

17



3542

cine club

sumario

cine club

17

José María Pedasta

Tercera dimensión —
Enseñanzas de un nuevo ensayo

Fernando Pereda

En la experiencia con los films
primitivos, la magia del cinemató-
grafo escapa de las clasificacio-
nes conocidas

José Carlos Alvarez

Das primitivos de una época de
transición

Leopoldo Torre Nilsson

Historia de una Admiración

Jeanne

Un profeta del arte cinematográ-
fico: Jean Epstein

Georges Charensol

Das historiadores del cine

Films

Río Sagrado
Ahora es el tiempo
Vueltas y revueltas

Antonio J. Grompone

Candifejas
La reiteración de un mito

Cinotecas

Carta de Giselda Zani
Carta de la Cinemateca Uruguaya
Cine Club y la Cinoteca del Cine
Independiente contestan

julio

1953

DIRECCION

ANTONIO J. GROMPONE

REDACCION

JOSE C. ALVAREZ
EUGENIO HINTZ

COMPAGINACION

JORGE DE ARTEAGA

ADMINISTRACION

JORGE PIGNATARO

DISTRIBUCION: Y REDACTOR RESP.

CESAR SEOANE

Portada - "El Gabinete del Dr. Caligari" - Ampliación de un fotograma de una copia original
perteneciente a la cinoteca del Sr. Fernando Pereda.

REDACCION Y ADMINISTRACION: FLORIDA 1474 - MONTEVIDEO - URUGUAY

cuie sa



CUFE fué la primera empresa que en nuestro país inició la explotación del moderno cine de 16 mm.

...Y la UNICA que en el momento ofrece las ventajas de reunir en una sola organización TODO LO MEJOR EN:

PELICULAS
EQUIPOS PROYECTORES
SERVICIO TECNICO CON
PERSONAL ESPECIALIZADO
REPUESTOS

C U F E S A
COLONIA 1189
TEL- 94296
91786
MONTEVIDEO

Café puro "EL PAULISTA"

MOLIDO A LA VISTA

- | | |
|-----------------------------|------------------------------------|
| 1 Av. AGRACIADA 2733 Bis | 6 Dr. PABLO DE MARIA 1461 |
| 2 Av. 8 DE OCTUBRE 3840 Bis | 7 CARLOS M ^a RAMIREZ 36 |
| 3 Dgo. ARAMBURU 1798 Bis | 8 Av. GRAL RONDEAU 1534 |
| 4 R I V E R A 2688 Bis | 9 D A N T E 1908 |
| 5 AGRACIADA Y CASTRO | 10 RIVERA 603 (Las Piedras) |

EL PAULISTA

SOCIEDAD ANONIMA

INSTITUTO CULTURAL ANGLO-URUGUAYO

SOCIOS Y ALUMNOS:

INSCRIPCIONES ABIERTAS
DURANTE TODO EL AÑO

AGRACIADA 1464 1er. Piso

Teléfs. 9 05 70 y 8 37 08



Simmiko

MEZCLA DE HABANOS SUAVES DE ALTA CALIDAD

18 Cigarrillos gruesos o \$ 0.30 lo cojillo

C. R. U. L. S. A.

GUANA 2226



Tel. 40 09 29

EQUIPOS DE SONIDO PARA SALAS COMERCIALES

RECEPTORES — COMBINADOS

INTERCOMUNICADORES

REGULADORES DE TENSION PARA PROYECTORES
MANUALES Y AUTOMATICOS

Distribuidores de Productos de Ingeniería



CAMISAS

LIDER

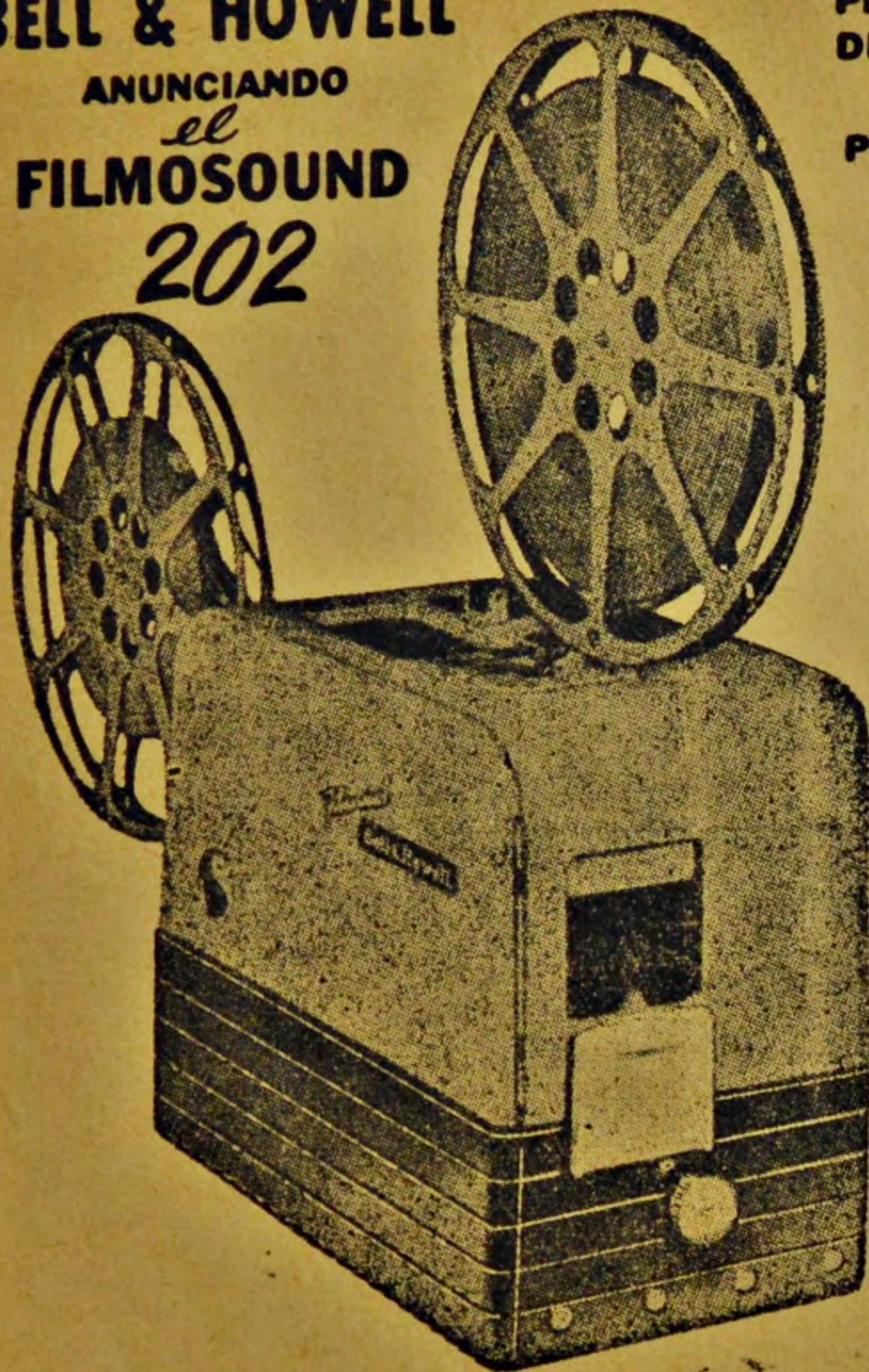
CALZONCILLOS

CLARIN

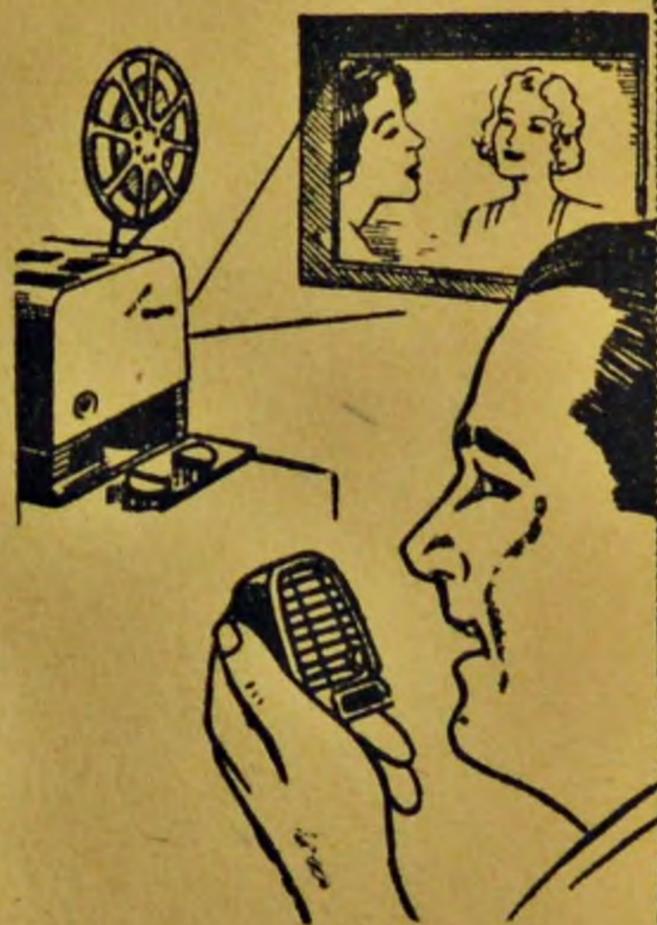
DOS MARCAS DE CALIDAD

BELL & HOWELL

ANUNCIANDO
el
FILMOSOUND
202



**PROYECTOR SONORO
DE 16mm. QUE GRABA
SUS
PROPIAS PELICULAS**



**GRABANDO CON
EL FILMOSOUND**

202

**¡TAN FACIL COMO
SINTONIZAR EN SU RADIO!**

BELL y HOWELL le brinda le más grande invento en el campo de la cinematografía desde el advenimiento del cine sonoro..... el FILMOSOUND 202..... un proyector para 16 mm que graba el sonido sobre la película durante la proyección reproduciendo inmediatamente después de grabado

¡Sus películas mudas convertidas en sonoras!... toda su filmoteca, ganando en interés y amenidad, las películas sobre sus negocios así como las educacionales, encuentran nuevas y más vastas aplicaciones tan pronto Vd le adicione su propia personalidad, mediante la grabación de su voz en un FILMOSOUND 202

Envíe sus películas a Bell y Howell para tratarlas con el procedimiento SOUNDSTRIPE.

Enhebre la película en el FILMOSOUND 202 como en un Filmosound corriente

Conecte el micrófono (suministrado con el proyector) o el tocadisco o ambos a la vez si así lo desea.

Grabe su voz música o ambas a la vez, a medida que proyecte la película.

Enhebre de nuevo la película y proyéctela, el FILMOSOUND 202 reproducirá la grabación

El resultado una grabación clara de insuperable fidelidad tomada sobre la película en sólo cuestión de minutos

NORTON S. A. COLONIA Y CUAREIM

tercera dimensión

enseñanzas de un nuevo ensayo

Con una película llamada *Bwana Devil*, producida por Arch Oboler para Artistas Unidos, el cine anda actualmente luciendo por Europa las últimas mejoras que ha logrado introducir en los artificios destinados a fraguar una anhelada tercera dimensión. Digo mejoras porque eso son en efecto, y no otra cosa, estos nuevos arbitrios que proporcionan a los espectadores una más segura —y cómoda— sensación de entrar materialmente en el mundo ilusorio de la pantalla, o, si se quiere de que ese mundo rebasa sus habituales lindes para penetrar, derramándose, en el de los espectadores.

Pero no hay demasiada originalidad, pese a las interesadas afirmaciones de la propaganda, en aquellos arbitrios. Tampoco el cine acude ahora a otra cosa que a la conocida y trajinada estereoscopia a que tantos años hace había acudido. Acrecienta, sí, la eficacia de las antiguas prácticas, pule y afina su artesanía al tiempo que la enriquece; mas no pone en juego otros principios científicos ni inventa sistemas fundamentales diversos. La técnica tridimensional de *Bwana Devil* reitera así la de aquellos periclitados *anaglifos* de larga historia no sólo en el cine sino también en la física recreativa. La reitera en lo que en ellos es sustantivo: la proyección de dos imágenes y la visión binocular; la mejora en lo que es accesorio, aunque importante: el modo de disociar la doble imagen, confiado a filtros polarizadores y no a meros filtros de color.

Sobre los olvidados *anaglifos* este nuevo procedimiento, denominado "*Visión Natural*", ofrece la ventaja de brindar imágenes más limpidas y de mayor definición estereoscópica; ofrece, sobre todo, la de permitir la proyección en colores. Pero todos los antiguos inconvenientes, molestias y limitaciones, siguen vigentes; y sigue, en primer término, la necesidad de someter al espectador al uso de gafas analizadoras para que la correcta visión de la película sea posible.

El más antiguo sistema utilizado por el cine para crear la ilusión del relieve, fué el mismo de la fotografía: la doble imagen obtenida en condiciones semejantes a las de la humana visión binocular, y descompuesta luego en dos fotogramas, derecho e izquierdo, diversos en cuanto a los relativos puntos de vista. Pero en tanto la fotografía podía fácilmente exponer por separado los dos fotogramas y dar a cada persona, merced a un sencillo aparato de óptica, la posibilidad de ver con cada ojo el solo fotograma correspondiente (condición necesaria al efecto estereoscópico), el cine escollaba en la dificultad de que exponía sus fotogramas ante una multitud y la visión binocular disociada semejaba imposible.

Entonces se aplicó al cine el subterfugio de teñir cada una de las dos imágenes de un color distinto —verde y azul— proyectándolas sobre una pantalla común, viejo subterfugio usado desde mitad del siglo XIX en las proyecciones fijas. Con ayuda de gafas bicolores (un ojo verde y el otro rojo) la disociación se producía pasablemente: el cristal rojo sólo permitía ver la imagen verde y el cristal verde la imagen roja. Las condiciones de la visión estereoscópica se obtenían, más o menos, y la profundidad se patentizaba de igual modo que ocurría en los estereoscopios individuales, tan difundidos como entretenimiento familiar.

En 1922 vió Montevideo la primera película de este género. No por cierto un entero film, sino únicamente un corto fragmento de dos minutos intercalado en una de aquellas comedias *Sunshine* que se movían en el absurdo deliberado, el permanente "gag" y la comicidad epiléptica. Este fragmento mostraba algunas escenas que eran sólo primario juego de ilusionismo y no pretendían ser otra cosa: una pantera parecía andar por el haz de luz del proyector, una manga de riego dirigía

su chorro hacia la sala, una viga *salía* de la pantalla y avanzaba sobre el público. A nadie importaba la minúscula entidad de todo esto: lo que importaba era tan sólo la conquista de la nueva inusitada dimensión, y el efecto, en verdad mediocre, que ella procuraba. El público satisfacía su curiosidad con esos breves escamoteos, se divertía con la novedad... y también se fatigaba los ojos considerablemente.

Años andando, Metro -Goldwyn-Mayer exhibió otra cinta análoga, más larga que aquel trozo casi prehistórico pero también de escasa duración. Tal cinta se presentó con el antiguo nombre de *anaglifos*, ya inventado por Ducos de Houron. No agregaba nada sino una maestría más cumplida de la cual dimanaban imágenes más nítidas, resolución más fácil, menor esfuerzo visual: mayor eficacia ilusoria, al fin y a la postre. Pero los principales defectos, inherentes e inevitables, seguían patentados. Los anaglifos fueron en el cine poco más que una curiosidad y, pese a nuevos y más cuidados tanteos, tuvieron vida efímera.

Y es que la estereoscopia cinematográfica, así concebida y realizada, carecía necesariamente de largo porvenir. Su principal obstáculo fincaba en la fatiga que producía, a veces muy grande. Y a ésta había que agregar todavía los engorros que dimanaban de una calidad monótonamente gris (toda plasticidad fotográfica naufragaba en ese gris pizarroso y el color era imposible); de la interferencia entre ambas imágenes nunca perfectamente resueltas; de la resistencia del público al uso de las gafas. Aquello sólo pudo valer como mero pasatiempo y como transitoria curiosidad: no como otra cosa.

Pero los pioneros del relieve persistieron en su obstinada busca y se echaron por todos los caminos para llegar a una meta más alta, superando las insuficiencias de los anaglifos y suprimiendo los fastidiosos anteojos. Y sucesivamente aparecieron numerosos inventos: las pantallas en panel de abeja y las dobles o triples pantallas en rejilla, consecuentes a un nuevo modo de proyección estereoscópica; luego, los "*cinemas*", las vastas pantallas curvas sin marco, el "*hipergonar*". Pero todos los sistemas que creyeron posible la modificación profunda de la estereoscopia, o su sustitución, reclamaron cambios muy importantes en las técnicas de la proyección y aún en las de la filmación. Y esto aparejaba muchas dificultades, algunas muy grandes, que la industria rechazaba.

No cabe aquí la reseña de aquellos inventos, ninguno de los cuales ha salido todavía de la fase experimental o, por lo menos, de la de una aplicación muy restringida. "Grosso modo" todos parten de dos principios: la percepción de profundidad considerada como proveniente de condiciones ópticas objetivas; esa misma percepción considerada como un complejo psicológico en el que tienen prevalente intervención la experiencia y la memoria. De estos principios, así como de los compromisos entre uno y otro, surgieron proyectos y tentativas también diversos, la mayoría de los cuales reclamó profundos mudamientos y nuevas pericias. Quiero recordar rápidamente la pantalla tridimensional de Ivánov, las hiperpantallas periféricas, la duplicación o triplicación del ángulo de toma y su "re-estabilización" sobre pantalla cóncava, la doble proyección simultánea sobre diversos entramados, etc., etc.

¿Por cuál de estas vías llegará el cine a alcanzar la tercera dimensión que persigue tan afanosamente como antes persiguió el color y el sonido? Desde luego no es posible predecir nada, y sí es forzoso tener presente que cualesquiera investigaciones estarán originariamente dificultadas por todos los problemas que plantea un fenómeno tan complicado y sutil como el de la humana percepción visual. Pero puede ya sospecharse —y la experiencia de *Bwana Devil* lo corrobora— que las mejores soluciones han de ser aquellas que se aparten de unos deficientes modos estereoscópicos y, libertando al espectador de la visión binocular disociada y de la tiranía de las gafas, lleguen, merced a otros procedimientos, a provocar la apariencia del relieve.

No puede predecirse nada porque de todos los valores sucesivos con que la imagen fotográfica fué enriqueciendo su primitiva naturaleza, éste que quiere incorporar ahora es el más irreal y fantomático. Y son insospechables las añagazas que el ingenio humano puede discurrir para atribuirle una existencia, como lo son las circunstancias en que este juego ilusorio actúe y lo es también la misma eficacia

de ilusión que él llegue a tener. Puede afirmarse, sí, y valgan informaciones responsables, que los procederes y los tanteos más seductores son todavía fantasmas de laboratorio.

El cine en relieve es hoy el arma más poderosa que prepara la industria del film para apercibirse a la batalla contra la televisión. El espectáculo a domicilio, realizado por las pequeñas pantallas televisoras, amenaza gravemente el negocio de la exhibición, y aun cuando no afecte gravemente a la cinegrafía de mayor importancia, afecta sin duda a la producción media, sólida base económica de aquella industria. Por eso Hollywood da creciente impulso al cine en colores, inaccesible a la televisión; por eso echa mano del relieve, aunque sea, como hoy hace, desempolvando y refrescando los preteridos anaglifos. Ahora es menester sobrepasar a la televisión en el halago del público, es decir, es menester atraer a este público a las salas de cine ofreciéndole lo que no puede ver desde una cómoda poltrona de su casa. Y esta es la situación que, primordialmente, decidió al productor Arch Oboler a echar al mercado su "*Visión Natural*", dando a beber en odre nuevo el viejo vino.

El rodaje de "*Visión Natural*" se realiza merced a una cámara estereoscópica de doble objetivo y doble rollo de película. La proyección es igualmente doble, sobre una pantalla corriente donde se superponen los fotogramas. Pero cada uno de los haces luminosos de estas dos proyecciones pasa a través de un filtro polarizador y sus imágenes adquieren así la facultad de ser anuladas por otro filtro correspondiente colocado ante los ojos del espectador. Munido pues de unos anteojos, cuyos cristales no son otra cosa que filtros analizadores, este espectador verá con cada ojo una sola de las dos proyecciones: aquella que el filtro le permita ver. Y de esta suerte se obtiene la visión binocular separada y el consecuente resultado estereoscópico.

La más notoria ventaja que este sistema ofrece, es la de permitir la visión coloreada, imposible para los anaglifos. El Anscolor brinda, cosa que el Tecnicolor no puede todavía, esa apetecida contingencia. El resultado es medianamente aceptable, dentro de lo que el cromatismo filmico es capaz, y los colores poseen una calidad que podrá ser mejorada. A esta ventaja ha de sumarse, ya se ha dicho, una mayor acuidad, una resolución más definida, una mejor calidad de relieve, un cansancio menor para los ojos. Pero puesto que "*Visión Natural*" no es, al fin, sino un modo de estereoscopia, siguen prevaleciendo en él los defectos inherentes a la estereoscopia misma. Y si el mayor de ellos parece ser, por lo menos en cuanto atañe al aspecto comercial, la imposición de los anteojos, en cuanto atañe a la condición artística subsisten otros defectos de mayor significación todavía.

Ante todo, la apariencia de profundidad, diría mejor del relieve, no va acompañada de una igual apariencia de masa. Los volúmenes semejan con frecuencia planos, y la tercera dimensión se acusa mucho más *entre* ellos que en ellos mismos. En las distancias medias este aplastamiento del volumen suele ser flagrante y los follajes muestran ese mismo carácter de recortes de papel que tienen los rompimientos del teatro. El relieve se patentiza con harto mayor evidencia en los primeros planos que en los últimos, y a menudo las imágenes simulan mejor adelantarse fuera de la pantalla que hundirse en ella, alejándose por una ficticia distancia. Y ha de agregarse todavía que el tamizado de la luz, el modelado de las formas, las esfumaduras de la lejanía, todo lo que es perspectiva aérea, y puede tener tanta potencia sugestiva y evocativa, parece en una especie de pura ilusión geométrica donde los contornos se definen con precisión, pero donde todo pierde morbidez y, particularmente, corporeidad. La plástica de este cine tridimensional se ve ahora más libre y desenvuelta que lo estuvo con los rudimentarios teñidos bicolores, pero sigue estrechada y cercenada por las mismas conocidas limitaciones.

Sin embargo, la más ardua cuestión que se plantea no es tanto la de juzgar las mayores o menores posibilidades de un determinado procedimiento, sino la de juzgar todo el relieve cinegráfico, en su máxima y aun no alcanzada eficiencia suasoria; ese relieve que hoy no es más una ambición inaccesible sino una vecina realidad acaso presto y plenamente alcanzada. Ya existen los entusiastas, poseídos

del mesianismo del relieve, que profetizan un futuro en que el espectador será, casi más que espectador, actor de las películas que contemple, puesto que éstas desarrollarán sus peripecias en torno de aquél, quien sentirá que coparticipa en ellas con algo más que una distante presencia. Y existen igualmente los detractores y los pesimistas que dicen entre bromas y veras, que cuando los inventores hayan dominado definitivamente el sonido, el color y el relieve, se encontrarán... con que han inventado el teatro.

Pero sin broma ninguna, y más allá del estricto ámbito de cualquier novedad, merecen considerarse, sí, los peligros que entraña ese desmedido afán de que el cine parece poseído (y la persecución del relieve no es más que otro episodio) por acercarse hasta la mínima distancia de la realidad. Merece considerarse el hecho de que tal afán puede aparejar una negativa actitud artística, pues que toda arte presume, necesariamente, un proceso de abstracción, selección, transfiguración, reordenación. Y merecen considerarse todavía los riesgos que suponen romper las lindes de ese microcosmos que es la pantalla cinematográfica y hacer que las imágenes invadan otros territorios, pues al violar esas lindes se viola igualmente el espacio que condiciona a las figuras que allí se mueven, espacio que no es ficción sino real. Y merecen considerarse todavía otros riesgos y proponerse otras meditaciones que no serán siquiera apuntadas ahora pues que el hacerlo así llevaría este artículo, informativo y apenas comentador, mucho más lejos de cuanto pretende.

Pero deseo no obstante recordar, siquiera sea de paso, lo dicho tantas veces y otras tantas demostrado: toda enfadosa y minuciosa busca de la realidad sólo puede llevar el cine hacia los destinos artísticamente más desvalidos; no hacia una representación iluminada y elocuente de esa realidad, no a su patética re-creación, al modo italiano, sino únicamente a esa menuda fidelidad traslaticia que no es más que formulación mostrenca e impersonal.

Frente a las primeras manifestaciones viables del relieve, la experiencia aconseja ser muy cauto y no precipitar el dictorio, pese a las falencias e imperfecciones, pese aun a las direcciones desorientadas. En nombre del cine mudo, tan coherente y lúcido cuando alcanzó su madurez, se alzaron encendidos vituperios contra el sonido: y en verdad que aquellos "talkies" de 1932 los merecieron. Sin embargo el sonido llegó a sumarse a la imagen con la más aguda inteligencia, y de este consorcio salieron presto obras tan poderosamente expresivas como *La ópera de cuatro centavos*, *El vampiro* y *El millón*. En nombre de una plástica de blancos y negros, que llegó a afinar prodigiosamente su sensibilidad visual y a pulir infatigablemente su artesanía, se maldijo de un color que venía derramando por las pantallas sus ácidas tintas de anilina y parecía proceder siempre según una estética de calcomanía y de cromo barato: y también los maldicientes tuvieron razón a su hora. Sin embargo, aun cuando el color ande todavía dando tumbos (en el más anárquico desorden tonal, entre compactos cielos de añil, frondas verde-sulfúricas y amuñecados rostros de ocre rojo) y aun cuando todavía esté lejos de haber hallado sus cabales función y definición, médase la distancia que ha recorrido desde los días de *La Cucaracha* y de la *Revista de revistas* y se dejará de vituperarle en nombre de aquellas exquisitas armonías que con solo el blanco y el negro compusieron Dreyer y Murnau y Fritz Lang.

Podría afirmarse, dando a la afirmación casi el carácter de una regla general, que a cada novedad incorporada por el cine a su naturaleza y a cada adelanto técnico cumplido en esas progresivas incorporaciones, ha correspondido un transitorio retroceso artístico; ha acompañado una época de confusión y actividad extraviada; ha sucedido una especie de frenesí por desarrollar la novedad, por exhibirla y explotarla a todo trance, provocando cada vez un período de pertinaces errores. El recuerdo de las películas "ciento por ciento habladas", como decían en serio los programas de entonces, puede ejemplificarlo exactamente. Y puede hacerlo igualmente el recuerdo de *La Cucaracha* y de los *Desfiles de Broadway* que pudieron llamarse perfectamente calcomanías animadas.

Pero los desbordes se contuvieron, las pasajeras fiebres de palabra y color se mitigaron, y por obra conjunta de artistas y de técnicos fueron estableciéndose los nuevos y más justos acuerdos de donde salió, o está saliendo, el nuevo lenguaje.

No de otro modo ocurrió, en suma, con el movimiento mismo, primera etapa y sustancial condición del cine. De aquellos convulsivos filmes, hechos por entero de truculencia gesticulante o de trepidante comicidad, el arte cinematográfico llegó, en treinta años a la medida, la armonía y el lirismo de *El martirio de Juana de Arco* y de las mayores películas de Chaplin.

Cada descubrimiento — y el de el sonido fué el de mayor entidad — desbarató, es cierto, anteriores formas expresivas, impuso formas desconocidas, obligó a la fraguación y el aprendizaje de una nueva gramática, una nueva retórica y una nueva elocuencia. Y todo este laboreo debió realizarse en medio de la confusión, la urgente avidez, la equivocación organizada y la explotación del mal gusto. Por eso mismo parece por momentos cosa de milagro.

Se realizó no obstante, o, mejor dicho, se está realizando. En los primeros tiempos del cine sonoro decía René Clair, más o menos, esto: Habíamos llegado a determinar un lenguaje para el cine mudo; ahora hemos de determinar y aprender un lenguaje nuevo. Y así ocurrió en efecto. Aquel admirable laboreo se cumplió, pese a todas las cortapisas, y del nuevo lenguaje brotaron expresiones tales como *Les enfants du paradis* o *Ladri di biciclette*. ¿Por qué no ocurriría lo mismo con respecto de esta dimensión que ahora viene a introducir otro factor de anarquía y desorden? El relieve no parece, por cierto, más ajeno al cine bidimensional que pareció el sonido ajeno al cine mudo. Y si hoy apenas se concibe — por lo menos en la producción corriente, aun en la muy buena — un cine integralmente silencioso ¿no podría suceder que mañana apenas se concibiese un cine tan solo bidimensional?

Es indudable, eso sí, que la afirmación regular del relieve impondrá a la composición cinegráfica — así a la arquitectura de cada fotograma como al montaje — nuevas definiciones y nuevo estilo. Y otra vez las palabras de René Clair podrían repetirse. Todas las formas de nexos o de cesura que hoy conoce el discurso cinegráfico — corte, disolvencia, iris, fundidos, encadenado — deberán ser revisadas, remudadas probablemente, desechadas en muchos casos y reemplazadas por otras. Deberán serlo también las fundamentales nociones de plano, de campo y contracampo, de escena, quizá hasta de secuencia. Es posible que desaparezcan las “transparencias”, las sobreimpresiones, los fondos fotográficos, o que se modifiquen profundamente; lo es, sin duda, que aparecerán nuevos conceptos sobre el decorado, los últimos términos, los trucos y efectos especiales, acaso hasta sobre el vestuario.

Pero todo esto se halla en un futuro del cual *Bwana Devil* sólo permite vislumbres, aunque, en verdad, vislumbres hartos más notorias y promisorias que permitieron aquellos remotos tanteos teñidos de rojo y verde. Cuando entren en juego las pantallas periféricas, la proyección sin cuadro, los cineramas, el procedimiento cuya patente se afirma que posee Max Fleischer; cuando el cine logre cazar y domesticar esa huraña tercera dimensión que persigue; cuando naturalmente asimile el relieve a su ya complejo organismo y sea capaz de proporcionar a los hombres la ilusión plena de sumirse en un mundo de tres dimensiones, entonces aparecerá las inmediatas exigencias de un nuevo idioma y habrá que descubrir las reglas de un nuevo estilo. Lo que no quiere decir por modo alguno que serán del todo rechazadas y quedarán invigentes las que hoy rigen, como mayor o menor precisión, el idioma del cine.

Por lo que se refiere al sonido, *Bwana Devil* sigue fiel a las convenciones del presente y acepta las limitaciones del altavoz único colocado tras de la pantalla. Pero ya se preven, también en este campo, nuevos ingenios que envolverán al espectador en una atmósfera sonora, y éstos no serán ya corrientes altavoces repartidos por toda la sala — cosa realizada desde tiempo atrás de diversas experiencias — sino que serán otros aparatos de reproducción electroacústica.

Muchas veces el cine indagó un “espacio sonoro”, un, diría, relieve acústico, obteniendo excelentes resultados de las resonancias, los ecos, los planos distintos de la voz y la música. Otros tantos recursos ensavó igualmente para enriquecer la banda sonora y entre esos merecen recordarse el “sonido sintético” y el “sonido electrónico”, ambos de naturaleza extra musical pero que en algunas pruebas

de laboratorio — también en algunas demostraciones del cine *amateur* — se mostraron de una sorprendente e inédita pujanza expresiva. En esta misma revista tuve ocasión de aludir a ellos a raíz de las películas de Ian Hugo y de Len Lye presentadas en 1952 al Festival de Cine Independiente de Venecia.

Pero todas estas experiencias tuvieron siempre como punto de partida el altavoz único a través del cual pasa la totalidad de la banda sonora. Se trata actualmente de emplear diversos altavoces, de modificar su ubicación en la sala y de atribuir a cada uno sólo una parte de la música, los ruidos y las palabras, que se disociarían así y se sintetizarían en el oído del espectador-auditor. Este podría, por lo tanto, escuchar frente a él las voces de un diálogo en tanto resuena a sus espaldas el rumor del viento y el trueno retumba sobre su cabeza. Y no se diga que los entusiastas del realismo a toda vela pueden quejarse de tales esperanzas...

También estos juegos y habilidades están todavía en una etapa experimental, como lo están el cinerama integral y la proyección sin cuadro. Pero nada hace imposibles las nuevas maravillas. No fué imposible dar movimiento a las imágenes de la fotografía, ni hacerles luego el don de la palabra: tampoco ha de serlo el dotarlas de una nueva dimensión por la cual ellas puedan moverse y hacerse oír. Pero no es a los inventores ni a los taumaturgos de la técnica a quienes competereá resolver en último trance; no es, menos aún, a los artistas. Es a los industriales y a los financieros del cine. Ellos serán, al fin y a la postre, quienes lo resuelvan, luego de echar sus concienzudos cálculos.

Este es, sumariamente, el estado de la cuestión en cuanto atañe al relieve cinematográfico y al sonido que quizá ha de acompañarle. En cuanto a la concreta película *Bwana Devil* poco cabe decir de ella porque poco merece, fuera de las consideraciones atinentes a su condición tridimensional. *Bwana Devil* es una trivial sucesión de aventuras africanas tejida en torno de la construcción de un ferrocarril: hay allí una muchacha rubia, un valeroso cazador, muchos negros y algunos leones devoradores de hombres; ocurren las manidas peripecias, más pesadas ahora que otras veces y mucho menos convincentes; y la historia remata con el esperado final feliz. Eso es todo y, como se ve, no es mucho.

En realidad la película no pretende más que exhibir sus efectos de profundidad, y sólo como expresión de una técnica y de sus alcances es que debe juzgarse. A este respecto cabe reprocharle las deficiencias que se han reprochado otras veces a la estereoscopia y que, suscitadamente, han sido ya señaladas. Pero cabe asimismo afirmar que ya se adivinan los insospechados horizontes que la profundidad abre al cine y por los cuales el cine podrá acaso llegar a inesperadas cimas, sobre todo cuando rebase el período infantil de las películas "ciento por ciento en relieve" que ya se avecina, amenazante. Las fallas que *Bwana Devil* presenta, sobre todo en sus nexos y en su ritmo, han de atribuirse a la inadecuación de unos medios aptos para la ilación de las imágenes bidimensionales pero ya insuficientes ante las exigencias que viene planteando la nueva dimensión que entra en juego.

Bwana Devil es la primera película larga y en color que nos muestra el cine tridimensional. No pasa, lo repito, de un nuevo intento estereoscópico, mejorado y perfeccionado en el oficio, aunque ceñido siempre a sustantivas limitaciones. Empero, este experimento se halla mucho más cerca de un plausible decoro formal que lo estuvieron las películas que iniciaron el período sonoro, y mucho más todavía que las primeras películas que movieron las primeras imágenes mudas ante el pasmo un poco incrédulo de los primeros espectadores del cine.

JOSE MARIA PODESTÁ

en la experiencia con los films primitivos.

la magia del cinematógrafo escapa de las clasificaciones conocidas

La historia de los comienzos del cinematógrafo se hace difícil por la escasez de documentos. Dice Sadoul en el prólogo de su libro "Les Pionniers du Cinéma": "Casi todos los films estudiados en este libro han desaparecido para siempre, nosotros no los hemos visto, hablamos según catálogos de la época o algunos raros testimonios". Y declara con ejemplar honradez: "Es indispensable señalar a los lectores las lagunas de mi documentación". Después, refiriéndose a su seguridad de que existen en el libro omisiones y errores, pide se le ayude a rectificarlos. Trataremos, cuando nos sea posible, de responder a este llamado que hace Sadoul a sus lectores, no ignorando, por experiencia, lo difícil que es llegar a precisiones donde hay tantas probabilidades de equivocarse.

Con la valiosa colaboración de mi amigo José Carlos Alvarez hemos podido hacer el estudio de films del período primitivo y ocuparnos de una parte aún desconocida, innominada para nosotros mismos, de esta cineteca que tengo el trabajo y el placer de seguir creando, desde el año 1935, para el Uruguay.

A las dificultades en el hallazgo de un material que sea, sin duda alguna, de esa primera época, se añade el estado de conservación del material, a veces fragmentado o interpolado. Y el film mismo, o más exactamente, la película misma, es atacada por una misteriosa enfermedad, y sola se destruye dentro de su caja metálica. Una amarillez, un olor ácido peculiares anuncian esa enfermedad cuyo origen no sabemos. (1)

En la observación directa, en la proyección de los films, suelen aparecer testimonios que corroboran o, a veces, rectifican la historia ya hecha. Se da la circunstancia singular de que sea posible, sin moverse de Montevideo, seguir aumentando la historia europea y general del cinematógrafo, y hallar "nuevos" films, hoy presumiblemente desconocidos, que ponemos de inmediato entre los hierros del proyector para intentar su forzada resurrección. Este es un momento muy particular de nuestro trabajo, porque existe siempre un riesgo especial en ver un film que ha estado mucho tiempo oculto y que no se conoce: en casi todos hay demasiados ejemplos de lo que fué y no es, demasiada muerte indisimulable. Otro era el mundo de los primitivos del cine en el momento en que lo fueron creando, al parecer, con la alegría de su escritura de niño. No estaban tan lejos de la "lucerna artificiosa" del sabio padre jesuíta Kircher, y de su magia catóptrica, descendiente de aquellos espejos transformadores de imágenes, ya recordados con admiración por el romano Aulo Gelio.

(1) Cuando aparecen estos síntomas aconsejamos, como posible medio para evitar la total destrucción, que se aisle la película de su caja metálica y se le quiten los rastros de sales de plata que pueden haberle quedado.

En la gracia de los films primitivos, en la parte de encanto que aún persiste, está lo que tienen todavía de su magia blanca original: era un "truco" limpio, una trampa excitante, una forma de prestidigitación misteriosa, pero alegre. Aun el espectador no había visto sobre la pantalla a seres que ya no existían; aún no había sufrido el golpe de esta sorpresa. Después la magia blanca se fué volviendo oscura, cineraria, porque se le iban agregando desaparecidos y ruinas. Al principio fueron ciertos animales: los perros, que se ven acompañando a los personajes del film en sus precipitadas carreras, son los primeros fantasmas inadvertidos. Después algunos actores y actrices famosos nos dieron la novedad de su falsa resurrección. El suicida Max Linder nos seguía mostrando su máscara de mimo, pero algo en ella había cambiado con la muerte. Desde entonces se incorporó al cine una impresión, un "pathos" alucinatorio que sólo de él podía venir y se confunde con una de sus razones más humanas: la razón de resucitar, de alguna manera, lo que ha pasado para siempre. Es algo que ya sería diabólico si no fuese ilusorio. Pero si no es magia negra lo parece: el SALVE y el COAGULA de los alquimistas tendría semejanza con el análisis y la síntesis del movimiento, que es el film; ver en la pantalla escenas que se suceden en distinto tiempo o en otro lugar, nos recordaría al espejo mágico. Pero si lo parece, no lo es: el cine tiene trampas, "trucos", y la magia negra no, por definición.

También se conoce que el cine no participa de lo diabólico porque no puede vencer a ninguna ley natural. Es erróneo creer como Jean Epstein, el ilustre cineasta recientemente desaparecido, que el cine tiene "la capacité de faire varier la dimension et l'orientation temporelles", (2) hasta recordarle, un poco, el milagro de Josué deteniendo al sol y a la luna.

Con más lucidez, cincuenta años antes, escribió el dramaturgo José Echegaray, (3) refiriéndose a la ilusión del "tiempo al revés" en el cinematógrafo: es "fingir que hacemos lo que no puede hacerse". Pero cuando escribe más adelante: "o, por lo menos, podemos hacernos la ilusión de que lo hemos vencido" (al tiempo), ya no es tan discreto, porque no es verdad que sea la ilusión "por lo menos", sino sólo la ilusión. Es tan erróneo creer que el film acorta, alarga o hace reversible el tiempo, como sería creer que después de la invención de la cámara fotográfica el tiempo puede ser detenido en la inmovilidad de una fotografía. El río de Heráclito sigue corriendo igual después de estas invenciones.

Con relación al problema del tiempo el cinematógrafo es, a lo más, una máquina alegórica: sólo da el espectáculo del problema. Pero su espectáculo puede llegar a ser angustioso. En el mundo trémulo, extraño, de los primitivos films, en su mundo de ahora, tenemos esta seguridad: todas las sombras que se mueven en la pantalla son representaciones de muertos. Cada uno tiene allí su simulacro, su doble óptico, su condición póstuma o su proyecto de muerte. Estos últimos son las excepciones, los que aún viven; están allí como islas, distintos a los otros. Tal vez podríamos reconocerlos, pero ignoramos la manera de separarlos, porque serían como la doble refracción de una sola corriente. Es difícil que, en este sentido, pueda haber algo de tal intensidad en un film de ahora, o relativamente cercano. Pero, a su vez, cuando a los films de hoy —algunos ya están muy al borde, ya están esperando— les llegue el tiempo de esta atroz posibilidad alucinatoria, serán más intensos que los primitivos, porque en la mayor riqueza del lenguaje crece la alucinación. (4)

(2) "L'intelligence d'une machine", pág. 164.

(3) Ver el N° 14 de la revista del Cine Club.

(4) Esto no pasa con cierta clase de films, por ejemplo, con los dibujos animados.

Es una muestra de lo que va a ser este futuro, el documental de Marc Allegret, "Avec André Gide", proyectado hace poco en la sala del Cine Club. Aquí, inevitablemente en nuestra experiencia, todo el film está sobreimpresionado por otra experiencia anterior: es ver y oír, en el cinematógrafo, a la misma persona que en la tarde del 21 de febrero de 1951, en un 6º piso de la rue Vaneau, vimos reposar en su ataúd, sobre el suelo, en una pequeña habitación de la misma casa que aparece en el film. Pero su rostro de allá tenía menos cansancio y una imperceptible sonrisa serena, casi sobrenatural, que no se adivina por el documento de Allegret.

Creemos que el cine no puede vencer a ninguna ley natural. Por eso pensamos que no participa de lo diabólico. ¿Esto es totalmente cierto? El consuelo que nos da haciéndonos revivir, de alguna manera, lo pasado, es más que sospechoso: porque son y no son, eran y no eran. Lo demoníaco podía estar aquí, en la desorientación de la esperanza.

FERNANDO PEREDA

archivo

Continuamos estudiando y clasificando los films primitivos de la Cineteca Pereda. En este número de CINE CLUB se da a conocer dos films pertenecientes a una época importante para la historia de la cinematografía italiana. Estos han sido elegidos un tanto al azar entre las muchas películas que de tal origen encierra esa Cineteca.

dos primitivos de una época de transición

ALVISE SANUDO

Cines, Roma. 1911.
(Copia original de época, en buen estado).

"Es recién en 1911" — escribe un historiador — "que la Cines conquista la primacía de la traducción al celuloide de toda la historia universal, pasando con la mayor desenvoltura de Enrique IV a Napoleón". A esto conviene agregar que desde sus principios, cuando aún la Cines no se había constituido en firma importante y era sólo la Alberini e Santoni, producía films históricos y lo que es más importante, se hallaba entre ellos "La presa di Roma" (1905), el primer film italiano con argumento, "acción histórica en siete cuadros", que fué dirigida por Filoteo Alberini.

Alvise Sanudo es un film de tal género, y por la fecha de su producción corresponde al comienzo de la primacía de Cines como traductora cinematográfica de la historia universal. Mario Caserini era por entonces su director principal, y la especialidad del mismo la constituían, precisamente, los films de ambiente histórico. El buen éxito de "Los tres mosqueteros" (1909) hacía que Caserini fuera conceptuado el maestro para la realización de films de esa índole. Su personalidad no era, tal vez muy brillante, pero sus películas poseían una cierta solidez que las hacía apreciables. Acerca de ellas, concretamente sobre La Romanina (1910) y Rómola (1911), que se hallan en la Cineteca Pereda, esperamos escribir más ampliamente en un próximo número de CINE CLUB.

Enrico Guazzoni competía en 1911, dentro de la Cines, en la realización de films históricos, y pronto habría de superar — y por cierto con mayor calidad artística — las obras de su precursor.

Verdone afirma que, por ese tiempo, también hacían películas históricas para dicha empresa el Conde Antamoro, Carmine Gallone, Genaro Righelli y Egidio Rossi. Sin embargo, no hemos hallado referencias a algún film histórico que les sea atribuido antes de 1913.

Por ahora resulta imposible establecer cuál de ellos realizó Alvise Sanudo. De esta película sólo poseemos una referencia en la nómina de films de 1911 en el libro imprescindible de María Adriana Prolo "Storia del Cinema muto italiano".

El argumento de Alvise Sanudo puede sintetizarse así:

Alvise Sanudo, político veneciano, tiene por rival a Almaro Donato. No solamente en política sino también en amores, pues Donato pretende, al igual que Sanudo, a María, hija del Embajador de Francia en Venecia.

Almaro Donato se entera de que Sanudo y María son amantes, una noche en que rondando las cercanías del palacio de ésta ve a Sanudo subir por una escala hasta la ventana de la alcoba de la muchacha. Resuelve vengarse, y para hacerlo acusa a su rival (en una carta que echa al buzón de las delaciones), de tracionar a la República y hallarse en tratos con los franceses. Alvise Sanudo es arrestado.

El padre de Alvise le insta a éste declare qué hacía en la Embajada de Francia la noche en que se supone cometió su traición. Alvise se niega a decirlo por no comprometer a María. Esta, al saber que su amante ha sido apresado, va al palacio del Dux y le confiesa a éste sus relaciones con Alvise. El Dux firma un documento por el cual queda en libertad la víctima de las maquinaciones de Donato, y María se presenta con la orden de libertad en la prisión.

El Dux llama al Embajador de Francia y obtiene de éste el perdón de las relaciones irregulares entre su hija y Alvise.

Alvise Sanudo se encuentra entre los últimos films importantes realizados en Italia dentro de un plan de corto metraje (dos bobinas). Su intriga se desarrolla en una forma asaz esquemática. Al uso de la época no es más que una acción dramática reducida a sus episodios más esenciales. Su realizador ha obtenido un ritmo ágil, alternando situaciones paralelas con tomas cortas, tan cortas a veces, — iniciación del film — que por momentos hacen los sucesos que se cuentan ininteligibles para el espectador. Toda la acción se desarrolla en Venecia, una ciudad de papel y cartón pintados; lo único que resulta verdadero en ella es el agua que se estanca entre las bambalinas. Los trajes de los personajes son apropiados; se ha tenido un cuidado especial en la reconstrucción de

ambientes. En cambio, los actores actúan con gesticulación exagerada: Resulta visible la influencia de la ópera italiana, y nos encontramos con lo que Bardeche y Brassillach llaman, con razón, un "bel canto silencioso".

Alvise Sanudo parece ser la obra de un pintor (Caserini y Guazzoni lo eran), no únicamente por la predominancia de los decorados, sino también por la búsqueda de perspectiva. Sus tomas encierran tres planos: 1) Al frente, actor u actores principales de la escena; 2) al medio, personaje secundario; y 3) al fondo, los figurantes o un personaje, personajes, que entran en escena. Este "montaje en profundidad" podría llevarnos a creer que Alvise Sanudo es un antecedente de ciertas teorías cinematográficas modernas, pero cabe reconocer que su autor, quienquiera que sea, no busca tanto obtener efectos dramáticos a la Wyler como ajustarse a una concepción plástica preestablecida en función de los decorados.

Roberto Paoletta ha señalado muy oportunamente la influencia que ha tenido la pintura de Italia (del Giotto en adelante) sobre los films primitivos de dicho país, en lo que se refiere a obtener una ilusión de profundidad. Este historiador ha señalado que, en cambio, los primitivos franceses, que en otros sentidos influyeron mucho en los italianos, carecen de "fondos" en sus decorados y están contruidos en escenarios de poca profundidad. Sostiene Paoletta que fué Guazzoni el primer cineísta que se planteó tal problema, y que la procura de una perspectiva está ya claramente probada en sus films de 1910 *Catilina*, *Agripina* y *Brutus*.

¿Puede ser Guazzoni el autor de Alvise Sanudo? Sería aventurado hacer tal afirmación, porque sus teorías pudieron haber tenido algún continuador en la Cines que ya las empleara en 1911, el Conde Antamoro, por ejemplo. Dudamos, eso sí, que Caserini haya realizado este film. Las razones son éstas: Alvise Sanudo ha sido construida totalmente en estudios, y Caserini se caracterizaba por evitar los decorados, prefiriendo utilizar fachadas de antiguos edificios para servir de ambiente a sus historias. El ritmo de los films que conocemos de este director es mucho más lento, contrastando con la vivacidad con que se nos presenta el relato en este drama veneciano. Finalmente, el juego de los actores dirigidos por Caserini es contenido, muy diferente de la mímica desahorada de los intérpretes de Alvise Sanudo.

De ser este film una obra de Guazzoni, nos hallaríamos ante un pálido esbozo de llevar a los hechos un principio de ascendencia wagneriana: Guazzoni, antes de Eisenstein quería emplear todas las artes para integrar sus films. ("Pasaba por un utopista, un poeta" — escribe — "... yo, que veía en el cine la fusión de todas las artes, del color, de la mímica".) En Alvise Sanudo nos encontramos, ciertamente, con varias artes integrando un film; la mala mímica de la ópera y un sentido espectacular de la pintura académica, han sido utilizados con mejor intención que buen gusto.

LA MALA PLANTA

(LA MALA PIANTA)

Guión de Arrigo Frusta

Realización de Mario Caserini

Ambrosio, Torino. 1912.

(Copia de época, en buenas condiciones).

La mala planta, fué concebida en su época como una obra de grandes pretensiones. Pertenece a la "Serie de Oro" de la Ambrosio, que incluía las obras más importantes de la empresa: dramas de temas contemporáneos, films históricos y adaptaciones de obras de D'Annunzio. Su argumento, especialmente escrito para el cine, pertenece a Arrigo Frusta (seudónimo literario del abogado Sebastián Ferraris) quien fué también el autor del libreto de *Nozze d'oro*, que acaba de obtener para la Ambrosio el 1.º premio de la Categoría Artística en la Exposición Internacional de Turín (1911). El director es Mario Caserini, antiguo pintor, que se dedicó, luego, al teatro con Ermete Novelli; hasta ser atraído por el cine, y que ha merecido los calificativos de "pionero y maestro" de los realizadores italianos. No hemos podido establecer quién es el fotógrafo; puede serlo cualquiera de los dos de la Ambrosio; ambos eran considerados los mejores de Italia, Giovanni Vitrotti y Angelo Scalenghe.

La mala planta, película en cuatro bobinas, es lo que se llamaba un "Largo metraje".

Esta clase de films se empezó a realizar hacia 1912, fecha en que, bajo la influencia del cine danés, se inició en Italia la producción corriente de films de 700 u 800 metros, en vez de los de 200 a 300 que constituían la producción "standard" hasta entonces.

El argumento de *La mala planta* es el que expresamos seguidamente:

Mimí y Musetta, floristas, viven juntas. Mimí tiene un amante que la maltrata y la fuerza a traerle dinero. Una tarde, éste la golpea en plena calle. Un médico bondadoso, el Dr. Raoul, se compadece de ella, la cura de sus lastimaduras, y la lleva a su casa. Esa noche la deja que duerma en su consultorio. Como Mimí no puede volver a su habitación por temor a su amante, el Dr. Raoul la deja permanecer en su casa, donde ella hace tareas domésticas. El Dr. Raoul se enamora de Mimí. Le propone que se case con él. Mimí acepta. Se casan, son felices, tienen una hija. Pasan los años. Mimí sale de paseo una tarde. Se encuentra casualmente, con su antigua amiga Musetta. Esta la invita a su casa. También ha prosperado, llevando una vida no muy limpia. Esa tarde Musetta recibe unos galanes en su casa. Mimí escucha los requerimientos de uno de ellos. Se va con él, abandonando su hogar. Hace vida de mantenida, hasta que su amante se cansa de ella y la abandona. Mimí vuelve a su vida de antes de casarse, con su "protector". Este continúa maltratándola, hasta que ella, desesperada, se arroja bajo las ruedas de una locomotora.

El Dr. Raoul recibe en el Hospital una mujer agonizante. La reconoce. Es Mimí. Antes de que muera la trae a su hija (que ignora que es su madre), para que se despida de ella.

Caserini, al filmar este argumento, se ha apartado de los temas históricos (así lo hizo al principio de su breve paso por la Ambrosio). *La mala planta* continúa temáticamente otras producciones importantes de esa empresa, como *Spergiura* (1909), realizada por el propio Ambrosio, o *L'adultera* (1911) de Caserini. (Las fotografías que nos llegan de este



"Su rostro de allá tenía menos consancio y una imperceptible sonrisa serena, casi sobrenatural, que no se adivina por el documento de Allegret".

(Del film "Avec André Gide", 1951).

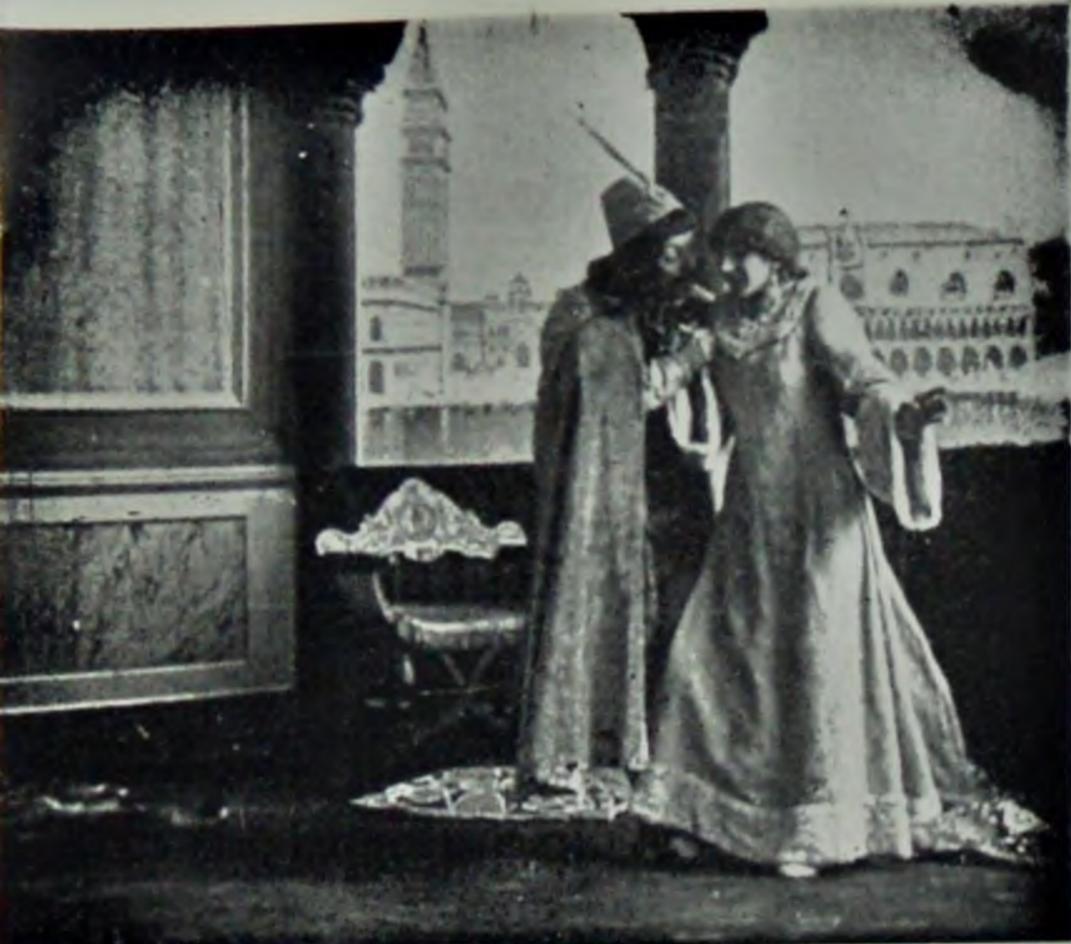
(Ver pág. 9)

"Los perros que se ven acompañando a los personajes del film son los primeros fantasmas inadvertidos".

(Primitivo anónimo Gaumont Co. Presuntamente un film de persecuciones de Alfred Collins, hacia 1904. Cineteca Fernando Pereda).

(Ver pág. 8)





ALVISE SANUDO
Cines, Roma. 1911.

*Dos amantes en una
Venecia de cartón
pintado. .*



*En los salones de
la Embajada de
Francia. . .*



*Alvaro Donato, dominado
por los celos, medita
su acusación.*

LA MALA PLANTA
Ambrosio, Torino. 1912.

Mimí vendiendo
flores...



Toma en profundidad de
Mimí y su protector
Musetta en 1er. plano.



Un ejemplo de
"bel canto".



último film nos muestran ambientes y decorados muy semejantes, si no iguales, a algunos de *La mala planta*).

El libreto de *Frusta* comprende símbolos tan fáciles como manías: el "leit motiv" de una mano cuidando una planta, tras la que se oculta una serpiente, o el recurso de que el Dr. Raoul le quite a Mimí el delantal que alude a su condición servil, cuando le pide se case con él. Este libreto encierra asimismo situaciones de folletín, al estilo de los films franceses de la época, un planteamiento moralizante muy del gusto italiano, y una trama en la que predomina la motivación erótica. Esta motivación erótica corresponde no solamente al clima dannunziano de ese tiempo, sino también a exigencias comerciales para competir con el cine danés, que se estaba imponiendo mundialmente porque presentaba los problemas amorosos con cruda franqueza. Tras obras como *La mala planta* vendrán los grandes dramas pasionales, interpretados por la Borelli, la Bertini y otras mujeres fatales. Llegaba el tiempo de las "divas". Mimí tal vez no sea precisamente una mujer fatal como éstas; más bien es la fatalidad la que la domina y la hace ser una "mala planta", pero en su desenfreno erótico y en su instinto de hacer el mal, encierra características dignas de ser tenidas presentes para el estudio de un tipo que tanta influencia tuvo en el cine mudo italiano.

La mala planta resulta ser un melodrama algo aburrido, de desarrollo lento, correctamente ambientado y fotografiado, en que nos hallamos — como en *Alvise Sanudo* — las tomas en profundidad. Sus intérpretes, que no podemos identificar, actúan con sobriedad y justeza. Una excepción la constituye la actriz principal, a la que no faltan énfasis y exageradas gesticulaciones. Esto resulta extraña en una obra de Caserini, que tan bien contenía las demasías de sus intérpretes. Quizá ya en este film las "divas" comenzaban a imponerse a sus directores como para mal del cine italiano habría de suceder después.

JOSE CARLOS ALVAREZ

BIBLIOGRAFIA

- FRUSTA Arrigo
Ricordi di "uno della pellicola" (1).
- GUAZZONI Enrico
Mi confesserò (1).
- MONTESANI Fausto
La parabola della "Diva" (1).
- PAOLELIA Roberto
Contributo alla storia del cinema italiano. Anni 1911 - 1912. (2).
Regia e registi italiani nel decennio 1915 - 1925. (1).
- PROLO María Adriana
Storia del cinema mudo italiano. Vol. 1.
(Polígono Società Editrice in Milano, 1951).
- VERDONE Mario
Del film storico (1).

(1) *Bianco e Nero*. Año XIII. Núm. 7-8, 1952.

(2) *Bianco e Nero*. Año VI. Núm. 11-12, 1942.

historia de una admiración

Alguna vez se tienen dieciséis años y se va al cine sin saber cuáles son las cosas que determinan nuestros entusiasmos y se parangona el happy end con la mano subrepticia que consiguió apretar otra mano igualmente temblorosa y ávida. Alguna vez el cine ha sido la mágica aventura de los domingos por la tarde o de la meditada rabona. Más tarde nuestro sentido crítico se convierte en un arma poderosa que hace de nuestras emociones una ecuación perfectamente descifrable. Es prudente, en esos momentos, no desdeñar continuamente la mágica aventura que es el cine. Ni olvidar que cualquier día podemos volver a tener dieciséis años y que tocar una mano puede ser insospechadamente maravilloso. No sé por qué, recordando a George Stevens he tenido que pensar estas cosas. Seguramente, los lectores de esta página lo sabrán mucho menos. Quizá el propósito de mi nota sea de alguna manera, justificarlo.

Hace no muchos años yo iba al cine con natural inconsciencia y en un indiscernible cruce de tiempos empecé a sentir que quería al cine por algo más o por algo menos que por tratarse de un fácil sedante contra la opresiva soledad de la adolescencia; lo quería porque aportaba sensaciones estéticas a mi inteligencia que otros artes no le daban; por algo que más tarde sabría llamar y aprendería a olvidar de llamar sensaciones audiovisuales; tras ese entusiasmado regocijo de encontrar en el cine un poderoso medio de expresión cayó ante mí un farragoso torrente de films; era la impresionante época en que Francia nos enviaba *Carnet de Baile*, *El muelle de las brumas*, *Amanece* y en que de los Estados Unidos venían *Hombres del Mar*, *El Ciudadano*, *La Carta*; era la época en que los incipientes cine clubs nos mostraban en desparejas funciones, *Praderas Verdes*, *El acorazado Potemkin*; ya decíamos que Frank Capra era un mito y desdeñábamos toda adaptación teatral convencidos de que el cine debía ser puro (nos faltaba muy poco para aprender que no hay nada más muerto y estéril que lo puro); en ese regocijado tiempo en que ni siquiera estábamos demasiado afligidos por cierta bota que pisaba Checoslovaquia y Polonia, yo ví por primera vez un film de George Stevens; se llama *La Canción del Recuerdo*; trabajaban Irene Dunne y Cary Grant. Yo suponía una de esas películas que uno va a ver a un cine del centro un jueves a la tarde con la muchacha de turno, a la salida del cual podrá tomar un copetín y aprovechar en posibles penumbras callejeras alguna caricia. Era una pareja que recordaba su frustrada vida sentimental escuchando unos discos no recuerdo ahora sí de Schumann o de Brahms. El director matizaba la acción con continuos detalles de segundo plano. Los personajes eran conducidos suavemente, las situaciones melódramáticas esquivadas con maestría. Era un film que me pareció casi admirable; la organización americana de distribución hace imposible la revisión de éstos; quisiera revalorizar de alguna manera la impresión de esa película; sólo recuerdo que en los alrededores del 39 o el 40 yo pensaba que George Stevens era uno de los grandes directores del cine norteamericano. Se especializó en comedias, pero no para limitarse a la mostración de situaciones más o menos afortunadas sino seguramente para ejercitar su poderoso influjo sobre el actor y sobre la justa correspondencia entre el material técnico y el humano. En esa época recuerdo que hablábamos de las miradas de George Stevens, los fragmentos de imagen con los cuales Stevens nos hacía evidente una situación que sólo el cine podría hacer evidente; el cine de Stevens, un cine de detalles, de montaje de pequeños fragmentos de miradas o gestos tras los cuales el público, tras haberse reído, muchas veces quedaba desconcertado.

PHILIPS Cinema

ofrece EL PERFECTO Equipo de 16 mm.

DE FACIL MANEJO:

Puede ser operado sin dificultad por cualquier persona. Su sencillez permite que con la sola manipulación de una manivela el mecanismo se abre para la colocación de la película y luego, con el mismo sistema, vuelve a cerrarse, formándose los bucles automáticamente a la medida necesaria. Los brazos para las bobinas van provistos de fricciones incor-

poradas que no necesitan ser regulados a mano. Encuadrada la imagen, queda fija de tal manera que es innecesario ajustar el ángulo de inclinación del proyector.

Todo el recorrido de la película está iluminado.

EXCELENTE IMAGEN:

Gran flujo luminoso (500 lúm.), 2 veces aprox. del equipo nor-

mal de 16 mm. Este flujo permite que en una pantalla blanca mate, no perforada, una imagen de 2,35 x 1,75 mts. y en una pantalla perlada 3,50 x 2,65 mts., con una luminosidad de 106 apostilbs (10 ft. lambert) (A. S. A.-Standard).

Esta luminosidad de excepcional claridad está basada en: una lámpara de proyección especial de 750 w. con espejo incorporado.

Sistema óptico de proyección con abertura relativa de 1:1,3 combinada con un objetivo especial de 5 lentes, permite gran nitidez de la imagen.

Un obturador de gran tamaño con un rendimiento de 67 %.

FIDELIDAD DE SONIDO:

La reproducción sonora es totalmente libre de ruidos y oscilaciones, lográndose en películas mudas un funcionamiento absolutamente silencioso.

La construcción del lector de sonido con guía-sonido giratoria y rodillo prensor igual al conocido sistema de nuestro proyector de 35 milímetros, con una velocidad constante, propulsado por un motor asíncrono con arranque automático, mantiene la velocidad estable suprimiendo grandes inconvenientes.

Un amplificador de gran sensibilidad de entrada y baja distorsión (inferior al 3 %), permite una reproducción fuerte hasta en las películas de modulación débil.

Dos filtros de tono separados permiten reforzar o atenuar las notas bajas y altas siendo de gran utilidad para adaptar a las características de la pista sonora de la película como a la acústica de la sala.

Sistema especial para mezclar la sonoridad de la película con un micrófono, de gran utilidad para comentarios durante la proyección.

NUEVO ADELANTO TECNICO:

Nuevo sistema intermitente de gran seguridad en el funcionamiento, combina la robustez y larga vida de la cruz de Malta con la precisión y rápido movimiento

del sistema de arrastre. Habiéndose conseguido evitar en esta forma la aplicación de la cruz de Malta proyectada para aparatos de 35 milímetros en los 16 mm., que siempre causa inevitables molestias en la precisión, y también se evitó el mecanismo de arrastre que, aunque preciso, debe hacerse para este modelo de material muy ligero y, por lo tanto, de corta duración.

Otro adelanto técnico digno de destacarse es la perfecta proyección de la película por intermedio de tambor de arrastre intermitente y tambores arrollador y desarrollador provistos con 12 dientes, 6 de los cuales engranan siempre simultáneamente en las perforaciones de la película, facilitando así el pasaje de cintas deterioradas.

El mecanismo intermitente trabaja en un baño de aceite. Un amplificador con 2 pasos de salida en contrafase (push-pull), alimentados por separado, puede continuar, aun en caso de desperfecto en uno de los pasos y, de esta forma, no parar la función.

También una fácil conmutación de la corriente de alta frecuencia a la corriente normal, permite continuar la representación en caso de contratiempos en la lámpara excitadora.

OTRAS CARACTERISTICAS:

El proyector va equipado con brazos para bobinas de 600 metros (55 minutos de función).

El transformador que alimenta el equipo se puede usar en 103 a 257 V. y, por medio de un voltímetro, se verifica toda fluctuación.

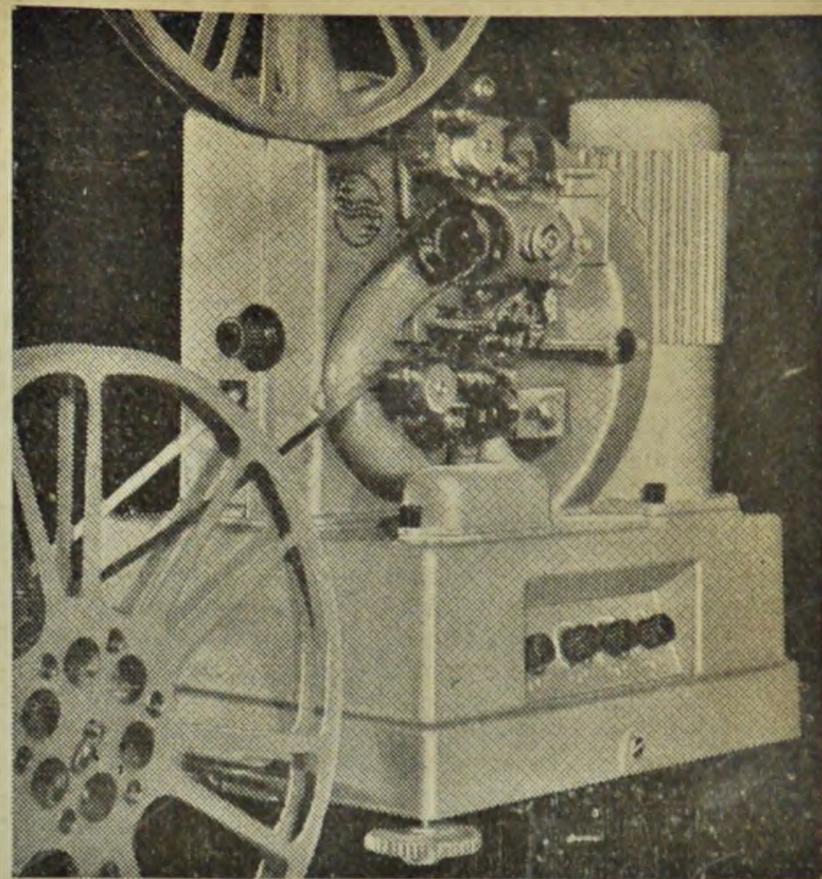
Posibilidad de ser usado con un simple toma-corriente o cargador aéreo.

El consumo total es de 1.000 w. Posibilidad de conexión prácticamente a todas las redes alternas de 50 y 60 c/s.

Acabado en duco liso, lo resguarda del polvo.

Todo el equipo se guarda en 3 valijas manuable de cuero que pesan 42, 23 y 18 kgs.

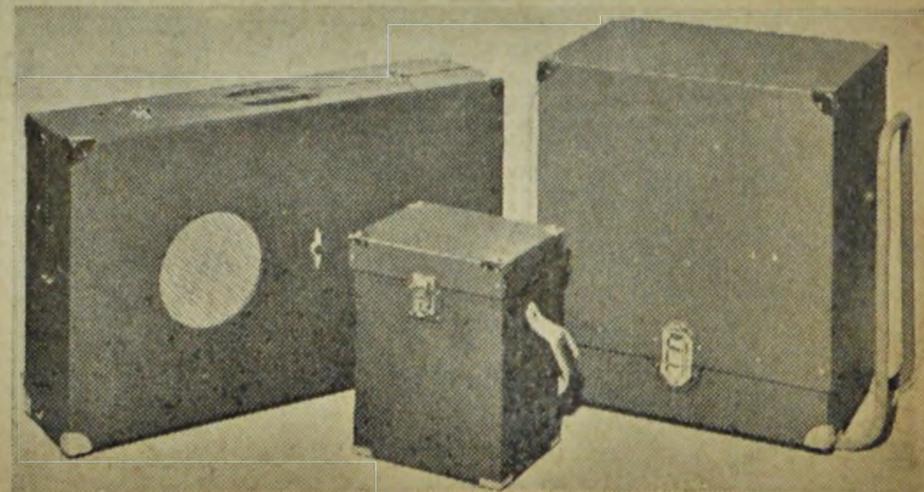
Se puede solicitar también con lámparas de arco.



INFORMES Y DEMOSTRACION:

PHILIPS del URUGUAY S. A.

Av. URUGUAY 1287 — Tel. 9 56 41 — MONTEVIDEO



Dirigió: *Tres contra todos*; *El amor llamó dos veces*; *La mujer del año* y algún otro menos memorable. Yo miraba un poco aterrado cómo su talento se dispersaba siguiendo las andanzas de una Katherine Hepburn aprendiendo a co-cinar; o mostrando como Charles Coburn, Joel Mac Crea y Jean Arthur, trataban de solucionar el problema de la vivienda; o de como Cary Grant se zafaba de las injustas manos de la justicia. Sin embargo ya había aprendido algo que luego Jacques Becker me confirmaría: el valor dramático del segundo plano gratuito, la urgente necesidad de aire en las películas. Todos los films de George Stevens tienen aire. Se adivina que los personajes, pese a su trivialidad, están viviendo de veras más allá de la cámara, que no están al mero servicio de un argumento más o menos afortunado.

En el año 43 ó 44 ó 42 los films y las noticias llegan a estas latitudes con irreverentes títulos e informalidad. George Stevens debe haber tenido algo que ver con la guerra. Dejó de producir y yo me quedé esperando sus films. Un buen día leí la noticia de que tres directores, hartos de la tiranía de los productores, habían formado una empresa independiente. Se llamaba Liberty Films; los directores eran Frank Capra, William Wyler y George Stevens. Me sentí tan feliz como cuando se ve ganar a un hijo una carrera de doscientos metros llanos. Ya la guerra que traería la paz al mundo, estaba ganada y ya se hablaba de una nueva guerra de la cual todavía se sigue hablando. Liberty Films confió su primera película a Frank Capra. Imagino las entusiastas entrevistas de esos tres hombres hablando de los grandes films que harían, confiados en la democracia, ajenos al monstruo de los monopolios y de la distribución. No fueron afortunados, ni en los resultados comerciales ni en la elección de su primera película. No supieron qué hacer con la libertad; cosa bastante disculpable porque nos pasa un poco a todos. Filmaron una de las últimas tonterías de Capra, conformista y banal llamada *Qué bello es vivir*; sin duda creían en la democracia de los Estados Unidos, en la Coca Cola, en la libre iniciativa, en el poder del idealismo. La película tuvo gran éxito de público; la empresa sin embargo quebró debiendo algo así como un millón de dólares, fenómenos de la cinematografía y de la libre iniciativa. Seguí esperando otro film de George Stevens.

Un día descubrí que en Estados Unidos se daban premios a un film llamado *A place in the Sun*. Pero el nombre del director no figuraba en ningún lado, creo que esto me dió la primera sospecha de que debía tratarse de un film de George Stevens. En efecto George Stevens había hecho una gran película, una película que los críticos descubrían alborozados, que acaparaba comentarios de la crítica europea. Un film que después confirmé como uno de los grandes en la historia del cine. Sin embargo todavía se sigue sin hablar demasiado de George Stevens y *Sight and Sound* dice que después de una labor enteramente mediocre un director nos dá la sorpresa de un gran film. Como si una obra pudiera ser una casualidad. O como si el talento pudiera conseguirse con una varita mágica. George Stevens ha sido siempre un maestro del relato; en este film eso se hace evidente porque nos cuenta cosas más conmovedoras, pero estoy seguro de que para la historia del cine eso no contará demasiado. La admirable *A place in the Sun*, no será el único film que deberemos revisar de George Stevens, un nombre indudablemente menos pegadizo para los críticos que el de comentados Jean Negulescos o Julien Duviviers.

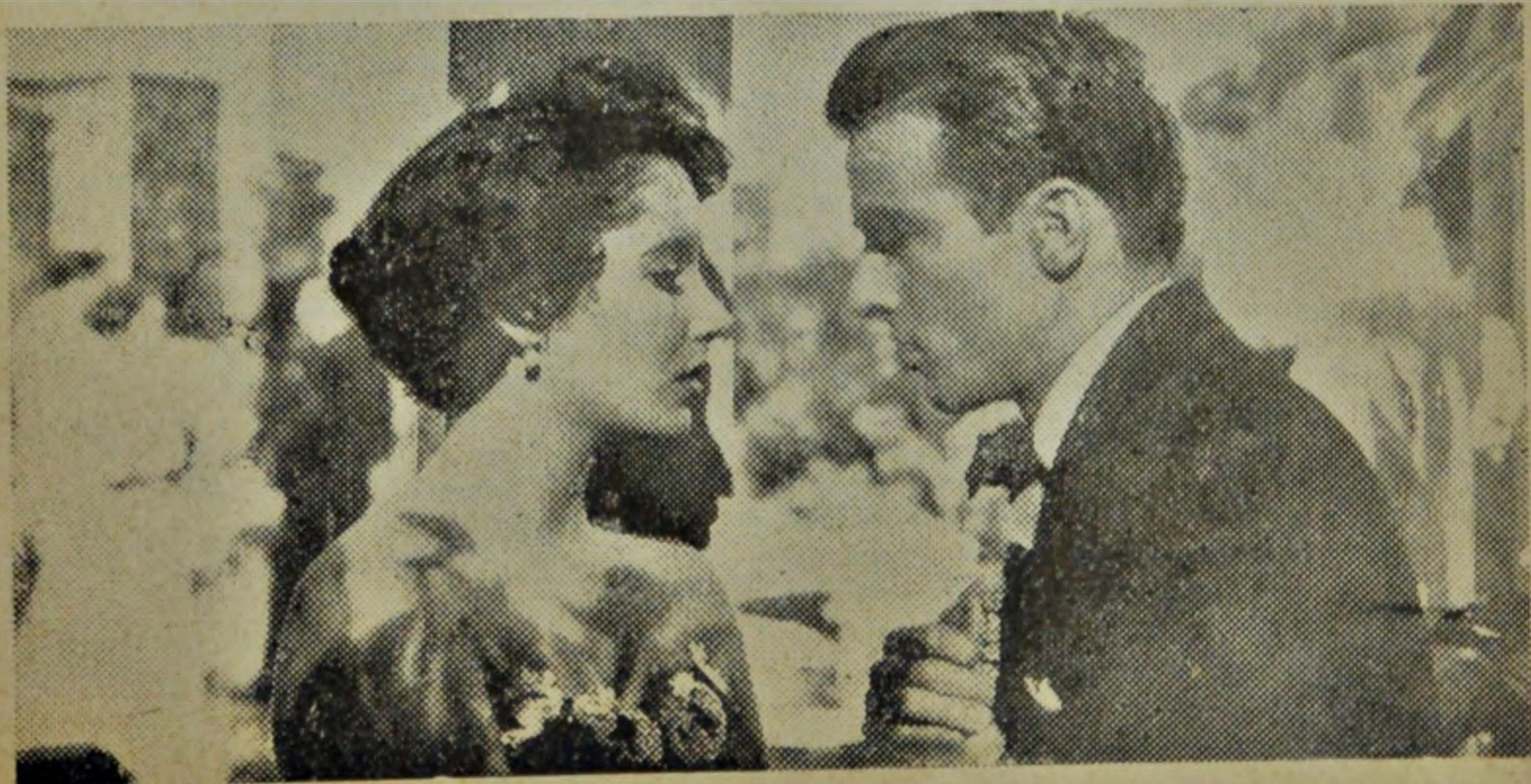
Leopoldo Torre Nilsson

un profeta del arte cinematográfico: jean epstein

Jean Epstein ha muerto. — Quizás este nombre no diga hoy gran cosa a la mayor parte de aquellos que piden al cine les procure la dosis semanal de emociones que necesitan. Y sin embargo, pertenece a uno de los hombres que ha hecho más para que el cine sea lo que es, es decir, un medio de expresión cuyo carácter artístico ha terminado por imponerse. A uno de los que más apasionadamente, más eficazmente, y también más audazmente, han trabajado en la evolución de este arte, siendo a la vez buen obrero y profeta. Doblemente profeta porque, aun antes de entrar a un estudio, Jean Epstein había puesto su pluma al servicio del arte en el que se destacaría, publicando dos volúmenes en los que dejaba ver que era un poeta nato y un cineísta potencial: La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état de l'Intelligence y Bonjour Cinéma! Así, ya en 1921, nos enfrentamos con la palabra que cabe inscribir en el frontón de la obra de Jean Epstein, aquella que dominará toda su vida, que la volveremos a hallar en 1946 sobre la carátula de una de sus últimas obras: L'Intelligence d'une Machine, "summa" de sus ideas y experiencias y que constituye, en cierto modo, una filosofía del cine.

Para ser francos, el primer film en cuya ficha técnica Jean Epstein puso su nombre al lado del de Jean Benoit-Lévy — un Pasteur realizado en celebración del centenario del nacimiento del gran sabio — no dejaba prever en nada al cineísta que habría de ser, pero, algunos meses más tarde, se levantó en parte el velo que ocultaba su futuro con L'Auberge Rouge, inspirado por un cuento de Balzac, lo que no impide que la presentación de Cœur fidèle hiciera de él, para la mayoría de los asistentes, una verdadera revelación.

Cœur fidèle, historia de una pobre muchacha, sirvienta en un bar, debatiéndose entre dos hombres, habría podido no ser más que un melodrama sombrío como los que se veían entonces a diario sobre las pantallas, si no fuera porque Jean Epstein, adelantándose en un cuarto de siglo a la "escuela neorrealista"



italiana, hizo el primer film que encerraba "atmósfera" y verdad humana. Mérito singular al que habría de añadirse, entre otros, el de haber utilizado (en el episodio que sería famoso del parque de diversiones) los recursos de la técnica cinematográfica no como efecto de puro virtuosismo, sino para presentar la evolución psicológica de sus personajes; milagro de inteligencia.

Así, desde 1923, Jean Epstein se revelaba tal como el porvenir lo vió y deberá verlo.

Desgraciadamente, el éxito de *Cœur fidèle* le atrajo la atención de los productores que lo encerraron en la producción comercial para la cual no estaba hecho. Privado de la libertad que necesitaba para ser él mismo, produjo luego un cierto número de películas que valían evidentemente más que otras de la época, pero en las que no se volvía a encontrar, lamentablemente, nada que recordara *Cœur fidèle*. Como era inteligente, Epstein se dió cuenta de ello, y valerosamente retomó su libertad para poder continuar su obra en condiciones acordes con sus ideas y gustos: hermoso gesto de independencia.

En *Bonjour Cinéma!* había escrito: "El cine confiere un valor excesivo a lo que representa exteriormente los actos de la inteligencia. Es un mal pintor, mal escultor, mal novelista. Podría ser que no fuera un arte sino otra cosa, otra cosa mejor. Lo que le distingue es que a través de los cuerpos, registra el pensamiento. Lo amplifica e incluso tal vez lo crea allí donde éste no existía". Registrar el pensamiento a través de los cuerpos, esto es lo que había intentado hacer y lo que había logrado en *Cœur fidèle*. Tal verdad, que tiene para él la fuerza de un dogma, va a aplicarla en el curso de los años 1927-29 a la realización de cuatro films, los que debía al arte cinematográfico desde 1923: *Six et demi onze*, cuyo libreto pertenecía a su hermana Marie-Antonine, al igual que el de *Cœur fidèle*, *La Glace a trois faces*, adaptación de un cuento de Paul Morand en que un hombre es presentado sucesivamente bajo tres aspectos diferentes que corresponden a la visión de otras tantas mujeres, *La Chute de la Maison Usher* (*La caída de la Casa Usher*), según la obra de Edgar Poe, y *Finis Terrae*.

Con estos cuatro films, Epstein buscaba acomodar sus actos a sus escritos, saltando del intelectualismo puro (*La Glace a trois faces*) al expresionismo depurado (*La Chute de la Maison Usher*) para culminar en el realismo sin concesiones (*Finis Terrae*), prescindiendo deliberadamente de los actores profesionales y no habiendo recurrido para interpretar sus personajes sino a pescadores y juntadores de musgo. ¿Acaso Vittorio de Sica fué más lejos en *Ladrones de bicicletas*?

Ejercitándose de esta manera en los dominios más contradictorios, Jean Epstein no obedecía quizás solamente a la necesidad de libertad que lo poseía, sino que deseaba demostrar a los productores que lo desdeñaban lo que era capaz de hacer. Pero fué en vano y debió continuar su lucha para vivir. Entre tanto, el cine se puso a hablar. Jean Epstein vió en este progreso una ocasión para nuevas búsquedas: *Mor Vran*, *La Femme du bout du Monde*, *Le Tempestaire* — tres films, un solo tema: el mar — señalaron las diferentes etapas de estas búsquedas de 1930 a 1947, con el natural paréntesis de la ocupación.

Desde entonces los comerciantes del cine lo ignoraron o lo olvidaron; en adelante, Jean Epstein trabajó para la O.N.U., uniendo su nombre y su talento a una veintena de films cuyo interés humano es tan grande como su valor artístico, y en los cuales, pese a su carácter documental, logró permanecer fiel a sí mismo, es decir al hombre que ya en 1921 había escrito: "El cine es el medio de poesía más poderoso, el medio más real de lo irreal".

Pero tal vez, porque creía en esta palabra "poesía", es que Jean Epstein, profeta del arte cinematográfico, no ha cumplido la carrera remuneradora de tanto confeccionista de "vaudevilles" o melodramas. Que quienes aman el Cine verdadero, guarden el recuerdo de su nombre y su fe.

RENE JEANNE

(Nota exclusiva para CINE CLUB,
por gentileza del S.P.E.F.)

dos historiadores del cine

Son ahora numerosos los historiadores franceses del cine. Desde hace una veintena de años han desbrozado el terreno investigadores perspicaces y, con la ayuda de sus trabajos, es fácil hoy trazar la evolución del séptimo arte. Estas obras nos interesan muchas veces porque nos aportan juicios originales, análisis ingeniosos, sobre algún punto determinado. Sin embargo, preferimos a aquéllos que trabajan sobre la base de documentos recogidos en sus propias fuentes, en lugar de limitarse a falsear las investigaciones de sus colegas.

René Jeanne y Charles Ford pertenecen a la categoría de historiadores que poseen a la vez una experiencia personal de su tema y una abundante documentación reunida pacientemente. Esto dice de la importancia de la obra cuya publicación han comenzado hace dos años bajo el título de *Histoire encyclopédique du Cinéma* (Ed. Robert Laffont. S.E.D.E.).

Esta historia comprenderá cuatro volúmenes de gran formato, de más de quinientas páginas cada uno y en ellos se reúnen varios centenares de documentos. El primero está consagrado al cine mudo en Francia, amplio tema que los autores han tratado a fondo, sin dejar en la sombra ningún aspecto del cine desde su invención en Francia por Louis Lumiere, en 1895, hasta la época en que aparecieron en las pantallas francesas las primeras bandas habladas. El segundo volumen, que acaba de publicarse, se interesa por el mismo período en todos los países, salvo en los EE. UU., a los que será consagrado enteramente el tercer volumen. Finalmente, un cuarto y último volumen hará la historia del cine hablado en el mundo entero (a excepción de los EE. UU.). Plan lógico, como se ve, basado a la vez en la cronología y en las escuelas cinematográficas nacionales, teniendo en cuenta el corte que representa, en los años 1927-1930, la película hablada.

No hay autores que estén más calificados que René Jeanne y Charles Ford para emprender semejante trabajo verdaderamente enciclopédico, y ante su amplitud muchos otros habrían retrocedido. El primero es crítico de cine desde hace más de treinta años y sus lectores han tenido muchas ocasiones de apreciar lo acertado de sus observaciones, la seguridad de su información. No le es extraño nada de lo que se ha hecho en el dominio del cine desde sus orígenes, puesto que muy joven tuvo la suerte de ser llevado por sus padres al famoso Salon Indien, donde el 28 de diciembre de 1895 tuvo lugar la primera proyección pública de una película cinematográfica.

Después, se ha convertido en un periodista, en un novelista y en un autor dramático igualmente apreciado. Recientemente ha escrito los libretos de una opereta extraída de uno de sus guiones de películas (*Violettes impériales*), y de un ballet que representa la Opera de París. *Cinéma*. Ambas obras reciben una muy merecida buena acogida por parte del público. Los estudios que ha publicado sobre el cine alemán, en 1931 y en el año siguiente sobre el cine francés, gozan de gran autoridad. Es actualmente Presidente de Honor de la Asociación de la Crítica de Cine y de Televisión, después de haber sido uno de los primeros y más activos presidentes de esta importante asociación.

Charles Ford no ha cesado de reunir durante años y años una inagotable documentación cinematográfica. Aunque sea más joven que su colaborador, tiene también, como él, una gran experiencia del tema que trata, y nos ha dado, con *Bréviaire du cinéma* y *On tourne lundi*, libros escritos con una pluma ágil y que han interesado a los amantes del cine.

Este volumen de la Histoire encyclopedique du cinema que acaban de publicar, es más atractivo todavía, si esto es posible, que el primero. Nos enseña mil detalles sobre los comienzos del cine en los países cuyos nombres no figuran en la mayor parte de las historias que han precedido a ésta; vemos lo que Europa Central, los países de lengua española, el Extremo Oriente, han aportado a la producción cinematográfica en una época en que sus películas no nos llegaban.

Pero, evidentemente, René Jeane y Charles Ford destacan sobre todo las dos grandes escuelas que, con la francesa, marcaron la evolución del cine después de la otra guerra: la escandinava y la alemana. Se interesan particularmente en el cine de un pequeño país que representó en esta evolución un papel de primera importancia. Me refiero a Dinamarca, que, desde 1906, adquirió en los mercados europeos un puesto considerable; yo mismo recuerdo las películas de la Nordisk proyectadas entonces en las pantallas francesas. Pero fué sobre todo Suecia la que se impuso a partir de 1916, con realizadores como Sjostrom y Stiller y estrellas como Greta Garbo.

Alemania creó, después de la otra guerra, un cine de acuerdo con la pintura y la literatura de ese país en aquella época turbulenta, y que se denominó "expresionismo". Sobre estas búsquedas esencialmente formales, los dos historiadores expresan juicios muy justos y nos facilitan documentos y fotos de una gran elocuencia.

Claro está, no me es posible, en este artículo, llevar más lejos el análisis de una obra que no escatima ninguno de los hechos que se han producido en la historia del cine, en Europa sobre todo, desde 1895 hasta 1929. Debe ocupar un lugar destacado en todas las bibliotecas especializadas y también en las de todos los aficionados al cine. Honra mucho a Francia.

GEORGES CHARENSOL

(Traducción especialmente autorizada para CINE CLUB por gentileza de S. P. E. F.)

Víctor Vallés

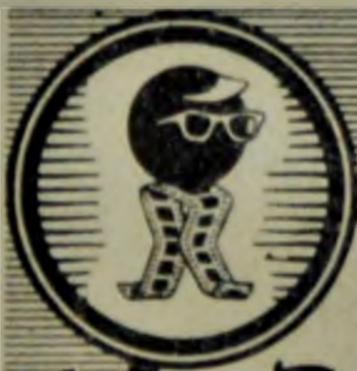
MUEBLES, DECORACIONES Y TAPICES

CAÑA MALACA

SAN JOSE 918

Tel. 8.55.49

Montevideo R.O.U.



Optica Roberto De Cesare

ITU7 AINGO 1434 ☆ Tel. 8 30 65

Montevideo

☆ SUCURSALES ☆

STAND AVENIDA 18 DE JULIO 1020
TELEFONO 3 55 02

CORDON 18 DE JULIO 1584
TELEFONO 4 88 81

MALVIN ORINOCO 4909
TELEFONO 30 01 38

CARRASCO RAMBLA y AROCENA
TELEFONO 30 04 79

PUNTA DEL ESTE Con L. Avda. GORLERO
TELEFONO 48 LOCAL

**OPTICA
FOTOGRAFIA
ORTOPEDIA
LAPICERAS**

VISITENOS Y TENDRA LO MEJOR AL MENOR PRECIO

RÍO SAGRADO (The river) U.S.A., 1951.
Realización de Jean Renoir.
Sobre una novela de Rumer Godden. Libreto de Rumer Godden y Jean Renoir.
Fotografía de Claude Renoir. Decorados de Eugene Lourie.
Montaje de George Gale.
Música y consejos técnicos, Partha Saratly.
Ayudantes de dirección: Harishadhan J. Das, Sukhamoy Sen, Bansi Ashe. Asistente de M. Renoir: Forrest Judd.
Intérpretes: Nora Swinburne, Esmond Knight, Arthur Shields, Thomas E. Breen, Suprova Mukerjee, Patricia Walters, Radha, Adrienne Corri, Richard Foster, Penélope Wilkinson, Jane Harris, Jennifer Harris, Cecelia Wood, Ram Singh.
Producción de Kenneth McEldowney, distribuída por United Artists.

río sagrado

Río Sagrado podría no ser más que la trivial historia de una adolescente inglesa que vive en Bengala, en la que se narra lo que le ocurre a ella, a su familia, a sus amigos, sirvientes y animales. Sin embargo, este film sirve para que Renoir sublimice las sencillas apariencias de un transcurrir cotidiano trocándolas en un mundo de maravilla, tal como lo vieron los ojos de la protagonista en su niñez, y a la vez con la apreciación que hace ésta, ya mujer, evocando un pasado perdido y nostálgico, con la perspectiva de la madurez. Este recurso sirve para que ciertos acontecimientos que suceden en ese mundo encantado en que se ubica la infancia y el primer amor, sean contemplados con la ironía con que los vieron entonces las personas mayores, y ahora, la propia protagonista en su rememoración. Pero esta sutileza no impide que el recuerdo de la India, persista intocado, deslumbrante, como lo fué ese país para la adolescente Harriet (la protagonista) y lo ha sido para el propio autor del film.

Los hechos que se cuentan en *Río Sagrado* no tienen mayor importancia, se nos presentan como muy sencillas e intrascendentes: vidas ocupadas en cosas pequeñas; circunstancias anodinas. Tiene importancia, sí, el entrelazarse del relato con el fluir del río sagrado, con la eternidad. Boguy, el pequeño hermano de Harriet, sirve para darnos un atisbo de lo que se oculta tras las apariencias triviales al encontrar el conocimiento del misterio que éstas encierran. Y finalmente conviene tener en cuenta para una mejor apreciación de *Río Sagrado*, que Renoir se ha despreocupado de obtener un documental realista y que ha preferido ver la India con ojos occidentales, en vez de hacer un film totalmente hindú.

Tales elementos esenciales de *Río Sagrado* han sido armonizados por un artista —Renoir— creando uno de los films más visuales que hayamos visto. Su gusto por la imagen le permite hacer una obra impresionista, vívida y sensual en su colorido. Pocas veces el cine ha acertado tanto al emplear el color. Razón tiene la autora del libro original, cuando afirma que Renoir ha hecho *Río Sagrado* "como si tejiera un tapiz". En este film no importa la progresión dramática, a que nos tiene acostumbrados el cine-espectáculo de todos los días, ni importa la profundización psicológica de sus personajes, ni muchos menos, la pintura analista de un primer amor adolescente. Lo que importa, y esto resulta del film, aparte de que Renoir así lo aclare, es llegar a una aproximación de las fuentes del ser, atendiendo a sus apariencias. Esta es una síntesis, además, del paso de una edad feliz, gozosa, despreocupada, a otra de responsabilidades frente a un mundo "que los hindúes dicen es uno y del cual no somos, según ellos, más que una parte, como los árboles, los pájaros y las piedras".

De ahí que carezcan de una importancia fundamental el conflicto dramático y la línea temática del relato, y que *Río Sagrado* se nos imponga como una obra maciza (por encima de algún pequeño desfallecimiento circunstancial), porque lo que en este film importa es la integración sinfónica de la historia de Harriet —su primer amor, los conflictos grandes o pequeños que se les presentan a ella y a quienes la rodean— con el ambiente hindú: Lo que podríamos llamar argu-

mento o situaciones, no tiene mayor vigencia frente a lo emocional, presentado en imágenes de una belleza singular, para darnos la impresión de un deslumbramiento ante lo exótico que, sin embargo, pertenece a las cosas de todos los días.

Río Sagrado es, pues, la sinfonía visual de una historia de acontecimientos simples, a la que acompaña un contrapunto sonoro. Esta parte sonora carece de música escrita especialmente para el film y se limita a "las resonancias de seres y cosas reales, como ser breves composiciones de piano, canto de pájaros, música de tambores, ruedas de carros tirados por bueyes, el viento entre los árboles". (Es ejemplar el contrapunto que obtiene Renoir alternando *La Invitación al Vals* con música hindú). Los temas no auditivos son visuales y morales, nunca dramáticos ni documentales, y se suceden durante el transcurso del film en demostración de una verdad frecuentemente olvidada: que el cine es un arte del tiempo. El ritmo, deliberadamente lento, corresponde al del fluir del río sagrado.

Renoir ha filmado esta obra modificando la novela de Rumer Godden a su gusto y gana. Añadamos que este libro le pareció siempre motivo ideal para un film. Evidentemente, *Río Sagrado* es una de sus realizaciones más personales, no solamente por su construcción, sino también por su contenido. No es, en manera alguna, una obra exótica y aislada dentro de su producción. Encierra sus preocupaciones fundamentales, y es un paso más de una evolución que, presumimos, debe haberse iniciado en *Boudou sauvé des eaux* (1932) y en *Toni* (1934), películas que desconocemos, y que es ya evidente en *La grande illusion* (La gran ilusión, 1937) y se define más ampliamente en su período norteamericano con *Swamp water* (El pantano de la muerte, 1941), y sobre todo, con *The southerner* (El amor al terruño, 1945). El amor a todo lo creado —que adquiere en *Río Sagrado* un sentido panteísta bajo el influjo de la India,— es el sentido más profundo que encierra este film.

J. C. A.

ahora es el tiempo vueltas y revueltas

New is the time. Film en technicolor de Norman Mac Laren. Dibujos, animación y música sintética de Norman Mac Laren.

Around is around. Dibujos de Norman Mac Laren. Música de Louis Applebaum.

Producciones de la Oficina Nacional del Film Canadiense.

Los primeros films parlantes que llegaron a nosotros, breves obritas que complementaban los largometrajes "sonoros y musicales", tenían mucho de juguete recreativo, de curiosidad más o menos científica. El cine hacia 1929 retrogradó a sus principios; volvió por un tiempo, felizmente muy breve, a ser un espectáculo de feria.

Sin embargo, al lado de horrendas arias operáticas, de gesticulantes recitadores de Shakespeare y de fastidiosas orquestas populares, venía el Ratón Mickey y su mundo de maravillas, utilizándose el sonido en función de las situaciones y no como objeto de asombro.

Al nacer el cine había ocurrido algo semejante. Fué una vulgar curiosidad, de interés efímero, pero enseguida Méliès hizo de la nueva invención un espectáculo de humor y encantamiento. La historia se repite, aunque sea con variantes...

Ahora, tras las jabalinas y leones que en *Bwana Devil* salen de la pantalla para asustar a los ingenuos —si es que existen— de la misma manera que en 1895 la locomotora de *La llegada de un tren* aterrorizaba con su realismo a los desprevenidos espectadores que creían (al menos, eso dicen) que ésta los iba a aplastar, nos llega una programación de films cortos, en que junto a un "match" de box dudosamente relevante, se asoman fuera de la pantalla bailarines de ballet monstruosamente deformados, se perfecciona el *technicolor* en *Royal River*, donde se experimenta tímidamente con el paisaje estereoscópico, y se presenta dos films breves de Norman MacLaren realizados estereoscópicamente y estereofónicamente. (Por carencia de una sala especial acondicionada, la estereofonía queda ausente).

En *Now is the time* (Ahora es el tiempo de ponerse los anteojos) y en *Around is around* (Vueltas y revueltas) Mac Laren nos presenta unas burlonas danzas abstractas a las que el relieve confiere un extraño sortilegio. Soles hechizados y un círculo obsesionante (que muda su forma, que se mueve y distorsiona con una variedad increíble), se nos acercan, nos acosan, danzando con un frenesí lleno de gracia. La abstracción pictórica en el dibujo animado alcanza en estos films sus mejores momentos.

Estas películas demuestran que, felizmente, no han terminado para el cine los períodos de magia e invención, y resulta innegable que la estereoscopia, tanto "hacia fuera", evidente en *Now is the time* y en *Around is around*, como en profundidad, que no parece haber sido aún debidamente utilizada, permiten al menos en obras de fantasía y maravilla un enriquecimiento del lenguaje fílmico.

JOSE CARLOS ALVAREZ

candilejas

reiteración de un mito

CANDILEJAS, (LIMELIGHT). Producción, música, guión y dirección de Charles Chaplin. Director de fotografía: Karl Struss. Asesor de fotografía: Rolie Totteroh. Decorados: Eugene Lourie. Asistente de dirección: Robert Aldrich. Montaje: Joe Inge. Trajes: Drew Tetrick. Trucos: Ted Larsen. Director de producción: Lonnie D'Orsa.

Intérpretes: Charles Chaplin, Claire Bloom, Sidney Chaplin, André Eglevsky, Melissa Hayden, Charles Chaplin Jr., Wheeler Dryden, Nigel Bruce, Norman Lloyd, Buster Keaton, Marjorie Bennett, United Artists, 1952.

"He visto en Persia un film que no existe. Se llama *La Vida de Charlot*. Los exhibidores armenios habían hecho un montaje de trozos de Chaplin, muy hábilmente y el resultado, un verdadero largometraje, era sorprendente. El mito aparecía en estado puro".

André Malraux

Existe un mito Charlot; un mito tan universal como sólo el cine puede darlo. Charlot concreta un complejo de sentimientos e identificaciones populares, y su permanencia es el resultado del ideal de hombre común que representa.

¿En qué consiste ese mito? ¿Cómo ha tomado cuerpo? A través de los años, hemos visto a Charlot desde todos los personajes de la vida diaria. En un tiempo

fué aprendiz de dentista, dandy o pintor; conoció todos los oficios, fué cambalachero, vidriero y boxeador; el prófugo de la justicia o el policía. Tuvo una breve iniciación en el sacerdocio y también fué al Oeste, víctima de la fiebre del oro.

Más tarde sufrió las consecuencias del progreso y el maquinismo, dibujó su farsa de la tiranía política y llegó a mimar lo siniestro y aún la muerte.

Cuando provocaba la risa, no parecía volcar su intención en ello; era más bien una broma pesada del destino, jugando en su contra. Cuando se mostraba deliberadamente gracioso, una ligera mueca servía de disculpa al juego.

También descubrió el fondo amargo de las cosas y de ese modo el mito cerró su configuración. Era suficiente entonces un simple cambio en el gesto, un descanso en el movimiento mímico, o el abandono a la propia situación vivida. Ese abandono estaba en la renuncia final al amor de *El Vagabundo* y más aún en la espera de Navidad de *La quimera del oro*, o en la situación trágica final de *M. Verdoux*.

¿Qué elementos podrían señalarse como característicos de su conducta? El análisis conduce a la esencia de lo humano. La lucha por lograr un desarrollo mínimo de la existencia. El ideal de hombre encarnado en la ausencia de pasiones, en la humilde pretensión, a veces, de subsistir tan solo. A medida que Charlot describe su trayectoria, va adquiriendo sentido de su dignidad y al arrastrar consigo todas las miserias de la condición humana, desaparecen la picardía y la audacia, que en los primeros films sometían la realidad, para mostrar el desamparo del hombre en un mundo plagado de absurdos. Esa actitud —que no impide la rebeldía— aparece con claridad en *Luces de la Ciudad* y es más patente en *Tiempos Modernos*, *El Gran Dictador* y aún en *M. Verdoux*. En éste, el obrar del personaje, más que una actitud consciente, supone un principio de legítima defensa y una consecuencia trágica de la lucha por la existencia.

En la evolución de Charlot, en su gradual madurez, la conciencia popular ha encontrado así la idealizada proyección del héroe, llevado siempre a superar una fuerza aparentemente superior a la propia. El matón o el policía fueron en los primeros años los símbolos de la opresión. Más tarde, y a la vez que el personaje adquiría universalidad, el conflicto incidental de grupo o de barrio, adquirió el significado mayor de un reto a la sociedad entera o al aparato estatal. Estamos en los últimos años y el mito enfrenta la estructura económica (*Tiempos Modernos*) la política (*El Gran Dictador*) o la social (*M. Verdoux*).

Con ser un mito, su trayectoria es una sola. No hay un Charlot del período mudo o del sonoro (también el mito fué una empecinada reacción contra el progreso del parlante). Y tampoco puede hablarse de un Charlot vagabundo, creación de una época y un Chaplín reciente, dedicado a interpretar tipos ajenos a su personaje.

En ningún film de Chaplin la adopción del tipo es un acto que se vuelca de afuera, tampoco pues, un sometimiento o un rechazo de Charlot. Son simples modos de mostrarse; apariencias que facilitan la exposición fabuladora.

Hynkell era Charlot; no podía ser de otro modo. Pero, para evitar toda confusión posible en la primera vez que se abandonaba la clásica vestimenta, la sustitución del personaje se opera a la vista del espectador. Y entonces, no se tuvo solamente la imagen del dictador vista por Chaplin sino que, fundamentalmente, el público reconoció a Charlot; a Charlot "cuando hacía el dictador", cuando lo descubría en la ridícula actitud deseada por una humanidad temerosa en el fondo. Pues esa es, y para ello sirve, la función mítica del héroe. Para él no existe una fijación determinada a una obra en especial. Como en la anécdota de Malraux, el símbolo ideal de esta leyenda de nuestro siglo no es un tipo solamente; el emplea-



do, el bombero, el policía. Es Charlot empleado, Charlot bombero o Charlot policía (cuántas versiones familiares de sus films, llevan estos títulos!) y más propiamente dicho en la mitología popular: "Charlot cuando estaba empleado", "cuando era bombero".

Verdoux era también Charlot. Su atildada disposición, el bigote donjuanesco, su compuesta elegancia, ~~eran~~ simples apariencias, mutaciones convenientes para el texto, pero no cambios de esencia. ¿Qué podía significar en *Verdoux* el abandono del tradicional bombín, si el mito descubría el mundo de siempre? Ahí estaban los débiles y desamparados; la inválida que forma parte del rito, para que el héroe exprese sentimientos complejos, eternos, de la colectividad: la solidaridad y, en cierto modo, la alegría de vivir.

Charlot estaba en *Verdoux*, pues, oficiando un ritual de la crueldad y confusión de valores que fomenta este siglo progresista (también el "progreso" será en *Limelight* un impulso irresistible del destino).

Y así hemos llegado hasta Calvero. Nuevo soporte y nueva figura para el mito. Su transformación es sólo aparente; la antigua máscara de Charlot ha desaparecido en parte, el bigote, el bombín, los enormes zapatos también han quedado de lado. Antes el mito surgía de la pantomima, ahora explota abiertamente la palabra. Y sin embargo, el valor afectivo, la identificación popular, permanecen iguales, porque la verdadera dimensión del personaje trasciende al tipo. Hace muchos años, cuando Chaplin estaba en el comienzo de su carrera, Max Linder resumía este vaticinio: "Imitar es una prueba de bajeza e impotencia. Chaplin tiene una vestimenta especial; ha compuesto un físico célebre, una conducta, un género. Todo ello puede apropiarse. Es un robo sin consecuencias. Encontrar las razones de su suceso, extraer fórmulas e indicaciones múltiples, es aprender su oficio en la mejor escuela".

Calvero no parece ser Charlot, pero la función mítica se cumple del mismo modo.

La acción del drama se nutre del impulso solidario que deriva del instinto de conservación (*"La vida es deseo, no significado. El deseo es el tema de toda la vida... Es el que empuja a una rosa a querer ser una rosa y a querer crecer así... y la piedra a afirmarse en sí y mantenerse así..."*). La ayuda mutua, el sostenerse unos a otros; ese es el *"tema de toda la vida"* y ese es el sentimiento casi instintivo que mueve a Calvero y Terry. La vieja parábola de tantos films, reaparece clara y repetidamente, y el mito resume la conciencia y aceptación del destino vital. La muerte como confirmación de la vida; el símbolo perfectamente dibujado de la muerte de Calvero y el triunfo de Terry, y la esperanza final, como actitud moral del hombre (*"Daremos la vuelta al mundo. Tengo algunas ideas; tú con la danza; yo en la comedia..."*)

El apoyo al desvalido traduce un sentimiento inmanente de la sociedad: la compasión. Está en Calvero, como estaba en Verdoux, en el humilde peluquero de *El Gran Dictador*, en *Tiempos Modernos* y en *La Quimera del Oro*. El auxilio al desamparado era el motivo central de *Luces de la Ciudad* y *El Circo*, pero también estaba en *Inmigrantes* y *El Vagabundo*. *"Es bello combatir por la felicidad"*, dirá Calvero, asumiendo de este modo la magnitud heroica de un obrar que satisface sentimientos sociales no siempre cumplidos. *"La vida es maravillosa si no se tiene miedo. Todo lo que se necesita es coraje, imaginación... y un poco de dinero"*. (La falta de dinero es una disculpa del mito a la pasividad general y al conflicto que de ella deriva). La función heroica consiste en concretar su acción por encima de todas las prohibiciones sociales, identificando sentimientos que son comunes.

Todos estos atributos del mito es fácil encontrarlos en casi todos sus films. Es el mismo optimismo, la idéntica disposición para vencer cualquier contratiempo. Calvero es una simple transfiguración de Charlot. La masa popular no parece creer en la diversificación de papeles que algunos críticos, pretenden atribuir al actor Chaplin. La identidad con el héroe, traducida en desbordes de taquilla, contradice a quienes piensan que la grandeza de Charlot era consecuencia tan solo de su contenido reidero.

En todas partes se cuecen habas. Recientemente, Guido Aristarco hacía referencia a cierta actitud crítica: *"Limelight es un film irritante para quien tiene miedo o pudor de conmoverse, o teme la retórica al crear una retórica a la inversa, o cree defender una cultura que en el fondo es sólo erudición; en fin, para los falsos contenidistas, o sea, los formalistas"*.

Hace un tiempo, alguien vió en *Verdoux* un intento fallido por brindar una interpretación del personaje histórico y señaló como viciosa la insistencia en repetir actitudes y gracias que estarían fuera de lugar, por ser propias de Charlot. Hace más años, Louis Delluc definía con estas palabras algo importante: "El cine trae en su prólogo bellos nombres de intérpretes (1921): Hart, Fairbanks, Hayakawa, Marie Doro, Mae Marsh, Lilian Gish, Sjostrom, cinco o seis más. *Uno solo es más que intérprete. Chaplin es el intérprete de sí mismo*".

Nuevamente hoy, con *Candilejas* ha aparecido la indagación minuciosa, el análisis en detalle, para declarar que existe un contenido melodramático, que la filosofía de Calvero es barata, que sus palabras no injertan lógicamente en la trama.

También se nos ha querido convencer que la carrera de Charlot ha terminado definitivamente. Esta actitud cree estar frente a Spencer Tracy o Alec Guinness (los Fairbanks y Hayakawa del tiempo de Delluc) y mide una interpretación dramática en Chaplin como acto de sometimiento a un personaje exterior. Todo ello

lleva a denunciar en *Candilejas* cantidad de defectos y debilidades. Para ello se ha puesto en juego dotes personales que se llaman frialdad, objetividad, ausencia de observación emocional, etc. Con ello pretende afirmarse una tendencia actual supuestamente imparcial; pero se empieza por matar la naturaleza misma del fenómeno observado y se declara que Charlot ha muerto. En esta crítica, la desinteligencia con el público no es siquiera sublimación del gusto, sino ausencia de sentimientos sociales inmediatos. El mito Charlot, que se quiere atribuir a la fantasía de apasionados partidarios de Chaplin, es un hecho cierto, tangible, "científico" digamos, para emplear un término aceptable para el razonamiento lógico. El contenido mítico es lo que da grandeza y universalidad al personaje. Sus obras son el ritual donde el mito encuentra soluciones, asume una conducta capaz de resolver satisfactoriamente un complejo de sentimientos, una carga afectiva, instintiva, de la sociedad. En Charlot está resumido un deseo de obrar desprejuiciado, capaz de grandes gestos o de grandes actitudes, aún en la derrota personal. Porque tal es la función del héroe, función delegada, que no compromete directamente a quienes se identifican con él.

En base a esta identificación, la fórmula filosófica de Charlot adquiere la sencillez y caracteres de una moral popular. Por eso repite temas de la sabiduría cotidiana: el bien enfrentado al mal, el triunfo del espíritu sobre los bienes materiales, la creencia en valores esenciales de la vida. El optimismo sobrepuesto a todos los contrastes; la afirmación vital del hombre; la creencia en la dignidad de la condición humana. Todo esto es muy sencillo; tan elemental como valedero.

En la especulación retórica, claro está, la expresión del drama resulta un melodrama. Porque este es el modo simple, directo, de dibujar caracteres y definir actitudes, de simbolizar la conducta. Ese melodrama (que algunos denuncian alborozados, para complacer su obstinada lucidez), al prescindir de algunos matices de la expresión naturalista, identifica más nítidamente el mito en el complejo afectivo popular. La simplicidad del trazado, semejante a la anécdota de las fábulas, aunque no tan reducida como en los primeros films de Chaplin, facilita en *Candilejas* la significación simbólica del personaje.

En este terreno adquiere continuidad la obra de Chaplin y la mística de su personaje; en la dirección de la vida afectiva y la conciencia moral populares.

Calvero repite en *Candilejas* el drama siempre vigente del hombre común; el drama que ha jugado bajo todos los disfraces, Charlot.

Frente a su obra, algún crítico puede perderse en el invariable manipuleo de travellings y primeros planos —utilaje rutinario que a veces se desprecia y otras se enaltece— de todos modos, el significado moral del héroe Charlot escapará a sus filtros, para volcarse desprejuiciado en la conciencia popular.

ANTONIO J. GROMPONE

cartas

de la señora

giselda zani

De mi consideración:

En la imposibilidad de saber cuál es la institución aparentemente ofendida por mi actuación en carácter de Delegada de la Cinemateca Uruguaya ante el Congreso de la Federación Internacional de Archivos de Films realizado en Amsterdam en los últimos días de Octubre de 1952, dado que la única entidad uruguaya representada en el Congreso (por intermedio del Sr. Martín L. Lasala), además de la que me confió su Delegación, fue la llamada Sección Uruguaya de la Federación del Film Experimental y de Vanguardia, cuyo nombre ahora no se menciona en el artículo publicado en el N°15 de la revista "Cine Club" que motiva esta carta, a no ser que se sustituya su denominación por la de "Sección Uruguaya de la Federación de Cine Independiente" (tal como aparece en el artículo citado), me veo obligada a dirigirme a la revista "Cine Club" que parece asumir la injustificada defensa del "supuesto contrario" que en dicho artículo se me atribuye.

Deseo, en primer término, hacer varias aclaraciones:

1) - Actué en Amsterdam en carácter de Delegada de la Cinemateca Uruguaya, formalmente constituida en Abril de 1952, según es de dominio público debido a las oportunas publicaciones efectuadas.

2) - En mi carácter de tal me limité a proporcionar las informaciones que me habían sido comunicadas por el Secretariado de la Cinemateca Uruguaya antes de mi partida, ratificadas luego en varias cartas recibidas por mí de la misma fuente.

3) - El informe que se publica en "Cine Club" sin que su traducción haya sido autorizada por mí, es traicionado en su forma y en su sentido por el mal conocimiento del francés y de nuestro idioma que revela el improvisado traductor del mismo. Dicho informe fue escrito por mí directamente en inglés, y luego traducido también por mí al francés siendo repartido en este último idioma. Una elemental ética periodística, unida a una necesaria cautela en cuanto a no revelar las propias carencias lingüísticas y gramaticales, habría considerado imprescindible pedir a la autora del informe por lo menos una revisión del material traducido sin su autorización expresa. Ello no hubiera sido imposible, ya que la misma tuvo varios contactos, desde su regreso, con dirigentes de la revista "Cine Club".

4) - Además de la evidente ignorancia indicada en el párrafo anterior, esa traducción revela una voluntad de desfigurar la verdad contenida en el informe. Son muchos los errores cometidos en la misma: sería necesario un excesivo espacio para detallarlos. Baste aquí hacer referencia al que juzgo más grave: el único pasaje que podría permitir se me atribuyera un desprecio de las actividades de una institución.

En la traducción se lee: "fue cometido de los clubes de cine, ayudar al gobierno uruguayo para la preparacion de programas y la publicacion de material escrito en los dos Festivales Internacionales de Punta del Este, si bien, en el ultimo festival, sólo el club Cine Universitario asumió esa tarea de modo impecable".

En el original inglés se lee:

"It was the film clubs task to aid the uruguayan government in the programmation and editing of written material at both Punta del Este Film Festivals, though during the 2nd Film Festival only one of the film clubs, Cine Universitario, overtook that responsibility which was satisfactorily dealt with".

En la traducción francesa realizada también por mí, se lee:

"C'était la tache des clubs de cinema, d'aider le gouvernement uruguayen pour la programmation et la publication de materiel écrit aux deux Festivals Internationaux du Cinema de Punta del Este, quoique a l'occasion du dernier Festival ce fut seulement le Club Cine Universitario 'a s'acquitter de cette tache, qui a été accomplie de façon impecable".

Me permito observar únicamente que las comas que sobran en varios lugares de la traducción de este párrafo, faltan estratégicamente en otros. Nada en ese mismo párrafo, de haber sido traducido fielmente, podría hacer suponer que el encomio se dirige solamente al último club mencionado. Hago notar, además, que parece extraño el distinguo que se quiere hacer entre la asunción de las tareas mencionadas por miembros aislados de Cine Club y las reservas de dicha institución ante el Festival de Punta del Este, cuando es de dominio público que en dichas tareas actuaron todos los miembros de la Comisión Directiva de la entidad que se nombra.

5) - Llamo la atención también sobre el párrafo que se refiere a las revistas editadas por los clubes de cine del Uruguay: mal puede acusarse de parcialidad a quien destaca la excelencia del material contenido en una de ellas, precisamente la que pertenece al club que ahora intenta esta campaña de difamación contra mi persona.

6) - Pasando a comentar las conclusiones finales que se arroga la revista "Cine Club" después de transcribir la equivocada traducción de marras -¿ en nombre de qué, de quién, de cuales personas? - protesto energicamente, y me reservo el derecho de tomar las medidas legales que considere necesarias para defenderme de tales difamaciones, por los conceptos de "escamoteo conciente" (sic) y de "utilizar cualquier medio para perjudicar al supuesto contrario" que se me atribuyen en ese artículo.

7) - Con referencia al apartado 2) del artículo citado, es necesario observar que ni siquiera en esa imperfecta traducción se dice: "fundar la Cinemateca Uruguay" sino "fundar las bases..." Cualquiera puede notar la diferencia que existe entre ambas redacciones.

8) - En lo referente al apartado 3) -sigo citando el artículo publicado por "Cine Club"- considero que no es a dicha revista a quien corresponde juzgar de mis derechos para formular una "declaración formal", sino a la entidad que me confió su representación. Para declarar que ningún esfuerzo semejante al de la Cinemateca Uruguay, en su carácter de institución privada cuya finalidad es la de coordinar las actividades de distintos archivos de films existentes en nuestro país, existe en el Uruguay y que de existir alguno no se tiene conocimiento público del mismo, me he basado en tres hechos:

a - En mi ignorancia absoluta e irrefutable- ¿no es cierto?- de la existencia de otras cinematecas publicas, a no ser la del S.O.D.R.E. cuyas especiales condiciones de actividad comento en párrafo aparte de mi informe.

b - En los informes recibidos oficialmente por mí de la Cinemateca Uruguay antes de mi partida para Europa.

c - En el hecho que el Sr. Martín L. Lasala haya actuado en el Congreso de la F.I.A.F. al que asistimos ambos, como delegado de la Sección Uruguay de la Federación Internacional del Film Experimental y de

Vanguardia -que si es la misma que ahora "Cine Club" denomina "Sección Uruguay de la Federación Internacional del Cine Independiente" se rige indudablemente por los principios de ésta, caracterizados en el artículo publicado por "Cine Club" como creados "con el objeto preciso de fomentar la producción no comercial, experimental y de vanguardia, e intensificar un intercambio internacional en la materia"- y que la entidad representada por él no parece ofrecer las características reconocidas como pertenecientes a las de las cinematecas propiamente dichas, cuya finalidad es la de preservar el material cinematográfico existente en un país de terminado.

El Sr. Martín L. Lasala, llegado al Congreso con tres días de retraso, asistió a la lectura de mi informe sin elevar protesta alguna por el contenido del mismo. Tuvo una segunda oportunidad de hacerlo al día siguiente, cuando dió a conocer el suyo propio, pero tampoco usó entonces de ese derecho.

La entidad por él representada obtuvo la afiliación provisoria a la F.I.A.F. en carácter de Sección de una Federación Internacional aún no definitivamente constituida (por lo menos hasta el último día del Congreso de la F.I.A.F.) y esa diferencia de carácter fue solicitada, ante la postulación simultánea de las candidaturas de la Cinemateca Uruguay y la Cinemateca Argentina - también representada por mí - por el Delegado Italiano Dr. Mario Verdone.

No sé si es necesario destacar las relaciones eminentemente cordiales que caracterizaron mi encuentro con el Sr. Martín L. Lasala, tal como corresponde a viejos amigos, durante el desarrollo del Congreso.

Añadiré ahora que las consideraciones sobre un supuesto cambio de actitud, por mi parte, frente al "lamentable espíritu de bandería que alimenta a algunos cineclubistas", carecen de todo fundamento ya que fue precisamente por seguir la mentando que ese espíritu exista, que acepté la representación de una entidad de cuyos estatutos y de cuya actitud general solo puede desprenderse la voluntad de convocar a unirse, en la tarea común, a todas las personas o instituciones interesadas en velar por el acervo cinematográfico de nuestro país.

Creo que no debo insistir sobre las difamatorias acusaciones de que se me hace objeto al final del artículo motivador de esta repuesta, ya que en el apartado 6) de la presente nota hago referencia a las mismas. En cuanto a que yo haya estado o esté "mal informada", me parece que es la Cinemateca Uruguay quien debe pronunciarse al respecto y no una revista que ni siquiera es órgano oficial de la otra entidad de cambiante nombre que parece haber estado representada en el último Congreso de la F.I.A.F., como sucede con la revista "Cine Club" en esta ocasión.

Este cúmulo de calumnias y errores (gramaticales y otros) difundidos por la revista "Cine Club", aparentemente con la única finalidad de perjudicar a una persona que tiene derecho a ser respetada por la entidad que publica la misma, en definitiva solo podrá lesionar, al saberse la verdad, al autor o autores del artículo en cuestión:

Estos, sino otra cosa, han dado prueba de lo siguiente:

- a - su falta de ética periodística, al publicar una traducción no autorizada.
- b - su insuficiencia para asumir el papel de traductores.
- c - su explícita voluntad de perjudicar a una persona cuya única y permanente actitud hacia la entidad editora de la revista, desde la fundación de la misma, ha consistido en pagar puntualmente su cuota de asociada y realizar, aquí y en el extranjero, en diversas ocasiones, algún acto favorable a la buena marcha de la institución.

Lo único que no han podido probar, quizás por la ofuscación generadora de ese bilioso artículo, es la existencia de otra cinemateca análoga, en nuestro país, a la Cinemateca Uruguay. Aunque no se exigieran pruebas de actividades desarrolladas, sería saludable para todos conocer actas de fundación, estatutos y cualquier otro documento que pudiera remediar a nuestra ignorancia.

Montevideo, 16 de Diciembre de 1952

GISELDA ZANI

de la cinemateca uruguaya

Muy señor nuestro:

Ante la aparición, en el N° 15 de la revista "Cine Club", de un editorial donde se juzga desfavorablemente una reciente gestión de la Cinemateca Uruguaya, esta institución solicita a Ud., abusando de la generosidad publicitaria demostrada, que inserte, en la misma hoja periódica, las líneas que siguen:

- LA CINEMATECA URUGUAYA APRUEBA TODO LO ACTUADO por su delegada, Sra. Gisela Zani, en el Congreso de la F.I.A.F. en Amsterdam, a que hace referencia la publicación citada. En nota aparte, la Sra. Zani contesta el texto en cuanto a su juicio merece ciertas aclaraciones particulares y en cuanto concierne a su persona.

- LA CINEMATECA URUGUAYA ENVIO UNA DELEGADA A AMSTERDAM con la misión absolutamente previsible de que la representara y no es excesivo que la representante de una institución en un congreso defienda a su representada, aunque se trate de una crítica de cine capaz de "lamentar el espíritu de bandería que orienta a algunos cine-clubistas"; es excesivo, en cambio, aludir, en los titulares de un editorial al "esforzado partidismo" de esa representante que, objetivamente, no está obligada a velar por los intereses del "supuesto contrario" ni a abundar en su informe sobre los meritos ocultos u ostensibles de otras instituciones que no sean la que representa. No obstante, resulta oportuno anotar que el informe de la Sra. Zani no solo se refiere a la Cinemateca Uruguaya sino que dedica bastante espacio a otras instituciones e incluso menciona a Cine Club del Uruguay y su revista en términos de elogio. Cuesta concebir en esto "el escamoteo conciente de toda actividad significativa a cargo de otras instituciones fuera de la preferida de la Sra. Zani".

- LOS ESFORZADOS TITULARES DEL EDITORIAL tampoco encuentran fundamento en la suposición de que es posible desmerecer o hablar mal de instituciones que el informe no identifica porque no se conocen en forma concreta o, sencillamente, porque no se pretende involucrarlas. Si Cine Club se da por aludido en el párrafo en que se dice que "estamos en condiciones de suponer que, si esos esfuerzos existen, su finalidad puede ser que constituya un esfuerzo para el enriquecimiento de la colección y de las actividades de una sola institución" es lamentable, pero no cabe hacerse cargo de sus razones. Si la "Sección Uruguaya de la Federación del Cine Independiente" (antes anunciada como "del cine experimental y de vanguardia") se da por aludida en el párrafo donde se declara que ningún otro esfuerzo semejante al de la Cinemateca Uruguaya ha sido realizado en el país (está excluida la Cineteca del S.O.D.R.E. por su carácter oficial), habrá que reconocer: a) que esa institución empieza a dar señales de vida y no se limita a un membrete o a un escueto anuncio aparecido en algunos diarios de hace algunos meses (que algún lector puede perder, por mas atento que sea) y al envío de un delegado al Congreso de la F.I.A.F. b) Que los fines de la "Sección Uruguaya de la Federación del Cine Independiente" no concuerdan con las designaciones anunciadas y que si es algo semejante a la Cinemateca Uruguaya, acaba de descubrirse como una competidora que razonablemente se preocupaba también por ganar su afiliación a la F.I.A.F. Pero una información escrita sobre el Congreso de la F.I.A.F. ("Résumé des principaux points abordés") recientemente recibida, elimina dudas y documenta curiosamente el resultado de esas preocupaciones y de los esfuerzos que con absoluta buena fe realizó el Sr. Lasala para obtener en definitiva la afiliación concedida a la "Cinemateca del Cine Independiente del Uruguay" (pag.7, ap.VIII, inc. b del resumen informativo aludido). En el Uruguay no es muy conocida esta designación y muchos se sorprenderán. En lugar de provocar, fuera y dentro de fronteras, el confusionismo o, al menos, la sorpresa que depara esta superabundancia de cinetecas connacionales o entelequias similares, mas hubiese valido que Cine Club aprovechara las oportunidades que tuvo para constituirse en fundador de la Cinemateca Uruguaya creada antes y desarrollar dentro de ese marco reglamentario sus proyectos relativos al cine independiente o experimental. Claro que en todo

caso estaría a tiempo para ilustrar a los lectores de su revista, y al público sobre las razones que invocó para no hacerlo y las que se reservó para obrar después por su cuenta en una iniciativa parecida.

PERO PARA NO ESTAR MAL INFORMADA (sobre todo respecto de hechos nacionales acerca de los cuales se reciben sorprendentes noticias desde el extranjero), la Cinemateca Uruguaya envió un miembro de su Consejo Directivo, el Sr. Gaston Blanco Pongibove, a la sede de Cine Club (sede de la "Sección Uruguaya de la Federación del Cine Independiente" o "Cinemateca del Cine Independiente del Uruguay"), a fin de entrevistarse con autoridades de esta última institución. Allí fue recibido por los Sres. Antonio J. Grompone, José Carlos Alvarez Olloniego y José Trabal quienes declararon, de modo oficial, que la "Sección Uruguaya de la Federación del Cine Independiente" no tiene autoridades, no tiene estatutos, no ha realizado una sola función y no cuenta con material ni sabe cuál podrá ser ese material en el futuro porque la misma Federación Internacional del Cine Independiente no tiene tampoco autoridades ni sabe qué material va a circular entre las secciones nacionales. Pero ¿cuál es entonces "el trabajo de otras instituciones locales" que la Cinemateca Uruguaya intenta destruir?

LA INEXISTENCIA DE TALES ACTIVIDADES -detalle que el apresurado editoria- lista omite cuidadosamente- refuerza la convicción previa de que, para la Cinemateca Uruguaya, la "Sección Uruguaya de la Federación del Cine Independiente" recién comienza a existir cuando nombra un delegado al Congreso de la F.I.A.F. para ganar su afiliación y no cuando publica comunicados de fundación y sede, me- ra etiqueta de ningún contenido. Antes era difícil imaginar que un esfuerzo se- mejante al de la Cinemateca Uruguaya estaba en marcha. Aquí no se notaba.

COMPROMETERSE A FUNDAR LAS BASES DE UNA CINEMATECA URUGUAYA es, simplemen- te, comprometerse a deliberar y discutir las posibilidades de su constitución. Es cierto que Cine Club adoptó desde el principio una actitud reticente y dubi- tativa cuando Cine Universitario insistió sobre la necesidad de concretar el pro- yecto. Pero esa actitud no excluyó en ningún momento la posibilidad de un asen- timiento y la reiterada alusión a que consideraban prematuro el proyecto y no comprendían la urgencia en concretarlo aunque admitían que el mandato del Congre- so de Diciembre de 1951 interesaba por igual a Cine Club y a Cine Universitario. Cine Club reconoce que en ese Congreso, celebrado en Buenos Aires, se comprome- tió a fijar su posición con respecto a la fundación de la Cinemateca Uruguaya, antes de marzo de 1952, "cosa que hizo en su oportunidad". La verdad es que re- cién a mediados de abril de este año y tras varias reclamaciones de pronuncia- miento, en definitiva se negó expresamente a colaborar en ninguna iniciativa de esa naturaleza. Mas tarde, prefirió llevar a cabo por su cuenta una iniciativa similar.

SI ANTES DE FUNDARSE LA CINEMATECA URUGUAYA, Cine Club tuvo sobradas oportu- nidades para constituirse en principal colaborador y no las aprovechó, después de fundada y en todo momento, pudo ingresar a ella. El art. 1° de los Estatutos de fundada y en todo momento, pudo ingresar a ella. El art. 1° de los Estatutos de la Cinemateca Uruguaya dice que esta "es la asociación de todas las personas e instituciones interesadas en la salvaguardia del film cinematográfico como ob- jeto de estudio artístico o científico y como patrimonio social e histórico". El inciso b del art. 4° añade que la Cinemateca Uruguaya tiene como fines esencia- les, entre otros, "procurar el acercamiento y la reunión de todas las personas e instituciones que en el territorio de la República coleccionan films cinemato- gráficos...". El art. 5° establece: "Pueden integrar la Cinemateca Uruguaya to- das las personas e instituciones que soliciten su afiliación al Consejo Directi- vo y que este acepte. En caso de que el Consejo Directivo niegue la afiliación, deberá convocar, si la persona o institución interesada lo solicitase, la asam- blea de socios que decidirá la cuestión en definitiva por mayoría simple de com- ponentes...". El art. 1° transcripto fue ampliamente difundido por comunicados de la Cinemateca Uruguaya publicados en casi toda la prensa montevideana (durante agosto de 1952) conjuntamente con una exhortación generica a la colaboración y a la solicitud de informes, datos sobre afiliación, copias de estatutos, etc. en su sede.

¿POR QUE RAZON SE NEGÓ CINE CLUB A COLABORAR CON LA CINEMATECA URUGUAYA, se sigue negando y después envía un delegado a Amsterdam para obstaculizar, de hecho,

los proyectos de la Cinemateca Uruguaya sabiendo que las reglamentaciones de la F.I.A.F. permitían sólo dos cinetecas por país y un puesto ya estaba ocupado en el Uruguay por Cine-Arte del S.O.D.R.E.? ¿Quién está fomentando el divisionismo y la bandería partidista? ¿Cine Club o la Cinemateca Uruguaya? ¿Quién está utilizando "cualquier medio" para perjudicar, ahora sí, al supuesto contrario? ¿Cine Club o la Cinemateca Uruguaya?

ES ABUSIVO ALUDIR A "ERRORES MENOS GRUESOS" E "IMPRECISIONES" del informe de la Cinemateca Uruguaya a la F.I.A.F., e insistir en la alusión sin concretarlos. Parece que sólo se procura la sensación de que está plagado de inexactitudes sin posibilidad de réplica puntual.

POR LO QUE ANTECEDE Y A PESAR DE ELLO, puede seguirse esperando que la "Sección Uruguaya de la Federación del Cine Independiente, una vez en funciones, quiera colaborar con la Cinemateca Uruguaya (ni sus estatutos ni sus autoridades lo impedirán), pero esta institución tiene derecho a denunciar la mala fe de Cine Club del Uruguay que está favoreciendo la divergencia y el partidismo al defender de oficio a esa "Sección Uruguaya" sin autoridades, sin estatutos, sin funciones, sin material para proyectar, que se forma a espaldas de un organismo que antes reclamó su colaboración para luego encontrarse con que va arteramente a disputarle una legítima afiliación a la F.I.A.F.

Sin otro motivo, saludan atte.

MANFREDO CIKATO
Presidente

WALTER DASSORI BARTHET
Secretario General

P.D. - Tres miembros del Consejo Directivo de la Cinemateca Uruguaya (G.B.P., M.C., y W.D.B.) que conjuntamente con el señor R.B. integraron la Comisión de Programación del II Festival de Punta del Este, estiman que es cómodo acotar aquí una breve referencia a la especial sensibilidad con que el editorial de "Cine Club" interpreta el párrafo del informe de la Cinemateca Uruguaya sobre la colaboración entre los cineclubes y el gobierno durante los festivales cinematográficos uruguayos. La consecuencia de esa especial sensibilidad interpretativa es la obvia aclaración de que la colaboración al Primer Festival la prestaron a título personal "algunos integrantes de la Directiva de Cine Club y no la entidad". No es obvio y la historia agradecerá el dato de que todos los miembros de la Directiva de Cine Club formaron, a sueldo del Estado, la Comisión de Programación del Primer Festival, y que sólo 4 miembros de los 11 que componen el Consejo Directivo de Cine Universitario formaron la Comisión de Programación, en las mismas condiciones, del II Festival. Parecía descolocada y hasta irrisoria, en un Congreso de la F.I.A.F., la precisión de que la colaboración de Cine Club y Cine Universitario con el gobierno no era tal sino a título personal de los o de algunos miembros de sus Directivas. Nadie en el Congreso se emocionó ante esa considerable imprecisión pero Cine Club tiene derecho a hacerlo porque la entidad, como tal, resulta así acusada de estar "en contra de los principios internacionales que la rigen". Uno de estos principios (el del art. 5º. de los Estatutos de la Federación de Cine Clubes) define a los cineclubes, esencialmente, como instituciones que realizan funciones privadas. Sin prejuicio, puede preguntarse al editorialista de Cine Club del Uruguay como entiende este tal principio. Será interesante la información.

I - A LA SEÑORA GISELDA ZANI

En el N° 15 de Cine Club se transcribieron las palabras pronunciadas por la Sra. Giselda Zani en el Congreso de la F.I.A.F. (Federación Internacional de Archivos de Films) realizado en Amsterdam en octubre de 1952. La Sra. Zani actuaba entonces como delegada de la Cinemateca Uruguaya, y del referido texto se desprendían varias omisiones e inexactitudes en lo que pretendía ser un panorama valorativo de las actividades cinematográficas culturales de nuestro país. Al pie del discurso publicado se decía finalmente:

"La Sra. Zani parece muy mal informada y por tanto, es lamentable que la Cinemateca Uruguaya le haya confiado su representación y aparezca suscribiendo publicamente luego, la gestión cumplida por aquella. Es un mal comienzo para esa Cinemateca, que haya concurrido por primera vez a un Congreso Internacional, no para afirmar la obra por ella realizada, sino para intentar destruir el trabajo de otras instituciones locales".

La nota en cuestión ha provocado las desmesuradas reacciones que anteceden.

Si nos despreocupamos de los calificativos que sobran en su carta y la afirmación de que paga las cuotas de Cine Club del Uruguay en forma puntual, el reproche de la Sra. Zani parece ser:

- 1) - No haber solicitado su permiso para traducir el discurso
- 2) - No pedirle consejos para traducir.
- 3) - Que nos equivocamos en la reproducción e interpretación de sus palabras, coma de más o de menos. (Son muchos los errores y para no gastar espacio señala uno -¿ y los otros?)
- 4) - No tomar en cuenta que el delegado de la Cineteca del Cine Independiente en Amsterdam, no hizo objeción a sus conceptos.

Lo del permiso para traducir resulta fuera de lugar; tampoco puede pretender la Sra. Zani que se le solicitara la versión de su preferencia. El traducir no es un enigma para quien conozca los correspondientes idiomas. Por otra parte, el texto que transcribe la Sra. Zani no coincide con la circular a mimeografo que hemos recibido de Amsterdam.

Con todo, la fidelidad de nuestra traducción puede ser constatada por traductores oficiales, más capaces que los nuestros. Pero el interés que pueda tener este problema, se lo dejamos a algunos reputados lingüistas, los cuales nos señalan que la traducción al francés que hiciera la Sra. Zani de sus palabras, está plagada de errores gramaticales y de sintaxis. Lo que puede importar es que nuestra "insuficiencia para asumir el papel de traductores" se limita a unas comas, y no son comas, precisamente, las cuestionadas.

Finalmente, no ignoramos que el Sr. Lasala en Amsterdam, prefirió callar ante el alegato de la Sra. Zani, pero tampoco ignoramos que dicho señor tenía instrucciones de la Cineteca del Cine Independiente de evitar todo gesto o palabra que sirviera para crear dificultades con la Cinemateca Uruguaya

Al parecer, la Sra. Zani hubiera preferido un incidente que abochornara a nuestras cinetecas en el extranjero.

II - A LA CINEMATECA URUGUAYA

La publicación de la carta de la Cinemateca Uruguaya no correspondería, en la actualidad, por razones diversas. Su desmesurada proporción con la nota aparecida en CINE CLUB N° 15; su afán por reunir rencores y resentimientos; sus excesos de tema y tono, y la postergación que sufre esta polémica debido a la demora en aparecer CINE CLUB, hubieran aconsejado su destierro de esta revista. Sin embargo, la Cinemateca Uruguaya ha hecho cuestión capital -de honor- en que su mensaje se publique. Y aun pretende más; en carta del 29 de mayo ppdo. dirigida a la Cineteca del Cine Independiente y a Cine Club del Uruguay, "admite" una alternativa previa a todo entendimiento: "que CINE CLUB publique esas respuestas sin réplica (!!).... o publique una rectificación amplia, a nuestra entera satisfacción..." Esta es ya una prueba definitiva de la confusión que padece la Cinemateca Uruguaya en sus pretensiones.

Hay algunos principios que quizá aclaren el punto al lector.

La Sra. Zani afirma que para su informe al Congreso de la FIAF, se basó en comunicaciones con el Secretariado de la Cinemateca Uruguaya, "ratificadas luego en varias cartas recibidas por mí de la misma fuente". Por su lado la Cinemateca Uruguaya "aprueba todo lo actuado por su delegada". No hubo, pues, un error de información o de interpretación, por parte de la delegada. Ambas están de acuerdo y creen justo referirse a actividades "semejantes" en nuestro país, declarando que "no se conoce su existencia oficialmente". Diciendo que "ni un solo la declaración, ni un solo comunicado de su actividad se ha publicado". Afirmando a continuación: "estamos en condiciones de suponer que, si esos esfuerzos existen, su finalidad puede ser que constituya un esfuerzo para el enriquecimiento de la colección y de las actividades de una sola institución" (¿hay error de traducción?)

En ambas cartas se pretende desconocer la gravedad de esta afirmación, basada según parece, en suposiciones del Secretariado de la Cinemateca Uruguaya. Se pretende ignorar que si la Cineteca del Cine Independiente concurría al Congreso era porque se le había invitado expresamente, porque se conocían sus estatutos, porque allí se pensaba que su labor merecía el apoyo de otros centros similares. Tampoco debe olvidarse que al estar los representantes reunidos, fue precisamente una delegada uruguaya quien declaró que nada serio parecía existir, aparte de la Cinemateca Uruguaya. No se trata de pedirle que exaltara la labor de los demás. Pero tampoco le incumbía manifestar a esos delegados (que ya conocían otras actividades en el Uruguay) que si otros esfuerzos existían, "su finalidad puede ser que constituya un esfuerzo para el enriquecimiento de la colección y de las actividades de una sola institución"; pues con ello daba idea de que los fines de tales organismos no merecen el apoyo internacional.

Por otra parte, la Cinemateca Uruguaya se enfrenta a un contrasentido. Aprueba la dramática afirmación de su delegada de que "ni un solo comunicado de su actividad (Cineteca del Cine Independiente) ha sido publicado", pero en su carta admite la publicación de un "anuncio" (¿nada más?) y quiere salvar la omisión, tachándolo de "escueto". Pero, va más lejos todavía y afirma que la Cineteca del Cine Independiente se había limitado a un "membrete" como única actividad cumplida, aparte de enviar un delegado al extranjero. Pretende demostrar que esa Cineteca no existe. Y pretende desconocer noticias sobre su fundación, afiliación al organismo internacional, informe sobre actividad cumplida en el país (exhibiciones de material cinematográfico propio, subvención a un taller de filmación, etc.) y en el extranjero (envío de producciones independientes, material de archivo, documentos nacionales; adquisición e intercambio de films experimentales y de vanguardia).

Puede alegar que cuando concurre al Congreso de Amsterdam, carecía de esa información y que el anuncio en la prensa puede perderse por "algún lector".

Pero esa excusa no sirve cuando se trata de ir mal informado y aprovechar la circunstancia para hacer declaraciones perjudiciales en el extranjero. El mismo celo informativo que la Cinemateca Uruguay empleó después, enviando un miembro de su Consejo Directivo a recabar datos (que, por otra parte, sólo ha servido para tergiversar las cosas), debió utilizarlo en su oportunidad.

Igual gratuidad tienen otras afirmaciones en la carta de la Cinemateca Uruguay, pero Cine Club del Uruguay y la Cineteca del Cine Independiente consideran que su falta de fundamento, no invita a perderse en enésimas refutaciones públicas de lo sucedido. Las polémicas mal encaradas terminan por perjudicar a todos, y por este lado no existe disposición para agravar un asunto que tuviera tan lamentable comienzo en el extranjero, en boca de la delegada de la Cinemateca Uruguay.

Conviene, en síntesis, que la Cinemateca Uruguay comprenda dos cosas:

- 1 - La Cineteca del Cine Independiente no es fruto de un capricho ni de una conspiración; tiene fines específicos que cumplir. En diciembre de 1952 proporcionó bastante información sobre lo actuado y sus cometidos, a la prensa local y a otras instituciones culturales, incluyendo a la Cinemateca Uruguay. Se han realizado exhibiciones y existen listas de films en propiedad, para su distribución. Todo esto, claro está, es sabido por la Cinemateca Uruguay.
- 2 - La Cineteca del Cine Independiente fue creada por expreso pedido del organismo central, del Secretariado de la FIAF; entidad a la cual pertenece la propia Cinemateca Uruguay. Todos los ataques que se formulan contra su creación, son ataques que en definitiva recaen sobre la Federación y sobre ambas instituciones por igual.

A todo esto, el lector tiene derecho a preguntarse qué razones pueden explicar este ataque de la Cinemateca Uruguay a la del Cine Independiente. Puede haber varias. Pero si se destierran las de índole afectiva, puede observarse que la Cinemateca Uruguay creyó - o cree - que la Cineteca del C. Independiente fue "arteramente a disputarle una legítima afiliación a la FIAF", "sin autoridades, sin estatutos, sin funciones, sin material a proyectar"; formada "a espaldas de un organismo" etc.

La Cinemateca Uruguay ha debido luchar desde un principio con los fantasmas que creaba su imaginación y por ello, debemos perdonar los calificativos que reparte. No obstante, para su tranquilidad, creemos un deber transcribir las palabras que pronunciara el delegado de la Cineteca del Cine Independiente en aquella oportunidad:

" Quiero transmitir a este Congreso, ese deseo de trabajo y cooperación que anima a los miembros de la Sección Uruguay (Cineteca del Cine Independiente) y el propósito consciente de no interferir con otros tipos de actividad semejantes. La Sección Uruguay, así como cree ser portadora de un interés legítimo y muy particular, no atendido hasta el presente por otras cinetecas nacionales o centros de difusión cultural de nuestro país, así como cree, pues, que el cine independiente y experimental no tenían un núcleo concreto en el Uruguay, de igual modo no desea interferir con la actividad de otros centros uruguayos y está dispuesta a llegar a cualquier arreglo en cuanto a relaciones, intercambio de material, etc."

La diferencia de actitud con la delegada de la Cinemateca Uruguay, resulta evidente.

Finalmente, la Cinemateca Uruguay dice esperar que la Cineteca del Cine Independiente colabore con ella. El lector no debe confiar en esta afirmación. Hace meses que Cine Club del Uruguay y la Cineteca del C. Independiente, conforme

a sus deseos, promueven inútiles gestiones ante la Cinemateca Uruguay con el fin de encausar las relaciones mutuas en un plano de cordura, y poder organizar armónicamente la actividad de todos, en el presente y futuro.

Cine Club del Uruguay creyó por su parte, que la Cinemateca Uruguay tendría interés en difundir por su intermedio el material de que dispone, sobre todo, si se considera que el espíritu de esa Cinemateca estaría -según dijera su delegada - "fundado sobre la mas abierta colaboración con todos aquellos que dedican sus actividades a la cultura filmica en nuestro país y en otras naciones". De igual modo, hubiera ampliado así, su intensa actividad desarrollada en las ciudades de Treinta y Tres y Colonia.

Sin embargo, la Cinemateca Uruguay ha preferido cerrarse a todo entendimiento; ha suspendido reuniones programadas con ese fin, y ha omitido suministrar una lista de las películas que posee, a cambio de la que recibiera de la Cineteca del Cine Independiente. Todo ello, para remitirse previamente a la carta publicada, pues parece considerar de esencia, molestar y repetir agravios para quienes, como ella, se supone que contribuyen al desarrollo de nuestra cultura cinematográfica.

Así y todo, es de esperar que este lamentable episodio no dé para más.

**CINE CLUB DEL URUGUAY
CINETECA DEL CINE INDEPENDIENTE**

1957

**departamento
de
publicaciones**

**ejemplar
\$ 0.60**

