

Precio del ejemplar:

Uruguay \$ 0.30
Argentina " 1.20
Brasil 5 cz.

Representantes:

ARGENTINA:

Enrique Bravo
Rivadavia 3867 - Ap. 6
Buenos Aires

BRASIL:

Dalmo Jeunon
Rua Guajará 870
Belo Horizonte

Cine Club

PUBLICACION DEL CINE CLUB DEL URUGUAY

Redactor Responsable: Eduardo J. Alvariza — Solano Antuña 2941

Eduardo Julio de Arteaga

Federico Orcajo

Acuña

José M. Podestá

Jorge de Arteaga

Eugenio Hintz

Eduardo J. Alvariza

J. C. Álvarez

Olloniego

Redescubrimiento de las Artes Plásticas por el Cinematógrafo

Por EDUARDO JULIO DE ARTEAGA

Se ha llevado a cabo, en el terreno cinematográfico, una experiencia que ha provocado una resonancia fuera de lo común dentro de su especialidad. Nos referimos a la película que sobre el pintor Van Gogh hiciera Gaston Diehl, junto con otros entusiastas colaboradores. Y esta resonancia fué debida no sólo al tema original sino al hecho poco común de que se utilizara para el tratamiento cinematográfico, solamente la obra pictórica del artista.

Afortunadamente, hemos tenido ocasión de conocer en Montevideo, los films que realizaran en este campo Emmer y Gras, hecho que nos permitirá aventurar una opinión al respecto.

"VAN GOGH", que, como lo declarara Alain Desnais, uno de sus realizadores, no ha pretendido ser más que un experimento, ha obtenido en el Festival de Venecia un premio, no por su originalidad, (ya que se presentaron otros tres films del mismo carácter: "MALLOL", "MATISSE" y "CEZANNE"), sino por la forma en que fué realizado. Fundamentalmente se diferenció de los otros en que se circunscribió estrictamente a presentar las telas, sin abocarse, como en el caso del "MATISSE" a indagar sus particulares métodos de trabajo, o a hurgar en la vida privada del artista; basándose además el montaje del film no en el ciclo de su obra, sino en el de su vida.

Esta circunstancia confirió a la obra una potencia expresiva sorprendente, ayudada naturalmente por el estilo particularísimo de Van Gogh, que lo hacía tema harto tentador para el cine.

La realización del film se vió facilitada por las especiales características de su obra, la que, excepción hecha de sus paisajes subjetivados, la integran, en su mayor parte autorretratos y escenas de su vida íntima.

Desgraciadamente falta el color en esta muestra, y Van Gogh sin color carece de sentido, pues es colorista por



Vincent Van Gogh. Autoretrato. (Artes 18)

excelencia. Aunque su vida se haga sentir y vibre igualmente en blanco y negro, esta circunstancia nos indica que por esta vía no se pudo ir, y no se fué, a un estudio integral de su pintura.

Más aún, la misma interna limitación de la imagen cinematográfica, nos referimos a su chatura, nos imposibilita de apreciar la natural rugosidad que posee toda pintura provocada por el trazo de la pincelada. Circunstancia tanto más importante en un pintor como Van Gogh, en el cual el trazo es elemento esencial de su estilo.

Es lógico, que para comprender la obra de un artista, se estudie su vida y el ambiente en el cual vivió; pero no debemos olvidar que lo que importa, lo que perdurará, será fundamentalmente su obra, y es a ésta que hay que poner en primer plano.

Andando el tiempo, los datos biográficos del autor se van esfumando, para penetrar en lo incierto, y hasta en lo legendario.

El tratamiento cinematográfico en ba-

se a la vida del autor será sólo posible cuando ésta se conozca, y esta posibilidad sólo se da, generalmente, en los que nos son más cercanos. Y aún en nuestros tiempos, hay pintores de los que su vida no nos dirá nada interesante, salvo un Van Gogh o un Gauguin, frente al interés de sus obras.

Cuando se trate cinematográficamente toda la obra de un pintor, se podrán seguir diferentes métodos, entre otros, su evolución pictórica, que a veces es independiente de la de su vida, y siempre que la película sea en excelente color, hacernos conocer las distintas tonalidades de su paleta, informarnos de sus distintos "períodos", así como también, por medios radiográficos, revelar nos su croquis primitivo, o los cambios que sobre la misma obra efectuó. ¿Hasta qué punto tendremos derecho a hacerlo? Creo que por encima del dato informativo y pedagógico, concierne únicamente al montaje del film, revelarnos lo que de emoción nos puede dar, lo que de admiración nos pueda encender.

Como en el caso de "EL PARAISO TERRESTRE" de Bosch, por Luciano Emmer y Enrico Gras, el asunto del film puede ser tan sólo una obra determinada. Pero eso sólo es posible si esa obra es detallista, o si es en algo narrativa, para no desinteresar totalmente al público.

Este público no está todavía maduro quizás para apreciar un estudio de pintura no narrativa, y menos aún de pintura abstracta. Y es prueba de ello la poca difusión que siguen teniendo, aún hoy, las películas abstractas. Citemos "RITMOS DE LUZ" de O. Blackston y Brugiére film que sólo vimos en Montevideo accidentalmente, a más de veinte años de su realización.

La pintura abstracta tendrá en el cine, fundamentalmente valiéndose del montaje y del travelling, un excelente traductor, que a falta de lo real y explicativo, servirá de "puente" para que el público, en general indiferente, se acerque a las vanguardias pictóricas. Por primera vez en la historia, el arte podrá acercarse ofensivamente a todo el mundo.

★ ★ ★

¿Ha influido alguna vez el cine al pintor y a su obra? ¿Ha podido tener la pantalla tal poder? Me resisto a creerlo. A lo sumo habrá dado alas a la fantasía de alguno, y ayudado a otros en experimentaciones geométrico descriptivas, con vías a su aplicación en la pintura.

La vida es más patética y diversa que todo lo que el cine pueda dar. Sólo en el terreno de la fantasía y los ritmos abstractos puede el cine ostentar credenciales de originalidad.

Y concediendo que la influencia hubiera sido mutua, mucho más importante y visible ha sido la de la pintura al cine. Y le llevaba ventaja. La pintura se ha adelantado siempre a la época y es ella la que ha marcado los caminos a seguir. Y los ha marcado para con el cine. Los



BAJORELIEVE EGIPCIO. Piedra arenisca. Templo de Ammon, Karnak

decorados de "EL GABINETE DEL Dr. CALIGARI" han sido hechos de acuerdo a normas del movimiento cubista. O los de "LA INHUMANA" (M. L'Herbier). Y más recientemente, la influencia netamente superrealista sufrida por el sueño de la película "CUENTAME TU VIDA" (Spellbound) (de Hitchcock) donde los decorados fueron confiados a Salvador Dalí. Y tantos otros films con ambientes inspirados por la pintura. Recordemos entre otros "LA KERMESSE HEROICA" (Jacques Feyder) donde todo parece desprendido de las telas de los maestros flamencos del siglo XVII; tanto los interiores como exteriores y vestimenta. Destaquemos en esta película las "tomas", al comienzo, de la planicie flamenca, con esa luz difusa y esos cielos aterciopelados. Y en el mismo tenor, "LA BELLA Y LA BESTIA" (Jean Cocteau).

Hoy en día esto reviste singular importancia, dada la enorme influencia ejercida por el cinematógrafo como medio de divulgación. Ya que sería el instrumento apropiado que nos permitirá acercar al público en general a las obras de arte, y obtener de este modo una mayor extensión de la cultura artística.

Sabemos que al presentar films como "VAN GOGH", se le limita al espectador la libertad de apreciación y de análisis. Lo más probable es que los enfoques, relaciones y encuadres que la película le ofrezca, no hubieran sido nunca imaginados por el espectador. Y esto es precisamente lo que tiene de delicado el empleo del cine como medio de lograr aquella divulgación a que aludíamos, dado que puede llevarnos a resultados insospechados.

Llegar por la emoción, es sin duda la meta que el cine debe imponerse en su tarea de acercar al público la obra pictórica. Pero no olvidemos que el cine está trabajando con un material que ya ha sufrido una elaboración artística, de la cual surgirá una emoción obtenida gracias a medios expresivos diferentes a los utilizados por aquél. Y que esta emoción corre peligro de perderse totalmente al ser captada la obra pictórica por la cámara, monstruo cíclope, inhumano, incapaz de efectuar una selección de valores; carente de emotividad.

Será merced a una operación posterior, el montaje, labor puramente humana y creadora, que la obra artística recuperará aquellas cualidades emotivas de que se viera desposeída.

Estos poemas cinematográficos lo serán acabadamente sólo cuando el cineasta sea también crítico de arte o artista a su vez. Pero no pidáis a un pintor ser cineasta de su propia obra. Y si es llevado a serlo, os escamoteará su obra. A menos que ésta sea hecha especialmente para desnudarla frente al ojo de la cámara.

★ ★ ★

No todas las obras pictóricas se prestan al tratamiento cinematográfico. Las hay que por su riqueza de color y tema logran un nuevo y enorme valor plástico. Hasta algunos artistas harían pensar en el conocimiento intuitivo de las leyes de la realización cinematográfica. Que hubieran obrado conforme a enfoques y

secuencias espaciales típicas de un film.

Pedro Brueghel, sería, en su obra "La torre de Babel", según la opinión de J. G. Auriol, el perfecto realizador cinematográfico: "hábil conductor de muchedumbres, a la vez metódico director de actores de primera plana. Alrededor de Los Magos no hay "extras". Todo personaje de Brueghel tiene un papel, sea éste el último hombre de armas o el más alejado albañil".

En Italia, aparte del Giotto, tenemos, por ejemplo, a Carpaccio que, conjuntamente con otros, utilizara la perspectiva natural. Recordemos, como ejemplo interesante, su "Recibimiento del rey de Britania a los embajadores", en donde hay "acción simultánea", o sea distintas "tomas" del mismo personaje en diferentes actitudes, remedo de una acción que se desarrolla en el tiempo dada por el espacio.

O el "Embarque para Citeres", de Watteau, donde hay un ciclo completo de acción. Si se observa con detención la tela, se verá que las diferentes parejas, en diversas actitudes que avanzan en procesión desde el bosquecillo cercano a la barca, no son más que desdoblamientos sucesivos de la primera en el espacio.

Retrocediendo un poco, tenemos las finísimas ilustraciones hechas para el duque de Berry, esas miniaturas que componen el "Libro de las Horas", calendario en el que en cada página aparecen representadas las distintas actividades a que se dedicaba el hombre medieval en las diferentes épocas del año. O la tapicería medieval francesa, con temas adaptables, como los de la serie de la "Cacería del Unicornio", o la de la "Apocalipsis".

Es de hacer notar que la necesidad de acercar la cámara a la tela durante la filmación hace casi absolutamente imprescindible que éstas sean de una dimensión considerable o muy detallistas.

Pero donde el cine tiene sus fuentes



INDIA MERIDIONAL. Bronce del siglo XI. Estatua de Siva, diosa de la danza, la vida y la muerte, bailando dentro del círculo de la vida, con sus 35 llamas y 96 estrellas, círculo que emerge de las bocas de dos monstruos situados a los pies de la diosa.

más ricas y copiosas y a la vez preciosas, es en la Antigüedad o en el Oriente. El realismo cretense, con su original fantasía, plasmada en frescos y cerámicas. Egipto, con sus pinturas murales y sus estilizados bajorrelieves, fuente inagotable de temas narrativos, llenos de sobriedad y expresión estilística. Por ellos el pueblo egipcio nos dejó el "documental" gráfico de toda su evolución, atentos al menor detalle, ayudados por el carácter propio de su religión. Toda la ornamentación fitomorfa conjuntamente con los murales, alcanza con esta época el más elevado refinamiento.

En cuanto a la delicadeza de colores principalmente, es el Asia Oriental quien nos ofrece los ejemplos más típicos.

Si el encanto de una obra de arte radica en parte en el misterio que la rodea, será especialmente en la India donde se encuentran los ejemplos más atrayentes. Y es en la época clásica (1) que aparecerán sus maravillosos frescos (cuevas de Ajanta), que esperan desde hace quince siglos su universal conocimiento.



ALEIJADINHO. "Los profetas". Talla directa sobre piedra-jabón. Iglesia de "Bon Jesus de Mattosinho" (Minas Geraes, Brasil) Siglo XVIII.

Esta muestra de arte hindú está acá en su plenitud, destacándose una alegría de vivir y "contenido metafísico" desconocidos en Occidente. La movilidad inaudita de sus personajes, principalmente en sus actos rituales, constituyen por sí mismos un "material" cinematográfico excelente.

Posteriormente, cuando el arte hindú había ya caído en un barroquismo exuberante fué cuando ejerció su influencia en las regiones vecinas, principalmente en la Indochina. Y será precisamente allí, en el templo de Angkor-Vat y en el Borobudur, donde encontraremos un material harto apropiado para el tratamiento cinematográfico. Esos frisos de piedra caliza, tan apropiada por su maleabilidad para recibir el tallado más fino, cobijan innumerables figuras danzantes entrelazadas armoniosamente. Allí, la libertad de formas traza sus más bellas curvas, animadas

Hecho Poético del Cine

Por Federico Orcajo Acuña

(Cont. del Núm. anterior)

IDEAS RUSAS EN EL CINE AMERICANO

Los "studios" de Hollywood han incorporado a sus experiencias y realizaciones, desde muchos años atrás, las ideas, teorías y procedimientos técnicos de los cineastas europeos, checos, suecos, alemanes, y, sobre todo, de los rusos. Con Eisenstein, Pudóvkin, Moguilevsky, Granovsky, Reissmann, Dziga-Vertoff y Tourine comenzó allí el proceso de diferenciación que en Europa habían iniciado antes Pabst y Clair. Sólo tres títulos bastarán para darnos suficiente fundamento en que sustentar nuestra afirmación: ¡VIVA VILLA! GANARAS EL PAN y VIÑAS DE IRA, de John Ford, que Cine Club acaba de exhumar.

Jack Conway maneja con singular maestría y profundo sentido ruso del movimiento de multitudes, grandes masas en la primera, admirable fresco de la revolución. King Vidor, en posesión del

sentido de las multitudes, se aparta en GANARAS EL PAN por su técnica, conducción, asunto, por su acento humano mismo, por su mensaje, de toda la producción americana posterior, relatando una tesis social: la nobleza del trabajo y las ventajas de la colectivización. Emile Vuillermoz le llama con acierto irrefutable "réplica californiana a los films campesinos de Moscú", siendo evidente que Vidor ha utilizado en él los procedimientos del film soviético LA TIERRA TIENE SED, asimilando además con talento las lecciones insuperables vertidas en LA MULTITUD, en LA HUELGA, en OCTUBRE, y, sobre todo, en los films de Pudovkin LA MADRE, TEMPESTAD SOBRE EL ASIA y EL FIN DE SAN PETERSBURGO, inferiores en valores plásticos puros a las obras maestras de Eisenstein, quien, viniendo del teatro, y del de mejor estirpe, por ser discípulo de Meyerhold, es el primero de los creadores en el cine, considerado en el detalle y en el conjunto de sus hallazgos e invenciones. EL ACORAZADO POTEM-

de un ritmo particularísimo, contagioso quizás a la cámara.

El tema principal es el ser humano, que danza para su dios, o el mismo dios de la danza, siva, que no cesa de danzar, animado por la música sacra.

Todas estas estatuas convergen en una técnica subordinada siempre a su ritmo particular. Pensemos la importancia fundamental que en estos films tendría el acompañamiento musical.

La pintura china y japonesa, que difiere bastante de la hindú, utilizará distintos puntos de vista, distintos métodos, nuevas perspectivas, entre ellas la isométrica usada principalmente en el grabado japonés.

En el Japón, Toba Sojo, y posteriormente Hokusai, nos darán su pintura costumbrista, social y animalista. La estampita (que aparecerá en el siglo XVIII) será la que nos ofrecerá los más variados temas. En ellas aparecen las escenas más vivas de la vida japonesa.

En el mismo Hokusai, en su libro sobre las costumbres de su pueblo (el Mangwa, obra de 15 tomos y 30.000 dibujos) que comenta e ilustra nerviosamente, encontrará el cineasta el libreto más completo y exhaustivo que pueda jamás haber existido. Conjuntamente con Hokusai Hiroshigú utilizará la perspectiva natural, casi inexistente entonces allá. Y los primeros planos,

como en "La Linterna" y otras obras maestras.

En América, Méjico pre-colombiano, con sus ornamentaciones policromas y geométricas, daría el tema para una sinfonía semi-abstracta de resultados insospechados.

Existe, también en América, y muy cerca nuestro, un grupo escultórico merecedor de un estudio fílmico de primer orden. Me refiero a los profetas de Antonio Francisco Lisboa, el "Aleijadinho", hechos en piedra-jabón, que se encuentran ubicados en la explanada de la iglesia del "Bon Jesus de Mattosinho" (Minas Geraes, Brasil).

Estas tallas directas, de torturante hechura, mantienen poses muy particulares, como inclinados sus cuerpos en actitud de avance, de partida, que refuerzan sus patéticas y atormentadas figuras. Estas se miran, se entrecruzan, parecen arremeter cada una hacia distintos horizontes. Dada su particular posición, en distintos planos, tienen un interés y un valor cinematográfico innegable.

(1) Durante la dinastía de los Gupta (s. III a VII A. C.)

KIN, con admirables aciertos en las fotografías de Eduard Tissé, y que inaugura la forma épica en el cine, LA LINEA GENERAL, ALEJANDRO NEVSKY e IVAN EL TERRIBLE, son consideradas como las expresiones mejor logradas de la cámara. Las escenas de la masacre de Odessa, sobre las escaleras gigantes de Potemkin, de un crudo realismo patético, son una honda expresión de dramatismo, sin parangón en la historia de la cinematografía.

Independizados ya de la tutela de la técnica rusa, Cedric Gibbons, Clarence Brown, Frank Capra, Rubén Mamoulian, que introdujo el soliloquio en CALLES DE LA CIUDAD y en modo especial Frank Borzage, que realizó obras de éxito injustamente olvidadas (HUMORES-QUE, SEPTIMO CIELO, EL ANGEL DE LA CALLE, SIN EL RUGIR DEL CAÑON, ADIOS A LAS ARMAS, FUEROS HUMANOS, y la densa novela de Fallada ¿Y AHORA QUE...? se lanzaron a la tarea de construir un cine netamente autónomo, en tanto otros directores del viejo mundo emigrados a Hollywood modificaban la línea imponiendo, ya sin oposición, sus particulares y diversas inclinaciones, como Von Stroheim y von Sternberg, el del intenso barroquismo, Duvivier, Renoir, René Clair y Max Reinhardt.

Justo es reconocer, sin embargo, que el cine ruso debe muchos de sus aciertos a la colaboración inteligente de otros realizadores europeos. Así por ejemplo la fotografía del efecto de la bruma sobre Odessa la logró Eisenstein gracias al ingenio de su asistente Eduard Tissé, alemán, quien la obtuvo mediante la colocación ante el objetivo del simple procedimiento de una muselina.

Films de grandes masas visuales, de alta calidad fotográfica, expresión también de unidad insuperable en la realización y sabio determinismo de los espacios expresivos, como en la ya citada ALEJANDRO NEVSKY, revelan ante todo la preocupación del equipo soviético de colaboradores - realizadores por ensamblar masas humanas antes que destacar grandes individualidades, no obstante lo cual ciertos primeros planos fotográficos asumen la jerarquía de verdaderos retratos psicológicos. Se elude hábilmente sentimientos y expresiones personales, excepción hecha de CAMINO A LA VIDA, de Nicolás Ekk, que nos transporta a la mejor época del cine mudo. Al cine soviético no le interesan los problemas psicológicos y cuando debe detenerse en el dibujo de un carácter individual (PEDRO EL GRANDE, de Vladimir Petrov) es más para destacar los rasgos generales o la influencia del medio sobre los casos particulares. Sin embargo, Dostoievsky pudo ejercer sobre el cine alemán una influencia semejante a la de Selma Lagerlöf sobre el cine sueco. Los hermanos Karamazoff, de Buchovetzski y las obras literarias de la novelista sueca que llevaron al cine de ese

país a primer plano, filmadas por dos geniales metteurs: el Victor Sjöström de LOS PROSCRIPTOS y LA CARRETA FANTASMA, en las cuales todas las posibilidades del cine son empleadas, y agotadas casi, tratándose por vez primera la luz, los efectos del claro-oscuro, como un valor plástico y expresivo, como creador de atmósferas (Abel Gance, el de la POETICA PRECISA DE LA RUEDA definió el cine como la música de la luz) y el Mauricio Stiller de EL TESORO DE ARNE y LA LEYENDA DE GOSTA BERLING.

Fué David W. Griffith quien llevó a los STUDIOS americanos el valor insospechado de los primeros planos, y quien introdujo el elemento expresivo con PIMPOLLOS ROTOS (Le Lys Brisé, 1919, el mismo año en que la escuela expresionista se enriquecía con CALIGARI) la primera película psicológica americana, interpretada por la inolvidable Lillian Gish.

Van Dyke, que no repitió ya nunca su considerable acierto de SOMBRAS BLANCAS EN LOS MARES DEL SUR, se consagró a la comedia ligera. Sensible a la poesía natural, como Flaherty, sacó ventaja del paisaje isleño, como muy posteriormente logrará también Edward M. Griffith en las imágenes de la isla salina de Cayo Dildo de esa por momentos joya del tecnicolor que conocimos con el título de MAS ALLA DEL ODO. ("Bahama Passage") film que tiene asimismo el encanto fresco de una lumino-

sidad sin turbulencias ni artificialidades, y que recuerda en sus fotografías submarinas a los documentales biológicos de Zeidmann sobre la fauna marina ("Samarang") y de Jean Painlevé, el más original de los metteurs-en-scène, además de un hombre de ciencia, especializado en ese arte sutilísimo de la fotografía submarina, que con sus algas, medusas, hipocampos, plantas carnívoras y diminutos monstruos de los fondos oceánicos, ha revelado un mundo patético de criaturas desconocidas, sorprendidas en escenas trágicas y al mismo tiempo de intensa calidad poética lograda por la plasticidad de la ecuación imagen - movimiento

UBICACION Y DIRECCIONES DEL CINE FRANCES

Se ha definido a la cinematografía francesa como la de mayor individualidad y carácter nacionalista. Podríamos decir igual del cine inglés que es nacionalista porque apunta a la exaltación de las cualidades de la raza, sus hábitos y sus mitos (ejemplos: MAS ALLA DE LAS NUBES, LARGA ES LA NOCHE, LO QUE NO FUE, LA HOSTERIA SOLITARIA, ESCALERA AL CIELO, LA ETERNA NINFA).

Al destacar este nacionalismo del arte cinematográfico, sólo se ha querido indicar las direcciones del espíritu creador, atento a señalar ciertas realidades sin las cuales el cine no sería cine. Podría tratarse, desde luego, de un cierto naciona-



W. S. Van Dyke. Sombras blancas en los mares del Sur (EE. UU. 1928)

lismo universal (como es el del cine norteamericano, cuya sugestión alcanza hasta las razas orientales) si no quisiera aludirse con ello a determinada índole del carácter francés. El cine es nacionalista cuando se enfrenta a temas históricos. ¿podemos entonces decir que ALEJANDRO NEVSKY es nacionalista porque exalta particularidades del carácter eslavo?) circunstancia en la cual no puede sustraerse al imperio de la subjetividad. Así pudo decirse que es precisamente en los films primeros de Claude Autant, de Roger Baudriot, de Jean Renoir y de tantos otros, donde se hallan los reflejos más sinceros de la trayectoria y el espíritu del cine francés.

En films como HECHOS DIVERSOS o CORAZON FIEL, de Epstein, en EL INHUMANO, de Marcel L'Herbier y aún en los ensayos de Man Ray hechos en Francia, de Robert Saindreaut y el Profesor Bull, ESTUDIOS DE ULTRA-CINE, se hallan elementos de juicio que encuadran y definen perfectamente la psicología del francés. Nosotros iremos más lejos aún, indicando que el espíritu de un hombre, y de una raza, puede abarcarse en sus obras de pura abstracción. El surrealismo define al francés. Y parecería que no pudiese ser auténticamente surrealista quien no fuese legítimamente francés. Pero no dejemos que estos tonos de buen humor alteren la complejidad del tema propuesto. Digamos que el cine francés, por su aspiración y por su contenido habitual es de tendencia burguesa. Con la casi exclusiva excepción de A NOUS LA LIBERTE ha cuidado escrupulosamente de no invadir un campo social distinto, por lo cual no se incurre en exceso si se afirma que "todo el cine francés es BON-VIVANT doméstico, y desconoce, como el mismo francés, la geografía".

¿Qué tendremos que decir, entonces, cuando llegue la hora de juzgar al cine americano (no solamente LA PERLA y MARIA CANDELARIA sus dos expresiones más altas, sino el realizado en base a temas tomados de la historia o la literatura universales) o al cine argentino, tan diverso este último tan lleno de posibilidades, por su significación y su influencia? Lo nacional es el elemento de toda empresa artística. Lo universal es la etapa más alta, solamente posible en la medida en que sea posible la liberación de las limitaciones que imponen, no lo nacional, que será siempre raíz y esencia de todo arte, sino lo imperial, lo dominante, lo envolvente de todo arte imperialista, última y negativa etapa.

Sin duda la expresión más pura de la cinegrafía francesa está contenida en un nombre de todos conocido: René Clair, el Strawinsky de la cámara.

René Clair, el poeta de las chimeneas, compuso, con la desnuda materia de unos aleros y tejados de París, una obra maestra de la cinegrafía. Pero fué con ENTR'ACTE, creación poética visual, con música de Erik Satie y escenarios de Picabia (un poema macabro, sin intriga, que se desarrolla en un mundo imaginario) que

difundió su nombre. ENTREACTO ha sido definido como el poema de un matemático minucioso. Por su admirable precisión técnica, por su gracia mantenida, por cierta atmósfera de fantasía y de irrealdad, cierta libertad creadora y sobre todo por su ritmo persistente, es una joya de la época del cine mudo. Clair conmovió a los círculos cinematográficos sorprendiendo por la frescura, la emoción, el acento juguetón, burlesco, que se desliza por sus films. Con EL MILLON, EL VIAJE IMAGINARIO y LOS DOS TIMIDOS, demostró poseer difíciles dotes de ironista sutilísimo, al mismo tiempo que de caricaturista genial, lleno de comicidad fina, bien dosificada. Gusta dar a sus obras el sabor de las viejas farsas, burlonas, ingeniosas, ligeras. Lo severo y conciso aliado con el arte delicado de agradar.

Si UN SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA es un ballet ("ballet de la burguesía") por sus ritmos sostenidos, su movimiento, "por la ciencia severa con que están encadenados sus episodios, por su continuo "alegre" plástico", un ballet en el que Clair pone en acción una enorme y terroz máquina burlesca, PARA NOSOTROS LA LIBERTAD, exaltación de las máquinas de la era supertécnica, es su expresión más humana. Maneja en este film un hecho social concreto, poco habitual en la cinematografía francesa, y universal.

Fué sin duda una promesa en el cine Francés aquella ALO, PARIS, de Julien Duvivier, cuya carrera culminó en EL FIN DEL DIA, LA CARRETA FANTASMA, CARNET DE BAILE, y el primer episodio de CARNE Y FANTASIA, filmado en su época de Hollywood, donde se asocian poesía y oficio y "la temeridad de sus enfoques parciales y totales, el refinamiento y su don extraordinario de la dimensión y el alcance de las cosas": fué una promesa LA FILLE DE L'EAU de Jean Renoir interpretada por su mujer, Catherine Hessling, el mismo Renoir de LA FOSFORERITA, el Renoir que clausuró su carrera con LA BESTIA HUMANA y LA GRAN ILUSION y EL FANTANO DE LA MUERTE; fué original y agradable en su momento, por su calidad de poesía en movimiento, aquel PARIS - MEDITERRANEO que descubriera los paisajes de la Costa Azul, espacio abierto que permitió lograr finas estilizaciones pictóricas-poéticas, como las escenas de la nieve en el poema visual de Pabst, que ya citamos, PRISIONEROS DE LA MONTAÑA. La ventaja del escenario natural sobre los paisajes de cartón que producen los STUDIOS americanos, quedaría suficientemente puesta de relieve si recordamos un film inolvidable ("Mutiny on the Bounty") MOTIN A BORDO, de Frank Lloyd, que se filmó en un verdadero barco y en la misma isla de Tahití, donde residieran Alain Gerbault y Paul Gauguin.

Las últimas expresiones notables del cine francés quedan circunscriptas a media docena de títulos que van de EL MUELLE DE LAS BRUMAS, de Marcel Carné, que fuera ayudante de Feyder en

EL GRAN JUEGO, hasta ARRECIFE DE CORAL, que dirigió Mau Gleize, y LA SINFONIA PASTORAL, de André Gide, dirigida por Jean Delannoy, cuya pureza poética queda a salvo por gracia de las imágenes, en un esfuerzo de Michele Morgan por dotar a su Gertrudis, la de los cabellos semejantes a algas marinas, de cierto angelismo que en el cine puede lindar con lo patético o con lo ingenuo y trivial. El tratamiento de la luz es en este film perfecto, alejándose de aquel sinfonismo virtuosista de ARGELIA y otros de su escuela.

EL CINE ADOPTA LAS BIOGRAFIAS

El cine y la historia se van ligando por una poderosa conexión de sus esencias y sus direcciones. Si hubiese llegado un siglo o un milenio antes, esta invención diabólica por la cual el ser humano lega a la posteridad su imagen viva en movimiento, su voz, la representación viviente de su personalidad, toda la historia de pasadas edades estaría conservada, patente y fiel, en el celuloide. Pero la función que estaba reservada al cine, como ampliación visual y dinámica de la estática y solitaria del libro, era la de reconstruir la historia de las civilizaciones con partes parciales de sus conservados y evocados elementos. EL ASE-SINATO DEL DUQUE DE GUIZA (francés, 1902; CABIRIA, italiana, del 1909; LA VIDA PRIVADA DE ENRIQUE VIII, inglesa, de 1932, se completaron con las revisiones fílmico - históricas de CLEOPATRA, LUCRECIA BORGIA de Henri Ullmann, MARIA ANTONIETA, de Hunt Stromberg, PEDRO EL GRANDE, producción soviética de Vladimir Petrov, EL MARTIRIO DE JUANA DE ARCO, de Carl Theodore Dreyer, un milagro del arte cinegráfico, comparable por su atmósfera de poesía con el ALEJANDRO NEVSKY de Eisenstein, en una magnífica interpretación de la intensa actriz Falconetti, interpretación no alcanzada por sus dos intérpretes posteriores: Angela Salloker e Ingrid Bergman; las dos versiones —desiguales— de IVAN EL TERRIBLE, la de Eisenstein, admirable sentido de composición y un fraude histórico, y la de Tury Tarich, admirable composición histórica y sentido plástico y finalmente, para terminar una enumeración que sería inacabable, el ENRIQUE V, de Shakespeare, dirigido e interpretado por Laurence Olivier en una labor que se conceptúa lindante con el genio, comparándose la batalla de Agincourt que en este film se revive con la batalla - ballet de ALEJANDRO NEVSKY.

Siendo ya materia poética y un sustituto cómodo y ventajoso de la literatura, el cine debía adoptar las biografías — las novelas de éxito popular — de los personajes y héroes que conmovieron y apasionaron la humanidad. La historia es, en efecto, una riquísima fuente temática en la que el cine puede extraer amplísimas posibilidades. Ningún arte podía alcanzar estas maravillosas po-

sibilidades para la visualización y corporización de la anécdota, aliando sus recursos infinitos. Estas posibilidades consideradas, por las cuales puede reconstruir épocas enteras y remontarse hasta los orígenes mismos del universo, como la interpretación de la concepción strawinskiana de la formación del mundo realizada plásticamente por Walt Disney en FANTASIA, con datos tomados de la historia natural y de las ciencias físicas y geológicas, la hallamos en el arte más representativo de la modernidad, que puede elaborar todas las figuraciones ideales o concretas de la existencia humana, con su problemática y su tragicidad, o la existencia de un pueblo, de una raza o de un continente, llegando hasta la suntuosidad innecesaria de MARIA ANTONIETA. La palabra, la imagen viva, los cambios de lugar y tiempo, los sonidos, la facultad de reconstruir ciudades enteras, campos de batalla, de invadir el fondo de los mares y escalar las montañas, de penetrar en el laboratorio científico esculpiendo la vida molecular, la representación de etapas de la historia no abarcables para otras artes figurativas, hacen del cine el procedimiento más completo para contener y expresar plásticamente el destino humano.

Los primeros ensayos se hicieron llevando a la pantalla las novelas famosas, en una época en que todavía las biografías —cuyo auge es relativamente reciente— no eran una lectura apasionante para las muchedumbres. Se incorporó enseguida la rica veta biográfica, enriqueciéndose el arte cinematográfico al apoderarse de la existencia secreta de los grandes conductores, místicos, guerreros, inventores, músicos, aventureros, colonizadores, estadistas y sabios que la novela y la biografía escrita cuentan entre sus mejores expresiones.

No es el momento para medir las aproximaciones y los apartamientos de lo histórico, como en el caso concreto de las diferentes versiones que sobre el carácter del zar ruso Iván hemos admirado, en diversidad temática sustancial hasta lo inadmisible. Procuramos el ejemplo de figuraciones poéticas de la cinegrafía. Estas nacen en las breves y jugosas actualidades de Pathé Frères, de Lumiére y Vitagraph, en las fantasías deliciosas de Méliès, que entre sus grandes méritos tiene el de haber inventado la sobreimpresión, recurso ampliado hasta el infinito de sus posibilidades con la técnica moderna del montaje, cuyas relaciones con lo poético merecen capítulo aparte. Y concluyen en los ejemplos que hemos comentado al principio.

* * *

Mientras el cine italiano tiende a exaltar el coraje y el sentimiento de la nacionalidad y del poderío del imperio (EL CABALLERO DE FLORENCIA, de Luis Trenker) en los STUDIOS americanos filman VIDAS de Rembrandt, Enrique IV, Cellini, Schubert, Pasteur, Zola. Y se filma EL ROMANCE DE CATALINA LA GRANDE,



Jean Renoir — "La gran ilusión" (Francia, 1937)

REINA CRISTINA, NAPOLEON, en que Charles Boyer iguala su magnífica labor de MAYERLING, obra maestra de Litvak.

Todas ellas son películas que, siendo expresiones trascendentes dentro del género, muestran lo que puede hacerse con talento y una intención bien definida de SERVIR al arte, sirviéndose de sus elementos más puros, como ocurre en la comedia dramática, (citemos claros ejemplos de esta dirección estética y humana: VIVE COMO QUIERAS, LA CABALGATA PASA, CLAUDIA y PECADORA EQUIVOCADA, en los planos más depurados del cine americano, y LA ETERNA NINFA, de Basil Dean, en la cinematografía inglesa, o CUATRO PASOS EN LAS NUBES, entre las italianas, realizadas en el más prolijo y fino lenguaje cinematográfico y la más limpia y fresca labor interpretativa, es decir asociando los valores cinematográficos puros: imagen, silencios, objetos, movimiento, y los que fluyen del montaje mismo: contrastes, formas, relieves, ritmo.

Desde luego, no escapa a nuestra visión del arte cinematográfico los riesgos de su propia naturaleza: la fijación de la imagen como tal, en tanto la vida cambia, se transforma, de tal modo que surja la comprobación del ridículo mismo en que puede verse en el caso de las llamadas revisiones. Estos riesgos nos llevan, por el camino de la comparación, a comprobar que en el cine es afectación lo que en el teatro puede ser virtuosismo puro. Y vamos a dar tres ejemplos de esta realidad demoledora. Quienes hemos llegado demasiado tarde al mundo para admirar el gran arte de la "divina Sarah", somos incapaces de admitir su auténtica grandeza si concurrimos a presenciar su actuación cinematográfica. Lo mismo podemos afirmar de las otras dos grandes figuras femeninas del teatro que se llamaron Gabriela Réjane y Eleonora Duse. En LA DAMA DE LAS CAMELIAS (1912, Film D'Art, dirección André Calmettes) vemos a una Sarah Bernhardt que no puede emocionarnos como emocionaba a nuestros abuelos. Imposible no sonreír ante esa movilidad asombrosa y esa bravura interpretativas. Bien

es cierto que Sarah llevó al cine su genuina versión teatral, y teatro y cine son dos entidades distintas —y distantes— y la recitación y la precipitación, estilos que encajaban en el cine mudo, eran los modos expresivos con que este arte nuevo superaba su propia mudez. MADAME SANS-GENE (1911) muestra una Réjane gesticulante y ampulosa, cuya vivacidad y precisión, admiradas en las tablas no convencen al espectador de la era sonora. Por último Eleonora Duse, la más próxima a la modernidad en su labor cinematográfica, impone su presencia, su irradiación física en CENERE (Cenizas, rodada por la Ambrosio-Gaesar Film en 1916) en un papel que no conviene a su edad ya avanzada, pero que se esfuerza por superar debatiéndose en la complejidad y diversidad de un arte nuevo cuya diferencia de estilo sintió.

Estos tres ejemplos cuyas versiones fragmentarias conocen nuestros públicos, como la mayor parte del enorme material de la época muda que hemos venido citando, exhibiendo en las temporadas de nuestros efímeros Cine-Clubs y en el "Sodre", nos ponen frente a la visión de las limitaciones de este arte a gran formato que, por cuanto tiende a representar la vida, muere en cuanto la vida misma cambia. No podemos afirmar que dentro de veinte años nuevas generaciones digan, juzgándonos a nosotros mismos por nuestro cine actual, que éramos ridículos por nuestro estilo de movimiento, nuestras costumbres, reacciones y gustos.

Ni faltará quien intentando extraerle coherentes de una filosofía cinematográfica concluya en que es el arte negativo por excelencia, pues esos principios se sustentan en su propia limitación. Celosas de sus respectivas individualidades, las diferentes artes que colaboran en la superación del cine le ponen fronteras semejantes a las que le establece la existencia humana cambiante, diferenciándose constantemente (su feroz enemigo: la moda) y haciendo del cine, por el que VIVE MAS, el arte por el cual comprueba al mismo tiempo la caducidad de su propia existencia.

En Torno de

"LA SANGRE DE UN POETA"

Por JOSE Ma. PODESTA

El Cine-Club demostró tener cabal conciencia de su misión y de sus fuerzas, y realizar algo que era, un poco, un simpático alarde, al traer a Montevideo y exhibir ante sus asociados LA SANGRE DE UN POETA. Más tarde, dando mayor radiación a sus funciones, inició, alrededor de esta misma película, los debates entre los espectadores, a la manera como lo hacía, tan curiosa y fructíferamente, LA TRIBUNE LIBRE DU CINEMA, de París.

De este primer ensayo, inédito en Montevideo, queda como primera enseñanza su factibilidad, que contradice los vaticinios de los pesimistas, y como saldo más positivo el comienzo de un contacto entre los fraguadores del espectáculo y su público; entre los asociados y los dirigentes de la asociación. Quedan algunas reflexiones y puntualizaciones muy lúcidas escuchadas la noche de la primera controversia; quedan también algunas digresiones y divagaciones muy pintorescas, sal y sazón de todo debate público. Todo lo cual ha de instar al Cine-Club a promover sesiones semejantes cada vez que de películas tan célebres y discutidas como ésta, se trate.

Quepan ahora algunas puntualizaciones, más que no cupieron aquella noche.

—oOo—

LA SANGRE DE UN POETA, ya se dijo en esta revista exactamente, es traslación cinematográfica, y versión en reales imágenes, de personalísimas vivencias poéticas, "documental realista de hechos irreales" según la propia palabra de Cocteau. Por eso está llena de alusiones a la obra literaria del autor; por eso algunos personajes provienen,

No vamos a decir por esto que el cine es una aberración humana, que no se justifique. Todo lo que caduca y muere tiene su justificación y sentido. Los estilos de existencia caducan. El tiempo mismo muere. Pero renace, se renueva constantemente. Este es el destino del arte cinematográfico: ser como la vida, renacer de sus propias cenizas.

Mayor esencialidad, un cuidado más sensible de sus elementos delicados y humanos por los cuales pueda perdurar: esta es la tarea de quienes al cine como arte han consagrado sus esfuerzos y es entre las más puras realidades del cine la que con particular evidencia se muestra al análisis y al saboreo inteligente,

hasta con su mismo nombre, de esa literatura, y otros guardan con ella tan cercanas concomitancias. Y aún la guardan, a veces muy flagrantes, con la vida y el ánimo y las pasiones del poeta. Toda la película es una transfigura fílmica de la poesía de Cocteau, y hasta de su persona humana, física y moral.

En el mundo de símbolos y emblemas y signos y alusiones que crea Cocteau para manifestarse ahora, no hay —desde luego— que pretender penetrar con los corrientes andadores de la lógica cotidiana, ni hay que intentar develar sus secretos merced a una lúcida y razonada intelección. Hay, con frecuencia, que abandonarse a la sugestión del misterio, al hechizo de la arcanidad; y dejar que ese misterio nos penetre por la vía de nuestras más calladas y sutiles antenas, que hemos debido tender hacia él, muy atentas. La clara razón ha de hacerse muchas veces a un lado en esta aventura de adentrarse por LA SANGRE DE UN POETA, y es por otros penetrales, y merced a una como operación de magia, que el mensaje del poeta intenta llegar a nosotros. Su lógica es la del ensueño, su procedimiento el de la intuición, su lenguaje el del enigma.

Pero para penetrar en aquella arcanidad, coparticipar en el misterio y recoger cabalmente el mensaje que Cocteau dirige a sus espectadores, no bastan las más sensibles y adiestradas antenas, cazadores de misterios poéticos; como no basta la razón vigilante. Es menester un conocimiento previo de Cocteau, de su imaginaria, de sus trances, de sus vivencias; de sus libros, en suma. Y, hasta, es conveniente tenerlo de su persona. Sin todo eso, numerosos signos, figuras, alusiones, quedan ocultos; su contenido es inaccesible y apenas si siguen valederos como puras imágenes que, abandonadas a sí mismas, no siempre son plásticamente suficientes.

Y esta es la primordial obiección que yo hago a LA SANGRE DE UN POETA. Porque si Cocteau tiene indudable derecho de artista de expresarse a sí mismo, con palabras, formas o imágenes, una película tiene la obligación de ser un ente sustantivo, vigente por su propia naturaleza fílmica, ajeno a toda información previa que venga de afuera de sus propias lindes. Como un cuadro o una estatua valdrán por sus ínsitas condiciones plásticas, así una película valdrá por sus ínsitas y exclusivas condiciones fílmicas, y todo punto de apoyo que NECESITE fuera de sí para comunicarse plenamente, será otro punto

flaco en su entidad cinematográfica.

Las influencias superrealistas son perceptibles en LA SANGRE DE UN POETA, y hasta podría rastrearse en ella algún parentesco con UN PERRO ANDALUZ, a veces no lejano. No importa que ésta exhiba una cruda sencillez formal y ésta un artificioso refinamiento; no importa que ésta sea un agresivo libelo, amargo y despiadado y aquélla un juego preciosista, la influencia particular es notoria. Y aún lo es más la influencia general superrealista.

Pero en tanto UN PERRO ANDALUZ —y otras películas más o menos paralelas, cargadas a veces de asociaciones libres, de arbitrarias metáforas, de absurdos deliberados— no exigían del espectador más que la contemplación de las imágenes y el abandono a su ilogismo y a su recóndita elocuencia, grave o burlesca o desgarradora, LA SANGRE DE UN POETA reclama un conocimiento previo del autor y de su universo poético. De este conocimiento y de las frecuentaciones tenidas con las cristuras y los signos de ese universo, dimana el alcance que la película posea para quien la mire. Sospecho que aun para los conocedores más diestros de Cocteau han de existir en esta película algunas imágenes difícilmente penetrables por vía ninguna. Y creo que para el desconocedor de Cocteau buena parte de ella es impenetrable totalmente.

Y este es el más grave y sustancial reparo de orden cinematográfico que puede hacerse a LA SANGRE DE UN POETA en cuanto entidad fílmica, pues que para tal entidad —como para cualesquiera otras entidades, pictóricas, escultóricas, musicales— ha de postularse una vida autónoma y una liberación de previos compromisos y ligaduras.

Todo lo cual no menoscaba el alarde del Cine-Club al procurar y proyectar esta obra que sin su mediación jamás se hubiese conocido en Montevideo; ni aminora el significado de esa nuestra tribuna libre del cine que, un poco indecisa todavía, se forma por primera vez. Menos aún resta importancia a la obra misma que, con tantos elementos discutibles y tantos otros censurables desde mi personal punto de vista, sigue siendo una expresión cinegráfica de cámara —o mejor, de cine-club— que pervive, como muchas otras, en la historia general del cine y en el recuerdo de la crítica universal.

EL CONCURSO

A solicitud de varias personas interesadas en el Concurso de Aficionados el Cine Club del Uruguay ha resuelto prorrogar en dos meses, el plazo fijado para la entrega de los films. Por lo tanto, el nuevo plazo vencerá indefectiblemente el 31 de Agosto.

A los que han entregado sus películas, advertimos pues, que pueden pasar a retirarlas, si desean proseguir los trabajos con ellas, por Juan B. Blanco 859, debiendo reintegrarlas en el término fijado.

Nuevas Tendencias del Cine Animado

Por Jorge de Arteaga

I. FANTASIA Y REALISMO

Si las posibilidades de los dibujos animados para expresar la fantasía humana tomaban ya cuerpo con las primeras realizaciones de Emile Cohl, no sería sino muchos años más tarde que se tendrían otras sendas que el dibujo para liberar la imaginación poética de los límites que constituyen el mundo real. Pero ya veremos estas nuevas tendencias de la animación en próximos artículos.

Cada vez mayor es la intención de los films llamemos de vida, de definir su campo de acción en una mayor intensificación de lo real, olvidando en gran parte la época de Meliès, en la cual personajes reales se debatían en situaciones irreales. "La búsqueda", "Lustrabotas", "Roma, Ciudad Abierta", son magníficos ejemplos de esa tendencia actual en que se llega hasta la interacción de documentales. Sólo rara vez se vuelve a la imaginación poética: "La Bella y La Bestia" posee quizás su mayor triunfo estético al obtener un halo de fantasía no sólo en la presentación de los personajes, sino también en el lenguaje, en las reacciones y en el movimiento vago que los anima.



Frans Masereel — Estudios para "La Idea" (Francia, 1932)

Las películas animadas parecen también definir su propio campo, y aunque no siempre logren la calidad artística que en particular les está destinada, lo hallan en el imaginativo. Con la "Idea" de Frans Masereel, en 1932, parecen haberse cerrado las puertas del realismo para los dibujos animados. Pocos fueron los que tuvieron una representación de la figura humana con el vigor de esta realización, en la cual los personajes se movían en un ambiente de extraña congoja, mantenida en gran parte por el fondo musical, obra de Arthur Honegger. Unica quizás en presentar la figura humana sin caricaturizar, obteniendo de la animación una mayor exaltación de la aguda tesis social que ostentaba, a través de todo su desarrollo.

A medida que la técnica se perfecciona, los films de vida tienden a arraigarse en un acentuado realismo, mientras que los dibujos animados comienzan a vislumbrar que constituyen un nuevo campo para la fantasía humana y quizá el que lo expresa con mayores posibilidades y menores limitaciones materiales.

La animación permite la libre selección de los ambientes y de las situaciones más fantásticas e irreales. Ya con los dibujos lineales de Cohl (1) fuimos testigos de una riqueza imaginativa increíble: las figuras se retorcián y transformaban y parecían flotar, incorporables, desposeídas por completo de materialidad, creándose y recreándose a sí mismas sin esfuerzo.

La animación es también un nuevo lenguaje, mucho más rico en cuanto es universal, mucho más elevado como que puede ser artístico, infinitamente comprensible porque es visible. Con fines educacionales, los conceptos abstractos, los matemáticos, por excelencia gráficos, la Geometría Descriptiva, los fenómenos físicos y químicos y hasta el mundo molecular, pueden volverse fácilmente comprensibles por medio de su representación gráfica animada.

Pero la conquista máxima la constituye la representación de una realidad psíquica por oposición a la realidad material. Los objetos inanimados cobran vida, no se proyectan ya como son en sí, sino como aparecen bajo nuestros sentimientos: la alegre locomotora que conduce el Circo y sirve de tema musical en un pasaje de "Dumbo" de Walt Disney, o bien la simpatía de una tuerca en "La Pequeña Tuerca", que constituye el personaje central de este dibujo animado soviético, otro de los dibujos europeos a los que parecemos estar condenados a no ver jamás.

Por otra parte no existen límites en el espacio o en el tiempo: no pudimos dejar de sentir a la ballena de "Pino-

cho" de Disney, demasiado grande en sí misma, a pesar de no relacionarla con otras dimensiones: Persecuciones a velocidades inconcebibles, espacios más cerrados de lo que pueden serlo o intuitivamente infinitos, regidos por las más asombrosas leyes de perspectiva, dimensiones de ese mundo en el cual la ley de gravedad no tiene lugar.

Estéticamente, es grande la importancia de la estilización que se puede lograr en los dibujos animados, y en particular, la estilización del movimiento. Por medio de ésta se logra representar el ser en todo lo que tiene de característico, a la vez que se le idealiza. Ejemplos elocuentes de fina estilización, son algunos pasajes de "Bambi", de Disney.

Poco se ha hecho aún —ya veremos cuánto—: no hemos visto un Picasso o un Braque animar sus telas, aunque la pintura animada de Jean Gervais y algunos dibujos animados de Fernand Léger indican que la animación interesa cada vez más a los artistas plásticos.

II. TECNICA DE LA ANIMACION

La técnica de la animación, como medio de expresión de la fantasía, si bien es cierto que lleva a una liberación mucho mayor del elemento material en la proyección resultante, lo logra al precio de una esclavitud constante del artista en todo el proceso de filmación.

Lograr la técnica que permita una total plasmación de las inquietudes estéticas, tanto más cuanto en las películas animadas el artista luchará constantemente con un material nuevo casi siempre para él, sobreponerse a esta etapa mecánica, tan complicada aquí; y sobre todo subrayar contra este penoso camino, un estilo personal.

En la animación el montaje se hace en realidad cuadro por cuadro, a priori de la realización, y a cada preparación del cuadro sobreviene la filmación del mismo; es el registro cinematográfico por vuelta de manivela.

La creación de corte individualista, al estilo de Emile Cohl, permitía sin embargo, bajo el punto de vista estético, la presencia directa del artista en todo el proceso.

La subsiguiente complicación de la técnica, por el advenimiento del fondo móvil, de la adaptación sonora y de la fotografía en colores, llevó a la creación necesaria de una verdadera organización de especialistas. Quienes lograron ver más rápidamente el problema técnico fueron, naturalmente, los norteamericanos. Los Estudios Walt Disney son quizás el ejemplo más acabado de una organización con la cual se logra un menor costo y una mayor aceleración del ritmo de producción. Sin embargo esto no es más que pulir un mismo estilo: vemos así —debido no tanto a la voluntad de los creadores como a las exigencias del público— que las producciones norteamericanas mantienen una misma forma, son difícilmente distinguibles entre sí, constituyen ya un género, formal y espiritualmente.

Hasta ahora todo consiste en renovar desesperadamente los mismos infantilismos, buscar nuevas "trouvailles" que muevan a risa, a esa risa franca y sanamente uniforme; especial cuidado

en mantener un mundo idealizado si, pero en cuanto indica supresión de las fatigas diarias, en cuanto higieniza —mejor diríamos pasteuriza— las posibles, si no problemáticas, inquietudes del yanqui medio.

La organización de los Estudios Walt Disney, que nos fuera "explicada" por Robert Benchley en "El Dragón Chiflado", consta no sólo de innumerables técnicos artísticamente pasivos, sino de un cuerpo de dibujantes, creadores de respectivos personajes, que "armonizan" sus personalidades en la realización total. Es la producción en serie no sólo pues en el aspecto mecánico, sino también en el artístico.

Los Estudios Disney son a su vez parte de otra organización más vasta: la de la distribución de películas nortea-



Alexeev y Parker — "Una noche en el Monte Calvo" (Francia, 1934)

americanas en el mercado mundial, causa esta que tanto ha impedido el surgimiento de competidores en otras partes del mundo, sobre todo —notémoslo— en Europa.

Si los EE. UU. supieron llevar los primitivos trabajos de Cohl a una verdadera culminación de la técnica, Europa a su vez iba a recibir la influencia de estos adelantos, pero de diversas maneras.

Quienes sucumbieron a la influencia de estilo se transformaron rápidamente en imitadores, casi siempre inferiores y siempre errados porque poseían en potencia mayores fuentes de creación artística, por el ambiente artístico europeo y por el nivel cultural superior del público. Por lo demás, obteniendo menor éxito por esta misma calidad de público, quedaron pronto arruinados ante la competencia del propio Disney.

Surgieron sin embargo aquellos que vieron qué era lo que podía aprovecharse de los adelantos norteamericanos, sin caer en su género de dibujos animados. El ejemplo más característico fué quizá el de Paul Grimault, quien fundara con André Sarrut los Estudios "Los Gemelos", organizados a la Disney, pero conservando sin embargo el control personal del artista a lo largo de toda la realización.

Sin embargo las innovaciones más importantes de la animación no son aquellas que den como resultado una más perfecta organización de la producción, que tienden a una mayor claridad de un estilo, sino justamente

PROXIMA EXHIBICION DEL CINE CLUB DEL URUGUAY

Con "AL MORIR LA NOCHE" se integra en su parte principal el programa que el Martes 26 de Julio, ofrecerá el Cine Club del Uruguay en la sala del Cine Apolo.

De esta sorprendente y a la vez, acabada muestra del arte cinematográfico británico, ha dicho el crítico Jacques Bourgeois: "Al Morir la Noche" renue-

aquellas que van a innovar el estilo mismo y aquellas que van a innovar la técnica en su misma base, ambas buscando otras sendas para lograr la poesía.

De quienes innovaron el estilo mismo, zafando de Disney, encontramos actualmente a Grimault y a Dubout en Francia, a Trnka en Checoslovaquia, y anteriormente varias tentativas, entre ellas las de Hopper y Gross con "Alegría de Vivir" y "La Idea" de Mase-reel, por la manera como consideraron la figura humana.

De quienes innovaron la técnica en su base misma, y que veremos en detalle, se hallan Alexeev y Parker, creadores del cine grabado, Starevitch, Ptuchko y más tarde Painleve y Pal, en lo que respecta a la Plástica Animada (que conocemos aquí con el nombre de Titereteadas), Fischinger en cuanto a las películas animadas abstractas y Pfenninger y continuadores, en la búsqueda de la representación gráfica del sonido y la obtención de los "sonidos puros" por su gráfica animada.

(1) "El Reparador de Cerebros", —1910— Exhibida por el Cine Club del Uruguay el 7 de Mayo de 1948. Perteneciente a la Cineteca del señor Fernando Pereda.

(Continuará en el próximo número)

va la forma, el método, el estilo del film llamado de terror. Se acostumbra provocar el miedo procurando a la imaginación la expectativa de lo desconocido, exigiendo, en suma del espectador, una cierta ingenuidad bajo pena de no lograr hacerlo más que reír. Aquí el paroxismo emocional es el fin de la película, que se obtiene por la incapacidad en que nos coloca de llegar a definir de qué se trata: la imposibilidad de comprender; así nos remontemos a la esencia del miedo".



CINE CLUB — — — — — 9

Optica Roberto de Césare

PRESENTA EN SU SECCION

FOTOGRAFIA

un surtido completo en:

- ★ MAQUINAS FOTOGRAFICAS
- ★ ALBUMES, PORTA RETRATOS, MARCOS
- ★ ROLLOS DE PELICULAS
- ★ ROLLOS DE CINE
- ★ FILMADORAS, etc.

1434 ITUZAINGO 1434 — MONTEVIDEO

Malvin — Carrasco — Miramar — Punta del Este

El Cine Sonoro, ¿Octavo Arte?

Por EUGENIO HINTZ

Si grande fué el arraigo del cine desde su nacimiento, mayor lo fué aún a partir de 1927, cuando las palabras "cine parlante" anunciaron a las multitudes su transfiguración, su nuevo derrotero. Millones de personas acudieron hacia las salas para ser testigos de tal milagro, dando, ahora sí, un completo sentido a su denominación de "arte de masas". La gran revolución había estallado, el cine salía de su mutismo, el misterio de las salas oscuras había sido invadido por voces, ¿había nacido una nueva forma de expresión?

No fué, por cierto, el mero hecho de ver y oír simultáneamente, lo que causó el desborde de entusiasmo de los espectadores. No era ésta una maravilla desconocida, pues desde el mismo origen del cine, los diligentes trabajos de Baron y algunos continuadores (1), habían conseguido saciar parcialmente y con un determinado grado de perfección, esta curiosidad; fué, en cambio, lo perfecto de la sincronización, el realismo del procedimiento, lo que cautivó y extasió en un primer momento a la gente.

El mercado estaba incondicionalmente conquistado, la sentencia tenía calidad de cosa juzgada: pero, ¿qué era de los realizadores, de los artistas? Sorprendidos en la evolución de un lenguaje que habían aprendido a amar, no faltaron los detractores, ni los entusiastas —entre aquellos no perturbados de un modo radical por el invento. Chaplin exclamaba: "¿Los 'talkies'? Puede Ud. decir que los detesto!..." Pagnol sostenía que "el cine parlante es la nueva forma del arte dramático", y la reacción de René Clair se manifestaba en estas palabras: "El cine sonoro, monstruo temible, creación contra natura..."

Mas el dictamen popular era inflexible y esta oposición fué fugaz: en 1936, Chaplin libraba el Waterloo del cine mudo con "Tiempos modernos". A partir de entonces, su causa, la más rebelde, desapareció del panorama cinematográfico, aún cuando la maravillosa calidad expresiva de las imágenes del "viejo cine" mantuvo y mantiene todavía su vigencia entre un núcleo reducido de espectadores que concurre a los espectáculos de instituciones especializadas, circunstancia que viene a ratificar, por otra parte, su calidad de cosa pasada. Pero quedan en pie muchas in-

terrogantes; ¿ha llegado a constituir el cine sonoro un nuevo arte pasando sobre el cadáver de su antecesor? ¿Qué posibilidades válidamente artísticas ofrece? ¿Cuáles son sus derroteros? Si el cine sonoro es un nuevo arte, ¿cómo se explica la desaparición del mudo? ¿Puede darse una resurrección del mismo?

Aventurar una respuesta a tales cuestiones obliga necesariamente a separar y analizar la trayectoria del cine sonoro, haciendo constataciones que están respaldadas por hechos y a penetrar, por otra parte, en un terreno de conjeturas, menos sólido pero quizá más atrayente.

En cuanto a los problemas que el cine sonoro como hecho estético plantea, sus delineamientos generales pueden encontrarse resumidos en estas palabras de Malraux: "El cine hablado no es perfeccionamiento del mudo, así como el ascensor no es perfeccionamiento del rascacielo. El rascacielo ha nacido del descubrimiento del cemento armado y del descubrimiento del ascensor. El cine moderno no ha nacido de la posibilidad de hacer oír palabras cuando hablaban los personajes del mudo, sino de las posibilidades de expresión conjugadas de la imagen y del sonido. Mientras éste es sólo fonografía, continúa siendo tan irrisorio como lo fué el cine mudo mientras permaneció siendo fotografía. Se convierte en arte cuando los directores escénicos comprenden que el abuelo del sonido cinematográfico no es el disco sino la composición radiofónica". Esta opinión de Malraux nos da la solución básica, en lo que tiene afinencia con el empleo del sonido en el cine.

Es evidente que en un primer momento, las preocupaciones estéticas estaban sepultadas por intereses de otra índole y pocos eran los que lograban captar el verdadero significado de los acontecimientos. En 1929, Carné —entonces periodista— entreveía el problema y las futuras posibilidades del cine: "He aquí que hoy, después de tantos esfuerzos para crear un estado realmente visual, el cine parlante viene a reducir a nada los progresos logrados. Para la realización de los 'talkies', la cámara es retenida prisionera en una cabina desprovista de resonancias. ¿Es decir que hemos vuelto a los tiempos heroicos del cine de hace una docena de años?". Carné fué, sin duda, un atento espectador de los acontecimientos: adivinó las posibilidades del cine sonoro, pero analizando la obra de F. W.

Murnau sobre todo (éste había desarrollado en "La última carcajada" un tema en términos puramente visuales, sin incluir un sólo título), se alarmó del retroceso del cine, que tenía la rigidez de lo nuevo, frente al flexible y movido panorama que ofrecían el mismo Murnau, Gance y otros realizadores famosos de la época pre-sonora.

Quizás este haya sido el primer toque de atención. Lo cierto es que la cámara empezó a liberarse poco a poco de sus ataduras, a emanciparse del micrófono y a adquirir la agilidad necesaria para producir un lenguaje verdaderamente cinematográfico. Desde ahí hasta ahora la trayectoria es bastante conocida. Surgieron las teorías del cine sonoro, entre los realizadores inquietos se entiende, no siempre coincidentes, pero todas esforzándose en el mismo sentido: solucionar las incógnitas que planteaba la evolución del cine.

Eisenstein, Pudovkin y Alexandroff, en un manifiesto ya suficientemente divulgado, sostenían el uso del sonido a modo de contrapunto orquestal frente a la imagen. Walter Ruttmann trabajaba en el mismo sentido en experiencias tan magníficamente logradas como "La melodía del mundo". René Clair, evolucionando en su sentir, dotaba al sonido de un especial significado: en una escena memorable de "Para nosotros la libertad", el preso fugado se extasia observando a una hermosa joven asomada a una ventana, cantando con melodiosa voz. De pronto la voz se va distorsionando; no era más que un disco que dejaba escapar su sonido aprisionado por la ventana abierta: lo artificial y pasajero de la felicidad, expresado con la plena posesión del medio por un gran artista. Rune Hagberg, un joven realizador sueco, demuestra que el sonido puede, al igual que la imagen, tener un poder simbólico, tal como se desprende de la emocionante descripción que hace Jean R. Debrix de un pasaje del film "Después del crepúsculo viene la noche": "En el transcurso de una crisis que le sobreviene en plena noche, un joven estudiante, envenenado por sus aprehensiones y lecturas, busca prevenir un vértigo ingiriendo una dosis de aspirina. Va al cuarto de baño, llena un vaso de agua, toma el tubo de aspirina y se apresta a regresar a su habitación. Pero, en el umbral de la puerta, es atacado por el vértigo; todo zozobra alrededor suyo (y lo mismo la cámara, cosa posiblemente superflua): el desdichado tambalea y cae brutalmente sobre el piso. En la caída, el vaso se ha roto entre sus dedos y le ha herido profundamente la mano. El dolor lo hace recobrarse, y se arrastra hacia un diván sobre el cual se extiende, recogido sobre su herida. El silencio en el cuarto y en la casa es total. Pero he aquí que, con lentitud, horadando desde lejos el atemorizante silencio, se elevan los gemidos de un niño que llora, llora, llora... Luego una gruesa voz paternal que calma, calma, calma... Y de nuevo el silencio se extiende por el cuarto, en tanto que una lágrima corre de los ojos cerrados del joven".

Y para terminar una enumeración de las posibilidades y teorías estéticas del cine, que podrían resultar fastidiosas, cabe citar a Orson Welles,



Rune Hagberg — "Después del crepúsculo viene la noche" (Suecia, 1946-47)

quien en "El ciudadano" doió al sonido de una dimensión, transmitiendo frecuentemente, por esa única vía, una apreciación subjetiva de los vastos espacios en que solía tener lugar la acción.

Aquí quedan insinuados varios derroteros del cine sonoro: algunos realizadores los han bosquejado y perfeccionado: otros pueden seguir las mismas directivas o tomar distintos derroteros. Pero el trampolín será siempre el de la correlación e interdependencia de sonido e imagen, amalgamados distintamente por las manos del realizador, pues distintas y numerosas son las posibilidades.

Esto es lo real, lo demás son conjeturas. El cine mudo podría ofrecer hoy en día una transfigurada faz, plena de desconocidas calidades, en base a su técnica evolucionada y al poder de expresión siempre vigente de la imagen. De esto pueden dar una idea parcial "La escalera de caracol" y "Belinda", películas en las que la circunstancial mudéz de los personajes principales, obligó a sus realizadores a confiar en parte, una vez más, en lo que la cámara podía extraer del rostro de las actrices, del fulgor de su mirada: en este aspecto, el resultado no pudo ser más significativo y constituye una demostración elocuente de lo que hubiera sido hoy este medio de expresión, sin el aditamento de la banda de sonido. ¿Por qué su desaparición entonces? Porque el cine, que goza del privilegio de ser el único medio expresivo que ha solucionado satisfactoriamente el ciclo producción-consumo, tiene aquí su más grande barrera, puesto que no puede permanecer sordo al dictamen de aquellos que hacen de él un arte verdaderamente popular. Y hay que convenir que el aditamento del sonido ha impulsado a la dramática del cine a buscar su solución en el diálogo, y las masas han votado lógicamente por lo más digerible, a semejanza del desplazamiento inexorable que los nuevos inventos y perfeccionamientos infringen a lo que una vez fué

apreciado, a influjos del gusto popular. Y el cine mudo, en cuanto narración, es ya un lenguaje primitivo. Y como otros gladiadores fué muerto cuando los pulgares señalaron fatidicamente hacia abajo.

Mas cabe preguntarse si no hubiera sido diferente su destino de haberse inventado el sonido algunos años más tarde. Este sorprendió al cine en una etapa evolutiva, cuando no había llegado aún —salvo excepciones— a despojarse de la limitación de los letreros, llegando a lo que se ha dado en llamar "cine puro". Dentro de estas excepciones, se destaca con nitidez esa parte tan interesante de la cinematografía de vanguardia que es el cine abstracto, que asomó en una época con caracteres propios y bien definidos, como promesa de una rama separada del tronco cinematográfico. No es demasiado aventurado creer que algunos años más de lucha por la conquista del medio, hubiera bastado para que el cine mudo perfeccionara su lenguaje lo necesario, como para no haber sido arrancado de cuajo de su pedestal y encarar una coexistencia más o menos limitada, al lado del cine sonoro. En este aspecto, se puede aceptar que un poema óptico o el cine abstracto en general, sigue teniendo hoy el mismo interés que en el pleno auge de la vanguardia, y sus posibilidades, lógicamente, deben haberse ampliado. La nueva vanguardia tiene aquí un hermoso campo de experimentación.

Terminado este pequeño esbozo de las causas del ocaso del cine mudo —no puede dudarse del glorioso brillo que tuvo en su época— y bosquejadas algunas posibilidades que el cine sonoro, en cuanto superposición de sonido e imagen ofrece, puede volverse a la interrogante inicial: ¿es éste un nuevo arte? Podría admitirse que sí, sin perjuicio de considerar desplazado al cine mudo a consecuencia de un perfeccionamiento del mismo. Ya aludí a las causas de tal victoria: mas por encima del gusto po-

Vida de los Cine Clubes

El "Club de Cinema" de Minas Gerais, que cuenta en la actualidad con la colaboración de la Sociedad de Cultura Franco-Brasileña, ha obtenido, gracias a este desinteresado apoyo, una sala permanente para realizar sus exhibiciones, al igual que el correspondiente equipo proyector. Entre los films a exhibirse por este Club, en el presente año, figuran: "Sodoma y Gomorra" de Michael Curtiz, "Sombras del Paraíso" de Carné, "El Vampiro Negro" de Fritz Lang, "Hamlet" de Olivier, "Melo" de Paul Czinner, "La Bella y la Bestia" de Jean Cocteau, "El Fin de San Petersburgo" de Pudovkin, films Pathé de 1900 a 1910, etc. Esta institución amiga, ha conseguido, además, la valiosa colaboración de las compañías distribuidoras, lo que le permitirá ofrecer el pre-estreno de todas las películas a exhibirse en la capital del Estado, Belo Horizonte.

★

El "Cine Club Torino" que es, de las instituciones de esta índole que funcionan en Italia, la más importante, prosigue una tarea realmente ejemplar por la organización y calidad de sus programas. Es bien significativa la enumeración de algunos films ya exhibidos en su año social 1948-49: "Nanook" (Flaherty, 1921), "El Último Millonario" (René Clair, 1934), "Sirena" (Karel Steckly, 1947), film checoslovaco que obtuvo el Gran Premio Internacional en el Festival de Venecia de 1947, "Himlaspelet" (Alf Sjöberg, 1944), "El Perseguido" de Chaplin, (1923), "Mascarada" (Willy Forst, 1934), "El Gabinete del Dr. Gligari" (Robert Wiene, 1919), "El Circo" (G. Alexandrov y J. Stmkov, 1936), "Ultima Etapa" (Wanda Jakubowska, 1947), film polaco, premio especial en el Festival de Venecia de 1948, "Bajo los Techos de París" René Clair, (1930) "Ditte Manneskebarn" (Briarna y Astrid Henning-Jensen, 1947), film danés premiado en el Festival de Milán, "La Terra Trema" (Luchino Visconti, 1948) primer premio de Venecia, etc.

popular, el lenguaje mudo continúa teniendo sus leyes invariablemente propias, sus convenciones, su montaje tan peculiar —inaccesible al cine sonoro que se ha visto obligado a alargar sus tomas—, que fluctuó desde el rítmico y violento de Eisenstein o Gance, hasta el lento fluir de las imágenes de los films de Epstein o Murnau.

Hemos aprendido a quererlo. Quizás no lo hayamos podido ver llegar a su total madurez; quizás lo veamos nacer.

(1) Ver al respecto el interesante artículo de J. Carlos Alvarez Olloniego "La voz y la sombra (Infancia del cine parlante)". Revista del Cine Club del Uruguay, N° 6.

REVISTA DE FILMS

Apertura de Cine - Arte

PRIMER PROGRAMA: NOSFERATU y LLUVIA.

Cine - Arte inició su ciclo de 1949 con un programa donde figuraron, juntamente, una discreta documental, ya conocida, que contiene algunos recuerdos del pasado cine americano; *Lluvia*, el menudo y delicado poema cinegráfico de Joris Yvens; y *Nosferatu*, la famosa película de Murnau que llega a Montevideo pasados los veintisiete años de su estreno en Alemania.

Era sin duda esta última, la mayor atracción de aquel programa, si no por su estricta calidad, si por su nombradía, y porque ahora brindaba una curiosa experiencia a quienes la conocieron en su época, ya lejana, y ahora se enfrentaban de nuevo con ella luego de tantos y tan profundos cambios ocurridos en el cine y el mundo.

Nosferatu provino del expresionismo y tiene su sello. Al igual que otras películas de aquellos estilo y época, amó la pesadilla, los monstruos, la fantasía a la vez sombría y burlesca; buscó un horror frío y se complació en mezclar en sus asuntos macabros un acento casi caricatural. De esa época son *El Golem*, las figuras de cera, *Caligari*, exhibidos también por Cine-Arte; formas casi todas ya definitivamente periclitadas, sin duda, pero ineludibles para un conocimiento serio y cabal del cine.

Para juzgar rectamente la cargada turbulencia medrosa de *Nosferatu* es menester tener en cuenta lo que en ella significa el hincapié y forzamiento expresionistas, que abarca por igual el tema, los personajes, el maquillaje, la mímica; hay que tener en cuenta lo que es mofa de tono repulsivo y raíz hoffmanesca. Sólo así adquieren su justo sentido la figura del vampiro, los grotescos efectos de aceleramiento y lentitud, la gesticulación extremosa y como exasperada. Ese recto juicio hará incluir esta obra entre aquellas tan pasadas y exhaustas como la época y la sensibilidad que los engendraron, pero también ineludibles —lo repito— para todo espectador interesado con seriedad en la historia y evolución del cine.

Nosferatu nos parece ahora por demás simple, y sus más visibles elementos de terror, por demás fatigados por una continuada y execrable repetición de castillos malditos y condes necrófagos. *Caligari* lo supera considerablemente por su mayor sutileza, su alto sentido deco-



F. W. Murnau — "Nosferatu"
(Alemania, 1922)

rativo, su violencia celosamente vigilada, su sentido plástico. Pero de *Nosferatu* permanecen sin embargo, todavía, valederos y vigentes, algunos efectos, escenas, instantes. El paisaje montañoso, de pétrea y hostil aridez; el bosque fantomático; las callecitas llenas de miste-

rio; las casas medievales con su presencia casi ominosa, cargada de presagios: de todo eso que es pura realidad y no decoración, mana una perenne expresión de irrealidad, de ansiedad, de amenaza que nos penetra con harta mayor profundidad que ninguna historia de vampiros. Y toda esa expresión es obra pura de la fotografía que, sin agregados ajenos, llega a trasmudar a tal punto la naturaleza.

La pasión de la inquietud; la busca de la angustia; la inclinación hacia el miedo, la alucinación, la fantasía desesperada, dieron un carácter al expresionismo; le dieron también el gusto por las grotescas deformaciones y la bufonada siniestra.

De todo aquello únicamente queda un clausurado capítulo en la historia del cine —capítulo del que *Nosferatu* es un breve parágrafo— y una obra perdurable: *Caligari*.

Toda otra naturaleza, límpida y armoniosa, posee *Lluvia*, la pequeña documental de Joris Yvens. *Lluvia* cabe perfectamente entre aquellos "poemas de imágenes" que desempeñaron una importante función en el cine de vanguardia y contribuyeron a la evolución del cine todo. Sin alarde alguno de estetismo, ni de alambicada plasticidad, antes bien guardando siempre, celosamente, su aire sencillo, nos brinda un dichoso ejemplo de pura imaginaria, de ritmo y composición filmicos aptos para valer por sí mismos, justamente como un poema.

Su tema —diría mejor su pretexto— no puede ser más simple: un poco de lluvia sobre Amsterdam. Y la cámara registra este hecho tan trivial de mirar llover. Pero no lo registra desde los tri-

"LOS LIBROS DE FRANCIA"

"CASA DEL LIBRO ESPAÑOL"

475 -- Cerrito -- 479

Organizaciones Privadas e Independientes al Servicio del Lector

CATALOGOS COMPLETOS DE AMBOS PAISES

Revistas y libros de CINE, ARTE, LITERATURA, TECNICA,

MEDICINA, DERECHO, RELIGION

Precios del País de Origen

viales miraderos, sino desde otros, capaces de hacernos descubrir instantes, eventos, gestos y actitudes de las cosas y el agua y los hombres. Instantes y actitudes en los que no repara nuestra pupila y sí la alerta pupila del cine. Instantes y actitudes que están cargados de mérito sentido; a veces llenos de poesía o de fino humor. Y la cámara no precisa, para alcanzarlos, torturar la naturalidad filmica: lejos de eso, se empeña en guardar la más transparente naturalidad. Pero a través de ella nos dice, recatadamente, en un pulquérrimo lenguaje, mil cosas que creíamos resabidas y se nos aparecen tan nuevas como si recién naciesen.

Con lúcida sagacidad Jorris Yvens fué a descubrir los juegos caprichosos del agua que cae sobre los techos o sobre las calles, que golpea en los cristales y en las paredes y en las pequeñas cúpulas charoladas de los paraguas; que picotea en puntas crepitantes, que rueda y salta por regatos inesperados. Y obtuvo imágenes de una insólita calidad pictural con un rayo de luz que se quiebra en un charco, con un chorro que cae de un cangilón, con una gota que se escurre por una gárgola.

Lluvia es apenas cinco años posterior a *Nosferatu*, y parece que entre ambas media un tiempo interminable; es veintidós años anterior a estos días, y parece perfectamente contemporánea. Tal es la condición intemporal de las obras que

proviene de la sencillez, del orden y de la medida: constantes naturales y permanentes del hombre.

SEGUNDO PROGRAMA: EL DIABLO EN LA CIUDAD Y UN COMBRERO DE PAJA DE ITALIA

El diablo en la ciudad es una antigua película de Germaine Dulac, anterior en fecha y muy inferior en calidades a las que dieron justa nombradía a quien fué famosa directora y uno de los puntales de la futura "vanguardia".

Después del triunfo de *La sonriente señora Beudet*, Germaine Dulac filmó para Luis Nalpas, *Gossette*, película sentimental y trivial, de escaso mérito y abundantes concesiones. Acaso como evasión de *Gossette* se le permitió a la directora filmar este cuento de J. L. Bouquet, de un medievalismo arbitrario y ciertas intenciones burlescas.

El resultado fué apenas mediocre y la película apenas insinúa procedimientos que otras veces, antes o después, fueron tan fértiles: filmación en interior, decorados simplificados, empleo de la luz como elemento expresivo. Pero tales insinuaciones no llegan a cobrar entidad considerable y *El diablo en la ciudad*, rara vez deja vislumbrar a la destrísima cinegráfica de *Arabesco* y *Tema y variaciones* en algunas composiciones, algunas impresiones múltiples, y algunos primeros planos. El decorado aparece siempre de molesta estrechura y artifi-

cio superficial; la narración, premiosa y fatigosa; la labor de los artistas, subalterna.

Toda otra sustantividad tiene *Un sombrero de paja de Italia*, película duradera como pocas y, como pocas, de infatigable eficacia. Y la tiene porque René Clair no repite el vodevil de Labiche, que gozó de su cuarto de hora de nombradía cuando el cine andaba en pañales, sino que se vale de él parodiándolo, casi diría sin que él mismo se percate, para ofrecernos la caricatura burlesca a veces hasta una impasible crueldad, — de la época envejecida en que el vodevil original fué tan aplaudido.

De esta suerte, y procurando esa especial virtud de risa que adquieren hoy las viejas películas, sin ellas quererlo, René Clair llega a una especie de comicidad indirecta y como de contragolpe, una comicidad que reclama de los espectadores un sentido satírico y una capacidad de burlarse no ya de las tormentosas y jocosas vicisitudes de una boda y un adulterio, sino, y a través de ellos, de una clase y una época.

Pocas veces la caricatura colectiva fué hecha por el cine con esa estrictez, esa lúcida sangre fría, esa despiadada minucia, esa cronométrica precisión. El mal gusto finisecular y pequeño burgués se derrama en estas regocijadas imágenes cargadas de cortinas, de mueblecillos antipáticos, de horrendos papeles murales,



**DOS MARCAS MUNDIALMENTE FAMOSAS VINCULADAS
A LA CINEMATOGRAFIA DESDE SUS COMIENZOS**

H. GARCIA AROCENA

IMPORTADORES

SAN JOSE 1202 — MONTEVIDEO

Proyectores sonoros de 35 y 16 mm. portátiles y semi-portátiles, Amplificadores, Parlantes, Pantallas, Lámparas proyectoras, Invertidoras, Pegadoras, Espejos, Carbones de arco, etc.

de cenefas, de puntillas, de centros de mesa, de rinconeras con potiches, de almohadones bordados; de todos los volantes y las pasamanerías y los caireles de un fin de siglo mesocrático. Y esta jugosa caricatura incesante salta con ágil destreza de los escenarios a los objetos, de éstos a sus menudos detalles que el ojo de la cámara registra en toda su petulancia, y de éstos a los personajes que son, acaso, la obra maestra de René Clair en cuanto a composición sintética y ajustadísima.

Algunos "gags", trucos de risa, de esta obra permanecerán célebres: una corbata de resorte que se empeña en caer, una cornetilla acústica obturada, un guante cuyo compañero no aparece, un sombrero —el famoso sombrero de paja de Italia— tras de cuya pesquisa se desespera un novio engalorado. Algunas escenas: la boda, las cuadrillas del baile, el desbarate de la casa con que sueña el novio aterrado, tienen ya en la historia de la comicidad cinematográfica una categoría definitiva.

Y todo esto está despojado de lirismo, de todo designio patético. Tras de las puntillas y las terracotas, tras de los espejos y los vis-a-vis y los biombo y los papeles floreados y las alcobas aderezadas como para novios de postal, no hay drama ninguno, ni hay dolor. El admirable cinegrafista, coreógrafo y titiritero que es el René Clair de esta fantochada, no siente ni hace sentir piedad alguna por esos muñecos humanos, a quienes lleva y trae con el ritmo agitado de las viejas películas de 1905, para mejor mostrar la inanidad muñequil que esconden tras su humana apariencia. Parece un hábil prestidigitador que después de agitar ante nuestros ojos una veintena de divertidas figuras, las hace desaparecer de súbito en el fondo de un sombrero de copa.

Estos personajes de René Clair parecen hombres, simulan una humanidad —de ahí su poderosa acción cómica— pero la simulan solamente, como la simulan los títeres de cordel o los pequeños muñecos que danzan haciéndose reverencias en la cima de algunos antiguos relojes, mientras una cajita de música toca un aire menudo y metálico. Y en ese simulacro cabe todo lo que una época y una clase presentan de ridículo, vanidoso, pedestre; falto de emoción y de donaire; cargado de un brillo petulante y dominguero.

Ronda burlesca donde no bailan ninflas ni príncipes, sino señoras cubiertas de puntillas y señores de anticuados chaqués cuyos zapatos y guantes de día de fiesta les van demasiado estrechos, esto es **Un sombrero de paja de Italia**. Retablo de marionetas, caricatura de vodevil, burla de una burla. Y también uno de los mejores ejemplos de agudo buen humor, de certerísima ironía, de matemática precisión que el cine haya mostrado a todo lo largo de su historia.

J M PODESTA

14 — — — — — CINE CLUB

"LA BELLA Y LA BESTIA"

—“Por intermedio de “La Bella y la Bestia”, me dirijo a lo que queda de infantil en el público, ese público que, vuelto persona mayor, opone tanta resistencia a lo maravilloso que los niños aceptan con tanta facilidad”.

Jean Cocteau.

Muchos y muy variados han sido los caminos tentados para dotar al cine de una nueva dimensión: la fantasía.

Visto en sus comienzos como una simple curiosidad científica, o una atracción de feria fué la panacea a la que echaron mano cuantos ilusionistas y sortílegos de barracón de circo ambulaban por el mundo, para llevar a un más alto grado de encantamiento sus juegos de magia y prestidigitación.

Embriagados por las innumerables posibilidades que el cinematógrafo poseía para escamotear y trocar los objetos ante la mirada atónita de sus parroquianos estos magos de feria se abocaron con un furor casi satánico a trastocar todas las leyes que hasta ahora habían regido el acontecer de los fenómenos cotidianos. Acelerados, ralentis, pasos de manivela, sobreimpresiones, son muchos de los variados trucos de que se valieron para desconcertar y maravillar a aquel público de curiosos que se agolpaban en las primeras salas oscuras.

Pero el cinematógrafo, como instrumento para “producir” lo maravilloso, apenas excedía entonces el papel que le estaba reservado al baúl de doble fondo o al sombrero de copa del prestidigitador.

Fué necesario un Meliès, o un Gastón Velle, para que el cine, como medio de lograr lo maravilloso, se alejara de la juglería, alcanzase lo poético.

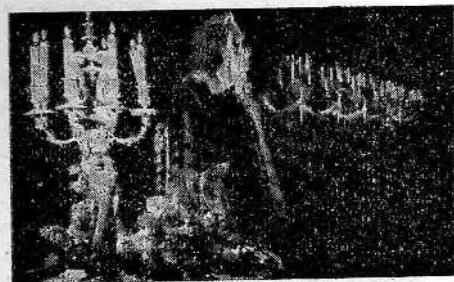
La brecha estaba abierta. Paso a lo inusitado. Por ella irrumpirán las deliciosas fantasías de quienes veían en el dibujo animado o en los films de marionetas la puerta de escape a la limitación que forzosamente impone a la fantasía de la imaginación el empleo de seres de carne y hueso, de objetos y escenarios reales. La hora de Cohl, de Disney, de Grimault había llegado. Y las heladas fantasmagorías por las cuales buscó el expresionismo alemán, mediante la creación de una suprarrealidad delirante de pesadilla, liberar al cine de los estrechos límites de lo real.

Cabe preguntarnos ahora, visto lo anterior, de donde fluye esa mágica belleza, esa poesía exquisita que impregna “La Bella y la Bestia”.

¿Es tan sólo el asunto tratado, un cuento de hadas, lo que presta al film ese ambiente encantador que nos maravilla? ¿Son debidas nada más que a las posibilidades que el cine posee de trastocar las leyes del cotidiano acontecer, que rigen el espacio y el tiempo

Nada más alejado de la verdad. El cuento de Mme. Leprince de Beaumont,

a menudo erróneamente atribuido a Perrault, es nada más que un pretexto de que se sirve Cocteau para presentarnos una serie de visiones personales, por medio de las cuales desnuda un poco, ante nuestros ojos impúdicos, su alma de poeta. Ni más contrapuesto también a la especial concepción poética de Cocteau, y a sus ideas respecto a cual debe ser el papel del cine como medio para alcanzar lo maravilloso. El cinematógrafo puede lograr lo maravilloso, escribe, “si no busca producirlo y se conforma con ser un vehículo”. Por lo tanto, debe evitarse la búsqueda deliberada de lo poético, sinónimo para Cocteau de lo maravilloso, buscando producirlo de manera distinta a las demás artes. Es decir empleando al cine como prestidigitador, como mago trastocador de realidades.



Jean Cocteau — “La Bella y la Bestia” (Francia, 1946)

Y esto es quizás lo que desorienta al espectador poco avisado. En “La Bella y la Bestia” lo maravilloso no se da gracias a los trucos, ni emana del “flow”, o de la distorsión de las imágenes por la lente.

Todo eso ha sido deliberadamente excluido de la película por Cocteau, buscando imprimirle ese realismo fantástico que poseen las ilustraciones hechas por Gustavo Doré para los cuentos de Perrault. Que no es más que el realismo de nuestra infancia.

Esa belleza pura, intelectual, casi fría que el film posee, no surge de la emoción ni de la naturaleza, sino de una especial condición de los objetos, de una oculta cuarta dimensión que estos poseen, y que sólo los niños y los poetas logran descubrir; el halo mágico y ensañado que rodea aún las cosas más familiares.

Podría objetarse que en el film se emplean algunos trucos; recordemos aquel del collar de perlas que se cuaja en la mano de la Bestia, o el del pasaje de Bella a través del muro, merced al guante encantado. Es verdad, hay trucos; y estos contribuyen en parte a crear el ambiente encantado del castillo de la Bestia. Pero pueden ser perfectamente suprimidos sin que se rompa el encantamiento.

Si en “La Bella y la Bestia” hay algo de encantado, esa cualidad no emerge de una arbitraria violación de las leyes del humano acontecer, sino de que en ella los personajes vean como normales ciertas cosas, la más pequeña de las cuales trastocaría totalmente el mecanismo de nuestro mundo. Así lo maravilloso radica no en el prodigio de que la Bestia pueda hablar, sino en el de que Bella no se asombre de ello.

Es que en el film los sucesos se en-

cadenan y los seres se rigen por leyes diferentes, ni mejores ni peores que las nuestras, las reglas del reino de las hadas.

No son ajenos a la producción de aquella belleza que aludíamos, los magníficos trajes y escenarios diseñados por Christian Bérard. Con qué exquisitez se ha compenetrado del estilo de Gustavo Doré para la concepción de la alcoba de la Bella, en el palacio encantado de la Bestia, a través de cuyos tenues muros de tul se advina esa vegetación lujuriosa, tan característica de

sus grabados. O en la elección de los objetos que componen la vajilla de la mesa encantada, muchos de ellos especialmente fabricados para el film, en el que unas manos surgidas de ella escancian el vino de magníficas jarras.

Pero no es tan sólo de estas visiones arrancadas del corazón de las tinieblas de donde emana toda la belleza del film, sino también de las escenas familiares en la casa de Bella, donde la composición plástica, magníficamente captada por el fotógrafo Alekan, sólo pudo ser

concebida por un hombre cuyos ojos estaban habituados a pasearse por los interiores de un Van der Meer de Delft, o a extasiarse en la contemplación de los paisanos que pintó Claude Lorrain.

Es que en "La Bella y la Bestia" no hay lugares preestablecidos en donde la poesía y la belleza se den mejor. Ellas surgen, menos que de lo fantasmagórico, del ambiente encantado. Y este se da por igual en el castillo de la Bestia, que en la casa de Bella.

EDUARDO J. ALVARIZA.

Para su Casa,
Hotel o Club

ALGO
NUEVO...

ALGO
EXCEPCIONAL

Por lo que Ud. paga
por un proyector sola-
mente, C. U. F. E. le
ofrece un proyector
sonoro de 16 mm.

Y 135 PELICULAS

de largo metraje,
comicas, cow-boy,
deportivas, musicales
y dibujos animados.

¡CONSULTENOS!

Mercedes: 1212/14

TELEFONO: 9-1786

C.U.F.E.

PRIMERA COMPAÑIA
CINEMATOGRAFICA DE 16 M. M.

"Obsesión"

En 1942 culmina una época de la cinematografía italiana; es en ese año que su producción señala los primeros ejemplos acabados de una estética neo-realista que, en un renovado aspecto de la oposición cíclica caracterizada en las artes por el realismo y el esteticismo, habría de alcanzar su maduración al final de la última guerra.

Tres películas de ese entonces configuran la vanguardia de la nueva tendencia: **FAROS EN LA NIEBLA** de Gianni Francolini, obra que aún desconocemos, **CUATRO PASOS EN LAS NUBES** de Blasetti, que el año pasado fue apreciada justamente por nuestro público, y **OBSESION** de Luchino Visconti, que se exhibe ahora en nuestros cines y que motiva estas líneas.

Dichas obras son la evidencia de que la producción neo-realista no surgió de la nada, sino que proviene de tendencias ya preexistentes en el cine italiano, al que nunca fueron del todo ajenos el intimismo satírico y social y el verismo sensible y poético que aportan lo mejor de las obras de Rossellini, Lattuada, De Sica o Zampa. No faltaba tampoco la inquietud creadora en un tiempo en que desde el extranjero creíamos que encerraba únicamente "bel canto" y frías reconstrucciones históricas al gusto impuesto por un régimen político.

La personalidad de Luchino Visconti demuestra lo dicho. El autor de **OBSESION**, con una ganada fama en el ambiente teatral por sus direcciones escénicas, utiliza en su primer trabajo cinematográfico algunos elementos que influían entonces más o menos conscientemente al cine de su patria, asimilándolos a su particular concepción del arte.

En efecto, no es posible negar el parentesco de esta película con los films franceses de la década 1930 y con la novela norteamericana. Lo primero a nadie ha de extrañar, si tenemos en cuenta que René Clair y Jean Renoir disfrutaban un gran prestigio y no menor sugestión sobre sus colegas italianos. Asimismo, Visconti fué asistente de Renoir en Francia (**LES BAS-FONDS** y **LA PARTIE DE CAMPAGNE**) y libretista para el mismo en su país natal (una **TOSCA** que el maestro francés no llegó a realizar).

En lo que a la novela norteamericana atañe, André Bazin ha hecho notar con mucho de razón, que es en Italia donde se realiza naturalmente y con una facilidad que excluye toda idea de copia consciente y voluntaria el cine de la literatura norteamericana. Y, añado dicho crítico, que en este caso, más que una influencia, se da una conjunción del cine y la literatura sobre unas mismas proposiciones estéticas y una igual concepción de las relaciones del arte con la realidad.

Ese común denominador estético

(técnica del relato; visión semejante de la vida y el arte) vincula **OBSESION** con la novela norteamericana, mucho más que por la tal vez fortuita circunstancia de ser su inspiración "El Cartero llama dos Veces" de James Cain, ya que Visconti toma esa novela como un pretexto inicial para plasmar una obra nueva y de profunda independencia, sublimándose en su film elementos primarios de la narración de Cain, para ser trasmutados en una tragedia donde fuerzas fatales arrastran a los protagonistas hacia un destino de muerte; de muerte y de amor, porque con **OBSESION** nos hallamos, una vez más, ante un drama surgido de esas fuerzas. No obstante, esta película difiere de otras de arte de temática afín, en cuanto el amor y la muerte que se muestran ante el espectador no están intelectualizados o simbolizados, sino que se presentan como hechos naturales, sencillos y, a la vez, inevitables e irresistibles.

Visconti construye su film como una tragedia en imágenes —imágenes ardientes— que él elige de las que le ofrece un mundo vivo, inquieto, circundante a cualquier italiano medio.

Sus personajes han sido creados como seres irracionales, ingenuos, que no



Luchino Visconti — "Obsesión"
(Italia, 1942)

disciernen el bien del mal, encerrados por su autor en un clima espeso que enmarcaron su encanto los caminos y las ciudades italianas.

El conflicto —pasión, asesinato, expiación— se desplaza a través de una Italia de sabor popular, desde una posada al borde de la carretera a Ferrara, donde un errabundo semejante al de **FUEROS HUMANOS** o al de **MARIUS** se ve sujetado por el amor de una mujer casada que odia a su marido. Dejando este sitio, que a su espalda tiene un lento y arenoso Río Po, vamos con los protagonistas a Ancona y su feria, pintada por Visconti en una secuencia llena de brio y observación; a Ferrara, ciudad que nos aparece circuida por un halo poemático, en cuya plaza han de transcurrir momentos inolvidables, cuando los amantes riñen, moviéndose entre los canteros soleados como figuras de "ballet", fustigándose reproches, mientras, en contrapunto sonoro, un canto en apariencia sin afini-

dad con lo que sucede, subraya la acción.

El Po enmarca otra escena excepcional: en sus arenas se reconcilian los amantes —Gino y Giovanna— a la luz incierta de un amanecer, en que la revelación del hijo que ha de venir sublima su amor terreno, en purificación y soledad, donde ellos se despojan de toda cosa que no pertenezca a ellos mismos, aislados ante una eternidad, en que serán tronchados y abatidos inexorablemente.

Con pequeños detalles, con veladas sugerencias, el realizador va siguiendo la verosímil evolución psicológica de sus criaturas. Gino y Giovanna se atraen, en un principio, por puro deseo. Satisfecho éste, la mujer siente nacer el amor en una escena magníficamente lograda, en que frente a un espejo se vé derrotada por el tiempo, condenada a envejecer en una vida absurda al lado de un marido, que tomó porque deseaba la seguridad y no porque lo quisiera, mientras que el amante no sabe qué elegir, si a Giovanna que le pregunta: "¿Me amarás siempre?" o al mar, cuya atracción siente al escuchar su vago murmullo en una caracola que acerca a su oído.

La actriz Clara Calamai alcanza en ese instante las más altas cumbres interpretativas. Ella "vive" a Giovanna y se transforma en el curso del film en una mujer que es hembra sensual y maravillosa, que puede ser a la vez tierna y feroz, enamorada y sufriente.

Luchino Visconti contempla la tragedia de que es autor desde la altura de su inteligencia, acompañando en cada paso a sus personajes, cuyo destino sabe que ha de ser cumplido debidamente, por más que simpático y paderza con ellos. Tiene la originalidad de proporcionarnos signos premonitorios que se van presentando a lo largo del film: Así Giovanna da una cuchillada furiosa al cortar la carne, cuando entra su esposo. Luego éste narra la historia de un marido asesinado. Gino escucha el ruido del mar antes de alejarse de Giovanna. En otro momento, una mujer llama a ésta, cuchilla en mano y parece ser una estampa de la muerte, o mejor dicho: una mensajera cuya que previene a la asesina que pronto va a expiar su crimen. Una canción, sin sentido que la vincula a la acción, sugiere el advenimiento del hijo. Y el crimen, accidente simulado, prefigura el accidente verdadero que cierra la obra.

No hay que olvidar el tratamiento plástico, rico en aciertos, a cargo del fotógrafo Aldo Tonti, al que no faltan hallazgos: por ejemplo, una toma en la posada que abarca tres actores en profundidad de campo, como poco tiempo antes y con medios técnicos muy superiores, lo habían hecho Welles y Toland en Hollywood.

Y lamentablemente hemos perdido muchos otros instantes valiosos de **OBSESION**, ya que se pasa en nuestros cines en una copia incompleta, prosiguiendo así la maldición que parece acompañar esta película, prohibida por las censuras, perseguida por plagio supuesto y cercenada por los exhibidores.

J. CARLOS ALVAREZ OLLONIEGO