

desde hace siglos como instrumentos de política y de administración económica. En nuestra época se usan, sobre todo en materia agrícola, en el comercio internacional y pueden ser instrumentos de proteccionismo nacional. Sin embargo, es necesario constatar que en este dominio los poderes públicos tienen el derecho de ser el factor determinante y, aunque es necesario analizar jurídicamente las reglas del derecho internacional y comunitario sobre las ayudas que son ciertamente importantes, es peligroso hacerse ilusiones sobre su eficacia, aunque en condiciones normales pueden contribuir a asegurar el respeto a un juego equitativo de los participantes en estos asuntos de índole económica.

Anuncia, lo que creemos es una realidad, de que el derecho administrativo moderno debe tener una apertura hacia las enseñanzas y exigencias del dominio económico y social y deberá prever los cuadros y mecanismos jurídicos que permitan a la administración no solamente alcanzar sus fines legítimos, sino también asegurar una repartición racional de competencias y el control indispensable de su ejercicio frente a las garantías de los ciudadanos, así como el establecimiento de principios jurídicos claros y precisos que de alguna manera contrabalanceen el dinamismo natural de la administración económica, a cuya expansión asistimos.

Algunos principios, como el de igualdad en su acepción tradicional y la libertad de comercio y de industria, que tendieron a mantener un *statu quo* en las relaciones entre el Estado y los administrados, han perdido actualmente gran parte de su significación. La acción de los poderes públicos en la materia no puede inspirarse en la oposición pura y simple entre el interés público y el interés privado, sino que es conveniente buscar una vía intermedia, que pudiera resultar en la fórmula del interés económico y social.

Algunos conceptos, como el presupuesto, también han cambiado. Fue la expresión de un poder de autorización del Congreso, considerando como restringido, pero que actualmente responde a una necesidad autónoma de programas financieros a mediano y largo plazo.

Los instrumentos jurídicos tradicionales se encuentran dentro de un nuevo contexto: los juristas deberán habituarse a trabajar en función de los sistemas y de los planes económicos.

Todo esto exige una unidad de régimen más grande que la que existe en la actualidad y ciertamente, como lo apunta el autor, es conveniente un derecho que regule la acción económica de los poderes públicos, con un orden jurídico propio que sólo puede establecerse dentro del orden administrativo.

Este orden debe hacerse sobre un plan de reglas y técnicas de derecho, de método y hábitos mentales, y sólo así es posible pensar en el cambio de la democracia jurídica, una democracia beneficiaria, dentro de la cual el derecho comunitario, como muy bien lo afirma, debe asumir su parte de responsabilidad en las tareas de promoción a escala mundial.

Ésta es, pues, solamente, una breve reseña de este importante libro que el distinguido profesor alemán D. H. Scheuing preparó después de una cuidadosa investigación y que cumple con la función precisa de informar a los estudiosos de un tema tan en boga, como las ayudas de toda índole, y permite llenar además un vacío existente.

Arturo González Cosío

*Cine y revolución (el cine soviético por los que lo hicieron)*, realización, montaje, sonido y comentarios por Luda Schnitzer, Jean Schnitzer y Marcel Martin, Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1974, 224 pp. Trad. de J. Caño Guiral.

*Cine y revolución* es una recopilación de textos de directores, guionistas y camarógrafos de la primera generación del cine soviético; los ensayos han sido tomados de conferencias improvisadas ocurridas en Francia y Moscú y de libros de memorias. Participan en el libro: Serguhei Yutkévich, Sérguhei Eisenstein, Grígoriy Alexándrov, Lev Kúlechov, Dzígá Vertov, Grígeriy Kozínzev, Serguhei Guerassímov, Vsévolod Pudóvkin, Anatoly Golovnia, Alexander Dovjenko, Evguény Gabrílovich y Mijail Rohm; casi todos ellos poseen el nombramiento de "artistas del pueblo" de la URSS.

En *Cine y revolución* se encuentra muy poco de teoría, método o técnica. No hay secuencias históricas delimitadas de cómo tal o cual realizador llegó al cine. Más bien se trata de una serie de narraciones, que frecuentemente se refieren a hechos recordados por más de uno, acerca de los temores, la práctica, la imaginación, los detalles, los encuentros, las relaciones personales: todo lo que tuviera algo que ver con el cine y con el gran grupo que formaban los cineastas de la época. Pero no hay un orden. Constantemente se desvían del tema, y así lo reconocen. De repente se acuerdan de alguna impresión fuerte, a veces banal en su contenido, y dejan la línea expositiva para realizar un montaje literario de sucesos aislados.

Serguhei Yutkévich estudia pintura, luego teatro y pasa al cine donde dirige veinticinco filmes. De su obra es conocido en los cine-clubs de México (*El hombre del fusil*, 1938). Vsévolod Meyerhold, el gran realizador y teórico del teatro, sólo comparable con Stanivlaski, fue maestro de Yutkévich; él y otro joven, Serguhei Eisenstein, se sentaban en las dos primeras bancas para escuchar al maestro de dirección escénica, al que le bastaba hacer dialogar a dos de sus alumnos para conocer su nivel cultural y aceptarlos o no en la academia. Ahí se imparte un curso que incluye la biomecánica, concepción que permite regir los movimientos de la actuación. Eisenstein y Yutkévich trabajarán juntos en la puesta en escena de obras en las que el primero ya empieza a desplegar una imaginación fuera de lo común, sobre todo en vestuarios. Después dirigirán la actuación en forma distinta: un primer plano de un hombre sonriendo y el movimiento lento de la cámara retardando el tiempo de la risa.

Para Serguhei Mijailovich Eisenstein su relación con Meyerhold no es comparable a cualquier otra relación maestro-discípulo; afirma que quiso y respetó a su padre, pero no como a su maestro. Como Eisenstein habla de Meyerhold, casi todos los participantes de *Cine y revolución* hablan de Eisenstein; la mayoría concede unos párrafos a "cómo conocí a Serguhei Mijailovich", se muestran orgullosos de haber sido amigos o compañeros de trabajo del creador de *El acoirazado Potemkin* (1925) y algunos cuentan los problemas de filmación de la obra. Grígoriy Alexándrov no hace otra cosa que narrar la vida de Eisenstein por la suya. Del teatro, como decorador, saltó a la actuación en cine donde conoció a Eisenstein, que siempre lo utilizó en sus filmes con el papel de traidor. En *Potemkin* interpreta al oficial zarista que fusi-

la a los amotinados. Acompaña a S.E. en sus viajes por Francia, México y Estados Unidos, y de ellos cuenta algunos detalles de la filmación de *¡Que viva México!* (1930-31).

Uno de los más grandes de la generación de cineastas soviéticos es Lev Kúlechov. Se ha dedicado más a la docencia que a la dirección, aunque realizó catorce filmes entre 1917 y 1943. "Fui el primero que pronunció la palabra 'montaje' en Rusia" y uno de los iniciadores de la primera escuela de cine (en el mundo). Pasó de la decoración teatral al cine. Para Kúlechov, sus maestros y antecesores son Griffith, Tolstoi y Pushkin. Pudóvkin fue uno de los discípulos presentes en el descubrimiento del "efecto Kúlechov" en el laboratorio: la sobreposición de planos en una misma impresión de celuloide, tomados en distintos tiempos. Georges Sadoul y Pudóvkin se encargarían de no dejar dudas sobre la paternidad del descubrimiento (explotado hasta el colmo, por ejemplo, en el clásico *King kong*). Para Kúlechov no es comprensible el exceso de lirismo en las nuevas generaciones de directores en la Unión Soviética.

Denis Arkádievich Kaufman, más conocido como Dziga Vertov, realizó más de ochenta noticiarios y treinta y seis largometrajes (*El hombre de la cámara* (1929) es su más destacado filme); estudió en el Instituto Psiconeurológico de Moscú y después de la Revolución se dedicó al noticiario bajo el principio del *kino-pravda* (cine-verdad): "la vida captada en el acto": sin guión anterior al rodaje, el ojo de la cámara debe mostrar lo que el ojo humano no puede ver. El movimiento artístico por la filmación de lo real como una forma de crear conciencia revolucionaria se llamaba *kinoglaz* (cine-ojo); su fundador Dziga Vertov se hacía llamar, como todos los miembros, *kinoki* (cine-ojo). Pugnador por la "vuelta a las fuentes del arte popular", es el creador de las tesis del cine-documento.

La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS) habría de agrupar a la mayoría de los cineastas de la época. Uno de sus fundadores fue el joven de diez y seis años Grigory Kozínzev, compañero de Yutkévich. En México conocemos bien tres de sus obras: *Don Quijote* (1958), *Hamlet* (1964) y *Rey Lear* (1972). Kozínzev escribe sobre sucesos simples que acompañaron a la formación de la FEKS, de cómo aprovechó sus estudios de pintura, su búsqueda de productores para los guiones que realizaba al lado de Yutkévich. De la necesidad de producir filmes soviéticos. De cómo la palabra "camarada" entró a formar parte del lenguaje de los cineastas, etcétera.

Pasando de la pintura al teatro y del teatro al cine, como muchos, Serguhei Guerassimov dirigió veintinueve filmes y tenía diez y siete años al fundar la FEKS con Kozínzev. En la FEKS se trataba de romper con todo lo anterior, de crear productos depurados y novedosos a la altura de la Revolución de Octubre. Eisenstein, de veintiséis años, filmaba *La huelga* (1924) y a Guerassimov le parecía un "anciano". Actuando en los filmes de Kozínzev, tiene oportunidad de ser asistente de dirección en *Sola* (1931), para luego dirigir por sí mismo. Guerassimov expone su idea sobre el verdadero autor de la película, que, participando como músico, actor, camarógrafo, etcétera, se impone sobre los demás por su capacidad creadora que puede concebir el filme de principio a fin.

En México se sabe poco de Vsévolod Pudóvkin, estudiante de la Facultad de Ciencias Físico-Matemáticas de Moscú y

compañero de Eisenstein; es el único que se opuso sistemáticamente a la teoría del montaje de Eisenstein, otorgándole mayor valor al guión en el proceso de creación del filme. En su breve texto realiza un llamado al cineasta sobre la importancia de su trabajo, entendiendo que es hecho para el pueblo. Pone como ejemplo precisamente a Eisenstein. Realizó dieciocho películas, de las cuales la más conocida es *La madre* (1926), de la que el propio Pudóvkin piensa que su verdadero autor es Máximo Gorki.

Anatóly Golovnia se acuerda con gusto del día en que Pudóvkin se quedó impresionado al verlo proteger su cámara durante horas con medio cuerpo dentro de un río de aguas frías. Fundador de la escuela soviética de camarógrafos, fotografió casi todos los filmes de Pudóvkin, del cual hace una semblanza como actor y director. Golovnia advierte a Pudóvkin del fracaso del "guión emocional" (consistente en algo que se acerca más a la literatura y que intenta hacer sentir a los actores y al director lo que ocurre en la trama con más elementos que los clásicos del guión) creado por Eisenstein y se niega a fotografiar la película basada en ese guión que más tarde, en efecto, sería un fracaso. Golovnia revela algunos trucos de la cámara, dando ejemplos de cuándo es conveniente el movimiento retardado. Critica el famoso manifiesto contra el cine sonoro de Eisenstein, Pudóvkin y Alexándrov (los cuales temían que al sonorizarse el cine perdería universalidad) y lo considera "lo menos serio en sus biografías". Hace un relato pormenorizado del diario de filmación de algunas películas, entre las que destaca *Tempestad sobre Asia* (1928) en la República Buriato-Mongolia donde el equipo de rodaje tuvo trato con los lamas y los campesinos de la región.

Hijo de carpintero y nacido en Ucrania, Alexander Dovjenko hizo veintinueve filmes y actualmente los estudios de Kiev llevan su nombre. Estudia pintura y dibujo para pasar luego al cine. Su mejor obra, *La tierra* (1930), forma parte de la trilogía del cine soviético con *Potemkin* y *La madre*. Dovjenko narra los temores y el significado de llevar la batuta de director en un rodaje, de cómo él mismo sobrestimó su cultura cuando era joven, de cómo otros jóvenes caen en el mismo error. Dovjenko, el campesino, ofrece una viñeta de un pueblo ucraniano haciendo más explicable su habilidad y conocimiento en el filme *La tierra*.

Escritor desde un principio, Evguény Gabrílovich realizó dieciocho guiones filmados. Como él dice, se formó sobre fantasías que lo hacían descender cada vez más hasta encontrar su verdadera profesión. Inicialmente hizo guiones culturales y "agita-filmes", cortometrajes dedicados a la propaganda política. Gabrílovich cuenta algunos problemas de la hechura en el guión del "agita-film". Como buen guionista, Gabrílovich es acucioso observador, notable sólo en su narración sobre el barrio de Potilyjá, actual sede de los Estudios Mosfilm. Ahí empezó a relacionarse con el grupo de realizadores. Dedicó unas palabras a la Revolución de Octubre explicando el porqué del cine soviético, de sus pocos éxitos, de sus muchos fracasos. El representante del Proletkult (organización de producción de espectáculos para el Ejército Rojo) era Eisenstein, y Gabrílovich cuenta cómo lo conoció en una "discusión visual" en donde distintas organizaciones artísticas hacían representar fragmentos de sus obras teatrales como argu-

mento de discusión. Trabajó con Meyerhold durante cinco años, tuvo fuertes divergencias con él, pero Gabrilovich se critica a sí mismo por su osadía y falta de respeto al maestro. Tiempo después lo vuelve a ver y Meyerhold le propone un argumento cinematográfico, que no se llegó a filmar, pero que dio oportunidad a Gabrilovich de rectificar su actitud ante el maestro. Mantuvo amistad con Nátan Zárji (guionista que adaptara *La madre* para el filme de Pudóvkin), y lo considera el más grande en la materia.

De Míjail Rohm se conoce en México *El fascismo cotidiano* (1965), tal vez el más destacado de sus trece filmes. Como Eisenstein, militó en el Ejército Rojo hasta 1921, luego estudió arte, particularmente escultura, para dedicarse a escribir guiones más tarde. Asistente de dirección inicialmente, su primera obra es *Bola de sebo* (1934), proyecto que se lo entregaron después de que confesó su origen burgués como "tara incurable" y pidiera un cineasta de "origen proletario" al que pudiera transmitir su saber para que él hiciera las películas. El productor le respondió que era un idiota y lo puso a trabajar en la adaptación de la novela de Maupassant. Revela las opiniones de Eisenstein sobre sus guiones y las diferencias en la concepción del cine al pertenecer Rohm a otra corriente, más novedosa, que se vale menos del cine de masas. Rohm detalla la filmación de *Bola de sebo* y concluye que es más didáctico el fracaso que el éxito.

*Cine y revolución* es uno de los diez o doce libros más significativos que se pueden encontrar sobre cine soviético.

Gerardo Fulgueira

VARIOS AUTORES. *El cine, arte e industria*, Barcelona, Salvat Editores, S. A., Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 1974, 144 pp.

Desde una posición bastante objetiva, los autores de este volumen analizan las perspectivas del séptimo arte, sobre todo frente al fenómeno televisivo actual, y su relación con el público.

Se inicia esta publicación con una entrevista al cineasta italiano Marco Ferreri (realizador de *La grande bouffe*) quien ofrece una visión muy personal del cine reiterando que es enemigo de las etiquetas y de todo tipo de "clasificaciones intelectualistas", pues éstas "no son más que *slogans* inventados por algunas publicaciones".

Ferreri ante la consulta de Maruja Torres sobre si alguien ha sido capaz de encontrar la fórmula cine e industria, arte y espectáculo, calidad y comercialidad... , responde: "Yo creo que sí. El cine de Chaplin, por ejemplo, es un cine de calidad que da dinero. Pero, acerca de la calidad en el cine, como todas las expresiones artísticas, ¿quién determina lo que tiene o no calidad? ¿Y en función de qué? ¿Por qué la calidad de los grupos, de las minorías intelectuales, tiene que ser la calidad con mayúscula? Todo es relativo. Los pintores del periodo de Stalin eran malos pintores, según se ha dicho. Pues bien, ahora podrían muy bien ser clasificados como hiperrealistas y formar parte de esta reciente escuela norteamericana... Si se quiere cambiar algo, en el cine, hay que

empezar por negar la autoridad de quienes pretenden determinar lo que está bien y lo que está mal."

Y justamente ésta es la interrogante que se plantean los autores, en lo que es ya la introducción del libro, a través de la cual van exponiendo los hechos para que el lector saque sus propias conclusiones. Y ése es el problema, puesto que, como se deja traslucir, no existe aun entre los cineastas y estudiosos una armonía de criterios ante tal disyuntiva.

El carácter comercial que lleva consigo la realización de un filme, es un hecho que no puede ponerse en duda, como tampoco su aspecto artístico. Recurriendo a citas de dos famosos realizadores, los autores de *El cine, arte e industria*, exponen con claridad cuál es el meollo del dilema. Para Alfred Hitchcock, los cineastas escapan de las poderosas imposiciones comerciales "cuando un filme no cueste más caro que un bolígrafo y una hoja de papel". Por su parte Charles Chaplin refiriéndose a Elie Faure dice: "¿No ha sido él el primero en reconocer en el cine una de las más grandes formas de arte, la que mejor puede traducir el nuevo dinamismo de nuestro mundo moderno?"

A continuación se esboza un panorama de lo que ha sido el cine desde su nacimiento y la evolución que ha venido experimentando el público como destinatario de la obra cinematográfica. Es así como vemos que en un principio el espectador de cine es miembro de la burguesía "snob" que acude a las diminutas salas para estar al corriente de todo, pero que luego el proletariado mundial empieza a abrirse paso para concurrir a los locales de proyección "con la misma ingenuidad con que iba a las ferias para contemplar un espectáculo inédito hasta el momento".

Esto es explicable, según los autores, porque el obrero, que formaba la mayoría del público, siente la necesidad de evadirse para olvidar las largas y pesadas jornadas de trabajo de principios de siglo. Esta gran afluencia de espectadores iba a dar inicio a una importante industria cinematográfica que luego llegaría a tener en Hollywood su más genuina representación.

Luego de numerosas estadísticas que ilustran el ritmo vertiginoso de construcción de salas, en Europa como en los Estados Unidos, el libro nos demuestra por qué este repentino auge se va a transformar en un súbito descenso en los años siguientes a la posguerra. Las causas se deben a diversa índole: el descenso de la natalidad entre las dos guerras mundiales ejerce una influencia desfavorable en la asistencia cinematográfica; la creciente motorización, que junto a la disminución de la semana laboral, permite la huida de las grandes urbes de una gran cantidad de público. Sin embargo, para los autores, la principal causa de la crisis de la industria cinematográfica la constituye la invención de la televisión, y para fundamentar esta tesis, recurren nuevamente a gran cantidad de estadísticas. A modo de ejemplo, diremos que en 1946 en Estados Unidos habían 6 estaciones emisoras de TV y 30 mil aparatos receptores, y que en 1955, sólo nueve años más tarde, habían 511 estaciones emisoras y casi 47 millones de aparatos.

En un acucioso estudio sobre la asistencia a las salas cinematográficas en los diversos países, se brinda al lector una información detallada de la relación existente entre el nivel de vida de los habitantes y la concurrencia a ellas. Sin em-