

AÑO III

Nº 11

JUNIO DE 1950

Precio del ejemplar:

Uruguay \$ 0.30
Argentina " 1.20
Brasil 5 cts.

Representantes:

ARGENTINA:
Enrique Bravo
Rivadavia 3667 - Ap. 6
Buenos Aires
BRASIL:
Dalmio Jeunon
Rua Guajajaras 870
Belo Horizonte

Cine Club

PUBLICACION DEL CINE CLUB DEL URUGUAY

Redactor Responsable: Eduardo J. Alvariza — Solano Antuña 2941

En esta número:

Antonio J.
Grompone
Joris Ivens
Eduardo J.
Alvariza
Gastón Blanco
Eugenio Hintz

Jean George Auriol

El 9 de abril, falleció trágicamente en una carretera de Francia y a consecuencia de un accidente automovilístico, Jean George Auriol. Crítico agudo, catador inteligente de lo que era su especialidad, con la muerte de Auriol desaparece uno de los más ardientes defensores del arte del cine.

Su obra, sostenida con la sencillez y dedicación que evidencian un amor infatigable por el cine, estaba llena de sorprendentes detalles y "descubrimientos". Auriol sacudía la materia cinematográfica para reafirmar con los hechos su condición de arte distinto. Con ello hizo resucitar personajes olvidados, así como destacó intentos estilísticos de los maestros de antaño a los que, la crítica ligera y frívola que siempre acecha al cine, no había sabido apreciar en su exacta magnitud. Auriol hacía el análisis del cine en toda su trayectoria histórica; revalorando el cine mudo, señalaba caminos y abría perspectivas para el cine venidero. Era el crítico severo que también sabía aplaudir hasta rabiar lo que estaba bien hecho, por pequeño o insignificante que pudiera parecer.

Sin olvidar los buenos modales, sin renunciar a su natural buen gusto, Auriol supo vincular en torno suyo y en torno de su más inmediato reflejo, "LA REVUE DU CINEMA", la gran familia del cine, como tal, a menudo dispersa, desunida. Contó para ello, con la colaboración de los más destacados críticos y realizadores, a quienes embarcó en su empresa: luchar por imponer en todos, el reconocimiento de una auténtica forma de arte.

En 1928, Jean - George Auriol funda el "STUDIO 28", uno de los primeros cine clubes, y a partir del mismo año, la que más tarde se llamará "LA REVUE DU CINEMA", "revista de crítica y de investigaciones cinematográficas", como la definiera. A través de ella, pudimos conocer lo mejor de su espíritu, que era sinónimo del mejor pensamiento cinematográfico europeo.



Sergio M. Eisenstein y Jean George Auriol combatiendo pacíficamente por la libertad de expresión del cineasta, entre dos sesiones del Congreso Internacional del Cine Independiente, reunido por Robert Aron en La Sarraz, Suiza, en 1929. (Fotografía y texto de "La Revue du Cinéma").

No es posible pues, pasar por alto esta gran pérdida que para el arte cinematográfico ha constituido la muerte de Auriol.

Por nuestro lado, no podemos silen-

ciar nuestra gratitud y nuestro reconocimiento hacia aquel que manifestara tanto amor por el cine y del que recibíramos tantas enseñanzas. Razón por la cual, lo queríamos tanto.

Yo, Aprendiz del Cine

Por JORIS IVENS

Mi primera incursión en el arte cinematográfico (en el campo de Juffrow Heyens) me incitó a continuar mis estudios y ensayos. Busqué un tema apropiado para el estudio profundo del A B C del movimiento y del ritmo, no teniéndome todavía la suficiente confianza como para tratar los complejos problemas que implican, un argumento y el movimiento de seres humanos. Cuando mis amigos supieron que estaba buscando un tema tal (un tema objetivo con múltiples movimientos y formas) me sugirió uno de ellos, un ingeniero de ferrocarriles, que viese el nuevo puente que se estaba construyendo sobre el Río Maas cerca de Rotterdam. El puente, sostenido por dos torres, tenía movimiento abajo y arriba; pasaban por debajo los barcos y por encima los trenes.

Fuí con el ingeniero a ver dicho puente y era precisamente lo que yo buscaba.

La atracción que ejercía sobre mí el puente como tema, fué un campo de acción fecundo para establecer contrastes, relaciones y ritmos cambiantes entre los diferentes elementos que lo formaban. Sabía que eran posibles miles de variaciones, y aquí estaba mi oportunidad de desarrollar todos los elementos básicos, dentro de estas mismas variaciones. En cuanta película había visto en el "Film Liga", había podido apreciar una considerable variedad de imágenes y de expresiones, pero al hablar con los responsables de aquellas películas, apenas se me ocurrió que trabajaban con algo fuera de sus gustos e instintos individuales. Lo que yo más quería era descubrir las leyes del arte de hacer cine. La música tiene sus reglas y su gramática de tonos, melodía, armonía y contrapunto. Los pintores sabían cómo aprovechar ciertos colores, ciertos valores, ciertas relaciones de masas. Pero si alguien conocía la relación de movimientos en la pantalla, había ocultado sus conocimientos y yo tendría que descubrirlo por mí mismo.

Aquel puente ferroviario de Rotterdam tenía tanto movimiento como yo podía desejar. En un extremo se hallaban los veloces trenes que iban de Ámsterdam a París, atravesando el puente con un poderoso embiste de metal negro y vapor blanco. En el otro extremo se hallaban los enormes y lentos navíos que se dirigían hacia el mar o de vuelta al puerto. El propio puente se elevaba con movimientos verticales

Terminamos hoy con la publicación de estos fragmentos autobiográficos de Ivens, cuya primera parte incluyéramos en el número pasado.

Joris Ivens, personalidad bien conocida como realizador, ofrece a través de estos recuerdos de sus primeros años de labor en el cine, un conjunto de experiencias de enorme valor, no sólo como datos seguros para valorar su obra, sino, especialmente, por constituir un rico conjunto de consejos prácticos para aquellos aficionados a la cinematografía. No es frecuente encontrar en los grandes realizadores este tipo de confesión y de guía. Ivens se encuentra en la actualidad en Francia, donde se han realizado con éxito clamoroso, tres exhibiciones retrospectivas de sus films. La última obra de Ivens "Los Primeros Años", sobre el nuevo régimen en Bulgaria, Checoslovaquia y Polonia, deberá ser agregada a la Filmografía que publicaremos en el número anterior.

de contrapesos, produciendo gran variedad en el campo de la acción: ruedas en movimiento, el temblar de cables, masas levantándose. Conseguí un pase del Ferrocarril del Estado para recorrer las vías en toda ocasión que quisiera trabajar sobre el puente, y todos mis momentos libres, en que me podía alejar del comercio, fueron dedicados a aquél. En aquella época uno de mis trabajos era el hacer una película microscópica en la Universidad de Leyden, y allí pasaba las mañanas. A las doce iba al puente, dedicaba allí una hora de trabajo, y a las tres ya estaba de vuelta con los microscopios de la Universidad. Conseguí una máquina prestada del comercio de mi padre, una Kinamo con tres lentes y, economizando en la Universidad, siempre conseguía ahorrar una cantidad suficiente de película para usar luego en el puente. De noche yo mismo revelaba los negativos en un tambor de cien pies y dirigía el copiado en un pequeño laboratorio de Ámsterdam.

La Kinamo es una máquina automática que contiene setenta y cinco pies de película de 35 mm. En el departamento de construcción de la fábrica Ica había trabajado sobre este mismo modelo y había aprendido del Profesor Goldberg, el inventor de este instrumento, todos sus defectos y fallas, de tal modo que cuando llevé la Kinamo al puente, era ya una vieja amiga. Mi plan general para la estructura del film, consistía en establecer desde un principio el puente de Rotterdam y su misión de unir ambas orillas del río Maas. Trenes se lanzan a través de él; buques esperan para deslizarse por debajo; trenes paran; toda la sección del puente se levanta; los buques pasan bajo la parte elevada; inmediatamente después, la sección del medio vuelve a bajar lentamente; las vías ferroviarias se encuentran y el tren cruza. Era un estudio sencillo y a la vez sobrio del movimiento.

A pesar de tener ya veintinueve años de edad, éste era el comienzo de mi vida profesional. Después, las películas nunca volvieron a ser para mí un pasatiempo. Era amateur solo en el sentido de que no intenté que me favorecieran económicamente. Era trabajo de laboratorio consciente que no era dirigido a un auditorio numeroso. Era la labor de un estudiante experimental. Usé todo mi conocimiento de técnico de máquinas, lentes, exposición, revelación, lo que sería de ahora en adelante mi profesión.

Concluí las tomas de la película en el invierno de 1927 y en la primavera de 1928. El montaje fué para mí un grave problema y ni siquiera sabía cómo comenzar. De cada toma filmada hice un croquis con flechas que indicaban el movimiento y luego dispuse las fichas obtenidas en orden, antes de sacrificar el más pequeño trozo de película.

En una de las exposiciones del "Film Liga" donde seleccionábamos los programas, mostré el film, el que ahora llamo "EL PUENTE". El comité de programas gustó mucho de él y decidieron incluirlo en el programa siguiente. La prensa holandesa le dió un recibimiento inesperadamente caluroso y una película más, de un país más, fué agregada a la vanguardia del cine de toda Europa.

Actualmente, "EL PUENTE" puede parecer nada más que un estudio de movimiento, pero de él saqué mucho más provecho que eso. Aprendí muchos secretos acerca de estos movimientos en relación a la cámara. Aprendí por ejemplo, que cuando se filman movimientos repetidos, tales como la acción de un contrapeso sobre el puente, se deben observar con mayor atención y en un mayor lapso de tiempo de lo que podría creerse. Siempre se descubrirá algo nuevo, como por ejemplo el contramovimiento al deslizarse una sombra, o el temblar

significativo cuando se detienen los cables, o la revelación de un reflejo visto desde un ángulo más subjetivo. Desde el compartimiento de vidrio del puente, el encargado observaba todo cuanto yo hacía.

Cuando finalmente, luego de fotografiar la enorme rueda de cable que se encontraba sobre el puente, bajé por la larga escalera de hierro, tuvo que decirme lo que estaba pensando.

—“No tiene que **comerse** el puente. Parece un tigre que se desliza silenciosamente alrededor de esa rueda. Tuve que reírme cuando finalmente Vd. se enderezó frente al cielo con su máquina. ¿Consiguió lo que quería?”.

Sí, conseguí lo que quería. Lo que él había visto desde abajo, era la prolongada observación de todos los elementos: la rueda girando, el cable deslizándose pegajoso y grasiento, y el bulir del tráfico en el muelle. Cuando me enderezé, había encontrado por fin el momento propicio para la toma, es decir, el “ahora o nunca”, el test de mi sensibilidad. Con la cámara de mano, uno se hiela en ese instante crítico, el momento en que se descubre el lugar exacto para la toma. El que significa, ni dos pulgadas más hacia la derecha ni dos más hacia la izquierda, como tampoco un poco más arriba o más abajo, ni más cerca ni más lejos, ni medio segundo antes o después, sino aquí y ahora. Naturalmente, uno se da un mayor campo, poniendo la máquina en acción segundos antes de ese momento que se desea y cesando la toma poco después de transcurrido ese momento.

Aprendí, durante la filmación de “EL PUENTE”, que la observación posterior es la única manera de estar seguro de que se ha seleccionado, señalado y sintetizado todo lo posible, la compleja realidad que se presenta frente a uno. Más que en ningún otro arte, en el cine, es deprimente encontrar mañana los errores cometidos hoy. El cineasta no puede permitirse el lujo psicológico que es el “esprit de l'escalier”; es decir, efectuar las modificaciones que posteriormente se le ocurren al artista en su labor creadora. En resumen la observación y la precisión son las cualidades primordiales para hacer cine.

Otra lección que me llevó muchos años aprender pero de la cual tomé conciencia mientras filmaba “EL PUENTE”, fué diferenciar la imagen que uno ve en el visor de la cámara de la que finalmente aparecerá frente a la pantalla; especialmente en el complejo problema de filmar exteriores. Hay que hacer una reducción en la imaginación visual. Es muy fácil engañarse creyendo que la pequeña imagen que aparece en el visor de la cámara —con todo el brillo y variado color de una miniatura— es la imagen que finalmente se verá proyectada en la pantalla. La ampliación de esta ad-

mirable miniatura a una pantalla blanca en un cuarto oscuro, ha destruido muchas esperanzas.

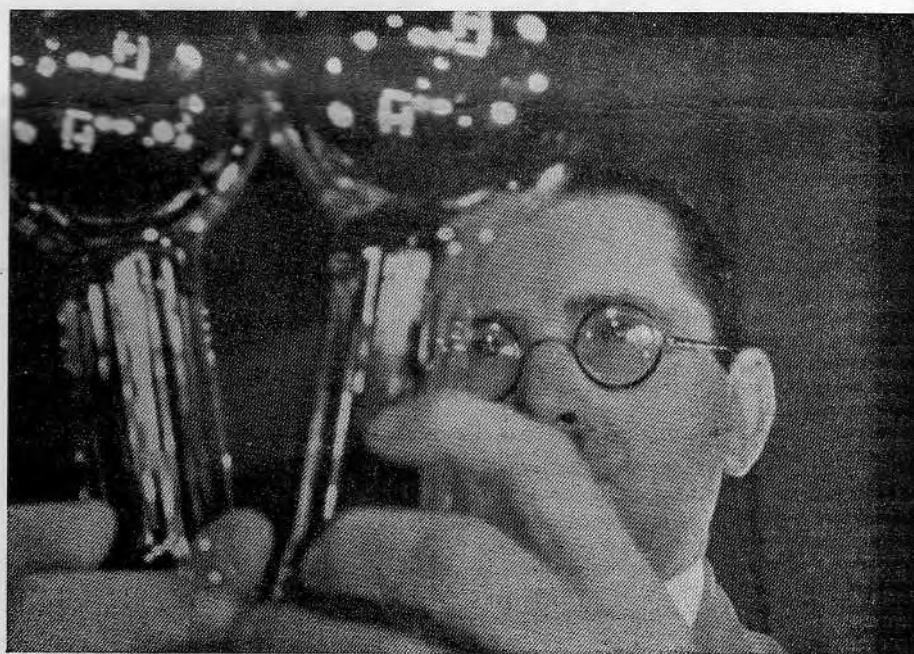
Nada de esa naturaleza, esa luz, y ese viento, ese espacio y esa altura, se introducirán en la imagen por sí solos. Tienen que ser colocados allí. Hay muchas etapas intermedias entre la filmación y la proyección; tales como, revelado, copiado, montaje, comentario, efectos de sonido, música, etc.. En cada una de estas etapas uno tiene la oportunidad de cambiar el efecto de la toma; pero fundamentalmente se debe tratar de obtener la imagen primera. La pantalla del cine no es una ventana por la cual se ve el mundo, sino que es un mundo en sí misma.

Para obtener una sensación física total de la realidad que se ve en el visor durante la filmación, uno puede controlar el ángulo y el movimiento de la cámara para obtener el encuadre que se desea. La elección de una lente u otra, puede dar una perspectiva diferente y a veces falsa de la toma primera. Con los filtros se puede modificar las condiciones de la atmósfera y las relaciones reales de los colores. El filtro también puede ayudar a intensificar la forma y la sustancia de un material; por ejemplo: el acero limpio y el cable cubierto de aceite.

ficado y el sentido de las tomas. La música, el sonido y el comentario son de un valor enorme. Veremos como todo esto se traduce concretamente al fotografiar la rueda en lo alto del puente.

En realidad no hay muchos factores psicológicos en este caso. Es simplemente la tarea de darle a la toma la fresca vida que necesita para proyectarse en la pantalla. Aún dentro de este simple propósito hay un centenar de posibilidades; pero sólo un par de éstas son correctas y factibles. Dentro de la disciplina de estas posibilidades, la personalidad del cineasta entra en acción.

De manera que la cámara está enfocando su tema en lo alto del puente. Se acerca a la rueda y esto da la idea de fuerza que hay en todo ese mecanismo. Mientras la rueda gira alternativamente esconde y deja ver el tránsito que pasa debajo. Esto ayuda a dar la sensación de que la rueda gira muy en lo alto, por sobre la multitud. En la toma siguiente, yo dirijo la cámara desde el tránsito, hacia la rueda, para subrayar la relación. Y en esta toma yo conseguiré esto con un pequeño movimiento angular de la cámara hacia abajo. Elijo una lente de 40 mm. que, desde donde yo estoy, me dará la suficiente amplitud de campo para filmar

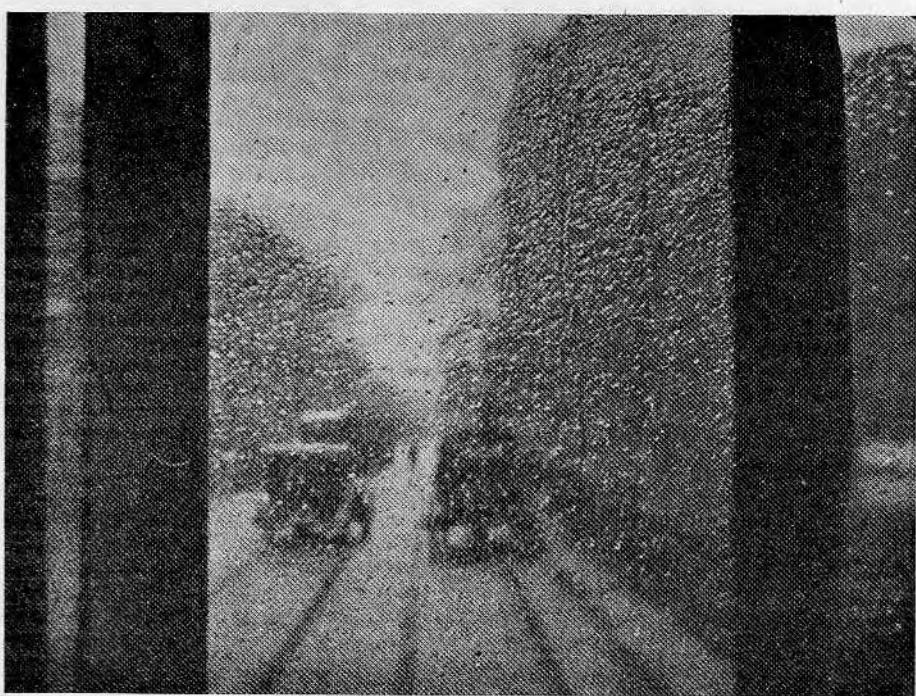


J. Ivens.—“PHILIPS-RADIO” 1931.

Uno, es quien debe controlar la velocidad y hasta cierto punto, la luz de la toma.

Como ya dije, las etapas intermedias están expuestas a muchos elementos de interferencia y corrección. Variaciones en el revelado o en el tiraje del positivo, pueden dar efectos diferentes. Al hacer el montaje de las tomas, las modificaciones son creativas y necesarias; continuidad, ritmo, interrelaciones y contrastes, confirmarán el signifi-

parte de la rueda, lo que mostrará la sólida forma rotante de todo el mecanismo. Decido filmar enseguida las sombras en movimiento que forman los rayos de la rueda, dando a la enorme masa de metal una mayor plasticidad. Aplico un ligero filtro amarillo para que el cielo no aparezca demasiado importante, salvando el peligro de una



J. Ivens.— "REGEN" (Lluvia) 1929.

dramatización exagerada. Quiero concentrar todo en la rueda y su función. La rueda está pintada de gris de manera que no necesito un filtro fuerte para dar la sensación de hierro. Necesito cerrar el diafragma bastante, casi hasta f 18 para obtener la suficiente profundidad de foco que me permita incluir en la toma, tanto la rueda en último plano, como el tránsito en primer plano. Debo elegir el momento en que el tránsito sea más denso y en el cual el sol se encuentre en la posición más favorable para proyectar sombras. Mi control sobre la composición y la velocidad se tornan más firmes. El propósito que persigo se vuelve más claro: la rueda girará, en la parte inferior izquierda de la imagen, tirando de los cables. Esto hará comprender más claramente su fuerza y su función en el mecanismo del puente. Y allá abajo, por entre las aberturas de la rueda que gira, se verán a gran distancia, las pequeñas formas que circulan. Debo asegurarme que haya camiones en el tránsito para que sugieran la idea de Rotterman como un puerto, el cual será el fondo de toda la secuencia. Dejo toda la parte derecha de la imagen libre, para acrecentar la sensación de altura. El planteamiento de esta toma, fué hecho menos concienzudamente de lo que aquí se describe; pero en realidad, este planteamiento se identifica con la intuición.

La impresión y el revelado, fueron hechos normalmente y no fué necesario

rio recurrir a los trucos. Tenía que asegurarme solamente de que al imprimirlo, resultara oscuro hasta un cierto punto y nada más, de tal modo que se pudiese apreciar el tráfico de abajo. Si la propia rueda resultaba demasiado oscura no importaba, puesto que le daría énfasis a su situación sobre el puente en muchos otras tomas. "EL PUENTE" es una película muda, pero todas las posibilidades que ofrece hoy en día el cine sonoro, ayudarán a captar todas las sensaciones que quise mostrar en esta toma. La perspectiva del sonido establecerá una relación entre los lejanos ruidos del tráfico mezclados con el sonido cercano de los lisos, pegajosos cables aceitados que se deslizaban por la rueda.

Al ser montado por última vez, "EL PUENTE" resultó ser un film de diez minutos de duración, en un solo tambor. Habiendo sido hecho como un experimento totalmente personal, la favorable recepción del público me sorprendió muchísimo. Súbitamente, los círculos europeos de films artísticos comenzaron a referirse a las películas holandesas como si tuvieran tradición. En realidad, el cine holandés había producido hasta ese entonces poco más que una oficina subordinada a las compañías cinematográficas internacionales, y algunas reproducciones ridículas de conocidos dramas teatrales, a las cuales llamábamos "dragones del cine". Los buenos críticos holandeses tenían por fin ocasión de sentir orgullo nacional.

En época de "EL PUENTE", había tan sólo otro holandés que tomaba la producción cinematográfica con sentimiento y seriedad. Era un solitario

hombre de ciencia de Haarlem, el Sr. J. C. Mol, cuyas películas científicas y microscópicas nos gustaban tanto como aquellas obras de la vanguardia. Su film "KRISTALLEN", que trataba del crecimiento de los cristales, era una verdadera contribución al rencón nacido cine holandés.

Estimulado por el público del "Film Liga", quise aplicar mis nuevos conocimientos —adquiridos en la filmación de "EL PUENTE"— a un film con más contenido, más acción y gente, más material de trabajo y quería, a la vez, dirigir, además de fotografiar. Un escritor holandés, Jef Last, me ofreció una idea sobre una sencilla historia de amor de un pescador sin trabajo. Mannus Franken otro escritor relacionado al grupo de la Liga, adaptó la idea de Last a un libreto. Franken era un estudiante técnico en Delft y autor de muchas pantomimas y trajo a nuestro grupo floreciente un valioso espíritu de poesía y de lo fantástico. Otra figura importante que se asoció a nuestro grupo, fué Johnny Fernhout (ahora conocido bajo el nombre de John Ferno), un muchacho de catorce años e hijo menor de un famoso pintor holandés, Charley Toorop.

Nuestro equipo completo se trasladó a Katwyk, un pueblito de pescadores, donde alquilamos entre todos una casa junto al mar. Habíamos hallado varios simpáticos actores aficionados quienes actuaron en los pocos papeles del film junto a Last, el personaje principal.

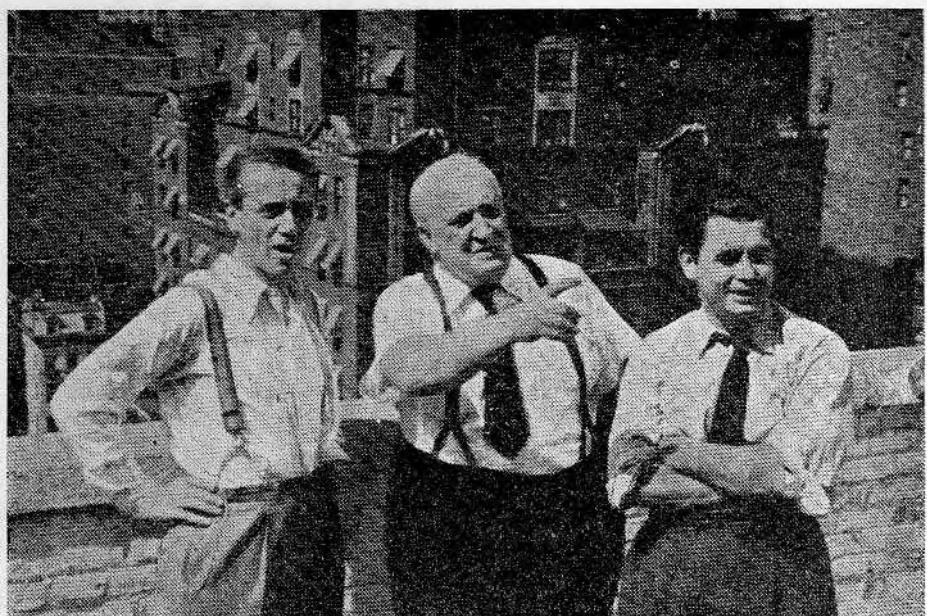
Tuve que hacer más de un film antes de aprender a trabajar con actores, de manera que mis éxitos en este film, en cuanto se refiere a ingenio fotográfico, fueron relativamente pequeños, a efecto de filmar, por ejemplo: el movimiento del mar y de las olas en una forma dramática y subjetiva, construí un saco de goma con una pared de vidrio, que pudiera contener mi cabeza y la cámara fotográfica. Permitiendo que las olas y la espuma se estrellaran contra mí, conseguí unas tomas del mar en movimiento, que poseían cierta calidad violenta nunca vista hasta entonces en la pantalla.

Aparte de esto, hay muy pocos elementos en la película de los cuales pueda estar orgulloso. Fué un buen aprendizaje trabajar con caras, rasgos y reacciones humanas directamente, después de haber experimentado el movimiento mecanizado de "EL PUENTE", y era además un problema hacer que jóvenes cineastas como nosotros, consiguieran, con el menor número posible de tomas, captar ciertos aspectos de ambiente, particulares a estas comunidades pesqueras: un perro abandonado vagando por calles solitarias, una lenta panorámica a lo largo de las tejas de los techos, una criatura sola en un patio impecable, la fila de pescadores caminando con toda dignidad con sus trajes negros, domingueros, delineados, contra el austero edificio blanco de la parroquia. "LAS OLAS", no

era una buena película, aunque recuerdo que nosotros considerábamos que la razón por la cual no fué gustada por los espectadores, era que se habían tornado demasiado exigentes y algo afectados por el snobismo. Hoy en día son tan sólo las tomas del mar y del ambiente públerino las que se mantienen vivas en mi recuerdo.

Mi próxima película (de la cual me siento verdaderamente orgulloso) tuvo sus comienzos en motivos mucho más triviales. Cuando estuvimos trabajando en "LAS OLAS" y constantemente necesitábamos sol, tuvimos menos sol que lluvia — aquellos largos días lluviosos tan característicos de Holanda. La idea vino lo más naturalmente — vamos a hacer un film de esta maldita lluvia.

A pesar de que la idea, en sus principios, fué poco más que una broma, a mi regreso a Amsterdam, hablé más seriamente del asunto con Mannus Franken, quien esquematizó una línea general de lo que — luego de muchas discusiones y revisiones —, finalizaríamos por filmar. Para una película del tono que queríamos, descubrí que no era posible atenerse demasiado al texto y que éste no podía ser muy detallado. En este caso, la misma lluvia dictó su propia literatura y llevó a la máquina por sendas secretas de las cuales no teníamos idea al esquematisar el film. Era un tema inesperadamente difícil de tentar. Muchos problemas artísticos eran en realidad problemas técnicos y viceversa. La experiencia cinematográfica de filmar llu-



Hans Richter, Robert J. Flaherty y Joris Ivens en Nueva York.

vía, era muy limitada, puesto que un fotógrafo normal deja de filmar en cuanto comienza a llover. Cuando "LLUVIA" hubo sido terminada y exhibida en París, los críticos franceses le llamaron un "cine-poema"; y realmente su estructura es más aquella de un poema que de un trozo de prosa como lo era "EL PUENTE", por ejemplo. Su fin, aquél de revelar la faz de una ciudad —Amsterdam— cambiando

bajo el efecto de la lluvia, fué manipulado más en el estilo de un poeta o músico, que de un cronista.

El film comienza bajo los rayos del sol que iluminan casas, canales y el gentío por las calles. Se levanta un viento suave y las primeras gotas de lluvia caen en los canales. El chaparrón aumenta y bajo la protección de capas y paraguas, la gente se dirige apresuradamente a sus quehaceres. Caen las últimas gotas y la vida de la ciudad vuelve a caer en su curso normal. La única continuidad en "LLUVIA", es el comienzo, desarrollo y fin de este chaparrón. No hay ni títulos ni diálogo. Sus efectos, se suponía, eran puramente de orden visual. Los protagonistas son la lluvia, las gotas de agua, la gente mojada, nubes oscuras, vivos reflejos moviéndose sobre el asfalto. La luz difusa, moviéndose sobre las oscuras casas que bordean los canales, produjo un efecto imperdido. Y el film entero da al espectador una visión muy subjetiva y personal, como en los versos de Verlaine:

Il pleure dans mon cœur,
comme il pleut sur la ville.

o de la Poetisa Ku Shi:

Liviana y suave cae sobre la ciudad
La bienvenida lluvia cálida...

En esta época vivía con y para la lluvia. Trataba de imaginar todo cuanto veía en el aspecto que presentaría bajo la lluvia y sobre la pantalla. En parte era un juego, en parte una obsesión, en parte un negocio. Ahí, es-



J. Ivens.— "REGEN" (Lluvia) 1929.

tablecidos ya varios lugares de la ciudad que sabía me gustaría filmar, organicé un sistema de "observadores de lluvia", amigos que me llamarían por teléfono desde distintas secciones, cuando aparece el efecto de la lluvia que yo quería. No daba un paso sin mi máquina cinematográfica — en la oficina, laboratorio, calles, vehículos. Vivía con mi máquina y cuando dormía, permanecía sobre la mesa de luz, por si la necesitara en el caso de que, al despertar, estuviera lloviendo sobre la ventana de mi estudio. En efecto, algunas de las mejores tomas oblicuas fueron tomadas, en el momento de despertarme, desde mi cama. Los nuevos problemas que surgieron en este film agudizaron mi observación y a la vez, me obligaron a abandonar la rigidez y el método superanalítico que había usado en "EL PUENTE".

Con la rapidez cambiante del ritmo y de la luz de la lluvia, a veces transformándose en pocos segundos, mi filmación necesitaba ser más liviana y espontánea. En la gran plaza central de Amsterdam vi, por ejemplo, tres pequeñas bajo una capa y los rápidos movimientos de sus pies tenían el ritmo de gotas de lluvia. Cuando comencé las tomas, había pensado que estos buenísimos efectos podrían ser captados tanto hoy como mañana, pero no tardé mucho en descubrir que esto no es así. Filmé a esas niñas sin un segundo de indecisión. Probablemente no volverían a caminar por allí a esa hora y si lo hacían, no estaría lloviendo y si

lloviera, no tendrían la capa o no saltarían moviendo sus piernas como ahora, o habría ocurrido demasiado, u otra cosa por el estilo. De manera que es preciso filmar inmediatamente. Con estas docenas de factores interrelacionados, nace el sentimiento del "ahora o nunca".

Tener la base necesaria para "LLUVIA" me llevó más o menos cuatro meses. Para conseguir el deseado efecto del comienzo de la lluvia, tal como aparece ahora en el film, tuve que hacer ese principio por lo menos diez veces y con esas diez tomas hice el comienzo del film total. La propia lluvia era una actriz majadera a la cual se debía "seguir la corriente" y que se negaba a cualquier maquillaje que no fuera el natural. Descubrí que ninguna de las emulsiones pancromáticas en venta eran adecuadas para mis "problemas pluviales". La anticuada superrápida película ortocromática, con poca precisión de color y sin filtro, daba los mejores resultados a mis propósitos. Usaba los lentes con el diafragma completamente abierto debido a la escasez de luz con que se trabajaba.

Teniendo la intención de dar a la lluvia sus más ricas y completas cualidades, me aseguré de que el sol con que comienza y termina el film, sería igualmente rico y completo. Era necesario hasta captar la diferencia del sol antes y después de llover; la distinción entre el fuerte sol brillante de antes y la tenue luz amarillenta después. Esto suena demasiado sutil, pero es sin embargo importante y deben cap-

tarse con la cámara estas mismas sutilezas.

Estas delicadas diferencias de luz, que son favorecidas por la fotografía cuidadosa, encuentran en el movimiento un mayor énfasis. Por ejemplo, intensificó el aspecto brusco de la luz solar que precede a la lluvia por medio de movimientos perfectamente definidos de luz y sombra. La dura sombra de la base de un pilar corta la ancha cubierta del barco que pasa velozmente por debajo. Esta toma se corta repentinamente y aparece en contraste otro barco moviéndose en una diagonal opuesta, en un plano más cercano y ocupando toda la pantalla. Cuando caen las primeras gotas, hago resaltar el movimiento lento de las barcas, nubes de humo mojado y los reflejos escurridizos en el agua, teniendo cuidado de evitar contrastes abruptos al cortar las tomas.

"LLUVIA" me enseñó mucho acerca de la emoción cinematográfica, mucho más que la emotiva historia de "LAS OLAS". Al hacer el montaje de "EL PUENTE" había descubierto la impresión triste que se logra con una repetición rítmica de movimientos lentos y pesados. En "LLUVIA", usé, conscientemente, enormes gotas de formas alargadas que caían con prolongados intervalos sobre los vidrios de la ventana, y así, reproduce la sensación melancólica de un día lluvioso. Se podría obtener un efecto diametralmente opuesto, de alegría y felicidad en un chaparrón de primavera, valiéndose de pequeñas gotas redondas cayendo sobre múltiples superficies, de múltiples maneras.

Filmé todo el film con mi vieja máquina Kinamo y con una De Vry americana. Mi ayudante, generalmente sostén una sombrilla por sobre la máquina dondequiera que fuésemos, era éste, un joven chino de 18 años que conocí como mozo de un restaurante chino en Zeedyk. Había venido a Europa para aprender una profesión y después volver al Asia. En este momento yo vivía solo en una buhardilla grande en lo alto de una vieja casa de Amsterdam, frente a la bolsa de comercio y cualquiera que podía poner orden en mi vida bohemia era bienvenido. Chang Fai no entendía una palabra de holandés pero con un sistema de gestos convenimos en lo siguiente: él cocinaría y arreglaría la cena mientras que yo le enseñaría fotografía. Aprendió mucho más que a sostener sombrillas sobre la cámara. Después de un tiempo, se pudo comprar una filmadora, y como un regalo, al final de nuestro pacto, le enseñé las fórmulas de grano fino. Dudo que el film "LLUVIA" se hubiera hecho sin la colaboración de Chang, que sostuvo siempre un paraguas por sobre la cámara.

Traducido de THEATRE ARTS

por PATRICIA HORMAECHE
y SERGIO CIURICH



J. Ivens.— "THE SPANISH EARTH" (Tierra de España) 1937.

ANALISIS VALORATIVO DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

Por ANTONIO J. GROMPONE

Es propósito de este artículo, analizar algunos problemas que se han planteado en el campo de la Psicología acerca de la particular situación en que se encuentran el espectador de cine, en cuanto conciencia dirigida a la percepción de la imagen cinematográfica. Será a partir de dicho análisis, que trataré de exponer los lineamientos generales que permiten determinar el valor psicológico de la imagen filmica.

Antes de entrar en materia, preciso es destacar que los estudios psicológicos en este terreno son desproporcionadamente escasos frente al interés del tema. Aún falta realizar cantidad de experiencias y observaciones que permitirán constatar con alguna exactitud el verdadero alcance de muchas afirmaciones, no siempre apoyadas en los hechos. La indagación en torno al valor psicológico de la imagen cinematográfica, se encuentra en la actualidad casi en el mismo estadio de evolución en que lo dejaran las agudas observaciones que al respecto formulara el Dr. René Allendy en 1926 (1). Así, en varios recientes trabajos (2), el punto de partida lo constituyen las importantes conclusiones de Allendy. Los estudios psicológicos tienen frente al cine un vasto campo para la investigación.

Hecha esta aclaración, y para una mejor comprensión del problema, creo preciso reseñar someramente las condiciones especialísimas en que se realiza la experiencia cinematográfica. Vale decir, que si para un estudio psicológico del proceso perceptivo corriente, no es posible atenerse a la mera relación sujeto - objeto percibido, en lo que al cine se refiere, es necesario agregar a la ecuación personal del sujeto, todo un conjunto de determinantes típicas que en definitiva, se reducen al grupo de circunstancias obligadas para que tenga lugar la proyección.

El espectador de cine —mucho se ha insistido en esto— se siente solo frente a la pantalla. La oscuridad que lo circunda, condición insustituible para la proyección, lo mantiene aislado del resto del público. En el espectáculo cinematográfico no se da, sino raramente, ese estado de amplia comunicabi-

1) R. Allendy: "La valeur psychologique de l'image", en "L'Art Cinématographique" (París, Alcan 1926), incluido en "Intelligence du Cinématographe" de Marcel L'Herbier (Correa, 1946).

2) En particular, el de E. Fulchignoni: "Sul valore psicologico dell' immagine filmica", en "Bianco e Nero" (Año IX, No. 9).

lidad.

en el público que es fácil encontrar en otro tipo de espectáculo popular, como en el teatro, por ejemplo. En éste, es notable el influjo que la masa pública ejerce sobre cada uno de sus integrantes y en especial, esa conciencia de estar participando en conjunto de un mismo espectáculo. Piénsese en el importante papel que desempeña el entreacto, verdadero centro de intercambio de opiniones, compás de espera totalmente vedado al cine. Recuerdo un solo caso de solución de continuidad en medio de una obra cinematográfica, el de "Lo que el Viento se llevó" que felizmente y por varias razones, no fué repetido.

En el cine, el sujeto se encuentra pendiente y fascinado por la pantalla, por su pantalla, en la que transcurre, no el film realizado por fulano o menano, abierto objetivamente a todos, sino su film, el que alimenta sus propios sueños interiores (3).

Me refería a la oscuridad de la sala, ella ofrece una determinante psicológica de peso, que no consiste exclusivamente en que facilite la hipnosis del espectador, al acentuar la luminosidad de la pantalla. Su función psicológica primera, parece ser la de quebrar el espacio de nuestros sentidos, para facilitar de este modo, la sustitución del mismo por el espacio cinematográfico. Pues, el espacio cinematográfico impone la realidad de sus imágenes en el rectángulo de luz que se abre en la pantalla. Este espacio del cine, no se limita virtualmente a la superficie de aquella, sino que en el film, las cosas suceden como si detrás del marco de la pantalla, la realidad desbordara ilimitadamente la zona de lo que ésta permite ver. A su vez, la psicología experimental ha constatado la modificación que la oscuridad produce en nuestra conciencia del tiempo. El sujeto envuelto en la oscuridad siente que el tiempo transcurre lentamente. Las horas, los minutos que fija el reloj, se hacen largos, interminables. Al mismo tiempo, el poder imaginativo del individuo se acrecienta e impone.

Este condicionamiento psicológico, se alcanza en el espectáculo cinematográfico a través de una serie de etapas preparatorias: llego al cine, me siento lo más cómodamente que puedo, las luces se apagan, lo mismo los ruidos y concienciones que van disminuyendo.

3) Este aspecto ha sido señalado con particular acierto por Claude - Edmond de Magny, en "Bianco e Nero" (Año X, No. 2).

do: cuando la proyección comienza, la expectativa aumenta a través de la larga serie de títulos y nombres, la oscuridad pesa cada vez más sobre mí, cuando finalmente, me sumerjo en el desarrollo del film, soy todo ojos y oídos únicamente para lo que él me ofrece. El menor ruido ajeno al film, perturba mi atención y me irrita; la misma molestia me ocasionaría todo otro punto luminoso que no provenga de la pantalla.

Abocado por entero a lo que la pantalla refleja, el espectador de cine se siente fascinado por las imágenes que se suceden. Sobre este irresistible poder de fascinación de la pantalla, recae uno de los caracteres esenciales del cine. A título de experiencia de psicólogos, se ha tentado rehuir la atención de la pantalla mientras sucede el film y se ha comprobado que tal cosa, si no imposible, es harto difícil. Trátase de desviar la atención de la zona de imágenes y al tiempo se experimentará una inquietud, un irritante desasosiego que sólo encuentra reposo en la libre contemplación del film.

En efecto, el sujeto sufre una forma



Robert Wiene.— "RASKOLNIKOV" 1923.

de hipnosis de la cual no son poco importantes, a más de las condiciones ya señaladas, las siguientes:

El film adapta su ritmo de desenvolvimiento a la corriente psíquica de cada espectador, o dicho en otros términos, esta última se ve canalizada y

acompañada por el tiempo de sucesión de las imágenes; como decía, el espacio y el tiempo cinematográfico se sustituyen a la dimensión natural de nuestros sentidos.

Por otra parte, no debemos olvidar que el movimiento de las imágenes es fruto de una ilusión de la que somos origen. Mientras que en la pantalla se proyectan sucesivas imágenes separadas y estáticas en sí mismas, cada espectador compone, por un proceso absolutamente mecánico e inconsciente, lo

de una notoria ilusión óptica (4).

Esta última circunstancia, provoca una positiva e irremediable ligazón y sometimiento del sujeto al fluir de las imágenes, que lo mantiene como "pegado" a la pantalla, atado a la materia prima que ésta le ofrece y que exige de él, sea reelaborada o "tratada" en cada caso.

Repito que si bien esta labor es inconsciente, no por ello deja de producirse una actividad que conduce a la sujeción del espectador a la ima-

genes. El sustratum, la materia primera de que está hecha su expresión, es la imagen. El hecho de que a esta imagen se le haya agregado la palabra o la música, no hace que su esencia cambie en lo fundamental. Suprimase la imagen y no habrá más cine, no así si se hacen desaparecer los otros elementos de su actual modalidad: sonido, palabra, etc..

Por imagen, y para atenernos a una clásica distinción, podemos entender la **objetiva**, la imagen objeto en la relación de conocimiento y la **subjetiva**, que se da como puro contenido de conciencia, ya provenga de la llamada imaginación reproductora, —memoria de las imágenes que fueron percibidas— o de la imaginación creadora, con la que se designa la facultad de invención.

En esta distinción de las imágenes, que se manifiesta con un fin puramente práctico y para el análisis psicológico, no entran en consideración, desde luego, los problemas metafísicos relativos a la existencia real de los objetos, creencia en el mundo exterior, etc.. Ella resulta apropiada, en cambio, para apuntar una característica que le está reservada a la imagen cinematográfica. Y es la de que ésta, tiene la virtud de ser a veces la imagen objetiva, cuya existencia se nos manifiesta a través de nuestra percepción visual y, otras, su existencia se torna puramente subjetiva, como forma que vive como tal, únicamente en nuestra conciencia. Pues la imagen cinematográfica y entendemos imagen en movimiento, ¿dónde se encuentra?, es decir, ¿dónde se produce? La imagen en movimiento que distingue al cine no está ni en la película, ni en la pantalla que refleja la proyección; nace en nosotros, está en nosotros y sin embargo, la consideramos como forma percibida del exterior. Esta es pues, una condición absolutamente inédita del cine.

Apartándonos un poco, y enfocando otro aspecto del problema, digamos que la aprehensión de la imagen, el conocimiento que de ella tenemos, es intuitivo, o sea, directo. Ella escapa a toda discriminación por medio de la razón. No se puede hablar de racionalidad de una imagen. Las imágenes son siempre sentidas si no comprendidas. Apuntando al dominio de los instintos y de los estados afectivos, la imagen escapa al análisis de la inteligencia, que muy pocos logran aplicarle. Estrechamente vinculadas con lo que digo, están estas palabras del Dr. Agostino Gemelli profesor de Psicología en Milán: "En varias ocasiones he entrado en la sala cinematográfica con el propósito deliberado de resistirme a la fascinación ejercida por la proyección; de conservar despierto y agudo el control sobre mí mismo, de ejercer la facultad de crítica; en una palabra, de mantener frente al film y por entero, mi personalidad. Esta ex-



Maya Deren.— "MESHES OF THE AFTERNOON" (Mallas de la tarde) 1947.

que determina el film: una sucesión de imágenes en movimiento. Existe, pues, una activa colaboración del espectador, si bien no consciente o dirigida, por la cual éste crea a cada instante la imagen en movimiento, que sólo existe por él y para él. Digo inconciente, porque se produce una manifiesta y espontánea creencia en la realidad del movimiento de la imagen, fuera de todo análisis crítico basado en el conocimiento que se tenga de la existencia

gen de luz.

Mucho se habla de la actitud pasiva que supone la percepción cinematográfica. Lo dicho no viene a desmentirlo, pues la pasividad se refiere a la

comprensión, al conocimiento del contenido de la imagen, por oposición a otras formas de conocimiento intelectivo, como en el caso de la lectura, por ejemplo. Pero de esto me he de ocupar más adelante.

Ahora bien, el cine es lenguaje de tiva entre sensaciones distintas y separadas. Las imágenes se unirían en movimiento, del mismo modo que, cuando se dan dos pinchazos en la piel, muy próximos uno del otro, el sujeto de la experiencia los registra como uno sólo. Según Wertheimer, el movimiento debe ser considerado "una forma perceptiva" espontánea que correspondería a una especie de corto circuito entre las zonas del sistema nervioso, expuestas a la excitación (Citado por E. Fulchignoni). La persistencia de las impresiones retinianas, serviría simplemente para evitar la oscilación de la imagen cinematográfica.

(4) A ese respecto, cabe señalar que en los últimos años se ha variado profundamente en cuanto a la explicación de por qué se produce la ilusión de movimiento en el cine. La clásica razón que se centraba en el fenómeno de la persistencia de las imágenes en la retina, y que aún se mantiene difundida entre la mayoría del público, se vio�minada por estudios experimentales posteriores. Ya en 1931, un artículo de Charles Nordman, publicado en "La Prensa" de Bs. Aires, informaba en nuestro medio que la causa del fenómeno parecía radicar en la tendencia imperiosa de la conciencia a crear siempre una continuidad representa-

periencia la he repetido con proyecciones de interés, género y contenido diferentes...". "Invariablemente he comprobado que el poder de resistencia se va gradualmente debilitando hasta que, en un cierto momento, me hace abandonar por completo el propósito que me había impuesto y me sumerjo enteramente y sin saberlo, en el drama...".

Es en este sentido, que el lenguaje por la imagen dista mucho de poder ser asimilado al del signo. En efecto, éste se sustituye al objeto que designa. Es una abstracción que debido a una convención, está "en lugar de", y exige que, para ser significante encuentre en el destinatario el proceso de representación intelectual correspondiente.

La imagen, por el contrario, no está en lugar de algo sino que ella misma es la fuente de un conocimiento inmediato. El signo reemplaza al objeto, la imagen es el objeto mismo.

Piénsese pues, en la marcada diferencia que existe entre la palabra hablada o escrita, sucesión de signos que exigen ser comprendidos por la inteligencia, y el lenguaje por imágenes del cine, que rehuía toda intelección y que se abre al conocimiento intuitivo. Por eso, no puedo compartir la opinión de J. Guicharnaud que afirma: "el cine es sin duda el único arte en donde la equivalencia entre el signo y el objeto significante es casi absoluta" (5).

Del doble punto de vista de su valor y de su conocimiento, la imagen presenta caracteres bien diversos de los del signo, que repudian su asimilación.

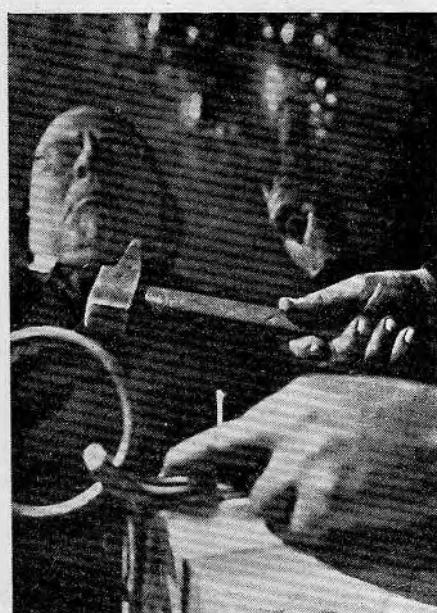
Lo que ocurre es que hay una tendencia arraigada en la producción ci-

nematográfica a emplear la imagen como sustituto de la palabra, es decir, en función del papel de sustituto de la palabra que se le quiere atribuir. De ahí que muchas veces el realizador se vale de la imagen para, erróneamente, "escribir" con ella su película. Digo escribir, no para referirme, por extensión del vocablo, al proceso creativo del realizador que hace cine atendiendo a los imperativos específicos que surgen del empleo de la imagen, sino, para referirme a aquellos que construyen films, pensando ante todo en las normas de uso en literatura y que no deben sostener al cine.

Si esa asimilación al signo no es tolerable, en cambio, la imagen ofrece caracteres propios que la presentan con un valor de símbolo. Para distinguir al símbolo, digamos que él se da por atracción de emociones similares, cada una vinculada a su imagen. Como tal, el signo apunta a las zonas de la afectividad. Es un fenómeno típicamente inconsciente, de naturaleza no racional. Prueba de ello es que se manifiesta en el niño, en el hombre primitivo, en los estados del sueño. En el último caso, se vuelve elemento fundamental para el estudio psicoanalítico.

Ahora bien, todo individuo no destaca de la realidad percibida más que aquellos datos que ofrecen para sí, el mayor interés. En esta continua elección que efectúa la conciencia, cada uno responde a la personal ecuación de sus actuales preocupaciones, del mundo de sus sentimientos y de sus más recónditos instintos. La atención se ve así dirigida por todo un complejo de motivaciones que escapa al control de la zona consciente del espíritu. Todos sabemos que la descripción que de algún lugar realice un médico, por ejemplo, va a diferir sensiblemente de la hecha por un pintor, un albañil o un agricultor. Y, dejando de lado las determinantes de una profesión, juegan un papel importantísimo en esta elección, los psiquismos inferiores que determinan nuestra actividad consciente, con tanta mayor intensidad cuanto nuestra facultad de síntesis mental, que tiende a barrer de la conciencia a las imágenes parásitas, se relaja. En la proyección cinematográfica, esta facultad sufre un paulatino entumecimiento a causa de la oscuridad de la sala que, como indicáramos, rompe con nuestra noción natural del espacio y el tiempo. Desgraciadamente, este fenómeno no ha sido debidamente determinado en cuanto a su alcance, por la psicología experimental.

Pues bien, esta condición del pensamiento, por la que éste siempre está escogiendo, también se presenta frente a la imagen filmica. No interesa que, respondiendo a las normas de expresión que configuran su sintaxis, se dirija en gran parte en el film la atención del espectador hacia algunos detalles, subrayándolos o magnificándolos por el primer plano o el contraste



"Jean Epstein.—"LA CHUTE DE LA MAISON USHER" (La caída de la Casa Usher) 1928.

acentuado de luces y sombras: el espectador siempre hará, sin siquiera registrarlo conscientemente, una segunda elección con aquellos datos para los que encuentre correspondencias, conforme a sus estados afectivos no conscientes.

Partiendo de estas nociones, y de la importancia que el símbolo tiene para una psicología del espectador de cine, se han realizado por los continuadores de las ideas de Freud y de Jung, interpretaciones simbólicas de los films. Así Parker Tyler, en un artículo aparecido en la revista londinense "Sight and Sound" afirma que el cowboy y su caballo constituyen un paradigma del mito pagano del centauro... afirmación muy discutible, por supuesto, pero que habla de la importancia que el símbolo tiene, para un estudio del valor psicológico de la imagen cinematográfica.

Varias conclusiones es posible extraer frente al papel que desempeña el mito en el lenguaje del cine, pero éste no es el momento apropiado para analizarlas. Como guía primera, me remito al difundido artículo de André Malraux: "Esbozo de una Psicología del Cinematógrafo" (traducción española en "SUR", No. 137).

Es de gran interés destacar en esta asociación o agrupamiento de estados afectivos, el papel que desempeña el llamado fenómeno de la transferencia de un sentimiento o sea, la extensión que de un sentimiento emanado de un objeto, se hace a los accesorios del mismo. Así, "El amante transferirá el sentimiento asociado, primero a la persona amada, a sus vestidos, sus muebles, su casa. En las monarquías absolutas, el culto a la persona del rey se transfiere



Charles S. Chaplin.—"THE CIRCUS" (El Circo) 1928.

(5) "L'Univers magique et l'image cinématographique". (Revue Internationale de Filmologie", N° 1).

al trono a los emblemas de su poder, a todo lo que de cerca o de lejos depende de él". (6) Del mismo modo, la imagen del film provoca en su calidad de símbolo, el agrupamiento de sentimientos diversos, recónditos, dispersos, respondiendo a resortes espontáneos de los que no participa la zona intelectiva consciente, a la vez que da lugar a esa transferencia por la que el sentimiento o la emoción se separan del objeto que las provocó para referirse a imágenes accesorias.

La imagen fílmica por lo tanto va a excitar y nutrir las zonas oscuras de la conciencia sin que un contralor inteligente lo pueda impedir.

Nos encontramos frente a un lenguaje no racional por esencia. Un lenguaje que basado en el influjo hipnótico o sugestivo de la imagen sobre el campo de la pura afectividad, se sitúa en posición nada favorable para el desarrollo de un pensamiento racional.

Por lo dicho, no vaya a pensarse que el cine no se preste a servir de vehículo a una idea y menos que no permita en absoluto una interpretación consciente de su mensaje. No olvidemos que se empezó a hacer cine antes de ponerte a estudiar qué tipo de lenguaje se creaba. El cine se aún un arte joven cuyas normas de expresión evolucionan día a día. Siempre ha existido la tendencia a emplear la imagen como signo y no podemos ignorar que en su lenguaje se emplean, con frecuencia, convenciones reconocidas que conducen a la imagen - signo.

La gran mayoría de la producción cinematográfica ha realizado los films, "escribiendo" con las imágenes. Por eso, nada más ajeno a la realidad de los hechos, que pretender caracterizar la contemplación cinematográfica por una especie de ensueño hipnótico al salir del cual el espectador no tuviera conciencia del proceso sufrido.

El cine permite la actitud consciente, la exige en el corriente de la producción diaria. Indudablemente, cada espectador sabe lo que ha visto. Puede narrar el argumento del film, señalar algún detalle que llamó la atención, etc.

Lo que señalo aquí es que, por debajo de este conocimiento consciente, la imagen provoca toda una serie de motivaciones que anidan en la zona de lo inconsciente y que, como tales, escapan al análisis crítico de cada uno. La imagen desborda el conocimiento intelectivo consciente y encuentra sus más ricas resonancias en el terreno de la afectividad. Es en él pues donde ha de encontrarse el verdadero valor de la imagen cinematográfica.

Caso bien diferente al de la litera-

tura y el teatro, por ejemplo, donde la palabra, por su condición de signo, habla a la inteligencia, se dirige a ella propendiendo en primer término a la estructuración racional. Esto, desde luego, no sucede cuando la palabra se hace poesía y lleva una finalidad que va más allá de la simple comprensión racional de sus términos.

Por eso, ha dicho Jean Debrix: "La sucesión de las imágenes, no deberá nunca seguir las leyes de la lógica o de la construcción racional. Inútil explicar las cosas en el cine, para que el espectador comprenda, es suficiente que sienta".

De vuelta al tema propuesto, hemos visto como el mundo de la imagen cinematográfica ofrece dos caracteres nítidos: En primer lugar, su comunicación, su conocimiento, es de naturaleza intuitivo, directo, no racional; la imagen sólo pide ser percibida y por ende, sentida. En segundo término, su valor psicológico arraiga en la zona no consciente de los estados afectivos, agrupándolos y dándoles forma a manera de símbolo y no de signo.

¿Qué conclusiones podemos desprender a partir de esta caracterización de la imagen cinematográfica?

Desde luego que se ofrecen muchas y muy variadas proyecciones. Aquí me referiré a dos que me interesan en particular.

En el hecho de que el lenguaje por la imagen se ofrezca a un conocimiento intuitivo, puede encontrarse muy posiblemente la razón por la cual la generación actual ha reconocido al cine como el medio de expresión más de acuerdo con su mentalidad y con sus inclinaciones.

Como lenguaje por esencia no racional, el cine responde perfectamente a la situación espiritual de esta primera mitad del siglo. Y si de él hacen las jóvenes generaciones la actividad artística más fascinante y que mejor comprenden, no parece muy aventurado afirmar que ello se debe en mucho, a ese desdén por la especulación racional y por los espíritus aferrados a la razón, en que se vive hoy día. Sentimiento natural, no deliberado, que arranca de las corrientes filosóficas de la intuición de tan variado influjo en nuestra época.

En cuanto a la acción de la imagen sobre las zonas de la afectividad, acción incontrolada que agita nuestro mundo inconsciente, en ella puede radicar en buena parte el por qué esa enorme masa de espectadores, se vuelve diariamente y por millones, en las salas de cine; ávida de entregarse a la visión cinematográfica. Con el cine se ha producido por primera vez en la historia, el extraño caso de toda la humanidad dedicada a un mismo juego. La necesidad de ver cine, alcanza a todos y, como decía Henri Wallon ya el público no va al cinematógrafo por que tal película es buena o excelente, sino

que se ha llegado, a la etapa en que se va al cine por el cine mismo. ¿A qué atribuir este "hambre" de ver cine? Comprendo que las causas son diversas y que ejerce un gran peso, la formación de un poderoso hábito. Pero aquí, me parece, desempeña un papel primerísimo, toda la vida inconsciente del espíritu que aguarda y reclama, periódicamente, se le suministre su más rico y accesible alimento: el mundo de la imagen cinematográfica.

De este modo, una generación desconfiada de las construcciones herméticamente racionales se refugia en busca de la frescura de los sentimientos que provoca, en el cine. Avida de esa inagotable fuente de emoción poética que es la imagen cinematográfica.

VIDA DE LOS CINES CLUBES

En el mes de mayo, Cine Universitario del Uruguay —institución amiga que viene a sumar esfuerzos a los ya realizados por CINE CLUB en beneficio de los adeptos del buen cine— inauguró su Primer Ciclo de exhibiciones con "Maillol" (Jean Lods, 1943), "Epaves" (J. y Costeau, 1946), "Van Gogh" (A. Resnais, 1948), y "El Acorazado Potemkin" S. M. Eisenstein, 1925). Entre los interesantes films que anuncia para este año, se destacan, las cuatro realizaciones de Jean Vigo: "A propos de Nice", "Taris", "Zero de Conduite" y "L'Atalante"; "Spionen" (Fritz Lang, 1928), "La montaña sagrada" (A. Franck 1925), "La luz azul" (L. Riefenstahl, 1932), "Chantage" (A. Hitchcock, 1929), "El último mandamiento" (Von Sternberg, 1929) y varios films de aficionados, entre los que figura el "Macbeth", de David Bradley.

Hemos recibido una amable carta del Círculo de Estudios Cinematográficos de Río de Janeiro, en la que se nos informa sobre la intensa labor que desarrolla esta institución, fundada por veinte críticos cinematográficos de Río. Destacamos especialmente, la edición de la revista "Filme", de cuyo contenido informaremos en su oportunidad. En breve, iniciaremos con esta prestigiosa entidad un fecundo intercambio de films y de publicaciones.

El Cine Club Amateur de Chile, ha abierto un Concurso Nacional para películas de aficionados de pase sub-standard, habiéndose fijado la fecha de clausura para la presentación de los trabajos el 29 de setiembre del corriente año. El PREMIO NACIONAL al mejor film presentado, consistirá en un objeto de arte en el que se inscribirá el nombre de la película agraciada y el de su autor.

En el mes de julio, regresa de su gira por Europa, nuestro compañero Edo. J. de Arteaga, el cual ha estado en contacto con los principales centros cinematográficos y Cine Clubs de ese continente.

(*) Th. Ribot. "La lógica de los sentimientos". (Ed. D. Jorro, pág. 14).

Tribuna del Cine Club

Señores Directores de CINE CLUB

Estimados amigos:

He leído en "Marcha" una curiosa y absurda tesis acerca de la función de la crítica cinematográfica y de la misión de los Cine Clubs. Esta discrepancia fundamental señala un olvido deplorable de la categoría específica del cine como arte y de la crítica cinematográfica como entidad constructiva, creadora de valores en su plano. Es decir algo más que el ser simplemente orientadora.

Entendía que quienes la ejercitan, sea desde el ángulo de pura objetividad e intrascendencia del periódico común o desde la publicación especializada, más rigurosa y exigente, perseguían idéntico objetivo. De la posición adoptada por los cronistas de "Marcha" surge la comprobación de un nuevo y original punto de vista que viene a disminuir la categoría del cine como arte y de la crítica como preocupación estética. Es decir: desconoce la importancia de la teoría —o crítica teórica— del arte cinematográfico.

Los señores Hugo R. Alfaro y H. Alsinia Thevenet, amigos personales, no están de acuerdo con mi punto de vista, y se han negado a acoger mi defensa. Una exégesis honda de los problemas del cine, toda preocupación desinteresada por los valores de la forma, les parece tarea banal. Pero ocurre que CINE es, fundamentalmente, imagen. Imagen en movimiento. Es decir que el cine es un arte, y como tal arte debe exigirsele en todo momento ESTAR DENTRO DE UNA DETERMINADA CATEGORÍA ESTÉTICA.

Como he sido aludido por "Marcha" y esta curiosa posición que surge de la polémica puede desorientar al que no va al cine a pasar un rato sino como se va a una exposición de arte o a un concierto, para enriquecer su espíritu y su experiencia, aprovecharé la ocasión para desarrollar el tema de las relaciones de la crítica de cine y la quijotescas labor de los Cine-Clubs.

☆ ★ ☆

Sugiero a los cronistas de "Marcha" que hicieran una encuesta sobre: "¿Qué es cine?". El tema no les ha seducido.

Precisamente el esfuerzo de todo Cine Club es imponer el buen cine. El público de Cine Club está mejor informado acerca de lo que el cine es y de su historia, que ese público al que pretenden orientar algunos periódicos. Allí confunden el objetivo de TODO Cine Club, que si lo es de especialización no excluye de ningún modo al público común. Y asimismo califican de estetas a quienes intentamos descubrir —y revelar— las cualidades más altas y puras del arte cinematográfico. Estas cualidades no pueden referirse exclusivamente a la forma, pero tampoco pueden prescindir de ella en atención al contenido.

Hay una palabra que señala la di-

Queda abierta a partir de este número y con el carácter de sección permanente, esta tribuna que Cine Club ofrece como vehículo de opinión de todos aquellos que hagan llegar sus colaboraciones, quedando la página a disposición de los que, en discrepancia, envíen su réplica.

Cine Club no tiene por qué compartir las afirmaciones aquí vertidas.

Esta tribuna pertenece a los lectores y ellos han de ser los encargados en todo caso de rectificar el tiro de su pensamiento.

Nos parece que si bien la idea no es original (Cine Club, órgano de la F. F. de C. C., hace tiempo la ha puesto en práctica) es sin lugar a dudas bien necesaria para confrontar ideas y despertar opiniones.

ferencia de posición de cualquier Cine Club y de cualquier otro periódico. Y esta palabra es: calidad. No cabe en un programa de Cine Club lo que de ella carezca.

Hay en cine dos especies de calidad: la del contenido y la de la forma. Nunca se dan separadas. El genio cinematográfico tiene la peculiaridad de los músicos, pintores, arquitectos y poetas geniales: trae consigo su propia forma e individualidad, a lo cual llamamos estilo. Y todo estilo es virtuosismo. Ocurre precisamente que sólo por el "virtuosismo de la cámara y el montaje" se consigue buen cine. De nada valdría un gran argumento si no lo expresara la cámara con su particular lenguaje visual, pero tampoco tendría significación una estructura plásticamente impecable con argumento endeble, no original.

Los "primores de la escenografía" no son fundamentales. De acuerdo. Pero si no hay lenguaje estético no hay cine, como no hay pintura, ni poema, ni sonata si no ha habido preocupación estética y lenguaje expresivo apropiado a tal preocupación.

Para mí, por ejemplo, cine significa imagen pura. Sin el lenguaje de la imagen —que es algo más que simple fotografía— no se puede hablar de cine. Se equivocan los cronistas de "Marcha" cuando esgrimiendo la palabra arte pretenden refutar a "Cine-Club" porque sus dirigentes —entre quienes no figuro— afirman que el cine es eminentemente un arte plástico. El cine PUEDE alcanzar la categoría de arte si se atiende a lo plástico. Y no enumero ejemplos para que no me califiquen de memorista. De lo contrario seguirá solamente relato en fotografías. Si pueden apreciar la diferencia, los cronistas de "Marcha" comprenderán entonces qué es cine.

Les concedo que sea más cine el que hace rendir más intensamente el espí-

ritu y la anécdota de su tema. Con lo cual me dan la razón, puesto que son las películas de indiscutible categoría estética las que hacen rendir al máximo de toda posibilidad expresiva su espíritu y su anécdota.

Entre las curiosas comprobaciones de la nueva posición de "Marcha" incluyo la excesiva sutileza de separar la plástica de la estética, y la de que no es deber de la crítica ocuparse de films viejos —aunque se trate de un estreno de la importancia de "La sangre de un poeta", de Jean Cocteau. Es, por el contrario, deber de la crítica consciente mantener informados a sus lectores acerca de lo que se dé en cine, aunque sea para las minorías de un Cine Club y nos venga tardíamente.

☆ ★ ☆

Los cronistas de "Marcha" afirman que hay que hablar del FONDO de un film. Yo les pregunto: ¿Quieren cultivar exclusivamente una ETICA cinematográfica? Personalmente opino que no es hacer crítica cinematográfica la simple explicación del argumento de un film. El espectador debe ser orientado hacia otros rigores y educarlo para que pueda captar lo que en un film haya de espíritu más alto. Por esta razón, por ejemplo, yo dediqué seis páginas de "Cine-Club" a destacar los valores puros del cine, que llamo hecho poético, porque se refieren a la alianza imagen-lenguaje, o como allí explico, los fenómenos de espacio - tiempo.

Los cronistas de "Marcha" hubieran preferido "el análisis de las obras más discutidas, que es —dicen— donde la crítica puede hacer una labor útil".

Debieran explicar QUE CLASE de análisis es más útil (no expresan qué forma de análisis propugnan) que revelar los fundamentos de la categoría artística de una película o del cine total. Si lo que pretenden es el análisis del argumento, contesto: analizaría y explicaría un argumento cuando fuera necesario, por razones históricas, de parangón o confrontación, dando lo que llamaría la línea melódica del tema, por ejemplo "Iván el Terrible" (las dos versiones) o por razones de configuración o desfiguración literaria, como en "Hamlet". Y añado: se puede explicar la secuencia argumental de "El hombre de Arán" que carece de argumento como lo entienden en "Marcha". Y está además realizada a base de imágenes bellísimas, pero no se puede describir con palabras la batalla de "Alejandro Nevsky", una de las más hermosas expresiones que el cine ha dado, ni se puede describir las formaciones y deformaciones geométricas de "Ritmos de luz" o de "Lluvia", ni se puede describir el argumento de "La sangre de un poeta". Aquí el crítico ve paralizadas sus facultades de expresión y debe ceñirse a las fórmulas es-

trictas del crítico de arte, que nunca dice qué sucede en un cuadro de un pintor, sino cómo es, de qué materias se compone. Lo descompone como el verdadero crítico de cine descompone un film, RECREANDOLO para el lector.

Admito que el ARTE cinematográfico no puede estar presente en todos los números de un periódico, pero sostengo que el cine es insustituible, con lo cual quiero decir que todo lo que pueda lograrse por otro medio expresivo —la novela, el cuento— no es cine. Así diré que la PATETICA SOLEDAD de los niños de "Lustrabotas" puede describirse también admirablemente en una novela. Será igualmente conmovedor. Afirmo, en cambio, que las imágenes de "La sangre de un poeta" o de "Alejandro Nevsky" no las puede lograr ningún relato escrito. Esto es cine. Lo que dió el milagro de "El hombre de Arán" y cien documentales más, lo que permitió el hallazgo de "Ritmos de luz". La imagen es irremplazable. El cine es la imagen.

Nunca me repondré de la sorpresa que me ha producido enterarme de la fobia de los cronistas de "Marcha" contra Georges Méliès. El es el primer clásico del cine y su fantasía es insuperable. Tampoco admiten ellos que la misión de los cine-clubs se reduzca a la REVISIÓN histórica del arte cinematográfico. Es lo único, precisamente y contrariamente a lo que Alfaro y Alsina creen, que justifica su existencia. Si dependiésemos de la industria del cine comercial, sería nulo nuestro conocimiento cinégráfico, ignoraríamos las obras maestras que nos han llegado gracias a CINE CLUB, a CINE ARTE y a la importante cineteca particular de Fernando Pereda. Porque de nada valen las historias y las estéticas del cine sin los ejemplos vivos.

La función de todo Cine Club es poner esos ejemplos, logrados con esfuerzo enorme, a disposición de todo el público.

Diré para terminar que no me sorprende la divergencia de criterio que sustentan los cronistas de "Marcha". Ocurre también en la crítica literaria. La hay de gacetilla y la hay severísima. No es lo mismo crónica bibliográfica que exégesis literaria. Empezando por la excogitación rigurosa de libros, a cargo de especialistas, generalmente no profesionales. La crítica cinematográfica suele tener la superficialidad de la crónica bibliográfica. Sirve para ahuyentar a los lectores de los libros lo mismo que a los espectadores de los cines los ahuyenta el equívoco, la superficialidad e insuficiencia de la gacetilla.

Reconocí siempre en Alsina y Alfaro a dos expertos y hábiles críticos. Especialmente al primero que en sus colaboraciones de "Sur" se inclinaba al cuidado de lo plástico cinematográfico, a los primores de la forma. No comprendo su novísima actitud, que implica un cambio de criterio artístico en el crítico riguroso que siempre hubo en él.

FEDERICO ORCAJO ACUÑA

Libros

THE HISTORY OF THE BRITISH FILM (1896 - 1906) por Rachael Low y Roger Manvell. George Allen & Unwin Ltd. Londres, 1948. 136 páq. y 83 fotografías fuera de texto.

Este es el primer tomo de una serie dedicada al estudio de la historia del cine británico, de la cual ya se han publicado dos volúmenes —el segundo ya fué comentado en el número anterior de esta revista— y un tercero, abarcando los años 1914 - 1928, se halla en preparación auspiciado, como los precedentes, por el "British Film Institute" y la colaboración de un Comité de Investigaciones bajo la Presidencia de Cecil Hepworth, pionero del cine inglés, George Pearson, Ernest Lindgren y Roger Manvell.

La primera parte del libro, si bien tiene su importancia, ofrece un interés cinematográfico limitado, puesto que enfoca los primeros pasos del cine desde su punto de vista comercial, y aporta una nómina de los principales productores y "estudios" de la época.

El segundo capítulo, en cambio, se refiere a los films, y contribuye con una información seria y completa, al conocimiento de la labor de los "vanguardistas" británicos, en especial, Cecil Hepworth, R. W. Paul, James Williamson, Charles Urban y G. A. Smith. Esta información —completada a la manera de Sadoul, con transcripciones de los catálogos de los productores de la época— permite extraer conclusiones de interés en cuanto a los primeros intentos de dominio del cine como medio de expresión. Podrá descubrirse así, una de las primeras "falsas documentales" en el "Ataque a una misión China" de Williamson, la utilización del primer plano por el mismo realizador en "The big swallow" (1901 - 2), y la evidencia de algunos films de una longitud y alcances extraordinarios para la época, como "The life of Charles Peace" de la Sheffield Photo Company, o de "Rescued by Rover" de Hepworth, ejemplo de los progresos de la narrativa cinematográfica.

Fotos desconocidas de viejos films, algunos interesantes apéndices y la valiosa información transcripta de los catálogos —conservando pintorescas frases de propaganda— hacen de este libro un elemento de consulta imprescindible para el estudio de los comienzos del cine británico.

E. H.

Focal Cinebooks: "HOW TO SCRIPT" por Oswell Blakerton, y "HOW TO DIRECT" por Tony Rose. Focal Press, Londres, 1949. 152 páq. respectivamente.

Es un tanto difícil determinar el valor de los manuales en general, y el de los consagrados al cine, en particular. Algunos los encontrarán elementales, y otros, quizás, complicados. La órbita de estos dos libros alcanza a la cinematografía de aficionados, dictando

normas en dos aspectos tan importantes como el guión y la dirección de un film.

Los textos son de fácil lectura, y expresan con claridad, todos los consejos e información necesarios al amateur exigente, con el auxilio de diagramas y dibujos adecuados a tales fines. Ejemplos prácticos de guiones y diferentes tipos de films de aficionados, sirven de complemento a los consejos dictados, algunos de los cuales deberían ser recordados por el aficionado con más frecuencia de lo que en la realidad son. De ahí la conveniencia de su lectura por parte de aquellos que trabajan activamente en el campo del cine no profesional.

E. H.

COLABORACIONES

Las colaboraciones para esta revisa-
ta deben ser enviadas al Redactor
de CINE CLUB.

La Dirección se reserva el dere-
cho de su publicación, no devolvién-
dose, en ningún caso, los originales
recibidos.

POSTERGACION

DEL

SEGUNDO

CONCURSO DE

AFICIONADOS

A pedido de los participantes en nuestro SEGUNDO CONCURSO DE CINE DE AFICIONADOS, hemos decidido postergar la fecha de entrega de los films para el 30 de se-
tiembre de este año.

Próximamente, daremos a conocer el monto de los premios a otorgar así como la integración del Jurado encargado de calificar los trabajos presentados.



Revista de Films

"LA HEREDERA"

(The Heiress)

Producción norteamericana Paramount. Dirección: William Wyler. Adaptación para el cine de la obra teatral homónima (basada en la novela de Henry James, "Washington Square") de Ruth y Augustus Goetz, por los mismos. Fotografía: Leo Tover. Música: Aaron Copland. Sonido: Hugo Crenzbach y John Cope. Intérpretes: Olivia de Havilland, Ralph Richardson, Montgomery Clift, Miriam Hopkins, Mona Freeman, Vanessa Brown.

La heredera quizás sea el film de más estatura de Wyler: por el contenido profundo, la ejecución cuidadísima, circunstancias que revelan el acrecentamiento de viejas concepciones artísticas (sensibilidad aguda, dotes de penetración en los caracteres humanos, esfuerzo cada vez más consciente hacia una unidad orgánica). Un análisis detenido de La heredera revela que el film ha logrado un estilo cinematográfico pulcro, clásicamente pulcro, paralelo a la forma literaria de Henry James (el más grande estilista de la novelística norteamericana moderna) cuya novela Washington Square proporciona (junto con su adaptación teatral The Heiress, debida a Ruth y Augustus Goetz) el drama del film. Analizar cómo se ha realizado esa transmutación rebasa las necesidades de esta breve reseña, pero igual pueden darse algunas ideas generales sobre el método seguido. El film está realizado con una pasmosa unidad, logrando ese equilibrio entre la técnica y la poesía que los críticos señalan como el rasgo definitivo de James. Esa unidad tiene un idea rectora: el crescendo que va desde los asoleados días que iluminan la primera secuencia, hasta las noches en que el drama se define (la lluviosa de la primera separación, la calma y calurosa de la última despedida). Primero, la escenografía de Emile Kuri, la música magistral de Aaron Copland y la fotografía de Leo Tover ilustran alegremente con decorados claros, abiertos, con temas vibrantes (recuérdese la fuga que persigue a Catalina cuando baja o sube las escaleras de su casa) la adolescencia sin preocupaciones de la protagonista, la viudez tranquila del Dr. Sloper. Pero, a medida que el drama va entrando en esas dos vidas hasta cambiar el rumbo de una de ellas, la casa parece devenir sombría, amenazante. Wyler despliega entonces, simbólicamente, toda una teoría de escaleras y pasadizos entristecidos por las variaciones graves de los mismos temas musicales que antes fueron risueños. El ambiente cambia así por completo, acompañando la desesperanzada soledad de Catalina, su aprendizaje de la vida, la muerte del padre, su definitiva soledad. Todo ello enriquecido con continuos detalles: la pe-

queñez de la mano de Catalina comparada con el tamaño del guante de Morris Townsend, el auto-diagnóstico del doctor sobre cuyo resultado ilustra ese tomar el retrato de la esposa muerta para llevarlo como última compañía. Los personajes del drama están pintados de un solo trazo: la dignidad del padre, la sosería y timidez de Catalina, el cinismo de Morris, la alegre viudez de la tía. No importa que la ambigüedad del pretendiente se resuelva unilateralmente y se lo presente como un caza fortunas: esta calidad es legítima en el personaje que parece repetir cada una de sus frases como si ya, a solas, hubiera estudiado qué debe decir. Montgomery Clift juega su papel con la poca convicción que requería la doblez de Townsend del cual sólo vemos lo mismo que muestra, falsamente, a Catalina y a su padre. Olivia de Havilland compone un personaje con una calidad que está más allá de todo elogio. Creamos notar en ella, al fin, la influencia de su aprendizaje con Max Reinhardt: en su impostación, en su manera de moverse y de pararse. Sir Ralph Richardson da a su Dr. Sloper la dignidad y empaque señoríal necesarios, felizmente ayudado por su pronunciación casticísima del inglés. En cuanto a Miriam Hopkins hace una Lavinia con todos los arrumacos y cursilerías de la auténtica tía viuda con sobrinas casaderas.

Casi nos animamos a vaticinar que La heredera está llamada a ser la mejor película del año, aunque esta crónica dé una idea superficial y apresurada de sus calidades.

Gastón Blanco Pongibove

"MANON"

Producción francesa. Alcina. Distribución: Artistas Asociados. Dirección: Henry - Georges Clouzot. Argumento basado en una libre transposición de la novela "Manon Lescaut" de Prévost. Fotografía: Armand Thirard. Intérpretes: Cécile Aubry, Michele Auclair, Serge Reggiani, Gabrielle Dorziat, Raimond Souplex.

Pocos films como "Manón" han suscitado en los últimos tiempos tan diversas como encontradas opiniones, a lo cual contribuyó no poco la intención aviesa con que la propaganda, dirigida al parecer las más de las veces a confundir que a orientar, rodeó a aquél con la atractiva aureola del escándalo.

Pero al margen de todo fácil sensacionalismo, al que una superficial apreciación podría atribuirle la resonancia alcanzada por la película de H. G. Clouzot, ésta constituyó un espectáculo cinematográfico inusitado y sin precedentes, me atrevería a decir, en lo realizado hasta ahora.

Si bien la obra de Clouzot se nos presenta como la de un innovador en el sentido cabal de la expresión, es necesario destacar que tal innovación tras-

ciende los límites de una temática o de una forma expresiva novedosa.

Queremos significar con esto que la originalidad de "Manón" no es la que le pueda prestar la índole del asunto tratado, ni los términos directos, sin púdicos eufemismos, con que se alude al mismo.

En tal sentido la realización de Clouzot cuenta con precedentes conocidos, sobre todo en la cinematografía alemana de la época posterior al expresionismo. Dos viejos films de Pabst, ambos del año 1928, "Tres páginas de un diario" y "Lulú" o "La caja de Pandora", nombre con que se la conoció en Montevideo cuando fuera exhibida por Cine-Arte del Sodre, guardan sorprendentes similitudes, principalmente por la naturaleza del tema, con la película de Clouzot. Sobre todo "Lulú", a cuya frívola protagonista nos hace recordar no poco la actual Manón. Y aun cabría citar quizás, como ejemplo más reciente, la película "Pacto de Sangre" que Billy Wilder realizará sobre la conocida novela de James Cain.

Tampoco, como dijimos anteriormente, Clouzot se nos presenta estrictamente como un renovador formal. La base de ese estilo directo y sobrio, pese a haber incurrido en algunos excesos por desesperado afán expresivo, en cuanto prefiere la técnica del documental a todo virtuosismo formal, no es cosa nueva en la cinematografía de estos últimos años. Tanto la llamada escuela neorrealista italiana, y aún Hollywood en ciertos films como "El beso de la muerte" o "La ciudad desnuda", la emplearon con diverso éxito.

Lo que hay de nuevo, de distinto en "Manón", es esa personalísima e inquietante cosmovisión. Tanto aquella como "El Cuervo" nos presentan un mundo caótico, absurdo, cuyas leyes rectoras son ininteligibles para la humana comprensión. Un mundo donde los personajes, aparentemente libres en la elección, se mueven como fantoches llevados por un complejo de motivaciones que los rebasan, y que se hallan predeterminadas por leyes no del todo distintas, ni menos inexorables, que las que presiden el mundo de la materia. Singular "deus ex machina" que presta a la obra de Clouzot cierta estructura de tragedia ática.

Y es en este mundo que Manón y Des Grieux, en su esquema esencial singularmente idénticos a como les dirá vida el abate Prévost, se debaten como dos naufragos, arrastrados por el destino trágico, inexorable, de su amor hasta la muerte y el aniquilamiento total en una lejana playa.

Destino trágico que desde el teatro antiguo ha constituido la contextura dramática de toda tragedia, y presta a "Manón", pese a algunas desviaciones de su anécdota principal, la sólida unidad interna que posee.

Esta concepción peculiarísima, en la

que se ha creído ver por algunos notas que la vinculan a las concepciones del existencialismo, busca expresarse en un estilo de un realismo más profundo, más incisivo que el de aquella descripción objetiva, científica de la realidad, de que se enorgullecía Emilio Zola. Un realismo que se afana en descubrirnos la íntima estructura de las cosas, hasta mostrárnoslas escuetas y sencillas como osamentas.

Visión pavorosa, es verdad; pero de la cual se sale, a la postre, como de la vieja fórmula trágica aristotélica, con el corazón purificado por la piedad; y el horror.

"EL AFFAIRE BLUM"

Producción alemana de Deutsche Film, A. G. Berlín. Director: Erich Engel. Libro: R. A. Stemmle. Fotografía: Fried Behn Grund y Karl Printzner. Música: Herbert Trantow. Elenco: Hans Christian Blech, Gisela Trouve, Arno Paulsen, Kurt Erhardt, Karin Evans, Herbert Heubner, etc.

A poco menos de dos meses de su estreno en Montevideo, pervive aún el recuerdo de una sólida anécdota policiaca, hábilmente expuesta mediante el adecuado empleo de los más puros elementos cinematográficos.

El director Erich Engel no sólo ha sabido sacar gran partido de las posibilidades expresivas puramente visuales de una cámara singularmente ágil, así como de una excelente iluminación con reminiscencias expresionistas; sino además de una sabia utilización de música y sonido y de un sobrio empleo del diálogo, evitando caer en el fácil discurso y la grandilocuencia, a que lo podría haber llevado un film que pretendía combatir el prejuicio antisemita.

Eduardo J. Alvariza

"NOSOTROS DOS"

(Antoine et Antoniette).

Producción francesa S. N. E. Gau-mont, París. Dirección: Jacques Becker. Guión y diálogos: Jacques Becker, Maurice Griffe y Françoise Giroud. Fotografía: Pierre Montazet. Música: Jean-Jacques Grünenwald. Intérpretes: Claire Maffei, Roger Pigaut, Noël Roquevert, Annette Poivre, Jacques Meyran, Gaston Modot, Pierre Trabaud.

Crónica menuda y siempre sentida de los momentos que vive un joven matrimonio, desfilan por el film todos los sucesos de que está hecha la realidad en que vive la pareja: el amor, las diversiones, los celos, las dificultades económicas, el tedio, el trabajo rutinario y agotador.

El film se pasea por los diversos elementos que parecen salir a su paso, busca repetidas veces la intimidad, desnuda en su psicología a los personajes. Todo ello con un seguro don de poesía que brota sin dificultades de la objetiva

descripción de sucesos y lugares con que el film pretende revestir su anécdota. Pero detrás de la exposición sencilla, que parece no juzgar actitudes, se descubre a Jacques Becker sonriente y encariñado con sus jóvenes héroes, empeñado en comunicarnos a nosotros la razón de sus sentimientos.

Es que, el arma más eficaz que esgrime el film consiste en la simpatía que despiertan sus personajes, por cuanto sus alegrías y desalientos, son también los nuestros.

Manejando con maestría cámara y ti-jeras, Becker compone secuencias inolvidables por su agilidad y su perfecta dicción. En ese acabado inobjetable de cada secuencia y en esa verosimilitud siempre bañada de poesía, encontramos la razón de nuestro caloroso aplauso. Aplauso que no reniega del episodio final de corte clairiano, como se dijera, que, si bien rompe ligeramente el tono y el ritmo del film, marca un crescendo que logra barajar la risa y el llanto, componiendo en esa búsqueda del billete de lotería extra-viado, un ballet pleno de humor para nosotros y, al fin y al cabo, un suceso más —imprescindible, pero no irremediable— en la vida de Antoine y Antoinette.

"SANGRE EN LA NIEVE"

(Battleground)

Producción norteamericana M. G. M. Productor: Dore Schary. Dirección: William A. Wellman. Guión y diálogos: Robert Pirosh. Intérpretes: Van Johnson, John Hodiak, Ricardo Montalbán, George Murphy, Jerome Courtland, Marshall Thompson, Don Taylor, Bruce Cowling, etc.

El tema de la última guerra fué tratado con rara honestidad en esta película de William Wellman. Reflejándola en la persona de cada uno de los integrantes de una anónima sección del ejército norteamericano que operaba en el frente occidental, el film apunta al conjunto de miserias y penurias que acompañaron a estos solitarios soldados.

Vale decir, la otra faz de la guerra victoriosa, la de los tambores y las banderas. Pues aquí todo está admitido, todo puede ser pesadamente trivial o descorazonante. El poderío bélico de una nación no tiene por qué ser una maquinaria sin fallas; la apremiante ayuda que uno espera, puede no llegar. La correspondencia que un soldado recibe en el frente, no es obligado que sea la carta edificante de un familiar; puede consistir en un olvidado periódico del pueblo natal, aburrido y sin interés.

En la pintura de estos detalles, el film alienta un hondo soplo de humanaidad, así como a veces, brinda una tierna mirada de comprensión frente a alguna actitud no rigurosa de esos protagonistas de una contienda, en la que permanecen hombres y no héroes de folletín.

En este terreno, la disciplina y hasta el decoro son valores secundarios que pueden verse desplazados por el de-

seo de comer un revuelto de huevos. Y los comentarios que hace en un periódico atrasado un corresponsal de guerra, sirven de paradójica guía a los soldados del frente, acerca del éxito y finalidades de su acción.

En esta guerra triste, hecha de barro, de hambre, sueño y frío, es donde el film alcanza su más auténtico interés y valor. Pero, a veces, no logra escapar a lo convencional, y así, el personaje que juega George Murphy, símbolo del buen padre de familia que vive añorando su "home", suele caer en el modelo fácil y sensiblero, que a menudo se repite en el cine norteamericano.

Tampoco hay que engañarse en cuanto a la intención última del film, pues si la guerra es injusta y miserable, queda siempre en pie la idea de que estos simples hombres de las fuerzas norteamericanas, eran en el fondo verdaderos héroes que defendían la patria y que siempre estarán dispuestos a jugarse por ella. No se dice en el film bajo qué circunstancias, aunque parecería que incondicionalmente.

Pese a algún reparo como los señalamientos, "Sangre en la Nieve" constituyó en lo fundamental, el camino que Hollywood debió seguir en épocas pasadas, para cumplir con altura su interminable, y generalmente falso, programa de films de guerra.

Antonio J. Grompone.

"EL SADICO"

(Hets)

Producción: S. F., 1944. Distribuida por R. K. O. Dirección: Alf Sjöberg. Intérpretes: Mai Zetterling, Stig Jarrel, Alf Kjellin.

Aunque tardío, el pasaje de "El Sádico" por nuestras pantallas —el film es de 1945— significó una nota importante en lo que va de la actual temporada, no tanto por algunas virtudes expuestas, como por la oportunidad que nos ha brindado para ponernos de nuevo en contacto con un cine sueco de rica tradición.

Quizás sea tardío también su análisis que nos lleva a comprobar el sentido cinematográfico del realizador Alf Sjöberg, su cuidado por la composición y el manejo de luces —elementos utilizados con un claro sentido dramático— en la exposición de un tema que plantea interesantes problemas psicológicos, pero que no atina a resolverlos de un modo satisfactorio, provocando un divorcio parcial entre los elementos expresivos —por momentos notables— y el contenido.

Conviene, en cambio, insistir en lo oportuno de la presencia de "El sádico" entre nosotros, curioso ejemplo de cine de un país europeo no tocado directamente por la guerra, y que parece estar al margen —a juzgar por la muestra— del definido y sincero movimiento neorealista del contenido.

Eugenio Hiniz

ENCUESTA SOBRE "MANON"

Publicamos hoy el resultado de la encuesta que, en su oportunidad, hiciera Cine Club del Uruguay sobre la película de Henri Georges Clouzot; "Manon".

Intervinieron en ella profesores, estudiantes, pintores, empleados, críticos, fotógrafos, ingenieros, dibujantes, etc.

Un 25 % mujeres y un 75 % hombres, oscilando la edad entre los 16 y los 50 años.

El resultado fué el siguiente:

I — Considera a "Manon" un film inmoral?

56 % respondieron que NO, 31 % que SI y un 13 % contestaron en forma diversa o no contestaron. Entre los hombres, el 62 % respondieron NO, un 24 % lo consideraron inmoral y el 14 % no se definieron. Entre las mujeres, el 50 % que NO, el 40 % por sí, y el 10 % en forma diversa.

II — Entre los que lo consideran inmoral:

El 12 % lo atribuyeron al planteamiento de las escenas, el 54 % al planteo del tema, el 19 % al desenlace del mismo y el 15 % contestó vagamente o no contestó. De los hombres, el 9 % se inclinaron por el tratamiento de las escenas, el 64 % por el tema y el 27 % por su desenlace. Entre las mujeres, 17 %, 66 % y 17 % respectivamente.

III — ¿Cree Ud. que el tema planteado es verosímil?

El 56 % contestó afirmativamente, el 23 % negativamente y un 21 % de respuestas variadas. Hombres, un 52 % que SI, y un 31 % que NO. Mujeres, el 60 % afirmativamente y 20 % negativas. El resto, en forma variada.

IV — ¿Cree Ud. ver en el desarrollo del film la influencia de algún pensamiento filosófico determinado?

Un 7 % de los hombres le atribuyó una inspiración existencialista y un 17 % consideró el problema judío como idea principal. Un 13 % de las mujeres por la influencia existencialista y un 27 % por el problema judío. El resto negó una influencia determinada.

V — ¿Qué interesa más en el film, la situación personal de Desgrieux y Manón, o la pintura del ambiente y el posible problema social en ella comprendido?

El 55 % de los hombres optaron por el ambiente y el 28 % por la situación de los personajes, y un 17 % diversamente. Las mujeres: un 70 % por el ambiente y un 30 % por la situación personal.

VII — ¿Considera a "Manón" un film pessimista?

Hombres, afirmativamente, un 52 %, negativamente un 28 %, calificándolo diversamente un 20 %. Las mujeres, un 70 % por SI, y un 20 % por NO, y en forma varia un 10 %.

VIII — El panorama que ofrece el film, ¿puede calificarse de documento de época o se debe a la visión particular de Clouzot?

Hombres, un 34 % por el primero, un 41 % por lo segundo, un 10 % por ambos, un 15 % en forma diversa. Las mujeres, un 50 % como documento, un 30 % como debido a Clouzot, un 20 % en forma variada.

IX — La labor de Clouzot es buena, mediocre o fuera de lo común?

Los hombres la consideraron buena un 52 %, mediocre un 17 %, fuera de lo común un 17 %, calificándola el resto diversamente. Las mujeres un 40 %, un 20 % y un 20 % respectivamente y el resto en forma variada.

X — ¿Cree Ud. que a "Manón" le falta unidad en el desarrollo de la acción?

Por la afirmativa, el 45 % de los hombres y el 60 % de las mujeres, negativamente el 41 % de los primeros y el 30 % de las mujeres, no contestando el resto.

XI — ¿Considera Ud. que Cecile Aubry realiza una acabada labor de actriz?

De los hombres un 31 % que SI y un 31 % que NO. De las mujeres un 20 % que SI y un 32 % que no, calificando el resto diversamente.

XII — ¿Cree Ud. que Clouzot es un innovador o un sensacionalista que busca el éxito comercial?

Por lo primero, el 14 % de los hombres y el 20 % de las mujeres. Por lo segundo el 28 % de los hombres y el 10 % de las mujeres. Que no es ni lo uno ni lo otro, el 30 % de los hombres y el 60 % de las mujeres, contestando el resto en forma diferente.

XIII — ¿Cree Ud. que "Manón" es un film superficial?

Por SI, el 38 % de los hombres y el 40 % de las mujeres; por NO, el 42 % de los hombres y el 50 % de las mujeres, contestando el resto en forma diversa.



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 — Teléf. 94317



Adquiera libros franceses y argen-
tinos al precio de librería
del país de origen, encargán-
do los por intermedio de

LOS LIBROS DE FRANCIA

CERRITO 479 — Teléf. 94317

Optica Roberto de Césare

PRESENTA EN SU SECCION

FOTOGRAFIA

un surtido completo en:

- ★ Máquinas Fotográficas
- ★ Álbumes, Porta Retratos, Marcos
- ★ Rollos de Películas
- ★ Rollos de Cine
- ★ Filmadoras, etc.

1434 ITUZAINGO 1434

MONTEVIDE O

Malvin — Carrasco — Miramar
Punta del Este

16 mm.

BOSAMBO

con PAUL ROBENSON

EMIGRANTES

con ALDO FABRIZI

EL MILAGRO DE MONTECASINO

con G. ROSININO

PELICULAS DE LAS NACIONES UNIDAS

- Enfocando al mundo
- La eterna lucha
- La UN e nación
- Los fuegos del mar
- Oro verde

PAX FILM

SORIANO
1012 bis

TELEF.
9-55-49

¡Esto es lo que Esperaban!...

INDUSTRIALES, EMPRESARIOS,
EDUCACIONISTAS Y AFICIONADOS

EL PROYECTOR SONORO

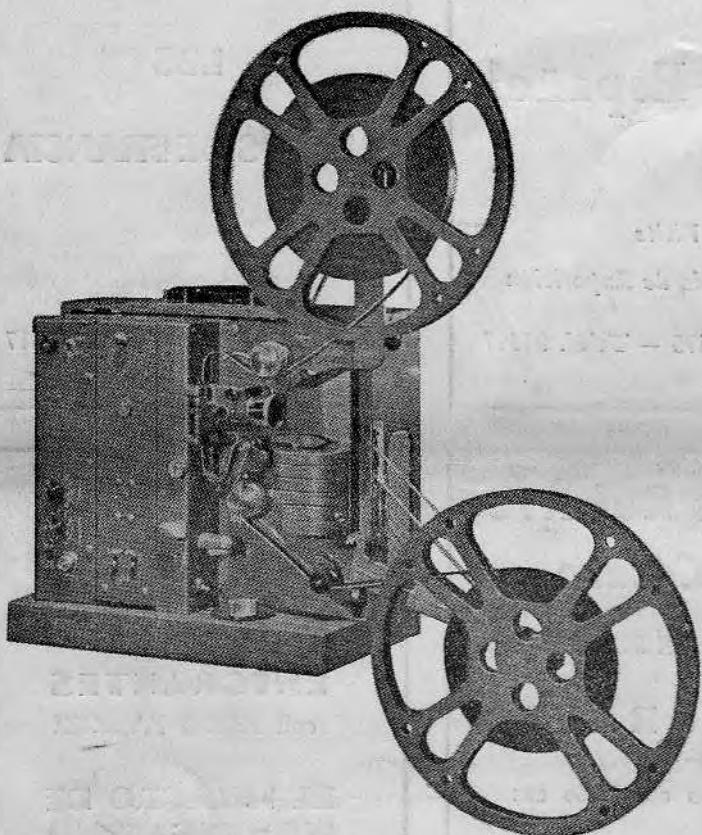
RCA VICTOR PORTATIL

Para 16 mm.

AHORA DISTRIBUIDO EN EL URUGUAY
POR

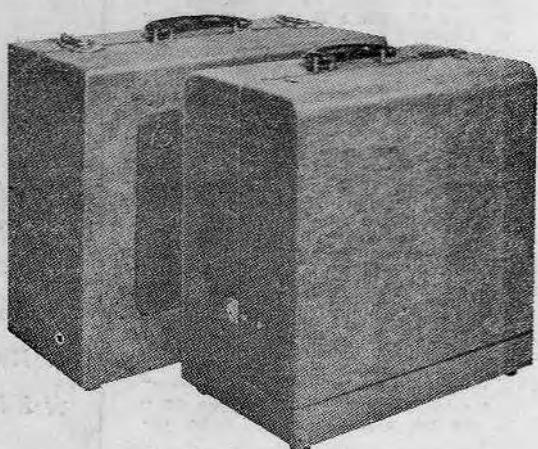
C. U. F. E.

SOCIEDAD ANONIMA



¡CON TODAS ESTAS VENTAJAS!

- * Lente "Tratado" de F 1.6 de 2 pulgadas, que permite una iluminación brillante, un contraste perfecto y precisión absoluta en todos los detalles.
- * Motor de gran potencia, muy sólido y de velocidad lenta — no requiere escobillas, ni reguladores que pueden descomponerse.
- * Portezuela totalmente separable; se puede limpiar fácil y rápidamente.
- * Enrollamiento sin cambio de carreteras o correas.
- * Potente amplificador de cuatro etapas con proceso de "re-alimentación invertida".
- * Dispositivo para micrófono y pick-up.



¡SE OFRECE CON GRANDES FACILIDADES!
¡ENTREGA INMEDIATA!

Para ponerlo al alcance de todos los interesados, la RCA Victor ofrece este magnífico proyector con grandes facilidades. Pídanos hoy mismo detalles completos.

MERCEDES 1212-14

— TELEFONO: 9 17 86