Col. 522
Top. 201.551

SUR

Revista Semestral

CINE

Enrique Anderson Imbert • Francisco Ayala • Jorge Luis Borges • Roger Caillois • Patricio Canto • Julio Cortázar • Sergio Eisenstein • Benjamín Fondane • Abelardo González • B. H. Liddell Hart • A. W. Lawrence • C. A. Lejeune • André Malraux • Victoria Ocampo • María Rosa Oliver • Enrique Pezzoni • Marcos Victoria • H. Alsina Thevenet.

Cartas originales: **S. Eisenstein, Vittorio De Sica, L. Malle.**

334
335

ENERO-DICIEMBRE 1974

BUENOS AIRES

SUR

FUNDADA EN 1931

DIRIGIDA POR

VICTORIA OCAMPO

Redacción y Administración

VIAMONTE 494, 8º piso
T. E. 32-5148 - 31-3220

Número doble a cargo de

C. A. BURONE

COMITE DE COLABORACION

MILDRED ADAMS
ADOLFO BIOY CASARES
ALBERTO LUIS BIXIO
JORGE LUIS BORGES
ROGER CAILLOIS
ALBERTO GIRRI
EDUARDO GONZALEZ LANUZA
RAIMUNDO LIDA
EDUARDO MALLEA
FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI
SILVINA OCAMPO
ERNESTO SABATO
MARIA ROSA OLIVER
ENRIQUE PEZZONI

CONDICIONES DE VENTA Y SUSCRIPCION

Argentina y países limítrofes:
Anual ..... $ 40,—

Otros países:
Anual ..... u$s. 16,—

Reloj de relojes



Con MAQUINARIA ELECTRONICA A CUARZO, se ha logrado con este reloj una precisión que sólo tolera un margen de error de un minuto por año.
De marcha ininterrumpida aun cuando no esté en uso, resistente a los golpes normales, sólido y elegante. Y respaldado por un nombre famoso en la relojería mundial:

GP GIRARD-PERREGAUX

CUARZO

exacto como el tiempo

H0008120

S1CJ.15.1.2 43

CASA PARDO

fundada el 12 de octubre de 1872

LIBROS RAROS Y AGOTADOS
NOVEDADES

al interior envíos contrarreembolso
solicite catálogo

al exterior, sin cargo, enviamos por vía aérea
información mensual de novedades

DEFENSA 1170 **VIAMONTE 795**

Buenos Aires - Argentina

EDITORIAL COLUMBA

Presenta los últimos títulos publicados

EN LA COLECCION BIRREME:

3. DORA SCARAMELLA: **"Las nubes" de Aristófanes**
$ 9,50 (u$s. 1,50)
4. JOSE M. DEL COL: **"Los hermanos" de Terencio**
$ 14,— (u$s. 1,50)
5. ALBERTO J. VACCARO: **"Canto y contrapunto pastoril"**
$ 35,— (u$s. 1,50)

EN LA COLECCION NUEVOS ESQUEMAS:

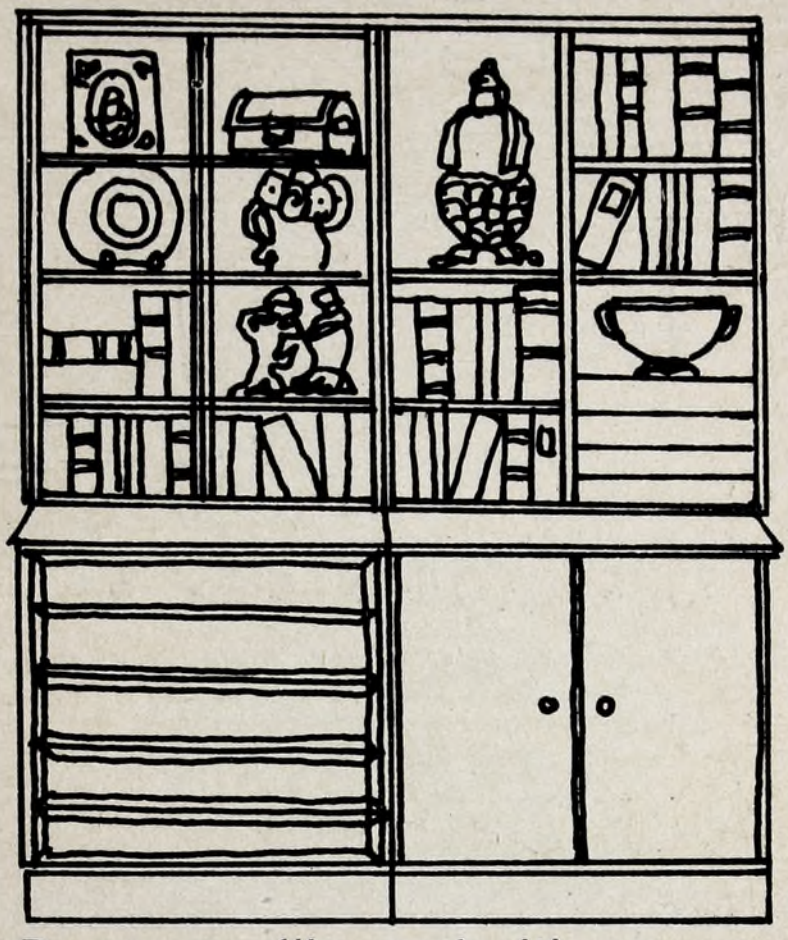
28. FEDERICO PELTZER: **El amor creación en la novela**
$ 7,— (u$s. 2,—)
29. ENRIQUE LUIS REVOL: **Literatura inglesa del siglo XX**
$ 40,— (u$s. 6,—)
30. HECTOR DELFOR MANDRIONI: **Sobre el amor y el poder**
$ 55,— (u$s. 6,—)

EDITORIAL COLUMBA

ADQUIERALOS EN LAS BUENAS LIBRERIAS
SOLICITENOS CATALOGOS COMPLETOS
EDITORIAL COLUMBA
Dpto. de ventas: **VIRREY CEVALLOS 1364**
T.E.: 26-1339. Buenos Aires

LUNDIACITA

BIBLIOTECAS



Dan a sus libros el sitio que se merecen. Modelos adecuados a su espacio y necesidad.Permiten adicionar nuevos cuerpos.

CITA S. A. Avda. R. S. Peña esq. Cerrito - TEL. 35-9446 Av. Montes de Oca 2040 TEL. 21-0229 y 0470

BIBLIOTECAS

LUNDIACITA

PUBLICACIONES RICORDI

AZPIAZU (de): **La guitarra y los guitarristas**
BAS: **Tratado de la forma musical**
CATTO I: **Apuntes de acústica y escalas**
CHAZARRETA: **El eterno juglar (A. A. Chazarreta su vida y obra)**
FRACCAROLI: **"GIACOMO PUCCINI", se confía y cuenta**
HINDEMITH: **Adiestramiento elemental para músicos**
LASALA: **La educación musical del oído**
LEUCHTER: **Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente**
ORTIZ ODERIGO: **Diccionario del Jazz**
PREVITALI (MARTINI): **Guía para el estudio de la dirección orquestal**

R
Ricordi

en venta en nuestros salones:

FLORIDA 677 - T.E. 392-4366
SARMIENTO 1771 - T.E. 40-8877
CANGALLO 1560 - T.E. 40-9841
BUENOS AIRES

y en todas las buenas casas de música del país.

Revista SUR, número doble (332-333) de 1973

PRIMERA ANTOLOGIA POETICA

"... Basta hojear esta **Antología** para advertir la amplitud de criterio que presidió siempre la admisión de colaboraciones, sin que mediara otro dogmatismo poético fuera de la existencia de autenticidad. Si algún lector curioso se tomara el cuidado de cotejar las fechas de aparición de los poemas con la edad de sus autores, observaría que la tan motejada condición de círculo cerrado tantas veces atribuido a Sur, carece de otro fundamento que no sea el de su hermetismo ante la mediocridad: la juventud de un auténtico poeta antes significó estímulo que obstáculo para la admisión de sus trabajos.

La colección está integrada por dos partes, la primera de ellas formada por los poemas escritos en nuestra lengua, predominando, como es natural, los poetas de nuestro país, / ... / fraternalmente entreverados con los de otros países americanos / ... / En la segunda sección figuran traducciones de los poetas más significativos de nuestra época / ... / De la confrontación de tales nombres, algunos de ellos dados a conocer entre nosotros en las páginas de Sur, se deduce su mejor justificación como revista: esta su "Primera Antología" de sus colaboradores es, a un mismo tiempo, una muy válida Antología de la Poesía Contemporánea."

(**La Nación,** domingo 12 de mayo de 1974).

BIBLIOTECA NACIONAL
COMPRA
Proveedor ALBERTO D. TOMAC
CASARES Precio $12.000
Fecha - 7 OCT 1998

BIBLIOTECA NACIONAL
FECHA - 7 OCT 1998
COLECC Nº 522
Top. 201.551



EN LA SERENIDAD DEL MAR UN BARCO DE LA Mitsui O.S.K. Lines LLEVA SU PRECIADA CARGA A CUALQUIER PUERTO DEL MUNDO



Los de la MITSUI sabemos tratar a la carga . . . y a la gente. Sin embargo, no es un mérito nuestro. Es el mérito de siglos y siglos de una tradición de cortesia y habilidad en el manejo de las cosas. La carga más delicada, la más pesada, la más frágil. El viajero más exigente, el más curioso, el más fino. Todos saben que su línea es

Mitsui O.S.K. Lines

UNICA LINEA CON SERVICIOS DE CARGA Y PASAJEROS PARA CENTROAMERICA, CALIFORNIA, HONOLULU Y JAPON

AGENTE GENERAL EN LA ARGENTINA

EMPRESA LINEAS MARITIMAS ARGENTINAS

CORRIENTES 389 - BUENOS AIRES

FLETES IMPORTACION: 32-6684 • FLETES EXPORTACION: 31-5816

LIBRERIA ESPAÑOLA

SERVICIOS EXCLUSIVOS

Tomamos pedidos de libros que no se encuentran en plaza de todas las editoriales españolas. Vía ordinaria o por avión.

Recibimos suscripciones para todas las revistas o publicaciones españolas. Infórmese en nuestro local sobre que se edita en los distintos rubros.

Nuestra Librería cuenta con amplio surtido de ediciones españolas y argentinas en general.

FLORIDA 943
BUENOS AIRES

T. E. 32-3214
REPUBLICA ARGENTINA



Sagazola sa

Industrial, Comercial, Inmobiliaria y Financiera

Av. del Libertador 7112 - Buenos Aires - REPUBLICA ARGENTINA
Cables: Sagazola - Baires - Telex 012-1004 - T. E. 70-8577/8769/6443/3785

Esso

es servicio

LIBRERIA DEL PLATA

Se complace en ofrecer a su distinguida clientela, un inmenso surtido en Revistas Americanas en colecciones completas o números sueltos.

TAMBIEN LIBROS Y OBRAS DOCUMENTALES

Para compra, venta y/o canje dirigirse a:

LIBRERIA DEL PLATA S. R. L.

San José 358 - 1º A **T. E. 38-0335**

Buenos Aires

Los libros que SUR comenta en su Sección Bibliográfica los encontrará usted en ATLANTIDA, una librería distinta.

Siempre con las últimas novedades.

FLORIDA 643
T. E.31-4284
BUENOS AIRES



Odol

IBER AMER ARGENTINA

PUBLICACIONES HISPANO-AMERICANAS S.A.C.I.

Rivadavia 4076/82 T.E. 811-1757 Buenos Aires

NOVEDADES

AZORIN: **Cada cosa en su sitio.** Enc. (Destino) ..... $ 42,—

Badell: **Las cartas cayeron boca abajo.** Enc. (Destino) „ 77,—

CESBRON: **Me siento mal en tu piel.** Enc. (Destino) „ 56,—

DELIBES: **El príncipe destronado.** Enc. (Destino) ... „ 56,—

DICKEY: **Liberación.** Enc. (Destino) ..... „ 56,—

DIETERICH: **Pequeño Diccionario del Teatro Mundial.** Rúst. (Istmo) ..... „ 36,40

BAROJA: **Ritos y mitos. Equívocos.** (Rúst. (Istmo) ... „ 98,—

FERNANDEZ: **Investigación sobre Alonso Remon.** Rúst. (Istmo) ..... „ 89,60

JIMENEZ LOZANO: **La salamandra.** Enc. (Destino) „ 56,—

ORWELL: **Sin blanca en París y Londres.** Enc. (Destino) „ 49,—

RIDRUEJO: **Castilla la Vieja I.** Enc. (Destino) ..... „ 280,—

SENDER: **Una virgen llama a tu puerta.** Enc. (Destino) „ 56,—

SENDER: **Túpac Amaru.** Enc. (Destino) ..... „ 42,—

SENDER: **El extraño señor Photynos.** Enc. (Destino) .. „ 56,—

SENDER: **Crónica del alba,** Tomo II. Enc. (Destino) .. „ 112,—

UMBRAL: **Retrato de un joven malvado.** Enc. (Destino) „ 49,—

UMBRAL: **Diario de un Snob.** Enc. (Destino) ..... „ 49,—

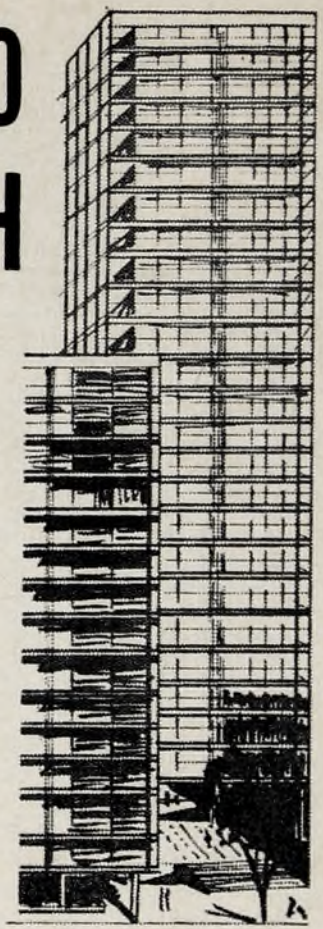
WAGENHEIM: **Perfil de Puerto Rico.** Enc. (Destino) . „ 98,—

ZHORES: **Locos a la fuerza.** Enc. (Destino) ..... „ 70,—

GARCIA BLAZQUEZ: **El rito.** Enc. (Destino) ..... „ 56,—

DUQUE: **El mono azul.** Enc. (Destino) ..... „ 56,—

EL DEPARTAMENTO INMOBILIARIO DE BULLRICH



Usted conoce la Casa ADOLFO BULLRICH Y CIA. LTDA. S. A.
Por eso queremos poner en su conocimiento algo más: nuestro Departamento INMOBILIARIO.
En el sigue imperando la seriedad, responsabilidad y especialización que ha distinguido a Bullrich durante más de 100 años de trayectoria.
Estamos a sus órdenes para todo lo relativo a compra-venta de Departamentos, Casas, Terrenos, Alquileres, Hipotecas, Transacciones, etc., ofreciéndole, como siempre, las más amplias garantías y seguridad.

ADOLFO BULLRICH Y CIA. LTDA. S.A.

Posadas 1257 - P. B. - Bs. As. - Tel. 41-1041 y 42-0091

Publicaciones de

EDITORIAL SUDAMERICANA

J. G. Farrell: EL SITIO DE KRISHNAPUR
La India británica, un motín sangriento y el estupor de una sociedad decadente, refinada, frívola, enfrentada con una poderosa realidad.
428 págs. - Colección Vértice - Premio Booker 1973 **$ 40,—**

Francisco Urondo: LOS PASOS PREVIOS
Novela recomendada por el jurado del premio "América Latina" (La Opinión - Sudamericana). Una dramática historia sobre vidas de argentinos caídos en las luchas contra la opresión y la injusticia social.
404 págs. - Colección El Espejo **$ 58,—**

Francis Korn: BUENOS AIRES: LOS HUESPEDES DEL VEINTE
Una ciudad vista en un lugar determinado del tiempo: Buenos Aires, los Años Locos, los que llegaron, quiénes los recibieron, los palacios, las vidas ordinarias.
220 págs. **$ 46,—**

Clarice Lispector: LA MANZANA EN LA OSCURIDAD
Otra novela extraordinaria por una de las figuras más importantes de la actual narrativa brasileña. Una anécdota conmovedora, un estilo de insuperable refinamiento.
408 págs. - Colección Horizonte **$ 68,—**

Juan García Ponce: EL GATO
Historia de amor, aventura verbal: esta novela de un gran creador mexicano propone ese doble erotismo que es el placer de los cuerpos y el de la escritura engendrándose a sí misma.
164 págs. - Colección El Espejo **$ 28,—**

Vance Packard: UNA NACION DE DESCONOCIDOS
Un profundo estudio sobre una de las múltiples formas de desarraigo y extrañamiento que padece la sociedad norteamericana contemporánea.
412 págs. **$ 54,—**

EN VENTA EN TODAS LAS LIBRERIAS

Humberto 1º 545 **Buenos Aires** **Argentina**

ULTIMAS PUBLICACIONES



NOVELISTAS DE NUESTRA EPOCA

Alfredo Pareja Diezcanseco: LA MANTICORA, 296 págs.
Vicente Barbieri: DESENLACE DE ENDIMION, 320 págs.
Carlos Thorne: MAÑANA, MAO, 112 págs.
Christiane Rochefort: Arcaos o el jardín resplandeciente, 384 págs.

CRISTAL DEL TIEMPO

Pablo Neruda: CONFIESO QUE HE VIVIDO. MEMORIAS, 500 págs.

POETAS DE AYER Y DE HOY

Pablo Neruda: LA ROSA SEPARADA, 112 págs.
Pablo Neruda: JARDIN DE INVIERNO, 112 págs.
Pablo Neruda: 2000, 56 págs.
Pablo Neruda: LIBRO DE LAS PREGUNTAS, 100 págs.
Pablo Neruda: EL CORAZON AMARILLO, 112 págs.
Pablo Neruda: ELEGIA, 130 págs.
Pablo Neruda: DEFECTOS ESCOGIDOS, 112 págs.
Pablo Neruda: EL MAR Y LAS CAMPANAS, 110 págs.

COLECCION CUMBRE

Antonio Machado: OBRAS, 1188 págs.

BIBLIOTECA CLASICA Y CONTEMPORANEA

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: CUENTOS BREVES Y EXTRAORDINARIOS (T. 408)
François Mauriac: EL MAL (T. 409)
José María Arguedas: EL SEXTO (T. 410)
José María Arguedas: YAWAR FIESTA (T. 411)
Eduardo Gudiño Kieffer: PARA COMERTE MEJOR (T. 412)
Raúl González Tuñón: ANTOLOGIA POETICA (T. 413)

EDITORIAL LOSADA S.A.

ALSINA 1131 **BUENOS AIRES**

MONTEVIDEO **SANTIAGO DE CHILE** **LIMA** **BOGOTA**

DOS ACONTECIMIENTOS EN EL MUNDO DE LA NOVELA LATINOAMERICANA

publicados por Siglo XXI Editores

AUGUSTO ROA BASTOS

Yo el Supremo

con ilustraciones de
CARLOS ALONSO

El autor vuelve sobre un tema permanente: el drama de su Paraguay natal. La figura mítica de Gaspar Rodríguez de Francia, el "Dictador Perpetuo", es el punto de partida para el logro de una creación excepcional sobre el destino de Latinoamérica.

ALEJO CARPENTIER

El Discurso del Método

Después de 10 años de silencio, vuelve el gran novelista cubano autor de **El siglo de las luces**. La historia de un "tirano ilustrado" y la reflexión apasionada sobre un **método** de gobierno cuyos recursos son todavía los que siguen rigiendo en muchos países latinoamericanos.

OTROS TITULOS EN LA COLECCION

BENEDETTI: **La muerte y otras sorpresas**
BENEDETTI: **El cumpleaños de Juan Angel**
BIANCO: **La pérdida del reino**
BIANCO: **Las ratas - Sombras suele vestir**
BRITTO GARCIA: **Rajatabla**
CARVALHO-NETO: **Mi tío Atahualpa**
COFIÑO LOPEZ: **La última mujer y el próximo combate**
COLLAZOS: **Biografía del desarraigo**
CORTAZAR: **La vuelta al día en ochenta mundos**
CORTAZAR: **Ultimo round**
DEL PASO: **José Trigo**
FUENTES: **Zona sagrada**
LAVIN CERDA: **La crujidera de la viuda**
MARTINEZ MORENO: **Da vida o muerte**
ONETTI: **La novia robada**
ORTIZ: **Tirapiedras**
SKARMETA: **Tiro libre**
TIZZIANI: **Los borrachos en el cementerio**
VALDES: **Zoom**
VIÑAS: **Los hombres de a caballo**
WAISMAN: **Entre caminos**
WALSH: **Un oscuro día de justicia**

CREACION LITERARIA **DE SIGLO XXI**

XXI *siglo veintiuno argentina editores, sa*

SOLICITE CATALOGOS E INFORMACION PERIODICA

Córdoba 2064 - Tel. 45-7609/46-9059 - Buenos Aires

Número doble de la Revista SUR (332-333)

dirigida por Victoria Ocampo:

ANTOLOGIA POETICA

Ediciones de la Revista SUR:

CARTAS DE UN PADRE A SU HIJA, por **Jawarharlal Nehru**

Compramos números atrasados (6, 16, 17, 19, 126, 166, 195, 237, 240, 241) de la Revista.

VIAMONTE 494 (8º piso) **Teléfono: 31-3220.** **CAPITAL**

Adquiera en SUR las cuidadas ediciones de LETTRES FRANÇAISES, Colección La Porte Étroite, dirigida por Roger Caillois. 20 entregas, de los años 1944-1945.

LEER

UN PLACER... Y UNA NECESIDAD DE NUESTRO TIEMPO

Busque su libro en

EL ATENEO, que le brinda

La colección más amplia en obras de todos los temas;

la experiencia de su personal, al día en las últimas novedades editoriales;

y la más actualizada información bibliográfica;

Visite

LIBRERIA "EL ATENEO" EDITORIAL

Florida 340 - Bs. As. - Junín 819

LA LIBRERIA MAS COMPLETA

En recuerdo de Vittorio De Sica, cuya muerte ha coincidido con la aparición de este número de SUR dedicado al cine, se publican en separata los dos siguientes artículos, testimonio de mi admiración desde la primera hora.

VICTORIA OCAMPO

"SÌ, SONO"

(VITTORIO DE SICA)

"¿Cómo puede usted ir al cine en estos tiempos?" —me dijo la señora que sólo podía soportar las "vistas" excelentes. Con gran vergüenza tuve que reconocer que yo podía muy bien. E incluso que ese *vice impuni* había sido recompensado recientemente por un descubrimiento.

Como nadie ignora, el cine italiano, durante y después de la última guerra, ha hecho tales progresos que su influencia se extiende hasta los Estados Unidos. Ahora bien, la indigencia de películas norteamericanas ha colocado en primer plano, en nuestras salas, la producción italiana. Entre las viejas películas que han pasado por sus pantallas despobladas de *pin up girls*, hay algunas bastante atrayentes. Y gracias a ellas he descubierto (como informé a la señora que sólo podía soportar las "vistas" excelentes) a un actor de una vitalidad, de una inteligencia, de una naturalidad sorprendente, que me era conocido únicamente en su aspecto de director excepcional: Vittorio De Sica. *Sciuscià*, el trágico y simple *Sciuscià*, hecho con niños tomados de la calle y transformados en grandes actores por la magia del director, bastaría para destacar su nombre en la historia del cine. Me aseguran que *Ladrones de bicicletas* es aún más perfecto. En ella De Sica ha encontrado de nuevo sus actores fuera de la escena; en la escena que es para él la vida cotidiana, cuyos menores detalles sabe captar y expresar. Los dos principales papeles de la película son interpretados por un verdadero obrero metalúrgico, Lamberto Maggiorani, y por

un chico de 7 años, Enzo Staiola, que en su vida habían pasado por el teatro ni la pantalla. Como es sabido, la crítica de U. S. A. ha considerado *Ladrones de bicicletas* la mejor película en lengua extranjera de 1949.

Por desgracia, esta película, lo mismo que el *Hamlet* de Laurence Olivier, no se ha proyectado en la Argentina. Esperemos que las dificultades que se oponen a ello encontrarán pronta solución. Ver buenas películas como leer buena literatura, ver buena pintura y oír buena música, educa a las masas. Es, pues, un placer colectivo que enriquece a todos: a las gentes cultas y a las que tratan sinceramente de llegar a serlo.

Sería lamentable que Vittorio De Sica-director nos privase de Vittorio De Sica-actor tanto a las personas cultas aficionadas al cine como a las masas, rápidamente conquistadas por su vis cómica.

A pesar de Cantinflas, nuestro Chaplin; a pesar de Raimu, Jouvet, Marguerite Moreno, Boucher, Michel Simon, Chevalier, Gérard Philippe; a pesar de René Clair, Jean Renoir, Jacques Feyder (¡cuánta maestría, cuánta belleza, cuánta fealdad genial puestas al servicio de la pantalla!), sentíamos claramente que nosotros los latinos no llevábamos la delantera en esto del cine.

Pero en cuanto las películas italianas invadieron nuestras salas, descubrimos en ellas, con fruición creciente y como una novedad, la atmósfera que nos es propia. Eran el reflejo fiel y vivo de nuestras costumbres buenas o malas, de nuestras modalidades, de nuestra manera de decir adiós o de dar los buenos días, de nuestros ademanes e impulsos, de nuestras pequeñas miserias, de nuestra pobreza, de nuestras risas, del modo de mirar los hombres a las mujeres, del modo de replicar las mujeres a ese mirar, de nuestros exabruptos y de nuestros enternecimientos, de nuestros rezongos y de nuestras expansiones. Todo lo que vemos en esas películas es tan corriente en la Argentina como en Italia. Recuérdese a Ana Magnani discutiendo a voz en cuello con un cochero de plaza en *L'última carrozella*, y las reacciones de Ciro y de Iris en *Bajo el sol de Roma*. Y los conflictos de toda una familia en ese delicioso *Cuatro pasos en las nubes*, donde la heroína, una hija de campesinos acomodados, parece salir de un fresco de Ghirlandajo. ¡Qué historia tierna y cómica y de una poesía enraizada en la tierra! Recuérdese también el comienzo de *La caza trágica*; el beso interminable de una joven pareja atravesando en camión las calles de una ciudad italiana en medio de los comentarios, risas y silbidos de los transeúntes. Detalles latinos cien por ciento.

Los que detestamos las tarasconadas comunes a los países meridionales, las grandes "palabras" (en francés, *palabre*, vocablo derivado

del español, significa conferencia con un jefe de tribu africana) y la grandilocuencia en sus diversos aspectos, estábamos, estamos enamorados del *understatement* anglosajón, tarasconada a la inversa. Este modo de sensibilidad se halla tan difundido en la vida como en el cine inglés (de tan insuperable calidad en sus aciertos), y ha sido importado de Inglaterra a los Estados Unidos, donde se ha diluido y trasformado casi totalmente. Leslie Howard fue uno de sus más sutiles e ilustres representantes. Sólo era intenso por y en el *understatement*. El *understatement* era su especialidad, como lo es de su nación. No construía sino con ese material. Fue un actor de extrema finura.

Habíamos terminado por creer que todo lo que no llevaba el sello del *understatement* caía en una ignominiosa cursilería, en una intolerable serie de gemidos y rechinar de dientes. Y no nos faltaban razones para creerlo. Sin embargo, reconocíamos que los anglosajones tenían el genio de un modo de expresión que no era el nuestro. Debo agregar que el hechizo a que aludo sólo se había propagado en ciertos medios intelectual o culturalmente refinados, no en el de las actividades cinematográficas preocupadas de dividendos (como toda empresa comercial) y embelesadas por los éxitos baratos del *overstatement* (ese tic arruina tanta magnífica posibilidad y lo falsea todo para halagar al público en vez de educarlo).

De Sica y Rossellini nos han hecho un gran favor. Han destruido el hechizo que el *understatement* anglosajón ejercía sobre nosotros. O más bien dicho, han destruido, no el hechizo, sino la creencia de que no existe otro modo de expresión valedero. La han destruido expresándose directamente, *latinamente*, de la única manera que nuestra sensibilidad es capaz de expresarse. Y en ello no hallamos rastros de la cursilería y del énfasis deformante que tanto nos repugna.

Si observamos a De Sica-actor, vislumbramos cuáles son las razones de sus aciertos de director. Haga lo que hiciere, este italiano es cómico sin ser ridículo, irónico sin ser frío, inteligente sin ser intelectual, violento sin ser desmedido, natural sin ser vulgar. Compone sus personajes con una intuición y un ímpetu vital muy latinos. Representa la cólera con cólera, los celos con celos; es decir, con un mínimo de *refoulements* (*refoulement* implica siempre disfraz). Expresa sus pensamientos, sus sentimientos, sus pasiones con algo esencialmente directo e irrefutable, como un hombre expresa, en la vida, el hambre y la sed. Y sin embargo, su juego escénico es también todo matiz y sobreentendido. Recuérdese su manera de decir las pocas palabras que pronuncia al comienzo del *Desconocido de San Marino*, refiriéndose a la guerra y a la religión. Como corresponde al buen ateo que

representa, no confía en la eficacia de las plegarias contra los explosivos. "Anda, reza un poco para que las bombas no estallen y no aniquilen ciudades", le dice a su piadosa mujer: *"Prova..."* Bajo su tono irónico bulle una gran cólera y una gran rebeldía. La suya no es ironía fría. Es una ironía en ignición. Ateo, sí, pero a la manera latina; marido celoso a la manera latina. Y marido celado y pronto seducido por la primera mujer bonita que se le cruza en el camino (*La aventurera*), a la manera latina igualmente. En este último papel, De Sica tiene momentos de una comicidad genial, y no por lo que la comedia valga en sí sino por el partido que él saca de cualquier detalle. En *La aventurera* lo vi por primera vez en la pantalla, sin saber que era él, pues entré al cine cuando la película ya había empezado, y sin mirar en el programa los nombres de los actores. Pero en cuanto lo vi, caminando por la estación y dialogando con su mujer, con la amable y paciente distracción de un marido harto que pronto se quedará en paz y que aguanta las majaderías de su cónyuge con ejemplar mansedumbre sólo porque el tren en que ella parte ya va a salir; en cuanto lo oí, comprendí que estaba ante un actor de raza. Uno de esos actores cuya personalidad es tan fuerte que convierten en personaje central el que les toque en el reparto.

No llevamos la delantera en materia de cine, pensaba yo antes de ver a un De Sica, a un Rossellini manos a la obra. Ahora sé que quien espera no siempre debe desesperar y que hay dos maneras de expresarse en la pantalla (y aun más de dos), como hay morenos, rubios (y pelirrojos). Y que la espontaneidad propia del latino puede ser tan bella (reflejada en la pantalla) y tan convincente como la reserva anglosajona, con tal de que se exprese por vía de un talento auténtico y no por la de un remedo caricatural o una cursilería quintaesenciada. Y que nada se parece tanto a lo que podría ser una película argentina de éxito mundial, por su calidad, como una buena película italiana. Ese camino es también el nuestro.

Esto, sin olvidar en lo más mínimo que tenemos en común con todos los americanos (incluso con los del norte, desde luego, y quizá muy especialmente con ellos) lo del *melting pot*. Lo del *melting pot* que en nuestro continente puede resultar una fuerza y una grandeza más. Y que puede traer a nuestro cine una nota muy nuestra: americana en el mejor sentido de la palabra.

Lo importante, entre otras cosas, para lograr una película como las de De Sica es saber exactamente de *qué* se trata, de *quién* se trata y en qué rincón de la tierra se sitúa ese *qué* y ese *quién*. De ese exacto saber depende que pueda dársele un interés universal a lo local. Pues no hay grito verdaderamente humano cuyo acento no encuentre eco

en todos los corazones. El idioma de la imagen moviente, como el del sonido hecho música, es el que tiene mayores probabilidades de ser comprendido, directamente, en todo el planeta. Pero la mejor manera de alcanzar lo universal pasa a veces, en arte, por lo local.

Entendámonos bien: esto no tiene nada que ver con el nacionalismo. Creo que el cine, como la ciencia, es internacional en la medida de su excelencia. Pero cuanto más sabor guarda una película del país de que proviene, más probabilidades tiene de despertar (si está lograda) curiosidad e interés en los públicos medianamente cultos de otros países. Desde luego, es lógico que los públicos cuya educación es deficiente prefieran películas locales, por mediocres que sean. La distinta reacción del público de Manhattan (léase Broadway) y el de Brooklyn ante el *Henry V* de Laurence Olivier (y de Shakespeare, bueno es recordarlo) fue característica. En Broadway, la película se mantuvo con gran éxito en un cine muchísimo tiempo. En Brooklyn, pasó sin pena ni gloria y tuve la impresión de que los espectadores se aburrían resignadamente y no entendían ni el idioma. *Henry V* recibió en Buenos Aires la misma acogida que en Brooklyn, pero con más excusa: el inglés no es nuestra lengua materna.

Pero esta digresión nos llevaría fuera de los límites de mi breve comentario sobre una de las más interesantes figuras del cine italiano.

Las películas de De Sica no exigen, para deleitar al espectador, una cultura clásica elemental. Sus temas se inspiran directamente en la vida diaria de la clase obrera y son representados por ella. Pero tampoco hay que imaginar que tales condiciones sean una garantía para atraer al público-masa. He notado que ese público iletrado e ingenuo (aquí por lo menos) tiene cierta predilección por las historias hollywoodienses de príncipes y millonarios salidos de la nada. Por las historias románticas y falsas, o románticas y falseadas aunque verdaderas: *Mayerling*, con un Charles Boyer heredero del trono que se dedica, con ojos melancólicos, a espectaculares orgías para olvidar la ausencia de María Vetsera; María Antonieta, con una Norma Shearer que desde el balcón de un garito chista a Fersen (Tyrone Power) y lo examina como un estanciero a un campeón de la exposición rural. Sospecho que los más fervientes admiradores de De Sica o de Rossellini se reclutarán siempre entre los artistas de sensibilidad afinada. Es la suerte que corren siempre los hacedores de obras de arte. Pero pueden conmover también al espectador primitivo e ingenuo; y en eso estriba parte de su poder.

En *La aventurera* hay un pasaje bastante cómico, cuando el personaje principal (De Sica) entra en la tienda de una florista donde un amigo suyo acaba de provocar un escándalo. Para librar a su

amigo de la paliza que le están dando, De Sica lo agarra por la muñeca con tal autoridad que el agraviado dueño de la tienda lo toma por un policía vestido de civil y pregunta tímidamente: *Voi siete...* Sin darle tiempo a terminar la frase y con un aplomo avasallador De Sica contesta: *Sì, sono.* El efecto de la réplica, por su tono y rapidez, provoca siempre la misma carcajada.

Pues bien, esta réplica tan oportuna y eficaz me parece, hoy, simbólica del mismo De Sica. Pero no se trata ya de una farsa; se trata de una afirmación veraz. Imagino que cuando él comenzó su carrera de actor, y cuando debutó como director, más tarde, a todo: *Voi siete...* de duda tenía el derecho de contestar, sin engañar a nadie: *Sì, sono.*

4 de junio de 1950.

DE SICA
(Cartas de Roma)

"...*verso un regno dove dire* buon giorno *vuol dire veramente* buon giorno".

CESARE ZAVATTINI

Roma, noviembre... 1951.

De Sica vino a las seis. Primera vez que lo veía en carne y hueso. Es el De Sica de *sì, sono,* el de *La aventurera* (mi primer encuentro con él en la pantalla). Un poco menos joven. Bastante pelo gris en las sienes. Y esa soltura en el andar, en el moverse, tan peculiar de los italianos. No es un joven; es un hombre joven, *dans la force de l'âge,* como dicen tan bien los franceses. Ni al principio hubo en la conversación esa tirantez que suele congelar a personas que se hablan por primera vez. Conversamos como si ya nos hubiésemos conocido. En mi caso hay algo de eso, pues lo habré visto unas veinte veces (en la pantalla). Pero en el de él no. Hablamos de todo un poco: cine (desde luego), problemas sociales (la desocupación en Italia), puntos de contacto entre su país y el mío, proyectos. Prepara un nuevo film con la colaboración del fiel Zavattini, *Italia mía.* Será seguramente una obra maestra. ¡Claro!, esta predicción la hago yo. Quizá la piensa él; pero se guarda de expresarla. Este napolitano carece de fanfarronería, a pesar de ser latino por los cuatro costados. No ha querido filmar *La romana.* Dice: "Detesto la pornografía". También yo. En-

cuentra que esa novela no representa a Moravia *at his best.* Tampoco yo. Y como no hay discrepancia, la conversación no se prolonga por esa vía.

Para *Italia mía* usará un nuevo procedimiento. No ha preparado de antemano un guión. Tiene intención de recorrer su península con la cámara debajo del brazo y Zavattini al alcance de la mano. Quiere tomar el país, cosas y gentes, *sur le vif.* Quiere sorprender la vida infraganti (belleza o fealdad), tender un espejo a Italia. Es lo que he sacado en limpio de lo que me explicó.

Noviembre . . .

Segundo encuentro con De Sica, en Cinecità. Le pedí que me dejase ver *Umberto D.* No está todavía a punto (le faltan los ruidos y la música). Después de algunas objeciones (comprendo que le violente mostrar un film antes de terminarlo) accedió muy generosamente. Estamos solos en la sala de proyecciones de Cinecità. De cuando en cuando explica: "Aquí se oye esto, aquí estotro". Yo, embobada, no hago comentario alguno. El nuevo film me parece tan admirable como *Ladrones de bicicletas.* Pero el tema es más árido, más difícil de tratar. Es la historia opaca de un empleado jubilado, que ya no está en edad de trabajar, y de su perro. El perro es el eje del drama. No alcanza el dinero para que coman los dos. Drama de pobreza, soledad y vejez. Y esta vez no hay, como en *Ladrones de bicicletas,* un niño para "détendre", para alegrar al espectador. Pues el niño puede ser en una película lo que el agua en un paisaje. Algo que sonríe y hace sonreír, incluso en medio de la congoja. Algo que atrae la luz. Nada de eso en *Umberto D.* De Sica nos muestra sin atenuantes el lado más sórdido y sombrío de la vida cotidiana de un desheredado. Pero le confiere esa translucidez, esas opalescencias que sólo la poesía comunica a cuanto toca.

Lo que en De Sica hay de muy particular es que películas tan tristes como *Ladrones de bicicletas* o *Umberto D.* (películas de llorar con pañuelo) no dejan sin embargo un gusto amargo en la boca. Esa amargura desesperada, casi malsana de *Los olvidados.* Buñuel es de la escuela de los que piensan (o sienten) que la rosa es menos VERDAD que el estiércol. Que, por consiguiente, cuando se trata de decir la VERDAD hay que pintar el estiércol, y pare usted de contar. Con este agravante: cuando nos pinta el estiércol no nos recomienda tampoco un método de limpieza, de desinfección. Nos deja con el estiércol en las narices y se va. Ya sabíamos nosotros que hay niños lobos, madres desnaturalizadas, ciegos libidinosos. Si algunas personas parecen olvidarlo, supongo que a ellas les vendrá bien que les refres-

quen la memoria, aunque no veo cómo puede resultar beneficioso pintar un mal sin siquiera insinuar que existen remedios o, por lo menos, paliativos. Pero éste es otro asunto. Volvamos a De Sica. Para él hay estiércol, pero hay rosas. Para él la rosa es tan *verdad* como el estiércol. En sus más lúgubres películas se enciende siempre una lucecita de amor. Alguien quiere a alguien de veras. A alguien se le desborda la ternura. Una ternura inarticulada, pero viviente, reconfortante, contagiosa. Basta pensar en cómo De Sica ha logrado hacer sensible al corazón el cariño del padre por el niño y el niño por el padre en *Ladrones de bicicletas* para comprobar que es maestro en la materia. Ni una palabra de afecto entre los dos. Ni un beso. Todo está dicho sin embargo; sabemos que esos dos seres están unidos por un gran amor tácito. ¡Ah, tan estrechamente unidos! Hasta cuando se pelean. Sobre todo cuando pelean... La brusca cólera (injustificada) del padre con el niño y el resentimiento del niño y la reconciliación son las escenas más perfectas, en su género, y más conmovedoras que nos ha dado la pantalla. Y cuando en la escena final el niño toma la mano del padre y se van los dos caminando y sufriendo en comunión, realmente ya no aguanta más el espectador; algo estalla dentro del pecho. Sin embargo, ni el padre ni el niño se han hablado. Recuerdo que salí del cine, la primera vez que vi *Ladrones de bicicletas*, en un remolino de amor materno, queriendo al chico como si fuese parte de mi ser; con el deseo de conocerlo, de pasarle la mano por la cabeza, de hablarle, qué sé yo, de adoptarlo. Sólo un director de primera categoría logra provocar sentimientos tan avasalladores en "clientes" que han frecuentado demasiado las salas de cine para dejarse atropellar así no más.

Volvamos a Cinecittà. Después de haber visto *Umberto D.* De Sica me llevó a comer con Zavattini y María Mercader. Conversamos hasta tardísimo. De Sica es un hombre que va derecho a lo que quiere, a lo que le gusta. No parece titubear mucho al respecto. Esa noche nos participó, sin embargo, una duda: dijo que sospechaba que el cine es un "equívoco". No llega, en su fuero interno, a aclarar si es arte o no. ¿Por qué envejecen tan lamentablemente las películas? ¿Qué queda de lo que nos encantó antes de ayer o ayer mismo? Cierto: algunos films de Chaplin no se han derrumbado con el tiempo. Quizá alguno de René Clair. Quizá *El hombre de Arán*, de Flaherty. Eso es todo. (El que hablaba así era De Sica.)

Noviembre ...

Tercera entrevista, muy breve, con De Sica. Por la mañana. Está trabajando en la última película que no dirige, pero en que actúa como actor. Estamos de nuevo en Cinecittà. Hace pasar para mí *Miracolo a Milano*, el último film de él que no he visto todavía. Cuando se despide me dice: "Ahora no le queda nada por conocer de De Sica".

Miracolo a Milano está sacado de un cuento para niños que escribió hace tiempo Zavattini: *Toto il buono*. Esta película, que tiene tanta travesura, ternura y poesía (aunque no la considero tan perfecta como *Ladrones de bicicletas* o *Umberto D.*) desconcierta a algunos, entusiasma o desagrada a otros (especialmente si son "esprits prévenus"), provoca antagonismos o simpatías por el hecho, creo, de intervenir en el reparto un ave doméstica que mide unos 36 centímetros desde la punta del pico hasta el extremo de la cola y 70 de envergadura, con plumaje generalmente apizarrado, de reflejos verdosos en el cuello y morados en el pecho. Esto de los colores no se ve en la película, porque no es en tecnicolor. Pero a pesar de eso todo el mundo reconoce al animalito: un Picasso. Y a él le toca meterse en camisa de once varas: hacer milagros. Excuso decir que en cuanto aparece en la pantalla la cándida paloma, todos los espectadores, quien más quien menos, se alborotan interiormente. Unos, por exceso de júbilo; otros, de reprobación. Sin embargo, De Sica ha especificado que su paloma no llevaba debajo del ala inocente ningún mensaje que pudiera serlo menos. Ni siquiera una insinuación de orden político. Cuando Zavattini escribió para sus hijos *Totó el bueno*, la paloma de Picasso no había empezado a anidar en el corazón de los colombófilos o a inquietar el de los colombófobos.

Totó es un niño que la señora Lolotta se encontró debajo de un repollo en su huertecita. Lo adoptó inmediatamente. Lo quiso inmediatamente. (A mí me pasó otro tanto.) El niño que presenta De Sica, sin ser particularmente bonito, es de una simpatía irresistible. Además pertenece a la variedad comestible. Uno siente deseos de besarlo, de mimarlo, de verlo sonreír. Totó quiere también a su madre adoptiva. Pero esta feliz unión no dura mucho. La Sra. Lolotta muere entre dos médicos que le toman el pulso y cuentan a gritos y con aire solemne sus pulsaciones. Totó, solitario y diminuto (este episodio es uno de los más logrados), atraviesa Milán detrás del coche fúnebre por calles lustrosas de lluvia. Dos señores lo llevan a un asilo de huérfanos. La cámara se saltea toda la permanencia de Totó en esa institución. Cuando sale de ella es un jovencito sin un cobre, pero

de gran corazón y con gran amor al prójimo. Un muchacho que cuando dice a cualquiera: "Buenos días", o "¿Cómo está usted?" quiere decir al pie de la letra "que tenga un buen día" o "¿cómo se siente usted?" Traba relación con un viejo vagabundo que le roba su valija. En vez de encolerizarse o denunciarlo a la policía, se compadece de su indigencia, conversa con él, y como no tiene donde cobijarse para pasar la noche, lo acompaña al barrio donde éste vive: un barrio de latas en los suburbios de Milán. En esos terrenos baldíos, depósitos de basuras, barrido por un viento helado en invierno, se ha instalado un grupo de desheredados. Totó les ayuda a hacerse unas casitas menos inhabitables, comparte sus penurias y alegrías. La vida se está organizando en el barrio improvisado, gracias a la buena voluntad y actividad de Totó, cuando caen por allí unos hombres de negocio, aves de rapiña. Descubren en los baldíos un yacimiento de petróleo y se proponen desalojar en seguida a la barriada entera. Totó y algunos de sus amigos van a entrevistarse con el Sr. Mobbi (dueño de los terrenos). Totó no cree en la dureza de corazón. No cree, pues, en la del Sr. Mobbi, clásico hombre de negocios para quien *les affaires sont les affaires*. En momentos en que Totó desespera de hallar manera de arreglar las cosas entre sus amigos y el Sr. Mobbi, implacable, su madre adoptiva se le aparece. Viene a todo vuelo desde el cielo y le trae una paloma de esa procedencia: el ave llena las funciones de la lámpara de Aladino. Cualquier cosa que quiera Totó se la proporcionará la paloma. Pero la señora Lolotta no tiene tiempo para dar mayores explicaciones. Dos ángeles, vigilantes de las altas esferas, la persiguen para reintegrarla al paraíso. Desde ese momento, Totó, armado de su paloma, puede conceder a los deheredados cuanto se les antoja. Pero la paloma se le suele perder y con ella el poder que le da. Sin embargo, la vuelve a encontrar cada vez, y, al final de la película, él y sus amigos, montados en mangos de escobas (que les sacan a los barrenderos dedicados a limpiar la plaza frente al Duomo), echan a volar y desaparecen entre las nubes, por encima de la gran catedral.

Naturalmente, el tema del film, como lo acabo de relatar, es sólo un andamio, un esqueleto. No da ninguna idea de la ejecución perfecta y encantadora. El baile de los habitantes del barrio de latas allí donde cae un rayo de sol, para calentarse; la "kermesse", con la lotería del pollo; el remate de los baldíos; el palacio del Sr. Mobbi; el entierro de la Sra. Lolotta; Totó jugando a las escondidas con una niñita, para que se les pase el frío corriendo; la policía cantando arias de ópera en vez de atacar; el episodio del suicida, y tantos otros, son inolvidables.

No cabe tampoco duda de que la película de De Sica-Zavattini es alegórica. La mezcla de realismo y fantasía (nueva en De Sica), de detalles copiados de la vida más sórdida (y que existe tal como nos la muestran), y del tesoro de generosidad, de bondad latentes que el hombre puede llevar en su corazón (y que también existe), son uno de los hallazgos y de los escollos de la película. Es tan difícil navegar en esas aguas. Bajo esta faz, *Miracolo a Milano* recuerda, por momentos, ciertos films de Chaplin o de René Clair. Y, por mi parte, encuentro que De Sica tiene más vigor cuando es De Sica puro (como en *Ladrones de bicicletas* o en *Umberto D.*). De Sica no necesita padrinos. Se basta y sobra.

Al *Miracolo* se le pueden hacer sobre todo críticas de fondo, no de forma. Cuando los habitantes del barrio de latas descubren que Totó es capaz de concederles cuanto ambicionan ¿qué piden? Millones y millones y millones y millones. Y es una lucha desenfrenada para ver quién conseguirá más dinero. El resto les tiene sin cuidado. Las mujeres piden pieles, trajes suntuosos. Los hombres sobretodos forrados de piel, galeras. En una palabra, volvemos a caer en el mundo de los más lamentables y tradicionales apetitos burgueses. Por más que esa gente levante el vuelo montada en mangos de escobas, ningún verdadero milagro se ha operado. No han cambiado de naturaleza. Sus deseos, una vez cumplidos, no han hecho sino poner a su alcance los bienes materiales que codiciaban en quienes odiaban (o censuraban con razón). Y lógicamente uno no puede dejar de pensar que, una vez esas ambiciones materiales colmadas, acabarán por parecerse, moralmente, a aquellos cuya miseria de alma era todo menos envidiable.

El defecto de *Miracolo* no es el de ser subversivo en el mal sentido de la palabra (todas las revoluciones son movimientos subversivos y nadie negará que las hubo beneficiosas). Se le puede, sí, reprochar que llega a conclusiones de tintes pesimistas en el sentido de un *status quo*. En efecto, parecería que el hombre no puede salir de la huella en que se ha empantanado: *un milione di milione di milione di milione*. No se saca nada haciendo que hombres que llevan eso impreso en la mente se vuelen al cielo. Y si vuelan con trajes suntuosos, sombreros de copa, etc., resultan simplemente una nueva edición de los señorones y señoronas del antiguo y vilipendiado régimen. Sería necesario encontrar otra cosa, no el desprestigiado por lo ineficaz "ôte-toi de là que je m'y mette". Esto es en definitiva lo que ofrece el *Miracolo* si le buscamos tres pies al gato. Y constituye el lado vulnerable de la película si es que tiene la pretensión de moralizar, de enseñarnos verdades y de ponernos sobre la senda de la virtud. Que sea vergonzoso e incluso criminal que existan todavía, junto a los

opulentos, escandalosamente opulentos Mobbi, gentes que viven en lugares como el "villagio Del Cagnaro" o cosas semejantes, ¿quién lo duda? Y si alguien lo duda, aparte de la insensibilidad que representa tamaña falta de imaginación, es por insensato. Pero que las gentes que viven en el "villagio Del Cagnaro" aspiren a volverse unos Mobbi... eso es grave. Los Mobbi son una plaga.

Cuando la paloma (lámpara de Aladino) le da a Totó el poder de conceder a sus amigos lo que desean, hay sin embargo dos parejas que se salvan de toda vulgar codicia. Son, naturalmente, dos parejas de enamorados. Una blanca que quiere volverse negra (está enamorada de un negro); un negro que quiere volverse blanco (está enamorado de una blanca). La otra pareja es Totó y una sirvientita. Ella sólo le pide un par de zapatos. Pero en el fondo no los quiere sino para coquetearle a Totó. Totó, con o sin zapatos, con o sin paloma, es el eje de su vida. Estos cuatro seres son los únicos dignos de salvarse del diluvio en un Arca de Noé. Los únicos dignos de aterrizar en un monte Ararat, cuando pase el gran chubasco.

Fuera de estas conclusiones también puede descubrirse otra en *Miracolo*. La paloma da el poder de sacar al hombre de la miseria, como lo da, o debería de darlo, la paz. Pero para que así sea el mundo tiene que convertirse en un mundo en que *paz* signifique verdaderamente paz y no una estratagema para ganar tiempo y preparar mejor la guerra; en que buenos días signifique buenos días, y el decir al vecino "¿Cómo está?" signifique el interesarse de veras por él.

Zavattini es un poeta (un Totó llegado a la madurez, ya lo observó alguien) que nos muestra la realidad nimbada de sueños. De Sica es uno de los más grandes directores del cine mundial. Toda crítica que se dirija a *Miracolo* queda al margen de la película en lo tocante a su realización como tal. Del mismo modo, todas las críticas que podían hacerse al *Alejandro Nevsky de* Eisenstein quedan al margen de las imágenes admirables.

Entre los intérpretes de *Miracolo*, fuera del niño (papel episódico) cuyo nombre no recuerdo, vemos a Francesco Golisano (Totó), muy convincente; Emma Gramatica (Lolotta) cuya aparición es breve: viejecita encantadora; Paolo Stoppa, excelente Rappi (un atorrante inescrupuloso); Brunella Bovo, conmovedora (Edwige, la sirvientita); Guglielmo Barnabo, espléndido Mobbi. Pero detrás de todos estos actores-títeres se adivinan continuamente las manos de dos grandes titiriteros: el poeta Zavattini (uno de los hombres de más simpatía humana que darse pueda) y el genial director Vittorio De Sica.

11 de mayo de 1952.

CORRESPONDENCIA

1. S. M. Eisenstein (Tehuantepec, 19/II-1931).
2. S. M. Eisenstein (México, 6/VIII-1931).
3. S. M. Eisenstein (Moscú, 1/VII-1934).
4. S. M. Eisenstein (Moscú, sin fecha).
5. L. Malle (París, 11/I-1966).
6. V. De Sica (Montecarlo, 30/V-1956).
7. V. De Sica (Roma, 24/IX-1956).

Me encontré, inesperadamente, con Eisenstein (a quien admiraba) en casa de un mecenas del teatro, en Long Island (año 1930). Almorzamos juntos. Conversamos. Simpatizamos. Nos vimos después varias veces. Eisenstein salía para Hollywood. Iba a filmar *An American tragedy*, sin demasiadas esperanzas de que lo dejaran dirigir esa obra como él lo deseaba. Le dije que si la filmación no marchaba, yo podía intentar arreglar algo para él, y su cameraman, en B.A. La idea le gustó. Pero como queda dicho en el Prólogo al Lector, no fue posible su venida. Eisenstein estuvo en México y los mexicanos aprovecharon sus enseñanzas.

Con de Sica pasó algo semejante. Me entusiasmaron sus películas (las que hacía en colaboración con Zavattini). Tuvimos conversaciones en Roma, luego en Buenos Aires (llegó aquí por unos días). Parecía interesado, pero sin tiempo disponible. A mí me faltaban medios económicos para que mis ofrecimientos fuesen convincentes (el cine exige mucho dinero). El proyecto, largamente acariciado (por mí) quedó en nada, pese a la buena voluntad de de Sica y sobre todo de Zavattini que era mi aliado (una encantadora persona).

En cuanto a Louis Malle, vino a almorzar conmigo, en París, para hablar de Drieu la Rochelle. Mi larga amistad con él me permitía, creo, juzgar de la extraordinaria fidelidad de esa obra maestra que es *Le Feu Follet*. Malle no había conocido a Drieu.

Coincidimos también en nuestras impresiones sobre el Lawrence de Arabia de la pantalla. Louis deseaba hacer algo que restaurara la autenticidad a ese singular y calumniado inglés. También había tenido la esperanza de filmar *L'homme à cheval* (novela de Drieu que gira alrededor de un dictador sudamericano, y que fue escrita poco antes de su suicidio). Hasta la fecha, no creo que haya podido realizar ese proyecto.

V. O.



Geo T. Braniff, Proprietor.
[redacted] Geo. T. Braniff Jr., Secretary.

Imperial Hotel

God save the king

Paseo de la Reforma
Glorieta de Colón
Columbus Circle
México, D. F.

Dear friend!

Il fait tellement chaud que je fond en ruisseaux de sueur... Je me trouve actuellement sur cette petite bande de terre mesquine qui s'apelle le Isthmus de Tehuantepec et se trouve entre le Golfo de Mexico et le Pacifique. Si en descendant vers Vous (géographiquement — moralement celà serait s'elever aux cieux!) la chaleur increases — l'enfer doit être un frigidaire en comparaison avec Buenos-Aires!

Anyhow je suis énormement flatté

Querida amiga!

Hace tanto calor que me derrito en arroyos de sudor. Me encuentro actualmente sobre esa pequeña banda de tierra mexicana que se llama el Istmo de Tehuantepec y se encuentra entre el Golfo de México y el Pacífico. Si descendiendo hacia usted (geográficamente —moralmente sería elevarse hasta el cielo!) el calor aumentase — el infierno ha de ser una frigidaire en comparación con Buenos Aires!

De cualquier modo estoy enormemente halagado por la invitación de

par l'invitation de contribuer à Votre journal, mais... j'ai très peur que celà sera le seul resultat de cette invitation — c'est incroyable d'écrire dans une temperature où l'on se meurt même en ne faisant rien. To say Nothing about shooting for hours at marvellously feminine dark coloured girls!

En tout cas je tâcherai de faire tout ce qui reste de mes forces après les luttes quotidiennes contre la chaleur!

Ce serait très gentil, si Vous me repondriez à cette lettre et on entammerait quelque chose comme une correspondance à peu près regulière!

Bonjour très sincèrement à Vous

Tehuantepec
19/II-1931.

(l'adresse est Hotel Imperial, M.D.F.

colaborar en su revista, pero... mucho temo que eso sea el único resultado de la invitación —es increíble escribir en una temperatura en que uno se muere aun sin hacer nada—. Para no mencionar lo que significa estar filmando durante horas maravillosas y femeninas muchachas morenas!

En todo caso trataré de hacer todo lo que me permitan mis fuerzas después de las luchas cotidianas contra el calor!

Me sería muy grato si usted contestara esta carta y comenzáramos algo así como una correspondencia más o menos regular!

Siempre *muy* sinceramente suyo

S. M. Eisenstein

Tehuantepec, 19/II-1931. (La dirección es Hotel Imperial, M.D.F.)

Mon adresse est : Mexico, D.F. c/o American Embassy.
S. M. Eisenstein
6 Août 1931.

Très chère amie !

Roberto Montenegro vient de me dire que malgré toute Votre activité journaliste et éditrice Vous veuez d'avoir un petit souvenir de ma personne.

J'en suis très heureux et m'empresse de Vous envoyer un petit choix de photos du film que nous faisons ici.

Elles présentent en esquisse quatre des caractères (aspects) sous lesquels je vois Mexique (le film les développe longuement et en connaît huit !):

le Tehuantepec tropical et languissant, l'aridité tranchante du Mexique central, le baroque de la tradition espagnole pure (courses de taureaux etc.)

Mi dirección es: México D.F. c/o American Embassy
S. M. Eisenstein. 6 de agosto 1931

Muy querida amiga!

Roberto Montenegro acaba de decirme que a pesar de toda su actividad periodística y editorial usted ha tenido un pequeño recuerdo de mi persona.

Esto me hace muy feliz y me apresuro a enviarle una coleccioncita de fotografías del film que hacemos aquí. Presentan en esquema cuatro de los caracteres (aspectos) bajo los cuales veo a México (el film los desarrolla largamente y son ocho!): el Tehuantepec tropical y lánguido, la aridez cortante de México central, el barroco de la tradición española pura (corridas de to-

et la monumentalité austère de Yucatan. | Le film comporte 7-8 épisodes indépendantes situées dans différentes regions et forme comme un recueil de nouvelles -(un "Bocaccio Mexicain". mais pas "indecente")

J'espère que Vous allez les aimer et leur ferez l'honneur de les présenter dans Votre journal. (Beaucoup - la plupart - sont entièrement inédites, car nous n'avons pas encore commencé la publicité.)

J'espère aussi d'entendre de Vous et de Vos nouvelles dès que Vous aurez reçu ma lettre.

Acceptez mes affections respectueuses et sincères ainsi que mes compliments à "Sur" dont j'ai eu le plaisir à connaître les deux premiers numéros

Toujours à Vous

Le titre doit porter les noms: Régisseurs (directors) S. M. Eisenstein et G. Alexandroff Cameraman Tissé.

ros, etc.) y la monumentalidad uastera de Yucatán. El film comprende siete u ocho episodios independientes situados en diferentes regiones y forma como una antología de "nouvelles" (un "Bocaccio mexicano", pero no "indecente").

Espero que le gustarán y les hará el honor de presentarlas en su revista (muchas —la mayoría— son enteramente inéditas, pues aún no hemos empezado la publicidad).

Espero también tener noticias suyas en cuanto reciba mi carta.

Acepte mis afectos respetuosos y sinceros así como mis saludos para "Sur", de la que he tenido el placer de conocer los dos primeros números.

Siempre suyo

S. M. Eisenstein

El libro debe llevar los nombres:
régisseurs (directores) S. M. Eisenstein
y G. Alexander, cameraman.

S. M. EISENSTEIN

Très chère amie!

J'ai été enchanté d'avoir votre carte postale atlantique et plus encore d'y trouver votre intention de venir à Moscou. Nous avons actuellement ici Malraux et Ehrenbourg et il vaut bien que tout étranger vienne voir notre pays extraordinaire. Nous n'avons pas de "pumas noirs" - mais enfin il y a aussi autre chose qui peut être remarquable. Toute mon aventure mexicaine s'est terminée par

Muy querida amiga!

He estado muy contento de recibir su postal atlántica y más aún de encontrar en ella su proyecto de venir a Moscú. Tenemos actualmente por aquí a Malraux y a Ehrenburg y bien vale la pena que todo extranjero venga a ver nuestro país extraordinario. No tenemos "pumas negros", pero en fin hay también otras cosas que quizá sean notables. Toda mi aventura mexicana terminó en el mayor desastre, como usted sabe probablemente.

le plus grand désastre, comme vous le savez probablement. De mon film il n'en reste que la photographie (qui est très belle) - mais toute la composition le montage etc est complètement détruit par les imbéciles qui l'on "arrangé". Ainsi que toute la conception épique. J'ai tellement aimé le Mexique et il m'est si douloureux de ne pas pouvoir l'exprimer dans ce film qui est détruit... J'espère que Vous discernerez bien où finit Eisenstein et où commence l'idiot Hollywoodien! Toute cette histoire m'a foliment brisé le coeur à tel point

De mi film sólo queda la fotografía (que es muy hermosa). Pero toda la composición, el montaje, etc., quedó completamente destruído por los imbéciles que lo han "arreglado". Como toda la concepción épica. Me ha gustado tanto México y me ha sido tan doloroso no poder expresarlo en ese film que está destruído. Espero que usted discernirá bien donde termina Eisenstein y donde comienza el idiota hollywoodense! Toda esta historia me

S. M. EISENSTEIN

que je prends en dégoût le cinéma et que je n'aie pas fait de films depuis. Au lieu de cela j'ai travaillé à un gros bouquin théorétique qui va être fini dans un mois. Ce sont partiellement les discours et les leçons que j'ai donné à l'université cinématographique de Moscou. Cela aura changé un peu je ferai probablement une production au théâtre et je ne reviendrai aux films qu'en janvier février 1936. J'espère qu'à ce temps la mon coeur se sera couvert

ha destrozado lindamente el corazón, a punto tal que le he tomado asco al cine y no hago películas desde entonces. En vez de eso he trabajado en un librote teórico que terminaré dentro de un mes. Son parcialmente los discursos y las lecciones que he dado en la Universidad Cinematográfica de Moscú. Este otoño para cambiar un poco haré probablemente una producción en el teatro y no volveré a los films antes de enero-febrero 1936. Espero que

de... cicatrices!

J'aimerais beaucoup Vous voir à Moscou et le voyage à travers notre pays sera très intéressant pour Vous.

J'attend de Vos nouvelles et reste toujours très affectueusement à Vous.

Cordialamente

S. M. Eisenstein

1 VII 34.

J'attend avec impatience des Vos nouvelles!

Comment va „SUR"?

para esa época mi corazón se haya cubierto de... cicatrices!

Me gustaría mucho verla en Moscú y el viaje a través de nuestro país será muy interesante para usted.

Espero sus noticias y quedo siempre muy afectuosamente de usted.

Cordialmente

S. M. Eisenstein

1-VII-1934

Espero con impaciencia sus noticias. Cómo va "Sur"?

S. M. EISENSTEIN

Très chère Madame!

J'étais enchanté de Votre télégramme et du fait que mon Alexandre Nevskij vous ait plu.

Je serais fort heureux de renouveler notre correspondance. Est-ce que "Sur" existe? Et comment est-ce qu'il se porte?

J'en voudrais bien voir des numéros.

Je viens d'achever la mise en scène de la "Walkyrie" de Wagner

Muy querida señora!

Me encantó su telegrama y, de hecho, que mi "Alejandro Newsky" le haya gustado.

Estaría muy contento de reanudar nuestra correspondencia. ¿Existe "Sur"? ¿Y cómo le va? Me gustaría ver algunos números.

Acabo de terminar la puesta en escena de la "Walkyria" de Wagner en el

au Grand Théâtre de Moscou
Si cela Vous amuse je ferai
Vous envoyer article et photos
Ainsi que tous les détails
qui puissent Vous intéresser sur
le film et le théâtre chez nous.
Toujours heureux d'avoir Vos
nouvelles
Je reste très sincèrement
toujours à Vous

S. M. Eisenstein

Mon adresse:
USSR Moscou Bolshaya Grusinskaya 17
Société des Relations Culturelles.
pour S. M. Eisenstein.

Gran Teatro de Moscú. Si le divierte le haré mandar artículo y fotos, así como todos los detalles que puedan interesarle sobre el film y el teatro en mi país.

Siempre contento de tener sus noticias, quedo muy sinceramente, siempre suyo

S. M. Eisenstein

Mi dirección:
URSS Moscú, Bolshaya Grusinskaya 17
Sociedad de Relaciones Culturales.
Para S. M. Eisenstein

Le 11 février 66

3, QUAI DE LA TOURNELLE. V^e

Merci de votre bonne lettre, chère Victoria. Elle me parvient seulement maintenant, [redacted] retour de voyage. Paris n'est plus pour moi qu'une étape, pour quelques années en tout cas.

Nous travaillons maintenant sur l'adaptation d'un roman d'Alejo Carpentier. Si je parviens à faire aboutir mon projet, celui-ci me rapprochera de vous et de votre pays. Je m'en réjouis fort.

Voyez Viva Maria. C'est un film qu'il faut regarder soigneusement, dont il faut

11 de enero de 1966 — 3, Quai de la Tournelle, Ve.

Gracias por su buena carta, querida Victoria. Sólo me llega ahora, a mi vuelta de un viaje. París ya no es para mí sino una etapa, por lo menos durante algunos años.

Trabajamos ahora en la adaptación de una novela de Alejo Carpentier. Si consigo lograr mi proyecto, éste me aproximará a usted y a su país. Yo me alegraría mucho.

Vea "Viva María". Es un film que hay que mirar cuidadosamente; hay

fouiller les tiroirs - Au premier degré, il est joli et agréable. Au deuxième degré, il paraît inutile et agaçant (pour les intellectuels parisiens, par exemple, à qui le film n'est absolument pas destiné, et ils le ressentent!) - Au troisième degré, il est très ambitieux... Courage!

J'espère vous voir bientôt, à Paris, ou à Buenos-Ayres - Avec un coupable retard, je vous adresse mes vœux traditionnels -

Très amicalement

L. Malle

P.S. "L'homme à cheval" a été acheté par une compagnie américaine - Je crois qu'ils n'en feront rien - Quant à "The mint" on m'a dit que Monsieur Sam Spiegel avait tous les droits cinématographiques de Lawrence - Il faut attendre - Tristesse...

que hurgar sus escondrijos. En primer grado, es bonito y agradable. En segundo grado, parece inútil e irritante (para los intelectuales parisienses, por ejemplo, a quienes este film no está absolutamente destinado, y ellos lo sienten). En tercer grado, es muy ambicioso... Coraje!

Espero verla pronto, en París o en Buenos Aires. Con un culpable retraso, le dirijo mis votos tradicionales.

Muy amistosamente

L. Malle

P. S. "L'homme à cheval" ha sido comprado por una compañía americana. No creo que hagan nada con él. En cuanto a "The mint" me han dicho que el señor Sam Spiegel tenía *todos* los derechos cinematográficos de Lawrence. Hay que esperar. Tristeza...

VITTORIO DE SICA

Montecarlo 30 maggio

Cara Signora Ocampo,
la Sua lettera mi ha
raggiunto qui a Mcarlo
dove sto girando un film
con Marlene Dietrich.
Sono stato diverso
tempo senza Sue notizie
e può ben immaginare,
dopo tutto quello che è
avvenuto a B. Ayres, quanto
mi abbia fatto piacere
avere Sue buone nuove.

Vittorio de Sica — Montecarlo, 30 de mayo

Querida señora Ocampo,

su carta me ha llegado aquí en Montecarlo donde estoy filmando con Marlene Dietrich.

He estado bastante tiempo sin noticias suyas y bien puede imaginar, después de todo lo que ha pasado en Buenos Aires, cuánto placer me dio tener buenas nuevas.

Circa la Sua gentile proposta di fare un film in Argentina io non posso che rinnovarle la mia immutata buona volontà e desiderio di farlo. Ma quando? Io ho impegni per tutto l'anno 1956 e la prima metà del 1957 - Si dovrebbe studiare la possibilità di fare un viaggio costà io e Zavattini per la seconda metà del '57.

Comunque sarà bene prendere contatti con il produttore a Roma dove io sarò nel prossimo mese di Agosto.

En cuanto a su gentil proposición de hacer un film en Argentina sólo puedo renovarle mi inmutable buena voluntad y deseo de hacerlo. ¿Pero cuándo? Tengo compromisos para todo el año 1956 y la primera mitad de 1957. Se debería estudiar la posibilidad de hacer un viaje, yo y Zavattini, para la segunda mitad del 57.

De cualquier modo estaría bien tomar contacto con el productor de Roma

2

Il mio indirizzo a Roma
è il seguente.
via Severano 32 (casa)
via della Consulta, 1 (ufficio)
L'indirizzo di Zavattini è:
Via Suor Angela Merici, 40
Attendo quindi notizie più
dettagliate e l'accettazione
da parte del produttore, se
in principio, l'epoca 1957-
1958 è di suo gradimento.
Ho avuto mia
madre gravemente malata
ed in questa triste occasione

donde yo estaré en el próximo mes de agosto. Mi dirección en Roma es:

Vía Severano, 32 (casa)
Vía della Consulta, 1 (oficina)

La dirección de Zavattini es:

Vía Suor Angela Merici, 40.

Espero pues noticias más detalladas y la aceptación de parte del productor si, en principio, la época 1957-1958 es de su agrado.

He tenido a mi madre gravemente enferma y con motivo de este triste

ho avuto l'occasione di
incontrare il Prof. Frugoni,
al quale mi affrettai a
domandare Sue notizie.

Non ne avevo e credo
gli farebbe oltremodo piacere
riceverne.

Si abbia, cara Signora
Ocampo, i miei saluti
affettuosi e i miei
vivi complimenti per
la Sua Arte e per la
conquistata libertà.

Devotamente
Suo De Sica

acontecimiento he tenido la ocasión de encontrarme con el profesor Frugoni, a quien me apresuré a pedirle noticias de usted.

No las tenía y creo que le hubiera dado placer recibirlas.

Tenga, querida señora Ocampo, mis saludos afectuosos y mis vivas felicitaciones por su Arte y por la conquistada libertad.

Devotamente, su

De Sica

VITTORIO DE SICA

Roma, 24 settembre 1956

Sig.ra Victoria Ocampo
Hotel de La Trémoille
14, rue de La Trémoille
Paris (Francia)

Cara Signora Ocampo,

rispondo subito alla sua ultima lettera da Parigi che lei mi ha scritto di ritorno da Venezia. Le assicuro che è ferma mia intenzione di venire un giorno in Argentina per fare un film laggiù. Mi interessa per le affinità spirituali che legano il popolo Argentino con l'Italiano.

Purtroppo, e questo lo dico a malincuore, io ho due impegni importanti da eseguire: un film con la Lollobrigida e la Mangano e un altro nello stesso stile di "Miracolo a Milano", che si intitolerà "Il giudizio universale".

Dopo questo vorrei fare veramente una bella vacanza in Argentina.

Sarà mia cura parlarne con Zavattini e ci metteremo subito in contatto per trattare le altre questioni con il Sig. Cabouli, Presidente della Società Argentina.

Sono lieto di annunciarle che il nostro ultimo film "Il tetto" ha ottenuto sullo schermo milanese un vero trionfo e spero che il successo si ripeta anche a Parigi, dove andrà prossimamente, e negli altri paesi d'Europa e nelle lontane Americhe.

Mi è gradito constare la sua stima, la sua ammirazione e la sua benevolenza per il nostro lavoro, che si sono rivelati fino dai primi tempi della nostra amicizia.

../..

Vittorio de Sica

Roma, 24 de septiembre 1956

Señora Victoria Ocampo Hotel de la Trémoille 14, rue de la Trémoille
PARIS, Francia

Querida señora Ocampo,

contesto enseguida a la última carta de París que usted me ha escrito al volver de Venecia. Le aseguro que es firme mi intención de ir algún día a la Argentina para hacer allí un film. Me interesa por la afinidad espiritual que liga al pueblo argentino con el italiano

Sin embargo, y esto lo digo pesaroso, tengo dos compromisos importantes que realizar: un film con la Lollobrigida y la Mangano y otro en el mismo estilo de "Miracolo a Milano", que se titulará "Il giudizio universale".

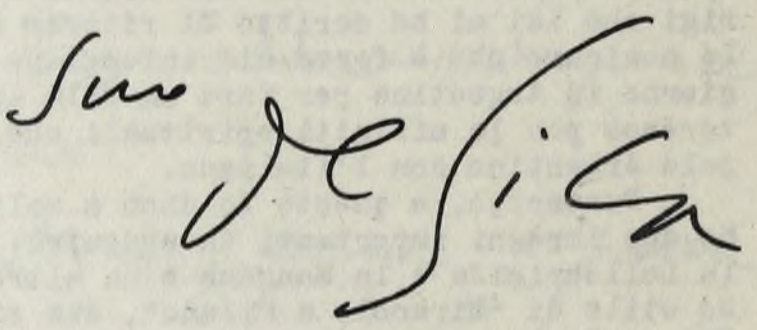
Después de esto me gustaría tomar unas lindas vacaciones en la Argentina.

VITTORIO DE SICA

Auguro le maggiori fortune per la sua magnifica rivista, che sò che ottiene, come ben mi dicono, sempre un enorme successo.

Se vuole scrivere a Zavattini egli si trova momentaneamente per dieci giorni all'Albergo Città a Salsomaggiore (Parma).

Augurandole buona salute le stringo cordialmente la mano



P.S. Certamente fra il mio primo film con la Mangano e la Lollobrigida e "Il giudizio universale" bisognerebbe trovare un mese di tempo per venire in Argentina io e Zavattini, per studiare l'ambiente e il probabile soggetto.
Potrei indicare esattamente questo periodo al Sig. Cabouli quando avremo organizzato i due film. Sudolethì -

Yo me ocuparé de hablar con Zavattini y nos pondremos enseguida en contacto para tratar las otras cuestiones con el señor Cabouli, presidente de la Società Argentina.

Estoy conento de anunciarle que nuestro último film "Il tetto" ha obtenido en la pantalla milanesa un verdadero triunfo y espero que el éxito se repita en París, donde irá próximamente, y en los otros países de Europa y en la lejana América.

Me ha sido grato comprobar su estima, su admiración y su benevolencia por nuestro trabajo reveladas desde los primeros tiempos de nuestra amistad.

Auguro la mayor fortuna a su magnífica revista, que sé que tiene, como bien me dicen, siempre un enorme éxito.

Si quiere escribirle a Zavattini él se encuentra momentáneamente por diez días en el Albergo Città en Salsomaggiore (Parma).

Deseándole buena salud le estrecho cordialmente la mano, su

De Sica

P. S. Verdaderamente, entre mi primer film con la Mangano y la Lollobrigida y "El juicio universal" necesitaría encontrar un mes de tiempo para ir a la Argentina yo y Zavattini, para estudiar el ambiente y el probable asunto.

Podré indicar exactamente este período al Señor Cabouli cuando hayamos organizado los dos film antedichos.

SUR

NÚMERO 334-335 ENERO - DICIEMBRE DE 1974

AL LECTOR

Después de publicadas tres Antologías (Ensayos, Cuentos, Poesía), selección de algunas de las mejores páginas de SUR (no todas, desde luego), dadas a lo largo de más de cuarenta años de vida, creemos oportuno, por la importancia que ha alcanzado y ya tenía en 1931, añadir otra selección de artículos y notas sobre Cinematógrafo. Esta retrospectiva es de interés por el material que ofrece y por los autores que se ocuparon de este tema.

A pesar de haber traducido bastantes obras de teatro (que me gustaban y me gustan) terminó por atraerme más la pantalla que las tablas. En 1930, por iniciativa mía, llegaron a Buenos Aires los primeros films de Buñuel, René Clair, Man Ray. En 1929, traté de traer a Eisenstein, dispuesto a venir después de abandonar un frustrado film en Hollywood; pero no conseguí el poco dinero indispensable para llevar a cabo tan importante proyecto. Años después, hice otra tentativa semejante con De Sica. No logré mi propósito, creo que por el mismo motivo.

Quiero dejar aquí un testimonio de mi admiración por un film que pasó inadvertido en mi ciudad, *Le Feu Follet,* de Louis Malle (1963). Es la recreación angustiosamente perfecta de la novela del mismo nombre, de Pierre Drieu la Rochelle. Se trata de un suicidio. No creo que exista una traducción de una novela al lenguaje del cinematógrafo más genialmente captada. Hemos hablado con Malle de Lawrence de Arabia, el de la pantalla. Opinábamos lo mismo. El

deseaba dar su versión de T. E. Lawrence y yo, después de conocerlo, lo deseaba también.

Quiero recordar igualmente al incomparable Luchino Visconti. Su último trabajo, *Ludwig,* lamentablemente cortado y exhibido muy poco tiempo en Buenos Aires (a Mar del Plata no llegó), hubiese merecido otra suerte por su belleza que "entrava per l'udire e per lo viso" (para citar a su compatriota Dante).

Nos ha parecido acertado confiar la dirección de este número especial a C. A. Burone, y le agradecemos su valiosa colaboración.

VICTORIA OCAMPO

ADVERTENCIA

Las notas que integran esta Antología fueron seleccionadas de acuerdo a la significación de sus autores y de los temas tratados. De esos autores sólo unos pocos han ejercido, o ejercen, la crítica cinematográfica; el resto se acercó al cine de manera circunstancial, más o menos profunda, más o menos apasionada, un acercamiento cuyo registro a través de las páginas de *SUR* aparece como un fascinante testimonio de quienes, más allá de su condición de espectadores y con la agudeza y sabiduría que los ha vinculado a la creación intelectual y artística, vieron en la pantalla uno de los fenómenos culturales más notables de este siglo.

Desde su primer número, *SUR* se ocupó del cine con esa perspectiva, en el momento justo que sus imágenes empezaban a desfilar acompañadas por una banda sonora que transformaba por completo sus posibilidades artísticas y expresivas. Recorrer las críticas y comentarios con que Borges, Caillois, Cortázar, María Rosa Oliver o Victoria Ocampo han juzgado ese incesante proceso de fabricar ficciones en celuloide, ofrece ahora la relectura apasionante de textos cuyas virtudes se mantienen intactas.

Por eso se ha ordenado el material siguiendo un orden cronólogico, para revivir en lo posible las mismas circunstancias históricas que le brindaron su contexto vital y justifican los sentimientos que pudieron privar ocasionalmente sobre los juicios.

De ese ordenamiento se desprenden también otras lecciones. Las más importantes permiten verificar que en una década a la que se ha calificado muchas veces con los criterios que dictan la estupidez o la ignorancia deliberada, se podía prescindir de toda apreciación no artística o de baratos prejuicios culturales para comprender y admirar la obra de Eisenstein o Flaherty.

Se incluye al final el texto inédito de una breve conversación con J. L. Borges. Cierra la Antología como un paréntesis trazado cuarenta años después de aquellos otros en los que *SUR* sentía y enfrentaba el cine con la misma pasión, lucidez y libertad que han definido toda su trayectoria.

C. A. B.

SUR, Nº 1, verano 1931

EL CINEMA EN EL ATOLLADERO

¿Ha adquirido una nueva dimensión el cinema mediante la sincronización de la palabra y de la imagen? Desconfiemos de formular un juicio precipitado. La fuente del mal que sufre el cinema no reside en el parto de un descubrimiento técnico sino únicamente en la utilización infantil que se ha hecho de ese descubrimiento. ¿Una nueva dimensión? Conformes; pero su beneficio es nulo puesto que para hacerle un lugar se han abandonado apresuradamente de buen grado todas las demás dimensiones del film mudo: el movimiento visual y sus infinitas posibilidades de "montage", el lenguaje mímico y sus infinitas posibilidades de expresión.

Cierto es que el film mudo padecía un doble vicio cuyo único remedio pareció que había de consistir en el sincronismo sonido-imagen. Uno de esos vicios era el letrero, y el otro la ausencia de una atmósfera sonora, la solución de continuidad entre la imagen áfona y el público que fomentaba, mediante su respiración, sus toses, sus movimientos de sillas, sus reacciones vocales, una especie de *presencia sonora* que era necesario anular de cualquier forma. La orquesta improvisada, absolutamente extraña a la concepción del film, no bastaba a tal faena; la sincronización iba a remolque del azar y éste no era su único defecto. El film sonoro hubiera podido operar esa salvación tan deseada, pero, desgraciadamente, fue el diálogo lo que triunfó. A cambio de cien letreros tuvimos tres mil y, en lugar de una mala orquesta, molesta pero nada calamitosa, se nos vino encima toda una avalancha de canciones, de viejos sonsonetes que, al crear un ambiente auditivo, usurparon el lugar debido al ojo para cedérselo a un oído poco exigente y mezquino. Naturalmente, la primacía del diálogo sólo podía llevarnos al teatro, y esto es lo que ha sucedido; pero si merced al diálogo el film dejó de ser él mismo, dejó de ser un arte, esto no aconteció solamente en tanto que era copia de otro arte, según se piensa corrientemente, sino, sobre todo, en tanto que era copia de un no-arte.

No es éste el lugar adecuado para efectuar el proceso del teatro, tal como se ve desde hace un siglo; con pocas excepciones (el drama de

Ibsen, de Strindberg, de Claudel, la escenografía de Craig, de Reinhardt, de Meyerhold) lo que se llama "el teatro" no es otra cosa, en último análisis, que film parlante puro y simple, es decir *un suceso policial aumentado por el altoparlante.* El mal teatro había llegado a una especie de perfección técnica que nadie, por otra parte, le envidiaba; había caído muy bajo, tan bajo que, primeramente, fue suplantado por "ballets" rusos —los cuales han sido el mayor acontecimiento del espectáculo en el siglo xx— después por el "music-hall", por el circo, por la radio y, en fin de cuentas, por el film mudo, su adversario irreductible. En una palabra, lo que es necesario decir del teatro es que desde hace mucho tiempo estaba ya fuera del plano lírico y que, por el contrario, el cinema lo había abordado desde el primer momento. Esas exaltaciones que nos proporcionó el film, esas malas costumbres, esos deliquios fetichistas, el papel de máximo estupefaciente de los tiempos modernos que desempeñó tan bien procedieron únicamente del hecho de que nos arrancaba del fastidio de la vida actual, de *fastidio-teatro.*

¡Ya hemos hablado bastante! Todo se había hecho palabras; la guerra, nacida y mecida entre palabra, había acabado por desinflar su vacuidad; como protesta contra las palabras nacía, en torno a nosotros, una especie de cinismo del lenguaje, último pudor del hombre ante los grandes acontecimientos pasionales. Las palabras habían terminado por hacer todo irrisorio: el amor, la esperanza, la aventura, lo sublime; el héroe perdió con ellas la aureola y hasta la camisa; en el teatro, como en la vida, Sancho Panza triunfaba de Don Quijote. Pero vino el cinema; ¡cuán infantil y absurdo nos pareció!; después, sus héroes (cow-boys, bandidos o policías, ¡tanto monta!) nos dominaron. Esas historias eran estúpidas, estúpidas hasta morirse de risa; hacía ya mucho tiempo que no nos atrevíamos a recordar haber leído en el colegio esos fascículos policiales, esos folletines, esas maravillas de cinco centavos. Y todo esto nos volvía a la edad pueril, pero por un milagro, por una razón que no llegábamos a captar esos personajes, esos sucesos nos aparecían agrandados, participaban de una especie de resplandor que, dejando a un lado toda vergüenza, forzaba nuestra admiración y hasta nuestro asentimiento.

¡Tanto peor!... Al principio fue un vicio que practicamos a escondidas. Más, luego, ese movimiento endiablado, la vida vista, al fin, bajo las especies del movimiento, la vida presentada en su acontecer y no en su pasado, nos hizo ver que allí no había ni teatro, ni un procedimiento puramente mecánico, sino un *lenguaje* nacido bajos nuestros ojos, un lenguaje que no expresaba el tiempo en términos de duración. Funciones de ese lenguaje: el ángulo de toma de vistas llegó

a ser, por si sólo, una ciencia mágica que anduvo, después corrió, devoró las etapas, desde Meliés a Einsenstein. Por vez primera un arte empleaba al microscopio: el primer plano (close up); el *travelling* era el verbo regular de ese lenguaje y la panorámica el irregular; la abertura y el cierro del desvanecido (*fade in, fade out*) daban la sensación del blanco, del tiempo; el "fondu enchainé" (*dissolve into*) enlazaba los planos dispersos, entrenzaba, uno en otro, grandes trozos de tiempo. Finalmente ,era creado el tiempo; la sobre-impresión, con un solo golpe de batuta, lo suprimía. El "ralenti", el "accélére": ¡qué grandes ventanas abiertas al movimiento! El "montage" en fin, era la sintaxis de ese nuevo lenguaje; por si sólo ponía todo en pie, daba la arquitectura dinámica, el ritmo.

El diálogo, dueño del film parlante, ha abolido todo esto o no ha hecho de ello más que un uso timorato. El ángulo de toma de vistas ha llegado a ser de una monotonía desesperante; tiene un miedo terrible del micrófono; y, a causa de ello, no abandona ya el suelo para trepar, como un alpinista arriscado, hasta los más altos bastidores Por otra parte, es absolutamente imposible hablar en un "gros-plan" sin hacer reír; allí donde hay una palabra cesa todo arte mímico. También han muerto los grandes "travellings"; el micrófono no podría seguirlos mucho tiempo en un interior y, fuera, todavía menos. Terminado con la sobre-impresión: la palabra evoca el pasado y solicita el porvenir sin necesitar ninguna decoración; economiza tiempo y dinero. Pero lo más grave, después de todo, no está ahí, de todos esos materiales debilitados el "montage" hubiera podido antes extraer una *forma,* pero ahora no le es posible. En efecto, de ahora en adelante, es imposible abreviar o alargar una imagen, porque el diálogo está ahí inmóvil, invencible y mantiene la imagen suspensa. No hay que decir que, desde ese punto de vista, el film, para los intelectuales que detestan el cinema (el difunto M. Paul Souday, M. Duhamel), cesa de ser un arte mecánico y se convierte en un arte humano. Entonces, ¿en virtud de qué azar se ha hecho el cinema tan inferior a si mismo? ¿O lo mecánico será superior a lo humano?

Insisto sobre el hecho de que el cinema era un lenguaje y de que actualmente atraviesa una crisis que lo ha retrotraído a sus balbuceos primerizos. Quiero decir que era un arte que poseía para expresar la "sollozante idea", sus propios medios de expresión, medios que está suplantado actualmente por una sombra que habla y que no le reportarán ni gloria ni dinero. El cinema —no se insistirá bastante sobre ello— es un arte de movimiento; los planos de conjunto (*long shot*) han sido siempre su parte débil; cuando el film no anda, se muere; su destino era fotografiar el movimiento con una cámara en movimien-

to. El diálogo, por el contrario, exige estabilidad, mantiene quieta la decoración, describe el espacio donde se mueve, sirve al comediante más que el comediante se sirve de él, no gusta de la velocidad porque le turba, detesta el nomadismo y obliga al mundo a estarse quieto. Cierto es que, de vez en cuando ,algún gran artista auxiliado por la casualidad, se ha esforzado en disimular con habilidad la parálisis de las palabras; el film mudo se ha vivido reinstalado en primera fila, pero ni *Aleluya* ni *The Big House* pueden salvarlo de la bancarrota. Es preciso ir a ver un film de la mayor perfección como *The Devil's Holiday,* por ejemplo, maravilloso melodrama de Goulding, para advertir que, aún dándose en él todos los elementos, siéntese empero una molestia, la cual no puede proceder sino de la falsa concepción propia del film parlante. La prueba está en el éxito con que Berlín ha acogido el film de René Clair *Sous les toits de Paris,* film infinitamente inferior, en punto a perfección técnica, dosificación, interpretación de actores, a un film como *The Devil's Holiday,* pero que tiene sobre este último la innegable superioridad de haber intentado —en un período de crisis, de tanteos, de flojedades—, una ruta nueva, una expresión que, conservando las adquisiciones del film mudo, busca un medio para fijar un lugar a la palabra, un lugar desde donde pueda servir al film, ayudar a la imagen y reanimar su potencial.

¿Un atolladero? Sin duda, y ése no es el único. La técnica del film parlante ha parcelado el cinema en tantas producciones aisladas como países, en tanto mercados como producciones; le ha impuesto numerosos riesgos que deberá vencer a fin de cubrir los gastos, y excesivos expedientes. Siendo exiguo cada mercado nacional para proveer a las necesidades de su clientela, los Estados Unidos se han apresurado a tomar la iniciativa de fabricar el film nacional; pero ni Francia, ni Alemania, ni ,menos aún, Polonia o Hungría representan un mercado bastante vasto para asegurar una venta continua y salvar los riesgos inherentes a toda producción. ¿Cómo evitar lo aleatorio? América, con la presencia de espíritu que le caracteriza en materia de "busines", decidió, antes que nadie, lo que debía hacer ;desdobló su producción de lengua inglesa, producción lenta, perfecta, de alto lujo, en una producción en serie. Ya nació la confección en tantas lenguas como países: copias con arreglo al original norteamericano; copias representadas a la diabla por comediantes escogidos al galope fabricados en diez días, entremezcladas aquí y allá con todos los negativos del film original americano que fuera posible emplear; todos esos expedientes tornaban su producción menos costosa y le permitía correr los riesgos de un mercado cerrado, restringido. De todo ello resultó una mercancía "perfectamente buena para el Oriente", una mala mercadería, una

sensible depreciación del arte del film y un envilecimiento brutal, tanto de la mano de obra como del creador. Corolario: algunos países de Europa hacen, en pequeño, la misma cosa que América; la obra maestra, si nace en alguna parte, no será vista más que en el lugar de su nacimiento; y no veremos a Nancy Carol en *The Devil's Holiday; Aleluya,* creada únicamente en inglés, no ha sido aún proyectada en París; de suerte que en lo sucesivo, pesa una prohibición implacable sobre las obras maestras del cinema.

¿Callejón sin salida? Y yo pienso con Chaplin que es imposible que el film persevere en este camino; ya en los últimos films la cámara parece haberse emancipado del micrófono y moverse con más libertad; todavía no se atreven a dejar suelta a la palabra pero, poco a poco, eso no tardará en llegar. Un día, no muy lejano, veremos que el film intenta revalorizarse y se estabiliza, lo mismo que la moneda de la trasguerra, en un promedio aceptable: treinta por ciento de parlante. Ese treinta por ciento ganará, por ese simple hecho, en significación; las palabras ya no serán prodigadas de cualquier forma, se verá avaro de ellas y el film podrá entonces, solamente entonces, juzgar aquello que el nuevo descubrimiento le haya hecho ganar. Yo espero que obtendrá un buen saldo.

Estas observaciones, según puede verse, no son pesimistas. Creo en el triunfo final del séptimo arte. Y, quizá también, que esta crisis le habrá sido útil, necesaria, y que la palabra, en resumidas cuentas, habrá resultado una adquisición, un proceso, Pero, por el momento, hay que ayudar al público en su hartazgo del film parlante; demasiada prensa pagada impide que la verdad salga del pozo completamente desnuda; pero esa masa tiene peso y su presión acabará por hacerse sentir.

La estabilización de la moneda ha costado mucho dinero, ha ocasionado muchas víctimas; asimismo, la estabilización del film costará muchas ruinas, muchas bancarrotas; deseémoslas de todo corazón.

Es preciso que el film vuelva a ser lo que ha sido durante largo tiempo: el arte mimado de los tiempos modernos, la violeta accesible al peatón, el consuelo metafísico de las multitudes.

Y ya es hora de que vuelva a lo suyo.

BENJAMIN FONDANE

FILMS

Escribo mi opinión de unos films estrenados últimamente.

El mejor, a considerable distancia de los otros: *El asesino Karamasoff* (Filmreich). Su director (Ozep) ha eludido sin visible incomodida los aclamados y vigente errores de la producción alemana —la simbología lóbrega, la tautología o vana repetición de imágenes equivalentes, la obscenidad, las aficiones teratológicas, el satanismo— sin tampoco incurrir en los todavía menos esplendorosos de la escuela soviética: la omisión absoluta de caracteres, la mera antología fotográfica, las burdas seducciones del comité. (De los franceses no hablo: su mero y pleno afán hasta ahora, es el de no parecer norteamericanos —riesgo que les prometo no corren). Yo desconozco la espaciosa novela de la que fue excavado este filme: culpa feliz que me ha permitido gozarlo, sin la continua tentación de superponer el espectáculo actual sobre la recordada lectura ,a ver sin coincidían. Así, con inmaculada prescindencia de sus profanaciones nefandas y de sus meritorias fidelidades —ambas importantes—, el presente film es poderosísimo. Su realidad ,aunque puramente alucinatoria, sin subordinación ni cohesión, no es menos torrencial que la de *Los muelles de Nueva York,* de Josef von Sternberg. Su presentación de una genuina, candorosa felicidad después de un asesinato, es uno de sus altos momentos. Las fotografías —la del amanecer ya preciso, la de las bolas monumentales de billar aguardando el impacto, la de la mano clerical de Smerdiakov, retirando el dinero— son excelentes, de invención y de ejecución.

Paso a otro film. El que misteriosamente se nombra *Luces de la ciudad,* de Chaplin, ha conocido el aplauso incondicional de todos nuestros críticos; verdad es que su impresa aclamación es más bien una prueba de nuestros irreprochables servicios telegráficos y postales, que un acto personal, presuntuoso. ¿Quién iba a atreverse a ignorar que Charlie Chaplin es uno de los dioses más seguros de la mitología de nuestro tiempo, un colega de las inmóviles pesadillas de Chirico, de las fervientes ametralladoras de Scarface, del universo finito aunque ilimitado, de las espaldas cenitales de Greta Garbo, de los tapiados ojos de Gandhi? ¿Quién a desconocer que su novísima *comédie larmoyante* era de antemano asombrosa? En realidad, en la que creo

realidad, este visitadísimo film del espléndido inventor y protagonista de *La quimera del oro,* no pasa de una lánguida antología de pequeños percances ,impuestos a una historia sentimental. Alguno de estos episodios es nuevo; otro, como el de la alegría técnica del basurero ante el providencial (y luego falaz) elefante que debe suministrarle una dosis de *raison d'être,* es una reedición facsimilar del incidente del basurero troyano y del falso caballo de los griegos, del preterido film *La vida privada de Elena de Troya.* Objeciones más generales pueden aducirse también contra *City lights.* Su carencia de realidad sólo es comparable a su carencia, también desesperante, de irrealidad. Hay películas reales —*El acusador de si mismo, Los pequeros. Y el mundo marcha,* hasta *La melodía de Broadway*—; las hay de voluntaria irrealidad: las individualísimas de Borzage, las de Harry Langdon, las de Buster Keaton, las de Eisenstein. A este segundo género correspondían las travesuras primitivas de Chaplin, apoyadas sin duda por la fotografía superficial, por la espectral velocidad de la acción, y por los fraudulentos bigotes, insensatas barbas postizas, agitadas pelucas y levitones portentosos de los actores. *City lights* no consigue esa irrealidad, y se queda en inconvencente. Salvo la ciega luminosa, que tiene lo extraordinario de la hermosura, y salvo el mismo Charlie, siempre tan disfrazado y tan tenue, todos sus personajes son temerariamente normales. Su destartalado argumento pertenece a la difusa técnica conjuntiva de hace veinte años. Arcaísmo y anacronismo son también géneros literarios, lo sé; pero su manejo deliberado es cosa distinta de su perpetración infeliz. Consigno mi esperanza —demasiadas veces satisfecha —de no tener razón.

En *Marruecos,* de Sternberg, también es perceptible el cansancio, si bien en grado menos todopoderos y suicida. El laconismo fotográfico, la organización exquisita, los procedimientos oblicuos y suficientes de *La ley del hampa,* han sido reemplazados aquí por la mera cumulación de comparsas, por los brochazos de excesivo color local. Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado un medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood, con lujo de albornoces y piletas y altos muecines guturales que preceden al alba y camellos con sol. En cambio, su argumento general es bueno, y su resolución en claridad, en desierto, en punto de partida otra vez, es la de nuestro primer *Martín Fierro* o la de la novela *Sanin* del ruso Arzibáshef. *Marruecos* se deja ver con simpatía, pero no con el goce intelectual que causan la visión (y la revisión) de obras anteriores de Sternberg. No con el justo goce intelectual que produce *La batida,* la heroica.

JORGE LUIS BORGES

A PROPÓSITO DE "EL HOMBRE DE ARAN"

Hablando con algunas personas sensibles a la extrema belleza de "El hombre de Aran", film documental de la Gaumont British (director, Robert Flaherty) —que dejó frío al público en general—, me sorprendió ver que le reprochaban sin embargo larguras y repeticiones. En opinión de otras, los personajes estaban de más. Tengo la impresión de que tales reproches se hacían a la ligera. Las evidentes reiteraciones de ciertas imágenes (olas, rocas, algas, episodios de pesca) es, a mi entender, absolutamente necesaria, pues de esa pesada insistencia surge lo trágico de la isla de Aran. Hay una grandeza terrible en esa dura monotonía. Y si no se nos diera con fuerte dosis no tendría tan amargo y salvaje sabor. Si Robert Flaherty se hubiera limitado a ofrecernos una serie de fotografías admirables y hubiera pecado por "elegancia" (la elegancia consiste siempre en no insistir) tendríamos una hermosa película documental sin doble fondo. El olor de ciertas sustancias cambia con la dilución, a veces a tal punto que una solución débil y una fuerte parecen no tener nada de común. Algo de esto podía haber ocurrido con "El hombre de Aran". La solución débil hubiera olido de otra manera.

En cuanto a los que reprochan al "Hombre de Aran" sus personajes, los comprendo todavía menos. ¿Se les ocurriría hacer una documental en África sin girafas, sin elefantes, sin cebras, sin leones, etc.? Eso es lo que son los pescadores de Robert Flaherty en el film, y además algo dramático y conmovedor: seres humanos que se parecen a las rocas donde nacen y al mar contra el cual luchan. Arrancan ellos mismos de esas rocas, de ese mar, y les arrancan alimentos. Todo el sentido trágico del film está en ellos, existe por ellos. ¿Qué importaría que las olas gigantescas asaltaran los acantilados abruptos, enormes, y barrieran toda la isla si no sintiéramos que al mismo tiempo podían ser barridas vidas humanas? ¿Qué importaría que las rocas fueran avaras de tierra si no hubiese manos humanas que trataran penosamente de recogerla?

La belleza salvaje del mar y de las rocas hubiera sido la misma con o sin la aparición de los habitantes de la Isla: de acuerdo. Pero la

categoría de emoción que esa belleza despierta en nosotros no hubiera sido la misma. La presencia del hombre, lejos de quitar, agrega.

Esas tempestades en que el clamor del océano se hace tan continuo que se apodera de nosotros y nos fascina como ciertos silencios siniestros, nunca se había re-creado su atmósfera como en este admirable film.

Al encontrarme, en Estados Unidos, en 1930, con Sergio Eisenstein (que a estas horas debe haber terminado de filmar "La condition humaine" de Malraux), le hablé de mis grandes deseos de una película documental argentina que relatara en imágenes la historia de nuestra tierra y del hombre que en ella lucha. Yo veía ese film, lo sentía y sabía que si alguien era capaz de realizarlo era un Sergio Eisenstein. Se lo dije. Y convinimos que si no se entendía con los industriales de Hollywood me telegrafiaría para tratar de organizar su viaje a la Argentina.

Poco después de mi regreso recibí un telegrama suyo. Eisenstein podía venir a trabajar en la documental que yo soñaba: había roto su contrato por no tener libertad para llevar a cabo de acuerdo con su visión, "An American tragedy". Me puse a buscar personas que se interesaran en esta ocasión única que se presentaba de tener entre nosotros, sin gastos extraordinarios, un as del cine. Buscas inútiles. Nadie se movía y, sobre todo, nadie quería arriesgar un centavo. Completamente sola, yo no podía hacer nada. En una palabra: Eisenstein, en lugar de venir aquí, fue a México e hizo allá un film de primer orden, del cual se ha exhibido en las salas europeas una versión mutilada, arruinada. Él mismo me escribió que había sufrido tanto por esa mutilación, que se había alejado por algún tiempo del mundo del cine.

Mientras veía "El hombre de Aran" me acordaba de este episodio y volvía a pensar en el film con que tan a menudo sueño todavía y que nadie entre nosotros parece pensar en hacer. Y es sin embargo la película que hay que hacer.

Los que son sensibles al film de Robert Flaherty, en cuanto poema épico, me comprenderán. Y también me comprenderán aquéllos a quienes han conmovido ciertos aspectos de nuestro inmenso país.

Pero ¿dónde están los o el que podrá realizar esta obra? ¿Vive oculto entre nosotros o habrá que importarlo?

¡Cuán de desear es que esta película nazca en nuestro suelo! ¡Cuánto nos aliviaría! ¡Cómo nos sentiríamos reflejados por fin en ella! ¡Y qué necesidad tenemos de olvidar, de lavarnos de las grotescas caricaturas cinematográficas de la Argentina cuya persistencia resulta verdaderamente desoladora!

VICTORIA OCAMPO

SUR, Nº 24, septiembre de 1936

"EL BOSQUE PETRIFICADO"

Es de común observación que las alegorías son tolerables en razón directa de su inconsistencia y de su vaguedad; lo cual no significa una apología de la inconsistencia y la vaguedad, sino una prueba —un indicio, a lo menos— de que el género alegórico es un error. El género alegórico, he dicho, no el ingrediente o la sugestión alegórica. (La alegoría más famosa y mejor, *El progreso del pregrino, de este mundo a aquel otro que vendrá,* del visionario puritano Juan Bunyan, requiere ser leída como novela, no como adivinanza; pero si prescindiéramos del todo de las justificaciones simbólicas, la obra sería un absurdo). La dosis alegórica, en el film *El bosque petrificado,* es tal vez intachable: lo bastante ligera para no invalidar la realidad del drama, lo bastante presente para legitimar las inverosimilitudes del drama. No dejan de molestarme, en cambio, dos o tres fatuidades o pedanterías del diálogo: una turbia teoría teleológica de las neurosis, el resumen (total y minuciosamente falso) de un poema de Eliot, las forzadas menciones de Villon, de Mark Twain y de Billy the Kid, para que el público se sienta erudito al reconocer esos nombres.

Descartada o relegada a un segundo plano la intención alegórica, el argumento del *Bosque Petrificado* —la influencia mágica de la aproximación de la muerte en un grupo casual de hombres y de mujeres— me parece admirable. La muerte, en este film, obra como un hipnotizador o un alcohol: saca a la luz del día lo que tienen adentro las almas. Los personajes son extraordinariamente precisos: el risueño abuelo anecdótico que ve todo como una representación y que saluda la desolación y las balas como un feliz regreso a la normalidad turbulenta de sus años de juventud; el fatigado pistolero Mantee, resignado a matar (y a hacer matar) como los demás a morir; el banquero imponente y del todo vano, con su aire consular de prohombre de nuestro partido conservador; la muchacha Gabrielle que da en atribuir las costumbres románticas de su mente a su sangre francesa y sus condiciones de buena *ménagère* a su origen yanqui; el poeta, que le

aconseja invertir los términos de esa atribución tan americana, y tan mitológica.

No recuerdo otras películas de Archie Mayo, ésta (con *El desconocido* de Berthold Viertel) es de las más intensas que he visto.

JORGE LUIS BORGES

ARTE Y PROPAGANDA

El film de Eisenstein, *Alejandro Nevsky,* llega a punto para rever ciertas ideas demasiado corrientemente aceptadas sobre las relaciones del arte y de la propaganda. No es posible discutir la magnificencia de esta película, su excepcional valor como espectáculo. Nunca, hasta ahora, el cinematógrafo nos había ofrecido tan maravillosas composiciones de imágenes, movimientos y luces. Las caras se recortan y las armas brillan, cada una por separado, y la multitud en el combate parece un gran cuerpo dócil y flexible. Participa del fresco y de la sinfonía. El arte le da estilo y la historia grandeza.

Estos aciertos absolutos ocultan una intriga de la pobreza más consternadora; apenas se advierte que todo en ella es grosero, miserable y embrutecedor. El público está pronto a regocijarse con la victoria rusa sobre el conquistador extranjero, y ni siquiera pide que le ahorren a la joven heroína, incitando a sus pretendientes a rivalizar en coraje. Cada espectador encuentra natural que todas las virtudes se exhiban de un lado, todos los vicios del otro (con los rostros haciendo juego), y se maravilla ante una colección de imágenes cuya convención y simplicidad adulan a tal punto sus hábitos, su pereza y la inclinación natural de un corazón adiestrado a conmoverse ante los buenos y bellos sentimientos recomendados.

Más vale decir las cosas francamente; el film no ha sido hecho para ser la obra de arte que es, sino para desempeñar un papel bien preciso: la exaltación del nacionalismo ruso y la incitación del pueblo soviético al odio por los alemanes. No ha mucho, los films moscovitas tenían otro propósito: representaban la guerra como una horrible asechanza de los ricos, y en ellos se veía a los miserables, que se rehusaban a continuar siendo sus víctimas engañadas, deponer las armas o volverlas contra sus jefes. Esos tiempos han cambiado: en *Alejandro Nevsky* se reprocha a los ricos el querer ciegamente la paz para proseguir sus negocios y se pinta al pueblo, por el contrario, animado de un puro y santo amor a la tierra y a los antepasados. Tan sólo la calidad del film permanece idéntica.

La política cambia de nuevo: después de la consigna de lucha contra

el nazismo, sobreviene el pacto germano-ruso, y el film de Einsenstein cae en la herejía. Ahora habrá que prohibirlo y encargar otro film que celebre, esta vez, la fecunda colaboración de ambos pueblos. Para el caso, se puede recurrir a uno de esos cómodos y amables repartos de Polonia, tan al paladar de los dos países, que forman parte de sus tradiciones más firmes y que la actualidad, justamente, acaba de realzar con un brillo nuevo. Es éste un hermoso asunto: las atrocidades polacas reemplazarán a las atrocidades teutónicas y otra heroína incitará del mismo modo a sus adoradores a rivalizar en proezas para obtener su mano y su corazón. La nueva obra maestra (no hay ninguna razón para que el segundo tema sea menos fotogénico que el primero) reemplazará a la antigua en todas las pantallas y terminará con las misma apoteósis de nobles vencedores, con la misma distribuición de premios, con el mismo perdón de los extraviados, con el mismo castigo de los pérfidos y traidores, los mismos casamientos felices, recompensas al coraje y dulce curación de las gloriosas heridas.

Condenar el arte de propaganda en nombre del arte por el arte es un extraño error. Al menos, cuando la calidad de la técnica no obstaculiza la difusión o la comprensión (y es el caso del cinematógrafo), la forma nada pierde al vestir un contenido que determinen las necesidades políticas. Hay pruebas de que puede, incluso, acomodarse magníficamente a ello. Más aún: al modificarse rápidamente la política, el contenido de la obra está destinado a verse desprovisto de valor e inutilizable con igual velocidad, de modo que le es fácil al artista tomarlo como simple punto de apoyo y hacer, con plena conciencia estética, tantas obras maestras formales cuanto más cambios súbitos de opinión le ofrezca su gobierno. Ya no defiende una fe, sino un oportunismo. El arte de propaganda, pues, alcanza paradójicamente al arte por el arte en su mismo desprecio por el asunto, en su misma indiferencia por el valor humano del contenido, en su mismo desdén al antiguo esfuerzo por la expresión, por el enriquecimiento, por el ahondamiento de los deseos y sufrimientos del alma, cuando la belleza parecía no poder ser nunca otra cosa que un manto inalterable, y la hechicera capaz de encantar la memoria.

Pero si el artista se interesa exclusivamente en su arte, si sólo trata de urdir los más bellos ropajes para que nada cubran, de componer el filtro más seguro para entorpecer al público, quizá se le deba pedir que no se consagre sino a las cosas, las cuales bastan a su ambición, y pinte tan sólo manzanas o ninfeas y componga sonetos sobre chucherías, y filme vías férreas o cosechas. Mejor es, en esas condiciones, que no se ocupe del amor y de la guerra y de los dolores del hombre. Estos sortilegios no deben ponerse al servicio de los rodeos de una política.

Quizá, en el sombrío mundo que se extiende día a día, subsistirán algunos insumisos que incluso sin amar con exceso el arte, no concederán jamás que se lo deba emplear en incitar al odio y, lo que es más, a un odio mediocre; en provocar el entusiasmo y, lo que es más, un entusiasmo esclavo y por encargo; en suscitar, en fin, las pasiones que sofocan la simpatía —la simpatía hacia el enemigo, se entiende— e impide la comprensión y vedan la generosidad. Es absurdo negar que formalmente un arte semejante pueda ser espléndido y gustar a los sentidos de los más expertos. Es justo también que los espíritus más ambiciosos, que los corazones más severos, lo juzguen, al final de cuentas, degradante. Y que lleguen a odiar su misma belleza, si —por debilidad, tal vez— no prefiriesen suponer que aquélla puede atemperar la abyección que protege, y que su esplendor lleva, en cierto modo, el antídoto del veneno que inocula.

ROGER CAILLOIS

SUR, Nº 79, abril de 1941

"EL GRAN DICTADOR"

Se estaba de acuerdo en reconocer que el valor excepcional de los films de Charlie Chaplin provenía de una íntima composición de lo patético y de lo cómico en cada una de sus imágenes. El dolor era estrafalario, pero el público, al reír, no se burlaba de quien sufría. El ridículo era emocionante, pero conmovía sin entristecer. Las desventuras que le acaecían al héroe anónimo lo sorprendían a éste sin desesperarlo jamás y la misma simplicidad de corazón que le había procurado inextricables dificultades lo preservaba de sucumbir a ellas. La miseria, la esperanza, la simpatía elemental que aproxima a los desgraciados, todo eso que de ordinario entendemos por el término humanidad, se encontraba incluido en lo cómico mismo y formaba cuerpo con la farsa, lejos de estar aislado y rechazado en apéndice como sucede ahora en *El Gran Dictador*, donde el llamado final de los buenos sentimientos hubiera debido ser inútil.

Más aún: en la imaginación, "Carlitos" subsiste como un pobre hombre, asustado, perseguido, desconcertado por toda suerte de poderes brutales y poco comprensibles que más o menos simboliza el gendarme que lo acosa. Por eso, cuando un actor identificado con un personaje tan característico desempeña el papel de un tirano, dueño de toda la maquinaria policíaca y fuente de la violencia y de la arbitrariedad, fatalmente lo muestra asustado y medroso a él también. Vemos, en efecto, un Hitler que tiembla ante Mussolini y se precipita servilmente para encenderle el cigarrillo o abrirle la puerta. Demasiado acostumbrado a inspirar piedad, Chaplin hace compadecer a quien quería hacer maldecir. Por último, el salto continuo del mundo trágico del barrio judío al mundo burlesco del palacio dictatorial impide al espectador aclimatarse suficientemente a una u otro. No ha terminado de reír que ya debe indignarse; no bien se enternece por las víctimas, ya se lo induce a burlarse del verdugo. A partir de entonces no puede entregarse con espontaneidad a la alegría ni al horror. Ambos se contradicen mutuamente. El público se siente incómodo; no acepta sin una secreta protesta que en el preciso instante en que le denuncian crímenes, le propongan reírse del criminal.

Este equívoco está sensiblemente agravado por el retraso del film con respecto a los acontecimientos. La guerra estraga a Europa desde hace dieciocho meses; la muerte recoge todos los días una cosecha más amplia de existencias; cada uno está seguro de verse comprometido en la lucha como vencedor o vencido si entra en ella, como puesta, si se mantiene aparte: a nadie lo divierte el recuerdo de tales realidades. Con más justedad se llamaría divertimiento lo que nos aleja de la obsesión.

No se deduce de ello que la idea de dictadura esté vedada al actor cómico. Por el contrario, la risa es un arma excelente contra algunas de estas falsas grandezas, pero en tiempos de paz y antes que la dictadura se haya establecido. En la guerra, los más gruesos cañones prevalecen. Y hay que recordar lo que decía Napoleón la fuerza no es nunca ridícula. Debe temerse, entonces, que un film semejante sólo sirva para irritar al adversario. En cuanto a los convencidos, no los alienta mucho: los más escrupulosos permanecen incapaces de divertirse francamente ante sus felices hallazgos; la risa de los otros se parece demasiado a un fácil y vano desquite, cuando no a la compensación de su impotencia e inactividad.

Se hubiera necesitado, tal vez, una sátira deliberadamente burlesca y que no aludiera, sobre todo de una manera transparente y caricatural, a hechos demasiado dramáticos para que su sombra no contenga toda alegría: ¿cómo reírse de la invasión de Austria cuando se sabe que Austria y tantos otros países fueron y siguen estando invadidos? Cada chiste evoca dolores y sangre. La obra no hubiera perdido nada de su fuerza y virulencia liberándola mucho más de la realidad. El arma, tan sólo, hubiera estado mejor dirigida. Pues no se trata de ridiculizar a Hitler a los ojos de sus enemigos, que tienen razones más valederas para combatirlo, sino de desacreditar la dictadura a los ojos de aquéllos a quienes seduce *El último millonario,* de René Clair, burlesco e irreal, desempeñaba admirablemente su papel. A tal punto lo sintieron los fascistas que se ingeniaron en sofocar el film, y lo consiguieron.

Si se quiere tratar los acontecimientos que hoy vive el mundo, hay que tomarlos en serio, como ellos mismos se hacen tomar. Otros films lo consiguen: la serie de *Cuatro hijos, La hora fatal,* etc.... Cuando la realidad no da lugar a la risa hay que elegir, en efecto, entre la risa y la realidad.

ROGER CAILLOIS

SUR, Nº 83, agosto de 1941

UN FILM ABRUMADOR

Citizen Kane (cuyo nombre en la República Argentina es *El Ciudadano*) tiene por lo menos dos argumentos. El primero, de una imbecilidad casi banal, quiere sobornar el aplauso de los muy distraídos. Es formulable así: Un vano millonario acumula estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres; a semejanza de un coleccionista anterior (cuyas observaciones es tradicional atribuir al Espíritu Santo) descubre que esas misceláneas y plétoras son vanidad de vanidades y todo vanidad; en el instante de la muerte, anhela un solo objeto del universo ¡un trineo debidamente pobre con el que su niñez ha jugado! El segundo es muy superior. Une al recuerdo de Koheleth el de otro nihilista: Franz Kafka. El tema (a la vez metafísico y policial, a la vez psicológico y alegórico) es la investigación del alma secreta de un hombre, a través de las obras que ha construído, de las palabras que ha pronunciado, de los muchos destinos que ha roto. El procedimiento es el de Joseph Conrad en *Chance* (1914) y el del hermoso film *The power and the glory*: la rapsodia de escenas heterogéneas, sin orden cronológico. Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el film: las primeras escenas registran los tesoros acumulados por Foster Kane; en una de las últimas, una pobre mujer lujosa y doliente juega en el suelo de un palacio que es también un museo, con un rompecabezas enorme. Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias. (Corolario posible, ya previsto por David Hume, por Ernst Mach y por nuestro Macedonio Fernández: ningún hombre sabe quién es, ningún hombre es alguien). En uno de los cuentos de Chesterton —*The head of Caesar,* creo— el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto.

Todos sabemos que una fiesta, un palacio, una gran empresa, un almuerzo de escritores o periodistas, un ambiente cordial de franca

y espontánea camaradería, son esencialmente horrorosos; *Citizen Kane* es el primer film que los muestra con alguna conciencia de esa verdad.

La ejecución es digna, en general, del vasto argumento. Hay fotografías de admirable profundidad, fotografías cuyo últimos planos (como en las telas de los prerrafaelistas) no son menos precisos y puntuales que los primeros.

Me atrevo a sospechar, sin embargo, que *Citizen Kane* perdurará como "perduran" ciertos films de Griffith o de Pudovkin cuyo valor histórico nadie niega, pero que nadie se resigna a rever. Adolece de gigantismo, de pedantería, de tedio. No es inteligente, es genial: en el sentido más nocturno y más alemán de esta mala palabra.

JORGE LUIS BORGES

SUR, Nº 104, mayo-junio de 1943

"SEIS DESTINOS"

Aumenta la devoción de Julien Duvivier por los espectadores amnésicos o distraídos que, injustificadamente, olvidaron u omitieron *Carnet de baile*. Hace un año, al filmar *Lydia*, Duvivier copiaba su antigua obra; hoy continúa tomándose a si mismo de modelo en *Seis destinos*. Inevitablemente, el espectador conjetura que la adición de seis argumentos multiplica por más de seis el mérito y el interés de cada uno; inevitablemente, considera después que tal adición no pasa de ser un superfluo lujo. Los seis protagonistas del film no conservan entre sí otra relación que la muy circunstancial otorgada por un frac que corre de cuerpo en cuerpo, proporcionándoles peripecias no determinadas ni medidas por otro motivo que el simple azar. El lector que haya visto el film nos dirá que en esa diversidad hay, no ya un sentido, sino varios, localizados en cada protagonista; ese lector discrepará con nuestra convicción de que los seis argumentos debieran haber sumado *algo* (los episodios de *El Ciudadano* sumaban, insuperablemente, la peculiar vida un peculiar hombre) y discrepará con nuestra pareja creencia de que la diversidad del film no es una filosofía (un sentido) intentada por Duvivier, sino un cómo encogerse de hombros y un consumado sometimiento a los seis no miscibles argumentos que le acordó la empresa. La posible unidad de la obra estaría en el estudio de ese curioso personaje que es el frac, pero la incapacidad para la fama que agobia a cualquier frac cuando entra en competencia con alguno de los muchos y célebres astros de las marquesinas, le impidió a éste consagrarse de hecho como el único y lícito protagonista. Después de ser maldito por un descontento empleado de la sastrería en donde nació, el frac trae a Charles Boyer el triunfo como actor, y el triunfo y la muerte como persona; trae a Gingers Rogers y Henry Fonda el descubrimiento casual y regocijante de que eran, y lo ignoraban, el uno para el otro; trae a Charles Laughton el éxito de su vida al consagrarlo como director de orquesta, después de hacerle afrontar la más crítica situación ante un grotesco e inverosímil público de concierto que ríe al ver que el director pierde su ropa entre los desgarrones de la obesidad; trae a Edward

G. Robinson una improbable regeneración financiera y moral; después de obligarle a un lamentable y anticinematográfico discurso sobre su historia y su anterior pobreza; trae a J. Carrol Naish la muerte en un avión que se incendia; trae a Paul Robeson el maná del cielo, al contener unos miles de dólares que mejoran la miseria de una aldea negra, y que pretextan un canto coral de agradecimiento, más apropiado para un final de acto en una ópera de Verdi que para cerrar este mosaico de Duvivier. Los seis destinos se encauzan, presumiblemente, con la aparición del frac; empero, ninguno se debe a ella, sino que se limita a coincidir con ella. Los seis destinos reniegan de toda mutua similitud y de toda mutua complementación. (Hasta reniegan de lo que mejor pudieron ser: variaciones sobre un mismo tema.) El film no tiene otro fundamento que la idea de juntar nombres suficientes como para un catálogo ;otra filosofía que la que significa creer en el azar; otra unidad que la que reporta elegir un frac para testigo del mundo. Considérense por demostradas esas evidentes flaquezas; no se añade que los *Tales of Manhattan*, incluyen a uno (el último) sucedido en el Sur de Estados Unidos; evítese la mención de esa otra flaqueza (el episodio de J. Carroll Naish —un criminal que se fuga de frac, para enlazar dos anécdotas demasiado lejanas, más bien que para huir de la policía) ; olvídese, en fin, la seguridad de que la fama de estos *Seis destinos,* morirá con la fama de sus intérpretes.

Por sobre estas discriminatorias consideraciones generales, persiste la creencia de que un film vale porque gusta o disgusta, es decir, por lo que de él se opina el día de su estreno. Entonces podrá añadirse que el breve "sketch" que representan Ginger Rogers, Henry Fonda y César Romero posee, sin duda, el mejor (el más sutil) diálogo de comedia que se haya oído en estos tiempos de crisis para la comedia cinematográfica; podrá añadirse, también, que entre la inverosimilitud y la admiración queda repartida la anécdota de Boyer (donde un actor teatral recibe un tiro en el estómago, finge morir, elimina la improbable duda mantenida sobre la integridad moral de su amante, se yergue, castiga la prevista ausencia de aquella integridad, cae inapelablemente muerto) ; y aún quedará por decir que la escena en que Laughton rompe el frac, conquista la risa del público, y logra luego su consagración como músico, llega a un patetismo apenas mermado por el ya reincidente vicio de la inverosimilitud. Otras escenas merecen otros reparos (a la escena de J. Carroll Naish le faltan entidad y existencia, a la de Edward G. Robinson, le sobra un abusivo monólogo, a la de Paul Robeson, un desperdiciado coro de Al Johnson) ; a cada minuto, en cambio, suelen abundar la observancia del detalle,

la artesanía de la cámara, la naturalidad e intención del diálogo. Hay un estudiado crisparse de manos con que esos dos excelentes actores que son Charles Boyer y Thomas Mitchell, y esa mala actriz que es Rita Hayworth, prolongan y sufren la inminencia de un tiro mortal; hay una cadencia musical y una virtud "jazzística" en esas obligadas variaciones entre Chopin y el "boogie-woogie", que Laughton debe tocar en el piano del cafetín donde desperdicia su talento; hay una virtud fotográfica digna de Orson Welles en esa repetición de sí mismos que el frac, dos espejos y cuatro personas realizan al nacer el primero; hay un inevitable recuerdo de *Carnet de baile* en esos trenes que hacen vibrar las ventanas de la casa de Laughton, como allí hacían vibrar los nervios de Pierre Blanchar; hay muchos aciertos pequeños, hay una correspondencia exacta entre lo que se esperaba de cada intérprete y lo que cada intérprete hace (el corolario es que Charles Laughton, Thomas Mitchell, Charles Boyer, Gingers Rogers y Henry Fonda son los mejores: este orden no es casual); hay la certeza de que Duvivier puede ser en Hollywood tan excelente director como en Francia, de que el film no posee virtudes fundamentales, y de que, en cambio, posee amenidad, gracia y otros etcéteras. Creemos que estas pequeñas y momentáneas virtudes no bastan; nosotros (razonablemente, insoportablemente) pedíamos más.

H. ALSINA T.

SUR, Nº 106, agosto de 1943

PALABRA E IMAGEN [1]

En el cinematógrafo soviético hubo un período durante el cual se proclamaba que el montaje era "todo". Ahora hemos llegado al final de otro período en que se considera "nulo" el montaje. Partiendo de la base de que el montaje es un notable componente, tan indispensable para la producción de películas como cualquier otro elemento de eficacia cinematográfica. Después de la tormenta "pro montaje" y la batalla "contra el montaje", nos vemos obligados a encarar sus problemas con simplicidad y desde el principio. Esto es muy necesario, porque en el período de la "renuncia" al montaje, su aspecto más incontrovertible —el realmente inmune a los desafíos— fue también repudiado. La verdad es que los creadores de diversas películas en los últimos años han "descartado" tan completamente el montaje, que hasta olvidaron su finalidad y su función básica: esa parte que se impone por sí misma en toda obra de arte, *la necesidad de continuidad y coordinación en la exposición del tema, del material, del argumento, de la acción*; el movimiento dentro de la ilación del film y dentro del drama de la película en su totalidad. Aparte de la *emoción* de un relato, y hasta de su lógica o continuidad, la simple cuestión de contar una *historia coordinada* ha sido perdida de vista en las realizaciones de algunos sobresalientes maestros del séptimo arte, ocupados en llevar a la pantalla variados tipos de películas. Lo que necesitamos no es, por cierto, una crítica individual de estos maestros, sino, principalmente, un esfuerzo organizado para recobrar la cultura del montaje que muchos han perdido. Esto es tanto más necesario cuanto que nuestros films se ven frente a la tarea de presentar no sólo una narración que esté *lógicamente coordinada*, sino que contenga también el *máximo de emoción y de potencia estimulante*.

El montaje constituye una poderosa ayuda para resolver dicha tarea.

En realidad, ¿por qué utilizamos el montaje? Hasta el más fanático de sus opositores estará de acuerdo en que no es solamente porque la

[1] Fragmento del primer capítulo del libro *The film sense* (Harcourt, Brace & C.).

tira de la película de que disponemos no es de un largo infinito y que estando, por consiguiente, condenados a trabajar con trozos de un largo limitado, tenemos que pegar, de tanto en tanto, un trozo a otro.

Los "extremistas" del montaje veían la cuestión desde el ángulo opuesto. Mientras jugaban con pedazos de película, descubrieron en el juego cierta propiedad que los mantuvo asombrados durante varios años. Tal propiedad consistía en el hecho de *que dos trozos de película de cualquier clase, una vez unidos, dan inevitablemente la combinación de un nuevo concepto, una nueva calidad, que surge de esa yuxtaposición.*

Esto no es, en modo alguno, una propiedad peculiar del cinematógrafo sino un fenómeno que encontramos, invariablemente, en todos los casos en que encaramos la yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos acostumbrados a hacer, automáticamente, una definida y obvia generalización deductiva cuando se nos colocan enfrente, juntos, dos objetos cualesquiera separados. Imaginemos, por ejemplo, un sepulcro, y junto a él una mujer enlutada llorando, y casi nadie dejará de saltar hasta la conclusión: *una viuda.* En esta característica de nuestra percepción se basa precisamente el efecto del siguiente y brevísimo cuento de Ambrose Bierce, sacado de sus *Fantastic Fables* y titulado "La viuda inconsolable":

"Una mujer, con enlutado manto de viuda, lloraba sobre una tumba.

—Consuélese, señora —díjole un Apenado Desconocido—. La misericordia divina es infinita. En alguna parte hay otro hombre, además de su marido, con quien usted puede ser feliz aún.

—Había —sollozó ella—, había, pero ésta es su tumba".

Todo el efecto de este cuento está construido sobre la circunstancia de que la tumba y la mujer de luto junto a ella llevan a inferir, por convencionalismo establecido, que se trata de una viuda llorando a su marido, cuando en realidad el hombre por quien se aflige es su amante.

Las adivinanzas poseen frecuentemente la misma condición, por ejemplo la siguiente, que pertenece al folklore internacional: "El cuervo voló mientras un perro se sentaba sobre su cola. ¿Cómo puede ser?" Automáticamente combinamos y unimos los elementos yuxtapuestos, interpretando la frase en el sentido de que el perro está sentado sobre la cola del cuervo, cuando, en realidad, la adivinanza contiene dos acciones sin relación: el cuervo vuela, mientras el perro se sienta sobre su propia cola.

Esta tendencia a unir dos o más objetos o cualidades independientes es muy poderosa, hasta en el caso de palabras separadas que caracterizan diferentes aspectos de un solo fenómeno.

Un ejemplo extremo de esto puede encontrarse en Lewis Carroll, inventor de la palabra "portmanteau". La modesta explicación de su invento de "dos sentidos implicados en una palabra como portman", termina la introducción de su libro *The Hunting of the Snark*:

"Tome por ejemplo, las dos palabras "furibundo" y "furioso". Hágase a la idea de pronunciar ambas palabras pero sin decidir cuál de las dos va a decir primero. Ahora, abra la boca y hable. Si su pensamiento se inclina hacia "furibundo", aunque sea un poquito, usted dirá "furibundo-furioso"; pero si usted posee el más raro de los dones, una mente perfectamente equilibrada, dirá "furiboso".

Naturalmente, en este caso no se nos ofrece un nuevo concepto de una nueva cualidad. El encanto del efecto "portmanteau" se apoya sobre la sensación de dualidad que reside en la palabra arbitrariamente formada. Todos los idiomas poseen sus practicantes de "portmanteau"... el lenguaje norteamericano lo tiene a Walter Winchell. Donde más ha sido empleada la palabra "portmanteau" es, evidentemente, en *Finnegans Wake* [2].

Por lo tanto, el método de Carroll es esencialmente la *parodia* de un fenómeno natural, de una parte de nuestra percepción común: la formación de nuevas unidades cualitativas; de ahí que constituya un método básico para construir efectos cómicos.

Tales efectos se logran a través de la percepción simultánea del nuevo resultado y de sus dos partes independientes. Son innumerables los ejemplos de esta clase de ingenio. Citaré aquí solamente dos de ellos que pueden hallarse... en Freud.

"En 1912, durante la guerra entre Turquía y los Balcanes, 'Punch' ilustraba el papel desempeñado por Rumania, representando a ésta como a un bandolero que asaltaba a los miembros de la alianza balcánica. La ilustración se titulaba: *Cleptorrumanía.*

Una maliciosa broma europea ha vuelto a bautizar a un ex potentado, apodándolo 'Cleopoldo', debido a su amistad con una dama llamada Cleo..." [3]

Me parece evidente que el fenómeno que tratamos está más difun-

[2] Borges, en una nota titulada "Joyce y los neologismo" (SUR, Nº 62), enumera algunas de las muchas *portmanteau words* de *Finnegans Wake*. En la misma nota se refiere a neologismos similares que aparecen en las literaturas de todos los tiempos, desde Shakespeare, Gracián y Fischart hasta Laforgue, Groussac, Swinburne, etc. (*N. de la R.*)

[3] *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (F. Dieuticke, 1925).

dido: es literalmente universal. No es sorprendente, por tanto, que la concurrencia de una sala cinematográfica saque también deducciones definidas de la yuxtaposición de trozos de película cimentados entre sí.

No estamos, por cierto, criticando todos estos hechos, ni su notabilidad, ni su universalidad, sino las falsas deducciones y conclusiones a que se ha llegado con respecto a ellos. Sobre esta base será posible efectuar las correcciones necesarias.

¿De qué omisión hemos sido culpables cuando hicimos notar, por primera vez, la indudable importancia que para la comprensión y dominio del montaje tiene el fenómeno arriba apuntado? ¿Qué era verdadero y qué era falso en nuestras entusiastas declaraciones de aquel tiempo?

El hecho básico continúa siendo cierto hasta el día de hoy, es decir: la yuxtaposición de dos tomas separadas se parece no tanto a la simple suma de una toma más que otra, como a una *creación*. Se parece a una creación —más que a la suma de sus partes— por la circunstancia de que en cualquier yuxtaposición *el resultado es cualitativamente* discernible, distinguiéndose de cada elemento constitutivo visto por separado. A esta altura no es necesario recordar que cantidad y cualidad no son dos propiedades diferentes de un fenómeno, sino tan sólo diferentes aspectos del mismo. Esta ley física es tan cierta en el arte como en otras esferas de la ciencia. El profesor Koffka la aplica en el terreno del comportamiento.

"Se ha dicho: El todo es más que la suma de sus partes. Es más correcto decir que el todo es algo distinto a la suma de sus partes, porque sumar es un procedimiento sin significado, en tanto que la relación de parte y todo está llena de significación." [4]

Para volver a nuestro primer ejemplo, la mujer es una representación, el traje de luto que lleva es una representación: es decir, ambos son *objetivamente representables*. Pero *una viuda*, que surge de la yuxtaposición de las dos representaciones, es objetivamente irrepresentable: una nueva idea, un nuevo concepto, una nueva imagen.

¿Cuál fue en aquel tiempo la "tergiversación" de nuestra actitud hacia este indiscutible fenómeno?

El error consistió en acentuar las posibilidades de la yuxtaposición, mientras parecía prestarse menos atención al problema de *analizar* el *material* yuxtapuesto.

Mis críticos no dejaron de interpretar esto como falta de interés por el *contenido* de las tomas de la película, confundiendo la *investi-*

[4] KURT KOFFKA: *Principles of Gestalt Pshychology* (Harcourt, Brace & Co. 1935).

gación de un aspecto del problema con la actitud del investigador hacia la representación de la realidad.

Los dejo a su conciencia.

La dificultad surgió porque yo, en un principio, me dejé subyugar por ese nuevo rasgo revelado en los trozos de película: por muy desconectados que estuvieran entre sí, y frecuentemente a pesar de ello, engendraban un "tercer algo" y adquirían correlación una vez efectuada la yuxtaposición de acuerdo con la voluntad de un director.

Me preocupó, en consecuencia, esa potencialidad que no era típica de la construcción y composición cinematográfica normal.

Al operar desde el principio con tales materiales y tales resultados inesperados, era natural especular principalmente sobre las posibilidades de la yuxtaposición. Menor atención se prestó al *análisis* de la naturaleza misma de los trozos yuxtapuestos. Esa atención no hubiera sido suficiente por sí misma; la historia prueba que estuvo dirigida solamente al contenido de las tomas singulares, y llevaba en la práctica a una declinación del montaje hasta el nivel de los "efectos especiales", "ilación del montaje", etc., con todas las consecuencias que ello implica.

¿Qué medida hubiera debido tener mi énfasis para ser exacto? ¿A qué hubiera debido conceder especial atención para que ninguno de los dos elementos resultara indebidamente exagerado?

Era necesario recurrir a esa base fundamental que determina por igual el contenido encerrado en un solo marco y la yuxtaposición en forma de composición de estos contenidos separados, es decir, el contenido del *todo*, de las necesidades generales y *unificadoras*.

Una de las formas extremas consistía en la obsesión por los problemas de la técnica de unificación (método de montaje); la otra, por los elementos unificados (contenido de la toma).

Debimos habernos ocupado más en el examen de la naturaleza del *principio unificador* mismo. Es éste el principio que debe determinar el contenido de cada toma y el contenido que se revela por medio de una determinada *yuxtaposición de esas tomas*.

Pero era necesario que el interés del investigador no se dirigiese primeramente hacia casos paradojales, en los cuales el resultado total, general, final, no está *previsto* sino que surge inesperadamente. Debimos habernos ocupado de los casos en que las tomas no sólo se relacionan entre sí, sino que el resultado *final, general, total,* no sólo está previsto sino que predetermina de por sí los elementos individuales como también las circunstancias de su yuxtaposición. Tales casos son normales, generalmente aceptados, y ampleados con frecuencia. En estos casos el todo surge, perfectamente, como "un tercer algo". Surge

también la imagen completa del todo, tal cual fue determinada por la toma y por el montaje, vivificando y distinguiendo a la vez el contenido de la toma y el contenido del montaje. Los casos de esta clase son los más típicos del cinematógrafo.

Considerado el montaje con este criterio, tanto las tomas singulares como su yuxtaposición alcanzan una correcta relación mutua. Por otra parte, la naturaleza misma del montaje no sólo no está divorciada de los principios del trazado realista del cinematógrafo sino que constituye uno de los recursos más coherentes y prácticos para la narración realista del contenido cinematográfico.

"¿Qué implica esencialmente tal comprensión del montaje?" En el caso señalado, cada trozo de montaje no existe ya como algo inconexo sino como una determinada *representación particular* del tema general, que en igual medida *penetra* todas las tomas. La yuxtaposición de estos detalles parciales en una determinada construcción de montaje engendra y pone de manifiesto esa cualidad *general* de que ha participado cada detalle y que liga todos los detalles en un *todo*, a saber, en esa *imagen* generalizada en la cual el creador, seguido por espectador, percibe el tema.

Si *ahora* consideramos dos trozos de película juntados, apreciamos su yuxtaposición bajo una luz algo distinta. Por ejemplo:

Trozo A (derivado de los elementos del tema que se está desarrollando) y trozo B (derivado de la misma fuente) en yuxtaposición dan a luz la imagen en la cual el argumento está más claramente englobado.

Expresada imperativamente, a fin de establecer una fórmula más exacta, esta proposición sería:

Representación A y *representación B* deben de tal modo seleccionarse de entre todas las posibles partes distintivas dentro del tema que se está desarrollando, deben buscarse de tal modo, que su *yuxtaposición* —es decir, la yuxtaposición de *nada más que esos elementos y no de otros alternativos*—, evoque en la percepción y las sensaciones del espectador la más completa *imagen* del *tema mismo*.

Dos nuevos términos han entrado en nuestra discusión sobre el montaje: "representación" e "imagen". Deseo definir la demarcación entre estos términos antes de seguir adelante.

Emplearemos un ejemplo como demostración. Tomemos un disco blanco, circular, de tomaño mediano y superficie lisa, cuya circunferencia esté dividida en sesenta partes iguales. En cada quinta división hay una cifra en orden de sucesión de 1 a 12. En el centro del disco se han fijado dos varillas de metal, que se mueven libremente *sobre* sus extremidades fijas, terminadas en punta en el extremo li-

bre, la una de largo igual al radio del disco y la otra algo más corta. Coloquemos la punta libre de la varilla larga sobre el número 12, y la más corta marcará sucesivamente los números 1, 2, 3, etc., hasta el 12. Esto comprenderá una serie de representaciones *geométricas* de la relación sucesiva de las varillas metálicas entre sí, expresada en las dimenciones 30, 60, 90, grados hasta los 360 grados.

Sin embargo, si a este disco se le adapta un mecanismo que imparta movimientos uniformes a las varillas de metal, las figuras geométricas formadas sobre su superficie adquirirán un sentido especial, no serán ahora simplemente una *representación,* serán una *imagen* del tiempo.

En este ejemplo, la representación y la imagen que evoca en nuestra percepción están tan completamente fusionadas, que sólo en condiciones especiales distinguiríamos del concepto de tiempo la figura geométrica formada por las agujas en el cuadrante del reloj. No obstante, en circunstancia especiales esto puede ocurrirle a cualquiera de nosotros.

Le ocurrió a Vronsky, después que Ana Karenina le dijo que iba a tener un hijo:

"Cuando Vronsky miró su reloj, en el pórtico de los Karenin, estaba tan agitado y tan preocupado que vió las agujas y el cuadrante sin comprender qué hora era".

En su caso, la *imagen* del tiempo creada por el reloj no surgió. Vió únicamente la representación geométrica formada por el cuadrante y las agujas del reloj.

Como puede apreciarse hasta en un ejemplo tan sencillo, en que la cuestión toca solamente el tiempo astronómico, la hora, la representación formada por el cuadrante del reloj es insuficiente en si misma. No basta ver solamente; algo tiene que acontecerle a la representación, algo más tiene que hacerse de ella, antes que pueda dejar ser percibido como nada más que una simple figura geométrica y pueda tornarse perceptible como imagen de una "hora" determinada durante la cual se desarrolla el acontecimiento. Tolstoy nos señala lo que pasa cuando este proceso no se realiza.

¿En qué consiste exactamente este proceso?

Un orden determinado de las agujas en el cuadrante de un reloj evoca una multitud de representaciones asociadas con la hora que corresponde al orden establecido. Supongamos, por ejemplo, que la cifra determinada sea el 5. Nuestra imaginación está acostumbrada a responder a esta cifra rememorando escenas de toda clase de acontecimientos que ocurren a esa hora. Quizá el té, el fin de un día de trabajo, el comienzo de la hora de las aglomeraciones en el subterrá-

neo; quizá tiendas que cierran a la luz peculiar del atardecer... En todo caso, recordaremos automáticamente una serie de escenas (representaciones) de lo que ocurre a las cinco de la tarde. La imagen de las cinco está compuesta de todas esas escenas individuales.

Tal es la ilación completa del proceso, y lo mismo sucede al asimilar las representaciones formadas por los números que evocan las imágenes de las demás horas del día y de la noche.

Después de esto las leyes de economía de la energía psíquica entran en acción. Se produce la "condensación" dentro del proceso arriba descripto: la cadena de eslabones interpuestos desaparece y se establece una conexión instantánea entre la cifra y nuestra percepción de la hora a que corresponde. El ejemplo de Vronsky nos demuestra que una perturbación aguda de la mente puede causar la destrucción de esta conexión. ocasionando el divorcio de la representación y la imagen.

Estamos considerando aquí la *completa* exposición del proceso que se realiza cuando una imagen se forma por una representación como la señalada más arriba.

Esta "mecánica" de la formación de una imagen nos interesa porque la mecánica de su formación en la *vida* resulta ser el prototipo del método de crear imágenes en el arte.

Recapitulemos: entre la representación de una hora en el cuadrante del reloj y nuestra percepción de la imagen de esa hora, existe una larga cadena de eslabonadas representaciones con aspectos característicos y separados de esa hora. Y repetimos: que el hábito psicológico tiende a reducir al mínimo esa cadena interpuesta, de modo que sólo advierte el principio y el fin del proceso.

Pero en cuanto necesitemos, por cualquier razón, establecer una conexión entre una representación y la imagen evocada por ella en la conciencia y los sentidos, nos vemos inevitablemente obligados a recurrir de nuevo a una cadena de representaciones interpuestas, las cuales, por agregación, forman la imagen.

Consideremos, primeramente, un ejemplo que se aproxima mucho al otro ejemplo de la vida diaria.

En Nueva York la mayoría de las calles carecen de nombre. En cambio se distinguen por números: Quinta Avenida, Calle Cuarenta y Dos, etc. Los extranjeros, al principio, encuentran este sistema de designar las calles sumamente difícil. Estamos acostumbrados a calles con nombres, lo cual es mucho más fácil para nosotros porque cada nombre nos trae enseguida una imagen de la calle determinada, es decir, cuando oye el nombre de la calle se despierta un complejo especial de senciones y junto con él la imagen.

Por mi parte, encontré muy difícil recordar las *imágenes* de las calles neoyorquinas y, por consiguiente, reconocer esas calles. Sus denominaciones, números neutros, como "Cuarenta y dos" o "Cuarenta y cinco", no lograban suscitar en mi mente imágenes que permitiesen a mi percepción concentrase sobre los rasgos generales de una u otra de las calles. Para provocar dichas imágenes tuve que fijar en mi memoria una serie de aspectos característicos en respuesta a la señal "Cuarenta y dos" y completamente distintos a los despertados por la señal "Cuarenta y cinco". Mi memoria reunió los teatros, tiendas y edificios típicos de cada una de las calles que debía recordar. Este proceso se desarrollo por etapas definidas. Es menester señalar dos de estas etapas: en la primera ante la denominación verbal "Calle Cuarenta y dos", mi memoria con gran dificultad respondía enumerando toda la cadena de elementos característicos, pero aún no lograba una verdadera percepción de esa calle, porque los diversos elementos no estaban aún consolidados dentro de una sola imagen ;en la segunda etapa, todos esos elementos empezaron a fusionarse en una sola imagen emergente: a la mención del "número" de la calle, *aún surgía esa multitud de sus elementos separados, pero ahora no como una cadena sino como algo único:* como la caracterización completa de la calle, *como su imagen total.*

Unicamente después de esta etapa pude decir que había *memorado* la calle. La imagen de determinada calle empezaba a surgir y a vivir en la conciencia —y la percepción, del mismo modo que durante la creación de una obra de arte, su imagen única, completa y discernible va surgiendo gradualmente de entre sus elementos.

En ambos casos —ya se trate de memorar o bien del proceso de percibir una obra artística, el procedimiento de penetrar la conciencia y los sentidos a través del todo y del todo *a través de la imagen,* permanece obediente a su ley.

Además, aunque la imagen penetre en la conciencia y en la percepción *mediante agregados,* cada detalle permanece en las sensaciones y la memoria *como parte del todo.* Esto produce ,cuando se trata de una imagen sonora, una serie de sonidos rítmicos o melódicos, y cuando es plástica, una imagen visual que abarca en forma pictórica una recordada serie de elementos separados.

De un modo u otro, la serie de ideas surge en la percepción y la conciencia, construyendo una imagen completa que recopila los elementos separados.

Hemos visto que en el proceso de recordar existen dos etapas esenciales: la primera es la *convocación* de la imagen, mientras la segunda consiste en el *resultado* de esa convocación y su significado para la

memoria. En esta etapa ulterior, es importante que la memoria prescinda en lo posible de la primera etapa y llegue al resultado después de pasar, lo más rápidamente posible, por el período de convocación. Tal es la práctica en la vida en contraste con la práctica en el arte. Por que cuando penetramos en la esfera del arte descubrimos un marcado desplazamiento de la acentuación. En realidad, para lograr su resultado una obra de arte dirige todo el refinamiento de sus métodos al *proceso.*

Una obra de arte, comprendida en sentido dinámico, consiste justamente en este proceso de combinar las imágenes en la mente y las sensaciones del espectador. Esto es lo que constituye lo peculiar de una obra de arte verdaderamente vital y la distingue de una sin vida, en la que el espectador percibe el resultado de un consumado proceso de creación, en vez de ser atraído dentro del proceso mientras éste se desarrolla.

Esta condición prevalece en todas partes y siempre, cualquiera que sea la forma de arte en discusión. Por ejemplo, el juego escénico de un actor no consiste en representar la imitación del resultado de los sentimientos, sino en ser la causa de que los sentimientos, *nazcan, se desarrollen, se transformen en otros, para cobrar vida ante el espectador.*

De ahí que la imagen de una escena, de una serie, de una creación completa, no existe como algo fijo y ya listo. Tiene que nacer, que desarrollarse ante los sentidos del espectador.

Del mismo modo, si se quiere que un carácter produzca una impresión auténticamente real (tanto al describirlo literariamente como al representarlo en la escena) debe ser reconstruido para el espectador en el curso de la acción y no ser presentado como una figura maquinal con características establecidas *a priori.*

En el drama es particularmente importante que el curso de la acción no sólo reconstruya una *idea* del carácter, sino también que reconstruya, que "pinte" *el carácter mismo.*

Por consiguiente, en el método efectivo de crear imágenes, una obra artística debe reproducir el proceso mediante el cual, *en la vida misma,* se reconstruyen nuevas imágenes en la conciencia y los sentidos humanos.

Acabamos de demostrar la naturaleza de dicho proceso en nuestro ejemplo de las calles numeradas. Y estaríamos en lo cierto al esperar que un artista frente a la tarea de expresar una imagen determinada mediante la presentación de un hecho, recurra a un método exactamente igual a esa "asimilación" de las calles neoyorquinas.

También hemos usado el ejemplo de la representación formada por

el cuadrante de un reloj, y revelado el proceso mediante el cual la imagen de la hora surge como consecuencia de esa representación. Para crear una imagen, la obra artística debe apoyarse en un método exactamente análogo: la construcción de una cadena de representaciones.

Permítasenos examinar más ampliamente este ejemplo del reloj.

Como decíamos en Vronsky la figura geométrica dejó de cobrar vida como imagen del tiempo. Pero existen casos en que lo importante no es advertir la hora 12, medianoche cronométricamente, sino experimentar la medianoche con su argumento. Puede ser la hora de la ansiosa espera de una cita a medianoche, una hora de muerte a medianoche, la hora de una fuga fatal a medianoche; en otras palabras, puede muy bien estar lejos de la siempre representación de la hora cronométrica de las doce de la noche.

En tal caso, *de la representación de las doce campanadas* debe nacer la imagen de medianoche como una especie de "hora del destino' cargada de significado.

Podemos ilustrar lo antedicho con otro ejemplo, sacado esta vez de *Bel Ami,* de Maupassant. Tal ejemlo encierra un interés adicional, porque es auditivo, e incluye asimismo otro interés, porque mediante el método de su resolución, correctamente elegido, está presentado en la novela como un relato de acontecimientos reales, lo cual es en su esencia, montaje puro.

La escena es aquélla en que Georges Duroy (quien ahora escribe su nombre Du Roy) espera en el coche a Susanne que ha aceptado huir con él a medianoche.

Aquí, las doce de la noche son en grado mínimo la hora cronométrica, y en grado máximo la hora en que todo (o por lo menos muchísimo) está en juego. ("Todo ha terminado. Es un fracaso. No vendrá").

Del siguiente modo Maupassant hace penetrar en la conciencia y los sentidos del lector la imagen de esa hora y su *significado,* en lugar de limitarse a una mera descripción de esa hora nocturna:

"Salió alrededor de las once, dió vueltas durante un rato, tomó un coche e hizo que se detuviese en la Plaza de la Concordia, frente al Ministerio de Marina. De tanto en tanto encendía un fósforo para ver la hora en su reloj. Cuando advirtió que se acercaba la medianoche su impaciencia se tornó febril. A cada momento asomaba la cabeza por la ventanilla para mirar. Un reloj distante dio las doce, luego otro más cerca, luego dos al unísono y después un último reloj, muy lejos. Cuando éste hubo dejado de sonar, pensó: "Todo ha terminado. Es un fracaso. No vendrá". Había decidido, sin embargo, esperar hasta el amanecer. En estas cosas hay que ser paciente.

"Oyó sonar el cuarto de hora, luego la media, luego las menos cuarto, y todos los relojes repitieron la "una", así como habían anunciado la medianoche..."

En este ejemplo vemos que Maupassant, cuando quería grabar en la conciencia y en las sensaciones del lector la calidad *emocional* de la medianoche, no se limitaba a decir escasamente que primero dieron las doce y después la una. Nos obligaba a experimentar la sensación de medianoche haciendo sonar las doce en varios lugares, en varios relojes. Al combinarse en nuestra percepción, estos grupos separados de doce campanadas se reconstruyen formando una sensación general de la medianoche. *Las representaciones separadas se reconstruyen, formando una imagen.* Esto se logró totalmente por medio del montaje.

El ejemplo de Maupassant puede servir de modelo como la forma más ajustada del montaje escrito. En él "las 12" sonoras están indicadas por medio de una serie completa de tomas "desde diferentes ángulos de cámara": "distante", "más cerca", "muy lejos". Este sonar de los relojes registrados a varias distancias es como la toma de un objeto desde diversos emplazamientos de la cámara y repetida en una serie de tres diferentes tomas: "mediana", "distante", "de conjunto". Más aún, el sonido en sí, o más bien dicho, el sonido variado de los relojes no ha sido en modo alguno elegido para su virtud como detalle naturalista del París nocturno. El efecto primordial del entrechocado sonar de relojes en la escena de Maupassant, reside en la insistencia con que se acentúa la imagen emocional de la "hora fatal de medianoche", y no en la simple información de que son las "12 p.m.".

Si su propósito hubiera sido el de comunicar sencillamente la información de que eran en ese momento las doce de la noche, no se hubiera esmerado Maupassant en escribir un párrafo tan acabado. De igual modo que, de no haber elegido cuidadosamente esta clase de solución creadora de montaje, no habría logrado con medios tan sencillos un efecto emocional tan evidente.

Puesto que estamos en el tema de los relojes y las horas, me viene a la memoria un ejemplo de mi propia experiencia. Durante la filmación de *Octubre* descubrimos en el Palacio de Invierno un curioso ejemplar de reloj: además del cuadrante principal tenía una guirnalda de pequeños cuadrantes que circundaban el borde del grande. En cada cuadrante se leía el nombre de una ciudad: París, Londres, Nueva York, Shangai, etc. Cada cual marcaba la hora de acuerdo con la correspondiente a cada ciudad, en contraste con la hora de Petrogrado que se veía en el cuadrante mayor. El aspecto de este reloj se grabó en nuestra memoria. Y cuando en nuestro 'film' necesitamos destacar

con especial intensidad el histórico momento de la victoria y el establecimiento del poder soviético ,este reloj nos sugirió una solución específica de montaje: repetimos la hora de la caída del gobierno provisional reproducida en el cuadrante mayor hora de Petrogrado, a través de la serie completa de cuadrantes menores que registraban la hora de Londres, París, Nueva York, Shangai. En esta forma esa hora, única en la historia y el destino de los pueblos, sobresalía a través de la múltiple variedad señalada por las horas locales, como uniendo y fusionando a todos los pueblos en la percepción del momento de la victoria. El mismo concepto fue también ilustrado mediante un movimiento rotativo de la guirnalda de cuadrantes, movimiento que al crecer y acelerarse lograba una fusión plástica de todos los distintos y separados indicadores de la hora, en la sensación de una sola hora histórica...

En este punto oigo una pregunta de mis invisibles opositores: "Todos esos argumentos son muy bonitos pero ¿qué me dice usted de una sola tira de película, sin cortar, que contenga la interpretación de un artista? ¿Qué tiene eso que ver con el montaje? ¿Acaso ese trabajo interpretativo no causa, por si mismo, impresión? ¿No impresiona también la interpretación de un papel por Cherkasov, Okhlopkov, Chirkov o Sverdlin?" [5]. Es fútil suponer que esta pregunta asesta un golpe mortal al concepto del montaje. El principio del montaje es mucho más amplio de lo que implica tal pregunta. Es enteramente erróneo creer que no interviene el montaje cuando un intérprete actúa en una sola tira de película que no ha sido cortada por el director y el fotógrafo en diferentes ángulos de cámara. ¡Lejos de ello!

En ese caso basta buscar el montaje en otra parte, es decir *en la actuación del intérprete*. Más adelante trataremos la cuestión de la medida en que se relaciona el montaje con el principio de la técnica "interna" de la interpretación. Por el momento basta permitir que aclare la cuestión uno de los artistas más destacados del teatro y la pantalla, George Arliss:

"Siempre había creído que para el cinematógrafo era necesario exagerar la interpretación, pero en ese momento advertí que la *sobriedad* era la principal lección que un actor debía aprender al trasladar su arte de la escena a la pantalla... El arte de la sobriedad y la suges-

[5] Nikolai Cherkasov, en el Prof. Polezhayev de *Diputado del Báltico*, en el Zarevistch Alexei, de *Pedro Primero*, y el protagonista de *Alexander Nevsky*. Nikolai Okhlopkov en Vasili de *Lenin en Octubre*, y *Lenin en 1918* y en el papel de Vasili Buslai de *Alexander Nevsky*. Boris Chirkov en Maxim de la *Trilogía de Maxim* y en el *Nuevo Maestro*. Lev Sverdlin en el espía Tzoi de *El lejano Oriente*, en el Coronel Usizhima de *La Defensa de Volochayevsk* y en el papel de Chubenko de *Brigada de Guerrilla*.

tión en la pantalla puede ser estudiado en cualquier momento si se observa el trabajo del inimitable Charlie Chaplin". [6]

A la representación acentuada (exageración), Arliss opone la sobriedad. Interpreta el grado de esta sobriedad reduciendo la realidad a sugestión. No solamente rechaza la exagerada representación de la realidad, sino, también, la representación de la realidad completa. En su lugar aconseja la sugestión. Pero, ¿qué es la "sugestión" sino un elemento, un detalle de la realidad, un "primer plano" de la realidad que en yuxtaposición con otros detalles, sirve para determinar todo un fragmento de realidad? En esta forma, de acuerdo con Arliss, el trozo interpretativo, eficaz y fusionado, no es otra cosa que una yuxtaposición de determinantes primeros planos de esta clase; combinados, crean la imagen del contenido interpretado. Y yendo más lejos, la interpretación de un actor puede asumir el carácter de una representación chata o de una imagen auténtica según el método que use en la construcción de su juego escénico. Aunque su actuación sea enfocada solamente desde un único emplazamiento (y aun desde una sola butaca del auditorio de un teatro), dicha actuación, en el caso de una interpretación feliz, será en si misma un "montaje" de carácter.

Debo hacer notar que el segundo ejemplo citado anteriormente (*Octubre*) no es un ejemplo de montaje común, y que el primero (Maupassant) ilustra solamente un caso en el cual el objeto está tomado desde varios emplazamientos con diversos ángulos de cámara.

Otro ejemplo que citaré a continuación es muy típico del cinematógrafo y no concierne ya a un objeto individual sino a la imagen de un fenómeno completo, compuesto, sin embargo, exactamente en la misma forma.

Este ejemplo es cierto "guión" notable. En él, mediante un amontonamiento acumulativo de detalles y descripciones contribuyentes, se levanta visiblemente ante nosotros una imagen. No se trata de un acabado trabajo literario, sino sencillamente de la anotación de un gran maestro en la cual éste trató de apuntar para si mismo en el papel su visión del Diluvio.

El "guión" a que me refiero es el apunte de Leonardo de Vinci sobre una representación del Diluvio en pintura. Elijo este ejemplo especial porque la evocación *auditivo-visual* del Diluvio está presentada con inusitada claridad. Que un pintor, aunque se trate de Leonardo, haya logrado tal coordinación de sonido e imagen, es algo notable:

"Que el aire obscuro y tétrico se vea golpeado por la furia de vientos encontrados en espirales de lluvia perpetua mezclada con granizo y

[6] GEORGE ARLISS, *Up the years from Bloomsbury* (Little, Brown, 1927).

llevando de aquí para allá un inmensa red de ramas de árbol, arrancadas y entremezcladas con infinidad de hojas.

Que alrededor se vean añosos árboles, desarraigados y tronchados por la furia del viento.

Mostrar cómo los fragmentos de montañas, que han sido ya arrasadas por los impetuosos torrentes, caen despeñados en esos mismos torrentes, obstruyendo los valles, mientras los ríos encerrados suben desbordándose y cubren las anchas planicies con sus habitantes.

Además podrían verse, amontonados sobre las cimas de varias de las montañas, cantidad de diferentes clases de animales aterrorizados y sometidos, al fin, a un estado de mansedumbre, en compañía de hombres y mujeres que han huído hasta allí con sus hijos.

Y en los campos que estaban cubiertos de agua, las olas arrastraban gran cantidad de mesas, armazones de camas, botes, y varias otras clases de balsas improvisadas por necesidad y temor a la muerte, sobre las que había hombres y mujeres con sus hijos en montón, que lanzaban variados gritos y lamentaciones, espantados por la furia de los vientos debido a los cuales corrían y se enroscaban en potente huracán, trayendo con ellas los cuerpos ahogados; y no había objeto que flotara sobre el agua que no estuviera cubierto de diferentes clases de animales que habían llegado a una tregua y permanecían amontonados, aterrorizados; entre ellos lobos, zorros, víboras y toda clase de seres vivientes, fugitivos de la muerte.

Y todas las olas que rompían contra ellos los golpeaban repetidamente con los cuerpos de los ahogados, y los golpes mataban a los que aún tenían vida.

Se veían algunos grupos de hombres, con armas en las manos, defendiendo los pequeños espacios que aún les quedaban contra los leones y lobos y otras bestias feroces que buscaban refugio allí.

¡Ah, qué horrorosos tumultos resonaban a través del aire lúgubre, asolado por la furia del trueno y del rayo que relampagueaba, rasgándolo, precipitando en ruina y destruyendo todo obstáculo en su trayectoria!

Ah, cuántos se tapaban los oídos con las manos para apartar la clamorosa convulsión causada a través del aire tenebroso por la furia de los vientos entremezclados con la lluvia, el trueno de los cielos y el estrépito de los rayos!

Otros, no contentos con cerrar los ojos, colocaban sobre ellos las manos, una sobre otra tapándolos con fuerza para no ver la matanza despiadada de la raza humana realizada por la ira de Dios.

¡Ah, Señor cuántas lamentaciones!

¡Cuántos, en su terror, se lanzaban desde las rocas! Enormes ramas

de robles gigantescos, cargadas de hombres, pasaban impulsadas a través del aire, por la furia de los impetuosos vientos. Cuántos botes se volcaban y caían, algunos enteros, otros despedazados, sobre los hombres que luchaban por escapar con actitudes de desesperación que hacían prever una horrible muerte.

Otros, con gestos enloquecidos, se quitaban la vida, en la desesperación de no poder resistir más tanto tormento; algunos se arrojaban desde las altas rocas, otros se estrangulaban con sus propias manos; algunos asían a sus propios hijos, y, con extrema violencia, los mataban de un solo golpe; algunos volvían sus brazos contra si mismos para herirse y matarse; otros cayendo de rodillas, se encomendaban a Dios.

¡Ay, cuántas madres gemían llorando a sus hijos ahogados, cargándolos sobre las rodillas, levantando los brazos abiertos al cielo y clamando, con gritos y alaridos, contra la ira de los dioses!

Otros, presa de intensa e intolerable agonía, roían con mordiscos bañados en sangre sus manos apretadas y sus dedos entrelazados, acurrucándose de tal manera que tocaban sus pechos con las rodillas.

Manadas de animales: caballos, vacas, cabras, corderos, se veían ya rodeados por las aguas aisladas y apretujadas sobre los altos picos de las montañas, y los que quedaban encerrados en el centro, trepaban sobre los otros, pisotéandolos y librando furiosas batallas entre sí, y muchos de ellos morían por falta de alimento.

Y los pájaros ya habían empezado a posarse sobre los hombres y los animales por no encontrar tierra alguna sin anegar que no estuviera cubierta de seres vivientes.

Ya el hambre, ministro de la muerte, había quitado la vida a la mayoría de los animales, cuando los cadáveres que se tornaban más livianos empezaban a surgir de las aguas profundas, emergiendo a la superficie de entre las olas revueltas; y ahí estaban, chocando unos con otros, y así como las pelotas infladas rebotaban en el aire desde el punto donde caen, estos cadáveres volvían a caer sobre los otros. Y sobre tales horrores la atmósfera aparecía cubierta de nubes oscuras, rasgadas por el dentado curso de los furiosos rayos que caían del cielo, lanzando llamaradas de luz, aquí y allí, entre la densidad de las tinieblas..."

Lo que antecede no fue escrito por el autor con la intención de hacer un poema o un fragmento literario. Péladan, editor de la versión francesa del *Tratado de la Pintura* de Leonardo, considera que esta descripción constituye un plan irrealizado destinado a un cuadro que hubiera sido una inigualada "obra maestra del paisaje y de la representación de luchas elementales". Sin embargo, la descrip-

ción no es un caos, sino que está ejecutada de acuerdo con rasgos sobresalientes, característicos más bien del arte "temporal" que del "espacial".

Sin detenernos a detallar la estructura de este extraordinario "guión" debemos señalar no obstante el hecho de que la descripción sigue un *movimiento* muy definido. Además, *el curso de este movimiento* no es en modo alguno fortuito. El movimiento sigue un orden definido y luego, en un correspondiente *orden inverso,* repite fenómenos semejantes a los del comienzo. Empezando con una descripción del cielo, el cuadro termina con una descripción similar pero considerablemente intensa. En el centro está el grupo de seres humanos y lo que éstos sienten; la escena se desenvuelve del cielo a los hombres y de los hombres al cielo, pasando por grupos de animales. Los detalles en escala mayor (primeros planos) figuran en el centro al llegar al punto culminante de la descripción (...manos apretadas y dedos entrelazados... mordiscos bañados en sangre...") . Con perfecta claridad surgen los elementos típicos de una composición de montaje.

Lo contenido dentro de cada marco de las escenas separadas adquiere vigor por la creciente intensidad de la acción.

Consideremos lo que podríamos llamar el "tema animal": animales tratando de escapar; animales arrastrados por la inundación; animales ahogándose; animales luchando con seres humanos: animales peleando unos con otros; despojos de animales ahogados, flotando en la superficie. Y la progresiva desaparición de la tierra firme debajo de los pies de las personas, animales y pájaros llegando a un punto tal, que los pájaros se ven obligados a posarse sobre los seres humanos y los animales por no encontrar ningún pedazo de tierra desocupado ni libre de inundación. Este pasaje nos recuerda enérgicamente que la distribución de detalles de una imagen en un plano único presupnoe también movimiento: un movimiento de composición dirigido, realizado por los ojos que se trasladan de un fenómeno a otro. Aquí, como es natural ,el movimiento está expresado menos directamente que en el film, donde el ojo *no puede* discernir la sucesión de la serie de detalles en otro orden que el establecido por quien determina el orden del montaje.

Es indudable, sin embargo, que la descripción notablemente progresiva de Leonardo cumple la tarea, no solamente de enumerar los detalles, sino también de delinear la trayectoria del futuro movimiento de la atención sobre la superficie de la tela. Esto constituye un brillante ejemplo de cómo, en la aparentemente estática y simultánea "coexistencia" de detalles de una imagen inmóvil, ha sido apli-

cada la misma selección de montaje, exactamente la misma sucesión ordenada en la yuxtaposición de los detalles que encierran las artes que incluyen el factor tiempo.

El montaje tiene un significado realista cuando los trozos separados, una vez yuxtapuestos, originan la generalidad, la síntesis del tema. Es la imagen que incorpora el tema.

Volviendo de esta definición al proceso creador, veremos que actúa en la siguiente forma: Ante la visión interior, ante la percepción del creador está en suspenso una imagen determinada que encarna emocionalmente su tema. La tarea que enfrenta es la de transformar esta imagen en unas pocas *representaciones parciales* básicas que, al combinarse y yuxtaponerse evoquen en la conciencia y los sentimientos del espectador, lector o auditor esa misma imagen inicial, general, que originalmente estaba en suspenso ante el artista creador.

Esto se aplica, asimismo, a la imagen de la obra artística completa y a la imagen de cada escena o parte por separado. Es cierto, igualmente, en el mismo sentido, cuando se trata de la creación de una imagen por un actor.

El actor se ve frente a una tarea análoga: expresar en dos tres o cuatro rasgos sobresalientes de un carácter o de una manera de comportarse, los elementos básicos que, en yuxtaposición, crean la imagen integral lograda por el autor, el director o el actor mismo.

¿Qué es lo más notable en este método? Primero y principalmente el dinamismo. Esto reside sobre todo en el hecho de que la imagen deseada *no está fijada y hecha de antemano sino que surge, nace.* La imagen planeada por el autor, el director y el actor se concreta por intermedio de ellos en elementos representativos aislados, y se reúne —de nuevo y finalmente en la percepción del espectador. Tal es en realidad el objetivo final de todo esfuerzo creador por parte de un artista.

Gorky lo expone elocuentemente en la siguiente carta a Konstantin Fedin:

"Dice usted que está preocupado por el interrogante: "¿cómo se escribe?" He observado durante veinticinco años lo mucho que esa pregunta preocupa a la gente... Efectivamente, es un asunto serio; yo mismo me he preocupado, me preocupo y seguiré preocupándome por ello hasta el fin de mis días. Pero para mí, la pregunta se formula del siguiente modo: ¿cómo debo escribir para que el hombre, sea quien sea, surja de entre las páginas del cuento con ese vigor físicamente palpable de su existencia, con esa fuerza lógica de su *semi-*

imaginaria realidad con que yo lo veo y lo siento? Ahí está la cuestión como yo la comprendo, ahí está el secreto del asunto..." [7].

El montaje ayuda a resolver este problema. La fuerza del montaje reside en que incluye en el proceso creativo las emociones y la mente del espectador. El espectador está obligado a recorrer el mismo camino de creación que el autor recorrió al crear la imagen. El espectador no sólo ve los elementos representados de la obra terminada, sino que también experimenta el proceso dinámico del nacimiento y la unión de la imagen, en la misma forma en que fue experimentada por el autor. Y es éste, evidentemente, el grado más alto posible de aproximación a la transmisión con "ese vigor físicamente palpable" con que surgieron ante el autor en su obra creadora y su visión creadora.

La definición de Marx sobre el curso de la investigación genuina viene a propósito en esta parte de nuestra discusión:

"No sólo el resultado, sino también el camino que nos lleva a él es parte de la verdad. La investigación de la verdad debe ser ella misma verdad, la auténtica investigación es verdad revelada cuyos miembros dislocados se unen en el resultado".[8]

La fuerza del método reside también en la circunstancia de que el espectador está atraído dentro de un acto creador en que su individualidad no se halla subordinada a la individualidad el autor, sino que se hace accesible, durante todo el proceso de fusión, a las intenciones del autor del mismo modo que la individualidad de un gran actor se fusiona con la individualidad de un gran dramaturgo al crear una imagen escénica clásica. En realidad, cada espectador, de acuerdo con su individualidad e idiosincrasia y su propia experiencia, extrae de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones —condicionadas todas por las premisas de su carácter, costumbres y obligaciones sociales— una imagen concordante con la dirección representativa sugerida por el autor que lo guía hacia la comprensión y experiencia del tema. O sea la misma imagen planeada y creada por el autor y al mismo tiempo creada también por el espectador.

Puede decirse que no existe nada más definido y claro que la casi científica enumeración de detalles del Diluvio conforme se desarrolla ante nosotros en el "guión" de Leonardo. Sin embargo cuán personales e individuales son las imágenes resultantes que se insinúan en la mente de cada lector, derivadas de una especificación y yuxtaposición de detalles compartidos por todos los lectores de ese documento. Cada una de esas imágenes es tan similar o tan distinta como sería el papel

[7] *Literaturnaya Gazeta*, Nº 17, marzo 26 de 1938.

[8] KARL MARX: *Werke und Schriften. Bis Anfang 1844 nebst Briefen und Dokumenten.*

de Hamlet o del Rey Lear interpretado por diferentes actores de diferentes países, épocas o teatros.

Análoga construcción de montaje ofrece Maupassant a sus lectores al referirse al toque de los relojes. Sabe que esta construcción especial evocará en la percepción algo más que la simple información de la hora nocturna: evocará una experiencia del significado de la medianoche. Cada lector oye el toque de la hora en forma idéntica. Pero en cada lector nace una imagen propia, su propia representación de la medianoche y su significado. Cada representación de esta clase es, en el sentido de la imagen, individual y distinta y, no obstante, temáticamente igual. Y cada una de estas imágenes de la medianoche, aunque para cada lector es al mismo tiempo la del autor, no deja de ser también la suya propia: vívida, cercana, íntima.

La imagen compuesta por el autor se ha vuelto carne de la carne de la imagen nacido en el espectador... Dentro de mí, en mi calidad de espectador, esta imagen ha nacido y crecido. No solamente al autor ha creado, también yo —espectador creador— he participado en ello.

Al comienzo de este capítulo me he referido a la diferencia entre el relato emocionante y conmovedor y la lógica exposición de los hechos: diferencia igual a la que existe entre una experiencia y un testimonio.

Una *exposición-testigo* sería la construcción *sin montaje* correspondiente a cada uno de los ejemplos citados. En el caso de los apuntes de Leonardo de Vinci para el Diluvio, una exposición-testimonio no hubiera tomado en cuenta, como él lo hizo, las distintas escalas y perspectivas que debían ser distribuidas en la superficie del cuadro terminado, de acuerdo con sus cálculos sobre la trayectoria de los ojos del espectador. Hubiera bastado, en el otro ejemplo citado, la simple exhibición del cuadrante de un reloj que marcara la hora exacta de la caída del gobierno provisional. De haber empleado Maupassant ese método en el pasaje de la cita de Duroy, habría escrito un conciso párrafo informativo de que daban las doce. En otras palabras, esta manera de encarar la cuestión transmite una árida información documental que no se eleva por medio del arte a fuerza creadora, conmovedora y de efecto emocional. En cuanto a exposiciones-testimonios, estos ejemplos serían en términos cinematográficos, *representaciones enfocadas desde un solo emplazamiento.* Pero en manos de verdaderos artistas constituyen *imágenes* despertadas a la vida mediante la construcción del montaje.

En este punto podemos decir que a diferencia de la *representación,* el principio del *montaje* es el que obliga a los espectadores mismos a *crear,* logrando, de este modo, su enorme poder de emoción creadora interior[9] en el *espectador,* que distingue una obra emocio-

nalmente conmovedora de otra que no vaya más lejos de la información o del registro de acontecimientos.

Examinando esta distinción, descubrimos que el principio del montaje en las películas es sólo la aplicación local del *principio del montaje en general,* principio que, bien comprendido, supera la limitada acción de pegar tiras de película unas con otras.

Según declaramos más arriba, los métodos de montaje comparados de *creación por el espectador y creación por el autor* pueden llevar a conclusiones absorbentes. En esta comparación se produce un encuentro entre el método de montaje y la esfera de la técnica *interior* del actor; es decir, la forma de ese *proceso interior* mediante el cual el actor crea un sentimiento real, para exhibirlo luego en la veracidad de su actuación sobre la escena o en la pantalla.

Muchos sistemas y doctrinas han sido erigidos sobre los problemas de actuación de un actor. Para ser más exactos, existen en realidad dos o tres sistemas con varios derivados. Estas escuelas de derivados se distinguen unas de otras por sus diferencias de terminología, pero principalmente por sus varias concepciones de la importancia de los *diferentes* puntos básicos en la técnica de la interpretación. A veces alguna ascuela olvida casi por completo un eslabón entero en el proceso psicológico de crear imágenes. Otras veces destaca un eslabón que *no es básico.* Hasta dentro del sólido monolito constituido por el método del Teatro de Arte de Moscú, con todo su cuerpo de postulados básicos, existen derivaciones independientes en la interpretación de estos postulados.

No es mi intención ahondar en los matices de las diferencias, tanto esenciales como terminológicas, de los métodos de entrenamiento o creación para con el actor. Nuestro propósito es considerar aquí esas características de técnica interior que entran necesaria y directamente dentro de la técnica del trabajo del actor y le permiten lograr resultados, acaparando la imaginación del espectador. Cualquier actor o director está, en realidad, en situación de sacar deducciones de su propia experiencia "interior" sobre estas características si sólo consiguiese detener ese proceso con el fin de examinarlo. Las técnicas del *actor* y del *director,* son en relación con esta fase del problema, indiscernibles, puesto que en este proceso el director es también un actor.

[9] Es obvio que el *tema en si mismo* puede emocionar, independientemente de la forma en que está presentado. Una breve noticia periodística de la victoria de los republicanos españoles en Guadalajara es más conmovedora que una obra de Beethoven. Pero discutimos aquí la forma de llevar, por medio del arte, un tema determinado, que "de por sí" puede ser emocionante, hasta el máximo grado de eficacia. Además es evidente que el montaje, en cuanto a tal, no es en absoluto un medio completo en este terreno, aunque su poder sea enorme.

Por observaciones de esta "parte de actor" sacadas de mi propia experiencia directiva, trataré de describir esta técnica interior mediante un ejemplo concreto. Al hacerlo no es mi intención decir nada *nuevo* sobre *este* particular.

Supongamos que estoy frente al problema de poner en escena la "mañana siguiente" de un hombre que la noche antes ha perdido a las cartas dinero del gobierno. Supongamos que la acción está llena de asuntos de toda clase, inclusive, por ejemplo, una conversación con la esposa que no sospechaba absolutamente nada; una escena con la hija que observa fijamente al padre cuyo comportamiento le parece extraño; una escena del defraudador esperando nerviosamente el llamado telefónico que le ha de pedir cuentas de su mala acción..., etc.

Supongamos que una serie de escenas de esta clase conducen al defraudador a un intento de suicidio. La tarea ante el actor es la de interpretar el fragmento final, culminante, en el cual llega a darse cuenta que no hay más que una solución: el suicidio, y su mano empieza a revisar a tientas el cajón de su escritorio, buscando el revólver.

Creo que sería casi imposible encontrar un actor de nuestros días, cualquiera que sea su escuela, que en este escena empezara por querer "interpretar el sentir" de un hombre que se halla al borde del suicidio. Cada uno de nosotros, en vez de sudar y esforzarse por imaginar cómo se portaría un hombre en tales circunstancias, encararía la tarea en forma completamente distinta: obligando a la conciencia y el sentimiento apropiado a *tomar posesión* de nosotros. Y el estado auténticamente sentido, la sensación, la experiencia se "manifestarían", como consecuencia directa, en movimientos, acciones y comportamiento general veraces y emocionalmente correctos. Este es el camino hacia el *descubrimiento de los elementos iniciadores* del comportamiento correcto, correcto en el sentido de que es apropiado a un estado de ánimo o sentimiento genuino.

La etapa siguiente del trabajo de un actor consiste en seleccionar compositivamente estos elementos, depurándolos de todo acrecentamiento fortuito, afinándolos hasta el grado mayor de expresividad. Pero esta es la etapa *siguiente*. Lo que nos interesa aquí es la etapa *precedente*.

Nos interesa la parte del proceso en la cual el actor está *posesionado* por el sentimiento. ¿Cómo se logra esto? Hemos dicho ya que no puede hacerse mediante el método de "sudar y esforzarse". En cambio seguiremos un camino que debería ser usado para todas las situaciones de esta clase.

Lo que haremos, en realidad, es obligar a nuestra imaginación a

que nos represente una cantidad de escenas o situaciones apropiadas para nuestro tema. La agregación de las escenas así imaginadas suscita en nosotros la requerida emoción, sentimiento, comprensión y experiencia que buscamos. Naturalmente, el material de estas escenas imaginadas variará según las características particulares de la idiosincrasia e imagen de la persona interpretada en el momento por el actor.

Supóngamos que uno de los rasgos distintivos de nuestro defraudador sea el miedo a la opinión pública. Lo que principalmente le atemorizará no será tanto el peso de su conciencia, el conocimiento de su culpa o la perspectiva de su futura prisión, como la idea de "¿qué dirá la gente?".

Al encontrarse en esta situación, nuestro hombre imaginará, antes que nada, las terribles consecuencias de su acción en esos términos especiales.

Esas consecuencias imaginadas y sus combinaciones serán las que someterán al hombre a un grado tal de desesperación que buscará un fin desesperado.

Esto es, exactamente, lo que ocurre en la vida real. El terror resultante del conocimiento de la responsabilidad despierta las febriles imágenes de las consecuencias. Y esta multitud de escenas imaginadas, actuando sobre los sentimientos, acrecientan el terror del defraudador rebajándolo al límite extremo del horror y la desesperación.

El proceso es en todo igual al empleado por el actor para suscitar un estado análogo en condiciones teatrales. Sólo existe una diferencia: y es que emplea su voluntad para que obligue a su imaginación a pintar las mismas consecuencias que despertarían espontáneamente en la imaginación de un hombre en la vida real.

Los métodos mediante los cuales se excita la imaginación para lograr este propósito, sobre la base de circunstancias presuntas e imaginarias, no son por el momento oportunas en esta exposición. Estamos tratando el punto del proceso en el cual la imaginación da forma ya a las imágenes necesarias para la situación. No es menester que el actor se esfuerce en sentir y experimentar las consecuencias previstas. El sentimiento y la experiencia, al igual de las acciones que fluyen de ellos, surgen de por sí, nacidas de las escenas que su imaginación se representa. El sentimiento vivo será evocado por medio de las imágenes mismas, su agregación y yuxtaposición. Al buscar maneras de despertar los sentimientos requeridos conviene imaginar una considerable cantidad de situaciones e imágenes apropiadas que hagan progresar el tema en varios aspectos. Como ejemplo tomaré el primer par de situaciones que se me ocurren de entre la multiplicidad de escenas imaginadas. Sin pesarlas minuciosamente, trataré de apuntarlas aquí,

tal cual vayan viniendo: "Soy un criminal a los ojos de mis anteriores amigos y conocidos. La gente me evita. Me condenan al ostracismo", etc. Para experimentar esto con todos mis sentidos, sigo el procedimiento delineado más arriba, evocando situaciones concretas, escenas reales del destino que me aguarda.

La primera situación en la cual me imagino colocado es en la sala del tribunal donde mi caso se juzga. La segunda será mi regreso a la vida normal después de cumplida la sentencia. Los siguientes apuntes tratarán de reproducir las condiciones plásticas y gráficas que naturalmente poseen tales situaciones fragmentarias llenas de múltiples repliegues, cuando nuestra imaginación entra a funcionar plenamente. La forma en que tales situaciones son evocadas según los actores.

He aquí sin más, lo que acudió a *mi* mente cuando me puse *yo* en esa tarea.

"La sala del tribunal. Están juzgando mi caso. Me encuentro en el banquillo de los acusados. El salón está repleto de personas que me conocen, algunas apenas, otras mucho. Veo los ojos de mi vecino fijos en mí. Durante treinta años vivimos en casas contiguas. Él advierte que lo he sorprendido observándome. Su mirada se desliza sobre mí con fingida abstracción. Mira fijamente por la ventana, simulando aburrimiento... Otro espectador de la sala: la mujer que vive en el departamento de arriba. Al encontrar mi mirada, baja aterrada la suya mientras me observa de soslayo... Con gesto manifiestamente voluntario mi compañero de billar me vuelve la espalda... Ahí están el gordo, dueño del salón de billar, y su mujer, clavándome la mirada con insolente fijeza... Procuro encogerme, mirándome los pies. Nada veo, pero oigo a mi alrededor el rumor de la censura y el murmullo de las voces. Como golpe tras golpe caen las palabras del fiscal, enunciando los cargos..."

Imagino la otra escena con la misma cruda intensidad: mi regreso de la cárcel:

"El rechinar de los portones al cerrarse detrás de mí, cuando me sueltan... La mirada asombrada de la sirvientita que deja de limpiar los vidrios de la casa de al lado cuando me ve aparecer en mi vieja calle... Hay un nuevo nombre en el buzón... El piso del "hall" ha sido encerado recientemente y al pie de mi puerta hay un felpudo nuevo... La puerta del departamento contiguo se abre. Personas que nunca he visto se asoman con aire de sospecha y curiosidad. Los niños se arriman más a ellas; instintivamente se retiran de mi presencia. Desde abajo, con los anteojos torcidos sobre la nariz, el viejo portero

que me recuerda, mira hacia arriba por el hueco de la escalera... Tres o cuatro cartas desteñidas enviadas a mi dirección, antes de hacerse pública mi vergüenza... Dos o tres monedas tintineando en mi bolsillo... Y luego la puerta de mi anterior departamento que se me cierra en la cara, impulsada por viejos conocidos que ahora lo ocupan... De mala gana mis piernas trepan la escalera hacia el departamento de la mujer que en otro tiempo conocía y, cuando sólo faltan dos escalones, vuelvo a bajar. El cuello que, apresuradamente, se levanta un pasante que me conoce...", etc., etc.

Lo que antecede es el resultado de la simple anotación de todo lo que se agolpa en mi conciencia y mis sentidos cuando, ya como director, ya como actor, trato de lograr una comprensión emocional de la situación propuesta.

Después de colocarme mentalmente en la primera situación y luego de pasar mentalmente por la segunda y hacer lo mismo con otras dos o tres situaciones pertinentes, de variada intensidad, gradualmente llego a una percepción auténtica de lo que me espera en el futuro, y de ahí a experimentar realmente la desesperación y tragedia de mi situación. La yuxtaposición de detalles de la primera situación imaginada origina un matiz de este sentimiento. La yuxtaposición de detalles de la segunda situación, otro. Un matiz de sentimiento se agrega a otro matiz de sentimiento, y de todos éstos la imagen de la desesperación empieza a esbozarse, ligada inseparablemente a la aguda experiencia emocional de sentir realmente dicha desesperación.

De este modo, sin esforzarse en interpretar el sentimiento mismo, éste es evocado con éxito mediante la unión y yuxtaposición de detalles y situaciones deliberadamente seleccionados de entre todos los que al principio se agolparon en la imaginación.

No viene al caso establecer aquí si la descripción de este procedimiento concuerda o no, en sus detalles mecánicos, con el delineado por tal o cual escuela actual de técnica interpretativa. Lo importante es establecer que una etapa similar a la arriba descripta existe en cualquier sendero que conduzca a la *formación e intensificación* de la emoción, ya sea en la vida real o bien en la técnica del proceso creador. Es fácil convencerse de esto mediante un mínimo de autoobservación, tanto cuando se trata de creación como en circunstancias de la vida real.

También es importante el hecho de que la técnica creativa recrea un proceso de vida, condicionado únicamente por las especiales circunstancias que el arte requiere.

Por supuesto, es menester advertir que no hemos estado discutiendo

la técnica interpretativa en su integridad sino únicamente un solo eslabón de ese sistema.

Por ejemplo, para nada nos hemos referido aquí a la naturaleza de la imaginación misma, particularmente en lo relativo a la técnica de "excitarla" hasta el punto en que lleguen a representarse las escenas que le pedimos, aquéllas exigidas por el tema especial. La falta de espacio no nos permite hacer un examen de estos eslabones, aunque su análisis no haría más que confirmar la solidez de las afirmaciones expuestas en estas páginas. Por el momento nos limitaremos al punto ya tratado, teniendo en cuenta, sin embargo, que el eslabón analizado no ocupa mayor lugar en la técnica del actor que el que ocupa el montaje entre los recursos expresivos del "film". Tampoco podemos dar por sentado que el montaje ocupe un lugar menos importante.

Se nos preguntará en qué difiere, prácticamente o en principio, la exposición que antecede, relativa a la técnica interior del actor, de la que hemos delineado anteriormente como esencia del montaje cinematográfico. La diferencia reside en el campo de aplicación y no en el método en esencia.

La segunda cuestión trataba de la manera de conseguir que los sentimientos y la experiencia vívida surgieran dentro del actor.

La primera cuestión trataba de la manera de evocar, con destino a los sentimientos del espectador, una imagen emocionalmente experimentada.

En ambas cuestiones los elementos estáticos, los factores determinados y los artificiales, todos en yuxtaposición unos con otros, engendran una emoción dinámica emergente y una imagen, también, dinámicamente emergente.

Consideramos que esto en nada difiere, en principio, del proceso de montaje en el cinematógrafo: vemos aquí la misma aguda condensación del tema que va haciéndose perceptible a través de los detalles determinantes; el efecto resultante de la yuxtaposición de los detalles es la evocación del sentimiento mismo.

En cuanto a la naturaleza real de estas "visiones" de composición que aparecen ante la "mirada interior" del actor, sus rasgos distintivos plásticos (o auditivos) coinciden por completo con las características típicas de la toma cinematográfica. Los términos "fragmentos" y "detalles" aplicados más arriba a estas visiones no fueron elegidos al azar, porque la imaginación no se representa imágenes completas, sino las propiedades determinantes y decisivas de esas imágenes. Si examinamos el cúmulo de "visiones" anotadas más arriba casi automáticamente, que yo con toda honestidad traté de registrar con la

precisión fotográfica de un documento psicológico, advertiremos que esas "visiones" guardan un orden positivamente cinematográfico, con ángulos de cámara, emplazamientos a varias distancias y riqueza de material de montaje.

Una de las tomas, por ejemplo, era principalmente la de un hombre que vuelve la espalda, con toda evidencia una composición cortada por la línea de demarcación de su espalda, más que por la figura entera. Dos rostros con ojos vidriosos y mirada fijamente insistente forman contraste con las pestañas bajas, por debajo de las cuales la mujer del departamento de arriba me miraba de soslayo: como es natural esto requiere una diferencia en la distancia entre la cámara y los sujetos. Otros primeros planos obvios se ofrecen: el felpudo nuevo ante la puerta; los tres sobres. O, empleando otro sentido que en la misma medida forma parte de nuestro ambiente: la toma sonora de conjunto del público murmurador en la sala del tribunal, en contraste con las escasas monedas tintineando en mi bolsillo, etc. El lente mental trabaja de esta manera con variedad; amplifica la escala o la disminuye, ajustándose tan fielmente como la máquina cinematográfica, a las varias exigencias de enfoque, avanzando o retirando el micrófono. Para convertir estos fragmentos imaginados en un típico guión cinematográfico sólo falta ponerles números delante.

Este ejemplo revela el secreto para escribir un guión cinematográfico que contenga auténtica emoción y movimiento en lugar de salpicarlo meramente con una serie de tomas y planos alternados y entorpecedores.

La validez básica del método prevalece en ambos terrenos. La primera tarea en la disolución creadora del tema dentro de representaciones determinantes y luego la combinación de estas representaciones con el propósito de dar nacimiento a la *imagen iniciadora del tema*. Y el proceso mediante el cual esta imagen llega a percibirse es idéntico a la experimentación original del tema del contenido de la imagen. Igualmente inseparable de esta intensa y genuina experiencia es la tarea del director al escribir su guión. Este método es el único que le sugiere las decisivas representaciones a través de las cuales la imagen total de su argumento surge para adquirir vida creadora.

En esto consiste el secreto de esa calidad de exposición emocionalmente conmovedora (muy diferente de la exposición-testimonio meramente informativa) a que nos referimos más arriba y que es tanto la condición de la interpretación verdadera de un actor como la de una verdadera creación cinematográfica.

SERGEI EISENSTEIN

SUR, Nº 119, septiembre de 1944

NUEVA INDAGACIÓN DE LAS CONDICIONES DEL ARTE CINEMATOGRÁFICO

Si todas las artes pueden ser objeto de una consideración que, pasando por alto los criterios estéticos pertinentes a su esencia [1], se demore en el estudio de sus conexiones con el medio donde se producen y actúan, ninguna se presta mejor a ese tipo de consideración que el arte cinematográfico. La correspondencia entre el modo de emoción estética que le es peculiar y la estructura social en cuyo seno florece, en cuanto eje de aquel sistema de conexiones, tal vez no tenga mayor vuelo que análogo momento en la poesía lírica, en la escultura o en la música; pero, en cambio, tanto sus condicionamientos sociales en la fase preparatoria de la obra artística como sus efectos sociales una vez concluida, alcanzan un volumen incomparablemente mayor que en cualquier otra actividad artística, incluso el teatro antiguo —es decir, el Teatro—; pues nunca hubo otra que dependiera en tan alta medida de factores ajenos a la intención estética misma.

Su dependencia está cifrada ya en el hecho inicial de que esa inten-

[1] Apenas si parece necesario reafirmar aquí la legitimidad y hasta la utilidad de este punto de vista, que no se propone captar un objeto cultural —el arte en nuestro caso, y concretamente el arte cinematográfico— en su sentido específico, que no se preocupa de su esencia, que se desentiende de los criterios estéticos y que —según la frase de Ortega y Gasset en *La deshumanización del Arte*— toma el rábano por las hojas o estudia al hombre por su sombra: esto es, al arte por sus efectos sociales. Este enfoque tiene su sentido propio, aunque de rechazo pueda reportar algún servicio al esclarecimiento de la naturaleza esencial del objeto; y esa peculiaridad de sentido se advierte con sólo pensar que para la Sociología entran en consideración las obras de arte con total independencia de su mayor o menor eficacia estética, y que incluso puede interesarse con mayor fruto en las producciones malogradas que en las —siempre excepcionales— marcadas por el acierto.

En cambio, se habrá insistido demasiado en la afirmación de que, por consecuencia, nada de cuanto aquí se diga deberá ser tomado como referente a la esencia del arte en general, o del arte cinematográfico en concreto. No sostendré que él *sea* esto o lo otro; me limitaré a averiguar las conexiones de la producción artística con la realidad social en cuanto que sufre sus condicionamientos y en cuanto que recobra sobre ella.

ción estética ha de manifestarse en el cine a través de una estructura de empresa industrial que, como tal, tiene su propio fin, específico e independiente: el lucro económico. Se comprende sin más que la creación artística ha de verse mediatizada, en forma de mayor o menor crudeza, pero de eficacia enorme, por esa finalidad extraña que la ciñe, pone límites y condiciones. Estamos, pues, muy alejados del poeta que confía el fruto de su experiencia lírica a un hoja de papel, y que todavía le consagra quizás algún sacrificio para comunicarla en edición privada a un estrecho círculo de lectores; muy alejados también del novelista popular que no ha tenido que perseguir los gustos del público para llegar a serlo, sino que con el propio gusto ha concretado a su alrededor un público de sensibilidad afín; alejados hasta del director teatral que debe movilizar elementos tan complejos y relativamente costosos para organizar una campaña. Pues aun en este último caso, hasta cierto punto semejante al del cine, el sentido artístico está defendido por los criterios de una poderosa tradición que lo preserva dentro de formas establecidas contra los riesgos de esa fluidez incalculable del arte cinematográfico. Allí todavía la intención artística suministra base y supuesto al negocio, mientras que en el cine se cuenta sólo con producir un espectáculo en el que entrará el arte en la estricta medida en que se acredite capaz de atraer al público y procurar ganancias a la empresa.

La producción cinematográfica dentro de una estructura de empresa representa para el cine la situación que, hoy por hoy, pudiéramos considerar "típica". Su técnica excluye prácticamente en nuestra sociedad actual, la posibilidad de una elaboración artística libre de los fines de empresa. El caso hipotético de un capitalista que, por personal inclinación o capricho, suministrara los medios técnicos para una obra sin propósito lucrativo sería, por excepcional y esporádico, inconsiderable. En la situación "típica" ha de convivir dentro la estructura de empresa la finalidad de negocio que le es propia con la tendencia de la dirección artística [2], y en la mayoría de los casos resultará de ahí una tensión de fines heterogéneos abocada a lastimosas transacciones. Cierto que esa tensión puede resolverse en fórmulas de arte, y que una veradera genialidad se acreditaría superando esas resistencias, como tantas otras limitaciones que se oponen a la creación. Pero

[2] Se entiende, por supuesto, que me refiero a *tendencias*, no a entidades reales. Esas tendencias pueden estar diversamente incorporadas, y nada impide, por ejemplo que, por tal o cual eventualidad, posea el empresario un fino sentido artístico o que, al contrario, el director artístico sea de hecho un representante del punto de vista comercial. En la práctica, lo más frecuente será que ambos criterios aparezcan confundidos, o combinados en proporciones variables, en los elementos decisivos de la producción.

superarlas significa, justamente, contar con ellas y hacerles; no esquivarlas o prescindir de su existencia. En todo caso, conviene al punto de vista adoptado aquí dejar registrada esa situación que con tanto rigor condiciona en su fase de producción a la obra artística del cine. Por otra parte, no sería exacto interpretar la indicada tensión de finalidades con excesiva rigidez. Sin necesidad de acudir a casos excepcionales, es bien posible y hasta probable que, por motivos de prestigio cotizables en términos de propaganda, entre en los cálculos de empresa el imprimir a un cierto porcentaje de su producción una resuelta orientación artística, porcentaje que, además —por un estudio de la capacidad de absorción del mercado—, estaría destinado a satisfacer le demanda de un sector minoritario de público, incorporándolo asi al volumen total de la explotación.

Motivos semejantes pueden corregir los términos de la situación típica, ofreciendo oportunidades de más desembarazado despliegue a la capacidad creadora del artista. Hay que anotar junto a ellos la posibilidad —no sin ejemplo— de que el artista creador posea o adquiera los medios para convertirse en empresario de sus propias producciones. De este modo, los fines de empresa quedan subordinados a los del arte; pero —conviene advertirlo— tales "empresas de arte" no tienen viabilidad sino cuando se trata de un arte profundo y genial, apto para alcanzar universal eficacia —es decir, de aquel mismo arte dotado de la virtualidad y poder necesarios para superar en otro caso la tensión originaria alojada en la estructura de empresa—. Sin eso, las limitaciones impuestas al creador por los fines específicos de la empresa ajena seguirían actuando sobre él a través de la propia. Ya no tendría que combatir o soportar las imposiciones del empresario; pero, si no quería fracasar él mismo en su empresa, las recibiría directamente del mercado. Pues claro está que es en el mercado donde se encuentra la fuente principal de los condicionamientos a que está sometida en su producción la obra de arte cinematográfica.

Apuntemos algunos de ellos:

Saltan en primer término a la vista toda una serie de limitaciones que pudiéramos denominar de carácter formal. La finalidad lucrativa de la empresa exige que las películas busquen al gran público; y para que puedan captarlo tendrán que ponerse a su alcance. De ahí su primera condición: una amplia inteligibilidad. Su problemática deberá ser muy general, de manera que los casos presentados por ellas sean de experiencia común; así tendrán asegurada en principio la participación emocional del espectador —vale decir, la película le resultará interesante al público.

La exigencia de generalidad no se limita, por supuesto, al problema

mismo, sino que se extiende a todos los aspectos de la obra: formas de vida, concepciones, sentimientos, lenguaje, usos, etc. Una película que discurra en un ambiente extraño, una película *rara*, correrá el riesgo de fracasar. Por lo tanto, ni problemas demasiado sutiles —experiencia exclusiva de grupos o casos de excepción—, ni formas de vida cuyas claves queden ocultas al común de la gente, ni concepciones fuera de circulación y por ello desconcertantes, ni sentimientos complejos que induzcan a equívoco, ni un lenguaje demasiado rico, ni unos usos que choquen a la gran mayoría.

Pero si este ponerse al alcance del gran público es condición necesaria para captar su interés, no lo es suficiente. El público no concurre al cine para que le exhiban, tal y como son, los casos de su diaria existencia; en ello no encontraría particular encanto. Para que llegue a avivarse su interés será preciso que, sobre aquella base de amplia inteligibilidad, se introduzcan elementos en que sea superada la vulgaridad de la corriente existencia. Recuérdese que, desde siempre, ha reconocido la Sociología del arte en sus creaciones una función compensatoria, que completa imaginativamente lo frustrado en la vida ordinaria. En el cine, esas compensaciones deberán ser perseguidas mediante recursos también accesibles a la imaginación vulgar: desenvolverá sus fábulas dentro de un nivel de vida elevado, con espectáculos de un lujo entrevisto por la gran masa en el mundo real, pero desusado para ella; o acaso transportándolo a ambientes exóticos o pintorescos, siquiera sea en la manera más convencional; o bien desplegando ante sus ojos vidas azarosas y aventureras, a base de prototipos muy conocidos y caracterizados. Bajo estas condiciones formales resultará *interesante* una película.

A su lado habrá que colocar ahora una clase de exigencias nacidas de la sentimentalidad espontánea, y por cuyo efecto la factura de la obra cinematográfica deberá atenerse a un sistema de convenciones relacionadas con el aliciente de distracción anodina que suele atraer al espectador. Tales convenciones piden, por ejemplo, que la trama argumental se encuentre centrada alrededor de una pareja unida por una anécdota amorosa; que esta pareja responda a los ideales corrientes de belleza física; que en el conjunto sean evitados o dosificados con precaución los aspectos ingratos de la realidad; que los personajes determinen una inequívoca polarización de la simpatía, situándose resueltamente uno u otro campo emocional. Y, sobre todo, que la trama tenga un desenlace amable. Esta famosa exigencia del *Happy end* aclara mejor que nada la eficacia de las convenciones

impuestas por espontáneas necesidades sentimentales del público[3]. Su intolerancia para los finales desdichados ha malogrado con la mayor frecuencia películas excelentes, haciéndoles perder al final la coherencia artística y arruinando con ello la unidad de la obra.

Por último, hay que mencionar las limitaciones derivadas del orden de las vigencias sociales. Difícilmente podría aspirar al éxito una obra que se pusiera en abierta contradicción con las valoraciones dominantes en la sociedad, queriendo negar los ideales en que aquélla se inspira. Pero esto, que, dicho así y en principio, parece simple y palmario no deja de contener sus problemas, y problemas de gravedad suma. No los ofrecería, si fuese la nuestra una sociedad de firmes andamiajes, reposada, consistente y equilibrada; en caso tal ni llegaría a suscitarse la cuestión de un atentado serio a sus convicciones. Pero se trata de una sociedad fluida de jerarquías precarias y de equilibrio inestable; una sociedad llena de pugnas y sometida a transformaciones rápidas, cuando no a súbitas mutuaciones, en cuyo seno se descubren, no un edificio armónico de creencias sino ideales encontrados hostiles, y, en consecuencia, un modo de valorar flojo, indeciso y fluctuante.

Así, el núcleo de valores que reciben general reconocimiento —y que por ello se imponen a la creación artística con verdadera eficacia desde el seno de la sociedad— es reducido en grado sumo, y dilatadísimo, en cambio, el campo de lo contradictorio, discutible, opinable y sujeto a disensión. En aquello en que la gran masa del público posee una orientación fija, a la empresa productora, como entidad industrial, no le queda sino acatarla y servirla, acomodándose a ella de igual modo que procura hacerlo al resto de las exigencias del mercado. Ante un tema litigoso en torno al cual se encuentre polarizado el público en sectores contrapuestos, correspondería a la empresa, en cuanto tal, abstenerse de tocarlo —según ocurrirá en muchos casos—, o bien, lo que no es probable, servir en dos obras distintas a las tesis que se combaten.

Pero en la mayoría de los casos, la actitud del público será indecisa; suspenso, el juicio, estará dispuesto a aceptar el criterio valorativo que se le sugiera con suficiente fuerza persuasiva, ofreciéndose como una materia blanda, fácil de moldear mediante la propaganda. Entonces será la empresa quien adopte la decisión ante la que él vacila. Al hacerlo, no actúa ya a impulsos del móvil económico correspondiente a su condición; ahora se mueve con arreglo a intenciones *políticas*. ¿De dónde le vienen éstas? Una empresa industrial es un dispositivo

[3] En esta exigencia puede advertirse una forma rudimentaria de la "Justicia poética", sin la debida elaboración y desviada en una dirección lamentable.

técnico dispuesto para obtener una producción económica, y en su operación ordinaria se rige por las estrictas normas que conducen a su finalidad; pero, al mismo tiempo, se encuentra situada dentro de una conexión de intereses más amplia; sus elementos ocupan una posición dada en la sociedad, y están implicados vitalmente en sus problemas, desde esa posición. Y, pues conocen la eficacia social del instrumento que manejan, no es fácil que consientan en que se emplee contra sus intereses vitales.

Mas tampoco pretenderán utilizarlo directamente como medio de poder —en verdad, los métodos de propaganda entre los cuales contaría el cine se prestan mejor al asalto y ejercicio demagógico del poder público que al mantenimiento de la dirección social en un sentido conservador—; sino más bien como medio de explotación económica que les asegure influencia. Por eso, lejos de imponer orientaciones positivas en presencia de una indecisión por parte del cuerpo social, la empresa se limita a impedir que prosperen aquéllas que estima perjudiciales a los intereses amplios en cuya conexión se encuentra. También aquí actúa en forma indirecta: decide por exclusión.

Con esto hemos tropezado ya en un género de condicionamientos en que la obra de arte aparece mediatizada en su creación por limitaciones derivadas no del mercado a través de la estructura de empresa, sino de la empresa misma. Igual carácter negativo —si bien éste actuando desde fuera de la producción— enviste un segundo factor condicionante ajeno a las exigencias del mercado: me refiero a la censura oficial. En la situación "típica" la acción del Estado sobre el arte cinematográfico tiene un mero carácter restrictivo: aprueba o prohibe pero no imparte contenidos positivos, ni tampoco los sugiere. Como la empresa misma, trata de impedir la difusión de temas o de puntos de vista que considera atentatorios a determinados valores.

Sería, sin embargo, erróneo y precipitado —o erróneo por precipitado— reunir ambas clases de restricciones como complementarias, apoyándose en el hecho de que la empresa productora se encuentra en una conexión de intereses que la hace solidaria con la gran estructura económica donde también encuentra base el gobierno. La afirmación de que la censura de la empresa y la censura oficial son sendas manifestaciones de la voluntad de la clase gobernante confunde más bien que aclara las cosas. Por de pronto, a las autoridades públicas les proporciona su cargo, a más del sentido peculiar a su posición de grupo en la sociedad, perspectivas que proceden del ejercicio legítimo del gobierno sobre el conjunto del cuerpo social; y a consecuencia de estas perspectivas comunitarias que el gobierno añade a su particular perspectiva política, detendrán la atención sobre aspectos generales o

de repercusión remota que las empresas, en cambio, pasan por alto: es lo que ocurre, sobre todo, en el aspecto de policía de las costumbres, y también eventualmente en lo que pueda afectar a las relaciones internacionales. Pero, aparte el punto de vista general (todo lo matizado que se quiera) que su función le presta, el grupo de los gobernantes tiene posiciones e intereses propios, distintos de los de cualquier otro de los grupos que componen el plexo dominante en la vida social. Nada excluye, por ejemplo, que una empresa cinematográfica que por nada del mundo accedería a fustigar tales o cuales condiciones sociales del medio urbano se aviniera a atacar implacablemente otras análogas en el dominio de la agricultura; mientras que, acaso, el grupo gobernante creyera oportuno cerrar el paso a este ataque, sea por razones de orden público, sea por razones electorales de partido, sea por otras cualesquiera.

Estos son los principales condicionamientos sociales a que está sometida la creación artística en el cine, dentro de la situación "típica", es decir, a través de una estructura de empresa. Pero junto a ella hay que considerar una segunda situación, de menor entidad, sin duda, en cuanto al volumen mundial de la producción cinematográfica, pero que, en sí misma, debe parangonársele, pues representa un tipo independiente: es aquella en que la producción está a cargo de organismos oficiales. Ahí la estructura de empresa es substituida por una estructura de institución pública que —bajo las más diversas modalidades, e incluso imitando o transplantando en la medida de lo posible los rasgos formales y los procedimientos de la empresa industrial— responderá siempre a un fin político, en cuanto determinado por criterios de gobierno [4]. Habrá quedado eliminado el propósito de lucro, o relegado a un lugar accesorio; y, en cambio, la intención artística de la obra se encontrará sometida —o, si se prefiere, coordinada— a la intención política que la dirige.

Un examen comparativo de una y otra estructuras nos llevaría demasiado lejos, obligándonos a analizar los supuestos ambientales, ideológicos y sociales en que respectivamente se fundan. Quede consignado tan sólo que no parece haber forzosidad esencial que vincule la producción oficial a un sistema de monopolio. Tampoco ha de suponerse que el cine producido por instituciones públicas tenga que

[4] Fin político y criterio de gobierno no significa, desde luego y sin más averiguaciones, proselitismo o propaganda. Lo que convierte en "propaganda" a una producción, disminuyendo su valor artístico, es la subornación de las intenciones estéticas contenidas en ella a finalidades políticas; y esto puede ocurrir también en la obra de iniciativa y de factura privadas, como es el caso de las llamadas "obras de tesis".

ceñirse por eso a una finalidad inmediata y circunstancial, como con frecuencia ha ocurrido, o estar destinado a apoyar y difundir determinada tesis político-social. También dentro del sistema de empresa privada pueden lanzarse al público películas de este género, y no hay sino contemplar la balumba de las cintas de propaganda elaboradas durante los años de guerra en los estudios norteamericanos, para comprobarlo. Y de otra parte ¿qué impediría a una producción cinematográfica oficial el ocuparse en temas amplios y políticamente neutros? Aún aceptada la tesis de quienes consideran "propaganda" todo cine emanado del Estado, ¿por qué no esa forma sutil de la propaganda que se anula a sí misma y hace su más persuasivo argumento de la inhibición a favor de puras intenciones estéticas? En este caso la producción se encontraría limitada sólo por las fronteras de la concepción de la vida a que estuviera adscripto el Estado en cuestión —los mismos límites, en definitiva, que impone al cine de empresa el *ethos* público, si bien aquí sistematizados dentro de una doctrina oficial, que les añade rigidez.

Desde el ángulo de los intereses del arte sería muy difícil pronunciarse en principio a favor de uno u otro sistema; cada cual tiene sus ventajas peculiares y sus peculiares inconvenientes. Así, por ejemplo, el cine producido por entidades u organismos gubernativos compensaría su relativa falta de flexibilidad doctrinal con su relativa libertad frente a las exigencias de la masa de espectadores, que en el cine de empresa supone un constante tirón hacia abajo. Puede proponerse —y ser éste su fin político— objetivos de educación, insistiendo sobre las mejores predisposiciones humanas, aunque no sean las más comunes, y tratando de elevar la sensibilidad y enriquecer la mentalidad de esas masas, en vez de someterse a su tiranía. En cambio, está amenazado del enquistamiento característico del aparato oficial: el formalismo burocrático y, en general, todas las tendencias inherentes a la burocracia, pueden significar una rémora para la creación artística, tan pesada como la proverbial "miopía del empresario", y más difícil de vencer que ésta.

Los condicionamientos aludidos con referencia a las dos estructuras fundamentales, de empresa privada y de organismo oficial, corresponden a las exigencias técnicas de la producción cinematográfica y afectan con exclusividad a este arte. El artista no puede objetivar ahí sus inspiraciones si no es a través de una u otra estructura, o de dispositivos análogos, que mediatizan su creación. Fuera de eso, su obra estará sujeta además a todas las vinculaciones que unen la obra de arte al medio social en que se produce. Pero no estamos discurriendo aquí sobre las condiciones generales de la creación artística, sino acer-

ca de las condiciones concretas de la creación artística en el cine, y a ellas hemos de ceñirnos [5]. Por supuesto, el artista creador de obras cinematográficas [6], se encuentra, como cualquier otro artista, inmerso en el medio social y sometido a sus incalculables influencias: su concepto del arte, su idea de la misión que cumple, su mentalidad, sus temas, y hasta su sensibilidad misma son compartidos, y sólo sobre una ancha base comunitaria se alza lo que es en él absolutamente individual. Prescindamos, pues, de este orden general de condicionamientos para atenernos de manera exclusiva a los que dimanan de la peculiaridad del arte cinematográfico.

Hemos podido apreciar hasta ahora un conjunto de factores negativos y limitativos, derivados de la estructura técnica de la producción. De no actuar sino ellos, el efecto sería paralizador. No obstante, hay en esa misma estructura un estímulo continuado a la producción, independiente por completo de los estímulos espirituales de la crea-

[5] Conviene precaverse contra el error frecuente que transporta la distinción conceptual entre esencia y forma en el arte a su realidad misma, pues el valor de esa distinción es meramente lógico y solo útil a los efectos del conocimiento. De hecho, la esencia de la pintura, por ejemplo, es una con su forma, y aún con su técnica en el sentido más material en que pueda ser entendida. En cuanto al cine, es erróneo —y el equívoco de las "adaptaciones" da pábulo a este difundido error— considerar su técnica como un vehículo *formal* de creaciones artísticas susceptibles de adoptar ésa u otra forma. Por supuesto que la técnica del cine puede ser y es aplicada a fines no artísticos: información, publicidad comercial u otros, de igual manera que la imprenta se emplea en reproducir toda clase de textos escritos, y no sólo las composiciones literarias. ¿Pero el hecho de que veamos redactado el anuncio de una marca de jabones en forma de soneto "nos autoriza a pretender que en determinado soneto de Quevedo la esencia poética sea independiente de la forma? La distinción de forma y esencia es conceptual, y puede ser mantenida, por eso, en términos generales, como abstracción; en la obra concreta sólo se encuentra una unidad cerrada, indiscernible.

De ahí que el problema de la creación artística en el cine no se diluya en las variantes de una técnica distinta ni deba ser entendido como cuestión de adaptaciones, sino que reproduce en particular e íntegramente, el problema general del Arte.

[6] ¿A quién corresponde el título de *autor* de una obra cinematográfica? ¿a quién debe imputársele una creación artística en el cine? ¡Cuestión de serias perplejidades, e insoluble desde la posición individualista en que se concibe hoy la creación artística! Pues en el cine se descubre una pluralidad de factores dotados de iniciativa y provisto de título para reclamar la paternidad de la obra: director, autor del argumento, intérpretes principales, etc. Sin duda que, en un caso de verdadero genio, como el de Chaplin, todos estos aspectos se encuentran concentrados en la poderosa individualidad. Pero, por lo común, una película es una obra de arte colectiva, como acaso una catedral gótica o un cuadro de escuela, y deberá ser referida a quien, con autoridad última, coordine los elementos en juego. A los fines del presente estudio, basta con la referencia a su unidad ideal.

ción artística y originado en el mero hecho de constituir un mecanismo destinado a la elaboración de obras cinematográficas —sea para obtener de tal actividad un lucro como provecho del capital invertido o beneficio de empresa, sea para cumplir los fines establecidos por el poder público—. El poeta lírico, el pintor, el compositor, obedecerán en sus respectivas creaciones, antes que nada, a sus necesidades íntimas de expresión espiritual, y sólo de un modo accesorio a la consideración de compromisos contraídos u otras semejantes. Pero una organización productora de cine tiene que lanzar sin pausa obras al mercado, ya que ésta es la única razón de ser del dispositivo en que consiste. Y estas obras no pueden aparecer sino como unidades individualizadas, como *novedades*. La producción cinematográfica ha de cumplirse en un proceso de incesante renovación. Dentro de la situación "típica" [7], la industria del cine podría ser colocada en la misma línea de aquellas industrias que lanzan al mercado artículos de moda, o muy regidos por los criterios de la moda, donde la novedad es un factor capital [8]. Se trata, claro está de una aproximación exterior, pues la industria cinematográfica no opera la renovación de sus productos para satisfacer los estímulos sociales de la moda, sino en relación *con* necesidades de esparcimiento y derivación imaginativa que, en un sentido vago, pudiéramos considerar provisionalmente como de orden estético. Y puesto que, por otra parte, esos productos aspiran en general a ser tenidos por obras de arte, será inevitable para ella el valerse de artistas que aporten la requerida invención al proceso industrial.

[7] El cine producido y administrado por organismos oficiales puede ser más conservador, por cuanto es más independiente respecto del público. Nada impide en esas condiciones que se disponga la reposición periódica de obras anteriores, manteniéndolas, por así decirlo, en vigencia, de un modo sistemático, y no con el carácter accidental con que lo hacen las empresas. Sin embargo, junto a la renovación incesante impuesta al cine por el proceso industrial hay que apuntar —siquiera para las primeras fases de su historia— el impulso renovador nacido de su progreso técnico. Al Estado correspondería, en todo caso, cumplir también respecto del cine la función conservadora que, respecto de otras manifestaciones artísticas, cumple a través de los museos.

[8] El factor de la moda entra por mucho en el moderno proceso de producción. Está organizado éste de manera que requiere un estímulo constante al consumo en virtud de la condición dinámica de la economía; y claro está que conforme el artículo en cuestión se encuentre más alejado del concepto de "primera necesidad" se le unirán con mayor intención persuasiva los elementos pertinentes al complejo "moda-lujo", que inducen a renovarlo, a una adquisición no demandada por necesidades de uso. El extremo de esta línea corresponde a aquellos artículos —apenas distintos del adorno— cuyo único uso es el de expresar la distinción social como mera ostentación de aquel complejo. Por supuesto, en ellos la renovación es, no necesaria, sino esencial a la función que desempeñan.

La estructura técnica, como tal estructura, no tiene ni puede tener ningún estímulo creador; tiene tan sólo la necesidad de renovar sus producciones, y para ello ha de acudir a la inspiración de profesionales, que ella incorpora como elementos de su industria a quienes está encomendada la labor de tanteo, de ensayo, de invención, destinada a lograr la novedad que ha de lanzarse al público. Es interesante comprobar que la persecución de la novedad no difiere aquí substancialmente, en cuanto al procedimiento, del que se sigue en otras ramas de la industria cuya producción se encuentra más o menos gobernada por las leyes de la moda; y que, una vez lograda, también aquí se la explota, mediante la repetición y la imitación, hasta agotarla con la fatiga del mercado.

En esa necesidad de innovación es donde reside la coyuntura del artista, donde radican sus posibilidades para hacer valer su concepto del arte, para desplegar sus intuiciones, para crear su obra. La estructura técnica del cine no se limita a dejar algún campo libre al juego de la capacidad creadora del artista, sino que en cierto modo se encuentra a merced suya, puesto que sólo por su iniciativa puede funcionar. Nos encontramos, pues, con una situación paralela, aunque inversa, a la examinada antes con ocasión de las limitaciones impuestas por la empresa a la creación artística: podrá sin duda la empresa elegir entre las propuestas que le sean sometidas, y éstas podrán ser todo lo numerosas que se quiera; pero no le es dado salirse de ellas si ha de seguir produciendo. Por sí misma, nada puede inventar, no puede crear nada; cabe sin duda que elija lo peor, despreciando lo más valioso —pero también esto dentro de un cierto límite—: el límite de la sensibilidad media del público, al que va dirigida la producción. Si es improbable que una obra demasiado personal se abra camino, la pura inepcia tiene, en verdad, menos perspectivas de aceptación que la medianía discreta. De este modo, el público desempeña el papel de regulador entre el artista y la empresa; el éxito y el fracaso económico suministran el argumento eficaz con que el artista puede defender sus intuiciones y concepciones, remitiéndose así al único criterio objetivo que la empresa ha de reconocer como válido (si bien la validez del tal criterio viene a ser aceptada al final por la turbamulta de los artistas inferiores, en una confusión que encuentra alimento en el hecho de la popularidad efectiva de todo gran arte verdadero).

La coyuntura ofrecida al artista por la necesidad que la empresa tiene de renovar incesantemente su producción es aún más efectiva por cuanto parece coincidir —según podía esperarse de la unidad esencial de cada arte con su técnica, afirmada antes— con una tendencia inherente al arte cinematográfico mismo. Excedería a la ocasión y al

propósito de este trabajo el aventurarse en un estudio de la peculiaridad artística del cine y en un análisis de la emoción estética que persigue. Pero tampoco será inoportuno subrayar la comunidad de rasgos que presenta con la novela. No obstante las substanciales diferencias que de ella lo distinguen, no hay otro género de creación artística con el que aparezca más emparentado [9]. Tanto el cine como la novela son artes populares. Lo mismo que el espectador a las películas, el lector de novelas no les pide, en general, otra condición que la de ser entretenidas, poniendo todo su aprecio en la amenidad, en el valor de la intriga, en la fuerza del argumento. Esa emoción de la espectativa, de acontecimientos, ese hambre de novedades que presta su nombre a la *novela,* se da también para el cine, y está ausente casi por completo de las restantes manifestaciones del arte.

Menester será prestar algún día la atención debida a este hecho que, ya antes de ahora, me había salido al paso: el hecho de que, mientras la renovación del tema ha de haber sido sentida para el arte en general como un elemento perturbador de las percepciones estéticas, en el arte *moderno* —de que la novela y, más aún, el cine son exponentes— la emoción estética aparece vinculada a la sucesión de los hechos presentados, de modo tal que autoriza la sospecha de que su eficacia artística consistiera en suscitar una intuición esencial de la vida humana. Ello deberá ser relacionado entonces con las condiciones de una época de disolución social y de rápido cambio, que sólo a través de lo transitorio puede buscar lo eterno, y que imprime su huella incluso en las viejas formas consolidadas del arte, hasta en el teatro —trivializado al despojarlo de su ritual carácter de celebración—, y hasta en la poesía, acuciada por el incongruente prurito de novedad.

Pero, precisamente por ser ésta una tendencia nacida de los caracteres de nuestro tiempo, la novela y el cine, que responden a ella con plenitud y, valga la frase, son hijos suyos, deben ser tenidos, en cuanto son comunes por formas de manifestación artística represen-

9 ROGER CAILLOIS, en su *Sociología de la Novela* ha señalado con acierto la correspondencia efectiva del cine con la novela, y no con el teatro como pretende la habitual aproximación. Esta última procede, en efecto, de asociaciones superficiales, nacidas sobre todo de la identidad o semejanza del local donde se desarrolla el espectáculo. Sin embargo, suele pasar desapercibido el hecho decisivo de que, en el cine, falta esa comunicación que convierte a la sala en un conjunto orgánico, y que tan evidente se hace en los entreactos teatrales, mientras que el espectador cinematográfico, tal vez en parte por efecto de la necesidad técnica de proyección en la oscuridad, se mantiene tan aislado del resto y tan sumido en sí mismo como el lector que, en su casa o en una biblioteca, sigue el desarrollo de una novela.

tativas de la situación cultural presente a través de las que se cumple *adecuada* realización del valor estético. De este modo, aparece destacada la conexión sociológica del arte cinematográfico en el momento central de la creación misma, a la vez que se aclara la causa de su popularidad. Pues claro está que la condición para que sea popular una determinada forma de arte —como tal forma, y no en tales o cuáles obras— es que la intuición estética que persigue responda a la situación cultural de la época [10].

Pero si la esencia artística del cine lo aproxima a la novela hasta el punto de identificar sus fines estéticos, en cambio son de una eficacia social incomparablemente superior sus peculiares medios. Pasando ya a la otra vertiene sociológica de esta consideración: —efectos del arte cinematográfico sobre el público—, resulta evidente que, por mucha difusión que una novela alcance, nunca llegará a penetrar en el cuerpo social con la intensidad y amplitud del cinematógrafo. En verdad, ningún arte puede comparársele desde este punto de vista, pues la forma de socialización que él produce rebasa las que suelen reconocerse al arte *stricto sensu*, y difiere de ellas. Basta para apreciarlo con echar un vistazo de intención comparativa hacia el público sobre el que opera cualquier otra manifestación artística, tomando, por ejemplo, como punto de referencia la pintura o la música. El público de las exposiciones, no menos que el de los conciertos, está *constituido* en función de arte correspondiente y de sus objetivos estéticos. Podrá sin duda responder a una orientación artística mala, ser desviado por el mal gusto o mantenerse al nivel de un gusto pedestre: pero, con tino o desatino, se orienta hacia el valor estético de un modo resuelto, y esto le presta homogeneidad, lo hace coherente dentro de las articulaciones que un análisis elemental descubre pronto en su seno. Así, es fácil establecer ahí la presencia: a) de los propios cultivadores del arte en cuestión; b) de artistas profesionales de otras artes; c) de los profesionales del tráfico artístico (marchantes, empresarios, editores, etc.); d) de los *snobs;* e) de los aficionados; f) de la "sociedad", en la medida en que sea de "buen tono" o esté "bien visto" interesarse por el Arte, o por determinado arte, o por determinado sector, o por

10 El carácter popular del cine nada presupone en cuanto al valor de sus producciones: la mayoría serán de una calidad estética mediocre o francamente pobre, las habrá buenas y excelentes y quizás no falten algunas que merezcan la consideración de obras maestras. Pero, en cambio, hace aparecer como insignificantes y desprovistas de sentido, las tentativas de un cine "experimental" o "puro", destinado a las minorías. Un arte para minorías sólo puede lograrse en medida considerable y ser un gran arte cuando sea el arte de una sociedad regida por esas minorías; en una sociedad dominada por las masas, si acaso puede haber un gran arte, no será sino un arte popular.

determinada dirección, etc. Este público constituye un grupo substantivo, cuyos componentes llegan a reconocerse (los concurrentes a exposiciones o conciertos se terminan por conocer unos a otros, cuando menos "de vista") como incluidos dentro de una forma de distinción.

Para encontrar algo semejante en relación con el cine hay que reducirse a ese "cine de arte" cuyo caso particular requiere consideración aparte [11]. Fuera de él el público de cine carece de toda especialidad, de toda articulación interna y de toda coherencia. Es el público general, la gran *masa* de nuestra actual sociedad que llena cervecerías, trenes y playas. Si en esa masa se produce alguna diferenciación es a base del criterio impersonal y neutro de los precios. No está excluido, por caso, que haya locales de moda, y días de moda en ellos, y que con pretexto de una exhibición cinematográfica se desarrolle un acto social; pero se trata de un pretexto, y la socialización no está suscitada ahí por el arte cinematográfico mismo, sino por factores ajenos al programa. Este público general ve en el cine, no un arte, sino una diversión. Lo toma como un espectáculo público destinado a procurarle esparcimiento, la misma finalidad, en definitiva, que reconoce a la novela [12]. Pero ¡cuánto más poderosa no será la influencia que sobre él ejerce!

Por de pronto, el público espectador de cintas cinematográficas es incomparablemente más extenso que el público lector de novelas, aun incluidas las del género ínfimo de aventuras. La condición de espectáculo público que en el cine concurre atrae hacia él a elementos que en otro caso no hubieran buscado esparcimiento en la lectura, sino en salones de baile, reuniones sociales, expendios de bebidas, salas de juego, paseos al aire libre, deportes, etcétera. Su carácter de exhibición lo pone al alcance de psiquismos torpes o perezosos, incapaces

[11] El "cine de arte", que se ha intentado de diversos modos —por lo general, mediante sociedades, o en salas especializadas—, tuvo como base las obras de cine experimental o destinadas a minorías. Pero pronto debió alimentar sus espectáculos con producciones ordinarias seleccionadas de entre las que circulan en el mercado. El grupo de afiliados o frecuentadores se constituye en una intencional acentuación del interés estético. Este "cine de arte" viene cumpliendo, en parte, la función conservadora de museo.

[12] Mas no se piense que por esto ha de ser un arte espúreo. Ello equivaldría a deprimir el valor estético de la arquitectura por razón de su finalidad utilitaria, el de la tragedia griega o los autos medioevales a causa del papel religioso que suele reconocérseles. Si en su conceptuación debe estar libre el arte de implicaciones ajenas a la emoción estética, en la práctica nunca puede aparecer desnudo de ellas: el principio del "arte por el arte" —que, por lo demás no puede apoyar su postulado en ejemplos— corresponde a un momento cultural singularísimo, del que provienen muchas de nuestras actuales aprensiones.

de la participación activa requerida por la lectura; no solicita el esfuerzo imaginativo demandado por ésta a través de un proceso intelectual relativamente indirecto: pone a contribución el sentido de la vista que, en la especie humana ,constituye el más directo camino de la percepción. Con esto, no sólo ensancha la base de su público en una medida incalculable, sino que también intensifica en análogas proporciones su poder de persuación, prestando a sus sugestiones la fuerza de la evidencia bajo la forma más cruda, más inmediata; aquello de que el cine nos quiere persuadir no nos es referido: "entra por los ojos", y de esta manera queda idsminuida hasta lo indecible, cuando no eliminada la capacidad de defensa del espectador, pues el ejercicio de la facultad crítica pide un entrenamiento y un esfuerzo mucho más intenso cuando ha de ejercitarse frente a lo que está discurriendo ante nuestros ojos que cuando ha de ejercitarse frente a lo que llega a nuestro conocimiento por caminos desviados. En general, no puede esperarse de una masa expectadora que ha sido atraída precisamente al espectáculo por las facilidades que ofrece a su pereza mental; de una masa que es, ya en sí misma, sugestible al extremo.

Hay que sumar a todos estos factores de atracción, la producida a través del juego de los precios. El precio del espectáculo cinematográfico está gobernado por los cálculos de empresa según el criterio de un consumo en masa, y con vistas a la concurrencia que puedan hacerle otras diversiones, de manera que se ponga al alcance del mayor número. De hecho, aparecer regulada la colocación en el mercado en forma tal que, siguiendo el oportuno ritmo, alcanza a todas las capas de población y penetra hasta en los más pequeños núcleos rurales del mundo entero, actuando incluso sobre elementos humanos que hasta ahora yacían sumidos en formas culturales elementalísimas, tradicionales y estáticas.

En este sentido, bien puede afirmarse que la primera y más general influencia del cine consiste en suscitar una poderosa unificación espiritual, cooperando al proceso técnico que tiende a borrar diferencias y acelerando la asimilación de las más distintas poblaciones del planeta dentro de unas formas de vida comunes. Se comprende que si el uso de los mismos utensilios mecánicos lanzados en masa al mercado mundial por el industrialismo moderno tiende ya a configurar en modo homogéneo la mente de hombres pertenecientes a civilizaciones diversas, ha de ser mucho más decisiva en tal aspecto la actuación del cine, que impone, no ya las estructuras externas y técnicas de la vida, sino sus criterios e ideales, impartidos por medio de la más irresistible sugestión.

Y ¿cuáles habrán de ser los sistemas de valores cuya vigencia pro-

paga el cine, sino los que dominan en aquella comunidad de cultura y, dentro de ésta, en aquel grupo social, donde la producción cinematográfica toma origen? [13]. Su salto de la pantalla a la realidad social se advierte por de pronto en lo más superficial y llamativo: se imitan trajes, peinados, fantasías, gestos y maneras, todo lo que, en términos amplios, puede considerarse *moda*. Pero si resulta barata la comprobación del hecho en estas superficialidades móviles, será cada vez más arduo observarlo conforme va calando en más profundos estratos. Sin embargo, es evidente que el cine pone en circulación, por ejemplo, determinados ideales de belleza física, presta valor a determinados prototipos sociales [14], aureola determinados sentimientos, justifica determinados tipos de conducto y establece determinados patrones morales.

Estas vigencias —lo hemos visto antes— proceden, cuando no de criterios de gobierno, de los promedios sociales dominantes en la comunidad de origen. Pero su medida estimativa es propuesta, fuera de ésta a la aceptación universal, y de tal forma porque las resistencias que pudieran oponerle las diversidades culturales quedan anuladas por el prestigio del poder y por esa idealización de lo ajeno y distante a que la imaginación propende siempre.

La excelencia con que satisface el cine las necesidades imaginativas de las multitudes es, por otra parte, la raíz más vigorosa de su poder sugestivo. No las sirve tan sólo al ofrecer la vida concentrada de los grandes centros a la contemplación de los públicos provincianos y rurales, y de los públicos de los países "atrasados", sino también suministrando al público en general la *compensación* —antes aludida— que es reconocida función del arte. Esa compensación responde, por supuesto, a lo que el hombre medio siente frustrado en su propia vida; pero, al ofrecérselo en forma positiva como alimento imaginativo de sus emociones, al concretarse en una fábula, le presta un sesgo provisto de virtud formativa sobre los ideales mismos. Valga de ejemplo la compensación de impulsos violentos reprimidos a través de las películas de *cow-boys* o de *gangsters*, de que tan pródigo se muestra el cine norteamericano: es probable que, al tiempo de procurar derivativo a aquella energía, aconsejen apreciaciones inadecuadas sobre el

[13] Se insinúa aquí el tema —vital para nosotros en cuanto roza a los contactos culturales— del cine como instrumento de poder. Lo dejo intacto, con sólo haber consignado la observación de que, en este plano, también el cine de empresa es "propaganda". Esto, aparte de la función de *prestigio* que todo arte desempeña.

[14] A este propósito sería muy ilustrativo, por ejemplo, una comparación estadística de las profesiones y demás circunstancias sociales de los héroes y heroínas de película.

valor de la vida humana, o la relación con los bienes materiales, o con la autoridad pública, etc. Lo mismo puede decirse acerca de la derivación imaginativa de instintos sexuales reprimidos: será difícil evitar que lleve aparejada una exaltación de conductas inconvenientes.

Pero el estudio detallado de los efectos sociales del cine requeriría, para evitar el riesgo de divagaciones desprovistas de valor, estar apoyado en una material donde estuvieran sistematizadas observaciones concretas —material del que no disponemos.

FRANCISCO AYALA

SUR, Nº 137, marzo de 1946

ESBOZO DE UNA PSICOLOGÍA DEL CINEMATÓGRAFO [1]

Si Giotto, y aún Clouet, hubiesen viajado de un extremo a otro del mundo, la pintura que habrían podido ver les hubiese parecido, a pesar de todo, familiar. Se habría establecido un fácil diálogo entre ellos y los pintores persas o chinos. Para *representar las cosas,* se planteaban los mismos problemas.

Que Rubens o Delacroix hubiesen hecho el mismo viaje, y toda la pintura encontrada a su paso les habría parecido arcaica, así como la de ellos habría resultado incomprensible a los pintores no europeos: sus medios de representación no eran iguales a los de estos últimos. Chinos y persas ignoraban y desdeñaban la profundidad, la perspectiva, la iluminación, la expresión. Europa y el resto del mundo habían dejado de concebir de la misma manera la *función* de la pintura. Desde el fin del barroco, entre el arte de Occidente y las demás artes, pasadas y presentes, hubo una diferencia fundamental: las búsquedas de la pintura de Occidente ocurrían en un mundo de tres dimensiones.

No faltaban causas para ello. En el mundo que sólo había conocido representaciones más o menos sutilmente simbólicas, el cristianismo introdujo la *representación dramática,* ignorada hasta entonces. El budismo tiene escenas, pero no drama; la América precolombiana tiene figuras dramáticas, pero no escenas. El debilitamiento mismo de la cristiandad, lejos de aminorar el sentido occidental del drama, lo reforzó; al mismo tiempo reforzó un sentido más profundo del cual aquél es una de las apariencias: esa conciencia del Otro, esa necesidad de relieve, de volumen, esa necesidad fanática del *Objeto,* esencial al Occidente y vinculada a su conquista política del mundo. Europa sustituye el relieve a la unidad del tono, la historia a los anales, el drama a la tragedia, la novela al relato, la psicología a la cordura, el acto a la contemplación: el hombre a los dioses.

[1] Este artículo del cual tenemos la exclusividad en la América latina, se publicó en el último número de "Verve" aparecido durante la guerra, actualmente agotado, y que no pudo entonces conocerse fuera de Francia. (*N. de la R.*)

A este respecto sólo podría extraviarnos la idea que nos hacemos en 1940 de la calidad: a menudo la más grande pintura contemporánea tan sólo posee dos dimensiones. El problema no es de orden artístico. Es más profundo: depende la civilización misma de las relaciones del hombre y del mundo. En uno de los polos de la expresión humana están el mimo, el bailarín chino o javanés, el actor griego y el recitante de nôs que salmodian bajo su máscara; en el otro, una palabra aparentemente estenografiada y todos los zumbidos de la noche, un rostro cuya fugitiva expresión llena una pantalla de cinco metros: el film.

Si un hombre insensible a la pintura en tanto que arte visita hoy un museo, se enfrenta con una continuidad de esfuerzos bastante parecidos a los de las ciencias, por *representar las cosas.* Un Rubens es para él más "parecido", más convincente que un Giotto; un Botticelli más que un Cimabue. Ve en la pintura un medio de recrear el universo conforme al testimonio de sus sentidos. Ahora bien: desde el siglo XIII hasta los maestros barrocos, *a la vez* lo que vemos en ella y un esfuerzo por representar seres y cosas, especialmente escenas de ficción, de la manera más evocadora y persuasiva. La confusión entre lo que hoy llamaríamos el arte de la vida pintura, y los medios de representación, hace decir a los visitantes domingueros de los museos frente a tales o cuales figuras (siempre posteriores al Renacimiento): "Está que habla"; pero es lo mismo que hacía decir al pueblo de Florencia refiriéndose a los personajes de Giott: "Son más verdaderos que la vida"; y quizá el entusiasmo toscano ante las nuevas madonas no era a tal punto distinto del que hoy excitaría una televisión súbitamente difundida.

Pero al terminar la época barroca se produce un hecho absolutamente nuevo en la historia de la pintura: ésta deja de descubrir nuevos medios de representación del mundo. Van a convertirse en lo que llamamos pintura —cuestión de artistas. Ya ninguna multitud desfilará apasionadamente ante un cuadro. Líneas y colores serán cada vez más la expresión de un mundo interior. Mientras sube el cladestino florecimiento de la pintura moderna, las búsquedas de representación se petrifican en una delirante y morbosa demanda de movimiento.

No sería un hallazgo "artístico" lo que habría de permitir la posesión del movimiento. Lo que piden los ademanes de ahogado del mundo barroco no es una modificación de la imagen; es una sucesión de imágenes. Y no es sorprendente que un arte todo de gestos y sentimientos, obsesionado por el teatro, acabe en el cinematógrafo...

II

A mediados del siglo XIX, en tanto que nace la fotografía, la pintura occidental abandona formalmente dos dominios que hasta entonces le habían pertenecido: la representación de los sentimientos y la ficción. Vuelve a ser plástica pura y, muy a menudo, se limita de nuevo a dos dimensiones.

La "competencia al estado civil" se ejerce por la fotografía. Pero, para representar la vida, la foto —que pasa en treinta años de un primitivismo inmóvil a un barroco más o menos frenético— no hace sino encontrar nuevamente, uno tras otro, todos los antiguos problemas de la pintura. Se detiene donde aquella se detendrá. Y tanto más paralizada cuanto que no tiene ficción: fija el brinco de una bailarina, pero no hace entrar a los Cruzados en Jerusalén. Y la voluntad de representación de los hombres, desde los rostros de los santos hasta las más absurdas imaginaciones históricas, se ha aplicado siempre a lo que no habían visto nunca como a los que ya conocían.

Tanto en la foto como en la pintura el esfuerzo continuado durante cuatro siglos para poseer el movimiento se detenía, pues, en el mismo punto; y el cinematógrafo, aunque permitiera fotografiar el movimiento, sólo sustituía con una gesticulación móvil la gesticulación inmóvil. Para que continuara el gran esfuerzo de representación, allí donde se empantanó el barroco, había que independizar la cámara de la escena representada. El problema no estaba en el movimiento de un personaje del interior de una imagen sino en la sucesión de planos [2]. No habría de resolverse técnicamente, por una transformación del aparato, sino artísticamente, por la invención del corte.

El cinematógrafo, mientras no era sino el medio de reproducción de personajes en movimiento, no era ni más ni menos un arte que la fotografía o la foto de reproducción. En un espacio fijo, generalmente una escena de teatro verdadero o imaginario, los actores evolucionaban, representaban una pieza o una farsa que el aparato se limitaba a registrar.

El nacimiento del cinematógrafo en tanto que medio de expresión (y no de reproducción) data de la destrucción de ese *espacio fijo*; de la época en que el "cortador" imaginó la división de su relato en planos; ideó fotografiar, no una escena, sino una sucesión de instantes de una escena: ideó aproximar su aparato, es decir, agrandar los

2 El plano es la unidad cinematográfica. Los planos cambian cuando la cámara cambia de lugar y de ángulo. Esta sucesión de planos constitupe el corte. Diez segundos es actualmente su duración media.

personajes en la pantalla cuando era necesario —y hacerlos retroceder; sobre todo, sustituir al proscenio de un teatro el campo; el espacio que estará limitado por la pantalla, el campo a donde el actor entra, o del cual sale, y que el director escénico *elige* en vez de estar aprisionado por él. El medio de reproducción del cine es la fotografía móvil, pero su medio de expresión es la sucesión de los planos.

La leyenda quiere que Griffith, conmovido por la belleza de una actriz, mientras rodaba una de sus películas, decidiera rodar nuevamente, de muy cerca, el instante que lo había emocionado, tratando de intercalar, en su lugar, e inventado de este modo el primer plano. La anécdota muestra bien en qué sentido se ejercitaba el talento de uno de los grandes directores del cine primitivo, cómo trataba menos de obrar sobre el actor (modificando su juego, por ejemplo) que de modificar su relación con el espectador (aumentando la dimensión de su rostro). Y hace sensible un hecho que conocíamos y olvidábamos: muchos años después que los fotógrafos más mediocres habían tomado la costumbre de fotografiar a sus modelos de cuerpo entero, o de medio cuerpo, o de aislar su rostro, sucedió que atreverse a fotografiar un personaje de la cintura para arriba fue decisivo para el cinematógrafo. Puesto que, siendo fijos la cámara y el campo visual, rodar dos personajes de la cintura para arriba hubiese obligado a rodar de igual manera todo el film, hasta el instante en que, precisamente, se descubrieran los planos y los cortes.

Por lo tanto, de la división en planos, es decir, de la independencia del operador con relación al objeto, nació la posibilidad de expresión del cinematógrafo, es decir, nació el cinematógrafo en tanto que arte. A partir de entonces, *pudo* buscar la imagen, la sucesión de imágenes significativas y reemplazar su mutismo por esa elección.

III

El cine hablado habría de modificar los datos de este problema. No, como se ha dicho, "perfeccionando" el cinematógrafo mudo. El cine hablado no es un perfeccionamiento del mudo, así como el ascensor no es un perfeccionamiento del rascacielo. El rascacielo ha nacido del descubrimiento del cemento armado y del descubrimiento del ascensor. El cine moderno no ha nacido de la posibilidad de hacer oír palabras cuando hablaban los personajes del mudo, sino de las posibilidades de *expresión* conjugadas de la imagen y del sonido. Mientras éste es sólo fonografía, continúa siendo tan irrisorio como lo fue el cine mudo mientras permaneció siendo fotografía. Se con-

vierte en arte cuando los directores escénicos comprenden que el abuelo del sonido cinematográfico no es el disco sino la composición radiofónica.

Cuando los artistas reconstituían por radio el proceso de Juana de Arco o la Sesión del 9 Thermidor, se trataba ante todo para ellos de representar una obra nueva, cuyo texto estaba condicionado por los medios de reproducción a los cuales se destinaba. No había, pues, que elegir actores para repetir las frases del *Monitor*, sino obtener de la "estenografía" del Monitor ciertos instantes de la sesión célebre, y hacer con ellos un montaje. La versión que nos ha llegado de la sesión de Thermidor es abrumadora, como toda estenografía, por su longitud.

Estamos tentados de creer que esa elección se ha dado de una vez por todas; que existen desde la noche en que cayó Robespierre, instantes privilegiados que todo arte utilizará. Parece, a primera vista, que ciertas partes determinadas de todo caos, de toda vida, sean la materia prima de todo arte; y que otras partes continúen para siempre informes, y estén muertas por ello. Hay en esto una confusión entre el instante sugestivo, significativo, propiamente "artístico" y la frase histórica. Sin duda, en todo caos existen instantes privilegiados, pero los determinan precisamente cada una de las artes que deben expresar ese caos. En el instante en que Robespierre no puede hacerse escuchar, el hecho decisivo para la radio es quizás su voz que naufraga; para el cine, en cambio, es quizá la distracción de uno de los guardias, ocupados en ese minuto de echar a unos muchachos o de buscar su encendedor...

En el siglo XIX se han creado, por vez primera, artes inseparables de un medio mecánico de expresión; no susceptibles de reproducción sino expresamente destinadas a la reproducción. Ya los más hermosos dibujos pueden reproducirse de manera satisfactoria; sin duda, ocurrirá lo mismo con los cuadros antes de que este siglo termine; pero ni los dibujos ni los cuadros han sido hechos para ser reproducidos. Son en sí mismos su propio fin [3]. El ínfimo instante teatral que permite rodar un plano cinematográfico aislado, con sus verdaderos actores, está condenado de antemano; hasta es menos valioso que el cobre usado de un grabador. Está hecho *para* la fotografía que de él habrá que tomarse, y sólo para ella, así como una pieza radiotelefónica está hecha para ser registrada en un disco, luego proyectada en el micrófono.

Pero el poder de expresión de los sonidos registrados, bastante débil cuando los trasmiten el disco y la radio, llega a ser muy grande

[3] Cfr. a este respecto el notable trabajo de Walter Benjamín.

cuando encuentra en la imagen su contrapunto. La invención del relieve será tan sólo un perfeccionamiento; pero el cine sonoro es al cine mudo lo que la pintura es al dibujo.

Al principio se dieron tan poca cuenta de que el sonido era un dominio de expresión, que el cine hablado pareció llevar sencillamente el cine a sus comienzos. Así como los primeros directores escénicos trataban de fotografiar imágenes del teatro, el cine hablado no encontró nada más urgente que fotografiar piezas teatrales; el diálogo estaba asegurado, el metraje era conveniente; el resultado, desolador.

IV

El teatro —en los países donde ha continuado poderosamente viviente: Rusia, Alemania, Estados Unidos— aspiraba desde hacía veinte años al cinematógrafo. Los grandes directores escénicos se esforzaban al principio en hacer que una pieza teatral fuera algo más que una serie de conversaciones. Una pieza es gente que habla; todo el genio de Meyerhold no tendía sino a sugerir un mundo alrededor de sus pláticas. Pláticas en torno a las cuales el cine hablado permitía colocar la calle verdadera y el decorado fantástico, la sombra de Nosferatu así como el cielo y el mar.

El hecho de que el teatro, que vive de expresar sentimientos, no tenga otros medios de acción que la palabra y el gesto, hace de él, frente a la amenaza del cine hablado, un arte casi tan amputado como el cine mudo. Un actor de teatro es una cabeza pequeña en una gran sala. Ventaja infinita para el cine, pues determinados instante que el teatro no pudo nunca expresar sino por el silencio, ya la pantalla muda los había amueblado con la infinita diversidad del rostro humano.

Y con la dimensión de los personajes en la pantalla permitía al actor escapar a la inevitable gesticulación, a todo eso que el juego teatral, para ser percibido, debe conservar de simbólico. Comparada a un buen film mudo, la pieza teatral tenía algo de pantomima. A pesar del micrófono (y a causa de él) la voz rápida o murmurada del cinematógrafo es más verdadera qué la del mejor actor que represente en una gran sala.

El problema principal del autor de un film hablado es saber *cuándo* sus personajes deben hablar. En el teatro, no lo olvidemos, se habla siempre.

Salvo durante los entreactos. El entreacto es una de las grandes ventajas del teatro. Suceden cosas mientras ha bajado el telón. El

autor dramático las hará conocer por alusiones. Para librarse de los instantes muertos, la novela tiene la página en blanco que separa las partes; el teatro, el entreacto; el cinematógrafo, poca cosa.

Un profesional responderá que dispone de la división en secuencias; que cada secuencia acaba en una esfumatura, y que la esfumatura sugiere al espectador el transcurso del tiempo. Es verdad, pero muy relativamente: sugiere el trascurso de un tiempo durante el cual no se han producido actos [4].

Al revés del tiempo del entreacto, que *puede* ser un tiempo amueblado, el de la esfumatura apenas permite alusiones a lo que lo ha llenado, si aquello que lo ha llenado implica la modificación de los personajes.

Por el contrario, así como el drama no puede nunca retroceder en el tiempo, pasar del hombre maduro al adolescente, el cine lo consigue. Penosamente, pero lo consigue.

En suma: la secuencia es el equivalente del capítulo. El cine no posee esa más amplia división que expresan las partes en la novela y los actos en el teatro. El cine mudo poseía partes; el hablado, no; y quienes hacen los cortes reconocen en ello uno de los principales obstáculos. Pues el cine hablado no quiere vacíos y coloca la continuidad del relato en el primer plano de sus medios de acción.

Porque el cine hablado se ha convertido en relato; y su verdadero rival no es el teatro sino la novela.

V

El cine puede contar una historia, y es ése su poder; ya cuando se inventó el cine hablado el cine mudo había tomado mucho de la novela.

Se puede analizar la puesta en escena de un gran novelista. Bien que se proponga el relato de hechos, la pintura o el análisis de caracteres, o hasta una interrogación sobre el sentido de la vida, bien que su talento tienda a una proliferación, como el de Proust, o una cristalización, como el de Hemingway, está siempre llevado a contar, es decir, a resumir, y a poner en escena, es decir, a dar vida. Llamo puesta en escena de un novelista la elección instintiva o premeditada de los instantes a los cuales se aferra y de los medios que utiliza para darles una especial importancia.

En casi todos nosotros, la señal inmediata de la puesta en escena es el paso del relato al diálogo.

[4] Salvo excepciones (*El ángel azul*, por ejemplo) que habría que analizar.

En la novela, el diálogo sirve para tres cosas:

Primero, exponer. Es éste el procedimiento inglés de fines de siglo XIX, el de Henry James y Conrad. Tiende a suprimir el absurdo de un novelista omnisciente, y reemplaza una convención por otra aún más sensible. El cine —como la novela moderna, por otra parte— tiende a servirse lo menos posible de ese diálogo.

Segundo, caracterizar a los personajes. Stendhal pensaba mucho más en caracterizar a Julien Sorel por sus actos que por el tono de su voz; pero el problema del tono pasa, con el siglo XIX, al primer plano de la novela. Se convierte en uno de los medios para expresar el carácter, uno de los medios de la existencia misma del personaje. Proust, que veía poco a sus personajes, los hace hablar con un arte de ciego que da la impresión de que muchas de sus escenas, bien leídas, serían más agudas en la radio, donde el actor es invisible, que en el teatro. Pero el cine, como el teatro, asigna menos importancia que la novela al diálogo de toma, porque el *actor* debe bastar para dar existencia al personaje.

Por último, el diálogo esencial: el de la "escena".

Éste no es para desarrollar. Es lo que de él hace cada gran artista: sugestivo, dramático, elíptico, de pronto aislado de todo en el mundo, como en Dostoievsky, o ligado al universo, como en Tolstoy. Pero en todos ellos es el gran medio de acción sobre el lector, la posibilidad de hacer una escena *actual* — la tercera dimensión.

Es en este diálogo —cuya naturaleza y eficacia acaba de descubrir el film— que el cine basa actualmente parte de su fuerza. En ciertos films de los últimos tiempos, el director escénico *pasa al diálogo*, después de grandes partes de escena muda, exactamente como un novelista pasa al diálogo después de grandes partes de relato.

El novelista dispone de otro poderoso medio de expresión: vincular un momento decisivo de su personaje con la atmósfera o el cosmos que lo rodea. Conrad lo emplea casi sistemáticamente y Tolstoy ha obtenido mediante ello una de las más hermosas escenas novelescas del mundo: la herida del príncipe Andrés en Austerlitz. El cine ruso lo empleaba con vigor en su gran época; desaparece a medida que las entradas aumentan.

Sin embargo, la novela conserva sobre el film una ventaja considerable: la posibilidad de pasar *al interior del personaje*. Con todo, la novela moderna parece cada vez menos dispuesta al análisis de los personajes en sus instantes de crisis; por otra parte, una psicología dramática —la de Shakespeare y, en buena medida, la de Dostoievsky, en que los secretos son sugeridos, bien por los actos, bien por las semiconfesiones (Smerdiakov, Stavrouguine) — no es, quizá, ni menos

poderosamente artística ni menos reveladora que el análisis. En fin, si la parte de misterio de todo personaje no elucidado se expresa por el misterio del rostro humano, como puede serlo en la pantalla, quizá ello contribuya a dar a una obra ese sonido de cuestión planteada a Dios sobre la vida, del cual algunos ensueños capitales –los grandes relatos de Tolstoy, por ejemplo– obtienen su grandeza.

VI

El cinematógrafo, desde sus comienzos pueriles hasta los últimos films mudos, parecía haber conquistado dominios inmensos; desde entonces ¿qué ha ganado? Ha perfeccionado su iluminación y su relato, su técnica pura; pero en el dominio del arte...

Aquí llamo arte a la expresión de las relaciones desconocidas y convincentes entre los seres, o entre los seres y las cosas. El gran cine mudo no ha ignorado ese dominio. El cine norteamericano de los últimos tiempos, y tras él los demás cinematógrafos, se ocupa ante todo (lo que es natural en él, en tanto que industria) de perfeccionar su poder de distracción y entretenimiento. No es literatura, es periodismo. Pero, en tanto que periodismo, encuentra de nuevo, quiéralo o no, un dominio del cual el arte no puede nunca permanecer ausente: el mito. Y toda la vida del cine, desde hace una respetable docena de años, consiste en trampear con el mito.

El primer síntoma de ese juego de escondidas es la relación del argumento con las estrellas, varones y mujeres, preferentemente mujeres. Una estrella no es, ni mucho ni poco, una atriz que hace cine. Es una persona capaz de un mínimo de talento dramático cuyo rostro expresa, simboliza, encarna un instinto colectivo: Marlene Dietrich no es una actriz como Sarah Bernhardt, es un mito como Friné. Los griegos habían dotado sus instintos de vagas biografías; así hacen los hombres modernos que inventan para los suyos historias sucesivas, como los creadores de mitos inventaron, uno después de otro, los trabajos de Hércules.

Así resulta que las estrellas conocen oscuramente los mitos que encarnan y exigen argumentos capaces de continuarlos. El público, *a causa de* los primeros planos, las conoce como no conoció nunca a los actores de teatro. Y la vida artística de los unos se desarrolla en sentido inverso de las de los otros: una gran actriz es una mujer capaz de encarnar un gran número de papeles diferentes; una estrella es una mujer capaz de hacer nacer un gran número de argumentos convergentes.

Las pantomimas, antaño, atribuían innumerables aventuras a algunos personajes de la comedia italiana. Y los fervientes del cine saben bien que, a pesar de los esfuerzos del argumento para singularizar a los personajes, el actor domina siempre: así como se vio a Pierrot ladrón, Pierrot ahorcado, Pierrot borracho y Pierrot enamorado, se va a ver a Garbo reina y a Garbo cortesana, a Marlene prostituta y a Marlene espía, a Stroheim en Gibraltar, Stroheim en Belgrado, Stroheim en la guerra, a Gabin legionario y Gabin vagabundo.

Carlitos es el ejemplo perfecto. He visto en Persia un film que no existe: se llamaba la Vida de Carlitos. Los cinematógrafos persas son al aire libre; sobre las paredes que rodean a los espectadores, gatos negros, sentados, miraban. Los negociantes armenios habían hecho un montaje con todas las películas cortas de Carlitos, con bastante astucia, y el resultado, un film de largo metraje, era sorprendente. El mito aparecía al estado puro.

Lo que el autor nos muestra con evidencia es verdad, sin duda, en lo que se refiere al argumento. Los Nibelungos son un mito ilustre: el mayor éxito internacional de René Clair, *El millón*, es el mito rejuvenecido de Cenicienta; más sutilmente hay mito en *Potemkin*, en *La Madre*, en los grandes films suecos, en el *Angel azul*, en *Yo soy un fugitivo*; en todo Carlitos. Entre otros mitos modernos, la justicia bajo la forma individual o colectiva, y la sexualidad, están lejos de haber agotado su poder.

El cine se dirige a las masas, y las masas aman el mito, para bien y para mal. La guerra bastaría para mostrárnoslo, si quisiéramos olvidarlo: el estratego de café es un personaje menos frecuente que "aquél que sabe de fuente segura que el enemigo corta las manos a los niños". El periodismo, las falsas noticias en los folletines sólo mienten por mito.

El mito empieza en Fantomas, pero termina en Cristo. Las multitudes están lejos de preferir siempre lo que hay de mejor en ellas; sin embargo, lo reconocen a menudo. ¿Qué entendían las que escuchaban predicar a San Bernardo? ¿Algo distinto de lo que él decía? Tal vez; sin duda. Pero ¿cómo desdeñar lo que comprendían en el instante mismo en que esa voz desconocida se hundía en lo más profundo de sus corazones?

Además, el cinematógrafo es una industria.

ANDRE MALRAUX

SUR, Nº 142, agosto de 1946

SOBRE UNA PELÍCULA FRANCESA: "LOS VISITANTES DE LA NOCHE"

El cinematógrafo es el arte más modesto de nuestro tiempo, y el más favorecido. Con un impudor que sólo permite la falta completa —o el exceso— de orgullo, se presenta como el consuelo del burócrata fatigado (si viene de Hollywood) o como una lección de civismo para dóciles adultos (si es de Moscú). Las corrientes más superficiales de la época se reflejan puramente en el cinematógrafo, pues en él no se aspira a la comprensión sino a la complacencia. Su ambición es ser un alivio en el Occidente, una amenaza en el Oriente, y hay películas que sólo llegan a ser una de esas dos miserias. Rara vez tiene el espectador la impresión de que las incidencias de una película surgen del mismo tema, o de motivos oscuros: con irritante claridad hemos visto durante la guerra que las peripecias cinematográficas recomiendan resignación a las viudas de los soldados, castidad a las parejas que comparten dormitorios, abundantes vejaciones y puñetazos a los japoneses, la regeneración por el patriotismo, etc. Las primeras películas de postguerra muestran una reacción mecánica en contra de tanta virtud, y combaten el hastío con fotografías tenebrosas, psicoanálisis, sadismo y sordidez. El estado de nervios de los espectadores o la lección que debe impartírseles decide en última instancia. Para ello cuenta la técnica norteamericana con un dominio admirable de sus medios, y el efecto deseado suele alcanzarse, pues estos medios son insinuantes y apelan poderosamente a los sentidos. Basta cerrar los ojos en alguna película demasiado tediosa y atender tan sólo al sonido. El proceso de encantamiento puede seguirse entonces con desasimiento, sin rendirse ni encolerizarse. Dos hombres están en un avión y sus voces entrecortadas, variables y cercanas recrean íntimamente el ambiente que hay dentro de esa máquina; dos amantes producen con inflexiones de voz consagradas (¿más convincentes por eso?) un arrullo quebrado sobre un tenue fondo musical en donde reconocemos *Tristán, En bateau* y *Annie Laurie*. El efecto, si se siguen estos movimientos con el corazón, ha de ser subyugante. Se apela a situaciones ya experimentadas, se busca el refuerzo de emo-

ciones conocidas, sin aclararlas o profundizarlas como en las otras artes. Pero también podemos echar de menos una peripecia limpia, sentir impaciencia ante un ardid que cuenta con nuestra pasividad. Además, el efecto no se produce en los que ejercemos la crítica como una especie de venganza. Queremos ser seducidos, pero que no se utilice nuestro error, nuestra debilidad, nuestra ilusión. Hollywood impera sobre los sueños irrealizables de los hombres, y por respeto a nuestra humanidad lo execramos; el cinematógrafo soviético festeja con esplendor la revolución de 1917 y se enseña una moraleja cívica que últimamente se ha vuelto muy variable, de acuerdo con los vaivenes de la política internacional y nacional. (En un hermoso film reciente, *Así se forjó el acero*, la propaganda del momento exige que sean los rojos y no los blancos quienes luchan contra los alemanes en la Primera Guerra Mundial: la historia dice lo contrario, pero la historia *a tort*.) En su falta de respeto a la verdad el cinematógrafo de todos los países es unánime. Este arte no trasciende casi nunca la profunda humillación de la época; sus motivaciones, los efectos que busca sobre el público, son viles: las acusaciones más enconadas de los marxistas sobre la producción de Hollywood constituyen una descripción acertada, que no sufre de la tolerancia que les lleva a justificar dogmáticamente sus propias flaquezas en el mismo terreno.

Sin embargo, los que vivimos en ciudades pasamos muchas noches del año en el cinematógrafo, como si nuestro desdén no lograra convencer ni siquiera a nosotros mismos. El medio de expresión del cinematógrafo es tan justo, íntimo, adecuado a la sensibilidad y costumbres del hombre de las ciudades modernas, que somos rigurosamente formales para apreciarlo. Tal vez cuando un arte es joven y cumple una función social necesaria es apreciado por sí mismo y no por lo que trasmite. El "cine" es sólo un poco menos satisfactorio que el "buen cine". Del mismo modo que en el siglo XVIII el público admiraba la música de Bach porque era música, y no la música determinada de Bach.

Los visitantes de la noche recuerda los films de la época muda. Con recursos simples narra una historia de amor en la Edad Media. Su dulzura y lentitud seducen a quienes comparten la emoción central de esta obra: el amor es más fuerte que sus enemigos. Sobre este convencimiento, que debe contar con la aprobación general e infusa del espectador, las peripecias son una ilustración o una resonancia. Esta afirmación del amor se apoya en unas figuras esenciales que la subrayan y proclaman. Al calificar este film de poético, queremos decir que afirma abundantemente, sin justificarse ni tender ardides al espectador impaciente que espera distracciones. La idea universal

y perenne del amor a la cual llegó la fábula medieval no se muestra en gestos inesperados sino en un juego transparente de confirmaciones, de puras insistencias.

La época no se presenta con vivacidad. La Edad Media compone los cuadros plásticos donde se manifiesta este lirismo amoroso capaz de obrar milagros. Y el Diablo aparece como menos poderoso de lo que es, pues el tono ardiente y débil del film no puede sufrir contradicciones vigorosas. Las composiciones fotográficas cuidadas, las mañanas esplendorosas, los interiores nítidamente sombríos hacen que este film sea anteramente perceptible, sin esos residuos confusos que abundan en las comedias de Hollywood (las policiales, sobre todo).

La reconstrucción tiene la tersura de los folletines históricos de la época muda del cinematógrafo: "maquillages" intensos, expresiones ardientes y fatigadas, voces quejumbrosas que pronuncian frases muy lastradas con un ritmo que se acerca al recitativo. Es una aproximación a la Edad Media pintoresca, con sus milagros, sus monstruos, sus gestos hieráticos (las actitudes estatuarias parecen representar cualquier época y sugieren la antigüedad, la monumentalidad, no precisamente una determinada época). La evocación lánguida se aviene con el tema de la leyenda: la exaltación febril de un amor incorrecto. El tono erótico insistente, las imágenes claras y hermosas, componen una armonía apacible en donde la lentitud es igual a la gracia.

PATRICIO CANTO

SUR, Nº 151, mayo de 1947

HENRY V Y LAURENCE OLIVIER

(EL CINEMATÓGRAFO EN INGLATERRA)

La sorpresa de descubrir una obra maestra como *Henry V*, en que Laurence Olivier es, a la vez, director, productor y principal intérprete (Two Cities Film), me ha llevado a reflexionar sobre los orígenes, la evolución y el desarrollo del cinematógrafo en Inglaterra. He comprobado, así, que también había tenido sus entusiastas *pioneers* entre 1885 y 1903. Friese-Greene un fotógrafo de Bath, inventa la "Kinematografía"; pero la inscripción que lo atestigua sobre su tumba, en el cementerio de Highgate, es sin duda leída por muy escasos transeúntes. En 1890, Friese-Greene obtuvo una serie de fotografías (la idea de dar movimiento a las fotografías lo obsesionaba, obsesión de su época) que llamó *Girl with the moving eyes*. Era una especie de pequeño film a la vez rudimentario y maravilloso. Maravilloso para aquellos tiempos. En 1889 consiguió una patente para la primera cámara cinematográfica. En 1921, en una reunión que se llevó a cabo para discutir el porvenir de la industria cinematográfica en Gran Bretaña, después de haber pronunciado un vehemente discurso sobre el tema lo encontraron muerto en su silla. No tenía dinero en sus bolsillos, ni en el Banco. Buen ejemplo que la mayoría de los que se dedican a esa productiva industria admirarían platónicamente y olvidarían de prisa. La maldición que pesa, hoy, sobre el cinematógrafo mundial es que se lo trata como negocio y no como arte. En el 95 % de los casos es una forma de ganar dinero; en el 5 %, un medio de crear belleza. La desproporción es demasiado escandalosa.

Otros ingleses, como Muybridge, Robert Paul, continuaron la cacería de las imágenes movientes, mientras el gran Edison en los Estados Unidos y los hermanos Lumière en Francia profundizaban esas investigaciones con un éxito resonante. El descubrimiento estaba en el aire; así ocurre a menudo.

Cuando estalló la guerra del 14, Hollywood, con su sol de cada día, era ya sin disputa el centro de la industria cinematográfica. Había, más o menos, 1500 cinematógrafos en los Estados Unidos. Y, como

decía no sin amargura un escritor de la época, mientras Europa iba a la guerra, los Estados Unidos iban al cine. Inglaterra, que había exportado centenares de films a los Estados Unidos y cuya producción era bien conocida en Europa, sufrió en esas circunstancias un colapso de su industria cinematográfica. Al contrario, nada debilitaría el impulso de Hollywood. Buenos, mediocres o malos, los films salían torrencialmente de sus fábricas bien equipadas. Empezaron a inundar el mundo. El cinematógrafo estaba hecho para los Estados Unidos y los Estados Unidos para el cinematógrafo; las afinidades eran patentes.

En el período de postguerra, hacia 1930, Eisenstein, en una visita a Inglaterra, se asombra de que los directores de films no aprovechen el rico material que el país ofrece. No se ve Oxford, ni Cambridge, ni las montañas de Gales, ni los *highlands* escoceses, no se ve ni siquiera Londres —que tanto se querría ver— en los films ingleses. ¿De qué depende esta anomalía?

Es que, en realidad, el film inglés, en esta etapa de su desarrollo, imita al film americano. No inventa. No crea. No se nutre de lo que lo rodea. Para adquirir, a su vez, importancia, tendrá que aprender a utilizar la técnica hollywoodiana en beneficio de sus propias invenciones, de sus propios hallazgos, de su propia inspiración. El aprovechamiento del abundante material que ofrece el carácter del país debe pasar a primer término.

El cinematógrafo es un arte esencialmente internacional y, como tal, muy representativo de nuestra época. Pero para ser digno de esa internacionalidad, un buen film se halla en la obligación de parecerse al país de que brota, de reflejar sus problemas, sus paisajes, sus costumbres, sus ciudades, su pasado, su presente. Hasta es su medio mejor y más seguro.

Lo que a menudo nos interesa, nos atrae, en un film norteamericano, por ejemplo, es que nos muestra los Estados Unidos auténticos y no una falsa Escandinavia o un risible Tibet con su Dalai-lama de folletín. Lo que nos conmueve en un film francés es, por ejemplo, tal rincón de l'Ile St. Louis, el acento marsellés de Raimu, el Sena en persona a la orilla del Quai Voltaire, los muelles, las callejuelas, los jardines, que son otros tantos rostros de Francia. Es entrar en el templo, y gozar las modulaciones de ese trozo de música europea. Otro tanto diría de Rusia, Italia, Inglaterra y de todos los países del mundo.

El cinematógrafo es nuestro nuevo medio de hacer de la tierra entera nuestro dominio, el inmenso parque, privado y público a la vez, en que cada uno de nosotros pasea sus curiosidades, sus ocios, sin más esfuerzo que el de sentarse en una platea (cierto es que en Esta-

dos Unidos y en Europa hay que hacer antes cola, entretenimiento muy discutible).

En lo que se refiere a la industria del film, el gran *handicap* de Inglaterra, después de la Primera Guerra Mundial, era el tener que luchar contra un formidable y aplastante competidor y tener que combatirlo usando el mismo idioma.

Por más que Oscar Wilde diga que nada separa a los ingleses y los norteamericanos salvo el idioma, éste es comprendido en ambos lados del Atlántico.

La más voraz empresa industrial cinematográfica se había establecido definitivamente en Hollywood. Hollywood se había convertido en el *melting pot* en que hervían los talentos llegados de los cuatro puntos cardinales. Con franceses, italianos, checos, alemanes, turcos, noruegos, mejicanos, etc., actores o *metteurs en scène*, fotógrafos o directores, Hollywood conseguía films americanos cien por cien. Ejemplo del género de alquimia que se produce en el suelo americano, desde el mar de Baffin al Cabo de Hornos. Sin miedo de perder su carácter, su originalidad, sin temor pusilánime de ver desvanecerse su turbulento americanismo, Hollywood se apoderaba del tesoro internacional de talento y de belleza.

América es, precisamente, esa actitud, esa facultad, ese poder de asimilarlo todo. En ello estriba una de las pocas ventajas que le llevamos al incomparable y viejo continente. No la perdamos, ni la descuidemos. ¿Con qué la reemplazaríamos?

El cinematógrafo británico, hundido a medias en las arenas movedizas de la imitación, no nos daba lo que de él esperábamos. ¿Y qué le pedíamos? Que un film, sin dejar de ser bueno, claro está, fuera inglés y no un mediocre remedo del film americano.

No se confunda nuestro deseo, nuestra concepción del cinematógrafo, con un nacionalismo mezquino, estéril y detestable como todo nacionalismo, entre comillas, que se respeta. No sentimos ninguna simpatía por este género de error. Sus consecuencias son demasiado nefastas para permitir la indulgencia.

Por fortuna, la industria cinematográfica tiene sus leyes. Un film sólo es negocio si puede ser lanzado en el mercado internacional. Evidentemente no es por ideología sino por interés por lo que las grandes empresas procuran que se cumpla este requisito. Resulta así que los negocios coinciden en este capítulo (¡ay!, en éste solamente) con nuestro punto de vista. Alexander Korda (nacido en Hungría) comprendió todo esto con respecto a Inglaterra: "Nuestra única esperanza

de salvación es hacer buenos films ingleses como los americanos hacen buenos films americanos", escribía en 1937. El éxito de *The private life of Henry VIII* fue la demostración de que la receta era excelente. Cierto es que este film fue más o menos único en su género. Los que siguieron no estaban a la misma altura.

En 1934, *The Man of Aran* (de la Gaumont British), dirigido por Robert Flaherty (nacido en Michigan), pasó a la pantalla con éxito; un éxito de minoría, lo temo. La belleza de este documental inglés no ha sido superada, que yo sepa. Desde entonces, me persigue la esperanza de que a alguien se le ocurra filmar un documental análogo, pero con un sentido opuesto, de la Argentina. En *The Man of Aran,* la esterilidad, la monotonía, la dureza de la vida en esa Isla de rocas avaras y soberbias eran el tema principal. Aquí, sería por el contrario la fertilidad, la diversidad, la generosidad del suelo la que proporcionaría los *leitmotive.*

En octubre de 1938, durante el penoso período de Berchtesgaden y Munich, vi en Londres el *Pygmalion* de Shaw. Leslie Howard hizo el papel del profesor Higgins y dirigió el film en compañía de Gabriel Pascal (nacido en Transilvania). Fue un nuevo éxito del cinematógrafo inglés. Uno de esos aciertos aislados pero resonantes a que ya empezábamos a acostumbrarnos.

Trabajara en Hollywood, en *The petrified forest,* o en Inglaterra, en *Pygmalion,* Leslie Howard era el inglés cien por cien, es decir: llevaba en sí, no sé qué intensidad y gracia secretas, el genio del *understatement.* Este actor, inteligente y atrayente, *whimsical* y distinguido, tenía, en la pantalla, los gestos, el tono de esos Tartarines al revés que pueblan su isla. Leslie Howard exageraba siempre a la manera inglesa: bajo el signo de la substracción, bajo el signo menos, de tal modo que conseguía acentuar las cosas, paradojalmente, por el hecho mismo de no subrayarlas con lápiz rojo y de conducirse *casually* en circunstancias críticas o dramáticas.

Entre paréntesis, uno de los símbolos más curiosos del *understatement* inglés es el empleo del término *casualty* por accidente o baja en el campo de batalla. *Casualty* suena, en nuestros oídos latinos, a cascabel sin importancia y no a tañido de difuntos.

En *The Scarlet Pimpernel* Howard llega a la perfección en el estilo *casual.* Este irreemplazable actor murió cumpliendo una misión oficial, en un accidente de avión entre Londres y Lisboa. Su muerte fue pues una *casualty* (lo que nosotros, de acuerdo con las leyes de nuestro clima de sol vehemente, llamamos "horrible catástrofe").

Noel Coward (cuyas dos piezas *Design for living* y *Private lives* habían pasado a la pantalla con éxito en Hollywood) se lanzó con su

ingenio habitual a la producción cinematográfica. Anthony Asquith, hijo del Premier inglés, hizo otro tanto.

El aporte de buenos actores ingleses al cinematógrafo mundial ha sido también abundante. Citaremos algunos: Clive Brook (otro ejemplo de la eficacia del *understatement* en la escena), Diana Wynyard, Claude Rains, Merle Oberon, David Niven, Anna Neagle, Vivien Leigh (mujer de Olivier), Rex Harrison, Sir Cedric Hardwick, John Gielgud, Robert Donat, Leslie Banks, Flora Robson (a quien he oído recitar poemas con inteligencia y una voz cálida) y finalmente James Mason. Este actor alcanza, en Estados Unidos, una boga fulminante gracias, se comenta, a los latigazos y palos que diestramente distribuye a las damas — en la pantalla, claro está. La juventud femenina americana demuestra especial afición por este espectáculo. James Mason es el representante de un nuevo género de *sex-appeal*. Cuando se piensa en la situación privilegiada de la mujer en casa del Tío Sam, uno se pregunta qué oscuro impulso ancestral la domina al ver a James Mason acercarse, con el bastón en alto, hacia su víctima. ¿Sentiría acaso la mujer moderna cierta nostalgia de paliza y cachetadas? Los antifeministas se apresurarán a adoptar tan consternante hipótesis. A mi juicio, la explicación es otra. Una veta de sadismo, y de masoquismo corre por el cine actual y ha encontrado eco inmediato en el público. Se diría que los sádicos y los masoquistas inconscientes abundan y el éxito de los vampiros, de los *tough guys*, de los *gangsters*, tan numerosos en los films, lo prueba.

Si James Mason consigue derrocar a Frank Sinatra (eterno adolescente) la situación se tornará grave. Es la lucha del bastón contra "la Voz". En todo caso, la juventud busca, en la pantalla, los ídolos que no encuentra en otra parte.

Si no he nombrado a Laurence Olivier entre los actores ha sido ex profeso. Merece un lugar aparte. Inglaterra le debe a ese hombre una obra maestra: el más hermoso film en tecnicolor hasta la fecha y la única obra de Shakespeare llevada a la pantalla sin merma.

Laurence Olivier, director y productor de *Henry V*, en que representa además el papel principal —el del Rey— nació en Dorking, condado de Surrey, el 22 de marzo de 1907. Su carrera de actor, en los escenarios de Londres y de Nueva York, comenzó en 1925. A los veinticuatro años debutó en la pantalla en Alemania y en Hollywood. Pero fue en Hollywood donde trabajó en los tres films que le dieron celebridad: *Wuthering Heights, Rebeca* y *Pride and Prejudice.*

Cuando no sabemos de memoria una novela, cuando sus personajes

tienen para nosotros una fisonomía tan particular y diferenciada como un tema de *Tristán* o un dibujo de Ingres, nos resistimos a reconocerlos bajo las especies de estrella de la Goldwyn o de la 20th Century Fox. Los actores molestan, entonces, como instrumentos que desafinan.

Es lo que pasó con *Wuthering Heights*. La figura de Heathcliff me era demasiado familiar. No la reconocí bajo los rasgos de Laurence Olivier y hasta me chocó. Este inglés, que por primera vez me llamaba la atención, era, sin duda, buen actor; pero quizás por razones muy personales e ideas fijas sobre el héroe frenético de Emily Brontë, encontré que el papel no le iba. Dudo que alguien pueda satisfacerme interpretando ese personaje. Por el contrario, en *Pride and Prejudice* Laurence Olivier me pareció encarnar con perfecta exactitud a Mr. Darcy. Esta vez, sus dotes de actor se me aparecieron con nitidez. Mi visión del héroe de Jane Austen no vino, como la de Heathcliff, a oscurecer, a enturbiar con superposiciones la que daba Olivier. Cuando, por descuido, se toman dos fotografías sobre la misma placa, es difícil distinguir nada en ella. Yo sólo tenía una placa desponible para Heathcliff y ya había servido.

La soltura del juego de Olivier, la calidad de su dicción, la intensidad de su presencia cuando entraba en escena no me impresionaron, pues, realmente, hasta *Pride and Prejudice*. En *Wuthering Heights*, ya había advertido en él un signo característico poco frecuente entre las estrellas: una masculinidad que difería de la del *he-man* prefabricado en Hollywood. Laurence Olivier tenía el aire de ser un hombre, simplemente, entre bastidores como en la escena.

Pero a pesar de lo que me gustaba Olivier-actor (tiene también belleza física; nunca está de más en un actor) la palabra genio no se me habría ocurrido al hablar de él. Después de haber visto su *Henry V*, no hay otra que me tiente más repetir. Sí; sospecho que Laurence Olivier ejerce su profesión con genio. En muchas cabezas anda esta sospecha; demasiadas para que no tenga visos de verdad.

(Fragmento)

VICTORIA OCAMPO

SUR, Nº 157, noviembre de 1947

UNA PELÍCULA MEJICANA

Igual que con *Flor Silvestre* y *María Candelaria* el cine mejicano vuelve a superarse a sí mismo con *Enamorada*, colocándose en el plano artístico, a la cabeza de cuanto hasta hoy ha producido el cinematógrafo hablado en castellano.

No puede negarse que el bien aprovechado marco natural del paisaje mejicano —naturaleza y arquitectura— es uno de los motivos preponderantes de esa superioridad, así como también es verdad que la proximidad en el tiempo de los últimos acontecimientos históricos producidos allá, y la inmutabilidad del traje y de las costumbres populares, ofrecen elementos dramáticos y estéticos de los cuales se carece en otros países de América. Pero ninguno de estos factores sería suficiente para lograr buenas películas si los directores, fotógrafos y actores no tuvieran ese amor a la tierra que les permite expresarla con belleza y veracidad; si les faltara esa compenetración con su espíritu que los lleva a abarcarla en su totalidad con su dulzura y su violencia, su ternura y su crueldad, su fuerza y su miseria. Como latinoamericanos debe sernos grato señalar esa audacia, esa prescindencia del juicio ajeno, esa fidelidad a lo real que caracterizan al cine mejicano y que deberían servirnos de ejemplo.

De todos los factores que concuerdan para que *Enamorada* sea una excelente película, el argumento es el de menor importancia: otra fierecilla domada por el amor y un final idéntico al de *Marruecos*, cuadran de tal manera con la psicología de los personajes y el ambiente en que se mueven, que recién al salir del cinematógrafo recordamos la comedia de Shakespeare y la producción dirigida por Von Sternberg. El director Emilio Fernández lleva la acción con tanta vivacidad y lógica que nos permite imaginar lo que está sucediendo en un lugar mientras nos muestra lo que pasa en otro. Vemos todo el pueblo y lo que en él acontece como si estuviéramos allí, pues Emilio Fernández, pese al partido que ha sacado de las formas arquitectónicas, de los cielos, de los panoramas y de ciertos primeros planos, jamás incurre en el error de presentar, como a menudo sucede, una serie de cuadros animados o de escenas estéticas tan deshil-

vanadas que nos dejan la impresión de haber estado mirando las nubes a través de una persiana; si en algunos episodios de su película el candor prima sobre la pretensión estetizante, el candor queda muy bien en el estético pueblo de Cholula.

Tampoco incurre Emilio Fernández en el defecto de la insistencia: nunca recurre a la repetición de un recurso porque ha agradado al público; prefiere mostrar o indicar que explicar y explayarse, y dosifica los efectos con una noción justísima del valor de la levedad. Así, recién advertimos que la heroína de su película se ha sobrepasado en su insolencia y en su facilidad de dar cachetazos cuando le devuelven uno tan a tiempo que provoca entre los espectadores un suspiro de alivio. De igual manera cuando quiere demostrar la fuerza brutal pero grandiosa de la revolución triunfante y la pequeñez de sus adversarios, le basta con fotografiar al vecino avariento y cobarde tendido de bruces en el suelo, bajo el arco que forma en primer plano la pierna apoyada en un cajón del "señor, general José Juan Reyes". Esa liviandad en los recursos expresivos —aun en los episodios más brutales— da a *Enamorada* una frescura de percal almidonado, de sombra de pared blanqueada, de canto de gallo al amanecer.

Mucho de todo lo que de originalidad, al parecer no buscada, tiene esta película se debe al fotógrafo Gabriel Figueroa. A través de su cámara los bordes en hilachas de los grandes sombreros de paja; la tela blanca, a menudo en jirones, de los trajes campesinos; el caracoleo de un caballo encabritado frente a una fachada lisa con ventanas simétricas, sobrepasan el plano de lo decorativo para convertirse en símbolos de una tradición que persiste milagrosamente en la vida cotidiana de un pueblo. En este sentido Gabriel Figueroa está en la línea de los grandes pintores murales de su tierra. Como ellos tiene también el don de agrupar las figuras en masas equilibradas y en composición armoniosa, pero, al tener que contar con el movimiento, logra algo más: hacer contrastar la fragilidad palpitante del cuerpo humano, la tersura húmeda de la piel y la luz de unos ojos, con la dureza inalterable de la piedra de los monumentos y con la seca opacidad de un muro encalado.

Imposible encontrar físicos más adecuados a los de los personajes principales de *Enamorada*, que el de María Félix y Pedro Armendáriz, sus intérpretes. Podrá discutirse la expresividad de María Félix, pero no la fuerza avasalladora de su personalidad física. Ella radica no sólo en su planta y en la proporción clásica de sus facciones sino en su porte; en esa manera de caminar con pasos cortos y rápidos, asentando bien el pie, y con el cuerpo erguido pero sin el menor hieratismo; andar éste de española de América, y no menos común

por cierto que el desencaderamiento rumbero o el desgano tanguero. Tampoco hay languidez en los movimiento o en la mirada de María Félix; tiene el aire decidido y alerta que debieron tener aquellas mujeres que seguían a los soldados en todas nuestras innumerables guerras de montoneras. Será difícil recordar un final más bonito que el de esta película, donde vemos caminar, con la mano apoyada en la montura del caballo del general que no es militar, a la mujer que no es soldadera: él, fiel a su ideal; ella fiel a su amor.

Alguien observó muy acertadamente que los galanes del actual cine europeo se parecen, o tratan de parecerse, a Johnny Weissmüller; que, sin proponérselo, este campeón de natación ha impuesto el ideal de la belleza masculina estos últimos años. Nada más diametralmente distinto a ese tipo físico que el de Pedro Armendáriz; no, nada tiene de un Sigfrido o sus derivados, este mestizo de cuerpo fuerte pero más bien pesado, ojos oblicuos, pelo renegrido y bigotes caídos que, no obstante estos rasgos, tampoco recuerda a ninguno de los *latin villains* creado en los estudios de Hollywood. Con actitud reservada, y sobrio en sus gestos, Pedro Armendáriz actúa de adentro para afuera, con ese aire distante y digno que es lo opuesto del tropicalismo. En el papel del general José Juan Reyes, Armendáriz crea un personaje que por fortuna no responde a los cánones corrientes del héroe bueno y hermoso. Si persiste en la línea de actuación que ha tenido hasta ahora y le dan papeles adecuados a su temperamento y a su físico podrá incluso llegar a destruir el convencionalismo azucarado de lo que debe ser un galán de la pantalla.

La atmósfera honda y netamente criolla en que se desarrolla esta película, cuyo fondo musical está basado en varias canciones populares mejicanas, provoca una gran nostalgia. No sólo por México. También por todo aquello que nuestro cine se rehúsa a mostrarnos: calles sin empedrar, bordeada de casas bajas pintadas a la cal; arcos de una recova, patios con plantas en maceta; cabalgaduras cruzando lentamente un llano; habla pausada y sabia de los paisanos; violencia de las montoneras (tanto da que se hayan producido treinta o cuarenta años antes); habitaciones provincianas con camas de hierro y palmas benditas, luchas contra el oscurantismo, faldas blancas festoneadas y crujientes...

No podría mostrarnos, es verdad, campanarios de tres siglos, altares barrocos, iglesias todas de arabescos de oro, como los que vemos en *Enamorada* pero sí, de saberlas ver, cosas tan surrealistamente divertidas y bonitas, como el incendio de la cohetería que en esa película nos muestran.

Noviembre 1947 MARÍA ROSA OLIVER

SUR, Nº 175, mayo de 1949

EL "HAMLET" DE LAURENCE OLIVIER

(SHAKESPEARE EN LA PANTALLA)

En diciembre de 1947, durante mi estadía en Londres, una amiga me llevó a casa de "Larry" (así llamaba a Laurence Olivier). Esa tarde oí comentar, por primera vez, el *Hamlet* de la pantalla. Olivier no estaba solo. Lo rodeaban dos miembros de su estado mayor, Roger Furse (dibujante de los trajes y *mise en scène*), Anthony Bushell (director de producción) y la dueña de casa, Vivien Leigh. Le hablé a Olivier de mi admiración por su *EnriqueV*. Me contestó que su *Hamlet,* no terminado aún, era mejor. Confesé mi incredulidad. Insistió, y sonriendo, dijo: "Desde luego, no nos hemos *divertido* tanto como al filmar *Enrique V*". Usó la palabra "fun".

Un año más tarde, después del estreno de la película, leí que uno de sus colaboradores había aludido al efecto ensombrecedor de *Hamlet* sobre el equipo que trabajaba en la obra. En efecto, Laurence Olivier acometía un problema, se embarcaba en una empresa de envergadura muy distinta de la precedente. La tensión, la concentración que semejante tarea exige, si a ello se agrega el carácter continuamente siniestro del drama, son incompatibles con la palabra *diversión.*

Aquella tarde, Olivier, visiblemente satisfecho de su flamante aventura shakespeariana, se obstinó en asegurar que su *Hamlet* valía más que su *EnriqueV*. Y yo en ponerlo en duda. Hoy, después de haber visto las dos películas, pienso que si la magnitud de una obra se juzga también por el género de dificultades que presenta su realización y los obstáculos vencidos, tenía razón él. Con *Hamlet,* Laurence Olivier se exponía a muchos riesgos. Acometía el genio de Shakespeare en su desencadenamiento, y no en su modo menor. Entre *Hamlet* y *Enrique V* (me refiero a las piezas), media la distancia que hay entre una catedral y una capilla. Laurence Olivier nos había probado su capacidad en materia de capillas. Para opinar sobre la catedral que nos presenta hoy, conviene averiguar cuáles fueron sus intenciones al construirla, en qué punto de vista se colocaba y qué se proponía hacer. Él mismo ha dado muchos datos al respecto, y los que voy a

recoger salen de su boca o de su pluma. De la boca y de la pluma de "Larry"-director, despojado de la deslumbrante coraza de Azincourt o del tétrico jubón de Elsinor, y vestido como cualquier inglés, tal como lo vi en su *living-room* de Chelsea. Un inglés en su *tweed*, que toma muy en serio los problemas de otro hombre, Hamlet, en quien ve "casi un gran hombre, perdido por su falta de resolución, como somos la mayoría". Un inglés en su *tweed* que no está, él, perdido por su falta de resolución.

Laurence Olivier se explica

Me parece significativo que, a manera de introducción, la voz de Olivier, explique de antemano al espectador el drama interior del personaje principal recitando estos nueve versos, sacados de la escena cuarta del primer acto:

So, oft it chances in particular men,
That for some vicious mole of nature in them,
. . . . . .
By the o'ergowth of some complexion,
Oft breaking down the pales and forts of reason,
Or by some habit, that too much o'er-leavens
The form of plausive manners, that these men,
Carrying, I say, the stamp of one defect,
. . . . . .
Their virtues else, be they as pure as grace,
. . . . . .
Shall in the general censure take corruption
From that particular fault [1].

¿Cuál es el defecto particular, el vicioso estigma de la naturaleza que servirá de eje a la interpretación del personaje y de la obra? La duda, la indecisión congénita. Esto no va a sorprender al espectador de mediana cultura. La sospecha en *Otelo*, el orgullo en *Coriolano*, el "camote" en *Antonio y Cleopatra*, el amor adolescente en *Romeo y Julieta*, la duda en *Hamlet*. Es de cajón. Pero como Olivier se pro-

1 "Así suele acontecer en los individuos que tienen algún vicioso estigma de la naturaleza... bien porque predomine en ellos algún instinto que rompe las vallas de la razón, o bien por un hábito que exagere su temperamento; en estas personas, digo, la marca de un solo defecto..., aunque sus virtudes sean tan puras como la gracia, se verán corrompidas *por esa falta particular*".

pone dar una interpretación cinematográfica de *Hamlet* accesible a cualquier público, subraya desde el comienzo el antecedente y clava en la película un epígrafe explicativo: es éste el drama de un hombre "que no podía decidirse". Estamos pues enterados de una de las preocupaciones del director-actor: quiere poner su *Hamlet* al alcance de las masas en la medida en que sea posible hacerlo sin alterar el espíritu del texto. De otro modo, la explicación del comienzo sería superflua.

Olivier hace alusión a su propósito de que la película resulte inteligible cuando escribe: "Creo –y espero– que nuestro guión de *Hamlet* facilitará la comprensión de la historia a las personas a quienes Shakespeare asusta". A esta categoría de espectadores se dirige seguramente el epígrafe y la advertencia de que se trata de un hombre "que no podía decidirse". Veremos luego si esta preocupación ha sido útil o perjudicial a la obra.

"Me parece erróneo equiparar la pieza de Shakespeare con el film de *Hamlet*. En la pieza de Shakespeare, como en todas las suyas, se dibujan de manera bellísima, intrincada y completa los caracteres y la acción. El único modo satisfactorio de apreciar todo lo que Shakespeare expresó en Hamlet es sentarse en un teatro y seguir una representación de la pieza en su integridad." Es, evidentemente, el dibujo bellísimo, intrincado y completo de los caracteres y de la acción lo que ha resultado intraducible al idioma de la pantalla. Sabemos que *Hamlet,* sin cortes, debería durar cuatro horas y media en el teatro (nunca se representa así). En la película queda reducido a dos horas y media. "Al hacer esto –dice Olivier–, hemos simplificado la historia, pero inevitablemente hemos perdido mucho." Algunos personajes secundarios, Rosencrantz, Guildenstern y Fortinbras, han sido eliminados por completo. Pero no es tanto como condensación filmada de un gran clásico sino como *Ensayo sobre Hamlet* que Olivier desea que se juzgue su obra. Y creo que es muy justo. Este actor-director genial (no hay razón para mezquinarle el adjetivo) dice que la idea de "algo fuera del tiempo" y *Hamlet* se han asociado siempre en su mente. La tragedia ocurre, para él, en una época imprecisa pero remota. Ve los trajes como puede verlos un niño: un rey y una reina de naipes, adornados con sus atributos convencionales, reconocibles a primera vista; un príncipe sombrío en su eterno jubón y calzas medievales; una Ofelia cuya blancura y fragilidad resaltan en su traje de casi victoriana inocencia.

En lo que se refiere al papel de Hamlet y a Laurence Olivier, él mismo, el director-actor, nos advierte que hubiera preferido encontrar un reemplazante. Explica así esta preferencia: primero, cuando trabaja en una película como director y actor, se interesa más en el

papel de director; segundo, encuentra que el personaje no está dentro de su verdadera tesitura. Olivier se siente más cómodo cuando habla en nombre de Hotspur o de Enrique V. El carácter lírico y poético de Hamlet, "le Seigneur latent qui ne peut devenir", le molesta en las bocamangas.

Entre todo lo que ha escrito sobre su película —y se diría que, esperando los comentarios de esos críticos que nunca están satisfechos, Olivier se ha propuesto ganarles de mano— descubro una declaración muy ingenua: Me he teñido el pelo —dice— para que los espectadores vean en mí a Hamlet y no a Laurence Olivier disfrazado de Hamlet. El truco no ha dado resultado. La teñidura no impide, creo, cierta identificación que el actor se empeña en evitar. El Hamlet de la pantalla es Laurence Olivier llevando material y espiritualmente la librea de duelo inseparable de Hamlet. No existe gran actor, por grande que sea, que escape a este mirarse ingenuamente en el texto secular. Y cuando en adelante veamos a Olivier, siempre nos acordaremos del Hamlet a quien prestó rostro y voz.

En cuanto al pelo teñido, sucede algo extraño: en la cabeza de Olivier toma aire de peluca. Tenía yo, en mi infancia, una muñeca vestida de varón, con un traje de terciopelo verde botella y galones dorados, una cara de pálida porcelana, ojos negros y pelo corto, rubio, tieso. La cabeza de Olivier, en la pantalla, me la recordaba. Es un detalle sin mayor importancia. Pero encuentro que el rubio desvaído e insulso de esa cabellera de paja le sienta muy mal al rostro que encuadra. Ese rostro grita al espectador menos perspicaz: soy moreno. El poder del "maquillage" es relativo. En las caras, hay rasgos irreductibles. Las posibilidades de transformar a Olivier en un casi albino son nulas. Y se ve mucho, en la película, la cabeza de Hamlet en primer plano. Lo repito, es sólo un detalle, pero como las gentes parecen exigir de una crítica que algo critique, so pena de tacharla de complaciente, me apresuro a tomar la ocasión por los cabellos que tan oportunamente coloca a mi alcance.

Son éstas, más o menos, las explicaciones principales que da Olivier de su Hamlet. En resumen: ha querido hacer pasar la tragedia a un nuevo y diferente "art-medium", como Shakespeare lo hubiese sin duda intentado, de tener la posibilidad de lanzarse en la aventura. El traslado de la escena a la pantalla exigía algo parecido a una *recreación* de la pieza. Olivier observa que si alguien no está conforme con el procedimiento, también debería desaprobar las óperas de Verdi (*Falstaff, Otelo*). En suma, la traducción cinematográfica de Hamlet le parece "un experimento legítimo". Y lo titula modestamente, prudentemente: *Un ensayo sobre Hamlet*. No se pueden tomar ma-

yores precauciones, ni establecer de antemano, con más buena fe y honradez ,los límites de lo que uno se ha propuesto.

HAMLET Y LA CRÍTICA

En un estudio sobre *Hamlet* (la pieza) , Eliot sostiene que la obra de arte no puede ser interpretada en su calidad de obra de arte. No hay nada que interpretar, dice: "Sólo podemos criticarla siguiendo diversos criterios y comparándolas con otras obras de arte; en cuanto a la interpretación, su tarea principal consiste en presentar los hechos históricos correlativos que el lector posiblemente ignora".

Esta teoría va en contra de ciertas declaraciones de Valéry, a propósito de *Le cimetière marin:* "En cuanto a la interpretación de la letra ,ya me he explicado sobre ese punto en otro lugar, pero nunca se habrá insitido bastante en que *no hay sentido verdadero de un texto.* No hay autoridad del autor. Sea como fuere lo que haya *querido decir,* ha escrito lo que ha escrito. Una vez publicado, un texto es como un aparato del que cada cual puede servirse a su manera y según sus medios: no es seguro que el hacedor lo use mejor que cualquier otro".

Valéry considera su obra como una partitura que otros pueden y deben y van a ejecutar con su mente y su alma propias. Dos de nuestros más célebres poetas contemporáneos sostienen pues dos tesis contradictorias. Sin dejar de respetar lo que el punto de vista de Eliot tiene de justo y de escrupuloso, me seduce más el de Valéry.

Eliot reprocha a Goethe-crítico el haber transformado a Hamlet en un Werther y le reprocha a Coleridge el haberlo transformado en un Coleridge. Valéry hubiese encontrado el fenómeno lógico y natural. ¿Y no resulta, acaso, interesante ver cómo era la imagen de sí mismos que Goethe y Coleridge veían en el espejo de agua que Shakespeare les ofrecía? Eso fue *Hamlet* para ellos, como para muchos escritores, actores y lectores, desde que Will lo trajo al mundo. ¿Y no es ésta una de las magias de toda obra maestra? No es ése el milagro que las mantiene vivas entre los vivos?

Importa no ignorar que *Hamlet* es el resultado de una estratificación, dicen algunos. Si se quiere; pero sobre todo para los que desean llevar adelante sus investigaciones eruditas y siempre que saquen de ellas alguna substancia espiritual. ¿Acaso las obras maestras no son todas el resultado de una estratificación? El conde de Belleforest ha sido fuente de inspiración para Thomas Kyd; Belleforest y Kyd han abastecido a Shakespeare. Esto se percibe a primera vista si examina-

mos la pieza *en corte* y estudiamos sus sedimentos, dicen los eruditos. ¿Y qué? Las gentes del oficio, que se complacen en desarmar y armar esos delicados mecanismos, pueden hundirse hasta el cuello, con delicia, en tan respetables orgías. No niego que tales minucias tengan su encanto para los profesionales, como las tienen las excavaciones arqueológicas. Niego que sean lo esencial. O lo indispensable.

Lo indispensable, lo esencial es la parte viva de Shakespeare que ha pasado a *Hamlet* y de *Hamlet* a nosotros. A ti, lector; a mí. Lo indispensable, lo esencial, es el inmenso espejo de agua que la obra ofrece a tus miradas, a las mías, y en que el tembloroso reflejo de nuestro rostro se convertirá en el de la condición humana. La erudición no te servirá para nada, lector, si tu diálogo solitario con *Hamlet* no te revela en ese príncipe desolado, indescifrable y cambiante "ton semblable, ton frère". Y si te lo descubre, ¿a qué buscar otra cosa? Esa "juvenil sombra de todos" no tiene nada más precioso que darte de sí misma que tú mismo. Una investigación paciente sobre la serie de escritores que precedieron a Shakespeare, y de quienes éste supo aprovechar las obras más o menos abortadas, jamás te dará *eso*. Si no eres un especialista, pasa de largo.

Es curioso comparar cómo difieren Eliot y Mallarmé, esos dos poetas sutiles, en su juicio sobre *Hamlet*, no sólo en la forma escrita de su pensamiento sino en su esencia. Para Mallarmé, Hamlet es "la pièce que je crois celle par excellence" (la pieza por excelencia). Para Eliot, lejos de ser la obra maestra de Shakespeare, es un fracaso desde el punto de vista del arte. Más numerosos han de ser los que piensan que *Hamlet* es una obra maestra porque lo han encontrado interesante, que los que se han interesado en él porque era una obra maestra, agrega. "Es la Mona Lisa de la literatura". Sin embargo, nadie comprende mejor que Eliot que los fracasos pueden ser a veces más significativos y valiosos que los éxitos. Un día le dije que prefería *Family reunion* a *Murder in the cathedral*. Me contestó que aun cuando consideraba que *Family reunion* era en cierto sentido un fracaso, prefería esa obra a *Murder in the cathedral* porque había puesto en ella algo que era importante para él.

Y bien, sean cuales fueren las imperfecciones de *Hamlet*, Shakespeare ha debido poner en esa pieza algo que le importaba mucho y eso lo sentimos; el drama es único en nuestra experiencia. Si Shakespeare ha llegado a mayor perfección, desde el punto de vista del arte, en *Antonio y Cleopatra*, el emblemático *Hamlet* será siempre el compañero insustituible de nuestra desorientaciones y de nuestras perplejidades. Quedará siempre asociado, en nosotros, al ritmo sincopado de las incertidumbres profundas. De igual manera, una frase musical,

identificada con tal o cual momento de nuestra vida, queda soldada a él; de igual manera prolonga nuestra vulnerabilidad, se vuelve una parte de nuestro ser en que brotan, intactos como misteriosas flores nocturnas, tormentos apagados ya, delicias abolidas que gracias a su cruel y delectable poder se sobrevivirán en nosotros hasta la muerte.

Nos hemos habituado tanto a esta tragedia que nos resulta difícil hacer de ella una crítica, como nos sería difícil describir nuestro propio rostro, dice Hazlitt. Qué enamorado de Shakespeare y aun qué lector un poco asiduo de su obra no lleva frescos en la memoria tal verso o sucesión de versos, vueltos ya estribillo. Esos versos han tomado no sólo la forma de nuestras penas, sino la de nuestros fastidios y contratiempos diarios; sufren la misma deformación que da nuestro cuerpo a la ropa muy usada. Los repetimos a veces, mentalmente, sin otorgarles más importancia que a un "¡zas!" Por un resfrío que se anuncia con estornudos, por una visita al dentista, por una picadura de hormiga y su correspondiente dosis de maligno ácido fórmico, cuántas veces he reptido maquinalmente: "¡Zas!... *The thousand natural shocks that flesh is heir to...* (Las mil aflicciones naturales de que la carne es heredera). La famosa herencia". ¿Y a quién, incluso a los que jamás han leído *Hamlet,* no se le ha ocurrido que el sueño de la muerte era preferible a ciertos dolores físicos o morales? ¿Quién no se ha sentido paralizado, al mismo tiempo, por el temor de que este codiciado sueño no esconda alguna sorpresa aún más siniestra? ¿Quién (que lo supiese de memoria) no ha recordado entonces el célebre monólogo como si fuera de su propia invención?

...There's the respect
That makes calamity of so long life;
For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despis'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life ,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others we know not of? [2]

[2] Esto convierte en calamidad una tan larga vida; porque ¿quién so-

Los monólogos de las tragedias-famosas, arias para tenores, se hacen populares, como el "ser o no ser", cuando median razones de esta índole: es menester que la grandeza o la miseria de la condición humana pueda reflejarse en ellos de cuerpo entero.

Lamentamos que Olivier haya suprimido en su película el otro monólogo igualmente humano y bello:

O! what a rogue and peasant slave am I [3].

Esta pieza tiene un sentido profético "que está por encima de la historia", dice Hazlitt; y Mallarmé: "L'oeuvre de Shakespeare est si bien façannée selon le seul theatre de notre esprit, prototype du reste, qu'elle s'accomode de la mise en scène de maintenant, ou s'en passe, avec indifférence" [4]. Todo esto concuerda con la idea de algo "fuera del tiempo" que Olivier tiene de *Hamlet* y que ha querido transferir a su interpretación cinematográfica.

Pero pasemos de la pieza y del escenario a la pantalla y examinemos, un poco, algunas críticas negativas, pues es un buen sistema para poner en relieve los valores positivos de la película.

Durante mi última estadía en Nueva Yorw, tuve ocasión de almorzar con la persona que dirige, y muy bien, el archivo de películas en el Museo de Arte Moderno. Le pregunté si había visto el *Hamlet* de celuloide y lo que opinaba. Pienso que es una lata, me contestó sin titubear. Y agregó que a ella (se trata de una mujer) Shakespeare en el teatro, o en el libro, le parecía siempre una lata. En el cine, la cosa tomaba proporciones agobiantes. Y, en primer orden, aquello no era cine. La señora hablaba con un tono cortante, casi agresivo (como si Shakespeare pudiese oírla y avergonzarse de sus latas) que me chocó. Tanto más cuanto que su trabajo en el archivo de películas es de buena calidad. Sobre gustos no hay nada escrito, pensé, pero los hay

---

portaría los ultrajes y oprobios del tiempo, la injusticia del opresor, las injurias del hombre orgulloso, las agonías del amor desdeñado, la demora de las leyes, las insolencias del oficialismo y las vejaciones que el paciente mérito de los indignos, pudiendo por sí mismo procurar su descanso con un puñal desenvainado? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de un vida afanosa, si no fuera porque el temor a algo después de la muerte, esa ignorada región de cuyos lindes ningún viajero vuelve, desconcierta nuestra voluntad y nos hace preferible sobrellevar los males que padecemos a volar hacia otros que no conocemos?" (Escena I, acto III).

[3] "¡Oh qué canalla, que vil esclavo soy!" (Escena II, acto II).

[4] "La obra de Shakespeare está tan bien modelada de acuerdo con el teatro único de nuestro espíritu, prototipo de los demás, que se adapta al aparato escénico actual, o prescinde de él, con indiferencia".

que merecen palos. Es permitido aburrirse con Shakespeare; no sé si es permitido echarle la culpa de nuestro aburrimiento.

Entre el grupo de intelectuales aficionados a buscarle tres pies al gato, y el —muy distinto— de los negociantes de imágenes en movimiento (que huyen de la buena literatura como el diablo del agua bendita) se corría la voz de que en *Hamlet* no se habían usado todos los recursos del cine ,decían unos; que a Olivier se le había ido la mano en los cortes y en la pimienta (complejo de Edipo), decían otros. Un intelectual amigo, gran lector de Shakespeare, vió el film en París antes que yo lo viese en Nueva York y se apresuró (conociendo mi admiración por la obra y quien la dirigía) a detallarme sus deficiencias. Acusaba a Olivier de una mezcla irritante de histrionismo y de "understatment". Familiarizada con el espíritu de contradicción que caracteriza a este amigo, puse prudentemente en cuarentena su crítica.

Jacques Tournier, en una nota sorprendentemente severa de "La Table Ronde" [5], va también muy lejos en otro sentido: "El error de Olivier es el haber construído su película sobre una tradición teatral". ¿Qué otra tradición podía consultar? ¿La de los *Hamlet* fracasados que se intentó llevar a la pantalla antes que el suyo? "El espectáculo que nos ofrece reproduce fielmente la atmósfera de una representación del *Old Vic.*" ¡Caramba, no me parace tan mal! "Está uno en Londres"... ¡Miel sobre hojuelas! ¿Qué sitio más apropiado eligiría un espectador para ver a Shakespeare? "... Y en el teatro". ¡Ay, ay! Llegó la clásica puñalada. "Es un documento de Actualidad, o de Archivos Nacionales..." En tal caso *Will* va con *Larry* al canasto, pues si la película reproduce fielmente la atmósfera de una representación en el *Old Vic,* quiere decir que las representaciones de Shakespeare en ese teatro (el mejor de Inglaterra, en su estilo) sólo sirven para los Archivos Nacionales. Tampoco se ve muy claro cómo una película puede asimilarse a un documento de Actualidad (con mayúscula) si no aporta nada nuevo, ni contemporáneo. *Hamlet* es inactual por esencia. Según Tournier, la película de Olivier sólo tiene interés para "los niños de las escuelas que no conocen a los clásicos sino por medio de cómicos mediocres..." ¡Mira! La empresa no resulta pues tan absurda. Y para "los extranjeros que no pueden viajar". ¡Acabáramos! Esto me explica por qué me ha entusiasmado la película, "...y para los futuros historiadores del teatro." Futuros historiadores, ¡qué suerte la vuestra! ¡Tendréis oportunidades que jamás conocieron vuestros predecesores! Por fin el señor Tournier le concede *algo* importante al nuevo *Hamlet.* Pero, agrega en seguida, "con esto no ade-

[5] Febrero de 1949.

lanta el cinematógrafo". ¿En qué quedamos? ¿Y no es ésta una afirmación gratuita (o una maldad gratuita)? Supongamos que *Hamlet,* el de Olivier, no haga sino reproducir fielmente la atmósfera de una representación del *Old Vic.* Que viéndolo se tenga la impresión de estar en Londres y en uno de sus mejores teatros. Yo no entiendo cómo de este hecho se puede sacar la conclusión deprimente de que el cinematógrafo nada gana con ello; que este éxito no lo adelanta; que no representa *una* de sus victorias. ¿Y por qué había de resultar de calidad despreciable esta victoria? Compárase *Enrique V* y *Hamlet* con el *Romeo y Julieta* de Leslie Howard y Norma Shearer; con el *Sueño de una noche de verano* de Max Reinhardt; con aquel *Como gustéis* en que vimos, hace algunos años, a Laurence Olivier junto a Elizabeth Bergner. ¿Es aceptable la comparación? Si, pues, el nuevo *Hamlet* de la pantalla no tuviese más mérito que el que le concede de mala gana Tournier (también reconoce que es un "recital" de primer orden) habría hecho *adelantar* la cinematografía [6].

"Pienso, por lo contrario, que una película en que se adaptara *L'ecole des femmes* de Jouvet, o *Cinna* de Dullin, abriría al cine nuevas puertas". Siento por Dullin y sobre todo por Jouvet gran admiración. Pero no alcanzo a vislumbrar por qué mecanismo puede contraponerse la originalidad de películas hipotéticas a la de obras ya existentes y salidas de un pugilato con la realidad; obras cuya materialización cinematográfica podía escasamente imaginarse antes de que aparecieran en la pantalla. Ignoro, y el señor Tournier también, qué puertas le abrirán al cine *L'ecole des femmes* y *Cinna.* Pero sostener que *Hamlet* cierra puertas y tratarlo, despectivamente, de *Film d'Art* ("película artística") y compararlo, en una llamada, a *Juana de Arco* (aludiendo, supongo, a la deplorable superproducción hollywoodiense encabezada por Ingrid Bergman) es pasar los límites, pasar la célebre mesura que todo francés bien nacido lleva en la sangre. Cierto es que la mesura es cosa tradicional y que la tradición no parece ser santo de la devoción de este crítico. Me he detenido más de lo que correspon-

[6] Convendría entenderse sobre la palabra *adelantar.* Quizá no tenga el mismo sentido para Tournier y para mí. Él pondera, por ejemplo, en la misma crítica a que me he estado refiriendo, *Les parents terribles.* Asegura que Cocteau ha hecho pasar su pieza del teatro a la pantalla sin cambiarle un ápice, dejando a los actores en un ámbito limitado como el de las tablas. Y que así, riéndose del cinematógrafo, lo ha hecho *adelantar.* Milagro, diremos. Nada de eso. La receta es bien sencilla, "Cocteau no es un académico." No se ha propuesto ninguna búsqueda de orden cinematográfico. Y es así cómo, después de haber hecho *adelantar* el teatro, hace *adelantar* el cine. *Les parents terribles* (aún no lo he visto) es "una obra de teatro filmada" (los términos son de Tournier) y sin embargo deleita a quien le reprocha algo de análogo a *Hamlet.*

día en el análisis de las objeciones que le hace a la película porque me parecen características de ciertos intelectuales.

Y aún no he terminado. Comparando el *Hamlet* de Olivier al *Macbeth* de Orson Welles, dice Tournier: "Sin embargo, ¿cuál será más fiel a Shakespeare? ¿El *Hamlet* del siglo veinte inglés, que deleita a todos, porque los tranquiliza, o el *Macbeth* del año mil, que asusta?" Yo no he visto el *Macbeth* de Orson Welles. No sé si es o no del año mil y si asusta. Pero no percibo en qué el *Hamlet* que sí he visto es tranquilizador. *Hamlet* no se vuelve tranquilizador ni en boca de cómicos de la legua. El desasosiego atroz que Shakespeare ha dejado en esas páginas pasa a través de las interpretaciones mediocres y de las inflexiones de voz más falsas, como *El idiota* de Dostoievsky pasa a través de las malas traducciones. Esto no significa que el placer de leer a Dostoievsky no pueda doblarse por el placer de leerlo en ruso. Como el placer de oír a Shakespeare se multiplica si lo recitan y representan buenos actores.

(Fragmento) VICTORIA OCAMPO

SUR, Nº 209-210, marzo-abril de 1952

"LOS OLVIDADOS"

Con todo lo que me gustan los perros, siempre se me ha escapado el andaluz de Buñuel. Tampoco conozco *La edad de oro*, Buñuel-Dalí, Buñuel-Cocteau. Buñuel alegres años surrealistas: de todo tuve noticias en su día y a la manera fabulosa, como en el final de *Anabase* "Mais de mon frère le poète on a eu des novelles... Et quelques-uns en eurent connaissance..." De pronto, sobre un trapo blanco en una salida de París, cuando casi no iba a creerlo, Buñuel cara a cara. Mi hermano el poeta ahí, tirándome imágenes como los chicos tiran piedras, los chicos dentro de las imágenes de *Los Olvidados*, un film mexicano de Luis Buñuel.

He aquí que todo va bien en un arrabal de la ciudad, es decir que la pobreza y la promiscuidad no alteran el orden, y los ciegos pueden cantar y pedir limosna en las plazas, mientras los adolescentes juegan a los toros en un baldío reseco, dándole tiempo de sobra a Gabriel Figueroa para que los filme a su gusto. Las formas —esas garantías oficiales no escritas de la sociedad, ese *who's who* bien delimitado— se cumplen satisfactoriamente. El arrabal y los gendarmes de facción se miran casi en paz. Entonces entra el Jaibo.

El Jaibo se ha escapado de la correccional y vuelve entre los suyos, a la pandilla sin dinero y sin tabaco. Trae consigo la sabiduría de la cárcel, el deseo de venganza, la voluntad de poderío. El Jaibo se ha quitado la niñez de encima con un sacudón de hombros. Entra en su arrabal al modo del alba en la noche, para revelar la figura de las cosas, el color verdadero de los gatos, el tamaño exacto de los cuchillos en la fuerza exacta de las manos. El Jaibo es un ángel: ante él ya nadie puede dejar de mostrarse como verdaderamente es. Una pedrada en la cara del ciego que cantaba en la plaza, y la fina película de las formas se triza en mil astillas, caen los disimulos y las letanías, el arrabal brinca en escena y juega el gran juego de su realidad. El Jaibo es el que cita al toro, y si la muerte alcanza también para él, poco importa; lo que cuenta es la máquina desencadenada, la hermosura infernal de los pitones que se alzan de pronto a su razón de ser.

Así se instala el horror en plena calle en una doble medida: el

horror de lo que sucede, de eso que, claro, siempre sería menos horrible leído en el diario o visto en una película para uso de delfines; y el horror de estar clavado en la platea bajo la mirada del Jaibo-Buñuel, de ser más que testigo, de ser —si se tiene la honradez suficiente— cómplice. El Jaibo es un ángel, y bien se nos ve en la cara cuando nos miramos unos a otros al salir del cine.

El programa general de *Los Olvidados* no pasa y no quiere pasar de una seca mostración. Buñuel o el antipatetismo: nada de enfoques de agonías al modo de la de Kuksi (*En cualquier lugar de Europa*) o documentación detallada de un caso (*La búsqueda*). Aquí los chicos mueren a palos y sin pérdida de tiempo, se pierden en las callejas sin más bienes que un talismán al cuello y un sarape al hombro; aparecen y sucumben como las gentes que encontramos y perdemos en los tranvías; a propósito para que sintamos nuestra ajenidad responsable. Buñuel no nos da tiempo a pensar, de *querer hacer algo* por lo menos con un movimiento de conciencia. El Jaibo tira de los hilos, la cosa sigue. "Demasiado tarde", ríe el ángel feroz. "Debiste pensarlo antes. Míralos ahora morir, envilecerse, rodar entre basuras". Y nos lleva delicadamente por la pesadilla. Primero a una calesita empujada por niños jadeantes y extenuados, en la que otros niños que pagan montan los caballitos con dura alegría de reyes. Después de un camino desierto donde una pandilla se ensaña con un ciego, o a una calle donde asaltan a un hombre sin piernas y lo dejan de espaldas en el suelo, monstruoso de impotencia y angustia mientras su carrito de ruedas se pierde calle abajo. Una a una, las figuras del drama caen en su nivel básico, el más bajo, el que las formas disimulan. Gentes a las que teníamos un algo de confianza se envilecen a última hora. Hay tres inocentes totales, y son tres niños. Uno, "Ojitos", se perderá en la noche con su talismán al cuello, envejecido a los diez años; otro, Pedro, está a punto de salvarse; pero el Jaibo vela y le devuelve su destino, el de morir a palos en un pajar; el tercero, Metche, la niña rubia, recibirá la primera gran lección de vida a cargo de su abuelo: tendrá que ayudarlo a llevar a escondidas el cadáver de Pedro hasta un vaciadero de basuras, donde rodará con todos nosotros en la última escena de la obra. Entre tanto la policía mata al Jaibo, pero se siente que esta reivindicación de las formas sociales es todavía más monstruosa que los dramas desencadenados por él; ahogado el niño, María tapa el pozo. Preferimos al Jaibo, que nos lo ha hecho ver, que nos da la dimensión del pozo a tapar antes que otros niños caigan.

Aquí en París se ha reprochado a Buñuel su evidente crueldad, su sadismo. Los que lo hacen tienen *razón y buen gusto*, es decir que esgrimen armas dialécticas y estéticas. Personalmente opto aquí por

las armas que se emplean en las faenas de la película; no sé que un asesinato sugerido por gritos y sombras sea más meritorio o excusable que la visión directa de lo que ocurre. En el *Journal* de Ernst Jünger, que acaba de publicarse aquí, el autor y sus amigos del comando alemán "oyen hablar" de las cámaras letales donde se extermina a los judíos, cosa que les produce "marcada desazón" porque podría ocurrir que fuese cierto... Así también los escamoteos del horror desazonan parsimoniosamente a los públicos; por eso es bueno que de tiempo en tiempo a un señor se le atraviese el asado y la pera melba, y para eso está Buñuel. Yo le debo una de las peores noches de mi vida, y ojalá mi insomnio, padre de esta nota, valga en otros para obra más directa y fecunda. No creo demasiado en la docencia del cine, pero sí en la lenta maduración de testimonios. Un testimonio vale en sí, no por su intención ejemplarizadora. *Los Olvidados* barre con la mayoría de las películas convencionales sobre problemas de infancia; acabar con ella sitúa y delimita su propia importancia. Como ciertos hombres y ciertas cosas, es un faro al modo que lo entendía Baudelaire; quizá su proyección en las pantallas del mundo lo convierta en "un cri répété par mille sentinelles..."

Esta noche me acuerdo del señor Valdemar. Como las gentes del arrabal de Buñuel, como el estado universal de cosas que lo hace posible, el señor Valdemar está ya descompuesto, pero la hipnosis (imposición de una *forma* ajena, de un orden que no es el suyo propio) lo retiene en una estafa de vida, una apariencia satisfactoria. El señor Valdemar está todavía de nuestro lado, y todos rodeamos el lecho del señor Valdemar.

Entonces entra el Jaibo.

París, diciembre de 1951

JULIO CORTÁZAR

SUR, Nº 224, septiembre-octubre de 1953

KAFKA EN EL CINE

¿A quién no se le ha ocurrido una película en que la cámara parezca transportada dentro del protagonista? El procedimiento de la cámara-ojo (cámara que haga las veces de los ojos del protagonista) se ha usado ocasionalmente. Que durara a lo largo de toda una película sólo recuerdo un caso, *The Lady of the Lake*, dirigida y protagonizada por Robert Montgomery: vemos sus manos, sus piernas cuando él se las mira; de cuerpo entero sólo lo vemos cuando enfrenta un espejo. Pero tampoco allí el movimiento de la cámara era lo bastante psicológico. Un nuevo experimento es la adaptación cinematográfica de *Metamorfosis* de Franz Kafka, dirigida en 1951 por Bill Hampton, del Departamento de Literatura Inglesa de la Universidad de Michigan, con ayuda de técnicos y estudiantes universitarios. Jean Cocteau la ha pedido para el festival francés de películas de vanguardia.

La he visto anoche. Una voz va leyendo a Kafka mientras sobre la pantalla aparece lo que ve Gregorio Samsa, metamorfoseado en insecto: el suelo, las paredes, los muebles, el techo, la comida, las reacciones de sus familiares... Así, mientras oímos el análisis psicológico de Kafka, nos sentimos instalados dentro del monstruo y nos asomamos a través de sus ojos. El desplazamiento de la cámara por debajo de los muebles, por las rendijas de la pared y por el techo —desde donde vigila la cara levantada de su hermana— tiene efectos realistas inesperados. Sólo un rápido vistazo del insecto se nos da: es el vistazo que el mismo Gregorio da a su cuerpo cuando se despierta, panza arriba, y ve sus patas flacas agitándose en el aire. ¿Gregorio recibe un golpe?: la cámara nubla su fotografía y se arrastra cojeando...

Es la primera película que yo haya visto en que el cine en vez de someter la literatura a sus fines, humildemente se limite a ilustrarla. El resultado es fatigoso. El público —estudiante de la Universidad, en su mayoría— siseó y abucheó la película. Es que el cine no debería maltratar la literatura pero tampoco ponerse a su servicio. Que deje la literatura en paz. Que el cine sea cine, y desarrolle sus propias posibilidades de expresión.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT

SUR, Nº 228, mayo-junio de 1954

SALUDO A JOHN FORD

Usted, Sean O'Feeney, alias John Ford, pesca imágenes como Father Lonergan pesca truchas. El secreto es sencillo; hacerles morder el anzuelo y no dejar que se escapen. Hay que ir derecho al sitio exacto, tener paciencia, encender dos o tres veces la dura pipa de "brier" (escocesa, perdóneme) y esperar en silencio. Eso lo sabe a ojos cerrados Father Lonergan que busca sosiego y la sombra en el arroyo a veinte pasos del puentecito de piedra del Leam, paisaje que para mí vale tanto como el de Monument Valley que usted inmortalizó en *La diligencia.* Por eso usted dice hasta luego al sol de California y a las arenas del Utah, testigos de tantas épicas trifulcas y cabalgatas, para encaminarse a la Irlanda que lo espera con el tesoro de *El hombre tranquilo* [1]. Yo admiro el vigor sereno, la calma con que prepara su aparejo de buen jornalero y sale muy tempranito, madrugador sin prisa, a la espera confiada de los paisajes y los rostros que se alojarán con placer en su cámara y le confiarán sus mil secretos escondidos. No concurre usted a los festivales, ni participa de tantas ferias de vanidades, ni proclama en manifiestos de sospechosas consignas cómo deben hacer films los demás. Es posible que desconozca lo que significan neorrealismo, expresionismo, verismo y casi todas las etiquetas de sus colegas. Y que hasta ignore que es usted el mejor director del mundo y cuáles anécdotas imaginarias gustan a la "gossipist" que condimenta las viejas salas del reportaje. Pero sin duda recuerda el viejo refrán que en Galway escucharon sus padres y sus abuelos; no hace ruido el barril lleno. Ellos le contaron, por cierto, lo que había en Innisfree cuando partieron: un achacoso tren diario con tres horas de atraso, el tempestuoso bar de Pat Cohan, Michaeleen el cochero que conocía prolijamente todas las herederas y todas las dotes de la región, una viuda rica, un "tilbury", un tipo prepotente, "Red" Will Danaher, y una "steeplechase" al año para jinetes sin miedo. Omitieron revelarle la existencia de un pastor protestante —sin feligreses, por supuesto— y de algún cabeza dura que no oye misa los domingos. De forasteros

[1] *The Quiet Man.* estrenada con el título de *El hombre quieto.*

ni hablar, porque si era inglés se marchaba en seguida o se hacía irlandés. Había praderas y rosas y ovejas como en ninguna parte. No era preciso mencionar hadas, leyendas y canciones porque ya estaban junto a la cuna cuando usted nació.

Como usted puede comprobar, Sean Thornton —o Sean O'Feeney o John Ford, lo mismo da— no ha cambiado de sitio en Innisfree ni una brizna de césped. La misma cerveza negra y tibia que usted sólo convida para sellar un pacto de amistad eterna o para comprar la codiciada casita de White O'Mornin' que no vale más de cien libras, pero que a usted, al comprarla en quinientos, le sale regalada. El mismo tren, la misma estación, la misma lluvia y el mismo sol. La soñada verde Erin vehemente y patriarcal. Hasta el mismo Michaeleen, puntal de la taberna de Pat Cohan y único experto a quien confiar los trámites, los sutiles trámites, de un noviazgo respetable. Usted que resucitó en toda su grandeza un Oeste batallador y heroico a la medida de Bret Harte, en donde la mujer de peor reputación como Dallas conservó invulnerable decoro y en donde el aventurero más curtido halló la dulce razón de hacerse bueno, encuentra lo que merece del otro lado del mar. Allí está Kate Danaher, que, con pecas y todo, es la más linda muchacha que puede filmarse en tecnicolor. Allí las gentes son hostiles al forastero hasta que pruebe tener buen corazón y respeto como se debe a todo lo que un irlandés debe respetar. A usted, Sean Thornton, corazón le sobra, pero el tiempo le hará comprender ciertas cosas. Por ejemplo, que es feo dirigir la palabra a una muchacha que no le ha sido presentada y que no puede casarse sin parlamentar con Michaeleen y sin convencer al tozudo de Red que se resigne a entregar, junto con el consentimiento de ritual, la dote y los muebles. En cambio usted se resiste a pelear y desoye las continuas provocaciones de Red. Se necesita paciencia de santo, pero eso está bien. Muy viva lleva en su memoria la atrocidad de su última pelea y es preciso derrumbar una montaña antes de que usted reincida. Mas no olvide que las más firmes resoluciones humanas pueden quebrantarse y aunque mucho le cueste golpear al prójimo de nuevo, no tendrá más remedio que hacerlo. El dilema es de hierro. Sin pelea Kate no le dará irlandesitos de pelo rojo e infinitas pecas. Tendrá que caer la última gota que colme el vaso para que Innisfree presencie la más homérica pelea de la comarca y de la historia. Red suele madrugar al contricante, pega como una mula y tiene una quijada y un hígado de granito. De valles y colinas acuden los vecinos pendencieros ,peritos más que testigos, a contemplar el combate de dos gigantes. En un ring la faena es más fácil y hay reglas que se respetan. Aquí el código es otro y uno concede tregua, mutuo acuerdo de caba-

lleros, para beber otra copa y seguir peleando en un campo de batalla sin límites. Sólo cuando Thornton y Red se sientan a la mesa común, trofeo de la única vencedora, Kate, uno tiene la impresión, lo mismo que en todas las películas suyas, John Ford, de que esa pelea será la última y que tras ella se puede estar seguro de que volverá a reinar la paz sobre la tierra. Queda por arreglar el asunto del reverendo Playfair. Tanto cariño le tienen todos que, a pesar de ser el pastor protestante, sin feligreses ya lo dijimos, nadie admite que se vaya. Su obispo ha dispuesto el traslado en vista de los estériles esfuerzos del excelente clérigo. ¿Qué harán los de Innisfree para que se quede el reverendo? Se concentrarán al paso del obispo y le lanzarán hurras, fingiendo con las mismas restricciones mentales que son insospechables luteranos. Delicado asunto de conciencia y trago muy amargo para un irlandés. Pero si el propio Father Lonergan se presta a la trampa inocente, ellos también se prestarán. Además usted, Sean O'Feeney, católico de una pieza, supone que con ello no empequeñece el vasto Reino de Dios. Y en el fondo de su corazón presiente que San Patricio, a quien usted venera, ha visto desde el cielo *El hombre tranquilo,* le ha gustado y sonríe, indulgente con la travesura.

ABELARDO GONZÁLEZ

SUR, Nº 246, mayo-junio 1957

"LAS PUERTAS DEL INFIERNO"

Pocos terrenos tan invadidos por el profano como el de la crítica de cine. Poetas, novelistas, ensayistas —tan celosos guardianes, por lo común, de su propio ámbito— prodigan generosamente su juicio aplicando a las películas criterios que poco o nada tienen de cinematográfico. Que el cine usurpe el título de arte suele indignarlos. ¿Cómo admitir en ese eficaz instrumento hecho para el halago y la persuación otra forma, igualmente legítima, de ese mismo arte que es para ellos sinónimo de intransigencia y sacrificio? Trazar las fronteras entre el cine y el *buen cine* les parece imposible y aun baladí. Sin embargo, incapaces de disuadirse a sí mismos con su altivo menosprecio, se abandonan a la fruicción de una crítica en cuyo tono se trasluce a veces la exasperación de haber cedido. ¿Será acaso más certera, menos comprometida por una visión del arte demasiado unilateral o específica, esa otra crítica que ejercen los que ya han dado en llamarse "especialistas" del cine? Con una soltura que parece autorizada por una técnica infalible, estos cultores de una disciplina que es acaso la más joven de todas poseen ya un cuantioso registro de fórmulas de apreciación. Y no es fácil resistirse al prestigio de un juicio que se nos presenta formulado en lenguaje casi críptico, erizado de tecnisimos que ya integran una jerga determinada. Pero en la letal fijeza de una fórmula sólo puede yacer lo que ha perdido la huidiza movilidad de lo que está vivo. Huyendo de los cánones literarios —ambiguos e inaplicables en la esfera del cinematógrafo— estos "especialistas" han procurado crearse su propia estilística. Claro que el fin de toda estilística es revelar el espíritu que alienta en cada signo, en cada recurso expresivo, sin perder nunca de vista esa integridad infinitamente compleja que es una obra de arte. Y por ahora debemos admitir que la crítica a que nos referimos no pasa de distraerse con los detalles exteriores del cine —con su epidermis "gramatical", diríamos—: pocas veces intenta ir más allá, hasta la fuente de donde todo proviene, hasta ese recóndito núcleo de vida cuyo latido queremos oír.

La película japonesa *Las puertas del infierno* nos da un ejemplo significativo. Muchos críticos han elogiado sus "aciertos parciales": la

excelente fotografía, el heroísmo épico de las escenas de combate, el trabajo intenso de los actores, el mágico fulgor de las sedas de los trajes, un admirable primer plano de gallos que riñen ante el humo y el fragor de la guerra civil, la gracia aérea de las casas, cuya arquitectura parece a la vez tan necesaria y gratuita como las líneas de una pintura abstracta. Pero el dictamen, después de esa mecánica lista de cumplidos, ha sido punto menos que unánime: "Una película lenta y pesada, no obstante sus muchos aciertos". Creo que tal impresión sólo se explica en quien olvida que el análisis es una tarea preparatoria, apenas el anuncio de la interpretación final. Frente a un cuadro, un poema, una página musical, ¿habrá actitud más nociva que aislar los "aciertos" sin verlos funcionar en la totalidad de un organismo que no podemos mutilar sin herirlo de muerte? Me parece que a partir de ese saldo de "lentitud" que han arrojado las críticas de *Las puertas del infierno* debe buscarse la clave de esta película. Esa lentitud no proviene de la morosidad de un estilo que en vano procura entretenernos con los primorosos ardides de su sintaxis. Esa lentitud es consciente y deliberada, es la manifestación de un peculiar *tempo* vital. Vivir, para los personajes de *Las puertas del Infierno,* no es precipitarse hacia una serie de metas precisas (con la urgencia que impone la última meta, la irreversible) que son lo único importante, mientras que lo demás, hasta el ímpetu mismo que nos lleva hacia ellas, no es sino el ademán de asir que se desdeña y no cuenta. Vivir, para estos personajes, es verse vivir. Cada gesto, cada ademán tiene una razón de ser tan esencial como la del destino final que van esbozando. No es éste un vivir que se traduzca en *conseguir,* en *obtener,* pero sí en ir transcurriendo por la corriente de los días y las horas hacia una orilla que siempre habrá de encontrarse. Al propio tiempo, cada existir humano contribuye a una armonía general y sólo en ella encuentra sentido. El espectador que sigue la hitoria de Kesa advierte que una futilísima red la une con los hechos exteriores a ella misma y que éstos, al circunscribirla, le dan la forma necesaria con que la percibimos: la forma de su ser. El estupor de Kesa ante el arrebato amoroso de Maritah, el guerrero violento, y su escondido anhelo de entregarse a él, y su lealtad a un marido que, con su bondad y su decencia, no podría torcer el curso de los acontecimientos, todo ello está o *existe* de algún modo en la llama de una lámpara que arde incesante junto a un lecho, en los cuartos hechos de maderas ligeras y velos impalpables, en el canto de los grillos en la noche irreal, en el gélido resplandor lunar, en las cabelleras lacias y negras que se desploman con dignidad ritual. Es como asistir a una danza hecha de gestos puros, absolutos, que se basten a sí mismos, y a la vez trasciendan y signifiquen algo radicalmente

distinto a ellos. (Recordemos a los danzarines de la ópera de Pekín: sus ademanes de perfección geométrica, sus proezas acrobáticas nos producían una especie de sobrecogimiento, como si una verdad misteriosa y terrible hubiera elegido ese lenguaje para formularse). ¿Cómo hablar de los admirables recursos de esta película y de la "pobreza de su contenido"? Esos recursos *son* el contenido.

Dejo a los especialistas del cine la faena de trazar, en *Las puertas del infierno,* las líneas que van desde sus pormenores técnicos hasta la sensación de armonía total que he querido enunciar. Básteme, por mi parte, esta humilde satisfacción de atestiguarla.

ENRIQUE PEZZONI

SUR, Nº 248, septiembre-octubre de 1957

EL CINE Y LA CULTURA "KITSCH" [1]

El cine nació con el advenimiento de las masas a una situación dominante en la vida colectiva, con su acceso a los medios "standardizados" que procuran felicidad, salud y "confort". "Estamos en la época de la aspirina", ha podido afirmar un pensador ilustre; es la era del remedio universal, al alcance de cualquiera. Las masas desean todo lo que las minorías poseyeron en los siglos precedentes y pretendían seguir poseyendo ellas solas en este siglo; alimentos escogidos, ropas apropiadas en cualquier estación del año, medios de locomoción cómodos y baratos, partos sin mortalidad, casas higiénicas, enfermedades benignas, hijos educados a bajo costo, oportunidades para medrar y enriquecerse. Y todavía algo más: deportes gratuitos, facilidad en el vivir, trabajo breve y agradable —y si algún accidente benefactor sobreviene, merced a las cajas de seguros, ningún trabajo—, placeres al alcance de la mano, en los botones de la televisión, el "long play" o el receptor de radio. El hombre-masa, como el gentilhombre francés del siglo XVII, o el noble italiano del siglo XIX, cuya amistad ambicionaba Stendhal, quiere trabajar poco, gozar mucho, vivir el mayor tiempo posible y hacerlo sin preocupaciones ni dolores excesivos.

A este hombre-masa del siglo XX le ha tocado la lotería del cine, un premio que no conocieron los parisienses de 1789 ni los berlineses de 1848 ni los contemporáneos de Lincoln o de Bismarck. Además, no es el único premio a él reservado. Trabajan para él los editores de seminarios que en lugar de textos escritos ofrecen figuritas, los redactores de novelas policiales y de ciencia-ficción, los músicos silbadores de tangos, u orquestadores de "rock and roll", los que fabrican los argumentos de las novelas radiales y los espectáculos por episodios de la televisión; los que dibujan espantosos e incómodos muebles metálicos con pruritos de novedad y los arquitectos que aplican con fines de comercio las recetas de las casas funcionales. El hombre-masa desea —y nadie le niega la realización de sus deseos— ser feliz, vivir

[1] Capítulo del libro en preparación *Meditación del Cine.*

muchos años, no enfermarse, no trabajar; pero además tiene otras pretensiones: conocer a Platón, a Shakespeare, a Einstein y a Descartes, a William Blake y a Picasso, conocerlos sin pena ni trabajo, sin iniciación previa, sin estudios preparatorios, merced al mismo acto simplificado con que extrae la lengua de cordero precocinada de una lata u obtiene el chocolatín de la máquina expendedora. En el universo mecánico del hombre-masa de nuestros días, todo está regulado según el esquema del estímulo-respuesta: la sed de un whisky y la apetencia de una sinfonía de Beethoven, el deseo de un partido de fútbol y el de un film de Gina Lollobrigida, el ansia de tomar una ducha fresca en verano y la curiosidad por conocer la existencia de los animales antidiluvianos. No es casualidad que la teoría del hombre-máquina de los "conductistas" (que habría sorprendido y al final conquistado a Descartes) se haya originado en uno de los países donde más crudamente impera el hombre-masa. Y que los reflejos condicionados de Pavlov sean la doctrina psicológica oficial en el otro país donde el hombre-masa impone su masa, ya que no su humanidad.

Lo trágico para el hombre-masa es que la cultura de que forma parte (y a la cual no es forzoso denominar "cultura popular") no se explica sino por contraste. La suya es el desecho, el resto no utilizable, el subproducto, lo que queda cuando a la otra, la "alta cultura", arraigada en las universidades y en las mejores tradiciones nacionales, se le han extraído sus valores característicos, su sentido formativo, su disciplina del gusto, el imperio de sus limitaciones, sus estrictas reglas adquiridas con esfuerzo y pena. No es que los productos de la "alta cultura" no pueden volverse populares y gustar a la masa —Dickens es el mejor ejemplo, casi en nuestros días y los argentinos también tenemos el derecho de citar a José Hernández, el hombre culto que conquistó a la masa y cuyos versos son ahora proverbios—. Lo abrumador es que el hombre-masa, por lo común, tiene sus propios autores de novelas, de cuentos, de argumentos radiales, sus propios compositores de música, sus espectáculos propios (¡oh, las audiciones de preguntas y respuestas!) y rechaza con inocultable bostezo cualquier introducción de productos de "alta cultura" en el ámbito de su existencia.

La verdad es ésta: el hombre-masa tiene a su disposición una industria floreciente que trabaja a toda máquina para satisfacer sus apetencias espirituales. La técnica trabaja sin descanso en la producción millonaria de ediciones de bolsillo, de equipos de cine, de receptores de radio y televisión y permite, por poco dinero, que los especta-

dores innumerables aprecien la última sonrisa ingenua de Brigitte Bardot o las lágrimas recientes de Ingrid Bergman.

Forzados por los hechos, hemos venido a definir frente al cine, la radio, la televisión y otras manifestaciones parejas una expresión cultural característica de nuestra época: el *Kitsch*. Con esta palabra alemana, designamos los productos destinados al consumo espiritual de la masa contemporánea, envasados de acuerdo con los últimos adelantos formales (valses de Chopin en "hot", tangos de Matos Rodríguez orquestados por Kostelanetz, Kandinsky reproducido en láminas coloreadas de "Paris Match", Kafka resumido para los quince millones de lectores del "Readers Digest", reglas del "Bauhaus" aplicadas por los constructores de casas baratas en Villa Adelina).

El *Kitsch* explota por supuesto la "alta cultura" (y ojalá no hiciera más que eso). Pero también se explota a sí mismo. Y tiende a cortar sus raíces, a constituirse su propia tradición, que al final nada tendrá que ver ni con la "alta cultura" ni con la cultura a secas.

Lo más triste es que la masa no se fabrica sus propios productos. Es incapaz de hacerlo. Los encuentra ya elaborados a su gusto y medida. Y no por cooperativas de hombres-masa sino por avisados editores y explotadores que buscan réditos para sus capitales y por lúcidos gobernantes de regímenes dictatoriales que encuentran sus mejores colaboradores en los productos del Kitsch. Como apunta Macdonald [2], en cualquiera de los dos casos se defrauda el gusto popular: se lo explota, no se lo satisface.

El *Kitsch* se expende en cantidades que producen vértigos. Es el milagro de la producción en masa, aplicada a la venta de revistas, volúmenes de bolsillo, discos populares, cancionistas de fonógrafos de mesa, accionados por los consabidos níqueles (tan frecuentes en los "drug-stores" y en las "cafeterías" norteamericanas). Un "pocket-book" que no alcanza allá los 200.000 ejemplares vendidos es un fracaso. Lo normal es el tiraje de varios millones. Parecido fenómeno se da en Rusia, dirigido y fomentado por el gobierno, de acuerdo con sus finalidades políticas. Pero ningún país del orbe cuya madurez industrial le permita la producción en masa ,escapa a él. Se observa en Francia como en Italia, en Brasil como en la Argentina. En Buenos Aires, desde hace veinte años, hemos visto levantarse fortunas, acumuladas por editores inescrupulosos, con publicaciones de *Kitsch*. Productos para todos los paladares, para todas las inteligencias. "De siete a ochenta años", como rezaba el lema de un popular semanario

[2] El artículo de D. Macdonald: "Culture de Masse" y la respuesta de D. W. Brogan: "Haute culture et Culture de Masse" son muy ilustrativos. Parte de la argumentación aquí expuesta viene de allí. Ver "Diogène", números 3 y 5.

argentino que se adelantó a su tiempo. Pues el *Kitsch* confunde las edades de la vida. Todos los días vemos en el subterráneo o en el tranvía, caminando por la acera o sentado en el banco de la plaza, al adulto embobado en su lectura y que pone el mismo interés en la revista de figuritas o en la novela de "Superman" que el niño de edad escolar. Igual cosa ocurre con la mayoría de los programas radiales, con los films bobos de la televisión. La conclusión marcadamente pesimista frente a estos hechos ya la ha formulado el mismo Macdonald. Revelan: "primero, una regresión infantil de los adultos que, incapaces de enfrentar las complejidades de la vida moderna, encuentran un derivativo en el *Kitsch* (el cual, confirma y acentúa su infantilismo) y, segundo, una sobreestimación de los niños, que crecen demasiado rápido". Con lo cual se confirma la opinión de Max Horkheimer: "el desarrollo ha cesado de existir. El niño es adulto desde que sabe caminar y el adulto, en principio, permanece estacionario".

El adulto actual, el hombre-masa y el niño tienen de común que sus juegos digestivos son incapaces de manejar los alimentos fuertes de la cultura. Como ocurre con las albúminas y grasas de la leche, han de suministrársele predigeridas. Y además, por supuesto, *homogeneizadas*. La cultura *Kitsch* es cultura *homogeneizada*; igual que la leche homogeneizada cuyos glóbulos de crema están distribuidos en todo el líquido en lugar de flotar libremente sobre la superficie. "Un poquito de cada cosa", nos definía, cierta vez, la cultura una mujer-masa. Es decir, todo lo que se puede saber, en cantidades proporcionadas, sin intervención de ningún criterio valorativo. Todo alineado sobre el mismo plano, asunto de memoria cuantitativa, como los programas radiales de preguntas y respuestas: "tantos nombres, tantos recuerdos, tanto ganas".

El carácter invasor de la cultura Kitsch ha sido señalado repetidas veces. Por ejemplo, aquí, en Buenos Aires, durante treinta años, hemos visto desaparecer gran parte de las librerías musicales, sustituidas por negocios de venta de discos; la música escrita no interesa más al hombre-masa; requiere esfuerzo y disciplina personal; el disco basta; el disco que se oye desganadamente en la radio y se desea poseer en casa. El apunte mimeografiado ha sustituido en las aulas universitarias al libro, al texto clásico, cuyo contenido requiere atención sostenida, personal apreciación. El cuento y la novela corta deben perder sus aristas, sus rasgos originales, para contar con la aprobación de los directores de revistas destinadas al hombre-masa. La mayor parte de las veces no se trata, en esta simplificación, de prejuicios confesionales, morales o políticos; tampoco de tradiciones editoriales. Es algo más serio y alarmante. Es el adocenamiento uni-

versal, la chatura calculada, el temor enfermizo de que el producto *Kitsch* no esté a la altura de la mentalidad del lector *Kitsch*, que al final paga la pequeña sacudida sentimental que se le suministra, bien dosada y homogeneizada.

Desde el momento en que fueron resueltos los problemas técnicos de la producción en masa (equipos proyectores, películas, producción, temas, distribución) la cultura *Kitsch* encontró en el cine un admirable aliado. Arte de masa fue desde el comienzo. A los espectadores del "Salon Indien", Boulevard des Capucines 14, a los sinceros "badauds" del año 1895, no se les exigía más que abrir los ojos y abandonarse a sus sensaciones, a sus sentimientos: el miedo de la locomotora que se les venía encima, lo cómico grotesco de "Le Jardinier", la alegría primitiva de la salida de los obreros de la Usina Lumière. Piénsese que en esos mismos años del comienzo del siglo, París aplaudía a Ibsen, Wagner, Maeterlinck, Curel, Charpentier. Piénsese en la distancia que media entre actores como Sarah Bernhardt, Le Bargy, Coquelin, Lucien Guitry, Réjane, de Max y los monigotes de Méliès, que divertían a los patanes de las ferias y los bulevares.

Desde el comienzo, el cine tuvo su público. (El espectáculo del "Salon Indien" dio una ganancia de 35 francos en su primer día: tres semanas más tarde, sin publicidad, la ganancia diaria se elevó a 2.000 francos.) Se impuso cuando se estableció una conexión orgánica entre lo que él prometía dar y dio, y el auditorio sin defensas que supo formar. Un cuarto de siglo duró este proceso. Progresivos perfeccionamientos que no es posible achacar sólo a deseos de lucro por parte de los fabricantes de proyectores (también propietarios de salas de exhibición al comienzo) : el sonido y la voz humana sincronizados, el color y el relieve contribuyeron a consolidar la conquista del espectador mundial. Pero éste ha cambiado. Ya no es el rudimentario ocioso de feria, ni el niño, siempre aptos los dos para maravillarse por lo nuevo y vivo, por simple que aparezca. Ahora son el espectador de teatro y concierto, el hombre de universidad y biblioteca, el hombre culto que ha leído los clásicos, el burgués cultivado. Ha llegado el momento de reflexionar. Una de dos: o el cine se ha transformado en un espectáculo superior a todos por sus alicientes ópticos, por su contenido estético o el universal espectador de ahora se ha envilecido y vulgarizado, ha renunciado a goces que creíamos inherentes a nuestra civilización y se resigna a epidérmicas vibraciones que lo atraen en forma invencible y de las cuales parece imposible librarse, como el toxicómano es incapaz de abandonar la droga que lo embrutece y aniquila su voluntad. Vamos por partes.

El cine de nuestros días no es un arte simple, sin profundidad, uni-

dimensional, cuyo contenido se agota con la ojeada perezosa que acostumbra el visitante del museo. Entre Méliès y René Clair, entre Griffith, Lubitsch y De Sica e Ingmar Bergman, media un intenso esfuerzo de depuración y concentración, que ha obtenido un producto de finura (recuérdese *El globo rojo* o *Milagro en Milán*) y complejidad tales (recuérdese al Bergman de *Sonrisas de una noche de verano*) que sobrepasa con frecuencia la comprensión del hombre-masa y no todos los paladares son capaces de gustarlo. Una buena comedia de teatro, representada por grandes actores, con excelentes decorados, resiste dudosamente la comparación con una gran comedia cinematográfica, que además de los alicientes ya enumerados puede ofrecer una movilidad escénica insuperable, un color cada vez más natural, primeros planos visuales y múltiples planos fonéticos, inaccesibles al director de teatro. El espectáculo teatral se ha impregnado, él mismo, de cualidades que se reconocen propias del cine: concisión y brevedad del diálogo, rapidez de la acción, ritmo siempre vivo y excitante. Se aderezan y aligeran obras antiguas, se cortan las viejas ramas secas en Esquilo o en Sófocles. Y nadie más que el cine es responsable de tal remozamiento. En cuanto a la tragedia –y para buscar términos de comparación adecuados no nos vamos a referir sino a la tragedia tradicional y no a lo trágico moderno– citaremos un solo ejemplo: el *Hamlet* cinematográfico de Laurence Olivier y el *Hamlet* que vimos representar en París, no hace mucho, a J. L. Barrault. Reconozco lealmente (y mis preferencias personales van directamente hacia el actor inglés) que Shakespeare estaba tan bien servido en el film de Rank como en la interpretación del francés. No, no se trató de vulgarizar, de adaptar para el común, en el film inglés. Ni al realizador lo animó ese propósito. Aquella película no fue una tragedia adocenada para lectores del "Reader's" Se vio y se escuchó una auténtica tragedia y el efecto sobre el auditorio –si supo desposeerse de prejuicios– resultó directo e inmediato. En Río de Janeiro, hace unos años, tuve la experiencia de asistir a una representación del film en un cine de los suburbios, con un público que el lector adivinará. Era emocionante seguir en los espectadores humildes e incultos el imperio progresivo al principio, el dominio hipnótico al final, ejercido por la tragedia. Dudo que Hitchcock hubiera sido capaz de tal resultado, en el más intelectual de sus enredos de "suspenso". Ante un resultado como éste, hay que quitarse el sombrero. El cine posee recursos originales, mecanismos inéditos y de altísima calidad artística, que no pueden desconocerse en nombre de la tradición ni escamotear en el análisis, pensando sólo en el auditorio inmenso –y casi siempre acquiescente– al cual va dirigido.

Las objeciones al cine comienzan cuando se recuerda que la inmensa mayoría de los films carece de la calidad del *Hamlet* de Olivier. En efecto, la producción en masa trae aparejada la repetición de los temas, el endiosamiento de actores mediocres, la superficialidad del análisis y el imperio del clisé, que provoca mínimas resistencias. Al hombre-masa le disgusta ser sorprendido en sus hábitos de sentir y pensar. Detesta los finales desgraciados y los personajes complejos, los problemas amargos y las estilizaciones arriesgadas. Le disgusta verse dibujado tal cual es, criticando y caricaturizado en sus defectos. Le gusta que lo halaguen, le place la seguridad engañosa de los diálogos que confirman sus opiniones, sobre la vida, las gentes y su destino. Va al cine como va al teatro, *Kitsch*, para hacer la digestión y para olvidar las miserias cotidianas. El cine, ante todo, es una industria. Y el industrial no arriesga su dinero con experimentos artísticos que disminuyan sus réditos. Para realizar un film, desgraciadamente, se necesita mucho dinero, y la colaboración de muchas personas que nada tienen que ver con el "hombre estético" de Spranger. Pero ¿es aplicable sólo al cine, arte de ahora, esta objeción central, objeción de existencia? ¿No ocurrirá que sólo vemos los defectos en el cine, en razón de su desarrollo monstruoso, y no los vemos en el teatro y en la novela actuales, en el ensayo o aun en la poesía? ¿Es que el dramaturgo no tiene que contar también con actores, empresarios y capitalistas? ¿Es que el autor de novelas y cuentos no debe enfrentar a los editores y accionistas de empresas editoriales? ¿Es que la gran mayoría de los cuentos, poemas o novelas que se publican en libros y revistas no exhiben la insulsez, la puerilidad, la falta de originalidad que se achacan al cine?

La gravedad del fenómeno cultural que ha dado preeminencia actual al arte de los Lumière concede justa importancia a la segunda de las alternativas que más arriba señalábamos. El cine es el natural enemigo del libro. Raramente, quien frecuenta el cine es al mismo tiempo gran lector. Y el cierre de los teatros, al mismo tiempo que el aumento de las salas cinematográficas, es fenómeno que se da entre nosotros al mismo tiempo que en Inglaterra, Brasil o Italia. Al espectador de cine no se le exige nada más que abrir los ojos y seguir las imágenes que implican el argumento. No se le pide ningún esfuerzo mental. Todo lo tiene ya digerido. Otros han pensado y sentido por él, niño mimado, adulado árbitro, juez de causas ganadas de antemano. El hombre-espectador de cine no conoce sorpresas ni desilusiones, empeños ni sacrificios. Carece de sentido crítico. Su tradición no se entronca con ninguna tradición cultural, como no sea la lista de los actores que oye nombrar desde hace veinte años, o los films

célebres, o los directores famosos. Sabe que han existido Homero, Victor Hugo, Tolstoy o Stendhal porque ha visto unas películas que se llaman *Helena de Troya, Los Miserables, Ana Karenine* y *La Cartuja de Parma.* La historia de la cultura comienza para él con la historia del cine y los acontecimientos decisivos de aquélla valen tanto como el argumento de un film policial o uno de aventuras en Oceanía. Todo se nivela en su juicio y asume la misma importancia valorativa. Si este hombre no leyera de cuando en cuando el suplemento de un diario dominical o algún cuento, en una revista encontrada mientras espera turno en la peluquería, podría prescindir totalmente del libro y de lo que él representa. Se ha transformado en un bípedo de múltiples reflejos condicionados, semejante al hombre de las cavernas, pero dotado de heladera eléctrica, ropas de nylon y televisor. Este hombre, criado y educado en la época del cine, que lo ha frecuentado desde su infancia y no podría prescindir más de él, es un problema amenazador y digno de ser considerado. A él se refieren los sombríos pronósticos de Macdonald y de Epstein. Conviene ver qué parte juega el cine en este alarmante proceso de puerilización, de progresiva amnesia cultural.

Los argumentos de D. V. Brogan, desarrollados en su respuesta a Macdonald, no carecen de agudez, por lo pronto, hay que reconocer que si el cine es popular por la magnitud de los auditorios a los cuales se dirige no lo es por su temática; como no es de extracción popular la mayoría de las canciones o melodías del jazz o del tango, ni el "Schmalz", ni las historietas cómicas ilustradas, ni los novelones radiales. La cultura *Kitsch*, en general, ha perdido contacto con las fuentes populares auténticas. Nada tiene que ver, por ejemplo, con el arte de los pintores de Fayum o del Cuzco, ni con los plateros o escultores de la época colonial en Sudamérica, ni con los artesanos del siglo XII en las iglesias góticas francesas, ni con los trovadores medievales de la misma nacionalidad, o los poetas anónimos de las canciones de gesta en España, o los músicos alemanes del "Meistersinger". Los sociólogos han apuntado que el *Kitsch* surge potente cuando, en nuestros días, se trueca la cultura rural por la urbana, suscitada por el auge del industrialismo; cuando la ambición de unificarla, de homogeneizarla, surge en muchas mentes al mismo tiempo. Ahora bien, tal problema de la industrialización ha surgido desde hace un siglo en los países adelantados del orbe. En algunos (Inglaterra, Alemania, Francia) la continuidad con sus viejas tradiciones nacionales fue posible. Estados Unidos, que carecía de ella y sentía la urgencia de unificar, dada su enorme heterogeneidad emigratoria, tuvo que buscar un común denominador bajo, que conviniera a

todos. El *Kitsch* es una resultante de ello. Además, Macdonald (lo recordamos) opone cultura de *élite*, de minorías selectas, a cultura *Kitsch*, cultura de masas. Nuestra época, argumenta, es el ejemplo lastimoso de la declinación de aquélla, del predominio de ésta, procesos de sentido inverso pero que afirman la declinación de la cultura total. Estas opiniones no pueden ser pasadas por alto, ya que encierran errores de óptica y provocan fundadas objeciones.

"¿Es acaso exacto que en los siglos mejores de la cultura griega, o bajo Luis XIV, en el reinado de Isabel de Inglaterra, o en cualquier época de producción de obras maestras de la Literatura, la Pintura o la Música, hayan dominado ellas el gusto de las masas, hayan sido las preferidas? Si es cierto que las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides conocieran el éxito, ello prueba el gusto seguro de las clases dominantes, y también la eficaz labor de los compiladores y autores de antologías que nos la han hecho llegar hasta nosotros. Pero ¡cuán diversa sería nuestra opinión si conociéramos el conjunto de la producción teatral, la masa seguramente grande de obras mediocres y de mal gusto sobre las cuales se impusieron aquéllas! Y si conociéramos el conjunto de los dramas y comedias isabelinos o las malas obras del Siglo de Oro español ¿qué argumentos nos quedarían para juzgar el desnivel actual entre el teatro o la poesía de las *élites* y el *Kitsch* del hombre-masa? ¿En qué son superiores (se pregunta Brogan) las farsas de los dramaturgos menores de la época isabelina a la comicidad grotesca de nuestros días? Sin embargo, el público grueso de entonces las celebraba y se divertía con ellas.

En general, queriéndolo o no, añorando una dudosa homogeneidad cultural de antaño, que presuntivamente consagró las obras clásicas, creemos sin razones válidas en no sé qué misteriosa comunión con el alma del pueblo, origen de toda belleza y cordura y compartimos las exageraciones que a veces llegan a la manía, de Tolstoi y Mark Twain, para quienes la cultura tradicional sólo es expresión de tiranía y de explotación del pueblo por los ricos. No es accidente (insiste Brogan) que desde Chaucer hasta 1900 sólo tres grandes poetas ingleses no estudiaron en Oxford o Cambridge: Shakespeare, Browning y Keats. Todos los demás pueden adscribirse a la cultura de la *élite* griega. Por otra parte, el *Kitsch* de nuestros días no es fenómeno de creación sino, a menudo, combinación o arreglo del mal gusto de la burguesía, que siente deseos de hacer las cosas por cuenta propia, con el resultado que salta a la vista.

Los que culpan al cine de la abundancia de producciones mediocres y la rareza de films de calidad, le aplican la ley del embudo. Este es fenómeno cultural de todos los tiempos: la lucha de la mino-

ría frente al mal gusto de los más, frente a la tiranía del número, de sus crueles exigencias. Y bien sabemos que ni el genio puede librarse de ellas.

A esta altura, quizás sea posible resumir nuestro pensamiento enunciando algunas concesiones y una afirmación final. Es cierto que la *industria* del cine es un terrible peligro para la cultura y para el *arte* del cine. Es cierto que el "Schmalz" tiene fácil acogida en el hombre-masa, accesible al sentimentalismo y sin defensa contra su dominio. Es cierto que la facilidad de producción universal del cine constituye un peligro para la ficción y para el teatro, con lo cual se cumple en arte la ley de Gresham de los economistas: la baratija desaloja al producto de calidad, pues cuesta menos y gusta más. Es cierto (como lo ha dicho hace poco Van den Hagg) que el productor de films depende de la medianía de los gustos y que carece del poder de influir sobre ellos; que satisface un mercado impersonal; que *no está comprometido en ningún diálogo* y que es como un orador frente a la masa, sin otra disyuntiva que la de adularla. Es cierto que el carácter ecuménico que ha adquirido el lenguaje del cine —el latín de esta nueva Edad Media— tiende a disolver las culturas nacionales, a borrar sus rasgos propios y a diluirlos en una solución común, anónima y repetida. Todo esto es cierto. Pero también lo es que el cine ha producido admirables obras maestras que no hubieran llegado a expresarse en ningún otro lenguaje, ni en el teatro ni en la novela, ni en la pintura ni en el poema. Cualquier problema disminuye de importancia frente a esta realidad evidente, que tiene tanta existencia como cualquiera de las anteriores objeciones.

MARCOS VICTORIA

SUR, Nº 283, julio-agosto de 1963

EL ESTRENO DE "LAWRENCE DE ARABIA" *

Señor:

La película *Lawrence de Arabia* plantea seriamente el problema de hasta qué punto es válido falsear la historia y la personalidad para servir a un fin dramático.

La fotografía es magnífica, la presentación excelente, y Peter O' Toole representa en forma brillante al protagonista tal como lo concibe el guionista. Robert Bolt es un dramaturgo con talento psicológico. Sin embargo, quien haya conocido a T. E. Lawrence casi no hallará semejanza entre él y este personaje en lo referente a ademanes, palabras ni modo de comportarse —menos aún que en la representación ofrecido por Alec Guiness en la pieza *Ross* de Terence Rattigan. De modo que cuando más se tiende a creer en el deseo auténtico del guionista de dar una interpretación comprensivamente explicativa de la actitud y la personalidad de Lawrence, más probable parece que el retrato irreconocible que presenta la película se deba a un diagnóstico erróneo de la personalidad, acompañado por una tergiversación de la documentación histórica para servir al fin dramático.

En suma, la película es una obra de imaginación notable y fascinante, poco relacionada con los hechos. La mayoría de los personajes son ficticios, de modo que resulta aún más desgraciado que se incorpore a Lawrence y a Allenby como personalidades reales fantaseadas.

El peor y el más irreconocible de los rasgos del retrato de Lawrence que ofrece la película es el que lo muestra como un pervertido sádico que se da cuenta de que padece un ansia maníaca de sangre a la que por fin da rienda suelta en la última etapa de la marcha sobre Damasco.

Esta interpretación deformada de su carácter parece inspirarse en el relato que hace Lawrence en el capítulo 117 de *Los siete pilares de la sabiduría* de las atrocidades turcas en Tafas, y de la violenta

* Carta enviada por el autor —Director Militar de la *Enciclopedia Británica* y profundo conocedor de la vida y obra de Lawrence— al director de *The Times* de Londres.

repulsión que le produjo ese espectáculo horrible, tanto que cuando alcanzaron a quienes las habían cometido, "por orden mía no tomamos prisioneros, por única vez durante la guerra".

Quien haya conocido a Lawrence reconocerá como típicamente suyo el hecho de que retrospectivamente se culpara por haber dado semejante orden en la excitación del momento. También lo es el empleo del plural "nosotros" al describir la matanza subsiguiente. Pero es obvio que ninguna "orden" suya habría podido tener el más mínimo efecto adicional para incitar a los árabes a la venganza, y que no habría podido detenerlos si hubiese tratado de hacerlo. Otros oficiales británicos que acompañaron a Lawrence durante su marcha sobre Damasco han contado que vieron que intentaba impedir la matanza de turcos y fracasaba pues, sin razones como las de Tafas, la matanza prosiguió durante todo el camino a Damasco y después de la captura en la ciudad misma. Además, sus compañeros lo criticaban porque andaba sin revólver, y porque permitía de mala gana que los suyos lo usaran en situaciones peligrosas fuera del campo de batalla.

La película, por el contrario, se apoya en el indicio imaginario del episodio de Tafas y pinta a Lawrence como un hombre profunda y sádicamente sediento de sangre, aunque avergonzado de ello. La "prueba" inicial se nos proporciona, en la primera parte de la película, haciendo que en su primer encuentro con Allenby le confiese que ha llevado a un muchacho sirviente a la muerte en las arenas movedizas, que ha ejecutado a otro árabe "con una pistola", y que "no le agradaba" el descubrimiento de que eso "le había gustado". La película muestra en forma horripilante al muchacho hundiéndose en la arena y al hombre ejecutado por Lawrence inmediatamente después de que éste arriesgó la propia vida para salvarlo de morir en el desierto.

En realidad, según testimonio del mismo Lawrence, en *Los siete pilares de la sabiduría,* mientras él se hallaba en el sur el muchacho, Daud, murió de frío en Azrak y la muerte en las arenas movedizas es pura invención. En cuanto al otro episodio, la ejecución de "Gasim", Lawrence relata brevemente cómo salvó al hombre, pero no vuelve a mencionarlo. Evidentemente la película lo confunde con Hamed el Moro, que asesinó a uno de los *azeyes* en un viaje anterior y a quien Lawrence tuvo que ejecutar porque ésa era la única forma en que podía evitarse una desastrosa contienda entre los *azeyes* y los moros. El relato sombríamente realista que de la ejecución hace Lawrence no da pie a la versión cinematográfica de que manifestara haber gozado con ella.

El testimonio de Lawrence de lo que siguió a la toma de Damasco,

y en particular del estado espantoso del hospital militar turco, que él se esforzó por mejorar, se tergiversa para convertirlo en una prueba más de su sadismo. Además, se pinta a un Allenby demoníacamente empeñado en dejar que continuara el caos para favorecer políticamente a Gran Bretaña, cuando en realidad Allenby no llegó a Damasco hasta después de restituido el orden.

B. H. LIDDELL HART

SUR, Nº 283, julio-agosto de 1963

FICCIÓN Y REALIDAD *

Quizá nunca ninguna película pueda ser fiel a una persona de la vida real, especialmente si se trata de una vida tan notable y una persona tan compleja como mi hermano. Y por cierto ninguna película, por buena que sea, puede ser fiel a un libro, especialmente un libro tan extenso y complicado como *Los siete pilares de la sabiduría.*

El autor norteamericano de una síntesis cinematográfica previa que seguía con fidelidad extraordinaria *Los siete pilares* escribió hace tres años acerca de su adaptación: "Tuve que tomarme grandes libertades con el texto, no sólo reordenando y combinando sucesos, sino inventando escenas que en realidad no ocurrieron nunca".

La película que por último se ha hecho —sobre un guión de naturaleza muy diferente, de Robert Bolt— creo que tiene mucho menos relación con el libro, cuyos derechos vendí para tal fin, de la que tenía la pieza *Ross* que Terence Rattigan escribió sin necesidad de adquirir esos derechos.

Ni la pieza ni la película podrían haberse hecho sin conocimiento del libro, pero ambas son reconstrucciones imaginarias del relato, hecho para que sirvan a una interpretación personal del protagonista. Sin embargo, la película es sobre todo un espectáculo, en el cual una dirección hábil, el esplendor visual y la música endulzan el enfoque amargo que el guión hace del personaje y de los hechos. Yo me había reservado el derecho de prohibir el empleo del título y lo ejercité cuando vi que el guión definitivo se apartaba del libro tan amplia y constantemente.

El único

Se prescinde de cientos de oficiales y soldados que en uno u otro momento lucharon en la campaña árabe: la película sólo muestra a un inglés solitario en el desierto, excepto visitas casuales de un oficial

* Opinión del hermano y albacea de T. E. Lawrence, publicada en *The Observer*, de Londres.

superior (ficticias), que por lo general lo censura. Un solo civil (en realidad una figura compuesta con elementos de varias) ofrece su apoyo constante en el cuartel general, cuando en realidad lo que hizo que la campaña lograra éxito fue la dura labor de muchos oficiales. Allenby está dispuesto a apoyar a los árabes sólo en la medida en que el apoyo puede tener consecuencias políticas. Por lo tanto, el héroe tiene una responsabilidad mayor que en la realidad.

El Lawrence de la película tiene más aberraciones psicológicas de las que pueden corresponder a un solo hombre, y éstas se manifiestan en algunos episodios que no aparecen en el libro y en versiones deformadas de otros. Así se demuestra: el narcisismo (con su primer traje de árabe baila con su sombra), la hidalguía fantástica (permanece inmóvil para que un turco ofendido lo balee), el exhibicionismo más burdo (se pasea como un pavo real por el techo de un tren que ha destrozado, y, en El Cairo, se abre paso con un muchacho árabe hasta el casino de oficiales).

Se llega al colmo del absurdo cuando Lawrence, al descubrir que no puede cumplir su empeño (imaginario) de capturar a Deraa para Allenby pues la ciudad se halla fuertemente protegida, recorre las calles en compañía de un árabe fiel y llama la atención metiéndose en charcos, etcétera. De todos modos, habría llamado más aún la atención con su estatura (un metro noventa); el verdadero Lawrence era excepcionalmente bajo: Bolt lo ha descrito como "ese bastardo engreído de un metro cincuenta". La tranquila expedición de espionaje del libro (capítulo 80) se ha convertido en una bravata que habría sido insensata en quien no tenía ningún mando.

Sigue luego el esfuerzo por ser relevado de su puesto, aunque no por ese motivo. Éste es uno de los dos intentos que muestra la película, cuando según el libro (capítulos 90 y 91), pidió una vez su relevo, después de haber cometido un error muy diferente, y en una visita muy diferente al cuartel general.

En las arenas movedizas

La clave del héroe es el sadismo —rasgo que, si hubiese existido, muchos ingleses habrían percibido en T. E. Lawrence. Le dice a Allenby que "ha gozado" matando a dos árabes, uno de ellos un muchacho, Daud, a quien conduce hasta las arenas movedizas. Daud no lo acompañó en ese viaje de Akaba al Cairo (cumplido con una escolta de ocho adultos y no de dos muchachos); el libro registra la muerte "de frío" de Daud y no se habla de la muerte de nadie en las arenas movedizas.

Lo imaginario prepara aquí a los espectadores para un banquete de sangre en gran escala, a expensas de una multitud de turcos, la mayoría no combatientes o desarmados. En el libro (Capítulo 117), una columna de infantería y artillería turca, colocada en medio de un regimiento de lanceros y con flancos de ametralladora, marcha en orden desde una aldea después de haber matado allí a mujeres y niños. La película hace poco caso de su suerte y se extiende sobre la terrible venganza que se tomó inmediatamente.

Furia desenfrenada

Mi hermano afirma expresamente que él mismo ordenó que no se tomaran prisioneros —"El mejor de vosotros que me traiga más turcos muertos"— pero deja bien sentado, creo yo, que así lo hizo porque compartía la furia desenfrenada de todos los árabes. No hay duda de que luego le pesó profundamente haber perdido el dominio de sí; y sospecho que ello explica ampliamente su insistencia, a lo largo de toda su vida, en que ningún inglés podía servir a una raza extraña sin prostituirse.

No quiero dar la impresión de que considero al Lawrence de la película absolutamente falso. Especialmente en lo que se refiere a decisión, coraje y resistencia, la versión de O'Toole es comparable al hombre que pretende representar. Quienes vieron el programa de televisión del 27 de noviembre y conocen el libro juzgarán cuánto más hay de acertado o erróneo, y cuánto se aparta de la verdad, tanto en lo bueno como en lo malo. Sólo debo decir que yo no habría reconocido a mi hermano.

A. W. LAWRENCE

SUR, Nº 289-290, julio-agosto-septiembre-octubre de 1964

SHAKESPEARE EN LA PANTALLA *

¿Se prestan las piezas de Shakespeare para hacer buenos films? ¿Puede dar el cine una buena versión de Shakespeare?

Estos interrogantes provocan acaloradas discusiones entre la gente culta. Un sector se inclina por la afirmativa y sostiene enfáticamente que Shakespeare fue un libretista notable nacido con cuatrocientos años de anticipación. El otro sector pone igual énfasis en la negativa, alegando que la intensidad del material excede las posibilidades de la pantalla; "la bala es demasiado grande para el cañón", para decirlo con las palabras de un actor distinguido.

Aunque parezca extraño, no había discusión al respecto en los días del cine mudo. Y no porque la filmación de las piezas de Shakespeare sea un hecho relativamente actual como suele pensarse, porque no lo es. Los productores cinematográficos contemplaron la posibilidad de proyectarlas desde el momento en que empezaron a tentar el drama en sustitución de las farsas y las películas de puro entretenimiento. Ya entonces una famosa actriz europea interpretó a Hamlet como personaje femenino. ¡Cuántas columnas dedicarían los periódicos de hoy a una innovación semejante! Pero a comienzos del siglo el cine se consideraba todavía un juguete, un simple pasatiempo y nadie dijo nada.

Aproximadamente por la misma época un estudio cinematógrafico de Londres produjo su versión original de *Hamlet* en 22 escenas. Cada set había sido construido en el interior de otro, para ahorrar tiempo, de modo que el proceso de la filmación resultó un trabajo semejante al de pelar una cebolla. Actuaba como protagonista un actor teatral, cuyos servicios se habían contratado por su conocimiento previo del papel, aunque no iba a pronunciarse una sola palabra. Todos los demás personajes fueron elegidos sobre el terreno: el papel de espectro recayó en el actor más alto, y el de Ofelia se encomendó, prudentemente, a la única dama que sabía nadar.

Un día entero se invirtió en filmar este *Hamlet,* cuya proyección en

* Derechos de traducción al español concedidos exclusivamente a SUR por el Consejo Británico de Relaciones Culturales.

la pantalla duraba quince minutos. Sucedió a ésta una tentativa más ambiciosa aún. Herbert Beerbohm Treen, famoso actor empresario inglés que en aquella oportunidad estaba representando con gran éxito *El Rey Enrique VIII* en la escena londinense, aceptó hacer una versión cinematográfica de la pieza. También esta vez el trabajo duró un día, y el éxito fue tan enorme, que la gente de teatro, alarmada, mandó secuestrar y quemar todas las copias del film. Ardieron en una tremenda hoguera encendida en el solar del estudio, porque Shakespeare —sin palabras —constituía en el cine una atracción peligrosamente popular.

El hecho tuvo escasa repercusión en su tiempo. El verdadero alboroto iba a estallar hacia 1930, cuando se pusieron de moda las películas parlantes. Mary Pickford y Douglas Fairbanks hicieron una versión mal dirigida de *La fierecilla domada* con diálogo adicional de un escritor moderno. Entonces empezaron a saltar las chispas, y siguieron saltando cuando Max Reinhardt produjo una versión espectacular, al modo de Hollywood, de *El sueño de una noche de verano,* con James Cagney en el papel de Bottom y Mickey Rooney en el de Puck. En un valeroso esfuerzo por justificarse, la compañía hasta encontró un profesor de literatura inglesa, dispuesto a declarar que el acento y los modismos americanos eran típicamente isabelinos. Pero los aficionados al cine no cayeron en la trampa: ellos querían ver a Cagney en papeles de gangster y a Rooney en comedias musicales. Si alguien opinó que *El sueño de una noche de verano* era una película divertida, casi nadie pensó que era Shakespeare.

Apenas le cupo mejor fortuna a *Romeo y Julieta,* meritorio trabajo artesanal, realizado también en Hollywood con la interpretación del inglés Leslie Howard y de la canadiense Norma Shearer. Pero ni el mismo Howard quedó muy satisfecho con el film. Tenía ideas personales sobre la forma de filmar a Shakespeare, y hubiera deseado producir *Hamlet* con decorados que calificaba de "casa de muñecas". Su idea era mostrar a la familia de Hamlet pasando de una habitación a otra, en el estilo de Elsinore: dejar que el público viera en un rincón a los cocineros horneando los manjares del banquete fúnebre, mientras la reina se solazaba en otro rincón con Claudio; destacar las marcas con que se había señalado, en la pared, el crecimiento del príncipe niño, las ventanas a las que se había asomado, los gastados escalones de piedra que habían hollado sus pies. El plan exigía que dotase a Elsinore de un peculiar *genius loci,* y se le hiciese protagonista de la tragedia.

Las ideas de Howard para *Hamlet* eran estimulantes y originales, pero no pasaron de ideas. Murió en junio de 1943, antes de poder

concretarlas, al ser derribado el avión en que regresaba a Inglaterra desde Lisboa. Estaba escrito que sería Lawrence Olivier quien diera al cine, una vez terminada la guerra, el primer *Hamlet* verdaderamente famoso.

Adviértase, como dato de interés, que Olivier intervino contra su voluntad en una película de Shakespeare, mucho antes de que se le ocurriera producirlas. Se trataba de una versión de *Como gustéis*, que se hizo en Inglaterra con la actriz vienesa Elizabeth Bergner en el papel de Rosalinda, y el propio Olivier en el del joven Orlando. En ese tiempo (1936) actuaba en una temporada teatral shakespeareana, y como era joven e idealista, no disimuló su desprecio por el cinematógrafo. Admitió sinceramente que había hecho la película con el único fin de ganar dinero, y que no veía porvenir para Shakespeare en la pantalla. Felizmente para todos nosotros, hubo de cambiar de opinión en el término de una década.

Como gustéis resultó, a su modo, un pequeño film encantador: fresco, alegre, simple y festivo. Pero no obtuvo de la prensa, del público, ni de los exhibidores, mejor acogida que cualquiera de las películas inspiradas en Shakespeare hasta el momento en que Olivier produjo la célebre tríada: *Enrique V, Hamlet* y *Ricardo III*.

El éxito mayor, desde el punto de vista financiero, fue probablemente el *Julio César* de Hollywood, con Marlon Brando como Antonio. Pese a la disparidad de las críticas, la gente acudió para ver a Brando, cuya interpretación del personaje fue indudablemente original, y que pronto había de convertirse en un astro de taquilla.

El ingenioso intento de dirección y actuación de Orson Welles en *Macbeth* resultó un deplorable fracaso, de consecuencias casi trágicas para el actor, porque Welles es un artista serio y valiente. Los rusos hicieron una buena versión de *Otelo*, pero debido a los subtítulos y a las dificultades del idioma, se exhibió solamente en unas pocas salas especializadas en los países de habla inglesa.

Nosotros, por nuestra parte, arriesgamos una nueva versión de *Romeo y Julieta*, coproducción angloitaliana en colores, filmada en Verona y sus contornos, con Lawrence Harvey en el papel de Romeo, y Susan Shentall, una joven desconocida y sin experiencia, en el de Julieta. Delicioso como espectáculo, el film no obtuvo éxito de taquilla. El productor cinematográfico debe hacer algo más que destacar los valores pintorescos en la obra de Shakespeare.

La prueba de que esta obra puede adaptarse a la pantalla con tanta belleza como autenticidad, la tenemos en las tres películas principales de Olivier, que conquistaron aplausos en todo el mundo, y constituyen probablemente la contribución más importante de Ingla-

terra al cinematógrafo. Hoy cuesta creer que la primera, *El rey Enrique V*, se filmase antes de terminar la guerra. En los estudios ingleses faltaba espacio, potencial humano eficiente, y elementos materiales de todo orden: los transportes eran difíciles, escaseaba el dinero, y las grandes secuencias de la batalla tuvieron que filmarse en Irlanda. Todo se logró a fuerza de inciativa y dinamismo. La carga de Agincourt se ha convertido así en un clásico del cine y el film resplandece de color y de vida, como un suntuoso tapiz medieval.

Cuando George Bernard Shaw asistió a la exhibición privada, hizo uno de sus acostumbrados comentarios malévolos: "Diez minutos de cine brillante. El resto... nada más que Shakespeare". Se equivocaba, sin embargo, porque los productores habían intercalado audazmente en el texto dos versos de Marlowe, y la interpolación pasó inadvertida.

Después de *El Rey Enrique V*, y ya terminada la guerra; se filmó *Hamlet*, con Olivier en el papel protagónico y en el del Espectro; y la obra maestra indiscutida, *El Rey Ricardo III*, perfecta en todo sentido, tanto por la excelencia de la dirección, la interpretación y el recitado, como por la rica fantasía desplegada en el color y el montaje.

¿Basta la calidad de estas tres películas admirables para justificar la adaptación de Shakespeare a la pantalla? Aún no se ha zanjado la discusión. Pero en el centro de Londres hay un cine, el *Academy*, que en los seis años últimos ha ofrecido, todos los veranos, una temporada regular de películas shakespeareanas. La sala se llena en cada función. La demanda de localidades es tal, que obliga a repetir los programas y a prolongar los ciclos, y aún así falta espacio para los espectadores que aguardan turno.

Esto parecería demostrar, más allá de toda duda posible, que los films de Shakespeare no son forzosamente un "desastre de taquilla". El teatro de Shakespeare, y el cine tienen mucho en común. Melodrama, romance, espectáculo, pompa, amor juvenil, querellas de familia, villanos siniestros, héroes magníficos, y el registro más amplio de la comedia popular.

Es innegable que la filosofía contenida en las tragedias mayores excede actualmente la comprensión del público medio del cine. ¿Pero acaso no estamos procurando constantemente el desarrollo de la comprensión, en todos los sectores del arte y de la ciencia?

Existe tal vez un argumento poderoso a favor del traslado de Shakespeare a la pantalla, y de que el mundo conozca a nuestro dramaturgo máximo a través de la interpretación de un intermediario colectivo. Shakespeare fue uno de esos seres excepcionales que pocas

veces surgen en la historia de un país. Un hombre que conoció por instinto todas las cosas humanas que los psiquiatras modernos están empezando a descubrir; un hombre de pueblo que comprendía cabalmente a los hombres comunes, y les hablaba con familiaridad en su propio idioma. Se dio el caso de que naciera inglés, y aquí en Inglaterra nos enorgullece que haya sido compatriota nuestro. Pero las cosas sobre las cuales escribió no pertenecen a un país, a una raza ni a una época, sino a todos los seres humanos, de todas partes, y para siempre. Seguramente lo harían ciudadano del mundo.

C. A. LEJEUNE

CONVERSACIÓN CON BORGES

En el primer número de *Sur* escribió Borges sobre el coronel unitario Hilario Ascasubi, héroe de Ituzaingó, el sitio de Montevideo y Cepeda, pero también el "payador incesante" que legó las inspiradas felicidades de *Paulino Lucero* y *Aniceto el Gallo*. En el segundo número se ocupó de *Martín Fierro* y recién en el tercero aparecen sus primeras opiniones sobre cine, con ese asombroso estilo conversado en el que brillan los adjetivos que hacen "fervientes" a las ametralladoras de Scarface, "cenitales" las espaldas de Greta Garbo y "tapiados" los ojos de Gandhi.

El cine sonoro tenía entonces tres años de vida y no había logrado desplazar los recuerdos de aquellas majestuosas imágenes prodigadas por los grandes maestros de la época muda. Borges, llevado ahora a inventariar los suyos, prefiere evocar las convenciones que alimentaban esa ficción:

—Fíjese que el color marrón significaba día y el verde azulado noche. Una tercera parte de la película la ocupaba el cuadro negro que interrumpía la acción, para dar la noticia del diálogo y de alguna información adicional.

—¿Por qué le gustaba el cine?

—Lo ví siempre desde su costado narrativo. Como arte es bastardo, porque necesita apoyarse en otros que lo son menos, o depende de técnicas muy definidas, como la fotografía. A lo mejor digo que es bastardo como un consuelo, porque hace ya mucho que no puedo verlo, pero creo que en realidad todas las artes, salvo la música, adolecen de ese carácter dependiente. La música no. Por lo pronto usted no puede contarla, no puede "contar una milonga". Por eso pienso que es también el arte más profundo. Me dicen, por ejemplo, que componer un tango es bastante fácil desde el punto de vista de la escritura musical, sin embargo, fuera del Río de la Plata, nunca han podido hacer algo que realmente suene a tango. Qué curioso, ahora recuerdo lo que decía Lugones de que el cine debían hacerlo sólo los norteamericanos, así como la moda femenina era para los franceses, la masculina para los ingleses y los relojes para los suizos. Claro,

con Lugones nunca se sabía, nunca se estaba seguro, le gustaba ser terminante y liquidar las discusiones con sentencias definitivas. Al final tuve que renunciar a charlar con él; no quedaba ningún tema posible.

—¿Prefirió siempre el cine al teatro?

—Por el teatro no hubiera cruzado ni a la vereda de enfrente. Una cosa es la literatura dramática y otra muy distinta su representación. Tampoco me gusta la ópera. Una vez, desde Roma, me propusieron una ópera con el argumento de *La muerte y la brújula,* pero no acepté.

Todo lector de Borges recuerda, seguramente, los similares atributos con que identifica novela y cine, en un grado tal que, cuando propone los modos que puede asumir una postulación clásica de la realidad [1], recuerda como ejemplos para el más difícil y eficiente de todos, el de "la invención circunstancial", las "rigurosas novelas imaginativas de Wells, las exasperantemente verosímiles de Daniel Defoe" y "las novelas cinematográficas de Josef von Sternberg, hechas también de significativos momentos". En otro párrafo memorable escrito al año siguiente [2], después de precisar que "el problema central de la novelística es la causalidad", habla de "la infinita novela espectacular que compone Hollywood con los plateados *idola* de Joan Crawford y que las ciudades releen. Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia". Y si uno de los caracteres esenciales de la narrativa es lo que define como "teleología de palabras y de episodios", resuelve que ese carácter es "omnipresente también en los buenos films".

En el diálogo actual Borges se detiene en recuerdos más personales:

—Los mejores momentos los deparaban las primeras escenas, cuando se estaba organizando la trama y tratábamos de adivinar qué ocurriría. Quizá antes de que empezara el film estábamos ya en ese estado de inquietante felicidad. No me gustaba Chaplin ni su sentimentalismo, pidiendo siempre compasión y rodeado de los malos actores que elegía porque quería ser y estar "él" ante todo. He preferido infinitamente a Buster Keaton y a los Hermanos Marx, inspirados creadores y protagonistas de una comicidad mucho más pura.

—¿Y von Sternberg?

—¡Ah sí! por supuesto. Claro, su estilo narrativo se convirtió después en nada más que barroquismo, pero pienso que sin esa etapa no se hubiese llegado a Orson Welles quien, con otros elementos y por

[1] *La postulación de la realidad,* 1931.

[2] *El arte narrativo y la magia,* 1932. Este artículo, lo mismo que el mencionado en la llamada anterior, aparecieron reunidos en *Discusión,* editado por primera vez en 1932.

otro camino, ejercitó también un estilo barroco. Confieso que fui injusto con *El ciudadano*, al que juzgo ahora realmente importante. También lo fue Mamoulian. En cambio con los rusos me pasó algo distinto: primero me gustaron, después no. Pienso en *El acorazado Potemkin* y en *Alejandro Nevsky*, que pueden adolecer de muchas bellezas visuales, pero no soporto su falso realismo, sus obvias falencias en ese terreno documental que justamente pretenden adoptar. Es lo mismo que ocurre con *Metrópolis*, de Fritz Lang, una ciudad que aspira a la enormidad pero donde los dos protagonistas se encuentran a cada instante.

—¿Y Greta Garbo? ¿Y Marlene Dietrich?

—La Dietrich no era nada más que un elemento decorativo y creo que le hizo mal a von Sternberg, pero Greta Garbo me pareció siempre bien, aunque no los argumentos que le tocaba interpretar. Demostró además, en el final de su carrera, que podía hacer comedias como *Ninotchka* y *Otra vez mío*.

Borges medita un rato, como si quisiera resumir sus opiniones, y termina expresando:

—Lo que me parece que corresponde es rendir tributo a Hollywood en un aspecto esencial, porque a través del "western" pudo vindicar el género épico cuando la literatura lo había ya abandonado. Nunca adherí al sentimentalismo aunque sí, profundamente, a esa épica de la acción pura y elemental, protagonizada por hombres que no se compadecen de su propia muerte. Por supuesto, Hollywood aportó varias desdichas, y seguramente las más grandes a través de Cecil B. de Mille, pero sus "cowboys" y sus dramas del Oeste serán un legado para siempre.

C. A. B.

junio 1974

ÍNDICE

PÁG.

Al lector, por Victoria Ocampo 1
Advertencia, por C. A. Burone 3
El cinema en el atolladero, por Benjamín Fondane 4
Films, por Jorge Luis Borges 9
A propósito de "El hombre de Arán", por Victoria Ocampo 11
"El bosque petrificado", por Jorge Luis Borges 13
Arte y propaganda, por Roger Caillois 15
"El gran dictador", por Roger Caillois 18
Un film abrumador, por Jorge Luis Borges 20
"Seis destinos", por H. Alsina Thevenet 22
Palabra e imagen, por Sergio Eisenstein 25
Nueva indagación de las condiciones del arte cinematográfico, por Francisco Ayala 52
Esbozo de una psicología del cinematógrafo, por André Malraux 69
Sobre una película francesa: "Los visitantes de la noche", por Patricio Canto 79
"Henry V" y Laurence Olivier, por Victoria Ocampo 82
Una película mejicana, por María Rosa Oliver 88
El "Hamlet" de Laurence Olivier, por Victoria Ocampo 91
"Los olvidados", por Julio Cortázar 102
Kafka en el cine, por E. Anderson Imbert 105
Saludo a John Ford, por Abelardo González 106
"Las puertas del infierno", por Enrique Pezzoni 109
El cine y la cultura "Kitsch", por Marcos Victoria 112
El estreno de "Lawrence de Arabia", por B. H. Liddell Hart 122
Ficción y realidad, por A. W. Lawrence 125
Shakespeare en la pantalla, por C. A. Lejeune 128
Conversación con Borges, por C. A. Burone 133

Galerías de Arte

GALERIA BONINO

PINTURA ARGENTINA Y EXTRANJERA

Marcelo T. de Alvear 636

JORACI
GALERIA DE ARTE

Primer centro gráfico de difusión internacional de arte argentino

BERNI - FORTE
SCHURJIN - CASTAGNINO
DUCMELIC - GAMBARTES
SOLDI - BRUZZONE
CARPETAS DE BERNI
(Juanito Laguna)
y MAC ENTYRE

Originales de pintores argentinos

FLORIDA 683 - VIAMONTE 640

IMAGEN
GALERIA DE ARTE

Pintura argentina
Contemporánea

Paraguay 867

"CHAGALL"

MAESTROS DE LA PLASTICA
ARGENTINA

Florida 683 - Subsuelo

T.E. 392-6820/6816

GALERIA VAN RIEL

FLORIDA 659

T. E. 31-1282

ERGON
CENTRO DE ARTE

Exposición permanente de pintura argentina

Tucumán 653 - Tel. 392-3157
Buenos Aires

Librerías Recomendadas

ORLEANS

Libros raros y de Lujo

AMERICANOS Y EUROPEOS

Compra y tasación
de bibliotecas

Arenales 1233 - Tel. 41-6149

LIBRERIA - PAPELERIA

SARMIENTO

Novedades literarias
Artículos de Papelería
Impresiones - Fotocopias

Libertad 1214/20
T.E. 41-4792 - 9500

Literatura - Historia argentina e hispanoamericana - Política nacional e hispanoamericana Economía - Derecho, etc.

Solicite nuestros catálogos
Importación - Exportación

LIBRERIA HUEMUL

Santa Fe 2237 - Tel. 83-1666

LIBRERIA

RODRIGUEZ s. a.

Las últimas novedades en
Libros en Español y en Inglés
Textos - Diccionarios
Revistas Extranjeras y de Modas
Suscripciones
Papelería Comercial y Escolar
CREDITOS
London Card - City Card - Diners

SARMIENTO 835
T.E. 35-8125/6/7
No tenemos sucursales

LIBRERIA

NUEVA VISION

especializada en artes visuales
y ciencias sociales

Libros de procedencia nacional
y extranjeros

(en todos los idiomas)

Viamonte 500 esq. San Martín

Librería KIER

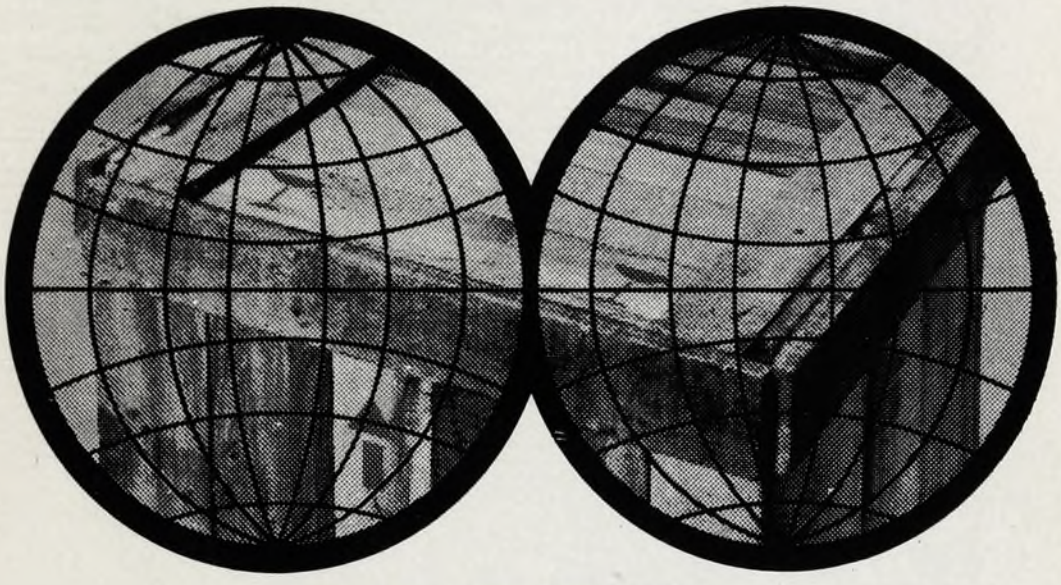
Miles de títulos seleccionados entre lo mejor de la literatura universal:

CIENCIA - ARTE - TECNICA - LITERATURA - HISTORIA - FILOSOFIA - PSICOLOGIA - RELIGION CLASICOS - IDIOMAS - VIAJES MUSICA - FICCION - ETC.

Av. SANTA FE 1260
T.E. 41-0507 - 8243
Buenos Aires

se terminó de imprimir
el día 20 de diciembre de 1974
en la Imprenta de los Buenos Ayres S. A.,
Rondeau 3274, Buenos Aires, Argentina.

Sólo alguien cuida su carga como usted mismo:



ELMA.

Si empezamos por el detalle del cuidado de las cargas, empezamos por ELMA.

Ninguno va a cuidar tanto las condiciones de transporte en carga de sus productos como ELMA.

Nadie va a poner tanto empeño en que su negocio sea también el negocio del país.

ELMA está en plena tarea de expansión, concretando la ampliación efectiva de su flota, ganando más y más mercados hasta abarcar todos los puertos del mundo.

ELMA impulsa el crecimiento económico del país haciendo ingresar casi el 30% de las divisas que entran por vía marítima. Etcétera, etcétera.

Ahora, si usted es un detallista, volvemos al principio.

Si confía su carga a ELMA, se la está confiando a usted mismo.

CORPORACION DE EMPRESAS NACIONALES

EMPRESA
LINEAS MARITIMAS
ARGENTINAS S.A.

ELMA
NUESTRA FLOTA

El país en el mundo y el mundo en el país.

Téiam

ACINDAR
INDUSTRIA ARGENTINA DE ACEROS S. A.

El mayor fabricante de
productos de acero
para la construcción y el agro

Una empresa privada argentina al servicio del país

ACINDAR
INDUSTRIA ARGENTINA DE ACEROS S. A.
PASEO COLON 357 - BUENOS AIRES

S1CJ.15.1.
H0008120