

Precio del ejemplar:

Uruguay	50
Argentina	1.20
Brasil	60

Representantes:

ARGENTINA	Edmundo Brusio
Mendoza	2007 - Av. 4
	Edmundo Brusio
BRASIL	Domingo J. Alvarado
	Rua Quirino, 470
	Belo Horizonte

Cine Club

PUBLICACIÓN DEL CINE CLUB DEL URUGUAY

Editor Responsable: Eduardo J. Alvarado — Solano Asturias 2947

DICIEMBRE DE 1949

En este número:

José M. Podestá

Joris Ivens

Eugenio Hins

Juan Andrés Carril

J. C. Alvarez

Olivencia

Jorge de Arizaga

En Torno al Primer Concurso de Aficionados

Por JOSE MARIA PODESTA

El concurso de cine para aficionados reveló no solamente algunas individuales capacidades realizadoras que desconocíamos sino — y acaso sea esto lo más importante — promovió una acción que ojalá prosiga, sirviendo de estímulo a nuevos y cada vez más plausibles trabajos de cinematografía no profesional.

Ante la exhibición de las películas premiadas cabe, en primer término laudar el certero dictamen del jurado: tanto en la selección cuanto en la atribución de los premios. Cabe luego felicitar a los cinegrafistas por su labor, toda ella superior al mínimo nivel de dignidad que es fuerza exigir, y por las dificultades que tesonera y obstinadamente vencieron. Y vencieron con designios bien desinteresados, pues que las menciones que el Cine Club está por ahora en condiciones de otorgar no pretenden sobreponer la categoría de los lauros honoríficos y nunca resarcir a los autores de sus esfuerzos materiales.

Las tres películas premiadas, y en especial *REDENCION*, merecen plámenes por casi todo cuanto atañe a la materia fotográfica. Demuestran, diversamente, conocimiento de la cámara y de sus posibilidades ópticas, capacidad de manejo, esfuerzos expresivos, a veces despistados, pero presentes siempre. Esta materia fotográfica — materia primordial, pues de ella está hecha la sustancia de las imágenes — nunca es despreciable (como tantas veces acontece en tantos noticieros comerciales) y sus condiciones visuales pueden reputarse excelentes, por momentos de primer orden. La imperfección de algunos efectos especiales, los defectos de sincronización sono-visual son, cuando existen, cosa de escasa entidad y harto escusables en estas primeras manifestaciones de nuestro recién nacido cine independiente.

Muchos elogios caben, pues, a estas películas; elogios que ellas se han ganado en buena ley. Quedan también algunas censuras; y el señalamiento de



Nelson Covian — "REDENCION"

Primer Premio General y Primer Premio — de Películas de Argumento del Concurso. — de Películas de Aficionados de 1949.

algunos errores, los más graves de los cuales son, felizmente, subsanables con facilidad y no provienen de una mala artesanía.

El escollo con que las dos películas de argumento, tanto *BARRERAS* como *REDENCION*, tropiezan es, justamente, ese argumento. Puesto que una y otra se proponían narrar una historia, sus primeros y más celosos cuidados debieron dirigirse a la elección de esa historia, bien antes que a su encuadre y fraguación cinematográfica. Y en ambas películas, por diversas razones, la historia — el libro, diré — es, precisamente, lo más endeble. En el caso de *BARRERAS* por inseguridad en cuanto al asunto y confusión en cuanto a su desarrollo; por íntima inconsecuencia y desvío de lo que parece ser su propó-

sito último. En el de *REDENCION* por ambición excesiva, inalcanzable por completo en el medio donde podía materializarse y con los elementos de que para eso se disponía.

El cine — ha sido dicho muchas veces — o pone sus elementos expresivos a servicio de algo ajeno a su propia materia visual y sonora — novela, documento, propaganda — o se sume en sí haciéndole de aquella materia un fin cabal y expresando su propia naturaleza plástico-dinámica. Entre una y otra actitud caben todos los intermedios que las películas — buenas y malas — nos muestran todos los días.

Cuando el cine — y es tal el caso de *BARRERAS* y *REDENCION* — se propone contar algo, y este algo no es pretexto sino razón necesaria de la pe-

lícula, el sustentáculo fundamental y primordial de esa película será el libro. Por pobreza, o por total inanidad del libro, asistimos diariamente al lamentable fracaso artístico de técnicos desastrados y aún de avezados directores. Y, obviamente, para toda cinematografía de designio narrativo será siempre piedra angular la calidad de su narración; la humanidad, vigencia, fuerza de convicción que esta narración posea; la lógica y rigor interno que la sustenten; los valores todos de estructura y proporción que le den armonía y hagan más veloz, más directa y más grata su comunicación.

He aquí la importancia capitalísima de un buen libro, tanto más capital cuanto más modestos elementos técnicos se pongan a su servicio, cuanto menos experiencia posean quienes los manejan. Para quienes sean — y yo lo soy — impenitentes "contempladores" de imágenes, la sola belleza de éstas, su sola valía plástico-dinámica podrá revivir una película de las falencias de su anécdota. Mas esto a la condición única de que esa valía tenga una entidad lo suficientemente pujante como para subyugar todo otro elemento presente; y hasta hacerlo olvidar del todo si es preciso. Los ejemplos no escasean y el de *GALERIA DE ESPEJOS* bien reciente, puede servirme ahora.

Pero no pertenecen nuestros casos a la categoría de los que ambicionan validarse por su sola magia imaginativa; ni lo son por los propósitos ni por las capacidades formales desplegadas. Pertenecen si, y ante todo, a los que deben pretenderlo merced a la sencilla y convincente eficacia de su temática, en primer término; merced a la adecuación y justeza cinematográfica de su lenguaje, en segundo. Y lo que de inseguro puede perdonarse a un lenguaje por fuerza poco experiente y nunca demasiado abundoso de riqueza técnica, no puede perdonarse de equivocarlo a un contenido, en cuanto a la elección de la historia que lo informa.

Por esto es fuerza insistir en que, para una cinematografía de argumento — máxime cuando esta vacilará necesariamente en sus procederes elocutivos — la elección de ese argumento y su correcto encuadre, son los pasos primordiales y más considerables hacia el fracaso o hacia el éxito feliz. Y que ulteriores habilidades de procedimiento no han de enmendar gran cosa las fallas del libro y de su encuadre cinematográfico.

Son, justamente, los libros lo que de más endebles tienen *BARRERAS* y *REDENCION*, aunque por distintas razones. Y estas fallas se agravan en *BARRERAS* por un encuadre muchas veces arrítmico y defectuoso. Con toda simpatía por estos denodados — y por tantos conceptos dignos de elogio — cinematógrafos aficionados, insisto en estos puntos. No sólo por que los sé fundamentales para cualquier cinematografía de argumento, grande o pequeña, sino porque los creo perfectamente accesibles a la inteligencia, al buen gusto, al sentido cinematográfico de quienquiera, ya se mueva en la mayor opulencia técnica

ca ya en la parvedad de medios más escuetos. "Argumento y encuadre, bases de un film", podría decirse modificando levemente el difundido título de Pu-

hasta hacernos sentir como cosa realmente vivida. Y de esta irremediable lejanía y alienación afectiva dimana, justamente, esa invigencia que ningún



Carolino Alvez Apolo - "BARRERAS".
Segundo Premio de Películas de Argumento del Concurso de Aficionados de 1949.

dovkin. Tema y desarrollo cinematográfico, bases de cualquier honrado y orientado designio de hacer películas de este género, podría decirse sin lugar a error, y sería lo mismo.

Bien pueden aplicarse al argumento cinematográfico los consejos que Emile Faquet proponía en un viejo tratado lleno de buen sentido: manifestar experiencias y vivencias personales, nunca ajenas; usar de elementos — personales, costumbres — cuidadosamente estudiados; dar a la ficción una realidad que sea transfigurada de la realidad natural, pero no negación. Tales normas, y tantas otras, análogas y equivalentes — son ineludibles a la fraguación de un argumento. Nada podría hacer por remediar la violación de estas normas el más ingenioso y dichoso de los encuadres. Pues que es menester recordar siempre que el modo de narrar no ha de cambiar la sustancia de lo narrado.

REDENCION tiene sin duda una historia más compacta y una cohesión mayor, así en su espíritu cuanto en su transcurrida. Tiene una mayor fidelidad a sí propia, un rigor interno más severo. Pero flaquea por su ambiente, sucesos y personajes, todos ellos ajenos — tanto — al medio en que la película fue filmada. Y al decir medio no me refiero solamente al paisaje y las cosas y los trajes, sino también a los hombres y al espíritu todo de esa historia de guerrilleros franceses y soldados alemanes. Lo exótico de todo eso se hace presente de modo flagrante; y no por culpa del lenguaje — ta elocuente a veces — ni de las imágenes mismas — a veces tan bellas y expresivas — sino por culpa del asunto.

Toda la superabundancia técnica posible no daría a este drama de "máquisards" una vigencia que no tiene, ni la aproxima a nuestra emoción

proceso técnico llegaría a salvar.

¿Por qué los excelentes aficionados, que filmaron *REDENCION*, a veces con tal destreza y superando tantas dificultades, no echaron mano de un asunto inmediato, de un paisaje cuyas intimidades fueran fecundamente explotadas por bien conocidas, de unos personajes que pudieran vivir dramáticamente por ser familiares a nuestra afición? ¿Por qué no acudieron a uno de tantos temas vernáculos para ensayar sus arrestos bien dignos de loa? No lo sé. Mas pienso que pudiera estar presente en la gestación de esta película, además de la poderosa fuerza de simpatía que tuvieron los dramas de las guerrillas, las influencias que ejercieron, invitando a la imitación, las películas extranjeras que trataron, con verdad o sin ella, de aquellos dramas.

Pero si por sus fuentes de inspiración y tema *REDENCION* merece las observaciones que van apuntadas, y que el jurado resumió con justo criterio, por el tratamiento de ese tema, por sus procederes cinematográficos, por su forma y lenguaje, merece no solamente aplauso sino también un poco de asombro. No esperaba, por lo que a mi respecta, tan ágil movilidad de cámara en una película de aficionados; tal dinámica elasticidad, que no procura el movimiento por sí mismo sino busca con ahínco, y halla tantas veces, el detalle y el momento en que la fuerza expresiva de una escena es capaz de concentrarse con más vigor; no esperaba ver tampoco, una plasticidad por momentos tan rica, una calidad de sombras tan densa y aselpada, unas medias tintas de tan fino gris, unas crudas luces de tan árido yeso. No lo esperaba y por eso me plació doblemente el encontrarlo. Tan solo lamenté que las condiciones de la exhibición (excesiva longitud de

"tiro" e insuficiencia de lámpara) lograron parcialmente bellezas de la más pura calidad óptica y por tanto de la más íntima calidad cinegráfica.

BARRERAS, considerada en su totalidad, significó visualmente menos pese a su harto mayor riqueza de medios fotográficos, además de los sonoros. Luminó sin embargo algunos brillantes esplendores, en primer término su magnífico arranque, continuación feliz de su portada, en nada inferior a la de cualquier excelente película profesional. Con las barreras, los cielos, los semáforos, las locomotoras — elementos de poderosa pujanza fotográfica — compuso muchas bellas imágenes, más valideras, ciertamente, por sí mismas y en sus respectivos fotogramas, que por su función en la mecánica del montaje... Estos valores formales, no sostenidos con igual proceso ni de incontrastable prevalencia, son importantes para equilibrar las debilidades del tema y su encuadre, de la función narrativa y de la eficacia expresiva de la película por lo tanto, objetivos primordiales en el ánimo de sus autores.

La documental de Montevideo, en colores, flaqueó en su estructura y acertó en la pulcritud de su materia fotográfica. Careció de una organización severa y se desdijo del pensamiento rector que pareció querer hacerse presente en sus primeros cuadros, para empeñarse en un acopio y exposición sucesiva de motivos montevideanos. Olvidó que una película documental, o puramente descriptiva, requiere asimismo una arquitectura y un discurso armónico, que reclaman un ritmo a la vez narrativo y plástico.

El valor-duración de las imágenes importa para una documental no menos que para una película de argumento. A veces importa más, y éste es un caso; porque no es la novedad del tema ni el afán de dilucidarlo los que absorben nuestra atención, sino el estilo expresivo, la galanura, elegancia, concisión, vigor con que se expone.

No importa en cambio discutir ahora si a esta película, o a cualquiera otra de su laya, buena o mala, la comprende exactamente el título de DOCUMENTAL; no importan las discriminaciones que puedan hacerse entre "documental" y "panorámica", pues que nunca será esta discusión más que una retórica cuestión de palabras. Importa, lo repito, afirmar que la película descriptiva — y ésta lo es cabalmente — está severamente obligada a ceñirse a un orden, a equilibrar sus secuencias, a pautar sus imágenes; a perseguir, en suma, un prevalente valor arquitectónico, tal vez dijera mejor musical, pero visual y no sonoro. Sus imágenes no han de ser tan sólo meras traslaciones fotográficas de cosas y lugares, destinadas a una fácil misión informativa o rememorativa, han de ser también formas plásticas, destinadas a una alta misión en la composición tempo-espacial de la película. Esta composición — su inteligencia, su euritmia, su desenvoltura, su rigor — será siempre la principal virtud. Y merced a ella la capacidad narrativa, expresiva, afectiva de la película alcanzará su plena eficacia.

NUEVAMENTE LOS ENEMIGOS DEL CINE

En torno al film de Machaty, EX-TASIS y anunciando su exhibición en uno de nuestros cines continuados, la propaganda comercial —cuya misión parece ser la de confundir siempre la buena fe del espectador— desató uno de sus acostumbrados procederes. El film fué teñido con el color del "escándalo" y se insistió hasta el cansancio en que su tema era "verista, escabroso, tratado en un estilo "risqué" (sic)." Se cubrió así al bello film de Machaty con la más sucia literatura y así se tentó despertar la atención de quienes fueron atraídos por las perspectivas que parecía ofrecer tan sabroso plato. Olvidados por completo los justos valores de un excelente espectáculo cinematográfico, se anunció la visión de "desnudos artísticos" (la palabra artística es, para la mentalidad de estos señores, sinónimo de pícaro o pornográfico), llamándolos a ver lo que es ajeno por completo a la naturaleza de un film que dice su tema con buen gusto e impecable estilo.

Desde luego que el error no tendrá importancia si, en definitiva, la exhibición redundará en un "buen negocio": el cine, como de costumbre, seguirá siendo víctima de sus eternos enemigos: los especuladores de boletería, que lo explotan conforme a sus intereses sin detenerse en "vaguedades" éticas o de índole artística.

Lo más triste del caso es que, nuestra prensa, la que es reconocida como de seriedad informativa, dé cabida en sus páginas a tan detestable propaganda. Ellos también, por treinta dineros...

De esta o estas virtudes carece MONTEVIDEO DOCUMENTAL, acopio de muchas "tomas" cuyo sumario "leit-motiv" del viajero no alcanza a ligarlas con un hilván sólido y menos a darles una estructura; cuya diversidad, tanto en función descriptiva cuanto en pura función visual, hace muy difícil la consolidación de cualquier estructura. Exhibe, en cambio, una materia limpia, una fotografía de buena artesanía, un color de muy estimable excelencia técnica. Y todo esto es también cosa valiosa, máxime en estos primeros ejercicios públicos de una cinematografía no profesional.

Puede el Cine Club decirse satisfecho del resultado de estas liminares jornadas cinematográficas, y pueden los concurrentes a ellas satisfacerse no tanto por los modestos galardones materiales que el Cine Club está en condiciones de otorgar, sino por la acogida que el club y el público dieron a los trabajos. Ojalá que el club y estos concurrentes persistan en sus empeños y estas jornadas se repitan: esa será la manera de hacerlas de más importantes.

La Organización Cinematográfica de Aficionados

Dentro del ámbito aun no del todo desarrollado del cine amateur de nuestro país, es necesario recordar una institución que por los esfuerzos realizados en una época poco definida en esta rama, puede ya situarse como ocupando una posición de vanguardia: la O.C.A. (Organización Cinematográfica de Aficionados).

Nacida a la luz en 1938, realizó desde entonces una permanente y esforzada labor en pro de la cinematografía amateur, teniendo como única meta, el satisfacer la inquietud que alimentaron todos sus integrantes. Surgieron así varios films de corto y largo metraje, de argumento y documentales, realizados en 8 y 16 mm: "Viajar es vivir", "El verdadero culpable", "Yachting", "Lluvia", "La yerra", "Metrópoli", etc., que jalonan una actividad de permanente ascenso y señalan la presencia de un impulso siempre vivo, que posiblemente hubiera encontrado su culminación en "Pesadilla", film de argumento en 16 mm. cuyo rodaje quedó truncado cuando ya se había filmado una buena parte de la película.

Por la modestia de sus componentes que se tradujo hacia fuera en un casi completo desconocimiento de su labor, por haber sido ésta la primera —y quizás la única— institución organizada en nuestro ambiente y por los méritos expuestos en los trabajos realizados, es que subrayamos hoy la actividad de la O.C.A., confiando en que sus pasos han de ser seguidos en este interesante surgimiento del cine amateur que estamos presenciando.

Aunque suene a paradoja, el profesional está atento al aficionado para progresar en la filmación, y ésta es la razón: el aficionado posee algo que el profesional desespera obtener — la libertad artística. Los aficionados no siempre se dan cuenta de que muchos profesionales gastan sus vidas en prisiones comerciales, ansiando la libertad de quien puede hacer lo que quiere, cuando quiere y como quiere. Por lo tanto, es de vital importancia cuidar que esta preciosa libertad sea empleada provechosamente.

ANDREW BUCHANAN

("The Film and the Future")

Yo, Aprendiz del Cine

Por JORIS IVENS

Es uno de mis primeros recuerdos, cuando mi padre me llevaba de la mano hacia la cumbre de la más alta de las cinco colinas sobre la cual Nijmegen estaba construida. Ahí, en la cima de Het Valkhof, bajo un grupo de viejos árboles, había una tabla que mi padre leía y en la cual yo, más tarde a menudo leería: "Aquí en el Año 70 A. C., Claudius Civilis, jefe de los hombres de las tierras bajas, se detuvo y miró hacia el Rhin, rechinando sus dientes", a medida que observaba las legiones romanas marchar hacia su país, legiones que ya habían conquistado la mayor parte de Europa.

Nosotros también mirábamos hacia el Rhin, en su correr ancho y profundo en dirección a Holanda.

Y ahí, bajo nosotros, estaba nuestra ciudad de Nijmegen con su temeraria silueta y su torre cuadrada de St. Stephen, no pareciéndose para nada a una "verdadera" ciudad holandesa. Sin molinos, sin canales, es más bien una ciudad-feria de 80.000 habitantes. Un eslabón entre el transporte marítimo a través de Alemania y el puerto de Rotterdam.

Desembocando en el río, las empinadas y angostas calles estaban atiborradas de edificios centenarios —romanos, góticos, renacentistas y barrocos— como si las páginas de una Historia de la Arquitectura hubieran sido desarramadas hoy, y vueltas a poner completamente desordenadas.

Cuando el resto de Holanda piensa en nuestra zona, piensa en frutas (somos el centro de un distrito frutal) y en cálidas "emociones".

Nuestras iglesias son más coloridas que las iglesias blanqueadas del Norte. Nuestros carnavales son más alegres y nuestras fiestas son un tanto más ruidosas que los carnavales y fiestas del Oeste.

Aquí es donde mi vida comenzó. Mi familia había sido de fotógrafos por espacio de tres generaciones. Mi abuelo había comenzado su negocio con el invento que Daguerre cedió a aquel que quisiera trabajar con él. Fué con este invento que mi abuelo hizo las profundas fotos de gente reposada y sobria, donde pose y expresión eran más importantes que melodrama y originalidad.

Su hijo, que fué mi padre, estudió más acerca de la fotografía, para establecer así una base comercial más importante, con venta de aparatos y materiales fotográficos, iniciando de este modo una cadena de establecimientos.

Nunca se consideró la posibilidad de que yo no continuara en el negocio, de modo que, desde temprana edad, me encontré atado a la fotografía.

Nuestro juego favorito era jugar a

los "indios" en una colina en las afueras de la ciudad. A los once años mis libros predilectos eran los de James Fenimore Cooper y Karl May, que trataban de indios. Este último, un escritor alemán que nunca había estado en América, escribía exclusivamente sobre "indios buenos", que eran los que preferíamos.

En el negocio de mi padre, había un "elefante blanco", una cámara filmadora profesional Pathé que mi padre trató y desesperó de vender a los ciudadanos de Nijmegen.

No fué una transición difícil pasar, del jugar a los indios en las afueras de la ciudad, a pensar en un film indio para nuestro deleite.

La vieja cámara Pathé fué el estímulo. Organicé a mis dos hermanos, mi hermana, mis padres y por cierto, yo mismo, como una doble casta de indios y de blancos. Cuando personificábamos los papeles indios, nuestro maquillaje consistía en un polvo hecho de chocolate holandés. Al igual que el héroe indio Flaming Stream, el adorno de mi cabeza fué hecho con plumas de pavo robadas. Las tomas de exteriores resultaron espléndidas, con colinas de arena y campos cubiertos de vegetación, simulando el Desierto de Mojave y las Montañas Rocallosas. Hasta un viejo caballo blanco jugó un papel romántico en las colinas arenosas. Pero, como nos olvidamos de filmarle un primer plano, tuvimos que hacerlo algunas semanas más tarde, en el jardín de nuestra casa, adonde llevé el caballo, por el estrecho corredor de nuestra buena casa burguesa. Sus viejas ijadas golpeaban las paredes a ambos lados, todas las fotografías y los artefactos de gas, encontrando en esto mi primer problema en cuanto a la producción de un film. Mi madre experimentó siempre menos placer que el resto de nosotros, cuando pasábamos nuestro "Flaming Stream".

Teniendo la preocupación de mi futuro comercial, mi padre se preocupó de dar a mi educación una base económica, y después de los estudios secundarios, asistí a la Universidad de Economía de Rotterdam, el mejor centro de este tipo en Holanda. Solamente permanecí allí por un semestre, antes de haber sido llamado a las armas a finales de 1917. En esta guerra, Holanda fué movilizada, pero permaneció alejada de la verdadera lucha...

Más tarde, dos años en la Universidad me proporcionaron la noción del trabajo en cuanto a relaciones comerciales, sistema bancario internacional, funcionamiento de las industrias e intercambio. Y más aún, de la interdependencia de todos los países del mundo. Esto fué suficiente para dirigir los problemas comerciales de la compañía de mi padre, pero también para ello, fué necesario que yo adquiriera algu-

nos conocimientos técnicos de fotografía.

De modo que de Rotterdam, fui mandado en 1922 a Alemania, a la Universidad de Charlottenberg, casi la única en el mundo por el desarrollo de sus estudios fotoquímicos. Charlottenberg es un suburbio de Berlín, de modo que cuando pienso en el valor de aquellos años en la Universidad, estoy realmente pensando en la inmensa impresión que el Berlín de la post-guerra me causó en cuanto a mi trabajo se refiere.

Cuatro años después del Armisticio, Berlín era un centro muy atractivo para vivir, tanto en el aspecto bueno como en el malo. Había una intensa actividad política que transitaba por todas las vías: desde la búsqueda de una forma permanente de democracia, hasta la amarga reacción que estaba ya formando las bases del fascismo.

Motín y conflicto se manifestaban en una actividad intensa, tanto cultural como artística. No había uno, sino docenas de estilos revolucionarios, un expresionismo salvaje, un dadaísmo juguetón, pinturas y esculturas hechas deliberadamente con el contenido de los tachos de desperdicios, y las amargas sátiras de George Grosz. Había tendencias nuevas en la arquitectura, en poesía, en teatro y en música. El teatro de Piscator Volks fué el que me brindó la primera experiencia teatral emocionante. Los nombres de Schoenberg, Hindemith y Eisler, ya eran nombres de importancia europea y no solamente alemana.

Pude entregarme a esto totalmente porque en ese tiempo fuí más rico que nunca. En efecto, era un holandés a quien su padre había provisto con florines, y que estaba en una Alemania donde mis florines podían transformarse en miles, millones y aún billones de marcos. Mi apartamiento de tres piezas me costaba dos florines y medio por mes, o sea el equivalente de un dólar. Todo el resto era así de barato. Día a día, a medida que el costo de las cosas subía, también lo hacían mis florines. Siempre se tenía que preguntar: ¿cuánto cuesta esto, hoy? Era casi ridículo pagar sólo unos pocos céntimos para conseguir entradas para el teatro y los conciertos, así como para comprar libros, todo lo cual estaba transformando mi vida entera.

Había también despuntos culturales en la misma Universidad. Las nuevas teorías de Einstein acerca de la relatividad, impulsaban nuevos estudios en lo que se refiere al encuentro entre materia, tiempo y energía. Descubría yo nuevos mundos del sentir en Berlín y nuevos mundos del conocimiento en Charlottenburg.

Mis estudios se desarrollaron mucho más de lo que yo había planeado. A pesar de que asistí a la Universidad tan sólo para estudiar ciencia en su

relación con la emulsión fotográfica y lentes, casi involuntariamente, mis cursos se ampliaron hacia una completa filosofía de la ciencia, dando magnitud a todo el conocimiento concreto que yo había obtenido entonces y después.

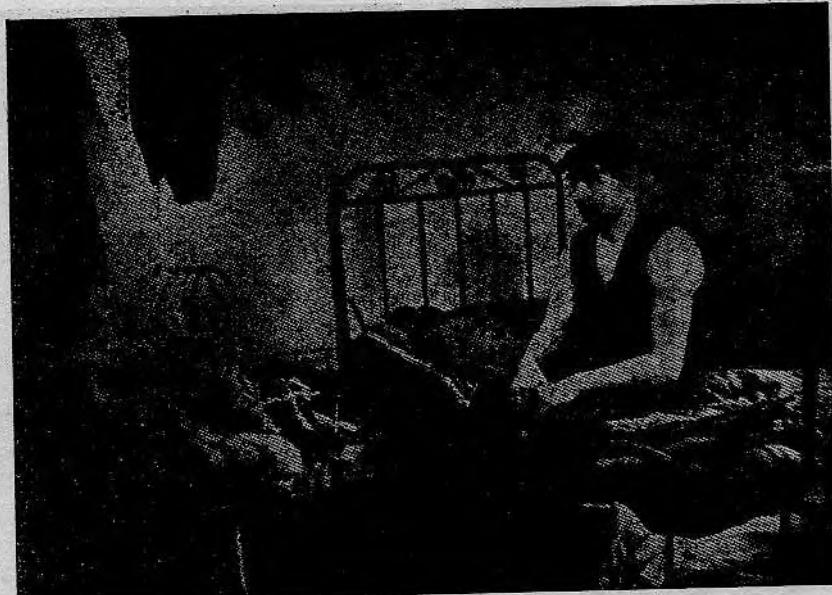
Cuando la inflación terminó y la guilda pasó a valer tan sólo 4.20 marcos alemanes, ya no fui más rico. En efecto, mi situación financiera se volvió muy precaria. Tuve que dejar la Universidad, pero no quise volver a Holanda de inmediato sino permanecer en Alemania y aprender algo más acerca de cámaras fotográficas y construcción de lentes, siendo las fábricas, el mejor sitio para adquirir este conocimiento.

Mi primer trabajo lo hice en Dresden, en las fábricas de cámaras fotográficas de Ica y Ernemann. Trabajé ahí como jornalero y por primera vez me di cuenta físicamente de lo que significa ser obrero, vivir con un pequeño salario y trabajar para una enorme organización. En el estado de Sajonia los sindicatos de obreros luchaban arduamente por existir. Las exigencias mínimas que pedían, eran bien claras para mí y comprendí la necesidad de su justificación. Marché en manifestaciones por las calles de Dresden cuando los obreros fueron tiroteados por la policía. Sabía y comprendía bien que eran los obreros quienes tenían razón. Eran los primeros tiempos de su lucha contra el fascismo en Alemania.

De Dresden fui a Jena, para trabajar en las fábricas Zeiss. Ahí trabajé más de aprendiz que de obrero; haciendo trabajo científico en óptica, matemática de la construcción de lentes y constitución química del vidrio. La fábrica Zeiss estaba organizada de un modo bastante diferente del que lo estaba la anterior. Era una especie de cooperativa paternal en la cual todos los obreros estaban comprometidos, tanto en las responsabilidades como en las ganancias. En aquel entonces, se construyó el primer planetario, y un gran número de ingenieros y gente interesada en experimentos científicos de toda Alemania, fueron atraídos por Jena.

De noche, poco había de aquella vida cultural que se podía gozar en Berlín, de modo que nos dedicábamos casi siempre, a la cerveza y a la música. Vi en ese entonces una cantidad de películas —muy pocas americanas, pero muchas alemanas— como ser: las primeras obras importantes de Murnau y de Pabst; "LA ULTIMA CARCAJADA" y "LA CALLE SIN ALEGRIA": films realistas, sociales, films de arte. Pero a todos estos films estuve relacionado como un simple espectador y nunca identifiqué estas complejas producciones de estudio y teatro con mi propia vida.

Cuando retorné a Holanda en 1926, fui hecho gerente de la sucursal en Amsterdam y principal del departamento técnico "Capi", de la firma fotográfica de mi padre. Por el momento, esto absorbió todo mi tiempo y mis energías, pero cuando me acostumbré al tipo de trabajo, me disgustó como única actividad. Aparte de tal labor,



Storck e Ivens - "BORINAGE" 1933.

yo debía haber hecho visitas comerciales y vincularme con relaciones influyentes, para asegurar así un futuro próspero al negocio. En cambio, pasaba tardes, noches y ratos libres con los jóvenes círculos artísticos de Amsterdam.

Esta antigua y tranquila ciudad, de haber aprovechado su tiempo, hubiera podido convertirse en un centro artístico de Europa, pero su ambiente comercial y su realismo sirvió al saludable propósito de depurar al verdadero arte de las imitaciones y caricaturas que eran sus habituales substitutos en las colonias artísticas de Berlín, París y Londres. Esta vieja ciudad, con sus apacibles canales era tranquila, pero intensa.

Noche tras noche, caminaba con Henry Marsman, nuestro mejor poeta. Nos sentábamos a beber en los cafés de paredes de madera, que por espacio de doscientos años, nunca fueron pintadas, sino solamente fregadas. Tenían por muebles tan sólo un barril de cerveza, una mesa, algunas sillas y una sola luz. A veces había en ellos una persona únicamente, el silencioso mozo que nos traía la cerveza. Pero nuestras charlas y sueños y nuestras fantasías, escapaban la órbita del pequeño cuarto, visualizando toda la ciudad y todo el mundo...

Yo estaba un tanto sorprendido de que tantas de nuestras discusiones se refirieran a un arte en el cual, ninguno de estos artistas estaba trabajando. Ellos hablaban de un arte del cine casi como de algo sagrado en su círculo. Sagrado quizás, porque era tan misterioso. Los films parecían influir toda su actividad, pero ninguno de ellos se mostraba esperanzado en trabajar jamás en ese nuevo arte. Envidiaban mis conocimientos técnico-fotográficos y me preguntaban constantemente acerca de aspectos técnicos del nuevo arte. Para ellos, la atracción y el misterio de los films, iluminaron el elemento

estético de éstos, a los cuales nunca habían considerado como un arte particular. Estas discusiones ampliaron mi punto de vista en cuanto al alcance del cine, cuya técnica había yo dominado, sin pensar en él como una forma de arte.

Comenzamos juntos a observar películas, disfrutando animadamente las discusiones críticas que no daban mayor placer al resto del público. Críticábamos con ahínco los films comerciales vistos y nos entusiasmábamos con todos los experimentos sin tener en cuenta su importancia, así fuera el pequeño y raro efecto logrado en un film comercial.

Aquellos de nosotros que fuimos a París, volvimos con interesantes informes de las películas de "vanguardia", realizadas independientemente en los grandes estudios, así como con la noticia de films más cortos hechos, no por un gran plantel de trabajadores en estudios bien equipados, sino simplemente, por individuos. Hasta había teatros parisienes dedicados exclusivamente a pasar films de los cuales habíamos sentido hablar y con los que habíamos soñado. También informamos de una nueva escuela en Rusia para aprender a filmar que producía films de un poder y una experiencia excepcionales.

La primera película rusa que llegó a Amsterdam fué "LA MADRE", basada en la novela de Gorki y prohibida por la censura holandesa para ser exhibida en público. Esto impresionó a nuestro grupo de jóvenes artistas e intelectuales de Amsterdam en dos aspectos: el derecho a la libertad de expresión y el deseo de ver films experimentales. Fué entonces que, una noche nos juntamos en el Club de Artistas de la ciudad de Kring, para un acontecimiento que la prensa conservadora holandesa compa-

ró al "juego de pelotas" de la Revolución Francesa. Llevé del negocio un proyector americano portátil y proyecté en esa noche el film de Pudovkin, cuatro veces seguidas. La policía trató de detenernos y el Mayor, que estaba esa noche cenando con la Reina en el Palacio Real, fué llamado para que en persona interrumpiera la función. Pero, la contestación, fué: "si es una función privada para artistas, no puede ser tan nociva para la seguridad del estado."

Las nuevas posibilidades expresivas mostradas por Pudovkin en "LA MADRE", nos entusiasmaron muchísimo y el resultado inmediato de esa exhibición, fué la idea de organizar un público para que viera más films como éste. Por detrás de la organización del "Film Liga", había más que nada, el deseo egoista de ver los films nosotros mismos. No teníamos en realidad ninguna urgencia social de mostrarlos a los auditórios. Tan sólo fué más tarde, cuando se volvió un éxito, que vimos de pronto, que la necesidad era mayor de lo que habíamos pensado, y adoptamos así, una preocupación más social hacia la organización. No obstante, siempre fué una organización de carácter no político, destinada siempre y en primer lugar a propósitos estéticos.

De nuestras discusiones en cafés, bares, buhardillas y estudios, sobre estilos y formas artísticas, salió nuestro primer manifiesto en setiembre de 1927:

EL MANIFIESTO

"Los Nibelungos", "El Gran Desfile", "Potemkin", "La Madre", "Varieté".

El film está en peligro, una vez cada cien, vemos films, el resto de las veces, "cintas".

La multitud, clíses comerciales. América, "Kitsch".

En este plano, los films y las "cintas", son contrincantes naturales.

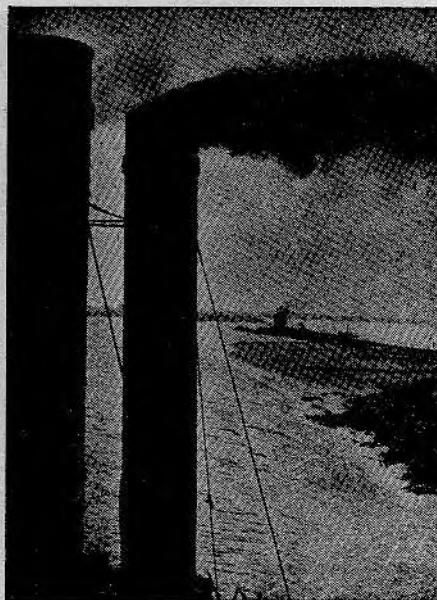
Nosotros creemos en el film puro y autónomo, el film como arte, con un futuro estéril si nosotros no tomamos el asunto por nuestra cuenta. Esto es lo que queremos hacer.

Queremos ver el trabajo experimental que viene de los estudios de la vanguardia francesa, alemana y rusa. Queremos trabajar en pro de una crítica cinematográfica que sea original, constructiva e independiente.

Por eso fundamos

FILM LIGA AMSTERDAM

Con el propósito de exhibir a un público limitado, aquellos films que uno no ve en las salas acostumbradas o que uno descubre sólo por casualidad.



Ivens - "NIEUWE GRONDEN" 1934.

Tenemos una ventaja, los buenos films no son caros, por la misma razón de que la mayoría del público no reclama este tipo de películas. Buenos films ya-cen sin beneficio lucrativo en los de-pósitos de París y Berlín.
Los compraremos

Durante la temporada de 1927 - 28 pre-sentaremos en Amsterdam

Sábado 12: Matinées

y cada vez presentaremos por primera vez en los Países Bajos un film estreno de largo metraje, que atraerá a aque-llos que genuinamente están interesa-dos en el cine. Siguiendo el ejemplo del Estudio des Ursulines en París, re-viviremos los viejos films que desgra-ciadamente desaparecieron: Asta Niel-sen, Charlie Chaplin y otros, en con-traste con la "querchchnit".

Estos serán exhibidos en un hall, que será elegido más adelante, y si ello no fuera posible, en un pequeño teatro de la ciudad, para el uso del cual ya es-tamos en tratativas. Destacados conse-jeros técnicos intervendrán en la com-posición de nuestros programas.

Si usted se une a nosotros en la creen-cia en un film del mañana, llene el for-mulario adjunto. Le pedimos contri-buya con

ocho florines

(que pueden ser abonadas en dos cuo-tas) y que corresponden a 65 centési-mos por cada una de nuestras matinées, lo que es menos que el precio corriente del cine.

En la próxima página encontrará una lista como prueba de los films que pensamos exhibir. Díganos su opinión. Ella determinará la elección definitiva y el orden de nuestro desarrollo.

La Comisión:

Henrik Scholte, presidente

Menno Ter Braak, secretario - tesorero

Joris Ivens, secretario

Charlie Toorop

L. J. Jordan

Cees Laseur

Hans Van Meerten

(Joris Ivens, Ed Pelster, consejeros técnicos).

Hubo una enorme y sorprendente reacción no solamente de los pintores, escritores, arquitectos y de los círculos que conocíamos, sino también de los músicos, abogados, dentistas, profesores, periodistas —y así mismo, un caluroso interés a cargo de los críticos cinematográficos. Debo hacer notar que esto pudo deberse al hecho de que no había en Holanda una gran producción de films, a la vez, faltaba la propaganda cinematográfica, de modo que los críticos mostraban destacada inteligencia e integridad. Esperábamos un máxi-mo de 400 socios mientras que en el momento alcanzábamos a tener uno or-ganización de 250, con doce ramales locales en La Haya, Rotterdam, Utrecht, Leyden, Haarlem y en otras pequeñas comunidades.

Yo estaba vinculado con el aspecto organizador y técnico de la Liga. Nuestras funciones eran dadas regularmen-te los sábados por la tarde en el Teatro Central, y además de estas funcio-nes regulares, teníamos muchas reunio-nes deliberantes por la semana, en las cuales seleccionábamos los programas. Con mis intereses encauzados en la di-rección del Film Liga, las relaciones con mi padre y con su negocio, se en-fríaron considerablemente.

De los films exhibidos, los que me impresionaron más fueron los más audaces y los más experimentales. La vanguardia europea tenía tantos estilos de películas como países eran. Princi-palmente fui atraído por los films ab-solutamente abstractos enviados desde Alemania por Walter Ruttman y Hans Richter y por el fallecido Viking Egge-ling. Consideramos a Ruttman como el de más talento. Cuando comenzamos a invitar a algunos cineastas para que hablaran en nuestras reuniones, así como para que mostraran sus obras, fuí comisionado a Berlín para invitar a Ruttman a venir a Amsterdam.

A la distancia, desde Holanda, el arti-sta Ruttman tenía para nosotros una énормe figura, pero cuando lo vi de cerca, luchando con una cámara vieja, mal equipada, y limitado por la falta de pericia técnica, me di cuenta del valor de mis propios conocimientos. Mi puesto en el negocio consistía en el manejo constante de films y fotografías de aficionados, y por eso sabía bien que podía enseñar a Ruttman tantos trucos y destrezas, tal como acostum-braba a hacerlo con cada aficionado que llegaba al negocio.

Junto con las puras abstracciones de Ruttman y Richter, mostrábamos la graciosa y juguetona labor inicial de René Clair —por ejemplo, "su chiste

visual" "ENTREACTO"— y los estudios atmosféricos y emocionales de Cavalcanti y Kirsanoff. Había otro tipo de films de la vanguardia parisina, films de conflictos psicológicos y de simbolismos freudianos tal como "LA CARACOLA Y EL CLERIGO" de Germaine Dulac.

Un nuevo film ruso en nuestros programas siempre era un acontecimiento especial. En "TURKSIB", simple film que versaba sobre la construcción de vías ferroviarias, se nos hacía participar en esa guerra contra los obstáculos naturales, y en el encuentro final de los dos extremos de la vía.

Pude ver cómo se puede obtener, por medio de los films, las emociones de tensión y de conflicto, así como de alegría al vencer dificultades.

Aunque dentro de una historia del cine nos es fácil ahora apreciar el justo lugar y significación de las obras de Robert Flaherty, entonces mirábamos ya a su "NANUK" y a "MOANA", como algo muy diferente de nuestros otros films. Aquellos no eran experimentos o simples narraciones de viajes, sino un estilo que llamábamos documental. Eran películas de verdaderas "personas vivientes" que llevaban vidas tan exóticas y distantes que nos era imposible relacionar los hechos de esos films con los de nuestras propias vidas.

Algunos de nosotros, aprovechamos la ocasión para examinar estos films con el mayor cuidado que nos fué posible. Recuerdo estar en casa arreglando sobre una mesa una bobinadora, y sacando copias de los positivos del "ARSENAL" de Dovyenko y de "PO-TEMKIN" de Eisenstein, analizándolos toma por toma en extensión, ritmo y composición y aún haciendo gráficas de su montaje y de las secuencias más importantes de esas obras de arte.

Haciendo dicho análisis, aprendí muchísimo acerca de la elemental continuidad visual. Los nuevos efectos obtenidos por secuencias extremadamente cortas, a veces compuestas tan sólo con dos breves tomas, eran los descubrimientos que más me hacían disfrutar en aquel entonces.

El contacto directo con los conferencistas extranjeros en el Film Liga, fué importante. Ruttman, un purista íntegro, rehusó permitir interpretación alguna de sus films abstractos. Estaba tan en contra de toda indagación de sus formas movientes, altas montañas y figuras danzantes, como podía estarlo un compositor musical.

Clair nos mostró la mente calculadora que empleó en la producción de sus graciosas y aparentemente espontáneas películas. Dijo que nunca le hubiera sido posible profundizar en el ambiente cinematográfico mientras trabajara en la industria del film.

Debido a la poesía de sus películas, Alberto Cavalcanti, arquitecto y escenógrafo, me impresionó como un pensador más serio que Clair.

Dado el negocio a que me dedicaba, y mi actividad en el Film Liga, era la cosa más natural del mundo que yo tomara una cámara y pensara acerca



Ivens y Skliut - "KOMSOMOL" 1932.

de mis propios films. Esta intención surgió tan gradualmente que no puedo recordar claramente mis primeros pasos, ni lo podrán los demás, porque nadie se extrañaba de verme trabajar con una cámara. Se descartaba de antemano que lo haría.

Uno de nuestros viejos "refugios" en Amsterdam, era el Zeedyk, lugar frecuentado por marineros. Jan Heyes, escultor durante el día, se ponía su vieja galera por la noche y conducía clientes en su coche desde un club nocturno a otro, desde el "White Balloon" al "Nine Virgins". Su madre, era una anciana maravillosa, dueña de un bar en el Zeedyk, y tenía además, en el segundo piso de su establecimiento, un buen alojamiento para los vagabundos y borrachos que pasaban por su bar.

Este local era un típico pedazo de la vieja Amsterdam, a lo largo de sus angostos y oscuros canales, llenos de gente y de movimiento.

Y una clara mañana dominguera, sin plan o esbozo alguno, comencé a filmar en el bar de Juffrouw Heyens. Aun no estaba repleto de gente, de modo que pude moverme con bastante libertad. Mi cámara se movió mucho, demasiado, que es precisamente la falta en que incurre corrientemente el principiante. Pero alguno de dichos movimientos me ayudó a captar el ambiente y los gestos de los hombres que estaban en el bar. Recuerdo un trozo en particular. Uno de los borrachos que venían regularmente, se transformó, después de su segunda botella, en el rey del Canadá y se sintió tan magnífico y poderoso esa

mañana, que desprendió de la lámpara la larga cinta marrón del papel caza-moscas, cubierto con moscas negras, y se lo envolvió alrededor del cuello con un gesto majestuoso y arrogante y levantando la botella hacia su imagen en el espejo, brindó por la salud del rey. Traté de tomar este gesto con un plano general y terminando con un primer plano del rey en el espejo.

En un salón, al fondo del bar, se encontraba Juffrouw Heyens, con sus piernas reumáticas y sus dedos endurcidos y nudosos, observando como un halcón, desde la segura zona de su estufa de tejas azules de Delft.

Todo esto tuvo para mí la calidad de una versión de Amsterdam de "Los Bajos Fondos". Cuando proyecté el positivo obtenido me sorprendí al ver cuánto de tosca alegría se manifestaba, y había una cierta concepción pictórica que daba la magnitud de algunas antiguas pinturas holandesas de interiores.

No monté el material, pues lo consideré un hallazgo puramente de aficionado, pero con él había probado mi talento, y la prueba había sido obtenida en un ambiente real y no en los ángulos y curvas abstractos de Ruttman.

Traducido de **THEATRE ARTS**
por SARA ALLEN

(Concluirá en el próximo número)

Apuntes Para una Filmografía de Joris Ivens (*)

DE BRUG (El Puente) 1927. Producción: Capi, Holanda. Dirección y Fotografía: Joris Ivens.

PILOTOS
BRADING

REGEN (Lluvia) 1929. Producción: Film Liga. Dirección y Fotografía: Joris Ivens y M. K. A. Franken. Música: Lou Lichtveld.

WIR BAUEN AUF (Estamos Construyendo) (1929). Producción: Sindicato Holandés de Obreros de la Construcción. Fotografía: Joris Ivens, Hin, Fernhout y Kolthoff.

JARDINES DE LUXEMBURGO, Ivens colabora en su realización con M. K. A. Franken.

IDILIO EN LA PLAYA. Ivens colabora en su realización con Henri Storck.

ZUIDERZEE 1930. Producción: Capi, Holanda. Asistente: Helene van Dongen. Fotografía: J. Ivens y Fernhout.

PHILIPS-RADIO 1931. Producción: Philips-Radio Corporation, Holanda. Fotografía: Fernhout y Kolthoff. Sonido: Helene van Dongen. Música: Lou Lichtveld.

KREOSOT 1931. Producción: Liga Internacional para la Preparación Química de la Madera, Holanda. Fotografía: Fernhout y Dreville.

KOMSOMOL 1932. Producción: Mejrab-pom, Moscú. Encuadre: J. Ivens y Skliut. Fotografía: Schelenkov. Música: Hans Eisler. (Para la Asociación de Jóvenes Comunistas de la U.R.S.S.).

BORINAGE 1933. Producción: E.P.I., Bruselas. Encuadre: Storck e Ivens.

Fotografía: Storck e Ivens. Música: Hans Hauska. Sonido: Helene van Dongen.

NIEUWE GRONDEN (Nuevas Tierras) 1934. Producción: Capi, Holanda. Fotografía: Fernhout y Huisken. Música: Hans Eisler.

CANTO DE LOS HEROES 1935. URSS. THE SPANISH EARTH (Tierra de España) 1937. Una crónica de la Guerra Civil Española. Dirección: J. Ivens. Argumento y Comentarios: Ernest Hemingway. Fotografía: Ivens y John Ferno. Montaje: Helene van Dongen. Música: Marc Blitzstein y Virgil Thomson.

THE 400 MILLIONS (China) 1938-39.

POWER AND THE LAND (Electrificación de las Granjas) 1940. Producción: Departamento de Agricultura de EE. UU.

REPORT FROM RUSSIA 1942.

NOTICARIO SEMANAL "NUESTRO FRENTE RUSO" 1943. Ivens es el encargado de la búsqueda del material noticioso.

POR QUE LUCHAMOS 1942-43-44. Colabora con F. Capra en la realización de la serie.

INDONESIA CALLING (Indonesia Llama) 1945.

(*) La opinión de los críticos e historiadores del cine no es coincidente en cuanto a cuáles son los films filmados por Ivens, y cuál es su cronología. Ofrecemos, pues, esta reseña de su labor más importante, que trata de ordenar las discrepancias señaladas aunque no aspire a ser completa ni totalmente definitiva.

Vida de los Cine Clubs

Ha regresado de Europa Roland, el activo Director del Club Gente de Cine de Buenos Aires. Interesantes perspectivas para el futuro han surgido de su contacto con la Cinemateca Francesa, puesto que han cristalizado los esfuerzos para crear la Cinemateca Argentina, que ya puede considerarse una realidad.



El Cine Club del Uruguay ha sido representado por Roland en el reciente Congreso de la Federación Internacional de Cine Clubs. Su informe sobre la actividad que venimos desarrollando, fué recibido con gran interés, habiéndose resuelto en principio, nuestra incorporación a la entidad madre de los Cine Clubs.



El surgimiento de Cine Clubs, que se viene desarrollando con notable impulso en el Brasil, prosigue con todo éxito. En la actualidad funcionan: el Clube de Cinema de São Paulo, el Centro de Estudios Cinematográficos, el Clube de Cinema do Centro Politécnico, el Cine Clube Octavio Gabus Mendes y el Clube de Cinema de Santos, en el Estado de São Paulo. En Santa Catalina, Paraná, Minas Gerais y Ceará, continúan su actividad el Clube de Cinema de Florianópolis, Clube de Cinema de Curitiba, Clube de Belo Horizonte y Clube de Cinema de Fortaleza, respectivamente. Completan la nómina, las tres instituciones de Rio Grande: el Clube de Cinema de Porto Alegre, el Cine Club da Associação de Cultura Franco Brasileira y el Clube de Cinema de Santana.



Las gestiones realizadas por Roland en Europa, y las que realiza en estos momentos Julio de Arteaga, dirigente del Cine Club del Uruguay, nos permitirán desarrollar un interesante ciclo el próximo año. Podemos anunciar ya "Tierra sin pan", el famoso documental de Luis Buñuel, "A 18 metros de profundidad", uno de los films submarinos realizado por Cousteau y "Viva la Alemania", una sátira política.



Ha surgido en nuestra ciudad una nueva organización de aficionados a la cinematografía: el CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY. El 28 de diciembre ppdo. inició su ciclo de programaciones con: "La Rose et le Reseda" de André Michel, "1848" de Mme. Spir-Mercanton y "Lumière d'été" de Jean Gremillon. La actividad a desarrollar por esta institución para 1950, comprenderá, según se anuncia, tres aspectos: filmaciones, publicaciones y exhibiciones.

Es grato ver cómo la actividad de los cine-clubs va adquiriendo cada vez mayor importancia en nuestro medio, a pesar de que aún hay quienes la consideran innecesaria. Nuestro saludo, pues, a este novel hermano y nuestra mano en apoyo de una empresa que consideramos común.

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

PASE REDUCIDO EN LA CINEMATOGRAFIA NACIONAL

Por EUGENIO HINTZ

A ningún observador de los acontecimientos cinematográficos de nuestro país, escapará el observar la penosa lucha que mantiene el cine nacional por alcanzar —por lo menos— una producción permanente.

El entusiasta momento que estamos viviendo sólo ha logrado sumar a los ya existentes noticiarios, la producción de dos films, uno de los cuales fué realizado en parte en Buenos Aires. Y hasta el momento, ninguna productora ha logrado hacer más que una sola película...

Este estado de cosas tiene un fundamento en los riesgos de producción y consumo frente al elevado costo de cada película y a la sensible inmovilización del capital, que sólo se transforma con lentitud en líquido.

Los riesgos de producción son, fundamentalmente, inseguridad de la misma producción (rendimiento técnico), pérdida de una parte del capital si el film no es terminado e imposibilidad de introducir modificaciones de cierta entidad una vez que se ha dado fin al rodaje.

Entre los riesgos de consumo, interesa señalar la imposibilidad de prever con antelación si la película ha de responder a las necesidades de la demanda, con el agravante de que éstas varián de país a país.

A estas dificultades inherentes a la realización, corresponde sumar las de la competencia, que se manifiesta de una manera especial en cinematografías del mismo lenguaje. En un principio, la universalidad de comprensión de las imágenes del cine mudo, impidió el surgimiento de pequeños países productores, que veían notoriamente mermadas sus posibilidades frente a la capacidad técnica y gran volumen creador de los países de tradición cinematográfica.

El invento del sonido, en cambio, determinó una nueva preferencia en el espectador: la de sentir su propio lenguaje en la pantalla. Este deseo ha permanecido inamovible desde entonces, y los diversos métodos de doblaje y títulos sobreimpresos, no han llegado a ser más que soluciones parcialmente eficaces.

Esta situación ha permitido el surgimiento del "cine nacional" en diversos países de iniciativa, que han usado con ventaja el arma del lenguaje para suplir cualquier deficiencia técnica de sus comienzos.

Desgraciadamente, nuestra cinematografía, no ha podido gozar de esta importante ventaja, dada la competencia

de cercanos países productores, como Argentina y México principalmente, quienes, no sólo hacen uso del castellano, sino que mantienen una sensible ventaja de experiencia frente a nuestro incipiente cine.

Descartado el fenómeno que ha permitido al cine británico alcanzar —por lo menos— un nivel similar al de su más fuerte competidor, el norteamericano, el futuro de nuestro cine parece bastante incierto.

El camino a recorrer es difícil. Las



Durante la filmación de "REDENCION", de Nelson Covian.

dificultades económicas pueden ser resueltas en una buena parte mediante acertadas leyes proteccionistas. Actualmente, un proyecto de esta naturaleza parece estar en vías de aprobarse, mas no se vislumbra una solución tan rápida y radical, en el elemento humano que tendría a su cargo la responsabilidad de hacer surgir nuestro cine.

El cine de pase reducido ofrece una respuesta concreta a algunos de estos problemas. Desde el punto de vista financiero, aún el 16 mm. sonoro —el más caro y completo— tiene un costo de producción incomparablemente inferior al cine de pase universal. Esto implica: facilidades de financiación y, sobre todo, ausencia de imposiciones de carácter económico, que pudieran perturbar la línea de conducta de los realizadores. Algunos de los films presentados al reciente Concurso de Cine de

Aficionados que organizó el Cine Club, demostraron poseer —sobre todo— una finalidad muy diferente a las también recientemente estrenadas películas nacionales, y esa finalidad y ese ambiente son, sin duda, los más propicios para desarrollar el proceso de capacitación técnica de nuestros cineastas. Ausencia una mayor responsabilidad —concretamente la de crear un éxito de taquilla— el aficionado se halla en óptimas condiciones para internarse en el camino de la investigación de las imágenes —y su falta, quizás, haya sido el mayor defecto de los films de este primer concurso— de la solución de este medio expresivo, de la búsqueda del estilo.

Por este camino nuestro cine nacional podrá, en un futuro cercano, hacer con éxito lo que tanto necesita: jugarse con decisión, entusiasmo y fe, en procura de una personalidad. Nada de vacuos y fáciles entretenimientos destinados a congregar a los espectadores, nada de aguas tibias para quedar bien con unos y con otros. No fué así que resurgió el cine italiano o el británico, ni fué así que el mejicano alcanzó una distinción internacional. Y es un error creer que nuestro público no lo entiende así.

Tomemos la buena senda. Tendremos el honor de no caer en la mediocridad. El cine de pase reducido nos ofrece la respuesta más lógica a nuestras necesidades más urgentes.



Adquiera libros franceses y argentinos al precio de librería del país de origen, encargándolos por intermedio de

LOS LIBROS DE FRANCIA



CERRITO 479 — Teléf.: 94317

LIBROS

THE HISTORY OF THE BRITISH FILM. (1906-1914) por Rachael Low. Allen & Unwin Ltd. - 309 págs. y 51 ilustraciones.

Demostrada la ineficacia de las ya trilladas historias generales del cine —exceptuando el erudito y aún no terminado trabajo de Georges Sadoul— la nueva literatura cinematográfica parece haberse planteado la conveniencia de que los autores se circunscriban a pisar un terreno tan íntimo como la historia de sus países de origen. En estas condiciones han nacido, el estudio del cine norteamericano de Lewis Jacobs, el del cine francés de Charles Ford - René Jeanne y ahora el del cine británico de Rachael Low, que viene a integrar una trilogía completa e interesante sobre la cinematografía de los principales países productores desde los orígenes del séptimo arte.

Este libro es el segundo de la colección —el primero escrito por Rachael Low y Roger Manvell abarca los años 1896-1906— y constituye un estudio racional y metódico de todos los aspectos del cine inglés entre los años 1906 y 1914.

Así, analizando olvidados caminos, Miss Low abarca el proceso de las exhibiciones, el siempre interesante estudio de la psicología de los espectadores, el panorama del mercado y su repercusión sobre el desarrollo del cine y la legislación de la época sobre la materia cinematográfica.

La parte más amplia del volumen corresponde como es lógico, al estudio de los films, y en la introducción a este capítulo, la autora define su inteligente criterio, afirmando que "una historia debe estar basada en algo más que reminiscencias personales, y como salvo pocas excepciones, todas las películas en cuestión han desaparecido, el historiador se ve conducido hacia el pasado, a noticias contemporáneas sobre ellas, ya sean sinopsis publicitarias o reseñas". El estudio de los films está dividido en tres partes: documentales, humorísticos y dramáticos, y de acuerdo con el criterio de la autora —que es también el de Sadoul— sus certeras observaciones encuentran un adecuado complemento en la reproducción de la literatura de la época.

Destaca su interés el capítulo reservado al análisis de los tres films más importantes de la época: "Richard III", "East Lynne" y "David Copperfield" —aunque la calidad cinematográfica del primero es, según Miss Low, negativa— que son minuciosamente analizados en sus elementos básicos, ya que se conservan copias completas de los mismos en la National Film Library.

Varias fotos de estos films, apéndices a cada capítulo y un índice alfabético de nombres y películas citadas, completan la información de esta excelente obra.

E. H.

20 YEARS OF BRITISH FILM. (1925-1945) por Michael Balcon, Ernest Lindgren, Forsyth Hardy y Roger Manvell - 2^a edición de The Falcon Press 1948 - 116 págs. con 107 ilust.

Este libro integra la colección de "The national cinema series" que bajo la dirección de Michael Balcon edita The Falcon Press, para tratar "el desarrollo del film como arte y como una forma de expresión social en algunos países importantes". Habiendo estudiado ya el cine alemán y el soviético, toca ahora el turno a estos veinte años de cine británico, para lo cual concurren las autorizadas plumas del propio Balcon, de Ernest Lindgren, destacado escritor a cargo de la National Film Library y autor de "The art of the film", de Forsyth Hardy, editor de "Grierson on documentary" y de Roger Manvell, quien tiene a su cargo la edición del Penguin Film Review.

El libro está dividido en tres períodos perfectamente definidos dentro del cine británico. El primero está tratado por una autoridad en la materia como lo es Lindgren, quien parte de la hegemonía del cine norteamericano de post guerra, debido a la influencia de Griffith, y la lucha del británico por sobrevivir este clima adverso. Luego el comienzo de una legislación proteccionista en 1925, y el lento camino hacia la recuperación que se inicia con la primer película sonora británica: "Sabotaje" de Alfred Hitchcock (1929), seguida de las realizaciones de una "guardia" que tuvo en Asquith Korda, Reed, Pommer y el mismo Hitchcock sus principales propulsores en el período de pre-guerra.

El segundo capítulo escrito por Hardy, abarca la producción del film documental en los años de guerra. Es, posiblemente, la parte de más importancia pues el documental es una contribución genuinamente británica a la cinematografía — tal como lo afirma su autor — y su desarrollo ha tenido una importancia decisiva para el resurgimiento del cine británico de post-guerra.

Una reseña sobre éste último, a cargo de Roger Manvell, cierra el contenido de este libro, que no obstante cierta superficialidad en sus observaciones, debida, sobre todo, a la corta extensión de los estudios, está valorizado por la autoridad de los autores y un excelente apéndice de fotografías que cierra cada capítulo.

FILM AND THE FUTURE, por Andrew Buchanan. George Allen and Unwin Ltd. Londres. 1945. 104 págs. 8 lls.

El nombre de Andrew Buchanan ha estado durante muchos años vinculado a la industria cinematográfica británica, en la cual su labor estuvo insistentemente consagrada al género documental. Este pequeño libro, escrito por quien conoce ampliamente su oficio y los problemas que envuelven en la actualidad a la cinematografía, está lleno de útiles enseñanzas y observaciones.

Refiriéndose Buchanan a las posibilidades que se ofrecen para el cine inglés de conquistar los mercados mundiales, y apuntando el bajo costo que por fuerza ha de tener la producción de su país, señala al género documental como la vía de escape más noble y segura. A este respecto, traza brevemente el ciclo cumplido por dicho género en Inglaterra; desde su nacimiento — analizando la obra de los forjadores de estilos: Grierson, Flaherty, Retha — hasta el período de decadencia que se cierra con un vigoroso renacimiento durante la guerra.

Considerado el cine como poderoso instrumento de educación y propaganda, Buchanan estudia las relaciones de aquél con la religión, en un capítulo final que, aunque discutible, no deja de interesar por el particular sentido que el autor da al problema.

A. J. G.



Adquiera Libros Argentinos y
Españoles al precio de librería
del país de origen.

La Casa del
Libro Español

Visite Nuestra Sala de Exposición

CERRITO 475 — Tel.: 94317

COLABORACIONES

FUEROS HUMANOS O UN CANTO A LA MATERIA

El cine es algo más que un mero juego o alarde de pura técnica. Muchas veces logra ser expresión certera de una idea o de un peculiar sentido de la vida.

Nos complacemos, pues, en publicar este artículo que refleja el sentir de quien ha sabido encontrar en "Fueros Humanos", de tan sobria estructura, la esencia y la poesía de su narrativa.

Desde que nacemos, nos aprietan las cosas. El cariño de nuestra familia, la mano siempre tendida de nuestro amigo o el olor de nuestro barrio. Entonces queremos irnos. Tenemos veinte años y queremos irnos. Hay un viento afuera y trae hacia nosotros las hojas más gastadas de los libros que nos contaron las cosas más bellas. Hay un deseo incontenible por verlas, tocarlas y aspirar su zumo de cosa nueva y fresca. Somos felices cuando las poseemos, pero luego todo lo poseido es viejo y deseamos otros sitios. Nuestro vagar repetido, uniformiza las reacciones y los efectos. Quienes viven en su permanente buscar, insaciables y eternos caminantes; quienes consiguen detenerse. Pero unos y otros, en su experiencia, han llegado a idénticas metas. Se vive cuando se paladea cada minuto, porque hacemos de cada minuto algo intimamente nuestro. Unos y otros sabrán que repetimos aquí y allá los mismos placeres y las mismas emociones. Si el pri-

mero sigue caminando será por temperamento. La enseñanza la adquirieron ambos: más importante que el llegar, es saber que se puede llegar. Hemos sustituido nuestros deseos de caminantes, nuestro querer lo distinto, por un concepto abstracto, la libertad, y a ella nos aferramos. Queremos gozar las cosas, pero para que el goce sea completo, queremos tener la seguridad que podemos dejarlas cuando queremos. Pero esa seguridad es a veces una ficción, que nos ayuda a creernos más fuertes. Nos engañamos y no queremos admitir nuestro engaño. Somos felices al creernos libres y para convencernos, hacemos derroche de dialéctica y exhibimos nuestras aparatosas alharacas. Pero seguimos apretados...

Comprendemos a Bill, magníficamente interpretado por Spencer Tracy; un Bill libre, sensual y tierno, que no quiere sentirse atado a nada, que alardea su derecho de dormir en cualquier sitio y a trabajar en lo que quiera. Sin prejuicios, no le roza el opinar de los demás y se divierte con sus travesuras de niño grande. Se divierte y las goza. Hay gozo hondo en la jugada que prepara al dueño del restaurante o a la artista inabordable. Hay gozo sensual en el dormir bajo las estrellas o en el deleite de un baño nocturno. Inesperadamente se le agrega otro. Una "flacucha" que dice despreciar, que es poca cosa para él, pero que debe saborear hasta el fondo. Ella quiere con todos

los sentidos y Bill siente la fuerza de esa renunciación. Algo sutilísimo, algo como el tenue y viscoso hilo que teje la araña, que en definitiva clausura el movimiento.

Primero no queremos irnos, después es tarde. Que no podemos? Por qué no? pero pagando nuestro tributo, destrozándonos. Ya no hay placer en la conquista de hecho de la libertad; es tarde, porque tampoco queremos irnos. Somos humanos y nos retiene lo humano. Nos tiene conquistado la materia, que no otra cosa son nuestro corazón y nuestro cerebro. Y ellos tienen sus fueros y ante ellos tenemos que someternos. Sin sacrificios, blandamente porque así debía y tenía que ser, pero viviendo cada minuto como los había vivido antes. Bill debe vivir entonces el minuto "del hijo". Y hasta aquí Borzage.

Volvemos a nuestras primeras palabras. Si el tiempo uniformiza las reacciones, siempre nos ha atado la materia. Bill se cree libre y Borzage lo vence recién al final de su obra. Sin embargo, vivir feliz en un barrio de desheredados, ¿no es quererlo? Remediar una injusticia que se quiere cometer con uno de ellos, llevar la alegría a un pibe o sentirse admirado por todos desde su altura artificial, no son formas de querer y atarse a las cosas? Por ello el film es un canto a la materia y a la vida, un canto de optimismo.

Todos hemos sentido la alegría madura y sazonada de vivir, pero siempre es bello, deleite y ejemplo, para ese yo un poco rezongón y disconforme que todos llevamos en nosotros — el que nos pide mudanza permanente — que nos la muestren en una obra tan perfectamente lograda.

Juan Andrés Carril.

CINE MINIMO



CINEMATOGRAFICA URUGUAYA FILMADORA Y EXHIBIDORA • • •

LA REVISTA DEL CINE DE PASE MENOR

TODO LO REFERENTE AL CINE DE 16, 9 y medio y 8 mm.

SUSCRIPCIONES Y VENTA EN

C U F E Soc. Anón.

• *Representantes Exclusivos en el Uruguay* •

MERCEDES 1212-14

Teléf.: 91786

REVISTA DE FILMS

DETECTIVE A CONTRAMANO y EL LADRON DE SUEÑOS

J. C. ALVAREZ OLLONIEGO

 Se exten...iza en nuestro país un deseo de hacer cinematógrafo. Se habla, se proyecta, se dicen muchas cosas. (Las más de ellas nada tienen que ver con el cine). Y en definitiva, nada se hace.

Por eso resulta sorprendente que en estos días se exhiban dos películas nacionales en las salas montevideanas: *Detective a Contramano* y *El Ladrón de Sueños*. En qué sentido auspician un porvenir más fructífero que el presente, es lo que trataremos de establecer a continuación.

Quienes realizaron *Detective a Contramano* han tenido pocas pretensiones: Entretener, hacer reír, explotar el valor comercial del buen éxito que en la radiotelefonía ha obtenido el actor "Pinocho". En esa intentona se ha usado una fórmula: gastar poco dinero y ganar lo más posible.

En lo esencial, los resultados están a la altura de lo que se quiso hacer; y aunque los chistes no nos causen la gracia que hubieran deseado sus autores, *Detective a Contramano*, dentro de su modestia, puede soportarse. Tal resultado es más de lo que habíamos esperado, gracias a que el director (Adolfo L. Fabregat) ha sabido imprimir a su obra un cierto ritmo cinematográfico e, incluso, en algún momento ha demostrado una inquietud digna de encomio: escena del sueño, efecto sonoro del muerto sobre la bocina del auto. No es mucho, ya lo sé, pero hay que mirar en torno, al deslizado panorama de nuestra cinematografía, para comprender cuánto significa que en una obra como ésta se busque en algún instante un significado puramente cinematográfico.

Por lo demás, la fotografía no es mala, los actores de conjunto pueden pasar y el libreto, dentro de su intrascendencia, es sobrio y carece de diálogos frondosos o cursis. Y además, la presencia de Mirtha Torres, una "estrellita" simpática, que dice con gracia y se mueve con soltura.

Desde luego, estas virtudes son muy relativas, pero señalan un adelanto, un gran adelanto para quien recuerce a *Vocación?* o *Los Tres Mosqueteros*, para no ir más lejos.

Los defectos abundan. No digamos la falta de originalidad o de personalidad que ya esperábamos, sino la inseguridad de aficionados o de aprendices que trasuntan los técnicos y los más de los intérpretes. "Pinocho", que posee dinamismo y real talento his-

trónico, no ha sabido adaptarse a las exigencias de la cámara filmadora. Sin embargo, la impresión que se obtiene del conjunto que ha intervenido en *Detective a Contramano* es de que, una vez pagado tributo al aprendizaje, puede hacer comedias, por lo menos correctas.

Pasemos a *El Ladrón de Sueños*. La inseguridad de aficionados también se nota aquí, aunque, como hay en sus actores más oficio, se logra por lo general un mejor resultado técnico.

En esta película hubo una aspiración menos limitada, una búsqueda de jerarquía, que en ningún momento tuvieron los realizadores de *Detective a Contramano*. Los resultados, no condicen con las pretensiones.

En primer término, la dirección es paupérrima; se limita a fotografiar el libreto con un criterio que en poco difiere del usado a principios de siglo; y como la fotografía y el libreto no tienen características relevantes, poco pueden hacer para mejorar el nivel del film.

Del guionista, Wilfredo Jiménez, podría esperarse más que un almidarado cuento de revista femenina con vagas aspiraciones de reivindicación social. Pero es innegable, por otra parte, que tanto su libreto como la fotografía de Wallfisch son los mejores que han habido en nuestro cine de 35 mm.

En lo que atañe a los actores, nos hallamos con una interpretación más profesional que en la otra película, pero a la vez mucho menos cinematográfica: Gómez Cou, Candeau, Quintanilla hacen teatro. Lo que es de lamentar, sobre todo por el primero, que si pudiera adaptar su juego escénico al cine haría valer su físico fotogénico y su calidad de intérprete. Judith Sullian y Guarnero no tienen papeles que permitan aquilar su capacidad y Mirtha Torres está, una vez más, excelente en su papel.

Dignos de señalar por su ajustada interpretación: Nathán Pinzón y el actor de la Comedia Nacional que hace de detective.

Generalizando, ha habido en ambos films una deliberada mutilación de talentos en aras de un pretendido resultado comercial; y así quienes pudieron dar más de sí mismos, se limitaron a hacer poco, creyendo que eso era lo que el público deseaba.

Tal error hace de *Detective a Contramano* y de *El Ladrón de Sueños* dos películas fracasadas antes de filmarse. Luego, la falta de "ambiente" les resta vitalidad. Se supone que los sucesos que cuentan ocurren en el Uruguay,

pero las cámaras filmadoras han captado lugares neutros, sin carácter. Esta omisión es tanto más sensible en *El Ladrón de Sueños*, que pudo haber extraído de la ciudad del Interior en que transcurre la acción y de la Fiesta de la Vendimia aspectos llenos de vida de nuestra realidad geográfica. En este tipo de película realista la presencia física del paisaje y cosas auténticas es imprescindible. Y sin buscar mucho, notemos en los dos films cuánto más verosímiles son aquellas escenas fotografiadas en los lugares en que suceden los hechos, en contraposición con las que se han captado en el estudio, falsas y chatas, con apariencia de pobres escenarios de teatro.

 ¿En qué estado se halla la cinematografía nacional después de estas dos novedades? Si dijéramos que todo está igual no diríamos la verdad, aunque las películas uruguayas sigan siendo aventuras de poca seriedad artística, que no merecen el apoyo estatal que pretenden. Lo cierto es, que *Detective a Contramano* y *El Ladrón de Sueños* turas anteriores y que ambos nos permiten afirmar que hay en el Uruguay elementos capaces de realizar cosas mejores, a los que les hace falta el fervor y la convicción de hacer y decir cosas propias, ese fervor y esa contraria una superación frente a las aveniencias que, carentes de riqueza material, han demostrado —sirva un ejemplo reciente— los jóvenes aficionados que realizaron *Redención*.

Y mientras tanto, no creo que sea muy deseable exportar al extranjero estos ejemplares de la producción cinematográfica nacional; limitémonos a una industria de entre casa; el tiempo y el trabajo han de traer la calidad necesaria para que algunos films merezcan salir fronteras afuera. Los apurados o engañados verán si no que es ridículo, actualmente, pretender competir en el mercado internacional, y que una industria (no digamos un arte) capaz de hacerlo no se crea en un día, y menos en un país cuyo número de habitantes no permite la financiación de obras materialmente ambiciosas.

CINE CLUB

DEL URUGUAY

— actualmente en receso — dará comienzo a su tercer ciclo de exhibiciones en el mes de Marzo.

De la Unidad de un Estilo

El Martirio de Juana de Arco

Por Jorge de Arteaga

Estética en su propio suceder, la vida de la Doncella de Orleans, se convierte pronto en el tema de los grabados anónimos y de las baladas medievales; como posteriormente de todas las Bellas Artes.

En 1917, Cecil B. de Mille realiza una de sus "superproducciones" a lo D'Annunzio, "La Doncella de Orleans", con Geraldine Farrar, en donde el proceso tenía lugar en un verdadero anfiteatro y Juana, sobre una plataforma, hacia frente a una asamblea de monjes y soldados. Aunque superiores, ni la realización de Marco de Gastyne ni la "costosa" producción de Victor Fleming, con Ingrid Bergman, iban a acercarse siquiera a la obra maestra que Carl Dreyer filmara en Francia en 1928.

"El Martirio de Juana de Arco" permanece indiscutiblemente una de las obras más perfectas que se nos haya ofrecido hasta nuestros días.

Dreyer presenta el proceso y el martirio.

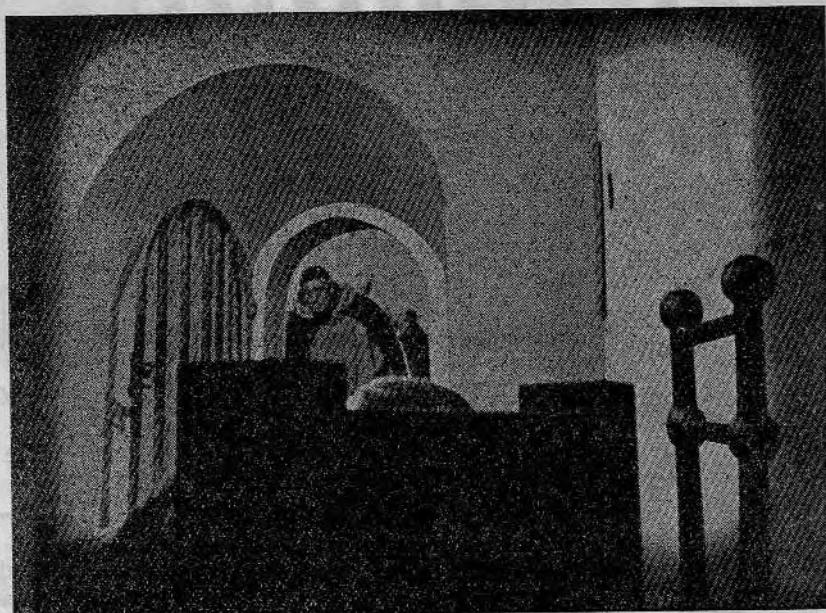
Juicio, amenaza y aparición de la tortura, nuevamente el proceso, abjuración y arrepentimiento de Juana, condenación, rezo y muerte.

La relación de veracidad con el hecho histórico se mantiene, aunque es especialmente prescindible pues todo es esencia: el espacio, los decorados, los intérpretes, están dados en su propia razón de ser.

No hay época históricamente determinada: así como es ese medioevo, también es esa Juana de Arco. Movimientos, personajes y cosas que son universales en sus valores y singulares por los primeros planos y la composición de las tomas. Cada elemento es personalísimo, pero actúa y vive en razón de la totalidad; enlace que logra ese ritmo igualado aún, esa misma luz que empareja interiores y exteriores, y esas expresiones exaltadas por el acercamiento de la cámara y que permanecen soberbias en sí mismas. Enlace éste que



Maurice Schutz en su interpretación del Inquisidor.



Carl Theodore Dreyer - "EL MARTIRIO DE JUANA DE ARCO" 1928.

constituye la unidad indestructible de la obra.

Juana es hondamente vivida por María Falconetti, una Juana humanamente iluminada por su Dios, con un temor de niña abandonada, que busca con sus respuestas ingenuas y puras, su propia definición: un auxilio del cielo más que una salvación terrenal.

Se encuentra a sí misma finalmente y su arrepentimiento de la abjuración surge de ese cabello y esa corona de mimbre a los que ya no tiene derecho. Y la verdad azota las figuras de los jueces, que se hunden, orando por Juana y por sí mismos.

Maurice Schutz encarna al Inquisidor admirablemente, contribuyendo a ello su mirada y sus rasgos duros, desprovistos de maquillaje. Sylvain anima la figura autoritaria, patriarcal y sádica del Obispo Pierre Cauchon. Y Antonin Artaud, en su papel de Massieu, el joven lleno de dulzura que anuncia a Juana la muerte próxima, increíblemente el mismo que encarna el diametralmente opuesto personaje de Marat en "Napoleón" de Gance.

Dreyer compone minuciosamente las tomas, falsea expresamente la perspectiva del espacio nuevo, establece luces y sombras llevando la atención a un punto determinado, relaciona las figuras con un rigor de proporción áurea, y enmarca los enfoques con un halo negro como de pergamo antiguo.

La repercusión inmediata de este estudio exhaustivo de composición iba a ser una sucesión de cuadros estáticos, una falta total de movimientos de cámara. Sin embargo no fué así; Dreyer venció ese efecto con el contraste de

las sucesivas tomas de la sepultura y intensidades de movimiento. Se mantuvo así consecuente con su estilo —sucesión de tomas estáticas— y venció la lentitud imprimiendo un movimiento doblemente intenso a la secuencia contraste. Configuró así un equilibrio en el ritmo.

Contraste, pues, no sólo de tema (como

las flores antes de la abjuración: que solo diferían y oponían por su contenido, siendo iguales en proporciones y duración) sino contraste de ritmos Dreyer realizó unos pocos travellings y algunos movimientos intensos de los objetos filmados. El ritmo deviene en realidad de un contraste sucesivo de fotografías extraordinariamente compuestas y los pocos travellings van a marcar etapas dentro del total suceder.

Así, un travelling inicial de la sala del proceso, con cruces simultáneos de la escena por los monjes iba a preparar las lentes y hondas tomas del interrogatorio. La rueda de la tortura iba a aportar un valor psicológico especial exaltando la inquietud de Juana y premonizando la enfermedad y la prosecución del juicio.

Al arrepentimiento de Juana que prefiere la muerte a mantener la abjuración sigue una calma de movimientos, calma de rostros, de intrigas, surge la duda en los jueces, y simbólicamente la misa.

Finalmente contraste en los pueblerinos —travelling de altura sobre el puente que atraviesan— y Juana resignada ante el verdugo. Contraste ante las llamas que surgen, vivas y las expresiones tensas. De esa muerte lenta de Juana y de ese castigo fulminante del pueblo que huye.

Y la calma. Las cenizas, el agua del foso. Y frente al puente levantado, las siluetas arrodilladas de los que gimen y oran por su santa.

Segundo Concurso de Aficionados Organizado por el Cine Club del Uruguay

A — BASES

1º) En la fecha queda abierto a todos los aficionados del país, sean o no socios del Cine Club del Uruguay, el Segundo Concurso de cine amateur.

2º) Este concurso comprende sólo películas de pase sub-standard, (8, 9½ y 16 mm.) ya sean mudas o sonoras.

3º) Cada uno de los participantes puede presentar varias películas.

4º) El metraje es sin limitación, y no será tenido en cuenta ningún trabajo que no sea inédito.

5º) a) Cada película deberá presentarse debidamente compaginada, de preferencia en un solo tambor.

b) Deberá encabezarlal título de la misma, no debiendo figurar en ella ningún nombre que individualice al autor o realizador.

c) Por separado y bajo sobre cerrado, en cuyo frente figura el título de la película y su categoría, se incluirá el nombre y domicilio del participante y el título de la película.

B — CATEGORIAS

6º) Se instituyen 3 categorías: films de argumento, documentales y films que respondan a un tema fijo. Este año el tema fijo será "La Tierra".

7º) Si no se presentara más que un solo film a la categoría de tema fijo, el Jurado se reservará el derecho de incluirlo en la de "Documentales".

8º) La categoría de documentales comprende también las películas abstractas, ensayos cinematográficos, etcétera.

C — FECHA DE CLAUSURA

9º) Este concurso será clausurado el 30 de junio de 1950.

D — ENVIO DE LAS PELICULAS

10.) Cada película deberá remitirse en paquete ladrado, figurando, en lugar visible, el título de la misma y la indicación: "película de argumento", "Documental" o "La tierra".

11.) Todos los trabajos deberán enviarse al Administrador del Cine Club del Uruguay, Juan B. Blanco 859, Montevideo.

E — RESERVA DE DERECHOS

12.) El Cine Club del Uruguay se reserva el derecho de solicitar de los concursantes, los trabajos premiados a los efectos de su proyección en público cada vez que lo juzgue oportuno dentro del primer año, a partir de la fecha de clausura del Concurso, así como el de obtener copia de todos los trabajos presentados al mismo, con el único y exclusivo fin de enriquecer su cineoteca.

F — EL JURADO

13.) El Jurado será nombrado por la Comisión Directiva del Cine Club del Uruguay. Su integración deberá darse a conocer por lo menos un mes antes de la fecha de clausura del concurso.

14.) El Jurado tendrá la facultad de declarar premios desiertos, y de modificar el monto y distribución de los mismos.

G — LOS PREMIOS

16.) El Cine Club del Uruguay publicará con antelación a la fecha de clausura, la distribución y monto de los premios de cada categorías.

17.) La participación en el concurso implica el conocimiento y conformidad de sus bases.



WILL H. HAYS.
EI cine es uno de los negocios más
closelless de nuestro tiempo.

EL concepto comunitario del film, al im-
pulso sobre la producción, la ha redu-
cido a no ser más que la explotación
de un tipo de mercancía, ni más ni
menos.

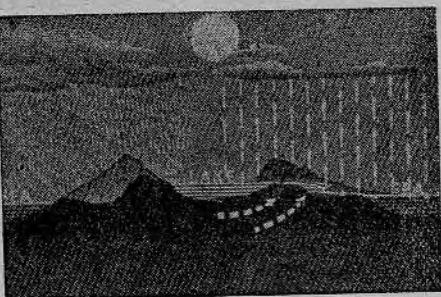
El "gusto del público", del cual se ha-
blado tanto, solo sirve, en la mayoría de
los casos, para justificar las estupide-
dades de que son culpables ciertos pro-
ductores.

Tengo casi siempre tiempo al cine, el entimiento de una trágica, la trágica de un arte que ha sido desvirtuado de sus raíces y es remplazado en sus condensables procedimientos.

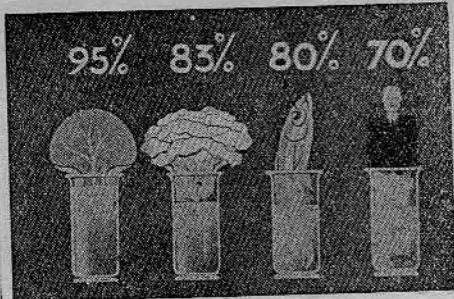
La debilitad del film americano, su aspecto pureril, son casi condicioneas eco- homicas de su existencia.

El cine de Vanguardia alega a esto, gresos técnicos. El progreso espiritual, JORIS IVEINS.

Caleidoscopio



★ Películas de 16 mm de
Alto Valor Educativo ★



de G. B. INSTRUCTIONAL Ltd.

El Departamento de Cine Educativo de NORTON S.A. se complace en anunciar la llegada de la primera partida de películas didácticas, procedentes de Inglaterra.

Con gran satisfacción ponemos a disposición de los centros educacionales, culturales y deportivos del país las películas de 16 mm que abarcan temas de las siguientes asignaturas:

ANATOMIA

ANATOMIA COMPARADA

ASTRONOMIA

BIOLOGIA

BOTANICA GENERAL

BOTANICA SISTEMATICA

EMBRIOLOGIA

FISICA

FISIOLOGIA

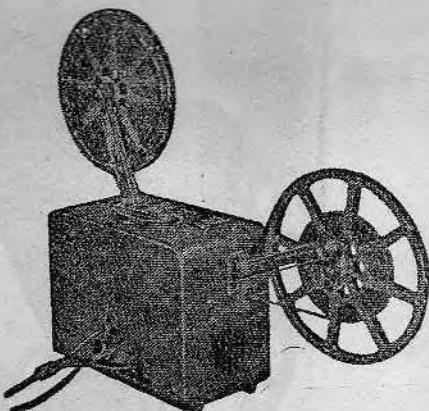
GEOGRAFIA

HIGIENE

QUIMICA

ZOOLOGIA GENERAL

ZOOLOGIA SISTEMATICA



ADEMÁS, disponemos para ENTREGA INMEDIATA de los renombrados equipos cinematográficos de 16 mm sonoros BELL & HOWELL.
CONSULTE NOS

NORTON S. A.
DEPARTAMENTO DE CINE EDUCATIVO

COLONIA 1201 esq. Cuareim — Teléfonos: 85522 — 87295