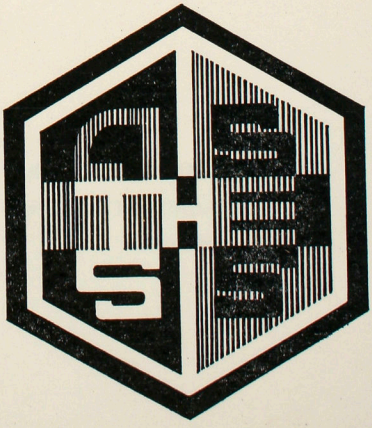
aisthesis trece

revista chilena de investigaciones estéticas

problemas de cine



© REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL Nº 47.302. CODIGO INTERNACIONAL CL ISSN: 0568-3939. TIRAJE DE 1.000 EJEMPLARES IMPRESO EN LOS TALLERES DE ALFABETA IMPRESORES, LIRA 140, SANTIAGO DE CHILE. MAYO 1981.

AISTHESIS

NUMERO 13

REVISTA DEL INSTITUTO DE ESTETICA DE LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

PROBLEMAS DE CINE

EDICIONES NUEVA UNIVERSIDAD
SANTIAGO DE CHILE
1980-1981

DIRECTORIO DEL INSTITUTO DE ESTETICA

DIRECTOR:	RADOSLAV IVELIC
SECRETARIO ACADEMICO:	MILAN IVELIC
CONSEJEROS ACADEMICOS:	ELBA REYES FIDEL SEPULVEDA JORGE MONTOYA JAIME BLUME
JEFE ADMINISTRATIVO:	PAULINO BRICEÑO

DIRECTORIO DE AISTHESIS

DIRECTOR:	FIDEL SEPULVEDA
SUBDIRECTOR:	JAIME BLUME
COMITE EDITORIAL:	LUIS CECEREU LUIS HERNAN ERRAZURIZ CARLOS GONZALEZ MILAN IVELIC RADOSLAV IVELIC JORGE MONTOYA GASTON SOUBLETTE
ENCARGADA DE CANJE:	FRANCISCA IRIARTE
DISEÑO Y DIAGRAMACION:	JORGE MONTOYA
REDACCION Y ADMINISTRACION:	DIAGONAL ORIENTE 3300 FONOS: 233262 - 233161 SANTIAGO DE CHILE

Presentación

AISTHESIS aborda, en esta oportunidad, algunos problemas del cine. La literatura sobre el tema es vastísima y compleja, por lo que nuestra pretensión no va más allá de presentar algunos aspectos teóricos puntuales y mostrar, además, algo de lo que ha sido y es la problemática del cine en Chile.

Por otra parte, el concepto de "cine" es más amplio que el involucrado en el término "filme". Para Luigi Chiarini aquél es artesanal y tiene, por lo mismo, finalidades prácticas; en cambio, el filme es una obra cinematográfica creada por un artista. El cine, en este sentido, incluye la televisión, medio de comunicación social que no se aborda en este volumen.

El cine ha sido estudiado desde perspectivas estéticas, filosóficas, históricas, psicológicas, sociales, morales, religiosas, antropológicas, industriales, neurológicas, psicoanalíticas, óptico-acústicas; en fin, podríamos alargar la enumeración, pero lo cierto es que el cine está presente en todos nuestros ámbitos y, debido a él, podemos decir con Mac-Luhan: "Ud. ya no puede irse a su casa": filme y televisión nos rodean, nos penetran y prolongan nuestro sistema nervioso, según lo expresa el autor de "The Extension of Man", recientemente fallecido.

En cuanto a la consideración del cine como creación, basta leer la obra de Aristarco "Historia de las Teorías Cinematográficas", para darse cuenta de la enorme complejidad y riqueza de este medio de comunicación: desde Canudo y Delluc hasta nuestros días, las teorías estéticas del cine se han acrecentado sin cesar: idealismo, marxismo, existencialismo, psicoanálisis, nibilismo, pragmatismo, por citar algunas corrientes, buscan interpretar el filme como expresión de lo humano.

Todo lo dicho plantea delicadas interrogantes: ¿Cómo persuadir a los espectadores de la necesidad de educarse para enfrentar un medio de comunicación que, tan profundamente, puede penetrar en su intimidad, hasta el punto de disgregarla? ¿Cómo demostrar al cine-empresa su responsabilidad frente a los espectáculos? ¿Qué medidas eficaces pueden adoptar las autoridades para resguardar los valores humanos que jamás pueden perder existencia en un país?

Es fundamental, en este contexto, la preocupación por la educación estética: "una obra de arte crea dificultades —dice el Papa Paulo VI, en su Instrucción Pastoral "Communio et Progressio"— cuando sus espectadores, sea por su edad, por ignorancia o por defecto en su formación no pueden, debidamente, o sólo muy difícilmente, discernir lo malo y deshonesto. El artista contempla la vida humana entera en todos sus elementos, buenos y malos, pero no ocurre lo mismo con el conjunto de los espectadores. Se requiere, pues, prudencia y discreción siempre que una obra de arte llega a un público heterogéneo, en el que hay hombres de categorías muy diversas; y esto especialmente cuando el tema sea la lucha del hombre contra el mal (. . .). Se trata entonces de una obra útil para el progreso moral, pues el valor artístico y la bondad moral, no sólo no se oponen, sino que mutuamente se refuerzan".

Terminamos esta presentación con una despedida: han transcurrido diez años desde que asumiéramos la dirección de AISTHESIS. Deseamos a los Sres. Profs.

Dn. Fidel Sepúlveda Ll. y Dn. Jaime Blume S., Director-Editor y Subdirector-Editor, respectivamente –quienes se harán cargo de la revista desde el próximo número–, el más feliz de los éxitos en la misión de ofrecer al público una revista dedicada a la reflexión sobre el valor estético. Agradecemos, con nuestro mayor sentimiento, a nuestros colaboradores, que han hecho posible la aparición de cada número, desde su fundación, por el Dr. Raimundo Kupareo, cuya sabiduría y cuyo empuje han sido el motor de estas líneas.

RADOSLAV IVELIC K.
DIRECTOR INSTITUTO DE ESTETICA

TEORIAS

El imaginismo

RAIMUNDO KUPAREO, O. P.

Imaginismo sería una teoría filosófica (Bildphilosophie) que toma la imagen como instrumento de interpretación de la realidad. Crear, formar los seres a su propia imagen y semejanza sería la finalidad de los *imaginistas*. Es la *metafísica* de la era contemporánea. Ya no se trata del servicio que prestan las imágenes o *fantasmas* —como decían los antiguos— para la formación de nuestras ideas, conceptos o nociones. Nuestro *intelecto agente*, este poder activo o dinámico del espíritu, abstrae las *especies inteligibles* virtualmente contenidas en las imágenes o fantasmas para que el *intelecto posible*, este poder asimilativo del espíritu, produzca su fruto: el verbo mental o la idea abstracta. La palabra *fantasma* ya etimológicamente contiene esta virtualidad *abstractible*, pues significa *traer a la luz, hacer que algo aparezca* (faino, en griego). Santo Tomás insiste que "nuestro intendimiento —en su estado actual— nada puede entender sino dirigiéndose a los fantasmas". (Summa theol. I,85,1. ad 4). Mas el fantasma o la imagen es sólo una "semejanza de la cosa" en el órgano corporal (vista, oído, etc.). Depositados en la memoria estos fantasmas o imágenes se constituyen fuente de nuevas intuiciones de las cuales surgen, por la iluminación del intelecto agente, obras de técnica y de arte. Es allí donde tiene el origen dicha *fantasía creadora*. No es este el lugar para hablar de las diferentes clases de imágenes, ni de su diferencia con la percepción. Sin embargo, debemos notar que la imagen puede estar bajo influjo de la voluntad y ser trasformada o modificada en su conjunto o en sus particularidades por aquélla, lo que no podemos decir de la percepción, porque un objeto percibido es visto como presente delante de nosotros y localizado en el espacio. La libertad de la fantasía tiene su raíz en la libertad de la imagen o fantasma. Mas todo esto nos lleva fuera del ámbito de este pequeño ensayo. Queremos hablar del imaginismo y no de la imagen, aunque sin imagen no habría imaginismo. Este se vislumbra ya en el Génesis cuando el hombre quiso ser como Dios. "Seréis como dioses quienes distinguen el bien y el mal" (Gén. 3,5). La imaginación *creadora* no la tienen ni los animales ni los ángeles. Lo sabía bien el demonio. Atacó en lo propio del hombre. Y lo engañó proponiéndole como real algo que era sólo conceptual, *simbólico*. La imaginación "creadora" puede encontrar nuevas relaciones conceptuales entre las imágenes y la idea. Lo demuestra el arte.

Hablando del imaginismo, como visión filosófica del hombre y del mundo, no pensamos en la corriente literaria —alrededor de 1912— llamada *imagismo* (francés *imagisme*, inglés *imagism*), con la cual se denomina un grupo de poetas ingleses y americanos cuyo programa formuló en 1912 Ezra Pound. Imagismo es sucesor del simbolismo francés, pero mientras éste buscaba su afinidad con la música, los imagistas la buscaban con la escultura. Por tal razón exigían imágenes precisas, contornos claros, etc. Existe un imagismo ruso del poeta Sergio Yeseñin y que terminó con el suicidio del mismo poeta en 1925. Su movimiento estaba contrapuesto al movimiento futurista del poeta Vladimir Mayakovski. El imaginismo, al contrario quiere formar un nuevo hombre y un nuevo mundo. Algo como Pigmalión, escultor griego quien se enamoró de la estatua que él mismo había esculpido y a la cual Afrodita infundió la vida dando así nacimiento a la Galatea. ¿Quién de nosotros no se acuerda cómo, por ej., los nazis quisieron formar un nuevo hombre mediante las imágenes auditivas —usando de la radio—? Ellos no tenían a su disposición las imágenes visuales —las de la televisión—, que son mucho más convincentes que las auditivas. Hoy día, por ej., en Italia, además de los canales estatales, existe una centena de canales de TV privados y casi tres mil emisoras de radio privadas. Las imágenes están formando una nueva generación que piensa, habla, se viste, gesticula y actúa como los protagonistas de las pequeñas y grandes pantallas. Incluso el orden del día en las comunidades religiosas debe ajustarse a las exigencias de los programas

favoritos. Cómo estos programas cambian relaciones y costumbres familiares y vecinales, *no es necesario hablar*. Las cosas más inverosímiles, incluso los hechos que no corresponden a la realidad histórica, se toman como verdaderas formando así una conciencia errónea de peligrosas consecuencias para la moral, religión y el futuro de una nación. Nos volvemos esclavos de las imágenes. La imagen quiere reemplazar al concepto, a la idea. Ella quiere ser la idea.

El famoso director Roberto Rosselini dijo en una entrevista publicada en la revista canadiense *Take one* —en 1974— que el verdadero cineasta creaba *imágenes esenciales*. "Lo que nosotros llamamos imágenes son, en realidad, sólo ilustraciones. Nuestra manera de pensar es verbal. Cuando os preparáis para un filme, la primera cosa que hacéis es escribir el escenario. Y esto es absolutamente una tarea verbal. Después volvéis y usáis la técnica de 'imágenes' para 'ilustrar' vuestros pensamientos. Al contrario, cuando por primera vez aparecimos en la tierra con el cerebro capaz de

No existen ni pueden existir imágenes esenciales

observar, de almacenar los pensamientos, etc., nuestra percepción del mundo estaba hecha por las imágenes, con ayuda de la vista, que yo llamo 'imágenes esenciales'. Mas para acordarnos de lo que habíamos registrado nos vimos obligados a inventar alguna técnica, y ésta consiste en el hallazgo del habla. Así, hemos edificado nuestro pensamiento dialéctico sobre las palabras en vez de hacerlo sobre las imágenes. La dialéctica surgió con ayuda de las palabras y el entendimiento. Ahora, cuando tenemos la posibilidad de construir las imágenes, es decir, cuando creamos los filmes, lo hacemos con un procedimiento mental que es verbal. Por esto, estas imágenes se vuelven ilustraciones y no una 'imagen esencial'. Esta debería decir todo por sí misma y no con ayuda de las ilustraciones verbales". Confieso que estas palabras de Roberto Rosselini no están citadas según el original inglés sino según la traducción que encontré en una revista de cine de Zagreb. Confío, sin embargo, que la traducción no ha traicionado el pensamiento del autor. Rosselini expresa con este sintagma —"imágenes esenciales"— el deseo profundo del hombre de ver, captar las esencias de las cosas. Es la posición de los existencialistas, quienes acentúan demasiado el deseo por una concreta percepción de la esencia. Esta tendencia va hacia un conocimiento total, vital de la realidad. Sin embargo, no debemos olvidar los límites naturales del conocimiento humano.

No existen ni pueden existir *imágenes esenciales*. No hay verbo humano que pueda agotar la plenitud del ser ni la imagen que adecuadamente revele la riqueza de la esencia de la cosa ni del mundo. Necesitamos de muchas imágenes, de muchas palabras para captar, de una manera imperfecta, la *quididad* de la cosa. Por tal razón, no existían en el ser humano *imágenes esenciales*. Como cristianos decimos que "en el principio era el Verbo y el Verbo se ha hecho carne", mas para el hombre, primitivo y actual, primero es la imagen, *fantasma*, y mediante ella se hace el verbo.

No se debe mezclar la filosofía con el arte. Son dos distintas *démarches de l'esprit* (René Le Senne), es decir, distintos valores que se complementan, conservando, sin embargo, su propia fisonomía y autonomía. Las imágenes son la fuente del conocimiento filosófico y de la creatividad artística. Las ideas son sacadas de las imágenes por el proceso de abstracción, mientras que por el proceso de concreción son encarnadas en las obras de arte. Tal proceso se verifica no sólo en el arte moderno, sino en el más antiguo. Hemos leído, con gran sorpresa y gozo el libro *Liriche Cinesi* (1753 a.C.-1278 d.C., ed. Mondadori, Milano, 1966, 270 págs.), donde el dolor, miedo, amor, la tristeza, soledad, añoranza, etc., están envueltos en un ropaje simbólico tan exquisito como si se tratara de un poeta "semiabstracto" de nuestros días. Y ¡qué gozo nos producirían estos pequeños poemas si los pudiéramos leer

en el original, donde la sonoridad de las palabras se confunde con la plasticidad de las imágenes! Citamos sólo un poema:

Luciérnaga

Una tenue luz chispea nadando:
allí está dando vueltas la luciérnaga
con alas frágiles, ligeras.
Reluce en las tinieblas
porque tiene miedo de quedarse ignota.

En este ensayo no hacemos distinción entre el imaginismo fílmico y el televisivo, porque estamos convencidos de que no hay una diferencia *esencial* entre los medios expresivos de un telefilme y de un filme corriente destinado a las grandes salas (cinematógrafos). Las diferencias son accidentales por las exigencias de la pequeña pantalla y del ambiente-espectador reducido. Ya en 1958 el teórico Stanley Field —"Television and Radio Writing"— afirmaba que el teleteatro o telefilme no son una nueva clase de arte a pesar de que —según algunos expertos europeos— exista una fuerte opinión contraria. Ni siquiera los filmes hechos expresamente para la TV muestran principios estéticos que no estén contenidos en la estética del cine o del drama. Existen filmes hechos para la TV —especialmente los "seriales"— que posteriormente se adaptan para las pantallas grandes y viceversa, pero los principios estéticos son los mismos.

Es difícil sustraerse a la influencia del imaginismo fílmico. Andrew Sarris, uno de los críticos más influyentes en los EE.UU., representante de la "teoría del autor" (es decir: la personalidad del regista es el punto de partida para estudiar el filme como arte), dice en su libro *The Village Voice:* "Lo más difícil es convencer al nuevo estudiante que 'mirar' un filme no significa 'ver'. Nosotros percibimos sólo una de tantas subestructuras posibles que están debajo de la superficie de la pantalla. Algunas personas buscan lo *narrativo* —¿qué es lo que sucede?—, otras lo *temático* —¿qué quiere decir?—, otras lo *psicológico*, etc. Lo menos que les interesa es lo *formal* —la coherencia estructural de la obra— o lo *estilístico*".

No me detengo aquí en hablar de la teoría, lingüística, psicología, sociología o metodología del análisis fílmico, aunque todo esto ayuda a entender mejor la influencia del filme en la conducta y actitudes de los espectadores. Espero lo hagan otros colaboradores de este número de "Aisthesis". El cineasta tiene múltiples posibilidades de expresión humana a través del dinamismo de la imagen. Este dinamismo no abarca sólo el montaje o el encuadramiento en sus elementos interiores y exteriores, sino también el dinamismo del color y del sonido. Más un verdadero cineasta puede expresar este dinamismo también en la técnica de blanco y negro, como lo ha hecho Woody Allen en su filme *Manhattan*. Mirando esta excelente película uno se pregunta si esta manera de filmar no es acaso una forma pura del cine. Tampoco este dinamismo consiste sólo en un movimiento acelerado, porque un ralenti artístico no es algo mecánico, a veces cómico, como sucede, por ej., en los reportajes deportivos. Un ralenti manual, sensible, con aceleraciones y *hesitaciones* se distingue de la técnica meramente fotográfica; puede sugerir

No es lo mismo "mirar" que "ver" un filme. Normalmente uno percibe sólo una de las muchas subestructuras posibles que están debajo de la superficie de la pantalla.

expectación, tensión, miedo, etc. Esta múltiple posibilidad de expresión de un mismo procedimiento técnico se refiere también a la música (al sonido en general). Mientras, por. ej., John Ford en sus películas *acentúa con ella la pertenencia al grupo*, Enrico Morriconi en *Terra nova* aísla más que une a los personajes (el hombre, por ej., silba cuando se encuentra solo). A veces múltiples procedimientos técnicos concurren a expresar un mismo sentimiento, como, por ej., en el filme *El último tango de París*, de Bernardo Bertolucci, donde los movimientos, cámaras, fo-

tografías, duración del encuadramiento, la selección de los colores, escenografía, los movimientos de los actores, etc., ayudan a formar una atmósfera exóticamente fuerte. Mas el mismo Bertolucci no convence cuando en su filme *El siglo XX* usa un color completamente arbitrario: rojo, para los oprimidos, negro para los fascistas, pálido para los neutrales. Cualquier tendencia ideológica daña al arte.

No hay una receta cómo usar el color o el sonido, ni cómo emplear el montaje, planos gruesos, contracampos, cortes, etc. Cada genial regista encuentra su manera de usar los medios expresivos fílmicos. Lo mismo sucede con el "uso" de los actores. Luis Buñuel mostrará con una sola actriz dos distintos modos de existir de una misma persona *(Belle du jour)* o dos actrices revelarán el existir de una sola persona. *(Este oscuro objeto del deseo).* Ingmar Bergman no trata los actores como personas, sino como medio, como muñecas para trasmitir al mundo sus traumas, contrariamente a Rénoir, Hawks, etc.

¡Qué fuerza de la imagen fílmica! Anualmente se producen alrededor de tres mil películas sin contar las hechas para la TV. La inmersión en la imagen es tan fuerte que ni siquiera los "expertos" se dan cuenta a veces de los engaños de la máquina fotográfica. Muchos de mis amigos que se entusiasmaron con la película *Estas lindas creaturas* —Beatiful *People*, de Jamie Uys, 1974—, no se dieron cuenta de estas fallas. Cuando los animales están muy cerca de la cámara aparecen las sombras de los miembros del equipo, y las luces laterales caen sobre los animales que no podrían ser de ninguna manera las del sol, sino de los reflectores; se notan también las sombras de las manos, etc. La *distancia estética* —aesthetic distance—, tan necesaria para la apreciación de una obra, casi desaparece y el espectador se confunde con la imagen. No cabe duda de que sin participar en el filme no hay comprensión posible. Pero una cosa es la participación (tener o tomar parte en algo) y otra la inmersión (introducirse, perderse en algo). Es necesario convencerse de que el arte es *arreal* (ni sólo concreto, ni sólo imaginario) y *ahistórico* (ni temporal, ni extratemporal). El arte crea *su* realidad, *su* tiempo y espacio. Las "ideas" —sentimientos intuidos— de un filme trascienden lo contingente y lo temporal.

Y para terminar estas breves reflexiones, digamos que, según Santo Tomás, una obra de arte no puede ser *imagen perfecta* del ejemplar —idea— que el artista tiene en su mente. Sólo el Hijo es imagen perfecta del Padre. La obra artística es producida *según la imagen* —ad imaginem—, porque una igualdad entre la obra y la idea conduciría a la identidad hegeliana entre la idea y la realidad. Por esto, el imaginismo que quiere crear, formar al hombre a su imagen es más una propaganda que arte. El hombre tiene su estructura ontológica. No la puede cambiar ninguna ideología ni política. El hombre las sobrevive, y el arte también.

Cine y poesía

RADOSLAV IVELIC

La Poesía en el Cine

Pareciera fácil cotejar la poesía con el cine: la razón fundamental que respalda esta creencia es la amplitud que se le otorga al término "poesía". En un ensayo nuestro *(Lo No-Poéticc en la Poesía,* en Aisthesis, N. 5, 1970) seleccionábamos una definición que resumía el grado de generalidad que puede adquirir el concepto que estamos revisando:

> *La poesía es un quehacer que se manifiesta en las más diversas expresiones espirituales, y tanto en la literatura como en las otras bellas artes y en un paisaje natural pueden hallarse emociones estéticas que suscitan un deleite propio de lo que entendemos por poesía: la poesía de un lago, la armonía poética de un óleo, etc.* (Diccionario de Literatura Española. Madrid, Revista de Occidente, 1953, p. 570).

La cita anterior identifica, por su vastedad, poesía con belleza, arte con poesía. De esta manera es fácil encontrar, en los estudios sobre cine, relaciones o incluso identificaciones entre el filme y la creación poética.

Recordemos algunos ejemplos de esta actitud, a partir de Béla Balázs, quien consideró el *primer plano* como la esencia lírica del filme: en este acercamiento de las cosas y de los seres animados, es posible que nos revelen su intimidad, su ocultamiento. El primer plano desnuda la interioridad del hombre: hasta el más ínfimo detalle de un rostro se hace expresivo. El primer plano, en suma, prueba *la sensibilidad y sentido poético del director* [1].

Confirmando esta posición, el cineasta François Truffaut, al referirse a la infancia, señala cómo los niños pueden suscitar con extrema facilidad la poesía. Los hechos más pequeños adquieren en ellos valor, trascendencia. Paradójicamente, *nada que concierna a la infancia es pequeño* [2].

La poesía que surge de los actos humanos, la poesía que emana de las cosas. Es el criterio que sustentan las citas anteriores y que es tan fácil de aplicar al cine: filmar un lago, una montaña, el mar, olas, cascadas, el viento en los árboles; filmar el crecimiento de una flor, o las formas microscópicas y macroscópicas del universo. Todo, en el filme, se hace, de este modo, poesía; e incluso, *de antemano,* poesía. Truffaut advierte el peligro de esta actitud, en su artículo ya citado, cuando asevera que lo poético debe darse *por añadidura;* debe nacer por sí mismo, *en el filme,* puesto que de otro modo es *difícil evitar las complacencias y las ñoñerías.*

En la definición con que iniciábamos este estudio, se señala que la poesía está presente *tanto en la literatura como en las otras bellas artes.* En este sentido, el cineasta Pier Paolo Pasolini lleva las relaciones entre lo poético y lo cinematográfico a una posición radical: identifica la fluencia de las imágenes de la memoria y de los sueños con el movimiento cinematográfico. Las imágenes, por esta razón —afirma Pasolini— son *eminentemente subjetivas y, por lo tanto, líricas, poéticas.* De este modo opone el filme al lenguaje de la lógica, de la filosofía: si en ésta hay abstracción, ausencia de imágenes, en aquélla lo primordial son las imágenes y su *metaforicidad.* El cine es, por lo tanto, *lengua de poesía* [3].

Reforzando esta posición, que instaura a la poesía como el constitutivo esencial de todas las artes, en la nomenclatura teórica del cine sorprendemos un amplio repertorio de términos, transferidos desde la teoría de la expresión poética: en el cine se habla de mon-

[1] Balázs, Béla. *El Filme. Evolución y Esencia de un Arte Nuevo.* Barcelona, Ed. G. Gili, 1978, pp. 47 y ss.

[2] Truffaut, François. *Los Niños. Poesía del Cine.* En "El Correo de la Unesco". París (marzo de 1979), pp. 13-14.

[3] Pasolini, Pier Paolo. *Cine de Poesía.* En "Cine de Poesía contra Cine de Prosa". Barcelona, Ed. Anagrama, 1970, pp. 17 y ss.

taje rítmico y de montaje métrico, de paralelismo y de estribillo; de contraste, analogía, metáfora, sinécdoque, hipérbole, por citar sólo algunos procedimientos.

Además de todo lo dicho en torno a la relación poesía-cine, podemos verificar la existencia de filmes cuyos directores han encontrado en un poema en concreto la inspiración para realizar una obra; así ocurre con Germaine Dulac, autor de *L'Invitation au Voyage* (1927), basado en un poema de Baudelaire. En Chile tenemos el ejemplo de Raúl Ruiz, quien realizó una versión del poema El *Tango del Viudo* (1967), de Pablo Neruda; se trata, sin embargo, de una obra que el mencionado cineasta no concluyó.

Pareciera, por todo lo que llevamos dicho, que la relación *poesía en el cine* es, de suyo, natural.

Sin embargo, en nuestra indagación nos fue difícil encontrar ejemplos como los mencionados sobre Dulac y Ruiz. Más aún, en su libro *El Cine y la Obra Literaria* [4], Pío Baldelli analiza el problema de las adaptaciones e interpretaciones cinematográficas de textos literarios. Estudia numerosas obras fílmicas que han nacido de textos dramáticos y novelescos, pero no figura ninguna basada en poesía.

Eisenstein ve en el montaje la quintaesencia del filme.

Por último, son numerosos los teóricos y cineastas que se han opuesto a la asimilación del cine a la poesía. *Citemos* a Christian Metz y a Eric Rohmer, quienes, expresamente, han atacado la concepción de Pasolini a la cual nos referimos más arriba [5], todo lo cual abre una duda en torno a la pretendida facilidad de relación entre estas artes.

El Cine en la Poesía

¿Es posible verificar la situación inversa a la que hemos expuesto en el epígrafe anterior? ¿Puede el cine estar presente en el quehacer poético, como agente o como trasfondo básico?

Si acudimos a la historia de las teorías cinematográficas, observaremos que, en 1926, Antonello Gerbi afirmaba que el poeta puede tener *intuiciones cinematográficas*, y analizó poesías donde era posible encontrar, entre otros aspectos, *fundidos, sobreimpresiones y planificación* [6]. A este respecto transcribiremos un ejemplo que propuso Sergei Eisenstein, no sólo genial cineasta, sino también teórico del cine. Se trata del poema *Amanecer en Otoño*, de Antonio Machado [7]:

Una larga carretera
entre grises peñascales,
alguna humilde pradera
donde yacen negros toros. Zarzas, malezas,
[jarales.

Está la tierra mojada
por las gotas del rocío,
y la alameda dorada,
hacia la curva del río.
Tras los montes de violeta
quebrado el primer albor.
A la espalda la escopeta,
entre sus galgos agudos, caminando un ca-
[zador.

En este poema Eisenstein ve la presencia del *montaje*, considerado, por este creador, como la quintaesencia del filme. Es el procedimiento que permite segmentar la realidad en trozos de película, para después ordenarla

[4] Baldelli, Pio. *El Cine y la Obra Literaria*. B. Aires, Ed. Galerna, 1970.

[5] Metz, Christian. *Ensayos sobre la Significación en el Cine*. B. Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 302-308.

[6] Cit. en Aristarco, Guido. *Historia de las Teorías Cinematográficas*. Barcelona, Ed. Lumen, 1968, pp. 301-302.

[7] Einsenstein, Sergei. *Teoría y Técnica Cinematográficas*. Madrid, Ed. Rialp, 1966. Véase la Introducción, de José María Otero.

en el labortario, por supuesto no a través de una "mecánica", sino de un proceso artístico.

Los versos del poema de Machado hacen surgir las imágenes una tras otra, en oraciones simples con predominio casi absoluto de la yuxtaposición gramatical. Es, por lo tanto, un montaje –según afirma Eisenstein–, donde los *planos* están unidos por un paso directo entre ellos *(corte seco);* así, de un primer plano *–gotas de rocío–*, se pasa a una panorámica *–la alameda dorada–;* y la enumeración *zarzas, malezas, jarales* se siente como rápidos encuadres que dan a cada palabra el valor de oraciones a-proposicionales, ordenadas según una gradación que enmaraña cada vez más el paisaje, en cada uno de sus pasos sucesivos.

Veamos otro ejemplo, donde el poema está realizado con la técnica del *plano-secuencia:* cada estrofa de *Fantasma,* de Pablo Neruda, es un plano continuo imposible de cortar, en contraste con el montaje en corte seco, del poema de Machado *Amanecer en Otoño:*

Cómo surges de antaño, llegando,
encandilada, pálida estudiante,
a cuya voz aún piden consuelo
los meses dilatados y fijos.

Sus ojos luchaban como remeros
en el infinito muerto
con esperanza de sueño y materia
de seres saliendo del mar.

De la lejanía en donde
el olor de la tierra es otro
y lo vespertino llega llorando
en forma de oscuras amapolas.

En la altura de los días inmóviles
el insensible joven diurno
en tu rayo de luz se dormía
afirmado como en una espada.

Mientras tanto crece a la sombra
del largo transcurso en olvido
la flor de la soledad, húmeda, extensa,
como la tierra en un largo invierno.

En *Fantasma* las imágenes se abren paulatinamente, desde el negro del pasado, aflorando semidesvanecidas, fantasmales; es el valor *luz* con que juega el cine y que puede graduar las imágenes desde la abertura desde el negro hasta el fundido de luz a negro. A través de las estrofas, la oposición *negro/luz/negro* estructura el sucederse de los versos, hasta que la "flor de la soledad" cierra el paso a la "luz" del recuerdo. El poema empieza como terminó: con la oscuridad levemente interpuesta al recuerdo de un amor que baña aún la existencia, con su atenuada claridad. El transcurrir, moroso, de los versos, se corresponde, por su parte, con el fluir, casi detenido, del *ralenti* fílmico.

En cuanto a su estructuración, las estrofas se ordenan de acuerdo al *montaje paralelo;* en el cine este procedimiento se utiliza para encadenar hechos que ocurren en distintos espacios y tiempos, pero que guardan entre sí relación significativa. El poema *Fantasma* alterna el pasado –estrofas dos y cuatro–, con el presente –estrofas tres y cinco–; en la primera, a su vez, el pasado surge hasta alcanzar el presente, que se experimenta como un vacío, como desolada detención vital ("dilatados y fijos"). Pero este recuerdo amoroso, que trae consuelo, mientras el tiempo sigue transcurriendo, difuma su presencia hasta que "la flor de la soledad" invade el último *plano-secuencia,* como si se tratara de un movimiento de la cámara hacia adelante, ocupándolo por entero.

La poesía, por suponer una cadena lingüística, puede ser tratada como una cadena de imágenes fílmicas.

La poesía, por suponer una cadena lingüística, puede ser tratada *como* una cadena de imágenes fílmicas; es incluso una instancia metodológica que puede favorecer la comprensión de los textos poéticos. Pero no debe olvidarse que se trata de una *analogía* de procedimientos generales que estructuran, no só-

lo el cine y la poesía, sino las artes en general: el *corte seco* puede compararse con el paso directo de un color a otro en la pintura; el *sfumato* de Leonardo da Vinci, con el *fundido;* la simultaneidad de dos o más melodías, con la *sobreimpresión.*

Por otra parte, la poesía puede estar construida sobre el molde de una canción *(Canciones,* de Federico García Lorca); una novela, según el esquema de la sonata *(Al Faro,* de Virginia Woolf), y lo mismo ocurre con el filme *Sonata Otoñal,* de Ingmar Bergman. Pero no por esta razón pueden considerarse obras musicales.

Hemos llegado a un momento en nuestro estudio en que, como consecuencia de lo expuesto, cabe plantearse, de modo más sistemático, aquello que hace del cine y de la poesía artes irreductibles: cada una posee un "quid" específico, un medio de expresión imposible de transferir y que implica, finalmente, su comprensión más íntima.

Por ser creación artística, cine y poesía se manifiestan, como lo hemos expuesto en nuestro estudio *La Naturaleza del Arte* (Aisthesis Nº 12), en antinomias estéticas: mímesis-creación, forma-significado, lo sensible-lo inteligible, sentimiento-expresión, funcionalidad-desinterés, etc., las cuales cristalizan, correlativamente, en unidades irreductibles, que no son simple mezcla, sino un nuevo modo de ser: *arrealidad, alogicidad, ideación estética, sentimiento intuido, transfiguración.*

Por ser creación artística, cine y poesía se manifiestan en antinomias estéticas, que no son simple mezcla, sino un nuevo modo de ser.

En este ensayo, y debido a la reducida extensión que forzosamente supone, enfocaremos la diferencia entre cine y poesía sólo desde el concepto de *transfiguración estética.* Veremos, por tanto, de qué manera los elementos *funcionales* de la poesía y del cine adquieren *valor en sí,* volviéndose signos autárquicos (símbolos). No se trata, pues, de romper con el plano funcional y sus signos, sino de darles otra dimensión; en este caso, artística.

La Poesía y el Cine

La poesía, considerada como una clase de arte específica, se distingue de la novela y del drama por el modo de expresión de la palabra: si en el drama es esencial el *diálogo,* creador de personajes, y en la novela la *narración,* que forja los acontecimientos, es en el *soliloquio* donde la poesía busca su trascendencia. Hemos llamado *dialogización, narratización y soliloquización* al acto creador que da existencia al drama, a la novela y a la poesía, respectivamente. No es lo mismo, por ejemplo, el nacimiento de Don Quijote que el de Hamlet: aquél es inseparable del *relato,* mientras éste depende del *hacerse-desde-el diálogo,* que lo objetiva en el espectáculo teatral (v. nuestro artículo ya citado: *La Naturaleza del Arte).*

La especificidad de la poesía consiste en la transfiguración estética de la función denominativa de la palabra, en virtud de la soliloquización. Dice a este respecto Juan Ramón Jiménez:

> *Tú, palabra de mi boca, animada*
> *de este sentido que te doy*
> *te haces mi cuerpo con mi alma.*

y en otro poema:

> *Intelijencia, dame*
> *el nombre esacto de las cosas* °

La nominación, en poesía, no es tal: no sirve para nombrar los seres, sino que *vale* en sí. Para el poeta, como dice Agustín Caballero, "nombrar las cosas presupone tener conciencia de ellas; es tanto como engendrarlas: la invención poética es, ante todo, un *nombrar.* Inversamente, lo impensado, lo innominado, *no existe*" [8].

° Conservamos la particular grafía del autor.

[8] Jiménez, Juan Ramón. *Libros de Poesía.* Prólogo de Agustín Caballero. Madrid, Biblioteca Premios Nobel, Ed. Aguilar, 1959, p. LVII.

Volvamos al ya citado poeta andaluz:

Como tu nombre es otro,
cielo, y tu sentimiento
no es mío, aún no eres el cielo.

En cambio, en otro poema nos dirá:

Ahora parecerás, ¡oh, mar distante!,
mar; ahora que te estoy creando
con mi recuerdo vasto y vehemente.

Mar y *recuerdo* se funden. Es el recuerdo, vasto y vehemente, el que, paradójicamente, le concede la vastedad y vehemencia propias al mar y, con ello, su existencia poética.

Esta transfiguración, es decir, este valer en sí, de la palabra en el soliloquio, es la que hace la poesía. De este modo, si a un poema le podemos aplicar la *terminología* fílmica, este hecho no rompe con lo esencial: dicha manera de encadenarse de las imágenes *está en función del acto lingüístico-poético.*

El lenguaje verbal realiza una categorización de la realidad, que en su analítica divide (sustantivo, adjetivo, artículo, etc.) y luego, en el transcurso del texto, vuelve a unir esa misma realidad, lo que es imposible en el filme: un poema puede establecer *cortes* (encabalgamientos) tan extraños como el que presenta García Lorca en *Canción del Naranjo Seco:*

Y hormigas y vilanos
soñaré que son mis
hojas y mis pájaros...

¿Cómo separar en un filme un adjetivo posesivo (mis) de su correspondiente sustantivo (hojas)? Es una categorización ajena a la imagen fílmica. Y, sin embargo, este encabalgamiento tiene perfecta correspondencia con el sentido poético: es artificial separar de ese modo un sintagma *adjetivo posesivo/sustantivo,* como también lo es soñar, ilusionarse, separándose, en forma tan absoluta, de la realidad *(hormigas y vilanos).*

Si recorremos el poema de Neruda, transcrito más arriba, verificamos que los seres van presentándose lentamente, pero no porque una cámara fílmica se acerca, los recorre poco a poco o se intensifica la luz, sino porque una *misma* realidad (estudiante, ojos, lejanía, flor, etc.) está articulada en "fragmentos" lingüísticos que la separan, lo que es propio del código digital al que pertenecen [9].

La capacidad que tiene la poesía de transfigurar lo real depende de su medio de expresión. El cine no puede separar un adjetivo de un sustantivo, para crear sintagmas tales como "meses/dilatados y fijos", "infinito/muerto"; el cine no puede "cortar" la realidad en sujeto y predicado o, en general, en núcleo y complemento; ¿qué cineasta podría hacer un filme con *planos tales* como "sus ojos luchaban como remeros", "de la lejanía en donde el olor de la tierra es otro"? En un filme no se puede sustantivar un adjetivo para, a la vez, asignarle una acción que no le corresponde: "lo vespertino llega llorando en formas de oscuras amapolas".

Pensemos, además, en que el código digital no sólo articula la realidad en palabras, sino que estas mismas están articuladas en fonemas, lo que permite al poeta instaurarlos como rima, ritmo, aliteraciones, etc., dependientes de lo fonético y verbal.

El lenguaje verbal divide y vuelve a unir la realidad de un modo que el cine es incapaz de realizar.

En suma, la psicogénesis específica del filme no es igual a la de la poesía. Las imágenes de ésta *no son objetivables:* no pueden "arrojarse delante", según la etimología del término "objeto" *(obiectum,* en latín, "arrojado delante"). Pasolini, en este sentido, no puede menos que aceptar que *el monólogo interior en el cine no tiene las posibilidades de interiori-*

[9] El código digital se caracteriza por estar formado de unidades claramente separables. Por ejemplo, m-e-s-a (mesa).

zación y abstracción que tiene la palabra [10]. En cambio las imágenes fílmicas están proyectadas realmente en una pantalla. La *evocación* verbal frente a la *proyección* fílmica es uno de los distintivos básicos entre estas dos clases de arte.

El Cine y la Poesía

El cineasta Dziga Vertov escribía, en 1923, en relación a la máquina filmadora: "Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Repto bajo ellos. Me mantengo a la altura de la boca de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina, que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas. Libre de las fronteras del tiempo y el espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido por nosotros" [11].

El cine crea una nueva percepción del mundo, transfigurando el movimiento de los fotogramas.

Vertov, en esta exaltada apología al cine, da una muestra del entusiasmo con que el *vanguardismo* recibió las posibilidades expresivas de ese nuevo arte "mecánico". Por supuesto el cine-ojo necesita del hombre para convertirse en creación; no se trata de "movimientos caóticos", sino de un dinamismo cuyo ritmo es revelación de los sentimientos humanos, sugeridos por el medio de expresión fílmico [12]. "El Arte es, por sí mismo, una trascendencia de lo visto, leído, escuchado o dicho" [13].

Veamos cuál es el medio de expresión del cine.

Cuando explicábamos, en el epígrafe anterior, en qué consistía la transfiguración poética, dijimos que la unidad mínima que el poeta enfrenta en su quehacer, es la palabra en su función referencial, que debe elevar a valor en sí. El filme, en cambio, se expresa en *el movimiento de fotogramas:* la cadena verbal es sustituida por una cadena de signos visuales.

Uno de los errores que conducen a la identificación del cine con la literatura es considerar al primero como una estructura que se puede reducir a signos elementales de carácter verbal: el filme equivale a su traducción a palabras.

A este propósito, Christian Metz explica que la imagen fílmica es siempre *aseverativa, actualizada:* "Un primer plano de revólver no significa 'revólver' (unidad léxica puramente virtual), sino que significa, *por lo menos,* y sin hablar de las connotaciones . . . una suerte de 'he aquí el revólver' " [14], es decir, de una actualización.

Desarrollando este pensamiento, podemos decir que frente al *nombrar seres,* propio de la palabra, sobre la cual actúa la poesía, en el cine se trata de un *mostrar seres;* incluso seres que sólo existen en el celuloide, como los dibujos animados o los filmes de Mac Laren, quien pinta sus imágenes directamente sobre la película.

Con todo lo anterior podemos precisar que *el filme transfigura estéticamente la función "mostrativa" del movimiento de fotogramas, de tal manera que éste se constituye en un valor en sí.*

[10] Pasolini, Pier Paolo. op. cit., p. 26.

[11] Vertov, Dziga. cit. en Berger, John. *Modos de Ver.* Barcelona, Ed. G. Gili, 1975, p. 24.

[12] Cfr. Kupareo, Raimundo. *La Filmología y sus Problemas.* En "El Valor del Arte", Stgo., Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Investigaciones Estéticas, 1964, pp. 157-178.

[13] Kupareo, Raimundo. *La Belleza Natural.* En Aisthesis Nº 12, 1979, p. 16.

[14] Metz, Christian. op. cit., p. 108.

Por esta razón, si la poesía puede absolutizar la palabra, en cuanto le da valor en sí, este proceso estético ocurre en la *evocación verbal*. En el poema de Machado, transcrito más arriba, *zarzas, malezas, jarales* evocan, pero no muestran zarzas, malezas, jarales. ¿Cómo son efectivamente esas zarzas? ¿De qué malezas, de qué jarales se trata, concretamente? ¿Qué distancia tienen con respecto al hablante lírico? ¿Qué luz o qué contraste de luz y sombra o qué colores poseen *ópticamente*? Todas estas preguntas las contesta *la función mostrativa* y valen, en el filme, precisamente en tanto respuesta visual a estas interrogaciones (y a muchas más, como veremos). En cambio, la poesía desaparece —ya lo insinuamos más arriba— si se la "objetiva", si se la pone "fuera-de", si se le da un marco, porque rompen la *interiorización* del hablante lírico: entender "sus ojos luchaban como remeros/en el infinito muerto" como si se tratara de algo así como ojos con remos, es absurdo. Poéticamente se trata de una lucha por mantener el amor, que no encuentra asidero, punto de apoyo, en un sentido espiritual. ¿Cómo encontrar apoyo en el "infinito muerto"?

En el cine es tan importante *la función mostrativa*, que incluso ciertos personajes nos parecen inseparables de sus intérpretes; basta pensar en *Zorba, el Griego*, y Anthony Quinn; en *Ricardo III* y Laurence Olivier, o en *Charlot* y Charles Spencer Chaplin.

Sin embargo, no vale como fenómeno estético-fílmico *el puro hecho* de filmar una película sobre la base de la expresividad natural o histriónica. En primer lugar, el movimiento de fotogramas está organizado en *planos*, los que dan otro modo de existencia a las imágenes visuales: en el plano, la realidad está enmarcada y supone una distancia entre la cámara y el objeto, de extrema movilidad; se pueden alternar primeros planos con panorámicas, unir distancias lejanas entre dos planos sucesivos, a través de un corte seco; pasar de un plano a otro a través de un fundido, o sobreimpresionar dos imágenes. La cámara, como decía Vertov, se mueve y se puede "poner" donde el ojo humano no tiene posibilidades. La imagen visual depende, en el *plano*, de la iluminación, color, sensibilidad de la película, profundidad de campo, teleobjetivo, ralentí, etc. Además, las imágenes, dentro del encuadre fílmico, están sometidas a la composición, agrupamiento, perspectiva, que, incluso, seleccionan, ordenan, el movimiento natural de los seres animados o inanimados (nubes, ríos, olas, embarcaciones, trenes, etc.). Por último, en esta incompleta enumeración, cabe señalar que los *planos* se organizan formando *escenas* y que *éstas*, a su vez, forman *secuencias*.

Pero tampoco el valor artístico de un filme nace del puro hecho de organizar técnicamente los planos, escenas y secuencias; así como no basta para hacer poesía, tener destreza en la versificación o en el uso de las llamadas figuras literarias. Lo técnico está al servicio de lo artístico, y el arte aparece en el filme cuando *la organización del movimiento de fotogramas, en su función mostrativa, se transfigura estéticamente*. En este sentido, el R.P. Raimundo Kupareo llama *encuadramiento* a la dimensión creativa básica del filme, es decir, a esa trascendencia de lo que se ve y que, por supuesto, no se separa de su expresión concreta: *un picado, un contrapicado, un movimiento de cámara, un corte seco, el color de un plano*, etc., son indisolubles del encuadramiento mismo [15].

El valor artístico de un filme no depende de la organización técnica de sus elementos, sino de su transfiguración estética.

¿Cuándo empieza y cuándo termina un encuadramiento?

Por nacer de la relación creativa de imágenes fílmicas, ningún encuadramiento es repetible; puede surgir del contraste de planos, de una sobreimpresión, de un acercamiento de la cámara, de contrastes rítmicos, de

[15] Cfr. Kupareo, Raimundo. *El valor del Arte*. Ed cit, p. 174.

contrastes entre banda sonora e imagen visual de la relación entre escenas o entre secuencias, etc. La lista es inagotable. Lo importante es, como lo indica el R.P. Kupareo, que "los encuadramientos particulares reciben su significación completa, del encuadramiento total que es la misma película... como la metáfora en un poema, que recibe su significación total en su relación con el poema completo" [16]. Tomemos como ejemplo de este hecho el filme *Tess*, de Román Polanski, ambientado en la época de la sociedad victoriana [17]. Antes del último plano de esta obra se *muestra* el antiguo monumento de origen celta, conocido como el *Stonehenge*, donde se ofrecían sacrificios humanos al Sol. Además de todas sus connotaciones rituales y cósmicas, el *plano* adquiere un valor que surge de la relación con los demás que componen el filme como unidad.

El *Stonehenge* aparece como un *contraplano* de la imagen final, donde Tess, la protagonista, se aleja, en medio de un paisaje brumoso y frío, flanqueada por los policías que la

Cine y poesía son artes distintas, pero ambas, desde sus propios medios de expresión, provocan la experiencia estética.

llevan detenida por el asesinato que cometió. Pero, ¿dónde está la verdadera Tess, en un sentido profundo? ¿En el plano final, donde va como vulgar asesina, o en el espacio y tiempo, misterioso y cósmico, del *Stonehenge*, donde, significativamente, llega y duerme, vestida de rojo? ¿No es sugerente que, al amanecer, cuando es apresada, el último plano del monumento, solitario y en lo alto, coincide con el momento en que empieza a aparecer el sol?

El filme que comentamos empieza con una ceremonia tradicional que, desde lejos, se acerca lentamente a la cámara. El cortejo está formado por las jovencitas del pueblo —entre las que se encuentra Tess—, vestidas de blanco. Es allí donde ve por primera vez a Angel, que será su esposo; y es en su compañía con quien marcha en el último plano del filme. De este modo el primer y último plano forman un contraplano hondamente significativo, que expresa el aniquilamiento de una joven, en el que colaboran, en mayor o menor grado, hasta sus propios padres y Angel.

Tess implica una profunda revelación de cómo el ser humano pueda ser acosado exterior e interiormente, por fuerzas oscuras, incomprensibles a la luz de la mera objetivación fría de los hechos.

Tess, en fin implica el velo que oculta ese infierno y ese cielo de la interioridad humana.

Nuestra referencia a este filme de Polanski es groseramente esquemática: los aspectos estético-significativos de esta obra no se separan de su planificación total, del ámbito que sugiere el choque de espacios y tiempos entre las secuencias,, como ocurre con las escenas que dan forma a la secuencia donde Tess permanece en el castillo de sus antepasados, frente a las escenas que integran su permanencia en la lechería, junto a Angel.

Si el cine puede crear filmes artísticos, es por la propiedad del encuadramiento de adquirir existencia inseparable de un proceso de filmación, lo que permite que éste tenga valor en sí.

Conclusión

Cine y poesía son artes distintas, pero ambas, desde sus propios medios de expresión, provocan la experiencia estética, que se entiende desde las antinomias propias del arte.

Si bien es cierto que entre cine y poesía, como en todas las artes, hay aspectos estructurales y semióticos comunes, esto no quiere decir que se apliquen de modo unívoco, sino que dependen de su naturaleza fílmica y verbal, respectivamente. Es aquí donde encon-

[16] Id. p. 173.

[17] Basado en la novela *Tess d'Urbervilles*, de Thomas Hardy.

tramos sus límites irreductibles y donde ni siquiera la analogía vale: en última instancia una poesía se aprehende poéticamente; un filme, fílmicamente.

Estimamos que este criterio permite desprenderse de prejuicios que desvían al apreciador de lo que debe buscar, para que la experiencia estética se haga presente.

Los experimentos vanguardistas, que quisieron absolutizar el cine como poesía, demuestran cómo el filme se convirtió en abstracción fría, en intelectualización.

Hay que pedirle al cine y a la poesía los frutos que les corresponden, lo cual no implica superioridad de una clase de arte sobre otra.

Relaciones entre el cine y la novela

LUIS CECEREU LAGOS

Frente a las dificultades que afloran entre manifestaciones artísticas diferentes, como el cine y la novela, es preciso, al analizar sus relaciones, operar sobre la base de sus elementos primarios. Para ello nos detendremos en la codificación estructural sobre la que ambas expresiones están sustentadas, buscando, a través de sus medios específicos de expresión, los elementos que las separan y las unen.

La novela y el cine conllevan en sí toda una codificación propia que les otorga carácter de lenguaje. Apoyados en una semiótica, que avala sus autonomías, es suceptible la indagación sobre las particularidades que ofrece cada forma expresiva y sus posibilidades de interrelación.

Encuentros Cercanos

Por la naturaleza narrativa que tiene el filme, aun a través de formas abstractas y geométricas, como ocurre en ciertas obras experimentales de animación *(Líneas Verticales,* de *N.Mc. Laren),* su encuentro con la novela se genera en la estructura del *acontecer,* lo que tradicionalmente ha motivado una clara cercanía entre ambos medios de expresión y una frecuente y recíproca nutrición de ambas manifestaciones.

Desde las primitivas obras cinematográficas del llamado *Cine de Ficción (Georges Meliés-*1896), hay un encuentro con aspectos narrativos, que otrora se emparentaban a partir del argumento inspirado en el folletín literario en boga. Dichas relaciones se han ido sucediendo hasta hoy en día, esencialmente en la mecánica de la industria cinematográfica, generadora de productos desechables emanados de la sociedad de consumo. En este esquema, el folletín ha sido substituido por el "Best Seller", promoviendo una gran cantidad de obras fílmicas tan desechables como sus fuentes de inspiración *(El Exorcista,* de W. Friedkin, de la novela de W. *Blatty).*

En el plano del *acontecer* y del relato están sustentadas las bases primarias de unión entre el cine y la novela, considerando en el desarrollo de aquél, la presencia del *decoupage,* que es un material pertinente tanto a la expresión fílmica como novelesca, y de elementos propios del lenguaje cinematográfico, que han pasado a formar parte de ciertas técnicas usadas por la novela, tales como la *cosificación objetiva* (usada preferentemente por los novelistas del *Nouveau Roman);* los *travelling, fundidos encadenados, crossing-up,* utilizados en la novela norteamericana contemporánea *(Dos Passos, Hammett, Chandler, Fitzgerald);* o los argumentos (parodias de guiones) de *Manuel Puig,* en las novelas *The Buenos Aires Affair* o *El Beso de la Mujer Araña,* que aparecen informadas en correlatos fílmicos.

La Palabra en la Novela

Tras la *palabra* y el *acontecimiento,* como medios de expresión de la novela, hay toda una complejidad estructural, sustentada en una codificación cuyos caracteres emanan del tipo de signos que la componen.

La palabra, medio de expresión esencial del acontecer novelesco, estructura los llamados *mensajes de naturaleza digital,* que están constituidos por dígitos o unidades *discretas,* las que se expresan en forma separada. Así, una fuente discreta es una fuente cuyas señales se manifiestan separadamente, como ocurre con el alfabeto, las notas musicales o el sistema numérico [1].

En los códigos de naturaleza digital hay un acentuado proceso de abstracción, derivado de la fuerte arbitrariedad existente entre las series gráficas, sonoras y conceptuales de dicho proceso de comunicación. Umberto Eco afirma que los códigos digitales, como elementos estructurantes, representan la capacidad del ser humano de, mediante el juego mental de la asociación, reproducir su mundo, creando un orden de relaciones y oposiciones —como

[1] Cfr. Pignatiri, Décio, *Información, Lenguaje, Comunicación,* Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

el código lingüístico— completo y eficaz, que se impone al orden perceptual [2].

El *acontecimiento novelesco* está sustentado en la narración y en la palabra, los que a su vez están estructurados en *códigos digitales*. Las relaciones entre el cine y la novela comienzan a operar desde estos elementos. Sus límites se plantean en las diferencias de *códigos y medios de expresión*.

Acontecer y Relato

En los niveles del *acontecimiento* se relacionan elementos tales como el *relato*, la *narración y la descripción*, que forman parte de las manifestaciones narrativas y tienen además, una fuerte incidencia en el lenguaje fílmico. La experiencia temporal propone diferencias entre la narración y la descripción, mientras que el relato es un conjunto de acontecimientos ordenados en secuencia, lo que lo hace atingente al filme y a la novela.

El *acontecimiento*, como señala *Metz* [3], constituye la unidad fundamental del *relato*, y estas unidades serán susceptibles de visualizar en imágenes dentro de la estructura fílmica, en cuanto a que corresponden a *enunciados completos*, compartiendo con la palabra algunos caracteres fundamentales. De hecho, las imágenes fílmicas se cuentan en número infinito, como los *enunciados*. Son invenciones del "habla" —en este caso el cineasta—, al igual que los enunciados y contrariamente a las palabras, que son unidades del léxico. Las imágenes que conforma el relato cinematográfico se asemejan más a los enunciados que a las palabras, puesto que éstas se hallan siempre atrapadas en redes paradigmáticas de significación.

La novela y el cine conllevan en sí toda una codificación propia que les otorga carácter de lenguaje.

La presencia del relato en el lenguaje fílmico difiere, como se ha dicho, del novelesco, en la naturaleza de su medio expresivo. En la estructura del filme hay todo un lenguaje apoyado en la significación como proceso por el cual los mensajes son transmitidos a un espectador, mediados por un código visual que posibilita entenderlos. Este código, llamado analógico, difiere del novelesco, que es digital. Las antedichas significaciones están definidas como el proceso humano de afirmar mensajes por medio de un sistema de signos, conviniendo en que la significación no existe en la percepción misma, sino en los valores de signos, que la percepción nos hace llegar. En el filme, dichos valores no llegan totalmente codificados en textos, y es en el proceso de descodificación, en donde el espectador (receptor) aprehende el contenido concreto de la obra y del relato. En esta instancia hay una carga narrativa en el filme, sin desvirtuar la pureza del encuadramiento, como su medio de expresión.

Esta carga narrativa, característica de un alto porcentaje de la producción cinematográfica, promueve la aproximación del filme a la novela, lo que suele provocar, a nivel de crítica y público, la tentación de establecer comparaciones cualitativas entre una y otra clase de lenguaje, sin detenerse en el problema de los distintos medios de expresión que ellos poseen.

Las Adaptaciones

Entre las variadas implicancias de las relaciones entre el cine y la novela, aparece el problema de las adaptaciones. Asunto largamente debatido por novelistas, cineastas y teóricos del filme. Para ilustrar dicho problema, reproduciremos parte de lo expresado en torno al tema, por los novelistas *Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges* [4].

[2] Cfr. Eco, Umberto, *La Estructura Ausente*, Lumen, Barcelona, 1968.

[3] Metz, Christian, *Ensayos Sobre La Significación en el cine*, Tiempo Contemporáneo, Bs. Aires, 1962.

[4] Borges-Sábato, *Diálogos*, Emecé, Bs. Aires, 1967.

Borges:

"Hace poco vinieron a verme para filmar *El Muerto*. Les dije que no respetaran mi relato. Les recordé que una cosa es la literatura y otra el cine, y que no se atuvieran a las palabras. Insistí en que tomaran el cuento como punto de partida no más, y que dejaran volar su imaginación... tengo curiosidad por saber si usted comparte este criterio de libertad.

Sábato:

"Por supuesto. A Hemingway le filmaron varios libros y él les daba total libertad. Después iba a ver la película y eso le daba argumento para otro libro. Por otra parte acá está en juego el viejo problema de la forma y el fondo. El cine es una forma diferente, y como es imposible separar los dos términos, fatalmente el cine tiene que ser otra cosa... El director hace de cualquier manera siempre lo suyo, aunque tome el argumento de otro. Es inevitable, no sólo porque el director es otra persona (y por lo tanto su visión de la realidad es inevitablemente distinta), sino porque el cine trabaja no sólo con palabras escritas, sino con imágenes y palabras habladas. El sonido cuenta mucho, no únicamente las imágenes... Volviendo a las transcripciones, pienso que siempre son peligrosas. ¿Recuerdan el filme sobre el Ulises de Joyce?. Una obra tan literaria, tan hecha de palabras, tan esencialmente verbal. ¿Qué sentido tiene trasladarla al cine? Ya la palabra traslado me parece falaz.

Borges:

"Salvo que haya sido hecha para quienes han tratado en vano de leer a Joyce...".

Sin embargo, frente al problema de la adaptación —y por consiguiente, en las relaciones entre novela y cine— han surgido posiciones contradictorias. De un lado, la defensa del "Cine Impuro", realizada por *André Bazin*[5], quien ha sostenido que en cuanto más importantes y decisivas sean las cualidades literarias de la obra, tanto más la adaptación modifica el equilibrio y exige un mayor talento creador, que reconstruya según un nuevo equilibrio, no idéntico, pero equivalente al antiguo, lo que, sin duda, ha quedado de manifiesto en novela y filmes como *El Diario de Un Cura Rural (Bernanos-Bresson)*, *Muerte En Venecia (Mann-Visconti)*, *La Naranja Mecánica (Burges-Kubrick)* o *El Desierto de Los Tártaros (Buzatti-Zurlini)*. Lo que no obvia que de novelas mediocres, como *The Birds*, de *Daphne du Maurier*, salgan genialidades como *Los Pájaros* (1962) de *Hitchcock*.

Claro está que el cine no se ha inspirado frecuentemente en las grandes novelas en las que se ha pretendido ver su previa influencia, sino en obras de tono menor, como la literatura de tipo victoriano en Hollywood. Más aún, cuando han sido elegidas obras de *Hemingway (Adiós a Las Armas, ¿Por Quién Doblan Las Campanas?, Islas En El Golfo)*, son tratadas convencionalmente, con un estilo que serviría para cualquier tipo de novelas de aventuras, como la degradación a que son sometidos ciertos filmes inspirados en temas bíblicos, los que pierden su grandeza al ser tratados frívolamente, como meros espectáculos de acción histórica.

El cine es una forma diferente, y como no se puede separar el fondo de la forma, resulta que el cine tiene que ser otra cosa.

Así, en la historia del cine hay un considerable caudal de adaptaciones provenientes de la novela. Más allá de las cercanías narrativas entre ambos medios de expresión hay razones muy contingentes, ya sea porque las fauces de la producción fílmica no pueden ser enteramente originales, por su volumen, o bien porque el cine se inventó mucho después de todo un tesoro literario narrativo. Aún más, entre los realizadores de primera categoría, que suelen trabajar con material escrito por

[5] Bazin, André, *¿Qué Es El Cine?*, Rialp, Madrid, 1966.

ellos mismos o por otros, directamente para sus obras, hay un considerable volumen de adaptaciones novelescas. Esta tendencia tiene su base primordial en la posibilidad que posee el filme de contar una historia. De ahí que, cuando aparece el cine sonoro (1927), el cine mudo ya había tomado mucho de la novela. Sin embargo, más allá de las diferencias planteadas a niveles de código, es susceptible palpar otras instancias escindentes entre el cine y la novela; y en gran medida no hay parangón entre ellos, en cuanto a que cada tipo de expresión creadora se ilumina a la luz de su individualidad.

Otras facetas

Desde otro ángulo, podemos detectar las diferencias que estamos señalando, a partir de la *puesta en escena* que, referida al novelista, por André Malraux [6], es la elección instintiva o premeditada de los instantes a los cuales se aferra y de los medios que utiliza para darles una especial importancia, destacando la señal inmediata de la puesta en escena, en el paso del relato al diálogo. Entre otras funciones, el diálogo novelesco, como ha ocurrido en la novela decimonónica, propende a la elisión del narrador omnisciente. En esta instancia, el filme tiende a suprimir ese tipo de diálogo.

El receptor debe integrarse y comprometerse en el circuito de la creación artística.

Por otro lado, el diálogo novelesco sirve para la caracterización de personajes, lo que para el filme es de menor importancia en cuanto a que posee un actor o portante de acción en dimensión icónica. Así como también el novelista puede vincular un momento decisivo del personaje con la atmósfera que lo rodea o pasar al interior del personaje, el cineasta lo hará en el plano de la elipsis, la dialéctica del montaje o la fuerza del rostro humano.

Así como el artista tiene la imperiosa necesidad de hacer más profundo el contenido de su obra, el receptor debe integrarse y comprometerse en el circuito de la creación artística con mayor participación, reintuyendo sus esencias en una actitud creativa. Esta mayor participación se hace más perceptible a partir de la caída del realismo positivista y de la aparición de las formas vanguardistas. Paralelamente, las relaciones cine a novela se hacen más estrechas, como lo ha señalado Nathalie Sarraute: "...empero, parece que el cine está a su vez amenazado. El recelo que aqueja a la novela empieza a socavarle. Así se explica esa inquietud que por contagio de los novelistas experimentan ciertos directores, que les empuja a realizar películas en primera persona sirviéndose para ello del ojo de un testigo o de la voz de un narrador" [7]. Es la solución propuesta en el filme de Zurlini, *Crónica Familiar*, de la novela de Vasco Pratoloni o *El Tambor* (1979), de Schlöndorff, sobre la novela de Grass.

Notas sobre el medio de expresión fílmico

Desde el movimiento, a la sucesión temporal del fotograma, el cine tiene la base de sus medios expresivos en *el devenir temporal*. Denominamos *fotograma* a cada una de las fotografías que, en la cadencia temporal de la película irán dando la ilusión de movimiento a nivel de percepción del espectador.

El filme, al igual que la novela, se instaura en la mecánica del proceso de comunicación, mediante el cual, como se ha expresado, un emisor y un receptor, como entes estructurantes, dan forma a dicho proceso, a partir de una obra sometida a codificación.

[6] Cfr. Malrauz André, *Psicología del Cine*, J. I. Editor, Bs. Aires, 1959.

[7] Sarraute, Nathalie, *La Era Del Recelo*, Guadarrama, Madrid, 1967, p. 58.

El código analógico y el signo icónico

A diferencia de la novela, que funciona sobre códigos *digitales*, el filme opera sobre el llamado código *analógico*. Los sistemas analógicos se vinculan mucho más al mundo físico que al mundo mental, llevando implícita siempre la idea de modelo, simulacro o imitación. El mensaje analógico es más directo, hay en él una continuidad empírica entre el signo y el significado a que apuntan, lo que promueve un menor grado de abstracción que la forma literaria de la novela. De ahí, el impacto masivo del cine y la televisión.

El signo icónico reproduce algunas condiciones de la percepción del objeto, una vez seleccionadas por medio de códigos de reconocimiento y anotadas por medio de condiciones gráficas [8]. De ahí la antedicha continuidad empírica entre significante y significado, lo que da lugar entre tales signos a cierta semejanza con el objeto que representan.

La imagen cinematográfica, en sus instancias icónicas no es susceptible de generalizaciones. Tales imágenes sólo se conjugan en presente, siendo la convención del código fílmico lo que posibilita la visualización de tiempos pasados y futuros en la estructura del filme, así como la antedicha monovalencia se desborda a múltiples significados, merced a la plasticidad de dichas imágenes y a la posición de tales signos en el código.

Dichos elementos desencadenan en el filme una fuerte apariencia de realismo. En efecto, entre los problemas de teoría del filme, uno de los más importantes es el de la impresión de realidad que el espectador experimenta ante el filme. Más que la novela, más que la obra teatral, más que el cuadro figurativo, el filme nos proporciona el sentimiento de asistir a un espectáculo casi real, tomando esta impresión de realidad desde una base sustentada en problemas de orden psicológico [9].

Otros encuentros

Considerando la instancia del código fílmico, que difiere del cinematográfico en la medida en que éste codifica una comunicación a nivel de determinadas reglas de narración, iremos detectando otras facetas en las relaciones filme-novela, en los niveles del relato y del estrato narrativo, aunque el cine, por su naturaleza, no es asimilable a una lengua digital, como la novelesca. Pero esos estratos narrativos adquieren en el filme un lugar preponderante, como en las obras de *Hitchcock*, estigmatizadas por el suspenso, factor conformado primordialmente por la dramatización del material narrativo.

Desde el cine de los *Lumière* ha sido ostensible el interés por relatar historias, lo que promueve, en el encuentro del filme y la novela, un hecho histórico y social, condicionando instancias ulteriores en su evolución. Este hecho es susceptible de detectar en la marginalidad que han experimentado los filmes de índole *no narrativa*, frente al largometraje de *ficción narrativa*, el cual va marcando, cada vez más nítidamente, el camino, por excelencia, de la expresión fílmica.

El filme remitido a la novela, sostiene su validez cuando opera *en función de su autonomía de lenguaje;* cuando hay soltura creativa en el encuentro de dos expresiones diferentes, como ha ocurrido con *Blow Up*, de Antonioni, sobre el cuento de Cortázar, *Las Babas del Diablo*.

El problema de la creación artística, impredecible y casi misterioso, impide clasificaciones rigurosas.

Los estratos narrativos que la novela dispensa al filme son válidos en la medida en que el cineasta extrae de ellos consecuencias formales y estructurales, iluminados con un sentido diferente, lo que da lugar —sin oponerse al pensamiento de Bazin— a desarrollos fílmicos de los argumentos novelescos, radicalmente alejados del tratamiento literario a que los mismos argumentos quizá hayan dado lugar.

[8] Eco, Umberto, Op. Cit.
[9] Cfr. Metz, Christian, Op. Cit.

Basta señalar, al respecto, la comparación entre el filme de Coppola, *Apocalipsis Now* y la novela de Conrad, *El Corazón de las Tinieblas*.

Desde el proceso creador, en donde se pone en contacto el artista con el recreador de la obra, hay en el arte un factor inalienable, transformado en su última finalidad: la belleza. Como impredecible y casi misterioso, el problema de la creación artística impide clasificaciones rigurosas. En aspectos formales, ciertas clasificaciones u ordenamientos del arte parecen funcionar. A nivel de estructuras subyacentes, dicha empresa se hace tan complicada como la "Misión Imposible" de Pierre Menard.

Hemos señalado las cercanías entre el filme y la novela, desde sus comunes instancias de narración y relato. Hemos entrevisto la lejanía existente entre sus códigos y medios de expresión. Sin embargo, al señalar sus relaciones podemos concluir con el novelista y crítico de cine, Guillermo Cabrera Infante que "a esos que no ven más allá de la pantalla, puedo responder con una frase inteligente de Paul Valéry, que dijo que para Leonardo la pintura hacía las veces de filosofía. Todavía puedo parafrasearlas y decirles que lo mismo ocurre con Hawks y con Nicholas Ray y con Minnelli: para ellos el cine hace las veces de la literatura, del filosofar y de la poesía" [10], pensamiento que avala las interrelaciones del arte.

---

10 Cabrera Infante, Guillermo, *Arcadia Todas Las Noches*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 126.

ESTUDIOS

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, de García Lorca: Una construcción de montaje

OSVALDO RODRIGUEZ

1. *Fundamentos para una lectura cinematográfica.*

El objetivo que orienta la elaboración del presente trabajo es el de proponer una lectura desde el punto de vista de la construcción cinematográfica del poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* [1], de Federico García Lorca.

Nuestra perspectiva crítica está sugerida por el mismo objeto de estudio, debido a que la especial disposición de las imágenes que conforman este poema nos revelan un modo de construcción digno de ser estudiado por su notable similitud con uno de los procedimientos de construcción más utilizados en el cine: el montaje [2].

El punto de vista que adoptamos para la reconstrucción en la lectura [3] del mencionado poema de García Lorca debe ser considerado como un intento de interpretación [4] que nos permita acercarnos lo más posible a la pluralidad semántica que lo constituye en vista de la lógica exigida por el texto mismo. Ya los primeros versos del poema nos instalan en una especial organización constructiva en virtud de la disposición de imágenes yuxtapuestas aparentemente desvinculadas entre sí y con el conjunto poemático total.

Por otra parte, el carácter representativo de este texto evoca, a diferencia de un poema estrictamente lírico, un acontecimiento exterior que le sirve de referencia: la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías, cuyo impacto emocional genera un discurso lírico fragmentario que enraíza la enunciación en la interioridad emotiva del sujeto creador. Por tanto, la proximidad del hecho evocado y el discurso poemático, que registra la conmoción íntima generada por tal acontecimiento, nos autoriza a privilegiar en nuestro análisis el discurso lírico como enunciación más que como enunciado.

Es el poeta, el que a través de su discurso nos sugiere todos los elementos para reconstruir las elegía y reelaborar, desde nuestra perspectiva de lectores, el montaje imaginario que configura el universo poemático del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.*

Evidentemente no postulamos que el tipo de lectura propuesto sea el único, pero nos parece el más adecuado para nuestros efectos si consideramos que desde nuestra propia individualidad de lectores es el texto el que nos sugiere y posibilita la vía para su reconstrucción. Quizás otras posturas críticas sean tan válidas como la propuesta en este trabajo. Una perspectiva histórica, psicoanalítica o de otra índole pueden aportar datos interesantes sobre el contenido de este poema y su referente contextual, pero a nosotros no nos interesa el discurso como enunciado exclusivamente, sino dar cuenta de la creación discursiva de este poema como enunciación lírica que pone en íntima relación un procedimiento de construcción común a la literatura y al cine: el montaje.

2. *La técnica del montaje en el cine y la literatura.*

El montaje es una técnica común al cine y a la literatura en cuanto procedimiento de organización del material artístico, que posibilita presentar simultáneamente diferentes

---

[1] Federico García Lorca, *Obras Completas*, 4ª ed. Aguilar, Madrid, 1960, pp. 465-473. Todas las citas sobre el poema analizado corresponden a esta edición.

[2] El montaje ha sido reconocido como técnica común en la literatura, especialmente en la narrativa. En este trabajo lo consideramos como procedimiento de construcción poemático que cumple un rol relevante en función de la expresividad, especialmente importante en poemas de fondo anecdótico como el texto analizado.

[3] El proceso de lectura como reconstrucción ha sido estudiado por Tzvetan Todorov en *Poétique 24*, edic. du Seuil, 1975. Véase: "La lecture comme construction".

[4] "Interpretar un texto no es darle un sentido (más o menos fundado, más o menos libre), es, por el contrario, apreciar la pluralidad que lo constituye". Véase: Roland Barthes, S/Z, edic. du Seuil, París, 1970, pp. 11-12.

perspectivas sobre un hecho o situación (fílmica o literaria) determinada.

Esto permite establecer una íntima relación estética entre la disposición de la imagen fílmica y la imagen literaria. Ambas, a pesar de su forma diferente (fotografía y forma verbal), tienden a un mismo fin: el montaje, esto es, la manipulación artística de las categorías espacio-temporales.

Aun cuando el procedimiento de montaje ha sido utilizado frecuentemente en la narrativa como una forma de "corriente de la conciencia" es en la construcción poética donde esta técnica adquiere su plena dimensión significativa. La disposición estética de las imágenes constituyentes de un poema implica un proceso creador en el que ellas, a semejanza de las "tomas" cinematográficas, adquieren una organización creativa que privilegia el poder evocativo del lenguaje.

El poema es una construcción de la imaginación creadora, y como producto artístico es el resultado de un proceso de selección y combinación lingüística similar al del cine que opera con la imagen fotográfica. Este, mediante el montaje, procede a la filmación de imágenes diferentes, selecciona las tomas y las "monta" en secuencias que, al ser proyectadas, constituyen las escenas y episodios. La disposición constructiva del poema que nos ocupa supone un procedimiento de creación similar y exige un proceso análogo en la reconstrucción de la lectura.

Tradicionalmente se ha distinguido un tipo de montaje narrativo y otro expresivo.

Es evidente que el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es la gran imagen de la muerte del torero amigo. Pero aunque no tengamos este referente inmediato —la organicidad del todo—, que es el poema elegíaco, supone la dispersión de esa visión trágica en diversas imágenes concurrentes, cuya selección y combinación constituye, en definitiva, un montaje, que permite disponer las imágenes en una secuencia lírica en vista de la función estética de expandir al infinito el impacto emocional de la muerte.

Tradicionalmente se ha distinguido un tipo de montaje narrativo y otro expresivo. El primero de ellos implica la ordenación cronológica de las tomas en el que el proceso del montaje se hace casi invisible; el segundo, de mayor valor metafórico visual, supone la superposición acronológica de imágenes que generan una tercera, permitiendo con ello una mayor dimensión poética, sicológica o dramática de la secuencia final.

En nuestro poema, aun cuando la organización total de las imágenes responde a una disposición cronológica en función de la gradación emotiva, el montaje deviene en una redistribución de la secuencia normal de las situaciones líricas. De acuerdo a ello, la disposición del montaje es ciertamente expresiva por cuanto el efecto total de la combinación de imágenes no enfatiza, precisamente, la ordenación cronológica, sino el efecto de su expresividad.

El universo poético está configurado por imágenes individuales que entran en relación de coordinación y yuxtaposición en función de la gran imagen de la muerte focalizada desde los más diversos ángulos de visión, con el objeto estético de proyectar multidimensionalmente la situación emotiva que se textualiza.

3. *La funcionalidad "expresiva" del montaje en el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.*

En el poema, al igual que en el cine, la creación del sentido no está contenida en la multiplicidad de las imágenes consideradas aisladamente, sino que su significación deviene de las mutuas relaciones entre ellas. Al respecto, Einsenstein [5] propone un método de análisis para el cine que aplicamos a la poesía en cuanto supone la búsqueda del "principio unificador" que, junto con determinar el contexto

[5] Cfr. Sergio M. Einsenstein, *El sentido del cine*. edic. La Reja, Bs. Aires, 1955, pág. 20.

de cada imagen, precisa también el efecto estético de su yuxtaposición. Al respecto, la pieza (imagen o toma) entra en juego de mutuas relaciones en función de la "representación particular" del tema (poetizado o filmado) que, en igual medida, penetra todas las imágenes. La yuxtaposición en una construcción-montaje nos revela esa cualidad general de la que ha participado cada una de las imágenes las que, organizadas en un todo, a saber, en una visión generalizada, permiten al creador y al lector experimentar en su intimidad el tema poetizado.

El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* es el poema de la percepción de la muerte, tema recurrente en la producción literaria de García Lorca. En esta elegía, en que la visión anterior de la muerte se hace carne en la sensibilidad del poeta por la tragedia de su amigo Ignacio Sánchez Mejías, la base temática del proceso creador asume una disposición artística mediante imágenes parciales, aparentemente disgregadas, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, evocan en la conciencia del lector la visión que estuviera en suspenso ante el artista creador. En razón de ello, la imagen que reconstruye el lector es la visión de la muerte dispersa en múltiples imágenes subsidiarias, cuya relación conforma el sentido global del poema contenido en una determinada estructura formal.

El esquema formal de un poema es generalmente la disposición en estrofas distribuidas internamente, de acuerdo a la articulación métrica: versos. Sin embargo, Einsenstein [6] advierte que la poesía dispone también de otro esquema cuya articulación no procura concordar con los límites del verso, sino con los de la "toma". En éste y otros poemas de García Lorca se adopta una disposición formal que pretende la "expresividad" mediante una construcción de "corte" cinematográfico. La organización, aparentemente arbitraria de las imágenes, culmina en la configuración final de una imagen nueva que es la resultante de las múltiples visiones que la constituyen y, a la vez, el elemento decantador de cada una de ellas.

[6] *Ibídem*, pág. 57.

4. *La funcionalidad espacio-temporal del montaje en el poema de García Lorca.*

Einsenstein señala que "el principio del montaje es distinto al de la representación que obliga a los espectadores mismos a crear. La representación registra acontecimientos" [7]. Tal aserto puede hacerse extensivo a la función del montaje en la poesía. En ella la creación no se recibe consumada, el lector es arrastrado a la construcción a través del proceso que se va descubriendo en la lectura. Por tanto, se trata de reconstruir, desde nuestra perspectiva de lector, el proceso de montaje que nos permite evocar lo más dinámicamente posible el conjunto de asociaciones y sensaciones sugerido por la disposición de las imágenes.

Junto con evidenciar la multiplicidad, la técnica del montaje implica la trasgresión de la convencionalidad espacio-temporal. Sin embargo, los diversos ángulos de visión con los que se objetiva la situación poemática de la obra están íntimamente ligados al principio de simultaneidad, lo que hace muy difícil separar analíticamente el tratamiento del tiempo y del espacio. Por razones metodológicas adoptamos una primera distinción entre montaje espacial y temporal. El primero implica la permanencia fija del tiempo, en tanto el elemento espacial es sometido a cambio; la variedad de situaciones líricas se produce simultáneamente en espacios distintos. En el montaje temporal se mantiene la unidad de espacio, mientras las distintas perspectivas

La organización arbitraria de las imágenes culmina en la configuración de una imagen nueva.

[7] *Ibídem*, pág. 37.

poemáticas se proyectan a circunstancias cronológicas diferentes.

4.1. Disposición general del montaje en la obra.

El poema que nos ocupa está estructurado en cuatro secuencias líricas basadas en distintas perspectivas visuales sobre un mismo hecho: la muerte. Los diferentes ángulos de visión sugieren una transposición visual que organiza secuencialmente la línea composicional mediante el procedimiento de "esfumado o fundido [8] utilizado en el cine. Si bien los cuatro cuadros del poema *(la cogida y la muerte. La sangre derramada, Cuerpo presente* y *Alma ausente)* constituyen focalizaciones sucesivas de la muerte del torero, la disposición discursiva hace que tales cuadros se confundan en uno solo: la instantaneidad del hecho trágico.

El poema es, en su conjunto, la evocación del instante de la muerte y el afán lírico de resucitar en el lenguaje la figura del torero;

"Las cinco de la tarde" resulta ser, en grado mínimo, la hora cronométrica, y, en grado máximo, la hora dramática.

a eso responde su especial disposición formal, más que al contenido referencial que le sirve de argumento. Los cuatro instantes líricos son elementos constituyentes del proceso evocador que si bien dispuestos en forma secuencial e imbricados mutuamente, se rigen por la instantaneidad del momento de la evocación poemática.

La imagen de la instantaneidad trágica ocupa el primer plano composicional en *La cogida y la muerte*. En *La sangre derramada* aquella imagen se desplaza focalizando la perspectiva discursiva en el elemento "sangre", para esfumarse progresivamente la figura del sujeto evocado y colocarse en primer plano el sujeto lírico con la manifestación de su dolor en los dos últimos momentos de la evocación. Por tanto, a la imagen del torero que se esfuma en la obscuridad de la muerte, se superpone la propia imagen del poeta que lo evoca desde la ausencia, intentando configurar de nuevo su propia imagen en el discurso.

4.2. La cogida y la muerte

Esta primera parte del poema se nos presenta como una combinación de bien elegidos primeros planos y por la imagen espacio-temporal excepcionalmente tangible que surge de la yuxtaposición.

La cogida y la muerte es la concreción del hecho trágico evocado mediante imagen múltiple (ojo de cámara) que permite la concurrencia de varias imágenes dinámicas en un determinado instante: "las cinco de la tarde". Tal representación temporal condensa la visión de la tarde en una "hora fatal" dinamizada por las múltiples imágenes que nos sugieren movimiento y simultaneidad.

"Las cinco de la tarde" resulta ser, en grado mínimo, la hora cronométrica y, en grado máximo, la hora dramática. La percepción sicológica del tiempo ("dureé" bergsoniana), reiterado como estribillo y marca puntual de la tragedia evocada, clava en la conciencia del lector la imagen de esa hora fatal. La cualidad emocional de esa hora de la tarde está determinada también por la concurrencia de múltiples imágenes dinámicas de carácter visual, espacial, temporal, auditivas cuyo conjunto fragmentario se decanta en la gran imagen emocional del hombre cogido por la muerte.

Tal disposición constructiva responde a una solución de montaje cuidadosamente elaborada, con la cual el poeta logra un innegable efecto emocional. El montaje posibilita, por otra parte, la expresión del movimiento y la simultaneidad con el que se logra la representación interiorizada del hecho exterior, proyectando en el discurso lírico la referencia íntima sobre el referente contextual.

[8] G. Gambetti y E. Sermosi, *Cómo se mira un film*, Eudeba, 1962, pp. 43-44.

La cogida y la muerte se inicia y se clausura con la fijación temporal: "a las cinco de la tarde", enunciado lírico octosilábico que se alterna con imágenes connotativas de la muerte —en verso endecasílabo—, diferencia formal que emarca la yuxtaposición de imágenes espacio-temporales. Al término de la segunda estrofa se rompe la alternativa para intensificar la marca temporal: "A las cinco de la tarde", y agregar una determinación más precisa de tiempo que coge el segundo trágico en el verso final de esa estrofa: "A las cinco *en punto* de la tarde" (verso 32).

El poeta ha cogido el instante fatal y se ha quedado momentáneamente en él, convergiendo todas las imágenes yuxtapuestas en ese preciso segundo trágico. La convergencia de las imágenes, condensadas en el estribillo final, posibilita la expansión en el tiempo del momento evocado.

Tal proyección temporal, que despliega en el tiempo y en el espacio la focalización múltiple de la muerte, se resuelve definitivamente en la explosión emotiva que se registra al término de la estrofa tres: ¡Ay qué terribles cinco de la tarde!. ¡Eran las cinco en todos los relojes!" (versos 50 a 52). La expansión temporal se espacializa; la obra trágica "de sombra" se hace universal y se dispersa a los cuatro puntos cardinales, a "todos los relojes".

El procedimiento de construcción poética de García Lorca, en esta primera parte, supone la detención del tiempo similar al "congelamiento de la imagen" en el cine. *La cogida y la muerte* es la visión instantánea detenida en la evocación, pero dinamizada por la explosión de imágenes que convergen en el instante trágico. El tiempo permanece fijo, aun cuando las imágenes se superponen unas a otras.

De acuerdo a lo anterior, el poema temporaliza el espacio mediante el montaje, pues el instante trágico es focalizado simultáneamente desde diversos ángulos de visión sin que ninguna imagen tenga la autoridad exclusiva. Por otra parte, la estructura fragmentaria de *La cogida y la muerte* le da al verso de García Lorca la forma de sucesivos "cortes" que, formalmente, hacen que el verso adquiera cierta independencia. Todos estos enunciados-imágenes se mueven en torno a la gran imagen totalizadora de "La cogida y la muerte".

En la primera estrofa se anuncia el poder totalizador de la muerte de la que sólo se sustraen dos elementos constituyentes de imágenes espaciales, aérea y terrígena, respectivamente: "Un niño trajo la blanca sábana" (verso 3) y "Una espuerta de cal ya prevenida" (verso 5). La mortaja traída por el niño desde lo alto y el receptáculo portador de la esterilidad mortal que espera en la tierra, preparan el escenario trágico en un movimiento visual que vincula tales imágenes con el instante fatal: "Las cinco de la tarde", elemento condensador con que se cierra la estrofa.

La simultaneidad del "punto de vista" se desplaza a la superposición de planos horizontales y verticales, regidos por la instantaneidad de la hora trágica, originando la temporalización del espacio mediante el montaje. Así, en el inciso de la segunda estrofa, vuelve a aparecer la imagen aérea de la primera, pero ahora mediante el movimiento visual que implica un desplazamiento horizontal: "El viento se llevó los algodones" (verso 9), imagen cósmica cuyo dinamismo desencadena la conmoción espacio-temporal provocada por la muerte del torero.

El poema temporaliza el espacio mediante el montaje.

Se mantiene el "corte" cinematográfico del verso, reemplazando una imagen visual por otra mediante la transición del contrapunto temporal: "A las cinco de la tarde". A la imagen aérea del viento que arrastra las nubes como un carro premonitorio de muerte, se superpone la imagen terrígena del "óxido sembrando cristal y níquel" (verso 11), que sugiere la verticalización descendente del espacio hacia la interioridad parda de la tierra. La imagen de la "lucha de la paloma y el leo-

pardo" (verso 13), temporalizada por el "ya" que le precede, actualiza en el discurso la conmoción cósmica provocada por el muslo (herido) con un asta desolada" (verso 6), instante que se dinamiza por la superposición de la imagen auditiva y visual "Las campanas de arsénico y el humo" (verso 19), que sugieren un ruido sordo y una atmósfera funesta.

La convulsión cósmica es súbitamente detenida por el silencio premonitor de muerte que se despliega espacialmente a todas las esferas: "En las esquinas grupos de silencio" (verso 21). La connotación siniestra de los grupos acallados "A las cinco de la tarde" es bruscamente puesta en un primer plano con la imagen del "Toro corazón arriba" (verso 23), mediante la cual se invierte la focalización normal, pues el punto de vista se proyecta desde abajo hacia lo alto.

La siguiente imagen de esta segunda estrofa nos aproxima más al montaje de carácter narrativo que expresivo; la visión de la muerte corporizada que "pone huevos en la herida" (verso 22), consumando la tragedia es dinamizada por un movimiento visual de carácter temporal, regido por el adverbio "cuando" que superpone el blanco "sudor de nieve" (verso 25) al rojo color del "yodo" (verso 27) con que se cubre la plaza. El contraste visual opera simultáneamente con la dinamización temporal provocada por el gerundio "llegando" que sugiere el fluir "del sudor de nieve" (verso 25) bruscamente detenido por el pretérito perfecto "cubrió de yodo" (verso 27) con que se consigna la irrevocabilidad del hecho trágico. Finaliza esta estrofa con la reiteración del contrapunto temporal: "A las cinco de la tarde", con la cual se privilegia la dimensión temporal del instante clausurando el decurso secuencial.

En poesía, el estribillo funciona como contrapunto de múltiples imágenes.

La tercera estrofa, que conserva la estructura fragmentaria de las anteriores, con similar verso en forma de "corte" visionario, alternado con el contrapunto temporal del estribillo, culmina con la expresión del tiempo en el espacio. El momento de la tarde trágica: "¡Eran las cinco en todos los relojes!" (verso 51) es la generalización del instante fatal.

El movimiento visual de esta tercera estrofa está dinamizado por diversas imágenes espacio-temporales yuxtapuestas que conservan el alto grado de simultaneidad desde el punto de vista de las estrofas anteriores. Esto constituye un montaje "expresivo" que progresa hacia los versos del estribillo final, con los cuales "chocan" las múltiples imágenes con que se visualiza la muerte. De este modo, el primer verso que focaliza la visión del caído en su lecho mortuorio: "Un ataúd con ruedas es la cama" (verso 33), se yuxtapone a una imagen dinámica auditiva de música macabra: "Huesos y flautas suenan en el oído" (verso 35), contrapunteada con el tétrico mugir del toro que se clava en la frente del agonizante: "El toro ya mugía por su frente" (verso 37).

Las últimas imágenes de esta estrofa son de carácter descriptivo y completan la secuencia total de *La cogida y la muerte* con focalizaciones espacio-temporales simultáneas. Así la multiplicidad de colores que sugiere el "irisar" del cuarto de agonía: "El cuarto se irisaba de agonía" (verso 35) está completamente revestida y complementada con la contraposición de colores diferentes. El color blanco del lirio contrasta con el verde de "las ingles" y se asimila connotativamente al amarillo funesto que quema las heridas del caído. "Trompas de lirios por las verdes ingles"... "Las heridas quemaban como soles" (verso 43 y 45), convergen sobre la multitud que rompe las ventanas en la hora evocada: "el gentío rompía las ventanas" (verso 47) para interiorizar definitivamente el dolor en las siguientes exclamaciones que sintetizan la conmoción emocional: "¡Ay qué terribles cinco de la tarde! / Eran las cinco en todos los relojes! / ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!" (versos 50 a 52).

4.3. La sangre derramada

1ª escena. En *La cogida y la muerte* la disposición del montaje se centra en el estribillo "A las cinco de la tarde" que funciona como contrapunto de las múltiples imágenes. En la segunda parte tal elemento temporal, que fija la instantaneidad trágica, se focaliza en un "close up" que pone en primer plano la imagen visual: *La sangre derramada,* en torno a la cual se dispone esta secuencia del poema a modo de "set up" composicional.

La dramaticidad poemática se fija en el discurso lírico por la relación negativa que se establece entre el elemento objetivo "sangre", focalizado en primer plano, y el estribillo "¡Que no quiero verla!" que funciona como "leit motiv" composicional de carácter subjetivo.

En torno a este "leit motiv" se organizan las cuatro escenas de la secuencia discursiva en un montaje más bien narrativo que expresivo por la continuidad temporal en que se dispone. El "punto focal" que se funcionaliza como estribillo "Que no quiero verla" es un hexasílabo en el que convergen las imágenes de cada estrofa, las que están contenidas en el octosílabo regular del Romance.

El carácter apelativo de esta primera parte se evidencia por la apelación para que "la luna venga / que no quiero ver la sangre / de Ignacio sobre la arena" (versos 54 a 56) y los versos: "¡Avisad a los jazmines / con su blancura pequeña!" (versos 64 y 65) superponiendo en el montaje de colores el amarillo del jazmín al blancor tétrico de la luna. Tales imágenes crean una atmósfera de expectativa que detiene el decurso temporal. "La luna de par en par / Caballo de nubes quietas" (versos 58 y 59) son imágenes de espacio y tiempo de función dramática que contrastan con la mansedumbre de la vaca lamiendo la sangre del caído: "la vaca del viejo mundo / pasaba su triste lengua / sobre un hocico de sangres / derramadas en la arena" (versos 67 a 70). A estas visiones espacio-temporales de expectativa trágica se superpone, finalmente, la imagen sonora de los toros andaluces, cuyos mugidos expanden al infinito el tiempo y espacio fatal.

2ª escena Luego de esta atmósfera de expectativa trágica, en la segunda escena de la secuencia *La sangre derramada* se desplaza la focalización hacia la figura agónica del torero, quien se ubica en el primer plano composicional. La imagen espacial del caído que busca infructuosamente la vida: "Por las gradas sube Ignacio / con toda su muerte a cuestas..." (versos 77 y 78) se quiebra abruptamente con la visión de la sangre que impregna las ropas y la piel de los espectadores: "ese chorro que ilumina / los tendidos y se vuelca / sobre la pana y el cuerpo / de muchedumbre sedienta" (verso 88 a 91), para terminar con la apelación que devuelve en su propio eco la inutilidad del intento por ignorar la presencia de la muerte: "¡Quién me grita que me asome!! ¡No me digáis que la vea! (versos 92 y 93).

3ª escena. La tercera escena de la secuencia *La sangre derramada* es la alabanza de las virtudes del sujeto evocado, propio de la elegía, que intenta compensar en el discurso poemático la ausencia del torero mediante la reconstrucción de su imagen. Lo relevante

García Lorca logra darle resonancia cósmica al "momento" dramático, horizontalizando la verticalidad abrupta de la muerte.

de esta estrofa, para nuestra lectura, es la múltiple visión espacial que lo encabeza y el dinamismo con que se dispone el discurso lírico: "No se cerraron los ojos / cuando vio los cuernos cerca, / pero las madres terribles / levantaron la cabeza / y a través de las ganaderías, / hubo un aire de voces secretas / que gritaban a toros celestes, / mayorales de pálida niebla" (versos 94 a 101). Tal imagen espacial es la verticalización ascendente del instante trágico terrenal que intenta proyectarse a la horizontalidad del "arreo" celestial mediante la conjunción de fuerzas

cósmicas que acuden en ayuda del torero caído.

4ª escena. Esta secuencia está constituida por imágenes visuales que implican espacio y movimiento simultáneamente. El torero ha ingresado al sueño eterno: "Pero ya duerme sin fin" (verso 122). Sin embargo, la solución de García Lorca no es celestial porque el cuerpo es absorbido por la profundidad de la tierra.

Junto a esta verticalización descendente que yuxtapone la horizontalidad del cuerpo muerto a la verticalidad ascendente de los "musgos" y "hierbas" que emergen de la tierra para absorberlo, la simultaneidad de las perspectivas con que se organiza el montaje permite superponer la imagen de la "sangre" horizontalizada en su reptar ondulante y musicalizada en su fluir hacia el "charco de agonía / Junto al Guadalquivir de las estrellas" (versos 132 y 133).

Frente a esta cosmovisión de elementos se ubica el sujeto creador quien, con su visión totalizadora suspendida en lo alto, tiene ante sí el panorama completo de la tragedia condensada en la imagen de "la sangre derramada" y dispersa en la multiplicidad de visiones cuyo dinamismo revela la conmoción íntima que hace exclamar al poeta cuando ve consumada la tragedia: "Yo no quiero verla" (verso 146).

El poeta se identifica axiológicamente con el torero en su actitud frente a la muerte.

4.4. Cuerpo presente

La disposición narrativa de esta tercera secuencia se evidencia formalmente por el uso uniforme del verso de arte mayor, de 14 sílabas, cuyo carácter descriptivo no le resta funcionalidad expresiva al montaje, logrado mediante la superposición de imágenes múltiples focalizadas sobre el *cuerpo presente* que, en su rigidez mortal, es asimilado connotativamente a la "piedra".

Sin embargo, lo más relevante de esta tercera secuencia poemática es el tipo de montaje utilizado. Ya no es el "corte" en el que una imagen es reemplazada instantáneamente por otra, sino el "esfumado", mediante el cual se logra el desvanecimiento gradual de la visión. Desde aquí hasta el final del poema entramos en un paulatino proceso de disolvencia de la figura del torero para instalar en el "primer plano" composicional al "yo" lírico que intenta evocar su imagen. El creador se hace presente en el discurso poemático actualizado en la reiteracióón de la 1ª persona que, desafiante en su dolor, apela a una 3ª persona ausente, incapaz de emular la hazaña del torero que se enfrentó con la muerte: "Yo quiero ver aquí a los hombres de voz dura (verso 176). "Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra" (verso 180).

La dramaticidad de esta escena revela que en esta secuencia la estructura dialógica y la bidimensionalidad del discurso lírico permite al creador proyectar simultáneamente su discurso a dos interlocutores: el gentío y el propio torero, cuya ausencia define la dramaticidad de la construcción poética. El poeta se identifica axiológicamente con el torero en su actitud frente a la muerte y, desde este punto de vista, impide que la multitud, regida por otros valores frente a lo fatal, cubra el rostro del caído para que éste se enfrente cara a cara con la muerte: "No quiero que le tapen la cara con pañuelos / para que se acostumbre con la muerte que lleva" (versos 192 y 193).

La trasposición del giro discursivo dramático, ya insinuada en el verso 193, adquiere plena dimensión lírica en los dos versos finales de esta secuencia: "Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido" (verso 194). Es la despedida final, íntima que aparta al caído del "bramido caliente", espantado de la multitud y la invitación protectora para el descanso eterno que culmina con el supremo consuelo: "Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!" (verso 195).

4.5. Alma ausente

En esta cuarta parte del poema se hace presente el desvanecimiento gradual de la imagen evocada, y sobre ella se impone la voluntad constructiva del creador que, denunciando el olvido de la muerte, intenta reconstruir en el lenguaje la imagen del torero.

La concurrencia de elementos visuales que particulariza la especial manifestación del espacio y del tiempo sobre la que se organiza el montaje ha venido entrando, desde la secuencia anterior, en un proceso de "desmontaje" sugerido por la gradual ausencia de los elementos configuradores del momento trágico. Ahora el "toro", "la luna", "los caballos", "el niño", "la piedra" desaparecen con la presencia del torero. Aun cuando la naturaleza continúe su ciclo y venga el otoño con sus imágenes de intimidad: "El otoño vendrá con sus caracolas" (verso 204); no ha de venir el amigo evocado.

La imagen de la muerte y el olvido que lleva consigo la dispersa al infinito: "Porque te has muerto para siempre, / como todos los muertos de la tierra, / como todos los muertos que se olvidan / en un montón de perros apagados" (versos 208-211). Frente a esta imagen de desolación está el creador, quien intenta reivindicar en el lenguaje la imagen del torero, pero sobre todo el impacto emocional de su transición a la muerte. Y la forma elegida para revivirlo en la evocación es presentarnos la visión del suceso trágico actualizado en un discurso expresivo que toma como base el procedimiento de "montaje", por la visión plástica que implica. Tal técnica ha permitido reducir a "tomas" cada una de las imágenes de la muerte, yuxtaponerlas para presentarnos, desde los más distintos puntos de vista, el impacto emocional; funcionalizar las categorías espacio-temporales en virtud de la experiencia lírica y, simultáneamente, mostrar la gradación secuencial que, junto con "esfumar" la imagen del torero en su transición a la muerte, hace aparecer en toda su dimensión emotiva la visión conmocionada del sujeto creador en su intento de reconstruir lingüísticamente la figura del torero y su tránsito hacia el olvido.

5. *Consideraciones finales.*

En síntesis, la evocación lírica en torno a la cual se dispone el sentido de este poema... asume la forma de "flash back" o "raconto". Sin embargo, tal procedimiento de construcción no responde a la forma común de simple recuerdo, sino que es la "actualización" de la muerte en el discurso logrado por la técnica del montaje. Las múltiples imágenes que convergen sobre el instante y el espacio trágico permiten interiorizar el hecho fatal poematizado, pero, al mismo tiempo, operan como elementos que proyectan al infinito el impacto emocional.

Por lo demás, el especial uso del "flash black" se resuelve, en última instancia, en un "flash-over" o anticipación discursiva que intensifica la dimensión lírica que asume la última parte del poema: "Tardará mucho en nacer, si es que nace, / un andaluz tan claro, tan rico de ventura" (versos 218-219).

Por otra parte, la especial manipulación del tiempo y del espacio, posibilitada por el montaje, permite usar en el discurso lírico técnicas tales como el "desvanecimiento" de la imagen y la superposición de otra, cuyo efecto emocional difícilmente se habría logrado con otros procedimientos.

LLANTO POR IGNACIO SANCHEZ MEJIAS (1935)

LA COGIDA Y LA MUERTE

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.

Comenzaron los sones del bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.
En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.
El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay, qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

LA SANGRE DERRAMADA

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.

¡Que no quiero verla!

Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.

¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestas.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas
que gritaban a toros celestes
mayorales de pálida niebla.
No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza

le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tinieblas!

Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!
No.
¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.
¡¡Yo no quiero verla!!

CUERPO PRESENTE

La piedra es una frente donde los sueños
[gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.
La piedra es una espalda para llevar el tiempo
con árboles y lágrimas y cintas y planetas.

Yo he visto lluvias grises correr hacia las
[olas,
levantando sus tiernos brazos acribillados,
para no ser cazadas por la piedra tendida
que desata sus miembros sin empapar la
[sangre.

Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.

Ya está sobre la piedra Ignacio, el bien
[nacido
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura;
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido.
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
se calienta en la cumbre de las ganaderías.

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.

¿Quién arruga el sudario? No es verdad lo
[que dice.
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero ver más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.
Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura,
los que doman caballos y dominan los ríos:
los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas
[quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.

Yo quiero que me enseñen un llanto como
[un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se
[pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.

Que se pierda en la plaza redonda de la
[luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado.

No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que
[lleva.

Vete, Ignacio. No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa. También se muere el
[mar

ALMA AUSENTE

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos, ni hormigas de tu casa.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas,
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de tu boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que
[nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventuras.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

2001. aventura espacial y aventura espiritual

GASTON SOUBLETTE

Advertencia.

Las investigaciones a que dio lugar la iniciativa de la Dirección de AISTHESIS, de dedicar un número entero al arte cinematográfico, incluyen un trabajo de interpretación de la película *2001, Odisea del Espacio*, de Stanley Kubrik, obra que unánimemente es reconocida como un hito considerable en la historia del cine. Dicho trabajo, por haber adquirido las proporciones de un libro, no podía ser incluido, como tal, en el presente número, de manera que el autor, después de terminar la redacción definitiva, ha elaborado este artículo, en que da a conocer las ideas matrices de su estudio, especialmente en lo que dice relación con el criterio de interpretación de la película, a través del cual es posible descifrar todo un complejo sistema de símbolos religiosos hebraicos, lo que constituye su aporte más original y estimable.

Progreso y Antiprogreso.

La Odisea del Espacio de Kubrik está constituida por una secuencia argumental y simbólica que se desarrolla en diversas franjas de interpretación.

En una franja que podría denominar *histórico-evolucionista*, el director nos muestra en esta película un resumen del drama de la historia humana desde los albores de la conciencia, es decir, desde el antropoide u hombre mono, hasta la era espacial, y desde la era espacial, hasta la constitución de un nuevo tipo humano, engendrado en la dimensión cósmica de la misma aventura interplanetaria.

Pero en una segunda franja de interpretación, que podría denominar *ético-universal*, Kubrik trasciende esta aparente lógica evolucionista, sugiriendo una dirección que refuta la noción de progreso que el evolucionismo conlleva necesariamente.

Para captar la coherencia interna de esta segunda franja de interpretación, es preciso atender de un modo más puntual al símbolo estético y descubrir en la evidencia misma de su forma, dinámica, encuadre, colorido y sonido, una intención que la pura lógica evolucionista desatendería.

En el supuesto que este artículo se dirige a quienes han visto la película, omitiré resumir su argumento y aludiré a diversos pasajes que doy por conocidos. Pues bien, para fundamentar la afirmación de que Kubrik refuta la noción de progreso implícita en el materialismo evolucionista, se recordará que el primer "acto inteligente" que parecería revelar un paso en la evolución que va del antropoide al hombre, es un crimen... Me refiero a cuando el jefe de la banda principal de antropoides mata al jefe de la banda contraria con una quijada de burro...

Ese paso en la evolución se define como el descubrimiento de que la mano se vuelve más eficaz al continuarse más allá de sus límites, en el arma y en el instrumento. En este sentido, atiéndase muy particularmente al tratamiento de la escena que sigue a ese primer acto "inteligente". El jefe de la banda triunfante danza, mostrándose más feo y bestial que nunca. En seguida arroja su arma al aire y ésta se transforma de inmediato en una nave espacial...

La elisión del tiempo (unos cuatro millones de años, según la novela de Clarke) no hace más que reforzar la tesis antes aludida, la que podría enunciarse así: el origen y destino de eso que los hombres llaman "progreso" es la muerte. Los episodios siguientes de la película se encargarán de desarrollar esa inquietante tesis.

Los nuevos antropoides.

La primera prueba que Kubrik nos presenta de esta tesis la encarna el doctor Heywood Floyd, jefe supremo del programa espacial, enviado en misión secreta a la Luna por el Presidente de los Estados Unidos. Llama la atención que tanto él, como los expertos soviéticos con que dialoga en una estación orbital, están todos vestidos de color pardo obscuro (hombres y mujeres) con lo que Kubrik quie-

re recordar al espectador, el color del pelaje de los antropoides.

Asimismo llama la atención la forma en que están sentados (sobre sillones color fucsia), que recuerda la postura prehistórica.

También debe advertirse una toma sumamente insólita del brazo izquierdo de Floyd, mientras dormita como pasajero único de la nave espacial salida del arma asesina del antropoide. Ese brazo ingrávido, flota, laxo, pocos instantes después que otra toma igualmente singular, encuadraba el brazo vigoroso y tenso del hombre mono, lanzando al aire (al cielo) su arma. En ambos casos se trata del brazo izquierdo, lo que agrega una connotación negativa, aún más reveladora, a ambos pasajes.

Así, el encuentro de los "sabios" norteamericanos y soviéticos en la estación orbital apunta a una analogía que el director quiere establecer entre las bandas rivales de hombres monos (y sus respectivos jefes), con estos dos grupos de científicos, representantes de las dos superpotencias rivales de la hora presente. La amabilidad absolutamente convencional del encuentro define el fruto de la civilización y el grado de supuesta evolución alcanzado como la simple domesticación de un ser que en el fondo es una bestia, pues claramente se advierte que esa amabilidad no corresponde al verdadero comportamiento político de las superpotencias que estos "sabios" representan. Además, se advertirá que Kubrik ha elaborado para esa escena un libreto lleno de banalidades, concebido para graficar una "normalidad" que acusa un profundo vacío espiritual.

El monolito de piedra pulida representa el pensamiento.

En efecto, para la ambientación de estas escenas, Kubrik emplea recursos que acusan en él un espíritu altamente irónico. Su ironía se expresa para comenzar en el Vals *Danubio Azul* que, como música ambiental de supermercado, llena los espacios estelares. Asimismo se expresa en el impactante contraste que se produce entre la insignificancia burguesa de los astronautas (burócratas del cielo) y la magnificencia del cosmos en la que nadie repara. La estación orbital, desde donde se domina una perspectiva cósmica infinita, está construida y equipada como un aeropuerto cualquiera, con salones de fumar, oficinas y mesones de Pan American, teléfono-visores, y los novatos del espacio que a ella llegan, sólo tienen sensibilidad para verificar, con gran satisfacción, que lo que hay "allá arriba", es igual a lo que hay "aquí abajo".

Pero Kubrik lleva hasta sus últimas y más dramáticas consecuencias esta analogía que quiere presentar entre el hombre contemporáneo y el antropoide (de quien él cree descender). Y esa analogía alcanza los límites de la crueldad en las escenas de los campos desolados de la Luna, en las que Kubrik llegará a decirnos que el hombre de nuestro tiempo está aún más vacío de espíritu que su supuesto abuelo bestial. Pero para analizar la escena correspondiente, será preciso, antes, entrar a considerar el símbolo más importante y enigmático de toda la obra.

La Tabla Sagrada.

La tabla o monolito de piedra pulida que aparece cuatro veces en la película, según la lógica evolucionista, representa el pensamiento. Así se explicaría que el primer "evolucionado", fue el antropoide que primero se atrevió a tocarlo...

Con todo se advertirá que Kubrik, en ningún modo magnifica eso que el hombre de hoy llama "pensamiento", sino al contrario: Su cuadro de la mentalidad del hombre contemporáneo es tan desoladoramente vacío de humanidad y de espíritu, que colinda con lo ridículo y lo grotesco.

Se notará, por otra parte, que las diversas apariciones del misterioso objeto van acompañadas de un coro de grandes proporciones, cuyo canto de gloria llena todo el universo, con lo que se echa de ver que la intención del

director va mucho más allá del simple despuntar del pensamiento utilitario y técnico que permite al antropoide servirse de un hueso para matar a otro mono como él... y apunta a una trascendencia espiritual, reafirmada justamente por la partitura musical del Réquiem de Ligeti, del cual se ha escogido el pasaje que tiene por texto "Lux Perpetua". Esa luz mencionada en el coro, es el sol, con cuyo resplandor aparecen vinculadas todas las escenas en que este objeto se deja ver.

Se trata, sin duda, de un símbolo religioso que de un modo u otro representa algo así como la eterna sabiduría de Dios presente en el universo (Tao, según el lenguaje chino).

Pues bien, las dos primeras apariciones del monolito permiten justamente a Kubrik establecer un estrecho paralelo entre los antropoides y los astronautas. En la primera aparición los antropoides, después de darse cuenta que el objeto no identificado es inofensivo, se acercan a él, transparentando en su actitud un sentimiento de reverencia.

En la segunda aparición (hallazgo del mismo objeto enterrado en el cráter Tycho de la Luna), Floyd y sus asistentes, en sus trajes espaciales, reproducen la misma escena, sólo que en estos nuevos antropoides no queda ni el más mínimo asomo de reverencia, y es aquí donde justamente la ironía de Kubrik alcanza los límites de la crueldad, pues ante el objeto sagrado, a estos nuevos antropoides no se les ocurre nada más que posar para una fotografía, como vulgares turistas junto a un monumento exótico de la antigüedad.

Este paralelo es acentuado por el gesto de tocar el objeto con la mano izquierda (mano y objeto solos en el cuadro) como antes hiciera el hombre mono, a lo que Floyd agrega un golpe con la mano izquierda empuñada (gesto lleno de torpeza) para cerciorarse de la firmeza del material...

Descubrimiento.

Se recordará que éste es el nombre de la gran nave espacial enviada al planeta Júpiter en misión secreta. Kubrik la ha diseñado como el esqueleto de un saurio acuático de la edad terciaria, que viaja lentamente, al parecer, al compás de una música profundamente melancólica (de Katchaturian).

El tratamiento de estas escenas no hace más que llevar a sus etapas críticas y finales la expresión de la decadencia que Kubrik quiere sugerir, paradójicamente, a través de los más espectaculares logros del progreso científico.

Por de pronto, la asociación de la nave espacial, suprema creación de la ciencia, con un monstruo de la edad terciaria, oculta la intención de retrotraer el así llamado adelanto técnico o progreso científico, a una etapa de la historia del mundo en que la tierra estuvo poblada por monstruos, que simbolizan las fuerzas vitales desatadas, caóticas, sin dirección ni sentido.

Dentro de la nave hay dos tripulantes (y tres en estado de hibernación). Kubrik nos los muestra como dos robots que viven por y para la máquina, despersonalizados y fríos. No conversan, no se miran, sólo intercambian palabras sobre cosas del servicio y las estrictamente necesarias. Es el triunfo final de la técnica y el fracaso humano absoluto.

Todo está envuelto en un silencio tenso, y saturado de presentimientos y amenazas que parecen insinuarse desde la obscura inmensidad del cosmos o en el ambiente de forzada calma que reina en la nave.

Los dos hombres robotizados constituyen el triunfo final de la técnica y el fracaso humano absoluto.

Hal 9000.

Se recordará que este nombre o sigla designa a una computadora parlante y *superinteligente* que gobierna la nave, que vigila el comportamiento de los tripulantes y hasta eleva informes sobre su estado psíquico...

Por su omnipresencia, su omnisciencia y su omnipotencia, se echa de ver que es un "dios

de substitución", pues su ojo ultrasensible está en todas partes, y por todas partes se oye su voz serena, paternal y dulce..., pues Dios todo lo ve, todo lo puede, todo lo llena...

Este carácter divino de Hal 9000 lo confirma la utilización de un recurso musical que, a modo de leit motiv, separa las diversas etapas de la película. Ese recurso musical es el comienzo, aparatoso y desafiante, del poema sinfónico *Así Hablaba Zaratustra*, de Ricardo Strauss, basado en la obra homónima de Nietzsche, y cuyo comienzo describe musicalmente el momento en que el profeta Zaratustra anuncia al mundo que *Dios ha muerto*. Así, este Hal 9000 representa la divinización de la ciencia y, tras ella, de la mente soberana, es decir la fe atea de la era industrial.

Confirma además esa divinización el origen de la sigla misma integrada por las tres letras del alfabeto inmediatamente anteriores a cada una de la conocida marca de computadoras IBM, a lo que debemos añadir la cifra 9000 que parece un número de modelo determinado, pero que se relaciona con el simbolismo cabalístico de los números y que atribuye al nueve el símbolo de la *verdad*. Los tres ceros indican tres planos diferentes de realización, vale decir, la verdad realizada en el plano material, mental y espiritual. En este sentido la H, la A y la L, por estar sobre la I, la B y la M, sugieren que la cibernética ha alcanzado el plano de la trascendencia divina, lo que viene a constituir el punto culminante de la ironía (y del desprecio) de Kubrik frente al espíritu del siglo, con cuyos elementos característicos él parece tan familiarizado...

Mediante su lucha, el héroe Bowman sale de su impersonalidad mecánica y se vuelve humano.

Situación límite.

Kubrik trata las escenas del viaje a Júpiter, en toda su complejidad visible e invisible, sugiriendo que se trata de una situación límite, cual es el momento en que dicho adelanto técnico revela al fin su carácter mortífero, lo que se representa en el "motín" de Hal 9000. En efecto, este engendro de conciencia mecánica parece guardar en el fondo de su cerebro omnipotente la inevitable intención de ser el amo absoluto de la expedición. Ese carácter mortífero en la novela de Clarke (que no es más que el arreglo del guión original de Kubrik) se manifiesta en la intención de Hal 9000 de conducir la expedición hacia Saturno, planeta vinculado a una divinidad clásica que devora a sus hijos...

Se advertirá que el desenlace de la lucha entre el hombre y la máquina pone de manifiesto que, de los dos tripulantes, perece aquel que por su necedad estaba enteramente superado por las circunstancias (Frank Pool), y triunfa aquel que, en el fondo de su alma, tenía la chispa del espíritu que le permitía mantener la distancia y no dejarse engañar (David Bowman).

Ahora bien, la escena de la desconexión del cerebro de Hal 9000 adquiere los caracteres de una proeza heroica, en la cual el protagonista, previo paso por la gran prueba de exponerse sin casco de protección al espacio cósmico, logra ingresar a la nave por una entrada de seguridad no controlada por la computadora. Su lucha con el monstruo y su triunfo, confirma el carácter heroico de la escena, después de lo cual Bowman sale de su impersonalidad mecánica y se vuelve humano y luego superhumano...

En seguida Bowman, en un vuelo de reconocimiento sobre la superficie de Júpiter, vive una experiencia que, en lo argumental directo, muestra diversos fenómenos conocidos de la astronáutica, como es el de la incandescencia de la cápsula espacial que entra a cuarenta mil o más kilómetros por hora en la atmósfera, pero que, en una segunda franja de interpretación, simboliza el paso del héroe a otro estado de conciencia y su entrada en la trascendencia del espíritu, simbolizado en el fuego.

En esta óptica, su visión de los maravillosos paisajes de Júpiter corresponde a lo que en la mística se denomina *visión central*, forma

de éxtasis de identificación con el todo cósmico. Asimismo, las extrañas y fantásticas formas de *arte cinético* que surgen de pronto, iluminadas por una enrarecida claridad, semejante a las vistas microscópicas de gran aumento, corresponden al microcosmos celular del iniciado y muestran las mutaciones de su sistema nervioso y su anatomía oculta en el momento de la liberación de las energías superiores.

La gran caída.

Todo espectador de 2001 recuerda ciertamente el momento inexplicable en que esa alucinante fantasmagoría cósmica se interrumpe para dejar paso bruscamente a la visión de una alcoba de mansión millonaria o palacio de estilo rococó.

Pues bien, si el espectador ha creído entender la historia hasta ese momento, con la brusca aparición de esta imagen parece agotarse la posibilidad de discernir la continuidad argumental de la obra.

Con todo, se entiende al fin que esa penúltima secuencia, previa una considerable elisión del tiempo, describe el momento en que Bowman, jubilado y millonario, después de su triunfal regreso a la Tierra, envejece en su *torre de marfil*, aquejado de una fuerte neurosis, cuyos estragos es posible distinguir en su rostro y en esos modales de lord inglés que no le conocíamos . . .

Las sucesivas elisiones y desdoblamientos del personaje que aparecen en seguida, en apretada secuencia, no hacen más que acentuar el tono aleccionador de las escenas. En efecto, Bowman parece haber olvidado su experiencia trascendente (su vocación superior) y ha caído en la trivialidad, vale decir, en el error de creer que el destino del hombre es instalarse en este mundo lo mejor y más opulentamente que le sea posible.

Sólo cuando está en el lecho de la agonía, anciano, decrépito y abandonado, un hecho insólito cambia la dirección fatal de la muerte. Surge ante él la table sagrada, y Bowman recuerda entonces que el hombre ha sido hecho a imagen y semejanza de Dios, originalmente inmortal y destinado a la inmortalidad. Por eso, de los despojos del anciano surge, como el ave fénix de sus cenizas, un feto luminoso, en el que pueden distinguirse los rasgos faciales más característicos de Bowman.

En la escena siguiente, el feto luminoso aparece desplazándose en su bolsa amniótica, a la manera de cápsula espacial, por los espacios estelares en dirección a la Tierra.

¡Ha nacido un nuevo tipo humano . . . !

Inevitable vinculación.

Es inevitable, por otra parte, que entre una franja y otra de interpretación se establezcan vinculaciones, pues es de toda evidencia, por ejemplo, que Kubrik propone un notable paralelo entre el crimen del jefe de los antropoides y la proeza heroica de David Bowman. En el primer caso, el hombre mono actúa apremiado por el instinto de conservación y empujado aparentemente por la ley de la evolución que enciende en él la chispa de la inteligencia . . . En el segundo caso, Bowman, apremiado por la proximidad de una muerte inminente, obliga a su anquilosado cerebro de

El concepto evolutivo de Darwin es sustituido por otro de raíz netamente religiosa.

hombre máquina (variedad moderna del hombre mono) a improvisar una solución creativa no prevista en el programa, cual es la de exponerse sin casco de protección al espacio cósmico, saturado de radiaciones, al frío absoluto y a la falta total de presión.

Así, dentro de esta lógica evolucionista, el sorprendente nacimiento de un feto luminoso en los despojos mortales del anciano agonizante, vendría a ser la culminación de la evolución.

Con todo, se entiende claramente, por lo extremadamente peyorativo del juicio lanzado

por Kubrik contra todo eso que los hombres llaman progreso, que lo que él busca es rectificar el concepto de evolución o suprimirlo, lisa y llanamente, para substituirlo por otro de raíz netamente religiosa, y que dice relación con las intervenciones o irrupciones de lo divino en la historia humana. En este sentido, como las apariciones de la tabla sagrada lo sugieren, no habría más apertura de conciencia ni mutación de la especie que la que se deriva de una efusión del espíritu divino (la gracia) que ilumina y transforma a los hombres a través de dispensaciones sucesivas.

Una historia secreta.

El teórico del cine y crítico norteamericano Norman Kagan insinúa, en su libro sobre el cine de Kubrik, que en esta película hay algo así como un mar de fondo que él denomina la "historia secreta", aunque no precisa el alcance de esta afirmación. Pues bien, esa historia secreta, que viene a constituir una tercera franja de interpretación, concierne al

---

Los hombres utilizan los beneficios de la sabiduría divina para construir un mundo violento.

---

carácter propiamente judaico del mensaje más profundo oculto en la simbología de la obra.

En esta óptica, todos los símbolos de la película tienen una coherencia críptica vinculada al esoterismo hebraico. La fuente de inspiración es la CABALA judía y dentro de ésta, particularmente, un texto célebre y no menos misterioso que data del siglo I de nuestra era, atribuido al sabio Rabbi Simeón Bar Johai, que se conoce con el hermoso nombre de ESPLENDOR, o Libro de los Esplendores y que en hebreo se llama ZOHAR. En este libro, en que aparecen profundas interpretaciones de importantes pasajes de la Ley de Israel (Torah) y los profetas, como asimismo en otros textos del judaísmo tardío, como son los manuscritos de la misteriosa secta de Qumram, parecen hallarse las claves para la interpretación de dicha historia secreta, particularmente lo que dice relación con la clasificación de los hombres en "hijos de la luz" e "hijos de las tinieblas".

Los hijos de las tinieblas.

Así, en este tercera y más profunda franja de interpretación se hallaría la explicación verdadera y última a la aparente contradicción en que incurre Kubrik al presentarnos a la sabiduría divina viniendo en auxilio de los hombres, y a éstos utilizando sus beneficios para construir un mundo violento, injusto y absurdo. Esta explicación se halla en el hecho de que los antropoides y sus descendientes son los que el judaísmo tardío (y el mismo Evangelio) llama "hijos de las tinieblas", que no reciben la luz divina, sino que, al igual que Prometeo, la roban al cielo para entregársela degradada al mundo (con lo que se simboliza un descenso de nivel). Así se entiende la refutación de la evolución y del progreso tal como la ciencia los plantea.

El Libro de los Esplendores proporciona a esta interpretación un importante apoyo, cual es la identificación del Sol con YAHVE-ELOHIM y a la Luna con la Asamblea de Israel. Y se recordará que, justamente, en la primera aparición de la tabla sagrada, se encuadra una toma del sol, surgiendo por la arista superior del monolito, seguido por la visión diurna de la Luna, vale decir, la Asamblea de Israel en un plano celestial, junto a la luz, y los antropoides en un plano bestial, como simientes de una humanidad ciega e impía.

Claro que esta aplicación del judaísmo tardío a la simbología de la película no es tan simple y "racista" como pudiera creerse, porque se advierte por otra parte que Kubrik, en esos antropoides formula una crítica contra el mismo Israel, basándose en el libro de oráculos del profeta Ezequiel (el profeta del futuro de Israel), la cual incide en lo que el profeta llama "el pecado" de Israel, vale decir, su confusión con los modos de vida y la idolatría de los gentiles. Todo lo cual se grafica en una escena asquerosa en que los antropoi-

des comen la carne de un cerdo cazado en la sabana, en sanguinolentos y repugnantes jirones. La profecía de Ezequiel, que corresponde a esta escena, dice textualmente: "Así comerá Israel su alimento impuro entre las naciones donde yo los arrojaré"...

En esta misma línea de interpretación, el antropoide asesino personifica claramente a Caín, ancestro de la estirpe de los violentos, padre del *homo faber*, del *homo politicus* y del *homo ludens*, según la Biblia. Y es esa vinculación del *homo faber* con Caín, lo que explica el paralelo que Kubrik quiere establecer entre el mono asesino y el Dr. Floyd, al encuadrar dos tomas del respectivo brazo izquierdo de cada uno.

Del mismo modo se explica la presencia del Vals de Strauss a toda orquesta junto a la exhibición de los modelos de la técnica más avanzada y la presencia de Floyd, enviado del Gobierno, como una tríada cainista concerniente a los ya mencionados *homo faber, homo ludens y homo politicus*, descendientes del primogénito fratricida de Adán.

Leviatán.

En cuanto a la nave espacial Discovery (Descubrimiento), en la mitología hebraica es el monstruo acuático Leviatán, ballena o ictiosaurio mítico, cuya silueta advertimos en el diseño de la nave, como se dijo: una cabeza esférica con tres bocas, una larga columna vertebral y una cola.

Se trata del equivalente semítico del Neptuno clásico, dios del océano, vale decir, la personificación del caos. Psicológicamente, el poder disolvente y desintegrador del subconsciente cuando está ausente la luz del espíritu.

La ausencia de esa luz se expresa por la desaparición del sol de la escena. Las tres bocas equivalen a los tres caminos de la "trivialidad", placer, vanidad, poder, representados también por el tridente (satánico) del dios de los abismos oceánicos.

Funcionalmente las tres bocas del monstruo son tres salidas o accesos para tres cápsulas espaciales esféricas que en la novela de Clarke llevan nombres de mujeres: Betty, Ana y Clara, lo que en la psicología jungiana corresponde al símbolo onírico de la fragmentación de la psique.

Hal 9000 es el cerebro de este monstruo. Su ojo vigilante e "inyectado" lo asocia a la mitología del dragón, también, que en la tradición hebraica tiene un significado en extremo maléfico, y que se caracteriza por su poderosa mirada, vigilante y aguda.

David Bowman y Goliat Hal.

La lucha de David Bowman con el monstruo Hal 9000 se rige por el arquetipo bíblico de la lucha de David contra Goliat. Este representa la hipertrofia, o estado monstruoso de las potencialidades humanas desvinculadas de la trascendencia divina. La piedra que David le lanza le destruye el cerebro, lo que en la película equivale a la desconexión del cerebro de Hal 9000, todo lo cual marca el fin de la dictadura de la mente soberana por el poder del espíritu. En este caso, por "David", ancestro del mesías restaurador del orden divino.

Vencido Hal 9000, reaparece el Sol en escena y la tabla sagrada asociada a él. La nave

---

El computador representa la potencialidad humana desvinculada de Dios.

---

tripulada por un solo hombre, sin la asistencia de la computadora, expuesta a todos los riesgos, representa a la fe, en oposición a la razón atea y orgullosa del siglo.

Kubrik muestra claramente, a partir de ese momento, que el viaje es dirigido por la tabla sagrada.

El Candelabro.

La ordenación de los planetas en línea con el Sol en una toma espectacular, junto a la tabla sagrada, es una representación del Me-

morah o candelabro sagrado de Israel, el que, según el profeta Zacarías, representa a los planetas o luminarias. El sentido astronómico del Menorah lo da el propósito de Moisés de someter al Dios único YAHVE-ELOHIM el poder de los dioses planetarios babilónicos, lo que en el plano del hombre equivale a someter la psique y su instrumento, la mente hipertrofiada (y cargada de contenidos inconscientes) al poder del espíritu, simbolizado en David Bowman, vale decir, en DAVID, rey de Israel. Y tal es el significado último de la obstinada presencia del poema sinfónico de Strauss en la película, pues ese "Dios ha muerto", antes aludido, que Kubrik explica (en una entrevista) como una muerte de "los dioses", no es más que la destrucción de todos los dioses que no sean el Dios de Israel.

Hijo de David.

El carácter específicamente hebraico de la iniciación de David Bowman queda en evidencia en la alternancia del elemento fuego (arriba) y del elemento agua (abajo) como puede apreciarse en su viaje de reconocimiento sobre Júpiter. Ambos elementos representados por dos triángulos, uno con el vértice hacia arriba y otro con el vértice hacia abajo, forman la estrella de Israel, símbolo evidentemente iniciático y sobre todo "mesiánico".

En esta óptica, la brusca interrupción del viaje espacial y la caída en una suite de hotel elegante o alcoba de mansión millonaria, tiene un doble significado. Por una parte muestra la imagen de lo que el iniciado llegaría a ser si retrocede en su camino y por otra parte simboliza el término de la etapa histórica "premesiánica" del judaísmo.

En este sentido, Israel aparece personificado en un hombre solo, que habita un hotel, lo que simboliza el ostracismo de un pueblo disperso y extranjero entre las naciones. La traición de Bowman a su destino simboliza el pecado de Israel, es decir, su identificación con los modos de pensar y hacer de los idólatras. La decrepitud de Bowman simboliza el término de una etapa de decadencia espiritual.

La cena es la Pascua (pan, vino y carne), y recordemos a este respecto que antes hasta pasó Bowman por el cuarto de baño y se puso frente al lavatorio y se miró al espejo, símbolo éste de la conciencia y aquél de la purificación ritual. Ahora bien, "pascua" significa "paso". Se trata, pues, del paso del judaísmo de su etapa de humillación a la de su exaltación mesiánica. Pero ese paso está marcado por una mancha de sangre, simbolizada en el vino derramado; pero esa sangre es el precio doloroso y cruento de un grandioso parto, y apunta a la sangre de los hijos de Israel que se ha derramado y se seguirá derramando en el cumplimiento de este destino.

El anciano reseco que agoniza es Jacob-Israel, el patriarca que dio su nombre al pueblo, cuyo color terroso es también el territorio del Israel, desértico. La tabla sagrada que reaparece frente a él, es el momento en que Dios cumple al fin su gran promesa restauradora, por lo que queda en evidencia que la tabla es la Ley de Israel, la Torah. El feto de luz que surge de los despojos del anciano es el mesías davídico esperado por los judíos; por eso se advierten en él los rasgos más característicos de "David" Bowman, particularmente sus grandes ojos azules, símbolos del que ve o posee la luz del cielo.

La esfera de la tierra de un blanco enceguecedor, que espera a este niño de luz, es como una novia ataviada para la boda. En la novela es la explosión nuclear del mundo, *juicio* previo al advenimiento del reino mesiánico.

Acerca de la música incidental en cine

LUIS ADVIS

Todos reconocemos la importancia que la música tiene en las artes cinematográficas. Esta, con sus infinitas posibilidades expresivas, se constituye, a menudo, en el elemento que con máxima eficacia estética sirve para intensificar tal o cual realidad presentada en el filme.

Dentro de los empleos del sonido musical en aquellas artes, solemos encontrar una gran diversidad de maneras, circunscribibles, en todo caso, a dos procedimientos genéricos: por un lado, el uso del material sonoro como el elemento dominante, junto a la imagen; esto acontece con la comedia musical (por ejemplo, *Cabaret* de Fosse-Kander), con la Opera-Film (por ejemplo, *Los paraguas de Cherburgo* de Demy-Legrand), o con la cantata-film (por ejemplo, *Alexander Nevsky* de Einsenstein-Prokofief); por otro lado, la utilización de la música a modo 'incidental', esto es, cuando su intervención en el discurso fílmico, con absoluta primacía de la imagen y la situación dramática, cumple el objetivo de enfatizar ciertos momentos del filme, desempeñando un papel absolutamente funcional, nunca autónomo.

El apoyo o refuerzo expresivo que presta la música incidental a la obra cinematográfica puede reducirse a cuatro aspectos que, entendamos bien, no tienen por qué exigir una diversificación excesiva del material con que se trabaja.

En primer lugar, la descripción psicológica, y a veces física de un personaje, realizada a través de un tema de cierta duración o bien de un motivo breve o *leit motivo* [1]. La precisión anterior pocas veces se ofrece con cabalidad, a excepción de ciertos filmes de dibujos animados (Walt Disney) u otros eminentemente farsescos. El verdadero empleo de la descripción de caracteres se dirige más bien a la utilización de una especie de composición-símbolo que sugiera la problemática psicológica del personaje; un ejemplo de esto lo podemos hallar en el tema de Gelsomina, de *La calle* de Fellini, desarrollado orquestalmente o ejecutado por la trompeta. Estos temas o motivos podrían estar construidos sobre bases puramente melódicas o armónicas o rítmicas, o timbrísticas, o todas ellas combinadas. Se tratará, si es voluntad del director del filme, que las vicisitudes o cambios de fortuna del personaje sean expresadas con la variación adecuada del tema que lo representa; así, por ejemplo, el cambio del 'tempo' rápido de un transcurso sonoro a otro lento.

En segundo lugar, la descripción de las acciones desarrolladas por los personajes. Estas son reductibles a dos maneras: una acción de tipo externo, la que generalmente supone la carga psicológico-emotiva del o de los que la realizan; un ejemplo de esta manera descriptiva, con contenidos conceptuales que van más allá del hecho secuencial fílmico, lo encontramos en el fondo wagneriano del vuelo de los helicópteros en "Apocalipsis ahora" de Coppola; una acción de tipo interno, donde el refuerzo musical apunta a la situación dramática en que están inmersos los personajes; consideremos en este sentido la utilización de la Misa Luba en "El evangelio según Mateo" de Passolini. En ambos casos, la selección del material sonoro puede ser tan variable como lo es en la descripción psicológica.

En tercer lugar, la descripción de ambientes en espacios abiertos o cerrados. Esta, excepcionalmente, puede poseer cierta autonomía dentro del filme, pero, mayoritariamente, debe estar vinculada a los antecedentes de la evolución dramática. Partiendo de la base del principio de unidad de toda obra de arte, toda descripción ambiental está motivada por el curso de los acontecimientos del filme, aun en el caso raro y feliz del empleo de un tema de *Tannhäuser* para la gruta artificial en "Ludwig" de Visconti. Los espacios abiertos se han

[1] Motivo que representa realista o simbólicamente un personaje (supongamos, Aquiles), una idea (supongamos, la vulnerabilidad del talón de Aquiles), o una situación (supongamos, el afecto entre Aquiles y Patroclo). El *leit motiv* es utilizado en forma recurrente, en la medida en que se aluda en las secuencias a lo representado.

solido describir musicalmente a través de ciertos estereotipos —pensemos en las verdes campiñas de Irlanda o en los mares atravesados por el barco pirata—; en el buen cine, sin embargo, hallamos momentos de absoluta dignidad, como la música para la ascensión al castillo del desgraciado Nosferatu, en versión de Herzog.

En cuarto y último lugar, la inclusión de secuencias musicales especiales (danzas, canto, etc.), las que sólo aparentemente no tendrían una índole descriptiva. Estos trozos sirven para realzar un ambiente o una acción interna por medio de su adecuación o contraste con la situación dramática; recordemos para el primer caso, la canción de fondo para el encuentro de los amantes en la fiesta de *Romeo y Julieta* de Zefirelli; y para el segundo, la música de baile popular de una de las últimas escenas en *La muchacha de la valija* de Zurlini, como contraste con el proceso interior del protagonista.

Frente a estas cuatro posibilidades teóricas en el empleo de la música incidental, el director del filme podrá proponerse la utilización de obras musicales ya existentes que signifiquen para él, adecuadamente, la idea general de su futura obra; no ha sido otro el procedimiento de incontables producciones cinematográficas, entre las que sobresale *Muerte en Venecia*, en la cual Visconti toma como base, y quizás estímulo, el Adagietto de la Quinta Sinfonía de Mahler. En este caso, el trabajo del músico consistirá en elegir pertinentemente los trozos que expresen la voluntad creativa del director, donde deberá primar su conocimiento de aquella música y su compenetración con el sentido del filme, sobre otras capacidades.

Distinto es cuando el director solicita de un compositor su trabajo creativo. Entonces, se ofrecerán dos posibilidades: se compone toda la música, o bien se realiza sólo una parte de los trozos incidentales a lo cual se suma otro material sonoro clásico o popular conocido, relacionado con las necesidades dramáticas que presenta el desarrollo de la secuencia.

En ambas situaciones, de todos modos, se deberá verificar un trabajo similar, supeditado hasta en sus mínimos detalles a la puesta de acuerdo entre el director del filme y el compositor, sobre la base del guión. Porque la concepción de la música incidental cinematográfica dependerá, en una absoluta primera instancia, de ciertas realidades vinculadas con las ideas que emergen del guión y con la función que desempeña el director como creador definitivo de esa totalidad que es la obra fílmica.

Como punto de partida, el guión presentará, aparte la estructura de la obra, al menos tres aspectos interrelacionados: por un lado, el carácter del filme, que se referirá genéricamente a rasgos trágicos o cómicos, heroicos o intimistas, bélicos o amorosos, realistas o simbólicos, etc.; por otro, las situaciones dramáticas vinculadas al asunto o argumento propiamente tal y, finalmente, la premisa (fundamento conceptual, que sirve de unidad, eje o estímulo al despliegue de las secuencias fílmicas. Ya estos elementos serán proveedores de la posibilidad de generar ciertas ideas musicales que, eventualmente, estarán incluidas en la concreción composicional futura. De este modo, es dable pensar, por ejemplo, en cuanto al carácter, que el universo sonoro

La música incidental cinematográfica depende en absoluta primera instancia del guión.

sugerido por el guión que trate de las luchas entre aqueos y troyanos será muy diverso, tanto del que sea insinuado por la historia de Cuasimodo y Esmeralda, como de aquel otro, referido a la historia del Principito y el Zorro.

El guión, sin embargo, de ningún modo será el rector definitivo del enfoque musical; éste se realizará esencialmente a través del sentido que el director le quiera imprimir en su filme, quien podrá, inclusive, hacer variar cualquier propuesta del compositor; así, por ejemplo, el estilo musical de un hipotético *Romeo y Julieta* sería susceptible de ser concebido por

medio de múltiples variantes cuyas grandes líneas tiendan, ya sea a reproducir con absoluta fidelidad las maneras musicales isabelinas; ya sea a considerar sólo como punto de partida aquellos modos, los cuales servirán como estilización de un lenguaje más contemporáneo; ya sea a contravenir toda referencia a aquel estilo. Asimismo, el director tendrá la facultad de sugerir o determinar la necesidad de una pequeña o gran orquesta; el uso de ciertos timbres precisos para tal o cual situación dramática; el empleo de *tempi* (velocidades), grados dinámicos (variantes de intensidad) o diversas alturas (gravedad o agudeza de sonidos) que convengan a su concepción de tal o cual secuencia, etc.

Después de esta primera etapa de enfrentamiento, más que nada teórico, con las características y sentido de la obra cinematográfica, se entra propiamente en la del proceso creativo concreto. El compositor ya debe entonces estar compenetrado de todas las particularidades relacionadas con personajes, acciones, ambientes y secuencias especiales que requieren de la música como una forma que haga resaltar la idea fílmica. En este período de búsqueda, rechazos, aceptaciones y encuentros, poco a poco se va intuyendo, decantando y creando una diversidad de posibilidades, las cuales siempre son analizadas y discutidas con el director, a quien compete, por último, la elección definitiva de los temas musicales que integrará en su obra: así, por ejemplo, el tema para los "títulos" que, en cierto modo, parece resumir el sentido global del filme; o bien, otros temas o motivos que caracterizarán otros momentos, de una precisión cronológica todavía vaga.

A esta segunda etapa sucede la de la adecuación de las duraciones musicales al detalle del montaje. Con cronómetro en mano se irá midiendo cada unidad secuencial que requiere de la participación del compositor quien, sobre la base de lo ya convenido, elaborará las variaciones y los desarrollos necesarios. Esta tercera instancia, característicamente cinematográfica, supone un paciente trabajo con la finalidad de lograr una exacta correlación entre la imagen y el sonido; sobre todo, cuando se deben combinar temas musicales diversos para diversas y rápidas sucesiones que requieren de una precisión absoluta. De todas maneras, muchas veces esta tarea puede soslayarse en la medida en que el director pida al músico cierta alternancia de temas, a partir de la cual adecuará su montaje.

La etapa siguiente —grabación de la música— consiste en un trabajo mecánico que sólo supone un cuidadoso respeto por todas las condicionantes temporales expresivas, fijadas previamente; ya la creación propiamente tal ha terminado. Muchas veces, con el objeto de facilitar la adecuación imagen-sonido, suelen proyectarse en la sala grabadora ciertas escenas para los músicos simultáneamente al proceso de grabación.

La tarea posterior —inclusión de la banda de sonido musical en la película— será responsabilidad del director y su equipo técnico ad hoc.

Las posibilidades expresivas que ofrece la música de un filme son un factor coadyuvante al valor de éste. Aun cuando el tipo ideal de música incidental es aquel que *parece no escucharse*, ella, de alguna manera, debe incentivar la emocionalidad supuesta en las imágenes dramáticas.

Si esto se logra, entonces alabado sea el compositor.

Cine chileno: setenta y ocho años de filmaciones

DAVID VERA-MEIGGS

Cronológicamente, existiría una historia del cine chileno, pero si buceamos en los contenidos que encierra o en las formas que posee, el asunto comienza a perder sus nexos.

Por un lado ha existido una gran cantidad de producción que ha derivado en su virtual desaparición algunos años después. Ha existido desde la peor realización ("la que no se hizo", según algunos), hasta la más acabada obra ("que pocos vieron", según otros). También las diferencias temáticas han sido notables. El antiguo asunto campero no tiene siquiera los sauces parecidos al paisaje de *El chacal de Nahueltoro,* otro tema de raíz campesina.

Y es que en la forma de filmar no hay continuidad ni tradición. Existe sólo una sucesión de intentos agrupados por dos tendencias principales: el adoptar y el asumir.

La primera cubre casi todo el desarrollo de nuestro cine, y llegó a la perfección en la década del cuarenta, perfección del intento. La segunda tendencia busca aún perfeccionarse, a pesar de Chile la mayoría de las veces.

Quizás la falta de continuidad, de ayuda estatal y de sistema profesional para hacer cine sea la más sólida tradición que ha tocado todas las épocas. La falta de dinero también. De imaginación ya no. Parece.

Con estas desuniones y carencias difícilmente se puede construir un cuerpo vertebrado. A lo más, un conjunto de seres unicelulares desparramados en una superficie horizontal. Para despegarse del suelo necesita de una unión de las partes. Y eso no existe en el cine chileno. Tampoco en los cineastas.

Pero hay eslabones que pretenden ayudar a la creación cinematográfica a erguirse. En las últimas dos décadas se nota una preocupación por lo hecho y lo futuro, pensamiento que ha permitido el diálogo creativo entre las obras de una época y la siguiente, solidificándose lentamente una base antes moldeable por cualquier mano, o mejor digamos pie.

El fruto de esta relación histórica ha sido el origen de una escuela, pequeña y breve si se quiere, pero definitivamente no una secuela (como las anteriores), sino que un hecho decididamente claro: un cineasta joven reconoce la influencia de otro cineasta chileno en su trabajo, y no se arrepiente ni lo oculta. Lo asume.

Aquí ya está haciendo historia, recién a los setenta y ocho años de cine chileno. ¿Pero cuántos son frente a la historia del arte?

Todo está empezando quizás. Tal vez estos sean los primeros signos vitales de un embrión. Tal vez el llanto de un recién nacido, o un llamado de atención del niño pidiendo su alimento.

Sea lo que fuere, ahí hay vida y hay que nutrirla. Pero no de cualquier cosa.

Parpadeos (1902-1924)

Solamente ocho meses se demoró en llegar el "cinematógrafo" a Chile, desde que fuera estrenado en París por los hermanos Lumiére. La distribución (cuya eficiencia resulta hoy difícil de imitar) intentaba adelantarse a los intereses comerciales de Edison, muy preocupado de extender su mercado fuera de EE.UU. "El Gran éxito de París" era comentado así en 1896: "... Una distinguida concurrencia llenaba por completo todas las aposentadurías, cuyo número no bajaba de 300.

"En la parte posterior de la platea (llamémosla así) se colocó una máquina eléctrica destinada a proyectar su luz en un telón blanco instalado delante de los espectadores.

"El funcionamiento del cinematógrafo no dejó nada que desear. Las fotografías de movimiento aparecían en el telón con tan maravillosa perfección, que el espectador se imaginaba estar asistiendo a un acto real, positivo. Faltaba sólo el color a los cuadros para que la ilusión fuera completa".

Aunque ingenuo, el comentarista estaba al tanto de lo que era la fotografía, y tenía cierta claridad entre lo real y su imagen representada:... "Era tal la naturalidad y precisión con que los bañistas se lanzaban a la

laguna, que sería imposible presentar algo más acabado y perfecto"[1].

Seis años después, en 1902, un anónimo camarógrafo filma en Valparaíso un ejercicio de bomberos, constituyéndose en la primera película chilena de la que se tenga noticia. Un hecho común y corriente, sin excesivo dramatismo, y que permitía redescubrir, a través del cine, algo ya visto, pero quizás nunca observado. Fue un éxito entre el público (¡oh tempora, oh mores!), lo que animó a la realización de otras películas de similares características documentales, que transformaban en espectáculo la vida cotidiana a través del registro mecánico del movimiento y su posterior reproducción en una pantalla. De aquella etapa, en que la ingenuidad hermanaba a la producción de todos los países, sólo queda el testimonio de "Los funerales de Pedro Montt" (1910), que se encuentra incluida en "Recordando" (1960 documental de recopilación de películas antiguas, realizado por Edmundo Urrutia), y también "Visitas a la Viña Undurraga" que es de la misma época.

La primera película argumental es Manuel Rodríguez, de Adolfo Urzúa Rosas.

Como en todas partes el cine chileno nace documental y comienza a complicarse cuando decide narrar historias.

La primera película argumental es "Manuel Rodríguez", dirigida por el profesor de declamación don Adolfo Urzúa Rosas, el primer director cuyo nombre registra el anecdotario nacional. El nacionalismo del tema permite deducir que la influencia del extranjero era aún controlable en el cine, y que el afán de aquellos cineastas se circunscribía, saludablemente, en el registro del entorno en que vivían, tradición largamente perdida después. De este "Manuel Rodríguez", que ya nunca veremos, queda el siguiente testimonio en *El Mercurio* del sábado 10 de septiembre de 1910:...

Ayer en la tarde la Empresa Kinora invitó a un grupo de periodistas para hacer la primera proyección de las películas que para el centenario ha estado preparando el profesor Urzúa Rosas sobre temas de historia nacional.

Las películas están tomadas de representaciones hechas por el cuadro que dirige el profesor Urzúa y el tema explotado son las aventuras del guerrillero de la Independencia, Manuel Rodríguez.

Como primer ensayo de esta forma de popularizar la historia patria, el éxito es bueno. Los paisajes han sido bien elegidos y las escenas están reproducidas con corrección.

Sin embargo, apuntamos algunos detalles de que conviene tome nota el director de la compañía que hace la representación de los cuadros, a fin de que los subsane en posteriores ensayos. Las mujeres que salen a besar las imágenes que lleva el lego deberían tener una indumentaria menos cuidada. Hay soldados que hacen varios disparos sin cargar sus rifles, que debemos suponer son de chispas.

De todos modos, la empresa acometida por la compañía cinematográfica del Pacífico, es digna de todo encomio.

En 1914 realiza su primer intento Jorge Délano, aunque frustradamente. Con más suerte debutan como actores Pedro Sienna y Juan Pérez Berrocal, éste aún activo en el cine. También llega Salvador Giambastiani, un italiano que forma la primera productora de documentales por encargo, e intenta crear un mayor profesionalismo formando algunos técnicos, siendo el más conocido el camarógrafo Gustavo Bussenius.

El nivel de calidad alcanzado por la mano de Giambastiani se puede apreciar hoy en *Recuerdos del mineral El Teniente* (1919), primer título digno de recordarse como obra cinematográfica. De ella dice Alicia Vega: *"La calidad y belleza de esta obra permiten*

[1] El Diario; 26 de agosto de 1896.

medir el aporte cultural de Giambastiani al cine documental chileno y lamentar la pérdida del presumiblemente enorme volumen de su actividad profesional" [2].

Es un documento único, tanto por su importancia histórica como por la eficacia del sencillo lenguaje utilizado, que no pretende sino ser fiel a la realidad que retrata; de aquí que se establezca una relación estrecha entre el material temático y su plasmación cinematográfica. La cámara (del propio Giambastiani) está atenta a lo que sucede delante de ella y lo capta sin pretender hacerse notar, obedeciendo sin servilismo a la realidad. Tal equilibrio pudo ser producto de factores ajenos al mismo cineasta, pero es indudable que la visión desprovista de prejuicios e intenciones secundarias es la que hace aparecer la película como un testimonio convincente de una época y un lugar, a pesar de los sesenta años transcurridos.

Tal relación espontánea con el tema se perderá para el cine chileno durante varias décadas, lo que aumenta el valor estético de la obra de Giambastiani. La versión que hoy puede verse de la película fue reconstruida por Patricio Kaulen y Andrés Martorell en 1955, y es una selección del original, más largo, pero improyectable por efecto del tiempo.

Anteriormente el cineasta italiano había dirigido *La baraja de la muerte*, largometraje argumental en el que actuaban una tiple italiana llamada Juana Magieroni, la "característica" Palmira Fernández, Luis Puelma y Luis Garreaud, un niño de doce años, que como actor de teatro se haría famoso con el nombre de Lucho Córdoba. La película fue prohibida por el alcalde de Santiago, dos días antes de su estreno, debido a su argumento que narraba el famoso crimen de Corina Rojas, la que "...siendo una dama/ha muerto a su marido/estando en la cama", según dice la seguidilla de una cueca de la época. No sabemos cómo era la película, pero el tema habla algo de la vocación realista del autor.

Giambastiani falleció prematuramente en 1921, poco después de haber comenzado la filmación de *Los payasos se van*, la primera película dirigida por Pedro Sienna, y en la que era productor y director de fotografía. Su viuda, Gabriela von Bussenius, es recordada por ser la primera directora del cine chileno.

Por esa época ya se filmaba en todo el territorio del país; Iquique, Antofagasta, Valparaíso, Concepción y Punta Arenas eran centros de producción más o menos constante, algo que hoy no se puede decir ni con generosidad. Las películas poseían un expedito sistema de distribución, en el que los productores vendían exhibiciones directamente a los dueños de las salas de las distintas ciudades, permitiendo asegurar así una cierta cantidad de espectadores en poco tiempo. Además la competencia del cine extranjero no era tanta como para ahogar la producción nacional, hacia la que existía una buena demanda que permitía realizar un considerable número de películas, llegando al límite extremo de que el realizador Alberto Santana filmó diez largometrajes en cuatro años y en tres ciudades distintas, récord que no tiene otro cineasta chileno. Tampoco se ha repetido la cifra de quince largometrajes filmados en un año,

En 1925, el año más prolífico del cine chileno, se filman quince largometrajes.

1925, el más prolífico del cine chileno. Es también el año en que el cine mudo mundial alcanza su madurez como lenguaje entregando obras maestras como *El Acorazado Potemkin* de Sergei Einseintein y *La Quimera del Oro* de Charles Chaplin.

Sin embargo, en Chile aún no se habla de séptimo arte.

El famoso húsar (1925-1932)

Mientras el cine europeo llegaba a algunas de sus máximas cumbres expresivas, y la indus-

[2] Alicia Vega y otros, *Re-visión del cine chileno*, Editorial Aconcagua, 1979, p. 205.

tria hollywoodense inundaba al mundo con sus productos, el cine chileno realizaba una producción numerosa, pero en la que no se veía un ansia de superación estética. Es probable que la generalidad de las películas fueran mediocres o francamente malas, aunque nada puede asegurarlo, ya que no existen sus copias.

En medio de esta producción la obra de Pedro Sienna, *Un grito en el mar* (1924), llamó la atención por su correcta factura, exhibiéndose incluso en el exterior, pero, indudablemente, *El húsar de la muerte* significó su mejor momento, y también el del cine mudo chileno. Sienna fue el guionista, director y protagonista de esta nueva versión (la tercera) de las aventuras de Manuel Rodríguez, que consiguió un perfecto equilibrio entre la acción y su traducción cinematográfica, causa primera del clamoroso éxito de público que tuvo en su época. Según un diario santiaguino, en las cinco primeras semanas la vieron 109.857 personas, aún hoy una cifra voluminosa.

La película "Vergüenza" (1928) fue aprobada para mayores, con la especial recomendación de "no apta para señoritas".

La obra sacada de la producción de su época y vista con ojos contemporáneos tiene un nivel que le permite seguir subsistiendo como ejemplo de una narrativa eficaz, clara y emocionante, en la que cada elemento termina siempre unido al total, a pesar de lo rudimentario de sus recursos expresivos, de lo enfático de la actuación, y de las necesarias limitaciones técnicas, elementos todos que han seguido como infaltables en nuestro cine. Pero sobre todo esto hay en el "Húsar" una fuerza en las acciones tal, que condiciona la puesta en cuadro a una ejemplar actitud de servicio, que configura una narración de vivo interés por su estilo narrativo, sabiéndose alejar de la estructura dramática heredada del teatro, optando, en cambio, por la sucesión de capítulos de acción, al modo narrativo de Chaplin, que será retomado sistemáticamente por Godard en los años 60.

Según el crítico de cine Sergio Salinas, la película aún hoy sorprende por su ejecución. "... *Cualquier persona que la ve, sabiendo que la película es del año 25 se lleva una sorpresa. Uno piensa que un largometraje argumental de tema patriótico puede ser muy primitivo, y no hay tal. Es un cine no genial, pero sí muy bien hecho, inteligente y expresivamente válido, y lo más importante: hay una narración*".

La obra se conserva en la Cineteca de la Universidad de Chile gracias a la restauración a que fue sometida en 1962 por Sergio Bravo, quien, con permiso y colaboración del autor, reconstruyó, fotograma a fotograma, la película casi completa, agregándole un acompañamiento musical, que originalmente había creado Violeta Parra (y que después grabó aparte con el nombre de *Quisiera tener un hijo*), pero quedando finalmente un arreglo de Sergio Ortega. Esto permitió a *El húsar de la muerte* sobrevivir a la sistemática destrucción de casi todo el cine argumental chileno, otorgándole una extraordinaria importancia histórica, que se suma a sus valores estéticos aún vigentes.

De la misma época también se conserva la que fue primera obra de Juan Pérez Berrocal, *Canta y no llores corazón*, que su autor llama "un drama campero", donde el hijo del patrón seducía a la hermana del protagonista (el propio Pérez), quien se vengaba entre tonadas y decoración folklórica. La película filmada en Concepción con la fotografía de Gustavo Bussenius, incorporaba en forma primitiva y pintoresca el uso de la música; se interrumpía la proyección y aparecían en el escenario Pérez y su mujer, Clara del Castillo, vestidos tal como en la película e interpretando la tonada del título. El espectáculo mereció el estreno en un cine de centro, el Victoria, cosa que ya no ocurría con el cine nacional.

Otra película de Pérez Berrocal que dio que hablar fue *Vergüenza* (1928). Filmada en Antofagasta, narraba la historia verídica

de un obrero del cobre que contraía sífilis en una casa de prostitución, volviéndose loco, lo que obligaba a su mujer a trabajar para pagar la mantención de su esposo en el manicomio, y que finalmente, y al no recibir más ayuda de la compañía minera, se prostituía. Al ser estrenada fue prohibida por la censura a causa de su crudeza, inusitada para la época, y que era expresión de la voluntad de realismo de su autor, quien dice haber filmado en los ambientes verdaderos en que ocurrió la historia. Después la película fue aprobada para mayores, pero con la especial recomendación de "no apta para señoritas".

El cine mudo fue prolífico en Chile, pero no necesariamente se creó una industria en torno a él. Las dificultades técnicas, agravadas por la invención del sonoro, la competencia extranjera y los límites financieros del mercado interno, minaron la actividad cinematográfica al punto de reducirla a una mínima expresión en la década siguiente.

Pero es indudable que la mejor expresión de esta época fue *El húsar de la muerte*, y hoy es casi la única que nos queda.

De mal en Bohr (1933-1956)

La década del treinta es para el país, al igual que para el resto del mundo, la manifestación de un gran desastre económico.

El cine se ve afectado al punto de reducirse la actividad a sólo seis largometrajes en diez años. La situación política sólo permite la realización de noticiarios, uno de los cuales capta la caída de Ibáñez, mientras durante la filmación de otro, el conocido camarógrafo Bussenius muere a balazos, al ser confundido con un agitador político.

Hollywood copa el mercado con su habilidad para fabricar sueños hablados y cantados, con los que el público busca identificarse evitando una realidad poco gratificante. Recién en 1933 aparece nuestra primera película sonora, *Norte y Sur* de Jorge Délano, Coke, cineasta, caricaturista, pintor e hipnotizador, cosas que nunca logró reunir en una película.

El objetivo de los cineastas está como siempre en la taquilla, y al comprobar el éxito del cine extranjero se opta por seguir, algo patéticamente, las mismas recetas. Todo se filma en interiores y se elude cualquier posible ligazón documental. Si para el cine extranjero la llegada del sonoro fue una revolución que echó al suelo algunos refinados logros estéticos, en el país el efecto se prolongaría por más de dos décadas de lenguaje convencional, cámara estática y montaje chato.

Escándalo (1939) de Délano aparece hoy como un producto correcto de la época, lo que no es mucho decir.

La chatura de la temática elegida y el uso de un seudo-folklore de mal gusto, terminan por aburrir al público, que generosamente seguía asistiendo a las salas dispuesto a tragarse cosas como *El hechizo del trigal* o *Dos corazones y una tonada*. En el colmo de la decadencia, *Hombres del Sur*, de Pérez Berrocal, es estrenada mientras se intenta sincronizar el sonido. Pérez decide no volver a dirigir cine.

Sólo el italiano Eugenio de Liguoro recupera el público en 1941 con *Verdejo gasta un millón*, en la que Eugenio Retes y Ana González multiplican la fama que poseían a través de la radio y el teatro. De Liguoro se transforma en cineasta taquillero que seguirá explotando la veta de la comedia liviana. *Un hombre de la calle* con diálogos y actuación de Lucho Córdoba, también célebre en el teatro, fue otro gran éxito que llegó a popularizar una canción que Raúl Videla cantaba bajo un puente del Mapocho.

En 1933 aparece nuestra primera película sonora, "Norte y Sur", de Jorge Délano, Coke.

Coke sigue dando que hablar, aunque se acerca al fin de su carrera como cineasta. *La chica del Crillón*, basada en la novela de Joaquín Edwards Bello, provoca polémicas entre el escritor y la película. Patricio Kaulen, antiguo asistente de Borcosque y Délano, debuta como director con *Nada más que*

amor, melodrama que protagoniza Alberto Closas, hoy conocida figura del cine español.

Argentina y México eran los países de mayor producción cinematográfica en Latinoamérica y sus productos, de variados méritos artesanales, tenían una muy buena acogida en el mercado nacional, a lo que ayudaba la irregularidad de la distribución europea, afectada por la guerra. Esto llevó a pensar al gobierno de Aguirre Cerda en la posibilidad de prestar apoyo para la creación de una industria cinematográfica chilena. La Corfo tomó a su cargo la iniciativa con las mejores intenciones y, desgraciadamente, con los peores criterios. Así se funda Chile Films en 1941 basado en la idea que: *"La industria cinematográfica puede significar para el país un rubro económico de serias proporciones..."* [3]

Sin siquiera intuir una política cultural, la empresa comienza a producir en 1944. Se realizan diez largometrajes pensando en un mercado internacional, con argumentos "internacionales", dichos y chistes "internacionales", y modos de filmar pretendiendo lo mismo,

En 1949 quiebra Chile Films, después de producir un film cuyo título era, irónicamente, "Esperanza".

copiando el lenguaje cinematográfico del cine extranjero y evitando cualquier aporte creativo, lo que además no formaba parte de las preocupaciones de los directores contratados, de los que siete fueron argentinos [4], sumados a dos chilenos, Coke y Borcosque, de menguante creatividad. Un derroche considerable de recursos económicos y la mala calidad obtenida en las películas llevaron a la quiebra de Chile Films en 1949, después de producir un film cuyo título era, irónicamente, *Esperanza*.

Lucho Córdoba, protagonista de una de las películas, recuerda que para filmar una escena de 40 segundos en la que él lanzaba un zapato al mar, 25 personas se trasladaron al Hotel O'Higgins de Viña del Mar, donde esperaron 10 días hasta que hubo suficiente sol. Por otro lado, Jorge di Lauro, a la sazón, ingeniero de sonido de Chile Films, recuerda la cuidadosa ambientación de las calles del Londres victoriano de *La dama de la muerte*, aunque, claro, nadie entendía por qué una película chilena debía ambientarse totalmente en Inglaterra.

Después de una década en que los títulos no faltaron, la del 50 vuelve a significar una baja en la cantidad de la producción, aunque comienza a notarse una preocupación por la realidad, totalmente escamoteada por Chile Films. Continúan filmando directores extranjeros como Pierre Chenal, Bruno Gebel, Hugo del Carril, Enrique de Vico y el eterno José Bohr, muy activo en los cuarenta y que en 1955 estrena *El gran circo Chamorro de la que Ecran dice: "Desde el guión mismo –que tiene una sucesión normal y lógica de los acontecimientos– hasta los efectos más insignificantes, están cuidados con esmero e intención artística"* [5]. La crítica al parecer se conformaba con que en el cine chileno existiera lógica.

Si bien la exportación de la producción de Chile Films había sido un estruendoso fracaso, se sigue insistiendo en esa línea realizándose también algunas co-producciones. De todo esto vale la pena recordar que *La Caleta Olvidada* de Bruno Gebel llega a participar de la competencia del Festival de Cannes, mereciendo alguna mención por parte del famoso historiador George Sadoul. Sin embargo, quienes la vieron no la recuerdan como obra de alguna significación.

El hecho más importante de la década es el comienzo de la primera labor formativa y de estudio sistemático de la técnica cinematográfica. Tan trascendente trabajo lo comienza a realizar Rafael Sánchez, quien con só-

[3] Carlos Ossa Coo, *Historia del cine chileno*, Editorial Quimantú, 1971, p. 42.

[4] "De Ribón no sabía una palabra de cine, para dirigirme no me indicaba ni una palabra, no me decía nada", recuerda Lucho Córdoba.

[5] Revista Ecran Nº 1294, 1955, p. 12.

lida formación técnica en EE.UU. crea el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago en 1955. La gran mayoría de los cineastas chilenos, posteriores a esta fecha (y algunos extranjeros como Jorge Sanjinés), tendrán clases con el estudioso Sánchez, autor también de numerosos documentales. Entre sus primeros alumnos estaban Alicia Vega y Sergio Bravo, arquitecto que había sido socio fundador del Cine Club Universitario, y que en 1957 creó el Departamento de Cine Experimental de la Universidad de Chile, entidad que se diferenciaría del Fílmico por su mayor énfasis en lo creativo, aunque también entregaría formación a algunos cineastas jóvenes.

Como antes había ocurrido con el teatro, la llegada del cine a las universidades permitió el desarrollo de una reflexión más seria sobre los problemas del cine, de la técnica, del lenguaje y de sus posibilidades expresivas. Por primera vez es posible encontrar una voluntad creativa, un deseo de comunicación hasta ahora ausente.

Se puede empezar a hablar de Séptimo Arte chileno.

Humanismo documental (1957-1966)

Mimbre (1957), primer documental de Sergio Bravo, es la descripción de la labor del conocido artesano Manzanito.

Aparece aquí, por fin, una manera de filmar libre de academicismo, y que es resultado de un acercamiento sensible a la realidad y de la necesidad de expresarlo visualmente. Frente a la frigidez técnica de Rafael Sánchez (que había dirigido un documental sobre las poblaciones marginales en la misma época) se opone aquí una forma libre, que no teme evidenciar la existencia del encuadre, del montaje y de un grado de abstracción magníficamente reforzado por la música de Violeta Parra, resultado de una improvisación en guitarra hecha frente a la proyección de la película, obligando a Bravo a desechar el montaje original con música de Bach. La relación, extraordinariamente precisa, entre la música y la imagen no se repetiría en la próxima colaboración. Bravo confiesa con respecto a *La trilla*, film que realizó en 1958: *"Ahí se subió al piano la Violeta. Yo hice una película de media hora y ella cantó como cuatro. No sabía dónde meter más tonadas"*. Sin embargo, la secuencia de los caballos posee las mismas cualidades de íntima relación existente en la película anterior. La colaboración de la folklorista da fe del grado de autenticidad que Bravo había alcanzado en su cine.

En 1961 realizó otro film sobre el mundo campesino, *Láminas de Almahue*, su obra maestra, y una de las máximas del documental chileno.

La película es un acercamiento, de marcado tono poético, a la relación del campesino y su tierra. La complejidad de su montaje y la gran belleza de su fotografía crean una experiencia cinematográfica de refinado lenguaje, que sabe comunicarse tanto sensible como intelectualmente, a pesar de la tendencia del autor hacia una abstracción formal de la que intenta desprenderse por medios no siempre felices. Es el caso de la poesía de Efraín Barquero, que acompaña buena parte del desarrollo, sin aportar más que una especificación de los contenidos de la imagen.

Yo hice una película de media hora (Sergio Bravo) y ella cantó como cuatro (Violeta Parra).

Sin embargo, la dimensión cósmica que van adquiriendo las acciones rutinarias del mundo campesino, permiten que la obra adquiera un nivel de profundidad rara vez alcanzado en nuestro cine.

Al año siguiente llega al país Joris Ivens, uno de los más famosos documentalistas del mundo. La Universidad de Chile decide realizar con él el film *A Valparaíso*, lo que es una gran oportunidad para el aprendizaje del equipo de Sergio Bravo. Sin embargo, la realización es de un desmesurado costo, lo que significa la salida de Bravo, entregándose la

dirección de Cine Experimental al compaginador Pedro Chaskel, quien seguiría realizando documentales con desiguales resultados. Desgraciadamente la película de Ivens no resulta ser una de sus obras más inspiradas.

Paralelamente a las valiosas realizaciones de Sergio Bravo se desarrollaron las del matrimonio de Jorge di Lauro y Nieves Yankovic, quienes en 1958 filmaron el documental *Andacollo*.

Di Lauro, ingeniero de sonido, argentino, trabajaba en Chile Films desde 1944, cuando se filmó *Romance de medio siglo*, donde Nieves Yankovic iba a diseñar el vestuario, aunque terminó actuando en uno de los principales papeles. La experiencia conjunta bajo directores *"que no tenían nada que decir porque no veían nada"*, y que despreciaban cualquier espontaneidad creativa, los llevó a rechazar de plano ese cine mecanizado, atento a los vaivenes de la moda. Nieves se negó a volver a actuar delante de la cámara, y por insinuación del realizador argentino Christensen comenzó a trabajar de asistente de dirección. Como oposición a la claustrofobia de los estudiosos nació en la pareja su vocación documentalista: *"... queríamos ir a la realidad sin componendas ni manipulaciones, a descubrir un hecho que estaba transcurriendo. Ir con un lenguaje que entrara en diálogo con el material que también tenía su propio lenguaje. Es ahí donde se produciría la comunicación"*.

Hubo directores que no tenían nada que decir porque no veían nada y despreciaban cualquier espontaneidad creativa.

Este principio, también sustentado por Bravo, retomaba los mecanismos que Giambastiani intuitivamente había utilizado cuarenta años antes, pero agregándoles la voluntad expresiva de los autores, entregando obras que no sólo eran visiones, sino que también opiniones sobre la realidad.

La conversión al cristianismo por parte del matrimonio los llevó a profundizar su preocupación por la religiosidad popular, de la que fue resultado el guión sobre la fiesta de la Virgen de Andacollo.

Vendiendo muebles y cuadros filmaron la película; se demoró cinco años en terminarse a causa de los problemas económicos y técnicos de la realización (no había laboratorio de color en Chile).

Andacollo es una fiel muestra de la comunicación entre el material y quien lo moldea, alcanzando momentos de una verdad emocionante no repetida quizás en el cine chileno. A esto contribuye la espontaneidad de la puesta en cuadro, que evita cualquier falseamiento de la acción registrada. Por el contrario, no hay puntos de vista preconcebidos que intenten demostrarse, ni tampoco búsquedas formales. Es del desarrollo de la acción de donde surge una visión particular y una opción estética. El film deja la sensación de un contacto casi físico con el fervor popular, donde los cantos y danzas de los promesantes aparecen como momentos de extraordinaria sensibilidad en el registro cinematográfico, otorgándole a la película un valor artístico y atropológico reconocido por las distinciones que ha obtenido en los países en que ha podido ser exhibida.

Su estreno se realizó conjuntamente con el de *Isla de Pascua*, largometraje que los Di Lauro realizaron entre 1961 y 1965. Siguiendo el deseo de registrar una cultura vernácula, los realizadores se situaban en la misma relación de sensibilidad emotiva frente al medio y a los seres humanos que lo componen. Nieves Yankovic lo ejemplifica: *"Yo me identifiqué con Pascua, y lo curioso es que también los pascuenses se identificaron conmigo, y tanto es así que Sebastián Pakarati llegó a decirme: nosotros los pascuenses somos descendientes de los yugoeslavos"*.

La película, realizada tras una cuidadosa investigación, fue hecha con las mismas dificultades económicas que son posibles en una empresa particular chilena con fines exclusivamente culturales. Ello limitó algunos de los deseos de los realizadores, que filmaron (con

la fotografía de Sergio Bravo), en sólo ocho días, sin poder volver a la Isla para completar el plan trazado, debido a problemas burocráticos.

Los Di Lauro y Sergio Bravo constituyen un hito importante en el desarrollo siguiente del cine nacional, que, influido por ellos, se siente destinado paulatinamente a tomar compromiso con la verdad del país.

De la mano de estos cineastas llegará a filmar Raúl Ruiz, que vendrá a ser la síntesis entre el documento y la ficción.

Después de un "largo viaje" (1967-1973).

Mientras Tito Davison y José Bohr se preocupaban de filmar algunos de los peores productos del cine nacional (de donde saldría la frase: el cine chileno anda de mal en Bohr), por otro lado comienza a producirse un cambio cualitativo, ya indispensable para la sobrevivencia de la actividad, atacada por una justificada indiferencia del público.

Ante la necesidad de transformaciones a todo nivel, y de la esperanza de un mejoramiento económico y artístico, el Gobierno vuelve a preocuparse del problema del cine. Dentro de una ley de reajustes se incluye un artículo que permite devolver los impuestos al productor de una película chilena. Posteriormente se liberan los derechos de internación para equipos y película virgen de 35 mm.

La legislación, verdaderamente importante a pesar de sus notables vacíos, impulsa lo que ya se venía gestando. Patricio Kaulen, gran promotor de la legislación y presidente de Chile Films, comienza por estrenar *Largo Viaje* (1967), film algo disparejo, pero que contiene ya la presencia de una forma documental, donde la fuerza de algunas secuencias (la del velorio del angelito, por ejemplo) da prueba de una asimilación más profunda de la realidad, y que recuerda estilísticamente aspectos del neorrealismo italiano. Al año siguiente la película gana el Premio Especial del Jurado en el Festival de Karlovy Vary.

En 1968 se estrenan cinco largometrajes bajo el amparo de la nueva legislación. Uno de ellos es *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz.

Un hombre que intenta conseguir un lugar en un medio pequeño-burgués, a través de la virtual prostitución de su hermana, sirvió de pretexto para que Ruiz penetrara agudamente en el mundo santiaguino de la clase media baja, y en el código de su comportamiento, lindante con el absurdo. La descripción de personajes y ambientes, hecha sin concesiones a lo emotivo y pintoresco, dio en el punto preciso de confluencia entre lo narrativo y el registro documental, dejando superados todos los intentos realistas del cine argumental chileno.

La excepcional capacidad para desentrañar las claves que rigen las relaciones de un determinado mundo social, era lo que se necesitaba para establecer la función del cine como expresión de una cultura hasta ahora manipulada en aras de una lamentable mitología oficial. Dice Ruiz: *"Por lo que yo me acuerdo, en esa época me preocupaba un cine de indagación. Y todavía insisto un poco en ese punto de vista. Me parece más necesario que nunca. Creo que es fundamental realizar un cine que provoque una identificación o, mejor dicho, una autoafirmación nuestra a todos los niveles, incluso a los más negativos. La función de reconocimiento me parece la más importante*

Patricio Kaulen promueve la ley que protege a los productores de películas nacionales.

---

indagación en los mecanismos reales del comportamiento nacional[6].

Otro de los aspectos fundamentales que hacen de esta obra de Ruiz un título esencial para el cine chileno, es la libertad expresiva que contiene.

La forma de establecer nexos entre espacios, acción, actores y cámara, fue algo absolutamente inédito en un medio acostumbrado a la correcta planificación artesanal codificada en la década del treinta. La cámara en mano (del

[6] Revista Primer Plano, N. 4, 1972, p. 6.

argentino Diego Bonacina) buscaba menos el equilibrio del encuadre que el ángulo más adecuado para seguir una acción muchas veces improvisada. Los desencuadres, la claustrofobia del espacio, los rostros iluminados crudamente, el montaje deliberadamente lento y la sucesión de largos diálogos de aparente inexpresividad, creaba un estilo narrativo que, aunque reconocía alguna influencia francesa, debía más a una especial sensibilidad por el comportamiento de los personajes: *"El cine es por naturaleza indagatorio, porque es un arte que formaliza el comportamiento"* [7].

La falta de énfasis dramáticos, un sonido algo defectuoso y la poca práctica de sentirse reconocido, hizo que el público no recibiera *Tres tristes tigres* como merecía, inclinándose por la película *Ayúdeme usted compadre* de Becker, un show de dudoso gusto que batió el récord de taquilla de aquel año.

La obra de Ruiz continuó enfrentada a diversos problemas, siendo exhibida fuera de los circuitos comerciales, o quedando inconclusa como *El tango del viudo, La colonia penal, Qué hacer, La expropiación y Palomita blanca.* En 1971 realizó *Nadie dijo nada* para la R.A.I., que tampoco sería estrenada comercialmente en el país, y que retomaba algo del mundo de "los tigres", pero llevando más lejos las relaciones entre lo cotidiano y lo absurdo, haciendo participar a un grupo de escritores en largos diálogos con Dios y el Demonio.

En Raúl Ruiz se dan cita la búsqueda formal, el compromiso político y la curiosidad antropológica.

Esta tendencia a describir con ironía los aspectos más anodinos de la realidad, aleja el peligro de un fácil y tentador naturalismo, constantemente presente en el arte chileno. Sobre esta base la obra de Ruiz rompe tradiciones y esquemas, imponiendo su visión que tiene tanto de personal como de objetividad social, donde se reúnen la búsqueda formal, el compromiso político y la curiosidad antropológica. Sus películas tienen influencias de Kafka, Nicanor Parra y Jean Renoir, pero siempre poseen la claridad para develar un espacio urbano, siempre reconocible, y que vive entre la inseguridad económica y las múltiples contradicciones culturales que maneja las relaciones de los personajes.

Doce años después de su estreno, *Tres tristes tigres*, obra mayor del cine latinoamericano, sigue siendo desconocida para la mayoría del público chileno.

Los dos años siguientes continuaron estrenándose obras que buscaban profundizar una visión del país, *Valparaíso mi amor* de Aldo Francia y *Caliche sangriento* de Helvio Soto, son una muestra de la mayor serieded con que se enfrenta la realización cinematográfica.

En 1970 se estrena con gran éxito de público y crítica *El chacal de Nahueltoro* de Miguel Littin, que se basaba en el caso del célebre crimen cometido diez años antes, cerca de Chillán.

La película se constituyó inmediatamente en el centro de análisis y discusiones, debido a sus evidentes logros cinematográfico, y a lo conflictivo del tema. Está dividida en cinco partes: La infancia de José —Andar de José— Persecución y apresamiento —Educación y amansamiento— Muerte de José. Los tres primeros segmentos son de un notable registro documental del mundo de la marginalidad campesina, pero el resto, bastante distinto en tratamiento, resulta por comparación más débil y manipulado. Con todo, es una obra que se impone por su autenticidad ambiental y el equilibrado planteamiento del tema, además de un buen nivel de actuación que destaca a Nelson Villagra.

Littin provenía del teatro y la televisión, y era ésta su primera película, en la que quiso dar una visión del mundo popular, que en los medios de la cultura oficial no tenía cabida: "Nuestro mayor interés era testimoniar una realidad chilena hacia el público chileno. *Lo más importante para nosotros no era hacer una película, sino dar un testimonio, un testimonio dolido de algo que verdaderamente*

[7] IBIDEM.

existía. De otra manera habríamos filmado otra cosa" [8]. Con su posición Littin se integraba a la nueva corriente cinematográfica del continente, mostrada en los Festivales de Cine Latinoamericano de Viña del Mar, donde la película fue exhibida antes de su estreno.

Obras como éstas cambiaban la orientación dominante del cine nacional. En 1968 Alejo Alvarez declaraba sobre la película *Tierra quemada:* "Creo que hemos hecho una película diferente, con una nueva línea campera, con mucha acción, y sin huasos cantores, que era la eterna temática de nuestro cine". Más adelante agrega, "...y el propio Pedro Messone, que se revela como actor recio y quien canta, además, dos hermosas canciones..." [9]. Tal criterio comercial, dominante durante tantos años, que había conseguido ahuyentar al público que buscaba, entra en colapso. *Sonrisas de Chile* (1970) de Bohr y *Gracia y el forastero* (1974) de Reisemberg, son las últimas películas de esta tendencia, y sendos fracasos económicos.

> *"Sumergirse en los valores subterráneos de la cultura chilena, en esto que constituye toda la mitología de los chilenos. Es preciso testimoniar este país, rescatar sus valores. Ahora, si los pueblos tienen su propia cultura, su propio sentido lírico, su belleza, entonces son pueblos con dignidad. De allí que crea que es muy importante que el artista cree una estética, una belleza, no que la cree, sino que la rescate, porque ésta existe. Haciéndolo, coadyuvará a dar identidad al pueblo al que pertenece y en cual vive* [10].

Estas declaraciones de Littin definen claramente la postura de este nuevo cine, de sólida base teórica y de motivación más estética que comercial; que obliga de ahora en adelante a mirar con otros ojos la actividad de cineasta.

El ascenso de la Unidad Popular al poder significó la acentuación del compromiso político del nuevo cine chileno, con resultados que cinematográficamente no significaron un gran avance; sin embargo, la producción aumentó considerablemente, incluso más allá de lo que la infraestructura era capaz de sostener.

Miguel Littin fue nombrado presidente de Chile Films, que recupera su condición de organismo estatal del cine. Se prepara un ambicioso plan de producción con talleres y monitores, que pretende entregar cámaras a todas las organizaciones de trabajadores del país. Medidas como ésta y otras similares llevaron la energía de los cineastas a la elaboración de múltiples proyectos, muchos de ellos irrealizables, y a filmar todo lo que ocurría con una anarquía tal, que no logra verterse en una distribución adecuada, ni en una superación formal.

Por otra parte, en 1970, se abrió la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Santiago, con la intención de formar profesionales en teatro, cine y televisión. Desde el año 1968 funcionaba en Viña del Mar la Escuela de Cine de la Universidad de Chile. La escuela santiaguina forma cineastas mediante mucho estudio teórico y la filmación de abundante material, produciendo varios cortometrajes y un largometraje documental: *Primer Año* (1972), de Patricio Guzmán, que es muy celebrado por la prensa oficial, a pesar de las limitaciones que presenta: exceso de manipulación de los contenidos, efectismos gratuitos de cámara, superficialidad y simplismo en la visión de algunos problemas. Conserva valor por el registro inmediato de los acontecimientos del momento.

En 1970 se abre la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile.

[8] Op. cit. Cristian Santa María y Miguel Littin, *El chacal de Nahueltoro, vivisección y guión de una película chilena*, Zig-Zag, Nueva Universidad, 1970, pp. 16-17.

[9] Revista Ecran Nº 1940, p. 8.

[10] *El Chacal de Nahueltoro*, op. cit., pp. 22 y 41.

La distribución comercial de las empresas norteamericanas cesa. Chile Films trae películas de los países socialistas y varios festivales. Littin renuncia a su cargo para realizar su segundo largometraje: *La tierra prometida;* Ruiz comienza a filmar *Palomita blanca;* Helvio Soto realiza *Voto más fusil;* Aldo Francia *Ya no basta con rezar;* Enrique Urteaga *Operación Alfa;* Alvaro Covecevich *El diálogo de América;* Rafael Sánchez publica su libro *El montaje cinematográfico, arte de movimiento.* Guzmán prepara *Manuel Rodríguez* y Fernando Balmaceda *Balmaceda,* producciones espectaculares de las que no se alcanza a filmar un pie.

La derogación de los decretos que protegían a la industria cinematográfica nacional y el alejamiento del país de algunos directores afectan el ritmo de producción vigente. Muchos años antes, las limitaciones del medio habían hecho emigrar al actor Lautaro Murúa, que en Argentina se transformó en un valioso realizador *(Alias Gardelito,* prohibida por la censura, y *La Raulito).*

"Julio comienza en Julio" consigue un hábil equilibrio entre lo comercial y la buena artesanía cinematográfica.

La tierra prometida es estrenada en París, *Palomita blanca* queda inconclusa y guardada hasta hoy en Chile Films. Se estrenan en el extranjero varias películas más que se estaban filmando en el país, y comienza a realizarse un cine chileno en el exilio.

Siete años

Sólo tres estrenos de largometrajes argumentales se han sumado a la anterior producción: la ya mencionada película de Reisemberg, *A la sombra del sol* (1974), de Pablo Perelmann y Silvio Caiozzi, y la muy comentada *Julio comienza en Julio* (1979) de Caiozzi. A esto hay que agregar *Vías paralelas,* (1975) de Sergio Navarro y Cristián Sánchez y *El zapato chino* de Cristián Sánchez, ambas obras de marcada tendencia experimental y que no han sido exhibidas comercialmente, como tampoco lo ha sido *Pepe Donoso* (1977), documental de mediometraje dirigido por Carlos Flores. El resto de la producción de estos años la constituyen los cortometrajes experimentales de los alumnos de la Escuela de Artes de la Comunicación, los documentales de encargo, el noticiero de Chile Films, y una gran cantidad de spots publicitarios, rubro que es la principal fuente de ingresos de los cineastas.

Julio comienza en Julio es lo que más ha dado que hablar, y no sin razones, ya que sin ser una obra de muchas pretensiones, consigue un hábil equilibrio entre sus intenciones comerciales y la buena artesanía cinematográfica, cosa bastante rara en el medio chileno, resultado de lo cual el público acudió masivamente a verla.

Vías paralelas de Navarro y Sánchez fue el examen con que sus realizadores obtuvieron su título universitario en la Escuela de Artes de la Comunicación, y muestra, caso único, la influencia directa de otro cineasta chileno, Raúl Ruiz, cuyo estilo, bien o mal asimildao, demuestra poseer la solidez suficiente como para crear escuela. Siguiendo ese mismo camino, pero con resultados superiores, es *El zapato chino,* donde la influencia de Ruiz continúa manifestándose, pero sin ahogar la presencia de una emergente visión personal de Sánchez, quien con el mismo ambiente de "lumpenburguesía", logra llevar al absurdo subyacente en este mundo a un intento de mayor profundidad indagatoria, recurriendo a ciertos elementos alegóricos, que no logran definirse aún totalmente. Obra netamente experimental, es la aproximación más interesante de los últimos años a la develación de una identidad propiamente nacional. Sólo resulta lamentable que sus limitaciones técnicas impidan una mayor proyección masiva.

Pepe Donoso, documental de 45' de duración fue filmado en 1975 con la dirección de Carlos Flores, quien junto a Guillermo Cahn, estuvo breve período en la Escuela de Artes de la Comunicación, retirándose para filmar:

"*... era aquel un período más de reportaje que de cine, o de un cine que tomara distancias de lo que se estaba viviendo*". Filma tres documentales de registro directo antes del año 1973, y luego trabaja en publicidad hasta que se presenta la oportunidad de "Pepe Donoso", mediometraje financiado por la productora Foco Films. Con muchos logros técnicos la película es un reportaje al novelista Donoso, que resulta mejor logrado en su acercamiento al personaje, que en la ilustración del mundo de sus novelas. Otro elemento de importancia es la intención de poner en evidencia la misma puesta en escena de la película, dejando chaquetas, micrófonos, y luces dentro del encuadre, para crear una conciencia de la mediatización del lenguaje utilizado.

De la escuela de la Universidad Católica comienzan a titularse cineastas desde 1975 a 1978, fecha en que terminan sus actividades. A diferencia de la escuela de Viña del Mar, la formación es más reflexiva que técnica, produciendo obras a veces muy intelectuales, pero que revelan individualidades expresivas más o menos marcadas. De las películas, ocasionalmente exhibidas al público, destacan algunos autores que muestran una asimilación más sistemática del lenguaje.

Entre ellos Ignacio Aliaga con *Campamento Sol Naciente*, documental de mucha sencillez y eficacia; *La tranquila muerte del chino Ormeño*, argumental de tema campesino, desarrollado en un tono intimista y mágico, donde también continúa presente alguna influencia de Ruiz.

Domingo Robles con *La huesa, Infierno* y *Obituario por el género humano*, obras de las más interesantes y personales del grupo. Las dos primeras son documentales, cuyo realismo se exacerba hasta una deformación desordenada e inquietante, que adquiere ribetes alegóricos, a pesar de la declarada imperfección de su factura. El crítico Sergio Salinas dice sobre *La huesa*: "... Hay ahí mucha fuerza en las imágenes, algo inspirado, la expresión de un temperamento".

Cristián Lorca con *Felipe* y Mauricio Pesutic con *Confesiones*, son ejemplo de un buen manejo del lenguaje y de la estructura narrativa. Gustavo Graf-Marino realizó en Alemania: *Una huella invisible*, que obtiene la distinción Cineuc al ser exhibida en Santiago. Carlos Wittig, Rodrigo González y Domingo Garrido muestran también una buena realización artesanal.

En la actualidad Sánchez filma *Los deseos concebidos*, largometraje en 16 mm y color; Flores termina *Idénticamente igual, o el Charles Bronson chileno;* Sergio Bravo filma un largometraje documental *Rosa de las islas;* Guillermo Cahn termina un documental sobre Nicanor Parra titulado *Cachureos;* existiendo, además, otros proyectos de variadas dimensiones, todos financiados por iniciativas particulares, lo que significa: largos plazos de realización, intermitencia del trabajo, costos difíciles y pocas esperanzas de recuperar su inversión.

Julio comienza en Julio, para poder financiarse, obtuvo el auspicio de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica, lo que la libró de pagar impuestos durante los tres primeros meses de exhibición, en lo que Alicia Vega, llama: *Un mecanismo abierto para los realizadores chilenos*" (°).

En agosto recién pasado, una nueva legislación sobre impuestos derogó la posibilidad de auspicio, obligando a todos los espectáculos universitarios a pagar el Impuesto al Valor Agregado.

(°) Re-visión del cine chileno, op. cit., p. 48.

EXPERIENCIAS

Apuntes para una reflexión sobre la crítica de cine

MARIA EUGENIA MEZA

> *"Un crítico, un cronista, es un espectador que se ha enseñado a sí mismo a mirar, aprendiendo a ver, finalmente".* G. Caín. (Seudónimo del escritor y crítico de cine Guillermo Cabrera Infante).

El crítico acomodador

¿Quién es un crítico de cine? O mejor dicho, ¿qué es un crítico de cine?

Si recurrimos a la voz de los destinatarios de la labor de este ser humano, cuyo trabajo es hablar de los filmes y del cine, llegaremos a la conclusión que la creencia popular lo sitúa en el nivel normativo: *"un crítico es alguien que encuentra las películas buenas o malas"*. Y la 'sabiduría' del hombre 'corriente' no estará haciendo más que dar cuenta de un fenómeno común (no sólo en nuestro país) cuando se trata de crítica de cine: el impresionismo.

Varias son las causas que confluyen para motivar este tipo de escritos: la falta de tradición del cine y de su crítica (en comparación con las artes 'mayores' como la plástica, la música o la literatura), su doble carácter de obra y producto comercial, de hecho artístico y medio de comunicación de masas.

Ya que para muchos el cine no es más que una entretención que se iguala a un partido de fútbol o al juego de naipes entre amigos, no pareciera ser preciso un tratamiento riguroso para sus productos u obras. Así, nacen en todo el mundo quienes piensan que para escribir de cine, que para ser crítico de cine, basta con tener 'sentido común'. Ese mismo sentido común que nadie le pide a un crítico de arte, ya que de éste se espera un rigor en el análisis, como punto de partida.

De allí que el espectador, doblemente acostumbrado al simplismo (primero al que muchas veces brota de la pantalla a través del llamado cine de entretención), acepte y admire a quienes lo conducen de la mano por las salas de exhibición (al igual que un acomodador). Para ese tipo de espectador no hay problemas: basta con dejarse guiar por la luz que en la oscuridad conduce cómodamente hasta el asiento. Sólo resta seguirla y no cuestionar nada en ningún momento: aceptar el asiento, las pastillas de menta y las imágenes coloridas en la pantalla.

Superando el nivel del 'sentido común' estos apuntes pretenden reflexionar sobre la crítica de cine, entendida como crítica de arte, al mismo nivel de las otras artes. Creemos que *"el filme se encuentra frente a la estética —como quiera que se conciba esta última—, en la misma situación que el libro, la pieza musical o el cuadro. (Cierto es que los gravámenes sociológicos, las coacciones internas, se hacen sentir aquí con mayor fuerza que en cualquier otro terreno; pero esto es sólo una diferencia de grado: de grado simplemente y de grado de inmediatez y además siempre nos olvidamos de las noveluchas baratas, de las marchas militares, de los cromos..."* Cristian Metz. (Teórico del cine, estructuralista francés. "Lenguaje y cine") y como tal, delimitar su objeto de estudio, y tratar de plantear algunas pautas sobre sus métodos de análisis.

El crítico reflexivo

En esta perspectiva y como primera aproximación a este crítico visualizado más como un analista, diremos que un crítico es un ser que *interroga* y que *interroga una obra.*

Puesto que mientras el filme es una obra, una creación, un lenguaje-objeto, una experiencia vivida; la crítica o el análisis es un metalenguaje, una experiencia reflexiva. Obra y crítica forman una dicotomía, es cierto, pero la crítica se ubica en un nivel subalterno. Es un lenguaje al servicio de otro lenguaje. Esto no quiere decir que su existencia sea parasitaria, sino que reconocemos a la obra como la única de ambas entidades que puede existir independientemente.

Al tener situado al crítico, como un ser que interroga, que busca el *qué* y el *cómo*, frente a la obra, (fílmica en este caso) es claro que entre ambos se provoca una relación. Una relación de la cual saldrá la explicitación del

sujeto interrogante, es decir, el discurso crítico.

Ya que el espectador de arte no es imparcial ni frío frente al producto artístico, menos aún puede serlo quien se acerca a él con ánimo reflexivo.

¿De qué tipo son las relaciones que se producen entre crítico y filme?

En el fondo, las mismas que se provocan para cualquier caso de enfrentamiento entre obra y ser interrogante: el analista puede poner la intensidad de su mirada en la repercusión o impacto que el filme logra en el público (y tendremos allí una crítica que busca los factores de 'gusto-disgusto', ambos parámetros directamente relacionados con los códigos socio-culturales de 'belleza', 'agrado' y 'gusto'); puede poner la mirada en la obra en sí, ya sea partiendo de cánones establecidos (y tendremos una crítica formalista) o tratando de plantearse frente a la obra como si fuese un objeto único, ciertamente interrelacionado con el resto del arte, la historia (social y del cine) pero que, por ser una realidad en sí, con un lenguaje propio, se manifiesta de diversas maneras, cuantas sean las obras que existan (y estaremos frente a una crítica fenomenológica). Por último, puede poner la atención en el artista y tratar de comprender el mensaje que quiso plasmar en su obra (enfrentándonos, entonces, a un análisis de contenido, basado, fundamentalmente en las técnicas de la lingüística).

El cine está inserto en la historia, en las comunicaciones sociales y en los vaivenes del mercado.

Hemos dicho que estas posibles miradas son las mismas posibles para cualquier tipo de crítica de arte. Entonces, ¿cuál es la especificidad de la crítica de cine?

Si definimos, antes que nada, el objeto de análisis del crítico de cine, podremos, sin duda, llegar a las características específicas de este ser analítico (o no) que con el paso de los años ha cobrado valor en las páginas del periodismo, tanto mundial como nacional.

El objeto de la crítica: ¿el cine o el filme?

La definición del objeto a estudiar es uno de los primeros pasos en el trabajo de análisis. Quizá la pregunta pueda parecer de Perogrullo para el caso de la crítica de cine: ¡qué cosa se va a estar criticando! Si su propio nombre lo dice...

Pero en realidad no es tan simple. Los teóricos distinguen entre *cine y filme* y esa distinción no es ni gratuita, ni bizantina.

Partamos en busca de las definiciones para poder delimitar con exactitud el objeto de análisis de la crítica de cine.

¿Qué entendemos por *cine*?

Primeramente, el cine es un medio técnico a través del cual es posible proyectar imágenes en movimiento en una pantalla, que provocan la impresión de realidad en el espectador. Es, además, la industria que produce estas imágenes y, fundamentalmente, un lenguaje gracias al cual se estructuran estas imágenes para formar un objeto (el filme) a través del cual se logra la comunicación y/o la experiencia estética. Por lo tanto, el cine es un fenómeno que se encuentra a dos aguas entre ser un medio de comunicación social (altamente codificado) y un arte (por lo mismo libre de codificación).

Como conjunto de objetos sociales el cine está inserto en un tiempo histórico, en el fenómeno de las comunicaciones sociales (es, entonces, intencional, informativo y formador) y, por último, existe sujeto a los vaivenes de un mercado, puesto que sus obras son un objeto de consumo.

Así vistas las cosas, el cine como tal puede ser susceptible de calificar en varias categorías:

1) Desde el punto de vista del mercado, en *cine marginal* (el que se realiza al margen de las industrias cinematográficas) y en *cine de industria.*

2) Desde el punto de vista histórico (en relación a su historia) en *cine mudo, cine sonoro, cine antiguo* o *cine moderno.*

3) Desde el punto de vista de las comunicaciones: *cine de entretención* (altamente codificado que sólo busca el reconocimiento a través de la decodificación fácil de sus mensajes), *cine de autor* y *cine arte* (aquellos que pretenden conseguir, sin dejar de esperar la comprensión, romper los códigos para crear nuevas realidades o buscar relaciones inéditas entre los elementos.

Es aquí donde se produce uno de los problemas con los que se va a encontrar a menudo el crítico: ¿con cuál definición del cine quedarse? Puesto que si el cine es exclusivamente medio de comunicación de masas, objeto de mercado, sólo debe perseguir la iterabilidad, la comprensión de sus signos, codificados de tal manera que no quepa duda sobre sus significados, eternamente repetidos. Pero, si el cine es un arte ¿hasta qué punto puede llegar para entregar más novedad en sus imágenes, más originalidad en sus relaciones? Sin duda éste es un problema que se plantea primeramente el creador: optar por la mayor novedad y el mínimo de iterabilidad o, viceversa. *Román Gubern*, historiador y analista del cine, establece una idea ecléctica, válida tanto para creador y crítico: en el cine, puesto que juega el doble papel de obra de arte y medio de comunicación, lo ideal es aplicar el concepto de *'densidad de originalidad'*, es decir, lograr la mayor originalidad, siendo socialmente inteligible.

El filme, ese discurso significante

Este concepto sólo puede ser aplicado a las obras concretas, no al cine en general, es decir es válido frente al filme.

Ahora bien ¿cómo podemos definir, entonces, un filme?

El filme es un discurso significante, un objeto percibido por un espectador durante una cantidad determinada de tiempo, una obra que se constituye en fenómeno multidimensional y, que, por lo mismo, es susceptible a diversas lecturas y diversos análisis.

Y es este filme (a través del cual en forma directa o indirecta llegamos al fenómeno general del cine) el objeto específico de estudio para el crítico. Cabe recordar aquí las palabras de *Cristian Metz* en *'Ensayos sobre la significación en el cine I': "En la época en que el cine constituía algo nuevo y asombroso, en la que su mera existencia ya constituía un problema, la literatura cinematográfica tendía a adoptar un carácter teórico y fundamental. Era el tiempo de los Delluc, los Epstein, los Balazs, los Eisensteins... Toda crítica de cine era un poco teórica, un poco 'filmóloga' también. Hoy, algunos se sonríen ante este género de escritos, o estiman, con mayor o menor claridad, que la crítica de los filmes particulares agota todo lo que puede decirse acerca del cine. Y en verdad la crítica de los filmes —o, mejor aún, su análisis— representa una empresa capital: son los cineastas los que hacen el cine, es a través de la reflexión sobre los filmes que nos gustan (o sobre los que nos disgustan) que resulta posible aproximarse a muchas verdades acerca del arte del filme en general. (...) Cualquier filme, bueno o malo, constituye, para empezar, un* fragmento del cine, *en el sentido en que se habla de un fragmento de música".*

El filme es un fenómeno multidimensional que admite una diversidad de análisis.

El filme: la imagen sin inocencia

Hemos dicho que el filme constituye un discurso significante. Es decir, es algo 'dicho' por alguien, por un sujeto, por una 'instancia narradora' como diría el mismo *Metz*. Es decir, el filme es un relato, y como tal es una secuencia clausurada (tiene principio y fin, aunque se trate de una narración abierta) y doblemente temporal ya que mientras transcurre el tiempo de la acción está también pasando el tiempo de la proyección o del relato fílmico.

¿Qué importancia tiene, para la labor del crítico, que el filme sea un discurso, es decir provenga de un narrador?

Básica: exactamente por esta razón se valida la crítica, el análisis.

Primeramente, porque la imagen y la ordenación específica y particular de estas imágenes en un filme no son inocentes: un filme no es nunca *objetivo*, es un *correlato* de la *mirada de alguien*, mirada cargada de intencionalidad, consciente o inconscientemente.

Se ha dicho que el cine es una realidad fotografiada en movimiento. Esta teoría afirma la existencia de imágenes libres de ideas y de intención. A decir verdad, el cine y, particularmente el filme, es una puesta en escena fotografiada en movimiento, que nos hace creer, debido a la impresión de realidad que producen sus imágenes proyectadas, que estamos frente a un trozo de lo "real". Pero, ni en el más exagerado de los filmes del cine-verdad nos podemos encontrar con la imagen pura: hay algo dentro del cineasta o del camarógrafo que lo hicieron elegir ese ángulo preciso y

El filme puede estudiarlo la sicología, la sociología, la historia y desde luego la estética.

no otro. Puesto que desde la angulación (o la puesta en cámara) hasta el montaje (aún en los casos de filmes realizados según la estética del plano secuencia) se devela la mirada del creador: el cine (como todo arte) es una de las formas que tiene el hombre para descubrir al mundo y para poner de manifiesto el sentido particular que cada ser ve en él. Y, al otorgarle ese sentido, a través de la obra (el filme en este caso), el creador y el hombre se están develando a sí mismos.

Gracias, entonces, a que *"el filme (contrariamente al cine) constituye un espacio delimitable, un objeto consagrado por completo a la significación, un discurso cerrado, sólo en su integridad se deja considerar como lenguaje"* (Cristian Metz, ob. cit.) es posible que sea objeto de análisis: el objeto de la crítica de cine.

Las multilecturas del filme

Dijimos, también, que el filme era un objeto susceptible a varias lecturas, un fenómeno multidimensional, aprehendible por varios costados.

- Al ser el filme un objeto de consumo, un bien social, es posible de analizar desde el punto de vista de la *sociología*. Un ejemplo sería las repercusiones que determinada obra tiene en las conductas sociales, cambios a nivel de las necesidades, de las formas de pensamiento, de los comportamientos en las relaciones interpersonales, los fenómenos de conducta colectiva frente a determinado filme (las lágrimas internacionales que provocó 'Love Story', por ejemplo).

- Una segunda aproximación, siempre sociológica, nos llevaría al *análisis de contenido:* los valores implícitos en la obra, la cosmovisión del creador, la intencionalidad de la obra en términos de información y formación de las conciencias de los espectadores (no olvidar que el cine es un medio de comunicación de masas y funciona como tal).

- Por supuesto también es válida una *aproximación estética*, venga ésta desde el lado de las imágenes, de la música, de la estructura dramática, la actuación, los efectos especiales o de las interrelaciones que se establecen entre todos estos niveles significantes para conformar la obra significada.

- Una *aproximación histórica*, que puede provenir de dos fuentes: o del análisis histórico del tiempo interior del relato (por ejemplo), en "El huevo de la serpiente" de Bergman, correspondería un análisis del contexto histórico de la Alemania Federal prenazi de los años 20) o de los condicionamientos históricos del director, en relación a su biografía tomada como su pertenencia a un tiempo y un espacio determinados, su filmografía, su inserción en la historia del cine, su pertenencia a escuelas o movimientos cinematográficos, si sus trabajos están realizados en forma

marginal a una industria, y, en caso contrario, a cuál pertenece, etc.

• No podemos olvidar, el infaltable *análisis sicológico* de los personajes, tratando de encontrar las claves de sus conductas, muchas veces ocultas para el espectador corriente, desacostumbrado a 'ver'.

En la realidad, el analista de cine (que debe escribir para un público masivo y consumidor unas pocas carillas en un diario o una revista, o que dispone de unos pocos minutos en radio o televisión) se encuentra con todas estas opciones en la mano, y no tiene otro recurso que el de barajarlas lo mejor posible y, en la dosis menos dificultosa para el lector o el escucha, entregar una mezcla balanceada de todas ellas, permitiendo una mayor aproximación del público a la obra. (Más adelante retomaremos esta idea que ahora sólo enunciamos).

Extrapolando una afirmación escrita por Metz en referencia a los teóricos del cine, podemos decir que el crítico o analista de cine *"es una especie de hombre orquesta idealmente obligado a poseer un saber enciclopédico y una formación metodológica casi universal: se da por hecho que conoce los principales filmes rodados en el mundo entero desde 1895, así como lo esencial de sus filiaciones (y, por lo tanto, que es un historiador); tiene igualmente la obligación de poseer un mínimo de luces acerca de las circunstancias económicas de su producción (hele ahora economista); también se esfuerza por concretar en qué y de qué forma un filme es una obra de arte (se preocupa, pues, de estética); sin quedar dispensado de considerarlo como un tipo de discurso (esta vez es semiólogo); con bastante frecuencia se siente obligado, por añadidura, a realizar numerosos comentarios de los hechos sicológicos, sicoanalíticos, sociales, políticos, ideológicos a los que aluden los filmes en particular y de los que extraen su contenido propio; y ahora se requiere, virtualmente, una sabiduría antropológica total"*. Como es lógico, este teórico o crítico, aquí descrito es, obviamente, ideal.

Despertando espectadores dormidos

No al azar se escogió la frase de *Guillermo Caín* para servir de epígrafe a estas palabras. Creemos sinceramente en ella, puesto que con más o menos arsenal teórico, un crítico es sólo alguien que se ha entrenado para ver y ha aprendido a mirar.

Ahora bien, ¿de qué le puede servir al público un ser que sabe ver cine?

Entramos de lleno en el tema de la función de la crítica, que, por razones obvias, analizaremos nada más que en referencia al cine.

Al reflexionar sobre las características del filme y enunciar parte de las posibles aproximaciones a él queríamos dejar en claro la complejidad del fenómeno-filme. Antes de relacionar este punto con la crítica, quisiéramos hacer algunos alcances sobre el público, el espectador de cine, hoy.

Ya se había enunciado algunas de sus características al comienzo de este artículo; por años el espectador de cine ha sido llevado y traído por, de un lado, cineastas manipuladores que le han enseñado una manera específica de 'ver' cine, bloqueadora de una serie de facultades propiamente humanas, como la reflexión, por ejemplo. Del otro lado, a este desastroso hecho se suman también largos años de 'crítica' ejemplificadora, que afirma que la palabra del crítico es verdad y camino sólo por salir de su boca.

El crítico debe ser un interrogador de la obra y un develador de sus claves que luego comunicará en un lenguaje accesible.

Nos encontramos, entonces, frente a un público, en su mayoría pasivo. (No nos referiremos aquí a las élites culturales o intelectuales que, por ser justamente eso, élites, no son ni el público masivo que consume las obras cinematográficas, ni las críticas de los medios de comunicación. Casi únicas formas que los escritos de cine toman en nuestro país).

Un nuevo factor se añade a este panorama: el artista de hoy, sobre todo el cineasta, no

sabe quién es el receptor de su obra. La masa es informe y nada le puede decir, salvo copar o no las taquillas. En los comienzos del arte, la relación del artista y su público era directa. Hoy, ni un pintor ni un escritor, pero menos aún un cineasta, saben qué se esconde tras el misterio de la masa consumidora. Y tienen que vender. Junto con decir, con expresarse a través de la obra, tienen que vender; los costos de producción de una obra cinematográfica superan con mucho las inversiones razonables de la edición de un libro. No le queda otro recurso que la publicidad. Pero una publicidad que el artista no maneja (seguramente no podría) sino que proviene de los departamentos de marketing de las compañías y que muestra su producto a la masa, en forma atractiva, que transforma definitivamente su obra artística en un objeto de consumo.

La crítica es el puente empírico - teórico entre la obra y el receptor

Pero así como el creador está alejado de su público, éste, por su parte, no se encuentra tan cercano a él. Lo desconoce. No sabe nada real de él, puesto que el grado máximo de conocimiento, en el caso del cine, surge del mito, que, como tal, es una explicación suprareal de una realidad. Es decir, el público ve al creador y sólo a algunos creadores (el mismo Bergman, Fellini, Buñuel y otros,) como estrellas, transfigurados gracias a la publicidad.

Este público-masa, cuya única diferencia con la multitud es el sentimiento de un destino común, trascendental o efímero, sabe muy bien lo que quiere: o mejor dicho lo que no quiere. Este gran público *"se niega a verse copiado en la pantalla y enfrentado a sus problemas diarios, en una tarde de domingo, cuando se evaden de ese cerco vital por unas cuantas monedas". (Manuel Villegas López. "Arte, cine y sociedad").* Y resulta que la gran mayoría de las obras verdaderamente de arte que ha producido el cine, hincan el diente en los problemas del hombre.

En esta brecha entra de nuevo el analista de cine. Es esta brecha la que su análisis debe ayudar a estrechar.

Así tomadas las cosas y teniendo por un lado un objeto de análisis, el filme, que es un todo significante, pleno de contenido y por otro, un público pasivo, el crítico debe plantearse como un interrogador de la obra, pero también como un ser capaz de develar las claves de cada creación en particular, de cada filme. Como un ser que, por ser capaz del conocimiento, tiene el deber de transmitirlo. Y transmitirlo en un lenguaje accesible al público masivo y que no provoque la reacción de que entender a un crítico es más difícil que entender a un creador, debido al uso de lenguajes complejos y para 'especialistas'.

Porque la crítica, tomada en ese sentido, es una parte más del proceso creativo: es el puente reflexivo, valorativo, analítico, empírico-teórico, entre la obra y el receptor.

Al asumir el objeto-filme como una globalidad inserta en un contexto general; al develar, gracias a esta capacidad de ver, el analista o quien escriba o hable de cine, debe necesariamente asumir su tarea como una labor didáctica capaz de despertar las facultades dormidas, capaz de crear, con el paso de los años, un espectador despierto, cuya educación para ver, para enfrentar los productos no estandarizados del cine (las verdaderas obras de arte) sea un proceso sin fin, así como también lo es el proceso del crítico, quien debe estar adecuando su mirada frente a cada nueva obra.

Es decir, que el traspaso de conocimientos y de información entre el crítico y el espectador llegue a ser un flujo sin interrupción que permita ir, poco a poco, eliminando las élites espectadoras, para llegar a establecer la existencia de un espectador ideal que no reaccione obedientemente frente al creador o al crítico y cuya capacidad de observar, ver, reflexionar y concluir no dependan ni del uno ni del otro.

La crítica de cine: un ejercicio impune

JOSE ROMAN

La crítica cinematográfica en nuestro país puede parecer, al menos en una rápida mirada, una expresión correlativa de la situación de la actividad cinematográfica y de la cultura cinematográfica general.

En lo que se refiere a los cauces a través de los cuales se expresa, se puede señalar, en primer lugar, que no existen publicaciones especializadas; los diarios y revistas u otros medios de comunicación le asignan espacios reducidos, relajan los niveles de exigencias a quienes la ejercen y esperan de los críticos un grado de frivolidad que presumen de interés masivo.

De hecho, la crítica cinematográfica ha debido sufrir lo que ninguna de sus congéneres en el campo de la reflexión artística: el menoscabo y la relegación a las últimas páginas de las publicaciones, junto a las informaciones baladíes sobre las intimidades de las estrellas de cine.

Aparte de la indiferencia más o menos generalizada hacia la cultura, por parte de los medios de comunicación masiva, otras tres circunstancias contribuyen a la frivolización del ejercicio de la crítica. Una de ellas es la inexistencia de cinematecas en nuestro país, que es tanto como si el crítico literario no tuviera bibliotecas donde consultar sus necesarias referencias. En cine no existiría la memoria, la experiencia acumulada, el acervo cultural. No hay posibilidades de revisar un clásico de la historia del cine —salvo con ocasión de un "ciclo" de paso— ni de conocer retrospectivamente la obra de algún realizador. El crítico está, pues, privado de un ejercicio que es indispensable y constante en los países culturalmente avanzados. En ellos las cinematecas y salas de cine-arte ofrecen al especialista y al espectador común los puntos de referencia necesarios en la valoración de las obras más recientes.

A la inexistencia de revistas especializadas editadas en el país, hay que agregar la ausencia total de publicaciones extranjeras en las librerías y en las bibliotecas públicas. Nada puede saber el crítico sobre la situación de la cinematografía mundial, a menos que se conforme con los escuetos cables de prensa que dan cuenta de algún divorcio célebre.

Este panorama desolador puede favorecer, en cambio, a los distribuidores cinematográficos, en cuanto oculta, en parte, las aberrantes omisiones en que incurren en su comercio. De este modo, el espectador no sabrá nunca las efectivas limitaciones a su libertad de optar impuestas por el mercado. Porque otro factor importante que opera en desmedro de la crítica, son las características del mercado de distribuición y exhibición cinematográfica. En él predominan las consideraciones comerciales —a menudo erradas incluso como tales— y que se basan en la existencia de un hipotético público homogéneamente poco exigente.

Para el crítico, este criterio que conduce a su forzoso desconocimiento de determinadas cinematografías de importancia como la japonesa, hindú, latinoamericana, sueca, africana o asiática, no es menos emprobrecedor que su falta de oportunidad de conocer las obras más importantes de cinematografías más tradicionales, que tampoco son traídas al país por los distribuidores. De este modo, la crítica debe ejercerse dentro de los límites de la persistente mediocridad de las carteleras, sin puntos de referencia válidos que permitan una efectiva orientación al espectador. De hecho, el crítico ve transcurrir semanas en que no se estrena un solo filme digno de atención, debiendo optar por hacer objeto de su análisis películas que ignoraría en otras circunstancias. Volviendo a una comparación que nos parece ilustrativa, es como si el crítico literario sólo dispusiera de "pockets-books" de ínfima calidad para ejercer su oficio.

Establecido el marco cultural cinematográfico en el que el crítico debe actuar, podemos referirnos a problemas como los diversos tipos de crítica que se ejercen en el país, las características metodológicas de la operación crítica y las relaciones entre el crítico y el público lector.

La crítica que aparece de preferencia en las publicaciones es la llamada "contenidista", esto es, la que se limita a hacer una reseña del argumento —y que a veces se extiende a una detallada relación de éste— estableciendo los defectos o virtudes del filme en las circunstancias anecdóticas que lo conforman. El juicio se funda en estos casos en lo que el crítico estima como "entretenido", "original", "profundo" o "crudo". Las referencias a la organización misma de los materiales dramáticos suelen aludir a ciertas características de la narración, sin nombrarla como tal, con términos como "lenta", "liviana", "densa". En estos casos, cualquier clásico literario o teatral llevado al cine aparece como suficientemente avalado.

El crítico "contenidista" suele sentirse obligado a hacer alguna referencia a lo que denomina "la técnica" y para ello guarda un catálogo de expresiones como "bella fotografía", "música adecuada", "montaje ágil", con lo que, obviamente, no agrega casi nada más a lo casi nada que ha dicho sobre el "contenido". La referencia al desempeño de los actores es también un rito obligado.

El criterio comercial del mercado cinematográfico supone un público siempre homogéneamente poco exigente.

No faltan aquí las valoraciones de orden moral. Así, el cine pasa a dividirse en "de mensaje positivo", "pesimista", "de sana entretención", "no recomendable". Es curiosa la manera en que muchas veces esta crítica se arroga la representatividad de los espectadores: "gustará a un público poco exigente", "para el público femenino", "defraudará a quienes van al cine sólo a entretenerse". Una mezcla de vaticinio e imposición.

Derivada de esta modalidad es la tendencia a elaborar resúmenes críticos al estilo de: "Comedia romántica de hermosa fotografía y ritmo lento que gustará a la gente madura. Más que regular". El objeto estético ha desaparecido, desintegrado por una frase cuya ambigüedad y vaporosidad entran en el ámbito del lenguaje poético. Y con una calificación escolar anexa.

Este tipo de crítica-síntesis no suele ahorrar calificativos, especialmente descalificativos; así abundan los "bodrios", "mal cine", "engendros", "esperpentos" y otras apreciaciones que van de lo "aburrido" a lo "nauseabundo". Poco espacio queda a la libertad del lector-espectador para recoger elementos que lo lleven a un juicio propio.

Esta situación ha determinado la aparición de ese curioso analista integral llamado "crítico de espectáculos", poseedor de los secretos de la danza, la lírica, el teatro, el cine y los cabarets de moda. Con una envidiable carencia de inhibiciones, este nuevo enciclopedista muestra su faz y su retórica en las pantallas de televisión y llena entusiastamente páginas en diarios y revistas, asignándole al cine un pequeño espacio en su apostolado orientador.

Derivada de la crítica "contenidista", aunque con fundamentos algo más serios y actualmente inhibida por la orientación de la distribución y la censura, es la crítica "sociológica", que funda su apreciación en la mayor o menor vinculación del conflicto planteado en el filme con una realidad reconocible y en la mayor o menor esquematización con que esta realidad aparece "reflejada" en la película. Es el tipo de crítica que aplaude *Kramer versus Kramer* y pasa por alto *Tess*.

Las tentativas de hacer una crítica rigurosa se han venido abriendo camino desde hace unos quince años, pero tropiezan generalmente con la naturaleza de los medios de difusión. ¿En qué lenguaje hablarle a un público no especializado? ¿Cómo obviar la característica de ceremonia masiva del cine en aras de un mayor rigor lingüístico en la crítica? ¿Hasta qué punto está en su derecho el crítico para dirigirse al lector con un lenguaje "difícil" en un país en que no existe cultura cinematográfica ni los instrumentos fundamentales para generarla?

El que estas interrogantes continúen vigentes desde hace quince años hasta hoy día, demuestra lo poco que se ha avanzado en la cultura cinematográfica nacional. Nos atreveríamos a afirmar que se ha retrocedido. En esos años existían cine-clubes y una cinemateca. No pocos cultores de la crítica y del quehacer cinematográfico surgieron de allí. ¿Dónde puede formarse un crítico cinematográfico en estos momentos?

La adhesión a la teoría del "cine de autor", que reconoce en el realizador o director la responsabilidad estético-autoral del filme, suscrita por la mayor parte de los críticos serios, ha permitido parcialmente sistematizar los criterios valorativos en torno a concepciones del mundo, estilos, constantes temáticas y coherencia expresiva de algunos realizadores-autores. Esto ha ayudado al espectador atento a discriminar algunas obras de valor en el caos general en que distribuidores y exhibidores promueven su mercancía.

El "cine de autor", sostenido por la generación de *Cahiers du Cinéma* de fines de los cincuenta y que se apoyaba fundamentalmente en las enseñanzas de André Bazin, ha conducido, sin embargo, a ciertos excesos. El principal es el de sobrevalorar cualquier película de un autor-realizador importante, olvidando las limitaciones y presiones de un sistema de producción. Luego, existe la tendencia a menospreciar filmes no integrados al santoral de los "autores", sin considerar la posibilidad de películas aisladas, dignas de análisis, en una filmografía de escaso interés. Por último, esta tendencia ha establecido la arbitraria y pedante distinción entre "autores" y "artesanos", entendida, de partida, como una jerarquización intransferible e impermeable. A los autores los descubre el mismo crítico merced a misteriosas facultades, mientras los artesanos deben resignarse con gratitud a esa distinción menor.

A pesar de todo, los puntos de referencia aportados por la "teoría de autor", han servido para acercar a algún sector de la crítica a una reflexión que supera la apreciación baladí sobre los méritos de tal o cual actor o actriz o las generalizaciones, a menudo frívolas, sobre la línea argumental como fundamento estético del filme.

Algunas tentativas de aproximación crítica a la luz de la lingüística o de referencia, basadas en la antropología cultural, se han estrellado frecuentemente con las deficiencias endémicas de la cultura cinematográfica chilena. Las universidades han suprimido sus cursos de cinematografía regulares prácticamente a todo nivel; las publicaciones especializadas han tenido una exigencia fugaz, y las reflexiones analíticas sobre el cine no han constituido una práctica habitual en los cenáculos artísticos y culturales. El sólo hecho de plantearse el discurso fílmico como un sistema de signos susceptibles de ser decodificado y referido a otras realidades culturales aparece como una operación algo exótica, propia de especialistas o iniciados y que desvincula al cine de su función de entretener las horas de ocio.

De ahí que la crítica que se postula con un mínimo de rigor debe resignarse a desempeñar una función orientadora con particular énfasis en los aportes informativos. De hecho, esta función se limita a situar el filme en su contexto sociocultural, nacionalidad, género, ubicación dentro de filmografía de su director, identificación de determinados códigos o niveles de significación y valoración dentro de una escala generalmente arbitraria e impregnada de subjetividad.

Las películas estéticamente válidas suelen aumentar su público gracias al apoyo de la crítica.

Dentro de esta escala, la recepción de la labor crítica por parte del espectador está sujeta a múltiples variables. La fundamental, es el carácter del medio a través del cual se ejerce. Naturalmente el comentario crítico televisivo tendrá una recepción abrumadoramente mayoritaria en relación al escrito. En los periódicos y revistas dependerá de su tiraje

y luego, la mayor "liviandad" con que se exponen los comentarios críticos a través de reseñas, resúmenes, calificaciones, será un factor favorable considerando a un lector perezoso que no asigna valor cultural o artístico a un "espectáculo de entretención".

Sin embargo, la discutida incidencia de la crítica sobre las preferencias de los espectadores opera sobre ciertas variables difíciles de determinar sin una investigación de carácter estadístico. Como una apreciación general, es posible señalar que el espectador interesado en filmes de mayor nivel estético y cultural, es más susceptible de experimentar la influencia de la crítica y correlativamente, las películas estéticamente válidas suelen aumentar su público gracias al apoyo de la crítica. A la inversa, aquellos filmes de ningún interés artístico ni cultural, destinados a los sectores de menor nivel cultural, no experimentan variaciones en sus recaudaciones por influencia de la crítica.

Conclusiones definitivas sobre el ejercicio de la crítica cinematográfica en nuestro país sólo podrían lograrse mediante un trabajo de investigación en los diversos medios en los que ésta se practica habitualmente, con encuestas y análisis estadísticos. Por el momento, estas apreciaciones sólo pueden tener un carácter aproximativo y provisorio.

Experiencia de un crítico de cine

MARIANO SILVA

Quiero entender la invitación de "Aisthesis" como una necesidad de indagar en el campo de la experiencia de la CRITICA CINEMATOGRAFICA en Chile. Con este marco de referencia, lo que se dice en la información que sigue, aparte de ser personal, no tiene más alcance que opinar sobre lo que se ha visto y vivido —parcialmente, eso sí— en el campo de batalla en que el crítico que suscribe ha ejercido su acción orientadora. Aquí no importa si ha habido desencanto, si las armas fueron suficientes o mezquinas. Casi por lo general, en la información que sigue, se omiten referencias a una urgencia estética y, por lo mismo, a la elaboración de un pensamiento organizado que se traduzca en una *posición crítica* dogmática. Pienso que en este terreno es más competente el equipo de ese Instituto, que ven al cine como una disciplina incluida en su esfera de influencias pedagógicas.

En homenaje al espacio, antes que dar soluciones para las cuales no me siento autorizado, he preferido señalar diversas inquietudes sobre la materia, estableciendo también, a manera de ubicación, el marco de referencia de cada párrafo.

Función de la crítica. La crítica puede ser definida como un sistema de análisis que trata de ubicar una obra cinematográfica en el terreno de las normas estéticas que la rigen. Por desgracia, en la práctica, esto se ha ceñido a servir de canal de comunicación entre la obra y el público, buscando más el lenguaje que este público entiende que el que entiende el verdadero arte. El crítico ha llegado a ser, por esta tendencia tiránica, un traductor —algo parecido a traidor— que facilita la entrega del hecho artístico al testigo. En este sentido, y pese a todo, pareciera que la obra no está terminada sin la intervención del crítico. Puede verse u oírse, pero no comunica eficazmente la intensidad de su efecto expresivo.

Crítica y comunicación. Si hay que ceñirse a esta función de la crítica, todo en ella va a ser, a fin de cuentas, un problema de *Comunicación.*

¿Una estética? Una determinada posición estética se origina por un quehacer analítico, y, esencialmente, de la toma de conciencia a que ha llegado el "traductor" para lograr un mejor nivel de entrega de la obra al testigo. Otra vez la comunicación. El crítico *debe* tener presupuestos estéticos —un método— en que apoye su juicio y éstos, a su vez, van a ser objeto de un estudio basado en las normas de la estética. Es decir, el ensayo u opinión crítica también debe ser sometido a un estudio para determinar su categoría como instrumento estético.

Cultura y comunicación. Si, para simplificar, entendemos por *cultura* la forma en que vive un grupo social y por *comunicación* la urgencia a hacer general esa forma de vida, tenemos que en el campo cultural se ubica en una circunstancia *ideal* (modelo), y el de la comunicación se limita a aspectos prácticos, a sólo un *proyecto de comunicar.* Por ello, lo cultural es más amplio que lo que atañe a la comunicación. En otras palabras: los instrumentos comunicativos (medios de comunicación) son más limitados y mezquinos que el apetito de una cultura voraz, y que basa su eficacia en esta capacidad de engullirlo todo.

Limitación editorial. Si tomamos en consideración los medios por los cuales se difunde la crítica cinematográfica en Chile, se llega a la conclusión que se hace esencialmente por la prensa, la radio y la televisión. Cada uno de estos medios tiene limitaciones en su administración y exigencias en su estructura, además de exigir lenguajes y oportunidades de emisión que configuran toda una estrategia. El crítico en este medio es, inevitablemente, un invitado de piedra a un banquete que se disfraza de cultural sólo para ganar prestigio. El ofrecimiento gentil de periódicos, revistas, canales de televisión y radioemisoras,

es sólo un eco del mercado. Ello conduce a que la generalidad de las "políticas editoriales" establezcan que el comentario crítico debe ser dado en armonía con la "línea de la publicación". Allí son invariablemente más importantes los alcances estadísticos, anecdóticos, sentimentales, periodísticos, que los estéticos.

Esta es la razón fundamental para que la crítica cinematográfica, propiamente tal, se practique preferentemente en la docencia especializada y en conversaciones privadas de los fanáticos del cine. Las consideraciones en el comentario periodístico deben ir adecuadamente disimuladas. Esta práctica no es necesariamente perjudicial, pero define claramente la realidad del problema. Si el crítico es preparado puede entregar píldoras de conocimiento artístico y es verdad que en este sentido ha contribuido significativamente al avance de la cultura cinematográfica en el país. Pareciera, a fin de cuentas, que todo se limitara a un equilibrio, una sensatez que huye de los absolutos y de los extremos.

Otra gran limitación. Si el crítico chileno se siente frustrado, más que por la limitación anterior, es por el hecho de que aquí no existe una industria cinematográfica que elabore material de arte en continuidad. No hay expresión cinematográfica propia. Por ello, la opinión del crítico tiene escasa trascendencia para influir en el arte nacional, debe limitarse, sin eco, al análisis de obras realizadas en otras culturas, donde su juicio no tiene ninguna importancia.

Evitar vicios. Personalmente, en la información crítica busco un equilibrio. Más que estar dominado por normas estéticas apellidables, intento escapar de vicios que descalifican la crítica si son abundantes y exclusivos. No he ofrecido jamás sacrificios paganos al hedonismo, el formalismo, el contenidismo, el moralismo, el egocentrismo, el cahierismo, el cineclubismo, el sociologismo y todos los demás "ismos". Tampoco a la política. Creo que el cine es un arte y el respeto para conocerla excluye el fanatismo analítico. Jamás una obra es lesionada si hay honestidad para ver y comprender, modestia para amarla, equilibrio para transmitirla.

VIDA DEL INSTITUTO

Vida del Instituto

I. DIRECCION

Director: Radoslav Ivelic K.

Secretario Académico: Milán Ivelic K.

Consejo Académico: Jorge Montoya V.
Jaime Blume S.
Radoslav Ivelic K.
Fidel Sepúlveda Ll.
Elba Reyes A.
Milán Ivelic K.

Jefe administrativo: Paulino Briceño.

Director del Area de Estudios Aborígenes: Carlos González V.

Coordinador de Extensión: Haroldo Zamora Q.

Coordinador Académico de Bibliotecas: Luis Cecereu L.

Director de Aisthesis: Fidel Sepúlveda Ll.

Subdirector de Aisthesis: Jaime Blume S.

II. DOCENCIA

La docencia impartida por el Instituto de Estética emana de tres áreas que corresponden a los Talleres, a Historia del Arte y a Psicología y Teoría del Arte. A través de estas áreas, el Instituto atiende semestralmente a un promedio que supera los dos mil alumnos. Tales cursos se imparten en el Campus Oriente –Sede del Instituto de Estética– y en otros Campus de nuestra Universidad, como El Comendador y Casa Central.

A través de Convenios Interdisciplinarios, la docencia del Instituto de Estética se irradia a otras Unidades Académicas. Tenemos así:

– Escuela de Educación		
(currículum mínimo)	40 cursos	1179 alumnos
(currículum optativo)	08 cursos	281 alumnos
– Instituto de Letras		
(currículum mínimo)	09 cursos	403 alumnos
– Escuela de Teatro		
(currículum mínimo)	04 cursos	128 alumnos
– Escuela de Diseño		
(currículum mínimo)	04 cursos	116 alumnos
– Escuela de Arquitectura		
(currículum mínimo)	02 cursos	73 alumnos
– Cursos de Formación General	20 cursos	602 alumnos

III. PLANES DE ESTUDIO

La Dirección del Instituto se encuentra diseñando los futuros programas de Post Título, que esta Unidad Académica estaría en condiciones de impartir, en las materias propias de su campo de trabajo.

IV. INVESTIGACION

Han sido aprobados por el DIUC los siguientes programas de investigación propuestos por el Instituto: *T.V. Infantil y Educación por el Arte* y *Constantes Estético-Antropológicas de la Literatura Chilena*, dotado con US$ 10.000 cada uno.

El primer proyecto pasará al Catastro de Investigaciones de la UNESCO.

V. EXTENSION

Cursos:

1. Cuatro formas de cine. Programa cine-aprendizaje.
2. El lenguaje del arte. Programa de crítica de arte.
3. Escuela Nacional Itinerante. Programa de perfeccionamiento. Ministerio de Educación y FACH (Iquique, Antofagasta, Puerto Montt y Punta Arenas).
4. La literatura infantil. Programa de perfeccionamiento c/Sede Regional Maule U. Católica (Curicó).
5. Apreciación cinematográfica. Programa cine-aprendizaje. Sede Regional Maule (Talca).
6. Folklore chileno. Programa de perfeccionamiento c/Sede Regional Maule (Talca).
7. Psicología del arte niño y adolescente. Programa perfeccionamiento c/Escuela de Verano U. de Chile (La Serena).

Conferencias:

1. Historia y Estética de los Emblemas Nacionales para oficiales FACH. Gastón Soublette A.

2. Cerámica y cestería tradicionales. U. de Concepción. Semana de Estudios Folklóricos. Carlos González V.
3. Problemas estéticos del Arte actual. Ministerio de Educación. Perfeccionamiento profesores de Artes Plásticas. Milán Ivelic.
4. El paisaje en la pintura chilena. Personal Corte de Apelaciones Pedro Aguirre Cerda, Stgo. Francisca Iriarte M.
5. El arte italiano actual. Instituto chileno-italiano de Cultura. Camila Laureani C.
6. El arte del siglo XX. Museo de la Patria Vieja (Rancagua) Milán Ivelic.
7. Cultura mapuche. Facultad de Bellas Artes, U. de Chile, Gastón Soublette A.

VI. EXPOSICIONES

1. Exposición Expresión y creación de preadolescentes y adolescentes chilenos. Campus Oriente.
2. Exposición de Dibujos. Profesor Edgar Carrasco. Sede Regional Maule.
3. Exposición Taller Diseño. Campus Oriente.

VII. DISTINCIONES Y PERFECCIONAMIENTO

El profesor Fidel Sepúlveda Llanos recibió el Premio a la Mejor Tesis Doctoral, presentada por becarios hispanoamericanos, que otorga el Instituto de Cooperación Iberiamericana (Madrid).

El profesor Jaime Blume S. rendirá su examen final de doctorado a comienzos del año académico 1981.

VIII. AISTHESIS Nº 12

En este número se publicaron los siguientes artículos: La belleza natural (R. Kupareo); El objetivismo artístico y su trasfondo filosófico (Alfonso López Quintas); Naturaleza del arte (Radoslav Ivelic); Vallejo y Darío unidos por una catacresis genial (Alejandro Lora R.); Aspectos claves del pensamiento estético de Luis Oyarzún (Omar Cofré); La poética de Vicente Huidobro y los poetas franceses (Haroldo Zamora); La poética de Vicente Huidobro (Jorge Montoya); Concepciones de la poesía, desde la obra de Nicanor Parra (Luis Cecereu y Beatriz Monckeberg); Arte y origen (Edgar Carrasco); Acerca de la historia de Isla de Pascua (Camila Laureani).

Indice

PRESENTACION 7

TEORIAS

Raimundo Kupareo	El imaginismo	11
Radoslav Ivelić	Cine y poesía	15
Luis Cecereu	Relaciones entre el cine y la novela	25

ESTUDIOS

Osvaldo Rodríguez	Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, de García Lorca: Una construcción de montaje	33
Gastón Soublette	2001, aventura espacial y aventura espiritual	45
Luis Advis	Acerca de la música incidental en cine	53
David Vera	Cine Chileno: setenta y ocho años de filmaciones	57

EXPERIENCIAS

María Eugenia Meza	Apuntes para una reflexión sobre la crítica de cine	73
José Román	La crítica de cine: un ejercicio impune	79
Mariano Silva	Experiencia de un crítico de cine	83

VIDA DEL INSTITUTO 87

TEOLOGIA Y VIDA

Revista de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La Revista entra ahora en el vigésimo primer año de existencia. Durante este tiempo ha pretendido, y pretende todavía:

— Aportar una respuesta a problemas que plantea vivir la fe en el mundo de hoy.

— Contribuir a una mejor comprensión del hombre y del mundo a través del diálogo interdisciplinario.

— Informar sobre el estado de la discusión en algunos puntos del pensamiento cristiano y sobre todo acontecimiento de interés teológico actual.

— Ofrecer noticias breves y objetivas de libros recibidos en la redacción u otros que puedan interesar a los lectores de la Revista.

Escriben profesores de la Facultad de Teología, pero en cada número se publica algún trabajo que procede de otras plumas. Se da preferencia en sus páginas a los estudios que interesan de modo particular a la Iglesia Latinoamericana.

Se publican cuatro números al año (unas 350 páginas).

Dirección: Marciano Barrios Valdés.

Redacción y Administración: Universidad Católica. Campus Oriente, Diagonal Oriente 3300. Casilla postal 114-D. Santiago de Chile.