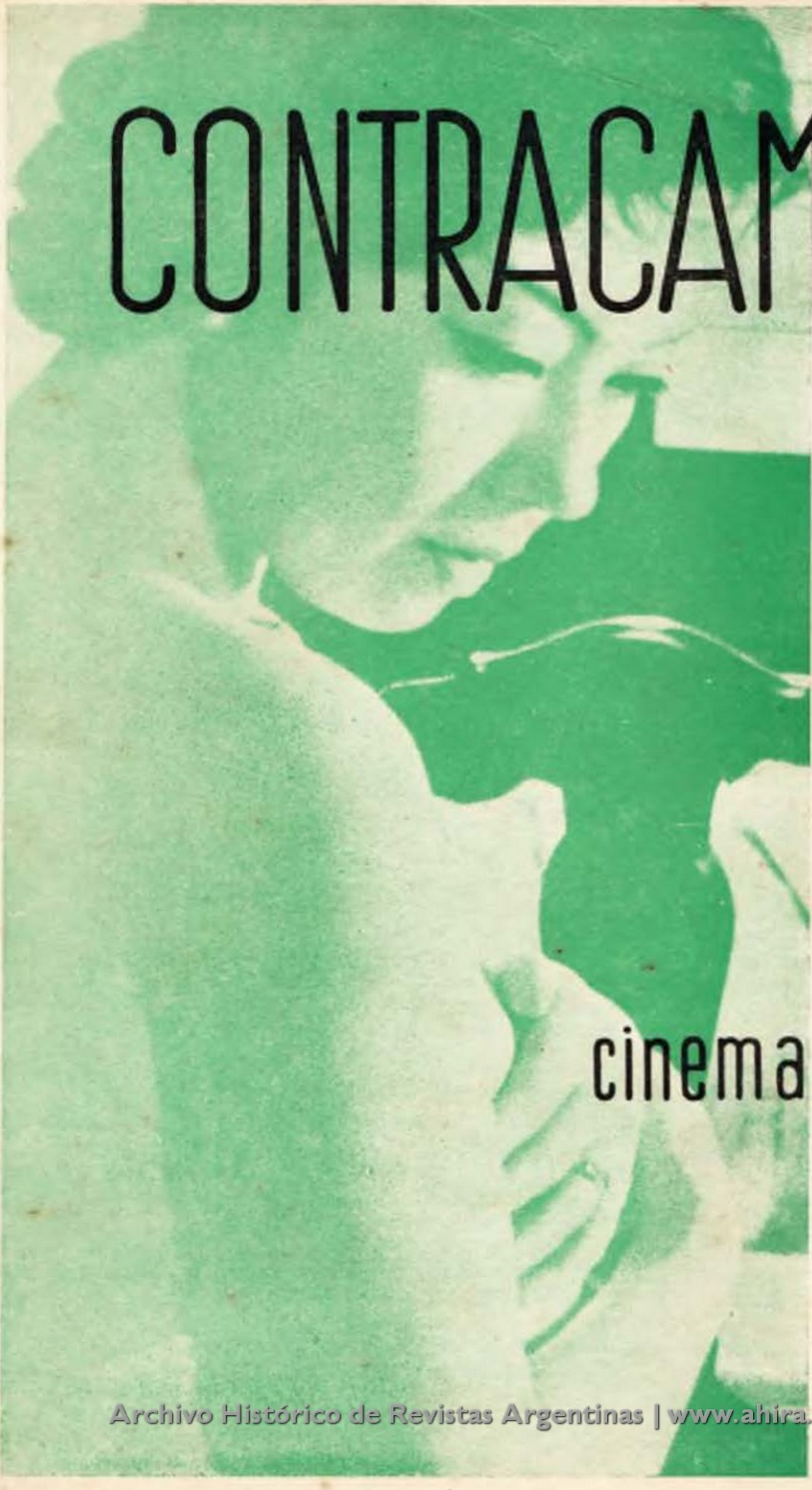




CONTRACAMPO

estudios
cinematográficos

CONTRACAMPO

1961 — Año I — Nº 5

SUMARIO

LITERATURA OBJETIVA Y CINE, <i>Narciso Pousa</i>	3
RESPONSABILIDAD DEL SONIDO, <i>Mario Bohoslavsky</i>	6
SEMBLANZA DE KON ICHIKAWA, <i>Donald Richie</i>	11
LOS FILMS DE HOY: KAGI, <i>Oscar Garaycochea</i>	13
LA ESCUELA CINEMATOGRAFICA, <i>DE LODZ, Hellen Ferro</i>	19
VIGENCIA DE LAS TOMAS CONTINUAS, <i>Carlos A. Fraguero</i>	21
ENTREVISTAS EN MAR DEL PLATA	26
EL II FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INFANTIL	29
LOS LIBROS Y EL CINE	31

CONTRACAMPO es publicada por los estudiantes de Cinematografía de la Universidad de La Plata.

COMITE DE REDACCION:

Armando Blanco
Oscar Garaycochea
Eduardo Comesaña
M. Scherechewsky
Carlos A. Fraguero

EDITOR RESPONSABLE:

Carlos A. Fraguero
Diag. 78 - 680
La Plata - Argentina

DISTRIBUIDOR:

Juan C. Bosetti
21-2423 - C. Federal

EN LA TAPA:

Machiko Kyo, intérprete de "Pasión Extraña" de Kon Ichikawa.

Registro Nacional de la Propiedad
Intelectual Nº 678.030.

Los artículos originales pueden ser reproducidos con mención de su origen. Las traducciones han sido expresamente autorizadas a la revista.

ELGA FILMS

la obra épica más importante
de la cinematografía moderna

Los caballeros teutónicos

de la obra de:

Enrique Sienkiewicz

cinemascope

dirección:

Alexander Ford

color

fotografía:

Jerzy Lipman

verbum

Viamonte 411
Buenos Aires

Cine MAYO

domingos 10.30 hs.

ORGANIZADO

por FULP

FESTIVAL DE CINE

Literatura objetiva y cine

NARCISO POUSA

El cine parecería haber encontrado en la nueva escuela literaria denominada comúnmente "objetiva" una fuente de inspiración y un módulo adecuado que tienta a los realizadores jóvenes de más talento. Los nexos que existen entre la escuela literaria y las nuevas tendencias del cine son, en verdad, muchos. Y al dilucidamiento de estos nexos va dirigida esta meditación.

Para empezar, hemos de poner de manifiesto que en sus fundamentos hay una conexión y atracción mutua. La literatura contemporánea ha recibido, ello es evidente para todas las corrientes actuales, una influencia de la expresión cinematográfica. ¿Cuál sería esa influencia? Primero, el cine le ha permitido al literato el acceso a una nueva dimensión de la palabra creadora al concretar los símbolos escritos en imágenes. El "ver" lo que se ha escrito le ha hecho reflexionar sobre el contenido objetivo de esos textos. Algo así como una toma de conciencia del símbolo como tal. Segundo,

el cine ha agudizado la conciencia del problema de la percepción de los objetos, en dos sentidos antitéticos: la percepción estática y su estructura o composición, y la percepción dinámica o estructura de una melodía temporal. A este respecto el literato se ha dejado seducir por la fuerza persuasiva de ciertas percepciones audaces a que puede llegar el cine y las ha incorporado a su lenguaje. Tercero, en una forma más superficial, la literatura bajo la influencia del cine, frecuentemente adopta una organización del material narrativo o dramático, que es el adecuado para la expresión cinematográfica. Como crítica a esta aproximación, cuando ella es exagerada, podemos decir que el literato corre el riesgo de olvidar que la palabra como modo de expresión tiene raíces; en un íntimo trato con lo inmediato no objetivable en imágenes. Y al olvidar ese territorio abdicar alguna de sus funciones primordiales.

En el caso de la escuela literaria "objetiva" nos encontramos con expre-

siones de una actitud de enfrentamiento del material narrativo que es producto del meditar sobre el problema de la percepción. En efecto, la objetividad que pretende lograr esta literatura se fundamenta en la pretensión de mostrar el objeto, el hecho narrado tal como se da a nuestra percepción en una suerte de acumulación fenomenológica pero dejando los fundamentos para que el lector agregue una organización significativa al material narrado. Es decir el narrador interviene como quien estatuye el significado final de los hechos, respetando el orden y la estructura que tales hechos llevan en sí, pero permitiendo que el lector realice una "génesis del sentido". Tal estructura se hace sobremañera evidente en la obra de uno de los más destacados representantes de esta escuela literaria, Alain Robbe-Grillet, en la novela *"La Jalousie"*. En ella advertimos una serie de acontecimientos narrados en el presente de una consciencia, laboriosamente y expuestos en forma reiterada con un "detachment" hipertrofiado. Una serie de hechos lúcidos, neta y objetivamente expuestos. Aparentemente el horizonte de la subjetividad ha sido expulsado sin embargo, la "génesis de sentido" desputa cuando el lector se entera —al fin— de que la narración pertenece a un marido celoso. Entonces todo el libro se organiza en una nueva síntesis de significado. "Hiroshima mon Amour", producto de una relevante figura del objetivismo literario, abundaba en la misma posición de rehuir la complicidad con los hechos —ohne mitzumachen— para interpretarlos.

Tal actitud tiene una expresión cinematográfica mucho más directa en el cine que creadores como Bresson realizan. El cine no distorsiona su lenguaje expresivo al realizarlo. Las características de la sintaxis puramente cinematográfica incluso exigen esa prescindencia objetiva. Para el literato que se maneja con el lenguaje que está más complicado con la necesidad de explicar la intelección de los hechos se hace más dificultoso este mantener "incontaminados" los relatos. La capacidad que tiene la imagen de organizarse expresivamente por el mero presentarse de la imagen, y más aún de incoar significados por la mera yuxtaposición, difícilmente es compartible por el arte literario. La pre-

sentación de la imagen en la narración literaria carece de la dimensión de simultaneidad que posee la imagen plástica. Por ello el camino de la percepción que va del todo a las partes es más lógico en el cine que en la laboriosa creación literaria. La disquisición de Lessing sobre los límites de las artes, aunque obsoleta en su fundamentos, mantiene cierto vigor en cuanto puede hablarse de una "simultaneidad" de la percepción visual como anterior al análisis sucesivo de reconocimiento.

Por todo lo que llevamos expuesto, es preferible afirmar que esta corriente literaria mantiene con respecto al cine, no una mera correspondencia de mutuos hechos históricos, sino que es una literatura que encuentra su expresión total al ser transcrita en las imágenes dinámicas que el cine puede aportar. Es decir que es una literatura para el cine, o mejor dicho aún, que es una literatura que por su forma estética adquiere todo el impacto significativo al ser realizada cinematográficamente. El primer relato contenido en el libro de Marguerite Duras, *"Días enteros en las ramas"*, tiene un "setting" perfectamente cinematográfico. No sólo por ser una narración eminentemente percibida por medio de la vista, sino por su organización en secuencias de estricta factura cinematográfica. Los personajes son presentados a la percepción, "develados" diríamos, por medio de los gestos, las posiciones, las imágenes, y el uso de un diálogo que apoya a estas imágenes sin interferir con ellas.

Probablemente el fenómeno de simbiosis que estamos señalando entre el cine y este tipo de literatura podría explicarse aún mejor si aceptáramos la hipótesis de que la creación artística se halla en un momento de evolución caracterizable por su confluencia. Confluencia de todos los medios expresivos del arte —expresión que prefiero a decir que confluyen las artes entre sí—, en el desarrollo de una nueva consciencia de la percepción. En tal caso habría que suponer que ciertas formas puras, canónicas, se abdican en pos de esta búsqueda cuyo sentido final estaría dado por un alinearse todas las formas expresivas en el frente de batalla de toda la cultura con-

temporánea que lucha por develar la estatura y la dimensión del hombre. En este sentido resulta sintomático que las grandes creaciones del arte contemporáneo, y más notablemente en el cine, se encuentran coincidiendo en este planteo. La obra íntegra de un Bergman, o de un Fellini, o de un Kurosawa —por citar tres nombres que me vienen a la memoria en este momento—, se abre en esta dirección.

La literatura que propugnan Robbe-Grillet o Marguerite Duras, o Goyti, solo es más un testimonio con esta dirección. Las artes plásticas y la música también exploran este territorio. Y todas están reunidas por esta pregunta ahondada en torno a la percepción, su organización y sus límites. Lo cual equivale a decir una exploración de la capacidad y límites del hombre en el mundo.



LA AVENTURA, de Michelángelo Antonioni

Responsabilidad del sonido

MARCO BOHOSLAVSKY

Introducción.

Son de verdadero interés los conceptos de Paoletti sobre la singular ubicación del cine —él se refiere al mundo— entre los medios de expresión artísticos. Sería el cine el legítimo heredero de las más antiguas formas de mímica, las corporales y por ello debería atenderse al poder de sugestión derivado de su intrínseca espontaneidad. Sin entrar a discutir esta importante concepción del cine, cabe señalar que ella explica algunos aspectos de su evolución actual y venidera. Al rescatar de moldes sofisticados la naturalidad de la expresión y captación artística, el cine debería, en una u otra forma, absorber otras artes e integrarlas en su seno. En cierto modo eso ha sucedido.

Pero el cine se ha portado mal con las artes antiguas. El sonoro al incorporar palabra y sonido, debería haberse enriquecido con lo más substancial del teatro y la música. Sin embargo, el diálogo significó en muchos casos una pérdida del vital dinamismo del film; podría decirse que el cine quiso comerse al teatro... y se le indigestó. En cuanto al sonido no oral —música y ruidos— constituye la principal preocupación de esta nota. Por otra parte, el cine no ha logrado aún la altura de los hallazgos estéticos actuales de las artes plásticas. También los intentos de utilizar el color —quizás mereciera renglón aparte "Los 5.000 dedos del Dr. T"— y el relieve como elementos cinematográficos,

han sido fallidos por falta de maduración, en el primer caso, o de intención en el segundo.

El uso habitual del sonido

Sin descartar excepciones, algunas de las cuales serán mencionadas más adelante, se advierte en la historia del cine sonoro cierta incompreensión, por parte de los realizados de su responsabilidad artística frente a la introducción de la palabra y el sonido. La más grave consecuencia fue, sin duda, la que anticipábamos más arriba: el cine teatral. No sólo en defensa de lo más legítimo del cine, sino también por respeto al teatro, debe rechazarse como contraproducente el interpretar al film como teatro filmado o parlamento ilustrado.

Otro es el problema cuando nos ocupamos de la presencia en el cine de la música y el sonido en general. Si al mencionar comparativamente los problemas de la palabra, censuramos su uso por lo que ha tenido de negativo al referirnos al sonido no oral debemos hablar más bien de la ausencia de lo positivo. Y esto es porque si bien el sonido —entendiendo, de ahora en adelante música y ruidos con exclusión de diálogo— no ha significado un peligro artístico para el cine, es en cambio una magnífica posibilidad desperdiciada.

La música empezó por ser un medio de que no se escuchara en la sala el ruido de los antiguos proyectores y una agradable sensación suplementaria.

ria —si los o las pianistas eran tolerables— que no pretendía formar parte del film, sino del espectáculo. Ya en la época del cine mudo, con el auge de los westerns, la música comenta la acción sin preocupaciones mayores que cierta congruencia entre el dinamismo visual y el sonoro. Hasta tal punto pareció a algunos natural y cómodo dicho uso de la banda sonora —ya nacido el sonoro— que actualmente, después del gran desarrollo artístico y técnico, la música “comentario” es usada sin medida y responsabilidad en una alarmante proporción de films. No hace falta señalar ejemplos, ya que tal aberrante uso del noble arte musical, y si algo debe sorprendernos es que a agudas críticas a errores temáticos, dramáticos o fotográficos, no se unan más que tibias menciones a la calidad cinematográfica de la banda sonora.

El comentario musical es, en los casos más típicos, redundante, barroco o cursi. Quizás, y en general, puedan ser tomados entre estos ejemplos los modernos westerns, los films bélicos y otros de la flora de Hollywood. El simplísimo mecanicismo de composición es la redundancia. En las escenas placidas, música placida, en las cabalgatas, música ecuestre y en las batallas, música apocalíptica a toda intensidad para que sea oída sobre el estrépito concomitante. Hasta tal punto la música de estas películas en serie es a su vez hecha en serie, que llegó a haber en Hollywood un compositor “especialista en música para westerns”, Mischa Bakaleinikoff, cuyo nombre aparecía con una frecuencia digna de mayores méritos en la ficha de innumerables films del género.

Una ligera variante de la música “comentario”, situada entre esta y la música de “clima”, es la que podríamos llamar música “pintoresquista”. No es demasiado frecuente pero interesa porque, si bien no recordamos haber escuchado tarantellas en films italianos el cine argentino no puede invocar méritos homólogos. Ni que hablar de los films hechos por un país para mostrar las bellezas de otro. En tales obras y en los malos noticieros —que son los más— el mal gusto y la desaprensión resultan endémicos.

El film policial introduce dos importantes novedades en cuanto a uso

funcional de la banda sonora: da cabal relieve al ruido en su función dramática y ubica a la música en lugar destacado del relato cinematográfico a través del tipo “música de clima”, que si bien no es distintivo del género, cobra en este un papel importante. Sin embargo el ruido tiene, generalmente, una importancia dramática derivada del grado de tensión logrado por su ubicación en el desarrollo. Por ejemplo, el usual ruido de pasos en el momento preciso no crea sensaciones en el espectador que no sean las ya preparadas por desarrollo anterior. Lo cual no niega el mérito de este primer paso positivo. La música de clima, por su parte, no tiene independencia en su valor narrativo —por lo menos habitualmente— y allí se nota coincidencia con la música comentario, donde no hay contrapunto temático entre música y narración visual, sino paralelismo de valor estético dudoso.

Para finalizar con el film policial o de suspense, digamos que aún más que en otros géneros la responsabilidad de la calidad dramática de la banda sonora, depende de su validez musical intrínseca. Ejemplo, “El tercer hombre”.

Uno de los casos de tergiversación de la función de la banda en el film es el uso que podríamos denominar —no se nos ocurre un término menos antipático— “música de remiendo”. Todos los defectos dramáticos, no ya técnicos, del montaje se pretente ocultarlos con una presunta cortina musical. Así, la continuidad que debería ser espontánea es sacada de la gallería del compositor. Este método ilegítimo trata, lisa y llanamente, de engañar al espectador distrayéndolo mientras se le cambia la secuencia. Afortunadamente, esto se da sólo en el cine de peor calidad.

También la música, con menos virulencia que el diálogo, ha desplazado al cine de la pantalla. Es el caso de las comedias musicales y similares en las que muy simpáticas melodías pasan a usurpar el papel de la imagen en la construcción formal del film. Por momentos fueron —ya no están tan de moda— la sola razón de ser del film. Creo innecesario demostrar que eso no es cine, sino música ilustrada. De Al Johnson a Sarita

Montiel, el cine-broadcastings no ha dejado de ser una aberración.

Para cerrar la referencia a la banda mal usada, sólo queda decir que no siempre condice la calidad musical de la obra con el papel que cumple. Ha sucedido alguna vez que música de categoría asuma la tarea de elevar la calidad dramática de una secuencia que en sí no la tiene en grado suficiente —nos permitimos opinar así de la escena del bote de "Los amantes". Queda también abierto un interrogante sobre la música en los films japoneses ya que, si su belleza es evidente, la honestidad con que es usada no puede ser aceptada a priori, sobre todo si se escucha a críticos sutiles que observan que el film japonés es un film de exportación y lo exótico siempre agrada.

El uso correcto del sonido.

Queremos en rigor referirnos a aquellos films en que, si bien no se emplea el sonido en todas sus posibilidades, su uso es responsable, cuidadoso, importante y de buen gusto.

En algunas comedias suele suceder que el efecto cómico de una escena está tan dado por la música, como por la imagen y eso es característico de lo mejor de la escuela inglesa. Y no sólo la música —"Cómo matar a un tío rico"— sino también los ruidos, no subrayando sino participando, pueden aportar a la situación jocosa. He aquí un ejemplo de saludable integración del sonido en el cine. (Ruido de los zuecos de la burguesa en "Mi Tío", de Tati).

Más difícil es hacer mostrar la frontera entre la música comentario de un film trivial y la música, hasta cierto punto incidental, de las obras de Albert Lamorisse. Sus films pertenecen a un género propio, el cine-fábula, que requiere también un método sui generis de uso de la banda. Y la calidad que se nota en este relato musical, supera con mucho al mero comentario por su frescura, oportunidad y buen gusto. La música no es usada en todas sus posibilidades, pero sí lo es con inteligencia.

Una última acotación sobre el uso correcto de la banda. No sólo ha sido ésta empleada para salvar la conti-

nuidad, intento generalmente frustrado, sino también se le ha dado un rol en el ritmo cinematográfico, esta vez con mejor suerte. Urge una aclaración. En todo film sonoro la música toma una importancia preponderante en el ritmo. Pero, dado el carácter de esta nota, sólo nos interesan aquellos casos en que los que tal intervención ha sido conscientemente planeada. Ello es más frecuente en el cine moderno y especialmente entre jóvenes realizadores.

La cada vez más frecuente presencia del jazz es un fenómeno paralelo y de alguna manera independiente. La construcción del film no se resiente de esta sociedad con la banda debido a que no se han descuidado los elementos intrínsecamente cinematográficos, tradicionalmente responsables del "tempo". Representativo es en este caso "El regreso", film polaco de J. Passendörfer.

El uso plausible del sonido.

Cabe entonces preguntarse, qué se pretende del sonido en el film. ¿Cuál ha sido esa responsabilidad que los realizadores en general no han asumido? El problema se aclara con sólo estudiar comparativamente los deberes y responsabilidades para con otros elementos del film. No hay motivo para aceptar una independencia de la banda en la construcción general de la obra, como no la hay para el montaje, por ejemplo.

El realizador deberá integrar en su ubicación narrativa tanto al sonido como a la imagen y deberá exigir tanto de su compositor como de sus intérpretes.

Citando a Agel puede decirse que el sonido ha comentado, corregido o dirigido el tema del film cuando en rigor, debiera haber participado activamente del mismo. No debe pensarse que hacerlo así constituye una conquista formal sino responder a motivos muy serios planteados por las motivaciones más profundas y sutiles del hecho artístico.

Al comenzar la presente nota, mencionábamos la importancia que tenía el ubicar al cine en el concierto de las artes y su herencia de las más primitivas y puras formas de expre-

sión. Y sólo la música puede invocar méritos similares. No sabemos si fue antes o después de que el hombre primitivo aprendiera a dar saltos en el aire para manifestar su alegría, que aprendió a golpear un tronco hueco. Pero esto no pone en duda la antigüedad de una mímica sonora tan importante, al menos, como la mímica corporal. Espontaneidad emanada de su origen, intrínseco dinamismo y paralela fuerza emotiva emparentan al cine y la música. E iguales responsabilidades. Así como muy serios autores —Herman Hesse en "El Lobo Estepario"— atribuyen a la música nada menos que la causa de una tónica común en la actitud y psicología de la intelectualidad alemana de preguerra, actualmente no faltan quienes —no sin aire de reproche— atribuyen al cine responsabilidad en la formación de una ética rebelde en la juventud contemporánea.

Cómo puede lograrse la necesaria comunicación entre música y cine? No hay muchos ejemplos felices de lo que puede lograrse de esto. Pero creo que puede darse una idea de ello a través de la película "La Patrulla Infernal" de Stanley Kubrick y especialmente de la secuencia en la que el jefe de las tropas recorre las trincheras tratando de alentar a los hombres, sin la menor comprensión de su estado de ánimo. El intérprete capta totalmente la seriedad de su personaje y tanto sus palabras como su andar y forzada sonrisa, son majestuosas, frías, invulnerables. El clima es doloroso y todo sería solemne, sino fuera por un sutil elemento sonoro. Un redoble burlón de tambor, propio de un desfile de soldaditos de plomo, cambia por completo la escena, se burla del general mordazmente, y no echa sobre la situación la pesada culpa de su estúpida deshumanización. No reemplaza ningún elemento de la construcción visual de la escena, pero no obstante es irremplazable. La banda participa en la descripción como un engranaje en el funcionamiento de una máquina: sin preponderancia, pero sin pasividad. Cumple así cabalmente con su responsabilidad dramática.

No es casual que la potencia de la situación sea lograda por un contrapunto temático, significativo, entre sonido e imagen. Por el contrario, pare-

ce ser que puede esperarse mucho más de esta forma de construcción que de un paralelismo estrecho, a pesar de algunas pruebas en contrario —"Pacific 231" de J. Mitry—. También buena parte del dinamismo de "La Muerte de un Ciclista" se debe a un uso inteligente de la banda sonora, tan perfectamente engarzada en el montaje que no puede imaginarse al uno sin la otra. Y también acá, un contrapunto de muy buen gusto opone una alegre y sensual melodía calé a la cara desesperada de Alberto Closas y la inmediata imagen, casi instantánea, de una mujer zapateando.

Dejemos descansar a "Hiroshima mon Amour" hasta que el asombro ante su belleza deje de embotar nuestra capacidad de juicio. Y sólo mencionemos entre sus aportes el descubrimiento de la importancia sonora del diálogo, cuyas posibilidades escapan a toda predicción. Así el panorama queda enriquecido con la presencia no sólo de la música y el ruido, sino también de la melodía y ritmo del diálogo mismo con prescindencia de su contenido.

Conclusión.

Es difícil condensar en pocas líneas las causas, y por contraposición, las salidas para los problemas de compatibilidad entre imagen y sonido. Hay diferencia entre decir que falta integración de la banda y despreocupación frente a su papel, y dar con las posibilidades de superación de esta situación.

Sin duda, el primer paso indispensable es una toma de conciencia del realizador de la real existencia del problema. Hasta que este no se encuentre íntimamente convencido de que debe cambiar su actitud frente a la banda sonora, nada de lo que se logre será auténtico, y poco se habrá obtenido de valor. Pero tampoco basta con esto para que el asunto sea encarado con altura. Experiencias tan diversas como el cine argentino y la nueva ola francesa, enseñan que en cine no bastan las buenas intenciones. Hace falta taeto, imaginación, artesanía, "métier".

El primer paso práctico debe ser lograr una formación musical amplia del realizador, que le permita saber

qué es lo que quiere y cómo puede lograrse. Aun más, si ya no se admite que el montaje sea efectuado sin su participación y se hace cada vez más común su intervención en el guión, así debe estar presente su intención creadora en el trabajo del compositor de la música del film. Y cuanto más directamente, mejor.

Prestar atención a la música significa también prestárselo al compositor. Así lo entendió Eisenstein y la música para "Alexander Nevsky" la confió al gran Sergéi Prokofiev, de donde se enriqueció también el mundo musical con una cantata magistral. Suponemos que bajo un adecuado control del realizador muchos de los actuales compositores que se dedican al cine pueden suministrar partituras adecuadas, pero si así no fuera, queda la posibilidad de acudir a los clásicos, como es, porádicamente se está haciendo (Chabrol, en "Los Primos"; Maille, en "Los Amantes").

Al participar activamente en la elaboración de la banda, el realizador debe, sin embargo, contemplar sus propias limitaciones en la materia, para no repetir el error de Chaplin, hombre preocupado por la música de sus films, que desconoce que su talento musical no está a la altura de su talento cinematográfico.

Al mencionar a la música clásica, queremos decir música de gran calidad, no necesariamente antigua. Por el contrario, si el cine es por excelencia un hijo del siglo XX no cabe nutrirlo con materia vieja solamente,

sino esencialmente de lo que pertenece a este momento, lo fresco y actual, temática, plástica o musicalmente. Y así encontrarán cauce importantes preocupaciones estéticas de otras artes. Hallazgos similares pueden ser hechos en diversas artes. Por ejemplo, el mencionado descubrimiento de Resnais de las posibilidades musicales del diálogo, es equiparable a la reivindicación del valor estético del idioma latino hecho hace treinta años por el músico Orff. También el folklore espera un trato digno en todos los países.

Antes de terminar, señalemos dos hechos diversos que deben ser atendidos. El primero es el atentado que significa el doblaje del diálogo al idioma del lugar de exhibición —se habla de las tristes y jocosas consecuencias de una película japonesa doblada al español—, y el segundo es el ruido, que no ha sido todavía utilizado intensamente como no sea en lo que podríamos llamar por extensión, "ruido comentario". Estudiar este problema, es también estudiar a Mc Laren.

Digamos, para finalizar, que un replanteo de los deberes y derechos de la banda sonora puede acentuar aquello de que si el teatro es la mejor manera de decir algo, el cine es el medio más adecuado para hacerlo sentir al espectador. El cine de mañana quizás avance mucho en el camino que va del intelecto a la emoción, si logra equilibrar y armonizar todo lo que en un film interviene y ponerlo al servicio de una intención.

RECTIFICACION

En nuestro número anterior, el artículo "Los de la mesa 10; una obra importante", apareció erróneamente firmado por el Sr. Luis Fernández, quien nos ha solicitado que se efectuara esta aclaración.

Semblanza de Kon Ichikawa

Solamente una o dos veces cada diez años aparecen importantes realizadores. Después de la guerra fueron Kurosawa y Konishita; en 1938/39, Yamaguchi e Itami; al fin de los años 1920 Toyoda y Naruse y antes Goshu, Ozu, y Mitzoguchi. Es por esa razón que la mayoría de los realizadores que han alcanzado celebridad, están cerca de los cuarenta años. Hace mucho que todos ellos hacen cine y estos "nuevos" talentos no son nuevos en realidad, sino que han adquirido la independencia que les permite tener un estilo personal. Pueden citarse tres nombres principales entre ellos: Kon Ichikawa, Masaki Kobayashi y Yusushi Nakahira.

El espectador medio japonés oyó hablar de Ichikawa por vez primera cuando este recibió en 1956 un premio en Venecia por *BIRUMA NO TATE-GOTO* (El Arpa Birmana). Antes de esto se lo conocía como realizador de comedias ligeras de estilo americano. (*SEÑOR PU* de 1953, basado en un personaje de dibujos animados, fue un suceso popular) y como realizador de dibujos animados. El mejor de sus primeros films de marionetas, sobre una danza de Kabuki, fue prohibida por las autoridades americanas de ocupación, pues se consideró al "Kabuki" impregnado de espíritu "feudal".

La fuerza de *BIRUMA NO TATE-GOTO* sorprendió a todos, a pesar de que la sociedad productora Nikkatsu —que al principio había previsto un

film en dos épocas— lo haya brutalmente mutilado en el montaje.

Desde entonces Ichikawa gozó de mayor independencia. En 1956 realizó para la Daei *SHOKEI NO HEYA* (El cuarto del castigo) contribución sensacional a la serie de films sobre delincuencia juvenil y que contenía una de las más sensacionales escenas de violación del cine.

Hizo luego para la Toho, *TOHOKU NO ZUMU-TACHI* (Los hombres de Tohoku...) semi documental, semi experiencia expresionista, donde los decorados meticulosamente realistas —y a menudo reales— se mezclaban con perspectivas pintadas y decorados francamente artificiales. El film no gustó y jamás pudo ser terminado, pero fue exhibido con un final agregado y poco convincente. Después de este fracaso, Ichikawa volvió a la Daei para la cual hizo tres films en dos años. Su perfección debía de asegurarle la independencia total en una industria donde la independencia y el poder son indispensables si se quiere expresar lo que quiere decirse.

El primero, *ENJO* (Conflagración, 1958) fue mostrada en los festivales de Venecia y de Londres del año 1959. Es una adaptación de una novela de Yukio Mishima: "El templo del Pabellón dorado", sobre el incendiario del famoso templo Kinkakuji de Kyoto. El film, gracias a su diálogo y a sus flashback justamente colocados, cuenta la historia de un muchacho que lle-

ga a creer que debía destruir lo que que más amaba.

La fotografía, obra de Ichikawa y Kazuo Miyagawa —operador de RA-SHOMON— era espléndida. Por primera vez, prácticamente, el cine mas cope era utilizado inteligentemente y en forma fecunda. Y la imagen negra y blanca era de una belleza sin igual. Particularmente acertada era la utilización de la arquitectura. Ichikawa y Miyagawa —a quienes gusta mucho usar sólo una parte de la ancha pantalla— situaba la acción en la extremidad izquierda, por ejemplo, utilizando para equilibrarla un detalle de arquitectura que, una escena tras otra, creaba a la perfección la atmósfera del templo. En una escena muy corta, Ichikawa colocaba al estudiante en un balcón del espléndido templo Kyomizudera de Kyoto y lo filmaba desde muy lejos, desde abajo en el valle, con un teleobjetivo. El resultado era un bajo relieve deslumbrante del techo del templo, que parecía aplastado, y un estudiante minúsculo y negro perdido en el laberinto gris de las tejas y de la madera de construcción. Y siempre, por sobre todo, estas creaciones formales servían para subrayar la significación de la escena. Estéticamente pródigo, el film no utilizaba nunca la estética por sí misma.

Hermoso e inquietante fue KAGI, 1959 (Pasión extraña). Si en CON-FLAGRACION belleza, amor, sexo eran iguales a destrucción, en KAGI, el sexo significa enfermedad, medicina, muerte. El film, adaptación bastante alejada de un "best-seller" de Junichiro Tanizaki, estudia la vida sexual de un matrimonio de edad mediana y muestra, paralelamente, los amores pre matrimoniales de su hija y del joven doctor que es su novio.

En este film, la historia que se cuenta es desagradable pero verdadera; es una nueva interpretación del tema amor-muerte, donde ciertas acciones humanas, las más sórdidas, son mostradas a través de escenas de la más pura belleza visual.

NOBI, 1959 (Fuegos sobre la llanura) está inspirado en una novela de guerra de Shoen O-Oka y gira alrededor de la muerte y del último refugio del deseo: el canibalismo. Este film, a pesar de todo, dice mucho más que lo que un simple resumen podría ex-

plicar. Es una contribución a un estilo visual, controlado y estudiado —casi la mitad de la obra es sin diálogo— que, como casi todos los estilos fuertemente marcados, crea un mundo aparte, un mundo que fuerza nuestra simpatía y confunde nuestras emociones. El hecho es que el film no suscita ninguna repulsión — y el tema central de la última parte es la antropofagia— debido únicamente a la calidad del libreto, escrito como todos los libretos de Ichikawa, por su mujer, Wada Noto, a la honradez del realizador, y a la belleza sideral de las imágenes.

Pocos films han reflejado con tanta lucidez los horrores cotidianos que constituyen la catástrofe que se llama guerra. Una marcha penosa a través de la selva, un avión se aproxima, todo el mundo se aplasta contra el suelo; el avión pasa, sólo la mitad de los hombres se levanta y sigue su camino, tropezando, sin mirar detrás de sí.

Un plano de un hombre paladeando sal por primera vez, después de meses; una lágrima involuntaria cayendo sobre su mejilla. El encuentro de un soldado moribundo, en lo alto de una montaña, comiendo la tierra que viene de masticar. Las largas marchas bajo la lluvia donde los zapatos de un soldado, tirados por él porque están demasiado usados, son recogidos por otro cuyos zapatos estaban peores. Hombres muertos, acurrucados como animales, privados aun de la dignidad inherente a la muerte.

A pesar de que estos tres films no carecen de defectos —ENJO tiene varias escenas incómodas, KAGI un fin ridículo, NOBI un ritmo tan lento que muchos lo encuentran aburrido— representan una tendencia nueva en el cine japonés. Y lo que es más importante, experiencias emocionales totalmente valiosas. En todo caso, prueban con seguridad que Kon Ichikawa es uno de los mejores realizadores japoneses.

DONALD RICHIE

(De «Sight and Sound», según la versión francesa aparecida en «Cinema 60», N° 47)



LOS FILMS DE HOY

K A G I

Título castellano: PASION EXTRAÑA.

Título inglés: ODD OBSESSION (Obsesión torturada).

Origen: Japón, 1959.

Realización: Kou Ichikawa, según la novela "La Llave" de Junichiro Tanizaki.

Guión: Kou Ichikawa y Wada Noto.

Fotografía: (Cinemascope y Agfacolor): Kazuo Kiyagawa.

Interpretes: Machiko Kyo (Ikuko Kenmochi), Ganjiro Nakamura (señor Kenmochi), Junko Kano (Toshiko Kenmochi), Tatsuya Nakadai (Kimura), Tanie Kitabayashi (Hana), Jun Hanamura (doctor Soma).

Producción: Misaichi Nagata.

Distribución: Warner Bros.

Duración original: 100 minutos.

Distinciones: al tema más audaz; a la mejor fotografía; a la mejor compaginación, en el festival de Cannes de 1960.

O. GARAYCOCHEA

La pasión del señor Kenmochi urde un juego que rápidamente se vuelve en su dominador, porque las piezas con las que pretende ejecutarlo son también jugadores como él mismo. La hija utiliza estas maquinaciones, envidiosa del atractivo de la madre, para conseguir su perdición. La esposa aprovecha los designios de que es víctima para satisfacer sus propios planes: apartando a su hija del novio, consiguiendo a este y en un alarde de burla, finalmente, matando al señor Kenmochi mediante la satisfacción de sus deseos. Kimura, por su parte, objeto de preocupación de los tres Kenmochi, especula con el respaldo económico y la posesión de las mujeres que podría conseguir de ser amables con ellos.

Parece imprescindible orientar un análisis de KAGI según su narración, porque Ichikawa hace su expresión de la narración fílmica, trabajando a través del material literario, y porque la suya es una directa narración de la trascendencia.

Los personajes.

El señor Kenmochi, especialista en antigüedades, conocedor de arte. Al borde de la senilidad y la miseria económica.

Ikuko, su esposa, "mujer a la antigua" según su propia definición. obedece a Kenmochi pero es reticente en lo erótico —y Kenmochi complementariamente, cae en la decrepitud—.

Toshiko, la hija de ambos, joven de poco atractivo físico; resentida y envidiosa de su madre —rasgo opuesto al deseo sin límites del padre—; forma- ción y costumbre occidentales.

Kimura, practicante de medicina, amante de Toshiko; suministra drogas a Kenmochi y corteja a la hija para conseguir respaldo económico para su carrera, ignorando la ruina de los Kenmochi.

Hana, anciana criada incapaz de percibir correctamente —daltonismo—; no obstante toma a su cargo, al final, el papel de juez-verdugo.

Unicamente para proceder a un primer análisis, se desglosan a continuación diferentes aspectos parciales de la obra.

Psicológico: El trazado de los perso-

najes, pese a la ambigüedad de las situaciones, es muy ncto. Kenmochi procura restaurar su vitalidad amoratoria mediante ejercicios físicos, drogas, otros alicientes no explicados con claridad —Ikuko rehusa recordar lo de la noche anterior— y transfiriéndose la personalidad de Kimura. Posee a su mujer drogada como si fuera el joven; sus maquinaciones están dirigidas tanto a autoprovocarse celos como a poner a su esposa en disposición de amar a Kimura para aprovechar él esa situación —Kimura relata un sueño donde ve un desierto sin fin y el señor Kenmochi, posteriormente, identifica a su mujer desnuda con esa imagen—. La obsesión de Kenmochi parece ser provocada, en gran parte, por el rechazo de Ikuko.

Ella, aunque atada por sus costumbres de obediencia, encuentra en esa actitud el modo de liberarse. Debe notarse que se entrega a Kimura mucho después de lo que el marido y la hija sospechan, pero esto la torna tan decidida que al enviudar no tema calcular el matrimonio de Kimura y Toshiko para seguir relacionada con el joven. Ikuko ha despertado de su pasividad y revela tanta crueldad como los que la torturaban.

La hija es dominada por la envidia hacia su madre. Cuando en el encuentro con Kimura observa las fotos "Ikuko desnuda, promete "yo también puedo hacer eso". En su relación con el joven persiste el sentimiento de frustración; al comienzo él ha olvidado una cita; durante la primera visita de Kimura, no quiere tratarlo en presencia de la madre.

Kimura aprovecha la situación y cae víctima de ella; sus últimas palabras subrayan su amoralidad: "¿porqué matarme a mí? ¿Qué tengo que ver con todo esto?".

Humorístico: La complicada trama erótica es advertida como una sátira hacia el final de la obra; los caracteres deformes aparecen bajo un aspecto burlesco. El ingenioso crimen de la señora Kenmochi, la melodramática seriedad de la hija cuando cree envenenarla, alcanzan progresivamente una abierta comicidad. La criada pone veneno en la ensalada, todos se sirven, Kimura la encuentra apetitosa y se sirve de nuevo, y las tres cabezas caen



inertes sobre la mesa. La ridiculez e hipocresía de Ikuko están marcadas en el encuentro con Kimura, cuando ambos se abrazan apasionadamente mientras intercambian preguntas y respuestas corteses acerca del señor Kenmochi que agoniza pocos metros más allá.

Social: El film parece simbolizar, en las dos parejas de diferentes generaciones, el conflicto entre las antiguas costumbres y las nuevas. Kenmochi viste y vive a la antigua —exceptuando el televisor y algún otro implemento—, se ocupa de objetos de arte, antigüedades. También su esposa está dentro de las normas tradicionales; “soy una mujer a la antigua”, dice justificando su ciega obediencia al marido. Los jóvenes, en cambio, visten occidentalmente, tienen ocupaciones occidentales, son estudiantes de medicina, de lenguas europeas. En los padres se señala la falsedad de las apariencias de dignidad tradicionales. En los jóvenes la ausencia de moral, rapacidad y pobreza espiritual. Hay un eco del conflicto entre las figuras del masajista y la enfermera, que en sus técnicas y

maneras enfrentan oriente y occidente. La única referencia histórica está dada por el insecticida de la época de la guerra, y tanto en la figura del doctor Soma como en la del mismo Kenmochi aparece el tema de la autoridad absoluta.

Religioso: En su adoración exasperada, Kenmochi compara a Ikuko con la estatua de la diosa de la bondad. Se lo ve separándose de la estatua yacente cuando escucha que alguien se acerca; después la estatua es llevada a la alcoba, donde permanece como testigo de las acciones perversas. Kenmochi expresa verbalmente esta semejanza, y ya parálitico, al señalar a la diosa indica a su mujer que quiere verla desnuda. La confusión estético-mística es reforzada por el hecho de que, fuera de estas alusiones, el señor Kenmochi no hace la menor referencia religiosa. Tampoco los demás, lo que hace resaltar tal sentido. KAGI es el ritual de la posesión erótica, así como BIRUMA NO TATEGOTO (El Arpa Birmana) el ritual de la caridad.

Construcción.

Las relaciones entre los personajes son muy complejas. No hay un protagonista exclusivo. El señor Kenmochi es quien desencadena el drama, pero al mismo tiempo todo gira alrededor de Ikuko, y Kimura es el medio que utilizan los tres Kenmochi para satisfacer sus obsesiones particulares. Según se considere uno u otro como centro dramático, varía el sentido del film. Según Kenmochi es la locura casi religiosa por mantener la vitalidad perdida. Según Ikuko una egoísta peripetia liberadora. Según Kimura el retrato de un arribista frustrado.

Pero esta discriminación parcial sólo sirve para demostrar la unidad de la obra, construida como una fuga a varias voces de desarrollo clásico.

Tras la presentación de los cuatro personajes principales utilizando como elemento relacionante a Kimura —aunque no ocurren simultáneamente, estas escenas están separadas por imágenes detenidas señalando que lo que sigue no debe considerarse continuación— el film comienza en la visita nocturna. Allí Kenmochi expone su perversidad en primer término, complementado por la inocencia de Ikuko y Kimura; una vez desarrollado este tema, entra el de Toshiko —prepara la trampa para su madre al dejarla a solas en su departamento con Kimura, se entrega al joven por rencor— al que se sigue oponiendo el de Ikuko, mientras Kimura es lentamente desprestigiado. A partir del colapso, Kenmochi pierde importancia, iniciándose la preponderancia maligna de Ikuko; Kimura ya es su cómplice; el tema de Ikuko culmina después del entierro del marido en tanto surge, netamente, la rapacidad de Kimura. Las esperanzas de Ikuko —felicidad “a tres”— y las de Toshiko —muerte de la madre y felicidad “a dos”— son dominadas por la acción de Hana, presente en toda la acción anterior como elemento monocorde y secundario.

En BIRUMA NO TATEGOTO existía ya una construcción semejante: en la misma crisis del final de la guerra perdida, se contraponían la decisión de Misushima de abandonar los “ideales”—patria, familia— y la del teniente de la compañía diezmada que elegía seguir siendo fiel a esas abstracciones.

El conflicto, como en KAGI, no llegaba a ser dialéctico porque ninguno de los dos hombres afirmaba realmente una posición: Misushima por no afirmarla verbalmente; el teniente por conocer la vacuidad de las convenciones aceptadas.

En la coda final de KAGI, los policías hacen un balance de los sucesos anteriores según el conocimiento exterior que tienen de ellos, mientras Hana dice que era preferible el crimen a la perversidad. Los cuatro muertos comprende sus acciones aunque sólo en su función utilitaria, y esto se contraponen a las percepciones imperfectas —daltonismo, juego del veneno rojo y del polvo limpiador verde—, pero moralmente netas de Hana.

La música sólo es usada como un signo de puntuación. Un tema grave y amorfo subraya la obsesión de Kenmochi; arpeggios de cuerdas satirizan la alegría de Ikuko ante la muerte de su esposo, o en el colapso de Kenmochi. En las escenas del hospital, la presentación de los tres Kenmochi es acompañada por ecos confusos y rasantes; una fronda nocturna que aparece dos veces lleva también ruidos mezclados, semejantes a chillidos de animales. En BIRUMA NO TATEGOTO las acciones estaban coordinadas por el canto coral; la piedad de Misushima era transferida a un nivel de experiencia total por un himno fúnebre y la música del arpa era la voz misma del monje. La falta de armonía espiritual de los seres de KAGI, se advierte mejor porque sus actos están despojados de ese comentario de lo fundamental, ese concreto testimonio del hecho de la revelación que era la música de BIRUMA NO TATEGOTO. El ritmo violento que hubieran podido proveer las pasiones cerradas y frenéticas de KAGI, es disuelta por la racionalización parcializada y extremista a la que las someten los personajes y la visión serena de la cámara; el conflicto entre pasión y determinación se resuelve en una prosa irregular y disonante, cuya hibridez se adecúa críticamente a las acciones deformes.

El color. El tono general de KAGI es muy bajo; predominan azules y zonas de absoluta sombra; los rostros iluminados casi siempre parcialmente y por una sola fuente, son trabajados



en un rosado muy neutro —en especial la gran máscara monocroma de Ma chiko Kyo—. El verde aparece pocas veces, siempre muy frío, mezclado con el azul en las escenas nocturnas. El rojo aún en menos oportunidades y con clara intención simbólica: al comienzo en las arterias del mapa fisiológico; después, con importancia dramática decisiva, en el tarro del veneno.

Conclusión.

En KAGI, como en BIRUMA NO TATEGOTO, lo que se sabe concretamente es siempre menos de lo que se cree interpretar, y fracasaría la crítica que un alarde de equivocada objetividad y falta de comprensión procurara ceñirse sólo a esos datos concretos, porque las acciones en sí apenas consiguen informar una parte mínima de lo que realmente significan. La pasión de la caridad de Misushima se expone siempre parcialmente: unas veces se lo ve en la acción de la caridad misma, sin hablar; otras, se oye la lectura de su carta y sólo se ve a los oyentes y el reflejo de la luna en el agua. Y cuando Misushima explica personal

mente su pasión lo hace por un medio no discursivo: transfiere su voz al sonido del arpa. En KAGI la rapina erótica que anima a los personajes es por sí tan exclusiva que dificulta la percepción de su verdadero sentido; la certeza de los hechos sigue siendo un dato parcial, el significado es equivoco a pesar de que la cámara muestra los hechos sin distorsión. La ambigüedad no indica en este caso grandeza espiritual sino, cuando más, grandeza de la pequeñez espiritual. En la superficie de las obras este contenido está apenas subrayado (1).

El autor, ante lo que la obra tras-

(1) La oposición entre ambos temperamentos está descrita por Martin Buber en «YO Y TU»: «Uno se allega a ciertos seres sólo en la medida en que está ávido de sacar de ellos partido; más aquél que vive en la virtud de la realización presente, sólo puede estar ligado a ellos en la relación. Y sólo aquel que está así ligado es el único pronto para el encuentro de Dios. Pues sólo él afronta la realidad divina como una realidad humana». En otro párrafo se resume también: «El hombre que está dominado está poseído por la necesidad de poseer».

ciendo desaparece como voluntad. El desdén por los personajes de KAGI no parece indicar un simple no-compromiso de Ichikawa con el carácter y las convicciones particulares de sus personajes; Ichikawa permanece fuera de lo que se relata. Ni desapegado como Ophüls, ni atento observador como Bresson; sólo en Buñuel se encuentra un propósito semejante. Ese desdén se extiende también a Misushima aunque la peripecia de éste sea la santidad. El ser ajeno, no comprometido emocionalmente con los personajes cualesquiera sean, no es sino el reconocimiento por el autor de la imposibilidad de conocerlos totalmente. Reconocimiento de la existencia autónoma de estos personajes que pueden

ser herméticos y ambiguos, tanto como la realidad. Esto puede darse claramente porque los personajes de KAGI y BIRUMA NO TATEGOTO se hallan paralelamente enfrentados con los confines de la condición humana. Por un lado el infierno de las pasiones egoístas; por el otro el sentido de la comunicación en el conocimiento íntimo personal. La pequeñez de una posibilidad impide la identificación; la grandeza de otra, que pueda abarcársela en un solo intento. En última instancia, es intransferible. No hay en esto voluntad de impedir la expresión directa; la abstención del autor señala la efectiva resistencia del contenido último de la obra a ser manifestado como una simple expresión personal.



La escuela cinematográfica de Lodz

HELLEN FERRO

El cine polaco ha alcanzado una categoría capaz de atraer la atención de los grandes públicos internacionales, lo debe en gran parte a la capacidad de los egresados de la Escuela Estatal Superior de Teatro y Cine (Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna y Filmowa) "León Schiller", que funciona en la calle Targowa 61 de la ciudad industrial de Lodz —donde se encuentran también los estudios principales de la cinematografía polaca—. La escuela está dirigida por Jerzy Toeplitz, ligado a las cinematecas internacionales y a múltiples instituciones cinematográficas mundiales y fue fundada en 1947, como escuela de cine paralela a la escuela teatral que databa de 1946. En 1958 se fusionaron ambas escuelas pues se consideró que la labor de los intérpretes exigía un mismo aprendizaje en el que se les mostrara las distintas técnicas interpretativas que diferencian a los actores de cine, T. V. y teatro.

La escuela cuenta hoy con 258 alumnos distribuidos de la manera siguiente: Directores, 24 —cursos de 3 a 4 años—; Operadores, 41 —de 4 a 5 años—; Directores de Producción, 16 —4 años—; Actores, 82 —4 años—; Críticos y teóricos (con sede en Varsovia), 40 —3 años—; Curso especial para operadores (externo, para gente experimentada), 20 —2 años—. El departamento teatral se encuentra en reorganización pero existe un curso para directores de teatro vocacional, cuya duración es de tres años y que cuenta con 35 alumnos.

El examen de ingreso es muy severo al extremo de que, por ejemplo, de treinta candidatos que se presentan se selecciona la mitad para el examen e ingresan unos diez aspirantes. Para los alumnos de director y de crítico se exige una formación universitaria o una capacitación especial en alguna escuela de arte. A los otros cursos se puede ingresar con título de bachiller.

La escuela se caracteriza por dar una gran importancia a la práctica. De la teoría se pasa de inmediato a la práctica, avanzándose así por grados.

Desde el primer año comienzan los ensayos experimentales.

Cada estudiante de dirección debe realizar dos films por año de unos 60 a 90 mts. de extensión. Se filma en 35 mm. y después del segundo año con sonido y a veces en color —la escuela dispone de estudios propios y solamente recurre a los grandes estudios estatales para el trabajo de laboratorio—. El estudiante tiene en Lodz mucha más libertad que en otras escuelas. En Moscú y Roma el profesor corrige al alumno en el momento. En Lodz el alumno trabaja libremente y puede así desarrollar su personalidad. La tarea del profesor se efectúa antes y después de realizados los ensayos filmáticos de los alumnos. Únicamente se tiende a unir, en el equipo de filmación de los estudiantes, a un director inexperto con un operador más capacitado —de un año superior—. Se busca así ligar más estrechamente a ambos, dar más autoridad a los operadores y aminorar el divismo de los directores. Así se ha dado al cine polaco una característica fácilmente advertible en los films que se exhiben comercialmente: el operador tiene así una importancia pareja a la del director.

Los alumnos pueden elegir libremente su tema de filmación; únicamente se les indica el género que deberán escoger —comedia, drama, sátira, etcétera—. Para filmar —según lo avanzado de los estudios— se les da de 2 a 40 mil slotis —un sloti equivale a unos 80 centavos argentinos— y se les hace realizar con los alumnos del equipo técnico y con aquellos que estudian producción, un presupuesto para "producir" el film.

Los cursos teóricos comprenden: Historia del Arte, Historia del Cine, Psicología y el análisis de películas en base a una cinemateca que posee la escuela y los films que le suministra la Cinemateca de Varsovia, que surte también a los numerosos cines clubes del país.

Al comenzar sus cursos el alumno tiene un profesor guía, que lo va siguiendo en los años sucesivos —de

manera que todos los años hay un nuevo profesor en el curso inicial—.

Al finalizar sus estudios los estudiantes de director y de operador deben presentar un film de largo metraje —de unos 40 minutos— que es aprobado por un jurado compuesto por profesores de la escuela y por directores o especialistas ajenos a la misma. A veces esos trabajos finales se reúnen en un film en varios episodios que se explota comercialmente. La T. V. también se interesa en estos trabajos finales.

Los críticos y teóricos, para los que se escogen alumnos con alguna preparación cinematográfica previa, tienen un curso común que dura dos años. En el tercer año se les especializa —crítico, archivero, escenarista, lectoras en cine clubes, etc.—. Como este curso se ha iniciado en 1959 todavía no se ve el resultado; pero los institutos especializados del Estado se interesan ya en esos estudiantes.

El curso de actores, como ya dijimos, es común a los de cine, T.V. y teatro con iguales programas, pues se considera que el intérprete es uno solo. Se les enseña únicamente las diferencias entre uno y otro género. En la actualidad se proyecta filmar películas educacionales para los actores —una mostrará como llevar una indumentaria de época, otra como caminar, otra como pronunciar, etc. etc.—.

La escuela ha tenido dificultades en su desarrollo. En primer lugar la de encontrar profesores. Los egresados hallan un cine en actividad y necesitan de nuevos elementos —únicamente Andrej Munk es, de los egresados, profesor de la escuela—. Las dificultades financieras han sido grandes. La escuela cuesta anualmente el valor de dos films de largo metraje —unos 10 millones de slotis— y, como se ha dicho en la Argentina respecto a nuestras escuelas de cine, se ha alegado que es mejor emplear ese dinero en los departamentos técnicos de las universidades o en hospitales. Pero el cálculo es errado, en primer lugar, porque algunos de los films producidos en la escuela llegan a la explotación comercial y luego porque una cinematografía que produce cerca de 20 films al año —unos 100 millones de slotis— necesita de la capacidad de los alumnos de la escuela, de donde egresaron An-

drej Munk —“Heroica”— Andrej Wajda —“Kanal”, “Cenizas y diamantes”— y Chmielewsky —“Eva quiere dormir”—. La formación de técnicos para cualquier industria es cara pero la experiencia indica que esa inversión es ventajosa. Así se ha comprendido en Argentina en muchos sectores.

Han egresado de la Escuela de Lodz, desde su fundación, 215 alumnos, de los cuales 90 han rendido sus exámenes finales y se han diplomado. El diploma puede obtenerse fuera de la escuela, cuando un alumno se incorpora a un equipo profesional e indica que el film donde interviene será el que debe presentar para graduarse —el que de ordinario se rueda en la misma escuela—. Los alumnos vienen principalmente de Polonia pero también de las democracias populares —la cortina de hierro para los occidentales—. En la actualidad hay un alumno de Pakistán. Pero los estudiantes extranjeros interesan poco al gobierno polaco: los estudios cuestan caros y se espera que el estudiantado devuelva lo gastado al país y no lleve a otras tierras su experiencia.

Únicamente el sistema de becas o de intercambio de alumnos podría abrir algo más las puertas de la Escuela de Lodz a los alumnos de occidente.

La Escuela Estatal Superior de Teatro y Cine cuenta actualmente con 52 técnicos, 70 administrativos —guardianes, chóferes, contadores, etc.— y 68 profesores, bibliotecarios, asistentes, etcétera. En 1959 el presupuesto de gastos fue de 11 millones.

Tal es en síntesis la organización y funcionamiento de la escuela cinematográfica de Lodz. El cronista extrae una conclusión inmediata: no deben fundarse muchas escuelas de cine, como ocurre en Argentina donde los presupuestos universitarios costean magramente establecimientos deficientes. Debe haber una sola escuela de cine costada por el Estado, con un presupuesto adecuado, o costeada en común por varias universidades —con derecho a un porcentaje de alumnos de acuerdo a sus aportes—, y por el Instituto Nacional de Cinematografía —aporte directo o en becas—. Únicamente así se lograría reunir un cuerpo de profesores capacitados y un material técnico adecuado a los fines que se persiguen.

Vigencia de las tomas continuas

CARLOS A. FRAGUEIRO



ESTA NOCHE O NUNCA, de Michel Deville

Aproximación.

Día tras día, y de más en más, los nuevos films presentados incluyen escenas construidas con tomas continuas, de larga duración. El procedimiento no es, por cierto, nuevo, pero sí lo es la

actitud de los realizadores hacia su empleo.

Anteriormente, en efecto, ese sistema estaba condicionado por el empleo de otras técnicas —profundidad de campo en Wyler y Welles, alteraciones espacio-temporales en Benedek-

Sjöberg y Bergman entre otros, etc.—. Su utilización no era producto de una voluntad determinada y consciente, sino que ello resultaba, como accidente circunstancial, de la resolución de la escena dada. En los films actuales, en cambio, se observa una manifiesta decisión de construir elegidos momentos de la obra —las escenas apas— en esta forma.

Su aporte, singularmente valioso, contribuye de manera fundamental a la concreción de la "puesta en escena cinematográfica". Esta designación, de indudables reminiscencias teatrales, no deberá entenderse como reconocida limitación, sino como provisoria referencia a un fenómeno absolutamente válido. Por otra parte, si bien la escena cinematográfica ha existido siempre, ella aparece ahora netamente vitalizada. A los medios y concepciones que intrínsecos puristas no titubearían en designar como "teatrales" el cine une su fisonomía particular; el resultado es, sin lugar a dudas, un estilo nuevo. Como toda innovación, su empleo puede redundar en fríos tecnicismos o, por el contrario, aportar una perdurable renovación de lenguaje.

De cualquier manera, el sistema irrumpe con alguna violencia en los moldes convencionales de la gramática cinematográfica, trayendo algunas complicaciones que se analizarán sumariamente.

Composición.

Es necesario precisar, antes de entrar en el tema, los dos aspectos similares en significado e importancia, que se designan bajo el término composición. Una primera acepción, la más corriente, entiende por "composición" lo que en realidad debería especificarse "composición del cuadro o imagen", vale decir, el encuadre. La segunda, que importa en otro plano mucho más trascendente a los fines creativos, es la "composición de la escena", es decir, el ordenamiento efectuado por el realizador de los elementos de un pasaje dado.

En la composición de la imagen se encuentran las primeras dificultades, por cierto de un orden menor en la valoración estética. Sabido es, en efecto, que el cuadro cinematográfico exi-

ge una exacta composición con el fin de permitir su rápida asimilación por el espectador. Ella va del perfecto equilibrio —o elegido desequilibrio— a, la que se considera más significativa disposición de los elementos plásticos en los diversos planos del encuadre.

Con el sistema tradicional del trabajo, de planos cortos, de tomas más o menos breves, las dificultades no van más allá de las propias de toda obra de creación fílmica. El realizador efectúa, o mejor dicho, materializa el encuadre previsto, en la colocación de la cámara, sus movimientos, —en el caso de ser ellos necesarios—, la interpretación de los actores. Se filma. Por lo general, todo dura unos pocos segundos exigiendo contados movimientos del equipo técnico y de los intérpretes, y los planos posteriores y anteriores conformarán en la mesa de montaje la escena definitiva. Es decir, es así relativamente fácil mantener una composición correcta. Conviene señalar, además, que se menciona ya un nuevo elemento: el montaje. Por razones de claridad expositiva se lo trata por separado, aún cuando todos ellos están directamente relacionados y los aumentos o disminuciones de su importancia individual, son directamente proporcionales al empleo de uno u otro sistema.

Al pretender la resolución de la escena en una única toma, donde la duración alcanza a varios minutos, los movimientos de cámara son variados y complejos, los desplazamientos de personajes múltiples, el problema crece en forma paralela a la complejidad de movimientos previstos. Son ilustrativos, al respecto, los juicios de Torre Nilsson en el número anterior de "Contracampo". A todo ello debe agregarse, en la mayoría de los realizadores, un evidente interés en incorporar la escenografía a la tensión dramática de la escena, como se verá más adelante. Puede comprobarse, que son estos inconvenientes de tono menor. Su mención, empero, es producto de la decisión de examinar, aun someramente, todos los problemas de la nueva técnica.

La "composición de la escena", en cambio, puede verse afectada de manera mucho más importante. Al tratar un pasaje de la obra, en efecto, el realizador seleccionará aquel momento

que, a su juicio, contenga su fuerza fundamental. A ese momento, verdadero nudo de la escena, confluirán los instantes dramáticos anteriores y posteriores. Vale decir, existe una subordinación muy cierta a ese momento clave. Si el resultado de tal ordenamiento es correcto, la escena estará bien compuesta y se obtendrá el máximo de resonancia previsto. Con el ritmo clásico de trabajo, la elección de las tomas, su duración, está condicionada a la concreción de esa finalidad. Vuelve aquí el tema del montaje, como se ve, en nueva evidencia de su interacción con otros factores de la creación de la obra.

La resolución de la escena por medio de una única toma continua, trae con ella el peligro de permitir que ese instante capital quede desdibujado en el conjunto de la larga toma. Es válido advertir que tal peligro existe también en el sistema tradicional y que él puede ser salvado por una utilización inteligente de cualquiera de ambos métodos. Más aún, un feliz empleo de una toma continua, provocará —y ello se tratará luego— una solución más rica y superior.

Se puede concluir entonces, y como una manera de facilitar la comprensión de lo expuesto, que las perturbaciones provocadas por la toma única de la estética ortodoxa, se proyectan en la preparación de la escena —composición de cuadro, composición de escena— y en su resultado donde, fundamentalmente, importan las limitaciones que ella impone al montaje creativo. Pero este último aspecto se tratará por separado.

Montaje.

Marcel Martin distingue dos tipos de montaje, en una primera clasificación: montaje relato y montaje expresivo. Es preciso advertir, como el mismo autor lo señala, que no puede pretenderse una división exacta, pues es frecuente que ambos se presenten juntos. No obstante, es ella útil para la mejor exposición del tema.

El primero de ellos, cuya finalidad es hacer progresar la narración no se ve afectado por la toma continua. Por lo menos, no lo es de una manera decisiva dado que hasta cierto punto, ella sólo sería aquí una prolongación

temporal —mayor duración— de una toma clásica.

Para el montaje expresivo, en cambio, el problema es válido y de mucha importancia, ya que este apoya la resonancia de una escena determinada, en el exacto ordenamiento de sus fragmentos.

Spottiswoode señala al respecto, cuatro posibilidades diferentes: 1) Que el tono afectivo resulte de factores afectivos en el contenido de las tomas y no de la velocidad de corte. 2) Inversamente, que el tono afectivo resulte solamente de la velocidad de corte y no de los factores de contenido. 3) Que el tono afectivo resulte de dos factores interdependientes, contenido y velocidad de corte; y que ésta, aunque pueda producir tono afectivo cuando se combina con un contenido positivo, no pueda producirlo cuando este último es inoperante y viceversa. 4) Que el tono afectivo resulte de dos factores independientes, contenido y velocidad de corte, y que cada uno pueda operar en ausencia del otro.

De acuerdo con esa división, se advierte rápidamente que las posibilidades previstas en los puntos 1 y 4 no presentan dificultades. Si el tono afectivo depende sólo del contenido de las tomas, la ausencia de un montaje convencional no disminuiría la efectividad de la escena. Y si él es producto de ambos factores y estos actúan independientemente la falta de uno de ellos no afectaría el resultado final de la misma.

El punto 2, en cambio, constituiría la hipótesis más afectada. Sin embargo debe admitirse que lo realmente valedero en términos cinematográficos, no puede reducirse al solo artificio del montaje y, menos aún, prescindir del contenido de las tomas para remitirse a una posible resonancia afectiva a obtener por ese medio.

Por último, la posibilidad prevista en el punto 3 presenta el asunto en términos que reclaman una particular atención, ya que ella examina el caso más corriente en el lenguaje cinematográfico. Los dos factores mencionados actúan en forma conjunta en procura de la resonancia prevista, en la mayoría de las escenas del film.

Indudablemente, establecido el problema en términos de gramática clásica, la ausencia del montaje determinaría una cierta inferioridad, una me-

nor cantidad de oportunidades, para arribar al resultado correcto.

Pero, en la medida en que lo realmente importante sea ese resultado, deberán encontrarse los medios para obtener, en una única toma continua, una similar efectividad. Que ello es posible, no cabe duda. Véanse las declaraciones de M. Kalatazov al respecto, en este mismo número de "Contra-campo".

Debe anotarse, además, una circunstancia de orden temático. Al efectismo externo y en cierto modo primario de los films de años atrás, se opone un cine en el que prima la idea de transmitir al espectador. Si bien no tiene este aspecto carácter absoluto —el contenido ideológico puede hacerse efectivo con cualquiera de los dos sistemas; no es imprescindible que él exista— es bueno señalar como un arte con necesidades distintas, descubre y utiliza técnicas distintas a las anteriores.

Por último; no debe olvidarse, y los ejemplos prácticos confirman que es ella la solución correcta, que existe la posibilidad de alternar ambos tipos de trabajo. Las necesidades de la obra y de cada una de sus escenas, determinarán en cada caso el camino a seguir.

Espacio-tiempo.

De los dos aspectos que se han revisado hasta ahora, puede concluirse que la toma única y continua, no afecta de manera fundamental el lenguaje del cine, entendiéndose, y ya se ha señalado, que sus objeciones son salvadas por un reordenamiento de las formas de expresión. Esto último, es imprescindible si se quiere trabajar con ella.

Una dificultad de otro tipo la constituye el "espacio-tiempo". En este punto es necesario admitir una real y efectiva limitación. Limitación de ningún modo insalvable, como se verá enseguida, ya que existen los medios para superarla y aún más, ellos sistematizan su rico y variado empleo.

El cine crea su propio espacio-tiempo arbitrariamente, apoyado, fundamentalmente, en la discontinuidad. Ella se extiende de la construcción de una escena particular a toda la obra de un momento concreto a los distintos momentos que componen el film.

Para esto último, no se advierten inconvenientes, dado que las distintas secuencias conservan la facultad de encerrar un espacio distinto y un tiempo anterior o posterior al de la precedente. Y aún cabe la posibilidad de no recurrir a la fragmentación entre secuencias, como se ha visto en los mencionados ejemplos de Sjöberg: "*La señorita Julia*"; Benedek: "*La muerte de un viajante*"; y Bergman: "*Cuando huye el día*"; utilizando, también ahora aunque con una intención distinta, una única y continua toma.

Al considerar la construcción de una escena determinada, en cambio, la formulación del espacio-tiempo se ve afectada considerablemente. Forzosamente el tiempo deberá ser el necesario para el desarrollo de la acción y el espacio, el realmente comprendido en ella. Vale decir, los desplazamientos de actores y movimientos de distintos objetos serán aprehendidos "en sí". El largo camino recorrido desde la época en que la primacía del montaje reducía el espacio y el tiempo a la "expresión" ha arribado a un punto en que estos últimos reclaman una más justa "reproducción".

Puede preverse la existencia de furiosos detractores de esta afirmación; pero aunque es ella absolutamente cierta, no puede admitirse que la concepción opuesta reclame para sí la auténtica esencia del arte cinematográfico. Conviene repetir una vez más, que ellas no son otra cosa que distintos estilos de trabajo. Ambos son cine y la elección de uno u otro es directa facultad del realizador.

Vigencia de la cámara.

Uno de los aspectos más ricos de esta técnica, lo constituye la creciente importancia asignada al papel de la cámara.

Marcel Martin distingue en este aspecto dos funciones de la cámara: a) definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción y b) expresión de la tensión personal de un personaje. A ellas cabría añadir una tercera: "expresión de las resonancias tonales de una escena".

En efecto, la cámara es ahora componente activo y dinámico de la escena en lugar de limitarse a registrar, más o menos pasivamente, una

determinada acción. Ciertamente es que también en la gramática clásica, podía destacarse su tarea por medio de distintos y elegidos ángulos de toma, pero su efectividad es innegablemente menor. Piénsese, en ese orden de ideas, en los movimientos que "hilan" de un punto de atención a otro los distintos momentos de una escena, o la magnitud e intensidad dramática de un detenimiento de cámara después de varios movimientos rítmicos o la tensión de un encuadre particular en medio del recorrido del objetivo.

Destacable también es el inusitado relieve que cobra la escenografía en el conjunto del trabajo. Al intervenir casi siempre la profundidad de campo, todos los elementos del decorado están colocados a foco, interviniendo, de manera precisa y directa, en la resolución de la escena. Aún cuando tampoco ello es nuevo, su plena validez se veía resentida por el incomprensible estatismo de la cámara subordinada a la composición del cuadro y al juego de los actores —recuérdese entre otros a Wyler.

Se puede citar aquí, como ejemplos de tal voluntad de creación al mag-

nífico film de Michel Deville "Esta noche o nunca" o, entre nosotros, "Un guapo del 900" de Torre Nilsson donde, empero falta aún mayor ajuste de sus elementos. Hay aquí una función decisiva y decidida de la cámara que vigoriza y sensibiliza los componentes de la acción, hasta hacerlos casi palpables. También aquí, acaba el trayecto —temporariamente al menos— iniciado hace mucho tiempo en pro de su total liberación.

Conclusión.

A través de lo expuesto deberá entenderse que la contribución de la toma continúa a la "puesta en escena cinematográfica" es un punto notable de la evolución del lenguaje. Pretender que su empleo es erróneo o sostener que ella retiene para sí la exclusividad de la expresión es igualmente arbitrario. La única finalidad de esta nota fue señalar el hecho y revisar brevemente las alteraciones que él introduce en los moldes aceptados. Lo que allí haya de afirmativo o de negativo, pertenece al trabajo de los hombres.



UN GUAPO DEL 900, de Torre Nilsson

Entrevistas en Mar del Plata



Mikhail Kalatazov

P. — *¿Cree Ud. que hay una nueva generación de realizadores en la U. R. S. S.?*

K. — Sí, existe una generación nueva y muy interesante. Muchos de ellos son egresados de la Escuela de Cinematografía de Moscú. En el estudio Mosfilm, donde yo trabajo, hay veinticinco jóvenes realizadores; todos ellos de mucho talento. Más aún quiero subrayar que la mitad de los actuales directores de la Unión Soviética, son hombres jóvenes.

P. — *¿Existe una modalidad característica en esa nueva generación?*

K. — Las nuevas generaciones tienen algo nuevo. Es una ley natural, porque si así no fuera no serían jóvenes. Definir, sin embargo, una modalidad particular es ya más difícil. No se puede hacer una denominación general del tipo "nueva ola" francesa —que a mi juicio sólo ha dado dos o tres films originales para luego desaparecer— y no podemos pretender que nuestra nueva generación sea uniforme en su modalidad y pensamiento. Cada uno comprende la vida a su modo. Multitudes de jóvenes, por ejemplo, dividen sus pensamientos en relación al arte.

P. — *¿Se ubica Ud. dentro de la nueva generación?*

K. — Sí. A pesar de mi edad, mi típica posición, me coloca junto a la nueva generación.

P. — *¿Se encuentra dentro de una tendencia o escuela? En ese caso, ¿quiénes además de Ud., participarían de ella?*

K. — La tendencia principal consiste en que los nuevos realizadores hacen sus films tomando como base la vida vista por un hombre soviético contemporáneo. Ellos quieren hablar de ese hombre de hoy, de su psicología, etc.; de ese hombre que está construyendo el mundo actual. Se encuentra dentro de esa tendencia general, dos divisiones. La primera es una corriente de tipo psicológico o psicologista. La segunda —que es más afin

con mi modalidad— puede definirse como un cine poético. La poesía, la plástica, la música, dan muchas y mejores posibilidades de descubrir la imagen poética de los protagonistas del film, que aquellas tendencias de carácter fundamentalmente naturalista.

P. — *¿Qué importancia asigna al trabajo de cámara? ¿En qué proporción trabajó con el cameraman en el film PASARON LAS GRULLAS?*

K. — En ese film en un treinta por ciento, aproximadamente, pero en mi última obra LA CARTA NO ENVÍA, bastante más de la mitad. A mi juicio la cámara debe entrar en el alma humana, pero debe hacerlo en forma imperceptible. Procuró encontrar los medios que me permitan mostrar a fondo el comportamiento humano. Por otra parte, trabajo siempre con el mismo cameraman.

P. — *¿Permite alguna libertad en el orden de la creación, al cameraman?*

K. — En todo el trabajo hay una permanente compenetración, un perfecto entendimiento. Probablemente ello se deba a que durante muchos años yo trabajé como cameraman. Me parece muy importante que el realizador conozca perfectamente la cámara, pues así podrá expresar sus rasgos individuales. Este año daré una serie de conferencias en la Escuela de Cinematografía de Moscú, donde he de dar igual importancia al arte del cameraman y al del director. El director que no conoce la cámara, se parece al pintor que toma la mano ajena y con ella pinta.

P. — *¿Tiene preferencia por las tomas fijas o en movimiento?*

K. — Depende de lo que quiera mostrar o decir. Depende de la escena y de como uno la entienda. Muchas veces, en el curso del trabajo encuentro el medio o la forma de hacer las cosas. Personalmente, me gusta mucho una cámara ligera. Si pudiese filmar con una cámara de 16 mm. o de 8 mm. conseguiría una expresión perfecta.

P. — *¿Tiene un método de trabajo definido?*

K. — Preparo siempre toda la película yo mismo. Durante la filmación

disocio la preparación del equipo técnico y la de los actores para impedir que estos se vean afectados psicológicamente. Esto sólo puedo efectuarlo por la capacidad del equipo técnico que sabe adecuarse, seguir el juego de los actores, sin trabar su propio desenvolvimiento.

P. — *¿Qué sentido expresivo atribuye a las tomas largas?*

K. — Importante y decisivo. El montaje, tal cual lo concebía Pudovkin, ya pasó. Quisiera hacer un film de veinte tomas, con el montaje efectuado en la cámara. Sería un montaje con otro sentido y, en cierta forma, significaría duplicar la dirección con la cámara. En mi próximo film se verá la importancia que tiene para mí esta concepción.

P. — *¿Reconoce en su obra alguna influencia?*

K. — No sé. Me han gustado mucho Pudovkin, Dovchenko y Ford.

Giulio C. Castello

P. — *¿Que piensa de las escuelas de cinematografía?*

C. — Creo que ellas tienen una función muy importante: renovar los cuadros cinematográficos. En ese sentido, esa tarea no es sólo importante, sino también muy pesada.

Para lograr esos objetivos, debe cuidarse de que la teoría no prime sobre la práctica, que es por cierto de vital importancia. En países muy vastos y de cinematografía joven, como la Argentina, la escuela tiene una gran función que cumplir.

P. — *¿En qué situación se encuentran los egresados del "Centro Experimental de Cinematografía" de Roma? ¿Tienen ellos cabida en la industria cinematográfica italiana?*

C. — Ingresan al "Centro" centenares de alumnos todos los años, divididos en las distintas ramas o carreras: realizadores, iluminadores, actores, et-

cétera. De ellos egresan una veintena de actores y de cuatro a seis realizadores. Generalmente, estos últimos no tienen problemas y son aceptados por la industria, ingresando a ella en distintos niveles: ayudantes de dirección, asistentes, etc. Con los actores, en cambio, no ocurre lo mismo. Casi siempre ellos tienen dificultades para entrar en la industria debido a que los productores, de una mentalidad muy particular, creen que no es necesaria la formación de los actores. Sostienen que el neorrealismo los tomó de la calle y prefieren andar a la pesca de fenómenos.

P. — *Sabemos que Ud. dicta cátedra de Historia del Cine en el "Centro". ¿Piensa que la materia importa mucho en la formación de un realizador?*

C. — Sí. Creo que un director no puede prescindir del conocimiento de la historia del cine, especialmente hasta tanto ese director no alcance su madurez, aflore su conocimiento y pueda liberarse de las influencias para dar una obra propia. Personalmente la encaro por medio de un sistema de monografías sobre períodos, escuelas, realizadores etc. Trato de no hablar de films que el alumno no pueda ver, ya que el cine es arte "visiva" y no debe el alumno, además, aceptar lo que diga el profesor de la cátedra, sino formarse una idea propia.

P. — *En otro orden de ideas, ¿cómo ve el panorama del cine italiano actual?*

C. — No veo que haya una tendencia única en el cine de mi país. Luego del neorrealismo, cuya posición era más moral que estilística, coexisten varias formas: junto al cine de gran espectáculo, está lo que podríamos llamar el film medio. Dentro de él, dos temáticas se distinguen: 1) La ocupación alemana, la resistencia, la recuperación, etc., tratadas en varios aspectos distintos. 2) El individuo y sus problemas, la costumbre nacional —del que "La Dolce Vita" es el más alto ejemplo—, el problema del sexo —"Rossetto", "Il Bell'Antonio"— y junto a este los problemas laterales de la desocupación, la juventud a la deriva, etcétera. Creo que hay en ello una herencia de lealtad hacia un momento.

El II festival internacional de cine infantil

El Departamento de Cinematografía de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, ha organizado el segundo festival internacional de cine infantil. El auspicioso eco despertado por el primer festival —que se llevó a cabo en Mar del Plata, en febrero de 1960— determinó que se haría pensado en insistir en este tipo de certámenes, como una forma efectiva de difusión del cine para niños y adolescentes, género que, salvo alguna excepción, no ha tenido efectiva vigencia en nuestro país.

El segundo festival será efectuado en la ciudad de La Plata entre los días 7 y 16 de julio de 1961. En la reciente "Reunión de Expertos para el desarrollo de los medios de información para América Latina", realizada por UNESCO en Santiago de Chile, se recomendó, de manera especial, esta clase de tareas que contribuyan a la información —y lógica opinión— sobre los trabajos que se producen en el mundo entero en la materia. Con esa intención el Departamento de Cinematografía, ha invitado ya a todos los países productores de films para niños, en la seguridad de encontrar una efectiva y generosa cooperación.

Reglamento del festival.

A efectos de su presentación y para poder optar a distinciones, los films estarán divididos en las siguientes categorías:

- 1) Films de recreación. Comprende: Films de ficción, marionetas, dibujos animados, danza, mimo y experimentales infantiles.
- 2) Films educativos. Comprende: Films para uso pre-escolar, escolar y extraescolar, dirigidos al ni-

ño o al educador. Se incluyen también en esta categoría los dedicados a arte infantil y los de orientación vocacional para artes y oficios.

- 3) Films de Medicina preventiva. Comprende: Higiene, educación física, como también los films de educación cívica.
- 4) Films documentales. Comprende: Viajes, ciencias, industrias, transportes, comunicaciones, folklore, conocimientos de los países, etc.

Los films podrán ser de corto, medio, o largo metraje. Serán considerados de corto metraje los que no excedan de 25 minutos de duración; de medio metraje, hasta 60 minutos y de largo metraje los de duración superior a 60 minutos.

Se admitirán films en pasos de 16 mm. y 35 mm. y para pantalla normal u otro sistema; en color o blanco y negro; en versión original y títulos sobrelimpresos o en versión castellana.

Cada film podrá ser presentado por sus realizadores, instituciones productoras o patrocinantes o países de origen, ajustándose a las categorías anteriormente descriptas.

Cuando los films sean presentados en su idioma original, deberán ser acompañados de una reseña en castellano, o en francés, inglés o italiano, para permitir su interpretación y explicación al público asistente al certamen.

Los datos de los films a presentarse deberán ser entregados antes del 31 de mayo en la sede del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes, Diagonal 78 N° 680, La Plata, República Argentina.

Dichos datos deberán consignar: a) Título del film; b) Director; c) año de producción; d) duración; e) paso

—16 o 35 mm.—: f) blanco y negro o color; g) versión original, títulos sobrepuestos o versión castellana; h) sistema de pantalla; i) nombre de técnicos, asesores, productores, etc.

Todos los films deberán ser enviados a la Institución organizadora hasta el día 15 de junio de 1961, corriendo los gastos de envío hasta el puerto de Buenos Aires por cuenta de los participantes. Los gastos de transporte dentro del país, como así también los de devolución a los participantes dentro de los 30 días de finalizado el festival, serán por cuenta de la Institución organizadora.

Los films de corto o medio metraje podrán ser presentados sin limitación y estarán sujetos a una previa selección para poder optar a las distinciones. Los films de largo metraje quedan limitados a dos (2) por país. En todos los casos, las gestiones de importación libre de derechos son por cuenta de los participantes.

Distinciones.

Las distinciones serán establecidas por un jurado de siete miembros, cuya constitución correrá por cuenta de los organizadores. Sus decisiones serán inapelables, siendo publicados los veredictos de acuerdo a la votación de cada uno de sus miembros.

Se otorgarán las siguientes distinciones:

HOJA DE ROBLE DE ORO (Distintivo de la Universidad Nacional de La Plata): a la mejor selección de films presentados por un país.

HOJA DE ROBLE DE ORO: Al mejor film de largo metraje de cualquier categoría.

HOJA DE ROBLE DE PLATA: Al mejor film de corto o medio metraje, de cada una de las distintas categorías a), b), c) y d).

HOJA DE ROBLE DE PLATA: Al mejor film de largo metraje argentino, de cualquier categoría.

HOJA DE ROBLE DE PLATA: Al mejor film de corto o medio metraje argentino, de cualquier categoría.

HOJA DE ROBLE DE PLATA: Al mejor film experimental, que signifique una búsqueda expresiva, de cualquier categoría.

HOJA DE ROBLE DE PLATA: Al film que constituya un aporte significativo al mundo del niño, de cualquier categoría.

PREMIO DE LOS NIÑOS ARGENTINOS: (Estatuilla de bronce modelada por un niño). Al mejor film interpretado por niños.

PREMIO DE HONOR: (Plaqueta de plata). A la personalidad que a juicio del Jurado, haya realizado por su dedicación un aporte al film infantil en cualquier especialidad.

Los films serán distinguidos por sus méritos, o por integrar la mejor selección por país.

Los que sean presentados para la selección por país, deberán ser de producción posterior a 1955.

Los que sean presentados para optar a distinciones, deberán ser de producción 1958, 1959, 1960 o 1961.

Premio Revista Contracampo.

Nuestra revista ha instituido un premio especial, que tendrá carácter permanente, a la mejor dirección de los films de cualquier categoría. Como estudiantes de una carrera de Realización Cinematográfica, hemos creído necesario reconocer de algún modo la tarea para la cual nos preparamos y a la cual dedicaremos nuestros mejores esfuerzos. El jurado que otorgará esta distinción, estará formado por dos alumnos de cada uno de los cuatro años que componen la carrera y por los cinco miembros del comité de redacción de "Contracampo".

Consideración final.

Mucho podría hablarse sobre los motivos que hacen a esta iniciativa del Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Plata. Pero es seguro que ello escaparía a las intenciones de esta nota destinada sólo a la mejor difusión del certamen. Creemos, sí, que si el *II Festival de Cine Infantil* logra despertar en los países en que ese tipo de cine es descuidado —o inexistente como en el nuestro— el interés suficiente, sus objetivos habrán sido cumplidos. Confiamos en que así suceda.

Los libros y el cine

LA INTELIGENCIA DE UNA MÁQUINA, de Jean Epstein. Colección Losange de Estudios Cinematográficos. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1960.

La vocación de análisis del fenómeno cinematográfico —dimensión mayor que la de "arte"— que Epstein iniciara en "La esencia del cine", se cierra magníficamente en esta nueva obra. Si en aquella, los problemas de la estética eran preocupación fundamental, aunque alumbrados por una particularísima posición, en esta, el estudio del hecho en sí, de sus ilimitadas posibilidades, crea una obra absolutamente original y excepcionalmente valiosa.

Apuntar una definición no es, así, excesivamente temerario. Epstein hace aquí "filosofía cinematográfica", y lo que ello tiene de desconcertante se transforma, a poco, en un esbozo, un simple llamado de atención que espera que la senda abierta sea seguida y valorada.

Establecer una reconsideración de la realidad es tarea más o menos habitual. Pretender un nuevo conocimiento de ella es ya menos corriente. Epstein, en efecto, señala como la realidad objetiva, no es más que una apariencia, una forma particular de ordenamiento en un instante determinado; las cualida-

des, juicio de valoración, no otra cosa que suma de cantidades, juicio de ordenación; la relatividad de aceptadas causalidades, la inexistencia de pretendido determinismo, la auténtica vigencia del azar. Y todo ello descubierto por el cinematógrafo, una máquina inventada con otros fines.

¿Qué concluir de estas inusitadas perspectivas? El universo, nuestro universo, formado de una estructuración lógica, cómoda a la propia medida, es tal vez muy distinto. Descubrir una nueva isonomía puede ser obra de la máquina maravillosa, aunque —y es bueno precisarlo desde ahora— ella sea tan poco válida y consistente como la actual. A pesar de tan incierto panorama, la empresa es ineludible. El hombre ha progresado en los últimos miles de años en forma mucha más unilateral, de lo que a simple vista parecería. Encontrar otras líneas aumentar su dimensión; es ese el objetivo.

La contribución del cine, realmente inapreciable, se hará efectiva cuando comprendamos las posibilidades de su mecanismo, infinitamente más rico y superior como instrumento, que nuestro propio mecanismo de seres humanos.

C. A. F.

PANORAMA DEL CINE

Audición semanal de CONTRACAMPO,
por L R 11 Radio Universidad Nacional
de La Plata.

Viernes — 20.30 hs.

CONTRACAMPO

SUSCRIPCIONES

Por seis números	\$ 150.—
Por doce números	\$ 270.—

(Giros a nombre de Carlos A. Fraguero).

Diag. 78 - 680 - La Plata - Argentina
