

# El Correo

PUBLICACION DE LA ORGANIZACION DE LAS NACIONES UNIDAS



PARA LA EDUCACION, LA CIENCIA Y LA CULTURA

VOLUMEN IV — No. 9

SEPTIEMBRE DE 1951

## NUMERO ESPECIAL : EL CINE



Elena Varzi extiende su mano amiga en "Il Cammino della Speranza", la película italiana que ha obtenido el "Laurel de Plata" en 1951 por su contribución a la buena voluntad entre los pueblos.  
(Véase pág. 3 y 7.)

ARTICULOS DE : Sir Michael Balcon, Charles Spaak, Luigi Chiarini, Bosley Crowther, Dilys Powell, Stephen Watts, Ross Mc Lean.

# El Correo

REDACCION Y ADMINISTRACION  
CASA DE LA UNESCO  
19, Av. Kléber, Paris-16'

Jefe de Redacción: S. M. Koffler  
Editor Español: Dr. J. de Benito  
Editor francés: Alexandre Leventis  
Editor Inglés: R. Fenton

★  
Reproducción autorizada

★  
Imprimerie GEORGES LANG,  
11, rue Curial, Paris.  
M. C. 51. S. 52. A.

★

SUSCRIBASE AL CORREO DE LA UNESCO. Precio de suscripción por 1 año (12 números): 200 fr., 1 dólar o su equivalente. Diríjase directamente a la Unesco en París o a nuestros representantes en su país, a saber:

- Alemania:** Florian Kupferberg Verlag, Eleonorenstrasse 6, Mainz-Kastel.
- Argentina (Rep.):** Editorial Sudamericana, S.A., Alsina 500, Buenos Aires.
- Australia:** H.A. Goddard Ltd., 255a George Street, Sydney.
- Austria:** Wilhelm Frick Verlag, 27 Graben, Viena I.
- Barbados:** S.P.C.K. Bookshop (Regional Office Caribbean Area), Broad Street, Bridgetown.
- Bélgica:** Librairie Encyclopédique, 7, rue du Luxembourg, Bruselas.
- Birmania:** Burma Educational Book Shop, 551-3 Merchant Street, P.O. Box 222, Rangún.
- Bolivia:** Librería Selecciones, Av. 16 de Julio 216, Casilla 972, La Paz.
- Brasil:** Livraria Agir Editora, Rua Mexico 98-B, Caixa postal 3291, Rio de Janeiro.
- Camboja y Estados Asociados de Indochina:** K Chantarith, C.C.R., 38, rue van Vollenhoven, Phnom-Penh.
- Canadá (de lengua inglesa):** University of Toronto Press, Toronto; (de lengua francesa): Benoit Baril, 4234, rue de la Roche, Montreal 34.
- Ceilán:** Lake House Bookshop, The Associated Newspapers of Ceylon, Ltd., Colombo.
- Checoslovaquia:** Orbis, Narodni 37, Praga I.
- Chile:** Librería Lope de Vega, Moneda 924, Santiago de Chile.
- Colombia:** Emilio Royo Martín, Carrera 9a, 1791, Bogotá.
- Cuba:** La Casa Belga, René de Smedt, O'Reilly 455, La Habana.
- Dinamarca:** Einar Munksgaard, 6 Noregade, Copenhague.
- Ecuador:** Casa de la Cultura Ecuatoriana, Avda. Mariano Aguilera, 332, Casilla 67, Quito.
- Egipto:** James Cattán, Fournisseur de la Cour, 118, rue Emad el Dine, El Cairo.
- España:** Aguilar, S.A. de Ediciones, Juan Bravo 38, Madrid.
- Estados Unidos:** Columbia University Press, 2960 Broadway, Nueva York 27, N.Y.
- Filipinas:** Philippine Education Co. Inc., 1104 Castillejos Quiapo, Manila.
- Finlandia:** Akateeminen Kirjakauppa 2 Keskuskatu, Helsinki.
- Francia:** Ventas al por mayor: Maison du Livre Français, 4, rue Félibien, Paris (6<sup>e</sup>). Ventas al público: Librairie Universitaire, 26, rue Soufflot, Paris (5<sup>e</sup>).
- Gran Bretaña:** H. M. Stationery Office, P.O. Box 569, Londres, S.E.1.
- Grecia:** Eleftheroudakis, Librairie Internationale, Atenas.
- Holanda:** N.V. Martinus Nijhoff, Lange Voorhout 9, La Haya.
- Hungría:** «Kultura», P.O.B. 149, Budapest V.
- India:** Oxford Book and Stationery Co., Scindia House, New Delhi. Sur de la India y Bombay: Rajkamal Publications, Ltd. Vidya Bhavan Granthagar.
- Indonesia:** G.C.T. van Dorp and Co. NV., Djalan Nusantara 22, Djakarta.
- Israel:** Leo Blumstein, Book and Art Shop, 35 Allenby Road, Tel-Aviv.
- Italia:** Messaggerie Italiane, Via Lomazzo 52, Milán.
- Japón:** Masuran Co. Inc, 6 Tori-Niclome, Nihanbashi, Tokio.
- Libano y Siria:** Librairie Universelle, Avenue des Français, Beirut.
- Malaca y Singapur:** Peter Chong and Co., P.O. Box 135, Singapur.
- México:** Librería Universitaria, Justo Sierra, 16, México D.F.
- Nigeria:** C.M.S. Bookshop, P.O. Box 174, Lagos.
- Noruega:** A/S Bokhjornet, Startingsplass 7, Oslo.
- Nueva Zelandia:** Whitcombe and Tombs, Ltd., G.P.O. Box 1526, Wellington, C.I.
- Pakistán:** Thomas and Thomas, Fort Mansions, Frere Road, Karachi 3.
- Perú:** Librería Internacional del Perú, S.A., Girón de la Unión, Lima.
- Portugal:** Publicações Europa-América, Ltda., 4 Rua da Barroca, Lisboa.
- Suecia:** A.B. C.E. Fritzes Kungl. Hovbokhandel, Fredsgatan 2, Estocolmo 16.
- Suiza:** Europa Verlag, 5 Rämistrasse, Zurich (cantones de lengua alemana). Librairie de l'Université, rue de Romont 22-24, Fribourg (cantones de lengua francesa).
- Turquía:** Librairie Hachette, 469, Istiklal Caddesi, Beyoglu, Estambul.
- Unión Sudafricana:** Van Schaik's Book-Scindia House, New Delhi. store (Pty) Ltd., Libri Building, Church Street, Pretoria.
- Uruguay:** Centro de Cooperación Científica para la América Latina, Unesco, Bulevar Artigas 1320, Montevideo.

LOS ARTICULOS FIRMADOS EXPRESAN LA OPINION DE SUS AUTORES Y NO NECESARIAMENTE LA DE LA UNESCO O LOS REDACTORES DE «EL CORREO».

## LA COMPRESION INTERNACIONAL



## Y EL CINE

El estudio del cine como instrumento de comprensión entre los hombres no es un mero ejercicio intelectual, sino parte del estudio continuo a que todos debemos entregarnos si nos interesa que haya armonía en el torturado mundo en que vivimos. Nadie discute ya el poder que el cine tiene de entretener y distraer, de instigar a la gente a la acción, de provocar el odio y el desprecio en la misma medida que suscita la compasión y el respeto. Quizá por eso hay más gente que escribe sobre cine que para el cine, y más que cualquiera de las otras artes ésta se ve continuamente sometida a un análisis implacable.

Ahora, decir que el cine tiene el don de interpretar la vida y de ayudar a que haya armonía en el mundo no significa indicarle que se aparte en ningún sentido del deber primordial que tiene de entretener. Pero sí significa señalar una vez más que al proceder a buscar sus temas, es posible que un número mayor de escritores, productores, directores e intérpretes, en un número también mayor de países, levanten sus ojos por encima de las fronteras que dividen a la humanidad y, con la imagen que sean capaces de formarse así, ayuden a crear una esperanza de vida, un orden de vida, en vez de una pasión — cuando no una excusa — por la muerte y el olvido. Los temas que tratan podrán ser alegres o sombríos, desenfadados o serios; pero lo que importa en última instancia es el espíritu que los anima, así como la chispa creadora de la que son trasunto.

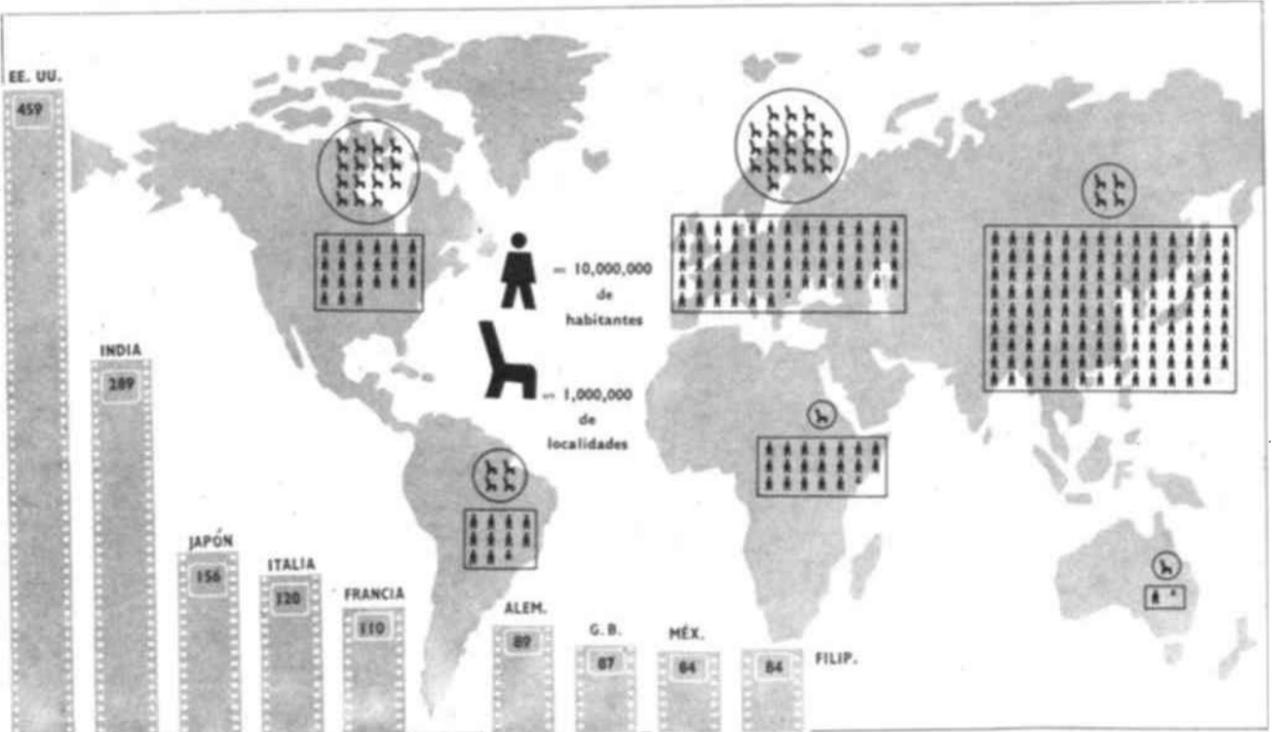
Las responsabilidades del cine no son mayores que las de la prensa o la radio. Pero el cine comparte con la televisión la facultad de dramatizar más que los otros medios, y la oportunidad de desempeñar un papel importante en la creación de un mundo posible y creíble.

Por lo demás, las fronteras que dividen a la humanidad no son solamente, ni siquiera principalmente, nacionales o políticas. Son fronteras de

la mente y el espíritu, surgidas de ciertas limitaciones de educación y experiencia, o ciertas diferencias de recuerdos y tradición, creencias y gustos, así como de la explotación intencionada o accidental de tales limitaciones y diferencias con fines siniestros. He ahí la causa de que haya tantos que se dediquen a estudiar actualmente las repercusiones del cine para niños, así como las del cine para adultos. Nuestra generación puede ser una generación perdida, pero nadie puede asegurar que la que nos siga también lo esté, y por ello debemos poner todo nuestro empeño en que nuestros hijos no sufran los horrores de las últimas décadas. Sean hombres y mujeres de Méjico o la Argentina, de Estados Unidos o Gran Bretaña, de Francia o Italia o Polonia o Dinamarca, de Egipto o la India o Indonesia o el Japón los que realizan las películas destinadas a retratar nuestra época, todos ellos tienen un deber común para con los niños del mundo y una oportunidad mayor que nunca de cumplir con ese deber, por el enorme desafío que éste lleva implícito.

Con esto no queremos decir que tal deber sea o pueda ser fácil de cumplir. Hay «tabús» de muchas clases que hacen difícil expresar la fe que pueda animarlo a uno. Hay fuerzas que se aprovechan del estado caótico del mundo, y que a la menor oportunidad encadenan el espíritu creador. Hay muchos problemas económicos y de facilidades de producción y distribución que todavía falta resolver. Antes que todo, hay una vastísima labor de investigación e interpretación que realizar. Pero es en la confianza de que todo eso puede hacerse, y de que es posible que tanto los hombres como las mujeres maduren y se desarrollen juntos espiritualmente en empresas de creación, expresión y estudio, que se basa el presente número de «EL CORREO».

ROSS McLEAN,  
Director de la sección Cine e Información Visual de la Unesco.



### EL CINE Y SUS CIFRAS

En este gráfico puede verse, por una parte, que en los 100.000 cines que hay en el mundo los espectadores disponen de algo más de 42 millones de asientos. Por otra parte, se indican en él los nueve países que han producido más películas de ficción en los dos últimos años y sus cifras de producción en un año. Desde 1949 la producción de Italia ha aumentado de 54 a 120 películas, pasando del octavo al cuarto lugar. (Cifras tomadas de «World Communications», Seg. edición. Publicación Unesco).

## EL CINE ITALIANO

# Presenta una realidad humana en lenguaje universal

por Luigi CHIARINI

Director de Bianco e Nero, revista mensual de estudios cinematográficos.



ROMA, CIUDAD ABIERTA, dirigida por Roberto Rossellini.



LUSTRABOTAS, dirigida por Vittorio de Sica.



PAISA, dirigida por Roberto Rossellini.



AÑOS DIFICILES, dirigida por Luigi Zampa.



IL SOLE SORGE ANCORA, dirigida por Aldo Vergano.

La importancia del cine para una comprensión mutua entre los pueblos surge, a mi parecer, de tres factores fundamentales; en primer lugar, de la enorme difusión del espectáculo cinematográfico; en segundo, de su carácter visual, que lo lleva a ser una forma de conocimiento inmediata y concreta; y por último, de su condición de arte que le exige determinada caracterización de tipos, haciéndolo fijar y recoger lo universal en lo particular.

Todo esto implica la concepción de un cine apostado a fines educativos, culturales y científicos, por una parte, y recreativos (como espectáculo artístico) por la otra; un cine, por consiguiente, purificado de todos los elementos que lo hacen decaer al rango de vulgar pasatiempo fundado en la excitación de los más bajos instintos del público, o a monstruosa máquina dedicada a «bombardear» los cerebros con determinados dogmatismos ideológicos y políticos; un cine muy lejano de éste otro, privado de todo respeto por la dignidad humana del espectador, ya que aunque gira alrededor de éste, no se digna estimular en absoluto sus facultades críticas.

A la luz de estas ideas se nos ha ocurrido proceder a una rápida valuación del aporte efectuado por el cine italiano, que en esta segunda postguerra se ha aparecido al mundo tan lleno de sufrimiento y de ásperos conflictos, a la obra de mutua comprensión internacional y de vigorosa afirmación y defensa de los valores fundamentales de la personalidad sin la cual no puede haber progreso verdadero en el mundo.

Del mismo modo que no hay un arte moral o un arte inmoral, tampoco hay un arte educador; lo que no significa que una obra de arte tenga que ser una forma vacía, sino que todos los valores humanos están contenidos en ella en su eficacia virtual de elementos componentes de la obra de arte. Así ésta llega a ser en realidad, por su esencia intrínseca, una libre y plena afirmación de la personalidad; y en cuanto al personaje que trata y representa, un expresión sincera y total del espíritu humano. En este sentido, el arte es siempre, de por sí, una fuerza moral y didáctica, consoladora también toda vez que nos remonta por encima de las pasiones humanas y que, en su celosa fidelidad al espíritu nacional, llega a poder hablar un lenguaje universal.

El eco que las recientes películas italianas han encontrado se debe, en primer lugar, al hecho de haber sido motivadas exclusivamente por una exigencia artística, o sea la necesidad de expresar el tumulto de sentimientos originado por la cruel experiencia de la guerra; de volver a encontrar, al representarlos, aquellos valores humanos aplastados y sumergidos por ella; de combatir la violencia, la injusticia y la miseria reivindicando el respeto por la persona humana. En este sentido, las películas que consideramos aquí, cualquiera sea la tendencia política a que pertenezcan sus autores, están todas compenetradas de un vivo espíritu cristiano. Podría parecer a simple vista que para estas películas el arte no es ni siquiera lo más importante, tanto se siente urgidos sus directores de encontrar una expresión inmediata y eficaz, lejana de toda complicación y refinamiento técnico, a ese espíritu cristiano, hasta parecer más interesados en lo que deben decir que en el modo de decirlo. Pero esto es propio del arte que, al alcanzar su esencia humana, se despoja forzosamente de todo formalismo.

★

Así, «Roma, ciudad abierta», a pesar de ser un episodio de la vida en la capital italiana durante la ocupación alemana, y a pesar de tener personajes caracterizados y definidos hasta en sus características dialectales, ha podido ser universalmente entendida porque en el italiano, más precisamente el romano de sus escenas cada espectador, no importa cuál sea su nacionalidad, encuentra el hombre, con sus pasiones, su sentir, sus sufrimientos; el hombre víctima de la ciega brutalidad de la guerra, pero no vencido y resignado, sino capaz de combatir hasta el sacrificio porque se afirma la existencia de un mundo mejor, en que la criatura humana no sea ya un lobo entre lobos.

Así «País», obra del mismo realizador, Rossellini, que, desde Sicilia hasta los pantanos de Comacchio, representa a los italianos en toda su variedad, con sus debilidades, sus miserias, su heroísmo, su fe

religiosa, durante la dislocación y el tránsito provocados por el avance de las tropas aliadas del sur al norte del país, ha reflejado innegablemente las fatigas y dolores de un pueblo, pero en ella están también contenidos, no menos innegablemente, los de todos los pueblos que han vivido y sufrido la guerra.

En otras películas, y particularmente en las de Visconti («La terra trema»), De Sanctis («Riso amaro») y Germi («Il cammino della speranza»), se retratan en toda su cruda y conmovedora realidad algunos aspectos de la vida italiana contemporánea, y del tal retrato surge, espontáneo y liso de toda retórica, un alegato por la más amplia justicia social. Problema éste que en la Italia contemporánea, donde las desigualdades económicas son por cierto impresionantes — más que en cualquier otra época — puede plantearse concretamente, como lo hacen dichas obras; pero que como problema no es únicamente italiano.

★

En las películas de De Sica sobre libreto de Zavattini («Lustrabotas», «Ladrones de bicicletas», «Milagro en Milán»), la polémica social se concentra en el individuo, se identifica con el protagonista y los demás personajes del argumento y, a través de la reivindicación de los derechos de un hombre, se irradia nuevamente sobre la masa. El neorealismo de estos dos artistas es menos ideológico que cálido de comprensión humana, y puede decirse que más concreto que el de los otros, ya que del esquematismo del pueblo y sus diferentes categorías sociales desciende al componente, a la unidad efectiva, al hombre en su humanidad integral; hombre que si bien puede ser obrero, es también en cada uno de estos dramas hijo y padre, marido y compañero, ciudadano y miembro de una colectividad religiosa; un hombre con sentimientos, con creencias, ser que piensa y actúa y que uno siente, para decirlo con palabras evangélicas, nuestro semejante.

Todas estas películas, desnudas de artificio y afeite, a veces poseídas de la más pura y más difícil sencillez, han contribuido, de una parte, a hacer conocer mejor nuestro pueblo tal como es hoy en día; y de la otra, a plantear humanamente, por hacerlo en el plano del arte y, en consecuencia, fuera del de la propaganda política, un problema sentido de una manera universal; el problema de una justicia social que coincida con los derechos de la personalidad humana. Por ello cada una de estas obras es la expresión de un humanismo nuevo; y cada una de ellas propone a los hombres, y reclama de ellos al mismo tiempo, la verdadera comprensión que el mundo necesita.

Tal es, a mi juicio, la importante contribución efectuada por el cine italiano de estos últimos tiempos al ideal de la comprensión internacional; haber hecho de la pantalla un espejo en que los hombres pueden ver inmediatamente reflejados todos sus actos, para sentirse así fuertemente ligados a su responsabilidad en esta vida. Como se ve, casi absolutamente lo contrario del espectáculo entendido como medio de evasión.

Pero esto no quiere decir que aún las películas de carácter histórico o musical realizadas en estos últimos años no hayan contribuido también por su parte a dar a conocer mejor en el exterior nuestras tradiciones y nuestro acervo cultural; aunque me parece que actualmente son más importantes las obras cuyo acento cae no tanto sobre lo que nos distingue de otros pueblos como sobre lo que tenemos en común con ellos.

Si logra seguir por este camino, el cine italiano efectuará un aporte verdaderamente notable a la formación de un conocimiento recíproco del cual podría surgir una conciencia común, base indispensable de la comprensión entre los pueblos, por encima de las diferencias nacionales y de las diversas ideologías políticas y religiosas. Es que la lección del arte es siempre una lección de humanidad.

Junto al empeño por elevar el tono de la película de largo metraje es de esperar que en el porvenir se dé un mayor impulso en Italia a la realización de documentales de carácter artístico, científico y cultural, ya que éstos pueden constituir un medio importante de hacer conocer en el extranjero nuestras tradiciones, nuestro genio y nuestras características como pueblo; en una palabra, el alma de nuestra nación.

# EL CINE BRITANICO

## MUESTRA AL MUNDO LA IMAGEN VERDADERA DEL INGLÉS

por Dilys POWELL

Comentarista cinematográfica del  
"Sunday Times" de Londres



« PASAPORTE PARA PIMLICO ». Un extraño y repentino problema de « relaciones internacionales ».

Se podrá hacer todas las críticas que se quiera del cine británico de la época de la guerra, salvo la de decir que se deleitó en el espectáculo de la guerra misma. Por el contrario, por más paradójal que ello parezca, fué entre 1940 y 1945 que las películas británicas comenzaron a efectuar un aporte considerable a la causa de la comprensión internacional.

Juzgando las cosas a primera vista, el observador independiente podría decir quizá que el cine británico de entonces no tuvo nada de internacional. Raramente hemos tratado temas en que aparecieran personajes de varias nacionalidades en la forma en que los suizos, por ejemplo, lo hicieron en « La última chance » y « Cuatro en un jeep ». Por otra parte, no hemos prestado atención alguna a problemas raciales, como el del antisemitismo y el de las gentes de color, que son los de moda en el cine contemporáneo (aunque todavía esté por estrenarse una versión de la novela de Alan Paton « Cry, the Beloved Country » realizada por un grupo británico en África). Cuando se nos ha ocurrido tratar algún tema de relaciones raciales o nacionales, la verdad es que no hemos logrado nunca despertar mayor interés en el público. Casi inmediatamente después de concluida la guerra produjimos una película de pretensiones sobre un tema de verdadera importancia: « Hombres de dos mundos », relato de la batalla contra la mosca tsetse y de la situación del indígena africano cuyo espíritu se disputan, por un lado su educación europea, y por el otro las supersticiones tradicionales de sus propias gentes. Pero « Hombres de dos mundos » no gustó, y aunque valía la pena haber dicho las cosas que decía, dudo de que haya causado mayor impresión en ninguna parte.

A pesar de todo ello, yo creo firmemente que el cine británico ha sido un factor considerable en la creación de un espíritu de comprensión internacional. Para demostrarlo bastaría, desde luego, enumerar la larga serie de nuestros documentales, llenos todos de impecables principios democráticos. Y es absolutamente cierto, por lo

demás, que el documental puede hacer muchísimo porque las gentes se enteren, en una y otra parte, de los respectivos puntos de vista, o lo que es casi tan importante, que demuestren a los demás que reconocen el punto de vista de los otros. Cuando Paul Rotha filmó « El mundo es rico », por ejemplo, demostró al hacerlo que, aún preocupadas por su propio problema, las gentes en Gran Bretaña no ignoraban las condiciones en que vivía el pueblo en la India, asolada por el hambre, o en toda Asia, asolada a su vez por la guerra. La dificultad está en que el documental rara vez llega a exhibirse a un público que no se encuentre ya preparado para escuchar el alegato que generalmente contiene. De vez en cuando se produce una excepción, por ejemplo, la de « Amanecer en Udi », jugoso y encantador relato de la construcción de una clínica de maternidad contra la oposición de los curanderos locales que se exhibió repetidamente por doquier y que cautivó la imaginación del público no lanzando « mensajes » de progreso, sino, precisamente, exhibiendo a los habitantes de Udi en toda su simpatía humana.

### La verdadera fuerza del cine

TODO lo cual está muy bien; pero hay que reconocer que la verdadera fuerza del cine reside sin duda en el poder que tiene de persuadir al público sin que éste se dé cuenta de que lo convencen. En esto es donde el cine estadounidense ha triunfado sistemáticamente por espacio de varias décadas; en que mientras nos hacia pasar un buen rato, iba creando una corriente de simpatía popular por Estados Unidos. Creo que el cine británico está haciendo actualmente un impacto parecido sobre el público de todo el mundo, y que es su deber seguir acentuándolo. En otras palabras, creo que la mejor contribución que nuestro cine puede efectuar a la causa de la buena voluntad internacional es hablar de nosotros mismos. La manera de hacerlo, desde luego, no puede ser

la misma de Hollywood. Estados Unidos es una nación joven e impetuosa, y de ella se espera siempre un poco el « panache », vale decir, la actitud ligeramente exhibicionista, llena de confianza en sí misma. Los británicos, en cambio, somos un pueblo viejo y disciplinado, sentimental bajo un barniz de reserva, y el cine británico debe hablar con el acento y la emoción típicamente nacionales que corresponden a su pueblo. Que este concepto es el justo lo ha demostrado sobradamente el éxito obtenido desde la guerra por las películas británicas exhibidas en Europa y, en una escala más reducida, en ciertas salas exclusivas en Estados Unidos. Ahora, adueñarse de la atención de la masa de público estadounidense es ya otra cuestión; ésto no podemos ni siquiera pretender haber empezado a hacerlo. Pero vale la pena destacar que entre las películas nuestras que han obtenido mayor éxito del otro lado del Atlántico figuran algunas de las más rotundamente británicas de tono, como « Enrique V », « Hamlet », « Cuarteto »; cintas todas ellas donde no puede encontrarse una sola concepción al gusto del público estadounidense.

### Reacción de los franceses

LA teoría de que la obra marcadamente nacional atrae a un público internacional se halla fuertemente sustentada por las reacciones de los franceses que ven películas británicas. Debo confesar que me cuento entre los admiradores menos fanáticos de « Lo que no fué » (Brief Encounter); y a veces me he sentido perpleja ante el entusiasmo de mis amigos franceses por esta obra; pero cuando les pregunto la causa, invariablemente me responden: « ¡Es tan inglesa! ». Habría como para sentirse tentado de suponer que la admiración de estos amigos se ve provocada menos por la película en sí que por la evidencia que proporciona de la castidad británica, si una no hubiera tenido oportunidad de constatar el entusiasmo despertado

en Francia por otras dos películas de muy distinto tipo: « Pasaporte para Pimlico », un chiste absolutamente inglés en un marco también absolutamente inglés, y « Dicha para todos » (Whisky Galore), un chiste absolutamente escocés en un marco escocés a más no poder.

A menudo, también, es la cinta que uno menos piensa la que conquista voluntades en el extranjero; ¿quién iba a decir, por ejemplo, que « Zapatas rojas » fuera a ganar un premio en el Japon? Pero tengan o no probabilidades de éxito en el extranjero, las películas pueden servir siempre como intérpretes del sentir nacional. Como he dicho ya, este proceso de penetración y comprensión comenzó, por lo que respecta al cine británico, durante la guerra, época en que por primera vez empezamos a retratarnos en la pantalla sin darnos palmaditas en la espalda y tampoco sin denigrarnos, extremos en los que antes se caía fácilmente. Hoy en día el proceso continúa con serenos, maduros estudios de tipos y ambiente tales como « Morning Departure », historia de un submarino británico, animada por John Mills y Richard Attenborough; « The Browning Version », adaptación de la pieza de Terence Rattigan realizada por Anthony Asquith, con Michael Redgrave en el papel principal, o « White Corridors », estudio de la vida en un hospital que acaba de presentarse en las pantallas de Gran Bretaña. En todas estas películas se observa las reacciones y la conducta de un grupo de seres humanos y se las presenta inteligentemente, con calor, con verdadera compasión por el drama que cada uno de esos seres está viviendo.

Lo que yo deseo que me ofrezca el cine de otros países es eso, una interpretación sincera y veraz de la naturaleza humana, sea cual sea el medio en que se la estudie. Sólo me cabe esperar que a la larga otras gentes reclamen también lo mismo. Es reconfortante que en Gran Bretaña, por lo pronto, hayamos superado ya la etapa en que nos contentábamos con que se nos representara en el extranjero como una nación de camareras cómicas y duques de monóculo.



« A RUN FOR YOUR MONEY ». Una comedia sobre Londres, sobre una pareja de mineros que viene a la capital desde Gales y sobre una serie de personajes corrientes de la vida inglesa.



# DEL DOCUMENTAL A LA PELICULA DE LARGO METRAJE

por Sir Michael BALCON

Sir Michael Balcon, uno de los productores más destacados del cine británico, ha dado al público amante del cine en todo el mundo una larga lista de éxitos, de entre los que recordamos « Pasaporte para Pimlico », « Dicha para todos », « Nobleza obliga » (Kind Hearts and Coronets), « Al filo de la noche » (Dead of Night), « Corazón cautivo » (The Captive Heart), « The Overlanders », « Nicholas Nickleby », « Vinieron a una ciudad » (They Came to a City), « Next of Kin ».

Si ha habido un éxito descomunal en el cine británico, ese éxito no ha sido el de un individuo, sino el de un punto de vista, de una manera de enfocar las cosas. Con todas las reservas que cualquier generalización requiere, puede decirse que tal éxito se inició, de 1929 a 1932, con el importante movimiento de cine documental que luego había de fructificar tan cumplidamente. Aunque todos sabemos lo que significa, no se ha encontrado aún una definición satisfactoria de este término. « documental ». Yo tampoco pienso darla aquí; para los propósitos de mi nota basta señalar lo que tal forma cinematográfica aspiraba llevar a cabo, y eso, dado lo prolíficos en teorías que han sido los realizadores de películas documentales, es fácil de hacer empleando sus propias palabras. La película documental, ha dicho Paul Rotha, « encuentra ya un propósito de la mayor importancia en el simple hecho de dar vida a cosas y gentes que nos son familiares, con lo cual nos permite juzgar con honestidad la parte que les corresponde en el orden de cosas que llamamos sociedad ». Y John Grierson ha agregado que el documental « nos prometía la facultad de hacer drama con los sucesos cotidianos de nuestra vida, y poesía con nuestros problemas ».

Demás está decir que los realizadores británicos de películas documentales triunfaron de una manera categórica. No sólo dijeron cosas que, como lo reconoció cualquiera que tuviera una pequeña chispa de conciencia social, era más que necesario decir, sino que perfeccionaron técnicas cinematográficas nuevas y crearon un nuevo plantel de técnicos y artistas, a pesar de la falta de apoyo de que sufrían y de mil dificultades de todo orden. En el periodo transcurrido entre las dos guerras, cuando la industria británica dedicada a producir la habitual película de largo metraje tenía simplemente que luchar por sobrevivir, lo que mantuvo en el extranjero la reputación de Gran Bretaña como centro productor fué la calidad de sus documentales. Ese es el mejor elogio que, como productor de un tipo distinto de película, puedo hacerles. El valor de la función que cumplieron no guardaba proporción alguna con su metraje, generalmente reducido. Hicieron propaganda sin recurrir a la política, y arte sin perder nunca de vista el propósito social que debía guiarlos.

Vino luego la guerra, y las fuerzas de la industria se combinaron, sin tener en cuenta si procedían del terreno de los documentales o del cine comercial, para forjar lo que pronto resultó ser una de las armas mayores esgrimidas por Gran Bretaña en el conflicto. Esto no podrá sorprender a nadie que sepa el tremendo estímulo implícito siempre en cualquier emergencia nacional. Lo que sí resulta sorprendente es que en la industria cinematográfica británica no se haya producido la reacción general que siempre se produce una vez pasada la emergencia, o sea el deseo de volver con la mayor rapidez posible a las condiciones de trabajo de antes. Evidentemente, la película comercial de largo metraje había aprendido dos grandes lecciones; una, la de su responsabilidad como influencia sobre el público; otra, la de sus posibilidades como fuerza informativa y didác-

tica. Los fines que perseguía ahora eran similares a los de los documentales producidos entre 1935 y 1940.

Al decir que la película comercial de largo metraje ha pasado a ser la sucesora del documental en Gran Bretaña, no es mi propósito, claro está, quitar prestigio a éste. Por el contrario, el presente estado de cosas significa que la propaganda que informaba al cine documental ha llenado su propósito; que las creencias de los pocos que se dedicaron a él en los años anteriores a la segunda guerra mundial son ahora las creencias de los más; que en general se han aceptado sus fines y aspiraciones reconociendo el mérito intrínseco que tenían, y que el espíritu en que esos pocos encaraban el cine ha quedado totalmente vindicado. Desde luego, esto no constituye sino el comienzo de una tendencia en la industria británica, tendencia que no se halla aún definitivamente asentada. Pero estoy convencido de que este nuevo espíritu se difunde cada vez más, y que el camino que se sigue es el cierto. Algunos de los realizadores mejor conocidos de películas documentales se dedican actualmente a las obras de largo metraje y de pura ficción; dos directores de « Ealing Studios », John Eldridge y Terry Bishop, han pasado a trabajar bajo las órdenes de John Grierson, que actualmente es productor ejecutivo de uno de los nuevos grupos organizados por la Corporación Nacional de Financiación de Películas; Pat Jackson y Paul Rotha acaban de dirigir sus primeras producciones comerciales, y el hecho de que, dentro de una exhibición de documentales organizada por el Instituto Británico de Cine, se pasen, en un programa dedicado a las « Tendencias de futuro », extractos de una película de ficción como « Ultimatum » (Seven Days to Noon), me parece especialmente significativo.

Pero examinemos un poco más de cerca la forma en que la película comercial de largo metraje continúa actualmente la tradición del documental. El ambiente de las obras que realiza está constituido cada vez más por aquellas partes del escenario contemporáneo — granja, fábrica, suburbio — que en el pasado dieron tema a los documentales. Sus personajes y su acción surgen cada vez más de los problemas contemporáneos que tratan los realizadores de documentales: problemas de trabajo, problemas de clase, problemas de psicología. En suma, la película comercial de largo metraje se siente dispuesta a liberarse cada vez más de sus irreales temas de invernadero para usar tipos y locales auténticos. Claro está que una tendencia así tiene a veces sus desventajas: el problema que un ambiente determinado plantea en la película comercial de largo metraje puede muchas veces no examinarse con toda la atención que sería de desear, o con la profundidad con que podría examinarse en un documental dedicado todo él a ese ambiente. Pero por otra parte, la influencia potencial de la película de largo metraje es mucho mayor, no sólo porque llega a un público mucho más vasto sino porque, al tratar toda clase de problemas en términos de uno o varios individuos puede, al evitar la generalización y el aire impersonal de muchos documentales, plantear esos problemas a cada espectador de una manera mucho más directa.



« I KNOW WHERE I'M GOING. »



« NOBLEZA OBLIGA » (Kind Hearts and Coronets).



« THE CHILTERN HUNDREDS. »



« DICHA PARA TODOS » (Whisky Galore).

## EL CINE DE LOS ESTADOS UNIDOS

## y su tendencia actual a atacar la intolerancia y la injusticia

por Bosley CROWTHER

Crítico de Cine del "New-York Times"



« DECEPCION ». La carrera siniestra de un dictador estadounidense en embrión.



« LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA VIDA ». El regreso de tres soldados al hogar al terminar la guerra.

HUBO una época en que era lo corriente — por lo menos entre los que estudiaban el problema con toda seriedad — mostrarse pesimista con respecto al contenido social e intelectual del cine de los Estados Unidos, especialmente por lo que se refiere a la imagen del país que presentaba al mundo. Tanto allí como en el extranjero, los críticos responsables y ecuanímenes declaraban que en las películas de Hollywood se podía encontrar muy poco más que una apoteosis del sexo y del dinero, de la fábula de Cenicienta y la sombría realidad de los « gangsters », del idilio romántico y la opulencia, como si estas cosas fueran las únicas que pudieran representar la cultura y los intereses del país.

En realidad, las objeciones de todos estos críticos no eran completamente injustificadas. Hubo una época en que la producción de Hollywood era un espejo dudoso de la manera de vivir del pueblo de Estados Unidos, a la vez que un reflejo de la naturaleza humana muy poco favorecedor para ésta. Se exageraba y ofrecía a bombo y platillo una serie de bajas sensaciones, como las que puede provocar el bandidaje armado y suelto por las calles de la ciudad, y la conducta de los personajes de esas cintas era incompatible con la naturaleza y con la lógica. Desgraciadamente, la extraña impresión de Estados Unidos que en esta forma se transmitía al mundo — y no sólo al mundo, sino a muchos ciudadanos del mismo país, gentes cuyo horizonte mental era más o menos limitado — creaba una imagen no sólo fantástica, sino también peligrosamente falsa de la cultura estadounidense. Esa imagen persiste todavía en ciertos medios, y es necesario destruirla.

Nadie podría decir que actualmente las películas de Estados Unidos están libres de toda culpa en ese sentido, o que son emisarias perfectas de un espíritu de ilustración y de cultura que pueda constituir un ejemplo para el mundo. Por el contrario, Hollywood fabrica todavía montones de cintas que siguen las falsas fórmulas de antaño y, como quien sacara salchichas de una máquina, produce costosas « epopeyas » que dan al ser humano una aureola dorada de purpurina y de novela. Una de las desgracias del carácter de industria que tiene el cine es que virtualmente todas las películas que se producen en Estados Unidos, malas y buenas, se exportan al mundo entero, lo cual quiere decir que las de poca calidad predominan inevitablemente en cantidad.

Y sin embargo, una observación detenida de las cintas lanzadas por Estados Unidos en los seis últimos años — o sea, producidas después de la segunda guerra mundial — permite constatar con satisfacción que los productores de Hollywood se dan cuenta, hoy más que nunca, de la responsabilidad del medio cinematográfico como fuerza cultural para el bien de la sociedad. Tanto las palabras como los hechos de hombres del calibre de Darryl Francis Zanuck y Dore Schary, directores generales de producción en los « studios » de Twentieth Century-Fox y Metro-Goldwyn-Mayer respectivamente; de Samuel Goldwyn y Stanley Kramer, productores independientes, y de un vasto número de libretistas y directores cinematográficos, confirman esa nueva actitud responsable frente al problema.

Al pasar revista rápidamente a las películas producidas en estos últimos seis años lo primero que se comprueba es que el cine de Estados Unidos está animado por un impulso más vivo que antes, penetrado de un nuevo realismo, de una mayor sinceridad. Tendencia predominante en los años de esta segunda post-guerra ha sido la de realizar dramas que ponen al descubierto la clase de cáncer que la intolerancia y la injusticia constituyen para la sociedad moderna. En un melodrama titulado « Crossfire » el director Edward Dmytryk, con ayuda de sus intérpretes Robert Young, Robert Mitchum y Robert Ryan, se atrevió a reconocer por primera vez la existencia de un sentimiento antisemita en los Estados Unidos, tema espinoso prohibido hasta entonces a las compañías y cuyo tenor y consecuencias quedaron luego más ampliamente revelados en « Gentlemen's Agreement » (producida por Zanuck, con Gregory Peck, Dorothy Mc. Guire y Celeste Holm).

El complicado y singular prejuicio que hay contra el negro en ciertas partes de Estados Unidos ha sido también motivo de una serie notable de películas en estos últimos años. Empezando con « Home of the Brave »,

drama tremendo de discriminación racial entre soldados estadounidenses que hacen la guerra en el Pacífico (adaptado de una pieza teatral de Arthur Laurents cuyo personaje central era, no un negro como en la película, sino un judío), el tema ha sido tratado con verdadero fervor por los ideales democráticos en películas como « Lo que la carne hereda » (Pinky) y « No Way Out » (ambas producidas por Zanuck); en « Lost Boundaries » (producida por Louis de Rochemont, y en realidad la que dió origen a toda la serie), y en « Rencor » (Intruder in the Dust) adaptación de la novela de William Faulkner que, desde el punto de vista del arte cinematográfico, es la mejor lograda y la más honda del grupo.

Esta preocupación por la justicia social, por la comprensión entre los hombres, combinada recientemente con la habilidad de Hollywood para realizar películas de guerra, ha dado por resultado un drama titulado « Go for Broke! », donde se describe en detalle la acción del grupo de combate de un regimiento estadounidense en el Pacífico. Este regimiento está compuesto por un grupo de soldados japoneses de raza pero nacidos en Estados Unidos, y ya se puede imaginar el conflicto a que su actuación en la guerra del Pacífico da lugar. En películas como « Fort Apache » y « La flecha rota », por lo demás, se ha llegado a reconocer la injusticia cometida con el indio norteamericano en el periodo de conquista del Oeste, violándose de esta manera la fórmula consagrada de la cinta de « cowboys », aunque en todos los otros sentidos se la respetara en ambas obras.

Quizá de todas las películas estadounidenses de post-guerra la que haya impresionado más al público, tanto en su país de origen como en el extranjero, sea « Los mejores años de nuestra vida ». Esto se debe no sólo a su forma de expresar en términos universales las emociones del soldado que vuelve al hogar terminada la guerra, sino también a que manifestaba el deseo de los combatientes de encontrar en el mundo de la post-guerra una democracia vigorosa y plena, con oportunidades para todos. Por todo el mundo « Los mejores años de nuestra vida » ha quedado considerada como un excelente trasunto de la vida en los Estados Unidos y de los ideales que animan a este país.

Esa vida estadounidense — en sus aspectos ligeros y sombríos — ha quedado también reflejada con cierta autenticidad en una serie de sabrosas comedias: « Una niñera ideal » (Sitting Pretty), « El padre de la novia » y su secuela « Father's Little Dividend »; « The Jackpot », « Miracle on 34th St. », « Born Yesterday » y « Eva » (All About Eve), así como en una serie de vigorosos dramas: « Mientras la ciudad duerme » (The Asphalt Jungle), « El pozo de las vibras » (The Snake Pit), « The Quiet One », « El ocaso de una vida » (Sunset Boulevard), « El tesoro de la Sierra Madre » y « Ace in the Hole ». Entre todas ellas « Decepción » (All the King's Men) merece párrafo aparte, por no haberse andado con vueltas al pintar la vulnerabilidad de la muchedumbre a los recursos demagógicos de un dictador ambicioso y la maldad innata de éste, retrato del político Huey Long, cuya carrera y muerte violenta constituyen el asunto de la novela de Robert Penn Warren de donde se adaptara la película.

Y, desde luego, ha habido gran cantidad de producciones competentemente realizadas, ligeras y gratas, como « The Jolson Story » y las comedias de Danny Kaye, que, aún careciendo de un particular contenido social, se caracterizaban por la cordialidad de su tono. Las menciono porque es posible que películas como éstas sirvan también para crear cierto grado de comprensión entre los hombres.

Claro está que, por más que se avance en este sentido, no cabrá nunca atribuir a la industria cinematográfica estadounidense la finalidad principalísima de producir obras que sean embajadoras de la cultura del país. No; el deseo que la anima es y será siempre el de realizar cintas que atraigan y absorban a un público cualquiera. Pero al tratar de contemplar los verdaderos intereses de ese público en varios dramas característicos de nuestra época, puede decirse que ciertos productores contribuyen más eficazmente que nunca a que se cumpla la función del arte de decir la verdad y, en consecuencia, de hacer bien a la sociedad a que se dirige.



# EL LAUREL DE ORO

## Un premio cinematográfico que responde a un propósito encomiable

por Stephen WATTS

autor de una sección de cine que aparece en periódicos de América Latina, Canadá, Italia, Portugal y Japón. Corresponsal del « New York Times » en Londres.

HACE ya mucho tiempo que resulta innegable el poder — o por lo menos la potencialidad — del cine para transmitir datos, ideas e impresiones de un pueblo a otro. Ejemplo evidente de ello es la forma en que, justa o equivocadamente, las películas de Hollywood han contribuido a moldear en el curso de este siglo las creencias que la mayor parte del mundo civilizado tiene sobre «el modo de vida estadounidense».

Sin embargo, fuera de las películas educativas y los documentales, se ha hecho poquísimo para utilizar de manera constructiva este instrumento de comprensión internacional, quizá el más eficaz de todos. En el mundo occidental, desde luego, priva el prejuicio de que toda propaganda — ya sea en el teatro, el cine o la novela — es sospechosa, y que cualquier atisbo de ella atentará contra el éxito comercial perseguido por toda película destinada a distraer o entretener al público. Pero señalemos que esto no reza para la otra mitad del mundo. Un corresponsal del « Times » de Londres en Singapur anunciaba hace poco que en el sudeste de Asia se estaba realizando una campaña intensiva para asegurar la más amplia distribución posible de cintas chinas y rusas de contenido invariablemente comunista y que, en su determinación de anteponer la inspiración ideológica al propósito de distraer o entretener, no hacen concesiones de ninguna especie. De todos modos, de vez en cuando se han dado, en los países occidentales, casos de películas de ficción, seriamente documentadas en su ambiente y tipos, cuyo efecto sobre el público ha sido mucho más perdurable que el de cualquiera de los habituales pasatiempos sentimentales o de aventuras. La fe en una

felicidad total, absoluta y constante, siempre al alcance de todos, ha sido la vana filosofía que el grueso de estos pasatiempos ha venido repitiendo « ad infinitum ».

La mayor parte de los ejemplos de cine serio ha surgido de un impulso inconsciente, si se quiere, o por lo menos del deseo de sus creadores de retratar la vida tal como los rodeaba, y no de otra cosa. El « mensaje » que pudo desprenderse de ellos ha sido, de esa manera, un mensaje intrínseco y espontáneo.

En estos últimos meses ha venido siendo objeto de general elogio una película sobre el régimen de las cuatro potencias en Viena, realizada con capitales suizos y hablada en varios idiomas. Esta película, titulada « Cuatro en un jeep », atestigua una vez más lo que puede hacer el cine en el terreno de la comprensión internacional. En el festival de Cannes los rusos protestaron contra ella, quizá por encontrar que la figura del oficial soviético no es lo bastante heroica, pero el resto de la gente de cine y los críticos allí reunidos la celebró, como se la celebró también en Londres y en el festival cinematográfico de Berlín. En esta última ciudad, aunque fué una película local, « Herrliche Zeiten », la que ganó el Laurel de Plata a la mejor cinta alemana de su tipo, clasificándose como finalista para la adjudicación definitiva del premio en el Festival de Venecia, « Cuatro en un jeep » mereció también comentarios entusiastas, convirtiéndose, dentro de su propia categoría multilingüe, en candidata al premio internacional.

Ejemplo admirable del tipo de obra que se desea distinguir con el « Laurel de Oro »; « alegato para una mayor comprensión entre los seres humanos », como se la ha llamado en uno de esos comentarios, el propósito que persigue « Cuatro en un jeep » coincide absolutamente con el de David O. Selznick al crear el premio: « efectuar la mejor contribución posible al mutuo entendimiento y buena voluntad entre los pueblos del mundo libre y democrático ».

El año pasado el premio « Laurel de Oro », que se otorga únicamente a películas producidas por europeos en Europa, se adjudicó por primera vez en Venecia a la película italiana « Mujeres sin nombre », donde se presentaba en forma conmovedora el caso de una serie de mujeres sin identidad ni patria en un campo de personas desplazadas.

Todo el mundo sabe que son legión los premios dentro de la industria cinematográfica. Regularmente se adjudican « Oscars », copas, medallas, pergaminos, placas, hasta estatuillas de Henry Moore (esto en Gran Bretaña) por la mejor actuación o la más sobresaliente partitura musical, etc., etc. Estas distinciones, que para quienes las reciben representan prestigio y publicidad, exaltan también a bombo y platillo a quienes las otorgan.

Pero entre las virtudes especiales del premio « Laurel de Oro » figuran, en primer lugar, la de preocuparse por valores más humanos y perdurables que los que el cine considera generalmente, y luego la de que no se puede tachar a quien lo instituyera de perse-

guir motivos comerciales o poco sinceros.

Selznick es un magnate del cine de Hollywood, pese a lo cual ha empezado por anunciar que no podrá aspirar al premio ninguna película estadounidense. Por el contrario, el que lo gane, en razón del prestigio que conlleva, se encontrará en excelente posición para luchar contra los productos de Hollywood — inclusive los del mismo Selznick — por obtener un sitio en las pantallas del mundo. El jurado final, que se forma en Nueva York y que debe juzgar las seis cintas seleccionadas para el premio, está compuesto por personalidades públicas del calibre del Dr. Ralph Bunche, ganador del Premio Nobel de la Paz; Herbert Bayard Swope, Edward Murrow, John Gunther y el Dr. Harnoncourt, del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

De las treinta y siete cintas que siete países han presentado en 1951 para aspirar al premio, serán sometidas a esta decisión final, aparte « Cuatro en un jeep » y « Herrliche Zeiten », las siguientes ganadoras del « Laurel de Plata »: « Trio » (Reino Unido), « Justice est faite » (Francia), « Il Cammino della Speranza » (Italia) y « Medan Staden Sover » (Escandinavia).

Gane quien gane el « Laurel de Oro » de 1951, lo positivo es que una competencia así tendrá por fuerza que estimular la producción cinematográfica europea y fijar la atención de los productores sobre determinados aspectos de su obra, así como sobre el efecto que ésta tiene sobre otros pueblos; efecto del que, desgraciadamente, la mayoría de las veces no parece hacerse ningún caso.



« DONNE SENZA NOME » (Italia). El caso terrible de mujeres sin identidad ni documentos en un campo de personas desplazadas. Premio Laurel de Oro, 1950.



### UN ATAQUE AL RACISMO GANA EL PREMIO DE LA ACADEMIA BRITANICA DE CINE PARA 1950

La Academia Británica de Cine otorga anualmente un premio a la mejor película de largo metraje que ilustre alguno de los principios básicos de la Carta de las Naciones Unidas. Este premio, llamado « de las Naciones Unidas », fue creado por la Academia en 1948, a raíz de una solicitud formulada por la División de Cine de la Organización Internacional. El Consejo de la Academia se reserva el derecho de no otorgar el premio si ninguna de las películas, en su opinión, obtiene votos suficientes para que se justifique la distinción. Esto fué lo que ocurrió en 1948. La primera película que recibió el premio, en 1949, fué « The Search », producción suizo-estadounidense en que se relata la conmovedora historia de uno de los miles de niños desplazados separados de sus padres durante la segunda guerra mundial y luego de terminada ésta. El año pasado se llevó el premio otra película de la « Metro-Goldwyn-Mayer », « Rencor », a la que nos referimos en otro lugar de este número. El famoso escultor británico Henry Moore modeló una estatuilla que, reproducida en bronce, se entrega al director de la película ganadora del premio, que la recibe en nombre de la compañía productora. Esa estatuilla queda en manos de la compañía hasta el año siguiente, en que pasa a poder del nuevo ganador.



« NACHTWACHE ». Premio alemán, Laurel de Plata 1950.



Las fotografías de una cámara especial Henrietta Bower, Ministerio del Interior, que ha estudiado el espacio de dos años «son prueba de la importancia del entretenimiento»

## PELICULAS PARA NINOS...

**S**ON muchos los adultos que se lamentan del lugar que el cine ocupa actualmente en la vida de los niños. «En mis tiempos...», dicen, adoptando una actitud evidentemente estéril. Para bien o para mal, el cine existe como elemento importante de nuestra vida cotidiana. Se podrá lamentar uno del lugar que tiene entre nuestros hábitos; lo que no podrá hacer nunca es negar que lo tiene.

Además, y éste es un hecho ineluctable, los niños van al cine, y en tal número que constituyen una parte importante de su público. Una encuesta efectuada en Gran Bretaña por Mrs. Henriette Bower (1) proporciona a este respecto cifras bien elocuentes: en un total de siete millones de niños de cinco a quince años, un millón doscientos cincuenta mil van al cine por los menos dos veces por semana, y quinientos cincuenta mil por lo menos tres veces, lo que en diez años

significa que han visto 1.560 funciones. Y hay que tener en cuenta que entre estas funciones no se cuentan las de cine educativo organizadas en la escuela.

Tales cifras indican que desde los años más tiernos el cine desempeña un papel importante en la formación del niño. Si en el caso de los adultos les inculca determinados conceptos del mundo, esta influencia es todavía más profunda cuando se ejerce sobre seres maleables, particularmente sensibles a las emociones y cuya vulnerabilidad ante un «shock» de orden psíquico, así como el rastro que éste puede dejar en su espíritu, no estamos los adultos en condiciones de medir.

Pero sería excesivo decir que sólo en el cine encuentran los niños ocasión de experimentar esos «shocks» o trastornos violentos. Fuera de que la vida misma se encarga de dársela, los niños disponen también de otros medios para formarse una imagen del mundo, aunque más no sea el libro y el periódico. El cine, sin embargo, actúa de una manera diferente

sobre ellos, y su influencia puede juzgarse mejor cuando se la compara, por ejemplo, con la de la literatura.

La literatura infantil creada por el hombre desde hace siglos, con todas sus cualidades y defectos, ha intentado siempre dirigirse directamente al niño, fueran sus propósitos didácticos, moralizadores o de simple entretenimiento. Fenelón, Andersen, Lewis Carroll, Julio Verne y otros autores ilustres han escrito siempre para ese público especial, que en términos generales lee siempre más el libro o el periódico exclusivamente escrito para él que el que se destina al adulto.

Con el cine ocurre precisamente lo contrario. Lo que los niños ven más a menudo son películas hechas para los adultos. Los jueves por la tarde o los domingos, por lo menos en los países latinos, van al cine que les queda más cerca. Otros días los acompañan sus padres. Ante sus ojos desfilan, con la fuerza hipnótica de una pantalla luminosa colocada en el centro de una sala oscura, películas de «cowboys» y de «gangsters»,

(1) Citada por Henri Stork en un libro titulado «El cine recreativo para espectadores juveniles», publicado por la Unesco en 1950.



## ...¿SERA NECESARIO?

obras de aventuras o de tema sentimental, actualidades, documentales y dibujos animados.

Cierto es que la realización de películas especiales para niños plantea problemas de toda especie. En primer lugar, problemas económicos: ¿qué productor puede avenirse a realizar películas que de antemano sabe que no podrá explotar en los circuitos corrientes? El costo de una película para niños no podrá amortizarse sino al cabo de quince o veinte años. La solución propuesta por Mrs. Henriette Bower para resolver esta dificultad es que sean los gobiernos los que financien estas películas y creen luego un «pool» internacional de ellas. Aunque interesante, esa idea de Mrs. Bower no es, por el momento, más que una teoría; y nosotros tenemos que considerar este problema tal cual se nos presenta hoy en día en la práctica.



**E**N determinados ambientes está de moda acusar al cine de toda clase de efectos nefastos. Se le acusa de las faltas que cometen los niños, y hasta de ciertos crímenes infantiles. Según algunos, el cine arrastra a los niños, sino a la delincuencia, por lo menos a la inmoralidad, y los enseña a conducirse como «gangsters». Las audacias eróticas del cine, dicen —aunque tímidamente estas audacias se limiten por lo general al beso— perturban gravemente al espectador infantil. ¿Qué hay de cierto en todo esto? Seguramente bien poca cosa. Nosotros tendemos a juzgar de la influencia que el cine tiene sobre los niños por la que ejerce sobre los mayores. Error grande. El Dr. Le Moal, que ha efectuado en Francia un importante estudio a este respecto, indica que desde la edad de 5 años hasta la pubertad, los problemas sexuales y las complicaciones sentimentales inspiran a los niños o bien una profunda indiferencia o bien cierto grado de aburrimiento. Después de los 15 años, las chicas prefieren las películas sentimentales, pero los muchachos de la misma edad reservan su entusiasmo para las películas de aventuras y las de temas históricos. El Dr. Le Moal cita también el caso de un niño, cuya madre no lo quería y que se sentía enormemente desgraciado en su hogar. Después de asistir a la proyección de «Poil de Carotte», la película realizada por Duvivier sobre la novela de Jules Renard, este niño intentó, como el pobre héroe de la obra, suicidarse colgándose de una cuerda. El caso es

que ilustran esta página fueron tomadas con rayos infrarrojos por la Honorable Mrs. Bower, miembro del Comité Departamental del Cine y del Ministerio de Educación de Inglaterra. «Estas fotografías», dice Mrs. Bower, «demuestran la necesidad que hay de películas de puro interés intelectual exclusivamente para los niños.»



## ¿ESARIO PROHIBIRLAS A LOS MENORES DE 16 AÑOS?

impresionante, pero aislado. ¿Qué puede él como ejemplo frente a los innumerables suicidios que, según se dice, sucedieron a la publicación de «Werther»?

Acusar al cine de favorecer la delincuencia infantil es querer dejar de lado todas aquellas condiciones sociales y psicológicas que dan origen a una actitud asocial en el joven; su falta de adaptación psicológica, la miseria, la promiscuidad, las condiciones terribles en que pueda desarrollarse su vida doméstica. No se puede concebir que una película de «gangsters» conduzca al crimen al muchachito que, al salir del cine, vuelve a encontrar en torno a la mesa doméstica una familia unida, feliz y próspera. En cuanto al niño que vive en un cuchitril o simplemente en la calle y que asiste todas las noches a las riñas de un padre y una madre alcoholizados, ¿acaso tiene necesidad del cine para instruirse sobre lo que es el crimen?

Sería falso, sin embargo, decir que el cine no plantea graves problemas con respecto a los niños. Muy a menudo los espectadores infantiles le deben conflictos emotivos que pueden dejar rastro. No hay más que ver las fotografías que Mrs. Bower ha tomado, en la oscuridad de las salas cinematográficas de Inglaterra, con una película sensible a los rayos infrarrojos. Emociones como las que registran esas fotografías pueden ser peligrosas para espíritus tiernos.

Los estudios realizados a respecto han permitido sacar conclusiones diversas.

Así, en su libro «Los niños y el cine», Richard Ford cita los resultados de una encuesta efectuada entre varios directores de «clubs» de cine para niños. Con las respuestas de unos y otros Ford hizo, por fin, una lista de las cosas que más impresionan a los niños; escenas de misterio y del más allá; escenas de espanto, escenas que se desarrollan en la sombra y en que se muestran fantasmas, esqueletos y brujas; escenas de crímenes de guerra y escenas de peleas entre personajes de rostros patibularios.

¿Pueden considerarse definitivos los resultados de esa encuesta? Cabría decir que no. Contestando a las preguntas hechas a su vez por Mrs. Bower, un niño da una respuesta que ella considera típica: «Me gustan las películas de fantasmas porque sé que a mí no se me puede aparecer ninguno.» Advértase que el niño no declara que esas escenas no le den miedo; lo que se desprende de su declaración es que le gusta sentir miedo.

Tomemos tres ejemplos precisos: los de tres películas que parecerían especialmente destinadas al público infantil:

«Pinocho», «Blanca Nieves» y «El ladrón de Bagdad». En las tres Armand Lanoux ha encontrado partes susceptibles de provocar impresiones violentas, y ha señalado la intensa emoción que provocaban: cuando a Pinocho lo devora la ballena, los niños no sólo sienten miedo del monstruo sino violento terror ante la idea del enclaustramiento (no hay que olvidar que el joven espectador se identifica con el héroe mucho más profundamente que el adulto); en «Blanca Nieves» es la metamorfosis del hada en bruja lo que más les impresiona, y en «El ladrón

por Jean BLOCH-MICHEL

de Bagdad» todos se espantan del combate con la araña, que es efectivamente un combate de pesadilla.

Y sin embargo, éstos son ejemplos tomados de películas que, por lo menos en el caso de Disney, pueden suponerse concebidas para el público infantil. ¿Qué decir de las que exhiben continuamente escenas de violencia, o de las que hacen de la violencia su tema principal? Por lo que respecta a estas películas, P. Mayer señala en «Sociología del cine» que muy a menudo los niños declaran haber quedado tan impresionados con una película que guardan de ella un recuerdo persistente, acompañado de pesadillas e insomnio. Ciertas películas dejan en su memoria trazas que no se borran durante meses y meses.

Es innegable, pues, que los niños experimentan violentas emociones, no sólo ante el espectáculo de las películas para mayores, sino también ante las películas que han sido concebidas para ellos mismos. Pero nadie se ha puesto de acuerdo, tampoco, sobre la gravedad de los traumas psíquicos provocados por tales emociones. Hay quien piensa que tales traumas pueden muy bien ser causa de perturbaciones que duran mucho tiempo. Otros, como el Dr. Elliott Jack, creen «que las escenas de horror pueden, hasta hacer un bien a los niños en el sentido de permitirles liberarse de sus angustias, o de ciertos instintos que han venido reprimiendo».

Sin querer iniciar aquí una discusión sobre la naturaleza y cualidades estéticas del cine, permitásenos decir no obstante que se trata de un arte — o de una distracción — que no requiere del espectador más que una emoción espon-

tánea, fugaz, casi nunca llamada a renovarse.

Actualmente el cine es fuente de numerosos prejuicios, y cuando no lo es no hace nada por combatir los que ya pesan sobre nosotros. Por lo que se refiere a los niños, muy a menudo les presenta una imagen del mundo y de la vida que poco a nada tiene que ver con la realidad a la que deberán enfrentarse cuando sean hombres y mujeres.

He aquí, por ejemplo, la lista de «clichés» del cine anglosajón que Roger Manvell destaca en su libro «Film» (publicado por Pelican Books en Londres, 1946):

a) El lujo, especialmente en el caso de las mujeres, es cosa corriente.

b) También lo es la asiduidad sin tregua de los hombres de negocios que tienen poco que hacer o de los «principes encantadores» enamorados de la heroína.

c) Para las mujeres, los hombres son una fuente de dinero.

d) En el fondo del sentimiento más importante de la vida se encuentra siempre el problema sexual.

e) Los problemas del espíritu son cosa cómica o excéntrica, o asunto de charlatanes, cuando no sucesos maravillosos (generalmente los artistas resultan ser seres amanerados y las gentes con vocación religiosa, maniáticos; en cuanto a los místicos, es común presentarlos como personas atacadas de una dulce languidez).

f) El extranjero está considerado siempre como sospechoso, y el oriental, especialmente, es el coco destinado a meter miedo a las almas cándidas.

Demás está decir que no se necesita recurrir al cine anglosajón para tropezar con tales necedades. El mal parece ser general.

Volvamos al último apartado de la lista de Manvell: la imagen que el cine da del extranjero. Para muchos niños, esta imagen es la que han de tener ante los ojos durante muchos años. La visión que se les ofrece puede constituir la fuente de muchas incomprensiones cuyas consecuencias han de resultar serias hasta para el mismo porvenir de su país. Lógicamente, hay excepciones. Niños o adultos, todos los que han visto, por ejemplo, «La última chance», guardarán de ella un recuerdo que les permitirá comprender mejor los problemas deformados por la explotación de ciertas pasiones regionales o nacionales. Cualquiera sea el idioma que se hable en las escenas de esa película (y se hablan

muchos), cada personaje de la obra no es ni más ni menos que un ser humano.

★

**P**ERO el conformismo que, por fuerza de las circunstancias, el cine se ve obligado a respetar, alcanza a los espíritus mejores. Así, las conclusiones sacadas de los informes de los «Children's Entertainment Films» indican que, para complacer a los niños, los personajes antipáticos de una película cualquiera deben aparecer revestidos de los signos convencionales de su maldad: «vestimentas sucias y harapientas», rostros desagradables, aunque sin nada que cause repulsión o sea verdaderamente horrible... A continuación de esa observación dice Henri Stork: «Advirtamos que un rasgo característico de los países occidentales en la actualidad es identificar al malo con el pobre. En la época del melodrama, el villano era siempre un noble tan cruel como poderoso». Por más a la ligera que se quiera considerar este asunto, nadie dejará de pensar en el peligro que la sociedad corre con esta «identificación del malo con el pobre». Después de haber presentado al niño imágenes de un mundo que indudablemente éste no encontrará jamás en la realidad, ¿cómo puede el cine inspirar a unos el sentimiento peligroso de su propia superioridad, y a otros el no menos peligroso de su inferioridad? Y sin embargo, tal como existe el cine, por su propio conformismo, está muchas veces en peligro de hacer más rígidos todavía, y menos susceptibles de evolucionar fácilmente, los casilleros de una sociedad cuya estructura no hace más que confirmar al respetarla como la respeta.

Querer transformar el cine, hacer de él una cosa distinta de lo que es actualmente, sería y es un proyecto insensato. Pero las posibilidades del celuloide son inmensas. No hay progreso humano que, según el uso que se haga en él, no sea susceptible de mejorar la condición de los hombres, instruirlos y acercarlos, o bien por el contrario agravar su suerte y enseñarlos a odiarse. Hay que llamar la atención de los responsables por la evolución actual del cine hacia las consecuencias más sutiles, lejanas y quizá más graves de esa evolución.

Quiéranlo o no los realizadores de películas, se preocupen de ello o lo olviden, el cine aporta a la cultura un elemento nuevo. Lo que falta es que, en su marcha, no olvide que la cultura existe y que él mismo forma, innegablemente, parte de ella.

# LA ENCICLOPEDIA FILMADA

## TRADUCIRA EL PENSAMIENTO FRANCÉS EN IMAGENES

por Yves HÉCQUARD



**A** DOSCIENTOS años de intervalo, la Enciclopedia Filmada prosigue con la tradición de Diderot y de la Gran Enciclopedia.

« La vaca es la hembra del toro; el toro, el macho de la vaca... » nos precisará con cierta ingenuidad el Pequeño Diccionario Larousse. Pero a menos que sienta los terribles efectos de una intoxicación de setas, nadie pensará en solicitarle la definición del término « amanitas », sobre todo si cree que se trata de animales fósiles o de un pueblo de la Unión Francesa. ¿Habéis pensado alguna vez en la palabra « arteria », que se aplica tanto a las vías urbanas como a las circulatorias? ¿Qué sabéis de la aritmética desde los tiempos remotos en que recitabais la tabla de multiplicar?

El mes de Abril de 1951 marcará una fecha especial en la historia del cine. Los representantes más calificados del pensamiento francés en la literatura, las artes y las ciencias se han asociado a los principales cineastas para proseguir la tradición de los enciclopedistas del siglo XVIII. Definidas, comentadas y expresadas a través de imágenes, las palabras se sucederán sobre la pantalla en una serie de películas cuyo conjunto constituirá una Enciclopedia Filmada accesible al gran público.

Con el entusiasmo de quienes abren nuevos caminos, los colaboradores de una empresa tan considerable han escogido el abordaje de frente el mayor obstáculo que podría oponerse a sus primeros esfuerzos. En efecto, para el gran público, el « séptimo arte », a pesar de sus realizaciones en los terrenos más imprevisibles de la investigación y la exploración, y no obstante haber alcanzado la maestría de una gramática y un estilo propios, sigue siendo, esencialmente, un medio de distracción. El espectador de las salas oscuras acude a buscar en ellas la evasión del tiempo y el espacio en todas las dimensiones del sueño, y espera que se



le tenga en un estado de receptividad y de abandono espiritual, poco propicios al análisis intelectual que supone la definición de una palabra.

Pero hace dos siglos que el filósofo Diderot había descubierto el valor educativo de la reproducción cabal de una imagen. La obra de los enciclopedistas fue posible gracias a que la favorita de Luis XV, Madame de Pompadour, pudo encontrar en la Enciclopedia la composición de su lápiz de labios y la descripción exacta de las técnicas utilizadas para tejer sus medias. Y las admirables láminas consagradas en esa Enciclopedia a los diferentes oficios han determinado la vocación de generaciones enteras de europeos. Evitando todo comentario ocioso, la imagen se convertía en complemento de lo expuesto y permitía una mayor objetividad... o una deformación más sutil de la realidad.

En el curso de su evolución fulgurante, no deja de ser significativo que el cine — que en su época muda fué la imagen en movimiento rimada de breves leyendas complementarias — haya procurado constantemente una simbiosis ideal del idioma y de la sensación. El cine sonoro ha creado, a su vez, el documental científico o artístico y las actualidades comentadas: la imagen exige y teme a un tiempo el verbo que la confirma o la disuelve, pero la palabra halla en la imagen el espacio virgen donde se desplegarán esas armonías, ese blanco, ese silencio que constituyen la esencia del poema.

Ante todo, los realizadores de la Enciclopedia Filmada desean evitar la vulgaridad, es decir, la acuñación de conocimientos de baja ley. Como La Fontaine, quieren instruir y deleitar a un tiempo, y se han preocupado de reunir todos los elementos que puedan asegurarles un éxito inicial. La cultura, un criterio riguroso, el ingenio habrán de constituir, así, la garantía de la producción. En la Comisión de Redacción que se reunió por primera vez el 27 de abril pasado, se congregaron, por no citar sino algunos nombres, escritores, novelistas, en-



sayistas, filósofos y dramaturgos reputados: Marcel Achard, Alexandre Arnoux, Jean Cocteau, Pierre Descaves, Roger Ferdinand, André Gillois, André Labarthe, el Profesor Mondor, Léon Moussinac, Marcel Pagnol, Raymond Queneau; juristas, altos funcionarios y personalidades eminentes de la política: Mme Georges Bidault, Julien Cain, Maurice Garçon, Jean Marin (secretario general de la Comisión); humoristas: Jean Rigaux, Jean Effel, Vladimir Porché (Director de la Radiodifusión y Televisión francesas), y toda una pléyade de cineastas: Colette Audry, Jean Benoit-Lévy, Marcel Carné, André Cayatte, René Clair, Jean Grémillon.

Los realizadores tendrán libertad absoluta para tratar cada «vocablo» como lo consideren pertinente, sin una idea ni un estilo preconcebidos, ya sea en forma de documental o de dibujo animado, con o sin moraleja. La «Enciclopedia Filmada» fia su suerte al maridaje feliz del azar y la inspiración, al resultado del interés apasionado que los más diversos medios y temperamentos han manifestado ya — y habrá de manifestar todavía — en torno al proyecto en curso. Por otra parte, espera dar ocasión de manifestarse a los jóvenes, y lugar a cuanta idea fecunda se le proponga.

Por lo que se refiere a las amanitas, una de las



palabras que han de ser llevadas primero a la pantalla, Mme Georges Bidault, cuyo marido consagra los raros ocios que le permite el ejercicio de la política a enriquecer una magnífica colección de setas y una de las bibliotecas más completas de Europa sobre la materia, recurrirá a la película en colores para reproducir los suntuosos bulbos rojos salpicados de manchitas blancas que ilustraron las láminas de botánica de nuestros manuales escolares, y tratará de demostrar a los gourmets la indudable superioridad de aquéllos sobre las setas de cultivo.

Sentado ante su mesa de trabajo, Raymond Queneau se referirá, con su habitual humorismo, a los más abstrusos problemas de la aritmética y se preguntará cómo podemos estar seguros de poseer cinco dedos, recordando asimismo que el corredor No. 1 y el corredor No. 3 no hacen cuatro corredores, que cero bobina de hilo es igual a cero sacacorchos y que existe alguna probabilidad de que en un hipergogol de años, o sea una cifra o grupo de guarismos sucedido de cien o más ceros, llegue a congelarse una cacerola puesta al fuego. Pierre Kast, en el estilo del expresionismo alemán, nos mostrará sobre el rostro del pensador el esfuerzo progresivo de la abstracción, ayudándonos a penetrar con él en los secretos del número, clave del universo.

Se trata, en efecto, de llamar poderosamente la atención del espectador para conducirle insensiblemente hacia amplias perspectivas filosóficas y morales. El azul, nos dirá Jean Grémillon, es el color del cielo, de los pantalones del gendarme y del manto de la virgen. La Costa Azul cesa de serlo en Italia, donde el azul simboliza la fuerza y la habilidad. Pero corresponderá al realizador Marcel Pagnier el evocar la pureza y la gracia mediante el bello descote de una mujer sonriente ornado de un collar de zafiros.

Doce palabras escogidas en la parte del diccio-



nario correspondiente a la letra A, serán llevadas a la pantalla antes de que termine el año. Pierre Laroche enhebrará, a propósito de la palabra «edad», todas las expresiones del lenguaje corriente sobre la misma; Madame Simon se ocupará del actor; Colette Audry de la ausencia; Alexandre Arnoux visitará, ayudado por Nicole Vedrás, el Amazonas y sus amazonas, mientras que Jean Marin descenderá hasta Marruecos para hacernos cruzar el Atlántico.

Respecto a la financiación de la empresa, si bien la sociedad productora cree tenerla asegurada a través de las cadenas normales de distribución, espera, también, establecer una estrecha relación con los organismos educativos y piensa, incluso, en la televisión. Los comentarios, registrados en diversas lenguas, llevarán al público extranjero, particularmente en las salas de Estados Unidos que no pertenecan a los grandes circuitos de exhibidores y en los «cine-clubs» del mundo entero, una descripción viva y audaz del idioma francés.

De esta manera, una obra cinematográfica de calidad, llena de magníficas posibilidades, transmitirá a los cinco continentes un mensaje de cultura, ingenio y libertad, aún cuando haya que esperar para la libertad, como bien observara André Gillois al comentar la palabra «automata», la letra L de la nueva Enciclopedia.

## En pocas líneas

**PELICULAS EN RELIEVE.** Norman MacLaren, el realizador canadiense de películas de dibujos animados que se ha hecho internacionalmente famoso por su atrevida técnica de pintar o grabar sobre la película virgen sin recurrir a la cámara, ha producido para el Festival de Gran Bretaña una revolucionaria película de corto metraje titulada « *Around is Around* ». La novedad de esta cinta, realizada por el « National Film Board » de Canadá en colaboración con el « British Film Institute », es que tiene una cualidad tridimensional tanto por lo que respecta a la imagen como al sonido. Los espectadores reciben, una vez acomodados en la sala, unos lentes especiales que hacen que las imágenes parezcan saltar de la pantalla — a veces en tres planos distintos — mientras que el sonido se escapa de la pantalla en todas direcciones al mismo tiempo. Son varios los países en los cuales se realizan actualmente experimentos de cine con imagen y sonido estereoscópicos.

« **ACEPTEMOS ESE DEBER** » es el título dado por la División Cine de la Unesco a un nuevo documental que ha producido. Trátase de un informe visual sobre algunas de las actividades de la Unesco en diversos sitios del mundo, así como de la labor del Secretariado en París. La banda de sonido lleva narraciones en ocho idiomas: inglés, francés, español, portugués, alemán, árabe, hindustani e italiano. Este documental, cuya exhibición dura 20 minutos, se distribuye en bandas de 16 y 35 mm. y debe solicitarse a la Unesco, 19, avenue Kleber, París-16<sup>e</sup>.

**EL MINISTERIO DEL INTERIOR DE LA REPUBLICA FEDERAL ALEMANA** ha creado un premio de carácter anual, llamado « Theodore », para los productores, autores de guiones y actores cinematográficos. En cuanto a éstos, no serán los « astros » los premiados, sino los intérpretes noveles o primerizos. También habrá premios para las películas de mayor trascendencia, mayor contenido democrático o que reflejen mejor las inquietudes sociales de nuestro tiempo. Asimismo deberá distinguirse a los guiones y realizaciones cinematográficas que fomenten el espíritu de cooperación europea y tengan por objeto la divulgación cultural.

**LOS EDUCADORES DEL CONGO BELGA** han producido una película narrativa, que lleva por título « *Savoir Lire* », a fin de demostrar las ventajas de la alfabetización. Dicho « film » relata la historia de un muchacho llamado Alfonso, que sufre toda clase de dificultades y pierde un empleo que necesitaba desesperadamente por no saber leer.

Los equipos cinematográficos móviles que recorren de un extremo a otro la vasta colonia belga están proyectando este « film », cuya eficacia es innegable en la campaña contra el analfabetismo que allí se lleva a cabo en la actualidad.

**RESTRICCIONES A LA IMPORTACION DE PELICULAS.** Según una reciente publicación de la Unesco titulada « *Trade Barriers to Knowledge* », 42 países por lo menos someten a la importación de películas a barreras de carácter aduanero y otras restricciones. Estas restricciones se verán disminuidas, por lo menos por lo que respecta a los noticieros y las películas de orden educativo, cultural y científico, tan pronto como entren en vigencia dos convenios auspiciados por la Unesco: el primero, relativo a estas últimas películas, ha sido firmado por 18 países y ratificado por 4, y por el segundo se concede la admisión libre de derechos de aduana a todo noticiario que sea importado por una organización cultural. Este último ha sido firmado por 23 países y ratificado por 4. Para que empiecen a funcionar, estos dos convenios necesitan todavía haber sido objeto de diez ratificaciones cada uno.

**LOS CUPONES CINEMATOGRAFICOS DE LA UNESCO.** Por medio del plan de Cupones de la Unesco las personas de los países de moneda débil pueden adquirir proyectores cinematográficos, película virgen de 16 milímetros y otros materiales cinematográficos en los de moneda fuerte. Hasta la fecha catorce de los Estados Miembros de la Unesco se han adherido a este plan, y entre ellos se cuentan todos los principales proveedores de película. De un total de casi un millón y medio de dólares que se ha puesto en circulación en cupones de la Unesco, aproximadamente un diez por ciento se ha destinado a la adquisición de películas educativas. El Ministerio de Salud Pública de Egipto, por ejemplo, ha comprado recientemente a los Estados Unidos 19 documentales con narraciones en árabe, que versan sobre cuidados médicos, primeros auxilios, asistencia dental y tratamiento del resfriado. Para adquirir películas educativas y proyectores cinematográficos se puede recurrir también a otro plan de cupones de Regalo también puesto en práctica por la Unesco y al que nos referimos en nuestro número de marzo último.

**INGLATERRA SE HA DEDICADO** recientemente al doblaje de algunas cintas extranjeras en inglés, de acuerdo con un tratado firmado en Roma.

Son varias las películas italianas que se presentarán de este modo en Gran Bretaña, y la primera en abrir el fuego ha sido « *Riso amaro* », exhibida con el título de « *Bitter Rice* ». Se espera que todos los años se « doblen » así en inglés seis películas italianas.

**DEDE HACE ALGUN TIEMPO,** las « comidas musicales » y las « comidas poéticas » dan su nota de originalidad a la capital de Bélgica. Son horas artísticas a las que los trabajadores de Bruselas pueden asistir mientras almuerzan, sea en la fábrica o fuera de ella.

Siguiendo esta iniciativa, el Círculo del Cine, asociación formada por los críticos cinematográficos de Bruselas, ha lanzado una nueva fórmula: « El almuerzo frente a la pantalla » que ha tenido verdadero éxito. De este modo los obreros han podido apreciar programas variados, que van desde los documentales de Storck, Painlevé, Humphrey Jennings y Cousteau, hasta las películas de Mc. Laren y las cintas de muñecos de Checoslovaquia.



" JUSTICE EST FAITE "

## LOS CENSORES DEL CINE:

# "TODO VA BIEN, SEÑORA MARQUESA..."

por Charles SPAAK

Presidente del Sindicato de Libretistas Cinematográficos de Francia, 1950-51



" RETOUR A LA VIE "

¿ PUEDE el cine ayudar a los pueblos a descubrirse, a conocerse mejor y, en consecuencia, a apreciarse? Hermoso tema éste que se propone a los amantes de los discursos; tema que, irremisiblemente, concita los lugares comunes más optimistas. Sin duda alguna, el cine podría hacer eso... pero la producción cinematográfica está organizada y controlada en tal forma que nunca llega a hacerlo. Precisamente a causa del poder de la pantalla de darnos indicaciones que podrían tener el valor de confidencias o confesiones sobre la vida en cada país, todos los gobiernos tienden, vigilantes y severos, a dar una imagen corregida de sus respectivos pueblos. No lo olvide nadie: el cine es el modo de expresión menos libre que pedirse pueda, preso como está entre dos censuras igualmente detestables: una que vigila la producción de películas y otra que se ejerce sobre la explotación de las cintas importadas del extranjero. La primera de esas censuras prohíbe que el artista toque cualquier tema que se preste a discusión; la segunda niega a los ciudadanos de un país, en cuanto se hace alusión a algún problema que la alarma, el derecho de informarse sobre lo que se piensa en el extranjero. De esta manera, cada nación parece decir a las otras: «Estoy deseosa de conocer lo que vuestro gobierno os autoriza a decir, siempre y cuando vuestras ideas se conformen en todos los puntos a las que mi gobierno me autoriza a formular». Sobre las bases de semejante acuerdo, no se pide otra cosa que informarse, descubrirse y apreciarse... Y sin reír ante la farsa, mucha gente respetable se pregunta cuál es el papel que corresponde al cine en la noble función de acercar a los pueblos por medio de una mayor comprensión de sus particularidades sociales, intelectuales o religiosas.

### Temas Rechazados

EN este sentido, las películas de ficción y los documentales están sometidos a un régimen idéntico. Estos últimos que, por definición, no deberían contener otra cosa que documentos, están puestos aún más que las películas comerciales corrientes al servicio de quienes los financian; y nadie podría fiarse sin grandes reservas de la objetividad del testimonio que nos aportan.

En todas partes la censura ahoga aquellas obras cuya intención no es la consabida y convencional, y el miedo a la censura paraliza a directores, productores y libretistas. ¿Qué pueden haber enseñado a los países anglosajones, por ejemplo, las películas realizadas en Francia desde hace diez años? Que los grandes cafés tienen terrazas que invaden la acera, que en los sótanos la gente baila danzas raras, que marido y mujer se empuñan en dormir en el mismo lecho y que ciertos individuos pervertidos tienen relaciones amorosas con mujeres con las cuales ni se casan ni piensan casarse. ¿Pero qué han revelado esas películas de las inquietudes, de la angustia francesa? ¿Y qué cineasta francés podría atreverse a querer decir una sola palabra sobre esas inquietudes y esa angustia? Cuando Autant Lara, el director

de «El diablo en el cuerpo», quiere contar la historia de un hombre que se niega a ir a la guerra por razones de conciencia religiosa, y cuando André Cayatte, el director de «Justice est faite» (cito a propósito los nombres de realizadores de películas famosas), expresa su intención de presentar en la pantalla el caso de Seznec, el desdichado bretón que se pasó veinte años en la cárcel por un asesinato del que no hay nadie que lo crea culpable, ambos tropiezan con obstáculos tan grandes que no tienen otro remedio que renunciar a su proyecto: ¡no se debe hablar de guerra, no se debe hablar de justicia!

### Acercamiento entre los pueblos

Y SI aspiran a dar su punto de vista sobre la religión, no siendo religiosos; sobre la atmósfera social del país si no están satisfechos con ella; sobre el dinero, la libertad, el amor, la vida o la muerte, ¡ya pueden muy bien cuidarse de la censura, que no les quita el ojo de encima! Si ese es el caso, ¿qué valor de información pueden tener en el extranjero películas que no expresan otra cosa que ideas oficiales o absolutamente banales? Aquí «todo va bien, señora marquesa...» No hay quien se escape de entonar la famosa canción. Si lo único que hiciera uno fuera frecuentar las salas a oscuras, tendría inevitablemente la impresión de que en el mejor de los mundos las cosas no podían marchar mejor de lo que marchan, ya que el documental y la película de ficción corrigen en cada espectáculo la inquietud que pudieron despertar las actualidades.

Y ya que nuestras películas revelan tan poco de la vida profunda, secreta de la nación, ¿han servido por los menos los cineastas franceses la causa del acercamiento entre los pueblos realizando obras inspiradas por algún generoso sentimiento de reconciliación con el viejo adversario? Sólo cabe citar aquí una muestra: «La gran ilusión», donde franceses y alemanes convivían sin odios un episodio de la guerra de 1914-18. «La gran ilusión» fue lanzada y exhibida en todo el mundo en 1936, época en que los sucesos empujaban cada vez más a Alemania y Francia a aguzar su vieja enemistad. Naturalmente, esta película de Renoir fue prohibida en Alemania, y al volverse a proyectar en París, inmediatamente después de la segunda guerra mundial, una violenta campaña periodística intentó hacer suspender su exhibición... honestamente, fuerza es reconocerlo. Pero el cine de inspiración nacionalista sirve mal la causa de información universal a la que, por su misma naturaleza, podría prestar una ayuda tan poderosa.

No podemos sentir más de lo que sentimos que así ocurra. ¡Al servicio de qué fuertes, admirables y viriles fines podría ponerse este magnífico instrumento de información internacional! Pero si, como los animales enfermos de la fábula, los hombres de nuestra época temen tanto el terrible espejo que la pantalla cinematográfica les propone, ello no es culpa de los que se han esforzado siempre por decir la verdad en las elocuentes imágenes de esta arte nueva.

# GRACIAS A LA CAMARA, LA CIENCIA PENETRA EN UN MUNDO DESCONOCIDO

por Maurice GOLDSMITH



El arte negro podría, con todas las razones del mundo, reivindicar para sí esta máscara guerrera, estos cuernos monstruosos y estos brazos amenazadores. Pero no hay que fiarse de las apariencias, porque mirando mejor se reconoce en esta figura a un pacífico y amable grillo del Camerón.

ANTES de que se inventara el cine hubo varios hombres de ciencia que intentaron apresar el movimiento por medios diversos.

En 1874, el astrónomo francés Pierre Janssen fotografió fases de la trayectoria del planeta Venus, y aproximadamente seis años más tarde el fisiólogo francés Etienne Marey estudió el vuelo de los pájaros con un « fusil a imágenes » ideado por él mismo.

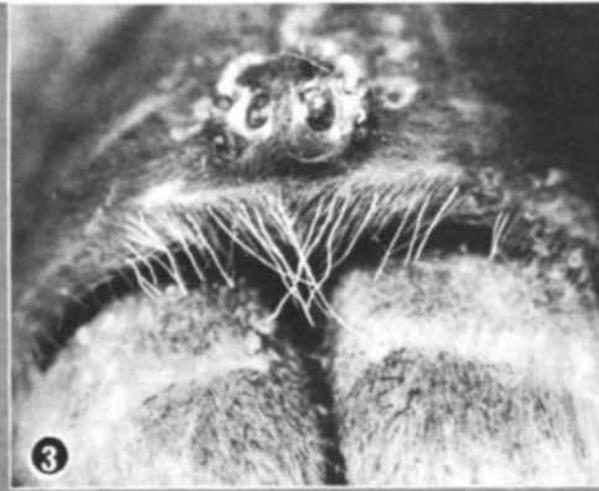
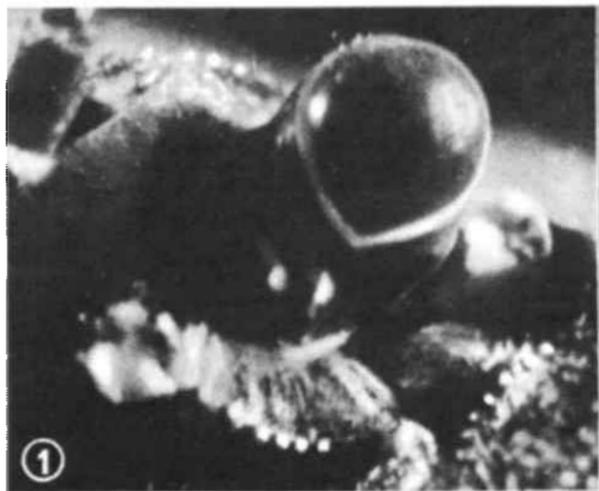
Pero el experimento más impresionante, con el cual puede decirse que comienza la historia del cine científico, fué la demostración efectuada en California por el fotógrafo británico Edward Muybridge de que un caballo que trota tiene las cuatro patas en el aire al mismo tiempo. En 1882, en el teatro de la Royal Institution en Londres, ofreció Muybridge la primera demostración de cine científico efectuada en Europa.

Su conferencia sobre « La ciencia de la locomoción animal en su relación con el arte » confundió a los críticos londinenses. Sostenían éstos que era completamente imposible obtener una fotografía clara de un objeto que se moviera rápidamente. Un redactor del « Illustrated London News » expresó claramente la sorpresa de todos ellos, al describir cómo, « con ayuda de un aparato asombroso llamado el 'zoo-praxiscopio' los animales se volvieron de pronto móviles y hermosos, y caminaron a grandes pasos, trotaron, galoparon y saltaron obstáculos, siempre dentro del campo de la visión, en una forma absolutamente natural, que daba la ilusión de la vida ».

Casi 70 años después el cine goza de un puesto de honor, no sólo entre los investigadores, que lo utilizan como instrumento científico, sino también entre todos los que se interesan por la ciencia, que a su vez lo consideran un método básico de popularizarla y presentar sus repercusiones sociales.

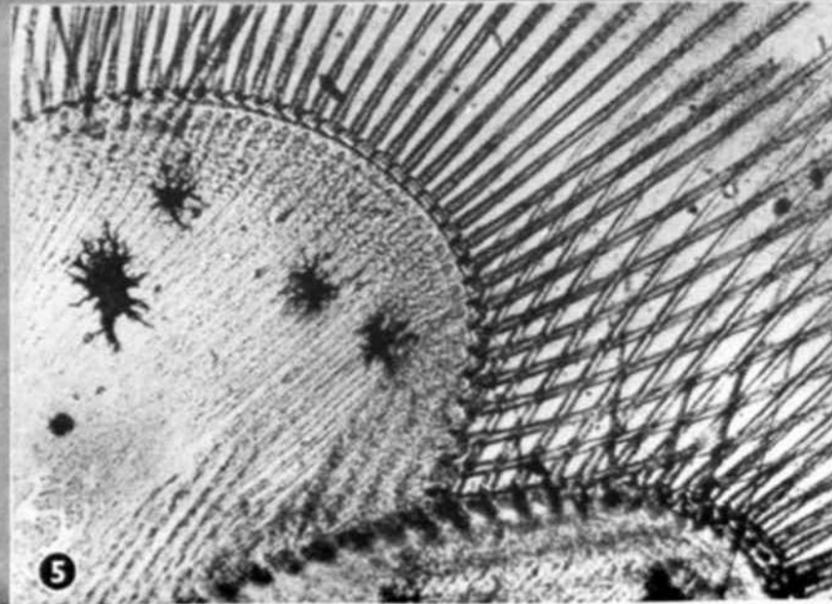
En el laboratorio de investigación la cámara cinematográfica resulta instrumento indispensable, por constituir un observador que no molesta a nadie y al que nadie observa, insensible a la atmósfera y a la fatiga, capaz de funcionar por espacio de horas y horas sin sentir sueño y sin producir confusión ni superposiciones entre varias imágenes sucesivas. Aparte de éso, la cámara puede estirar o reducir el tiempo, según se desee; y puede asimismo ver muchas cosas en longitudes de onda invisibles para el ojo humano.

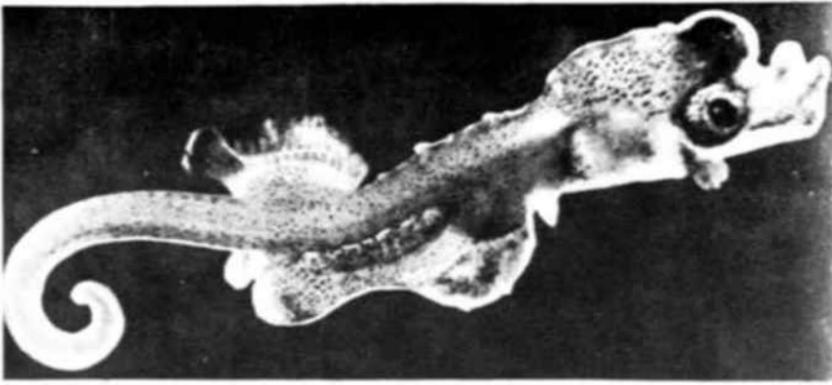
La fotografía científica tiene casi medio siglo, y como ha dicho alguien « nos ha traído muchas revelaciones de la belleza y armonía del universo físico, ampliando también notablemente nuestro conocimiento del mismo ». En el terreno de la astronomía, por ejemplo, el cine ha aumentado en mucho nuestro conocimiento de la



## LINEAS Y MIRADAS

Sinfonía de ojos : el de un cangrejo (1) hace perder el apetito a los más grandes amantes de los crustáceos ; los ojos que salen de esta boca de pez de Madagascar (2) no son mucho más tranquilizadores que digamos ; y en cuanto a los de la araña (3), resultan simplemente innobles. La anémona de mar (4) de múltiples tentáculos, posee un arma secreta : sus cientos de botones, que contienen un líquido fulminante. La cola de un camarón (5) presenta al microscopio esta apariencia belicosa de erizo con todas sus defensas bien dispuestas.





El bebe hipocampo en posición horizontal. Al venir al mundo, el hipocampo presenta sus formas embrionarias, cuya posición predilecta es todavía la horizontal.

★  
**Hipocampo adulto en posición vertical.** Esta es la posición que adopta el hipocampo durante toda su vida de adulto, siendo el único animal que se mueve verticalmente en el agua. Otra característica curiosa del hipocampo es que la hembra deposita sus huevos en el vientre del macho y que es éste el que da a luz después de nutrir con su sangre al embrión durante cuarenta días.

★  
**La langosta y la pulga, fábula.** Nada se parece más a una cabeza de elefante que esta pinza de langosta (izquierda). En cuanto a la pulga de agua dulce, que adopta la misma forma, pone sus huevos por partenogénesis, ya que esta especie carece de machos.



que ocurre en el sol, y particularmente de la forma en que se comportan las protuberancias solares, hasta el punto de habernos planteado muchos más problemas de los que parece posible resolver en la actualidad. En una película hecha en Estados Unidos y titulada « Explosiones en el sol » es posible ver en pocos minutos cambios que han tardado horas en ocurrir, y maravillarse ante una curvatura de erupción que se extendía a razón de 600 kilómetros por segundo. En Febrero de 1943 brotó repentinamente un volcán en tierras de Paracutin, en México. En corto plazo acudió allí un grupo de científicos con una cámara, procediéndose así a efectuar un registro único del nacimiento, vida y decadencia de tan tremenda erupción natural.

★

**P**OR lo que respecta a ciencias biológicas, fué un francés, Jean Comandon, el que realizó, hace unos cuarenta años, la primera película. « En nuestros días », dijo, « el cine constituye una verdadera necesidad para el estudioso que desee demostrar a sus colegas ciertos fenómenos de efímera duración, delinear experimentos o entregarse a la observación general de cosas, seres o hechos. » En el Instituto Pasteur de Garches, algunas cintas hechas por él, entre las cuales citaremos « *Champignons prédateurs* », dedicada a un curioso hongo que hace presa de los gusanos, y « *Substitution de noyaux d'amibes* », que describe la técnica de la extracción del núcleo de una amiba y su substitución por otro, han representado contribuciones fundamentales a la ciencia. Sobre esta última película dice Comandon: « Para estudiar los lentos movimientos de una amiba, la cámara de movimiento retardado y la cinemicrografía han resultado particularmente útiles, revelándonos cosas que nunca hubieran resultado aparentes a la observación directa. » La gran ventaja de la cámara cinematográfica consiste en que puede acoplarse a microscopios, telescopios, estereoscopios y todos los instrumentos ópticos que normalmente producen una imagen susceptible de ser vista y medida por el ojo humano, produciéndose así un instrumento de registro de la más absoluta fidelidad y exactitud.

En el campo de la medicina, el cine puede mostrar todas las veces que se quiera el movimiento de los pulmones al respirar, o el de brazos y piernas expuestos a los rayos X, sin peligro de que una dosis excesiva de éstos perjudique al paciente. Se ha llegado a decir que desde la introducción del cine la medicina ha progresado en tal forma « que puede usar el mismo paciente todas las veces que se le ocurra ».

Por lo que respecta a la parte técnica, se puede hacer uso de rayos infrarrojos para tomar fotografías a oscuras. Se los ha empleado, por ejemplo, para filmar una película destinada a un grupo de científicos ansiosos de estudiar la contracción y dilatación de una pupila humana al encenderse o apagarse junto a ella una luz brillante y fuerte. Los rayos ultravioleta se han usado a su vez, por ejemplo, para estudiar la superficie de las barras de acero calentadas al rojo vivo. Al moldearlas entran en esas barras cuerpos extraños, pero es difi-

cil saber lo que pasa en ellas por el resplandor luminoso del metal así calentado. Utilizando un filtro sobre el lente de la cámara e iluminando la barra con luz azul o violeta ultramarino, es posible fotografiarla como si estuviera completamente fría.

★

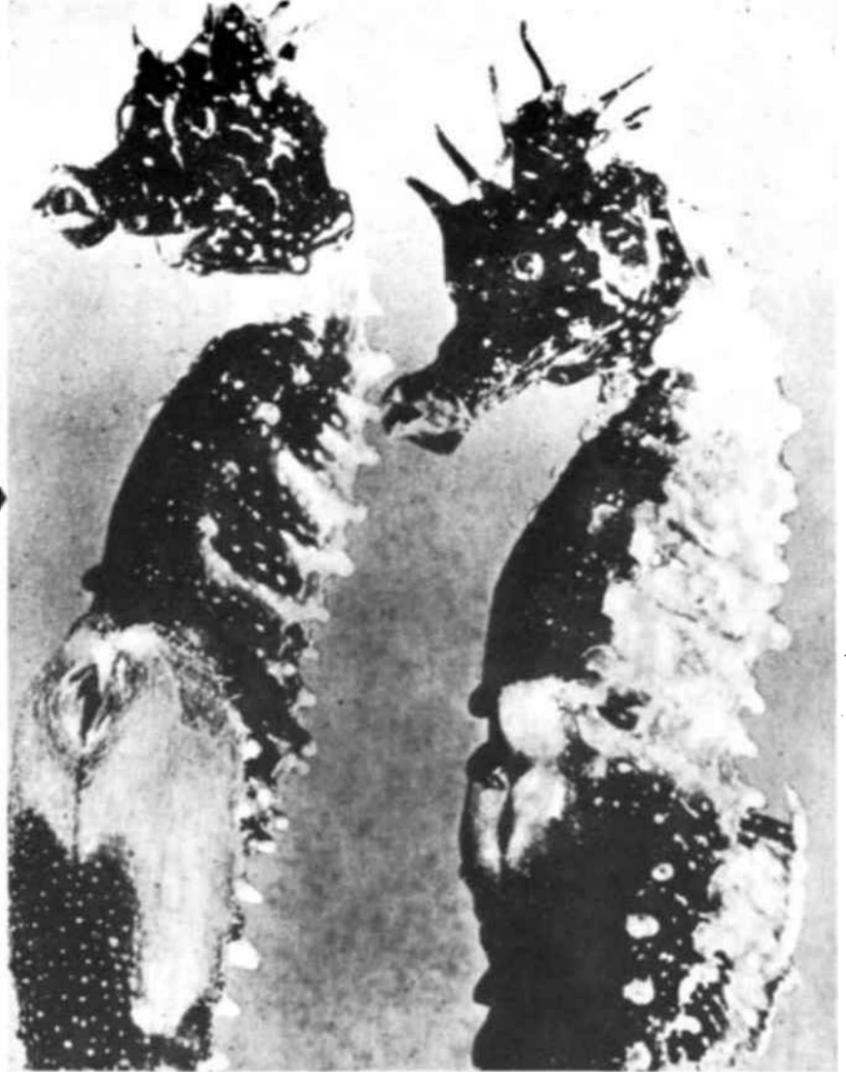
**H**AY tres modos de divulgar la ciencia en el cine; uno es el documental, otro la cinta de enseñanza pura, y el último la película corriente de largo metraje.

La escuela de documentales creada en Gran Bretaña por John Grierson se ha propuesto, desde un principio, mantener un vínculo entre el público, por una parte, y el especialista y el técnico por la otra. El documental se distingue de la película didáctica en que debe dedicarse a « una interpretación creadora de la realidad », y en que no es posible que trate de ciencia sin ocuparse de las relaciones entre ésta y la sociedad.

John Maddison, presidente de la Asociación Internacional de Cine Científico, describe (1) dos ejemplos sobresalientes « del poder del documental para interpretar la ciencia ». El primero es « *Transfer of power* » (Transmisión de energía) de Elton y Bell, en el curso de cuyos veinte minutos de duración no sólo se relata con lucidez y coherencia la evolución de un recurso técnico, sino que se la relaciona con el medio social en que se desarrolla. En « *Transfusion de sangre* », Rotha y Neurath expresan, mediante una ingeniosa aleación de imágenes reales, modelos y dibujos animados, el punto de vista de que el descubrimiento o adelanto científico es una cuestión de cooperación internacional.

Maddison se refiere a « la labor cumplida por los realizadores de los documentales británicos al usar el cine como una técnica de educación de las masas, bajo los auspicios del Gobierno y de diversas instituciones » y a las repercusiones que ella ha tenido en el Canadá y en muchos otros medios. « La importancia de esta labor tiene dos aspectos principales » dice. « Este tipo de cine documental ha arrojado nueva luz sobre la función social de la ciencia en las incontables formas en que ésta puede ejercerse. En « *Lo suficiente para comer* », « *Problemas de alojamiento* » y « *La amenaza del humo* » ha montado un púlpito para que predicaran desde él intérpretes de la ciencia tan progresistas como Huxley, Haldane y Boyd Orr. En el curso de la última guerra se difundieron gracias a los documentales, en proporciones hasta cierto punto imposibles de alcanzar sin recurrir al cine, diversos descubrimientos de laboratorio y soluciones para resolver problemas tan urgentes como el de la sarna y el del añublo de la patata. Más recientemente, « *Selección de personal* » y « *Los niños aprenden por experiencia propia* » han demostrado cómo la cámara puede hacer efectivo y amplio cualquier intento de aplicar un espíritu de objetividad y buen sentido a los problemas más delicados de la conducta humana. »

En « *Experimento en el cine* » revisado y compilado por Roger Manrell y editado en 1949 por la « *Grey Walls Press* » de Londres.



EL film de enseñanza pura está reconocido ya como un elemento lleno de influencia y de estímulo tanto para los discípulos como para el maestro. La conclusión de un estudio realizado en los Estados Unidos de Norte América es que « cuando están bien realizadas y bien empleadas, las películas de este tipo poseen valores pedagógicos definidos y superiores a los métodos tradicionales de enseñanza, en que se gasta el mismo tiempo y las mismas energías ». Se ha descubierto que los niños que estudian por medio del cine aprenden más que los que no han contado con esta ayuda. Entre las mejores cintas didácticas hechas en Gran Bretaña — con verdadero espíritu de iniciación y exploración al comenzar, en 1921 — cuéntanse las de la conocida serie científica « *Secretos de la Naturaleza* », comenzada por el malogrado Percy Smith.

En cuanto a la película comercial de largo metraje — el tercer medio de difusión de la ciencia a que nos referíamos — es, esencialmente, una forma de entretenimiento o diversión. Por consiguiente, poco se ha hecho en ella conscientemente para pintar a la ciencia como una fuerza vital dentro de nuestra existencia cotidiana, pero el efecto causado por producciones como « *La gran tragedia de Louis Pasteur* » y « *Madame Curie* » ha sido grande, cualesquiera fueran los errores de ambiente y detalle en que Hollywood incurriera al filmarlas. Ambas fueron éxitos de público y otras más recientes, como « *Destination Moon* », no han resultado disparatadas ni ofensivas en su contenido científico. Los rusos han hecho también su tipo personal de biografía de hombre de ciencia en películas como « *Zhukovsky* » y « *Michurin* ».

★

**P**ERO no puede dejarse de lado la importantísima contribución de los franceses a este género, y especialmente la aclamación con que se ha recibido mundialmente la obra de

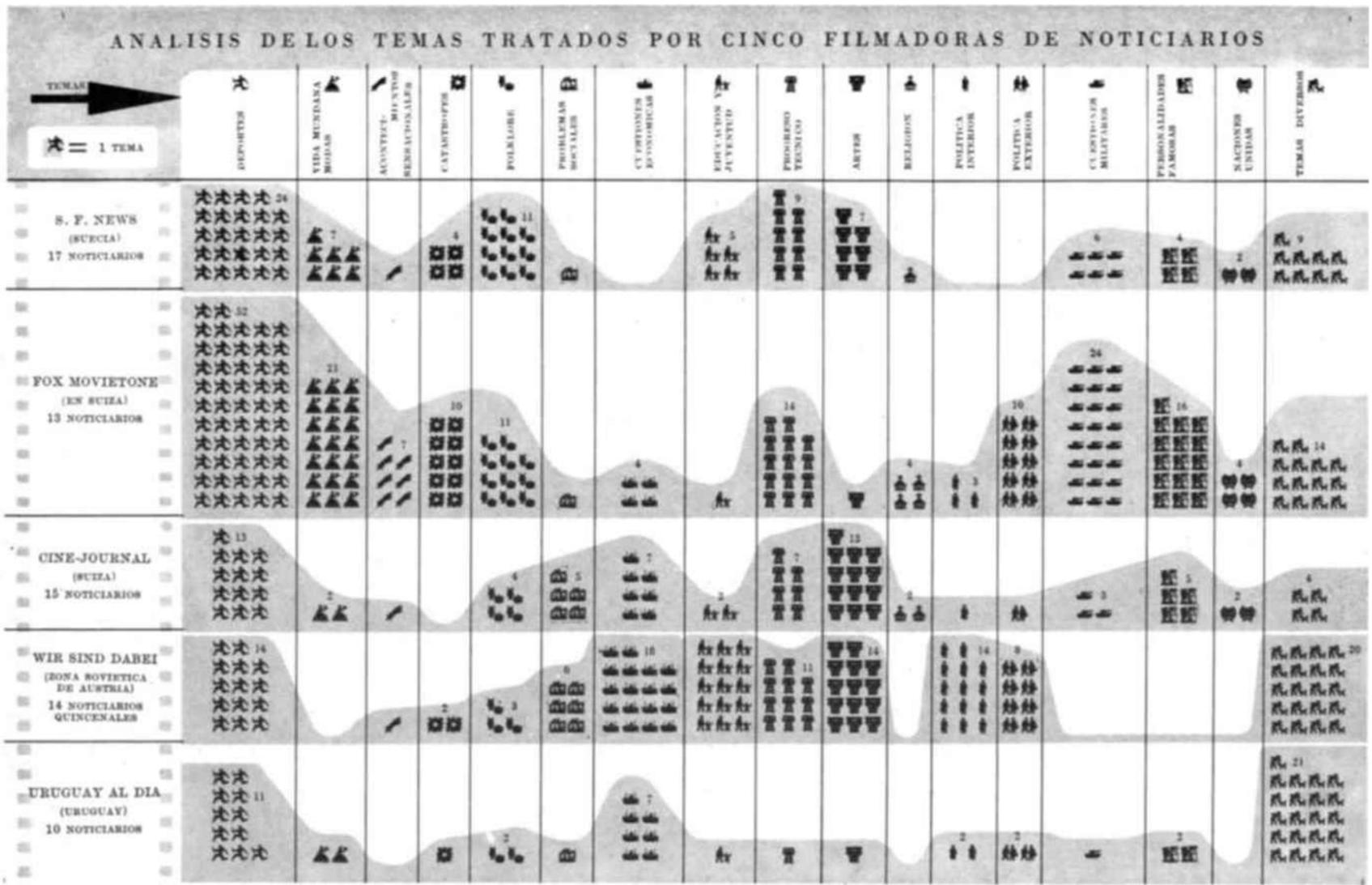
Jean Painlevé. Maddison describe la forma en que Painlevé ha intentado « crear una nueva especie de biografía cinematográfico-científica destinada al público corriente. Tanto él como Georges Rouquier » dice, « han hecho un estudio maravilloso de los trabajos biológicos de Pasteur, en una película a la que han dado el nombre del sabio Echando mano de un obrero parisiense que nunca había actuado antes en cine y cuyo parecido con Pasteur es extraordinario, Rouquier ha infundido nueva vida a las escenas en que el sabio lucha contra los prejuicios de sus colegas y contemporáneos. Pero la parte más impresionante de la película es aquella en que Painlevé, gracias a los cientos de horas transcurridas frente a la cámara y el microscopio en el laboratorio equipado al efecto, ha vuelto a relatar una vez más la larga historia del triunfo obtenido por Pasteur sobre los microbios ».

En la mayor parte de los países de Europa Occidental hay Asociaciones de Cine Científico que realizan una importante labor en el sentido de fomentar el empleo y la comprensión de las películas de este tipo; y como consecuencia de ello se fundó, en 1947, la Asociación Internacional de Cine Científico. Todas esas instituciones trabajan por un fin que tiene gran significado para la sociedad: el de ir formando, por medio del cine, una unidad viva entre el hombre de ciencia, el artista y el hombre común y corriente.

Las fotografías que ilustran estas páginas pertenecen todas a películas realizadas por el señor Jean Painlevé, Director del Instituto de Cinematografía Científica de París, que nos las ha facilitado gentilmente.

**Duelo a muerte.** Un ditico remata a su víctima. El ditico es un insecto acuático cuya boca está reemplazada por dos ganchos que inyectan el jugo digestivo en el alimento y que luego aspiran el todo directamente en el estómago.





**LOS NOTICIARIOS :**

**LA VUELTA AL MUNDO EN 15 MINUTOS**

por Philip SOLJAK

AUNQUE el mundo ha vislumbrado sólo parcialmente las potencialidades del noticiario cinematográfico, no por ello deja de ser éste un poderoso medio universal de comunicación entre las masas. Alfabetos o analfabetos, todos pueden entender una fotografía. Gracias a ello la película de actualidades convierte a cualquiera en testigo ocular directo, como si dijéramos, de los sucesos que retrata. No es extraño, por tanto, que en la mayor parte de los países del mundo el noticiario cinematográfico semanal se haya convertido, como la revista semanal ilustrada, en uno de los rasgos típicos de la vida contemporánea.

La Unesco ha publicado recientemente un informe (1) en que se ofrecen cifras bien elocuentes al respecto. Por ejemplo : cada habitante del globo acude al cine, como promedio, cinco veces al año, y la mayor parte de los 95.000 cines que hay en todo el mundo exhiben regularmente películas cortas de información general. Entre estas películas cortas cuentan los noticiarios habituales, las revistas que se dedican a sucesos de actualidad o temas especiales, como « La marcha del tiempo » ; los documentales y las películas de publicidad.

A pesar de la variedad y universalidad de asuntos que abarcan, la forma de los noticiarios ha cambiado muy poco en los últimos 30 años. Pero ahora, en compañía de las demás manifestaciones cinematográficas, han debido afrontar el desafío de un medio nuevo : la televisión. En los países donde ésta se ha desarrollado considerablemente, la televisión de sucesos de actualidad han resultado un gran éxito, prometiendo convertirse en el medio máximo de comunicación visual con que cuenta el mundo.

La historia del noticiario cinematográfico, tal como se la cuenta en el

citado informe de la Unesco, no puede ser más interesante. Las primeras películas que vió el mundo, realizadas en 1890 en Francia por los hermanos Lumière, fueron en realidad temas de noticiario : la « Salida de la fábrica Lumière, en Lyon-Montplaisir », la « Llegada de un tren », la « Calle de la República, en Lyon ». Ninguna de ellas tenía más de veinte metros de extensión.

**De los aparatos de monedita a los cines**

POR aquel entonces, y mucho tiempo después, los operadores no tenían la libertad que hoy tienen para tomar películas en todo lugar donde fuera a ocurrir algo importante, y los realizadores de noticiarios debieron recurrir a menudo a la « reconstrucción » de los sucesos de actualidad. Uno de ellos, un estadounidense llamado Amet, reprodujo en la bañera de su casa la destrucción de la flota española durante la guerra de 1898, batalla « naval » que tuvo extraordinario éxito en todo el mundo. Poco después, Amet hizo sensación reconstruyendo con el mayor realismo, en un terreno baldío de Brooklyn, escenas de batalla de la guerra anglo-boer.

La demanda por las películas de actualidades aumentó grandemente al reemplazar las salas cinematográficas a las barracas o ferias de diversiones en donde se veía cine dentro de unos aparatos especiales, al colocar una moneda en una ranura. En 1907, Charles Pathé creó en Francia su famoso noticiario cinematográfico, y en 1908 lo siguieron Léon Gaumont y la Sociedad Eclair. La primera guerra mundial dió luego al noticiario cinematográfico su gran oportunidad de afirmarse, al ganar acceso sus operadores a los escenarios de los grandes acontecimientos internacionales.

Hoy en día los grupos que producen noticiarios en el mundo son de tres clases : las compañías privadas, las que tienen subsidio oficial o admiten participación del Estado y las que éste mismo posee y dirige. De los 47 países considerados en el informe, 40 de ellos

cuentan en conjunto con un total de 160 unidades de producción. La mayor parte de éstas, sin embargo, filman noticiarios de interés local, que sólo se exhiben en su país de origen.

Únicamente un reducido número de grandes compañías cinematográficas en los Estados Unidos, el Reino Unido, Francia y la Unión Soviética ha llegado a formar centros internacionales de producción y distribución de noticiarios. Sean privadas o controladas por el Estado, estas compañías tienen, para la producción y exhibición de sus reportajes cinematográficos, facilidades parecidas a las de las grandes agencias periodísticas. Dichas facilidades consisten principalmente en el intercambio de material filmado y de los servicios de sus operadores, el controlador de los circuitos cinematográficos de exhibición y la facultad de alquilar conjuntamente el noticiario con la película de largo metraje. Unos cuantos países hacen sus propios noticiarios, que como decíamos, no se exhiben fuera. Pero puesto que para cubrir los gastos de su filmación un noticiario debe exhibirse por lo menos en mil cines, es difícil que los pequeños países mantengan sus propias películas de actualidades.

En gran parte como resultado de estos factores económicos, la mayor parte de los noticiarios tiende a seguir cada vez más un patrón uniforme, dedicándose principalmente a deportes, noticias generales, modas y sucesos varios, vale decir, cosas todas de escasa trascendencia, pero que entretienen al público. El intercambio de material entre unos pocos grandes productores — recurso útil para enriquecer el contenido de sus noticiarios — quiere decir que, aparte las demás consideraciones, éstos repiten fatalmente los mismos tópicos en todo el mundo.

Para explotar todas las posibilidades de este medio, se necesitaría un intercambio más general del metraje tomado sobre los sucesos más importantes, así como extender las oportunidades de obtener material cinematográfico de cualquier zona del mundo a más países y productores de los que actualmente gozan de ellas.

Actualmente, al irse difundiendo por todo el mundo la televisión, los noticiarios tienen que adaptarse a las condiciones de un medio que trae directamente al seno de cada hogar escenas reales, sean éstas inmediatas o remotas. Lo ocurrido recientemente tanto en el Reino Unido como en los Estados Unidos indica que cada vez se va a ver más a menudo, tanto en cine como en televisión, el tipo de noticiario extenso que constituye un resumen de varios otros, exhibidos separadamente.

Ya se está produciendo un intercambio de partes de noticiarios filmados para la televisión en Estados Unidos, el Reino Unido y Francia. Un intercambio de esta índole, si bien hace que las gentes de diversos países se conozcan y comprendan mejor, plantea un importante problema técnico. Los países donde la televisión se está perfeccionando con mayor rapidez son también los que producen los noticiarios cinematográficos de mayor difusión mundial. Cualquier rivalidad que surja entre la televisión y el cine a este respecto tendrá que determinar en esos contados países gran parte del carácter, la calidad y la presentación que la noticia cinematográfica tenga en otros países más pequeños, que no poseen ninguno de ambos medios.

**El valor del noticiario.**

EL cine, — creo que se ha dicho muchas veces en este número — constituye ya una parte innegable de nuestra vida cotidiana, y los noticiarios cinematográficos pueden rendir un valioso servicio de orden social al destacar los sucesos y las tendencias importantes y mostrar al hombre corriente cómo vive y afronta problemas comunes su número opuesto en otros países. El progreso paralelo del noticiario cinematográfico y la televisión pone en manos de los peritos en comunicaciones entre las masas un instrumento doblemente poderoso, que deben usar, independientemente de las fronteras que separen a los hombres, con pleno sentido de su responsabilidad social ante éstos.

(1) « La presse filmée dans le monde », de Peter Baechlin, cineasta suizo, y Maurice Muller-Strauss, historiador del cine francés. Publicación Unesco No. 878. \$ 2.00; 10/6; Fr. f. 500. La edición francesa se puede adquirir en todas las agencias que vendan publicaciones de la Unesco, y actualmente se prepara otra en inglés.

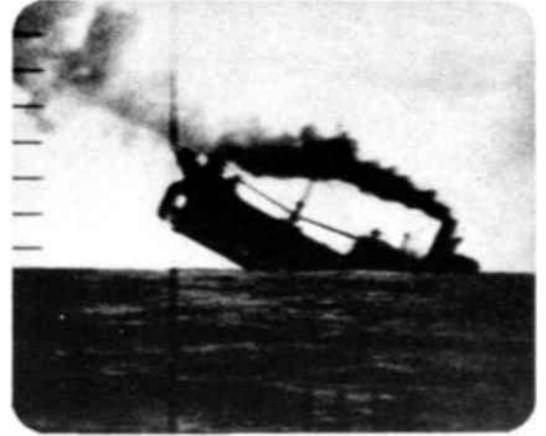
**LOS PRIMEROS NOTICIARIOS**



**1** 1900 : Visita a la Exposición de París.



**LA CAMARA REGISTRA CATASTROFES**  
Un helicóptero se estrella en las colinas de Gales (Pathé News).



Un barco torpedeado en el curso de la última guerra (USIS).



**2** 1901 : El funeral de la Reina Victoria.



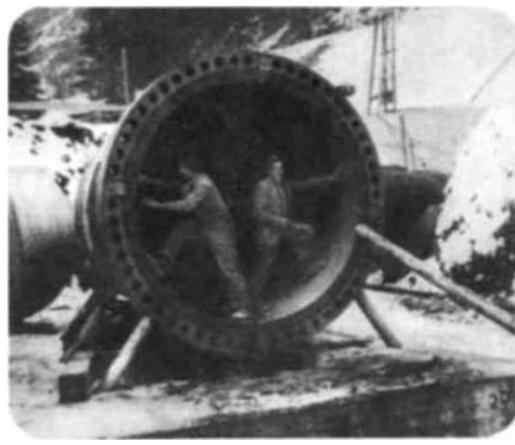
**LA CAMARA PRESENTA PERSONALIDADES**  
El Presidente Soekarno anuncia la independencia de Indonesia (UN).



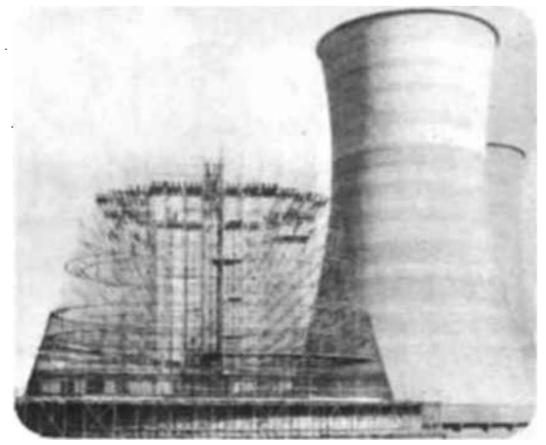
Arturo Toscanini en el momento de iniciar un concierto (La Marcha del Tiempo).



**3** 1909 : La primera travesía aérea del Canal de la Mancha por Louis Blériot.



**LA CAMARA PRESENCIA LA RECONSTRUCCION DE POST-GUERRA**  
Los franceses trabajan en una planta hidroeléctrica cerca del Mont Blanc (ECA).



Refrigeradoras gigantes que han de condensar vapor «puro» para el funcionamiento de turbinas (ECA).



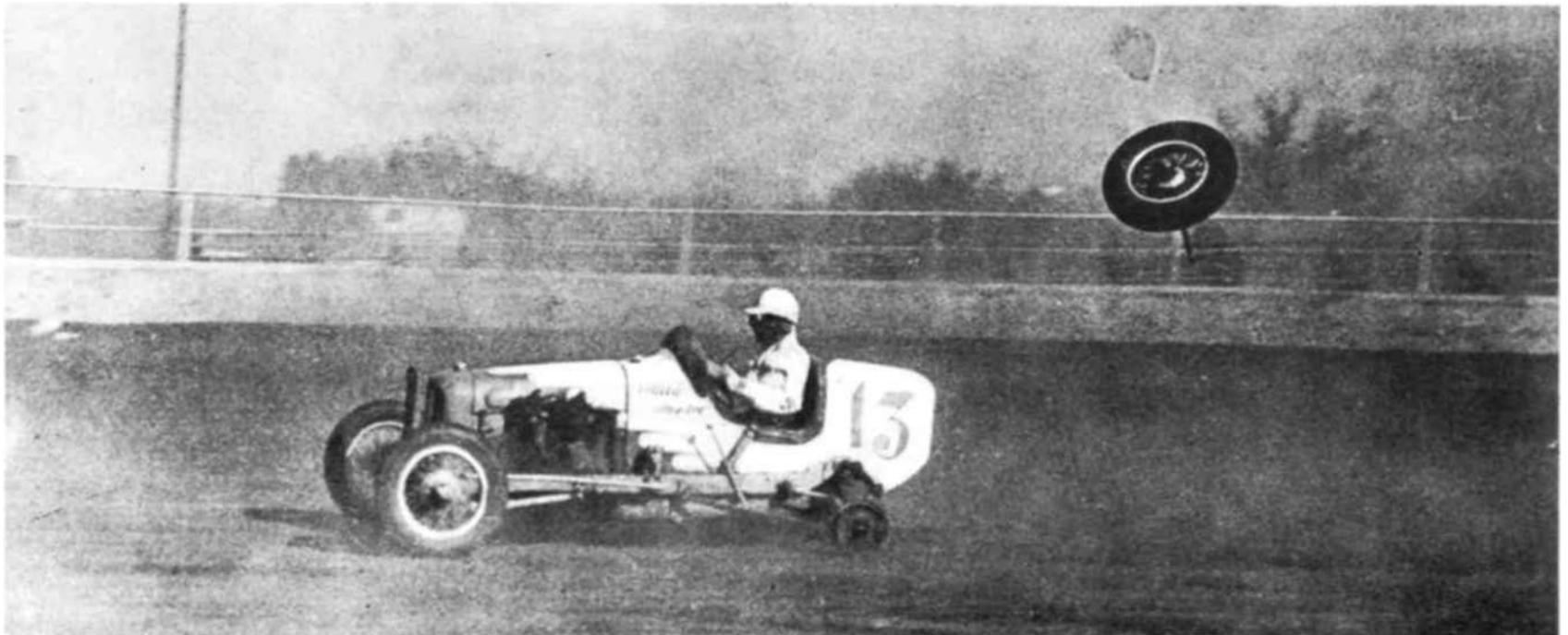
**4** 1910 : El Sena se desborda e inunda París. (Fotos Archives Cinématique Française).



**LA CAMARA REGISTRA LA OBRA DE LAS N. U.**  
UNICEF proporciona leche a un niño europeo.



Otro niño desecha sus zapatos viejos para sustituirlos por un par nuevo.



**LA CAMARA DEL NOTICARIO REGISTRA MOMENTOS DEL DEPORTE : un accidente emocionante en el curso de una carrera de automóviles.**



Un primer plano de RUBENS, película belga de Paul Haesaerts y Henri Storck, en que se ve el ojo del pintor, destacado del autorretrato suyo existente en el castillo de Windsor.

**La mayoría de estas grandes películas son desconocidas**

- ALBRECHT DUERER :** *Die Grosse Holzschnittpassion* (AUSTRIA), La Pasión, según los 12 grabados en madera de Durero, 1510.
- DIE GOTTESMUTTER** (ALEMANIA), La Virgen en la escultura medieval de la Alemania renana.
- RUBENS** (BELGICA), Evocación de la vida y la obra del pintor.
- LES FAUX VERMEER** (BELGICA), examen físico y microquímico de los falsos Vermeer, Personalidad del falsificador, Han Van Meegeren.
- TIRADENTES** (BRASIL), Fresco del pintor Portinari en que se rinde homenaje al héroe nacional.
- LOON'S NECKLAGE** (CANADA), (Película en que se anima una leyenda india por medio de máscaras originales).
- ART OF CHINA** (CHINA) Arquitectura antigua, pinturas, pergaminos, escultura, piezas de jade, cerámicas y sedas bordadas.
- NEJSTARSÍ U MENI** (CHECOESLOVAQUIA) arte prehistórico.
- CHRISTIAN IV - SOM BYGMESTER** (DINAMARCA) (Christian IV, el maestro-constructor - El interés del rey por la arquitectura y su influencia sobre el estilo Renacimiento danés alrededor de 1600).
- WORKS OF CALDER** (ESTADOS UNIDOS), (Incurción en el mundo encantado de Calder, famoso creador de objetos « móviles »).
- FERNAND LEGER IN AMERICA - HIS NEW REALISM** (ESTADOS UNIDOS) (Narración por el artista que habla de su vida y su obra en Estados Unidos).
- LASCAUX, CRADLE OF MAN'S ART** (ESTADOS UNIDOS), Estudio de las pinturas de las cuevas de Lascaux, Francia.
- L'AFFAIRE MANET** (FRANCIA), Daguerrotipos, caricaturas, recortes de periódicos reviven el escándalo provocado en 1865 por las pinturas del maestro.
- IMAGES DE LA FOLIE** (FRANCIA), Pinturas y dibujos agrupados en la primera exposición mundial de arte psicopatológico, París 1950.
- LES CHARMES DE L'EXISTENCE** (FRANCIA), Crónica satírica de los grandes salones de pintura entre 1880 y 1940.
- IMAGES MEDIEVALES** (FRANCIA), Pintura de la vida francesa en la Edad Media a través de miniaturas de los siglos XIV y XV.
- LOOKING AT SCULPTURE** (GRAN BRETANA), la manera más fructuosa de visitar un museo.
- LE MONT ATHOS** (GRECIA).
- SAGA IN STONE** (INDIA), Arquitectura y escultura en la India.
- IL DRAMMA DI CRISTO** (ITALIA) (Los frescos de Giotto en Padua).
- IL DEMONIACO NELL'ARTE** (ITALIA), El tema de la tentación tratado por los viejos maestros.
- MOSAICI DI REVENNA** (ITALIA), Las obras maestras de los mosaicos bizantinos en la Edad Media.
- MEXICO PRECORTESIANO** (MEXICO), arquitectura, técnica y artesanía.
- BISKOPINE** (POLONIA), arte prehistórico).
- VAR GAMLA STAD** (SUECIA). (Historia medieval de Estocolmo: historia del Palacio Real.)
- MICHELANGELO - La vie d'un Titan** (SUIZA), (Película filmada en Roma y Florencia).
- A. S. PUSHKIN** (U.R.S.S.), inspiraciones y obra del poeta.

**¿ QUIEN VE LAS PELICULAS SOBRE ARTE ?**

CUANDO un cineasta realiza una película de corto metraje teniendo como tema único una obra de arte plástico, o un conjunto de obras, ese cineasta se hace objeto del elogio o los reproches de algunos críticos especializados, que generalmente son colegas suyos; puede asimismo recibir algún premio, y hasta cierto estímulo oficial que lo empuje a seguir con su obra. Todo lo cual está muy bien; pero ¿qué se hace de su película? La colaboración creadora entre el cine y las artes plásticas no es tan reciente como puede suponerse; los primeros éxitos de Henri Storck datan de 1936, y los « Temas de interpretación » de Dekeukeleire, el « Miguel Angel » de Curt Oertel y el « Cordero místico » de André Cawin son todas de antes de la segunda guerra mundial. Se ha llegado a hacer verdaderas obras maestras en el género, y los directores de ellas juzgan que su oficio es ya tan viejo que a cada paso temen perderse en la imitación y el lugar común. Todos ellos trabajan duramente, con una conciencia profesional y una voluntad de renovación y descubrimiento que el cine « comercial » ha dejado de conocer hace ya tiempo. Pero ¿cuál ha sido su triunfo, en fin de cuentas? Repitamos: ¿qué se hace con las obras que este cine produce? La Unesco las ha catalogado, hallando que ascienden a 476 — de valores muy desiguales, por lo demás — y que provienen de 21 países.

Pero si se interroga al público, a ese público que acude al cine con la impresionante regularidad registrada por las estadísticas, ¿cuántos espectadores han visto esas películas sobre arte? ¿Cuántos han salido de verlas sintiéndose mejor informados y espiritualmente más ricos? En los cines de estreno o de barrio, de capitales y de provincia, hay oportunidad de ver algún documental y hasta alguna película científica; pero la película sobre arte parece estar prohibida por los exhibidores, como si éstos hubieran decidido, de una vez por todas, que el público no se interesa por el arte y que en cambio « exige » la estupidez y la vulgaridad. Los contados experimentos realizados para demostrar lo contrario han tenido un éxito aplastante, pero ello de nada sirve, y las obras de Storck, Luciano Emmer, Haesaerts y Resnais siguen relegadas a la sombra de las cinetecas. Las películas que debemos a estos hombres podrían revelar a los más ignorantes algunos aspectos del universo mágico del pintor, del arquitecto o del escultor; podrían hacer comprender a los más obtusos la emocionante nobleza de la vida de un Van Gogh o de la búsqueda estética de un Picasso, o invitarlos a compartir por unos minutos el gozo franciscano de un Giotto o un Fra Angélico. Sería una verdadera revolución. Pero si ocurre algún día, no ha de ser por cierto mañana. Georges FRADIER.



Maillol, manos a la obra. Escena de la película francesa MAILLOL, dirigida por Jean Lods.