

REVISTA DE FILMS

Apertura de Cine - Arte

PRIMER PROGRAMA: NOSFERATU y LLUVIA.

Cine - Arte inició su ciclo de 1949 con un programa donde figuraron, juntamente, una discreta documental, ya conocida, que contiene algunos recuerdos del pasado cine americano; *Lluvia*, el menudo y delicado poema cinegráfico de Joris Yvens; y *Nosferatu*, la famosa película de Murnau que llega a Montevideo pasados los veintisiete años de su estreno en Alemania.

Era sin duda esta última, la mayor atracción de aquel programa, si no por su estricta calidad, sí por su nombradía, y porque ahora brindaba una curiosa experiencia a quienes la conocieron en su época, ya lejana, y ahora se enfrentaban de nuevo con ella luego de tantos y tan profundos cambios ocurridos en el cine y el mundo.

Nosferatu provino del expresionismo y tiene su sello. Al igual que otras películas de aquellos estilo y época, amó la pesadilla, los monstruos, la fantasía a la vez sombría y burlesca; buscó un horror frío y se complació en mezclar en sus asuntos macabros un acento casi caricatural. De esa época son *El Golem*, las figuras de cera, *Caligari*, exhibidos también por Cine-Arte; formas casi todas ya definitivamente periclitadas, sin duda, pero ineludibles para un conocimiento serio y cabal del cine.

Para juzgar rectamente la cargada turbulencia medrosa de *Nosferatu* es menester tener en cuenta lo que en ella significa el hincapié y forzamiento expresionistas, que abarca por igual el tema, los personajes, el maquillaje, la mímica; hay que tener en cuenta lo que es mofa de tono repulsivo y raíz hoffmanesca. Sólo así adquieren su justo sentido la figura del vampiro, los grotescos efectos de aceleramiento y lentitud, la gesticulación extremosa y como exasperada. Ese recto juicio hará incluir esta obra entre aquellas tan pasadas y exhaustas como la época y la sensibilidad que los engendraron, pero también ineludibles —lo repito— para todo espectador interesado con seriedad en la historia y evolución del cine.

Nosferatu nos parece ahora por demás simple, y sus más visibles elementos de terror, por demás fatigados por una continuada y execrable repetición de castillos malditos y condes necrófagos. *Caligari* lo supera considerablemente por su mayor sutileza, su alto sentido deco-



F. W. Murnau — "Nosferatu"
(Alemania, 1922)

rativo, su violencia celosamente vigilada, su sentido plástico. Pero de *Nosferatu* permanecen sin embargo, todavía, valederos y vigentes, algunos efectos, escenas, instantes. El paisaje montañoso, de pétrea y hostil aridez; el bosque fantomático; las callecitas llenas de miste-

rio; las casas medievales con su presencia casi ominosa, cargada de presagios: de todo eso que es pura realidad y no decoración, mana una perenne expresión de irrealidad, de ansiedad, de amenaza que nos penetra con harta mayor profundidad que ninguna historia de vampiros. Y toda esa expresión es obra pura de la fotografía que, sin agregados ajenos, llega a trasmutar a tal punto la naturaleza.

La pasión de la inquietud; la busca de la angustia; la inclinación hacia el miedo, la alucinación, la fantasía desesperada, dieron un carácter al expresionismo; le dieron también el gusto por las grotescas deformaciones y la bufonada siniestra.

De todo aquello únicamente queda un clausurado capítulo en la historia del cine —capítulo del que *Nosferatu* es un breve parágrafo— y una obra perdurable: *Caligari*.

Toda otra naturaleza, límpida y armoniosa, posee *Lluvia*, la pequeña documental de Jorris Yvens. *Lluvia* cabe perfectamente entre aquellos "poemas de imágenes" que desempeñaron una importante función en el cine de vanguardia y contribuyeron a la evolución del cine todo. Sin alarde alguno de esteticismo, ni de alambicada plasticidad, antes bien guardando siempre, celosamente, su aire sencillo, nos brinda un dichoso ejemplo de pura imaginación, de ritmo y composición filmicos aptos para valer por sí mismos, justamente como un poema.

Su tema —diría mejor su pretexto— no puede ser más simple: un poco de lluvia sobre Amsterdam. Y la cámara registra este hecho tan trivial de mirar flover. Pero no lo registra desde los tri-

"LOS LIBROS DE FRANCIA"

"CASA DEL LIBRO ESPAÑOL"

475 -- Cerrito -- 479

Organizaciones Privadas e Independientes al Servicio del Lector

CATALOGOS COMPLETOS DE AMBOS PAISES

Revistas y libros de CINE, ARTE, LITERATURA, TECNICA,

MEDICINA, DERECHO, RELIGION

Precios del País de Origen

viales miraderos, sino desde otros, capaces de hacernos descubrir instantes, acentos, gestos y actitudes de las cosas y el agua y los hombres. Instantes y actitudes en los que no repara nuestra pupila y sí la alerta pupila del cine. Instantes y actitudes que están cargados de mérito sentido; a veces llenos de poesía o de fino humor. Y la cámara no precisa, para alcanzarnos, torturar la naturalidad fílmica: lejos de eso, se empeña en guardar la más transparente naturalidad. Pero a través de ella nos dice, recatadamente, en un pulquerrimo lenguaje, mil cosas que creíamos resabidas y se nos aparecen tan nuevas como si recién naciesen.

Con lúcida sagacidad Jorris Yvens fué a descubrir los juegos caprichosos del agua que cae sobre los techos o sobre las calles, que golpea en los cristales y en las paredes y en las pequeñas cúpulas charoladas de los paraguas; que picotea en puntas crepitantes, que rueda y salta por regatos inesperados. Y obtuvo imágenes de una insólita calidad pictural con un rayo de luz que se quiebra en un charco, con un chorro que cae de un cangilón, con una gota que se escurre por una gárgola.

Lluvia es apenas cinco años posterior a *Nosferatu*, y parece que entre ambas media un tiempo interminable; es veintidós años anterior a estos días, y parece perfectamente contemporánea. Tal es la condición intemporal de las obras que

provienen de la sencillez, del orden y de la medida; constantes naturales y permanentes del hombre.

SEGUNDO PROGRAMA: EL DIABLO EN LA CIUDAD Y UN COMBRERO DE PAJA DE ITALIA

El diablo en la ciudad es una antigua película de Germaine Dulac, anterior en fecha y muy inferior en calidades a las que dieron justa nombradía a quien fué famosa directora y uno de los puntales de la futura "vanguardia".

Después del triunfo de *La sonriente señora Beudel*, Germaine Dulac filmó para Luis Nalpas, *Gossette*, película sentimental y trivial, de escaso mérito y abundantes concesiones. Acaso como evasión de *Gossette* se le permitió a la directora filmar este cuento de J. L. Bouquet, de un medievalismo arbitrario y ciertas intenciones burlescas.

El resultado fué apenas mediocre y la película apenas insinúa procedimientos que otras veces, antes o después, fueron tan fértiles: filmación en interior, decorados simplificados, empleo de la luz como elemento expresivo. Pero tales insinuaciones no llegan a cobrar entidad considerable y *El diablo en la ciudad*, rara vez deja vislumbrar a la destrísimica cinegráfica de *Arabesco* y *Tema* y variaciones en algunas composiciones, algunas impresiones múltiples, y algunos primeros planos. El decorado aparece siempre de molesta estrechura y artifi-

cio superficial; la narración, premiosa y fatigosa; la labor de los artistas, subalterna.

Toda otra sustantividad tiene *Un sombrero de paja de Italia*, película duradera como pocas y, como pocas, de infatigable eficacia. Y la tiene porque René Clair no repite el vodevil de *Labi-che*, que gozó de su cuarto de hora de nombradía cuando el cine andaba en pañales, sino que se vale de él parodiándolo, casi diría sin que él mismo se percate, para ofrecernos la caricatura burlesca a veces hasta una impasible crueldad, — de la época envejecida en que el vodevil original fué tan aplaudido.

De esta suerte, y procurando esa especial virtud de risa que adquieren hoy las viejas películas, sin ellas quererlo, René Clair llega a una especie de comicidad indirecta y como de contragolpe; una comicidad que reclama de los espectadores un sentido satírico y una capacidad de burlarse no ya de las tormentosas y jocosas vicisitudes de una boda y un adulterio, sino, y a través de ellos, de una clase y una época.

Pocas veces la caricatura colectiva fué hecha por el cine con esa estrictez, esa lúcida sangre fría, esa despiadada minucia, esa cronométrica precisión. El mal gusto finisecular y pequeño burgués se derrama en estas regocijadas imágenes cargadas de cortinas, de mueblecillos antipáticos, de horrendos papeles murales,



DOS MARCAS MUNDIALMENTE FAMOSAS VINCULADAS
A LA CINEMATOGRAFIA DESDE SUS COMIENZOS

H. GARCIA AROCENA

IMPORTADORES

SAN JOSE 1202 — MONTEVIDEO

Proyectores sonoros de 35 y 16 mm. portátiles y semi-portátiles, Amplificadores, Parlantes, Pantallas, Lámparas proyectoras, Invertidoras, Pegadoras, Espejos, Carbones de arco, etc.

de cenefas, de puntillas, de centros de mesa, de rinconeras con potiches, de almohadones bordados; de todos los volantes y las pasamanerías y los caireles de un fin de siglo mesocrático. Y esta jugosa caricatura incesante salta con ágil destreza de los escenarios a los objetos, de éstos a sus menudos detalles que el ojo de la cámara registra en toda su petulancia, y de éstos a los personajes que son, acaso, la obra maestra de René Clair en cuanto a composición sintética y ajustadísima.

Algunos "gags", trucos de risa, de esta obra permanecerán célebres: una corbata de resorte que se empeña en caer, una cornetilla acústica obturada, un guante cuyo compañero no aparece, un sombrero —el famoso sombrero de paja de Italia— tras de cuya pesquisa se desespera un novio engalderado. Algunas escenas: la boda, las cuadrillas del baile, el desbarate de la casa con que sueña el novio aterrado, tienen ya en la historia de la comicidad cinematográfica una categoría definitiva.

Y todo esto está despojado de lirismo, de todo designio patético. Tras de las puntillas y las terracotas, tras de los espejos y los vis-a-vis y los biombo y los papeles floreados y las alcobas aderezadas como para novios de postal, no hay drama ninguno, ni hay dolor. El admirable cinegrafista, coreógrafo y titiritero que es el René Clair de esta fantochada, no siente ni hace sentir piedad alguna por esos muñecos humanos, a quienes lleva y trae con el ritmo agitado de las viejas películas de 1905, para mejor mostrar la inanidad muñequil que esconden tras su humana apariencia. Parece un hábil prestidigitador que después de agitar ante nuestros ojos una veintena de divertidas figuras, las hace desaparecer de súbito en el fondo de un sombrero de copa.

Estos personajes de René Clair parecen hombres, simulan una humanidad —de ahí su poderosa acción cómica— pero la simulan solamente, como la simulan los titeres de cordel o los pequeños muñecos que danzan haciéndose reverencias en la cima de algunos antiguos relojes, mientras una cajita de música toca un aire menudo y metálico. Y en ese simulacro cabe todo lo que una época y una clase presentan de ridículo, vanidoso, pedestre; falto de emoción y de donaire; cargado de un brillo petulante y dominguero.

Ronda burlesca donde no bailan niñas ni príncipes, sino señoras cubiertas de puntillas y señores de anticuados chaqués cuyos zapatos y guantes de día de fiesta les van demasiado estrechos, esto es *Un sombrero de paja de Italia*. Retablo de marionetas, caricatura de vodevil, burla de una burla. Y también uno de los mejores ejemplos de agudo buen humor, de certerísima ironía, de matemática precisión que el cine haya mostrado a todo lo largo de su historia.

J M PODESTA

14 — — — — — CINE CLUB

"LA BELLA Y LA BESTIA"

—“Por intermedio de “La Bella y la Bestia”, me dirijo a lo que queda de infantil en el público, ese público que, vuelto persona mayor, opone tanta resistencia a lo maravilloso que los niños aceptan con tanta facilidad”.

Jean Cocteau.

Muchos y muy variados han sido los caminos tentados para dotar al cine de una nueva dimensión: la fantasía.

Visto en sus comienzos como una simple curiosidad científica, o una atracción de feria fué la panacea a la que echaron mano cuantos ilusionistas y sortilegos de barracón de circo ambulaban por el mundo, para llevar a un más alto grado de encantamiento sus juegos de magia y prestidigitación.

Embriagados por las innumerables posibilidades que el cinematógrafo poseía para escamotear y trocar los objetos ante la mirada atónita de sus parroquianos estos magos de feria se abocaron con un furor casi satánico a trastocar todas las leyes que hasta ahora habían regido el acontecer de los fenómenos cotidianos. Acelerados, ralentis, pasos de manivela, sobreimpresiones, son muchos de los variados trucos de que se valieron para desconcertar y maravillar a aquel público de curiosos que se agolpaban en las primeras salas oscuras.

Pero el cinematógrafo, como instrumento para “producir” lo maravilloso, apenas excedía entonces el papel que le estaba reservado al baúl de doble fondo o al sombrero de copa del prestidigitador.

Fué necesario un Meliès, o un Gastón Velle, para que el cine, como medio de lograr lo maravilloso, se alejara de la juglería, alcanzase lo poético.

La brecha estaba abierta. Paso a lo inusitado. Por ella irrumpirán las deliciosas fantasías de quienes veían en el dibujo animado o en los films de marionetas la puerta de escape a la limitación que forzosamente impone a la fantasía de la imaginación el empleo de seres de carne y hueso, de objetos y escenarios reales. La hora de Cohl, de Disney, de Grimault había llegado. Y las heladas fantasmagorías por las cuales buscó el expresionismo alemán, mediante la creación de una suprarrealidad delirante de pesadilla, liberar al cine de los estrechos límites de lo real.

Cabe preguntarnos ahora, visto lo anterior, de donde fluye esa mágica belleza, esa poesía exquisita que impregna “La Bella y la Bestia”.

¿Es tan sólo el asunto tratado, un cuento de hadas, lo que presta al film ese ambiente encantador que nos maravilla? ¿Son debidas nada más que a las posibilidades que el cine posee de trastocar las leyes del cotidiano acontecer, que rigen el espacio y el tiempo reales?

Nada más alejado de la verdad. El cuento de Mme. Leprince de Beaumont,

a menudo erróneamente atribuido a Perrault, es nada más que un pretexto de que se sirve Cocteau para presentarnos una serie de visiones personales, por medio de las cuales desnuda un poco, ante nuestros ojos impúdicos, su alma de poeta. Ni más contrapuesto también a la especial concepción poética de Cocteau, y a sus ideas respecto a cual debe ser el papel del cine como medio para alcanzar lo maravilloso. El cinematógrafo puede lograr lo maravilloso, escribe, “si no busca producirlo y se conforma con ser un vehículo”. Por lo tanto, debe evitarse la búsqueda deliberada de lo poético, sinónimo para Cocteau de lo maravilloso, buscando producirlo de manera distinta a las demás artes. Es decir empleando al cine como prestidigitador, como mago trastocador de realidades.



Jean Cocteau — “La Bella y la Bestia” (Francia, 1946)

Y esto es quizás lo que desorienta al espectador poco avisado. En “La Bella y la Bestia” lo maravilloso no se da gracias a los trucos, ni emana del “flow”, o de la distorsión de las imágenes por la lente.

Todo eso ha sido deliberadamente excluido de la película por Cocteau, buscando imprimirle ese realismo fantástico que poseen las ilustraciones hechas por Gustavo Doré para los cuentos de Perrault. Que no es más que el realismo de nuestra infancia.

Esa belleza pura, intelectual, casi fría que el film posee, no surge de la emoción ni de la naturaleza, sino de una especial condición de los objetos, de una oculta cuarta dimensión que estos poseen, y que sólo los niños y los poetas logran descubrir; el halo mágico y ensoñado que rodea aún las cosas más familiares.

Podría objetarse que en el film se emplean algunos trucos; recordemos aquel del collar de perlas que se cuaja en la mano de la Bestia, o el del pasaje de Bella a través del muro, merced al guante encantado. Es verdad, hay trucos; y estos contribuyen en parte a crear el ambiente encantado del castillo de la Bestia. Pero pueden ser perfectamente suprimidos sin que se rompa el encantamiento.

Si en “La Bella y la Bestia” hay algo de encantado, esa cualidad no emerge de una arbitraria violación de las leyes del humano acontecer, sino de que en ella los personajes vean como normales ciertas cosas, la más pequeña de las cuales trastocaría totalmente el mecanismo de nuestro mundo. Así lo maravilloso radica no en el prodigio de que la Bestia pueda hablar, sino en el de que Bella no se asombre de ello.

Es que en el film los sucesos se en-