



EL WESTERN: UNA IDENTIFICACION POPULAR
LA EVOLUCION DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO
EL DIRECTOR Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO
NORMAN MC LAREN: ANIMACION Y EXPERIMENTO



"Un film no se compone en el decorado, se aplica al film una composición pre-determinada. Es erróneo comparar a un director con un autor. Se parece más a un arquitecto, si es creador. Un arquitecto concibe sus planos a partir de ciertas premisas dadas: la finalidad del edificio, su tamaño, el terreno. Si es inteligente, puede realizar algo creador dentro de esas limitaciones. Los arquitectos no sólo crean monumentos y palacios. También construyen casas. ¿Cuántas casas hay en París por cada monumento? Lo mismo pasa con las películas. Cuando un director crea una pequeña joya de vez en cuando, un Arco del Triunfo, tiene el derecho de hacer algunas películas más o menos corrientes".

John Ford

Extractado de "Entrevistas con directores de cine" - Andrew Sarris

Escenas de los films

El Tren de las 3 y 10 a Yuma (arriba)
y Río Rojo (abajo)

EL WESTERN: UNA IDENTIFICACION POPULAR

El western no es un elemento temático que descubriera el arte cinematográfico, sino parte constitutiva de la música y literatura folklóricas norteamericanas. Las mismas cantaban a un modo de vida hecho leyenda. Hablando del heroísmo que los primeros colonos del Oeste americano exhibían diariamente, en su lucha continua con el medio inhóspito, en un intento atrevido por poblar una nación que comenzaba a conocer el verdadero significado de la palabra independencia.

El cine como factor de comunicación y expresión humanas, no podía permanecer ajeno a la difusión de dicho proceso. Y partiendo de hechos históricos llega a ofrecer al mundo artístico, obras de real significación.



El gran robo al tren (Edwin S. Porter, 1903) es el film apertura de la gran sucesión de títulos, con los que el western ha sabido deleitarnos en cuarenta y tres años de existencia cinematográfica.

Durante el período mudo, la producción más importante corresponde a Ince, quien arrendando 20.000 acres en la localidad de Sta. Mónica, a orillas del mar, levantara Inceville en 1911 (estudios de la Bison 101). De allí surgirían obras destacables del género y en especial relacionadas con Río Jim, personaje protagonizado por William Shakespeare Hart, un actor del conjunto Madame Modjeska nacido en Dakota del Sur en 1871.

En el transcurso de sus primeros pasos, los films del género tratado recrearon hechos claves de la historia norteamericana. **Wild Bill Hickok** (1923) filmada en lugares reales con asesoramiento técnico de Bat Masterson y Wyatt Earp, ambos ex-sheriffs. **Covered wagons** (1923, dir. James Cruze) una producción de Jesse Lasky para la Paramount, productora continuadora, a partir de 1917, de la Triangle, que narra las peripecias transitadas por los soñadores ambiciosos que conformaron, durante 1848-1849, la famosa marcha del oro.

The iron horse (1924, dir. John Ford) con actuación de Georges O'Brien y Madge Bellamy, el gran maestro del western, previamente ensayado en cortos con Harry Carey y Buck Jones, impone una forma personal de encarar el tema, oponiendo a las carretas de Cruze la locomotora (el caballo de hierro) símbolo del progreso en una nueva era. Sin embargo, no sería el único en preocuparse por el problema del ferrocarril en aquellos días, pero sí el primero en demostrar atendible calidad fílmica en su tratamiento.

Estos primeros pasos, pueden reunirse en un ciclo creativo, que se extiende entre 1903 (**El gran robo al tren**) y 1939 cuando Seam O' Fearná (John Ford) filma su obra maestra **Stagecoach** (La Diligencia).

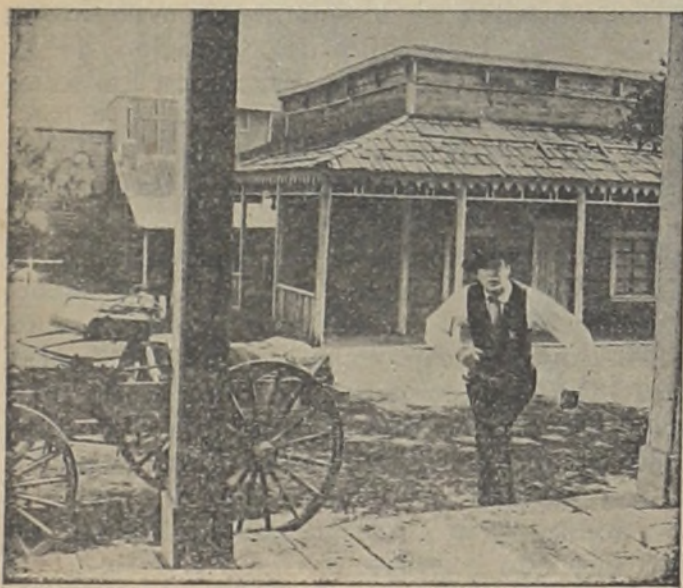
Como prólogo a un segundo ciclo encontramos el "super-western" (1940-1944), donde el factor sobresaliente resulta el libreto. Entre los títulos que lo integran cabe mencionar a: **The Westerner** (W. Wyler), **Ox-bow incident** (W. Wellman), **The out law** (H. Hughes) y **Hightwood** (F. Zineman).

El advenimiento de nuevas técnicas (color, cinemascope, etc.), aumentó las posibilidades de expansión del género, dando pie, lamentablemente, a producciones irregulares y con escaso contenido fílmico.

Toma forma el culto del actor, superando la acción con su personalidad popular y desarrollando papeles a tono con la misma. Ello provoca el desgaste de las vetas argumentales habiendo imperiosa necesidad de acceder a una revi-

sión y renovación total, afectando las raíces profundas de la tradición.

El indio maltratado y carente de derechos hasta entonces, logra su reconocimiento como ser humano. Con ésta y otras modificaciones en su óptica, el western toma un cariz social y polémico, introduciendo prejuicios raciales, sexo, dificultades culturales y económicas, alcoholismo, etc. Siendo el principal artífice de esta "nueva visión" del Oeste, Sam Peckinpah.



SIGNIFICACION DEL COWBOY

Con el western nació un tipo particular de personaje, reuniendo características propias pero a la vez generales, y fue eso lo que el género requería para conquistar el éxito en todas las latitudes.

Esbelto, con rostro endurecido por la vida de vaquero, el cowboy era un ser solitario, que apreciaba más su caballo, sin el cual su existencia estaba comprometida, que sus congéneres. Vivía la mayor parte del tiempo a campo abierto, ocupado en las labores correspondientes a una región ganadera y cuando ellas lo permitían, se deslizaba hasta el pueblo para divertirse en los prometedores "saloons". Allí el alcohol y las mujeres, sin olvidar alguna partida de

"pocker", curaban su soledad. Pero también le proporcionaba problemas, cuando el whisky oscurecía el razonamiento y su doble salvaje emergía. Entonces era el momento en que la destreza con la pistola, pendiente del cinturón siempre dispuesta a disparar, al igual que el valor del portador, solucionaran el inconveniente.

Como se puede apreciar, el personaje que debía encarnar tan duro ser en la pantalla, tenía como obligación reunir ciertas cualidades indispensables, sin las cuales el film carecía de verosimilitud.

Los primeros en aparecer fueron: Max Anderson (Aronson) con la serie Broncho Billy y el sheriff Thomas Edwin Mix (Tom Mix) que desde 1907, año de fundación de la Essanay, hasta 1912, jerarquizaron con sus hazañas las salas de la época.

Pronto seguirían William Hart y William Boyd (Hopalong Cassidy) interpretando audaces defensores de la justicia.

En el plano de personajes reales debemos mencionar a: William Bonney (Billy the Kid) quien asoló el Oeste, sembrando temor y admiración con su destreza y valor, entre los años 1870 y 1880. Joaquín Murieta cuyas andanzas ubicadas en el período 1849-1850 formaron una aureola de misterio a su alrededor, provocando aún en nuestros días interés, como lo testifica alguna película filmada para televisión. William Frederick Cody (Buffalo Bill) héroe que al igual que Daniel Boone supo confundir la realidad con la ficción, en un culto legendario que aún subsiste.

En esta forma los héroes fílmicos son parte de aquellos reales, contribuyentes importantes al desarrollo de una región.

HUMORISMO Y WESTERN

Al ser tema preferido del espectador, no faltaron mentes ágiles en ingeniar intrigas humorísticas entre tantos agueridos personajes. Asimismo algunas pinceladas satíricas dieron brillo a los mejores atributos del cowboy.

El pionero en este plano fue Michael Sinnott (Mack Sennett) conocido de cualquier aficionado cinematográfico por sus magistrales aportes al desarrollo de la comedia y el film cómico. Dicho director vistió con los característicos atuendos a geniales comediantes como Buster Keaton, Roscoe Arbuckle (Fatty) y Alfred Saint-John (Picrott). La torpeza era línea

general en la conducta de los personajes, quienes salían airosos de las situaciones más increíbles, gracias a su humildad y honestidad, pero también por obra de la casualidad.



ACTUALIZACION

Los western encerraban un notable e importante contenido moral. El mismo radicaba en el viejo adagio "el crimen no paga" y de este modo el defensor de las buenas causas, salía victorioso no sin antes sufrir, durante el desarrollo de todo el film, los malignos intentos de los villanos de turno.

Hubieron ciertas excepciones, alguna (**Los justicieros del Oeste**, de Kirk Douglas) recientemente exhibida en Montevideo.

Además y primordialmente en los últimos años hemos asistido a la renovación temática del western. Jóvenes realizadores han aportado desde la década del 60 una visión crítica sobre aquel mundo en formación. Ese agregado conforma una actualización del género más popular del cine norteamericano, acercándolo a la comprensión de nuevas generaciones.

Leonardo Heus

LA EVOLUCION DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

En 1928, el arte mudo había llegado a su apogeo. La desesperación de los mejores entre aquellos que asistieron al desmantelamiento de esta perfecta ciudadela de la imagen se explica, si es que no se justifica. Creían que el cine, por la vía estética en la que se había introducido, se había transformado en un arte insuperablemente adaptado al "estorbo exquisito" del silencio y que, por lo tanto el realismo sonoro no podía más que volverlo a llevar al caos.

En verdad, ahora que el uso del sonido ha demostrado cabalmente que no venía a destruir el Antiguo Testamento cinematográfico sino a consagrarlo, sería la oportunidad de preguntarse si la revolución técnica introducida por la banda sonora corresponde verdaderamente a una revolución estética, en otros términos si los años 1928-1930 son realmente los del nacimiento de un nuevo cine. Enfocada desde el punto de vista de la puesta en escena, la historia del cine no muestra en efecto una solución de continuidad tan franca como se podría creer, entre el mudo y el sonoro. En revancha se podría deslindar el parentesco entre ciertos realizadores de 1925 y tales otros de 1935 y sobre todo del período 1940-1950. Por ejemplo entre Erich Von Stroheim y Jean Renoir u Orson Welles, entre Carl Theodor Dreyer y Robert Bresson. Estas afinidades más o menos netas prueban entonces que un puente puede ser tendido sobre la falla de los años 30, que ciertos valores del cine mudo persisten en el sonoro, pero principalmente que no se trata tanto de oponer el "mudo" al "sonoro" como, dentro de uno y otro, de oponer familias de estilo, concepciones fundamentalmente diferentes de la expresión cinematográfica.

Sin que se me oculte la relatividad de una simplificación analítica que las dimensiones de este estudio me imponen y teniéndola más como hipótesis de trabajo que como realidad objetiva, yo distinguiría dentro del cine que va de 1920 a 1940 dos grandes tendencias opuestas: la de los realizadores que creen en la imagen y la de aquellos que creen en la realidad.

Por "imagen" entiendo en forma muy general todo aquello que puede ser agregado a la cosa representada mediante su representación sobre la pantalla. Es un aporte complejo, pero se le puede reducir esencialmente a dos grupos de hechos: la plástica de la imagen y los recursos del montaje (el cual no es otra cosa que la organización de las imágenes en el tiempo). Dentro de la plástica es necesario englobar los estilos del decorado y del maquillaje, en una cierta medida la interpretación, y a ello se agrega naturalmente la iluminación y, por último, el encuadre, que determina la composición. En cuanto al montaje, desarrollado como se sabe en las obras maestras de D. W. Griffith, André Malraux escribía en su "Psicología del cine" qué era lo que constituía el nacimiento del film como arte: lo que lo distinguía verdaderamente de la fotografía animada y lo hacía, en verdad, un lenguaje.

La utilización del montaje puede ser "invisible"; era el caso más frecuente en los films estadounidenses clásicos de preguerra. La división en planos no tenía allí otro fin que analizar el acontecimiento según la lógica material o dramática de la escena. Es su lógica la que vuelve este análisis inadvertido, ya que el espíritu del espectador se adapta naturalmente a los puntos de vista que le propone el realizador, porque se justifican por la geografía de la acción o el desplazamiento del interés dramático.

Pero la neutralidad de esta puesta en escena "invisible" no da cuenta de todas las posibilidades del montaje. Estas se deducen perfectamente por el contrario de los tres procedimientos conocidos generalmente bajo los nombres de "montaje paralelo", "montaje acelerado" y "montaje de atracción".

Al crear el montaje paralelo Griffith logró dar cuenta de la simultaneidad de dos acciones, alejadas en el espacio, mediante una sucesión de planos de una y otra. En **La rueda**, Abel Gance nos da la ilusión de la aceleración de una locomotora sin recurrir a verdaderas imágenes de velocidad (ya que después de todo las ruedas podrían girar en fijo), simplemente mediante la yuxtaposición de planos más y más cortos. El montaje de atracción, por último, creado por S. M. Eisenstein y del cual la descripción no es tan fácil, podría definirse groseramente como el refuerzo del sentido de una imagen mediante la aproximación de otra imagen que no pertenece necesariamente al mismo acontecimiento: los fuegos de artificio, en **La línea general**, que siguen a la imagen

del tren. Bajo esta forma extrema el montaje de atracción es raramente utilizado, aún por su creador, pero se pueden tener como muy próximas a él, en principio, las prácticas mucho más generalizadas de la elipsis, la comparación o la metáfora; las medias tiradas sobre la silla, al pie del lecho, o aún la leche que se desborda (**Crimen en París**, de H. G. Clouzot).

Naturalmente, existen combinaciones variadas de estos tres procedimientos. Cualesquiera que sean, se les puede reconocer este trazo común que es la definición misma del montaje: la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede de su sola unión. La experiencia célebre de Kulechov con un mismo plano de Mosjoukine en el cual la sonrisa parecía cambiar de expresión de acuerdo a la imagen que la precedía, resume perfectamente las propiedades del montaje.

Los montajes de Kulechov, de Eisenstein o de Gance no mostraban el acontecimiento: hacían alusión a él. Sin duda ellos extraían la mayoría de sus elementos de la realidad que se proponían describir, pero el significado final del film residía más en la organización de esos elementos que en su contenido objetivo. La materia del relato, cualquiera sea el realismo individual de la imagen, surge esencialmente de estas relaciones (Mosjoukine sonriendo, más un niño muerto, es igual a 'piedad'), es decir de un resultado abstracto del cual sus elementos concretos no contienen las premisas. De la misma manera se puede imaginar: grupo de muchachas, más manzanos en flor, es igual a "esperanza". Las combinaciones son innumerables. Pero todas tienen de común el que sugieren su significado a través de la metáfora o la asociación de ideas. Así entre el libreto propiamente dicho, objetivo último del relato, y la imagen en bruto, se intercala un enlace suplementario, un "transformador" estético. El sentido no está en la imagen, es una sombra proyectada por el montaje sobre el plano de conciencia del espectador.

Resumamos. Tanto por el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. Hacia fines del período mudo, se puede considerar que ese arsenal estaba completo. El cine soviético por un lado había llevado a sus últimas consecuencias la teoría y la práctica del montaje, mientras que la escuela alemana había hecho sufrir a la plástica de la imagen (decorado e iluminación)

todas las violencias posibles. Ciertamente, también otras cinematografías importaban, además de la alemana y la soviética, pero sea en Francia, Suecia o Estados Unidos, no parece que el lenguaje cinematográfico careciera de medios para decir lo que quería decir. Si lo esencial del arte cinematográfico reside en todo lo que la plástica y el montaje pueden agregar a una realidad dada, el arte mudo es un arte completo. El sonido no serviría en todo caso más que para jugar un papel subordinado y complementario; en contrapunto de la imagen visual. Pero este posible enriquecimiento, que en el mejor de los casos no podía ser más que menor, arriesga quedar borrado por el aporte de realidad suplementaria introducido al mismo tiempo por el sonido.

Venimos de considerar el expresionismo del montaje y de la imagen como lo esencial del arte cinematográfico. Y es precisamente esta noción generalmente admitida la que ponen implícitamente en duda, dentro del cine mudo, realizadores como Erich Von Stroheim, F. F. Murnau o Robert Flaherty. El montaje no juega dentro de sus films prácticamente ningún papel, salvo aquel, puramente negativo, de medio de eliminación inevitable dentro de una realidad demasiado abundante. La cámara no puede verlo todo a la vez, pero en aquello que elige para ver se esfuerza al menos en no dejar perderse ningún detalle.

Lo que cuenta para Flaherty ante Nanouk cazando la foca es la relación entre Nanouk y el animal, la amplitud real de la empresa. El montaje podría sugerir el tiempo. Flaherty se limita a mostrarnos la espera, haciendo de la duración de la caza la sustancia misma de la imagen, su verdadero objeto. En el film, el episodio está dado en una sola toma. ¿Negaremos que este hecho lo hace mucho más emocionante que un "montaje de atracción"?

Murnau se interesa más que en el tiempo, en la realidad del espacio dramático; tanto en **Nosferatu** como en **Amanecer**, el montaje no juega un papel decisivo. Se podría pensar, por el contrario, que la plasticidad de la imagen la remonta a un cierto expresionismo; pero eso sería un punto de vista superficial. La composición de la imagen no es pictórica, no agrega nada a la realidad, no la deforma, se esfuerza por el contrario en desarrollar estructuras profundas, en hacer aparecer las relaciones preexistentes que se vuelven elementos constitutivos del drama. Así, en **Tabú**, la entrada de un navío dentro de campo de las cámaras por el lado izquierdo de la pantalla se identifica absolutamente con

el destino sin que Murnau trampee en nada con respecto al realismo riguroso del film, enteramente rodado en escenarios naturales.

Pero es seguramente Von Stroheim el más opuesto a la vez, tanto al expresionismo de la imagen cuanto a los artificios del montaje. En él, la realidad revela su sentido como el sospechoso bajo el interrogatorio incansable del comisario. El principio de su puesta en escena es simple: mirar el mundo de tan cerca y con tanta insistencia que termine por revelar su crueldad y fealdad. Se podría imaginar, forzando las cosas, un film de Stroheim compuesto de una sola toma tan larga y próxima a su objetivo como se pudiera.

La elección de estos tres directores no es exhaustiva. Encontraríamos seguramente en algunos otros, aquí y allá, elementos de cine no expresionista y en los que el montaje no tiene importancia. Incluso en Griffith. Pero estos ejemplos bastan tal vez para probar la existencia, en pleno corazón del período mudo, de un arte cinematográfico precisamente contrario a lo que se entendía como el cine por excelencia, de un lenguaje cuya unidad semántica y sintáctica no es de ninguna manera la toma aislada; en el cual la imagen cuenta ante todo no por lo que AGREGA a la realidad sino por lo que REVELA. Para esta tendencia el cine mudo resultaba terreno poco firme: la realidad, menos uno de sus elementos. **Avaricia** de Stroheim, como la **Juana de Arco** de Dreyer, son ya virtualmente films sonoros. Si dejamos de considerar al montaje y a la composición plástica de la imagen como la esencia misma del lenguaje cinematográfico, la aparición del sonido deja de ser la línea de falla estética que divide dos aspectos radicalmente diferentes del séptimo arte. Un cierto cine ha creído morir ante la banda sonora, pero no era en manera alguna "El cine". El verdadero plano de deslizamiento estaba en otro lado, continuaba, y continúa sin ruptura.

Enfocada así nuevamente la unidad estética del cine mudo y repartida entre dos tendencias íntimamente enemigas, re-examinaremos la historia.

1930 A 1940: UN ARTE EQUILIBRADO

De 1930 a 1940 parece haberse instituido en el mundo, y principalmente a partir de Estados Unidos, cierta comunidad de expresión en el lenguaje cinematográfico. Es la época del triunfo en Hollywood de cinco o seis grandes

géneros que le aseguran su aplastante superioridad; la comedia americana (con las obras de Frank Capra), el film de baile y de Music Hall (Fred Astaire y Ginger Rogers, las Zigfield Follies), el film policial y de gangsters (**Scarface**, **Soy un Fugitivo**, **El Delator**, el drama psicológico y de costumbres (**Callejón sin Salida**, **Jezabel la Tempestuosa**), el film fantástico y de terror (**El extraño caso del hombre y la bestia**, **El hombre invisible**, **Frankenstein**), el western (**La Diligencia**). El segundo cine en el mundo es, sin duda, en este período, el francés; su superioridad se afirma poco a poco en una tendencia que podría llamarse groseramente realismo negro o realismo poético, dominado por cuatro nombres: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné y Julien Duvivier. No siendo nuestro fin disponer un programa de distribución de premios no nos sería muy útil demorarnos en el cine soviético, el inglés, el alemán o el italiano, en los cuales el período tratado es relativamente menos significativo que los diez años siguientes. La producción estadounidense y francesa bastan en todo caso para definir al cine sonoro de preguerra como un arte que ha alcanzado visiblemente el equilibrio o la madurez.

En cuanto a la sustancia en primer término: grandes géneros con reglas bien elaboradas, capaces de gustar al más amplio público internacional y de interesar también a una "élite" cultivada, siempre que ésta no fuera hostil a priori al cine.

En cuanto a la forma, a continuación; estilos de la fotografía y de la compaginación perfectamente claros y conformes a su cometido; una reconciliación total de la imagen y el sonido. Al ver hoy nuevamente films como **Jezabel** de William Wyler, **La Diligencia** de John Ford o **Amanece** de Marcel Carné, experimentamos la sensación de un arte que ha encontrado su perfecto equilibrio, su forma de expresión ideal y recíprocamente, admiramos temas dramáticos y morales a los cuales el cine quizá no haya dado totalmente vida pero a los que ha llevado por lo menos a una grandeza, una eficacia artística que no hubieran conocido jamás sin él. En fin, todos los caracteres de la plenitud de un arte "clásico".

1940 A 1950: EL NEORREALISMO

Considero que se puede sostener con justicia que la originalidad del cine de post-guerra con relación a este de

1939, reside en la promoción de ciertas cinematografías nacionales y en particular al brillo deslumbrante del cine italiano y a la aparición de un cine británico original y desprendido de influencias hollywoodenses, pudiéndose concluir que el fenómeno verdaderamente importante de los años 1940-50 es la introducción de una sangre nueva, de una sustancia aun inexplorada; en suma, que la verdadera revolución se hizo más al nivel de los argumentos que del estilo, de lo que el cine tiene para decir al mundo que de la manera de decirlo. ¿El Neorrealismo no es ante todo un humanismo, más que un estilo de puesta en escena? ¿Y su estilo mismo no se define esencialmente por su deseo de borrarse frente a la realidad?

Por otra parte, nuestra intención no es la de predicar cierta preeminencia de la forma sobre el contenido. La doctrina del "arte por el arte" no es menos herética en cine que en cualquier otro campo. ¡Más, quizá!

¡Pero a tema nuevo, forma nueva! Y una manera de comprender mejor lo que el film busca decirnos es la de estudiar cómo lo dice.

INFLUENCIA DEL PROGRESO TECNICO

En 1938 o 1939, entonces, el cine sonoro había alcanzado, sobre todo en Francia y Estados Unidos, una suerte de perfección clásica fundada, por una parte, sobre la madurez de los géneros dramáticos elaborados a través de diez años o heredados del cine mudo y por otra sobre la estabilización de los progresos técnicos. Los años treinta fueron a la vez los del sonido y de la película pancromática. Sin duda el equipo de los estudios no había dejado de perfeccionarse, pero estas mejoras no eran más que de detalle, ninguna de ellas habría posibilidades radicalmente nuevas a la puesta en escena. Esta situación no ha cambiado, por otra parte, después de 1940, si no es en cuanto a la fotografía, gracias al acrecentamiento de la sensibilidad de la película. La pancromática ha conmovido el equilibrio de valores de la imagen, las emulsiones ultrasensibles han permitido modificar completamente su diseño. Libre para hacer tomas en el estudio con diafragmas mucho más cerrados, el operador ha podido, llegado el caso, eliminar el esfumado como fondo de los primeros planos que antes era generalmente de rigor.

Pero se encontrarían bastantes ejemplos anteriores del empleo de la profundidad de campo (en Jean Renoir, por ejemplo); éste ha sido siempre posible en el exterior y aún en el estudio, al precio de algunas proezas. Bastaba con proponérselo. De suerte que se trata menos de un problema técnico, cuya solución, es cierto, ha sido grandemente facilitada, que de una búsqueda de estilo, sobre la cual volveremos. En suma, después de la vulgarización del empleo de la pancromática, el conocimiento de las posibilidades del micrófono y la generalización de la grúa en el equipamiento de los estudios se pueden tener como adquiridas las condiciones técnicas necesarias y suficientes al arte cinematográfico después de 1930.

Puesto que los determinismos técnicos estaban prácticamente eliminados, hay que buscar en otra parte, entonces los signos y los principios de la evolución del lenguaje; en un nuevo estudio de los temas, y por consecuencia de los estilos necesarios para su expresión.

En 1939 el cine sonoro había llegado a lo que los geógrafos llaman el perfil de equilibrio de un río. Es decir, a esa curva matemática ideal que es el resultado de una adecuada erosión. Alcanzado su perfil de equilibrio, el río corre sin esfuerzo de su cauce a su desembocadura y cesa de ahondar su lecho. Pero sobreviene algún movimiento geológico que eleva la penillanura y modifica la altura de su cauce; el agua de nuevo trabaja, penetra los terrenos subyacentes, se infiltra, mina y cava. A veces se trata de capas calcáreas, se dibuja entonces un nuevo relieve en profundidad, casi invisible sobre la llanura, pero complejo y atormentado en cuanto se sigue el curso del agua.

EVOLUCION DE LA COMPAGINACION

CINEMATOGRAFICA A PARTIR DEL CINE SONORO

En 1938 se encuentra por casi todos lados el mismo tipo de compaginación. Si llamamos, un poco convecionalmente, "expresionista" o "simbolista" al tipo de films mudos fundados sobre la plástica de la imagen y los artificios del montaje, podríamos calificar esta nueva forma de narración "analítica" y "dramática". He aquí, para retomar uno de los elementos de la experiencia de Kulechov, una mesa servida y un mendigo hambriento. En 1936 se puede imaginar la compaginación siguiente:

- 1º) Plano general encuadrando a la vez el actor y la mesa;
- 2º) Travelling hacia adelante terminando en un gran primer plano que expresa una mezcla de maravilla y deseo;
- 3º) Serie de grandes primeros planos de alimentos;
- 4º) Vuelta al personaje encuadrado de pie, que avanza lentamente hacia la cámara;
- 5º) Ligerito travelling hacia adelante para lograr un plano americano del actor cuando arrebatara una presa de pollo.

Cualesquiera fueran las variantes que se puedan imaginar para esta compaginación siempre quedarán como puntos comunes:

- 1º) El realismo del espacio, dentro del cual el lugar del personaje está siempre bien determinado, hasta cuando un gran primer plano elimina el decorado;
- 2º) La intención y los efectos de la compaginación son exclusivamente dramáticos o psicológicos.

En otras palabras, representada en un teatro y vista desde una platea esta escena tendría exactamente el mismo sentido, la situación seguiría existiendo objetivamente. Los cambios de puntos de vista de la cámara no agregan nada. Presentan solamente la realidad de una manera más eficaz. Primero permitiendo verla mejor, y luego acentuando lo que más interesa.

Ciertamente, el director de cine, como el de teatro, dispone de un margen de interpretación con el cual orientar el sentido de la acción. Pero éste no es más que un margen que no podría modificar la lógica formal del acontecimiento. Tomemos sin embargo el montaje de los leones de piedra en **El fin de San Petersburgo**; hábilmente relacionadas, una serie de esculturas dan la impresión de un solo animal que se levanta. Este logro admirable de montaje es ya inconcebible desde 1932. En **Furia**, Fritz Lang introduce, ya en 1935, luego de una serie de planos de mujeres chismeando, la imagen de gallinas cacareando en un corral.

Es una supervivencia del montaje de atracción que chocaba ya en la época y que hoy parece completamente en desacuerdo con el resto del film. Tan decisivo como pueda ser el arte de un Carné, por ejemplo, en la valorización de los escenarios de **El muelle de las brumas** o de **Amanece**,

su compaginación queda al nivel de la realidad que analiza, no es más que una manera de verla bien. Es por esto que se asiste a la desaparición casi total de los trucos visibles, tales como la sobreimpresión y también, sobre todo en Estados Unidos, del gran primer plano, cuyo efecto físico demasiado violento vuelve sensible el montaje. En la comedia americana típica, el director vuelve cada vez que puede al encuadre de los personajes arriba de las rodillas, que se ha comprobado es el más conforme a la atención espontánea del espectador, el punto de equilibrio natural de su "acomodación" mental.

En los hechos, esta forma de montaje tiene sus orígenes en el cine mudo. Es aproximadamente el rol que tiene con Griffith en **Pimpollos Rotos**, por ejemplo, ya que con **Intolerancia** Griffith introducirá ya esa concepción sintética del montaje que el cine soviético llevará a sus últimas consecuencias y que vuelve a encontrarse, menos exclusivamente, un poco por todos lados, al final del período mudo. Se comprende, por lo tanto, que la imagen sonora, mucho menos maneable que la imagen visual, haya llevado el montaje hacia el realismo, eliminando cada vez más tanto el expresionismo plástico como las relaciones simbólicas entre las imágenes.

Así, hacia 1938, los films eran de hecho compaginados casi unánimemente según los mismos principios. La historia era relatada por una sucesión de planos cuyo número variaba relativamente poco (alrededor de seiscientos). La técnica característica de esta compaginación era el campo y el contracampo; esto es, en un diálogo por ejemplo, las tomas alternadas según la lógica del texto, de uno a otro interlocutor. Es este tipo de compaginación, que había convenido perfectamente a los mejores films del 30 al 39, la que obliga a estudiar de nuevo la compaginación en profundidad de campo de Orson Welles y William Wyler.

André Bazin

Traducción de: **Qu'est-ce que le cinéma?**
(Colección 7e. Art)

NORMAN MC LAREN: **ANIMACION Y EXPERIMENTO**

Es sin duda uno de los más importantes maestros del cine experimental y de animación. Nació en Stirling (Escocia), el 11 de abril de 1914. Hijo de un decorador de interiores, se interesó tempranamente por la profesión paterna, cursando estudios en la Escuela de Bellas Artes de Glasgow. Es allí donde encontraría su verdadera vocación, la cinematografía. Funda un cine club, posibilitando su acceso regular al conocimiento de los primeros films sonoros de los hermanos Fischinger. La originalidad de las obras de dichos artistas le indicarían el camino a seguir dentro de la producción cinematográfica.



Hans y Oskar Fischinger experimentaban un cine de animación, basado en la utilización de líneas que por el efecto del movimiento, daban forma a curvas, volúmenes, etc. Con el advenimiento del sonido, los hermanos Fischinger, comenzaron a experimentar acoplando música a sus diseños. Estos films musicales, que van desde el **Study N° 6** (1928) al **Study N° 12** (1930), basados en cortas partituras de los clásicos Bach, Brahms, Schubert, etc., despertaron el impulso creador de Mc Laren.

Surge así la idea, compartida con Stewart Mc Alistair, de realizar un film sin cámara. Para ello se dedicaron a dibujar directamente sobre la película. Al principio se contentaron con formas geométricas (círculos) y puntos que al proyectarse sorprendieron gratamente a sus autores, decidiéndolos a continuar sus investigaciones en dicho campo.

Posteriormente a una serie de films (**Seven Five**, 1934; **Camera Makes Wopees**, 1935; **Colour Cocktail** y **Hell Unlimited**, realizado en colaboración con la escultora Helen Biggar y que obtuvo el Primer Premio del 4º Festival del Film Amateur del Glasgow (1936); Mc Laren ingresa en el G.P.O. Film Unit (General Post Office), institución que ya contaba con la participación de John Grierson, Fiaherly y Cavalcanti.

Las obras que realiza para la G.P.O. le ayudan a adquirir experiencia en el manejo de los elementos fílmicos. Durante el transcurso de esta etapa produce: **Book Bargain**, **News for the Navy**, **Money a pickle**, **Love of the Wing**, todos dedicados a diferentes aspectos de propaganda social



Luego de **The Obedient Flame**, Mc Laren viaja a la ciudad de Nueva York donde trabaja para la cadena televisiva N.B.C. y el museo Guggenheim, realizando cortometrajes de menos de seis minutos de duración, tratando de ilustrar los sonidos. Produce así: **Allegro, Rumba, Stars and Stripes, Dots, Loops, The Boogie Doode y Spook Sport.**

Sin embargo sus principales obras son las que realiza a partir de 1941, para la Oficina Nacional del Film Canadiense, organizada por John Grierson. Sus cortos siguen siendo de escasa duración y dibujados directamente sobre la película, imagen por imagen, lo que significa especial dedicación y dominio en la materia.

Sus dibujos son acompañados por melodías que van desde un Jingle Bells (**Mail early for Christmas**), hasta una marcha militar (**V. for Victory**).



Con el devenir del tiempo, su arte se perfecciona aunque sacrificando parte de la originalidad inicial, sin que ello signifique un gran daño en el valor de la obra.

Intenta otras formas de animación, variando con entusiasmo entre el dibujo directo sobre película virgen o usada y sometida a un "lavado" tendiente a dejarla en condiciones adecuadas de uso y métodos de trabajo de rayado sobre la emulsión como en el caso de **Blinkity Blank** (1953).

En la dirección del departamento de animación de la O.N.F., en 1943, Mc Laren se rodea de excelentes artistas (Evelyn Lambert, George Dunning, René Jodoin, Grant Munro, Guy Glover, Jean Paul Ladouceur y Jim Mc Kay) y encamina su tarea al registro de canciones populares: **L'Alouette** (La golondrina), **C'est L'aviron** (Es el remo), **Lá Haut sur ces montagnes** (Allá arriba en estas montañas), **Dans un petit bois**

(En un pequeño bosque), **Sur le pont d'Avignon** (Sobre el puente de Aviñón), **Cadet Rousselle**. Por ellas toma contacto con numerosos nuevos elementos de animación, papel recortado, pintura, etc.

Prosiguiendo su búsqueda de otras posibilidades de expresión utiliza la combinación de tomas reales y escenas dibujadas (**Keep your Mouth Shut**, 1945), logrando atractivos e interesantes aciertos.

Para 1948, Norman Mc Laren era reconocido mundialmente y en virtud de ello la O.N.F. cobraba prestigio internacional. Ese mismo año es contratado por U.N.E.S.C.O. con el cometido de trabajar en China sobre técnicas de animación aplicadas a la realización de audiovisuales. Permanece allí durante todo el año 1949, desarrollando una tarea fundamentalmente educativa, a nivel de artistas locales. Por la época decide investigar en torno al sonido dibujado. Parte del concepto: si el sonido sugiere un dibujo, igualmente el dibujo puede sugerir un sonido, el que se hallará relacionado con el material que se emplee en la construcción de la imagen. (Workshop Experiment in animated sound).

Pero todos estos films, formas diferentes de encarar el cine de animación, no impiden la búsqueda de nuevos caminos. Se presenta entonces la posibilidad de la tercera dimensión, de dar consistencia y volumen al diseño, pero no con imágenes en relieve sino con imágenes planas. Lo consigue en **Around is Around**, de diez minutos de duración, por desenfoque de la imagen en dos copias simultáneas, permitiendo, cuando se ve una de ellas con el ojo izquierdo ver la siguiente con el derecho. Posteriormente trasladó el sistema del dibujo a la toma real, mediante el uso de una cámara imagen por imagen. Así produce **Neighbours** (Vecinos, 1952) que encierra cierto mensaje pacifista. Igualmente algunas secuencias no empleadas pasaron a constituir **Two Bagatelles**.

Sus investigaciones continúan con el film ballet (**Pas de deux**, 1969), cifras recortadas (**Rhymetic**, 1957) o el **Stop motion animation** aplicado humorísticamente (**Chairy Tale**, 1957-1958), aunque siempre dentro de una preocupación esencial: el cine de animación.

Muchas son las obras producidas por este maestro que ha revolucionado el arte cinematográfico con su ingenio y talento creador e invaluable su aporte al desarrollo de posibilidades con el manejo simple del movimiento y la forma.

EL DIRECTOR Y EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

Quienes se interesan por conocer los mecanismos de la realización cinematográfica, deben renunciar a menudo, a poco de comenzar sus intentos, desorientados por una información casi siempre contradictoria, subjetiva, estetizante y grandilocuente.

La actividad del director cinematográfico llega al conocimiento general envuelta en una serie de mitos distorsionadores de la realidad, oculta por una aureola de misterio, genialidades y extravagancias aptas para todo menos para un juicio objetivo.

Curiosamente, esto lleva a una suerte de deificación que atribuye al director una suerte de omnipotencia cinematográfica; concepto totalmente inverso del que se tiene cuando se hacen los primeros contactos con el cine como espectador. Recuérdese que es muy común el hecho de que muchos niños —y no pocos adultos— no consiguen imaginar cuál es la función del director en una película, pues aparentemente no hace nada. En efecto, los actores y actrices se encargan de la interpretación, el iluminador y el operador de la fotografía, el compaginador del montaje, y así sucesivamente, sonidistas, maquilladores, escenógrafos, etc., etc. Y si cada uno de ellos se encarga de su misión específica. ¿Qué diablos hace el director?! Tomemos la cosa con toda la objetividad posible, y preguntémonos, en efecto, lo más elemental.

¿Cuál es la función del director de una película?

No es fácil contestar a esta pregunta en términos absolutos, por la simple razón de que la materia cinematográfica está en permanente transformación, desde Lumiere hasta hoy; y también porque las expresiones actuales abarcan un amplísimo espectro que va desde las superproducciones multimillonarias hasta los documentales unipersonales.

Es posible sintetizar esa función, sin embargo, en un denominador común que será: asumir la responsabilidad de expresar cinematográficamente un tema determinado.

Y la forma más adecuada de ilustrar este denominador común, consiste en ejemplificarlo con algunos de sus casos más característicos. Se sabe que las primeras películas eran simples registros de la cámara cinematográfica inmóvil fren-

te a la realidad que captaba. Estas fotografías animadas cumplían una función que poco tiene que ver con el cine actual. No desarrollaban una anécdota, sino que explotaban la admiración y el asombro del público, cuyo interés se centraba en el movimiento reproducido en la pantalla; movimiento de las hojas de los árboles, movimiento de las olas del mar, movimiento de los seres humanos, etc.

Estas primeras estampas sueltas dieron paso a lo que puede llamarse el nacimiento de la narrativa cinematográfica.

Se trataba de uno o varios breves episodios, cada uno de los cuales era tomado normalmente por la cámara, fija, de manera tal que se reproducía el mecanismo del espectáculo teatral: un punto de vista del espectador (la cámara), observando un escenario (el espacio tomado por la cámara, abarcando una serie de personajes de cuerpo entero representando una escena), en el que se desenvolvían una sucesión de cuadros con diversos decorados, contando una historia.

Los próximos pasos se orientaron decididamente al descubrimiento y aplicación de recursos específicos del cine: movilidad de la cámara; diversificación de los encuadres en beneficio del énfasis narrativo, utilizando primeros planos, planos medios, etc.; desdoblamiento del relato por medio de las acciones paralelas; alteración de los tiempos reales con los recursos del montaje y de los *racontos*; posteriormente, el sonido multiplicó las posibilidades creativas.

Se llegó así, en las décadas del treinta y del cuarenta, al establecimiento de un lenguaje cinematográfico clásico, utilizado con pocas variantes en todo el cine mundial, y que respondía a una concepción industrialista y comercial. Las películas eran productos fabricados en gran escala para servir de entretenimiento, proyectar la imagen de los países productores a todo el mundo consumidor, y devengar utilidades.

El papel del director variaba entre el de un simple engranaje pasivo del mecanismo de producción, hasta el de una gran responsabilidad creativa. En cualquiera de los extremos, sin embargo, su tarea enfocaba fundamentalmente la relación cámara-realidad, guiando el ojo del espectador, construyendo o reconstruyendo el microcosmos fílmico.

En ese período quedan fijados ciertos principios de construcción que aún hoy suelen condicionar las capacidades creativas.

ALGUNOS PRINCIPIOS CLASICOS DE CONSTRUCCION

Plano y contraplano: Se trata del clásico sistema que enlaza con tomas opuestas, los distintos fragmentos de una misma escena. Los casos más comunes se refieren a la relación entre distintos personajes: diálogos, peleas, etc. En efecto, cuando la cámara debe tomar, alternadamente los diversos sectores o individuos que configuran una escena, la posición de cada uno de ellos dentro del cuadro debe enlazarse con fluidez en el relato, toma tras toma. Si el personaje A, por ejemplo, comienza viéndose a la derecha del cuadro y el personaje B a la izquierda, conviene que esa ubicación relativa no se modifique al cambiar la toma, y que, si el primero mira a la izquierda y el segundo a la derecha, la dirección de sus miradas se mantenga aunque en alguna de las tomas sólo se vea uno de los dos personajes. De esa manera, un plano que toma a B, y su contraplano que toma a A, establecen una relación directa entre sí, ligando a los dos personajes, aunque uno haya sido filmado en Tucumán y el otro en Mongolia.

Entradas y salidas de campo: También ésta es una convención tendiente a unificar psicológicamente los distintos trozos de películas que, como se sabe, a menudo se filman sin relación cronológica y en los lugares más dispares. Comencemos advirtiendo que se llama campo, a la porción del espacio captada por la cámara; es decir, a todo lo que se ve en la pantalla. Los personajes viven y se mueven dentro del cuadro —o sea el campo de la cámara— y también entran y salen de cuadro de campo. El personaje C, por ejemplo, se levanta de una silla del comedor y sale por la izquierda, a la toma siguiente, C entra en campo, ya en la cocina, para servirse una fruta. Si C entra por la derecha, el movimiento anterior parecerá tener una continuidad lógica. Si C entra por la izquierda esa continuidad parecerá quebrada.

Traectoria de los personajes: La necesidad de condensar el tiempo real en un tiempo cinematográfico útil, hizo necesario eliminar las etapas prescindibles. Si el personaje D, por ejemplo, debía peinarse frente al espejo en el cuarto de baño, ponerse el abrigo en el vestíbulo, abrir la puerta de su casa, salir a la calle y subir a un automóvil, se condensaba esa acción tomando los momentos significativos enlazándolos de manera tal que el movimiento general resultara lógico.

Por ejemplo: Toma 1 — C se peina y sale de campo por izquierda. Toma 2 — Ya dentro del cuadro, en el vestíbulo, C da el último paso junto al perchero (siguiendo el movimiento hacia la izquierda), se pone el abrigo y sale de cuadro por derecha. Toma 3 — Se ve el automóvil solo. C entra en cuadro por derecha, abre la portezuela y entra. Como se verá, en cada toma se ha eliminado una parte de la trayectoria de C, cuidando que su movimiento tenga una continuidad, alternando, al mismo tiempo, el mecanismo que hace que cuando salga de cuadro en una toma, esté ya dentro de él en la siguiente. Esta brevísima ausencia de C entre toma y toma permite "aceptar" visualmente la eliminación de los pasos intermedios. Todas estas convenciones del lenguaje cinematográfico —y otras— obedecían a la necesidad de reducir al mínimo las dificultades de "lectura" de una película, llevándola a constituirse en una mercancía masificada del entretenimiento, producida en serie para un espectador pasivo en todos los niveles y todos los ámbitos geográficos. Y esa forma, además, expresaba cabalmente el contenido de la inmensa mayoría de la producción: anécdotas convencionales alejadas de la vida real.

Esto no impidió, naturalmente, las excepciones. Grandes obras fueron construidas, pero fueron sólo eso: excepciones.

El papel del director, en ese contexto, con mayor o menor talento, con mayores o menores libertades creativas, se redujo a formar parte del engranaje de la industria y la producción, sirviéndolo.

Transformaciones y responsabilidades: Las transformaciones del lenguaje cinematográfico luego de la segunda guerra, insinuadas al principio tímidamente, obedecieron, no sólo a modificaciones de tipo expresivo, sino también a la necesidad de que las películas participaran o testimoniaran los grandes problemas reales de su tiempo. El neo-realismo italiano, por ejemplo, modificó el concepto de interpretación y puesta en escena, la iluminación y el montaje, pero, por encima de todo ello, dio cuenta de una nueva responsabilidad del cineasta, de un nuevo rol del director, preocupado por las condiciones reales del mundo en que vivía, queriendo transmitir esa preocupación al espectador, ayudarlo a verse a sí mismo y a sus contemporáneos. En los años más recientes, las grandes posibilidades técnicas, abiertas por las películas más sensibles, las cámaras más livianas, los sistemas de grabación más simples, el 16 milímetros, el color, etc., se integraron naturalmente en un proceso acelerado de trans-

formación del lenguaje y el rol del director.

Simultánea o alternativamente, los movimientos de la cámara se hicieron más libres porque el operador podía llevarla en mano; los intérpretes profesionales o los ocasionales pudieron actuar sin trabas espaciales y temporales porque las tomas se hicieron más largas, la profundidad de foco mayor y las necesidades de iluminación se redujeron al mínimo; el montaje pudo recurrir a un armado más imaginativo para un espectador más lúcido; el director se hizo más autor de la totalidad del film, se redujo la necesidad de equipos complicados, y se aumentaron las posibilidades de dirigirse a sectores concretos de público a través de circuitos de exhibición menos convencionales: universidades, sindicatos, salas de arte, etc.

Sería necesario que todo este proceso se acompañara con una clarificación del verdadero papel jugado por el director, sacándolo de un olimpo absurdo para llevarlo a su concreta e ineludible condición de hombre. Un hombre como los demás, pero también responsable del manejo de una de las herramientas más poderosas para comunicarse con los demás hombres: el lenguaje cinematográfico.

Simón Feldman

Revista "FILMAR Y VER" Nº 3, Agosto 1973.



FILMOGRAFIA COMENTADA:

1934

SEVEN TILL FIVE (sobre las actividades de la Escuela de Bellas Artes de Glasgow).

1935

CAMERA MAKES WOOPPEES (consagrado al baile de Navidad de la Escuela de B. Artes).

COLOUR COCKTAIL (fantasía abstracta en colores).

1936

HELL UNLIMITED (en colaboración con la escultora Helen Biggar combinan diagramas, recortes de periódicos, cartulinas animadas, marionetas). Primer Premio del 4º Festival del Film Amateur de Glasgow (1936).

1937

BOOK BARGAIN (donde utilizó por primera vez el sonido sintético sobre el aniversario del teléfono).

NEW FOR THE NAVY (sobre los transportes y la marina de guerra). **MONEY A PICKLE** (fantasía visual exaltando las ventajas del ahorro).

LOVE OF THE WING (con la colaboración de Johan Jones en la cámara y partitura musical de Jacques Ibert). Film publicitario sobre el correo aéreo (1937-1938).

1939

THE OBEDIENT FLAME (documental didáctico sobre la cocina de gas, producido para el Film Center, a solicitud de Arthur Elton).

ALLEGRO (abstracción en movimiento, dibujos sobre película cuadrículada, sonido dibujado directamente sobre el celuloide).

RUMBA (composición de sonido sintético dibujado, sin imágenes).

SCHERZO (ensayo que precede a DOTS).

STARS AND STRIPES (animación por dibujos trazados directamente sobre el celuloide, de las cuarenta y ocho estrellas y trece bandas de la bandera de EE. UU., con música

de la célebre marcha Stars and Stripes).

1940

DOTS (realizada directamente sobre película color de 35 mm.).

LOOPS (pintado directamente en película color de 35 mm.).

BOOGIE DOODLE (sonido grabado a mano, interpretación de un Boogie Woogie por Albert Ammons).

SPOOK SPORT (coproducido por Mary Ellen Bute y Ted Nemeth, inspirado en "Danza Macabra" de Saint Saens).

1941

MAIL EARLY FOR CHRISTMAS (sobre un registro de Jingle Bells, ejecutado por Benny Goodman).

V FOR VICTORY (dibujos en los que la letra V se vuelve un motivo de improvisación de formas y movimientos, sobre banda musical de Souza).

1942

HEN HOP (realizado para contribuir a la venta de bonos de la Defensa en medios rurales. Una pequeña gallina exuberante danza sobre temas folklóricos con gran lujo de deformaciones y metamorfosis).

FIVE FOR TWO (donde demuestra las ventajas del ahorro animando las cifras de un certificado).

1943

DOLLAR DANCE (explica los peligros de la inflación y sus remedios). 1944-1946

Registra seis canciones franco-canadienses: **L'ALOUETTE** (La Golondrina), animaba elementos en papel recortado representando letras y pájaros persiguiéndose mutuamente. **C'EST L'AVIRON** (Es el remo) sustituye el dibujo animado —abstracto o no— por una pintura animada tratada al pastel o al óleo, blanco sobre fondo negro. **LA HAUT SUR CES MONTAGNES** (Allá arriba en estas montañas), vieja nana francesa ilustrada por dibujos al pastel encadenados a la toma o modificados después de cada imagen tomada ante la cámara. **DANS UN PETIT BOIS** (En un pequeño bosque). **SUR LE PONT**

D'AVIGNON (Sobre el puente de Avignon) y **CADET ROUSSELLE** (Cadete Rousselle). Los dos últimos fueron realizados por George Dunning y Collin Low y por Grant Munro.

1945

KEEP YOUR MOUTH SCHUT (mezclaba escenas de animación y tomas reales).

1946

HOPPITY POP (ensayo de dos minutos donde tres pequeños motivos bailando uno al lado de otro se atropellan y se reencuentran al son de una música de organillo). **A LITTLE PHANTASY ON A 19TH CENTURY PAINTING**. Estudio del cuadro "Isle of Death" de Arnold Böcklin.

1947

FIDDLE DE DEE (con dibujo y pintura no filmados, sino directamente aplicados sobre la película y construido sobre un aire popular interpretado por un violinista).

LA POULETTE GRISE (serie "Chanson de chez nous, N° 2), como en La haut sur ces montagnes y Little Phantasy, este film se aproxima más a la pintura que al dibujo; sobre una canción tradicional cantada por Anne Malenfant.

1948

BEGONE DULL CARE (Capricho en colores) film de diez minutos con película Anscolor. Realizado de igual forma que Fiddle de Dee y organizado sobre una música de jazz interpretada por el trío de Oscar Peterson. Primer Premio en Venecia, 1950.

1949

WORKSHOP EXPERIMENT IN ANIMATED SOUND (utiliza solamente los útiles tradicionales del pintor o del diseñador: tinta, un pincel y una pluma. Traza líneas y manchas de diversas formas sobre la banda sonora de una película de 35mm virgen. El acercamiento de las líneas determina la altura del sonido: cuanto más próximas están más elevado es el sonido. El grosor de las líneas asegura el volumen: cuanto más gruesas son, más fuerte es el sonido).

1950

A LA POINTEE DE LA PLUME (Con la punta de la pluma).

1951

NOW IS THE TIME y AROUND IS AROUND. Ambos realizados a propuesta del British Film Institute conjuntamente con J. Spottiswoode. El primero (technicolor, 3 minutos) presentaba, con un sonido estereofónico sintético, imágenes estereoscópicas animando elementos de papel recortado (perspectiva de nubes y de soles) y sucesivos dibujos encuadrados, dibujados en la misma película (personaje bailando). El segundo (technicolor, 10 minutos), que es una especie de obra de arte, mostraba en un infinito de estrellas y entré pórtilos a lo lejos, formas en relieve de un oscilógrafo desplazándose y moviéndose sobre una música de Louis Applebaum.

TWIRLILIG (realizado por Gretta Eckman, bajo la supervisión de Ma Laren).

1952

A PHANTASY (con música original de Maurice Blackburn, asociando saxofón y la música sintética. Film semiabstracto compuesto por dibujos al pastel modificados delante de la cámara con elementos recortados, animados imagen por imagen, representando bolas que se mueven en el espacio).

NEIGHBOURS (Vecinos). Producido con el sistema Stop motion animation conjuntamente con Jean Paul Ladouceur y Grant Munro, quienes oficiaron de intérpretes. Especie de fábula moral sobre la inutilidad de la violencia y los desastres de la guerra (Oscar 1953). Algunas secuencias producidas para este film, pero no utilizadas, sirvieron para montar un boceto titulado **TWO BAGATELLES**.

1954

BLINKITY BLANK. Se emplea una técnica en extremo expeditiva de grabación en la misma película, una película negra (velada). Sobre el vacío (el blank) de la película oscura traza imágenes aisladas o grupos de imágenes que no aparecerán en la pantalla sino durante cortos instantes, comparables a parpadeos (blink). Premio del Cortometraje en Cannes, 1955).

1956

Comienza **ONE, TWO, THREE**, especie de film ballet, cuya realización se abandona (continuado diez años más tarde, se convierte en **PAS DE DEUX**).

RYTHMETIC. Film en color de diez minutos realizado con cifras recordadas, pequeño curso de aritmética elemental, humorístico y fantástico, acompañado de sonido sintético. Premio en el Festival de Berlín de 1956.

1957-1958

CHAIRY TALE (Historia de una silla). Co-dirigida e interpretada por Claude Jutra. Es la historia de la rebelión imprevista de una silla de cocina que rechaza bruscamente asumir su destino de silla. El hombre se asombra al principio, después se indigna, monta en cólera, quiere obligar a la silla, que por su parte se defiende, rechaza y burla al dominador. Gran Premio del Cortometraje en Venecia, 1957).

1959-1960

LE MERLE (El mirlo). Un film que había abandonado y en el que ilustraba una canción por medio de personajes de papel, recortados y articulados. Premiado en el Festival Mundial del Cine (Bruselas, 1958).

SHORT AND SUITE (Breve y seguido). Realizado conjuntamente con Evelyn Lambert. Música: Eldon Rathburn. Efectos especiales: Arnold Schieman.

SERENAL. Presentado en el Festival Internacional de San Sebastián (1959).

1960

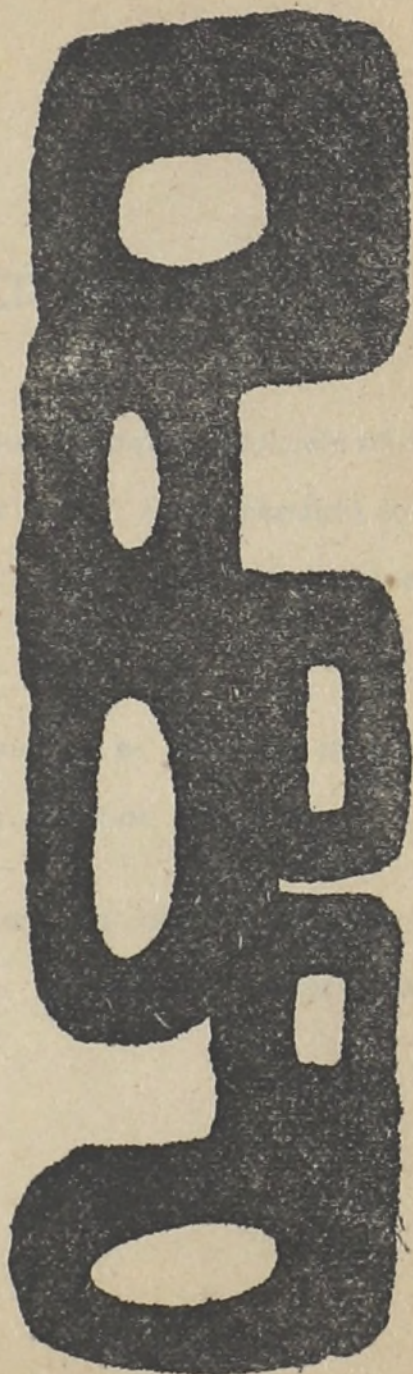
LINES HORIZONTAL. Premio a la mejor composición musical y Premio "Ondas" a la mejor película musical en el Festival CIDALC 1961.

1968

SPHERES. Sinfonía de movimientos regulada por un metrónomo.

1969

PAS DE DEUX. Muestra las evoluciones de una bailarina registradas de una manera tan extraña como poética.



1949 - 28 DE DICIEMBRE - 1976

Cine Universitario del Uruguay cumple veintisiete años de vida, en el transcurso de los cuales, ha pretendido con ayuda de asociados y amigos, acrecentar la cultura cinematográfica nacional.

Lo realizado hasta el momento, es sólo una pequeña parte del cúmulo de tareas aún por emprender.

Esperamos continuar trabajando para que nuestra Institución alcance los objetivos que durante estos años se han ido postulando.

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

cine universitario del uruguay

diciembre 1976

SALA DE EXHIBICIONES:

SORIANO 1227 - TEL. 91 67 68

SEDE SOCIAL:

SANTIAGO DE CHILE 1182 - TEL. 98 39 04