

importancia, salen de vez en vez, a muy diversas ciudades y villas del país, caravanas de diablos, ya a participar en la celebración de una fecha cívica, o ya a holgar en una festividad religiosa. Para actuar en ambas manifestaciones, tienen dramas, comedias y diálogos de muy fácil interpretación.

Existen en la ciudad antes nombrada numerosas agrupaciones de diablos de vida ya larga y convenientemente organizadas, y, es tan grande ya la popularidad que han alcanzado no sólo en Bolivia, que una caravana de diablos se preparó expresamente para concurrir como invitada de

honor, al fastuoso e incomparable carnaval de Río de Janeiro de 1953.

Por cierto que, constituye un espectáculo un tanto raro, que permanece grabado por largo tiempo en la mente, la aparición súbita de una comparsa o caravana de sesenta o más diablos, en correcta formación, precedida por una banda de música, que ejecuta exprofeso partituras hartamente exóticas. A la cabeza de la columna marchan con bastante garbo Satanás y Lucifer y el arcángel San Miguel. A éstos les siguen los hijos del averno, portando cada uno la respectiva matriaca de madera, cuyos sonidos

estridentes no guardan armonía con los aires que deja escuchar la murga. La singular rareza de los valiosos disfraces y la profusión de cuentas de vidrio y mostacillas de relumbrón que los adornan, —que en tiempos remotos eran pepitas de oro, diamantes y esmeraldas—, el tintineo ininterrumpido de las monedas adheridas al peto y polle-rín, los movimientos rítmicos ejecutados con toda uniformidad, y, sobre todo, esa solemnidad ficticia o verdadera con que cada diablo cumple su cometido, dan al cuadro infernal un atractivo sin igual.

Para las clases populares de es-

ta parte del continente, la presencia de una legión de diablos, es un acontecimiento que trae consigo un inimitable jolgorio de un fuerte colorido nacional, y que muy bien puede considerarse como una de las manifestaciones más típicas del folklore boliviano. De ahí que las muchedumbres, encendidas con el fuego de un entusiasmo excepcional y único sigan cautivadas y absortas a las caravanas diabólicas aplaudiendo sus menores movimientos, porque saben que los seres sobrenaturales que las forman mantienen latente y transmiten, generación tras generación, las tradiciones de sus antepasados, y que cuatro siglos de crudo vegetar no han sido suficientes para borrar costumbres, prejuicios y supersticiones que la conquista nos dejó como herencia.

La Paz, Bolivia. 1953.

Por Carlos FUENTES

LOS grandes creadores cómicos —y René Clair merece el rango— son quizá los más trágicos de los creadores. Porque, creyentes de la libertad, permiten a sus hombres decidir, y en seguida, les presentan la cuenta. Todo escoger —dicen Chaucer, Cervantes, Swift— implica pagar, sacrificar, abandonar. Y René Clair, con ellos, es creador cómico, trágicamente cómico: comete sus crímenes sin derramar sangre. Condena a la vida.

Clair inició su carrera en el cine cuando el *avant-garde* se disponía a cometer impúdicos actos inestéticos y a revelar secretos, que, al hacerse del dominio público, acabarían por autosuicidarse. Si el *avantgardismo* cinematográfico pecó por falta de meta, su virtud fué haber originado un ambiente de libertad. Clair supo aprovechar este clima, y dotarlo de brújula. El espíritu de independencia creadora que distingue a la mejor obra de Clair —y al cine francés en general— encuentra nueva expresión en *Les Belles de Nuit*. Las películas de René Clair —*El sombrero de paja de Italia*, *El Millón*, *A Nous la Liberté*— son todas, en el fondo, cantos a la libertad y al goce del espíritu. Declaraciones de Derechos Humanos impresas en celuloide; y *Les Belles de Nuit* viene a añadir un artículo: la libertad para soñar.

Los personajes de Clair saben, con imaginación y alegría, hacer todo aquello que no debería estar prohibido; sus revoluciones van dirigidas contra la pedantería, la costumbre anquilosada, la hipocresía y el abuso. Armado de un sentido filosófico del *reductio ad absurdum*, basta a Clair un ligero movimiento de cámara para reducir a sus debidas proporciones la pompa y la circunstancia. En *Les Belles de Nuit*, aprovechando el intersticio del sueño, Clair se remonta al pasado en busca de la vida y en rechazo de los clisés, la patriotería, la men-

EL CINE



Escenas de la película "Reina de Espadas".

tira con todos sus disfraces. Porque éstos mueren y aquella permanece, Clair, y su protagonista (Gérard Philipe) llegan al telón de su historia con aparente optimismo y envidiable serenidad. Hélas! Más ha valido contemplar el torso magnífico de Gina Lollobrigida, que batirse por *La France* a fin de civilizar bereberes. Aparente he dicho: Clair acaba de condenar a su héroe, le ha permitido conocer la vida, le ha negado la ruta y la libertad del sueño. *Ainsi soit-il.*

-- --

Observación de un espectador al abandonar la sala donde se desarrolló el proceso de canonización de Henri de Toulouse-Lautrec: "Esta es una película sobre un enano que además pintaba, y no sobre un pintor que además era enano."

-- --

Dos brillantes cintas inglesas —*El paria de las islas* y *Reina de espadas*— nos sitúan frente al problema de la adaptación, de la novela, al cine. A veces, ocurre pensar en el arte cinemato-

gráfico con las palabras de Montaigne: *Tandis que tu as gardé silence, tu samblois quelque grande chose*. El cine mudo, dejado a sus propias fuerzas, hubo de inventar medios de expresión *ad-hoc*: el Cine con C mayúscula, quedó escrito por Eisenstein, Chaplin, Flaherty, obligados a fijarlo todo —relato, emoción, belleza— mediante imágenes en movimiento. Al cobrar la fábula, el cine tuvo que asumir funciones ancillares, abreviar en manantiales literarios, con éxito desigual. La dificultad, obviamente, consiste en lanzar a un elemento ajeno obras construídas con las aletas propias a una natación definida. ¿Qué caminos ha escogido la cinematografía para trasladar, al pez, del mar a una piscina? Admitimos la santidad inviolable de buen sector de la novelística (piénsese, por ejemplo, en Joyce o Dostoievsky; aún la más acertada de las versiones filmáticas de *Crimen* y *Castigo* —la francesa— se estanca, necesariamente, en la intriga policial, pasa por alto el pivote ético de la novela, el valor simbólico de los personajes, la íntima ligazón de la conducta de Raskolnikov con

la vida rusa). El cine ha pretendido burlar esta barrera por la puerta falsa de la pura trama, del simple acontecer externo: si la novela es crecimiento interno, el cine se contenta con una labor de pastiche o de acarreo: de ahí, fracasos como la *Anna Karenina* de Duvivier o la reciente *Madame Bovary* con Jennifer Jones: el adaptador ha filtrado para el cine los elementos más "sensacionales" de la novela, ha emprendido sin tapujos la confección de un producto bastardo que, posteriormente, engendrará comedias musicales, adaptaciones radiofónicas, discos LP, funciones de títeres y "Ice Follies" (tal ha sido, en los EE. UU., el curso seguido por la sufrida *Carmen* de don Próspero Merimée, la *Doma de la Bravía* de Shakespeare, etc.) El cine ha de ser cine, y no teatro o novela, pues de lo contrario, se corre peligro todavía mayor: que la literatura —oh, Dos Passos— intente convertirse en cine.

Sin embargo, pensamos que la tercera vía es la más adecuada: la recreación de la obra literaria, al través de la sensibilidad del director, y con los elementos

plástico-dramáticos propios del cine. Esta ha sido la ruta marcada por John Ford al llevar a la pantalla obras de Steinbeck y Caldwell, la escogida por David Lean para Dickens, por John Huston para Stephen Crane, y la que, en esta ocasión y con acierto notable, ha empleado Thorold Dickinson, director de *Reina de Espadas*.

Estamos frente a un verdadero ejemplo de recreación cinematográfica: la trama de la *Pikova Dama* de Pushkin se encuentra, en su esencia, fielmente trazada, pero la fuerza de la película se finca en una soberbia construcción de ambiente mediante imágenes. Nos encontramos, plenamente, en el campo de lo cinematográfico: sabemos que el mero relato nada significaría sin el diseño plástico, el corte y la intención impresos por el director. Dickinson sabía que, si en la novela bastan, para mantener el interés del lector, el ca-

decrépito de la Condesa, una carta de baraja, bastan para indicar la presencia viva del personaje, físicamente ausente.

Desde luego, el perol mágico de Pushkin se apagó a los pocos días de su exhibición, para ser sustituido por la tres veces amenazante limonada de Catita plus Tin Tan plus Tun Tun: efectivamente, *Dios los cría*... Todo espectador deseoso de encontrar en el cine algo más que una ocasión para consumir palomitas de maíz, debe seguir la pista de este film excepcional.

Carol Reed, al hacer la traducción cinematográfica de *The Outcast of the Islands* de Joseph Conrad, sabía que el cine no puede transmitir las extrañas y ricas cadencias de la prosa de un polaco que aprendió el inglés a los 26 años. Si en esta textura del lenguaje se apoya, en última instancia, la construcción psicológica de Conrad, Reed decidió servirse por partes iguales de su

su sentido en la pantalla? En tanto desea, simplemente, copiar y exponer las líneas en bruto de la novela, no. En cuanto echa mano de un lenguaje cinematográfico, sí. Al final de cuentas, pues, resulta que la fidelidad, sin más, al novelista, resulta contraproducente: la intención de Con-

al sentido, muy a la Sibelius, con que va pintándose el paisaje; al proceso acumulativo de visajes y murmullos; a la preñez creciente del clima dramático, hijo de la imagen; al excelente cuadro de actores —Wendy Hiller, Robert Morley, Ralph Richardson, y, masticando el bocado más sabroso pero más expuesto al fracaso, Trevor Howard— que en uno o dos momentos, con otras tantas actitudes, logran comunicar la verdad de sus respectivos personajes: es sobre todo en estas instantáneas de autorrevelación donde brilla la mano de Carol Reed.

Falta, sin embargo, la compasión de Conrad por sus hombres, compasión que sólo el gran artista logra comunicar —y que en el cine, sigue siendo monopolio exclusivo de Charles Chaplin.

La fórmula hollywoodense para el futuro parece ser "Sex and Bible". A las sensacionales *liaisons* de Sansón y Dalila, David y Betsabé, han sucedido estas de Rita Salomé y el centurión de rigor; mañana, todo parece pronosticar tórridos, super-colosales, niagarescos "romances" a base de la Magdalena, Judith o la mujer de Lot (título: "Mr. Lot Goes to Town"). Esta *Salomé* que acabamos de admirar en una pantalla panorámica que, significativamente, corta las cabezas de los protagonistas, nos pone a pensar, no sin melancolía, en pasadas grandezas: pobres Judith Anderson (¿qué opinaría Eurípides de su gran intérprete?), Cedric Hardwicke (oh Shaw, oh Shakespeare), Charles Laughton, William Dieterle (*Pasteur, Zola, ¿dónde estáis?*), Alan Badel (*Romeo, Romeo, wherefore art thou?*); y Rita Hayworth, que sin duda faltó a la obligación de visitar La Mecca: he aquí la venganza de Alá.

Día de fiesta para los cazadores de gazapos (de la "soberanía" en boca de Herodes Antipas para adelante); día de luto para la Biblia y el cine. Pesada, indigesta, *Salomé* habla en parlamentos con sabor a acuse de recibo, desprovistos de toda intención hermosa, graciosa o dramática. La señora Hayworth, apurando un falso acento inglés, hace un berrinche cada vez que algún romano la tilda de "bárbara", y en ocasiones parece estar a punto de sacar su radio-pulsera para comunicarse con Dick Tracy, que imaginamos sería el único ser sobre la tierra capaz de salvar al Bautista de su predicamento. Con asombro ingenuo, aprendemos que Cristo hablaba con voz de locutor de viajes narrados a la Fitzpatrick. Con seguridad, afirmamos que ni el santo Bálsamo de Fierabrás puede remediar la catástrofe de esta *Salomé* con acento mal puesto.



Otras escenas de la misma película.



rácter y sus situaciones, en el cine es preciso añadir un elemento: el ambiente, visual y auditivamente captable: todo en esta *Queen of Spades* —la espléndida música de Georges Aluric, el equilibrio entre las caracterizaciones de Anton Walbrook y Dame Edith Evans y la dirección, el suntuoso ropaje material de la cinta (reminiscente de las mejores épocas del cinearquitectónico alemán) — se estructura con el propósito de crear una atmósfera de fantasía y horror que, más que invitar, obliga al espectador a penetrar sin reservas a un mundo vibrante de misterio y brujería. *Reina de Espadas*, obra maestra de un estilo cinematográfico que nace con *El gabinete del Doctor Caligari*, alcanza momentos clásicos de terror puro: la muerte de la Condesa Ranevskaya, sus funerales, la calosfríante escena en que el fantasma de la anciana comunica su secreto, post mortem, al capitán de ingenieros. El hallazgo eisensteiniano de *pars pro toto* es utilizado con sentido macabro por el director Dickinson: el ruido del andar

gran oficio de director y del "argumento" conradiano: lo que no definió fué hasta qué punto el desentrañar el sentido de la novela corría de parte del director, y hasta cuál, de una simple narración de hechos. Conrad —dice un crítico británico que escoge sus temas como Robert Louis Stevenson y los escribe como Henry James, comparación que no beneficia ni a Conrad, ni a Stevenson, ni a James— ventila en sus novelas una idea central: el hombre anhela la felicidad y, en todas partes, sólo puede crear dolor; aún aquél que conoce y quiere la virtud, a la postre se ve traicionado por su egoísmo, inevitablemente sofoca sus impulsos nobles, y daña a sus semejantes: el hombre sigue siendo el lobo del hombre. En *El paria de las islas*, esta fatalidad dañina encarna en Willems y es observada a través del proceso de desintegración moral del "hombre blanco" en el trópico. ¿Logra Reed —y no se trata aquí de las intrigas simplistas de *El tercer hombre*, resueltas en prodigiosa elegancia de florete— atenido a estas ideas de Conrad, plasmar

rad —y el valor de la película— saltan a la vista en cuanto Reed decide crear aquel ambiente de perfumes concentrados en que pueda dibujarse el paisaje, natural y humano de las Indias Orientales y el paria, Willems. No, Reed no cae en la tesis: simplemente baraja en demasía la literatura con el cine. Creemos, sin embargo, que en esta ocasión triunfa el cine: lo que *El paria de las islas* logra expresar, lo dice fundamentalmente gracias