

Representantes:

EN ARGENTINA:

Enrique Bravo
Defensa 1766

Haedo - Prov. de Bs. As.

EN BRASIL:

Dalm o Jeunon

Rua Guajajaras 870
Belo Horizonte

Emmanuel dos Santos

Caixa Postal 3016

Porto Alegre

Alex Viany

Av. Copacabana 791,

Río de Janeiro

Florentino Barbosa e

Silva

Rua Bela Cintra 1507

Sao Paulo

Cine Club

PUBLICACION DEL CINE CLUB DEL URUGUAY

Redactor Responsable: Eduardo J. Alvariza — Solano Antuña 2941

Imp. Libertad, Treinta y Tres, 1528

DICIEMBRE de 1950

En este número:

EUGENIO HINTZ

EDUARDO J. ALVARIZA

JACK G. BRUTON

J. CARLOS ALVAREZ

ANTONIO J. GROMPONE

Precio del ejemplar:

Uruguay \$ 0.50

Argentina " 2.00

Brasil 6 cz.

A MANERA DE PORTICO

A partir de este número, "Cine Club" inicia una nueva etapa.

Hace casi tres años, cuando comenzamos la publicación de nuestra revista, los propósitos eran modestos: se trataba de poner al alcance del aficionado un material que considerábamos de interés, en un medio como el nuestro, en que la literatura cinematográfica no abundaba.

La revista pudo parecer simplista, pero llenaba su finalidad. Posteriormente, espíritus inquietos pretendieron descubrir en ese material —que, aunque no sistematizado, alentaba una opinión— vicios o estrecheces de criterio que no nos conocíamos. Como debimos contestarles, pudimos comprobar que en nuestro medio se está menos informado sobre los problemas que el cine plantea, de lo que se aparenta. En razón de esto último, consideramos de utilidad dirigir nuestra labor hacia un objetivo concreto. Urge hoy intentar una reordenación de cosas. Hay excesiva confusión en cuanto al arte cinematográfico. Por eso creemos que debe empezarse por las nociones primeras. Nada hay por lo tanto, que pueda tenerse por suficientemente aclarado o compartido por todos. Todo está por decirse, de ahí que las explicaciones se vuelvan trabajosas, por cuanto cada palabra, cada afirmación, exige se aclare cuál es su alcance, en qué sentido es manejada. Esta penosa condición, es inevitable en un arte que carece de una sólida tradición y en el que, la simple declaración de que existe como tal, debe ser discutida y apoyada por todo tipo de argumentos y demostraciones.

"Cine Club" dará preferencia al estudio teórico del cine, ya que ese estudio suele descuidarse, a pesar de que es el único fundamento para una verdadera comprensión del arte del film. En los años de vida del cine, se han escrito miles de páginas plagadas, de elogios y admiraciones por lo que la industria del film produce; muy pocas, tratando de desentrañar la naturaleza de este arte y su situación frente a otras formas de expresión. El común de las publicaciones, aún las especializadas en cine, suele incluir diversos pensamientos, muchas veces desencontrados o contradictorios entre sí. Parecería que en este terreno, toda manifestación de ideas debe ser bien recibida. Para nosotros en cambio, que vemos en el cine una auténtica forma de arte, del mismo rango que las otras co-



CHARLES SPENCER CHAPLIN — Fotografía tomada en 1947 mientras dirigía "MONSIEUR VERDOUX"

múnmente reconocidas, creemos que sólo desde una concepción estética determinada del film, es posible calificar los intentos. Lo mismo que ocurre en materia de pintura, de música, o de escultura, debe ocurrir con el cine. No compartimos ese criterio de neutralidad respecto de los objetos que ofrece un medio artístico; o se está en una posición, o se está en otra u otras diferentes. Es síntoma de su excesiva juventud el que, frente al film, el elogio suela partir de un punto indiferenciado.

Es de esa actitud, que pretendemos liberar a nuestra revista, haciéndola mantener una opinión definida frente al ar-

te cinematográfico. Para ello, daremos preferencia al ensayo crítico que compromete un pensamiento, antes que a la monografía o la revisión histórica meramente informativa. Esto, entiéndase, no significa mantener cerrada esta publicación para todos aquellos que desean manifestar su opinión en ella. Cuando esa opinión esté en consonancia con lo que desde aquí digamos, servirá de reafirmación de una posición y, cuando se sostenga otro punto de vista —y él sea de interés— lo incluiremos, aunque señalando nuestras discrepancias.

Primordialmente, debemos separar dos hechos que confusamente se presentan

en el panorama cinematográfico. Una cosa es lo que con el film se puede lograr en el terreno del arte, y otra, lo que corrientemente se realiza. Para ilustrar esto último, bastan los ejemplos que brindan las películas que se exhiben a diario. Para afirmar lo primero, no queda otro camino que el teórico —apoyado por escasos momentos en que puede constatar lo que es el arte del film— y que se dirige al estudio de los fundamentos primeros en que descansa el cine en cuanto forma de arte.

Esto último, pues, ha de recibir nues-

que debemos tomar las películas que salen de los centros industriales, como patrón acerca de cómo debe ser encarado el cine en cuanto forma de arte. No podemos hacer con el film, lo que repugnaría en otro medio artístico. Ninguna defensa de la legitimidad artística de la escultura, por ejemplo, puede fundamentarse en los burdos objetos de bazar que se fabrican en gran escala. Mucho más ridículo parecería el acto de consultar las características de esos vacíos objetos, para ver como concebir el arte escultórico. Esto que haría sonreír al más lego,

expresiva del medio empleado y a lo que más importa en éste, y otros períodos decadentes o aberrantes, en los que se desatiende lo que es esencia del arte para desviarlo en caminos reñidos con su naturaleza.

En cine, tal vez toda su historia es aberrante, porque en conjunto, nunca se partió de un análisis detenido de cuáles bases ineludibles deben orientar la creación del film como objeto de arte.

Por esta razón, frente a un panorama generalmente aberrante, urge esbozar en teoría la naturaleza del film, aún cuando para ello, debemos dar la espalda a miles de películas que se fabrican en todo el mundo.

Esta actitud no significa desconocer las programaciones cotidianas, como tampoco pretende destruir como inservible, lo hecho hasta ahora. En este sentido, seguiremos comentando los films que se estrenen sin, claro está, pretenderles reclamar exigencias formales, que están muy lejos de haberse impuesto. Los mediremos en la estructura habitual que adoptan como espectáculo, apuntando deficiencias y bondades en el límite de lo que se han propuesto ofrecer, y no más. Con este criterio, mantendremos nuestra "Revista de Films".

Nos interesa denunciar en cambio, que esa producción corriente, si bien posee aceptables valores como espectáculo, no alcanza en su totalidad, para hablar en términos valorativos de "Arte Cinematográfico", que puede ser otra cosa, o mejor, que es otra cosa. Ya que, un análisis crítico de los principios en que descansa el arte del film, sólo puede enunciarse con la prescindencia de cuáles son las desviaciones o imposiciones rutinarias en que reincide la industria de películas. En la producción habitual de éstas, empapada de esa rutina y ese desinterés por la labor creadora (que es también una falta de libertad para expresarse por quien tiene capacidad para hacerlo), existen convencionalismos y "usos" de los que se ha hecho cosas fuera de discusión, y que reclaman una severa revisión para ver hasta qué punto o en qué sentido es imprescindible su empleo por el artista.

El ataque teórico a lo que es la estructura acostumbrada de las películas, será pues nuestra primera ocupación. El método a seguir ha de ser en principio, el de la crítica de los motivos históricos, económicos o sociales que han llevado a la concepción actual de los distintos elementos integrantes del film: la palabra, la música, el color, etc. Para, de esta manera, determinar cuándo su empleo está dictado por la costumbre simplemente, y cuándo por verdaderas necesidades expresivas.

Nuestra tarea ha de apoyarse en esta idea: considerar al cine, no como un medio conciliador de diversos elementos traídos de otras formas artísticas —y que logra en su reunión una síntesis distinta a cada uno de los integrantes—, sino, como un medio distinto en sí mismo, que tiene como base irrenunciable, la imagen que dura o imagen filmica.

Un medio auténticamente original, intransigente con su esencia, que merece sea defendido de tantas impurezas y complacencias.



ENRICO GRAS — "TURAY, ENIGMA DE LAS LLANURAS" — 1950

tra mayor atención desde estas páginas. Existe un punto de partida concreto: el cine posee en sustancia, un elemento que por serle absolutamente privativo, lo distingue de las demás artes, la imagen cinematográfica. Ella es el núcleo o centro que puede ser integrado (si necesidades de expresión lo requieren) con elementos de otra naturaleza, válidos tan sólo en función de esa imagen. Es una visión centripeta de la materia filmica. El sonido, la palabra, tan sólo en función de la imagen. Cuando intentan sobrepasarla o desconocer sus motivaciones expresivas, se vuelven elementos superfluos, gratuitos, fruto de la confusión y la incapacidad para expresarse del mal realizador cinematográfico.

No nos interesa que la producción de ahora o desde hace tantos años, sea de este u otro modo. No creemos medida convincente la de una producción industrial, como es la vulgar en cine, cuyos intereses son principalmente comerciales y raramente artísticos. Resulta ridículo

es lo que no quiere comprenderse, y es lo que generalmente los críticos le tienen destinado al cine ya que, al mismo tiempo que hablan del arte cinematográfico, están dispuestos a admitir como válidas todas las modalidades que se cumplen en la historia del mismo. Nos parece absurdo decir, el neorrealismo italiano, o el norteamericano, actualmente encaran el film de este modo, y porque esa es la manera que adopta el cine de hoy, pensar que una estética del film deba quedar delimitada por ese estilo. No sabemos cómo puede hablarse propiamente de arte del film, si se piensa que la cinematográfica, es una materia amorfa que puede cambiar de vestidos cada año. Causa gracia que debamos renegar de los principios que condicen con la naturaleza del film, debido a que "el cine de ahora es así". La pintura o la literatura "de ahora", también pueden ser "así", y no pensemos que la crítica deba admitir intentos desnaturalizadores por tan peregrinos motivos.

Las artes tienen períodos en los que el artista se ajusta a lo que es la esencia

De la Música en el Cine

★ P o r

EUGENIO HINTZ

Es costumbre partir del 6 de Octubre de 1927 para ubicar el nacimiento del cine sonoro. Los límites no son tan definidos, sin embargo, si se recuerda que tanto la música como la palabra habían asomado frente al espectador mucho antes de esa fecha, y aún moviéndonos en el terreno de descubrimientos y aportes técnicos, se podría seguir con cierta precisión el camino que recorrieron juntos música e imagen antes del invento de la banda de sonido.

Fundamentar históricamente el deseo de dotar de sonido a la imagen no es muy difícil, pues siempre fué meta de los inventores —y no digo realizadores— la constante perfección del cine, que aún continúa su peligrosa carrera en pos del relieve, etc., para asegurarse el cuadro más realista de la vida.

Dentro de ese curioso panorama con dos fuerzas, la técnica y el arte moviéndose en diferentes direcciones, la primera preocupada en forma exclusiva en perfeccionamientos mecánicos, y la segunda, luchando por acertar con el uso correcto de constantes aportes que aquella se complacía en amontonar, es evidente que los creadores han perdido el control. Hoy son más los que utilizan el cine con un simple fin narrativo, basándose en la experiencia de la literatura, el teatro, etc. —para cuyo registro el cine puede ser también el medio ideal— que aquellos que siguen la indagación del cine como forma de expresión pura y autóctona.

Desde este ángulo, es fácil percibir que el uso que han hecho los cineastas de otras artes, ha simplificado enormemente el aspecto narrativo del cine, aunque ello se ha hecho en perjuicio de su independencia y aún a costa de su validez artística.

Fundamentar en especial, el uso de la música en el cine —y desde aquí dejo de lado todo problema que concierna a la palabra— ya no es tarea fácil. Los límites de esta responsabilidad se borran casi por completo y si antes de 1927 es posible hablar de legítimas tentativas audio-visuales (1), más tarde ya no es fácil percibir que las mismas respondan a un criterio expresivo unitario. Estos problemas ya conciernen al cine en cuanto forma de expresión y es aquí precisamente, donde interesa un análisis detenido para fijar los límites de validez del aporte musical.

No es del caso fijar la responsabilidad del primer espectáculo combinado de imagen y música, concretado en el uso del piano que acompañaba la proyección: pudo haberla impuesto uno de los directores de la época, o simplemente un empresario celoso de sus deberes, sin olvidar que habiendo sido el cine en sus comienzos, un espectáculo de music-hall, no resulta difícil aventurar una teoría de superposición casual o natural de ambos elementos. Hasta aquí los inocentes orígenes. Pero desde el punto de vista de la expresión cinematográfica, no puede concebirse un elemento más ajeno al proceso creativo del realizador, que el que nos ocupa. Puede concebirse, en ese primer momento, la existencia de dos voluntades independientes, una responsable

de la imagen y la otra, actuando a posteriori, según su propio juicio, bajo la forma de un pianista-improvisador o una pequeña orquesta.

La primer noticia de un realizador preocupado —no sé hasta qué límites— por el aspecto musical de su film, debe ser la que señala a Calmettes y Le Bargy encargándole a Saint Saens el acompañamiento para "El asesinato del Duque de Guisa", preocupación que se debe achacar más a las ambiciosas y muy externas finalidades de los integrantes del Film d'Art, que a planteamientos de índole expresiva.

Indudablemente fueron más serios los objetivos que movieron a Abel Gance, por ejemplo, ya en plena época de oro del cine mudo, a buscar un complemento musical para "Napoleón".

A esta altura del camino recorrido por el cine, ya se pueden anotar dos problemas que, al mantenerse casi incambiados aún en nuestros días, van señalando la existencia de una tradición harto peligrosa para la independencia del cine: 1) la necesidad del complemento musical como parte indispensable de la función expresiva de la imagen, y 2) la necesidad de un músico que la conciba.

El primer punto parece tener una respuesta en la constatación de que la música, superpuesta a la imagen, puede provocar un aumento emocional en el espectador. Este aporte puede reputarse considerable, si se tiene en cuenta que la música, al igual que la imagen cinematográfica se da como una sensación pura que no pasa por el tamiz de la inteligencia. Siendo ambos conocimientos directos y dado que ambos artes transcurren en el tiempo, con

un ritmo determinado, adaptando el ritmo musical al de las imágenes, se consigue atacar por dos costados la misma región de la conciencia, con el consiguiente aumento de la tensión emocional. (2)

La legitimidad de su uso no es, de todos modos problema vital. Puede admitirse que la música integre la imagen, aunque —salvo demostraciones en contrario— su uso no aparece de ninguna manera como indispensable, apreciación que puede extenderse a las demás artes que coadyuvan en la expresión cinematográfica. Lo verdaderamente importante, radica en que se haga un uso funcional de la música, cuando el creador considere necesaria su intervención para

(1) Posiblemente, la más notable sea la que realizó Abel Gance en "Napoleón", pues parece responder a un concepto creativo unitario por la búsqueda de una materia musical adecuada, y por la misma disposición de los altoparlantes rodeando la sala, actitud que habla de una preocupación expresiva.

(2) Puede admitirse también un tipo de explicación psicológica. Parecería que la ausencia total de sonido provoca en el público asistente a un espectáculo de cine, un vacío en la conciencia que exige ser llenado. La música obraría pues, a modo de catalizadora, provocando un estado psíquico más adecuado para la percepción cinematográfica. Esta teoría, como otras tantas, requiere un estudio especial en el campo de la experiencia, mediante el cual se podría arribar, con toda seguridad, a nuevas e interesantes conclusiones, cuya proyección es imposible prever.



ENRICO GRAS — "TURAY, ENIGMA DE LAS LLANURAS" — 1950



ENRICO GRAS — "TURAY, ENIGMA DE LAS LLANURAS" — 1950

expresarse. Entramos así al segundo problema.

Ya señalé que por tradición se ha dado una independencia especial entre la imagen y la música: toda su eficacia dimanaba de las dotes de improvisador del pianista. De todos modos, como procedimiento creador dentro de la expresión cinematográfica resulta inadmisibles. Este concepto lo podemos hacer valer desde aquella temprana época hasta la actualidad, ya que en su esencia, la situación no ha variado de una manera fundamental.

La incorporación de la música a la banda de sonido, a partir de 1927 fué, al igual que la palabra, una mejora de carácter técnico, raras veces un aporte para la estética del cine. Terminando un film, un músico se encargaba de añadirle los efectos musicales, según su propio criterio, con la intervención más o menos remota del director. Separación perfecta y absurda dentro de una obra, que no hace más que ofrecer argumentos a los detractores del arte cinematográfico, quienes no tienen que hacer más esfuerzo que constatar la falta de unidad de la creación.

En las actuales condiciones la defensa resulta engorrosa. El cine cumple primordialmente una función de espectáculo y es, ubicado en esta zona, donde se le juzga, sin tener en cuenta que por razones que no es del caso explicar, se sigue, en la estructuración del film, la línea de la mínima resistencia. Se trabaja sobre lo hecho, esto poco a poco adquiere la fuerza de un mito, y veinte años de cine sonoro resultan barrera casi infranqueable para despojarse de arraigados prejuicios y tentar nuevos caminos, aún en otra zona de amplia libertad expresiva, con una conciencia del arte cinematográfico.

Moviéndose en esta dirección, ha habido tentativas por parte de algunos directores, entre ellos René Clair, Dreyer y Chaplin, para ejercer un control más estrecho sobre la música, incluyéndola como parte integral en la concepción de sus films. La experiencia más seria, sin embargo, parece

ser aquella que protagonizaron, en estrecha colaboración, Eisenstein y Prokofiev. El resultado se llamó "Alejandro Nevsky", película que hasta hoy se señala como ejemplo de perfecta compenetración de imagen y música, derivada de la labor estrecha y conjunta de esos dos talentos. No obstante, es posible constatar un hecho curioso: la música de "Alejandro Nevsky" fué separada posteriormente de la película —al menos en parte— y subsiste de por sí, con los valores propios y típicos de una creación musical por esencia. Resulta difícil comprender que una partitura *compuesta especialmente en función de la imagen*, para ser parte *integral* de la misma, tenga una vida independientemente válida. Podrá ser una simple coincidencia, pero de todos modos, la relación que existe aquí entre la música y el cine puede representarse gráficamente con dos líneas paralelas, que se adaptan en todas las sinuosidades, pero sin perder su valor propio, cosa inadmisibles si se parte de la base de que la música debe *integrar* la imagen.

En las actuales condiciones, la raíz del problema puede encontrarse en la dificultad de convencer a un artista —un músico en este caso— para que abandone ciertos principios y leyes de su arte, a fin de obtener de él una colaboración funcional con el cine, sujetándose a las leyes propias y no menos rígidas de este último y, especialmente, a las necesidades expresivas del realizador. No se trata pues de componer sólo música, sino música para el cine, o mejor aún y más sencillamente, de *hacer* cine. Esto debería tener fuerza de ley, y su jurisdicción extendida a todas las artes que coadyuvan con el cine.

Hasta ahora, he utilizado en forma expresa la palabra música, para seguir con el concepto tradicional. También intenté señalar que ella no aparece como indispensable en la pura expresión cinematográfica, aunque esto no signifique de modo alguno desconocer su legítimo derecho a integrar la imagen. En este último caso, abocado a los problemas propios del cine so-

noro, el vocablo más apropiado no es música, sino sonido. Sonido ordenado en función de la imagen cinematográfica y no hacia un arte musical. No tiene sentido, ni punto de apoyo sólido, exigir del cine que resuelva con música sus problemas de sonido, como no lo tendría pedirle que haga pintura cada vez que utiliza colores.

El sonido interviene como accidente acústico que involucra toda una gama, desde el silencio, los ruidos, las frases musicales y la palabra, todos en una idéntica jerarquía desde el punto de vista expresivo. Admitiendo que la poesía sea el camino más legítimo del cine (3), el sentido que cabe designarle ahora al sonido *integrando* la imagen, trasciende la mera juxtaposición de ambos elementos, para entrar en un terreno sugestivo.

El sonido no limitaría su alcance a la exaltación o énfasis de la imagen óptica, sino que obraría a modo de otro imagen —invisible— determinante de la secuencia. Sería como un objeto-personaje más entre los objetos y personajes del campo visual. (4)

La secuencia surge del contrapunto *progresivo* de imágenes visuales, pero la secuencia sigue integrándose también con un contrapunto *simultáneo* de imágenes visuales y sonoras.

Si en la teoría, la parte de la estética cinematográfica que comprende este problema, no se ha separado mucho del concepto tradicional, en el terreno de la realización el panorama es aún más desolador, y la misma vanguardia no demuestra una mayor inquietud en torno a la faz musical.

Dentro del limitado material que se encuentra a nuestro alcance, hay un film que merece destacarse especialmente, por su especial interés. Se trata de "Turay, enigma de las llanuras", un maravilloso corto metraje concebido para el Festival de Cine de Vanguardia de Antibes, que porporciona una valiosa muestra de las posibilidades que surgen, cuando un inquieto creador como Enrico Gras ahonda en la búsqueda del verdadero camino del cine. En efecto, planteado el problema musical del film, el mismo Gras construyó la banda sonora, valiéndose de pequeños fragmentos del "Preludio de Cristóbal Colón" de Carrillo y de un original acompañamiento de percusión, concebido por el mismo realizador. La banda de sonido resultante, tal como se oye en "Turay", evade por completo el concepto musical realista que impera en el presente, y tiene una tremenda fuerza sugestiva, que escapa a toda descripción escrita.

No quiero decir con ésto que ahí se encuentre la solución del problema o un camino a seguir, pero no dudo, eso sí, en pensar que este film puede ser un vivo testigo de que, en materia de sonido, queda todo por hacer.

(3) Ver en este mismo número el artículo de Eduardo J. Alvariza. "Posibilidades de una narrativa y una dramática cinematográfica".

(4) De aquí que resulte absurdo el juicio tan común de considerar como ejemplo de "buen cine", aquel que se le atribuye a un film sonoro que resuelve algunas situaciones sin acudir al uso de palabras. O aquel otro, que exige que un film pase por la "prueba" de ser exhibido sin la banda de sonido para determinar si se entiende por la sola visión de las imágenes. Según esta errónea posición, el ser comprensible, sería un índice de "buen cine".

POSIBILIDADES DE UNA NARRATIVA Y UNA DRAMÁTICA CINEMATOGRAFICA

por EDUARDO J. ALVARIZA

Un análisis de los problemas que nos plantea la existencia de una dramática y una narrativa cinematográficas, impone como cuestión previa a determinar, cuál es la naturaleza íntima de la imagen, considerada en su función expresiva.

Dicho de otro modo: si del examen en el terreno del arte de la naturaleza y particularidades expresivas de la imagen filmica, se desprenderá su completa adecuación a las formas narrativas y dramáticas.

Pero, desde el comienzo, deseo aclarar que al tratar de determinar cuales son las posibilidades del cine en tal sentido, me estoy refiriendo exclusivamente al sector de aquél que apunta a la obtención de valores estéticos, no al conjunto de sus posibilidades expresivas. Ya que el cine como lenguaje universal, polivalente, también puede ser empleando como documento, buscando describir, mostrar, o con una determinada finalidad didáctica, propagandística, etc. Es precisamente dentro de ese campo de pura creación del cinematógrafo, incluyendo en él no sólo lo que es producto exclusivo de la capacidad imaginativa o creadora del artista, sino también toda ordenación creativa de la realidad, como el caso del llamado género documental, y cuando apunten ambos a la obtención de valores estéticos, que voy a tratar de demostrar la existencia de una cierta inadecuación de la imagen, atendida su naturaleza expresiva, a las formas narrativas y dramáticas consideradas como géneros literarios históricos.

Cuando se analiza la imagen filmica para estudiar cuáles son, en el terreno del arte, sus particularidades y su íntima naturaleza en cuanto determinantes de su peculiar modo de acción y alcance, se constata que ella

constituye una forma de expresión absolutamente original, distinta de las ya existentes. En nada semejante, por otra parte y en cuanto nos interesa, al lenguaje hablado o escrito.

Este punto, de las diferencias entre el lenguaje filmico y el literario se halla estrechamente vinculado a la cuestión que estamos tratando de dilucidar, en cuanto un examen de las posibilidades del cine en el terreno de la dramática y la narrativa, nos llevará como de la mano a abocarnos al estudio de las relaciones de aquél con el teatro y la novela, así como al de la determinación de las diferencias o eventuales semejanzas existentes entre ellos. Se preguntará el por qué del planteo de la cuestión en estos términos. Es que del examen de lo que el cine ha hecho cuando se puso a narrar se desprende que aquél, en mayor o en menor grado, pero invariablemente, codificó su lenguaje en base a las reglas especiales que estructuraban el lenguaje literario. Reconozco que no dejará de parecer curioso el hecho de que una forma de expresión artística haya ido a buscar apoyo, para estructurar su lenguaje, en un arte que difiere sustancialmente de ella. Pero eso se explica más o menos claramente, atendidas las especiales circunstancias de carácter histórico que rodearon el nacimiento y el desarrollo del cinematógrafo.

El cine no nació impelido por una necesidad expresiva del hombre, que se viera insatisfecha con los medios de expresión artística entonces existentes. Sino que él no significó más que un nuevo aparato, una curiosidad de laboratorio hija de ese vasto movimiento en el campo de las ciencias aplicadas y la industria del siglo XIX, que

llamamos maquinismo. Una máquina más o menos complicada que venía a convertir en realidad un sueño largo tiempo acariciado por el hombre desde las pinturas rupestres: la reproducción y estudio del movimiento. Pero, pronto se vislumbraron para el cinematógrafo otras posibilidades, cuando las voraz mitomanía que late en el fondo de todos los hombres, los llevó a exigirle que contara historias.

Fué entonces que el cine se dirigió a la literatura, preferentemente a la novela y al teatro, fuentes inagotables de largas historias. Y fué también en ese momento, que se extravió por un camino que aún hoy desgraciadamente no ha abandonado. Y el extravió consistió en lo siguiente: que el cine, en una época en la que aún no había estructurado sus más elementales normas de expresión, y frente a un arte que, como la literatura, contaba con algunos años más de existencia, no sólo buscó inspiración en ella, tomando lo que era su materia o contenido, sino que siguiendo la línea de la menor resistencia, trató de solucionar sus propios problemas expresivos adoptando soluciones particulares de aquélla, y por consiguiente también, su estética.

Y esto que es exacto para el cine en sus comienzos, lo es también para una etapa posterior, en la cual, habiendo comenzado a elaborar las bases de su verdadero lenguaje, hizo su aparición un adelanto técnico que vino a provocar una verdadera involución. Me refiero al sonido. Contingencia ineludible a que el cine parece hallarse condenado, y hoy se plantea una igual situación con el color y quizás mañana, con la tercera dimensión, en cuanto es, como instrumento artístico, el más complicado de que se vale el hombre actualmente.

El sonido vino a echar por tierra la incipiente estética del film, elaborada trabajosamente durante algo más de un cuarto de siglo. Por que de él puede afirmarse, sin temor a equivocarnos, y atendiendo al uso que se hizo y aún se hace en la gran mayoría de los casos, algo similar a lo que decíamos del cinematógrafo en sus orígenes. Es decir, que no nació en virtud de consideraciones expresivas sino atendiendo pura y exclusivamente a lograr un remedo más exacto de la realidad. Y lo que es más significativo, el sonido a su vez, siguiendo esa línea estética inspirada hasta el momento fundamentalmente en la literatura, venía a solucionar un problema poco menos que insuperable para los viejos letrados del cine mudo; me refiero al uso intensivo del diálogo.

Se objetará que el cine ha hecho incursiones, y las hace actualmente con singular éxito, en el terreno de la dramática o de la narrativa. Frente a lo cual, creo necesario aclarar que no entra en la intención del presente artículo hacer la valoración crítica de tales resultados, sino intentar dilucidar, por el análisis de la esencia misma de



ALEXANDR DOVYENKO — "LA TIERRA" — 1930



CLAUDE AUTANT-LARA — "LE DIABLE AU CORPS" — 1947

la imagen fílmica y de sus particulares modos de acción y alcance, si ésta constituye un medio expresivo adecuado a las formas narrativas y dramáticas, consideradas como géneros pertenecientes al arte literario. O si no existirá una irreductibilidad de esencias entre la palabra, medio de expresión en consideración al cual aquéllas surgieron y fueron estructuradas, y la imagen cinematográfica.

Si llegamos a comparar la imagen con la palabra, tratando de determinar sus eventuales similitudes y diferencias, se debe, tan sólo, a que nos estamos dejando llevar por una semejanza puramente externa. La de que, tanto una como otra, constituyen medios de comunicar, de describir, de expresar un pensamiento. Pero, en cuanto nos abocamos a un análisis más profundo de ambas, vemos que difieren sustancialmente en lo que tiene relación con su naturaleza y modo de empleo.

La palabra es un término abstracto, un signo convencional desprovisto en sí mismo de realidad. Es un instrumento mental que el hombre ideó para comunicarse con los demás hombres, y que fué perfeccionando a lo largo de las edades al igual que las demás herramientas de que se sirve para incidir en el mundo de los seres y las cosas.

Pero para que el hombre pudiese comunicarse por la palabra, debió previamente ponerse de acuerdo en cuanto a su significado y su empleo. Y eso sólo pudo lograrse pasando de lo concreto a lo abstracto, es decir, del objeto o cosa a designar a

la idea de ese objeto. Para lo cual el hombre debió adquirir y desarrollar una facultad que no le es innata, la facultad de abstracción.

Esta capacidad o aptitud del hombre para abstraer, requiere desde sus comienzos el concurso de facultades racionales que constituyen, por así decirlo, una segunda naturaleza del hombre que permanece circunscripta al campo de su plena conciencia, en oposición a la que le sería connatural.

La imagen, en cambio, desborda la zona restringida de la conciencia intelectual para alcanzar la esfera afectiva del hombre. Es decir, ese vasto e ilimitado sector en que imperan como dueños absolutos los instintos, los sentimientos y pasiones, la imaginación; un terreno donde la razón y la lógica han dejado de ser los principios rectores. (1)

La imagen fílmica, a diferencia de la palabra, no es un signo, como creación del intelecto que está en lugar de el objeto, sino que es el objeto mismo en cuanto emanación sensible de la realidad; aún cuando ésta no sea más que la ilusoria de la pantalla. Es una percepción pura ya que para hacerse comprender no requiere la intervención de las facultades intelectuales ni la de ningún razonamiento. De todo lo cual surge que su modo de acción es más penetrante y directo que el de la palabra, constituyendo posiblemente, al igual que la mú-

sica y las artes plásticas, un medio universal de expresión.

Es claro que esta condición de no racionalidad de la imagen, en cuanto se da directamente como conocimiento intuitivo, prescindiendo de todo razonamiento o proceso intelectual, no significa que el cine, considerado en su generalidad como un modo de transmitir o expresar algo, no pueda ser puesto al servicio de imperativos de carácter racional; o que los asuntos por él tratados no estén sometidos a la más mínima coherencia lógica, a tal punto que eso nos impida una comprensión racional de su lenguaje. Sólo importa señalar que la imagen, atendiendo a la forma en que se opera su aprehensión cognocitiva y a su peculiar modo de acción y alcance, en cuanto determina una mayor eficacia expresiva, ya que incide en un sector más vasto que el de la esfera intelectual o conciente, dista mucho de ser empleada adecuadamente cuando se hace uso de ella como signo. Es decir, cuando se la emplea como un sustitutivo de la palabra. "Se puede admitir que toda imagen posee un cierto valor psicológico, una cierta tonalidad afectiva que es percibida por el instinto de todos, pero que se da a la inteligencia de poquitos. La imagen, por lo tanto, siempre es sentida cuando no es comprendida". (2)

No es exagerado afirmar que en el noventa por ciento de los casos los films han sido "escritos", es decir, no se ha empleado la imagen de acuerdo a sus imperativos estético-expresivos, sino asignándoles un valor o un cometido igual al de la palabra.

Y llegamos aquí a la conclusión que apunta el presente artículo: demostrar la inadecuación de la imagen fílmica, atendida la manera en que logra su mayor eficacia expresiva, a las formas narrativas y dramáticas que, consideradas como géneros literarios históricos, han sido concebidas y estructuradas en consideración a un medio expresivo que se rige por otras exigencias estéticas. No olvidemos que ambas son formas pertenecientes al género literario, el cual utiliza como medio de expresión, la palabra, instrumento eminentemente racional, repetimos, no sólo en cuanto ha sido creado merced a las facultades intelectuales del hombre, sino también en cuanto requiere, excepción hecha de la poesía, la intervención del pensamiento lógico en su aprehensión cognocitiva y en su sintaxis.

Esta condición de la palabra es por demás, evidente; piénsese sino en la intervención que tiene el pensamiento lógico en el acto de la lectura o la audición, presupuestos indispensables para la captación de los valores literarios, los cuales no se resuelven solamente en la simple percepción sensorial correspondiente, sino que requieren el concurso de otros factores que se llaman abstracción, facultad conceptual, etc.

Por lo tanto, el utilizar la imagen como palabra o en lugar de ella, sometiéndola, lo que es más grave, a leyes estructurales diferentes a las que son propias, no implica otra cosa que negar el arte del film. Ya que la obra cinematográfica, no nos cansaremos de repetirlo, no se reduce a un simple cambio de forma, a una adaptación, como se dice comunmente, de una determinada obra literaria o de cualquier otro gé-

(1) A propósito del alcance y peculiar modo de acción de la imagen, véase el artículo de Antonio J. Grompone: "Análisis valorativo de la imagen cinematográfica". (CINE CLUB N.º 11).

(2) Dr. René Allendy, "La valeur psychologique de l'image" - L'Art Cinématographique, Alcan 1926, Paris.

nero, sino, que es una creación sustancialmente distinta; y por lo tanto, sujeta a exigencias estéticas y expresivas también diferentes. El arte del film no se da en la simple "traducción" de un determinado asunto en imágenes, pero respetando reglas ordenadoras o arquitecturales extrañas, sino en la estructuración de la materia a filmar acorde con las exigencias expresivas e imperativos estéticos del cine.

Lo dicho anteriormente, no implica negar para el cine todo contenido narrativo, sino denunciar como un camino equivocado el de una dramática o una narrativa inspiradas en cánones literarios.

Es así que, atendiendo a lo que es la esencia de la imagen filmica y a la manera como logra su máxima eficacia expresiva, me atrevo a afirmar que el camino más adecuado a seguir por el cine, sería el de la Poesía, ya que ambos apuntan a las zonas de la afectividad.

Tomemos el ejemplo que nos ofrece la poesía en literatura, por tratarse de un género bien definido y reconocido por todos. Esta, dista mucho de ser una construcción racional de palabras y de frases. Como tal, no obedece a las leyes lógicas de la gramática y la sintaxis corrientes; sino que crea su propia gramática y su propia sintaxis. Constituye así una forma de expresión muy singular, en la cual las palabras empleadas se hallan despojadas de su contenido conceptual, buscándose por el contrario, resaltar todo su poder sugestivo. Todo ese léxico de significados ambiguos y simbólicos que se le ha ido adhiriendo en el transcurso de los siglos y es capaz de despertar en el espíritu las más extrañas resonancias.

Con este singular empleo de la palabra en poesía, no sólo se transforma la sustancia de aquélla, sino que su misma capacidad expresiva se acrecienta, en cuanto alcanza esferas del ser psíquico a las que no llega el lenguaje literario corriente.

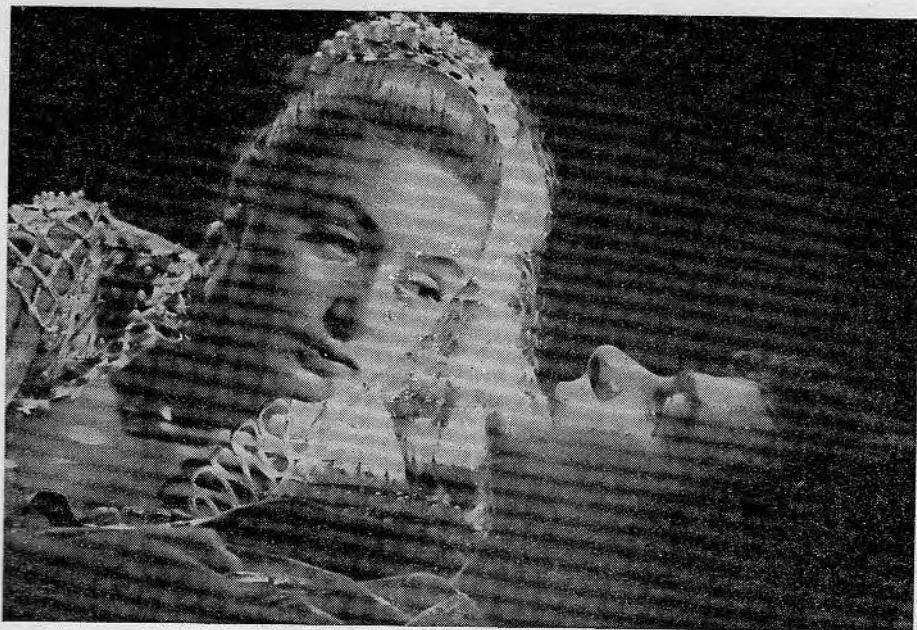
Existen, como vemos, semejanzas marcadas entre el lenguaje poético y el filmico, por lo cual, si se busca emplear la imagen en el sentido de sus mayores posibilidades expresivas, el camino más legítimo a seguir, es el de la poesía.



WILLY FORST — "BEL AMI" — 1939

La conclusión final a llegar está sobreentendida en lo dicho hasta ahora. He tratado de demostrar que la esencia expresiva del cine no es asimilable a las formas narrativas o dramáticas literarias, en las cuales, tan corrientemente, busca inspiración. Y que, de acuerdo a esto, es un error que se compongan los films respetando los cánones de aquéllas.

Por lo tanto podemos afirmar que una estética del cine sólo es posible en función de las propiedades particulares del lenguaje filmico. Y que en el estado actual de cosas, y hasta tanto no se establezcan las bases de una dramática y una narrativa independientes de todo canon literario, el camino más adecuado para el cine es el de la poesía.



ANDRÉ CAYATTE — "LES AMANTS DE VERONE"



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. 9 43 17

CINE DOCUMENTAL BRITANICO

Esta conferencia fué pronunciada por el Sr. Jack G. Bruton representante del Consejo Británico, a modo de presentación de dos importantes films documentales ingleses. "NIGHT MAIL" (Harry Watt y Basil Wright, 1936) y "THE WORLD IS RICH" (Paul Rotha, 1947) que fueran exhibidos por CINE CLUB y facilitados por la mencionada institución.

Por considerarla de gran interés para el lector, hemos solicitado del Sr. Bruton el texto de la misma, que va a continuación.

El carácter inglés es un conjunto de paradojas, y ninguna más sorprendente que la que existe en la diferencia que se nota entre nuestro concepto realista de la humanidad y sus problemas y el mundo fantástico y poético de nuestra literatura y nuestro teatro.

Yo no creo que sea demasiado atrevido ver en Shakespeare un precursor del cine documental puesto que aún en sus mejores obras, en sus grandes tragedias, hay intercaladas escenas de profundo realismo como, por ejemplo, las escenas de "Hamlet" en que intervienen dos cómicos sepultureros y las del portero, por ejemplo, en "Macbeth". Este marcado realismo llega a su punto culminante a principios del siglo con el teatro de ideas de autores como Bernard Shaw y John Galsworthy, y era por eso natural, creo yo, que una de las contribuciones más valiosas hechas al desarrollo del séptimo arte por la cinematografía británica fuera la película documental. Grierson, la figura más destacada de esta rama de la cinematografía inglesa ha calificado a la película documental de "drama del hecho viviente", y en otra ocasión, hablando de ella, dijo, "La película documental es un reportaje fiel de la actualidad, y una tentativa de construir con la cámara una versión verosímil aunque dramatizada de la vida real".

En otros países también ha existido la película documental pero yo creo que es de interés recalcar la diferencia que desde un principio ha existido entre el film de este tipo inglés y el de otros países. El concepto de la película documental que ha inspirado a hombres como Grierson, Rotha, Wright y Watt para hacer sus mejores producciones ha sido el de que el cinema es un medio de educación, no educación en su sentido más amplio, sino en el más limitado de educación social. A este fin se han visto subyugadas las preocupaciones por la forma y el estilo y el interés exagerado por el aspecto estético, aunque no quiero con esto decir que se han ignorado por completo estas características del buen cine.

La finalidad de películas documentales como el grandioso "Nanuk" de Flaherty, y el bello "Nada Más que las Horas" de Cavalcanti es esencialmente dar información, mientras que "Barcas Pescadoras" de John Grierson tiene además de esta finalidad, la otra de recalcar la importancia que tiene para la comunidad, el trabajo arduo de los pescadores del Mar del Norte. Esta obra de Grierson es realmente la película que mar-

ca en Inglaterra la iniciación de una nueva etapa en la historia del cine nacional.

Grierson nació en Escocia, hijo de un profesor, y después de estudiar en la Universidad de Glasgow, pasó tres años en los Estados Unidos como periodista. Durante este periodo empezó a interesarse por el aspecto estético del cinema y cuando volvió a Inglaterra en 1927 estaba deseoso de poner en práctica algunas de las ideas nacidas como consecuencia de su contacto con el mundo del cine norteamericano. Afortunadamente, pudo llevar a cabo su empresa debido a la visión del Presidente de la Junta Imperial de Ventas, Sir Stephen Tallents quien, deseoso de "hacer vivir el Imperio" para el pueblo británico, le encargó a John Grierson la tarea de hacer películas que realizaran este propósito. El primer resultado concreto de la labor de Grierson fué el estreno, en 1929, de "Barcas Pescadoras", una película que aún hoy día es considerada como un clásico del cine documental. Es muy difícil darse una cuenta del impacto que produjo esta película cuando fué estrenada en 1929, pero cayó como una bomba en el mundo cinematográfico de aquellos días, puesto que en ese entonces la industria bri-

tánica se limitaba a filmar versiones de obras teatrales no adaptadas al nuevo medio, respondiendo a un deseo de alejar al cine de la vida diaria de las gentes.

"Barcas Pescadoras" desde el principio marcó nuevos rumbos en todo sentido para el cine inglés. Esta primera película de Grierson muestra claramente la influencia que había ejercido sobre él la escuela rusa y los principios de estructura sinfónica, y el dinamismo de Eisenstein y Pudovkin, y en ella podemos ver el nacimiento de la dualidad que posee toda buena película documental que al mismo tiempo encierra un propósito de educación social y es un experimento estético.

"Barcas Pescadoras" es importante también desde otro punto de vista. En la actualidad no es nada raro que el gobierno de un país costee la producción de una película, pero creo que "Barcas Pescadoras" fué la primera en gozar de este apoyo, con el cual la película documental británica ha podido contar desde aquellos días y sin el cual habría sido difícil, si no enteramente imposible, su desarrollo normal.

Después del éxito de "Barcas Pescadoras" Grierson quedó convencido de que había encontrado el medio más apropiado a su plan de educación social, y debido también a este éxito pudo reunir a su alrededor a un grupo de jóvenes alentados por el mismo ideal como Basil Wright, Paul Rotha, Harry Watt y Cavalcanti. Como todo grupo de entusiastas iniciadores de nuevos proyectos, este pequeño equipo tuvo que soportar condiciones de trabajo muy difíciles, tuvieron que trabajar muchas horas por sueldos muy bajos.

Las primeras películas hechas por la Junta de Ventas tuvieron como finalidad familiarizar al pueblo británico con la vida dia-





VIDA DE LOS CINE CLUBES

ria de obreros y campesinos en todos los países del Imperio. Buenos ejemplos son: "Entre Colinas y Valles" de Basil Wright, que cuenta la vida de un pastor escocés, y "La Gran Bretaña Industrial", que describe el trabajo del alfarero, obra de Flaherty.

Desgraciadamente, en 1933 fué suprimida la Junta de Ventas, pero no sin antes haber producido alrededor de 100 películas documentales. Durante los seis años de su existencia el grupo de Grierson había dado a la película documental madurez espiritual y técnica, y se había formado un equipo de una docena de directores, todos capacitados para efectuar una contribución personal al desarrollo de este tipo de película.

Afortunadamente, Sir Stephen Tallents fué nombrado Director de Correos y él invitó a Grierson y sus colaboradores a seguir trabajando con él en ese Departamento del Gobierno, y bajo la dirección de Grierson fué formada la Unidad Cinematográfica del Correo General, un grupo que hizo películas de gran importancia tales como "Pronóstico del Tiempo", un estudio de los servicios meteorológicos ingleses, "La Voz de Inglaterra", sobre los servicios de la BBC, y una película clásica, "Correo Nocturno", que vamos a pasar esta noche. No quiero analizar esta película, pero quisiera indicar brevemente cuál es su tema. La película describe el viaje que hace diariamente un tren que saliendo de Londres recorre toda Inglaterra hasta llegar a Escocia. Por el camino va recogiendo el correo por un sistema muy ingenioso y este correo es clasificado y repartido durante el viaje. En esta película trabajaron tres hombres que después se han hecho famosos —el poeta W. H. Auden, quien compuso unos versos especiales que, como ustedes verán, imitan la marcha del tren, especialmente hacia el fin del viaje cuando va subiendo las pendientes que llevan a Escocia. Benjamin Britten, famoso compositor, hizo la música, y el uso del sonido en la película quedó a cargo de Cavalcanti.

Fué durante este período que se empezó a emplear el sonido en las películas para otros fines que los del diálogo y comentario. Por primera vez empieza a oírse en las películas los ruidos y sonidos de la vida diaria y también aparece la música especialmente compuesta para cine.

El grupo primitivo de Grierson empezó a dispersarse cuando algunas firmas comerciales empezaron a darse cuenta del papel importante que podía desempeñar la película documental en la publicidad. Firmas como, por ejemplo, Líneas Aéreas Imperiales. Shell Mex y entidades oficiales como el Gobierno Canadiense y el Ministerio del Trabajo costearon películas documentales en las cuales, muchas veces, no hay rasgos evidentes que revelen su finalidad comercial. Un buen ejemplo de este tipo de película es la que se llama "Bastante para Comer", que trata los problemas de la nutrición y sin embargo, fué hecha bajo los auspicios de la Asociación del Gas.

Grierson renunció a su cargo en el Correo General para fundar el Centro Cinematográfico cuyo propósito era, y es, puesto que todavía existe, ofrecer un servicio de consulta, de investigación, de consejos sobre el uso de la película documental y de supervisión de la producción.

Al estallar la guerra en 1939 la película documental británica ya había salido del período experimental, ya se habían hecho 300

En fecha próxima tendrá lugar en nuestra ciudad un Congreso Sudamericano de Cine Clubes, bajo los auspicios del Cine Club del Uruguay. Dicho Congreso tendrá como objeto principal la fundación de la Federación Sudamericana, organismo que propiciará especialmente la mutua ayuda e intercambio de films, entre todas las instituciones afiliadas. Pa-

películas que describían la vida del pueblo británico con imaginación y verosimilitud.

Los que trabajaban en la película documental creían tener el futuro asegurado, puesto que existía en los círculos oficiales una convicción del valor del film como medio publicitario. Sin embargo desaparecieron sus esperanzas, al darse cuenta de que el Gobierno no tenía un plan para utilizar este tipo de película y lo hicieron blanco de acerbos críticos. La situación cambió notablemente con el nombramiento de Jack Beddington como Encargado de la División de Películas del Ministerio de Información, una entidad creada especialmente con motivo de la guerra.

No es necesario aquí insistir sobre la importancia del papel desempeñado por la industria cinematográfica británica durante la guerra, y tan sólo quisiera mencionar algunas de las películas destacadas hechas durante este período por el grupo de directores entrenados e inspirados por John Grierson. Tal vez la más destacada de todas fuera "Blanco para esta Noche", obra de Harry Watt, que respondía a una profunda necesidad del pueblo, cansado de oír constantemente decir que "Inglaterra podía aguantar", de ver alguna evidencia de acción agresiva por parte de este país. La película de Harry Watt comunicaba muy efectivamente al pueblo el sentido dramático que encierra un ataque de un grupo de aviones sobre un blanco que hasta el último momento es desconocido aún por los mismos pilotos. El éxito de esta película dió un nuevo impulso a la producción del Ministerio de Información. Podemos mencionar como ejemplos de las grandes realizaciones de este período, "Comando Costero"; "Atacamos al Alba"; "Victoria en el Desierto" y "Rutas del Oeste".

Durante la guerra se habían dejado de lado un poco los propósitos originales que encerraban el mismo propósito primitivo de Grierson, fueron hechas como, por ejemplo "Llegará la Cosecha", "Niños de la Ciudad" y, la más importante de todas, "Mundo de Abundancia" de Paul Rotha.

Esta noche vamos a ver una segunda versión de esta película de Paul Rotha cuyo tema es la alimentación, su distribución, los efectos de la guerra sobre la producción mundial y las posibilidades de establecer un contralor efectivo de su distribución equitativa. Es una película clásica dentro del campo documental y un magnífico ejemplo de los ideales de John Grierson puestos en práctica en una obra que realiza los propósitos originales de Grierson expresados por él mismo en la siguiente frase: "Para mí, el espejo que refleja la naturaleza no es tan importante en una sociedad dinámica y siempre cambiante como el martillo que le da forma. Yo siempre he tratado de usar el medio del cine como martillo y no como espejo".

ra esta ocasión concurrirán delegados del Club Gente de Cine de Buenos Aires, Cine Club de Rosario, Arte del Cine de la Universidad de Tucumán, Cine Club de La Plata, representando a la Federación Argentina, y delegados de la Federación Brasileña, que representarán a cerca de treinta entidades afiliadas a dicho organismo.

Durante el mes de Diciembre se han de efectuar las reuniones de delegados de Cine Clubes de nuestro país, que han de culminar con la fundación de la Federación Uruguaya. Ya hemos recibido la adhesión del Cine Club de Canelones y Cine Club de Mercedes. Los principios que regirán su existencia, serán los de la Federación Internacional, cuyo asiento está en París.

Noticias llegadas de Porto Alegre, nos informan sobre el Congreso Brasileño de Cine Clubes, realizado el 27, 28, 29 y 30 de Julio en la ciudad de San Pablo. Entre las importantes resoluciones tomadas, extractamos las siguientes:

1) Fundar una Federación Brasileña de Cine Clubes, que será regida hasta la próxima Asamblea General por la siguiente Comisión: Saulo Guimaraes, Eduardo Salvatore, Francisco Luiz de Almeida Sales, Florentino Barbosa e Silva y Carlos Ortiz.

2) Crear, anexa a la Federación, una "Comisión Permanente de Estudio y Defensa del Film Brasileño", con la finalidad de recoger en todos los Estados, todo el material relativo al cine del Brasil, y formar una Filmoteca Nacional en colaboración con el Instituto Nacional de Cine Educativo.

3) Nombrar una Comisión para representar la Federación Brasileña de Cine Clubes en el Primer Congreso Sudamericano de Cine Clubes, que tendrá, entre otras finalidades, la de fundar una Federación Sudamericana, y que efectuará sus sesiones en Montevideo.

En la ciudad de Rosario (República Argentina), se ha fundado el Cine Club Rosario, que ha realizado hasta la fecha diez interesantes exhibiciones cinematográficas. Complementa su valiosa labor en pro del arte del cine, editando un bien presentado boletín informativo y auspiciando sesiones polémicas y conferencias, la última de las cuales estuvo a cargo de Roland, director del Club Gente de Cine, sobre un tema relativo a la labor que desarrollan los Cine Clubes.

El Cine Club de Canelones viene desarrollando con enorme éxito su primer ciclo de exhibiciones, desde el mes de setiembre, con la colaboración de Cine Arte del SODRE, y Cine Club del Uruguay. La adhesión y entusiasmo de su creciente número de asociados, augura una positiva y larga vida a esta nueva Institución.

También se anuncia la iniciación de los espectáculos del Cine Club Mercedes, que agrupa a un distinguido núcleo de la revista literaria "Asir".

Tribuna del Cine Club

N. de R. — La siguiente carta del señor Orcajo Acuña nos fué remitida hace ya bastante tiempo. La demora con que aparece esta edición, ha hecho perder en mucho actualidad a la cuestión planteada. Por ello, y por una razón de espacio imperiosa, nos hemos visto obligados a suprimir de la misma, los pasajes que nos parecieran menos importantes.

Montevideo, 24 de julio de 1950. — Señores directores de CINE CLUB.

Alsina y Alfaro no han respondido a los planteamientos concretos que les he formulado; hacen cuestión personal y sostienen ahora que estamos de acuerdo... No personalizaré, como ellos, y no descenderé a un terreno de minucias que carece de interés público. Pero insisto en que subsiste fundamental discrepancia entre nosotros, lo cual atribuyo en parte a las propias limitaciones de un semanario no especializado, y lo contrario a las ventajas de la especulación generalizada...

El único acuerdo sería llegar a la conclusión de que ellos tienen razón en su plano y yo en el mío. Ellos en la crónica pormenorizada de cualquier film, tenga o no categoría estética, y yo en mi actitud de esteta, como califican a quienes sólo preocupan el buen cine. La posición particular de Alsina y Alfaro surge al solo emitir ese calificativo respectivo para los analistas de la teoría estética cinematográfica.

Lamento tener que expresar a dos cronistas cinematográficos —no muy novicios— que no entienden lo que se quiere decir cuando se habla de forma y de imagen cinematográficas. Confunden pureza de forma con simple trama o complejidad de desarrollo, y pureza de imagen con fotografía en movimiento. Y además de este error inconcebible en dos cronistas avezados, persisten en ignorar la exacta misión de Cine Club y pretenden hacerlo descender al terreno del cine común, extrayéndolo del auténtico, que lo es el de la revisión histórica y estética del arte cinematográfico, ateniéndose a normas estrictas.

Es una desventaja que los lectores de "Marcha" no puedan leer mis propias opiniones, y sería interesante que los lectores de "Cine Club" pudieran comprobar por propia lectura las notables materias de error que la posición de aquellos cronistas representa.

No deberían insistir en que escamoteo la cuestión porque siempre estoy dentro del problema del cine. Mis opiniones responden a una teoría y no a una costumbre o hábito de opinar, pero no seré injusto aprovechando la ventaja de mi esteticismo (calificativo de ellos) y su necesidad de comentar cualquier film.

Alsina y Alfaro me exigen que yo vaya a su terreno, explicándoles las limitaciones de sus crónicas y qué deben hacer para mejorar su perspectiva y su enfoque del hecho cinematográfico. Respondo que no he

leído nunca un enfoque por ellos firmado, que no se refiera exclusivamente a las películas en cartel, salvo la reseña anual. El problema del cine como género les tiene sin cuidado y su larga dedicación y esfuerzo no ha enriquecido su experiencia para intentar el enfoque general, que según sus propias palabras, parece no interesarles. — En ocasiones memorables —"Hamlet", "Iván el Terrible"— extienden sus consideraciones a la materia cinematográfica, pero nunca desde un punto de vista amplio y genérico.

Como no interesa públicamente la discusión de sus crónicas J. H. K. L, sino sus opiniones generales, a mi vez exijo de ellos que vengan al terreno de la pura teoría, que si es de interés público. El plano de discusión de la crítica teórica es el plano de la generalización, amplia y universal. En este aspecto se puede definir y clasificar una posición genérica como la de ellos o la mía. La crónica de tono menor no tiene el mismo interés si no alcanza las proyecciones de la teoría general. Yo no ataco la labor particular de Alsina y Alfaro sino su discutible criterio estético, que se pone a sí mismo fronteras e inhibe cuando trata a los demás de originales... si no coinciden con su particular punto de vista.

Los argumentos que he aducido en apoyo del concepto de imagen pura no parecen transparentes ni veraces a los cronistas de "Marcha", y aunque arguyen cierto acuerdo de criterio conmigo, este acuerdo no existe. Basta juzgar sus propias opiniones. Pretenden que "quien sólo atiende a lo plástico se perderá una parte de la función y no entenderá, por ejemplo, "La Heredera". Se desprende que Alsina y Alfaro no poseen la facultad de percepción simultánea, pues este curioso criterio que desdobra en dos partes irremediabilmente antagónicas, para ellos, forma y contenido, no permitiría disfrutar visualmente de las danzas de un ballet al que "sólo" escuchara la música, o viceversa, ni que quien atiende a la "forma" de una sónica pudiese entender su sentido temático y disfrutar de la melodía al mismo tiempo. La opinión de Alsina y Alfaro configura ya otorgar la primacía del argumento sobre el valor de la forma, y señala, por otra parte, el olvido o la negación del cine de imagen pura —que es "siempre" buen cine— y que prescinde de tratamiento dramático (yo le llamaría dinámico o humano) y diálogo, sonido y otros elementos del cine moderno. Sin diálogo, sin sonido, sin tratamiento o secuencia argumental y sin "ninguno" de todos esos elementos hay todavía cine. Pero no hay cine sin imagen. Por esto afirmo que el idioma del cine —y no sólo del cine de vanguardia— es puramente visual. Lo que no quiere decir que sea "exclusivamente" visual.

Tal vez Alsina y Alfaro creen que lo plástico deshumaniza el tema. Pero con este criterio invalidarían todo el arte actual, que es eminentemente plástico. Su error consiste en confundir lo plástico, que es valor de la forma, con lo estético, que es la historia espiritual de esa forma, y en separar los valores plásticos de los valores humanos al punto de que no conciben que se puedan apreciar al mismo tiempo. Y, además, en

no reconocer que una fotografía en movimiento no es ya arte por llamarse cine.

Propongo a Alsina y Alfaro que den grados de valor y definan no su conducta crítica, su esfuerzo y su constancia, que no está en discusión, sino su posición sobre el cine de imagen pura, de arte o de vanguardia, como quieran que le llame, documental y abstracto. ¿Cómo clasifican —y por qué lo eluden— ese cine regido exclusivamente por un criterio estético riguroso, por cánones estrictos?

No puedo permitirme dudar que sientan los problemas del cine realmente, pero sí sería interesante que participen con los teóricos cuando éstos organizan un foro libre de opiniones. El problema del buen cine no puede serles ajeno. He comprobado que los críticos de cine no intervienen en las polémicas de Cine Club. Ni siquiera asisten a sus espectáculos.

Tendrían ocasión de resumir sus opiniones y de ampliar a la vez la perspectiva de los "estetas" para juzgar el hecho cinematográfico.

Federico ORCAJO ACUÑA

SRS. DIRECTORES DE CINE CLUB:

En momentos en que se habla sin ninguna vacilación de arte cinematográfico, me parece bastante conveniente decir algo sobre la SITUACION DE LOS ARTISTAS DEL CINEMATOGRAFO. Partiendo de la base de que el cine es un arte, qué es lo que pasa con los que manejan ese arte, con los que realizan las obras del mismo? Yo no dudo que con el cine se hayan logrado algunas verdaderas obras de arte, de suficientemente alta jerarquía pero, qué hacemos con los directores de películas? Podemos también llamarlos artistas? En realidad, creo que son muy pocos los que merecen recibir tan alta denominación. Existe en el mundo de los realizadores, demasiadas flaquezas, conformismos y falta de criterio propio, para encargar su película como obra de arte, para que podamos llamarlos sin vacilar, "artistas del film". Tomemos los ejemplos concretos: Fritz Lang, por ejemplo, que brindara en el apogeo del cine mudo "Sigfrido" una obra de tan pura significación y de un valor plástico inefable, por su composición y su estructura total: actualmente se encuentra en Hollywood haciendo verdaderos mamarrachos. Películas de intriga pseudo policial, donde el principio general es el convencionalismo, el estúpido insistir en fáciles recursos, del mismo modo como lo podría hacer un novato y simple muchachote norteamericano puesto a director de cine porque el registro de solicitudes en la fábrica de embutidos se encontraba cerrado. ¿Es posible que un verdadero artista pueda venderse tan fácilmente? Sé que los productores imponen ciertas cosas y que el director no tiene más remedio que someterse a

(Pasa a la página siguiente)

THE FILM TILL NOW (A survey of world cinema) por Paul Rotha, con una sección adicional de Richard Griffith. Visión Press Ltd. - Londres 1949. 755 pág. 174 ilustraciones fuera de texto.

Con los libros ocurre a veces lo que con las películas: su revisión a varios años de su "estreno" —conduce a inusitadas revelaciones conceptuales por el efecto del tiempo. Este libro de Rotha fué publicado por primera vez en 1929 y su autor no ha vacilado en permitir la reedición íntegra del texto original, sin modificación alguna, no obstante reconocer en el prefacio su actual cambio en el enfoque de diversos problemas: actitud que nos permite tener hoy en día la autorizada opinión del Rotha de entonces, con un capítulo histórico, actualizado por Richard Griffith.

Entiendo que esto otorga al libro un especialísimo interés. Los historiadores de nuestra época no siempre se caracterizan por su seriedad, y ya es frecuente la inescrupulosa política de escribir confiando en el recuerdo de viejos films, o simplemente, la de recoger ideas ajenas. Las opiniones de Rotha, en cambio, gozan del privilegio que le confiere el estar basadas en una vivencia no muy alejada de los acontecimientos que alude. Su historia puede muy bien considerarse la primera de importancia que se publicó, tanto por sus alcances históricos como por las teorías expuestas, si se recuerda que la primera edición de Bardeche y Brasi-lach —seguramente la más mentada y difundida— data de algunos años más tarde.

Rotha divide la historia por países, exponiendo su evolución a través de los realizadores más notorios de la época. Resulta curioso, dentro de este panorama, observar el descrédito de algún realizador como Von Stroheim— de

ellas, si quiere subsistir, pero, sin embargo, existe una rama de realizadores, donde las claudicaciones no existen o por lo menos, son menos trágicas. A la cabeza del grupo va Charles Chaplin, pero hay otros, René Clair, Flaherty, Marcel Carné.

Estos directores han conservado a través de momentos difíciles, una regularidad en el estilo y en la concepción del film, que por lo menos nos acercan a la noción clásica del artista, en otras ramas, y que los muestran intransigentes con sus normas de trabajo y con su modalidad.

Creo por lo tanto, que no debemos apresurarnos a llamar artistas a tantos realizadores de películas que apenas tienen algún oficio o artesanía para laborarlas, pero que carecen de la garra y del espíritu indeclinable que hacen del hombre, un gran artista. Existen excepciones, como las ya señaladas pero, en general, la profesión del cineasta corriente transcurre en términos de simple oficio o habilidad técnica y muy raramente en la tarea absolutamente artística.

El cine es un arte donde hacen falta artistas.

DOMINGO CASTALDINO.

LIBROS

quien hoy suelen escribirse loas— y la aparición de algunos nombres entonces apenas conocidos, que hoy han confirmado su inclusión entre los "valores que surgen". Aparte de esto, y dentro de términos muy generales, se nota una sobrevalorización del cine alemán (el desproporcionado elogio de "Caligari"—frente al "Nacimiento de una nación"— ya fué observado por el crítico Alfred A. Greene), que ofrece contraste con la discreta importancia otorgada al cine francés y su movimiento vanguardista, no obstante reconocer más adelante, la necesidad de la experimentación en el campo cinematográfico. Puede considerarse, en cambio, menos objetable la omisión del cine italiano y danés, cuyo conocimiento pudo haber sido dificultoso para el autor.

Más importantes son las teorías de Rotha, expuestas en un capítulo aparte, y el interés de su revisión se justifica plenamente por la vigencia que mantiene a pesar de los años. Un estudio detenido de estos problemas escapa a la extensión de esta nota, pero el resumen del pensamiento del autor puede encontrarse condensado en sus mismas palabras: "Un film es, primordialmente, una norma dinámica o ritmo (obtenido por el montaje) impuesto a la naturaleza (el material usado debe ser preferentemente la realidad). Es gobernado pictóricamente por el uso de la luz y el movimiento en la creación de imágenes visuales, y mentalmente por la psicología en la creación de imágenes mentales".

Una tercera parte, no menos extensa que las anteriores a cargo del crítico norteamericano Richard Griffith, Director de la National Board of Review of Motion Pictures de Nueva York, y colaborador en algunas documentales de guerra como los de la serie "Por qué peleamos" bajo la dirección de Capra, pone al día la parte histórica, desde 1929 a 1948. Su elección por parte de Rotha, habla de por sí de criterios semejantes, y su contribución al libro — que comprende un capítulo dedicado al cine americano y otro al europeo— cuenta con la total adhesión de Rotha, quien declara compartir la responsabilidad de algunos juicios, especialmente en la parte que atañe al cine europeo.

Cierra la voluminosa y bien presentada edición una filmografía de películas importantes, cuya utilidad puede considerarse relativa, por el limitado número de films calificados y por los errores que se han deslizado en algunas fichas.

E. H.

IL FILM NEI PROBLEMI DELL'ARTE por Luigi Chiarini. Edición: Ateneo — Roma, 1949. Perteneciente a la "Collana di studi cinematografici Bianco e Nero". 195 págs.

He aquí un valioso libro que expone un ajustado análisis del cine, en cuan-

to a su naturaleza artística y su situación en el dominio del arte.

Este inteligente trabajo, que merecería fuera traducido a nuestra lengua, se divide en dos grandes capítulos. En el primero, y bajo el título de "El problema estético y moral", el autor desarrolla agudamente y con la precisión que brinda una larga experiencia de maestro en el "Centro Sperimentale di Cinematografia", diversos aspectos relativos a la condición artística del film, a la naturaleza de la imagen fílmica, al problema de la forma y el contenido, etc. Cada página está llena de valiosas enseñanzas, y en conjunto, la obra merece nuestra más cálida recomendación. Con el título de "El problema técnico", el autor se aboca al análisis de importantes aspectos en la creación del film: el tratamiento, el encuadre, labor interpretativa. En esta última parte, desarrolla su teoría sobre el actor cinematográfico, apuntando diferencias con el actor de teatro, en la que expone pensamientos que fueran objeto de una esmerada reseña en un libro anterior, "L'ARTE DELL'ATTORE", que Chiarini suscribiera con Umberto Barbaro. Muchas interrogantes que plantea el cine, encuentran su respuesta clara y sencilla en esta pequeña obra, y buena parte de la crítica debería consultarla para evitarse confusiones respecto de la comprensión del film como obra de arte.

Cierra este libro, a manera de ejemplo sobre cómo concibe la labor crítica de los films, una "Parábola de Charlot y de Chaplin", en la que, a pesar de la altura con que ha sido escrita, el autor no mantiene el rigor con que estudiaría la naturaleza del film ni en mucho, las consecuencias que extrajera de la primera parte de su libro.

Luigi Chiarini es director de la muy importante revista "BIANCO E NERO". A su esfuerzo e inteligencia responde en gran parte, esa sistemática preocupación que alientan los jóvenes críticos italianos por configurar una valedera estética del film.

A. J. G.

COLABORACIONES

La Dirección se reserva el derecho de publicar o rechazar las colaboraciones, no devolviendo en ningún caso los originales.

Estas deberán ser enviadas a Juan Benito Blanco, 859 - Montevideo.

REVISTA DE FILMS

EL REALISMO EN EL CINE AMERICANO:

Con las Horas Contadas

(D. O. A. Rudy Maté, 1949)

y

El Triunfador

(The great champion, Mark Robson, 1949)

La adopción del estilo neo-realista por el cine norteamericano no ha tenido, posiblemente, el efecto que imaginaron sus dirigentes como vía de rescate de una popularidad muy venida a menos. Quizás hayan olvidado en su euforia inicial que el realismo debe atenderse, a la vez, a lo externo y a lo interno. Así, la mayoría de las veces, lo primero les alcanzó para distraer al público, y hoy en día todo el "movimiento" puede recordarse más por sus características de reportaje gráfico-policiaco, que por su uso puesto al servicio de una teoría de expresión. De aquí el interés de "CON LAS HORAS CONTADAS".

Argumento de corte también policial, lleno de complicaciones poco inteligibles y menos inteligentes, demuestra la preocupación de Rudy Maté por usufructuar del elemento real con un sentido expresivo. En este aspecto —ya que no se puede hablar del film como obra integral— algunas escenas son particularmente notables: la agitada fuga de Frank Bigelow por las calles de la ciudad encuentra su correlación anímica en las mismas personas y objetos que lo rodean, a veces una niña jugando, otras una columna de revistas puestas a la venta, de un kiosco. Es el mundo exterior que adquiere una dimensión inusitada para el individuo.

Otros elementos, manejados con igual acierto en el interior de un cabaret, proporcionan un aporte valioso para la antología de lo siniestro en el cine.

Con un argumento basado en un cuento corto de Ring Lardner, que ofrecía más posibilidades que el anterior, "EL TRIUNFADOR" de Mark Robson reserva un atractivo más escaso, por los límites que le fija su propia ambición, más atenta a la notable espectacularidad conseguida en algunas escenas, que a profundizar algunos problemas de fondo y ambiente, apenas bosquejados. Además, la película resulta notablemente disminuida por su condición de secuela de "El Luchador" Robert Wise, (1949), frente a la cual se hace aún más patente el corto alcance de sus objetivos.

E. H.

Clamor Humano

(Home of the brave, Mark Robson, 1949)

Más que en cuanto a su factura cinematográfica —que dista mucho de ser brillante, salvo algunos buenos momentos de cine en la espesura de la selva— el film interesa, al igual que "LA LUZ ES PARA TODOS" (Gentlemen's Agreement, ELIA KAZAN) por el papel importante que pudo desempeñar en la historia de la difusión de las ideas. Es a este terreno que debemos dirigir pues, el juicio crítico, y lamentablemente, también en este plano el film perdió significación. Si bien durante su desarrollo, se logran introducir algunas verdades, el problema del sentimiento racista anti-negro, perdió generalidad y vigor en la maraña de un complejo psíquico sufrido por el protagonista. El problema social se transforma en un problema de medicina y psicoanálisis. Hollywood, tan afecto a falsear los temas, pretende resolver la cuestión en estos términos: los negros sufren en E.E.U.U. el odio y el desprecio de los blancos, porque no han sabido permanecer indiferentes frente a sus manifestaciones. Estos negros! Cuando aprenderán a estar "au dessus de la mêlée".

Bajo los Techos de París

(SOUS LES TOITS DE PARIS, RENE CLAIR, 1930)

Constituyó una de las más felices revisiones que ofreciera Cine Arte en esta temporada. Film típico del sentimiento clairiano, concebido en un tono parejo, amable, con un oscilar de alegrías y tristezas, de lealtades y traiciones que en nada lastiman la idealidad de los personajes, movidos por un sentir ligero y absolutamente simple, cercano al de las marionetas.

En una atmósfera de constante libertad de espíritu, el amor, el dolor, las pasiones, se viven en dosis suficientemente diluidas como para no quebrar la esquemática psicología de los clásicos personajes: El, ella, el amigo, el villano y el inevitable mundo de los vecinos. Sencillez en todo, en las situaciones en los individuos, en los decorados, pero todo puesto al servicio de un juego que Clair compone en el mejor de los estilos, repleto de gracia y de abierta simpatía y cariño por la criatura humana.

A. J. G.

Los Niños nos Miran

(I bambini ci guardano, Vittorio de Sica, 1943)

Aunque la hayamos conocido recientemente, *Los niños nos miran* es una película de 1942 y como *Obsesión y Cuatro*

pasos en las nubes, prefiguraba, antes de *Roma, ciudad abierta*, el neo-realismo italiano.

En efecto, la cualidad formal más característica de *Los niños nos miran* es la de haber recreado ambientes y personajes de avasalladora vitalidad: la casa de Pricó, la pensión, la playa, la casa de la modista; Pricó y su madre, y todos los personajes de segundo plano. No nos hallamos ante una recreación de seco o esquematizado realismo, con finalidades didácticas, políticas o morales, sino ante instantes henchidos de vida, que Vittorio De Sica, su autor, no juzga ni pretende encauzar (como no sea en el muy discutible final de la película, que muy probablemente le ha sido impuesto).

Esta obra, aunque se basa en una novela ajena, tiene muchos puntos de contacto con su posterior y más personal producción, *Lustrabotas*. En ambas se trata de procesos de descomposición vistos por niños, que son inocentes víctimas.

Hay, pues, en De Sica una continuidad creadora; porque no es un director que se limite a realizar sus películas ajustándose a una rutina artesanal más o menos consciente. Al igual de los demás neo-realistas italianos, no se preocupa de lograr una perfección técnica secundaria, sino que busca captar ambientes y reacciones humanos; y, en su caso particular, lo hace desde un punto de vista sumamente personal.

La clave de su obra la da él mismo en esta frase: "El sentido de mis films es el de la búsqueda de la solidaridad humana, la lucha contra el egoísmo y la indiferencia".

Hay un egoísmo y una indiferencia contra los que lucharon en la Italia de la pos-guerra (*Lustrabotas*). Egoísmo e indiferencia también presentes en un medio más reducido, no ya de una sociedad sino de una familia pequeña burguesa en *Los niños nos miran*. Y ambas realizaciones son un llamado a la solidaridad, a la simpatía humanas.

Bien analizado, *Los niños nos miran* es una obra desigual; a su convicción de ambientes y personajes, al capaz manejo de cámara y sonido, al bien revivido ardor de una irresistible pasión sensual, hay que restar una interpretación no siempre feliz, un innecesario melodramatismo a medida que la acción avanza, y ese final a que antes nos referimos, que es falso y estridente. Sin embargo, la película es sólida, porque a despecho de sus fallas, Vittorio de Sica le ha conferido una patético verdad dramática, cuyo origen debe buscarse en su cálida y honesta simpatía hacia los hombres.

José Carlos Álvarez

Bestias que Fueron Hombres

(Three came home, Jean Negulesco, 1949)

No es una obra de arte, ni pasa de ser poco más de una mediana película; sin

FALLO DEL SEGUNDO CONCURSO DE AFICIONADOS ORGANIZADO POR CINE CLUB

A los 21 días del mes de octubre de 1950, reunidos los señores J. C. Alvarez Olloniego, Enrico Gras, Eugenio Hintz (en ausencia del señor Antonio Larreta), Florio Parpagnoli y Hugo Rocha como integrantes del Jurado designado por el Cine Club del Uruguay, para juzgar los trabajos presentados a su Segundo Concurso de Cine de Aficionados, previa revisión y discusión de los films presentados bajo los lemas "Debutante", "Ensayo" y "18 de Mayo", emiten el siguiente fallo:

GRAN PREMIO GENERAL Y PRIMER PREMIO DE PELICULAS DE ARGUMENTO (\$ 200.00 Y COPA) AL FILM "LAPSUS", LEMA "DEBUTANTE". — Al otorgarle el premio máximo que instituye Cine Club en su Concurso, el Jurado desea subrayar especialmente el equilibrio poco común entre la forma expresiva y el contenido del film, donde el clima y ambiente de ensueño han encontrado su materia más apropiada en el uso inteligente de los propios objetos del lugar de acción, así como en la exacta ubicación del rostro humano, que participa al igual que los objetos en esta aventura en lo irreal. En este mismo sentido, señala que la película logra crear con estos objetos reales, una auténtica atmósfera surrealista, más convincente que la breve secuencia de pinturas, cuya calidad informativa resta intensidad al ambiente logrado. Las cosas y los seres crean el surrealismo, en tanto que los cuadros se limitan a documentarlo.

El film se destaca también por la sobriedad y economía de la realización, a la que bastan cinco escasos minutos para crear, desarrollar y resolver una intensa atmósfera. Sirven a estas cualidades, una técnica de fotografía, iluminación y encuadre de fina y pareja calidad, así como la justa actuación de los intérpretes.

A pesar de la falta de competencia en su categoría, "Lapsus" se destaca por sus valores intrínsecos, en virtud de los cuales el Jurado le otorga también el Gran Premio General.

PRIMER PREMIO DE PELICULAS DOCUMENTALES (\$ 100.00 Y COPA), A "TIERRA COLORADA", LEMA "ENSAYO". — Al discernir este Primer Premio, el Jurado ha tenido en cuenta el acierto y autenticidad del tema elegido, considerando que el proceso cinematografiado se ajusta a una realidad de nuestro suelo. Exento de efectismos, vale por su amor a las cosas elementales que, incluso en algunos instantes, son vistas y sentidas con fuerte lirismo. La autenticidad, está expresada formalmente por medio de una fotogra-

fía que exalta la calidad de la materia captada: los valores plásticos de la tierra, agua, fuego, el hombre y la máquina. Sólo es de lamentar la reiteración de motivos a lo largo del film, y su final excesivamente prolongado.

Destaca, asimismo, el tino con que el realizador ha cuidado los detalles, valorizados frecuentemente por un inteligente montaje, sin perder el dominio de la unidad narrativa general de la película.

SEGUNDO PREMIO DE PELICULAS DOCUMENTALES (UNA COPA), A "18 DE MAYO". — Representa un esfuerzo bien intencionado, pero viciado por una ambición no concorde con la materia, ni con los medios empleados. El uso arbitrario de imágenes reales y reproducciones pictóricas, contribuye a la falta de equilibrio de este film. Son destacables algunas tomas aisladas de rostros humanos, que revelan un correcto sentido fotográfico, en mérito de lo cual se le otorga este premio de estímulo.

Habiéndose procedido a la apertura de sobres, los autores de los trabajos presentados resultaron ser los siguientes:

de "LAPSUS":

Tema original y guión cinematográfico: MARCOS GABAY.

Dirección y cámara: ALBERTO MANTARAS ROGE.

Intérpretes:

BEBA VIGIL DE LAGOMARSINO
MARCOS GABAY

de "TIERRA COLORADA":

Fotografía: LENINE GONZALEZ.

Dirección: GREGORIO BADEMIAN.

de "18 DE MAYO":

MANUEL LARA
ANTONIO LISTA
HORACIO DELPINO
RAUL LOPEZ

A título de consideraciones generales, el Jurado desea manifestar su agrado ante la evidente superación de valores de los trabajos premiados, con respecto al Primer Concurso de la misma índole organizado por Cine Club, no obstante la lamentable escasez de películas representadas.

J. Carlos Alvarez, Florio Parpagnoli, Enrico Gras, Hugo Rocha, Eugenio Hintz.

Films Exhibidos por Cine Club en la Temporada 1950

REVISTA DE FILMS

Viene de la página 12.

embargo, este film, cuyo sobrio título original ha sido cambiado por nombre de gusto tan dudoso, constituye una muestra interesante del neo-realismo hollywoodense. Nos hallamos ante un reportaje fotografiado en forma dinámica, con una acentuada predilección por lo morboso y lo violento. Equivale, al igual de otros films de esta tendencia, a una noticia de LIFE; y esto no es para extrañarse, porque todo el movimiento proviene de Louis de Rochemont y "La Marcha del Tiempo", vinculados a esa revista.

(Para mí —y no lo digo por preferencia o rechaza— esta característica distigue fundamentalmente el neo-realismo norteamericano del italiano, que tiende a cinematografiar la crónica sociológica de su tiempo).

Pero, en **BESTIAS QUE FUERON HOMBRES** hay algo más que morbosidad y violencia gratuitas; y además no es —a diferencia de las más de las obras de género y procedencia— el reportaje de un hecho policial. Es este film un inteligente artículo periodístico sobre las vicisitudes de una familia inglesa, internada en campos de concentración japoneses durante la pasada guerra. Maneja, pues, desde cierto punto de vista, una material más noble, con elementos de mayor trascendencia humana que **LA CALLE SIN NOMBRE** o **LA CIUDAD DESNUDA**, si es que cabe señalar ejemplos.

El guión hábil de Nunnally Johnson, la correcta realización de Jean Negulesco, su afán de sinceridad, su valentía en tocar ciertos temas prohibidos por la floja pudibundez de la censura hollywoodense (V. Gr.: el problema sexual de los prisioneros de guerra), la noble piedad para amigos y enemigos, víctimas de los males de la guerra, valorizan la obra, justifican su realización.

José Carlos Alvarez

NOTA

Por diversas razones la edición de este número de "CINE CLUB" aparece con atraso excesivo. Es por ello que, sobre un material preparado tiempo atrás, los lectores deberán disculpar especialmente la falta de actualidad de esta Revista de Films.

Esperamos que las dificultades accidentales que nos han aquejado, puedan verse solucionadas en los números sucesivos de nuestra publicación.

Exhibición Nº 36:

ESPOIR (Sierra de Teruel - 1939).
André Malraux.
LA BATALLA DEL RIEL (La Bataille du Rail - 1945).

Exhibición Nº 37:

LA CIUDAD FRENTE AL RIO (1949).
Enrico Gras.
LOS PUEBLOS DORMIDOS (1948).
Leo Fleider - Francisco Madrid.

Exhibición Nº 38:

EL LUCHADOR (The Set-up - 1949).
Robert Wise.
LA FUERZA BRUTA (Of Mice and Men, 1939).
Lewis Milestone.

Exhibición Nº 39:

COMBOURG (1948).
Jacques de Casembroot.
VAN GOGH (1948).
Gaston Diehl, Robert Hessens, Alain Resnais.

Exhibición Nº 40:

Reposición de **VAN GOGH** y **Polémica**.

Exhibición Nº 41:

FESTIVAL CHRISTIAN-JAQUE:
LOS DESAPARECIDOS DE SAINT-AGIL.
(Les Disparus de Saint-Agil - 1938).
EN UNA NOCHE DE NAVIDAD.
(L'Assassinat du Père Noël - 1941).

Exhibición Nº 42:

TURKSIB (1928).
Victor Turin.

43

Palabras del Sr. Jack G. Bruton sobre: La Escuela Documental Inglesa.
NIGHT MAIL (Correo Nocturno - 1936).
Harry Watt y Basil Wright.
THE WORLD IS RICH (El Mundo es Rico - 1947).
Paul Rotha.

Exhibición Nº 44:

LA HONORABLE ANGELINA (L'Onorevole Angelina - 1947).
Luigi Zampa.
CAZA TRAGICA (Caccia Tragica - 1947).
Giuseppe de Sanctis.

Exhibición Nº 45:

EL AMANECER (Gryning).
RITMO DE LA CIUDAD (Manniskor i stad).
Arne Sucksdorff.

Exhibición Nº 46:

EL ACORAZADO POTEKIN (Bronieniosietz Potomkin - 1925).
Sergio M. Eisenstein.

Exhibición Nº 47:

MANUK EL ESQUIMAL (Nanook of the North, 1920-21).
Robert J. Flaherty.
LA DAMA Y EL FANTASMA (The Gost and Mr. Muir - 1946).
Joseph L. Mankiewicz.

Exhibición Nº 48:

BERLIN (Sinfonía de una Ciudad - 1927).
Walter Ruttmann.
CHAPAIIEV (1934).
Serguei y Georgi Vasiliev.

Exhibición Nº 49:

SUEÑO DE NAVIDAD (1946).
Karel Zeman.
FERDA LA HORMIGA.
Mikulastic y Sekora.
CANCION DE CUNA.
H. Tyrlová.
LA REBELION DE LOS JUGUETES (1947).
M. Uzelac.
LA JOIE DE VIVRE (1934).
Héctor Hoppin y Antony Gross.

Exhibición Nº 50:

CAMINO DE DAMASCO.
(Sulla via di Damasco).
EL PARAISO TERRESTRE (1940).
Enrico Gras y Luciano Emmer.
EL ETERNO RETORNO.
(L'Eternel Retour - 1942).
Jean Cocteau - Jean Delannay.

Exhibición Nº 51:

TURAY, ENIGMA DE LAS LLANURAS (1950).
Enrico Gras.

Exhibición Nº 52:

WESTERN APPROACHES (1944).
Pat Jackson.

Exhibición Nº 53:

SORTILEGES (Magia Negra - 1944).
Christian - Jaque.

Exhibición Nº 54:

EL PIPE (The Kid - 1920).
Charles Chaplin.
EL SILENCIO ES ORO.
(Le Silence est d'Or - 1947).
René Clair.

Exhibición Nº 55:

AMORE (1947-48).
Roberto Rossellini.

Exhibición Nº 56:

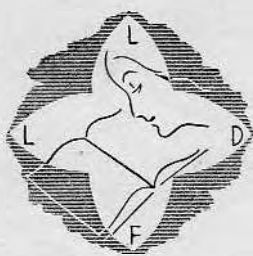
A 18 METROS DE PROFUNDIDAD.
Jacques Y. Cousteau.
FILMS PREMIADOS EN EL CONCURSO: 18 DE MAYO.
Lara, Lista, Delpino y López.
TIERRA COLORADA.
Lenine González y Gregorio Bademian.
LAPSUS.
Marcos Gabay y Alberto Mántaras Rogé.

Exhibición Nº 57:

ROMA y FLORENCIA EN PRIMAVERA.
Istituto LUCE.
LUSTRABOTAS (Sciussia - 1945).
Vittorio de Sica.

Exhibición Nº 58:

ZANZABELLE EN PARIS.
Ladislav Starevich.
IMAGENES MEDIOEVALES (1949).
William Novik.
PACIFIC 231 (1949).
Jean Mitry.



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

Los Libros de Francia

Cerrito 479 Teléf. 9 43 17

**FILMADORES
PROYECTORES
PELÍCULAS
ACCESORIOS**

en Sección

Cinematografía de

Optica

Roberto De Cesare

ITUZAINGO 1434
MONTEVIDEO

Malvin - Carrasco - Miramar
Punta del Este

IIº CURSO INTERNACIONAL DE VACACIONES PRO - ARTE Teresópolis - 1951 - Brasil

Al igual que el Primer Curso, realizado en Enero y Febrero de 1950, en la bella ciudad de Teresópolis este segundo Curso Internacional de Vacaciones, dedicado igualmente al estudio de las artes en general, tendrá como idea fundamental la de crear un "forum" para la nueva generación.

Las materias a tratarse serán: **música, artes plásticas, arquitectura, teatro y danza**, etc., y a cada materia corresponderá un curso especializado, realizándose así debates, conciertos y exhibiciones plásticas de las grandes obras de todos los tiempos.

La competencia de los maestros (entre ellos **H. Scherchen, K. U. Schnabel, Hugo Balzo, Tomás Terrán**, etc.), aseguran el alto nivel de los seminarios a realizarse.

Por lo demás no se ha ignorado el aspecto de cultura física ni la realización de excursiones por los hermosos lugares de la región.

Por informes sobre viaje y alojamiento, comuníquese con la **Srta. Stapff - Canelones 2321 A - 4 - teléfono: 40447.**

F I L M E

Publicación del Círculo de Estudios Cinematográficos de Río de Janeiro

Cuerpo de Redacción

Director Responsable	Alex Viany
" Cultural	Vinicius de Moraes
" Gerente	Carlos Fernando Santos
" Artístico	Jorge Bastos
" Substituto	Rodrigo Goulart
Orientador Técnico	Mario Capistrano

En venta el N.º 2 dedicado a La Danza en el Cine. Precio del Ejemplar \$ 1.60

C U F E S

cinematográfica uruguaya
filmadora y exhibidora

mercedes 1212 tel. 91786

proximamente en su nuevo local
colonia 1189 teléfono 9 42 96