

PANORAMA

15

¿Influye el Cine en la Opinión Pública o Esta en Aquél?

De LE MOIS, París.

A esta pregunta hecha por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, escritores de Europa y América han contestado en formas tan diversas que es difícil sacar una conclusión. Como quiera que sea, estas opiniones sirven para esclarecer el problema del cine en general.

El Instituto de Cooperación Intelectual, en seguida de omitir un voto al Congreso del Cine educativo en 1934, ha emprendido al final de ese mismo año una encuesta sobre el papel intelectual del cine. Esta encuesta inquiría de diversas personalidades de distintos países lo que pensaban acerca de la influencia del cine sobre el gusto del público, el sentido en el que se efectúa dicha acción, qué modificaciones ha venido sufriendo desde que el cine mudo se transformó en cine parlante, etc., etc. Es innecesario enumerar todas las preguntas de la encuesta, ya que no han sido contestadas todas sino de un modo general; los "entrevistados" se han contentado con emitir sus ideas sobre el cine sin aludir precisamente a las preguntas. El conjunto de estas respuestas forma un libro de lo más interesante e indispensable para quienes se interesen por conocer bien la actividad del cine a partir de su invención, pues la obra se inició con un perfecto relato histórico.

M. Valerio Jahier es el autor de la parte histórica y la ha titulado "Cuarenta Años de Cine", título que implica una exactitud que es necesario tener bien en cuenta al juzgar sobre las actividades del cine.

El relato es excelente, sobre todo al comienzo. Al final se encuentran algunas apreciaciones críticas con las cuales puede muy bien no estarse de acuerdo; pero todo el preámbulo acerca del naci-

miento del cine constituye un documento valiosísimo.

NACIMIENTO DEL CINE.—Como en todos los descubrimientos científicos, sucede que esta invención no se ha debido ni a un solo hombre ni a un solo país, sino a un gran número de grandes y pequeños inventores diseminados por todo el mundo.

Vienen en primer lugar un belga, un americano, un austríaco y un francés, que son quienes construyeron aparatos que lograron dar la impresión del movimiento, mediante una sucesión de imágenes dibujadas. Aparece después la fotografía—es curioso ver que en realidad la cinematografía no es posterior a la fotografía, sino que apareció casi simultáneamente; y fué entonces cuando la invención del francés Jules-Etienne Marey, llamada "fusil fotográfico" permitió tomar en una placa giratoria doce imágenes sucesivas. Un colaborador de Marey, Georges Dumeny, perfeccionó el aparato, pero al mismo tiempo los hermanos Lumiere trabajaron por perfeccionar el "Kinescopio" inventado pocos meses antes por el americano Edison sobre premisas llegadas de Europa, y fueron ellos quienes fabricaron la primera máquina cinematográfica positivamente útil.

PRINCIPIOS DEL ESPECTACULO CINEMATOGRAFICO.—De cualquier modo, los hermanos Lumiere no creyeron en el porvenir de su invención. El cine no era para ellos más que una curiosidad científica y fué únicamente a ese título como presentaron en el sótano de un café del boulevard de Capuchinas, los primeros rollos cinema-

tográficos: "La salida de los obreros de la fábrica Lumiere", "El Tren", "Pleitos de Bebés", etc.

Estaban los hermanos Lumiere tan seguros de que no obtendrían provecho con su aparato, que rehusaron venderlo a Georges Méliès—quien sí había visto que el cinematógrafo podía suministrar un nuevo género de espectáculos—alegando que no querían arruinarlo.

Afortunadamente Méliès, hombre emprendedor y entusiasta, no se desanimó y procedió a construir él mismo un aparato con el que dió a conocer los primeros films que no fueron ya solamente documentales; films llenos de fantasía y que todos los archivos del mundo se disputan en la actualidad.

Por la misma época, M. M. Charles Pathé y Leon Gaumont que desde hacía tiempo se interesaban grandemente por los nuevos inventos, fonógrafo y cinematógrafo, proyectaban películas que no tenían más que un interés de curiosidad científica: siguiendo las huellas de Méliès lograron crear, por fin, la industria cinematográfica.

La que después de esta introducción nos ofrece M. Valerio Jahier, es un modelo de historia sobre la producción del cine en todos los países.

En un centenar de páginas no solamente llega a presentarnos y a hacernos comprender la evolución del film, sino enumera todos los films representativos de esta evolución. Empezar tal trabajo parecía ya una audacia; por haberlo llevado a buen término merece el autor aún mayor elogio.

¿ES PERNICIOSA ACTUALMENTE LA INFLUENCIA DEL CINE?—En relación con la influencia del cine sobre el público, se está en completo desacuerdo. M. Rudolf Arnheim (alemán), en su respuesta al cuestionario, entra en amplias consideraciones filosóficas y sociológicas, que tienden a establecer que el cine ha descendido rápidamente de las altas cimas en que un día estuvo, y donde a veces todavía se coloca, a los más bajos fondos y que, por tanto, su influencia desde hace ya largos años es más bien perniciosa. "Sus enseñanzas y sugerencias constantes llevan a ver falso, distraen la atención de lo esencial para concentrarla en lo vulgar y desprovisto de buen gusto—tal me parece ser el influjo más peligroso que el cine ejerce sobre el público. Se ha llegado al punto de que un espectador que acaba de ver un film como "Nuestro pan de cada día", de King Vidor—film que presenta con una evidencia casi indiscutible la instauración del colectivismo rural como la mejor manera de resolver el problema de la huelga—, torne a su casa con la impresión de haber contemplado una historia en la que una rubia coqueta trata en vano de birlarle el marido a una buena mujer. Y no me sorprendería que los muchachos de las escuelas comenzaran a sentir que en sus manuales de historia faltan las aventuras amorosas de los grandes personajes históricos, y que tales muchachos lleguen a creer que sus maestros les esconden maliciosamente lo más interesante".

No le falta por cierto verdad a esta humorística argumentación; pero es una endeble verdad. Que el cine debilita los problemas que presenta, más aún, que los falsea, es evidente; pero en cambio para ciertos problemas despierta un interés, que sin el cine, el público no llegaría a sentir. M. Rudolf Arnheim se pregunta, en seguida, si el cine no podría ser "considerado como un recurso para el nobilísimo intento de mejorar la existencia". Pero ¿no es esto ya exigirle demasiado? Vehículos de cultura más perfectos, como la literatura, el arte, las ciencias, realmente no han conseguido mucho en tal respecto, a pesar de lo que literatos, artistas y sabios, aseguran constantemente. Por lo demás, los cineastas tratan de exagerar las virtudes del cine.

EL CINE PUEDE SER LO MEJOR Y LO PEOR.—M. Alexandre Arnoux (francés), se mantiene en límites más justos. El cine, dice, no es ni "la abominación, la perversión de la inteligencia", ni tampoco una panacea que pueda acabar con todas las fronteras.

"El cine es un lenguaje de imágenes, con su vocabulario, su sintaxis, sus flexiones, sus elipsis, sus convenciones, su gramática... Como lenguaje, el cine tiene todos los vicios y todas las virtudes de éste; sirve a lo excelente y a lo peor. Los predicadores puritanos que lo condenan no ven su faz luminosa; los turiferarios que lo ensalzan, cierran los ojos neciamente ante su hemisferio oscuro. Todos ven una misma pantalla, pero cada cual recibe el mensaje particular que conviene a su naturaleza. De los perseguidos por la ley, mientras un espectador retiene el aspecto novelesco y desesperado, otro retiene sólo la inclinación al asesinato. Tal muchacho de corazón bien puesto, aprenderá del atleta el rigor corporal, la alegría y la moral del cuerpo; pero otro, de condición más ambigua, aprenderá la holganza, la posibilidad de sustraerse al trabajo regular. Sin duda no vemos en la pantalla sino lo que teníamos ya en los ojos. Es por esto por lo que no creo en esa propaganda con que se nos llena los oídos. No puede el cine convertir a nadie; no puede más que confirmar adictos que han renunciado ya a dudar. No pienso que el film soviético haya ganado un solo partidario al comunismo; pero lo que sí aseguro es que ha dado a los convencidos algunas imágenes preciosas, algunos talismanes contra las debilidades de la fe. Lo que ya es mucho".

Estas observaciones nos parecen muy justas. Sin embargo, M. Alexandre Arnoux reconoce que el cine puede modificar los espíritus y los individuos; sólo que no quiere darnos de esto más que un atinadísimo ejemplo, lo que lo lleva a escribir las divertidas y finas razones que siguen:

"¿Habéis notado cuántos niños de hoy imitan en sus juegos a Mickey, tienen el gesto astuto y el ojo escudriñador, los movimientos bruscos y finos, la chanza alegre, y una manera ratonil de reír y correr?"

"Puede que la Tierra termine como un animado dibujo mecánico y poético, donde participarán, mezclados al hombre, las plantas, los animales y las cosas. Mickey lucha a su manera contra la estrechez y el ahogo con que las masas nos oprimen y despersonalizan. Es Mickey, por ahora, nuestra única esperanza de libre simpatía y aventura cósmica; nuestra sola defensa contra el hermetismo doctrinal".

ELOGIO DEL DIRECTOR.—Con M. Alberto Consiglio (italiano) estos debates se ensanchan. No se trata ya únicamente de la influencia del cine, sino también de su papel intelectual. La intervención de este autor es abundante y se halla cuidadosamente fundamentada.

Para él, como para M. Arnoux, el cine es un lenguaje de generalidades más vastas que la palabra. Si las palabras en la actualidad están combinadas con el cine, no es ya sino con un valor adicional—observa Consiglio—: la sucesión de imágenes habla por sí misma y puede expresar a veces los más altos pensamientos. El autor expone después algunas consideraciones sobre la naturaleza del cine como arte y hace la afirmación de que el director de escena es un verdadero creador.

"Del cine como arte—asunto que podría suministrar material para un libro—diremos que aspira a un realismo siempre más verdadero y que, en tal sentido, tiene una tendencia idéntica a la del último Romanticismo y, en particular, de su literatura. El cine, en efecto, utiliza la experiencia de todas las artes, sin ser por esto transformación y adaptación de ninguna en particular. No sólo, sino que aun sobrepasa y perfecciona la técnica de todas las artes porque—según ya lo hemos dicho—permite a cada artista darnos una interpretación completa de su propia noción de la vida. Desde este aspecto superior, el cine es principalmente un arte de *metteur en scene*. Pero la autoridad de este director no excluye la aportación de otros artistas que contribuyen a la elaboración de una película, tales como el escenógrafo, el músico, los actores, el operador, el decorador, etc... Desempeñan todos una doble función: la propia y la estrictamente subordinada al conjunto del film, a su estructura, a su unidad íntima. El director es inventor y árbitro de esta unidad; unidad en que radica la poesía cinematográfica. En otros términos: en una película, los artistas subordinados al director son comparables a la materia prima, tal como ocurre con otros elementos inanimados: las luces, el sonido, los paisajes, los interiores, etc."

Precisar quién sea el responsable del carácter y la calidad de una obra cinematográfica, es asunto que se presta a muchas controversias actualmente. Muchos hay que difieren del parecer del criterio italiano, y, sin embargo, cuando una película es inartística ¿a quién va a acusarse si no al director? El mariscal Joffre contestaba con gracia

a los que negaban que hubiera ganado la batalla del Marne: "Efectivamente, puede que no la haya ganado; pero pude también haberla perdido".

DEL CINE COMO METODO EDUCATIVO.—En cuanto a la influencia del cine sobre el público, M. Consiglio no trata de negarla, pero opina que esta influencia no es tan importante como se cree. Políticamente es casi nula. Prueba de ello, la producción rusa que no convence sino a los ya convencidos. Desde un punto de vista moral, la influencia es dudosa, pues tal vez sea más bien la masa la que imponga sus maneras de sentir y de pensar al arte de la pantalla; socialmente la influencia se hace sentir un poco más; a veces es perniciosa, pero puede también ser buena.

"¿Dónde aprende una muchacha de pueblo a servir el té? ¿Dónde aprende el joven a arreglarse, a adquirir modales desenvueltos? Las muchachas que imitan a la Garbo ridículamente, en su tocado o en el mohín de sus labios, los jóvenes que portan en serie el breve bigote a la Menjou, nos incomodan, sí; pero ¿diremos que éstas son influencias negativas del cine? Efectivamente, acaso lo sean en un primer ensayo. Pero *errando discitur*. Esta imitación, ridícula al comenzar, acaba por servir para que la gente del pueblo adquiriera el hábito de cuidar de su arreglo, lo que ya es un aspecto importante del trato social.

EL CINE, ARTE TOTAL.—Viene en seguida un elogio ditirámico para el cine. Su autor es un francés: M. Elie Faure. No sería posible hallar nada más apasionado ni más entusiasta. M. Elie Faure, que era siempre todo generosidad de corazón y de espíritu, en ninguna parte menos que aquí ha regateado su admiración. Ni una sola nota crítica. Ni la menor salvedad. Exaltación total, del principio al fin. A tal punto, que uno llega a sentirse un tanto incómodo y a preguntarse si no se defendería mejor la causa del cine con una poca mayor circunspección. El tono se nos da desde las primeras líneas: "Ya se trate de buenas o malas películas, de una producción novelada, científica o documental, todo observador inteligente no podrá menos que hallar en el cine los elementos característicos de un arte absolutamente original. Y, nótese bien: esto ocurre en el mismo momento en que culturas muy diversas parecen haber agotado ya sus formas de expresión". De donde el autor deduce que el cine es el mejor medio de expresión cultural del porvenir, y, acaso, el único medio. Pocas líneas después llega esto a ser afirmado implícitamente, cuando M. Elie Faure nos asegura que el film es una sinfonía y una catedral y elogia, vertiginosamente, sus cualidades plásticas, poéticas, filosóficas; todo lo que el cine es, en una palabra.

EL CINE, UNA CATEDRAL.—El discurso de M. Elie Faure es verboso y se halla construido sin plan. Las repeticiones son en él numerosas, por

falta de una línea directriz. Esto nos impedirá ahora mostrar claramente el camino que sigue el pensamiento del autor. Encontramos preferible señalar unos cuantos fragmentos que nos parecen esenciales.

"El cine presenta, efectivamente, todos los caracteres sociales que la arquitectura cristiana de la Edad Media—diré, tomando el más reciente ejemplo de un esfuerzo de expresión que yo calificaré de sinfónico.

"Como esa arquitectura, el cine es anónimo. Como ella, el cine se dirige a los espectadores de toda edad, de todo sexo y de cualquier país por la universalidad de su lenguaje y por la diversidad de lugares en que un mismo film es o puede ser proyectado. Como aquella arquitectura el cine no puede dirigirse sino a sentimientos que, por generales y simples, puedan tocar inmediatamente la unanimidad de los espíritus. Los medios de aquélla son iguales a los de éste; quiero decir que casi todos los oficios colaboran, o pueden colaborar, en la arquitectura y en el cine; de un lado el escultor y el albañil, el obrero y el vidriero, el plomero y el herrero, el imaginero y el maestro de obras, y, de otro, el modisto y el decorador, el electricista y el fotógrafo, el figurante y el maquinista, el escenógrafo y el actor. Por último un bello film, merced al carácter musical de su ritmo y a la comunión espectacular que exige, puede ser comparado con el "misterio" que llena las catedrales de una multitud venida de todos los puntos de la ciudad y de la comarca.

A esto séguense consideraciones estéticas sobre la identidad entre la composición de los films y la escultura decorativa; paralelismos entre el film y la pintura de los grandes maestros, entre el arte de Velázquez y "*La marca del zorro*", el arte de Goya y "*Las noches de Chicago*", y otras cosas no menos sorprendentes. Según M. Elie Faure el cine puede hacer todo: poesía, ciencia, teatro y, por último, técnica. Pero el autor insiste especialmente sobre la necesidad de una concepción puramente visual, en el cine, diciendo que fracasar en este aspecto sería traicionar el arte de la pantalla, cuyo fin principal es impartir a todos la educación de las facultades visuales.

TECNICA.—Los estudios que vienen a continuación son más modestos; a menudo no llegan a tratar del papel intelectual del cine. M. Umberto Barbaro (italiano) nos habla del cine sin actores, esto es, nos hace ver cómo la sucesión de las imágenes, despojada de toda expresión humana particular a la acción, por su mero proceso, puede llegar a lo dramático o a lo cómico. Y nos da como prueba la experiencia realizada por Pudovkin, experiencia que consiste en mostrar, inmediatamente después de un rostro inexpressivo, una escena cualquiera en la cual este rostro tomará en nuestro recuerdo un carácter de emoción particular.

Para los americanos Walt Disney y Morkovin, el cine no tiene influencia directa sobre el público. Para G. M. Pabst (austriaco) el cine se resiente, sobre todo, de no poseer más que un papel intelectual restringido; sin embargo de lo cual es para este autor el medio de expresión más poderoso que puede darse.

Merece la pena que nos detengamos a considerar un poco la última contribución, la de M. Fayette Ward Allport (americano). Se nos habla en ella de los grandes productores del otro lado del Atlántico, en sus relaciones con la opinión pública. Y se nos informa, con todo pormenor, de los grandes miramientos que tales productores tienen para el público. Resulta que sus mayores preocupaciones son las de no chocar con las multitudes y no influenciarlas de un modo ni de otro. Este breve manual de comerciante moralista nos parece verdaderamente divertido. Vemos hasta dónde el deseo de vender a un público más vasto puede conducir al más insincero y más estrecho de los puritanismos.

...Y MORAL.—Dejemos a un lado los comentarios hechos en relación con los films documentales y de información. Si los films recreativos carecen de influencia es, precisamente, porque procuran tenerla. Las sociedades de producción y de distribución se han puesto de acuerdo desde hace tiempo para no ofrecer al público nada que pueda incitarlo a sentir o a pensar de otro modo que como siempre ha sentido y pensado. La moral aplicada es la moral corriente; el ideal artístico ofrecido es el que comúnmente se acepta. "La función única del cine es únicamente la de recrear. Es este un hecho que no debemos perder de vista en ningún momento, de la misma manera que debe recordarse siempre el error en que incurriríamos si creyésemos en la propaganda por el interés que despiertan en nosotros los valores sociales". Y he aquí, sin duda, la razón de que King Vidor haya realizado sus mejores films, como *Nuestro pan de cada día*, con la colaboración de las grandes sociedades.

Pero M. Allport piensa de otra manera y opina que estos principios son superiores y de una gran calidad espiritual. La posición del film americano, con respecto al público, puede, dice él, ser parafraseada como sigue: "que la pantalla permanezca accesible en todo tiempo a los valores sociales constructivos e inaccesible al proselitismo y a los prejuicios". Y poco después, el autor nos hace saber que esta posición es mantenida siempre en los Estados Unidos, desde el momento en que antes de ser presentados los films americanos son revisados y aceptados por las asociaciones cívicas siguientes: The General Federation of Women, Young Mens Christian Association, Boy Scouts of America, California Congress of Parents and Teachers, American Library Association, y la International Federation of Catholic Alumnae. Como se ve, M. Allport es, decididamente, un humorista.

Lástima que este estudio venga como conclusión de la obra, pues puede quitarnos la esperanza en que el cine llegue jamás a alcanzar esa fuerza que trastorna las ideas y los sentimientos vulgares, esa fuerza, gracias a la cual una expresión llega a tener su verdadero alcance intelectual. Felizmente en América, como en Europa, no está ya el cine tan maniatado por la común moral pública. Y así, particularmente en Francia, varios de los últimos films realizados ahora son de una audacia de espíritu que arrastra al público por menos trilladas sendas.

Rehabilitación del Barroco

Por LOUIS GILLET

HACE treinta o cuarenta años, el término barroco era usado todavía por los críticos de arte en un sentido un tanto despectivo, como uno de esos epítetos, vagos por lo demás y de etimología insegura, que traen consigo un matiz de reprobación. Era una de esas palabras un tanto deprimentes, que implican, sin que sepamos bien por qué, una acusación de mal gusto.

El arte barroco, la pintura barroca, participaban del descrédito bastante calumnioso en que habían caído el estilo y la moral jesuíticos, con los cuales era emparentado; estos términos englobaban en un desprecio inexplicable todo el pensamiento del mundo latino y católico posterior a la Reforma de Lutero, es decir todo lo que provenía de Roma y que había rechazado el principio moderno de libertad de conciencia.

Desde entonces las cosas han cambiado bastante. No se habrá olvidado aquella *Mostra* de Florencia, en 1922, que en cierto modo fué el manifiesto de una reacción, y que se propuso rehabilitar dos siglos de la pintura italiana reprobados y caídos en descrédito.

Este hecho se repitió en ocasión de las memorables exposiciones italianas de Burlington House y del Petit Palais, en donde, no sin cierto snobismo, el público se deshizo en elogios ante Guido y Sassoferrato; adoró lo que desdeñaba la vispera; se dedicó a exaltar lo que hay de más insípido y "cromo" en el arte italiano. El gusto por el barroco dejaba repentinamente de ser inconfesable; no inspiraba ya rubor, de la misma manera que, en música, tras el hechizo wagneriano, se volvía a las delicias del *bel canto*. En Viena, en Francfort, se fundaron por esa época museos dedicados al barroco; las obras más discutidas del rococó, las engañosas y perspectivas aéreas del

P. Pozzo, las arquitecturas extravagantes del P. Guarini, los caprichos de Churriguera, la columna triunfal de mármol del Grabmarkt, en Viena... encontraron aplausos y aprobación.

Desde hace unos veinte años, Eugenio d'Ors ha sido no solamente el testigo sino uno de los más ingeniosos promotores de este cambio de rumbos, iniciado, antes que por d'Ors, por Franchetti, Strzygowsky y por el inolvidable Marcel Raymond. Hay que convenir, sin embargo, en que se ha ido más lejos: el singular auge favorable al barroquismo ha venido a coincidir, andando el tiempo, con el movimiento de la postguerra, con el torbellino de un mundo desquiciado donde entraban, a la vez, mil cosas incongruentes: el jazz, el arte mexicano, el arte negro, el cubismo y los ballets rusos, esto para no hablar de los numerosos descubrimientos efectuados en las excavaciones del Asia Menor y de la Mesopotamia, así como en Creta y en el Turquestán. Todo ello contribuyó a modificar notablemente nuestra noción del arte. Se deshizo por todas partes nuestro concepto de lo bello fundado sobre cierto humanismo y sobre un conocimiento artístico limitado al mundo mediterráneo (y a la historia de una pequeña parte de este mundo). El resultado fué cierto desorden propicio a una multitud de combinaciones nuevas y disociaciones y asociaciones imprevistas, en medio de las cuales el barroco dejó de suscitar escándalo y de presentarse como una monstruosidad. Lejos de ello el barroco parecía ser el punto de confluencia de todas las cosas permitidas (en una época, por lo demás, en que casi ninguna manifestación de arte quedaba excluida). Por el contrario, la roca del Acrópolis parecía amenazada de aislamiento, por no decir, de quedar sumergida bajo esta ancha marejada.

Cierto que ya hubiera podido presentirse algo de todo esto. Basta recordar el museo de Bergamo. Si se piensa que los monumentos antiguos que fueron exhumados en el siglo XVI eran ya obra enteramente barroca, a nadie le sorprenderá entonces el giro que tomó el Renacimiento a partir del instante en que, para desventura nuestra, se hizo "el descubrimiento de la antigüedad". Tal fachada de Millet del siglo segundo o tercero anteriores a nuestra Era, tiene ya todas las características de una fachada jesuítica. Roma no conoció jamás otro arte que esta arquitectura híbrida y compuesta, nacida de una mezcla de diversos órdenes y de un maridaje bastante impuro de la Grecia y el Asia. Vitrubio, cuyo libro fué estimado como la Biblia del gusto clásico, no es sino el teorizante de esta mescolanza bastarda y, más que a medias, oriental. Basta ver lo que queda hoy del *Forum* y la afinidad indudable entre las antiguas ruinas y las fachadas de estas dos iglesias de Borromini, para reconocer que, en realidad, no son dos aquellas ar-