

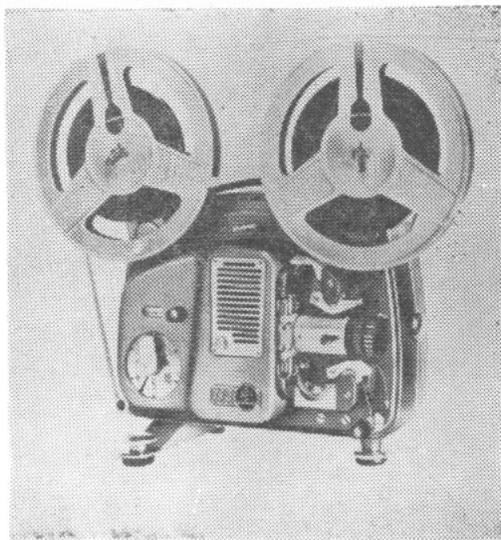
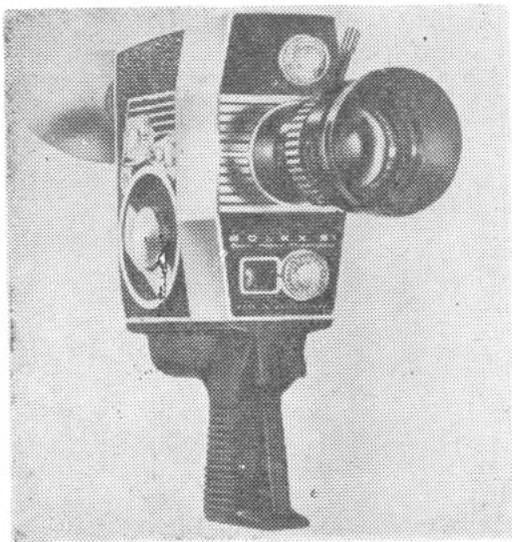
**CINE CLUB
VIÑA DEL MAR
CHILE**

cine foro

NOVIEMBRE 1965

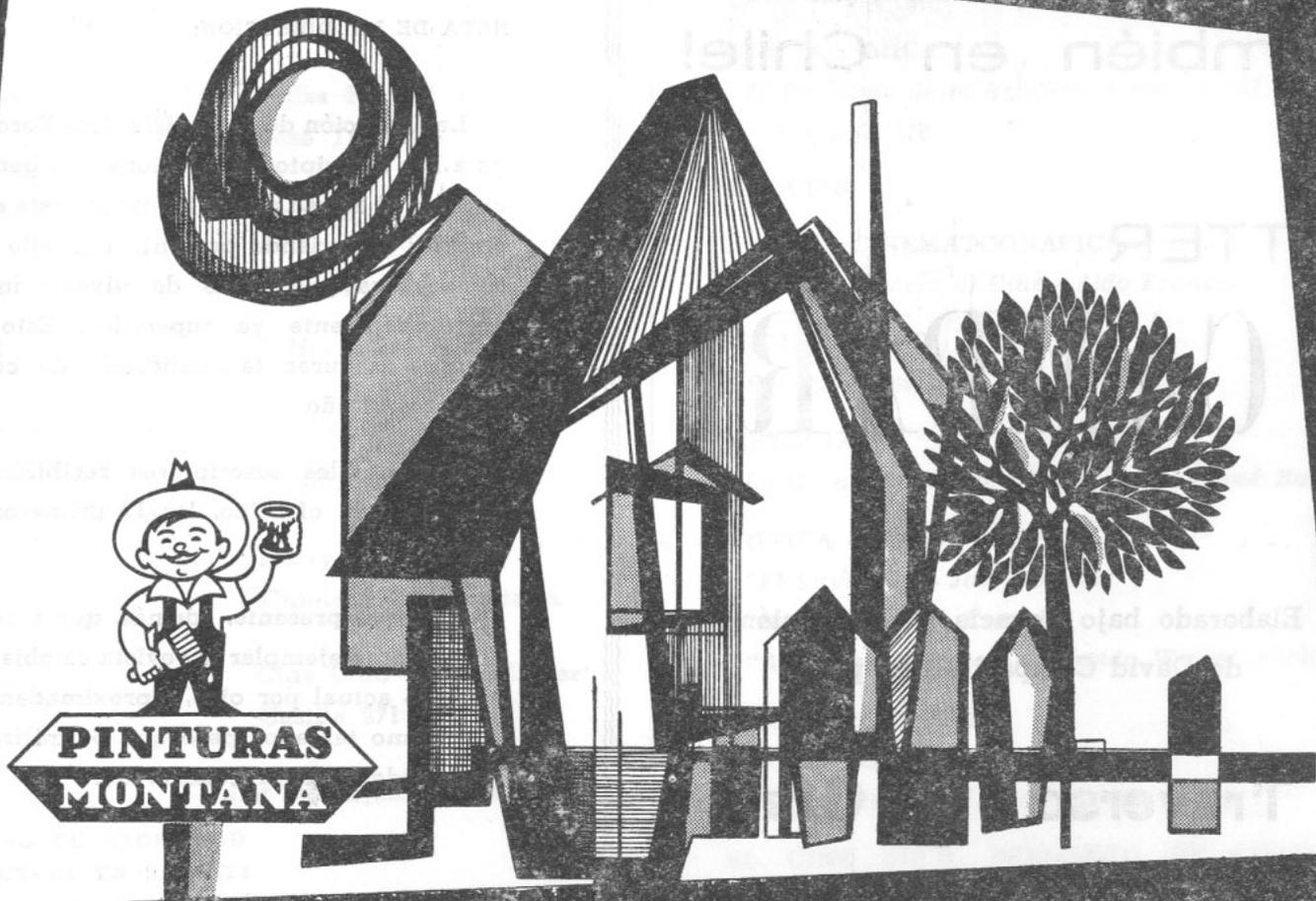
AÑO I

NUMERO 5



PAILLARD S.A. Ste-Croix - Suisse

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



**PINTURAS
MONTANA**

Y AHORA...

¡también en Chile!

BITTER

CAMPARI

Elaborado bajo licencia y supervisión
de David Campari Milán por

Traverso y Cía.

Viña del Mar — Santiago — Linares

NOTA DE LA DIRECCION:

La Dirección de la Revista Cine-Foro ruega a sus suscriptores y lectores, en general, excusar el atraso con que aparece este ejemplar N° 5, haciendo presente que ello tuvo como causa problemas de diversa índole, afortunadamente ya superados. Esto nos permite asegurar la publicación de cuatro números al año.

Los actuales suscriptores recibirán, de acuerdo a lo ofrecido, los 12 primeros números.

Hacemos presente, además, que a contar del próximo ejemplar la revista cambiará su formato actual por otro, aproximadamente del mismo tamaño,, pero que permitirá ser empastado y mejor conservado.

CINE FORO

M. R.

REVISTA OFICIAL CINE CLUB VIÑA DEL MAR

Dirección: **Luisa Ferrari y
José Troncoso**

Producción: **Gabriel Traverso**

Director Responsable: **Luisa Ferrari**

Domiciliado en: **7 Norte 360-Viña**

Representante Legal: **Guillermo Aguayo**

Domiciliado en: **7 Norte 360-Viña**

Representante en Santiago: **Kerry Oñate**
Cineteca Universitaria

Suscripciones: **Cine Club Viña del Mar**
Casilla 271 - Viña

Valor del Ejemplar: E° 1,50

REGISTRO DE PROPIEDAD
INTELLECTUAL EN TRAMITE

AÑO I N° 5

NOVIEMBRE 1965

SUMARIO:

EDITORIAL:

Una Sala de Cine Arte para Chile

CINE POLEMICA:

*El Problema de la Rebelión Frente a "El Silencio".
Kerry Oñate*

NOTICIAS

TECNICA CINEMATOGRAFICA

1) Introducción al Cine - Aldo Francia

PRIMER PLANO:

Roberto Rossellini - Luisa Ferrari

HISTORIA:

La Obra Fílmica de Joseph Losey - José Román

CRITICA CINEMATOGRAFICA:

"El Sirviente" - José Román

"Hamlet" - Aldo Francia

"América, América" - Orlando Walter Muñoz

BIO-FILMOGRAFIAS:

Joseph Losey - José Román

Ingmar Bergman - Kerry Oñate

EL CINE CLUB, FERMENTO DE CULTURA CINEMATOGRAFICA

Jean Pierre Bardot

SEA UD. UNO DE LOS CO-DUEÑOS

DEL PRIMER

CINE ARTE

DE CHILE

**EL CINE MAS CENTRAL DE VIÑA DEL MAR — LA MEJOR
CALIDAD VISUAL Y AUDITIVA — 423 BUTACAS
AIRE ACONDICIONADO**

VENTAJAS PARA LA CIUDAD

- Ciclos retrospectivos de cualquiera época del cine
- Películas exclusivas
- Preestrenos con foros
- Festivales de Cine Nacional e Internacional
- Foros semanales y enseñanza del cine
- Ausencia de propaganda
- Cine Infantil Dominical
- Obras teatrales de vanguardia
- Conciertos y Recitales

VENTAJAS PARA LOS DUEÑOS

- Capital defendido
- Entradas muy rebajadas
- Reserva de localidades hasta media hora antes de la función
- Funciones exclusivas
- Envío de informaciones cinematográficas de Cine Arte
- Cursos de cine y filmación
- Cursos de Teatro

**INFORMACIONES E INSCRIPCIONES EN LA SECRETARIA DE CINE ARTE
GALERIA VICUÑA MACKENNA (PLAZA VERGARA) — CASILLA 271 — VIÑA DEL MAR**

Una sala
de Cine-Arte
para Chile

La noticia objetiva es fría y breve, sin embargo, implica el haberse dado un conjunto de condiciones, un determinado ambiente: un algo que maduró. Su trascendencia va más allá de lo que con una fugaz mirada podamos ver en esas pocas palabras.

¿Qué pasó, que de improviso nos encontramos con esta noticia?

Un buen día, un pequeño grupo de amigos del cine, viñamarinos, se dio cuenta que no eran sólo ellos quienes tenían la necesidad de contacto con los grandes maestros del arte cinematográfico, que había muchos espíritus activos que comenzaban a participar o participaban de igual inquietud. Por otro lado nada, salvo excepciones calificadas, servía para satisfacer o disminuir siquiera en parte esta creciente necesidad cinematográfica.

Se comenzó a buscar, se descubrió el lugar apropiado, se elaboró el plan de acción, y he aquí que tendremos en Viña del Mar la primera Sala de Cine-Arte del país.

La constante labor realizada durante estos tres últimos años por el Cine-Club de Viña del Mar, despertó la necesidad de una Sala como la que ahora tendremos, haciendo posible que lo que fue una hermosa idea,

sea hoy una gran empresa que ha tenido la virtud de aunar voluntades y capitales con miras a permitir una mayor difusión artística y cultural.

La particularidad única de esta Sala, el pertenecer a una comunidad de personas con inquietudes y aspiraciones a un mismo nivel, permitirá desvincularla de los fines pre eminentemente económicos a que aspiran, de ordinario, empresas similares. Con regularidad se contará con buen cine, tanto para adultos como para niños; podremos ver y discutir películas que contengan nuevas formas de lenguaje cinematográfico o nuevos temas; tendremos la ocasión de mantener un contacto directo e íntegro, con la obra de los grandes maestros del cine, conocimiento indispensable para despertar e incrementar la cultura cinematográfica, desgraciadamente tan descuidada, hasta ahora, en nuestro medio.

Además, los modernos elementos de proyección con que contará la Sala, que permitirán exhibir en condiciones de tamaño y nitidez semejantes todos los formatos, harán posible dar el mayor estímulo jamás otorgado al Cine Nacional. Allí, tendrán la oportunidad de exhibir sus films incontables realizadores chilenos que trabajan experimentalmente y cuya obra permanece en el anonimato, no obstante ser valiosa y seguramente de porvenir, si se les da la oportunidad de difusión y crítica, indispensables a su progreso.

En fin, esta Sala y seguramente las que la seguirán, permitirá agrupar las inquietudes culturales de una zona completa, dando cabida a tantas iniciativas que hoy día mueren en su etapa de concepción intelectual, por no tener posibilidad alguna de desarrollarse. Ello no sólo con referencia al Cine Nacional, sino también a grupos de teatro, mimos, música, etc., para quienes también estarán siempre abiertas las puertas de este Cine-Arte.

Inspirada en otras salas semejantes que existen en Europa y algunos países de América, la realización de esta obra no es solamente el fruto del esfuerzo de sus cinco organizadores, sino que a él se suman como elementos esenciales los cientos de personas que acogieron con entusiasmo la idea primera; la acogida favorable que siempre encontraron en los medios de difusión periodística, en el ambiente cinematográfico nacional, en las Universidades, autoridades locales y nacionales.

Habiendo conocido de cerca la gestación de la idea, los enormes sacrificios y dedicación que implicó el materializarla y tomando en cuenta el significado que esto tiene para el cine de nuestro país, para nuestro medio artístico y cultural, concluimos: enorgullecidos, que haya sido precisamente aquí donde nació y creció esta primera Sala de Cine-Arte de Chile, y al mismo tiempo agradecidos, por las enormes posibilidades que de hoy en adelante tendremos y que antes nos estaban vedadas.

El Problema

de la Rebelión

Frente a

“El Silencio”

Otra vez la censura. Y el camino está abierto nuevamente para la gran polémica. Se discute, se habla demasiado, se dan soluciones, por último, se emiten juicios condenatorios. Pero el problema subsiste. La Censura Cinematográfica de Chile ha rechazado otro film importante, ha prohibido su exhibición en nuestro país y, por ende, el público nacional no podrá ver una obra cinematográfica que valía la pena conocer. Antes había sido el problema de “Una Mujer es Siempre Una Mujer”, de Godard, o el de “El Bello Sergio”, de Chabrol. Ahora le ha tocado su turno fatal a “El Silencio”, de Ingmar Bergman.

La actitud general ha sido muy ambigua frente al veredicto oprobioso de un grupo de personas que creen saber manejar el destino cultural de un país. En el café, el intelectual ocioso divaga en la noche, examinando el problema y argumentando mil juicios disparatados; en la calle, el hombre cotidiano, ese tipo de hombre generalmente mediocre, escupe con desprecio profiriendo blasfemias, maldiciones e insultos que no golpean a nadie; en la redacción de los diarios, un periodista se siente en la obligación de escribir sobre el tema de actualidad antes que pierda su vigencia y llena largas columnas con palabras vehementes y obsesivas que repiten la idea ya estereotipada que siempre se invoca en casos similares. En fin, unos pocos se muerden los labios para que no salga el grito de rebeldía que podría herir la conciencia aletargada de un pueblo que todo lo permite, que todo lo soporta y que ha terminado por destruirse intelectualmente a sí mismo a causa de su inercia.

No existe rebeldía ya en nuestra gente. Porque el problema de “El Silencio” es un accidente en cierto modo. El Consejo de Censura Cinematográfica y sus miembros no son tampoco los verdaderos culpables. Hay una estructura social y un sistema detrás de todo esto que está funcionando mal, que huele a podredumbre y que sería necesario destruir. Hay una máquina infernal creada por los hombres que ha permitido que hoy no exista la gran rebeldía de otros tiempos; esa

máquina que se nutre de leyes mal estructuradas, irresponsables e insolentes que atentan contra la libertad de expresión, contra el derecho de opinión y contra el hombre considerado como ente individual, consciente y libre frente al fenómeno del arte, de la ciencia y de la cultura.

Bergman afirma en "El Silencio" que el infierno está en nosotros, aquí en este mundo nuestro que llegamos a amar algunas veces, y que este infierno es el resultado del "silencio" de Dios. Yo pienso que es aun más terrible el silencio de los hombres frente a la injusticia que significa quitarle a una comunidad las posibilidades de acercarse a la expresión artística de alguien importante que en cierto lugar del universo está pensando y está diciendo cosas trascendentales. ¿Dónde está la dignidad, el prestigio personal y la actitud rebelde del hombre moderno que vive en Chile? ¿Dónde está la juventud que lucha a veces por tantas malas causas cuyos motivos reales casi siempre ignoran? ¿Dónde están los partidos políticos que mueven y transforman a la sociedad para su propio beneficio? ¿Dón-



Gunnel Lindblon y Birger Malmsten en "El Silencio".

de están los cine-clubes que se dicen preocupados del fenómeno del cine y que sólo se aíslan en las salas oscuras para ver y comentar los films que los llevarán un día a las especulaciones más increíbles sin que de ello se obtenga provecho alguno porque en el camino habrán perdido la ruta y no llegarán a ninguna parte?

No basta con gritar por las calles llevando estandartes o carteles insultantes; no basta con decir las cosas un día para olvidar mañana que ayer se estuvo en un frente de batalla ya perdido en el recuerdo; no basta con escribir en los periódicos hoy lo que pensamos porque la noticia mañana ya habrá muerto. Es necesario ser rebelde siempre y luchar por la destrucción de esos mitos que conducen multitudes. La rebelión no significa tampoco el gesto gratuito de reprobación, ni la actitud snobista de oposición a las cosas en las que muchas veces no se cree totalmente o en las que llega a creerse por compromiso intelectual de dudosos orígenes. Rebelarse frente al mundo es estar en una posición de ataque permanente, dispuesto a decir "no" a todo lo que no corresponda al esquema normal de nuestro pensamiento. Significa también un estado de alerta, una constante lucha que no podrá terminar sino con la abolición de lo que se está denigrando; significa utilizar todos los medios a nuestro alcance para hacer despertar las conciencias frente a un estado de cosas que se advierte corrompido, viscoso y maleado. Rebelarse, por último, es la actitud digna del hombre moderno que nunca debe permitir la violación de su integridad emocional y espiritual frente al problema vital del universo que tiene derecho a conocer y juzgar según su criterio individual no sometido a compromisos de ninguna especie.

"El Silencio", de Bergman, es sólo una etapa más. Mañana tendremos otro ejemplo semejante, y después otro y otro. En un país sin rebeldía no sabemos adonde nos conducirá la audacia de unos pocos que explotan la ingenuidad, la ignorancia y la pereza de un pueblo que no sabe levantarse para defender lo que se le ha arrebatado con violencia e impudicia. Algún día, alguien que todavía cree "en la moral y en las buenas cos

tumbres", se le ocurrirá censurar el teatro y la pintura, la música o la escultura, nadie sabe a qué extremos puede llegarse en estas condiciones. Y el hombre de la calle o del café gritará con fuerza sin ser escuchado, pero luego su silencio se sentirá como un acto de renuncia a toda lucha, como un movimiento de resignación que llevará implícitos la aceptación y la tolerancia de otros vejámenes que caerán sin piedad sobre él sin que pueda esperarse una reacción contraria desfavorable a los motivos que los han visto nacer.

Somos hombres que necesitamos un poco de rebelión para poder vivir. Pensemos que esta vez fuimos derrotados por una fuerza mayor, pero que la próxima vez nuestra lucha comenzará desde lo alto para no terminar muy pronto. Será preciso levantarse en armas si es necesario para defender lo que es nuestro, porque yo pienso que no hay nada más grande ni más digno de respeto que la individualidad del hombre, su derecho a pensar y a juzgar por cuenta propia, su libertad de acción sin barreras políticas, religiosas o morales que sólo conducen a la descomposición de su estructura psicosocial en el más amplio sentido de la palabra.

Hasta ahora hemos dicho "sí"; en adelante, nuestro "no" significará guerra total. Demostraremos de algún modo que todavía quedan rebeldes en Chile y que estos rebeldes pueden tener la fuerza para obtener que nuestro país no se quede al margen de la cultura cinematográfica otra vez. Desde ahora yo pido un minuto de silencio para aquellos que rechazaron "El Silencio" de Bergman, porque a los muertos por lo menos hay que respetarlos aun cuando su muerte fuere sólo intelectual y no física.

KERRY OÑATE N.

Las dos mujeres están solas en el crepúsculo que cada vez más tiende a la oscuridad.

La luz que viene de la calle, dibuja sombras espesas sobre el techo y sobre el muro. La pieza se convierte en un acuario. Ester se ha servido un vaso de cognac, lo paladea lentamente en pequeños sorbos.

ESTER, off. ¿Dónde fuiste toda la tarde?

ANNA. A pasearme a la ciudad.

ESTER. ¿Dónde fuiste?

ANNA. Aquí, a los parajes.

ESTER. Fue un largo paseo.

ANNA. Yo no quería volver al hotel.

ESTER. ¿Por qué no lo querías?

ANNA. No tenía ganas.

ESTER. Tú mientes.

ANNA. Y bien! Esto no tiene importancia.

ESTER. ¿Qué es lo que hiciste?

ANNA. Si tú no comprendes, es que eres necia.

Ester se queda muda algunos instantes, fuma su cigarrillo, mira por la ventana, no deja de sonreír despreciativamente" (*)

Anna y Ester representan los dos aspectos del hombre: Anna simboliza la materia, Ester el espíritu. Ambas, espíritu y materia están asediadas por una vida densa, dura y neurotizante (que en el film está simbolizada por la ciudad adonde llegan las dos protagonistas: sucia, agobiante, llena de soldados, armas, elementos de destrucción).

En un mundo con Dios, es el espíritu el que se evade de la densidad traumatizante de la vida. Pero en este mundo bergmaniano, en que el hombre ya no cree en Dios (Silencio divino), es la materia la que trata de escapar eróticamente del asedio ambiental... y el espíritu, sin posibilidad de evadirse, sufre.

A. F. B.

(*) Extractado de "L'Avant-Scène, Cinéma", N° 37, Le Silence.



TERCER FESTIVAL: UN FESTIVAL QUE DESPERTO INTERES

Con un interés que asombró, tuvo lugar en Enero de 1965, el Tercer Festival de Cine Aficionado del Cine-Club Viña del Mar, en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María de Valparaíso y teniendo como marco la XVII Escuela Internacional de Verano de Valparaíso, que año a año organizan conjuntamente la Universidad mencionada y la Universidad de Chile.

Hubo interés de parte del público, que asistió en un promedio de 300 personas cada día, a las sesiones de proyección, e interés en el extranjero, que este año llegó a estar representado por 15 países: Francia, con 8 películas; España, con 5; Checoslovaquia y Argentina con 4, cada uno; Yugoslavia e Italia, con 3; Suecia, Alemania y Portugal, con 2, y, Nueva Zelanda, Noruega, Bélgica, Estados Unidos y Suecia, con una cada uno. Chile, por su parte, compitió con 7 películas.

El Jurado de este Tercer Festival, lo integraron: Lidia Baltra, del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile; Yolanda Montecinos, de la Revista Ecrán; Kerry Oñate, Director de la Cinoteca de la Universidad de Chile; Hans Ehrmann, Crítico de Cine de la Revista Ercilla; Aldo Francia, Director de Festivales de Cine-Club Viña del Mar, que presidió el Jurado, y Agustín Mahieu, destacado crítico y realizador argentino, quien concurrió especialmente invitado.

PELICULA ARGENTINA OBTUVO EL "PAOA", GRAN PREMIO DEL JURADO

El PAOA, donado por la Cía. de Refinería de Azúcar de Viña del Mar, y Premio Máximo, se otorgó al film "Un Largo Silencio", documental en blanco y negro, 16 mm., realizado por Eliseo Subiela, de Ar-

gentina, en opinión del Jurado: "por la fuerza expresiva que ha logrado a través de sus imágenes y por la novedosa búsqueda de un lenguaje cinematográfico".

El film premiado, es un documental sobre la vida de los enfermos de un Hospital Neuropsiquiátrico. El comentario que acompaña al film, de una gran poesía, es obra de Subiela, conjuntamente con Pablo Gerchunoff.

COMO SE DISTRIBUYO EL RESTO DE LOS PREMIOS

Otras dos películas argentinas que participaron, también obtuvieron premios de jurado "¿Por qué?", en blanco y negro, de Carlos Pasini, el premio a la mejor película de 8 mm., "por la expresión de un contenido valioso a través de un buen montaje, que fue más allá de las posibilidades logradas corrientemente en este formato", y "La Tierra Quema", en 16 mm. de Raymundo Gleyzer, el Premio Forestier, a la mejor fotografía en blanco y negro, "por su dramática lograda a través de fotografías funcionales en relación directa con el tema expuesto".

La primera de estas películas es un breve argumento que muestra a través de significativas imágenes, el paso de un niño a la adolescencia y la segunda, es un documental, de gran realismo, cuyo tema es la vida de hambre y sed que viven los habitantes del nordeste brasileño. En un Festival celebrado posteriormente, durante el presente año, en Génova este film le Gleyzer, obtuvo una medalla de oro.

El film "No hay más esperanza", blanco y negro, de Giorgio Manfroni y Carlo Giovannonni, de Italia, obtuvo el Premio Agfa, al Mejor film de Argumento en 16 mm. "por la intensidad dramática que logró mediante el inteligente uso de los medios expresivos cinematográficos en la narración de una sencilla anécdota". Esta, es el trayecto hacia el cementerio de un cortejo fúnebre, que lleva como único acompañante a una mujer anciana.

El Premio Casino Municipal, a la mejor película documental en 16 mm., fue asignado a "Barreras de Vidrio", blanco y negro, del checoslovaco Rudolf Mihle, "por el óptimo resultado plástico logrado por sus realizadores, mediante la ingeniosa explotación de una idea singularmente simple. El film es un documental de vitrinas de establecimientos comerciales, y lo que se ve desde ellas.

La mejor película de fantasía en 16 mm., que mereció el Premio "El Mercurio", fue "Agaga Conga", color, de Jean Charles Meunier, Francia, "por el interesante contenido expuesto en forma ágil y humorística". Su tema: un individuo neurotizado por los ruidos de la ciudad busca refugio en otros mundos, donde encuentra iguales molestias.

Dos películas alemanas también fueron premiadas: "Geisterberg 7", de Werner Lepach, color, "por su buena ambientación, trucaje y actuación, elementos con los cuales el Director logró una película técnicamente impecable para las posibilidades del formato", obtuvo el Premio Kodak, a la Mejor película argumental en 8 mm. y "Ser una vez una gran Dama", de Helmuth Lersch, fue acreedora al Premio Evans, al mejor film familiar en 8 mm., "por la suave comedia lograda mediante la excelente dirección de su personaje principal".

La película de Lepach, relata lo que ocurre a dos ladrones que tienen la infeliz idea de ir a robar a la casa de un mago.

Por su parte, el film de Lersch, tiene como actriz principal a una pequeña y simpática niña que aprovecha una fugaz salida de su madre para usar sus cosméticos, por cierto en forma no muy perfecta.

El Premio Pellerano, para la mejor fotografía en colores, se otorgó a un film portugués "Espejo de la Ciudad", 8 mm., de Vasco Branco, "por la belleza cromática y poética mantenida a través de toda la cinta". El film es un documental, en base a imágenes reflejadas en el agua.

Las únicas dos menciones especiales concedidas por el Jurado correspondieron a: "Iván e Ivonna", de Bozena y Jan Beran, de Checoslovaquia, "por la excelente dirección de actores, la bella fotografía en blanco y negro y la risueña poesía que emana de su contenido", y a "Rivales", del realizador sueco Erich Bothé, "por la originalidad y el humor con que fue encarado el tema".

"Iván e Ivonna", en 16 mm., es la breve historia de un muchacho, que sale a pasear con la hermana de su novia, en ausencia de ésta, encontrándola en casa al volver.

"Rivales", es un film de animación, en 16 mm., blanco y negro, en el que utilizando elementos simples, tales como corchos, fósforos, etc., se reproduce un combate singular entre dos caballeros.

Tres premios que debía otorgar el Jurado fueron declarados desiertos: el Premio Francia, al Mejor Documental en 8 mm., el Premio Diario "La Unión", a la mejor película de fantasía en 8 mm. y el Premio Soc. Arqueológica Francisco Fonck, a la Mejor Cinta folklórica, en opinión del Jurado, por no haberse presentado ningún film que reuniera los requisitos necesarios para ser merecedor de estas distinciones.

NOVEDADES DE ESTE FESTIVAL

Tres nuevas modalidades se implantaron en este Tercer Festival. Una, fueron los Premios de Público, otra, un Premio Especial de Cine-Club Viña del Mar, y una última, el envío de un recuerdo autóctono a los participantes extranjeros que superaron un cierto nivel de técnica.

Los premios de Público se adjudicaron: al film nacional "Pan Amargo", 16 mm., blanco y negro, de René y Gladys Quintana, film que es la breve historia de un mendigo que sueña ser millonario, y a la película "El Espejo de la Ciudad", del realizador portugués Vasco Branco, que también obtuvo un premio de Jurado.

El Premio Especial Cine-Club Viña del Mar, fue otorgado al film "A los visitantes no les gusta la música", 8 mm., blanco y negro, del autor francés Jean Liégeois, que supo combinar con maestría la actuación de personas y la de personajes inanimados. Su tema trata de la forma en que actúan dos muñecos que había en una casa vacía, ante la llegada de un ladrón, al que terminan por hacer tomar preso.

NUEVAS BRISAS SOPLAN PARA CINE CHILENO

Las actividades filmicas de tipo experimental y documental, han tenido un apreciable desarrollo durante lo que va corrido del año. Al parecer, soplan otras brisas para el cine nacional que, por fin, será seriamente considerado de acuerdo a la enorme importancia que tiene como arte y como medio de comunicación. Se habla de proyectos de ley que favorecen al cine chileno, de estudios que se realizan para darle un gran impulso. Ojalá estos rumores se concreten y pronto, porque el ambiente propicio para ello ya está dado hace mucho tiempo y los realizadores chilenos esperan, impacientes, ser comprendidos y estimulados.

CO-PRODUCCION CHILENO-ARGENTINA- BRASILEÑA COMENZARA EN ENERO

Para el próximo mes de Enero, se espera comenzar la filmación de una película en tres episodios, llamados todos "Historia de..." y que será una co-realización chileno-argentina-brasileña.

Esta es la concreción del proyecto conjunto de tres realizadores latinoamericanos, quienes serán los Directores de cada uno de los tres episodios.

Nelson Pereira Do Santos, profesor de Cine en la Universidad del Brasil y uno de los más importantes cinematografistas brasileños actuales, tendrá a su cargo la parte a filmarse en Brasil, y él será, además, el coordinador general de la obra.

Rodolfo Kuhn, destacado Director argentino, autor, entre otros, de los films "Pajarito Gómez", y "Los Jóvenes Viejos", realizará la parte argentina.

Helvio Soto, ya vastamente conocido entre nosotros, Director del Canal 9 de T.V., de la Universidad de Chile y autor de varios cortometrajes ("Yo tenía un camarada", "El Analfabeto", "Ana"), será quien dirija la parte de Chile.

Esta co-producción tendrá como base un intercambio de actores y técnicos, encontrándose prácticamente listo su financiamiento, al confirmarse, en fecha reciente, un fuerte aporte del productor argentino Marcelo Simonetti (que ha producido, entre otros films: "Tres veces Ana", de David José Kohon, y "La mano en la trampa", de Leopoldo Torre Nilson).

CINE EXPERIMENTAL SIGUE EN CONTINUADA LABOR

Integrantes de Cine Experimental de la Universidad de Chile, han trabajado arduamente y ya empiezan a conocerse los resultados de su labor.

Pedro Chaskel, Director de Cine-Experimental de la "U", recién estrena un documental titulado "Aborto", encargado por una Sociedad Médica de Santiago, y que contó con la asesoría del doctor Requena, médico del Hospital José Joaquín Aguirre, de la capital. Protagonistas de este film, son, en gran parte, mujeres que relatan hechos reales que les ocurrieron personalmente. La fotografía estuvo a cargo de Héctor Ríos y la música es de Gustavo Becerra.

También Chaskel, con la colaboración de Ríos, acaba de terminar el film "Erase una Vez", cortometraje que relata el nacimiento de un partido político, inspirado en hermosos ideales que, poco a poco, a través del desarrollo del film, van siendo desvirtuados por sus adeptos hasta llegar a un final inesperado y cruel: la muerte del fundador del Partido. La narración de esta película, está a cargo de Nelson Villagra y la música es también de Becerra.

Estas dos películas han sido filmadas en blanco y negro y en 35 mm., al que podríamos calificar como "la nueva línea" del formato, en lo que se refiere a Cine Experimental. Esta "línea" se adopta, en vista de las mayores posibilidades de difusión que tiene el formato grande y considerando la disponibilidad en el país de laboratorios para trabajarlo en forma adecuada.

PELICULA CHILENA PREMIADA EN MONTEVIDEO

Pedro Chaskel parece ser quien este año ha decidido hacer noticia. Aparte de todo lo que ha realizado, el film suyo "Erase una Vez", con dibujos de Vittorio Di Girolamo y fotografía de Héctor Ríos, acaba de obtener una Mención Especial del Jurado en el Primer Festival Latinoamericano de Cine Independiente, efectuado en el pasado octubre en Montevideo, Uruguay. Se trata de un film de animación, en 16 mm., blanco y negro.

El primer premio al largo metraje en este Festival, lo recibió el film "Dios y el Diablo en la Tierra del Sol", del realizador brasileño Glauber Rocha, cuyo nombre conviene recordar, porque es uno de los valores del cine brasileño de hoy y, seguramente, oiremos hablar de él más de una vez.

NUEVOS NOMBRES EN EL CINE NACIONAL

Miguel Littin, Director de Programas de T. V., en el Canal 9 de la Universidad de Chile, en Santiago, asistente de Helvio Soto en "Yo Tenía un Camarada" y actor en el film del mismo director "El Analfabeto", termina de realizar un documental poético sobre los niños vagos. El nombre del film es "Por la Tierra Ajena", y ha sido hecho en blanco y negro, 16 mm., con fotografía de Fernando Bellet.

"Por la Tierra Ajena", es un producción independiente que está eso sí, ligada a Cine-Experimental de la "U" y ha contado con todo su apoyo.

Este joven Director prepara su primer largo metraje para el próximo año, el que tendría como tema una de las obras de teatro de Luis Alberto Heiremans.

POSIBLE IMPACTO EN AMBIENTE

CINEMATOGRAFICO

Hay un cineasta chileno, recién iniciado en el séptimo Arte, que podría tal vez causar un serio impacto en el cine nacional y podría serlo también, en el cine en general. Su nombre hasta ahora desconocido, como cineasta, puede ser considerado, más adelante, como el de un innovador en el cine nacional: Alvaro Covacevich.

Covacevich, arquitecto paisajista santiaguino, acaba de terminar su primer film, costeadado casi íntegramente por él solo.

Se trata de una película en 35 mm., un largo metraje, en el que se combina el blanco y negro con el color y cuyo tema, según expresa la presentación del film es "la vida del hombre medio, posiblemente de cualquier parte del mundo, especialmente la del sudamericano medio... Su argumento es el testamento diario del hombre común, del hombre cero, que nada tiene y que nada tendrá mientras no se rebele y destruya esa insensibilidad exterior hacia él... En vez de vivir un poco cada día, el hombre común muere un poco en cada cosa y en cada momento de su vida". El film se llama "Morir un poco" y tiene la particularidad de no tener diálogos, ni comentarios hablados, sólo un fondo musical, original de Covacevich.

Esta película no será vista todavía en Chile. La conoceremos una vez que haya sido presentada en los Festivales de Cannes, Francia; Berlin, Alemania y Karlovy Vary, Checoslovaquia, el año próximo.

Entretanto, esperemos.

SE ANUNCIA CICLO DE CINE ARGENTINO ACTUAL

Miguel Angel Rieta, integrante del Directorio del Instituto de Cinematografía Argentino, vino a Chile en el mes de septiembre pasado, para tratar la venta de películas argentinas en nuestro país y la organización de un ciclo de la nueva producción del cine transandino. Esto fue lo único que concretó en el país y se haría en Febrero de 1966 en Viña del Mar, organizado por Cine-Club. A él vendrían siete de las películas argentinas más importantes del momento actual, entre las que están: "Crónica de un Niño Solo", de Leonardo Favio"; "Pajarito Gómez", de Rodolfo Kuhn; "El Ojo de la Cerradura", de Leopoldo Torre Nilson, etc.

Este ciclo contaría además, con la presencia de varios de los directores cuyas películas serán exhibidas, como asimismo de algunos actores y actrices.

Y LA ACTIVIDAD DE CINE, CRECE

Buenas noticias en el ambiente cinematográfico santiaguino: el Instituto Filmico de la Universidad Católica en conjunto con el ICTUS, han inaugurado funciones semanales de cine de cámara, en el Teatro la Comedia, de Santiago. Esta sala (aproximadamente 100 butacas), presenta durante seis días a la semana programas de Teatro, y el día lunes, en dos funciones (vermut y noche) programas de cine a base de cortometrajes.

Las primeras funciones, iniciadas a contar del lunes 25 de Octubre, han venido presentando cinco cortometrajes: "Las Esquinas de la Manzana", de René Kocher, de gran experiencia como Director de cortometrajes y cameraman, que en este film capta un aspecto de la acelerada vida del santiaguino; "Viva la Libertad", dibujos animados de Patricio Guzmán, escritor y cineasta, que nos muestra en base a dibujos, muy sencillos, el dilema de un hombre "atrapado por su propia libertad interior"; "Faro Evangelistas" y "Chile, Paralelo 56", ambas de Rafael Sánchez, S. J.

Director-Fundador del Instituto Filmico de la Universidad Católica y de conocida trayectoria en el ambiente artístico y cultural como incansable luchador en pro de un cine chileno moderno. Estas dos últimas películas, fueron realizadas con la colaboración de la Armada Nacional y venciendo una serie de dificultades que se presentaron durante la filmación, dadas las condiciones ambientales extremadamente duras de los lugares en que se hicieron: en las cercanías del Estrecho de Magallanes, al Sur del país.

Todas estas películas, han sido producidas por el Instituto Filmico de la Universidad Católica de Santiago.

El programa se completa con la película "El Vuelo del Gemini IV", documental realizado durante este histórico viaje, por una cámara especial de 16 mm., y que muestra el "paseo espacial" del astronauta norteamericano E. White.

Las funciones, según hemos tenido conocimiento, se han venido realizando a teatro lleno.

La idea es excelente, la aplaudimos y esperamos sea un paso adelante, continuado e imitado, para la divulgación en el país de los cortometrajes nacionales y extranjeros, de interés.

Junto a este Cine de Cámara, se quiere crear un Cine-Club, que sería dependiente del Instituto Filmico de la U.C. Nuevos aplausos, porque se advierte en el país una enorme necesidad de Cine-Clubes, que contribuyan a la divulgación y desarrollo de la cultura cinematográfica, paso previo e indispensable para que todos podamos progresar en el Arte del Cine.

MAS PASOS ADELANTE

Viña del Mar sigue haciendo noticia, en cuanto a actividades de cine se refiere. Durante el presente año, se iniciaron clases de cine en dos colegios de la ciudad: Colegio Patmos, a cargo de Aldo Francia, y Padres Franceses, a cargo de la autora de estas líneas. Además, Valparaíso tampoco se ha quedado atrás en cuanto a promover la cultura cinematográfica: el Co-

legio Seminario San Rafael, cuenta con un curso de cine a cargo de Orlando Walter Muñoz y los estudiantes de la Universidad Santa María, con uno a cargo de Aldo Francia.

Esta iniciativa, de tanto valor y cuya necesidad se hacía sentir desde hace tiempo, ojalá encuentre eco, porque es imposible ignorar un Arte como el Cine y más difícil aún, ignorar la necesidad de darlo a conocer y de enseñar a evaluarlo adecuadamente.

FESTIVALES DE CINE-CLUB SE RENUEVAN

Los Festivales de Cine, que anualmente organiza Cine-Club Viña del Mar, han crecido. El próximo, que se está organizando para el mes de Abril de 1966, tendrá varias innovaciones respecto a los anteriores. Su nombre será: Cuarto Festival de Cine de Viña del Mar, y mediante él se seleccionarán algunos films nacionales que participarán en el Festival Internacional que se prepara para el mes de octubre de 1966. Estará abierto a realizadores nacionales, y será para los tres formatos más usuales: 8 mm., 16 mm. y 35 mm., en corto o mediano metraje.

Respecto al Festival de Octubre, sólo podrán participar en él cortos y medianos metrajes, en 16 mm. o en 35 mm. No compite el 8 mm. Las invitaciones solamente serán distribuidas en el área latinoamericana. No habrá invitaciones a países europeos o de otros continentes, porque dado que es la primera vez que se organiza un evento de tal envergadura, y no obstante la experiencia que se tiene en los Festivales de Cine Aficionado, Cine-Club Viña del Mar, aparte de estimular la producción experimental chilena y latinoamericana, quiere observar la realización de este Festival en la práctica antes de lanzarse a un Festival de mayores proporciones, como lo sería uno con participación mundial.

Ambos Festivales, han sido declarados actividades oficiales de la Ilustre Municipalidad de Viña del Mar, lo que implica su valiosa colaboración. Además, la Universidad de Chile les ha otorgado su auspicio y una efectiva cooperación en la labor organizativa.

CINE-CLUB VIÑA DEL MAR ES YA UNA PERSONA IMPORTANTE

Durante el presente año Cine-Club Viña del Mar adquirió la categoría de Persona Jurídica, se le ha calificado como una "persona importante". Este hecho ampliará enormemente sus posibilidades y él implica que se ha reconocido oficialmente, la eficiente labor realizada hasta ahora; que ella merece un estímulo, porque es necesaria como lo demuestra el eco recibido desde distintos ángulos.

El Directorio actual de la institución, que durará en sus funciones hasta el mes de Marzo de 1966, está integrado en la siguiente forma: Presidente: Aldo Francia B.; Secretaria: Luisa Ferrari de Aguayo; Tesorero: Hugo Castelleto T.; Director de Festivales: José Troncoso N.; Director de Filmación: Luciano Tarifeño S.; Director de Estudios Cinematográficos: René Quintana M.; Director de Difusión: Andrés de la Maza F. y Directora de Prensa y Relaciones Públicas: Olga Bianchi D.

TAMBIEN AQUI SE TRABAJA

Se está filmando por encargo de la Corporación de Amigos de la Biblioteca Municipal B. Vicuña Mackenna y con el auspicio de la Municipalidad de Viña del Mar, un corto documental en 16 mm., color, sobre la Ciudad-Jardín. La Dirección del film está a cargo del periodista y realizador de programas de T. V. Carlos Boker; en fotografía está Luciano Tarifeño; en Producción, René Quintana, Jorge Madariaga y Olga Bianchi; secretaria, Gladys Cubillos de Quintana. La música del film es original de Osmán Tobar.

El film "Viña del Mar, Ciudad Mágica", ha contado con la colaboración de todos los integrantes de Cine-Club, está en su etapa de montaje y compaginación musical. Se espera que dentro de los próximos meses, pueda estar en condiciones de ser exhibido públicamente.

Integrantes de Cine-Club Viña del Mar, que filman con la sigla C.A.E.V.I. (Cine Aficionado y Experimental Viña del Mar), productora de los films que realizan, están trabajando en un documental sobre Valparaíso, su nombre: "Seis Miradas a Playa Ancha", y son 6 visiones, cada una de un aspecto especial del puerto, vistas por seis Directores (cada uno dirige una de las "miradas"). El film es en 8 mm., color, encontrándose lista la filmación y habiéndose iniciado el trabajo de montaje. Será presentado en el Festival Nacional de Abril.

Los seis integrantes del grupo de "curiosos" que miran, son: Jorge Madariaga, José Di Doménico, Luis Lagunas, Víctor Cádiz, Andrés de la Maza y Mario Sepúlveda.

Aldo Francia, por su parte, trabaja en colaboración con miembros de Cine-Club, en un documental sobre la Epilepsia, que le fuera encargado por la Liga contra la Epilepsia de Valparaíso. Este film es en 16 mm., blanco y negro y será distribuido y divulgado en todo el país, por la Liga mencionada.

JOVEN REALIZADOR ARGENTINO NOS ENTREGA ALGO DE SI MISMO

Por último queremos reproducir aquí un documento, que recibimos hace ya varios meses, y que por motivos ajenos a la Dirección de esta revista, no fue posible publicar antes. Sin embargo, celosamente, lo guardamos porque en él está contenido algo de valor, él contiene un "pedacito" de Eliseo Subiela y la gestación de la idea que dio origen al mejor film del Tercer Festival de Cine Aficionado de Viña del Mar: "Un Largo Silencio", del que es autor el joven argentino: un muchacho de 20 años, ex estudiante de letras y a la fecha de la carta (Febrero de 1965): "enfundado en un uniforme gris... caminando por unas callejuelas rodeadas de árboles insignificantes como si también vistieran uniforme...", junto con "otros mil muchachos de su misma edad, que lo hacen por las mismas calles, arrastrando las mismas prendas, y el mismo aturdimiento..." Está haciendo su Servicio Militar.

Eliseo Subiela, que junto con Pablo Gerchunoff (también de 20 años, estudiante de Sociología y Periodista), nos diera un testimonio fiel y magnífico de una realidad desconocida para muchos y sin embargo, tan tremendamente viva: el interior de un manicomio, sintetiza sus datos personales y los de su colaborador en estas dos palabras: "Somos jóvenes".

Leamos su carta:

"La idea de filmar en un manicomio siempre me obsesionó. Siempre, quiere decir cuatro años atrás, cuando mis caóticos y balbuceantes trabajos literarios me condujeron al descubrimiento de un apasionante y misterioso lenguaje: el cine. Por ese entonces, el motivo de tal obsesión, se debía más que nada a una especie de fascinación poética que me producía la locura, y en general, todas las enfermedades mentales. Esa fascinación era en gran parte visual. Comencé a amar la locura, cuando descubrí que ella suponía la postergación de lo aparente, de lo inmediato, en pos de lo profundo, otra realidad en la cual lo que más importaba era la exaltación de los seres y de las cosas mediante un lenguaje misterioso y secreto, y en suma, la construcción con todo ello, de una desgarradora y a veces cruel poesía.

Sin entender muy bien por qué elegía precisamente ese momento, un domingo lluvioso de febrero (hace casi exactamente dos años) me decidí a abandonar mis suposiciones, y conocer el ámbito en donde deberían habitar esos locos-poetas. El Hospital Nacional Neuropsiquiátrico de Hombres, se encuentra en las proximidades de una gran plaza porteña, Plaza Constitución, a escasos 5 minutos de lo que podría considerarse el centro neurálgico de la ciudad.

Varias veces pasé frente al portón de entrada. Cuando iba a abordarlo, me asaltaban preguntas como "...¿A qué vengo yo aquí...?" o "...Claro, voy a un manicomio, en domingo, como quien va al cine...", etc.

Algún tiempo después de haber transpuesto la entrada del Hospital, esas dudas siguieron acuciándome, quizás con mayor crueldad, a medida que descubría todos los rostros de ese "depósito de hombres".

Las primeras imágenes del Hospital, en ese domingo lluvioso, difícilmente pueda olvidarlas algún día.

Las callejuelas interiores estaban cubiertas de barro. Sobre los cordones de las aceras, o sobre el mismo barro, cientos

de enfermos ofrecían su quietud y su pena a todo quien pasara por ellas. Pero pocos les prestaban atención. Creo que en ese momento solo yo los observaba. Los demás, las visitas y el escaso personal médico que esa tarde había, transitaban como tantas otras veces, acaso confundidos con árboles, con piedras, o simplemente ignorándolos..., como tantos otros días.

Muchos lloraban silenciosamente sobre los charcos. La lluvia caía sobre todos ellos. Era como una tenue e impresionante cortina.

Al abandonar el Hospital, el aturdimiento fue mayor. Cuando llegué a casa, repasando lo visto, revisando los primeros apuntes con frases o simplemente palabras que les había oído, tuve que llorar.

Luego me prometí que jamás volvería a hacerlo. Esa primera pena mía, quizás mucho se pareciera a la compasión. Y ya había aprendido a descartarla de todo cuanto hiciera. Es más, la odiaba.

Recuerdo que una de las imágenes que más me irritaron ese primer domingo, fue la de una escultura erigida en uno de los patios. Era algo así como una reproducción de "La Piedad". Alrededor de ella, la carne se desgarraba de un llanto "silencioso y secreto", de una espera demasiado larga.

Luego comprendí que ellos hacía ya tiempo que habían dejado de esperar. El cúmulo de experiencias caóticas de las primeras visitas, hizo peñir la empresa. Por un momento, creí que continuaría yendo todas las tardes al Hospital, pero que nunca me decidiría a hacer la película. Las posibilidades temáticas y formales, eran infinitas. Y el elegir una de ellas, era perogrullescamente cruel, pues suponía descartar todas las demás. En un principio yo quería hacer un film sobre "pájaros, locos y muros". Eso decía a todo el que me preguntaba cuál era el objeto de la empresa. Pero realmente esa primera idea se transformó muchas veces, a lo largo de más de veinte guiones, hasta que finalmente decidí pedir ayuda a Pablo Gerchunoff, estudiante de sociología y periodista, con quien me unía además la excitante costumbre de vivir juntos las experiencias, sobre todo las nuevas. O sea que éramos amigos.

Con Pablo, el panorama se aclaró un poco, si bien tardamos bastante en ponernos de acuerdo. A él le atraía el informe sociológico, un no deliberado lirismo que obtuviera simplemente con el "choque" entre cifras e imagen. Yo pensaba

más bien, en una especie de ballet trágico, construido en base de cuerpos y rostros que se movieran complementándose, hiéndose entre sí, lentamente y casi en silencio.

Finalmente llegamos a la conclusión de que el informe podía ser un camino para llegar a eso otro que quería yo, y que las cifras podían ser también las palabras nuevas de ese trágico poema.

A todo esto, los muros ya nos habían cansado. Los muros. Como los párpados cerrados de unos ojos, que más que no querer ver, no podían ver. Porque el enfermo mental a todos les duele. Pero el dolor suele no ser más que en principio del olvido, cuando como en éste caso, el dolor pertenece a una enfermedad social, en un cuerpo que ya se cae de tantas puntadas.

Mientras tanto habíamos conseguido un subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía. Eran apenas \$ 22.000 (el film salió 64.000), pero ello sirvió más que nada para alentarnos, pues creíamos que a nadie (y menos a una institución oficial) podía interesarle el tema. Irónicamente, el film interesó al Instituto cuando era apenas un proyecto. Nunca más nadie pidió por él. Nunca nadie lo vio, por más que una de las obligaciones contraídas al solicitar el subsidio, era que si lo obteníamos, el film una vez concluido, debía ser presentado dentro de un determinado plazo. Esta total e indisoluble forma de ignorar a nuestros primeros trabajos, es uno de los dolores que no he logrado quitarme de encima. Y se acentúa ahora con la atención que ustedes, desde lejanos Cine Clubes, cordialmente nos brindan.

Pero quedamos en lo del subsidio. Yo conocía poco o nada de técnica. Es más, desconocía a quien acudir para conseguir una cámara o unos faroles. Fue entonces que conocí a Miguel Angel Alvarez Diéguez. El me ayudó en la producción. El hallazgo más importante de esa labor fue Juan José Stagnaro, un fotógrafo de films comerciales para televisión, y que además había realizado la iluminación de algunos cortometrajes sobre pintura. Yo guardaba demasiado mis imágenes. Las amaba demasiado. Y mucho temía que se echaran a perder con una fotografía que estuviera "fuera" de ellas. El principio fue torpe. No me entendía lo suficientemente bien con Stagnaro. Sobre todo porque conservaba la introversión de quien está acostumbrado a guardarse mucha experiencias, o a lo sumo a escribirlas. Poco a poco el panorama fue aclarándose. Fui sintiéndome más cómodo, más li-

bre. Y mucho de eso se lo debía a las pruebas de proyección. Mis "imágenes" no se estaban echando a perder. No eran tan intrasferibles como yo creía.

Comprendí entonces, que tenía que aprender a comunicarme, con el equipo, con cada una de las partes que harían del "rompecabezas" una obra acabada.

Y esa quizás sea la máxima valoración personal, que puedo hacer del film. Del pensar que puedo dibujar, pasé al dibujo. Aunque los rasgos sean aún endebles e indecisos. En cuanto a la forma del film, responde a esta intención: usar los travelings (sobre todo lentos y largos) como la forma cinematográfica más aproximada a la pena, e interrumpirlos por planos cortos, cortantes. Los tiempos debían repetirse una y otra vez, casi idénticos, hasta llegar a un final que no me importaba mucho (ésto creo que se nota en el film). En cuanto a la música elegí Bach, pues me pareció que ese barroquismo contrapuesto al ascetismo horadante de las paredes blancas y los cuerpos negros, reforzaba el dramatismo de la imagen y de alguna manera creaba un conflicto que debía mantenerse en todo el film: (las cifras y la pena). En algún pasaje aparece un Haendel de ritmo bastante vivaz, acompañando las imágenes de un muchacho que sueña con el mar. Un mar que dura apenas unos segundos.

Mucho ha quedado sin decir. No me resigno a ello. Por ahora, ese no resignarme, supone incluir en la carpeta de proyectos, otro film sobre un manicomio, pero ésta vez de mujeres y en colores. Creo que el color puede reforzar las imágenes de un mundo en el que sus seres, le otorgan mucha importancia. Por favor, no crea que estoy obsesionado por los manicomios. O por lo menos no crea que solamente lo estoy por ellos. Simplemente ocurre que me obsesiona el hombre. Y a veces eso supone acercarse a un manicomio, o revolver un montículo de basura para encontrarse finalmente con la tierra."

Y nos dice: "Hasta pronto y nuevamente gracias", con una sencillez que impresiona.

LUISA FERRARI.

FE DE ERRATAS: *Se advierte que en la sección "Técnica Cinematográfica", hay un empastelamiento de composición. Se ruega pasar del final de la primera página del artículo hacia la mitad de la segunda columna de la página siguiente. Y desde el final de la página tercera, se vuelve al principio de la segunda página, para en seguida terminar en la página cuarta.*

1.-

INTRODUCCION

AL CINE

-NOTA: Este es el primero, de una serie de artículos que se publicarán en esta sección.

EL CINE COMO ARTE

Hay personas de criterio y cultura estrechos, que niegan que el cine sea un arte. Son aquellas que sólo ven en la pantalla una anécdota que hay que vivir o un personaje con el que hay que identificarse. Ya sea una aventura amorosa o una bélica, ya sea un gran amador o un guerrero, el cine sólo cuenta como vehículo de transporte, para que ese espectador plasme anímicamente todas aquellas energías vitales o procreativas que el mundo moderno le impide realizar.

Si bien es cierto que la cinematografía nació como ciencia, pensar que después de casi setenta años el cine aún permanece en esa etapa, es revelar una sensibilidad artística bastante poco desarrollada. El cine es un arte. Y el cine, al igual que cualquier otro arte, es expresión. Expresión de una idea o de un conflicto. Y expresión en lenguaje cinematográfico. Tiene en común con la pintura y la escultura, la posibilidad de desarrollarse en el "espacio". Tanto el cine como la pintura y escultura siguen leyes parecidas, pero no iguales, de composición y de color. Por otro lado, tiene en común con la literatura y el teatro la posibilidad de desarrollarse en el "tiempo". Y también en este caso, a pesar del parecido de las leyes directrices en cuanto a composición dramática se refiere, no hay identidad entre ellas. El cine sigue leyes propias. El cine tiene una forma de expresarse completamente particular. Cinematográfica.

Es cierto que cuando los hermanos Lumière comenzaron a filmar, sólo hicieron una ciencia de su descubrimiento. La ciencia de captar plástica y temporalmente la realidad. Y el cine era una simple reproducción, más veraz que la pintura formalista y que la fotografía, de la realidad ambiente. Lo esencial era instalar la máquina captadora de la imagen y que la realidad desfilara lo más naturalmente posible frente a ella. El hombre no contaba para nada. Era un simple intermediario entre la realidad ambiente y la realidad mostrada a través de la panta-

EL CINE DESDE EL PUNTO DE VISTA

DE LO FILMADO

Sin embargo, a pesar de las aseveraciones anteriores, en el sentido de que ya el cine no capta la realidad esto no es tan exacto. Hay cineastas que filman lo interesante, lo bello o lo exótico, y que luego, después de armar sus "tomas" en un determinado orden, las presentan al público espectador. Desde este punto de vista, desde el ángulo de lo filmado, según la mayor o menor realidad de las cosas, las películas se pueden dividir en cuatro grupos esenciales:

a) *La realidad tal como es.* En este tipo de películas, los personajes ignoran la cámara. Son las películas de actualidades y las películas de viajes, que realizan los aficionados. De esta clase de cine, que como ya dijimos fue la originaria de los hermanos Lumière, derivaron posteriormente diversas escuelas cinematográficas. Entre ellas, el "cine-ojo", de Vertov, el "cine-verdad", de Morin y Rouch, y el cine televisivo.

b) *La realidad arreglada.* En ella, los personajes no ignoran la cámara, pero siguen desarrollando sus actividades habituales. Cada cual realiza su trabajo normal, pero con la mente fija en la filmadora. Son las películas documentales. De esta clase de cine, que también influyó enormemente en el "cine-ojo" y el "cine-verdad", nace la escuela documentalista.

c) *La realidad inventada.* En esta clase de filmes, los personajes fingen frente a la cámara. Los diversos personajes que aparecen en ellos están representados por actores y no por personas del mismo oficio o actividad que las que aparecen. Son las películas argumentales.

d) *La realidad "irreal".* En estas cintas los personajes no son verdaderos. Son dibujos, marionetas u otros elementos, que por diversos sistemas de animación simulan ser personajes vivos.

Sin embargo, sea el tipo de película que sea, siempre se ve en ella la mano humana. No es la máquina que capta el desfilar de la vida frente a ella, como sucedía en los comienzos del cine mudo, sino que es el hombre que elige el plano y el ángulo, y luego monta las "tomas" durante el trabajo de "montaje", según un orden determinado con el objeto de obtener el mayor impacto emocional o descriptivo posible. Y es de esta manera que, se filme como se filme, siempre es posible expresionarse, es posible "fabricar" una realidad.

EL CINE DESDE EL PUNTO DE VISTA

DEL QUE FILMA

Pero no solamente es posible enfocar el cine desde el ángulo de lo que se va a filmar. También es posible hacerlo desde el ángulo del realizador de la película. Enfocando exclusivamente a éste, se puede dividir al cine en la siguiente forma:

lla. Pero los años pasaron y el hombre dejó de ser un simple captador de vida y de realidad, y pasó a "fabricar" su vida y su realidad. Con timidez en un do en planos, ángulos y movimientos de cámara. El principio; supeditado a las exigencias comerciales de un público ávido de acción y aventura y de un productor que exigía más y más dinero; con el tiempo se fue poco a poco imponiendo sobre ese público y ese productor. Y con ello nació el director de cine. El artista que transformó la ciencia en arte.

Al director de cine no le interesaba captar la vida. Lo que él perseguía era mostrarnos "su" sentido de la vida. En otras palabras, su "expresión" de las cosas. Y a medida que cada director avanzaba en la búsqueda de esa realidad personal, de esa expresión de las cosas, el cine dejaba cada vez más de ser algo fácilmente comprensible, algo visible, tal como se ve la vida transcurrir frente a uno, y se iba complicando espacio dejó de ser el espacio real y pasó a ser cinematográfico; y el tiempo también dejó de ser el tiem-

po real. Las horas se transformaron en segundos y los días en minutos. Y se pudieron filmar escenas polares sin salir del estudio, y escenas desérticas sin salir de los márgenes de una ciudad. El "lenguaje cinematográfico" había nacido.

El cine es un lenguaje. Lenguaje que hay que aprender antes de poder expresar algo. Lenguaje que hay que aprender antes de entender algo. El cine, en la búsqueda de su expresión, en la búsqueda de su lenguaje, avanzó lentamente. Avanzó junto con el público que acudía a verlo, y este público aprendió a entenderlo, sutilmente, sin darse cuenta. Tal como se aprende el idioma materno a fuerza de escucharlo; sin esfuerzo, naturalmente. El cine crecía y se complicaba; el lenguaje ganaba en palabras, giros y modismos; pero el público lo comprendía inmediatamente. El avance era lento y tímido y las nuevas nociones de tiempo y espacio, a fuerza de repetirse, se incrementaron completamente dentro de la cultura popular. Un nuevo juego había nacido. Un juego-arte más perfecto y universal que los que habían existido hasta entonces.

En una época en que el analfabeto superaba numéricamente al letrado, el cine, con su lenguaje, llegó a todos los confines. Todo el mundo participaba en ese juego. Todos se sometieron a sus reglas y a sus cánones. Durante las horas en que se encerraban en los salones oscuros, todos se sentían Quijotes de nobles causas o Julietas románticas. Y sólo abandonaban el juego una vez que se encendían las luces y despertaban del dulce sueño.

Y que el cine es un lenguaje, un juego que hay que conocer para poder entenderlo y gozarlo, es algo por demás conocido. Sólo los obtusos no lo aceptan. Se hizo la prueba, para comprobar este aserto, de llevar al cine a una persona culta que jamás había tenido la posibilidad de conocerlo. No entendió absolutamente nada. No captó el significado de los primeros planos, ni de los fundidos. Para él el cine fue



Iniciación al cine aficionado, de alumnos de los SS. CC. de Viña del Mar.

un juego completamente oscuro y desconocido. No entendió el lenguaje. No logró entrar dentro del juego.

Y el cine, al igual que todas las demás artes, al igual que todas las lenguas, es un arte-lenguaje en movimiento, en constante progreso, en incesante enriquecimiento de medios expresivos. La expresión, a medida que la época avanza, a medida que los hombres cambian, también va avanzando y cambiando. Y cada director cada artista, va imprimiendo al celuloide su peculiar forma de sentir, su particular forma de expresarse. Para entenderlos, hay que avanzar junto con ellos. El que no lo hace, no solamente no podrá gozar del cine actual, sino que también, si pretende ser un director de cine, tampoco podrá expresarse dentro del idioma cinematográfico moderno. Si lo hace, su lenguaje será arcaico, viejo, pasado de moda. El cine, al igual que cualquier arte, cambia constantemente.

a) *Cine aficionado*. Esta clase de cine, realizado en 8, 9 ½ y 16 mmts., tiene por fin ser un exclusivo pasatiempo de la persona que lo practica. No tiene pretensiones de convertirse en la actividad vital del que lo realiza.

b) *Cine experimental*. Se hace en 16 y 35 mmts. el experimentalista no vive del cine, pero, a diferencia del aficionado, tiene pretensiones de llegar algún día a vivir exclusivamente de esta actividad.

c) *Cine profesional*. Tal como lo dice la palabra, esta clase de cine, realizado preferentemente en 35 mmts., sirve de actividad única de las personas que lo practican.

Sin embargo, sea uno aficionado, experimentalista o profesional, las posibilidades expresivas son las mismas. El artista, use el formato que use, siempre tendrá la misma chance de hacer una obra de arte.

Hay personas que miran en forma despectiva al cine aficionado y que creen que las modestas filmaciones que sus autores efectúan, son la manifestación más palpable de lo que en esa clase de cine se puede hacer. Falso. Hay una diferencia fundamental entre "realizar" y "rodar".

"Rodar", es hacer una serie de pequeños "planos" o "tomas" (película impresa con una sola presión al disparador) "Realizar" cine es hacer planos o tomas que empalmen entre sí y que funcionen como un todo. Pero el hecho de que uno "realice" cine no quiere decir que uno sea un artista. Tanto si usa el 8 mmts. como un aficionado, o el 35 mmts. como un profesional. Sencillamente es un simple realizador. Lo grave es, dentro del campo aficionado, que la gran mayoría ni siquiera realiza. Sólo hace un "rodaje".

Pondremos un ejemplo para explicar más gráficamente en qué reside la diferencia.

Una película se puede equiparar a la fabricación de un avión. Las diversas tomas o planos son las diversas piezas, que si fueron hechas según un plan preestablecido (guión) empalmarán perfectamente entre sí en el acto del montaje, y permitirán crear la máquina voladora. La persona que filma sin ese plan, sólo logrará hacer un sinnúmero de piezas sueltas, sin ninguna chance de que puedan funcionar entre sí. En aquel caso, se habrá "realizado" una película. En éste, sólo se habrá "rodado" un conjunto de tomas deshilvanadas.

Generalmente, el aficionado comienza con simples "rodajes". Son las clásicas películas de recuerdo. Sean de la familia, de los animales domésticos o de sus viajes. Sólo más tarde realizará películas siguiendo un guión preestablecido y con un ritmo y estilo determinados.

En ese momento habrá muerto el coleccionista de recuerdos y habrá nacido el cineasta.

ALDO FRANCIA.

PRIMER PLANO

Roberto Rossellini

Cuando en 1946 se estrenaba en las pantallas del mundo "Roma, Ciudad Abierta", el nombre de su Director Roberto Rossellini, que contaba entonces con 40 años de edad, sólo era escasamente conocido como realizador de documentales. Sin embargo, surge este film y su nombre comienza a repetirse una y otra vez como simbolo de una nueva vida para el cine, en esa época de crisis que parecía interminable.

Se ha dicho que "Roma, Ciudad Abierta" fue un grito. Sí, un grito desgarrado y angustioso que se escuchó en el silencio de la post-guerra. Rossellini lanzó ese grito, porque no podía soportar guardarlo dentro de sí más tiempo: "...empezamos el rodaje dos meses después de la liberación de Roma..., filmamos la mayor parte de las escenas en los mismos lugares donde ocurrieron los hechos que reconstruimos. Para comenzar la película vendí mi cama, luego

una cómoda y un armario de luna. Debí pedir dinero..." (Declaraciones hechas en 1946). Como testigo de los acontecimientos ocurridos en Roma durante la ocupación, Rossellini supo reflejar en este film la muda y tenaz rebeldía de un pueblo ante la ignominia de lo que fue la ocupación nazi.

Film primero repudiado en Italia, fue luego acogido con un enorme entusiasmo por la crítica, después de su estreno en París y en los Estados Unidos. Nació una de las obras cumbre del neorrealismo y con ella, su Director como uno de los más destacados realizadores que ha producido el cine.

Sin utilizar decorados artificiales, maquillajes, ni actores de renombre, el neorrealismo supo captar con maestría personajes y acontecimientos, en los lugares propios en que se desarrolla su vida diaria o en aquellos donde han ocurrido los hechos que se narran. Sus temas, trozos de vida misma, son de una validez que se mantiene a través del tiempo.

La importancia de esta Escuela dentro de la Historia del Cine es tan grande, que no sólo puso al cine italiano a la cabeza de la cinematografía mundial, sino que hoy día, veinte años más tarde, una gran parte del cine contemporáneo mantiene vivos sus elementos esenciales.

A "Roma, Ciudad Abierta", le siguieron: "Paisá"; "Alemania, Año Cero"; "Amor"; "Strómboli"; "Francisco, Juglar de Dios"; el episodio de la Envidia, de "Los 7 Pecados Capitales"; "¿Dónde está la Libertad?";

“Viaje a Italia”; “India”; “El General Della Rovere”; “Era Noche en Roma”; “Viva l’Italia”; “Vanina, Vanni”; la Supervisión de “Benito Mussolini” y la dirección de “Anima Nera”, ambas de 1962, ninguna exhibida en Chile, y que fueron los últimos films realizados por Rossellini. (La mayoría de estos films han dejado huellas imborrables, por constituir manifestaciones acabadas del arte del cine).

En síntesis, he aquí a Roberto Rossellini: espíritu receptivo, tenaz, siempre activo y luchador permanente para decir su verdad e imponerla. Hoy día estuvo en Chile, demostrándonos una vez más, con su presencia y su palabra, que está en plena actividad y que es todavía mucho lo que nos queda por recibir de él.

APUNTES DE UNA CONVERSACION

Siempre con una ejemplar buena acogida, Rossellini escuchó y respondió las innumerables preguntas que le formularon los inquietos integrantes de Cine-Club Viña del Mar, durante una reunión a la que asistió invitado por las autoridades municipales de la ciudad, en el Hotel Miramar, y acompañado del joven realizador nacional Helvio Soto y señora, quienes le sirvieron de “cicerones”, durante su breve estadía en Viña.

Muy interrogado, ávidamente escuchado, el Director italiano atrajo la atención de quienes lo rodeaban. Algunas de sus palabras quedaron en el ambiente, las recogimos y aquí las consignamos.

LO ESENCIAL: LA VALIDEZ DE LA IDEA

“Para hacer una buena película no hacen falta enormes medios económicos, ni grandes artistas. Bastan muy pocos medios. Lo que sí es esencial, es la validez de la idea y el compenetrarse con la psicología de los personajes.

“Los actores, los elijo de acuerdo al personaje, entre gente tomada al azar. En seguida, me compenetro de su forma de vivir, incluso vivo junto a ellos, observo sus actitudes, sus palabras, sus gestos, y de acuerdo a estas experiencias, hago los diálogos y adapto el personaje a la personalidad del actor. Nunca empleo palabras ajenas al lenguaje habitual de mis actores”.

He aquí el por qué de la naturalidad en sus actores, en su gran mayoría improvisados, que no hacen más que revivir (bien dirigidos) frente a las cámaras, su forma natural y habitual de ser.

Rossellini trabaja sin guión previo, no emplea el llamado “guión de hierro” (planeamiento previo integral del film y sujeción absoluta a este plan), sino que le bastan algunos apuntes y conocer el texto de los parlamentos. La base de cada una de sus obras la estructura mentalmente y de acuerdo a esta idea previa trabaja, en el momento del rodaje, intuitivamente y adaptando cada una de las situaciones que se presentan, a su plan mental.



Aldo Francía y Roberto Rossellini, durante la estada de éste en Viña del Mar.

Hablando de sus películas y ante la curiosidad por saber cuál de ellas era la que más le agradaba dijo: "¡Oh!, ninguna en especial. Una vez realizadas ya no me interesan. No tengo preferencia por ninguna de ellas. Para mí todas son valederas, porque representan etapas de mi vida cinematográfica."

NO VOY AL CINE REGULARMENTE

A varias preguntas que se le hicieron sobre cine actual, su respuesta fue siempre: "No voy al cine, regularmente".

Hijo del dueño del primer cine moderno de Roma (construido en 1918), Rossellini, en su niñez y juventud, tuvo la oportunidad de conocer gran canti-

dad de films de la época. Más tarde, al morir su padre mantuvo este contacto intenso con el cine, porque siéndole necesario trabajar y habiendo escogido para ello la actividad cinematográfica (en la que se inició a los 27 años), permaneció siempre cercano a la producción filmica de actualidad.

Hoy, y desde hace más o menos 10 años ya no va al cine con regularidad.

¿Por qué? ¿Acaso no le interesa?

"En realidad, nos dice, se trata en primer lugar de un problema de tiempo y enseguida, que no hay nada nuevo, siempre los mismos temas, 3 o 4 que se repiten y repiten tratados desde distintos puntos de vista. Las únicas películas que veo, son las de mis amigos y discípulos que me piden opiniones".

Entre sus amigos están, entre otros, los Directores más destacados del cine actual: Fellini, De Sica, Visconti, Antonioni. Y entre sus discípulos, los jóvenes de la Nueva Ola francesa.

Al referirse a la Nueva Ola francesa, expresó que para él el mejor era François Truffaut, a quien calificó como un poeta del cine.

A Jean Luc Godard, lo considera otro gran genio de la Nueva Ola, pero que no ha dado aún muestras de lo que realmente es, en su opinión, capaz de hacer.

*AMERICA DEBE BUSCAR UN CINE PROPIAMENTE
AMERICANO*

Al cine de América Latina lo ubicó en una etapa de desarrollo inicial, ya superada largamente por el cine europeo. Estima que para lograr un resurgimiento debe buscarse la realización de un cine propiamente americano, que esté en estrecha relación con la realidad del continente. No se puede aquí, seguir a ninguna de las escuelas europeas actuales. América se encuentra en una etapa social y económica diferente, que le es propia y de acuerdo a la cual debe hacerse su cine.

Considera que el cine más pujante en esta América, es el cine brasileño.

Al cine norteamericano lo calificó como un cine totalmente industrial, del todo diferente al que él ha hecho. Incluso, agregó, que aunque recibiera una buena oferta, no trabajaría de ningún modo para ese cine.

*SOLO EN PERIODOS DE CRISIS ES POSIBLE SER
ESCUCHADO CUANDO SE DICEN
VERDADES DIFERENTES*

"Sólo en periodos de crisis es posible decir verdades diferentes y ser escuchado. Sólo en épocas de crisis uno puede salirse de los moldes habituales. En etapas de normalidad cualquier cosa que este fuera de estos marcos habituales fracasa, porque va contra aquello a que todos están acostumbrados."

¿Pero acaso no basta que una obra de arte llegue a una sola persona, para que ya valga la pena de haber sido hecha?

"Sí, basta con ello. Pero cuando se quiere llegar a muchos, cuando se lucha contra grandes cosas, es necesario hacerlo con medios grandes, con medios proporcionales a aquéllo contra lo que se lucha, sino todo es perdido".

NO HARA NUEVAMENTE CINE COMO ANTES

No tiene ninguna intención de realizar nuevas películas de acuerdo a su línea anterior. En la actualidad está trabajando para la UNESCO y la TV italiana, en la realización de un film cuyo tema es La humanidad en su lucha por sobrevivir, y que abarca desde la antigüedad hasta nuestros días.

Se interesó por los conquistadores españoles, entre los que destacaría Pedro de Valdivia, de quien tal vez haga una breve reseña que se filmaría en Chile.

Sin embargo, al ser informado en detalle acerca de las costumbres y forma de vida tan primitiva de los indios alacalufes (habitantes de la zona de los Canales del Sur de Chile), manifestó un vivo interés por captar a estas pequeñas comunidades en extinción, y dijo que seguramente volvería para realizar un documental a este respecto.

Hace algunos años, Rossellini dejó el cine comercial para dedicarse al educativo destinado a la T.V. Este cambio, lo explica más bien como un cambio de método, que como un cambio de fines. Durante toda su vida, su obra ha sido una respuesta ante las exigencias de su posición frente al diario existir.

"Actualmente estoy dedicado a programas culturales. Hay que decirles a las gentes que hay algo más que el sexo, la alienación, incomunicación y los repetidos temas de siempre. Se los digo, bajo la apariencia de un gran espectáculo, pero que siempre lleva dentro algo más que el exterior. Utilizo este método de gran espectáculo, porque están destinados a gran cantidad de gente, porque me interesa llegar a muchos."

LUISA FERRARI.

HISTORIA

LA OBRA

FILMICA DE

JOSEPH LOSEY

“En un principio inglés en EE. UU., americano en Inglaterra, he aquí a un europeo ciento por ciento; maldito por su primer período, adulado por el segundo, incomprendido por el tercero...” (1) estas palabras saludan la escueta biografía “cahierista” e introducen el elemento de parcelación en una carrera que se inicia en EE. UU., su país natal (nació en Wisconsin en 1909), primeramente en la literatura y el teatro y luego en el cine, en la supervisión de montaje de cortometrajes educativos y publicitarios. Su primer largometraje: “The Boy with the Green Hair” (El Niño de los Cabellos Verdes), realizado en 1948, fue “un sermón hecho según la monótona tradición de su productor Dore Schary, seguido, no obstante, por una serie de recios melodramas filmados con asombrosa rapidez (de 17 a 24 días): “The Lawless” (“Intolerancia”), “The Prowler” (“Conflicto entre dos vidas”), “The Big Night” (“Una Noche Inolvidable”)...” (2). Pertenece también a este período su “M”, “remake” del film que Fritz Lang (“M. El Vampiro Negro”) realizara en Alemania en 1932 y en el que conservó incluso la factura expresionista de la película de Lang.

Sus dos primeras obras importantes reflejan ya la inquietud que ha de agitar a Losey a lo largo de toda su carrera. “¿Qué hacer —nos dice— una vez que se es consciente de ciertos hechos, como el hambre, el fascismo, el racismo, las desigualdades de clase o de nación, la bomba H? Todo hombre puede, naturalmente, decidirse por tomar el partido del mal o de la no participación. Yo he optado por pensar (o más bien “sentir”) que decidirse por el progreso o lo que nosotros llamamos decencia y honestidad, es la sola vía posible para la mayor parte de la gente consciente y que una tal elección no es necesariamente noble o valiente, sino que es el único camino posible.” (3). Extraño pronunciamiento antiracista (nos hace pensar en ciertas simbologías de Bradbury), “El Niño de los Cabellos Verdes” nos narra como el cambio en la pigmentación de los cabellos de un niño provoca la hostilidad y su segregación del medio en que vive. Más directo en “The Lawless”, la historia se desarrolla en

una ciudad de los EE. UU. contaminada por la intolerancia racial, la que ha de caer implacablemente sobre la persona de un muchacho mejicano.

Esta actitud polémica frente a las aberraciones de la sociedad, no será para algunos sino el reflejo ideológico de la política del "new deal", abandonada luego por las búsquedas formalistas en "The Prowler" y "M". Sin embargo, la denuncia contenida en sus obras y su actitud militante, lo harán víctima de la "caza de brujas macarthista" e incorporado a la lista negra de "los diez de Hollywood" deberá abandonar el país y refugiarse en Europa.

LOSEY BRITANICO

Para muchos la carrera de Losey empieza realmente en Gran Bretaña, país en el que terminará por radicarse; para otros, no será éste sino un período de desarraigamiento, perceptible en sus films y que habría de traducirse en búsquedas formales plasmando temas menores, lo que lo conduciría a un vacuo preciosismo.

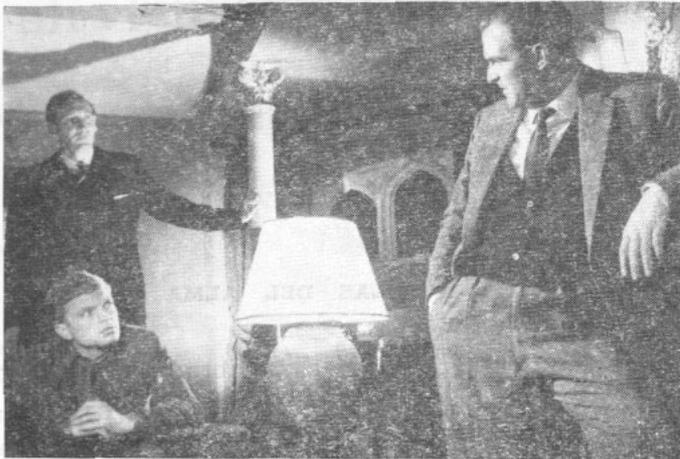
La circunstancia de haber sido investigado por el Comité de Actividades Antinorteamericanas le impide, por un tiempo, trabajar en Londres; de ahí que en sus dos primeros films "británicos" no aparezca su nombre. Ellos son: "Stranger on the Prowl" (La Ronda del Sospechoso), que firmó como Andrea Forzano, que era el nombre del hijo de uno de los productores italianos del film; "The Sleeping Tiger", con el nombre de Victor Hambury, el productor del film; y "The Intimate Stranger", bajo el seudónimo de Joseph Walton.

Para algunos, la carrera británica de Losey se inicia realmente con "Time Without Pity" ("Tiempo sin Piedad"), film "negro" que introduce una nueva di-

mensión de la violencia, elemento que será la constante de sus films posteriores: "Blind Date" (o "Chance Meeting" en nuestro país "Deseo y Destrucción") y "The Concret Jungle" (La Jungla de Cemento). Es el período de búsqueda y de estrellarse con las exigencias de los productores; la época en que dirá: "en varias décadas de trabajo teatral y cinematográfico yo no he tenido jamás la posibilidad de hacer un film que fuera entera y exactamente lo que hubiera hecho si mi elección hubiese sido libre. De este modo, se trata entonces de decir lo que se tiene que decir en el detalle, a través de la ejecución y el estilo. Se trata de irrigar un material relativamente inofensivo con una observación minuciosa, que pueda ayudar a llenar la laguna que lo separa a uno de su público. Y naturalmente, la cosa positiva que puede hacer todo realizador es *no* crear un guión nocivo, corrompido, dañino." (4).

Otros verán en este período sólo la "apología de la violencia y la debilidad de las situaciones", formalismo gratuito y excesos de suspicacia; nada más que una etapa de preparación de sus obras mayores, su pubertad artística y los comienzos de la madurez. Será "Cahiers du Cinema" quien una vez más, levantará la voz descubriendo sus méritos y Jean Douchet escribirá, a propósito de "Chance Meeting": "A un conocimiento instintivo, puramente artístico en el sentido tradicional de la palabra, Losey prefiere un conocimiento lógico o de intuición y deducción, resultante únicamente de la inteligencia. Una tal actitud plantea el problema de la estética cinematográfica moderna." Esta consideración, será confirmada por su obra posterior y ciertas constantes de su puesta en escena empezarán a ser analizadas con un mayor cuidado.

"The Damned" (no exhibida en Chile), pareció indicar un retorno a la alegoría planteada en "El Niño de los Cabellos Verdes" la segregación, esta vez con finalidades científicas y a través de la estructura



Hardy Kruger y Stanley Baker en "Deseo y destrucción"
("Chance Meeting").

propia de la "science-fiction", de un grupo de muchachos sometidos a una dosis permanente de radiación, que habituará su organismo y les permitirá sobrevivir una vez que la humanidad haya sido aniquilada por una hipotética guerra atómica. La rebelión y la violencia constituyen la consecuencia lógica de esta insólita situación.

Parece ser que con "Eva" (la irregular distribución de los films de Losey en nuestro país no nos ha permitido "seguir" su obra en orden cronológico) ha de iniciar su madurez definitiva como realizador, configurando un estilo perfectamente delimitado y característico. Y ello pese al repudio de alguna crítica europea que insiste sobre ciertos alcances hechos a propósito de "Time Without Pity" o "Chance Meeting": "Pero detrás de tanto despliegue de habilidad formal, de simbolismo fácil, de proezas técnicas en frío, queda el vacío absoluto..." (5).

Esta última característica trasunta, tal vez, la influencia brechtiana en la construcción general de la obra de Losey (en 1947 montó para la escena, con gran éxito, "Galileo Galilei") y que él mismo se encarga de indicar: "El despojamiento de la realidad y su reconstrucción precisa a través de una selección de símbolos-realidad; la importancia de la precisión en el gesto; de la textura y de la línea en los objetos; la economía de movimientos, actores y cámara; nada de efectuar desplazamientos sin objeto; la diferencia entre calma y estatismo; la "ubicación" del ojo por el empleo exacto de objetivos y movimientos de cámara; la fluidez en la composición; la yuxtaposición de contrastes y de contradicciones gracias al montaje y por el texto para obtener el tan preconizado "efecto de alejamiento"; la importancia de la palabra, del sonido, de la música exactos; la exaltación de la realidad para ennoblecerla; la extensión de la visión de la mirada individual." (6).

Críticos más acuciosos verán en "Eva" los elementos que la constituirán en el antecedente inmediato de "El Sirviente" (ver crítica en este número) film al que el mismo Losey considerará una "continuación" del primero. Está allí la expresión de relaciones humanas de dominio y sumisión, la falta de autenticidad fundamental de personajes a los que el desmascaramiento final termina por destruir (Eva trata de identificarse con Billy Holliday, Tyvian, el amante, ha robado los manuscritos de su hermano muerto, transformándose en un escritor de fama), la utilización de los símbolos-realidad y en el plano técnico, un diálogo despojado que sirve de cotrapunto a la imagen, una extrema fluidez de la cámara que se desliza en sucesivos plano-secuencias y esa forma de "objetivación" que rehúsa al espectador la posibilidad de identificación, ni le permite participar en la obra sino con su inteligencia.

"King and Country", (aún no exhibida en Chile), viene a constituir quizás una ruptura en la nueva modalidad estilística iniciada con "Eva" y continuada

con "El Sirviente" y un retorno a la inquietud social expresada en sus primeros films. El marco de la Primera Guerra Mundial, encierra un drama concentrado y riguroso, despojado de toda retórica: es el de los soldados fusilados "como ejemplo" para evitar la desmoralización de las tropas. Un tema planteado para Losey en términos de desafío: "había por lo menos dos grandes clásicos que trataban sobre la primera guerra: "Sin Novedad en el Frente", de Milestone, y "La Patrulla Infernal", de Kubrick. Se trataba de enfocar esta guerra a través de algún aspecto no tomado anteriormente... 300.000 hombres hundidos en el fango y cuyos cadáveres no lograron ser rescatados... una guerra conducida con gran estupidez..., millones de hombres; los más jóvenes, los mejores de cada nación que vivían como animales, se comportaban como animales..." Sin duda, el desafío ha sido para Losey el signo que lo ha determinado a escoger, dentro del ámbito de elección establecido por productores y censores, un tema específico y no otro: aquél que le permitiera situarse en "un punto de vista social, un punto de vista moral... Contar una historia a través de un argumento, sin perpetuar a sabiendas ideas falsas, prejuicios... Esto significa tener una actitud hacia la vida y aceptar plenamente la responsabilidad social que acompaña a todo medio de comunicación y en particular a un medio que se dirige a la masa."

José ROMAN.

- (1) "Cahiers du Cinéma". N° 150-151. Dic. 1963, Enero 1964 Pág. 143.
- (1) "Films and Filming". Vol 8 N° 11 August. 1962. Pág. 5
- (3) "Cinéma 60", N° 48. Jul. 1960. Pág. 62.
- (4) Id.
- (5) "Bianco e Nero". Año XXIII N° 11. Nov. 1962. Pág. 66
- (6) Citado por Fereydoun Hoveyda. "Cahiers du Cinéma". N° 137. Nov. 1962. Pág. 36.

LAS HUELLAS DEL ALMA

"El alma se expresa en la palabra y en el gesto, pero, además, se imprime en la obra. El gesto y la palabra dicha se volatilizan y queda del alma que fue, sólo la obra y la palabra escrita. Son sus huellas, sus presiones sobre la materia, llenas de significación. No es desdeñable enseñanza que la materia, lo más opuesto al alma, sea la encargada de hacer vivir a ésta. El resto del espíritu que no ha logrado materializarse se evapora". (*)

(*) De "El Espectador", José Ortega y Gasset, Tomo VIII.

el sirviente

'(The Servant)'

Gran Bretaña, 1963

Realización	:	Joseph Losey
Productores	:	Joseph Losey y Norman Priggen
Guión	:	Harold Pinter, de la novela de Robin Maukham
Fotografía	:	Douglas Slocombe
Música	:	John Dankworth
Canción	:	"All Gone", cantada por Cleo Line
Sonido	:	John Cox y Gerry Hambling
Intérpretes	:	
Barrett	:	Dirk Bogarde
Tony	:	James Fox
Susan	:	Wendy Craig
Vera	:	Sarah Miles
Lady Mounset	:	Catherine Lacey
Lord Mounset	:	Richard Vernon
Distribución	:	Warner-Pathé

Una alegoría del horror en las relaciones humanas. La expresión de las vinculaciones sado-masoquistas que entraña toda relación jerárquica. Un mundo de apariencia que se deshace para exhibir la miseria moral que se oculta tras un revestimiento barroco. La aberración en el fenómeno social de poder y sumisión. La caducidad y el derrumbe de una clase y de un género de vida que han perdido toda significación. Elementos aparentemente dispares, pero que en alguna forma se complementan, engarzándose y estructurando ese mundo sórdido, alucinante, encerrado en sí mismo.

Bastará la primera secuencia, en que la mirada de Barrett se desliza, posesiva, por sobre ese bosquejo de decorado, hasta posarse sobre ese joven señor dormido y medio borracho que balbucea alguna excusa antes de sobreponerse, para comprender que el criado ha medido ya sus posibilidades, las armas del adversario y las alternativas que presentará el juego. Desde ese momento empieza la lenta pero segura absorción, el hábil desplazamiento que culminará con la dominación del criado y la decadencia y degradación del amo.

Una estrecha vinculación entre el mundo de Losey y el de Harold Pinter es perceptible al comparar a estos personajes y los de "El Cuidador": el viejo vagabundo empieza apelando a la compasión y termina exigiendo, descubriendo el trauma psíquico que se oculta tras la abulia e indecisión de aquél otro "amo". No es casual esta unión de realizador-guionista, en que se produce la identidad de un mundo concéntrico, encastado, encerrando una violencia latente y un sutil discurrir de los acontecimientos que determinarán la inversión de la estructura jerárquica.

Extensos planos-secuencia en que la cámara se desliza leve, imperceptiblemente, proporcionan a la acción un tono algo moroso, de ligazón y contacto, de lenta asimilación, sin perder en ningún momento la dimensión espacio-temporal (se evita el montaje de choque o la utilización de éste con un sentido elíptico) en que cada gesto o mirada entraña un avance, un triunfo, otro escalón ascendido para el criado; una vacilación, una concesión, un paso en falso para el amo.



En su último y desesperado intento de salvar a Tony (James Fox) de la influencia de Barret, Susan (Wendy Craig) llega a la casa de Tony a hablar con él ("El Sirviente").

Todos los resortes han sido puestos en juego por Barrett: la auto-humillación, el mudo reproche, el servilismo exacerbado, el insolente descaro, sucesiva y alternativamente, conociendo en cada caso el punto vulnerable. El último recurso será el chantaje erótico. Empieza entonces la rápida declinación de Tony y la sucesiva "toma de posesión" por parte de Barret de las pertenencias de su amo. Pero su golpe maestro será la progresiva distanciamiento de Susan, la prometida, con su amor y dedicación fuertemente edípicos. A su modo, Barrett suple la influencia de Susan con la suya propia y la de Vera, creando en Tony una confusa asociación de sentimientos.

En el momento en que Tony desenmascara a Barret al sorprenderlo con su presunta hermana en "su propio lecho" (es esta circunstancia la que parece causar más horror a Susan), es él, en última instancia quien resulta descubierto. Se rompe entonces su glacial y fatua compostura y desde aquél momento dejan de tener importancia el decorado, los elementos que com-

ponen el cuadro de esa falsa nobleza, los grandes planes de "construir en Brasil", continuamente postergados (la abulia de Tony es gemela de la del joven esquizofrénico de "El Cuidador", que espera el buen tiempo para realizar sus proyectos) y la disolución moral de Tony, reflejada en el desorden del ambiente, se encaminará hacia una indeterminación del objeto erótico, hasta llegar a esa perceptible relación sado-masoquista expresada en el juego de pelota y en el confuso horror sexual del juego del escondite.

Una ruptura en esa sintaxis concisa, funcional, que sin embargo, a ratos bordea los límites del expresionismo wellsiiano, la constituye la secuencia del delirio alcohólico (observado a través de la temerosa y dolorida curiosidad de Susan que culminará con su propio abandono al juego), en que un universo de pesadilla, orgiástico (símbolo del caos) ha reemplazado a la armónica disposición de una falsa estabilidad.

El equilibrio entre los elementos visuales y auditivos se logra a través del adecuado contrapunto del tema musical, sincopado y reiterativo, los cadenciosos desplazamientos de cámara y la magia creada por una iluminación contrastada que realza la estructura de los objetos, confiriéndoles por momentos un valor simbólico (los espejos o las superficies que ofician de tales) y realzando su importancia como elementos integrantes del encuadre y su significación dramática. El diálogo, conciso y adecuado en su función de ritmo y dirigir la estructura sonora, se limita a insinuar lo que la poderosa sugestión de la imagen se encargará de afirmar.

Este film, que para muchos constituye un "recomienzo" o el alcance de una auténtica madurez en la carrera de Losey y que para él mismo es su primera obra totalmente personal "sin que nadie haya intervenido entre mi film y yo", no es sino la manifestación de un auténtico creador que sólo después de 17 años, ha logrado romper los engranajes que constreñían su libertad creadora.

JOSE ROMAN.

hamlet

U. R. S. S. 1964

Realización	:	Grigori Kozintzev
Guión	:	Grigori Kozintzev, basado en la obra de William Shakespeare
Traducción	:	Boris Pasternak
Fotografía	:	Ionas Griitsious
Música	:	Dimitri Shostakovitch
Decorados	:	Evguéni Enei, Gueorgui Kropatchev, Souliko Virsaladze
Intérpretes	:	
Hamlet	:	Innokenti Smoktounovski
Ofelia	:	Anastasia Vertinskaia
Claudio	:	Mikhail Nazvanov
Gertrudis	:	Elsa Radzine
		Iouri Touloubeiev
		Stephane Oleksenko
Producción	:	Estudios Lenfilm (Lenin- grado).

EL TEATRO Y EL CINE

Antes de analizar la película, y como elemento fundamental para poder valorizarla, es necesario establecer las diferencias básicas entre cine y teatro.

Como es bien sabido, tres son las fuentes de inspiración para la obra cinematográfica: el teatro, la literatura y la imaginación. En las dos primeras, el guionista adapta esas fuentes primigenias a un lenguaje filmico; en la última, lo fabrica "ex nihilo", basándose exclusivamente en su capacidad creativa.

Hamlet, como obra teatral, pertenece a la primera categoría. El guión filmico pertenece a la labor mancomunada de Boris Pasternak, quien hace la traducción de la obra shakespeariana, y Kosintzev, que hace su adaptación cinematográfica.

Visto el filme, la primera pregunta que asalta al espectador con conocimientos de cine, deriva justamente de ese doble trabajo de equipo. ¿Hemos visto una adaptación teatral de Pasternak, o una película de Kosintzev? En otras palabras, ¿teatro o cine?

¿Qué es lo que diferencia al teatro del cine?

A mi entender, cuatro son los elementos básicos de separación: la actitud del espectador, el concepto espacial, el concepto temporal y el lenguaje.

La actitud del espectador está determinada por la distancia que lo separa del escenario o de la pantalla.

En el teatro, aunque el espectador quiera "entrar" dentro de la obra, no logrará hacerlo. Siempre estará consciente de la noción "espectáculo", ya que tendrá que esforzar sus sentidos para lograr ver y oír a través de la barrera de espectadores. En el cine, ese problema no existe. Cada cual está solo frente a un problema. Y cada cual "vive" ese problema como propio. Una buena visión y una buena audición permitirán una pasividad física, pasividad que en el teatro cuesta mucho conseguir. El teatro es espectáculo; y el cine, vida. Una escena terrorífica asustará a un espectador cinematográfico; pero no logrará su objetivo con el teatral.

En el cine uno "vive" la película, mientras que en el teatro existe un compromiso previo entre el público y el grupo teatral, en el sentido de que uno acepta por cierto todo lo que le muestran. Uno aceptará ver en el dibujo de un árbol, un bosque verdadero; y en unas almenas pintadas, un castillo completo. En cine ésto es completamente imposible.

La actitud del espectador frente a una obra teatral y a una cinematográfica, es por lo tanto, totalmente diferente. Y no sólo del punto de vista psíquico, sino que también de un punto de vista sensorial, ya que la vista y el oído deben comportarse en una forma completamente diferente, ya sea que se trate de una obra teatral, ya sea que se trate de una obra cinematográfica.

En el teatro la vista exige una acentuación de los pequeños detalles, ya que es la única forma en que podrá percibirlos a distancia. En cine, al contrario, dado los primeros planos, se tiene una visión fácil y selectiva, según la intención dramática del autor. Es por eso que los gestos exagerados y el maquillaje, fundamentales en las piezas teatrales, son completamente falsos en las obras cinematográficas. La distancia teatral amortiza la exageración, y gestos y caras se verán normales.

Por otro lado, también el oído deberá esforzarse en el espectáculo teatral. Los actores acentúan y falsean la voz, y el autor debe falsear el texto repitiendo una y más veces los mismos conceptos. Esas voces y esos textos reincidentes son totalmente inútiles en cine, ya que todo el público tendrá una audición clara (o subtitulación expedita) de lo que se dice en la pantalla.

El concepto espacial es diferente entre ambas artes. Existe un espacio teatral y un espacio cinematográfico.

El espacio teatral está determinado por dos factores: la perspectiva única y total de la escena; y la poca movilidad de la pieza en cuanto a escenarios se refiere. El cine, al contrario, tiene una enorme gama de perspectivas (planos y ángulos de filmación) y la

visión de la escena es pocas veces total. Es por eso que el espacio teatral es real (en cuanto a dimensión), mientras que el espacio cinematográfico es completamente falso. En el teatro, el espectador "descompone" el total de la escena en lo que quiere ver. En el cine, el espectador "recompone" la escena a través de los múltiples datos que el filme le suministra.

Y no hablemos de los cambios de escena. La movilidad cinematográfica es prácticamente infinita, mientras que el teatro debe basarse en los escasos medios de que dispone o en la gran imaginación de sus espectadores.

Es cierto que en el teatro moderno, y como resultado de un afán teatral de ganar un espacio cinematográfico, aparecieron nuevos elementos en las tablas. Entre ellos, los escenarios múltiples y los focos luminosos.

Los escenarios múltiples, ya existentes "imaginativamente" desde la época de los clásicos griegos, sólo en nuestro siglo adquirieron una importancia real. La escena se subdivide en diversos sectores y a través de luces se le da una valorización sucesiva o paralela a cada uno de ellos.

Los focos luminosos permiten lograr algo que nació como descubrimiento teatral, pero que se asentó definitivamente en el cine: los primeros planos. El primer plano nació a imitación de la visión lograda por los gemelos usados en las salas teatrales; pero que sólo llega verdaderamente a éstas a través de los famosos "primeros planos lumínicos". Los primeros planos lumínicos se producen como resultado de focos luminosos, dirigidos sobre un determinado actor, en el momento en que el autor teatral lo determine. Lo curioso es, que estos primeros planos lumínicos también llegan posteriormente al cine, especialmente en manos de realizadores de formación teatral (Eisenstein, Bergman, Visconti). A pesar de esta gran interdependencia causal entre cine y teatro, el espacio en ambas artes tiene una concepción completamente diferente, por los motivos que hemos anotado más arriba.

El concepto temporal también es diferente entre teatro y cine. El tiempo teatral, por lo menos en cada acto o escena, es un tiempo real, igual al tiempo que viven sus espectadores; mientras que el tiempo cinematográfico es completamente irreal, ya que numerosas elipsis lo acortan continuamente.

El ritmo de la obra teatral está dado por la actuación de sus personajes; mientras que el ritmo cinematográfico, está dado no sólo por la actuación de ellos, sino que también por la relación elíptica (destinada a ahorrar tiempo) existente entre los diversos planos del filme.

El lenguaje es lo que diferencia definitivamente la obra teatral del cine.

Existe un lenguaje teatral y un lenguaje cinematográfico. El lenguaje teatral, debido a la cárcel espacio-temporal en que la obra se desarrolla, es un lenguaje esencialmente vocal. El lenguaje cinematográfico, al contrario, es un lenguaje visual y auditivo. Las cosas no se dicen en alta voz como en el teatro; se hacen ver visualmente. Los sentimientos se "visualizan" con planos metafóricos; y no se propagan en voz alta a los cuatro ámbitos de la sala. El cine muestra; el teatro habla.

CONCEPCION TEATRAL DE LA OBRA

Hecho este preámbulo, podremos ahora responder la pregunta que nos hicimos anteriormente. La película Hamlet ¿es cine o es teatro?

Antes que nada, podemos descartar que sea teatro. La gran variedad de ángulos y planos, el tiempo y el espacio cinematográficos, descartan que sea una obra teatral filmada desde la platea de un teatro, como si la cámara fuera sólo un espectador más. La mesura en los gestos y en las voces eliminan toda "actuación" teatral. ¿Es por lo tanto cine?

No. Tampoco es cine. El lenguaje, a excepción de las cosas que no se muestran explícitamente dentro de la obra shakespeariana (llegada de Hamlet, muerte

de Ofelia), no es cinematográfico. El lenguaje es teatral. No tanto como en su origen isabelino, pero indudablemente teatral. Las cosas se dicen a través de largos parlamentos de una voz "en off", y nó a través de figuras cinematográficas.

¿Se trata, por lo tanto, de una mala película? Filmicamente podemos afirmar que se trata de una obra mediocre; pero enfocándola como obra de arte, podemos decir que lo es. No una obra de arte cinematográfica, pero sí una obra de arte de un arte nuevo: el Cine-Teatro. El teatro que aprovecha de las ventajas y de gran número de elementos cinematográficos para hacerse universal. El teatro integral.

A la pregunta que nos hicimos sobre si vimos una adaptación de Pasternak o una película de Kosintsev, podemos responder: mucho Pasternak y mucho Kosintsev; pero más Pasternak que Kosintsev.

Si se presentaran obras shakespearianas en los tabladros modernos, tal como las escribió su creador, no hay duda de que tendríamos la impresión de ver obras envejecidas y, para muchos, aburridas. En una época en que no había prensa, cine o radio, había que divulgar y polemizar a través de los actores muchos acontecimientos, generalmente localistas, que, mirados a distancia, disminuyen la intensidad dramática de las obras. Por ese motivo es fundamental "modernizarlas". Hay que transcribirlas a un lenguaje teatral actual, eliminándole la hojarazca inútil; esa hojarazca que en su época fue verde y pujante, pero que ahora —misión cumplida— sólo empequeñece y oculta la fuerza dramática de la obra teatral. Es lo que se hace con las obras clásicas y, entre ellas, con las de Shakespeare. "Noche de Reyes" y "Romeo y Julieta", confirman el aserto en nuestro medio nacional. "Hamlet", en manos de Boris Pasternak, sufrió el mismo tratamiento.

¿En qué forma lo modificó?

Antes que nada, hay que sintetizar el espíritu que anima el teatro isabelino, al que pertenece Shakespeare, comparando con el teatro clásico y el moderno.

En el antiguo teatro griego, el nudo dramático giraba alrededor de la lucha del Hombre contra el Destino. El Hombre como arquetipo y nó como individuo, frente a un Destino fatal e inexorable.

En el teatro isabelino, el hombre debe luchar contra otros hombres. En el teatro moderno, el hombre lucha consigo mismo, lo que en el fondo es otra forma de Destino. Pero el hombre ya no es el arquetipo griego, sino que el individuo particular, con todos sus méritos y sus debilidades.

Ahora, dentro del teatro isabelino, "Hamlet" es una excepción a nuestra síntesis anterior. Hamlet no lucha contra los demás hombres. Hamlet lucha consigo mismo. Es por eso que "Hamlet" es la más "moderna" de las obras de Shakespeare y actualmente el más famoso de sus dramas.

"Romeo y Julieta" pertenece, con su romanticismo delirante, a pleno siglo XIX; "Hamlet", por entero, al siglo XX. Hamlet duda. Hamlet no lucha con un rey fratricida. Hamlet lucha contra su propia decisión.

Y Pasternak también lo enfocó desde este punto de vista; pero, a diferencia de Shakespeare, Hamlet ya no duda. Hamlet está entregado por entero a su Destino, ya que éste —al igual que en los clásicos griegos— es fatal e inexorable. El "Hamlet" shakespeariano tiene la "esperanza" subconsciente de escapar a su misión vencedora; el Hamlet pasternakiano, "sabe" que cumplirá con su mandato.

Y como primera medida, en esta labor "purificadora" Pasternak le quita a la obra todo el ropaje religioso. La religión, con su eterna esperanza de salvación, con los rezos que rompen las leyes naturales, con sus milagros anti-Destino, atenta profundamente contra un Hamlet trágico, entregado a un Destino inexorable. Lógico era, por lo tanto, eliminarla.

Esta concepción pasternakiana fue bien apoyada, a través de un lenguaje filmico, por Kosintsev. Se identificó a Hamlet con la Piedra; y al Destino con el Agua. El Hombre pétreo, indeciso psíquicamente, pero entregado en forma física, frente a un Destino,

movedizo como el Mar, invasor, insistente, que avanza poco a poco. La Piedra no tiene la posibilidad de escapar. El Mar la invadirá poco a poco.

Es por eso que generalmente se muestra a Hamlet apoyado en una roca, mirando al mar turbulento. Es por eso que vé al fantasma de su Padre frente a las olas. Es por eso que el famoso monólogo del "Ser o no ser", es pronunciado con Hamlet entre las rocas, a orillas del agua. Es por eso que cuando Hamlet muere, y contrariando completamente a la obra shakespeariana, es transportado a una roca situada a orillas de un mar extrañamente calmado. Hamlet muere frente a un mar quieto. Es el Destino que anegó a la Piedra. "Y ahora sólo queda el Silencio".

Y que esta simbología pasternakiana es la pauta que recorrerá toda la obra, está bellamente indicado con las primeras imágenes que aparecen en la pantalla. Una visión de piedras de la muralla exterior de Elsinore, es seguido por bellas imágenes de un mar tormentoso. Piedra y mar. Como fondo sonoro de aquellas, campanas que tocan a muerto. En dos planos, Kosintsev sitúa y define el espíritu que animará a todo el filme. Lenguaje cinematográfico puro.

La película termina del mismo modo. Un mar tranquilo es seguido por un nuevo plano de las piedras del comienzo, sobre las que nuevamente suenan las campanas de muerto. Si al comienzo sonaban por su padre—y el mar era tormentoso, a causa del Destino agitado— ahora suenan por Hamlet, y el mar está calmo, ya que el Destino ha sido satisfecho. El ciclo está cerrado. La película completamente terminada.

A pesar de que el planteamiento básico pasternakiano haya sido bellamente traducido por un lenguaje filmico, la obra está realizada en forma teatral. Continuamente nos damos cuenta de que estamos contemplando una obra teatral y nó una cinematográfica. Los parlamentos, ciertas escenas filmicamente supérfluas, falta de anticipaciones e informaciones cinematográficas, errores de continuidad, hacen de la obra una película sólo discreta. No hay duda de que sus autores no pretendieron hacer un filme, sino que

una obra bella y nueva, emparentada con el teatro, pero apoyada firmemente por el lenguaje cinematográfico.

Y eso aparece claro desde el primer momento. La misma elección del formato (cinemascope), indica que se hará una película teatral y no cinematográfica. La obra, por su carácter psicológico, exigía el formato normal, apto para los primeros planos; exigía la multiplicidad de objetivos, especialmente del gran angular, apto para los planos interiores. Sin embargo, se elige la pantalla ancha, teatral, especial para el espectador y no para la introspección psicológica. La visión, al igual que en el teatro, abarca generalmente toda la escena, ya que el lente único de 50 mmts. del cinemascope da un formato muy parecido al que se logra con el ojo humano. Los primeros planos casi no existen y cuando casualmente aparece uno, está hecho sobre un fondo en movimiento (mediante un travelling o panorámica) o como primer término de una composición en profundidad. Por otro lado, los planos son largos, tal como conviene al espectáculo teatral; y el ritmo es lento y pausado, sin la agilidad característica del cinematógrafo.

Si analizamos ahora la composición de cada plano, obra del director de fotografía Gritzius, veremos que es siempre bellísima, tanto en superficie como en profundidad. Se buscan los planos sintéticos, plásticos, tridimensionales, típicos del teatro y del cine de origen teatral (tal como las últimas películas de Eisenstein, maestro indiscutido de Kosintsev). Por otro lado, ya que la cinta debe ser indudablemente psicológica, se suple la falta de primeros planos, por "primeros planos lumínicos". Haces de luz dirigidos, insinuantes, misteriosos, a un medio ambiental poco luminoso. Todo ésto da una fotografía bella, sugestiva y profunda, pero indudablemente poco cinematográfica.

Pantalla ancha, composición en superficie y en profundidad, luz ambiental escasa y con el uso de numerosos focos destinados a obtener primeros planos luminosos, son las características de una fotografía que busca más el teatro que el cine. Para lograr la composición en profundidad, hace falta el uso de un len-

te con gran profundidad de campo (gran angular); o, en su defecto, de una ambientación sumamente luminosa. Pero ya anotamos que el lente es de distancia focal normal y que la luz ambiental es escasa. Es por eso que el director de fotografía debe trabajar con diafragmas sumamente abiertos, con lo que la profundidad de campo disminuye notablemente. ¿El resultado? Una fotografía borrosa y poco nítida, ya que los personajes, dispuestos en profundidad, siempre se desplazan al borde de lo aceptable. Kosintsev trató de paliar esta dificultad, convirtiendo en escenas al aire libre muchas de las escenas interiores de la obra shakespeariana. Sin embargo, la tónica final es de una cinta poco nítida, que da una impresión colorística a pesar de haber sido filmada en blanco y negro. Todo ésto es francamente anticinematográfico. Si se obtuvo ese resultado, es justamente por haber perseguido continuamente el lenguaje teatral y no el que se debe usar en cine.

EL GUION LITERARIO

Establecida someramente la concepción teatral del filme, pasaremos ahora a anotar algunos de sus aspectos.

Comenzaremos por el guión literario que, como dijimos, es una labor conjunta del literato Pasternak y del cinematografista Kosintsev.

Ya dijimos que la labor de Boris Pasternak fue readaptar la obra de Shakespeare al lenguaje teatral moderno, sin distorsiones ni anecdotismos. El trabajo de Kosintsev sólo aparece en las partes "mencionadas" en la obra isabelina, pero que Pasternak, por pudor y honradez profesional, no pudo colocar "sonoramente" dentro de la obra actual. En esos momentos, en que los hechos deben colocarse "visualmente", el filme cobra altura cinematográfica y confirma a Kosintsev como un buen director.

Dignas de mencionar son las secuencias en que Hamlet llega al castillo enlutado por la muerte de su padre; la primera visita de Hamlet, supuestamente loco, a la pieza de Ofelia; y la muerte de ésta. Tam-

bién son cinematográficos los planos visuales (caballos asustados) y sonoros (ulular del viento, relinchos y ruido monótono, semejando pasos) que anuncian la llegada del fantasma. Y, asimismo, el duelo de Hamlet con Laertes. Sin embargo, la parte del entierro de Hamlet, a pesar de ser cinematográficamente bella, adolece de un defecto: poseer una fotografía demasiado bella. Pero ¿es un defecto? ¿o es solamente la hermosa coronación de un filme, hecho enteramente en una sintonía de belleza, plasticidad e iluminación fotográficas?

El guión literario, a pesar de su factura teatral, generalmente informa y anticipa cinematográficamente. Existen pasajes oscuros y deshilvanados, pero ¿hasta qué punto son debidos a la obra rusa, o a "artistas" extranjeros (tanto a Rusia como al Arte), que no han trepido en mutilar a la obra original?

Entre ellas, y debido a una falta de información filmica, está la secuencia oscura del ataque de Laertes al castillo de Elsinore.

Por otro lado, la presencia de Fortinbrás y sus noruegos caminando por las costas de Dinamarca, fundamentales para obtener la grandiosidad de la secuencia final, tampoco está plenamente aclarada dentro de la película.

Y en contraposición con esta falta de claridad, que los guionistas debían haber corregido a trueque de haber falseado un poco el texto de Shakespeare, existen otras escenas completamente gratuitas dentro de los conceptos cinematográficos. Por ejemplo, la larga conversación de Hamlet con el Sepulturero y la calavera de Yorik. Enfocada teatralmente, es una bella escena; pero las palabras suenan a falso dentro de un rígido concepto filmico. Sin embargo, dada la concepción teatral de la obra, su inclusión está completamente justificada dentro de la película.

Si embargo, ésta no fue la tónica total. Existieron escenas donde se pudo superar la barrera "realista" de la obra; y que cinematográficamente habrían atentado contra la belleza del filme. Entre ellas, la aparición "simbólica", en la mente de Hamlet, del fantasma de su padre luego de la muerte de Polonio.

Hamlet, bruscamente, se acuerda de las palabras pronunciadas por el fantasma y dirige la mirada al vacío. Pero no ve al fantasma, tal como aparece en la obra shakespeariana, sino que al "recuerdo" de él.

Dentro de estas "reducciones" teatrales al lenguaje filmico, también son dignos de anotar los largos monólogos. Esos parlamentos falsos, que plagan todo el teatro de la época, y que en el fondo sólo son pensamientos en alta voz. Mientras que el pensamiento "habla" con una voz en "off", la cámara enfoca la mitad superior del cráneo o la nuca del protagonista. Nunca su boca. Respeto al lenguaje shakespeariano y al lenguaje filmico.

Dentro de la película hay un solo parlamento en alta voz. Pero también en ese caso es hasta cierto punto justificable. Es el monólogo del Rey frente a su imagen reflejada en un espejo, lo que, en el fondo, es otra forma de hablar consigo mismo.

EL GUION TECNICO

Enfocando ahora la obra desde el punto de vista del guión técnico, podemos afirmar que el lente del cinemascopio determinó el corte de los planos, mientras que los encadenados entre las escenas y las secuencias se basaron especialmente en la música.

Como ya dijimos anteriormente, el cinemascopio atenta, debido a su peculiar formato, contra los primeros planos en una obra que los exige. Un conflicto psicológico necesita de planos psicológicos, en otras palabras, de planos cercanos. Y la ausencia de esos planos determina que las tomas sean de más duración, ya que el espectador debe tener el tiempo necesario para descubrir y observar todo lo que aparece en el inmenso escenario. "Hamlet", entonces, sin posibilidades de multiplicar los planos, tuvo que adquirir obligatoriamente un ritmo teatral y lento. Ganó la nobleza y majestad de los planos largos y bien compuestos, pero perdió el ritmo introspectivo y analítico de los primeros planos que son los que generalmente determinan la agilidad de las obras filmicas.

Si la elección del formato determinó el ritmo de la obra, la continuidad, básica en el lenguaje cinematográfico, tuvo numerosas fallas que no pueden atribuirse a ese origen. Se atentó contra la continuidad de acción y movimiento; se atentó contra la ley de los 180°; y se atentó repetidamente contra la continuidad de luz. Algunas de estas "fallas" se debieron a inmolaciones filmicas a la diosa fotografía; otras, a "efectos especiales" logrados a través de las tijeras criollas; y otras, en fin, a errores de exclusiva responsabilidad del director.

Sin embargo, dentro de los atentados a la continuidad de luz, algunos fueron minuciosamente buscados por Kosintsev. En efecto, especialmente al comienzo del filme, en diversas ocasiones se aclara bruscamente la escena con visiones de fuego. ¿La causa? El fuego vindicatorio que poco a poco iba haciendo presa de Hamlet. Chispazos buscados para poner al espectador en el mismo estado de trance al que iba cayendo el príncipe danés.

Dentro del guión técnico hay que hacer una mención especial de la fotografía. Ya dijimos que era bellísima. En muchos planos se va aún más allá de la simple fotografía, ya que se hace pintura. Cuadros de los siglos XVI y XVII. Pero esto no basta para hacer un filme. La fotografía, más que bella, debe ser funcional, y nó gratuita, como sucede muchas veces en este filme. Debe corresponder plenamente al espíritu de la obra y el espectador debe estar del todo dentro de ella. Ya mencionamos anteriormente la secuencia del entierro de Hamlet. En esos momentos el espectador sale bruscamente del filme y comienza a gozar con las bellas fotos, dejando a un lado la verdadera emoción cinematográfica, lograda a través de un equilibrio de todos sus elementos.

Hay siempre que acordarse de un hecho: cuando el público dice "que bella fotografía", "que buena actuación", o "que linda música", es muy posible que no se encuentre contemplando una gran película, pues el equilibrio está completamente roto.

Y ya que hablamos de música, digamos una cuantas palabras de la banda sonora de "Hamlet".

La música de Shostakovich es notable; pero, al igual que la fotografía, no es funcional. A ratos da la impresión de que no es la música la que apoya la imagen; sino que es ésta la que apoya a la partitura musical. Creo que con el tiempo se hablará del "Hamlet" de Shostakovich y nó del "Hamlet" de Kosintsev. Como dijimos anteriormente, en general es la música la que sirve de nexo para encadenar una escena con otra, y nó alguna figura cinematográfica, como debería suceder en una película bien elaborada. En "Hamlet", al terminar una escena, cambia el motivo musical. Si no hubiera una banda de sonido, se avanzaría a base de saltos visuales bruscos; vale decir, se derrumbaría la película. La música impera siempre. No hay silencios. Sólo hay silencios de ruidos; ya que generalmente los pasos no se oyen y el agua no murmura.

Antes de terminar, quisiera aún decir algo sobre la actuación y caracterización de los personajes.

En lo que se refiere a los actores, se puede decir que el trabajo es excelente, tanto de los personajes principales, como de los secundarios. No hay grandes altibajos. No se puede negar que Kosintsev es un buen director de actores; por lo menos, de actores teatrales.

En cuanto a la psicología y caracterización de los personajes, podemos afirmar que en esta versión cinematográfica, ellos son más definidos que lo que lo eran en el teatro isabelino. El Rey no es tan ambiguo como en la obra shakespeariana, ni Laertes es tan poco recto como en la obra clásica. El Rey es odiado desde un comienzo. Una iluminación especial y una escenografía retorcida (otro elemento a favor de la película), le acarrearán la antipatía general del público. Laertes, al contrario, siempre aparece en planos claros y definidos. En Shakespeare, el Rey no es tan malvado; y Laertes no es tan noble.

Y Ofelia, la dulce Ofelia, ya no es el ángel lanzado por su padre en contra de Hamlet. Es una especie de robot, sin voluntad y sin sesos, que accede sin titubeos a su doble juego. Se la vé continuamente haciendo un paso de ballet mecánico y algo tonto, apoyado por un motivo musical banal que la identifica a través de toda la película. Y cuando enloquece, está verdaderamente loca. No es la débil amante que pierde la razón entre su amor y su padre, sino que una simple herramienta de éste que se vuelve loca cuando él muere. Hamlet no cuenta. Y Ofelia ya no reparte flores, sino que trozos de leña seca que los vé como tales. Su muerte no causará emoción.

La traducción española es otro de los factores que atentan contra la obra. Parece increíble que haya podido existir una tal falta de criterio para hacer la traducción del texto ruso. Este seguramente debe ser bellissimo, pero desgraciadamente, la versión castellana fue abominable. Ni palabras bellas, ni palabras claras. Sencillamente palabras que no se entendían. O si se entendín, se trataba de cursilerías del peor gusto. Y ésto no se puede achacar a nuestros distribuidores nacionales. Ellos sólo usaron la tijera para "aligerar" un poco el filme y hacerlo más taquillero. La traducción es responsabilidad exclusiva de los productores rusos. No del director o del guionista; sino de los que produjeron y proyectaron la distribución mundial de la película. Creo que deberían cuidar un poco más las traducciones. No se trata sólo de hacer un bello filme, sino que de presentarlo bien. Y especialmente en un caso como éste, en que más que una película, se pretendió hacer una obra maestra de Cine-Teatro.

ALDO FRANCIA B.

SUSCRIBASE A

CINE FORO

DISTRIBUCION TRIMESTRAL

VALOR POR UN AÑO:

E° 5.50.—

EXTRANJERO:

US\$ 3.—

CASILLA 271 - VIÑA DEL MAR

américa américa

Grecia-EE. UU., 1963

Realización y producción	:	Elia Kazan
Productor Asociado	:	Charles H. Maguire
Guión	:	Elia Kazan, de su libro "América, América"
Fotografía	:	Haskel Wexler
Montaje	:	Dede Allen
Música	:	Manos Hadjidakis
Cantos	:	Nikos Gatsos
Intérpretes	:	
Stavros Topouzoglou:	Stathis Giallelis	
Vartan Damadian	: Katherine Balfour	
Isaac Topouzoglou	: Harry Davis	
Vasso Topouzoglou	: Elena Karam	
La abuela Topouzoglou:	Estelle Hemsley	
Hohannes Gardashian:	Gregory Rozakis	
Abdul	: Lou Antonio	
Odysseus Topouzoglou:	Salem Ludwig	
Garabet	: John Marley	
Vartuhi	: Joanna Frank	
Aleko Sinnikoglou	: Paul Mann	
Thomna Sinnikoglou:	Linda Marsh	
Aratoon Kebabian	: Robert H. Harris	
Sophia Kebabian	: Frank Wolff	
Distribución	:	Warner-Pathé

La oscuridad. Luego la voz. "En el principio era el verbo".

"Me llamo Elia Kazan. Soy griego de ascendencia, turco por nacimiento y americano porque un tío mío hizo un viaje. Lo que voy a narrarles lo aprendí a lo largo de mi vida, de labios de mis mayores".

"Y se hizo la luz".

Nace la imagen. Rápidas. Una tras de otra. Rostros, voces, pies, manos, sombreros. Niños y mujeres. Y mujeres y niños. ¿Documental? ¿Noticiero o novela? ¿Godard o Eisenstein?

Es Elia Kazanjoglous y de las montañas no llega la palabra: ¡AMERICA, AMERICA!

Hace ocho años, Elia Kazan, uno de los más notables directores teatrales de Estados Unidos expresó:

"Ruedo cada vez más de acuerdo con mi fantasía, a medida que se presentan las escenas. Me gustaría hacer un filme sobre la inmigración, algo que no se ha hecho antes; desearía hacer una película sobre mi país: los griegos. Me impaciento. Quizá sea porque me siento más confiado, o quizá porque cada vez me queda un poco menos de tiempo".

Elia Kazan ha realizado ¡al fin!, su película tan soñada. Elia Kazan, el griego, el turco, el americano, ha logrado entregar su novela AMERICA, AMERICA!

Seguir sus pasos. Sentir que en 1945 explota la bomba del "Doctor Insólito". Ver que Rossellini en ese año, "abre las puertas de Roma" y luego admirar que "Un Arbol crece en Brooklin". Kazan.

Para nosotros, los que hemos seguido su trayectoria, a través de 20 años, a través de sus 16 obras filmicas, Elia Kazan, nace para el cine, como un realizador gigante, con AMERICA, AMERICA!

Sus obras anteriores, que van desde "Un Arbol Crece en Brooklyn", realizada en 1945, hasta "Esplendor en la Hierba", rodada en 1961, son magníficos borradores de cine.

El cine de Kazan, anterior a la película que comentamos, tiene magníficos trozos, escenas grandiosas dignas de Antología, pero ninguna como ésta, había logrado plasmar un estilo personalísimo, digno de un creador, de un maestro.

Kazan tuvo la desdicha de estar siempre a las órdenes de una novela o de una pieza teatral. Jamás tuvo en sus manos una idea que le perteneciera. Ahora ha tenido ese guión, esa idea, esa oportunidad. A nuestro juicio tres veces, Elia Kazan trató de desligarse de los propios mitos y monstruos que había creado. Fue cuando rodó "Mar de Hierba", una obra odiada por Kazan; "Un Rostro en la Muchedumbre" y "Esplendor en la Hierba", esta última su obra preferida. Fueron tres oportunidades magníficas. La primera fue un fracaso. En realidad es una mala película, a excepción hecha de la notable actuación de Katherine Hepburn. A propósito de esta película ha dicho Kazan a "Cahiers Du Cinema" (Cine Foro número 3): "Detesto el film. Es el único en toda mi carrera, con el que no me habría gustado tener nunca nada que ver. Los actores eran buenos, pero la experiencia fue desastrosa". El nada podía hacer. Llegó al Studio cuando ya se habían rodado varias escenas. Ni siquiera vio el "mar de hierba" de que habla la película; todo debió solucionarlo a base de "diapositivas o transparencias". Todo fue en los Studios.

"Un Rostro en la Muchedumbre" es una obra acusatoria. Quiso destruir, despedazar el "mito" James Dean que él mismo, en compañía de Nicholas Ray ("Rebelde Sin Causa"), había creado. También era una acusación contra la política americana del momento. No logró, o no pudo lograr ni lo uno ni lo otro. Porque, al parecer, Estados Unidos nunca estuvo capacitado para comprender la intención del director. Kazan ha dicho: "Se dijo que el filme era contra Nixon, contra Eisenhower, contra el "big business". Y bien, era efectivamente contra todo eso. Creo que el público americano se reconoció en este filme. Le mostré como un conjunto de títeres ridículos, que puede ser llevado de la nariz adónde se quiere. La gente no lo valoró; se sintió ofendida". (Cahiers du Cinema": (Cine Foro número 3).

"Esplendor en la Hierba" (1961) bien puede ser la "continuación" de AMERICA, AMERICA! Sobre esta obra su autor ha declarado: "Para mí, el verdadero tema de esta película es la descripción del alma de AMERICA en ese tiempo. En 1928, esta AMERICA no era muy diferente de la AMERICA contemporánea. Traté de revelar con esa película, el corazón de América, de poner al desnudo, los resortes que lo impulsan".

La juventud del héroe de AMERICA, AMERICA!, bien puede ser la que vimos en "Esplendor en la Hierba".

"AMERICA, AMERICA!"

Se ha dicho que es una autobiografía. No lo es. Es una "biografía" de todo un pueblo a través de un hombre: Stavros. Es el estudio de una raza a través de un hombre, a la manera de Carlyle. (The study of man is the study of mankind). Biografía de un pueblo pisoteado, humillado, aplastado: el pueblo griego. Una historia que viene del siglo pasado y se lanza sobre el presente, cuando Turquía, hacia 1896, tiraniza a griegos y armenios. Entonces se mira hacia el mar: hacia Constantinopla.

La familia Topuzozoglou envía a su hijo Stavros allí, a unirse a un familiar que negocia alfombras. Pero en la mente del muchacho "hay planes", es un muchacho que tiene "planes". Ese plan se llama AMERICA, AMERICA!! Allí llegará.

La película de Elia Kazan es nada más que una aventura, una aventura como tantas otras que se han narrado desde la pantalla. Pero la aventura que narra este director griego-americano, está llena de su creador: "se respira cine", hay verdad en lo que se ve en lo que se escucha; no le falta nada.

La aventura de Stavros es la antítesis de los "rebels with no a cause" creados por Kazan. El personaje de "Al Este del Paraíso", culpa a sus padres, grita contra ellos, grita contra todo. Para él, ellos son los culpables de su estado. El héroe de AMERICA, AMERICA! es otro tipo de héroe; un héroe positivo: tiene "planes": quiere llegar a América. Lustrará zapatos, pero habrá cumplido su deseo y el de su raza de



Sthathis Giallelis, en una escena cortada por los distribuidores.

buscar la libertad a todo precio, robando, engañando, matando, con una sonrisa perenne en sus labios. Esta aseveración nuestra no es antojadiza. Kazan ha expresado alguna vez: "A mi, jamás me ha gustado que James Dean llegara a ser el ídolo de las "teen agers". En todo caso, no es mi ídolo. Creo haber dicho la verdad sobre el personaje de "Al Este del Paraíso". Detesto la costumbre de culpar a los padres, a la educación, de todo lo que les 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."

La obra de Kazan se abre como un documental y se cierra con el mismo formato... ¿homenaje a Eisenstein? Parte de llena de "vida interna". Hombreres que trabajan: Grecia, Armenia. Se cierra sin vida en Estados Unidos. La quiebra acaso se produce en el momento en que al millonario Kebabian grita: "Esto es América". Viene inmediatamente una larga y rápida sucesión de imágenes que recuerdan "El Acorazado Potemkin", del maestro ruso; la lancha

que llega en medio de la niebla matinal; la estatua de la "libertad"; la escalera que cae por la borda; los primeros planos de los emigrantes; los oficiales y sus miradas frías; el niño que llora en brazos de su madre; el oficial que sube por la escalera; el rostro de Stavros y su sombrero de paja; la melena de Hohannes... Imágenes mudas que hablan por sí solas.

¿Documental...? ¿Homenaje a Eisenstein?

"Si el trigo no muere, se pudre".

La película también es un canto al sacrificio del hombre. Ese hombre salta de la masa y se hace carne: Hohannes. Como el trigo tendrá que morir y sufrir la metamorfosis. Cambiará de nombre: se llamará ahora Johannes y su nombre irá como un estigma en el corazón de Stavros. Su muerte será dulce; apenas un chasquido en medio de la danza de Stavros, bañado por la plata de la luna en la cubierta de tercera.

"Si el trigo no muere, se pudre".

"Tengo una idea sobre este mundo: destruirlo y crear otro mejor". La frase del terrorista se convierte en el santo y seña del pensamiento de Stavros. A esa idea se opondrá otra idea: la pureza de Thamma, la hija del negociante. La renuncia de ella habrá salvado al muchacho. Esa escena terrible del "quitarse las máscaras", debería quedar en la historia del cine, como modelo de trabajo de un director. ¡Qué lejos está ahora el Kazan de A STREETCAR NAMED DESIRE y qué cerca del director de A BOUT DE SOUFLE!. En ese momento, en la renuncia de Thamma nace otra vez el Stavros positivo. Ya no quiere destruir nada. Se limita a decir: "¿Cómo puede haber seres como tú?"

AMERICA, AMERICA ¿podría compararse con la gran travesía épica de Moisés? Acaso Moisés no sea Stavros. Más bien es Isaac, el padre de Stavros. Primero humillado ante "los faraones", besando sus manos, bebiendo de su vino. Pero luego admite la huida "vertical" de su hijo por la montaña, que es una quiebra necesaria para toda la familia. "Este es el camino

que hay que seguir" —exclama Isaac cuando decide enviar a su hijo "a través del desierto". Como Moisés no verá "la tierra prometida". Llegará su espíritu. Su destino...? ¿Conocemos el de Moisés, en medio de las llamas de Yavhé? Se nos dice hacia el final, en un montaje notable: que "el pobre hombre murió donde había nacido".

¿Actuaciones? Elia Kazan ha superado la etapa de las sobreactuaciones. Acaso, por primera vez, estemos ante lo que se ha dado en llamar "the method". Es muy posible. Marlon Brando, James Dean, Jack Palance, jamás fueron actores del "Actor's Studio". Sólo tuvieron la suerte de actuar junto a él; venían con métodos foráneos. Esta vez, los intérpretes, TODOS, actúan en base al cine. No es más ese detestable Cine Teatral que vimos en "Un Tranvía" o "Nido de Ratas". Kazan, con los personajes de Tennessee Williams (Baby Doll -A Streetcar Named Desire), o con los de Bud Schulberg (On the Waterfront). — A face in the crowd), siempre se vio atacado, tratando de dar vida, hasta la demencia, a personajes que decían una cosa y actuaban de otra manera.

AMERICA, AMERICA! tiene mucho del maestro ruso Eisenstein. Pero no de un Eisenstein mal asimilado, como en el caso de Grigori Kosinzev con su Hamlet. Los defectos de Kosinzev no se ven en Kazan. Esos enormes planos, que parece frescos (la escena en que Stavros va a casa del padre de Tahmama) son un prodigio de puesta en escena.

¿Solución de diálogos? El encuentro de Stavros y su abuela en el monte. Estelle Karam, por momentos recordaba a la Jo van Fleet de Wild River (1960) en un diálogo terrible en su verbo ("les escupen la cara y dicen que está lloviendo"), o en los gestos que se remontan al cine japonés o a los rostros esculpidos en roca del autor del "Acorazado Potemkim".

Elia Kazan ha escrito una gran novela para el cine. ("Pero si es la historia de mi familia!"). Si Luchino Visconti no logró hacer una obra redonda, armónica con EL GATOPARDO, el griego Kazan entre-

ga páginas inéditas en el cine. Páginas de la historia dolorosa de un pueblo sometido por los turcos. En cada objeto, en cada gesto, en el vestuario, en las risas (y las lágrimas), en el mar de Constantinopla (o Estambul, como se la llama ahora), está la mano de un genio...

... y en la sonrisa del actor Sthatis Giallelis, encontramos la juventud que más ama el que creó monstruos enfermos: ELIA KAZANJOGLOUS.

ORLANDO WALTER MUÑOZ,

Especial para CINE FORO,

Octubre de 1965.



BIO-FILMOGRAFIA

Joseph Losey

Joseph Losey nace en La Crosse (Wisconsin) el 14 de enero de 1909. Sigue estudios en el Darmouth College y en la Universidad de Harvard donde comienza a hacer teatro con los University Players.

Critico del "New York Times", del "Herald Tribune" y de la "Saturday Review of Litterature" en la que comenta los espectáculos teatrales. En 1932 monta su primera pieza en Broadway: "Little O'l Boy" y en los años siguientes: "Jayhawker", de Sinclair Lewis, "Bride for the Unicorn", de Denis Johnstone, y "Gods of the Lightning", de Maxwell Anderson. Entre 1937 y 1942 realiza numerosos documentales de montaje y films educativos para Comisión de Relaciones Humanas de la Fundación Rockefeller. Durante este período, dirige además tres cortometrajes: "A Child Went Forth", para el Departamento de Estado; "Petroleum and his Cousins"; y "Youth Gets a Break".

Dirige luego más de 90 programas de radio para la N. B. C. y durante la guerra se incorpora al servicio cinematográfico de la Infantería, donde realiza films destinados al entrenamiento de las tropas. En 1946, realiza "A Gun in his Hand", cortometraje de la serie "Crime doesn't pay", nominado por la Academia de Ciencias y Arte Cinematográfico como candidato al "Oscar". En 1947, monta en Hollywood y luego en Broadway "Galileo Galilei", de Bertold Brecht, interpretada por Charles Laughton.

SUS FILMS.—

1948: "*The Boy with the Green Hair*" ("El Niño de los Cabellos Verdes"). *Guión*: Ben Barzman y Alfred Lewis Levitt, de un tema de Betzy Beaton. *Fotografía*: George Barnes. *Intérpretes*: Pat O'Brien, Robert Ryan, Bárbara Hale y Dean Stockwell.

1950: "*The Lawles*" ("Intolerancia"). *Guión*: Geoffrey Homes. *Fotografía*: Roy Hunt. *Intérpretes*: Mac Donald Carey, Gail Russel, John Sands y Lee Patrick.

1951: "*The Prowler*" ("Conflicto entre dos Vidas"). *Guión*: Hugo Butler, de un argumento original de Robert Thoeren y Hans Wilhelm. *Fotografía*: Arthur Miller. *Asist. del realizador*: Robert Aldrich. *Intérpretes*: Van Heflin, Evelyn Keyes y John Maxwell.

"*M*" ("El Maldito"). *Guión*: Reilly Raine y Leo Katcher. *Fotografía*: Ernest Laszlo. *Asist. del realizador*: Robert Aldrich. *Intérpretes*: David Wayne, Howard da Silva, Luther Adler y Raymond Burr.

"*The Big Night*" ("Una Noche Inolvidable"). *Guión*: Stanley Ellin y Joseph Losey, de la novela "Dreadful Summit", de Stanley Ellin. *Fotografía*: Hal Mohr. *Intérpretes*: John Barrymore Jr., Preston Foster y Emil Meyer. "*Stranger on the Prowl*" ("La Ronda del Sospechoso"; en Gran Bretaña se tituló "Encounter"). *Guión*: Joseph Losey (bajo el seudónimo de Andrea Forzano), de un argumento de Noel Calef. *Fotografía*: Henri Alekan. *Intérpretes*: Paul Muni, Joan Lorring, Vittorio Manunta y Aldo Silvani.

Sometido a interrogatorio por la Comisión de Investigaciones de Actividades Antiamericanas del Senado de los EE. UU., abandona el país y se radica en Gran Bretaña. Impedido, por algún tiempo, de realizar films, retorna a las actividades teatrales, dirigiendo en 1954 "The Wooden Dish", de Edmund Morris, en el Phoenix Theater de Londres.

1954: "*The Sleeping Tiger*" *. Realizada bajo el seudónimo de Victor Hambury. *Guión*: Derek Frye, de una novela de Maurice Moiseiwitch. *Fotografía*: Harry Waxman. *Intérpretes*: Dirk Bogarde, Alexis Smith, Alexander Knox y Hugh Griffith.

1954: "*A Man on the Beach*" *. *Guión*: Jimmy Sangster, de la novela "Chance at the Wheel", de Victor Canning. *Fotografía*: Wilkie Cooper. *Intérpretes*: Donald Wolfitt, Michel Medwin y Michael Ripper.

1955: "*The Intimate Stranger*" *. Realizada bajo el seudónimo de Joseph Walton. *Guión*: Peter Howard. *Fotografía*: Gerry Gibbs. *Intérpretes*: Richard Basehart, Mary Murphy, Constance Cummings y Roger Livesey.

1956: "*Time Without Pity*" ("Tiempo sin Piedad"). *Guión*: Ben Barzman. *Fotografía*: Frederick Francis. *Intérpretes*: Michael Redgrave, Ann Todd, Leo McKern y Peter Cushing.

1957: "*The Gipsy and the Gentleman*" ("La Irresistible"). *Guión*: Janet Green, de la novela "Darkness I leave you", de Nina Warner Hooke. *Fotografía*: Jack Hildyard. *Intérpretes*: Melina Mercouri, Keith Mitchell, Patrick McGoohan, June Laverick y Flora Robson.

1959: "*Blind Date*" ("Deseo y Destrucción"; en el resto del mundo: "Chance Meeting"). *Guión*: Ben Barzman y Millard Lampell, de la novela de Leigh Howard. *Fotografía*: Christopher Cha-

llis. *Intérpretes*: Hardy Krüger, Stanley Baker, Micheline Presle y Robert Flemyng.

"*First on the Road*" * (Cortometraje producido para la Graphic Films de la Ford).

1960: "*The Concret Jungle*" ("La Jungla de Cemento"). *Guión*: Alan Owen, en colaboración con James Sangster. *Fotografía*: Robert Krasker. *Intérpretes*: Stanley Baker, Sam Wanamaker, Margit Saad y Gregoire Aslan.

1961: "*The Damned*" *. *Guión*: Evan Jones, de la novela de H. L. Lawrence "Children of Light". *Fotografía*: Arthur Grant. *Intérpretes*: Shirley Anne Field, Viveca Lindfors, Mac Donald Carey y Alexander Knox.

1962: "*Eva*" *. *Guión*: Ugo Butler y Evan Jones, de la novela de James Hadley Chase. *Fotografía*: Gianni Di Venanzo. *Intérpretes*: Jeanne Moreau, Stanley Baker, Virna Lisi y Giorgio Albertazzi.

1963: "*The Servant*" ("El Sirviente"). (Ver crítica y ficha técnica en este número).

1964: "*King and Country*" *. *Guión*: James Lansdale Hedson y Evan Jones, de la obra de John Wilson. *Fotografía*: Danys Coop. *Intérpretes*: Dirk Bogarde, Tom Courtenay, Leo Mc Kern y Barry Foster.

* No exhibidas en Chile.

Bio-filmografía establecida por José Román. Cineteca Universitaria de la Univ. de Chile.

BIO-FILMOGRAFIA

Ingmar Bergman

Ernst Ingmar Bergman nace en Uppsala, Suecia, el 14 de Julio de 1918. Su padre, pastor protestante, habría de ser por mucho tiempo vicario de la parroquia de Hedwige-Eleonora, de Estocolmo, y luego ocuparía el cargo importantísimo de capellán de la corte de Suecia.

Después de superar brillantemente el "studentexamen", que equivale al grado de bachiller, ingresa en 1937 en La Facultad de Historia y Letras de la Universidad de Estocolmo. Pronto empieza a frecuentar las tertulias del barrio de Gamla Stan, semejante al Saint Germain-des-Prés de París. Los grupos literarios a los que Bergman se adhiere, aunque con ciertas reservas, tienen marcada propensión al existencialismo y cultivan la angustia como elemento central de sus meditaciones.

Con un grupo de compañeros universitarios hace Bergman sus primeras tentativas teatrales. Sin embargo, estos ensayos de dirección escénica son bastante débiles y no parecen preludiver la admirable carrera que vendría después; por ejemplo, la realización escénica del drama "La Sonata de los Espectros", de Strindberg, que todos esperaban como un acontecimiento, no pudo pasar de cuatro frías representaciones.

Publica cuentos y novelas cortas en varias revistas juveniles de escasa circulación y escribe obras teatrales que guarda-

rfa en los cajones de su mesa; dicese que son 24 los títulos que integran su producción de esta clase, aunque sólo ocho de ellos llegarán al público.

En 1940 se producen dos importantes acontecimientos en la vida de Ingmar Bergman. Es el primero la boda con la bailarina Elsie Fischer, algunos de cuyos recuerdos profesionales figurarían en "La Sed" y, sobre todo, en "Juventud, Divino Tesoro". El otro acontecimiento es el encuentro con el dramaturgo y director teatral y cinematográfico Per Lindberg, que fuera el renovador del teatro sueco y uno de los que contribuyera con más fuerza al renacimiento de la producción cinematográfica de su país.

Decidido a consagrarse al teatro, en ese mismo año ingresa como ayudante de dirección en la Opera Real de Estocolmo, en donde permanecerá durante dos años. En 1943 tiene su primera oportunidad directiva en el Teatro de la Medborgarhuset, también en Estocolmo, pero el resultado no es satisfactorio y prefiere proseguir el aprendizaje junto a otros directores.

En 1944 conoce a Carl-Anders Dymling, director general de la Svensk Filmindustri, la firma productora más importante del cine sueco desde 1907. A petición de Dymling escribe Ingmar Bergman su primer guión cinematográfico, el de "Suplicio", que dirige Alf Sjöberg, el más destacado de los jóvenes directores del país en aquella época.

En 1945 obtiene el cargo de director del Teatro Municipal de Helsingborg y la autorización de Dymling para realizar su primera película: "Crisis". Como director de escena, trabaja Bergman en los Teatros Municipales de Goteborg y de Malmo (con fama este último de ser uno de los mejores de Europa), en el Intima Teatern y en la Opera Real de Estocolmo, y, desde fines de 1959, es director del Real Teatro Dramático de Estocolmo.

De septiembre de cada año hasta marzo siguiente dedica todas sus energías a la actividad teatral y se entrega los cinco meses restantes a la tarea cinematográfica. "Amo enormemen-

te mi trabajo de cineasta, pero si me forzaran a elegir me quedaría con el teatro", ha declarado en varias oportunidades Ingmar Bergman, lo que revela su enorme inclinación al arte que lo fascinó primero en sus primeros años de adolescencia.

Ingmar Bergman es un hombre delgado y alto, de rostro fino y frente muy despejada. Suele ir cuidadosamente afeitado, pero algunas veces gusta dejarse por unos meses una pequeña barba recortada y puntiaguda. Ha dicho de sí mismo: "Siempre he sido burgués, conservador, reaccionario y todo lo que Ud. quiera de eso". (Declaraciones publicadas en "Bild Journalen", el 19 de septiembre de 1956).

Jacques Siclier, el gran crítico francés, estimaba en 1960 que los veinte films hasta entonces realizados por Bergman parecían ser "veinte capítulos de un diario íntimo en que un hombre que ha elegido el cine para expresarse nos entrega sus consideraciones".



Max von Sydow, en "El Rostro".

SUS FILMS

Realizador

1945

KRIS (t. 1.: Crisis). **R. y G.:** Ingmar Bergman. **A.:** De la obra teatral de Leck Fischer. **F.:** Gosta Roosling. **M.:** Erland von Koch. **S.:** Lennart Svensson y Birger Nilsson. **Pr.:** Allan Ekelund. **I.:** Inga Landgré, Stig Olin, Marianne Lofgren. No exhibida en Chile.

1946

DET REGNAR A VAR KARLEK (t. 1.: Lluve Sobre Nuestro Amor). **R.:** Ingmar Bergman. **G.:** Ingmar Bergman y Herbert Grevenius. **A.:** De la obra teatral de Oskar Braathen. **F.:** Hilding Bladh y Goran Strindberg. **Pr.:** Lorens Marmstedt. **I.:** Barbro Kollberg, Birger Malmsten, Gosta Cederlund, Ludde Gentzel. No exhibida en Chile.

1947

SKEPP TILL INDIALAND (t. 1.: Barco para la India). **R y G.:** Ingmar Bergman. **A.:** De la obra teatral de Martin Soderhjelm. **F.:** Goran Strindberg. **M.:** Erland von Koch. **Pr.:** Lorens Marmstedt. **I.:** Holger Lowenadler, Birger Malmsten, Gertrud Fridh, Anna Lindhal.

Presentada en el Festival Internacional de Carnnes de 1947. No exhibida en Chile.

MUSIK I MORKER (t. 1. Música en la Oscuridad). **R.** Ingmar Bergman. **G. y A.:** Dagmar Edquist. **F.:** Goran Strindberg. **M.:** Erland von Koch. **Mtj.:** Lennard Wallén. **S.:** Olle Jakobsson. **Pr.:** Lorens Marmstedt. **J. P.:** Allan Ekelund. **I.:** Mai Zetterling, Birger Malmsten, Bengt Eklund, Olof Winnerstrand.

Presentado en la Mostra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia de 1948. No exhibida en Chile.

1948

HAMNSTAD (t. 1. Ciudad Portuaria). **R. y G.:** Ingmar Bergman. **A.:** De un cuento de Olle Lansberg. **F.:** Gunnar Fischer. **M.:** Erland von Koch. **Mtj.:** Oscar Rosander. **Pr.:** Allan

Ekelund. I.: Nine-Christine Jönsson, Bengt Eklund, Mimi Nelson, Bertha Hall.

No exhibida en Chile.

FANGELSE (El Demonio nos gobierna). R., G. y A.: Ingmar Bergman. F.: Goran Strindberg M.: Erland von Koch. Mjt.: Lennart Wallén. Pr.: Lorens Marmstedt I.: Doris Svedlund, Birger Malmsten, Eva Henning, Hasse Ekman.

(Este film llegó comercialmente a Chile en 1959, pero no habiendo despertado el interés de ningún exhibidor, nunca logró estrenarse oficialmente en Santiago. Aparte de su exhibición en la Sala Bulnes de la Cineteca Universitaria y algunas exhibiciones esporádicas en provincias, esta obra de Bergman pasó totalmente inadvertida en nuestro país).

1949

TORST (t. 1.: La Sed). R.: Ingmar Bergman G.: Herbert Grevenius. A.: De un cuento de Birgit Tengroth F.: Gunnar Fischer. M.: Erik Nordgren. D. A.: Nils Svenwall. Cor.: Ellen Bergman. Mjt.: Oscar Rosander. I.: Eva Henning, Birger Malmsten, Birgit Tengroth, Mimi Nelson, Hasse Ekman. No exhibida en Chile.

TILL GLADJE (t. 1.: Hacia la Alegría). R., G. y A.: Ingmar Bergman. F.: Gunnar Fischer. M.: Sobre temas de Mozart, Mendelssohn, Beethoven y Smetana. D. M.: E. Eckert-Lundin. D. A.: Nils Svenwall. Mjt.: Oscar Rosander. I.: Maj-Britt Nilsson, Stig Olin, Víctor Sjöstrom, Birger Malmsten.

No exhibida en Chile.

1950

SOMMARLEK (Juventud, Divino Tesoro). R., Cm. y A.: Ingmar Bergman. G.: Ingmar Bergman y Herbert Grevenius. F.: Gunnar Fischer y Bengt Jarnmark. M.: Erik Nordgren y fragmentos de "El Lago de los Cisnes", de P. I. Tchaikowsky. Mjt.: Oscar Rosander. Pr.: Allan Ekelund. I.: Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Georg Funkquist, Renée Björling.

Presentada en la Mostra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia de 1952.

SANT HANDER INTE HAR (t. 1.: Esto no Puede Suceder Aquí). R.: Ingmar Bergman. G. y A.: Herbert Grevenius. F.: Gunnar Fischer. M.: Erik Nordgren. D. A.: Nils Svenwall. Mjt.: Lennart Wallén. A. R.: Hugo Bolander. Pr.: Helge Hagerman. I.: Signe Hasso, Alf Kjellin, Ulf Palme, Gosta Cederlund.

No exhibida en Chile.

1951

BRIS. Serie de nueve cortos films de publicidad para la fábrica de jabones "Bris". Realizados en los estudios de la Svensk Filmindustri de Rasunda, con la colaboración de los elementos técnicos habituales en las películas de Bergman.

1952

KVINNORS VANTAN (Secretos de Mujeres). R., G. y A.: Ingmar Bergman. F.: Gunnar Fischer. M.: Erik Nordgren. Mjt.: Oscar Rosander. Pr.: Allan Ekelund I.: Anita Bjork, Maj-Britt Nilsson, Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand. Dst.: Leo Film.

SOMMAREN MED MONIKA (Un Verano con Mónica). R.: Ingmar Bergman. G.: Per-Anders Fogelstrom e Ingmar Bergman. A.: De la novela de Per-Anders Fogelstrom. F.: Gunnar Fischer. M.: Erik Nordgren. Mjt.: Tage Holmberg y Gosta Lewin. Pr.: Allan Ekelund. I.: Harriet Andersson, Lars Ekborg, John Harryson, Georg Skarstedt.

1953

GYCKLARNAS AFTON (La Noche de los Forasteros o Noches de Circo). R., G. y A.: Ingmar Bergman. F.: Sven Nykvist e Hilding Bladh. M.: Karl-Birgen Blomdahl Mjt.: Carl-Olof Skeppstedt. Pr.: Rune Waldekranz. I.: Ake Gronberg, Harriet Andersson, Hasse Ekman, Anders Ekk.

Presentada en el Festival Internacional de Sao Paulo de 1954. Dst.: Alo Film.

1954

EN LEKTION I KARLEK (Una lección de amor). R., G. y A.: Ingmar Bergman. F.: Martin Bodin y Bengt Nordwall. M.: Dag Wirén. Mjt.: Oscar Rosander. Pr.: Carl-Anders Dymling I.: Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, Yvonne Lombard, Harriet Andersson.

Dst. Leo Film. Presentada en el Festival Internacional de Punta del Este de 1955.

1955

KVINNODROM (Confesión de Pecadores). **R., G. y A.:** Ingmar Bergman. **F.:** Hilding Bladh. **Mtj.:** Carl-Olof Skeppstedt. **Pr.:** Rune Waldekrantz. **I.:** Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Gunnar Bjornstrand.

Dst.: Alo Film.

SOMMARNATTENS LEENDE (Sonrisas de una Noche de Verano). **R., G. y A.:** Ingmar Bergman. **F.:** Gunnar Fischer. **Cm.:** Ake Nilsson. **M.:** Erik Nordgren. **Mtj.:** Oscar Rosander. **S.:** P. O. Petersson y Lennart Wallin. **A. R.:** Lennart Olsson. **Pr.** Allan Ekelund. **J. P.:** Gustav Roger. **I.:** Gunnar Bjornstrand, Ulla Jacobsson, Bjorn Bjelvenstam, Eva Dahlbeck.

Dst.: Select. Film. Premiada en el Festival Internacional del Film de Cannes de 1956, como la Mejor Comedia.

1956

DET SJUNDE INSEGLET (El Séptimo Sello). **R., G. y A.:** Ingmar Bergman. **F.:** Gunnar Fischer. **Cm.:** Ake Nilsson. **M.:** Erik Nordgren. **D. M.:** Sixten Ehrling. **Cor.:** Else Fischer. **Mtj.:** Lennart Wallén. **S.:** Aaby Wedin y Lennart Wallin. **A. R.:** Lennart Olsson. **V.:** Manne Lindholm. **Pr.:** Allan Ekelund. **J. P.:** Carl-Henry Cagarp. **I.:** Max von Sydow, Gunnar Bjornstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson.

Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional del Film de Cannes de 1957. Gran Premio Lábaro de Oro en la V Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid, 1960. No exhibida en Chile.

1957

SMULTRONSTALLET (Las Fresas Salvajes). **R., G. y A.:** Ingmar Bergman. **F.:** Gunnar Fischer. **Cm.:** Bjorn Thermanius. **M.:** Erik Nordgren. **Mtj.:** Oscar Rosander. **S.:** Aaby Wedin y Lennart Wallin. **A. R.:** Gosta Ekman. **Pr.:** Allan Ekelund. **J. P.:** Sven Sjonell. **I.:** Victor Sjostrom, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Gunnar Bjornstrand. **Dst.:** Alo Film.

Gran Premio Oso de Oro en el Festival Internacional de Berlín de 1958. Primer Premio en el Festival Internacional de Mar del Plata de 1959. Globo de Oro de la Asociación de Cronistas Extranjeros de Hollywood, 1959. Gran Premio de la Asociación de la Crítica Británica, 1959. Premio del Cine noruego para el Mejor Film extranjero en 1959. Elegida como la Mejor Película del Año por el Círculo de Críticos de Arte de Santiago de Chile en 1962.

NARA LIVET (Tres Almas Desnudas). **R.:** Ingmar Bergman. **G.:** Ulla Isaksson e Ingmar Bergman. **A.:** De la novela de Ulla Isaksson. **F.:** Max Willén. **Mtj.:** Carl-Olof Skeppstedt. **S.:** Lennart Svensson. **A. T.:** Dr Lars Engstrom. **Pr.:** Gosta Hammarback. **I.:** Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin, Bibi Andersson. **Dst.:** Filmunion.

Premio a la Mejor Dirección y Premio colectivo de interpretación femenina en el Festival Internacional del Film de Cannes de 1958.

1958

ANSIKTET (El Rostro). **R., G. y A.:** Ingmar Bergman. **F.:** Gunnar Fischer. **Cm.:** Rolf Halmquist. **M.:** Erik Nordgren. **Mtj.:** Oscar Rosander. **S.:** Aaby Wedin y Ake Hansson. **V.:** Manne Lindholm y Greta Johansson. **A. R.:** Gosta Ekman. **Pr.:** Alland Ekelund. **J. P.:** Carl-Henry Cagarp. **I.:** Max von Sydow, Ingrid Thulin, Gunnar Bjornstrand, Naima Wifstrand.

Dst.: Alo Film. Premio Especial del Jurado, Premio Pasinetti y Premio Cinema Nuovo en la Mostra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia de 1959.

1959

JUNGFRUKALLAN (La Fuente de la Doncella). **R.:** Ingmar Bergman. **G. y A.:** Ulla Isaksson. **F.:** Sven Nykvist. **Cm.:** Rolf Holmquist. **M.:** Erik Nordgren. **Mtj.:** Oscar Rosander. **S.:** Aaby Wedin y Staffan Dalin. **A. R.:** Lenn Hjortzberg. **Pr.:** Alland Ekelund. **J. P.:** Carl-Henry Cagarp. **I.:** Max von Sydow, Birgitta Valberg, Birgitta Petersson, Gunnel Lindblom.

Dst.: Alo Film. Mención Especial del Jurado en el Festival Internacional del Film de Cannes de 1960. "Oscar" de la

Academia de Artes y Ciencias de Hollywood al Mejor Film Extranjero, 1960.

1960

DJAVULENS OGA (El Ojo del Diablo). R., G., A. y D.: Ingmar Bergman. F.: Gunnar Fischer. Cm.: Rolf Holmquist. M.: Doménico Scarlatti. Mtj.: Oscar Rosander. S.: Stig Flodin y Staffan Dalin. A. R.: Lenn Hjortzberg. Pr.: Allan Ekelund J. P.: Lars-Ove Carlberg. I.: Jarl Kulle, Bibi Andersson, Stig Jarrel, Nils Poppe, Gertrud Fridh.

1961

SASOM I EN SPEGEL (Detrás de un Vidrio Oscuro). R., G y A.: Ingmar Bergman. F.: Sven Nykvist. M.: Suite N° 2 para violoncello de J. S. Bach. Mtj.: Ulla Ryghe. S.: Stig Flodin, Staffan Dalin y Ewald Andersson. I.: Harriet Andersson, Gunnar Bjornstrand, Max von Sydow, Lars Passgard. "Oscar" de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood al Mejor Film Extranjero, 1961.

1962

NATTVARDSGASTERNA (Luz de Invierno). R., G., y A.: Ingmar Bergman. F.: Sven Nykvist. Mtj.: Ulla Ryghe. S.: Stig Flodin y Brian Wikstrom. A. R.: Lenn Hjortzberg. I.: Ingrid Thulin, Gunnar Bjornstrand, Max von Sydow, Gunnel Lindblom. No exhibida en Chile.

1963

TYSTNADEN (El Silencio). R., G., A. y D.: Ingmar Bergman. F.: Sven Nykvist. Cm.: Rolf Holmquist y Peter Wester. M.: J. S. Bach. Mtj.: Ulla Ryghe. S.: Stig Flodin, Bo Leverén y Tage Sjoborg. A. R. Lenn Hjortzberg y Lars-Erik Liedholm. V.: Marik Vos. Pr.: Allan Ekelund. J. P.: Lars-Ove Carlberg. I.: Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Jorgen Lindstrom.

No exhibida en Chile.

1964

FOR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR (t. l.: Para no Hablar de Estas Damas). R.: Ingmar Bergman. G. y D.: Ingmar Bergman y Erland Josephson. F.: Sven Nykvist (Eastmancolor). M.: Erik Nordgren. V.: Mago. I.: Jarl Kulle, Eva Dahlbeck, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Mona Malm,

Presentada fuera de concurso en la Mostra Internacional de Arte Cinematográfico de Venecia de 1964. No exhibida en Chile.

GUIONISTA Y ARGUMENTISTA

1945

HETS (Suplicio). R.: Alf Sjoberg. G. y A.: Ingmar Bergman. Premiado en el Festival Internacional de Cannes de 1946.

1947

KVINNA UTAN ANSIKTE (t. l. Mujer Sin Rostro). R.: Gustaf Molander. G. y A.: Ingmar Bergman.

No exhibida en Chile.

1948

EVA (Eva). R.: Gustaf Molander. G.: Ingmar Bergman y Gustaf Molander. No exhibida en Chile.

1949

MEDAN STADEN SOVER (t. l.: Mientras la Ciudad Duerme). R.: Lars-Erik Kjellgren. G.: Per-Anders Folgestrom. A.: Ingmar Bergman.

No exhibida en Chile.

1950

FRANSKILD (t. l.: Divorciada). R.: Gustaf Molander. G.: Herbert Grevenius. A.: Ingmar Bergman.

No exhibida en Chile.

1956

SISTA PARET UT (t. l. La Ultima Pareja que Corre). R.: Alf Sjoberg. G.: Ingmar Bergman y Alf Sjoberg. A.: Ingmar Bergman.

No exhibida en Chile.

Filmografía establecida por Kerry Oñate N., Cineteca Universitaria de la Universidad de Chile.

NOTA: Todos los films en que ha participado Bergman, tanto como guionista y argumentista o como realizador han sido hechos en Suecia.

EL CINE CLUB, FERMENTO DE CULTURA CINEMATOGRAFICA

La importancia que ha adquirido el cine en nuestra vida cultural es indiscutible. Arte popular por excelencia, se le reconoce una fuerza de convicción jamás igualada en la historia por las demás artes; su influencia se ejerce todos los días y sobre inmensos públicos, de los que, por otra parte, no puede prescindir el cine para seguir viviendo.

De tantos millones de personas que utilizan el cine, ¿cuántos hay que se den cuenta verdaderamente de la significación y de la importancia del espectáculo cinematográfico? De todos modos, se ha producido una evolución que se acelera cada año más, liberando un creciente número de espectadores de la pasividad que demostraban ante la pantalla, producto de su incultura filmica y de su apatía. El ejercicio de una crítica independiente y la expansión de los Cine-Clubes, fermento de cultura cinematográfica, son los principales responsables de esta evolución. No es una casualidad ni mucho menos, el que los mismos individuos se encuentren en el origen de ambas actividades.

Los Cine-Clubes han nacido por la necesidad que han sentido algunos creadores —ya desde hace unos treinta y cinco años—, bajo los impulsos de Louis Delluc de confrontar sus ideas con el público, consultando con los espectadores más capacitados la calidad de sus obras y sus posibilidades. Se trataba de probar que el cine era también un arte.

A medida que los Cine-Clubes se han desarrollado en influencia, atrayendo categorías de espectadores cada vez más numerosas, han podido sacarse ciertas consecuencias no previstas en la primitiva concepción de esta actividad.

Precisamente porque el arte es un medio de expresión, y el gusto es únicamente el don natural, es necesario tener un cierto conocimiento del idioma cinematográfico para poder comprender perfectamente el mensaje que el actor ha querido transmitir, apreciando al mismo tiempo la forma que ha empleado. A través de la selección de las películas presentadas, así como por la presentación que abre cada sesión y la discusión que la termina, los Cine-Clubes permiten adquirir una serie de conocimientos que todavía no se dan en la escuela, por no haberse admitido aún su necesidad. Así forman el gusto del espectador, agudizando su sentido de la crítica,

creando un público activo, con mayoría de edad mental, que constituye al propio tiempo una eficaz vanguardia en la evolución del cine.

Constituyendo todo arte un objeto de cultura, es necesario que toda obra tenga su natural prolongación, y para ejercer plenamente las facultades de discernimiento no hay más remedio que conocer el cine, su desarrollo y su historia. Los libros, aún los más completos, no son suficientes en este aspecto: es indispensable el conocimiento de las principales obras cinematográficas. Los Cine-Clubes se consagran a esta función, presentando con frecuencia las películas denominadas clásicas del cine.

A menudo se justifica la mediocridad de ciertas películas por la insuficiente preparación del público. Al contribuir a mejorarlas atrayendo al cine, a los que lo desprecian, o bien a los que en determinada ocasión han sido decepcionados por él, los Cine-Clubes libran una buena batalla —tanto en el orden humano como en el estético— por el progreso del cine, siendo uno de sus mayores éxitos la ayuda aportada en distintas circunstancias a ciertas películas que los distribuidores tenían por poco comerciales.

Las exigencias de los espectadores instruidos serán, sin duda alguna, muy saludables para la calidad del cine de mañana.

De Jean Pierre Bardot, Director Cultural de la Federación de Cine-Clubes de Francia.

(Traducido por Manuel del Val).

Fe de erratas: En ficha técnica de "América, América", Intérpretes: Vartan Damadian es Frank Wolff y Sophia Keabian es Katherine Balfour. En bio-filmografía de Ingmar Bergman: fotografía, Max Von Sydow; en "Skepp till Indialand": Presentada en Festival Internacional de Cannes.

FOTO CINE PELLERANO



JOSE PELLERANO L. VIÑA DEL MAR

ARLEGUI 679

(C H I L E)

TELEFONO 883707

CASILLA 894

Pellerano Hnos.

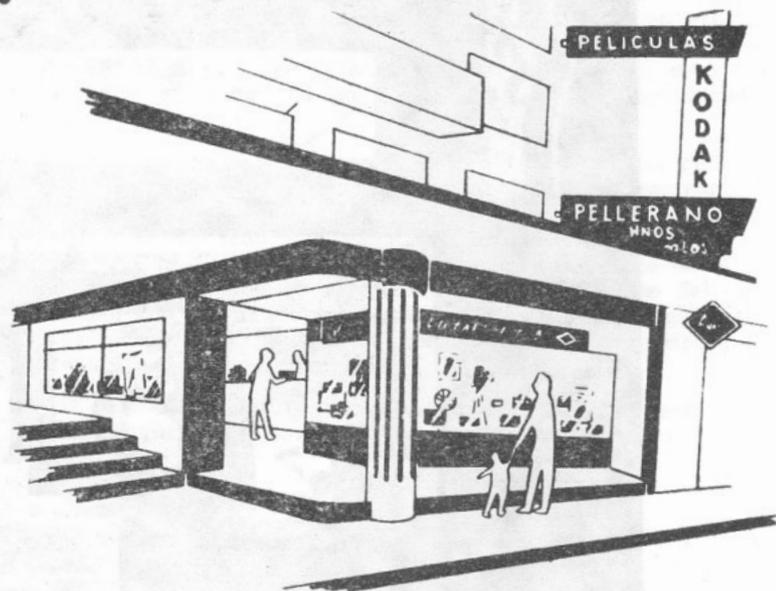
EN EL CORAZON DE LA CIUDAD

CINE

FOTOS

COLOR

CONDELL 1528
FONO 3024



DOS GENERACIONES AL SERVICIO DE LA FOTOGRAFIA Y CINEMATOGRAFIA

Se imprimio esta revista en los talleres gráficos LOURDES' - Viña del Mar.

“COVADONGA”

FERRETERIA

-

SANITARIOS

VIÑA DEL MAR



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