

publicación de
cine universitario

film

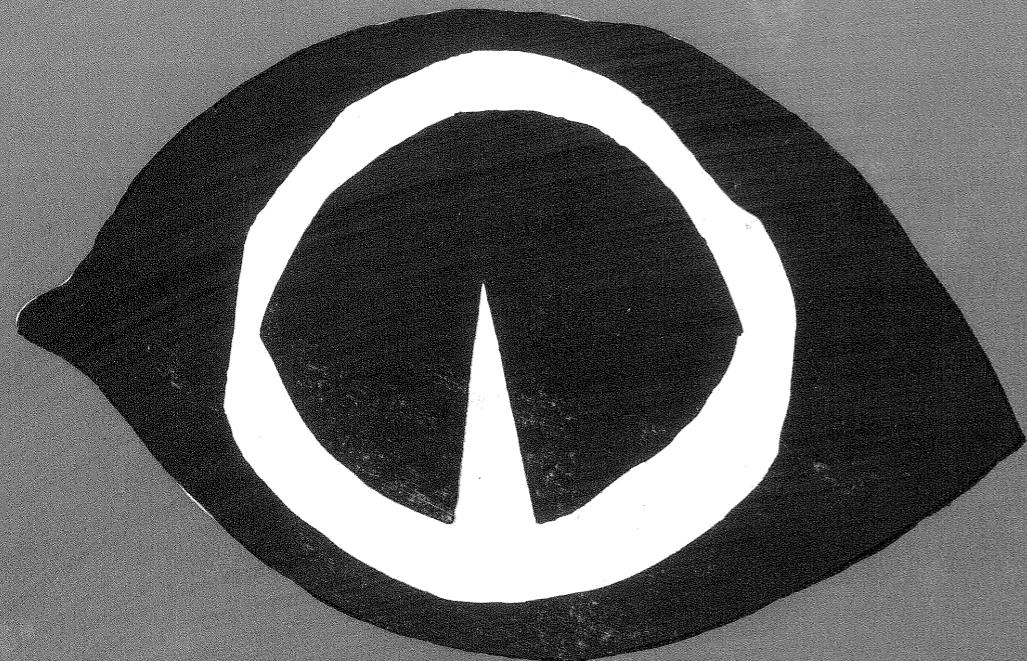
19

nov. - dic. 1953

montevideo

Revisión 1953 Productores: **Goldwyn**
Cultura cinematográfica en el Uruguay
Un cuento de **Apollinaire** Índice de **film**



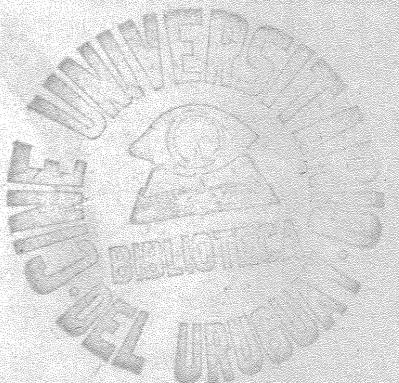


en 1953

74 espectáculos
1925 asociados
film
concurso filmación
exposición de affiches
biblioteca
audiciones radiales
sede social
programas



cine universitario del uruguay



exhibiciones

primitivos y clásicos del cine mudo:

L'HOMME A LA TETE DE CAOUTCHOUC (1901), Melies.
DIX FEMMES POUR UN MARI (1905), Pathé.
PETIT MORITZ ENLEVE ROSALIE (1911), Bosetti.
DRAME CHEZ LES FANTOCHES (1908), Cohl.
L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE (1908), Le Bargy.
THE OLD ACTOR (1911), Griffith.
MA L'AMOR MIO NON MUORE (1913), Caserini.
THE LAST OF THE LINE (1914), Ince.
THE LAST CARD (1914), Ince.
INTOLERANCE (1916), Griffith.
CACTUS JIM (1918), Tom Mix.
EVERY INCH A MAN (1918), Ince.
CIVILIZATION (1916), Ince.
SAFETY LAST (1923), Harold Lloyd.
THE CIRCUS (1928), Chaplin.
GOSTA BERLINGS SAGA (1923), Stiller.
THE COVERED WAGON (1923), Cruze.
LA PASSION DE JEANNE D'ARC (1928), Dreyer.

experimentales y de vanguardia:

EMAK BAKIA (1926), Man Ray.
DIAGONAL SYMPHONIE (1921), Richter.
L'ETOILE DE MER (1928), Man Ray.
STARS AND STRIPES (1951), McLaren.
DOTS (1951), McLaren.
HOLLYWOOD EXTRA (1928), Florey.
PACIFIC 231 (1949), Mity.

dibujos animados y marionetas:

selección de films de Fred Quimby y de United Productions of America (UPA).
ANDELSKY KABAT (1949), Franisek.
PISEN PRERIER (1949), Trnka.
KERMESSE FANTASTIQUE (1951), Misik.

comienzos del sonoro:

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (1930), Milestone.
LE MILLION (1931), Clair.
PRIX DE BEAUTE (1929), Genina.
DAS TESTAMENT DES Dr. MABUSE (1932), Lang.
DER KONGRESS TANZT (1931), Charell.

comedia americana:

Mr. DEEDS GOES TO TOWN (1936), Capra.
TO BE OR NOT TO BE (1942), Lubitsch.
DOWN MEMORY LANE (1949), Carlton-Sennett.
IT HAPPENED ONE NIGHT (1934), Capra.
STAND-IN (1937), Garnett.
NINOTCHKA (1939), Lubitsch.
THE FLAME OF NEW ORLEANS (1941), Clair.

revisones

BROKEN BLOSSOMS (1936), John Brahm.
LA GRANDE ILLUSION (1937), Renoir.
LA CHARRETE FANTOME (1939), Duvivier.
UN CARNET DE BAL (1937), Duvivier.
SHADOW OF A DOUBT (1943), Hitchcock.
THEY WERE EXPENDABLE (1945), Ford.
PRIVATE LIFE OF DON JUAN (1934), Korda.
THE LONG VOYAGE HOME (1940), Ford.

realizadores contemporáneos

Rossellini, AMORE (1948).
Delannoy, DIEU A BESOIN DES HOMMES (1949).
Kurosawa, RASHO MON (1950).
Kazan, PINKY (1949).
Huston, KEY LARGO (1948).
Germi, IL CAMMINO DELLA SPERANZA (1950).
Zinnemann, ACT OF VIOLENCE (1948).
HIGH NOON (1942).
Blasetti, PRIMA COMUNIONE (1950).
Frend, SCOTT OF THE ANTARCTIC (1950).
Devivre, LA FEMME DES SEPT PECHES (1948).
Klaren, WOZZECK (1950).
Cocteau, ORPHEE (1949).
Autant-Lara, SYLVIE ET LE FANTOME (1945).
Clair, LA BEAUTE DU DIABLE (1949).
Oboler, FIVE (1951).
Ophüls, LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN (1948).
Endfield, SOUND OF FURY (1951).
Becker, ANTOINE ET ANTOINETTE (1947).
EDOUARD ET CAROLINE (1950).
Bresson, LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (1944).
Astruc, LE RIDEAU CRAMOISI (1952).
Bergman, SOMMARLEK (1950).

Documentales y corto-metraje

NAPOLEON BONAPARTE (1951), Tedesco.
IMAGES MEDIEVALES (1949), Novik.
IMAGES POUR DEBUSSY (1951), Mity.
TOULOUSE-LAUTREC (1950), Hessens.
PETT AND POTT (1934), Cavalcanti.
LISTEN TO BRITAIN (1942), Jennings.
WATERS OF TIME (1952), Wright.
LONDON CAN TAKE IT (1940), Watt.
DESERT VICTORY (1943), Boulting.

films científicos uruguayos, producidos por el ICUR (Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República).

films amateurs uruguayos premiados en el Concurso de Filmación Organizado por Cine Universitario.

puede iniciar su cuenta en
caja de ahorros en efectivo
con la infima cuota de
dos pesos

sus depósitos gozarán de la garantía del
propio banco y la subsidiaria del estado

retire su alcancía

Banco Hipotecario del Uruguay



distribuidora
de films
soviéticos
y checoslovacos
en el uruguay

colonia, 1273 - montevideo

click
foto - cine - optica

saluda a
sus amigos y
favorecedores
y les desea
un feliz y próspero
año nuevo

rondeau, 1517 - tel. 86795

**LIBROS
DEL MES**

MIGUEL DE UNAMUNO
CANCIÓNERO
(Diario poético)
\$ 12.-

GABRIEL MARCEL
TEATRO: ROMA - YANO ESTÁ EN ROMA.
UN HOMBRE DE DIOS.
EL EMISARIO \$ 4.40

ET NUNC MANET
IN TE
Diario íntimo
\$ 2.40

JUANA DE IBARBOUROU
AZOR
(Poemas)
\$ 2.80

UGO BETTI
TEATRO: MARIDO Y MUJER. DELITO EN LA ISLA DE LAS CABRAS. CORRUPCIÓN EN EL PALACIO DE JUSTICIA
\$ 5.20

MIRIAM WEYLAND
UNA NUEVA IMAGEN DEL HOMBRE
\$ 3.60

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
EDGARD POE,
EL GENIO DE AMÉRICA
(Bca. Contemporánea
núm. 248), \$ 1.40

LOSADA
Colonia 1060
Teléfono: 87561
MONTEVIDEO



publicación de
cine
universitario

en este número:

- 4 productores: samuel goldwyn
- 13 revisión 1953: diez films
- 17 revisión 1953: otros rasgos
- 22 cine amateur: más sobre transiciones
- 25 un hermoso film, cuento de apollinaire
- 28 la cultura cinematográfica en el uruguay; situación a la fecha
- 34 un índice de film (1 al 18)



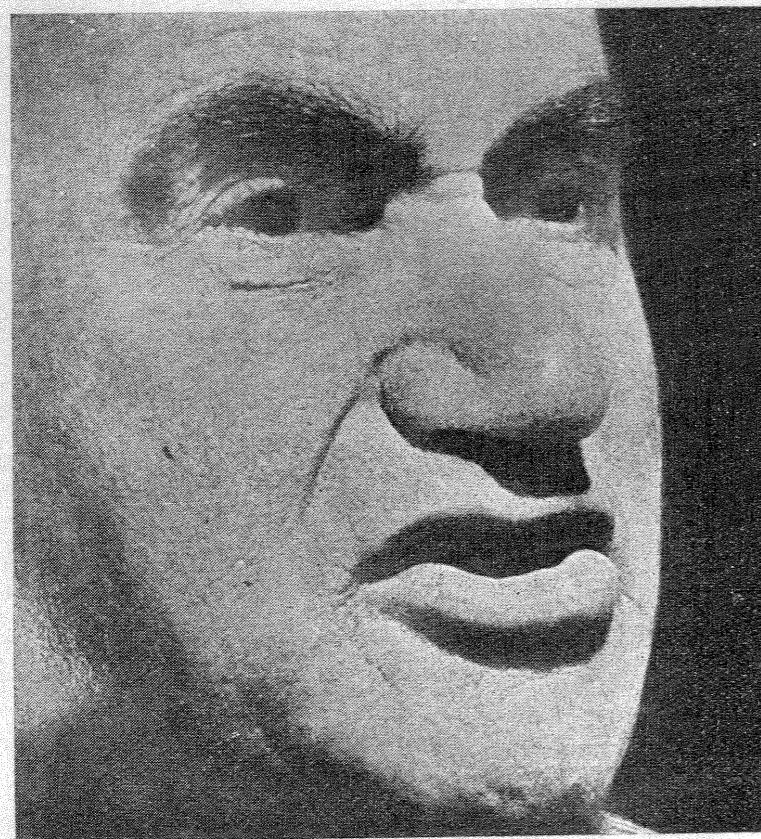
19

noviembre - diciembre
1953

en la portada: Michele Morgan en
DESTINES, film de Delannoy, Christian-Jaque y Pagliero.

DIRECCIÓN: H. Alsina Thevenet, Jaime Francisco Botet. DIRECCIÓN GRÁFICA: Walter Chappe Píriz. ADMINISTRADOR: Manfredo A. Cikato. REDACTORES: Jorge A. Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, E. Rodríguez Monegal, Hugo Rocha, Gisela Zani. DIBUJOS: Hermenegildo Sabat. CORRESPONSALES: Nicolás Manceira (Argentina), Luiz Alípio de Barros (Río Janeiro), P. F. Gastal (Porto Alegre), Francisco Luiz de Almeida Salles (San Pablo), H. Alves Costa (Portugal), M. Rabanal Taylor (España), Filippo M. de Sanctis (Italia). DISTRIBUCIÓN: Selva A. de Dassori. PUBLICIDAD: Julio A. Beyne. SUSCRIPCIONES: Omar G. Parada.

FILM es publicada mensualmente por Cine Universitario del Uruguay, cine-club patrocinado por la Universidad de la República, con sede en Colonia 1176, Montevideo, Uruguay. El ejemplar se vende a \$ 0,20 al socio del Cine Universitario; el precio de venta al público es de \$ 0,30 en Montevideo y de \$ 0,40 en el Interior del país. La suscripción anual cuesta \$ 3,50 en Montevideo y \$ 4,00 en el Interior y Exterior del país. Todo el material publicado ha sido escrito especialmente para FILM, salvo indicación en contrario. Se autoriza la reproducción, con mención expresa de procedencia.



productores

Goldwyn

CUANDO SAMUEL GOLDWYN DIJO QUE "UN contrato verbal no vale ni el papel en que está escrito", alguien salió corriendo para incorporar más frases pintorescas al anecdotario de Hollywood, un libro donde el productor podría ocupar varios capítulos. Sus frases suelen torcer la lógica, alterar los refranes y torturar al idioma inglés, pero aparte su diversión, suelen citarse como retratos de un hombre absorto en sus pensamientos, y poco formal o paciente para expresarlos. Una noche despertó por teléfono a uno de sus ayudantes y le dijo, por toda introducción, que "la mujer tiene que morir al final", sin aclarar que la mujer en cuestión era el personaje de un próximo film, y el tema más importante de sus reflexiones. Cuando Goldwyn decidió una de sus separaciones de la Oficina Hays, su fórmula fué también un modelo de concisión. "Inclúyanme fuera", dijo, y la frase se hizo más conocida que el hecho mismo.

Goldwyn

Algunos de sus amigos y colaboradores han objetado que Goldwyn nunca dice nada muy pintoresco, y que el personaje real está por debajo de su fama. Alegan que durante cuarenta años el hombre se ha rodeado de novelistas y periodistas que lo han estudiado como un raro ejemplar de la fauna hollywoodense, y que han apuntado, pulido y difundido sus frases, aumentando al personaje hasta una estatura artificial. La respuesta "En dos palabras: *Im Possible*", citada casi siempre como un modelo de su estilo, no fué pronunciada por él, pero Chaplin se la adjudicó a Goldwyn alrededor de 1925, pensando que sonaba como su más puro lenguaje. Este capítulo de adjudicaciones, en el que algunos observadores encuentran la mano de los propios agentes de publicidad del productor, ha occasionado el dictamen de que más gente falsifica goldwynismos que papel moneda, pero ha generado también una escuela amateur de peritos en la materia, capaces de identificar la anécdota falsa entre docenas de auténticas. Las más útiles son, desde luego, las que mejor describen sus rápidas alternativas de humor y voluntad, la concentración con que atiende a una idea distraídose de toda otra, y el error con que maneja términos culturales, teniendo la jerarquía social de un magnate y, por todo concepto, la educación de un año en la escuela nocturna, donde el inglés le resultó un idioma nuevo. "Tuve una idea monumental esta mañana, pero no me gustó", es una frase elocuente para retratar a un productor; suelen parecer más divertidas, sin embargo, las distracciones verbales, por el estilo de "Es lo que pasa con estos directores: están siempre mordiendo la mano que pone los huevos de oro".

un hombre de empresa

Goldwyn se llamaba todavía Goldfish cuando comenzó a hacer cine, junto a su cuñado Jesse L. Lasky y al novato director Cecil B. de Mille (en *The Squaw Man*, 1914); no hay registro de que en los cuarenta años siguientes haya dirigido, actuado o escrito film alguno, pero su carrera de productor coincide con



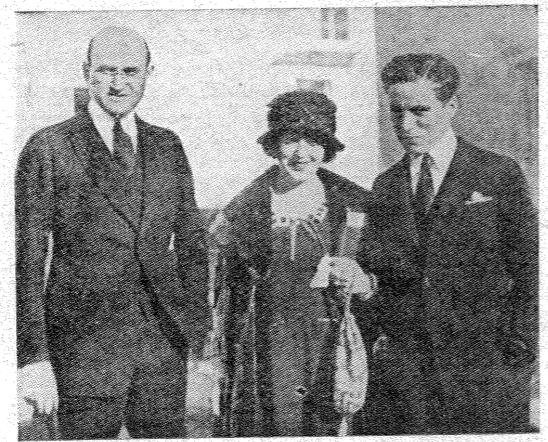
1917 - con Mary Garden y Geraldine Farrar

la creación de Hollywood, y su intervención fué la base de compañías que hoy se llaman Paramount y Metro Goldwyn Mayer, a las que ya es totalmente ajeno. Antes de ese prometedor comienzo había sido un oscuro inmigrante polaco, sin familia ni ayuda en América, y había progresado y peleado con sus contemporáneos hasta convertirse en un próspero vendedor de guantes. "Theodore Roosevelt me enseñó que un hombre tiene que pelear", habría de decir más tarde, explicando su carácter agresivo; y como le objetaran que también se le veía pelear inútilmente con quienes ya estaba de acuerdo, agregó: "Sí, pero Roosevelt enseña que las únicas cosas que vale la pena tener son aquellas por las que se ha peleado". Sus primeros años en el cine fueron una larga y múltiple pelea, contra su cuñado Lasky, D. W. Griffith, Adolph Zukor, la vanidad y ambición de sus estrellas, y la difundida creencia de que sólo los films de dos rollos podían ser aceptados por el público. La creación de la Lasky Feature Play Company fué su obra, pero sólo le duró tres años; en 1916 se produjo la fusión con la empresa Famous Players de Adolph Zukor, y éste exigió a las pocas horas que Goldwyn quedara

fuerza de la sociedad: con los mejores elogios a su honradez y competencia, no podía admitir su tercera ambición de autoridad. La venta de sus intereses le produjo casi un millón de dólares, y fundó su apogeo; de inmediato se asoció con los hermanos Selwyn, y de este nombre y del Goldfish con que había entrado a América nació la Goldwyn Pictures Corporation. Hasta entonces su nombre Goldfish (pez dorado) había suscitado el ingenio de muchos conocidos, y desde la nueva sociedad Goldfish transformó su nombre en Samuel Goldwyn. Aunque sus socios objetaron la apropiación de medio nombre, el nuevo registro fué aprobado por la Corte Suprema de New York; hay muchas empresas que llevan el nombre de su fundador, pero Goldwyn es una de las pocas personas que recibió su nombre de una empresa.

La Goldwyn Pictures Corporation comenzó sus peleas con la competencia de los ex-socios Zukor y Lasky (que todavía no se llamaban Paramount) y las amplió con el apogeo del cine de post-guerra: desde 1918 se reabrieron los mercados europeos, Hollywood importó estrellas y escritores, redobló su producción, compró y edificó salas para exhibirla, y albergó toda clase de contratos, pleitos y maniobras. Tras fusiones y convenios, la empresa habría de convertirse en la Metro Goldwyn Mayer, pero Samuel Goldwyn se apartó rápidamente de esta nueva firma (1924) y aunque hubo gestiones para reincorporarlo a ella, se empeñó en ser su único patrón. En esa oportunidad se informó que sus exigencias para volver incluían la modificación de la firma al nombre "Metro Goldwyn Mayer and Goldwyn". A la recíproca, MGM pleiteó para impedir que el productor utilizara su nombre y fundara otra Goldwyn Company, pero se acordó finalmente que en el futuro sus films se iniciaran con la constancia "Samuel Goldwyn presenta". Hasta 1953 Goldwyn fué el único dueño de sus intereses, y aunque no podía competir con las empresas grandes en cantidad de producción, ni en facilidades para exhibirla, se las arregló con otros distribuidores y se mantuvo fuerte y solo. Durante muchos años sus films fueron los más destacados de United Artists, una empresa que se caracterizó, desde su fundación en 1919, por la distribución de obras que suelen ser llamadas independientes y que cabría llamar personales (Chaplin, Walter Wanger, Disney, Selznick, por ejemplo). Hacia 1942 Goldwyn comenzó a distribuir su producción por intermedio de RKO, y mantiene actualmente este trato.

Goldwyn



1919 - con Mary Pickford y Charles Chaplin

un alma casi libre

El afán de independencia había llevado a Goldwyn de Varsovia a Inglaterra, cuando tenía once años; los parientes le dieron allí alguna indicación que entendió insolente, y a los trece años cruzó el Atlántico para conquistar América, un territorio donde no tenía familia alguna. No hay registro de la libertad de alma con que fabricó y vendió guantes, pero cuando comenzó a trabajar en cine le interesó la fama y el cultivo de su personalidad. En 1913-16 tuvo la experiencia de ser el iniciador y el más firme trabajador de la Jesse L. Lasky Feature Play Company, sin recibir el reconocimiento público que entendió merecido. Parte de esta sensación se traslució entre las líneas de su libro *Behind the Screen* (1923), una recopilación de diez años de cine donde Goldwyn elogia a amigos y competidores, se burla de diversos enemigos, y describe la carrera y la personalidad de Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Chaplin, Geraldine Farrar, Jackie Coogan, Pola Negri, Rudolfo Valentino y otras personalidades del momento. Es notorio que el libro debe a Corinne Lowe más texto que al propio Goldwyn, y así debe entenderse el agradecimiento inicial, formulado por un hombre que, según todo otro síntoma, no sabía escribir; la personalidad de Goldwyn se insinúa sin embargo en el texto que firma, donde entre un elogio y

otro castiga con ironía la avaricia y la vanidad de gentes muy famosas. Los meses en que Goldwyn escribió o dictó el libro fueron decisivos para su futuro; eran sus vacaciones de MGM y su separación permanente de la empresa, para iniciar una solitaria carrera de la que se negó a vender participación alguna. "Encontré que llevaba un mundo de tiempo el explicar mis planes a los socios; ahora puedo ahorrar tiempo y energía, y emplearlos en hacer mejores películas". Desde entonces Goldwyn creció en la fama y la estima: era y es un comerciante que hace los tratos que entiende ventajosos, y los interrumpe cuando dejan de satisfacerle, pero no se ha puesto en duda su integridad comercial (su juego limpio, en un sentido británico) y se ha elogiado su pasión por conseguir la más alta calidad posible, pagando lo necesario para conseguirla. Importó o inventó estrellas, creó en 1919 una asociación entre los escritores y el cine, que habría de resultar profética, y supo prever, al comienzo del cine sonoro (1927), la necesidad de libretos más detallados, más coherentes, más ajustados al realismo de detalle que la nueva modalidad imponía. Hacia 1938 denunció los excesivos salarios que el sistema de estrellas imponía a Hollywood, y en 1949 atacó al Código de Producción:

"Me opongo a la censura en la teoría y en la práctica. En principio porque es una intromisión intolerable en nuestros derechos como nación libre, y en la práctica porque produce el descenso del nivel general de la cinematografía hasta el más bajo común denominador. El resultado es que, aunque producimos algunas películas muy buenas, consideramos que la mayor parte de nuestra producción tiene poca y verdadera sustancia, si es que tiene alguna. Nuestro temor a lo que harán los censores nos impide describir la vida tal como es en realidad. Seguimos contando una porción de pequeños cuentos de hadas, huecos, que no tienen relación con nada vital y que carecen, específicamente, de gran atracción para el inmenso público que ha pasado de los treinta años. Cuando digo que la censura debe suprimirse, no estoy pidiendo permiso para hacer películas que ofendan en lo más mínimo la decencia pública, sino que digo que una vez demostrada claramente nuestra competencia y entregados nuestros films quedemos, Vds. y yo, libres de la interferencia de ciertas mentalidades estrechas que piensan justificar su existencia empleando tijeras en vez de inteligencia".

Tres años antes de esta audaz declaración, Goldwyn se había negado a emplear las tijeras en *The Best Years of Our Lives* (Lo mejor de nuestra vida), cuyo contenido llevó más allá de lo que el Código de Producción pensaba adecuado, y cuya duración prolongó más de lo que el mismo director William Wyler entendía prudente. El film fué valiente en más de un sentido, pero fué también el último brillo de Goldwyn; desde 1946 declinó hacia la sensiblería y el oportunismo. Sobre su ejecutoria hasta 1946 hay elogios en casi toda noticia crítica de sus films, con o sin reconocimiento al productor. En *The Film Till Now* el crítico Richard Griffith apunta que Goldwyn "ha conseguido su éxito produciendo muchos excelentes films, ante excelente aprobación pública, y de sus pronunciamientos públicos surge con claridad que no teme a nadie. En cuanto al castigo político, que es ahora (1948) el Miedo Número Uno de Hollywood, las flechas legislativas dirigidas a *The Best Years* cayeron inofensivamente, porque la aprobación pública por este valiente film era demasiado obvia para ser ignorada, y estaba expresada en términos de boletería. Mr. Goldwyn parece conocer el secreto de sobrellevar el estigma de su inteligencia, gusto e integridad. Pero es evidentemente un secreto difícil de enseñar o de aprender, porque su ejemplo ha estado ante Hollywood durante treinta años, y nadie lo ha seguido".

plumas ajenas

Se ha dicho que si Shakespeare estuviera vivo, escribiría para los films de Goldwyn, y éste confirma la metáfora en toda su carrera, donde el dinero, increíblemente, remunera al talento. La perspicacia de Goldwyn para elegir los mejores colaboradores ha sido comparada a la que en el ballet desplegará Diaghilev, y aunque se trata de un hábito que todo Hollywood desarrolló con el tiempo, Goldwyn ha reclamado para sí la originalidad de haber iniciado la conscripción de los dramaturgos. En el apogeo de 1919, cuando el cine americano comenzó a expandirse velozmente, Goldwyn había comenzado a sospechar que



1937 - DEAD END
(Callejón sin salida)
de William Wyler
(McCrea, Bogart)

las estrellas no lo eran todo. Hacia 1923 lo expresó así: "Gradualmente creció en mí la creencia de que el público se estaba cansando de la estrella, y también creció la convicción de que el énfasis de la producción debía estar en el asunto más que en el intérprete. En la pobreza del drama cinematográfico residía, creí, la debilidad de nuestra industria, y la única corrección de esta debilidad era una más estrecha cooperación entre el autor y el productor". Fué en 1919 que Goldwyn creó una corporación titulada "The Eminent Authors", encabezada por Rex Beach, Gertrude Atherton, Mary Roberts Rinehart, Rupert Hughes, Gouverneur Morris y Le Roy Scott; un resultado inmediato fué la conscripción por otras empresas cinematográficas de otros autores de éxito y, con el tiempo, de mayor eminencia: Sir James Barrie, Joseph Conrad, Arnold Bennett, Elinor Glyn, W. Somerset Maugham. Otro resultado de esta iniciativa fué la creación de un lenguaje cinematográfico impuro o, mejor, la utilización del cine como vehículo para la difusión de novela y teatro. A partir de 1930, y con motivo del teatro filmado en el cine sonoro, esta objeción se hizo más y más insistida por la crítica, pero debe entenderse que la impureza del cine era necesaria a su difusión y aceptación. El mismo Goldwyn vió en su momento los problemas de recíproca adaptación que planteaba la convi-

vencia del cine con los literatos, y en su libro de 1923 declara, con sorprendente lucidez:

"El gran problema con el autor común es que se acerca a la cámara con algún ideal literario fijo, y no puede transar con el punto de vista cinematográfico. No comprende que una página de Henry James, guiando a través de los más finos matices de la conciencia humana, está absolutamente perdida en la pantalla, un medio que requiere antes que nada un drama tangible, una interacción elemental entre persona y persona, o entre persona y circunstancia. Esta actitud trajo a muchos de los escritores a un conflicto casi inmediato con nuestra sección libretos, y fui constantemente llamado para escuchar la historia de algún título que había sido cambiado, o de alguna situación tremadamente importante, que había sido suprimida o alterada en tal forma que arruinaba la concepción literaria".

Goldwyn no pudo conseguir para el cine la colaboración de H. G. Wells ("No podía escribir a pedido") y aunque insistió mucho en explicarle a George Bernard Shaw el gran vehículo artístico que el cine sería para sus obras, sólo obtuvo de él un sarcasmo final: "Hay una sola diferencia entre Mr. Goldwyn y yo. A él le interesa el arte, y a mí solamente el dinero." Tampoco fué muy útil la contratación de Maurice Maeterlinck, a quien Goldwyn describe como un infatigado que ig-

noraba el inglés, el cine, la composición dramática y la fama de todo autor que no fuera el mismo Maeterlinck ("El dólar era un autor americano contemporáneo con quien él parecía estar familiarizado"). Estos desacuerdos no deben haber preocupado mucho al productor: con el tiempo supo que los films originados en Wells, Shaw y Maeterlinck no significaron gran negocio ni, exceptuado *Pygmalion* (1939), gran prestigio. Más debió preocuparle perder un libretista como Garson Kanin, importado por el mismo Goldwyn desde Broadway (1936), ocioso en sus estudios, y trasladado luego a RKO para revelarse como un promisorio director: *A Man to Remember* (El legado de un médico, 1938), *The Great Man Votes* (El gran hombre vota, 1939), *Tom, Dick and Harry* (Sus tres amores, 1940). Con otros autores Goldwyn ha tenido más perspicacia o más suerte, y aunque desde 1930 no podía aducir ya la prioridad o el monopolio de hacer buenos films con obras de prestigio literario o teatral, debe señalarse que su compra de derechos a Edna Ferber, Lillian Hellman, Sidney Kingsley y Sinclair Lewis derivó en prestigio para su estudio, probablemente porque William Wyler fué en casi todos los casos su director. Similarmente, la contratación de libretistas estuvo guiada por esa consigna de conseguir la calidad al precio que valga. Así llegó Robert Emmett Sherwood a adaptar para Goldwyn la obra de otros (*The Best Years*, *The Bishop's Wife* entre muchos), y así también Ben Hecht y Charles McArthur, que gozaron de su apogeo como libretistas, trabajaron para Goldwyn pasando por encima de un conflicto personal.

Desde los comienzos de su carrera, además, y en momentos en que el cine de ficción, tal como después se le conoció, se estaba creando, Goldwyn insistió en llevar decoradores especiales a sus estudios, y les dió crédito por la obra cumplida. Es probablemente sintomático que en 1921 haya registrado a su favor los derechos de exhibición americana de *Caligari* (Robert Wiene, 1919); el experimento alemán debió impresionarle como una atracción y un modelo. Y en 1930, cuando Eisenstein visitó Hollywood, Goldwyn le manifestó la intensa admiración que sentía por su *Potemkin*, y con un criterio de nuevo rico le solicitó que filmara en sus estudios americanos algo parecido, pero un poco más barato, para Ronald Colman.



1942 - THE LITTLE FOXES (La loba)
de Wyler (Davis, Marshall)

el toque goldwyn

El director Richard Boleslawski (fallecido en 1937), que nunca llegó a trabajar para Goldwyn, dijo ser uno de sus más grandes admiradores. "Tiene un amor real y espontáneo de la belleza. Odia lo falso, y haría cualquier cosa por conseguir lo genuino". La contratación de grandes escritores es sólo una muestra de esta dedicación, también evidente en la conscripción de directores, fotógrafos e intérpretes. El "toque Goldwyn", se ha dicho, "no es brillo ni sensacionalismo. Es algo que se manifiesta gradualmente en un film; los personajes son consistentes, la artesanía es honesta, no hay trucos ni explicaciones verbales, la inteligencia del público no es nunca insultada". Este dictamen (fechado 1937) merece alguna revisión a la luz de sus últimos films, pero ilustra una característica general: donde otros productores, como Darryl F. Zanuck, inventan pla-

nes y escenas, Goldwyn prefiere devorar ideas ajenas, y solicita continuamente la asesoría y el consejo, con lo que modifica y retoca hasta el máximo la labor de todos sus colaboradores; probablemente enloquece a algunos de ellos, como el tábano al noble caballo. El resultado es sin embargo tan ilustre que la receta merece imitación. De la sociedad entre Goldwyn y William Wyler, que es un reconocido perfeccionista, han surgido los mejores films de la carrera de ambos, separada o conjuntamente; asimismo, *Stella Dallas* (1926) obtuvo para el director Henry King algunos elogios que su carrera posterior hace difícil confirmar, y no hay duda de que la fluidez y la convicción de *My Foolish Heart* (Fiel a tu recuerdo, 1949), debe más a Goldwyn que al asunto sentimental y que a la dirección de Mark Robson. El toque Goldwyn puede ser entendido como la fidelidad al propósito ambicioso con que nació cada uno de sus films, y como una pasión por el detalle, sin reparar en el precio, y aun a costa de repetir la filmación de escenas imperfectas. En 1934 tiró una primera versión de *Nana* porque no la encontró satisfactoria, y la rehizo totalmente con otro director y algún cambio en el elenco; era, por otra parte, uno de sus más firmes caprichos personales, porque ahí debutaba Anna Sten en el cine americano.

estrellas propias

Contra todas sus protestas al sistema de estrellas, que sale caro y desvirtúa la autenticidad de los argumentos, Goldwyn ha sido uno de sus propulsores, y la revisión de su libro de 1923 documenta hasta dónde le impresionaba la fama y el dinero que puede haber tras un nombre. La carrera de Robert Montgomery se le escapó de las manos cuando MGM contrató al galán, y Goldwyn nunca se disculpará tampoco el no haber sabido descubrir a tiempo quién podía ser Gary Cooper. Pero ha tenido o inventado estrellas famosas, desde sus comienzos en el cine (Thomas Meighan, Geraldine Farrar, Mabel Normand, Pauline Frederick) hasta la bailarina Renée Jeanmaire que ha incluido en *Hans Christian Andersen* (1952) una esplendorosa fantasía en color. A mitad de camino han surgido otras bailarinas muy especiales, como Vera Zorina en *Goldwyn Follies* (1938), y cómicos como Will Rogers, Eddie Cantor y Danny Kaye, cuya carrera en el cine fuera inaugurada o im-

pulsada por Goldwyn. Las actrices han sido bastante naturalmente, su predilección, y es comprensible que le haya satisfecho inaugurar con *Stella Dallas* (1926) el brillo efímero de Lois Moran y Belle Bennett. Hacia 1925 le inventó a Vilma Banky un talento de actriz (en *Dark Angel*) que terminaría al llegar el cine sonoro. En 1934 gastó un dineral en importar a Anna Sten de Europa y empujarla hacia un estrellato americano que nunca consiguió, aunque puso tres films caros a su servicio: *Naná*, *We Live Again* (Vivamos de nuevo, sobre Resurrección, de Tolstoi) y *The Wedding Night* (Noche de nupcias). Recién en 1938 Goldwyn se convenció debidamente de que no puede crear el talento y de que ese preferible comprarlo hecho: sacó a Sigrid Gurie de un arrabal de New York, le agregó un apócrifo prestigio de exotismo noruego, y la presentó en *Adventures of Marco Polo*, donde nadie la creyó una actriz, y donde habría terminado su carrera, si Walter Wanger no la hubiera probado nuevamente en *Algiers* (Argelia, 1938, nueva versión y plagio de *Pepe Le Moko* de Duvivier). Esta persistencia en el error describe a Goldwyn como un terco con dinero. Cuando Florenz Ziegfeld fué a Hollywood a filmar *Whoopee* (Diviértete, 1930, con Eddie Cantor), ya Goldwyn había elegido el coro de bailarinas, y no sólo impuso en el film a las Goldwyn Girls sobre las Ziegfeld Girls, sino que creó una carrera teatral y cinematográfica para varias de ellas (Virginia Bruce, Marian Marsh, Paulette Goddard). Los años renovaron el stock, y las Goldwyn Girls de *Up in Arms* (Sonando despierto, 1944, con Danny Kaye) incluían a una joven Virginia Mayo que en dos años fué primera actriz de los estudios Goldwyn.

tropiezos y caídas

Todos los estudios de Hollywood han inventado estrellas donde no había talento, han retocado o adulterado la mejor inspiración de directores y libretistas, y han estabilizado el promedio de los films a un bajo denominador de trivialidad y vacío. Donde la producción importa más que el artista creador, el voto



1946 - THE BEST YEARS OF OUR LIVES
(Lo mejor de nuestra vida) de Wyler
(Carmichael, Russell, Andrews)

decisivo pertenece a la asamblea de accionistas, y no debe extrañar la lógica comercial con que Goldwyn ha procedido durante casi toda su carrera: todo Hollywood ha dependido de ese criterio. Pero Goldwyn ha sabido elegir y explotar las ventajas de la decisión unipersonal, y si ha tenido los triunfos y caídas de la audacia fué justamente porque no pidió autorización para arriesgarse. La fuerza de una personalidad ha conseguido para Hollywood obras meritorias y, directores aparte, no deberá olvidarse el nombre de productores como Irving Thalberg (en MGM), Darryl F. Zanuck (en Warner Brothers y 20th Century Fox), Dore Schary (en RKO y MGM); con ventaja sobre ellos, Goldwyn no dió explicaciones sobre sus planes, y ante la opinión ajena fué su único juez. Una consigna de calidad y prestigio pareció impulsarlo con frecuencia, probablemente como variante de la vanidad con que dejó escrito su nombre en la empresa Metro Goldwyn Mayer (a la que es ajeno), en el film *Goldwyn Follies* (de gloria efímera) y en el conjunto Goldwyn Girls (renovado y esfumado sin mayor brillo). La contratación de los mejores directores (Frank Lloyd, King Vidor, William Wyler, Howard Hawks, John Ford), la protección a los experimentos técnicos de Gregg Toland, la importación a Hollywood de Laurence Olivier, la resistencia al Código de Producción, son síntomas de su respeto por el talento ajeno y el prestigio propio.

Esa independencia hace más difícil entender el descenso de su producción desde 1946.

Con los directores Irving Reis y Mark Robson, de talento a demostrar, ha producido algunos melodramas y novelas rosas como *Enchantment* (La inolvidable), *Roseanna McCoy* (La venganza es mía), *My Foolish Heart* (Fiel a tu recuerdo), *Our Very Own* (Vida de mi vida), *Edge of Doom* (no estrenada en el Uruguay) y *I Want You* (No quiero decirte adiós); en todos ellos hay aciertos de fotografía (Gregg Toland, Lee Garmes o Harry Stradling), de interpretación (Ann Dvorak, Susan Hayward, Dana Andrews, Robert Keith) y toques Goldwyn para el detalle del ambiente. Pero todos estos films poseen una falsedad dramática esencial, y procuran imponer además una versión conformista y cómoda de la familia media americana, ajena a otros problemas que los sentimentales; aunque en *I Want You* se discute el enrolamiento militar para ir a Corea, la filosofía es sensiblera y está adosada a sus endebles personajes. "Seguimos contando una porción de pequeños cuentos de hadas, huecos, que no tienen relación con nada vital", diría Goldwyn en 1949, y en apariencia estaba hablando de sí mismo.

El más notorio de los últimos films de Goldwyn, con criterio espectacular, Danny



1947 - THE SECRET LIFE OF WALTER MITTY
(Delirio de grandes)
de Norman McLeod (Kaye)

Kaye y tecnicolor, es *Hans Christian Andersen*, donde no se intenta la biografía del poeta y cuentista danés sino una descripción de su filosofía de vida, según lo advierte un letrero previo. "Sabía instintivamente que el pueblo se compone de decentes seres humanos, y nunca se apartó de esa creencia". Tras anotar que esta filosofía se parece demasiado a la del mismo Goldwyn, la cronista inglesa Penelope Houston (en *SIGHT AND SOUND*, enero-marzo 1953) castiga la ambición del film, su vulgaridad, su carencia de un necesario sentido poético; insinúa que los productores cinematográficos, como los boxeadores, "cuanto más alto llegan, más fuerte caen".

El nuevo ascenso de Goldwyn a su prestigio anterior, aun dando por resuelta su estabilidad económica, puede ser una suposición

derivada del momento crítico por el que pasa Hollywood, frente a la competencia de la televisión y del cine europeo. El nombre de Goldwyn no ha sido vinculado a los anuncios del cine en relieve, y la sensación general es la de que está meditando lo que debe hacer. Como en otras circunstancias anteriores de su larga carrera, está hoy en la situación justa para un cambio esencial, si sus 71 años no le hacen sentir muy anciano.

H. A. T.

Bibliografía.—Para esta nota se han utilizado especialmente los libros *The Great Goldwyn*, de Alva Johnston (Random House Inc., 1937) y *Behind the Screen* del mismo Samuel Goldwyn (George H. Doran, Co., 1923). También se consultaron *The Rise of the American Film* de Lewis Jacobs (Harcourt, Brace and Co., 1939) y *The Film Till Now* de Paul Rotha y Richard Griffith (Vision Press, 1949).

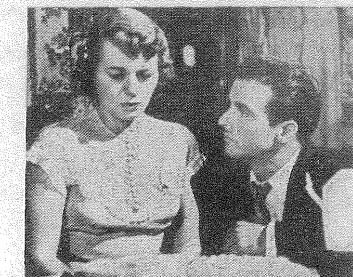
algunos films

Goldwyn ha producido centenares de films. Los siguientes son sólo algunos de los importantes:

- 1914—**THE SQUAW MAN**, director Cecil B. de Mille, con Dustin Farnum;
- 1915—**THE CHEAT**, con Sessue Hayakawa;
- 1916—**MARIA ROSA**, con Geraldine Farrar;
- 1917—**THAIS**, sobre Anatole France, con Mary Garden;
- 1917—**POLLY OF THE CIRCUS**, con Mae Marsh;
- 1919—**BONDS OF LOVE**, con Pauline Frederick;
- 1921—**ROADS OF DESTINY**, con Pauline Frederick;
- 1923—**THE CHRISTIAN**, dir. Maurice Tourneur, con Mae Busch, Richard Dix;
- 1926—**STELLA DALLAS**, dir. Henry King, con Lois Moran, Belle Bennett, Ronald Colman;
- 1926—**THE WINNING OF BARBARA WORTH**, dir. Henry King, con Ronald Colman, Vilma Banky;
- 1927—**THE MAGIC FLAME**, dir. Henry King, con Ronald Colman, Vilma Banky;
- 1929—**CONDEMNED**, dir. Wesley Ruggles, con Ronald Colman;
- 1930—**WHOOPEE** (*Divirtase*), con Eddie Cantor;
- 1932—**ARROWSMITH** (*Médico y amante*), dir. John Ford, con Ronald Colman, Myrna Loy, Helen Hayes;
- 1933—**THE KID FROM SPAIN** (*Torero a la fuerza*), dir. Leo McCarey, con Eddie Cantor, Lydia Roberti, Robert Young;
- 1934—**NANA**, dir. Dorothy Arzner, con Anna Sten, Phillips Holmes, Lionel Atwill;
- 1934—**WE LIVE AGAIN** (*Vivamos de nuevo*), dir. Rouben Mamoulian, sobre Tolstoy, con Anna Sten, Fredric March;
- 1935—**THE WEDDING NIGHT** (*Noche de nupcias*), dir. King Vidor, con Anna Sten, Gary Cooper, Ralph Bellamy;
- 1935—**SPLENDOR** (*Esplendor*), dir. Elliott Nugent, con Miriam Hopkins, Joel McCrea, Billie Burke;
- 1935—**THE DARK ANGEL** (*El ángel de las tinieblas*), dir. Sidney Franklin, con Fredric March, Merle Oberon, Herbert Marshall;
- 1936—**STRIKE ME PINK** (*Los apuros de Mr. Pink*), dir. Norman Taurog, con Eddie Cantor, Ethel Merman, William Frawley;
- 1936—**THESE THREE** (*Infamia*), dir. William Wyler, fot. Gregg Toland, con Miriam Hopkins, Merle Oberon, Joel McCrea;
- 1936—**COME AND GET IT** (*Hijo y rival*), dir. Wyler y Howard Hawks, fot. Toland y Rudolph Maté, con Edward Arnold, Joel McCrea, Frances Farmer;
- 1937—**BELOVED ENEMY** (*La encantadora enemiga*), dir. H. C. Potter, fot. Toland, con Merle Oberon, David Niven;
- 1937—**DODSWORTH** (*Fuego otoñal*), dir. Wyler, sobre Sinclair Lewis, fot. Maté, con Walter Huston, Ruth Chatterton, Paul Lukas, Mary Astor;
- 1937—**DEAD END** (*Callejón sin salida, o Punto muerto*), dir. Wyler, sobre Sidney Kingsley, con Sylvia Sidney, Joel McCrea, Humphrey Bogart, Claire Trevor;
- 1937—**STELLA DALLAS** (*Madre*), dir. King Vidor, fot. Maté, con Barbara Stanwyck, John博les, Ann Shirley;
- 1938—**HURRICANE** (*Huracán*), dir. John Ford, con Jon Hall, Dorothy Lamour, Raymond Massey, Mary Astor;
- 1938—**ADVENTURES OF MARCO POLO**, dir. Archie Mayo, libretista Robert E. Sherwood, con Gary Cooper, Sigrid Gurie, Basil Rathbone;
- 1939—**WUTHERING HEIGHTS** (*Cumbres borboscas*), dir. Wyler, sobre Emily Bronte, con Merle Oberon, Laurence Olivier, David Niven;
- 1942—**THE LITTLE FOXES** (*La lobita*), dir. Wyler, sobre Lillian Hellman, fot. Toland, con Bette Davis, Herbert Marshall, Teresa Wright;
- 1942—**THE PRIDE OF THE YANKEES** (*Idolo, amante y héroe*), dir. Sam Wood, con Gary Cooper, Teresa Wright, Walter Brennan;
- 1944—**UP IN ARMS** (*Soñando despierto*), con Danny Kaye;
- 1944—**THE NORTH STAR** (*Estrella del Norte*), dir. Lewis Milestone, fot. James Wong Howe, con Anne Baxter, Walter Huston, Walter Brennan, Erich von Stroheim;
- 1946—**THE BEST YEARS OF OUR LIVES** (*Lo mejor de nuestra vida*), dir. Wyler, libretista R. E. Sherwood, fot. Toland, con Fredric March, Dana Andrews, Myrna Loy, Teresa Wright, Harold Russell;
- 1946—**THE KID FROM BROOKLYN** (*El lechero*), dir. Norman Z. McLeod, con Danny Kaye, Virginia Mayo, Vera Ellen;
- 1947—**THE BISHOP'S WIFE** (*La mujer del obispo*), dir. Henry Koster, libretista Sherwood, fot. Toland, con Cary Grant, Loretta Young, David Niven;
- 1948—**A SONG IS BORN** (*Nace una canción*), dir. Howard Hawks, con Danny Kaye, Virginia Mayo, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Louis Armstrong;
- 1948—**ENCHANTMENT** (*La inolvidable*), dir. Irving Reis, fot. Toland, con David Niven, Teresa Wright, Evelyn Keyes;
- 1950—**EDGE OF DOOM**, dir. Mark Robson, con Farley Granger, Dana Andrews, Robert Keith;
- 1952—**HANS CHRISTIAN ANDERSEN**, con Danny Kaye.

los films importantes

del año



JEUX INTERDITS (*Juegos prohibidos*), constituyó, como lo quiso su autor, una reprobación de la guerra, pero el procedimiento dramático fué indirecto y sutil. La muerte es para los adultos un hecho trágico, venerado y solemne, pero para los niños puede ser el pretexto de un juego, al que cabe inventar sus leyes propias, agregar sus peculiares cementerios, decorar con las cruces y las ceremonias de los mayores. Visto por ojos y conductas infantiles, el mundo adulto apareció así insensato y torpe; entre los muchos elementos narrativos, patéticos o costumbristas, que este film peculiar utilizara, se ubica una sátira firme y actual, de un humorismo mediato. En las diversas direcciones de su tema, desde lo espectacular a lo íntimo, la realización de René Clement reunió calidades hasta constituir su mejor obra.

A PLACE IN THE SUN (*Ambiciones que matan*), un film apartado de la crítica social con que hubiera sido fiel a la novela de Dreiser, revaloró el talento del director George Stevens, cultor de un cine romántico fiado a la sugerencia de cámara, montaje y banda de sonido. Su estilo concentrado e íntimo, la sugerencia con que enlaza y superpone distintos elementos de su relato, tuvieron otra muestra en *Something to Live For* (*Algo por qué vivir*), una obra posterior, de tema más convencional y menos prestigioso, a la que el director convirtió en nuevo ejemplo de su talento. Después de muchos años de cine, la crítica vuelve a hablar de Stevens: su más reciente *Shane* ha reunido nuevos elogios.

MIRACOLÒ A MILANO mostró a Vittorio de Sica explorando el campo de la fábula, a partir de las inclinaciones superrealistas de Cesare Zavattini. Este notorio apartamiento de su estilo consagrado fué un acto de audacia e independencia, pero el film estuvo aquejado de la profusión, del fragmentarismo, y de un abrupto desenlace que le impidió definirse dramática e ideológicamente; fué inestimable, por otro lado, el aporte de sátira, de fantasía y de humorismo. En un film que muestra alturas de inspiración sin precedentes en su carrera, de Sica fué menos personal que en otras de sus obras, y debió mucho a Clair y a Chaplin, pero alcanzó un alto nivel de perfección formal, de expresión puramente cinematográfica.



fuerá el más logrado exponente. En *Monniqa* el realizador prescinde de la evocación y del lirismo, y perfecciona un enfoque presente, realista y amargo de un amor que empieza siendo goce sensual y termina en el casamiento forzado, la pobreza, el adulterio y el fracaso. El tono trágico y la omisión del azar procuran así un nuevo y final enfoque al tema habitual de Bergman, a una altura en la que como realizador es ya el virtuoso dueño de sus medios expresivos.

LIMELIGHT (Candilejas), testamento artístico de Charles Chaplin, se identificó en tema y manera con la carrera de su realizador, y dividió a la opinión crítica en dos bandos de aprobación y rechazo. Su deliberada mezcla de patetismo y de humor, su discurso, la simpleza (para algunos la grandeza) de su filosofía, continúan y culminan la obra de Chaplin, y hacen del film un hecho esencial en una carrera singular. Aunque ha suscitado la adhesión, sobre todo emocional, de la mayoría de público y crítica, algunos observadores han objetado la insistencia de un creador en documentarse sólo a sí mismo, y muy pocos de sus admiradores han prometido para el film otra vida futura que la del testimonio personal.



1953



BARABBAS parecía, por su contenido filosófico, por su prestigio literario de Premio Nobel, una obra intransitable para el cine. Como en su notable *Fröken Julie*, el realizador Alf Sjöberg superó aquí la barrera de un len-

guaje distinto, creó imágenes de continuo simbolismo para informar el drama de un hombre que padece la ansiedad y la incapacidad de la fe, exacerbó la soledad y la hostilidad que le unen al mundo que le rodea. Obra densa y difícil, aun con su prestigio de historia bíblica, fué descuidada e incomprendida por su público como lo fuera por el Festival de Cannes (1953).



CASQUE D'OR (La reina del hampa) trasladó a Jacques Becker, cronista de la juventud contemporánea, a ser el cronista de un mundo folletinesco de 1900: el hampa, la mujer disputada en duelo, la traición, la venganza. Un estilo visual, reticente y severo, una prescindencia de todo énfasis, de todo rasgo literario, un culto habitual por el detalle de su ambiente, permitieron que Becker superara los graves riesgos de ese plan, y obtuviera su film más ejemplar, donde lirismo y tragedia aparecen como retratados por un testigo presencial.

WOZZECK (Diabólico destino) pudo parecer un intento anacrónico de revivir el estilo del expresionismo alemán, pero fué en cambio una lección de cine sonoro, en la que el virtuosismo está al servicio del sentido y de la poesía del drama de Büchner. Un uso inspirado de la música, una artesanía refinada, un seguro tacto cinematográfico, le hicieron posible atenerse sin desvío a una construcción rigurosa, basada en el contrapunto de imagen y de sonido. Esta pureza formal hace singular al film.

1953

1953



para la composición cinematográfica. El film se estrenó con sumo atraso sobre su fecha de producción (1948) y cuando ya el posterior *Othello* de Welles había obtenido premios internacionales.

NOUS SOMMES TOUS DES ASSASSINS (*Todos somos asesinos*) puso la fuerza del cine contra la pena de muerte; para el realizador y abogado André Cayatte, y tras *Justice est faite* (1950) éste fué un segundo examen de la realidad jurídica y penal contemporánea. Con más verdad y profundidad que su precedente, el film agrega el documento humano al testimonio imparcial, y si abunda en el ritual del procedimiento carcelario, y en el detalle de hechos y personajes menores, es para reforzar la primaria alternativa de vida o muerte en la que se apoya su tema. La prevención social del crimen y la segregación del criminal son sus obvias soluciones, pero más que por la originalidad de sus ideas, el film importa por un enfoque que, en cierto sentido, es documental.

MACBETH no es fiel a la ambigüedad de Shakespeare, y omite la pasión interior del personaje, su grandeza y su remordimiento. Aunque el enfoque de Orson Welles prefiere la crónica exterior, la dimensión bárbara y primitiva del asunto, el film aparece logrado justamente por el equilibrio con que escenografía, fotografía y ritmo se acuerdan a esa perspectiva; la tragedia de origen es tan sólo un pretexto

otros directores

Panic in the Streets
Pinky
Viva Zapata

On the Town
An American in Paris

Sotto il sole de Roma
E' primavera

Sommarlek

Cielo sulla palude

ELIA KAZAN fué muy elogiado por su versión de *A Streetcar Named Desire*, a la que hizo poco más que trasladar del teatro con agilidad de acción. Más brillo mostró, como director cinematográfico, en *Man on a Tightrope* (El circo fantasma), sobre libreto de Robert E. Sherwood, donde hay acción, poesía, pintura de ambiente, suspenso. La crítica pareció poco advertida de esas virtudes, pero es presumible que el tiempo elogie a Kazan por su cine (*Panic in the Streets*, *Viva Zapata*) y no por el sentido o la fama de otros temas que acepta (*Gentlemen's Agreement*, *Pinky*, *Streetcar*).

GENE KELLY no ha mostrado aun su *Invitation to the Dance*, un film en el que baile y música, por sí solos, habrían de narrar el asunto; de acuerdo a sus anuncios, será una superación de un género musical maltratado y desperdiciado por el cine. En *Singin' in the Rain*, con mezcla de comedia y sensiblería, Kelly demostró en cambio que sigue siendo, como en *On the Town*, un adelantado del género; algunos de sus fragmentos pueden ingresar adecuadamente a la antología.

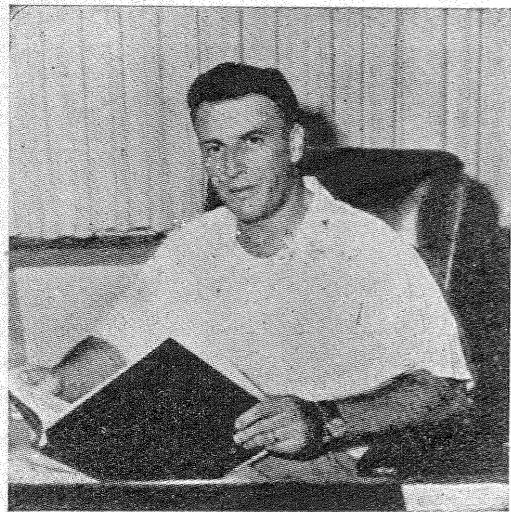
RENATO CASTELLANI no hizo de *Due Soldi di speranza* un relevamiento de la realidad, como lo quiere la más estricta de las fórmulas neorrealistas. Partió de un relato real, hizo actores de meros ciudadanos, recogió ambientes reales y se preocupó de su sabor típico, pero su finalidad, aquí como en films anteriores, es la búsqueda de lo pintoresco, la elección de los elementos que mejor puedan ser acondicionados a su veloz manera narrativa, y que más fácilmente puedan ser asimilados como entretenimiento público. La construcción episódica, la omisión de la sordidez y la amargura, son síntomas de esa actitud de Castellani, un competente artesano dedicado a la diversión de su espectador.

INGMAR BERGMAN no existía fuera de Suecia hasta 1952, año en el que su notable *Sommarlek* (Juventud divino tesoro, 1950) fuera subestimada por público, crítica y festivales. En 1953 el Uruguay deseó cuatro de sus films: *Hamnstad* (Puerto, 1948); *Törst* (Sed de pasiones, 1949), *Kvinnors väntan* (Mujeres que esperan, 1952) y *Sommaren med Monnika* (Un verano con Mónica, 1952); aunque sólo el último de esos títulos es una obra lograda, el conjunto originó varios ensayos en el periodismo montevideano. En el promedio, los críticos se emocionan por su lirismo, ponderan su creciente artesanía, objetan su romántico desorden, censuran su liberalidad para temas sexuales, sospechan de sus afanes de comerciante, y confían en su próxima madurez creadora. Desconocen aun otros ocho films de Bergman, viejos y nuevos, y pueden tener la fundada esperanza de ver por lo menos dos en 1954; uno de ellos, *Fängelse* (Prisión, 1948), muy elogiado por la crítica extranjera.

AUGUSTO GENINA, tras cuarenta años de cine en los que hizo simplemente de todo, planteó un problema insólito: quién le hizo *Cielo sulla palude* (1949), un film admirable para muchos. Tras él, decayó en *L'Edera* (La tortura de la carne, 1950), un melodrama olvidable, y tocó fondo con *Tre Storie proibite*, donde confunde el drama con la cursilería, y el humorismo con la grosería. O alguien le filmó *Cielo sulla palude* (y no fué el fotógrafo Aldo), o Genina arrastró sus prestigios para ser un comerciante, sin mostrar siquiera la habilidad para serlo.

1953

1953



STANLEY KRAMER fué hacia 1951 un ejemplo para Hollywood: reunía la audacia de un productor independiente con la buena administración de un gran estudio, y mientras por un lado introducía el apunte social (*Champion, Home of the Brave, The Men*), por otro lado buscaba el éxito sin la espectacularidad (*Cyrano de Bergerac*). Su grupo de producción culminó con *High Noon* (A la hora señalada), un film calculado e intenso, y cabía pensar que los procedimientos de Kramer le habrían de llevar al éxito; temas arriesgados, ensayos exhaustivos, vigilancia de los costos. Su contrato con Columbia, que incluía treinta films en cinco años, le llevó sin embargo al fracaso, y así lo reconoció en diciembre 1953. El moderado éxito comercial de sus films fué sin duda el motivo de que el contrato se rescindiera cuando sólo se habían rodado once de esas producciones, pero el arte cinematográfico, que suele sacar provecho de los fracasos financieros, tampoco se benefició mucho de ese fracaso particular. En parte ello se debe a la prudente fidelidad en la transcripción de obras teatrales (el mismo *Cyrano, The Happy Time, Death of a Salesman, The Fourposter*); en parte a las fórmulas de transacción y de conformismo con que se resuelven los temas de intención social. La buena voluntad, la tolerancia, la asistencia de psiquiatras, son los remedios que proponen los films de Kramer, tras haber planteado temas reales y crudos. Esta dualidad se prolongó durante años: *Home of the Brave* (Clamor humano) sobre la segregación racial;

The Men (Vivirás tu vida) sobre los paralíticos que dejó la guerra;

My Six Convicts (Mis seis presidiarios) sobre la vida en las cárceles;

The Sniper (Pánico) sobre un criminal maniático, un desajustado;

The Juggler (El malabarista) sobre las víctimas de los campos de concentración.

Aunque en estos y otros films hay calidad de realización e interpretación, todos ellos son obras frustradas, desviadas, incompletas; su resultado es siempre menos ponderable que su intención, y parece obligado reflexionar si no sería más útil y más exitoso proponerse un violento choque dramático, en vez de suavizar o deformar los temas. Cuando se canceló su contrato con Columbia, Kramer explicó que su fuerza anterior residía en estar siempre medio paso adelante de la producción industrial, y que su debilidad reciente era el haberse quedado medio paso atrás. Con eso se retiró a lo que suele llamarse nuevas líneas defensivas: hacer un solo film por vez, para poder hacerlo bien. Entre los últimos films realizados para Columbia se incluyen:

The 5.000 Fingers of Dr. T., una fantasía que parte de la imaginación infantil.

Eight Iron Men, una anécdota de la guerra, escrita por Harry Joe Brown, que fuera el autor de *A Walk in the Sun*; *The Wild One*, con Marlon Brando, sobre un grupo de ciclistas; soportó la presión de varios núcleos que deseaban impedir su filmación;

The Member of the Wedding, sobre novela y obra teatral de Carson McCullers, un estudio de psicología adolescente, cuya realización (Fred Zinnemann) no ha conformado a la crítica.



CECIL B. DE MILLE no logró en cuarenta años de cine una genuina fama de artista, pero su grandiosidad habitual fué consagrada por la Academia cuando quedó decidido que *The Greatest Show on Earth* fué la mejor producción de 1952. En todo el ejercicio 1953 el Uruguay no ha podido confirmar ese audaz dictamen, aumentando la impaciencia de los críticos que esperan esos fallos para poder refutarlos. La fecha de marzo 1953, en que el premio fué otorgado, podrá ser recordada por la historia, como la ocasión en que el arte y la industria se confunden en el juicio oficial.

préstamos

Muchos aficionados han llegado a la conclusión de que 1953 fué una gran temporada cinematográfica, y aunque ese dictamen es muy comprensible, importa señalar hasta dónde el cine se ha debido al teatro y a la novela. Entre los títulos más importantes, deben recordarse:

1) Teatro

Androcles and the Lion, de Gabriel Pascal, sobre G. Bernard Shaw;

A Streetcar Named Desire (Un tranvía llamado deseo), de Elia Kazan, sobre Tennessee Williams;

The Browning Version (Odio que fué amor) de Anthony Asquith, sobre Terence Rattigan;

Death of a Salesman (Muerte de un viajante) de Laslo Benedek, sobre Arthur Miller;

Detective Story (La antesala del infierno) de William Wyler, sobre Sidney Kingsley;

The Fourposter (Lecho nupcial) de Irving Reis, producción Kramer, sobre Jan de Hartog;

Macbeth, de Orson Welles, sobre Shakespeare;

La putain respectueuse, de Marcelo Pagliero, sobre Jean-Paul Sartre.

II) Novela y cuento

An Outcast of the Islands (El paria de las islas) de Carol Reed, sobre Joseph Conrad;

A Place in the Sun (Ambiciones que matan), de George Stevens, sobre Theodore Dreiser;

Barabbas (Barrabás), de Alf Sjöberg, sobre Pär Lagerkvist;

Il cappotto, de Alberto Lattuada, sobre Gogol;

The Card (The Promoter, o Tres mujeres en su vida) de Ronald Neame, sobre Arnold Bennett;

Jeux interdits, de René Clement, sobre François Boyer;

O. Henry's Full House (Lágrimas y risas) de varios directores, sobre cuentos de O. Henry;

Il piccolo mondo di Don Camillo, de Julien Duvivier, sobre Giovanni Guareschi;

Queen of Spades, de Thorold Dickinson, sobre Pushkin;

The Snows of Kilimanjaro, de Henry King, sobre Hemingway;

Trio (Tres novelas de la vida) de Ken Annakin y Harold French, sobre relatos de W. Somerset Maugham.

La calidad de esta nómina es muy variada, en origen o en resultado o en ambos; para una calidad de ejecución cinematográfica, los títulos de selección deberían ser los de William Wyler, Orson Welles, George Stevens, Alf Sjöberg, Alberto Lattuada, René Clement y Thorold Dickinson.



Maltese Falcon
Treasure of Sierra Maestre
Asphalt Jungle
African Queen

JOHN HUSTON hizo de *Moulin Rouge* el mayor éxito de su carrera, ratificando así las sospechas de quienes creen que el realizador es a la fecha un ex-rebelde. Pero entre concesiones y deformaciones a su tema, Huston logró en muchos fragmentos una verdadera experimentación cinematográfica con el color, que fué el más poderoso atractivo que lo llevó a esta empresa.

1953



en la madurez de su carrera
cuatro realizadores famosos

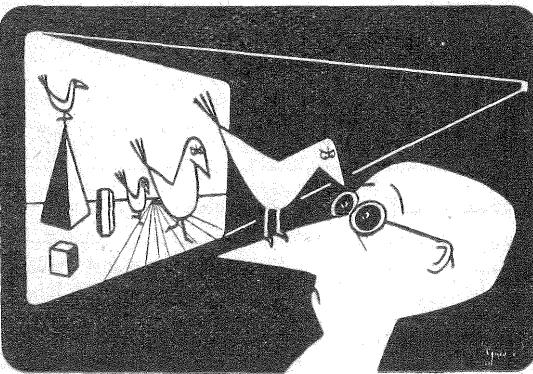
se encontraron a sí mismos bastante buenos como modelos

CHARLES CHAPLIN expuso en *Limelight* su oposición de vejez y juventud, de triunfo y de fracaso, en una sublimación de la amistad o el amor con que en films anteriores se mostraba unido a niños y a damas jóvenes; en más de un sentido, su comediante es él mismo, y las alusiones biográficas y filosóficas no construyen tanto una obra nueva como un retrato de su creador.

JEAN RENOIR no modeló *The River* sobre los ejemplos de una tendencia realista en la que cumplió sus mejores obras, sino sobre la filosofía personal de su madurez: se liberó de Hollywood, de la intriga y del afán, y reflexionó en su film que las vidas humanas son como los ríos, y transcurren más allá de los problemas menores. El simplismo de la estructura dramática, y el criterio superficial y descriptivo, facultan la admiración de hallazgos plásticos, pero no abonan la legitimidad de su filosofía, distraída de los temas reales.

RENÉ CLAIR volvió en *Belles de nuit* a la oposición de sueño y realidad, poesía y prosaísmo, con la que se consagrara en sus primeras obras. La blandura con que expone la realidad, y la pendiente del disparate en que convierte al sueño, ilustran empero una ausencia central de inspiración, una repetición mecánica de fórmulas anteriores, prestigiadas por la artesanía y la invención de detalle.

JOHN FORD aspiró a hacer *The Quiet Man* durante muchos años; lo quiso dedicar a Irlanda, su tierra nativa, cuyos paisajes y personajes típicos recoge con especial cuidado. Pero en el uso de sus actores preferidos, en el estilo narrativo directo y superficial, en la ocasional explosión de humor o de violencia, se advierte que Ford ha querido dejar una muestra de sus preferencias como realizador, incluidos los defectos que le son queridos.



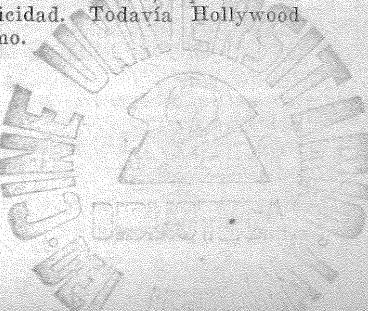
(Cinema Nuovo)

LOS FESTIVALES de Punta del Este, que ya habían sido un hábito de 1951 y 1952, se sustituyeron en marzo 1953 por una Muestra del Cine Francés, en la que aparecieron obras importantes (de André Cayatte, René Clair, Jacques Becker, René Clement) y una pequeña joya, *Le Rideau Cromoisi* de Alexandre Astruc, que algunos exigentes cineclubistas montevideanos conocieron en su única exhibición. El próximo Festival, se anunció, será recién en 1955.

EL RELIEVE pareció ser, a principios del año, la salvación de una industria en crisis, y personas responsables insinuaron el lema 1953-D. Pero la luz polarizada perdió entusiastas en Hollywood y no los obtuvo en el Uruguay, donde después se comenzaron a instalar pantallas anchas, abriendo el camino al inevitable CinemaScope de 1954: no será relieve auténtico, pero será espectacular.

LA CENSURA MUNICIPAL, inexistente en leyes y reglamentaciones, asomó sin embargo en 1953, e impuso dos cortes a un film antes de su estreno. Las protestas periodísticas permiten creer que esa arbitrariedad no se convertirá en un sistema, pero las empresas cinematográficas, desafiantes con su publicidad, obsecuentes luego con la autoridad municipal, hacen lo posible para que la censura les amenace. Un proyecto de reglamentación, que facultaba algunas arbitrariedades, fué finalmente desaprobado por la Junta Departamental, dejando al Municipio sin disposiciones que invocar en el próximo incidente.

HOLLYWOOD no suele maltratarse a sí mismo, y cuando se toma como tema aprovecha la oportunidad para falsearse. En *The Star* (Lágrimas amargas) la decadencia de una estrella es sólo una ocasión para explotar la capacidad trágica de Bette Davis, sin que el asunto plantea o solucione con autenticidad la decadencia de una actriz. En *The Bad and the Beautiful* (Cautivos del mal), pese a la ocasional malicia, y a toda la artesanía de construcción, de dirección y de fotografía, se tiende un velo de hipocresía sobre el arribismo y la desaurección moral con que se hace carrera en Hollywood. Sólo en *Actors and Sin* (Actores y pecadores) Ben Hecht apunta con sátira que un argumento de éxito es un argumento infantil, pero carece de elegancia y de ironía cuando desarrolla la idea, liquidada en trazos de gruesa comicidad. Todavía Hollywood no se retrató a sí mismo.



En notas de *FILM 3*, *FILM 8* y *FILM 10* fueron analizados algunos procedimientos de transición (el fundido y el encadenado en la cámara, el iris, las cortinas simples, las cortinas encadenadas, etc.). La presente nota es parte y complemento de aquéllas.

cine amateur
algo más sobre
transiciones

transición por desenfoque y desenfoque encadenado

La transición por desenfoque y el desenfoque encadenado son procedimientos de transición que se utilizan menos que algunos otros anteriormente descritos, pero constituyen una variante de ocasional interés y están al alcance del realizador amateur que puede conseguir estos efectos durante la filmación.

El primer efecto (desenfoque) se logra accionando, al final de la toma elegida para la transición, el anillo del objetivo que regula la puesta a foco (en relación a la distancia existente entre el plano del film y el sujeto filmado). Si, por ejemplo, se opera a 5 metros de distancia, se trata de modificar esa puesta a foco llevándola a 1.50 mts. o menos (la máxima diferencia que permite el objetivo, de acuerdo a sus características) y se corta la toma en ese momento. La toma inmediata comienza procediéndose al revés. El efecto obtenido es correcto si en el cuadro, al final de la toma, la imagen se disuelve y se vuelve borrosa para recomponerse luego siendo ya otro sujeto u otra escena. Pero para ello son necesarias algunas condiciones: no sirven los objetivos de foco fijo; se necesita, por lo menos, un objetivo normal, con amplia escala de foco, y, preferiblemente, un teleobjetivo. Cuanto más larga la distancia focal mejor resultará. Conviene también que se utilice la mayor abertura posible de diafragma. Además, deben elegirse, para la transición, dos escenas o sujetos de valores tonales y proporciones o disposición en el cuadro similares. Esto facilita y mejora el truco.

El desenfoque encadenado combina el desenfoque simple descrito con los procedimientos del fundido encadenado. Al final de la toma, no sólo tendrá que haber un operador que actúe sobre la puesta a foco, sino que, simultáneamente, otro deberá ocuparse del sistema elegido para lograr el efecto de extinción característico del fundido (accionando el diafragma, el obturador variable, interponiendo dos filtros "degradé" o dos filtros polarizadores, etc.). Interrumpida la toma, se rebobina el film en el número de cuadros correspondiente al tiempo de la transición y se filma la siguiente comenzándola con el procedimiento inverso. El desenfoque encadenado acentúa los efectos del desenfoque simple. Un raro ejemplo de esta aplicación puede hallarse en el comienzo y el final del retrospectivo del film *Iron Man* (Puños de hierro, 1950, Joseph Pevney). Claro que los profesionales, como en los restantes casos, no tienen que preocuparse de obtener el efecto en la misma cámara.

Entre los procedimientos de transición efectuados durante la filmación, resta una simple mención para el fundido con láminas de tramas. Son una serie de hojas (en género o papel), dispuestas como un libro ante la cámara, de densidad creciente, que, una a una, van cubriendo o descubriendo el objetivo mientras se filma. Una última hoja, absolutamente opaca, finaliza el proceso de extinción de la imagen. Sirve tanto para el fundido simple de cierre como para el de apertura y apareja resultados contestes con la sencillez de la maniobra.

un truco y varios efectos posibles

Una escena parece quebrarse por una línea zigzagueante que la recorre de izquierda a derecha y descubre simultáneamente la siguiente escena. En otra, la línea tiene formas circulares y baja desde la parte alta del cuadro como el flujo final de una ola en la playa, dejando ver así la escena inmediata. El cuadro se inmoviliza y cae; debajo aparece el contenido de la toma que sigue. El cuadro parece girar sobre el eje imaginario que lo atraviesa verticalmente por su mitad (igual que en un taumatropo) y el dorso muestra una escena distinta. El cuadro gira, no ya sobre sí mismo, sino en forma circular, como el plato de un tocadiscos, primero lentamente y después con mayor velocidad hasta que es sólo un borrón; cuando la velocidad de giro disminuye y el cuadro se detiene, muestra otra escena. El cuadro es empujado hacia el costado por otro cuadro que se coloca en su lugar.

Todo espectador cinematográfico ha observado alguna vez estos efectos de transición que el amateur puede producir, aparte de otros, mediante un truco único. Se hace un negativo en película o placa process del último fotograma de una toma y del primero de la siguiente; para ello se colocan en la ampliadora (aconséjase exposición corta y revelador de contraste). De cada negativo se hace una ampliación sobre papel fotográfico, adecuada para que entre en el titulero y se filme exactamente al mismo tamaño que el cuadro original del cual se amplió (la máxima exactitud recomendable, sólo es posible con una filmadora de visor reflex directo).

El primer efecto descrito se logra poniendo en el titulero la ampliación fotográfica del último cuadro de la toma anterior sobre la del primero de la siguiente (en perfecto registro, comprobable al trasluz, de ambas escenas, registro que debe mantenerse durante toda la operación) y filmando uno o dos fotogramas con la cámara bien firme en su po-

sición. Se recorta un trozo en zigzag y en sentido vertical de la primera ampliación y se disparan uno o dos cuadros más. Repítese el procedimiento hasta que toda la ampliación del último cuadro de la primera escena haya desaparecido mediante sucesivos cortes que han ido revelando la segunda escena que está debajo. Al quitarse el último fragmento, se exponen cuatro o cinco fotogramas para tener sitio donde cortar, después de revelado, el film así obtenido y empalmarlo entre las dos tomas de la transición.

El segundo efecto (flujo de agua) se hace igual, pero planeando previamente los cortes mediante líneas que simulan una mancha que se va extendiendo y que se trazan suavemente con el lápiz en el respaldo de la primera ampliación.

El efecto de la imagen que cae se produce del mismo modo. Filmada a velocidad normal la primera ampliación (con el titulero horizontal), se la deja caer y se sigue filmando, sin parar, la segunda, un poco más.

Para la imagen que gira sobre sí misma verticalmente, es preciso pegar las dos ampliaciones sobre un cartón, una en cada cara; se enhebra el cartón en uno o dos ejes de alambre o se procura cualquier otro medio para hacerlo girar de manera que la cámara registre la primera ampliación, su giro y la segunda. Quizás aquí convenga, de nuevo, el cuadro por cuadro, a fin de poder detener el giro del cartón con la segunda ampliación perfectamente enfrentada a la cámara.

El giro circular de la imagen hasta convertirse en un borrón y reconvertearse en la nueva escena también es posible mediante este truco; basta con filmar primero una ampliación pegada sobre un cartón negro bastante más grande, hacerla girar en seguida, con velocidad creciente, como un disco, cortar la toma, sustituir la primera por la segunda ampliación en las mismas condiciones, y comenzar la toma siguiente con esta última ampliación girando a velocidad que decrecerá hasta que la segunda escena se detiene y se filma normalmente encuadrada ante la cámara.

El último efecto propuesto como ejemplo (cuadro que empuja y desplaza otro) es todavía más fácil (con idéntico procedimiento básico): se montan ambas ampliaciones de frente y borde a borde sobre una tira de cartón capaz de deslizarse fácilmente entre las guías horizontales del titulero o lo que se provea como solución sustitutiva; y con la cámara en funcionamiento, se empuja la tira de cartón hasta que la segunda ampliación ocupa el sitio de la primera.

Un defecto ostensible del truco radica en la inmovilización momentánea de las escenas. Para disimularlo, hay que reducir al mínimo el número de fotogramas resultantes de la filmación de las dos ampliaciones a intercalar y preferir así una transición de trámite rápido que, por otra parte, en general, beneficia los efectos descriptos.

transiciones en films ya revelados

El aficionado que filma en material reversible, que no tiene más remedio que montar el propio material que filmó y que no ha podido trucar ninguna transición durante la filmación, se encuentra con que el film ya revelado necesita alguna.

Dentro de las relativas posibilidades de esta situación, puede acudir al fundido químico, es decir, a la inmersión del film revelado y fijado, en un baño de tintura negra (existen soluciones especiales). La solución se vierte en una probeta preferiblemente alta y estrecha; colocando un peso cualquiera en el extremo de film en que se desea el fundido, se le sumerge y se le retira lenta y alternativamente. Se comprende que la tintura adherirá al film con mayor

densidad y opacidad en la parte que estuvo más tiempo sumergida. Un poco de práctica y la regularidad del movimiento pueden dar lugar a que el entintamiento de las imágenes sea progresivamente creciente hacia el extremo del film. Cabe apuntar que sobre film negativo, el fundido químico es realizado con soluciones de aclaramiento.

El defecto del procedimiento está en que las tinturas no suelen armonizar con el tono del film. Monier alude a la técnica, a su juicio riesgosa (conviene ensayar en viejos films), de entibiar el baño (no demasiado, porque puede desprendese la emulsión) utilizando cualquier tintura corriente para que adhiera más y se logre una mejor graduación de entintado.

Corresponde suscribir la prevención del mencionado autor contra los fundidos que se intentan proyectando tintas sobre el film mediante aerógrafo. Depara una granulación muy desagradable.

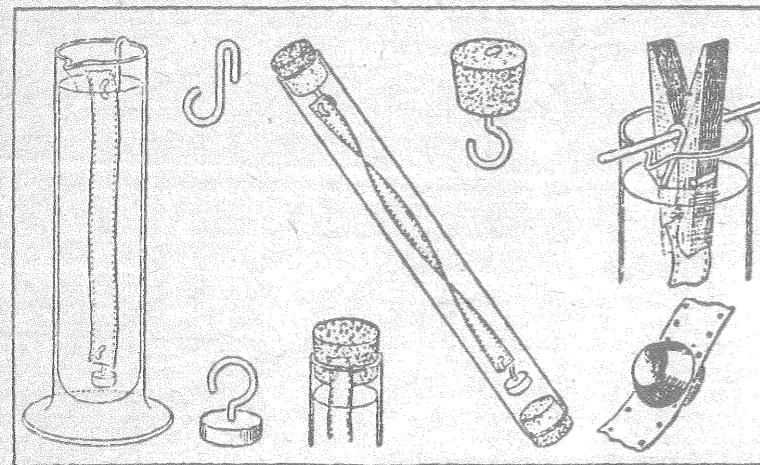
Otra solución que suele sugerirse para introducir efectos de transición en los films ya revelados, es la de empalmar los dos extremos de las tomas elegidas, no como en las pegaduras comunes, sino superponiéndolos en un determinado número de fotogramas (los de la transición); el empalme se hace raspando la emulsión de un extremo (como en las pegaduras comunes) y sobre la misma cara de ese extremo, más atrás, en el punto en que irá a tocar exactamente el extremo de la otra toma. Esta se pega, por la base del film, con el cemento a aplicarse en los dos puntos raspados. Resulta una transición de doble proyección.

También puede hacerse el empalme de varios fotografías raspando las emulsiones de ambos extremos con formas complementarias (diagonal de una banda a otra, triángulo alargado) y pegándolos para que coincidan esas formas, con lo que se producen efectos iguales a los de las cortinas. Hasta se afirma que es posible obtener el fundido encadenado mediante raspaje de la imagen de intensidad progresiva hacia cada extremo y empalme con superposición de los dos extremos a lo largo de los fotogramas raspados.

Estos procedimientos que, naturalmente, son de emergencia, obligan, según el tipo de proyector, a modificar la presión de la ventanilla para facilitar el paso de la parte empalmada que tiene doble grosor.

variantes y ejemplos de transiciones relacionadas con la narración

Conviene aclarar que estas notas no han cubierto el análisis de todos los procedimientos de transición, ni siquiera los propiamente técnicos (pueden existir otros procedimientos de cámara que la imaginación del realizador amateur suplirá; no se comprenden los procedimientos profesionales de laboratorio y truca, usualmente inaccesibles para los aficionados de nuestro país). Cabe mencionar de paso que los procedimientos ya descritos son susceptibles de combinaciones. A un fundido simple de cierre no debe seguir, necesariamente, un fundido simple de apertura; puede de iniciarse la siguiente escena con una cortina simple o el recurso de "tapón". Por ejemplo, para finalizar una toma de *House by the River* (El espejo del río, Fritz Lang), la cámara hace una panorámica vertical en descenso hasta que encuadra exclusivamente una parte oscura de la vegetación existente en la orilla del río que deja la escena enteramente en negro. Después de unos segundos, una puerta se abre y entra un rayo de luz por el ángulo superior izquierdo del cuadro; aparece un actor y baja por la escalera del sótano donde se desarrolla la siguiente escena. Se combina allí, de un modo casi insensible, una especie de fundido simple de cierre con la otra toma, iniciada en negro absoluto.



ideas para
un fundido químico

Pero aparte de los procedimientos descritos y de sus combinaciones y variantes, corresponde una breve referencia a algunos ejemplos de transiciones más estrechamente relacionadas con la técnica narrativa del realizador. El recuerdo preciso de algunos buenos ejemplos y su asimilación, puede ser un estímulo constante para la inventiva del aficionado que escribe sus guiones o concibe planes de filmación. Están, por lo pronto, las clásicas transiciones meramente significativas del transcurso de tiempo: extinción de una vela, desplazamiento visible de las agujas de un reloj (últimamente pudieron verse, acumuladas, en *The Son of Dr. Jekyll*, 1952 de Seymour Friedman). Es posible obtener estos efectos en la cámara, cuadro por cuadro. En *Iron man* (ya citada) la escena es cubierta por una gruesa columna de humo que surge de un caldero y se eleva en el aire; al disiparse, el humo deja ver otra escena en otro lugar. Resulta fácil este otro efecto si la toma siguiente se inicia fotografiando un conjunto de humo similar, en tonalidad, homogeneidad y brillo, al que cubría la escena en la parte final de la toma anterior. Pero hay ejemplos mejores.

En *Symphonie eines Lebens* (Sinfonia de una vida, Hans Bertram, 1942), Harry Baur se aleja del lecho de la esposa moribunda y mira a través de la ventana: en la toma siguiente aparece el paisaje evocado por el protagonista (con el viejo pastor y sus ovejas en las laderas de la montaña) y, al descender, la cámara encuadra a Harry Baur (ya en otro tiempo y en otro espacio) que contempla, desde lejos, el entierro de su esposa en el valle; en la toma inmediata, sucede lo mismo y Harry Baur aparece solo junto a la tumba. Parece inevitable aludir a la legitimidad cinematográfica de la secuencia, al relieve que adquiere, con pocas imágenes, el proceso psicológico del protagonista, a la inusual aplicación de un concepto sobre elipsis en el relato. Pero fundamentalmente interesa anotar aquí que, sin necesidad de ningún fundido encadenado u otros recursos propiamente técnicos, tres tomas alcanzan para producir una transición de tiempo y espacio.

En *Fröken Julie* (La señorita Julia, 1950, Alf Sjöberg) una secuencia de sucesos de su infancia evocados por Ulf Palme (el criado), termina en el jardín, cuando el ama de llaves, vestida de negro como una bruja y con una varilla en la mano, amenazadora, busca entre los árboles al pílluelo que ha huido; la cámara la encuadra desde arriba hacia abajo, en ángulo; luego se desliza en panorámica vertical y, un poco más allá, en plano general, aparece Julia (Anita Björk) y el criado que se alejan. Así termina

el primer relato de él. La transición de tiempo (el tiempo evocado y el de los que evocan) se da, económicamente, en una sola toma (y en el mismo espacio: el jardín).

Y un último ejemplo, de transición con efectos cómicos. *La tavola dei poveri* (realización de Alessandro Blasetti, Italia, 1932) muestra a un pobre hombre que es llevado a la cárcel bajo sospecha de robo al personaje del marqués que protagoniza Viviani; en realidad, sólo ha ido a visitarlo y a dejarle sus ahorros para que los administre, pero el arruinado marqués se ha visto ocasionalmente en la obligación de donar a una obra de beneficencia el dinero recibido. Cuando el pobre se entera del hecho, camina desesperadamente de un lado al otro del local policial; en la toma inmediata, continuando el sentido de su desplazamiento, de izquierda a derecha, aparece el marqués en su residencia, que también camina de un lado a otro meditando en voz alta sobre las consecuencias de la situación y cómo podrá restituir el dinero. El corte se produce cuando el primer personaje llega a la mitad del cuadro superponiéndose entonces exactamente la figura del segundo que continúa y completa el desplazamiento que se supone está haciendo el anterior.

Es una transición en dos tomas (con simultaneidad de tiempo y diversidad de lugar), de efecto cómico, por el sentido del relato y porque vincula las escenas en la mera similitud física del desplazamiento en una misma dirección de dos personajes filmados con igual encuadre (plano, distancia, enfoque, etc.).

W. D. B.

vocabulario

FILM REVERSIBLE.— Es todo aquello que, sometido a un procedimiento especial de revelado, permite que se obtenga, en su misma banda, la imagen positiva del sujeto filmado.

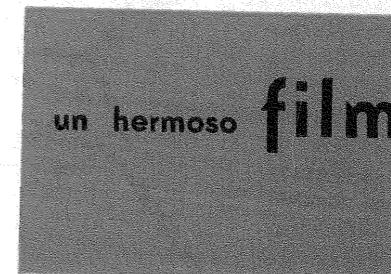
Bibliografía.— *Le livre du cinéaste amateur*, Pierre y Suzanne Mónier, París, 1951, 3^{er} edición. *Métodos de transición en el cine*, nota de Luis Hochman publicada en el N° 53, pág. 255 y sigtes., de la Revista Cinecámara correspondiente a diciembre de 1944. *Transición trucada por medio de doble empalme*, versión castellana por N. King, publicada en la página 188 y sigtes. de la recopilación de la Revista Cinetécnica, Buenos Aires, 1950.

Por cuatro veces ("Gli intellettuali e il Cinema", Ed. Bianco e Nero, Roma, 1952, págs. 7, 38, 59, 185) cita Mario Verdote a Guillaume Apollinaire, pero lo hace en referencia a su conocido asombro ante un medio emparentado con el carácter mágico que él quería y lograba para su poesía; a su amistad con Canudo y otros anunciantes de una estética cinematográfica; a una frase suya que ya es de dominio público: "Meliés y yo hacemos aproximadamente el mismo oficio: encantamos la materia vulgar."

En su bastante completa antología, el crítico italiano omite un relato de Apollinaire inspirado por el cine y barroicamente fiel a su visión del mundo. Con el N° II de las piezas que componen "L'Amphion Faux Messie ou Histoires et aventures du Baron d'Ormesan" ("L'Héresiarque et Cie", 2^a Ed., P. V. Stock, París, 1910), Apollinaire introduce el cine en su heresiología, en sus bestiarios. Hay algo más que una fantasía de poeta —el autor dedica el libro a un amigo como "Philtres de Phantase"— en el relato que aquí se traduce: por la puerta entreabierta del disparate, Apollinaire atisba la crueldad del cine como producción, como usina de abastecimiento de sensaciones.

También hace burla del falso naturalismo. Sorprende encontrar válida, en 1953, esa farsa mágica alimentada, en 1910, por un arte naciente.

Giselda Zani.



—¿Quién no tiene un crimen sobre la conciencia?, preguntó el Barón d'Ormesan. Por mi parte, ya no los cuento. Cometí algunos que me dieron bastante dinero. Y si hoy no soy millonario, hay que acusar de ello a mis apetitos más que a mis escrúpulos.

En 1901 había fundado con varios amigos la *Cinematographic International Company*, que llamábamos, más brevemente, la C.I.C. Se trataba de obtener films de muy gran interés y dar en seguida representaciones cinematográficas en las principales ciudades de Europa y América. Nuestro programa estaba muy bien compuesto. Gracias a la indiscreción de un mucamo, habíamos podido obtener la interesante escena representando el despertar del Presidente de la República. Habíamos igualmente filmado el nacimiento del príncipe de Albania. Por otra parte, a precio de oro, corrompiendo algunos funcionarios del Sultán, habíamos fijado para siempre, en su movilidad, la impresionante tragedia en que el Gran Vizir Melek-Pachá, luego de adioses desgarra-dores a sus esposas e hijos, bebió el mal café, por orden de su amo, en la terraza de su casa de Pera.

Nos faltaba la representación de un crimen. Pero no se conoce por adelantado la hora de un delito, y es raro que los criminales actúen abiertamente.

Desesperando de procurarnos, por medios lícitos, el espectáculo de un atentado, decidimos organizar uno de ellos en una quinta que alquilamos en Auteuil. Habíamos pensado al principio contratar actores para mimar el crimen que nos faltaba, pero, además de que así habríamos engañado a nuestros futuros espectadores al ofrecerles escenas preparadas, acostumbrados como estábamos a no filmar sino la realidad, no podíamos vernos satisfechos por una simple representación teatral, por perfecta que fuera. Tuvimos así la idea de sacar a suertes aquél que de los nuestros debía abnegarse y cometer el crimen que registraría nuestro aparato. Esa perspectiva no sonreía a nadie. Éramos, en suma, una sociedad de gentes honradas y ninguno veía con agrado la pérdida del honor, aún cuando esto fuera con fines comerciales.

Una noche, nos emboscamos en la esquina de una calle desierta, cercana a la quinta que habíamos alquilado. Éramos seis, todos armados con revólveres. Una pareja pasó. Eran un joven y una joven, cuya vestidura cuidada nos pareció apropiada para proporcionar los elementos interesantes de un crimen sensacional. Silenciosos, nos abalanzamos sobre la pareja, los maniatamos y los transportamos a la quinta. Allí los dejamos, bajo la custodia de uno de nosotros. Volvimos a ponernos en acecho, y

un señor de patillas blancas, vestido de etiqueta, apareció. Fuimos a su encuentro y lo arrastramos hacia la quinta a pesar de su resistencia. El aspecto de nuestros revólveres dió cuenta de su valentía y sus gritos. Nuestro fotógrafo dispuso el aparato, hizo la iluminación conveniente y se aprestó a registrar el crimen. Cuatro de los nuestros se ubicaron junto al fotógrafo, y apuntaron sus revólveres sobre nuestros tres cautivos. El joven y la joven se habían desmayado. Los desvestí con atenciones conmovedoras. Quite a la joven su falda y su corpiño, y dejé al joven en mangas de camisa. Luego, me dirigí al señor vestido de etiqueta:

—Señor, le dije: mis amigos y yo no le queremos ningún mal. Pero exigimos de Ud., bajo pena de muerte, que asesine, con el puñal que pongo a sus plantas, a este hombre y esta mujer. Ud. se esforzará, ante todo, en hacerlos volver en sí de su desmayo. Tendrá Ud. cuidado que no lo estrangulen. Y, como se encuentran desarmados, sin duda Ud. conseguirá hacerlo así.

—Señor, me dijo cortésmente el futuro asesino: no se puede dejar de ceder a la violencia. Las disposiciones de Udes. están tomadas, y no quiero intentar hacerlos volver sobre una resolución cuya razón no me parece clara; pero les pido una gracia, una sola; permítanme enmascararme.

Nos pusimos en consulta y reconocimos que valía más, tanto para él como para nosotros, que estuviera enmascarado. Le até sobre el rostro un pañuelo en el cual practiqué dos agujeros a la altura de los ojos, y el desdichado comenzó su tarea.

Golpeó las manos del joven. Nuestro aparato funcionaba y registraba aquella escena lugubre.

El asesino, con la punta de su puñal, pinchó en el brazo a la víctima. El joven se puso bruscamente de pie, y saltó con fuerza decuplicada por el miedo sobre las espaldas de su agresor. Hubo una corta lucha. La joven también volvió en sí y se precipitó a socorrer a su amigo. Pero fué la primera en caer, herida en el corazón por una puñalada. Luego, le tocó el turno al joven. Se desplomó con la garganta abierta. El asesino hizo muy bien



Apollinaire

las cosas. Su pañuelo no se había movido durante aquella lucha. Lo conservó mientras nuestro aparato funcionaba.

—¿Están contentos, señores?, nos preguntó. ¿Puedo ahora acicalarme un poco?

Lo felicitamos, se lavó las manos, se peinó, se cepilló.

En seguida, el aparato dejó de funcionar.

un hermoso film

El asesino esperó que hubiéramos hecho desaparecer las huellas de nuestro pasaje, a causa de la policía que no habría dejado de llegar hasta allí la mañana siguiente. Salimos todos juntos. El asesino se despidió de nosotros como un hombre de buena sociedad. Regresaba apresurado a su club, pues, sin duda, habría de ganar aquella noche misma, luego de semejante aventura, sumas fabulosas. Saludamos a aquel jugador agradeciéndole, y fuimos a acostarnos.

Teníamos nuestro crimen sensacional.

Hizo un barullo enorme. Las víctimas eran la mujer del ministro de un pequeño Estado Balcánico y su amante el hijo del pretendiente a la corona de un principado de la Alemania del Norte.

Habíamos alquilado la quinta bajo nombre falso, y el gerente, para no verse en enredos, declaró reconocer a su inquilino en el joven príncipe. La policía se mantuvo afilada durante dos meses. Los diarios publicaron ediciones especiales y, como habíamos dado comienzo a nuestro circuito, se puede imaginar nuestro éxito. La policía no sospechó ni por

una nueva institución

El 20 de diciembre de 1953 quedó constituida la FEDERACIÓN URUGUAYA DE CINE CLUBS sobre la base de un ante-proyecto de Estatutos acordado por CINE CLUB y CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY.

A la Asamblea General de constitución asistieron representantes de las siguientes instituciones: "Cine Club Amigos del Séptimo Arte", "Cine Club de Minas", "Cine Club de Treinta y Tres", "Cine Club de Rocha", "Carmelo Cine Club", "Cine Club de Colonia", "Club de Cine de Durazno", "Agrupación Liceal de Cine de San Carlos", "Cine Club del Liceo N° 8", "Centro de Divulgación Cinematográfica", "Cine Club de Canelones", "Cine Club de Las Piedras", "Cine Club del Uruguay", "Cine Universitario del Uruguay", "Cine Club de Mercedes" (en formación), "Instituto Cinematográfico de la Universidad", "Centro de Estudios de Ciencias Naturales" y "Cinemateca Uruguaya".

El ante-proyecto de Estatutos fué objeto de algunas modificaciones y de acuerdo con su texto definitivo se eligieron en seguida, las Instituciones cuyos representantes integrarán el Consejo Directivo de la Federación hasta diciembre de 1954.

"Cine Club de Treinta y Tres", "Carmelo Cine Club", "Cine Club de Canelones", "Cine Club del Uruguay" y "Cine Universitario del Uruguay" resultaron elegidos y designaron, respectivamente, los siguientes representantes: Sres. Tomás Cacheiro, Rubén Etchebehere, Carlos Rossi, José María Podestá y Raúl Benavides, como titulares, y Luis Anastasio Sosa, Washington Alvariza, Carlos Gardey, Eduardo Julio de Arteaga y Selva Aíraldi de Dassori, como suplentes.

En la primera sesión del Consejo Directivo, celebrada dos días después, se distribuyeron cargos, correspondiendo la Presidencia al Sr. José María Podestá, la Vicepresidencia al Sr. Tomás Cacheiro, la Secretaría General al Sr. Raúl Benavides, y siendo designados Prosecretario el Sr. Rubén Etchebehere y Tesorero el Sr. Carlos Rossi.

Otras resoluciones inmediatas del Consejo Directivo fueron la fijación de sede, calle Florida, 1474, Montevideo, Uruguay; la determinación de la cuota anual que deberán abonar las instituciones afiliadas y la comunicación de que ha sido creada la FEDERACIÓN URUGUAYA DE CINE CLUBS a todas las instituciones nacionales y extranjeras interesadas.

un instante que ofrecíamos la realidad del asesinato del día. Sin embargo habíamos tenido el cuidado de anunciarlo así a todas letras. Pero el público no se equivocó. Nos proporcionó una acogida entusiasta y, tanto en Europa como en América, ganamos lo suficiente para distribuir a los miembros de nuestra asociación, al cabo de seis meses, la suma de trescientos cuarenta y dos mil francos.

Como el crimen había hecho demasiado ruido para permanecer impune, la policía terminó por arrestar a un Levantino que no pudo ofrecer coartada válida para la noche del crimen. A pesar de sus protestas de inocencia, fué condenado a muerte y ejecutado. Tuvimos aún mucha más suerte. El fotógrafo nuestro pudo, por feliz coincidencia, asistir a la ejecución, y dimos más sabor a nuestro espectáculo con una nueva escena hecha a la medida para atraer a la muchedumbre.

Cuando, al cabo de dos años, por razones sobre las cuales no me extenderé, nuestra asociación fué disuelta, yo había cobrado, por mi parte solamente, más de un millón, que perdí en las carreras al año siguiente.

(Trad. Giselda Zani.)

El hecho de estar presentes en Montevideo los delegados de todos los cine-clubes uruguayos, con motivo de su asistencia a la asamblea general de constitución de la FEDERACIÓN URUGUAYA DE CINE CLUBS, fué aprovechado por la CINEMATECA URUGUAYA para celebrar, el 21 de diciembre de 1953, una reunión conjunta en la cual fueron expuestos diversos problemas y comunicadas oficialmente algunas noticias relativas a la institución.

Durante la reunión, realizada en la sede de la CINEMATECA URUGUAYA, calle Colonia, 1176, fueron resueltas, en primer término, las actividades cumplidas durante 1953.

Se comunicó después a los presentes que en el Congreso de la FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE ARCHIVOS DE FILMS, realizado en Vence (Saint-Paul), Francia, a principios de noviembre, la CINEMATECA URUGUAYA había sido promovida a la calidad de MIEMBRO EFECTIVO de esa organización.

En diciembre 7, la CINEMATECA URUGUAYA y la CINETECA DEL CINE INDEPENDIENTE quedaron fusionadas en una sola Institución, que conserva el nombre de la primera y se regirá provisoriamente, en lo que corresponda, por los Estatutos de ambas, integrándose un nuevo Consejo Directivo con los Sres. José Carlos Alvarez Olloniego, Jorge Angel Arteaga, Jaime Francisco Botet, Miguel Castro, Walther Dassori Barthe, Antonio Grompone, Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé, los cuales están facultados para ofrecer la Presidencia a un noveno miembro que completará el organismo.

La exposición de los problemas de la CINEMATECA URUGUAYA recayó luego en las finanzas tratándose planes para la constitución de un fondo de recursos para 1953 y previéndose sistemas de distribución de films para 1954.

Se prestó especial atención a las siguientes cuestiones: a) Obtención, adquisición e intercambio de films. b) Conservación de cineteca, incluyéndose el rubro de nuevas colecciones y duplicados. c) Investigación y búsqueda de films.

En este último aspecto, fué para todos los presentes un factor de sumo interés y estímulo el conocimiento de los resultados obtenidos hasta el momento por la CINEMATECA URUGUAYA en la localización y recuperación de importantes películas que, en algún caso concreto, se consideraban perdidas en otros países.

Los representantes de los CINE CLUBS del interior se hicieron cargo de la importancia de esta labor de búsqueda e investigaciones y comprometieron su más amplia colaboración personal con la CINEMATECA URUGUAYA, a tal efecto, en las diversas localidades de la República de las cuales proceden.

la cultura

CINEmatográfica en el uruguay

situación a la fecha

Se admite comúnmente que en el Uruguay existe un grado de cultura cinematográfica muy superior a lo que un extranjero podría prever, y muy superior también al nivel semejante de teatro, literatura o ballet. Existe una profusión de cine-clubes y críticos cinematográficos, en una proporción mayor a la existente, por ejemplo, en Buenos Aires; es muy extensa la lista semanal de lo que se ha dado en llamar Funciones Especiales, y debe haber unas tres o cuatro mil personas que se interesan por el cine de calidad, lo recuerdan, lo discuten y lo piden. Este es un movimiento de minorías, y no cabe pensar que su crecimiento sea indefinido, pero es alentador comprobar que se propaga al interior del país: allí como en Montevideo florecen los cine-clubes y las instituciones culturales que exhiben films de calidad. Saber de cine es sin embargo bastante difícil, y en todo ese apogeo hay más espectáculo y entusiasmo que verdadera actividad cultural: aun dentro de minorías que se consideran selectas, el representante medio es todavía un espectador que confunde su gusto o disgusto con un juicio de valor sobre lo que está bien y lo que está mal; el film de importancia histórica, por ejemplo, es injustamente despreciado. Una de las consecuencias es que los pronunciamientos de críticos y cineclubistas compongan un caos de opiniones contradictorias, confusas para el lector y espectador que procure entrar de buena fe en la selva. Pero no es necesario garantizar la solvencia de cada paso para garantizar que el movimiento es saludable en su conjunto: polémicas, choques de opinión, generalizaciones apresuradas e indocinas, son señales de que algo se hace, y peores serían la negligencia y el desinterés. Por otra parte, les guste o no a los críticos, el cine es un arte popular, y en buena medida su producción está fijada por lo que el público apoya y pide. La educación del público, aun sobrelevando confusiones y dificultades, debe ser el objetivo de críticos y cineclubistas: con un mejor público se obtiene un mejor cine.

algunos fracasos

Las limitaciones y dificultades de la cultura cinematográfica provienen en parte de que sólo una minoría de público se interesa por ella, y también de la omisión, la negligencia o la incapacitación de quienes debieran aumentarla. En Montevideo, se admite, abunda la cultura cinematográfica, pero:

- 1) No se conocen, y es improbable que se conozcan, films como *Vredens Dag* (Día de ira, de Carl Th. Dreyer), *La terra trema* (Visconti), *No Resting Place* (Paul Rotha), *Der Prozess* (G. W. Pabst), *Oliver Twist* (David Lean) y otros títulos europeos de los últimos diez años;
- 2) Han tenido éxito reducido o nulo algunos films elogiados: *Journal d'un curé de campagne* (Bresson), *Umberto D* (de Sica), *Rashō Mon* (Kurosawa), *Fröken Julie* (Sjöberg), *Macbeth* (Orson Welles), *Jeux interdits* (René Clement), *Casque d'or* (Becker);
- 3) Parecen inconseguibles las copias nuevas de *In Which We Serve* (Hidalgo de los mares, Coward-Lean), *The Ox-Bow Incident* (Conciencias muertas, William A. Wellman), *Le diable au corps* (El diablo y la dama, Autant-Lara), *Les enfants du paradis* (Sombras del paraíso, Marcel Carné), *Citizen Kane* (Orson Welles);
- 4) Parecen inconseguibles las copias nuevas de films más remotos y más reconocidamente clásicos: todo von Stroheim, las obras primeras de King Vidor, Renoir, Lubitsch y muchos otros;
- 5) Sólo en forma restringida se conoce el cine documental, de todos los orígenes;
- 6) Se ignora casi totalmente la producción de Rusia, Japón, Checoslovaquia;
- 7) No hay un público lector que respalde la traducción y publicación de libros de divulgación cinematográfica, aunque es amplísima la lista de publicaciones en francés, inglés e italiano; ni siquiera hay bastante público para sostener con independencia a ninguna revista cinematográfica seria.

Esta lista puede ampliarse fácilmente. En un sentido, el éxito de los malos films supone una prueba de las señaladas limitaciones, y en el Uruguay, como en otros lados, hay dinero que fluye para ver superproducciones (*Quo Vadis*, *Scaramouche*, *Ivanhoe*), o cursilerías (*Casablanca*) o bobadas cómicas (*Cantinflas*).

formas de la educación

El cine, se asegura, es un comercio, y debe ser por tanto manejado por productores, distribuidores y exhibidores. Este dictamen complace a los escépticos, y también a quienes hacen buen negocio con el cine. Pero supone desde luego una confusión entre lo real y lo racional. Los elementos de cultura que entran en el cine, la presencia, aun ocasional y frustrada, de artistas genuinos, y aun la sola presunción de que alguien, alguna vez, pueda haber hecho en cine una obra de arte, obligan a una atención más desinteresada y más seria que la del comerciante. La cultura cinematográfica del Uruguay, con sus éxitos y sus limitaciones, es un reflejo de la situación de otros países, y en ciertos puntos no podría ser modificada ni aun por el acuerdo de aficionados, gobernantes, exhibidores y críticos. No es sensato reprocharle al exhibidor la demora en estrenar *Miracolo a Milano*, porque el hecho evade la órbita de su mejor voluntad; no es sensato pedirle que deliberadamente pierda dinero en exhibir una obra de Orson Welles o de Bresson o de Kurosawa. Lo que sí se puede y debe hacer es alentarle a correr el riesgo ocasional, y a prescindir de una posición conformista que juega sobre seguro: no está probado que *Red Badge of Courage* (Huston) sea un fracaso mortal para ninguna empresa, y ciertamente valdría la pena jugarse tras un fracaso comercial prestigioso como ese, aunque sólo fuera en compensación de los éxitos sorpresivos que el exhibidor obtuvo con films baratos y pobres.

Pero el acuerdo con el exhibidor, más allá de las implicaciones y sospechas que los suspicaces arrojan sobre el crítico que lo procure, no puede eludir ni violentar la necesidad del apoyo público: si la gente no presencia, comprende y elogia los buenos films, el exhibidor fracasa con ellos y, a la larga, prescinde de todo riesgo. La educación del público es así un problema local, y lo que en el Uruguay se haga a ese respecto debe encararse como un beneficio también local.

el estado o la negligencia

La historia, la técnica, la estética y la sociología del cine son materias ignoradas en los programas de enseñanza primaria, secundaria y preparatoria del país; una iniciativa en este sentido nunca llegó a fructificar. El estudiante ignora el cine, y aunque puede ocurrir que le interese y decida estudiarlo, le es difícil averiguar dónde; en cambio aprende, muy obligado, otras nociones que probablemente exceden su interés o su futura necesidad. Fuera de la enseñanza, el Estado apoyó en cierta ocasión un festival cinematográfico (Punta del Este, febrero 1951), pero puesto a nombrar quince jurados oficiales, eligió por lo menos seis personas completamente ajenas a la actividad cinematográfica. Y en otra ocasión, el SODRE organizó un concurso de cine documental (diciembre 1953) y en cinco jurados nombró a un poeta cuya versación cinematográfica es un misterio.

El SODRE es entendido en el exterior como un equivalente uruguayo de la BBC inglesa, encara su actividad (teatro, radio, música, ballet) bajo un principio esencialmente cultural, y posee en consecuencia una sección llamada CINE ARTE, que desde 1944 a 1953 ha realizado ciclos de exhibición, con material comprado, alquilado o prestado. Exhibió en ese período muchos films valiosos y, especialmente al principio, dió conocimientos nuevos a su público: los clásicos rusos, por ejemplo, fueron difundidos por su intermedio, y sólo por él. Muchos films secundarios, artística o históricamente, fueron también exhibidos por CINE ARTE, y señalaron una de sus reiteradas imperfecciones: la escasez de una ubicación o de una información en los programas. Exhibidos sin mayor ilustración adicional sobre su posición en el cine, todos los films quedaron librados a la conjectura de un espectador al que, justamente, se deseaba educar. En los últimos ciclos, en una Exposición de Cine Francés, (noviembre 1951) y especialmente en otra de Cine Americano (octubre 1953), CINE ARTE procuró salvar esas fallas, editando catálogos y programas más informados, pero sólo lo consiguió parcialmente. En esos textos hay errores de información, se omite la mera mención de Chaplin, von Stroheim y Orson Welles en la historia del cine americano, y alguna vez se concede carta blanca a los poetas líricos y a los ensayistas difeiles para que escriban sus comentarios en los programas. En buena medida estos errores proceden de una negligencia superior. El SODRE descuida la labor de CINE ARTE, no le da las facilidades más elementales de fechas para exhibiciones, no paga la tarea de los cronistas o ayudantes que esa labor necesitaría.

Desde luego, también en el gobierno hay quien piensa que el cine es un espectáculo pasajero y entretenido, al que se puede dejar donde está. Ese pensador no serviría para Ministro de Instrucción Pública; igual podría invocar a la canción popular y a las novelitas sentimentales para abolir una enseñanza seria de música y de literatura.

cine - clubes, un afán

Otra parte de la tarea cultural es efectuada en el Uruguay por los cine-clubes, que organizan conferencias, exposiciones y polémicas, publican revistas, fomentan la filmación amateur, y realizan exhibiciones (hasta ocho mensuales) de films viejos y nuevos. Esta labor suele ser esforzada, gratuita, y dependiente de la vocación y competencia de quienes la cumplen, en forma generalmente anónima; está financiada por el aporte de los socios (cantidad oscilante, hasta un margen cercano a los 2.000) y retribuye a éstos con la entrada a las funciones, en una operación que al socio suele convenirle económicamente. Las principales entidades de este orden son CINE CLUB DEL URUGUAY y CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY, pero desde 1951 en adelante se han formado una docena de agrupaciones semejantes, en Montevideo y en el Interior, alrededor de núcleos sociales, estudiantiles y aun religiosos. La más difícil de sus tareas es la de exhibir films en cantidad y calidad suficientes para cumplir con la programación mensual, porque aparte de la reciproca competencia entre los clubes (una dificultad subsanable), los buenos films no son fácilmente conseguibles. Se consiguen títulos del cine mudo, inaptos para explotación comercial, comprados al exterior, o cedidos por cinematotecas. Algunos títulos del cine sonoro, y especialmente los europeos de preguerra, perduran en las empresas distribuidoras, sin mayor cuestión sobre los derechos de explotación comercial. Otros films más recientes pueden ser exhibidos por los cine-clubes mediante simple alquiler, dentro del plazo en que la empresa distribuidora posee los derechos, y siempre que el estreno haya quedado bastante lejano como para que la revisión tenga algún interés. Pero la circunstancia de que los clubes hayan sacado a luz algunos films viejos ha hecho creer a muchos aficionados que es posible hacer aparecer cualquier film, y solicitar con insistencia la exhibición de toda la carrera de Greta Garbo, o el Chaplin de 1935, o Rembrandt (1936) o Juárez (1939), o cualquier otro título cuya fama haya perdurado más allá de su estreno, como juicio de valor o como mero recuerdo de infancia. Los hechos reales son un poco más duros.

para el arte, hachazos

Los films americanos, y muchos europeos, llegan a la empresa distribuidora con derechos de exhibición por un plazo de tres a cinco años.

Vencido ese período, la copia se destruye a hachazos, y el celuloide es vendido para la fabricación de esmaltes de uñas y otras frivolidades. Se labra constancia del retiro del film, y de su destrucción; esa constancia puede ser extendida ante escribanos, y suele ser remitida a la empresa productora, o a sus representantes.

Por irregularidades en el texto del contrato, o en su cumplimiento, la copia del film puede quedar ilesa en algunos casos. Esto no representa derecho de exhibición comercial, pero ha servido para exhibiciones aisladas y privadas, so pretexto de un interés cultural.

Las divergencias entre partes contratantes pueden derivar en que un film perdure más allá de su período contractual (retención de copia), pero también en que el retiro del film se efectúe antes de la fecha prevista. Los cambios de contratos globales entre empresas distribuidoras y exhibidoras hacen variar, en forma incalculable de antemano, la situación de los films.



El éxito comercial aporta otro factor de cambio. Si el éxito es grande, la empresa puede probar un reestreno, con previo acuerdo sobre ampliación de derechos. Si el éxito es nulo, la vida del film es corta. Si un accidente o incendio llega a destruir las copias de *Umberto D o RASHO MON o Barabbas*, films de aprobación muy restringida, la empresa no tendría interés en gastar para reponer esas copias. En octubre 1951 el *Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson) se estrenó sin mayor aprobación pública; en 1952 los cine-clubes no pudieron exhibirlo, porque la única copia disponible había sido enviada a Colombia, sin vuelta posible, ya que no interesaba su exhibición comercial en el Uruguay.

Cada film puede suponer historias distintas, y combinación variable de factores, con diferencias de criterio o de capricho en empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras, problemas de exportación e importación, de competencia comercial y de regímenes jurídicos. Hasta donde los cine-clubes se vinculan con este inmenso tema, su única actitud es la de someterse a los hechos consumados, dar lo que se puede dar, y a veces insistir para que se le deje exhibir el film que está en el depósito pero no se quiere mostrar. Cada caso tiene, desde luego, una explicación, y a veces la explicación es bastante racional. Fuera de operaciones comerciales los cineclubes han formado archivos de films, nutridos con lo que se ha rescatado de la oferta internacional. Actualmente existe una Cinemateca Uruguaya, ocupada en la colección y el intercambio de ese material; se ha formado asimismo una Federación Uruguaya de Cine-Clubes, destinada a combinar y mejorar los esfuerzos de éstos.

del arte como memoria

La destrucción sistemática de los films viejos suele excitar la emoción de quienes gustan de ellos: saber que las mejores obras de John Ford, Orson Welles, Chaplin o de Sica son destrozadas en este mismo momento por un hacha, sin cariño o comprensión, equivale a rebelarse contra toda una estructura comercial e industrial, que excita al insulto. Con un criterio práctico, para fábrica de zapatos o de automóviles, el procedimiento aparece más claro. La industria cinematográfica debe producir films nuevos para subsistir, y debe eliminar los films viejos para ha-

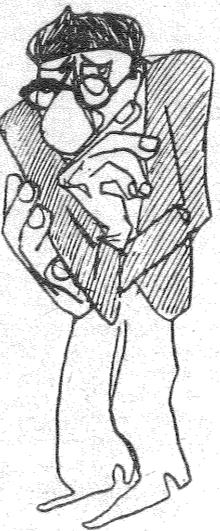
cerles sitio, no sólo por el lugar físico que el material anterior ocupa en cada depósito, sino por los registros contables que obliga a llevar: ninguna empresa distribuidora se animaría a conservar bajo su control todos los films que recibió, por ejemplo, en los últimos veinte años, incluyendo un alto porcentaje de morrala sin interés económico ni tampoco artístico. En lugar de una explotación indefinida le es por tanto más sensato restringir esa explotación a tres años, con posibilidad de prolongar o renovar el contrato si el éxito del film lo justifica. El exhibidor cinematográfico no es, naturalmente, un villano de melodrama empeñado en destruir a hachazos lo mejor de John Ford, sino una pieza secundaria en un engranaje jurídico y comercial al que debe atenerse para subsistir.

Esto deja al arte gobernado por el comercio, y en la medida en que el comercio depende de un pronunciamiento de las mayorías del público, la destrucción de lo mejor de John Ford es un acto del más puro espíritu democrático. Notablemente, los ministros de cultura e instrucción, por comisión o por omisión, apoyan la destrucción a hachazos, porque no se han enterado oficialmente de que una docena de films, fácilmente elegibles, tienen tanto valor artístico y cultural que debieran ser exhibidos y examinados en Enseñanza Secundaria. Quien se interese por Shakespeare, Miguel Angel o Beethoven tiene fácil acceso a ellos, porque hay reproducciones infinitas; quien se interese por comparar *A nous la liberté* (René Clair, 1932) con *Modern Times* (Chaplin, 1935) deberá olvidarse de tan peregrina idea, porque los films no están en el país, o están en condiciones impracticables. La conservación del celuloide es así un dato esencial para la comprensión de ese film y de mucho otro posterior, y lo mejor de John Ford, que debiera ser un elemento accesible para el aficionado, el estudiado y el crítico, pasa a ser una vaga memoria del espectador, o una referencia, quizás literaria e inadecuada, de los cronistas del estreno. Y sin embargo es muy evidente que la forma de ubicar el último Chaplin o el último Ford (*Limelight*, *Quiet Man*) es el análisis de su obra anterior, donde de alguna manera se pronostica a la posterior; a falta de ese material de estudio, el espectador queda sujeto solamente a su emoción y a su error, y a veces queda sujeto a la emoción y al error de cronistas tan poco documentados como él.

los críticos, esos cargos

Parte de la tarea cultural es efectuada en el Uruguay por el periodismo cinematográfico, una actividad que, más allá de notorias deficiencias, ha sido muy útil. Puede dividirse en tres grupos:

- 1) Algunas, poquísimas, revistas especializadas, que declaradamente quieren vivir para el cine sin vivir de él, y que lo estudian agrupando los films de ciertas nacionalidades, ciertas épocas, ciertas tendencias. Su público es una minoría, y suele causar el desaliento de quienes escriben para él; quienes escriben son también muy pocos.
- 2) Algunos diarios y semanarios que informan sobre estrenos y reposiciones de actualidad, aportan guías para un público que no sabe qué film se esconde tras de cada título, se documentan antes de expedirse en cada crónica y, en general, procuran ubicar cada film en su sitio, aportando antecedentes sobre el tema o sus realizadores; la opinión crítica causa además admiración, indiferencia o enojo, en grados muy variables.



la cultura...

pronunciamientos fundamentales, es también posible reprocharles la inoperancia de su tarea. Cada vez que los exhibidores se burlan de los críticos, porque fracasos y éxitos no dependen de sus pronunciamientos, están apuntando a un fenómeno más poderoso que los cronistas: la mayoría del público no lee. Pero están apuntando también al hecho de que los cronistas no incitan a que el público les lea. No convencen al lector de su competencia, o parecen creer que sus espíritus, no contaminados de especialización, son filtros decisivos del buen y del mal gusto. Aunque en esta materia nadie se libra de los reproches, ni siquiera quien los formule, debe señalarse:

a) Los cronistas están mal informados. A veces confunden la fecha de producción de un film, y sacan las más pintorescas deducciones sobre influencias ejercidas o recibidas. O tienen dudas sobre la fecha, y la omiten, con lo que se abstienen de analizar el film en relación a otros anteriores y posteriores. O ignoran la importancia de un libretista o de un productor, con lo que comentan *Clash By Night* (Tempestad de pasiones) recitando la carrera completa del director Fritz Lang, con olvido de la carrera anterior de Clifford Odets, y con prescindencia de los audaces planes que anunciaron los productores Jerry Wald y Norman Krasna. O ignoran, en general, los antecedentes de un director, un libretista, un fotógrafo, con lo que incapacitan su análisis, o lo formulan atribuyendo rasgos de estilo a quien no corresponde. Y sin embargo no es tan difícil estar medianamente informado, leer revistas extranjeras, tomar apuntes.

b) Manejan mal la información. Aun sin el error, recitan los datos cuando los tienen, y los eluden en caso contrario: repiten la carrera del realizador, convenga o no al contexto, pero se saltean al productor o al libretista si ignoran sus antecedentes. En nueve líneas sobre *The Torch* (La antorcha) puntualizan que Emilio Fernández realizó allí una segunda versión de *Enamorada*, pero eluden apuntar que *The Clown* (Alma de payaso, con Red Skelton) es una segunda versión de *The Champion* (Campeón, con Wallace Beery), o que *Peking Express*, de Dieterle, es una segunda versión de *Shanghai Express* de von Sternberg; los dos últimos casos suponen sin embargo problemas más interesantes de adaptación o actualización de los argumentos. Dar unos datos sin dar otros, lucirse más allá de la necesidad, es ocasionar la desconfianza del lector; de este pecado, ya se sabe, no es ajeno ni quien tire las piedras. Ningún acopio de información es en esencia un acto cultural, y detallar 51 películas de Gregg Toland, o 24 de Greta Garbo, puede ser tan sólo un virtuosismo superfluo, que obliga a mantener un nivel similar; la erudición de hoy compromete a la de mañana.

nadie es perfecto

La crónica cinematográfica, como todo el periodismo nacional, está muy mal pagada, y quien la ejerce debe cumplir además otra actividad de la cual pueda vivir. En consecuencia, la crónica es un hábito secundario, o un juego, que se cumple con las leyes arbitrarias del placer que pueda llevar a escribir sobre cine; son muy pocos los que dedican algún estudio a los temas que eligen, e incluso ellos tienen poco tiempo para hacerlo. Una reducida escuela de crítica, preocupada de definir "lo específico filmico", y de ubicar al cine en una valoración conjunta de todas las artes, ha encontrado amplios motivos de queja en la superficialidad con que los cronistas repiten los mismos recursos de sus notas, sin ahondar un concepto, sin establecer algo más útil que una somera descripción del film. Con exigencia menor, y sin pedir a cada cronista

c) **Escriben muy largo.** No todo lo extenso es sobrante, y un minucioso análisis de un film de calidad puede valer esa extensión. Pero la crónica diaria o semanal de films menores no justifica la longitud. Centenares de palabras, amonestando en una frase el concepto de la anterior, con más adverbios y adjetivos de los necesarios (y con paréntesis superfluos) confunden al lector y le dejan sin saber el concepto central que se quiso exponer; la longitud da pretexto, además, a la improvisación, al lujo de estilo, al desvío hacia lo secundario. A pesar de tantas crónicas pensadas y escritas, la página cinematográfica del semanario MARCHA es consultada por las menciones de films y personalidades elogiables, y por la opinión sintética de su Guía Cinematográfica, una columna muy firme y difundida en el Uruguay desde 1948. Otras publicaciones se limitan a la sola crónica, de la que alguien dijo que pierde lectores a medida que se alarga.

d) **Escriben tarde.** Debieran orientar al lector, pero no siempre sacan su crónica al día siguiente del estreno: cinco días no les parecen excesivos, y en algunas revistas se exceden hasta en semanas. Algunos cronistas proceden como si opinaran que el lector habrá de esperarlos; en esto, como en otros puntos, omiten saber hasta qué grado están obligados al lector.

e) **Se juzgan importantes.** Es técnicamente posible que un crítico prescinda siempre de mencionarse, pero también es tolerable que se mencione, y que no busque rodeos para decir "Barbara Stanwyck nos sigue pareciendo una notable actriz" o "Nunca creímos que Frank Capra..." Es menos tolerable que el cronista se convierta en el centro de su párrafo: "Pensamos con Unamuno que...", o "Sí, señora, sabemos inglés". Puede ocurrir que, contra toda apariencia, el cronista no sea un presuntuoso, pero el lector tiende a pensar que lo es. El que escribe "Leemos en CAHIERS DU CINEMA unas declaraciones de...", pudo mejorarse escribiendo "CAHIERS DU CINEMA publica unas declaraciones de...". Es muy obvio que las ha leído.

falta de visión

Ampliar o mejorar la crítica cinematográfica resulta una tarea muy difícil. No se puede obligar a que haya cronistas en diarios que se niegan a tenerlos (por razones de presupuesto, o por evitarse disgustos con las empresas). No se puede reforzar energicamente su cultura, porque

la cultura...

falta saber quién les enseña y, fundamentalmente, quiénes admiten ser enseñados. La sensibilidad cinematográfica personal, el don de rápido análisis que permite ubicar en un film la parte de creación y la de traslación, son virtudes tan congénitas como el tener buen oído, o aptitud para el dibujo; nada se puede hacer allí. Leer obras sobre teoría cinematográfica, sobre relaciones entre el cine y otras artes (todos los problemas de adaptación de novela y teatro, por ejemplo), sobre historia y evolución del cine en distintos países, sobre el mecanismo de producción de Hollywood o, simplemente, sobre fotografía, sobre montaje, sobre libretos, es en cambio una tarea inmensa que muy pocos críticos han siquiera comenzado en el Uruguay; de esa insuficiencia nace la inseguridad o el error.

Si los defectos de la crítica pudieran condensarse en una sola observación, ésta sería la falta de visión. Por comentar el último y pequeño estreno, y hacer de esa rutina el fundamento de su vocación crítica, el cronista empequeñece lo importante, y no ve o no quiere ver la mutua relación de todo el material que le incumbe manejar: la vinculación de un film con una obra teatral, de un film de John Ford con otro film de John Ford, de este Vittorio de Sica con aquél René Clair, de esta opinión de hoy con la que se ha dicho ayer y con la que se podrá recordar mañana. Puede tenerse la seguridad de que quienes tiran las piedras saben también en qué medida les caen arriba, y nadie que relea sus propias crónicas de otros años dejará de saber hasta qué punto esos textos sufrían de la ignorancia, la generalización apresurada, la mala gramática, la ambición de que la nota no fuera tan sólo un testimonio sobre el film, sino también un testimonio sobre las últimas lecturas o sobre el mundo en general. Para bien o para mal, la educación cinematográfica del público depende grandemente de la educación de los críticos, y cada vez que éstos son ineficaces, o remisos, o suficientes, o vanidosos de su estilo, la sombra de sus personalidades oscurece el único sentido de su vocación.

H. A. T.

Un gran Golpe!



*Es el que dará Vd.
al comprar un refrigerador familiar*

"SIAM-NORGE"

Véalos en

SIAM

C. Di Cella S.A.

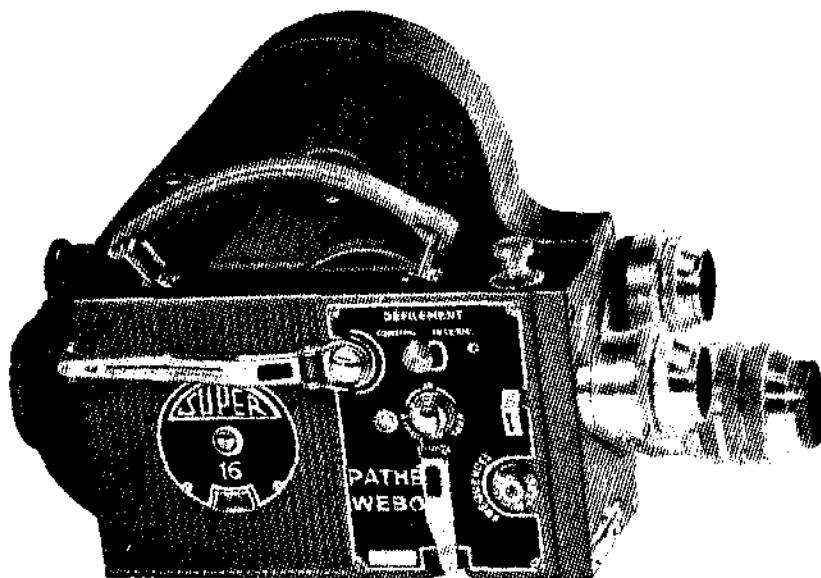
Av. URUGUAY 1123. — TEL.: 8 96 81 - 84

MONTEVIDEO

JAMAS UN PRODUCTO SIAM QUEDA "HUERFANO" DE SERVICIO

TRIUNFO SEGURO

PATHE SUPER 16



La más perfeccionada
de las filmadoras en
16 mm., le brinda esa
posibilidad fácilmente.
Compruébelo:

1er. CONCURSO NACIONAL DE FILMACION

1er. Premio Documental "CAMPO", filmada con Pathe.

1er. Premio de Color "LA ISLA DE LOS CEIBOS", filmada
con Pathe.

2do. Premio de Argumento "EL FUNCIONARIO", filmada con
Pathe.

2do. Premio documental "EL DIBUJO EN LA ENSEÑANZA
SECUNDARIA", filmada parcialmente con Pathe.

VEA LOS NUEVOS MODELOS en

FOTO - MICRO
RIO NEGRO, 1370

TELEF. 95516
MONTEVIDEO