

35 42 leg 2



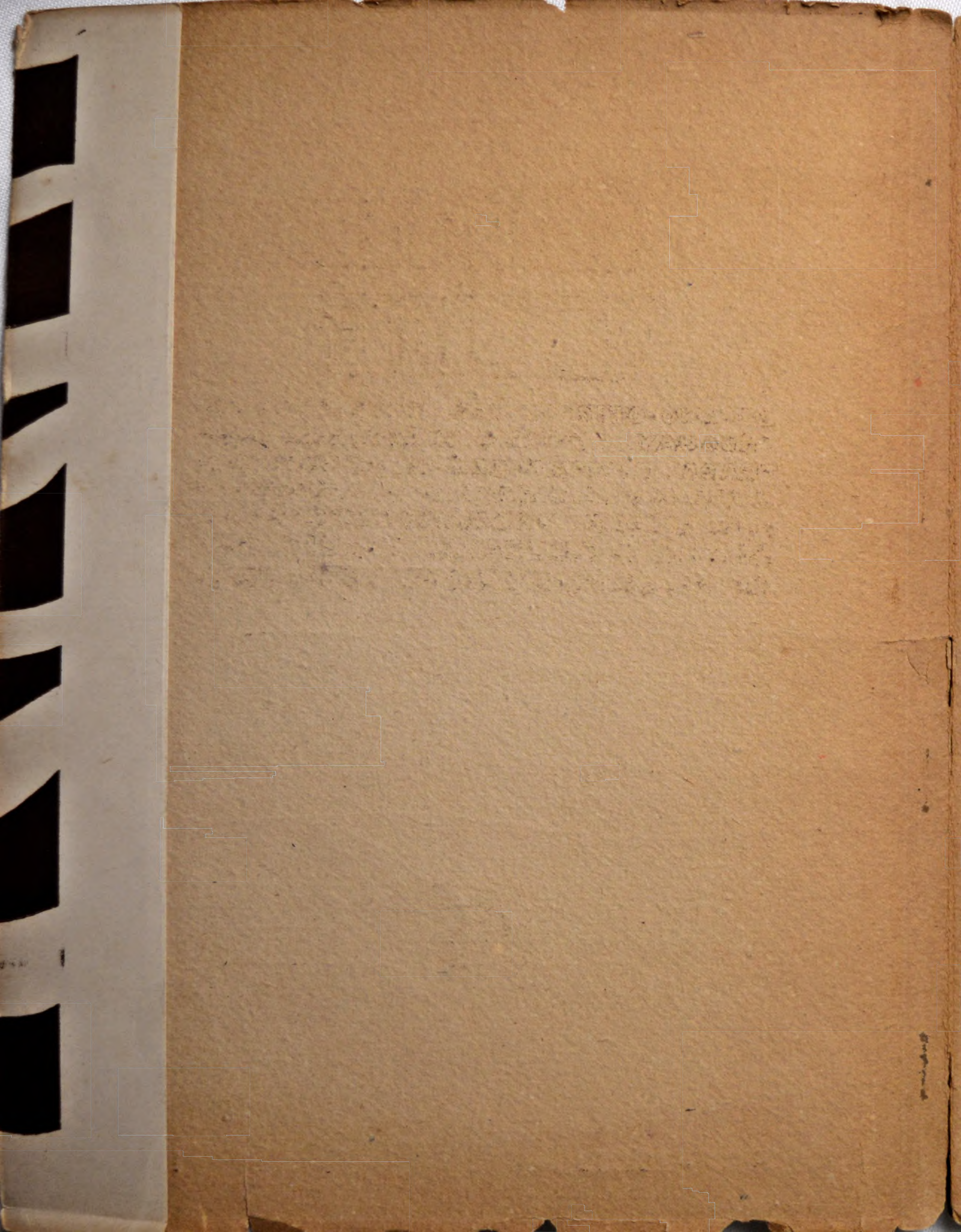
CINE-CLUB

URUGUAY

3542

JULIO - AGOSTO

1948



CINE CLUB

ORGANO OFICIAL DEL CINE-CLUB DEL
URUGUAY. REVISTA BIMENSUAL ILUS-
TRADA. REDACTORES: E. ALVARIZA;-
J. Y E. J. DE ARTEAGA;- A. J. GROMPONE
;- E. HINTZ. REDACTOR RESPONSAB-
LE: J. DE ARTEAGA, ELLAURI 546
AP 3°, MONTEVIDEO, URUGUAY.

5

SUMARIO

EUGENIO HINTZ

"El deceso de un viejo maestro" 5

JAVIER VILLAUURUTIA

"Teatro y Cinematógrafo" 13

J. CARLOS ALVAREZ OLLONIEGO

"¿Una cinematografía nacional....?" 32

EDUARDO J. ALVARIZA

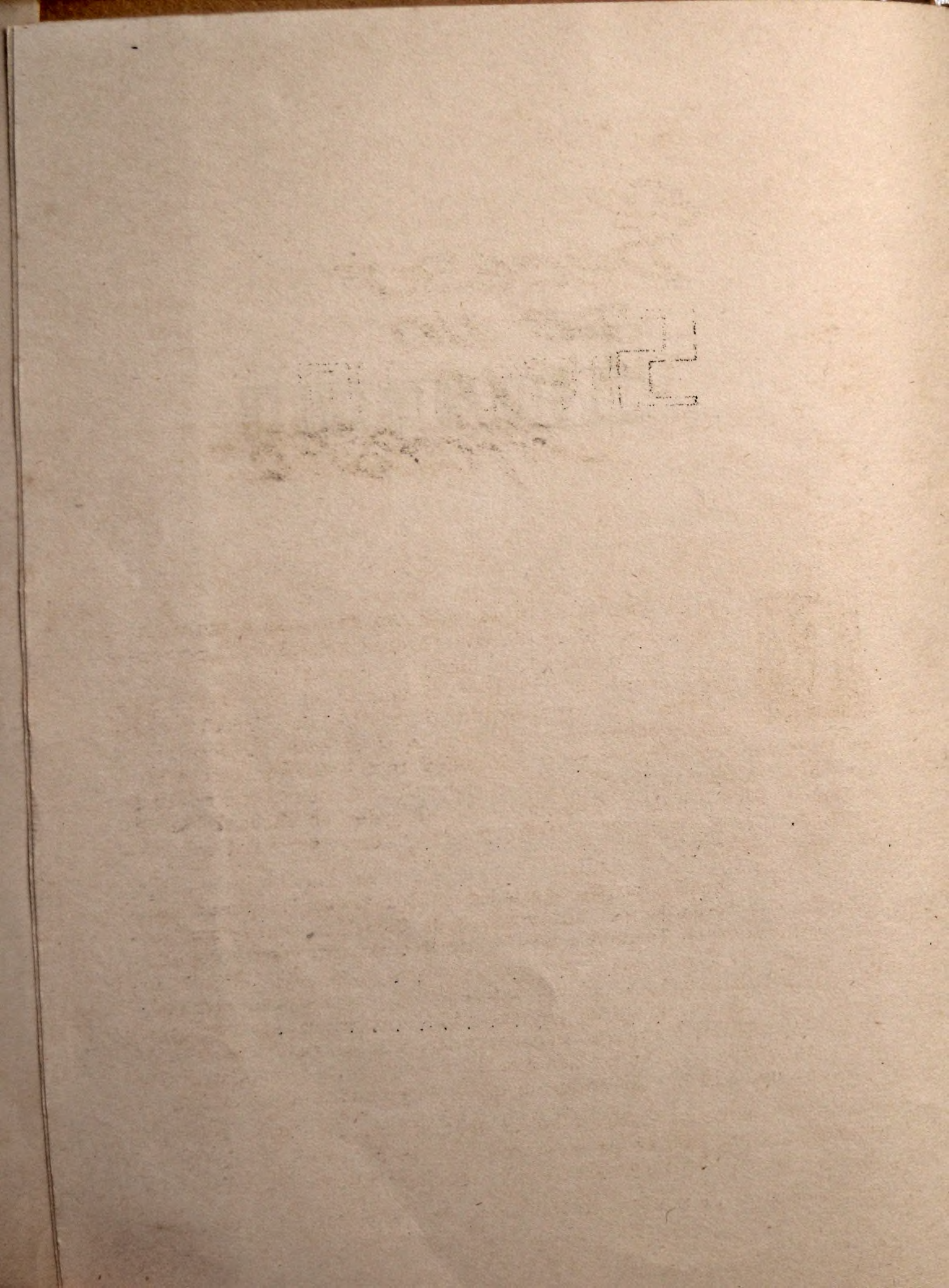
"Eric Von Stroheim, un director olvidado" . 35

CINE CLUB AL DIA 41

PROGRAMA 43

JOSE MARIA PODESTA

"El misterio en "El estudiante de Praga" .. 44



El Deceso de un Viejo Maestro



on la muerte de David Wark Griffith, la cinematografía pierde a una de sus figuras consulares. Su nombre, junto con el de Chaplin, Flaherty y muy pocos más, ocupa un sitio privilegiado en la galería de la fama del cine. Paradójicamente, es el realizador menos conocido entre nosotros; si bien su obra abarca la mayor parte de la vida del nuevo arte - cuya historia se confunde en muchas ocasiones con su nombre -, sus obras máximas datan de 1915 y 1916, época un tanto alejada, en la cual "EL NACIMIENTO DE UNA NACION" e "INTOLERANCIA" conmovieron al mundo -- con sus imágenes.

Obrero, poeta, vendedor, actor teatral, dramaturgo, etc, fueron otras tantas actividades de Griffith, antes que la Compañía Biograph lo contratara en 1907 como intérprete de algunos films, y, finalmente, como director de "LAS AVENTURAS DE DOLLIE". Este trabajo, aceptado con temor y desgano por Griffith, va a ser el comienzo de su interminable carrera cinematográfica, al cabo de la cual realizó más de cuatrocientas películas. Fue, sobre todo, un innovador: desarrolló y perfeccionó una gramática fílmica, que aún hoy se sigue usando, en sus líneas generales. -

Frecuentemente, sobre todo ahora, a raíz de las publicaciones con motivo de su muerte, se le suele adjudicar la paternidad de "inventos" tales como el primer plano, los movimientos de cámara, el montaje intercalado de acciones que transcu--

rren en lugares distantes, etc. No radica en esto la gloria de Griffith. La mayoría de estos recursos tienen un antecedente en trabajos de Porter en Norteamérica, y de G. A. Smith y Williamson en Inglaterra. Hasta qué punto tenía Griffith conocimiento de estos trabajos, es un hecho incierto, y en consecuencia, lo es también la originalidad de sus recursos. La gloria de Griffith radica, en cambio, en un hecho si se quiere más importante: en haber desarrollado y utilizado estos medios conscientemente, como vía para expresarse por medio del cine, dotándolo de este modo, de un lenguaje propio, cuya necesidad, eso sí, nadie había logrado adivinar. Tanto más notable resulta esta constatación, si tenemos en cuenta que Griffith se formó en un ambiente teatral, del cual consiguió desligarse como pocos, intuyendo la necesidad de dotar al cine de una gramática bien diferente a la de las tablas.

Pero no se detiene en esta gran contribución su crédito frente al cine. Superando su período de aprendizaje, que va aproximadamente del año 1907 al 1914, Griffith legó dos obras, "EL NACIMIENTO DE UNA NACION" e "INTOLERANCIA", que fueron, sin duda, las realizaciones más acabadas hasta esa fecha, y, sobre todo, genuinas obras de arte.

Los films tuvieron repercusión nacional e internacional. A parte de su sólida construcción cinematográfica, "EL NACIMIENTO DE UNA NACION", con su prédica de intolerancia racial, levantó oleadas de indignación, provocando algunas sangrientas batallas campales entre el público que acudía a verla, y que sentía renacer ante su vista los odios de la Guerra de Secesión. Se puede muy bien juzgar el impacto que produjo este film, en el hecho de que aún hoy en día se considere impropio su proyección, tal como lo demuestra la lectura de un catálogo de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que informa que "es por nuestra propia decisión que "EL NACIMIENTO DE UNA NACION" de D. W. Griffith no aparecerá en este ciclo. Enteramente compenetrados de la grandeza de este film, de su importancia histórica y artística, tenemos también suficiente y repetida evidencia de la potencialidad de su prejuicio anti-negro, para creer que su exhibición en esta época de incrementada tensión social, pueda ser justificada". He aquí el gran defecto del realizador: supo despojarse de toda tradición que significara un entorpecimiento en el manejo de un arte nuevo; conservó para siempre, en cambio, la educación típicamente sudista que le había inculcado la familia desde su niñez, llena de prejuicios, conservando la ilusión de una pasada grandeza e impregnada de una moral victoriana que va

a reflejarse en toda su obra. Llena de derivaciones sensibleras, será tanto más evidente cuanto más avanza el cine y, en consecuencia, menos se aprecien sus innovaciones técnicas: por ese lado le han de llegar los más acerbos ataques y serán la causa de un olvido a todas luces injusto.

Frente a este defecto achacable a la influencia familiar ejercida sobre él, David Wark Griffith cuenta con la admiración de quienes supieron pasar por alto esta circunstancia para atenerse a virtudes positivas, cuya total enumeración resulta imposible - en esta breve reseña. Su influencia rebasó el continente americano, para tener una repercusión mundial.



DAVID WARK GRIFFITH (1875-1948)

Es elocuente en este sentido una carta que le fuera enviada en 1936 por Leonid Trauberg, co-director de "LA NUEVA BABILONIA", y que dice entre otras cosas: "Me tomo la libertad de considerarme uno de sus alumnos, pese a que creo que difícilmente hay personas, en el arte que profesa, que no puedan considerarse tales.... Ud. sabe con seguridad, el importante efecto que sus films han tenido en actores y directores cinematográficos soviéticos. Hemos visto sus películas en 1923-23 - excepto "INTOLERANCIA", vista en 1919-

- esto es, al tiempo en que todos nosotros - Eisenstein, Pudovkin, Ermler, los Vassiliev y nosotros dos - habíamos comenzado nuestro trabajo como directores. Nuestro estilo fué creado bajo la influencia de vuestras películas, tales como "PIMPOLLOS ROTOS", "ALLA EN EL ESTE" y "HUERFANAS DE LA TORMENTA". Más tarde, sobre todo durante los últimos tres o cuatro años, hemos examinado su trabajo con un interés más intenso, principalmente porque encontramos en él, ese poder humano y ese realismo, que nosotros también intentamos - de nuestra propia manera - obtener!

Si su influencia pudo llegar hasta Rusia, podemos afirmar que difícilmente algún realizador norteamericano de la época, pudo escapar a ella. Durante largos años, toda la industria cinematográfica de creciente complejidad, que el mismo Griffith contribuyó a crear, se movió a su influjo. La mayoría de los directores e intérpretes que tuvieron auge a partir de 1915, fueron, de una u otra manera, discípulos y colaboradores de Griffith. - Así Eric Von Stroheim, Mary Pickford "La novia de América", Henry Walthall, Donald Crisp, Lillian y Dorothy Gish, Eugene Pallette, Mack Sennett, Blanche Sweet, Mabel Normand, Mae Marsh, - Richard Barthelmess, Lionel Barrymore, Wallace Reid y una lista interminable de nombres.

Sumido en fuertes deudas a raíz de "INTOLERANCIA" - film que terminó de pagar en 1923 - desplazado por valores jóvenes - que habiendo asimilado sus enseñanzas les daban una nueva vida, con una vastísima obra sobre sus hombros y casi sexagenario, -- Griffith comenzó a declinar paulatinamente, hasta que en 1931 - realiza su último film, "LA LUCHA", opaca visión de su antigua capacidad, no sin haber recibido los máximos honores por su "ABRAHAM LINCOLN", que data de 1930.

Desde entonces, su nombre se hizo sentir muy de vez en cuando. Algunas veces - muy pocas - se acercó a los "sets" de filmación. Iris Barry, en su libro sobre este viejo pionero, describe una de estas ocasiones, ocurrida en el verano de 1936: Willard S. Van Dyke, el famoso realizador, se está aprestando para filmar algunas escenas exteriores de muchedumbre, para su película "SAN FRANCISCO". Cientos de extras y un batallón de técnicos están atentos a sus órdenes bajo el cielo californiano. De pronto, aparece en el "set" un distinguido visitante: David Wark Griffith. Veinte años antes, Van Dyke había sido uno de sus asistentes en el rodaje de "EL NACIMIENTO DE UNA NACION", y ahora, estos dos famosos directores de distintas generaciones, se vuelven a encontrar y se saludan. Van Dyke le pide a Griffith - que tome a su cargo la dirección, y éste acepta "únicamente pa-

ra entretenerse". Así fué como parte de la memorable escena, en que protagonistas y extras suben por la colina, fué filmada por el viejo maestro, que en 1907 se había incorporado al cine, buscando una solución a sus dificultades financieras.

Murió David Wark Griffith: el uso que se hace actualmente de una sintaxis cinematográfica, cuya gran parte se le debe, es su mejor homenaje.

EUGENIO HINTZ

APENDICE

CRONOLOGIA DE DAVID WARK GRIFFITH (1)

- 1875 - Nace en Crestwood, Oldham County, Kentucky.
- 1897 - Interpreta papeles secundarios hasta 1899, en la Meffert Stock Company, Temple Theatre, Louisville.
- 1900 - Actúa hasta 1903 en algunas compañías teatrales ambulantes.
- 1904 - Hace pequeños roles en "Tribly" y "East Lynne" en la Compañía de Ada Grey en su gira de despedida.
Interpreta a Abraham Lincoln en "La enseña" con la Neill Alhambra Stock Company.
- 1905 - Con la Melbourne MacDowell Company en "Fedora".
- 1906 - Con la compañía de Nance O'Neill en "Elizabeth, reina de Inglaterra", "Rosmersholm" y "Magda".
- 1907 - James K. Hackett le abona por adelantado mil dólares por derechos sobre su pieza "Un tonto y una muchacha", la — cual es puesta en escena en Washington el 30 de Setiembre, con Fanny Ward como estrella.
Es contratado por Edwin S. Porter para interpretar el — rol protagónico del film "RESCATADO DE UN NIDO DE AGUILAS" para la Compañía Edison.
- 1908 - Vende varios argumentos a Wallace McCutcheon en la Compañía Biograph, y actúa en varios films de la misma.
Dirige "LAS AVENTURAS DE DOLLIE" para la Biograph, y desde entonces hace una película corta y otra larga por semana para esta compañía.

(1) Traducción del libro de Iris Barry "D. W. Griffith, — american film master".

- Agos.- Firma contrato con la Biograph a cincuenta dólares por semana, y una comisión garantida que no bajara de la misma suma.
Exige un cambio de cámara en medio de una escena de "POR AMOR AL ORO".
- Set. - Otorga a Mack Sennett su primer rol importante en "PAPA-ENTRA EN EL JUEGO".
- Oct. - Introduce el "flash-back" en "DESPUES DE MUCHOS AÑOS".
- 1909 - Concibe con Bitzer un efecto de luz y sombra en "EDGAR - ALLAN POE".
- Mar. - Lleva a cabo con Bitzer un efecto de luces, simulando el reflejo del fuego, en "LA REFORMA DE UN BORRACHO".
- Mayo - Contrata a Mary Pickford, para hacer pequeños roles en -- "LO QUE HIZO LA BEBIDA" y "LA VILLA SOLITARIA".
Introduce el "cross-cutting" para crear suspense en "LA VILLA SOLITARIA".
- Dic. - Griffith y su compañía parten para California, donde pasan ese invierno y los subsiguientes.
- 1910 - Introduce la panorámica en "RAMONA". Al mismo tiempo va acercando la cámara a los actores para escenas de acción íntima.
- 1911 - Acelera el montaje y el "cross-cutting" en "LA TELEGRAFISTA DE LONEDALE" para intensificar el suspense, e introduce grandes primeros planos.
- Mayo - Insiste en hacer "ENOCH ARDEN" en dos rollos, los cuales sin embargo, son estrenados por separado.
- Jun. - Lionel Barrymore entra en la compañía.
- 1912 - Lillian y Dorothy Gish hacen su debut en la pantalla en "UN ENEMIGO INVISIBLE".
- 1913 - Hace "JUDITH DE BETHULIA", la primera película norteamericana de cuatro rollos.
- Oct. - Rompe su conexión con la Biograph y firma contrato con la Mutual Film Corp. llevándose consigo a la mayoría de sus actores y a Billy Bitzer, su primer cameraman.
- Dic. - "LA BATALLA DE LOS SEXOS".
- 1914 - "LA HUIDA".
- Mar. - "HOGAR DULCE HOGAR"
- Ago. - "LA CONCIENCIA CASTIGADORA"
Empieza a trabajar en "LOS COFRADES"
- 1915 - Trabaja en "LA MADRE Y LA LEY"

- Feb. - "LOS COFRADES" se estrena en el Clunes Auditorium de Los Angeles.
En una exhibición especial de "LOS COFRADES" en Nueva York, Thomas Dixon sugiere que se cambie su nombre por el de "EL NACIMIENTO DE UNA NACION".
- Mar. - "EL NACIMIENTO DE UNA NACION" se estrena en el Liberty Theatre, Nueva York, a dos dólares el asiento.
- Jun. - Añade tres historias paralelas a "LA MADRE Y LA LEY" para hacer "INTOLERANCIA".
- Jul. - Se une a la Triangle Film Corp. como director, junto con Thomas H. Ince y Mack Sennett. La compañía contrata a muchas celebridades teatrales - Douglas Fairbanks, William S. Hart, Sir Herbert Beerbohm Tree, etc.
- 1916 - "INTOLERANCIA" se estrena en Nueva York.
- 1917 - Griffith es invitado por el gobierno inglés para hacer un film de propaganda para los aliados, y se embarca para Europa con Lillian y Dorothy Gish. Rueda "CORAZONES DEL MUNDO" en Francia e Inglaterra, regresando en Octubre.
- 1918 - "CORAZONES DEL MUNDO".
- 1919 - Mary Pickford, Douglas Fairbanks, Charlie Chaplin y D.W. Griffith forman una compañía distribuidora, United Artists.
- Mayo - "PIMPOLLOS ROTOS".
- Dic. - Traslada su estudio a Mamaroneck, N. Y.
Se propaga la noticia de que Griffith y su compañía se han perdido en el mar, en ruta a las Bahamas, pero llegan tres días y medio después sin agua ni comida.
- 1920 - "EL IDOLO DANZARIN".
- Jun. - Lillian Gish deja la compañía de Griffith.
- Ago. - "ALLA EN EL ESTE"
- 1921 - "LA CALLE DE LOS SUEÑOS"
- Dic. - "HUERFANAS DE LA TORMENTA".
- 1922 - "UNA NOCHE DE EMOCIONES"
- 1923 - "LA ROSA BLANCA"
- 1924 - "AMERICA"
Se embarca con su compañía para Alemania para rodar "NO ES MARAVILLOSA LA VIDA?"

- 1926 - "ESA CHICA ROYLE"
"LAS PENAS DE SATANAS"
1928 - "TAMBORES DE AMOR"
"LA BATALLA DE LOS SEXOS"
1930 - "ABRAHAM LINCOLN"
1931 - "LA LUCHA"

E.H.



TEATRO

Y

CINEMATÓGRAFO

CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS.



LOS anglosajones usan una sola palabra para nombrar las diversas formas del arte teatral. Esta palabra no es otra que la que usaron los griegos para significar un hecho, un suceso. Drama (dráoo) quiere decir algo "hecho" o "ejecutado". Las dos sílabas de la palabra DRAMA concentran las formas artísticas por medio de las cuales un autor - un poeta - presenta una historia, es decir, un suceso real, o imaginario, por medio de personajes - que se expresan a través de la acción y del diálogo, pero de manera tal que pueda ser vuelta a presentar, representada, por medio de actores y ante un público.

El poeta lírico canta para sí o para un público invisible - las más de las veces. El poeta que dispone su obra de manera que sólo a través de la representación por medio de actores y - frente a un público real alcance su último propósito, se convierte en un poeta dramático.

No obstante que ambos se proponen contra, desenvolver una historia, la diferencia entre el novelista - el poeta épico moderno - y el poeta dramático, reside en que el novelista escribe para presentar hechos y personajes que usan o no del diálogo, en tanto que el poeta dramático presenta hechos y personajes y usa del diálogo en forma tal que su obra sólo alcanza la vida, la corporeidad y la realidad artísticas, en virtud de la representación por medio de actores.

Podemos decir que la tarea del novelista termina al mismo tiempo que concluye su obra. En cambio, el autor dramático, en el momento de terminar su obra escrita, no hace sino proponer idealmente y posponer la realización de su obra hasta el momento en que los actores habrán de prestarle, frente a un auditorio, la animación sin la cuál la obra dramática no es - en el texto - sino una obra latente, lo que equivale a decir que no se manifiesta exteriormente, o, dicho de otro modo, que permanece oculta, como una veta preciosa en el interior de una mina, esperando a -- quienes habrán de sacarla, de la oscuridad voluntaria en que se halla, a la luz que, nunca como en este caso, podemos llamar luz pública.

El solo hecho de que el poeta concibiera y escribiera su obra con el designio de que fuera representada ante un público - por medio de actores, dió lugar al nacimiento de una forma artística que si bien se instala dentro de las artes que se desarrollan en el tiempo, como la poesía y la música, también se instala en virtud de la indispensable representación, en el espacio, como la pintura, la arquitectura y la escultura.

En este misterioso enlace de las artes temporales y espaciales reside la individualidad, la esencia del Teatro. El poeta-dramático no hace en su obra nada más - pero también nada menos - que proponer los medios para que la acción y la palabra adquirieran toda su fuerza expresiva, la primera, toda su potencia mágica, la segunda, en virtud de la colaboración de quienes habrán de dar cuerpo - escultura -, color - pintura -, proporción - arquitectura - y voz - música -, a la vida limitada, sí, pero infinita, que el autor dramático ha concentrado en el texto poético.

Existen claras relaciones, pero también secretas correspondencias entre las Artes. Estas correspondencias nos llevan a pensar - por ejemplo - que la música es una arquitectura de sonidos o bien, que la arquitectura es una construcción de sonidos que, en vez de desarrollarse en el tiempo, se cristalizara, se petrificara en el espacio.

Del mismo modo que en el conocido mito de Orfeo se habla - del influjo que ejerce la música sobre el instinto de los animales feroces, hasta hacerlos pasar de la crueldad a la moderación y aún a la sumisión, el mito de Anfión, menos conocido pero no menos elocuente, nos hace ver que la arquitectura nace del misterioso influjo ejercido por la música sobre la materia más dura y en apariencia más durable, sobre la materia pétreo, seducida, domada, hasta el punto de disponerse por sí misma y agruparse armo

-niosamente en formas tales que dan lugar a la creación de un -
orden estético.

Pero si las artes se relacionan y corresponden innegable-
mente entre sí, la poesía - creación, invención - es el denomina-
dor común y al mismo tiempo nada común, de todas ellas.



PICASSO.-"Cabeza de mujer", Paris, 1941. (pluma)
Concepción plástica de movimiento.

Y el Drama - arte poético - toma de las demás artes - pin-
tura, música, escultura, arquitectura, danza - lo que necesita -
para alcanzar su personal ambición y su propio destino. Mejor -
que una fusión de artes, es el resultado de una premeditada, lú-
cida, ponderada suma de sustancias de otras artes. Porque las -
sustancias que entran en su composición desaparecen para dar -
lugar a una sustancia nueva.-

EL AUTOR DRAMATICO

Una vez que hemos hecho ver que es posible su individualidad, gracias a la subordinación de las substancias de las otras artes que el autor dramático tiene en cuenta al concebir su obra, desemboquemos a una definición de la forma de arte -- que es el DRAMA. No es la que propongo una definición perfecta ni, mucho menos, única, pero es útil para el desarrollo que me he propuesto: Drama es el arte de expresar ideas y presentar acciones acerca de la vida, en forma tal que esta expresión sólo sea posible y completa por medio de la interpretación, por actores, frente a un público que se ha congregado para oír las palabras y ver las acciones.

Consideremos, así sea provisionalmente, el cinematógrafo como una forma del arte, como una forma artística. No nos remontemos a sus orígenes, a sus formas primarias, porque iríamos al encuentro, en el pasado remoto, de las sombras chinas, verdadero antecedente del cinematógrafo mudo, que, por un tiempo y en virtud de su mudez, parecía abocado a buscar una diferencia específica entre el Cinematógrafo y el Teatro. Pero, puesto que el Cine mudo renunció -- no importa indagar en este momento si para bien o para mal -- al silencio y buscó el apoyo del lenguaje oral en vista de una insatisfacción de sus limitaciones, y adquirió el uso de la palabra, considerémoslo en su estado actual.

Dentro del estado actual del cinematógrafo, el autor cinematográfico no es, en esencia, diferente del autor teatral. Ambos pretenden expresar ideas y presentar acciones con el objeto de interesar y emocionar, por medio de los actores, a un público real. Hasta este momento, desde el punto de vista que ahora me interesa, desde el punto de vista del autor, es obvio -- que a ninguna otra forma artística se adhiere más el cinematógrafo que a la forma dramática.

Como toda forma artística, el drama vive en sus limitaciones y de sus limitaciones. El autor dramático no debe perderlas de vista; el verdadero autor dramático no las perdió, no las pierde de vista jamás. Sabe, por ejemplo, que la obra dramática es un proyecto, como el del arquitecto, o una partitura, como la del músico, pensados para una realización, para una interpretación futura. Todo aquello que escape a la posibilidad de esa realización mediata, escapa, al mismo tiempo, de la órbita del autor y resulta, a la postre, ocioso. El autor dramáti

-co, que debe conocer los límites de su arte, debe conocer las convenciones que hacen posible ese mismo arte. Ya los antiguos - Aristóteles, por ejemplo - pensaron por nosotros en esas convenciones, definiéndolas, y llegando a demostrar que el arte es tá basado precisamente en ellas. Porque el arte - dice André - Gide - "nace de la dificultad, vive con la lucha, muere en la libertad". El autor dramático debe superar las dificultades - que le presentan, luchar con ellas hasta vencerlas, pero nunca desdeñarlas. A las tres convenciones del arte dramático se les llama, significativamente, unidades. Las tres unidades - acción, tiempo y lugar - deben estar presentes en la mente del autor dramático, para seguir y respetar fielmente la primera, o sea la unidad de acción, y para hacer flexibles, elásticas o aun para superar las segunda y tercera o sean las unidades de tiempo y de lugar.

La unidad de acción es la unidad orgánica de la obra dra mática. El autor podrá hacerla flexible pero no podrá ignorar-la sin correr el peligro de que su construcción dramática no - se mantenga en pie. Tampoco el autor cinematográfico puede ignorarla sin correr el mismo riesgo.

En las épocas clásicas, por una tendencia a la concre-
ción, a la economía, a la concentración; por una lúcida pasión por todo aquello que no sea dispersión y desorden, la unidad - de tiempo constituía una meta deseada. La acción dramática debería transcurrir "en sólo un giro de la luz febea"

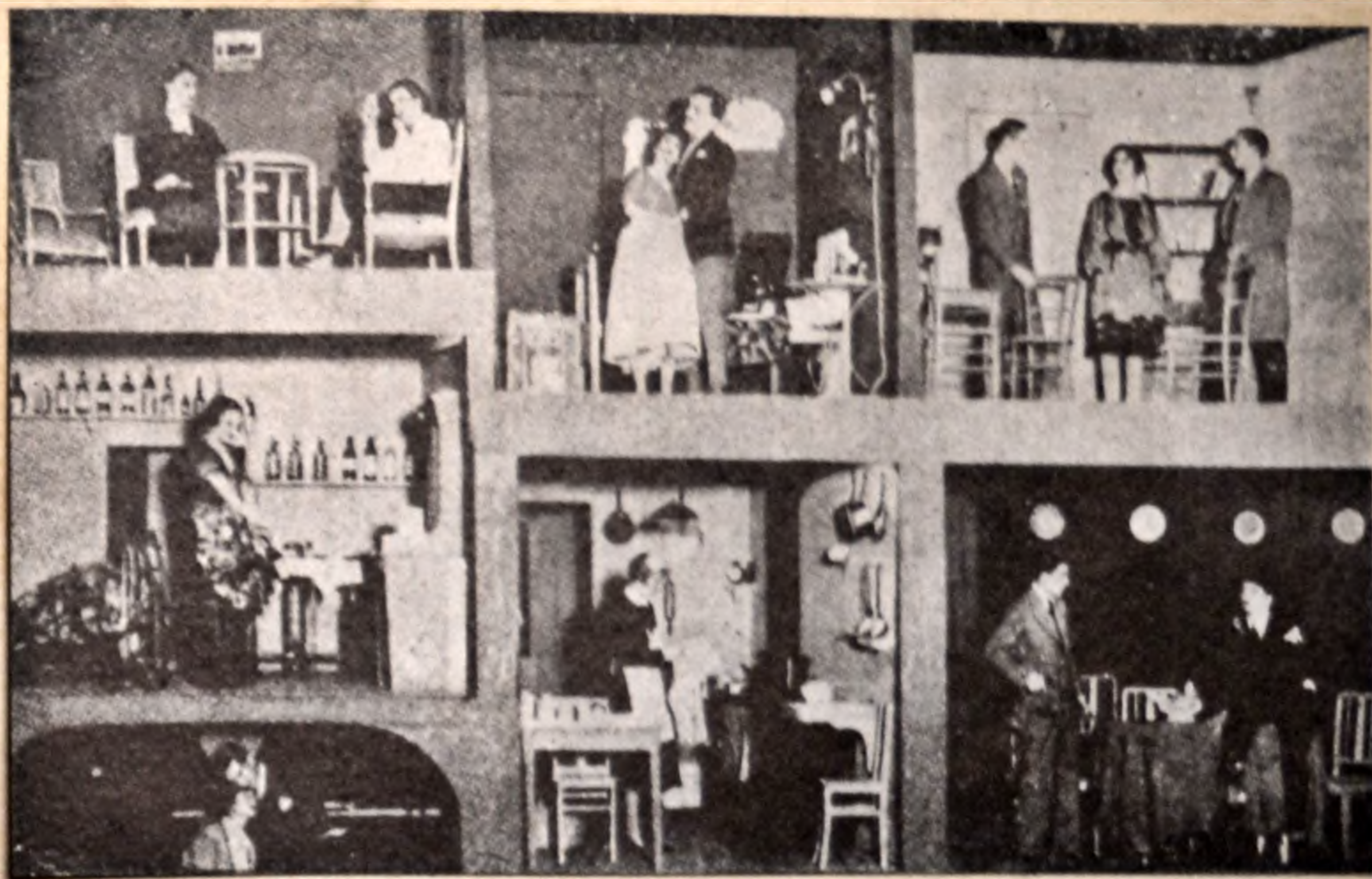


J. DUVIVIER / - "Carnet de bal" (Carnet de baile):
Francia, 1937. - Ejemplo típico de film que no se
ciñe a las tres unidades clásicas de acción, -
tiempo y lugar.

Todos sabemos que esta convención del tiempo ,como también la del espacio, son elásticas en la obra dramática. Y que si unas épocas de caracterizan por haberlas guardado aproximadamente otras no menos intensas se complacieron en desobedecerlas.

El autor cinematográfico hace alarde de no guardar las unidades de tiempo y lugar, y cree encontrar, en la violación de ellas, una diferencia específica entre la forma cinematográfica y la forma teatral. Y no sólo el autor sino también los tratadistas, los teóricos de la técnica de la composición cinematográfica - los hay, sobre todo en Norteamérica, y en mayor número de lo que pudiera pensarse! - al hablar del Cinematógrafo como de una nueva forma artística, hacen residir en el número de escenarios y cambios de lugar del Teatro y del Cinematógrafo, una de las diferencias entre ambas formas. Se olvidan de que el Teatro inglés del período ISABELINO se complacían precisamente y - de acuerdo con la peculiar mecánica de las representaciones de entonces, en violar esta unidad, y en multiplicar los escenarios y en jugar con los cambios de lugar. Y aun antes de estas épocas, ¿no es LA CELESTINA de Fernando de Rojas un ejemplo que anticipa la mecánica de los teatros español e isabelino, con sus veintiún actos y con sus frecuentes mutaciones dentro de cada acto? El público del tiempo de Shakespeare o el público del tiempo de Lope de Vega gustaba de esa variedad, de esa mutabilidad, de esa enorme flexibilidad que ahora llamamos cinematográfica. Ya he dicho, en otra ocasión y en otro lugar, que el teatro en la época cenital de su desarrollo en España cumplía, para el público de entonces, una función semejante a la que cumple el Cinematógrafo en nuestros días.

Por lo que toca al uso y abuso de la unidad de tiempo, tampoco son específicos del cinematógrafo. El Teatro la usa con libertad en los períodos románticos, sobre todo. ¡Y no olvidemos que, en este aspecto, el cinematógrafo se adhiere, más que al DRAMA, al género de la novela! Tampoco olvidemos que en el Teatro, género que no requiere esencialmente, pero sí regularmente, la existencia de los entreactos, el tiempo "irreal" sigue transcurriendo en ellos, y que si entre cada escena teatral ininterrumpida el factor tiempo está condicionado al tiempo real, los personajes siguen creciendo irrealmente durante el tiempo de los entreactos, y que un entreacto puede señalar lo mismo un transcurso de tiempo menor, un transcurso de horas o de días, que un transcurso mayor, un transcurso de años. Y que este transcurso de tiempo irreal puede ser en el teatro - como lo es en el cine - lo mismo hacia el futuro que hacia el pasado. (forward).



F. BUCKNER.- Escenario de la obra "Les Criminels"(Los Criminales).Montaje de G. Pitoëff.-

Es evidente que el autor cinematográfico también se propone presentar una historia que deberá ser representada por actores ante un público real.

El modo de presentarla, de proyectarla, exige una composición dramática. Una vez que ha decidido cuál va a ser su historia, su asunto, el autor debe tener presente que la verdadera - novedad reside, más que en el asunto mismo, en la forma de presentarlo. Debe seleccionar y de hecho selecciona - lo mismo en el teatro que en le cinematógrafo - los elementos que han de entrar en la historia. En seguida, debe estudiar y resolver la proporción de éstos, y tener en cuenta la duración, condicionada al tiempo real de la representación teatral o de la exhibi-

-ción cinematográfica, según el caso. Luego, enfatizar las situaciones principales, del mismo modo que habrá de destacar los personajes principales de su acción, es decir, de su movimiento dramático externo e interno.

Ya Diderot, de modo dibujado y concreto, aconsejaba estos deberes del autor dramático: "selección, proporción, énfasis, movimiento", pero no sin añadir, enfatizando, a su vez, el primer deber del autor: "todo ello por la claridad". ¿Por qué todo ello "a favor de la claridad"? Porque los autores teatrales y cinematográficos deben aceptar, esencialmente, la orgullosa servidumbre de su obra al público. Y los públicos teatral y cinematográfico no son, tampoco, diversos. Si el segundo es, posiblemente, más numeroso, ambos son, y en eso reside su semejanza irreducible, conjuntos heterogéneos, compuestos por personas desigualmente preparadas pero igualmente ávidas de emociones, de sensaciones, de ideas. Exponer estas ideas, provocar estas sensaciones y despertar estas emociones con la mayor claridad posible - es el deber primero - y último - del autor en las formas teatral y cinematográfica. Recordemos que ni en la representación - ni en la exhibición, el público puede - al contrario del lector de novelas - volver atrás, volver a ver y oír lo que ha visto y oído sin comprender por completo.

A pesar de su apariencia, el cinematógrafo no es una forma ilimitada. La selección de material es, por ello, indispensable, como lo es en el Teatro: el número de personajes, de caracterizaciones de los mismos y de situaciones e ideas que el autor se propone presentar y desenvolver, es también limitado. Por ello, el autor deberá escoger, lo que equivale también a rechazar, lo que no sea indispensable o necesario. Me parece obvio tener que insistir en la proporción de la obra. Sin ella, el proyecto del edificio será, en el momento de la realización, un fracaso. Planear una obra sin un principio, un centro o conflicto y un desenlace, equivale a proyectar un edificio sin cimientos o sin escaleras o sin techo. El énfasis, por su parte, sirve para destacar la importancia de aquello - que deba tenerla - situaciones, personajes, ideas - y para acrecentar el interés - que implica, no lo olvidemos, un movimiento interno.

Del mismo modo que el novelista en sus capítulos, y el autor teatral en sus escenas, el autor cinematográfico acostumbra dividir su obra en secuencia. Como el autor teatral más que como el novelista cuya composición, por estar menos condicionada-

a un tiempo determinado, no obedece a una retórica precisa, el autor cinematográfico debe proponerse y resolver, distinguiéndolas, lo que en la técnica de la composición dramática llamamos escenas de presentación, de transición, escenas paralelas o escenas de conflicto. Substituyamos la palabra escena por la palabra secuencia y llegaremos a la conclusión de que son tan equivalentes como necesarias en una y otra forma de expresión artística, para crear el orden en que está cimentada la proposición.

DEL DIALOGO



OMO en los orígenes de toda creación dramática, podemos exclamar, como en el Evangelio: "en el principio era el logos". Traduzcamos esta última voz como: "el verbo", es decir, la palabra. O bien, traduzcamos como Goethe en alguna parte del FAUSTO, "en el principio era la acción".

En el Cinematógrafo y en el Teatro, aun etimológicamente, puesto que el drama quiere decir, también, ACCION, y cinematógrafo quiere decir movimiento, la acción es dimensión esencial de ambas formas artísticas. ¿Lo es también el LOGOS, es decir, el verbo? Indudablemente, porque el VERBO es también acción. Preguntémonos ahora: ¿Ya no sólo el verbo o sea la acción sino también la palabra misma, con sus poderes lógico y mágico, es indispensable para el cinematógrafo? La respuesta no se hace esperar. El cine mudo pretendió en su inteligente, curiosa tentativa de independizarse — del Teatro, pasarse sin la palabra, vivir sin ella. La verdad es que, durante su trayectoria, el mismo cine mudo hubo de recurrir, aunque nó por boca de sus actores que hacían residir en el gesto todas las expresiones, todas las emociones, o lo pretendían al menos, hubo de recurrir, en formas indirectas — títulos, explicaciones — a la palabra. Pero esa tentativa aproximada y sólo aproximada a un arte inefable, no se conformó — no quiso o no pudo conformarse —, con el silencio, y en la primera ocasión que le brindó una nueva invención mecánica, adquirió, — no sabemos a qué precio, acaso al precio de su verdadera diferenciación con otras formas artísticas —, como un niño que de pronto ordena sus balbuceos, el uso de la palabra.

El Cinematógrafo en su forma actual — la única que he estado examinando, sin atreverme a invadir el terreno de la profecía — usa de la palabra, por medio del diálogo. El diálogo en el teatro,

sirve para ayudar a presentar y a desenvolver la acción. La Acción se desarrolla a través de la palabra que es, a su vez, acción. A través del logos, del diálogo, y por boca de los actores, el autor presenta la historia, establece las situaciones, plantea los conflictos y los resuelve. Diálogo y acción se acompañan, se alternan o se sustituyen; en una palabra, se subordinan al designio del autor empeñado en interesar, en emocionar, en retener a un público por un tiempo real determinado. Esto, que es verdad para el teatro, no deja de serlo para el Cinematógrafo. También las virtudes que debe tener el diálogo dramático teatral - claridad, emoción, propiedad, interés y concentración - son las mismas que, en esencia, repito, debe tener el diálogo cinematográfico. Es evidente que la acción en el Cinematógrafo es menos limitada que en el Teatro, puesto que las imágenes visuales hablan por sí mismas si el autor cinematográfico, por medio, al acotarlas, como acota el autor teatral la acción indispensable de sus personajes, y el director, después son capaces de hacerlas hablar. Por ello, el diálogo cinematográfico no tiene por qué ser tan extenso como el teatral. Pero la concreción, o sea la economía, sí, pero una economía cargada de sentido y riqueza, y no la avaricia que es la economía antisocial, puesto que retiene y oculta la riqueza, es también una dimensión del diálogo teatral. Condicionado a no repetir aquello que corresponde al lenguaje visual, el diálogo cinematográfico debe ser más concreto, pero no por ello menos emotivo ni menos intenso, ni menos apropiado que el diálogo teatral. Del mismo modo que en el teatro algún autor - y no de los buenos, como lo es George Bernard Shaw - abusa de la extensión del diálogo a costa de la acción, el autor cinematográfico que abuse de los silencios, confiado en el poder expresivo de la imagen y cuando ésta no cumple su función de silenciosa elocuencia, se verá colocado en el peligro de no alcanzar la comunión, la comunicación con el público. La diferencia importante entre el diálogo cinematográfico y el diálogo teatral no es sino una diferencia de extensión. No es, pues, en las cualidades del diálogo donde es posible encontrar una diferencia ni radical ni esencial entre las formas que no son objeto de mi reflexión.

Mas no sólo al lenguaje hablado, al lenguaje de la poesía recurre el cinematógrafo sino que, - como también lo hace el teatro, cierto tipo de teatro, que está presidido idealmente por Ricardo Wagner, cuyas ideas son una hipertrofia de una particular fusión de las artes - recurre a otras formas del lenguaje. Me refiero al material sonoro del lenguaje musical que le sirve, por ejemplo, para crear un ambiente psicológico, o para



B. WILDER.-"Lost week-end"(Días sin huella);EE.UU.,1945.-

enfaticar, en un momento dado, la acción; o para fomentar determinadas emociones o para producir sensaciones determinadas por medio de la frecuencia, la repetición y la alternación de sonidos, acentos y pausas hasta alcanzar en el espectador los efectos psicológicos -tristeza, temor, alegría, desolación - que derivan del RITMO.

También, de manera decisiva, ha recurrido al lenguaje de las formas plásticas - línea, volumen y, gracias a otro nuevo - procedimiento mecánico, aun al color. Y por lo que toca a la importancia ya no sólo del claroscuro en escenarios reales o ficticios, sino de la luz misma, que es la categoría de la pintura y de la que el teatro no puede prescindir, ¿podría pasarse el cinematógrafo sin ella?.

Tampoco los efectos o los recursos dramáticos que usa el autor cinematográfico son característicos y únicos suyos. No lo es la SORPRESA, por ejemplo, que se basa en la ignorancia del espectador con relación a los acontecimientos que van a seguir. Ni la SUSPENSION: ese interés particular dentro del indispensable interés de toda obra. El SUSPENSE no está basado, como la sorpresa, en la ignorancia del devenir de los acontecimientos, sino, por el contrario, en esa dosis de anticipación de los mismos que el autor le permite al espectador haciéndole sospechar cuáles serán las posibles consecuencias de una situación o de un hecho precisos, y que le provoca un estado de ánimo que lo mantiene tenso, pendiente, en una palabra, suspendido, gracias a la cesación voluntaria y provisional de ese mismo devenir de los acontecimientos.

Alfred Hitchcock, el maestro del SUSPENSE cinematográfico es el primero en reconocer que en otras formas literarias, en la narración, por ejemplo, están las fuentes de la suspensión. Gracias a la sabia interrupción de sus relatos, Scherezada creaba, en la mente del Califa, tal deseo de no quedar suspendido, pendiente, de lo que estaba a punto de sobrevenir, que el Califa aplazaba, suspendía, a su vez, una y mil veces, la ejecución de la sagaz narradora. Ese estado de ánimo, aplicado sagazmente, hizo posible nada menos que la maravillosa cadena de secuencias de "Las mil noches y una noche".

Y en el teatro, tanto en el melodrama, donde el SUSPENSE abunda en formas poco refinadas pero no por ellas menos eficientes, como en una obra singular, en el HAMLET por ejemplo - ¡ Shakespeare otra vez y siempre ! - hallaremos que si bien el espectador sabe que Hamlet va a ejercer su venganza, el hecho de no saber en qué momento de los numerosos en que el protagonista la plantea, primero, la interrumpe después, para volver a plantearla, Shakespeare no sólo crea esa suspensión sino que juega con su recurso abriellantando, haciendo cada vez más agudo el SUSPENSE del espectador.

DE LOS ACTORES



a definición de Drama no deja, pues, de ser válida a un solo tiempo para el Teatro y el Cinematógrafo que es también - lo diré de una vez - una forma del drama por lo que toca al autor y a la peculiar necesidad de que su obra, proyectada idealmente, sea realizada después por otros, dirigida -- por alguien que no es necesariamente él mismo, y actuada ante un público heterogéneo, por mediación de actores.

Una invención mecánica vino a sustituir al actor por la imagen del actor, y a reducir las tres dimensiones reales del escenario teatral a las dos dimensiones del cuadro, habitado -- por imágenes, de la pantalla cinematográfica. Esta sustitución de la corporeidad viva del actor, por la imagen del mismo, no es todavía, a pesar de ser una diferencia grande, una diferencia sustancial entre las dos formas del drama. Se pasó, sí, de lo vivo a lo no pintado sino a lo fotografiado. Al pasar de la presencia corporal del actor a la imagen de esa misma presencia, el espectáculo perdió ese poder de espontaneidad, de vida presente que -- no obstante ser una ficción -- conserva el Teatro al tiempo de la representación.

"En el teatro, dice Paul Valéry, los actores están obligados a vivir cada vez lo mismo que reproducen por centésima vez. Aportan en la escena su presencia viviente y completa, y, cualquiera que sea su obligación de repetir el mismo papel, producen, -- delante de nosotros, seres libres y por lo tanto más verdaderos -- que los fantasmas idénticos que una fuente luminosa proyecta sobre la pantalla".

En verdad, esa temperatura, esa espontaneidad alcanzada gracias a la ficción del instante mismo no las tiene el Cinematógrafo. Tampoco esa posibilidad de error u omisión; ese constante peligro de los actores teatrales que trabajan, como los trapeceistas por ejemplo, sin red que los salve, por un olvido, por una momentánea amnesia, por un imprevisible azar, de la catástrofe. Porque una representación teatral es algo vivo y presente. En cambio, una exhibición de un film del que se ha eliminado o procurado o creído eliminar, en virtud de constantes repeticiones y correcciones, cualquier posibilidad humana de error, de impre- visto, de azar, produce una impresión de lo que pudiéramos llamar la presencia de algo pasado, de algo irremediable e irremisible, de algo irremediablemente, irremisiblemente instalado en el pasado del que resurge ante nosotros. Porque "una imagen fotogra- fiada impone la idea del pasado y lo que muestra es lo que ya no es. Se tiene la vaga consciencia de que estas cosas que vemos no se hacen sino que han sido hechas antes de ser", dice Paul Va- léry, y añade: "las voces mismas suenan a ultratumba".

Pienso que esta apariencia fantasmal de imágenes, de voces, de ruidos reproducidos, amplificados, disminuidos, ha sido apenas explotada, trabajada, comprendida en el cinematógrafo que, de ha- cerlo con inteligencia, sentido e intensidad, adquiriría una dimen- sión fantástica sorprendente. Sería la dimensión fantasmal del- pasado que, en virtud de una suerte de mágica evocación, se hace presente en apariencia, pero que, por su mismo carácter fantas- mal, no puede devenir futuro, puesto que, al no estar instalada- en una duración real, no puede menos, ni más, que desaparecer.

Convengamos en que la actuación es, en ambas formas - del drama, semejante en la raíz pero diferente en cuanto está - condicionada a los límites de espacio y tiempo reales de cada u- na. El actor de teatro tiene que contar con un volumen de voz y con una gama mímica suficientes para hacerse oír y ver del es- pectador más alejado del escenario, que también - diría George- Bernard Shaw - tiene el mismo derecho que el espectador de pri- mera fila de luneta, porque también él ha pagado la entrada al espectáculo. En cambio, el actor cinematográfico quedará tan - lejos del espectador, o tan cerca, como lo anote el autor o co- mo lo exija la estrella que, generalmente, no pide sino esto úl- timo. La cámara hace posible ese juego de distancias. Al mismo- tiempo, la grabación mecánica del sonido puede intensificarse o disminuirse también a voluntad. De ahí que las condiciones voca- les y mímicas del actor de cine no tienen, necesariamente, por-

qué ser tan poderosas ni tan flexibles ni tan expresivas como las del actor teatral que no cuenta con el recurso de la amplificación total ni parcial.

En virtud de que la continuidad de la actuación cinematográfica no existe a la hora de la realización del film que se logra a base de fragmentos de actuación discontinua, el esfuerzo emocional, la memoria emocional y el trance en que el verdadero actor llega a estar, de hecho, habitado por el personaje, no existen en el mismo grado, en el cinematógrafo. Esto último sería injusto pedirlo en toda su intensidad a una forma artística en que - pongamos por caso irónico - un niño de brazos, un simio o un perro - pueden aparecer - sin serlo, naturalmente - tan buenos actores como los actores humanos que alternan con ellos y que en verdad lo sean, en el cinematógrafo. Se dirá que, en esto último, exagero. No han exagerado menos los productores cinematográficos norteamericanos en hacer creer, por medio de apariencias y trucos, a su ingenuo público, que un animal lo es menos que un actor.

En esencia, las características y la función de los actores de Teatro y Cinematógrafo son - si exceptuamos a los niños recién nacidos y a los animales - las mismas, sólo que condicionadas en el Cinematógrafo por la distancia que la cámara reduce o agranda, y por la falta de continuidad de la actuación del actor en el cinematógrafo.-

TIEMPO Y ESPACIO

La desesperante invención mecánica de la fotografía, (el calificativo es de Beaudelaire), en el siglo XIX, no vino a acabar, como creyeron algunos espíritus ingenuos, con la pintura. Tampoco la invención mecánica de la fonografía acabó con los conciertos musicales a los que acude religiosamente un número incontable de fieles, dichosos de embriagarse con los efectos que les produce una impalpable emanación sonora. Tampoco la invención de la fotografía en movimiento acabó con el teatro, como otros espíritus ingenuos se empeñan, todavía, en creer.

"En el siglo XIX se han creado - dice André Malraux - por primera vez, artes inseparables de un medio mecánico de expresión no susceptibles de reproducción sino expresamente destinadas a la reproducción". La afirmación del escritor francés es cierta si - sustituimos, con más cautela, la palabra "artes" por "formas artísticas". Porque, hasta el momento, la fonografía, por ejem-

-plo, no constituye, sobra decirlo, estrictamente, un arte. Los compositores pueden escribir pensando directamente en un medio mecánico de reproducción, pero esto no constituye el nacimiento de un arte sino de una forma de condicionar un arte existente a las novedades, ventajas o posibilidades que les ofrece un vehículo de reproducción.

De todos estos medios mecánicos de reproducción, el de la fotografía en movimiento es sin duda el que más importancia y más posibilidades tiene, precisamente porque no se limita a reproducir sino porque intenta y a menudo logra mucho más que una simple reproducción. Porque reproducir con fidelidad, por medio de la fotografía en movimiento, una representación teatral es una operación melancólica, decepcionante, que no hace sino realzar la importancia de la vitalidad, de la corporeidad del teatro. Limitarse, por otra parte, a fotografiar un acontecimiento, un suceso, un hecho real, equivale a no salir del terreno de lo documental. Pero el cinematógrafo no se ha limitado ni a una ni a otra cosa. Su diferencia con otras formas artísticas reside en la manera peculiar como, aprovechando sus propios y más importantes recursos, usó, primero de la imagen en movimiento, y ,luego , le añadió , utilizando otros inventos mecánicos, el sonido, sobre todo, para no hablar del color, que, en los momentos actuales, está en un período, más que primitivo, primario.

El cinematógrafo usa de los mismos medios de expresión que el teatro, sólo que en forma diversa. Para distinguirse -- del teatro -- forma definitivamente creada y cristalizada -- que se desarrolla, efectivamente, durante la representación, en un espacio y un tiempo reales, tuvo que crear un espacio y un tiempo particulares suyos: en una palabra, cinematográficos.

Este cambio de perspectiva nació casualmente -- como tantos otros descubrimientos -- el día en que la cámara reproductora dejó su fijeza y decidió, por voluntad del director, acercarse al actor, al sujeto, al objeto. Nacieron entonces los acercamientos y, consecuentemente, los alejamientos, -- los planos, como prefieren decir los franceses.

El espectador del teatro y del Cinematógrafo están fijos, durante la representación o la exhibición, en un espacio real. Pero el espectador cinematográfico, gracias a esta flexibilidad de la cámara y substituido en cierto modo y de modo cierto por ella, puede acercarse, inmóvil, desde su sitio, como no lo puede hacer el teatro, de manera flexible, lenta, rápida, y, digámos

-lo de una vez, sorprendente, a los actores, a los objetos, a los detalles o fragmentos del paisaje o de la escenografía; o bien alejarse de ellos, de modo no menos sorprendente, hasta verlos reducidos, en virtud de ese cambio de perspectiva, a seres u objetos mínimos en un ámbito enorme.

Recordemos el gran acercamiento del ojo desgarrado, en "El perro Andaluz", o bien los sorprendentes alejamientos de "El vagón cubierto", y tendremos dos ilustraciones extremas de este cambio de perspectiva.

Pero el sólo cambio — de perspectiva no es suficiente ni característico aún. Porque la pintura, y en los cuadros de Giorgio de Chirico,

para no dar sino un ejemplo tomado de la pintura moderna, sí, pero que tiene, como en todo arte cristalizado ya, antecedentes — en la tradición plástica, el cambio de perspectiva y su consecuente creación de ámbitos enormes con relación a las figuras, a

parece también y de modo — también sorprendente. Sólo que este espacio de la pintura es un espacio fijo, inmutable. Si ante él tenemos — si seguimos considerando un cuadro de Chirico — la sensación misteriosa de — que algo, no sabemos qué, transcurrió en él, o de que algo, no sabemos qué, va a suceder, a transcurrir, el tiempo se ha detenido, el tiempo no transcurre y nunca sabremos lo que pudo haber sucedido ni lo que, si



Giorgio
CHIRICO

"Misterio y
melancolía de
una
calle!"

bien está a punto de suceder, nunca sucederá a nuestros ojos. — Porque el espacio de la pintura no está ligado, como en el cine matógrafo, a un tiempo peculiar, característico de la forma cinematográfica.



L. BUÑUEL y S. Dalí. — "Un chien andalou" (El perro andaluz), Francia, 1929. —

Este tiempo cinematográfico nace, precisamente, de que, en los pies de película, el fotógrafo ha captado no la acción completa que transcurre en el tiempo y en el espacio reales y determinados del escenario, sino las partes escogidas, significativas, de la acción en el espacio, y los no menos escogidos y significativos momentos de la acción, en el tiempo, desde diferentes puntos de vista y en virtud de diferentes emplazamientos. Pues bien, estos pies de película, al ser unidos, encadenados, montados o editados, como acostumbremos decir, gracias a la previsión del autor o del director a la hora del rodaje, y después de una selección a la hora del corte y en el momento de la edición, al sucederse los unos a los otros en la pantalla, de una manera que ya no es la real, dan como resultado una concentración sorprendente del espacio y del tiempo. Son -- tiempos ideales que escapan al tiempo real; y que lo sustituyen.

Ocurre preguntarse -de paso- ¿por qué un filósofo como José Ortega y Gasset, que ha enfatizado la importancia de la perspectiva hasta hacer de ella la base de uno de los más importantes aspectos de la parte más seductora, si no más original, de su filosofía, no se ha detenido a ilustrarla con ejemplos del cinematógrafo y, más concretamente, del espacio y del tiempo cinematográficos?--

El cinematógrafo anula, pues, a voluntad, todos los pasos y pasajes que le parecen inútiles de la acción. Tiempo y espacio cinematográficos se diferencian del tiempo y del espacio reales en que aquellos están condicionados a "la mayor o menor longitud de los pies de película impresionados y unidos el uno al otro". "Uniéndolo a su arbitrio pies de película de longitud previamente determinada por él, el director cinematográfico crea tiempo y espacio ideales, propios del cinematógrafo". La inmediata anterior afirmación es Púdvkin, el teórico y técnico ruso que con mayor lucidez y conocimiento ha visto y ha hecho ver, después de un certero análisis, la existencia de lo que sí es característico del cinematógrafo en relación con otras formas artísticas: el espacio y el tiempo cinematográficos.

En matemáticas -dice Púdvkin- después de la subdivisión de los elementos - llamada DIFERENCIACION - llega el momento de la reunión de los elementos separados, encontrados en el todo: este proceso se llama "INTEGRACION".

El proceso de integración de un film no es diverso. Sólo

gracias a esa separación es posible la integración del film.
De la unión, en sucesión creadora, de las partes de película
de que se compone el film depende la verdadera unidad artís-
tica cinematográfica.---

Xavier Villaurrutia.

De "Cuadernos Ame-
ricanos", Volumen:
XXXIII

¿ UNA CINEMATOGRAFÍA NACIONAL...?



El pasado... Unas aisladas aventuras; no muy venturosas, a decir verdad; que poco trabajo darán a la historia, y apenas configuran un anémico motivo para la crónica.

"LAS AVENTURAS DE UNA NIÑA PARISIENSE EN MONTEVIDEO" ; "DEL PINGO AL VOLANTE", "DOS DESTINOS", "RADIO CANDELARIO", -- "SOLTERO SOY FELIZ" ... Títulos, entre otros, de celuloides -- que no encerraron poesía ni verdad; tan olvidados hoy, como lo están sus realizadores e intérpretes.

Frutos de la osadía, por no decir mejor: el atrevimiento; hijos de la improvisación; inofensivas travesuras de quienes no tomaron muy a pecho un oficio esporádico, al que únicamente se acercaron para lucir posibles habilidades radiales, -- "sociales", operáticas, etc., en un plantarse delante y tras las cámaras filmadoras sin saber qué hacer o qué decir con ellas.

También hubo una "VOCACION ? " rimbombante y pretenciosa. No tan inofensiva cuanto lo fueron las películas antes citadas; puesto que ésta salió, fronteras afuera, llegando -- disparate de disparates -- hasta un Festival Bienal de Venecia, en pretendida representación de una inexistente cinematografía nacional.

Esfumadas están todas estas infracintas. Cubrámoslas con un velo piadoso; no sin que antes, a título de curiosidad, añadamos que otra, ~~vaz~~ vez la más humilde de todas ellas: "EL PEQUEÑO HEROE DEL ARROYO DE ORO", tan rudimentaria en su técnica como para suponerla, inadvertidamente, obra de un precursor de los hermanos Lumière, sobrevive, en oscuros avatares, exhibida en alejadas salas de los barrios montevideanos o trashumando por el interior de la República.

Tan extraño persistir de un mal film; envejecido desde que nació; y que aún encuentra su público a casi veinte años de estrenado, es un hecho merecedor del estudio de quienes pretendan realizar futuras películas nacionales. Porque es el índice de que "EL PEQUEÑO HEROE DEL ARROYO DE ORO" es la única de nuestras infracintas que ha logrado la popularidad; una popularidad muy limitada, es cierto, pero popularidad de todas maneras.

¿A qué atribuir esa pervivencia? Desde luego, y en primer lugar, al mítico interés que siente un sector de ingenuos-espectadores por el suceso policial que la motiva. Pero, así mismo, no sería influencia ajena a este efecto su involuntaria sencillez, desdeñosa de afeites, que permite a "EL PEQUEÑO HEROE DEL ARROYO DE ORO" conservar un cierto sabor de la tierra-nativa nunca gustado en nuestras pantallas.

A la vera de las raquílicas creaciones que sucintamente hemos enumerado, surgieron, dispersos, perdidos, unos pocos films documentales; sin mayor significado; aunque, algunas veces, no carecieron de una decorosa honestidad, como ocurrió con "CIELO AGUA Y LOBOS", noble reflejo de un aspecto de la costa del Este uruguayo.

Cabe lamentar aquí que en la época muda, cuando financieramente fué factible hacerlos, pocas personas realizaran documentales en nuestro país. Es una lástima que así fuera porque el género ofrece un seguro camino cinematográfico, susceptible de ensancharse en otras más proficuas realizaciones.

En lo que al presente atañe: poco hay que decir. El desarrollo de la cinematografía argentina extiende, circunstancialmente, sus ramas hasta esta rama del Plata. De ellas nacieron "LOS TRES MOSQUETEROS", y "ASI TE DESEO", con una técnica más segura, más actual, y que, no obstante, por su contenido descabellado, sus finalidades rastreramente comerciales, su improvisación y su atrevimiento, ya mal común a toda película —

más o menos uruguaya, obtuvieron el previsto e inevitable fracaso. El mismo fracaso que acompaña a los noticiosos y otros--films nuestros, pretendidamente documentales, que proliferan --actualmente; chatos e insistentes en banal propaganda de los --comercios, industrias y gobernantes que hacen posible su basamento económico.

Pasado y presente no son, pues, alentadores; y, sin embargo, hay que tener esperanzas para lo venidero. No se trata de profetizar, como profetizaba Abel Gance, cuando exclamaba --jubiloso: "¡ El tiempo de la imagen es venido!" ; puesto que , en verdad, este tiempo ya ha llegado también hasta nosotros; el cine, lenguaje y arte del siglo XX, imperceptible pero firmemente, ha entrado en la conciencia de nuestro pueblo. Era inevitable: ya que, aunque industrial e intelectualmente marchemos--rezagados en relación de otras naciones más maduras, las corrientes del presente -- para bien o para mal -- nos rodean y nos --arrastran. También para nosotros el tiempo de la imagen es venido; pero faltan las realizaciones propias.

Y ellas vendrán... Pueden vislumbrarse en enunciados propósitos oficiales y privados. Ha de nacer una cinematografía --uruguaya. Ojalá que aquellos que la dirijan no cometan los errores del pasado. Que no fotografíen a tontas y a locas. Que no se ciñan a un criterio industrializante; que, si eso sucediera, nuestro futuro cine degenerará en otra de las industrias artificiales que nos rodean; mal agravado en su caso, dado que carecemos de un mercado interno capaz de permitirle vivir.

Esperemos, también, que no hayan divismos ni exageradas--pretensiones. Todo está por aprender; sólo el difícil sendero--del aprendizaje, ajustándose con modestia a las realidades circundantes, nos llevará a alcanzar el conocimiento del arte.

Y no olvidemos el ancho e inexplorado campo de la producción en pases reducidos. No faltan en el Uruguay aficionados --que trabajan en films de 8 y 16 mm.; y pese a ello, permanecen dispersos e ignorados. Nadie conoce sus realizaciones; nadie --los alienta: nadie los guía. Falta quién organice sus esfuerzos y los dé a conocer. ¿Acaso no sería ésta una función destinada a nuestro "Cine Club", que podría realizarla sin abandonar aquellas que ya tan felizmente ejerce ?.--

J. CARLOS ALVAREZ OLLONIEGO.

Eric Von Stroheim,

un
director
olvidado.



Hay en la conocida personalidad cinematográfica de Eric Von Stroheim, un aspecto que aparece hoy un tanto desdibujado en la memoria de los aficionados al cine. Nos referimos a su labor como realizador cinematográfico, actividad a la que prestaremos preferentemente nuestra atención.

Su obra, a la cual el trascurso de algo más de veinte años no ha logrado despojar de todo lo que ella tuvo para la época, y y aún para hoy, de audaz e innovadora, nos ofrece uno de los ejemplos más acabados en la historia del cine, de la total correspondencia que suele ésta guardar con lo más íntimo de la personalidad de su creador.

Eric Hans Stroheim Von Nordenwall, -tal era su nombre completo-, nacido en Viena en 1888 y perteneciente a una familia de origen aristocrático, pisa por primera vez tierra americana en la ciudad de Nueva York, al finalizar la primera década de este siglo, obligado al parecer a emigrar al Nuevo Mundo por el escándalo provocado por una serie de aventuras amorosas.

Frente a la dura realidad de su vida americana, sin un centavo y hablando un mal inglés, debe dedicarse Stroheim, para no morir de hambre, a las más estrambóticas ocupaciones: lavaplatos en un sucio restaurante, boxeador, profesor de equitación, actor de teatro, vendedor de una gran tienda y hasta oficial en la armada mejicana de Francisco Madeiras, en la época de Pancho Villa.

Tiempo después, -corría el año 1915-, el vaivén de su errabunda vida lo lleva a Stroheim al Estado de California, lugar en el que pensaba llevar a escena una pieza teatral escrita por él.- Estando en eso, se entera por un periódico de que en una ciudad cercana llamada Hollywood, -nombre casi desconocido en la época-, se "enganchaban" extras para una película.- Stroheim logra ser incluido en la comparsa; correspondiéndole a Griffith, director de la película de marras, y el más famoso realizador de la época, atraído quizás por su aspecto un tanto exótico, la distinción de descubrirlo de entre el montón, asignándole un modesto papel en su famoso film "El Nacimiento de una Nación".-

En la secuencia en que intervenía Stroheim, debía aparecer, caracterizado de negro, encaramado sobre el tejado de una casa a la espera de ser descubierto y puesto en fuga por un soldado, para efectuar luego un verdadero salto acrobático en el vacío desde una altura de casi siete metros.-

De esta manera un tanto extraña, Eric Von Stroheim, quien años después habría de ser uno de sus más geniales realizadores, entra en el mágico mundo del cinematógrafo.

Posteriormente a su aparición en "El Nacimiento de una Nación", continuó Stroheim desempeñando otros papeles de reparto cada vez más importantes, en otras películas también dirigidas por Griffith, en "Intolerancia" y en "Corazones del Mundo" (o "El Corazón de una Nación"), película de propaganda rodada durante la guerra, en la que realiza la primera de su larga serie de caracterizaciones como oficial prusiano.-

Pero al margen de su labor como actor, desempeñó otras actividades diversas, como escenógrafo y asistente de James Emerson primero, y posteriormente como ayudante de Griffith, todas ellas vinculadas directamente con la realización cinematográfica, que le permitirán adentrarse en la complicada técnica de rodar una película.

Es así que un día, armándose de coraje, propone a Carl Laemmle, entonces director de la "UNIVERSAL", quien se compromete a financiarla, la realización de un film cuyo guión había es-

crito.

Esta primera película de Stroheim, rodada en 1919, "Maridos ciegos" ("Blind husbands"), en el cual ya se insinuaba su aspero realismo y sus características audacias formales y temáticas, despertó considerable interés en la crítica.

En 1922 realiza "Esposas rívolas" ("Foolish wives"), película en la que se acentúan más todos aquellos caracteres apuntados en su primer film, y donde nos presenta, con un descarnado realismo, los personajes más canalleros y repugnantes, como aquel aristócrata aventurero, entre tiburón y chantagista, que el propio Stroheim, llevado por una especie de masoquismo moral, encarna.

El saldo final arrojado fué una magnífica película, pero - un rotundo fracaso financiero; téngase en cuenta la suma fabulosa invertida en su producción, cerca de un millón de dólares, de los cuales 200.000 habían sido empleados tan sólo en la realización del decorado que reproducía el Casino de Montecarlo.

Es ésta una característica de la labor de Stroheim como director, su absoluta falta de equilibrio y prudencia en la inversión de las sumas asignadas para la financiación de sus films, y que ha de serle fatal, ya que fué la razón mediatamente invocada años después, por las productoras de Hollywood para mantenerlo - para mantenerlo completamente al margen de la realización cinematográfica.



ERIC VON STROHEIM, realizando el montaje de uno de sus films.

Un año después, en 1923, en otra de sus películas, "Caballitos de madera" ("Merry go round"), trata Stroheim un tema — largo tiempo acariciado: la evocación de aquella Viena imperial que había conocido. Toda ella no es más que el producto de su — nostalgia, casi de adolescente, por aquel mundo deslumbrante — vivía aún en su recuerdo.

Aunque insinuándose ya aquella inquietante apreciación moral de ese mundo europeo de pre guerra, en franca descomposición, que desarrollará más extensamente luego en "La sinfonía nupcial".

Stroheim no terminará su film, sino que "UNIVERSAL", productora para quien había dirigido ambas películas, asustada por el desastre financiero de "Esposas frívolas", entrega su dirección a Rupert Julien, quien la finaliza.

En 1924 dirige Stroheim, esta vez para la "Metro Goldwyn-Mayer", uno de sus más famosos films, "Codicicia" o "Avaricia" (Greed), en el que se revela al mundo el extraordinario talento dramático de Zasu Pitts.

Debía ser esta una película de enorme extensión, ya que — según la intención de Stroheim sobrepasaría las ocho horas de — proyección ; en cuyo rodaje se habían empleado más de cien mil metros de negativo, verdadera suma astronómica para la época. — Fué necesario la intervención de un montador de la Metro, que la redujo, mutilándola espantosamente, a más o menos 2 horas de duración, para adaptarla a las exigencias comerciales..

En "Avaricia", la violencia de la novela de Frank Norris, "Mac Teague", en la cuál se había inspirado para su realización, aparece exagerada hasta lo inimaginable, buscando subrayar la — grandeza de lo desagradable, de lo odioso.

El film, por su realismo desorbitado, rayano muchas veces en los límites superrealistas, y en su evidente intención de — crítica social despiadada, se vincula más o menos estrechamente con aquellas películas casi panfletarias, puestas al servicio — de una dislocante revolución social, como "La Edad de Oro" y "Tierra sin pan", de los españoles Salvador Dalí y Luis Buñuel.

Al respecto escribía el propio Buñuel en 1926 sobre "Avaricia": —"El film de Stroheim resulta magnífico, repugnantemente magnífico. Con el más extremado naturalismo se nos presentan tipos abyectos, repulsivas escenas, donde pasiones bajas y primarias encuentran la más acabada plasmación.

Tal maestría de lo más bajo, feo, vil y corrompido de los hombres, nos repugna y admira al mismo tiempo".-----

Un año más tarde, la "Metro Goldwyn Mayer" obliga a Stroheim a realizar "La Viuda alegre" (Merry Widow), imponiéndole como intérpretes a Mae Murray, John Gilbert y Roy D'Arcy, estrenar las enormes sumas invertidas en "Avaricia".-

Nada más contrapuesto a la fina sátira, alegre y optimista, que realizará Ernest Lubitsh en la época sonora, que este film de Stroheim, en que bajo la apariencia de gran espectáculo de la ópera de Franz Lehár, se esconde una película amarga, rayana en lo melodramático por momentos.

En ella todo afecta un aire artificial, no sólo la impuesta liviandad del tema, sino la aparente frivolidad de los personajes, debajo de la cual se esconden a veces, verdaderos monstruos, como en el caso del encarnado por Roy D'Arcy.

En 1926 comienza Stroheim el rodaje de "La Sinfonía Nupcial" (Wedding March), extenso películón que recién terminará a fines de 1927, en cuya realización se emplearon más de 150.000 metros de negativo, suma quizás superada en la historia del cine por Gance, en la filmación de su "Napoleón". La película fue dividida por la Paramount, para quien la había dirigido, en dos films diferentes, exhibiéndose el resto bajo el nombre de "Luna de Miel" ("Honeymoon").-

La película, continuando el asunto que había quedado --- trunco en "Caballitos de Madera", y en la cual el propio Stroheim protagoniza a uno de los personajes principales, un joven millonario de origen aristocrático, es una acerba crítica al estilo de vida imperante en la Corte Imperial de Francisco José.

Toda ella no es más que el producto de una pesimista apreciación de la condición humana, y en particular del mundo europeo que Stroheim había conocido, visto a través de la lente distorsionante de su rígida conciencia de moralista.-

Posteriormente, en el año 1929, Stroheim realiza su último film como director, "La reina Kelly" ("Queen Kelly"), debiendo ser producida esta vez por la "F.B.O." : pero la empresa, a poco de iniciar el rodaje, asustada por las anteriores despilfarras de aquél, abandona el proyecto. No obstante la película se continúa filmando por la estrella, Gloria Swanson, a la que la

aventura poco menos que suma en la ruina.

Los antecedentes, que no podrían ser mas adversos para Stroheim, le impiden posteriormente lograr que alguna productora arriesgase financiar sus películas. Desaparece así un gran director del panorama cinematográfico.

Amargo tributo pagado a su quizás demasiado temprana aparición en el cine, y a su desorbitado romanticismo de creador.-----

EDUARDO J. ALVARIZA.



CINE CLUB

AL DIA



Nuestro socio y colaborador, el reputado crítico cinematográfico, Sr. José Ma. Podestá ha de dictar en fecha próxima un cursillo de cine, a semejanza del que efectuara tan brillantemente el año pasado.

Dicho ciclo, se llevará a cabo los días lunes 20 y 27 de Setiembre y 2 de Octubre en el salón de Actos Público de la Universidad, bajo el nombre de "FORMAS DEL CINE".

dividiéndose en la siguiente manera:

- I) La forma cinematográfica:
Imágen y plástica.
- II) La forma cinematográfica:
Movimiento y ritmo.
- III) La contienda del estilo.

Estas conferencias estarán acompañadas por proyecciones fijas y películas pertenecientes a las cinetecas del Sr. Fernando Pereda, SODRE y casa Glücksmann, cedidas gentilmente para estos espectáculos.

La amistad de nuestra institución con el Club "Gente de Cine" de Buenos Aires, se hace patente en el intercambio de películas que se viene realizando. Hemos recibido y exhibido : "Rostros de niños" de Jacques Feyder y "La presa del viento" - de René Clair, en tanto que, según noticias que nos llegan, "La rueda" de Abel Gance y "Varieté" de E. A. Dupont - contribucion del Cine Club - se han de exhibir por segunda vez en la vecina orilla, dado el interés que parece haber despertado su primera proyección.

Nos hemos puesto en comunicación con prestigiosas instituciones como el Museum of Modern Art de Nueva York y la British Film Academy, quienes tienen en Miss Iris Barry y Miss Rachael Low respectivamente, no sólo personas de una gran cultura cinematográfica, sino tambien ardientes defensoras del septimo arte. Esperamos poder concretar una mutua colaboración, - que redundará en beneficio de todas las instituciones, ya que ellas están movidas por un mismo y noble impulso.

La próxima exhibición de pase universal del Cine Club del Uruguay, tendrá como película base, "El estudiante de Praga", - la famosa realización de Erik Galeen, cuyo principal intérprete es Conrad Veidt. Esta hermosa muestra de arte cinematográfico - ha sido ofrecida por nuestro socio, el conocido cineasta Sr. - Fernando Pereda.

PROGRAMA

DE NUESTRA PROXIMA EXIBICION

El próximo MARTES 14 de Setiembre, en el CINE APOLLO, a las 21 y 30 horas, se efectuará la 9a. exhibición del CINE CLUB DEL-URUGUAY, de acuerdo al siguiente programa:

1a. Sección: Dibujos animados de Walt Disney

- AL TOQUE DE TROMBON
- EL PATO Y EL GORILA
- QUE GENIO!

2a. Sección:

EL ESTUDIANTE DE PRAGA (°)

Sello: Sokal, 1926

Argumento y dirección: Erik Galeen

Dirección artística: Hermann Warm

Cámara: Günther Krampf y Erich Nitschmann

Intérpretes: Conrad Veidt, Werner Krauss,
Agnes Esterhazy, etc.

(°) Este film pertenece a la cineteca del Sr. Fernando Pereda

IMPORTANTE: Los socios deberán retirar su entrada en boletería mediante la presentación de la tarjeta del mes en curso. En caso de no haber pasado aún el cobrador por el domicilio del socio, la tarjeta estará a disposición en la misma boletería.

EL MISTERIO EN

"EL ESTUDIANTE DE PRAGA"

En la historia universal del Diablo, o, mejor dicho, en la historia de las relaciones entre el Hombre y el Diablo, hay una breve parte narrada por el cine: la más breve, sin duda, por que el cine es un recién llegado a la Historia y el Diablo hace largo tiempo que ensaya contra el hombre sus añejas tretas (casi siempre fallidas, por cierto, pues que el hombre es jugador-fullero más diestro que el diablo).

Pero el cine ha narrado su parte, y muy bien, y en todos los estilos. Y el diablo luce allí, cumplidamente, las vestiduras con que el cine acertó a vestirlo: a veces los carnavalescos ropajes del teatro pobre, a veces los lujosos arreos de la alta poesía.

Así le vimos, en el cine primitivo, hecho diablo de conseja popular, con rabo y cuerna; o hecho diablo de ópera, con tizona y pluma de gallo. Le vimos en el moderno cine, circunspecto y cortés bajo la apariencia de Laird Cregar; austero y grave bajo la de Walter Huston; gestero y ajado bajo la de Jules Berry. Ahora el Cine Club, merced a una gentileza de Fernando Pareda, nos permite volver a encontrar su familiar compañía bajo la fisonomía y el atuendo de Werner Krauss.

Es ésta una de las historias en que más honradamente el cine enfrenta al misterio, y con más fino tacto. Siempre "EL ESTUDIANTE DE PRAGA" me ha recordado al "Peter Schlemil" del delicado Von Chamisso, no solamente por la similitud del contrato -

diabólico que a ambos emparenta, sino por el agudo tino para —
trasmudar la realidad sin despojarla de su corpórea apariencia, y
para vestir la imaginaria aventura con los tangibles aspectos de
la realidad.

Todavía pervive en "El estudiante de Praga" lo bueno del —
"caligarismo": fantasía creadora, afán expresivo, prevalencia —
constante del valor plástico. Pero la proclividad hacia la morbo-
sa angustia o el helado horror deja lugar aquí a la brumosa melan-
colía, al aura ensoñada y alucinada de esta leyenda húngara del
hombre que vendió al diablo su imagen del espejo.—

El cine fraguó el más justo estilo al dar a esta cinta la
calidad neblinosa, grisácea, nostálgica y remota que tanto le cua-
dra. Las callejuelas apretadas, el bosque sombrío, los caminos so-
litarios bajo un cielo negro y bañados en una luz quimérica, tie-
nen siempre un sentido fantasmal al par que una plasticidad cine-
gráfica profunda. El misterioso y enconado viento que castiga a
los hombres, desmelen a los árboles, barre en helado torbellino las
hojas muertas, es un personaje más, inquietante y ubícuo, en ese
mundo que parece a tal punto hechizado.

Por ese mundo ambulan la figura y transfigura del estudian-
te, el hombre y su imagen sufriente, presos ambos en la trampa —
tendida por el diablo; y ambos plenos de la vida tensa, vehemente
y angustiada que les presta Conrad Veidt.

Algunos instantes de "El estudiante de Praga" pervivirán en
la memoria de quienes guarden recuerdo de los ápices de esta épo-
ca y este género: la sombra que se estira hasta la balaustrada pa-
ra hacer caer con su mano impalpable una carta de amor; la luna —
que no refleja más que una imagen y muestra en el sitio de la otra
sólo un embrujado vacío; el ansioso tránsito de la imagen condena-
da y la persecución por el camino; el disparo suicida y el fin —
del sortilegio y la reconquistada cara moribunda entre el debara-
te de las rotas aguas del espejo.

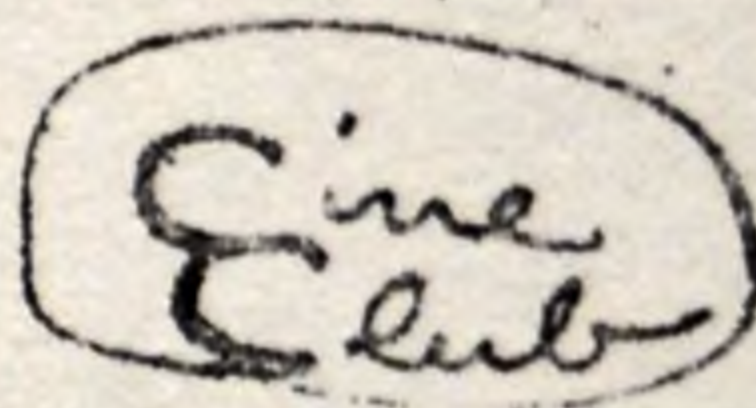
También aquí este diablo pierde, al fin y a la postre, la
partida. Pero la pierde sólo a medias, luego de haber trastornado
varias vidas y de haber usado del comprado reflejo con más efica-
cia diabólica que usó el diablo de von Chamisso de la sombra que
compró al pobre Peter Schlemil.

Por lo cual no abdica, en esta brumosa leyenda, de su condi-
ción, ni, menos aún, se aniquila a sí mismo al final por virtud —
de cualquier explicación racional y sensata. Bajo el gastado levi-
tón del usurero sigue siendo el mismísimo Diablo, de pies a cabe-

-za; y el cine lo acoge como tal, enfrentando sin hipocresía su presencia. Enfrentando, en sustancia, el misterio, y usando de él para llegar a una obra de tanta belleza formal como remontada poesía.

Dirigió "El estudiante de Praga" Erik Galeen, en 1926.

JOSE MARIA PODESTA



"Cine Club", Organo Oficial del Cine
Club del Uruguay. Julio-Agosto 1948
Edición limitada de trescientos
ejemplares. Precio de venta cin-
cuenta centésimos. (\$ 0.50)

REDACTORES: Eduardo Alvariza - Jor-
ge de Arteaga - Eduardo Julio de
Arteaga - Antonio Grompone - Euge-
nio Hintz.- Redactor responsable:
Jorge de Arteaga, José Ellauri -
546 A°3, Piso 2. Montevideo,
URUGUAY

AÑO I - Número 5



URUGUAY

Uruguay