspirante) R: Pierre Etaix. **G:** J. C. Carrière, Pierre Etaix. **F:** Pierre Levan. **M:** Jean Pailaud. **MT:** Pierre Gillette. **S:** Jean Bertrand. **P:** Paul Caudon. **I:** Pierre Etaix, Laurence Lignerès, France Arnell, Denise Penonne, Claude Massot, Karin Vessely. **Pa:** C.A. P.A.C. **PO:** Francia. 1962.

PRIZE, THE (El Premio) R: Mark Robson. **G:** Ernest Lehman. **A:** Basado en la novela de Irving Wallace. **F:** William H. Daniels. **D:** George W. Davis, Urie Mc Cleary. **M:** Jerry Goldsmith. **MT:** Adrienne Fazan. **S:** Franklin Milton. **P:** Pandro S. Berman. **I:** Paul Newman, Edward G. Robinson, Elke Sommer, Diane Baker, Micheline Presle, Gerard O'Fly, Sergio Fantoni, Kevin McCarthy, Leo G. Carroll, Sacha Pitoeff, Jacqueline Beer, John Wengraf, Don Dubbins, Virginia Christine, Rudolph Anders, Martine Bartlett, Karl Swenson, John Quaien, Ned Wever. **Pa:** Roberly. **PO:** Estados Unidos. 1963.

NUOVI ANGELI, I (Los nuevos Angeles) R: Ugo Gregoretti. **G:** Mino Guerrini, Ugo Gregoretti. **F:** Tonino Delli Colli, Mario Bernardi. **D:** Flavio Mogherini. **M:** Piero Umiliani. **MT:** Nino Baragli. **P:** Alfredo Bini. **I.:** Intérpretes no profesionales de Chianti, Milán, Nápoles, Agrigento, Riccione, Roma. **Pa:** Titanus-Galatea-Arco. **PO:** Italia. 1961.

IVANOVO DETSTVO (La Infancia de Iván) R: Adrei Tarkovsky. **G:** Vladimir Bogomolov y Michael Papava. **A:** Basado en "Iván" de Bogomolov. **F:** Vadim Yusov. **D:** V. Chernyaev. **M:** V. Ovchinnikov. **S:** E. Zelensova. **I:** Kolya Butlyaev, I. Tarkovskaya, Valentine Zubkov, E. Zhariikov, V. Malyavina, D. Milyutenko, S. Knylov, N. Grinko. **Pa:** Mosfilm. **PO:** U.R.S.S. 1962.

"MIMBRE".—R. G. y R.: Sergio Bravo. M.: Violeta Parra. Mt.: Sergio Bravo. Pa.: Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. POA.: Chile, 1957.

"DIA DE ORGANILLOS".—R., G., F. y Mt.: Sergio Bravo. M.: Gustavo Becerra. S.: Santiago Pacheco. P.: Sergio Bravo y Peter Chaskel. Pa.: Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. I.: María Angélica Núñez y los organilleros, Enrique Venegas, Félix Torres, Juan Tapia, Francisco Morales Pirru. POA.: Chile, 1959.

"LAMINAS DE ALMAHUE".—R., G. y Mt.: Sergio Bravo. F.: S. Bravo y Enrique Rodríguez. T.: Efraín Barquero, dicho por el mismo. Pa.: Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. POA.: Chile, 1961. Premios: Mención honrosa en el Festival de Locarno, 1962.

"PANTA RHEI".—R.: Bert Haanstra. M.: Max Vredenburg. AD.: Jan van der Hoeven. E.: Forum Filmproductie. POA.: Holanda, 1952.

"LOUISIANA STORY" (Una historia de Luisiana).—R. y P.: Robert Flaherty. G. y A.: Robert y Frances Flaherty. F.: Richard Leacock. M.: Virgil Thompson. Mt.: Helen van Dongen. S.: Benjamin Doniger, Bob Fine y Dick Vorisek. I.: Joseph Boudreaux, Lionel Le Blanc, E. Bienvenu, Frank Hardy, C.P. Guedry. E.: Loptert Film Inc. POA.: Estados Unidos, 1948.

"SEPPUKU" (Harakiri).—R.: Masaya Kobayaski. F.: Yoshio Miyayima. D.: Shinoku Hashimoto. M.: I. Takemitsu. I.: Tatsuya Nakadai, Shima Iwashita, Akira Ishikawa, Yoshio Inaba, Rentá Mikuni. POA.: Japón, 1962.

"NARA LIVET" (Tres almas desnudas).—R.: Ingmar Bergman. G.: Ingmar Bergman y Ulla Isaksson —de su cuento "Det Vánliga Vårdiga"—. F.: Max Willen. D.: Bibi Lindström. Mt.: Carl-Olof Sheppsted. P.: Gösta Hammabäck. S.: Lennart Svensson. E.: Nordisk Tonefilm. I.: Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin, Bibi Anderson, Hjalmar Söderberg, Eland Josephsson, Max von Sydow, Gunnar Sjöberg, etc. POA.: Suecia, 1957. Premios: Dirección y premio colectivo de interpretación femenina, en Festival Internacional de Cannes 1958.

"DJAVULENS OGA" (El ojo del Diablo).—R., A. y G.: Ingmar Bergman. F.: Gunnar Fisher. D.: P.A. Lundgren. M.: Daménico Scarlatti. Mt.: Oskar Rosander. I.: Jarl Kulle, Bibi Andersson, Stig Järrel, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Gertrud Fridh, Sture Lagerwall, Georg Funquist, Gunnar Sjöberg, Torsten Winge, Axel Daberg, Allan Edwall. DA.: 86'. POA.: Suecia, 1960.

BERT HAANSTRA

Realizador holandés contemporáneo, está considerado entre los más importantes de este género. Inicialmente se dedicó a la pintura, llegando al cine por el camino de la fotografía.

1948 "Mirto y los Demonios".

1949 "El círculo de Muiden resucita".

1950 "Espejo de Holanda". (Gran Premio, Cannes 1951).

"Esculturas Neerlandesas de la Edad Media".

1952 "Panta Rhei".

"The rival world".

1953 "El sondeo de reconocimiento".

1955 "Lucha sin fin". (Primer Premio, Festival de Arnhem).

"God Shiva".

"Aquí estaba el mar".

1957 "Reembandt".

"Glass".

1958 "Fanfare".

1960 "The case M.F.".

1962 "Delta Phase 1". (Premio Mercurio Dorado, Venecia 1962).

"Zoo". (Mención honrosa, Edimburgo 1962 y Medalla de Oro, Berlín 1962).

NOTAS:

PORTADA: Petroglifo de Isla de Pascua - Chile

Pedimos disculpas por los errores con que sale este primer número impreso. De otra manera se hubiera atrasado más de lo previsto.

**REGISTRO DE PROPIEDAD
INTELECTUAL EN TRAMITE**

Director Responsable: **José Troncoso**
Domiciliado en: **Quillota 214 - Viña**
Representante Legal: **Guillermo Aguayo**
Domiciliado en: **Quillota 214 - Viña**



Revelada en Chile por

Laboratorio AGFACOLOR de

QUIMICA BAYER DE CHILE LTDA.

CASILLA 139-D - SANTIAGO

La nueva película cinematográfica

AGFACOLOR CT 13 "S"

es un producto cumbre de AGFA

que cumple con todas las exigencias
del cineasta:

- * máxima nitidez,
- * rojo brillante, azul vigoroso,
- * amarillo saturado, verde natural,
- * luces diferenciadas,
- * riqueza de detalles en la sombra
- * gran margen de exposición
- * grano extraordinariamente fino