

nuevo». Y muchas previsiones se frustran por los caprichos del azar. Se puede decir que *el público es el que hace la historia del cinema*. Por la acogida que reserva a ciertos films, con su repulsa de otros, crea los géneros o firma su sentencia de muerte».

EL FILM QUE «TERMINA BIEN»

¿Ejerce el público una soberanía despótica sobre el cinema? Una opinión muy interesante — interesante sobre todo porque es raro que los escritores se expresen así — es la que Tristan Bernard da sobre el carácter del cinematógrafo («La Vanguardia» Barcelona). Mientras los intelectuales más refinados pretenden que el cinema, independientemente de toda consideración de comercio y de público, llegue a su completa autonomía estética, Tristan Bernard considera el cinema como un arte característicamente popular que ha venido a reemplazar en parte al teatro primitivo, este teatro en que las virtudes y los vicios estaban encarnados por personajes característicos — el héroe, el tirano, el oprimido, etc. — y en donde se asistía invariablemente al final al triunfo de la verdad, de la justicia y del amor. El drama psicológico, lleno de complicaciones propias de la novela de análisis deberá desaparecer o contentarse con un público restringido. Tristan Bernard no oculta su simpatía por el «film que termina bien» por el *happy end* tan discutido como infamado. Lo aprueba de tal manera que se declara dispuesto a modificar sin escrúpulo en este sentido, para su adaptación a la pantalla, los de sus obras cuyo epílogo carezca de optimismo. La larga batalla contra la obra que «termina bien» — batalla que ha llevado a la obra que necesariamente debe terminar mal — encuentra un obstáculo nuevo e inesperado en la opinión ligera, pero no desprovista de buen sentido, del ironista francés. Lo mismo que el teatro primitivo, el cinema es ante todo y sobre todo una incomparable escuela de energía vital.

PSICOANALISIS DE LOS TRES CERDITOS

El cinema será siempre esta escuela aun si el demonio de la psicoanálisis trata de asomar su nariz tenebrosa en el dinamismo optimista del film. Y así es, porque la escuela freudiana que hasta ahora había dejado tranquilas las historias tristes o graciosas de la pantalla, descubre improvisadamente sus temibles baterías cinematográficas en un delicioso análisis de los inocentes *Tres cerditos*. Considerando Emilio Seravio en «Circoli» de Roma que el método psicoanalítico ha sido aplicado con frecuencia y a veces con éxito a los mitos y a las leyendas, trata de hacer una radioscopia del famoso dibujo animado de Walt Disney. Y bajo esta luz, los cerditos se convierten en niños, las casitas simbolizan la madre protectora, el

refugio contra el lobo, *padre* cruel que — atención a esto — «semejante a todos los ogros de los cuentos y al Saturno de la antigua mitología, quiere devorar a los niños, disputarles por todos los medios... la posesión de la casa y de la madre. La clásica rivalidad «edipiana» se transparenta, pues, claramente (y desgraciado quien lo dude) bajo la ingenuidad de la fábula americana. Sin embargo, el éxito de ésta se debería sobre todo a que las masas identifican inconscientemente la situación de los cerditos a la crisis mundial. En el mundo actual se ha extendido una convicción. Es «que la culpa del mal estar actual incumbe a una autoridad superior que quiere el mal de sus hijos en lugar de querer el bien». Es lógico que la fábula de *Los tres cerditos* sea «superdeterminada», es decir, que sobre el tema eterno de la rivalidad edipiana se injerta el tema actual del resentimiento general de las masas hacia los hipotéticos responsables de la crisis. De esta manera, la alegre historietta adquiriría un sentido más concreto y encontraría ecos largos y profundos en el inconsciente colectivo».

Como se ve, se abren nuevos horizontes desde hoy a la crítica cinematográfica. — C. P.

E X P R E S I O N

Artísticamente ha bajado el nivel medio del film en forma preocupante. No hay duda de que la perfección a que han llegado los actores, los operadores y los compositores de adaptaciones musicales da todavía hoy cierto valor a las producciones cinematográficas, pero una buena interpretación, unas imágenes y unos sonidos agradables no bastan para hacer un film.

Como medio de expresión particular, el film va mal. Poco a poco, los creadores de films y también la crítica va olvidando la naturaleza misma del cinema. Cuando Nicola Chiaromonte escribe en «Scenari» de Roma que «lírica, musicalidad y ritmo son términos vagos que, aplicados al film, sólo pueden llevar a una vana retórica», expresa una cosa que en tiempos del mudo hubiera sido tan profunda como justa, pero que referida al hablado es tan evidentemente justa que puede parecer banal.

¿ADONDE VA EL ARTE CINEMATOGRAFICO?

¿De qué proviene la decadencia actual? El diálogo del film sonoro y la mecanización cada vez más acentuada de los procedimientos de producción son probablemente las causas principales. En una carta abierta publicada en «Ekran», nueva revista checa, la atribuye

también Moholy-Nagy a la desaparición de la vanguardia, concurrente mal visto por la industria, que la hubiera anulado: « Se quería matar al arte para salvar los beneficios, pero el « boomerang » ha dado media vuelta y ha alcanzado a los beneficios ». Con un nuevo impulso artístico hay que dar una nueva fuerza de atracción al cinema. ¿ Pero qué camino debe tomar el arte cinematográfico? »

La cinematografía se renovará con el film documental, dice — un poco *pro domo sua* — Joris Ivens en « Ekran »: « En el documental, dice, el creador del film está obligado a declararse leal y abiertamente solidario con el argumento, lo que le hace encontrar la forma cinematográfica más pura. El documental indicará con su energía un nuevo camino al film teatral del porvenir; se llegará así a una verdadera dramaturgia cinematográfica. La sinceridad y la verdad y no la belleza superficial, son las que dan encanto a un film ». Para Corrado Pavolini (« Scenari », Roma) « el error inconcebible en que se han empeñado hasta hoy ha sido el de tender a lo bello, a un bello que ha causado la ruptura de todo contacto y de toda relación de la imagen con la cosa. Y esto, tanto por el gesto del actor como por los tonos velados y *floos*, los juegos de sombra y de luz, los esfumados y los ángulos de toda clase. Un medio que estaba hecho expresamente para reproducir todas las arrugas e imperfecciones del universo, ha hecho desaparecer de la faz del mundo todos los pequeños y queridos errores y por tanto, todo signo de humanidad, toda idea de sufrimiento y de desgaste, de paso de tiempo, de todo lo que se gasta, se pierde, se corrompe, va lentamente al pozo de los siglos... ».

EL FILM HABLADO

Sin embargo, no basta tampoco la fidelidad documental en el sentido más superficial del término. Marcel Pagnol ha rodado los interiores y los exteriores de su film *Angèle* sin recurrir al estudio ni al decorador. Ha hecho sus tomas de vistas en casas y en lugares campestres que requerían un ambiente proenzal.

« Por primera vez, dice « Le Figaro », el *travelling* ha seguido las escenas, sin cortarlas de interior a exterior. Pero ha habido que poner de acuerdo para ello los « sunlights » y el sol gracias a un procedimiento de filtros ». Y a pesar de todo parece que ha resultado un film. Y se comprende: Marcel Pagnol, como la Comedia Francesa, que se ha decidido a filmar su repertorio, quiere filmar teatro puro, « film sin movimiento ». En sus *Cahiers du film* decía: « Porque el cinema puede mostrar todo, el cineasta, el público y la crítica quieren verlo todo; muchos autores dramáticos, en el momento de llevar una obra a la pantalla se dejan influir fuertemente por

esta teoría simplista ». Si Pagnol se escapa de esta influencia, cree, en cambio, que el público debe oírlo todo: « Durante tres horas y en 4.500 metros de película, cinco personas se han sentado sobre una cama, sobre un baúl, sobre un tronco de árbol y hablan, hablan, hablan... » dice « Cinegiornale » nueva revista bimensual que redactan inteligentemente algunos periodistas romanos. Verdad es que después — y este es un acto de valor digno de alabarse — Marcel Pagnol ha sometido su *Angèle* a muchos cortes. ¿ Pero se buscará la salud del cinema filmando teatro? Por ahora sabemos que Max Reinhardt se prepara a llevar a la pantalla con la colaboración de Wilhelm Dieterle, para la Warner Bros, el « Sueño de una noche de verano ».

LOS TRUCOS

En el film, la fidelidad documental puede presentarse hasta en la representación de lo imposible y de lo maravilloso. Gracias a estos artificios, el cinema muestra con extrema semejanza el aspecto que tomaría lo imposible si fuera posible.

Para el film americano, *El hombre invisible*, se han creado con un trabajo de minuciosa precisión escenas que hubiesen sido dignas de un escenario más inteligente y de una realización llevada con más brío. En la escena de la muerte, por ejemplo, debe aparecer en un cojín un cráneo que se transforma poco a poco en un rostro de hombre vivo. ¿ Cómo se obtiene esto? A partir del cráneo se van poniendo uno después de otro diversos moldes de rasgos cada vez más precisos y cada vez más conformes con los del actor hasta el momento en que toma su lugar en carne y hueso el propio actor. Se pasa de una imagen a otra con fundidos tan perfectos que el espectador tiene la impresión de asistir efectivamente como en *El doctor Jekyll* a una transformación progresiva. Más complicadas todavía son las escenas en que el hombre invisible se viste y se desnuda, y aquella en que aparece el vacío cuando se quita las vendas de su cabeza. Para ello se ha usado un procedimiento que consiste en sobreimpresionar varios negativos mientras unos « caches » móviles impiden que el decorado de fondo transparezca a través del cuerpo del actor. Un « cache » móvil está constituido por un negativo de la parte de la escena que se encuentra en primer plano; revelado este negativo hasta su completo ennegrecimiento, se coloca ante el negativo del decorado de fondo cuando este segundo negativo pasa en la positivadora; así queda dispuesto en el positivo el lugar en que se impresionará más tarde el negativo de primer plano. El « cache » móvil procura pues la posibilidad de cubrir una parte de la vista que, de imagen en imagen, modifica sus contornos (« American Cinematographer » Hollywood).

LOS DIBUJOS ANIMADOS

¡Qué admirable instrumento podría ser este artefacto mágico en manos de un fabulista tan experto en su parte como lo es Walt Disney en la de los dibujos animados! Pero no por eso decepciona Disney a sus admiradores. Su dibujo y sus colores expresan cada vez con mayor fuerza un sentimiento poético. La siniestra fosforescencia de la aurora boreal en el film de pingüinos, el verde espectral de los murciélagos que danzan en la fábula del ratón alado, recuerdan el cromatismo simbólico de un Hans Baldung. Aquí hay algo más que un colorido de buen gusto y eso a pesar de la insuficiencia de una técnica que no permite todavía reproducir el azul. El procedimiento Technicolor hace posible el empleo de tres colores fundamentales y de sus compuestos que se obtienen mezclando el amarillo, el rojo y el verde de agua (Earl Theisen en « International Photographer », Hollywood). Oskar Fischinger ha puesto también y con mucho éxito los colores al servicio de sus films de dibujos. Emplea el procedimiento Gasparcolor, cuya característica no reside en la operación de la toma de vistas sino en la del tiraje. Los círculos multicolores, los triángulos, los cuadrados de Fischinger, que por su carácter abstracto parecen tan fuera del mundo, han hecho recientemente sus pruebas de feliz utilización en el film publicitario (« Licht-Bild-Bühne », Berlín). Entre los nuevos ensayos de dibujos animados no dejaremos de señalar con Emile Vuillermoz (« Le Temps ») el film de Hector Hoppin y Antony Gross *La alegría de vivir*, presentado por primera vez en París en el Studio de las Ursulinas. La originalidad de este film consiste en que ciertos aspectos de la mecánica moderna, los hilos telegráficos, los trenes, los aparatos de las agujas de los ferrocarriles, etc. entran en juego en una fantasía coreográfica. Pero como el nuevo film de navidad de Walt Disney nos muestra un aeroplano de juguete engalanando graciosamente con su reguero de humo el pino que el Padre Noel acaba de abrir como un paraguas, se puede decir que en esto, el campeón mundial de los dibujos animados no ha sido vencido. Mediante un nuevo procedimiento técnico, Claire Parker y A. Alexieff han realizado *Night of the bare Mountain*. Según una relación más bien vaga que hacen de este procedimiento sus propios autores en « Cinema Quarterly » de Edimburgo, se trataría de un solo dibujo, análogo, por el efecto, a una litografía al lápiz y que después de la fotografía de cada imagen se retoca en el sentido del movimiento deseado.

FILMS EN COLORES

Mientras el color ha consolidado ya sus posiciones en el dibujo animado, el film en colores naturales justifica, hoy como ayer, la mayor desconfianza. El procedimiento consistente en introducir escenas en colo-

res en el film en blanco y negro, como en *La casa de los Rothschild*, por ejemplo, (balones de ensayo de la industria) demuestra un singular descuido de la pureza de los medios de expresión. Esta falta de homogeneidad de estilo no desaparece aun si se recurre al procedimiento de que habla « Ideal Cinema and Studio »: en lugar de pasar bruscamente del monocromo al coloreado, se pasa de una imagen en blanco y negro a imágenes primero ligeramente y después cada vez más vivamente coloreadas, o bien de una serie de imágenes monocromas a una serie ligeramente coloreada, de ésta a otra más vivamente coloreada y así sucesivamente. Es casi de tan buen gusto y del mismo efecto como podría serlo en la ejecución de un trozo de música el paso progresivo de un solo de órgano a un conjunto orquestal.

Quien quiera iniciarse en los procedimientos de la técnica del film en colores hará bien en leer el ensayo de H. D. Waleys en el número de otoño « Sight and Sound » la excelente revista trimestral del British Film Institute. Por su parte, los partidarios de la lámpara de incandescencia se habrán molestado al leer en « International Photographers » que el gran « hall » de entrada de *La casa de los Rothschild* no estaba iluminada sino por lámparas de arco (pues la lámpara de arco es la indicada para la toma de vistas en colores): que estas lámparas eran 250 y que esto no ha impedido registrar los sonidos al mismo tiempo que las imágenes. Y en *La dama del boulevard* (Naná) se ha utilizado un nuevo modelo de proyector de arco que colocado a 70 centímetros no produce crepitaciones molestas.

Puesto aparte el problema técnico, los industriales del cinema esperan hoy con cierta nerviosidad al hombre que dé la señal de partida al film de colores. Mientras tanto forman corro alrededor de los bellos aparatos ya dispuestos cantando como los dos cerditos de Disney: ¿Quién tiene miedo del lobo feroz? Nosotros confesamos con franqueza que tenemos miedo.

EL MONTAJE

Los que no habían llegado a comprender por qué los rusos, más que otros, alcanzaran en cierto momento la más alta cima del arte cinematográfico, pueden hacerse lo explicar de una manera que les dejará estupefactos por Karl Freund, operador en Berlín en tiempos del esplendor de las producciones Erich Pommer, director y operador hoy en Hollywood. Si los rusos han sabido con tanto virtuosismo hacer las imágenes tan elocuentes es porque el 90% de los habitantes de la U.R.S.S. eran y son analfabetos y porque hablan cien idiomas diferentes. Hubo que evitar por tanto los títulos lo más posible. El famoso montaje de escenas cortas y rápidas se debe a su vez al hecho

de que los rusos no tenían dinero para comprar película virgen y hacían venir de Berlín las colas que sus colegas alemanes, mejor provistos, dejaban en sus cámaras después de las tomas de vistas. Así, cuanto más grandes son las dificultades más fácil es el arte (« American Cinematographer », Hollywood).

En cambio Erik Charrell — que pasó también de la U.F.A. a América — parece atacado de una superabundancia de película. En el montaje desdeña el corte entre el campo alejado y el primer plano, considerando que en la realidad la mirada no puede saltar de un punto a otro sino que debe recorrer enteramente la distancia que separa estos puntos.

En *Caravana* suple lo más que puede el corte con la movilidad de la toma de vistas. La tendencia a reemplazar el salto de imágenes con panorámicas o con *travelling* se observó en todas partes al advenimiento del film sonoro, puesto que el desarrollo del argumento requería escenas seguidas. Poco importa que esto facilite o no la forma natural de mirar: asistir a un espectáculo cinematográfico es mirar imágenes y no imitar la observación de lo real. Además, un salto en el montaje da otro efecto de movimientos, otro ritmo y por tanto otra expresión artística que el paso gradual de un cuadro a otro.

En un interesante artículo de Walter Blüemel sobre el arte de la composición de las imágenes aparecido en agosto en « International Photographer », aunque el artículo lo dedica a los *amateurs*, Erik Charrell podría leer lo siguiente: « En el film debe haber movimiento, pero no movimiento sin razón ». Blüemel escribe otras cosas interesantes sobre los inconvenientes que presenta el uso de la panorámica en la composición de las imágenes, sobre el valor expresivo de las diversas trayectorias según las cuales el movimiento se produce en la imagen y sobre la influencia de una buena elección del centro del cuadro sobre las líneas que concurren a la composición de la imagen. En octubre último ha comenzado la misma revista la publicación de una serie de artículos de Paul E. Bowles, sobre las relaciones entre *decoupage* y montaje. Bowles estima que el cortador asume la función del escenarista cuando el director de escena, por no tener presente en el espíritu en el momento de la toma de vistas la sucesión de los diferentes cuadros tal y como deberá presentarse en el film realizado, rueda de una forma mecánica una serie de cuadros de cada escena. De esto no resulta claramente que en un buen film el trabajo del escenarista, del director de escena y del cortador sea un trabajo unitario y homogéneo. René Le Henaff se expresa en « Comœdia » de París más claramente en este sentido: « Se considera generalmente el montaje como una tarea secundaria; nada más cerca, sin embargo, de la obra del que hace el guión que la técnica del montador de films... » Y recomienda la colaboración desde el principio en el argumento a fil-

mar. Karl Freund sugiere una concepción todavía más amplia del montaje cuando en el artículo citado distingue entre montaje de una sucesión de cuadros y « montaje ejecutado durante la toma de vistas o el positivado de una escena ». En otros términos establece una relación entre la encoadura de las diversas escenas y las exposiciones múltiples, las combinaciones de varias vistas con ayuda de la positivadora óptica, etc. De esta manera establece una distinción análoga a la que hicimos entre montaje simultaneado y montaje sucesivo, así como entre montaje perceptible al espectador y montaje no perceptible (Rudolf Arnheim *Film als Kunst*, 1932).

UN POCO DE HISTORIA

En lo referente al *travelling*, Griffith y su operador Billy Bitzer (vease el artículo de este último en « International Photographer », oct. 1934) se sirvieron de una gran torre móvil construida para el mismo efecto en una gran escena de masas de *Intolerancia* (1915-16). Esta torre piramidal de 140 pies de alta, que cubría en su base una superficie de más de 60 pies cuadrados y ofrecía en su cima truncada una superficie de 6 pies cuadrados se apoyaba en seis soportes provistos cada uno de cuatro ruedas. Circulaba por raíles, empujada por veinticinco hombres entre la masa de comparsas reunida en la fastuosa sala del trono del palacio de Baltasar. Al mismo tiempo que la torre se desplazaba, un ascensor interior hacía subir lentamente la cámara de forma que al final de la escena, el campo alejado del principio terminaba en un primer plano de los príncipes sentados alrededor del trono elevado y en el que se entregaban a una graciosa escena de amor. Toda la escena fué rodada con luz solar con un solo aparato Pathé manual. Billy Bitzer recuerda otros detalles interesantes. ¡Qué útil sería volver a ver estos viejos films! En « Internationale Filmschau » de Praga hemos leído que para homenajear al viejo maestro Mack Sennett, cuya vida y obra fué objeto de un film, se han ofrecido gratuitamente a interpretar los viejos papeles Gloria Swanson, Wallace Beery, Buster Keaton, Harold Lloyd y otros. Es un rasgo emocionante, pero no nos impide pensar que sería más bello e instructivo mostrar en esta ocasión los trozos más característicos de los viejos films originales. - R. A.

D O C U M E N T O

La temporada actual nos hace asistir a una verdadera floración de films documentales debida, según parece, al éxito comercial de este género de producción. La industria cinematográfica no insiste en la edición de un género de film sino cuando ha comprobado su buen rendimiento económico, lo que es