

La alborada —Pablo Picasso

y especialmente por españoles, el cuadro de Picasso corrobora que este genial artista es lo más grande que se ha producido dentro de ella. Sin embargo, hubiera sido necesario dar alguna idea de la "escuela" con obras de Braque, de Matisse, de Rouault, de Dufy y otros. Era de esperarse que el "arte abstracto" que sin duda es una corriente importante de la pintura francesa actual, estuviera más ampliamente representado y, por otra parte, que artistas como Du Buffet y el otro Buffet, estuvieran presentes. En suma, si la idea era mostrar solamente las últimas corrientes del arte francés ¿qué hacen allí Chagall y Tanguy y el mismo Picasso? Por otra parte, si se trataba de la "escuela de París" y de sus consecuencias ¿por qué junto a Chagall no están Braque, Matisse, Rouault y Dufy, en serio, y otros?

Lo heterogéneo de la exposición no permite al público darse cuenta qué es lo que de veras es el arte francés actual. Un defecto de la misma es la falta de fechas en las etiquetas de los cuadros, pues sin ellas hay momentos en que uno piensa estar en una exposición del Grand Palais de hace muchos años. Mas sin considerar lo que nos hubiera gustado ver de la pintura francesa, muestras siquiera que apoyaran lo demás, tal como se nos presenta a la vista la exposición y las corrientes actuales, resulta desequilibrada, pues dominan los cuadros de expresión figurativa y no hay suficientes obras de "arte abstracto", o más propiamente dicho "no objetivo", por ejemplo, Manessier no puede estar representado convenientemente sólo por medio de un pequeño cuadro. Quizá los equívocos provienen del título: *Exposición de Arte Francés Contemporáneo*, pues el público espera ver lo que no se encuentra allí. Ciertamente el cuadro de Soulages demuestra la altura a que puede llegar el arte, más que "abstracto", "no objetivo", pues esta diferencia hay que tenerla en cuenta; el ritmo creado por este artista en una sabia composición en tonos solemnes produce el mejor efecto; es magnífico.

El gran cuadro de Picasso es importante dentro de la obra del pintor y es el mayor de una serie en que desarrolló el tema,

hasta llegar a esta conclusión. Las dos mujeres, el espejo a la izquierda, el interior de la habitación, todo sugiere uno de esos raros momentos de intimidad en que hasta la música queda quieta (aunque se lleva por dentro), en que el espejo no refleja nada; es algo así como la suspensión del tiempo, de la reflexión — de todo; no queda sino el abandono de la carne yecta. Construido con fina y complicada geometría y en tonos severos, resplandece el desnudo sobre el diván. Es una obra rotunda y clásica por su aplomo, por su serena grandeza. Es, quizá, la obra más importante de Picasso después de "Guernica" hasta ese momento, mayo de 1942, es de-

cir, del período de la guerra, si bien hay que considerar la que hizo dos años después: "La casa de Charnel" (1944), y que dejó inconclusa.

Si fijamos nuestra atención en dos obras, la de Picasso y la de Soulages, podremos darnos cuenta precisa de lo que es el arte de la pintura cuando alcanza los más altos niveles, según sus propósitos. El cuadro de Picasso no sólo produce de golpe una emoción positiva, sino que a manera que se le contempla va sugiriendo una rica serie de sensaciones e ideas hasta completar una imagen eidética de la intención del artista, que se corrobora con la perfecta expresión que le dio. El cuadro de Soulages también produce una emoción positiva, de tono grave, dramático, y después no queda sino interesarse por sus formas. Es decir, que la expresión abstracta de Picasso, con símbolos, es tanto más amplia y rica en significaciones concretas, mientras que la expresión no objetiva (porque no se propone considerar imágenes de la realidad visible, ni como punto de partida siquiera), si bien produce un efecto es tanto más limitada justamente por evitar la relación con el mundo objetivo. Este cuadro produce la sensación de *lo dramático* (en sentido universal e intemporal) ... y punto. El de Picasso produce la sensación de la intimidad y es una reflexión sobre un sentido de la existencia en un momento dado, todo lo fugaz que se quiera, pero profundo, rico en significaciones e intereses vitales, circunstanciales, filosóficos e históricos; expresa lo particular y es universal.

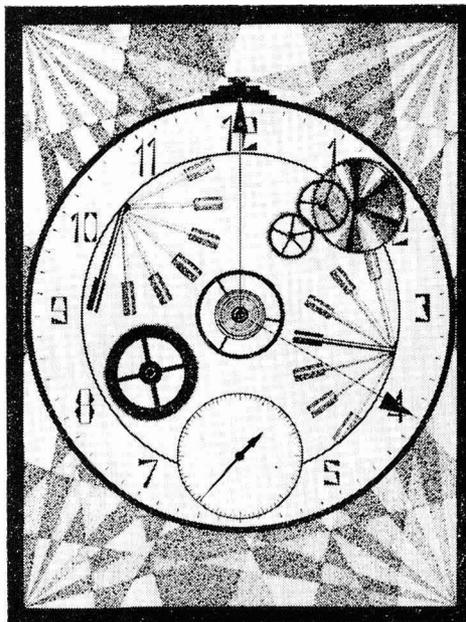
En resumen, esta exposición, a pesar de las dos obras anteriores, deja desconcertado al público, los conocedores quedan insatisfechos y no acaban por comprender cuál fue el criterio que se tuvo para su organización. En todo caso es un gusto y una lección ver el cuadro de Picasso y el de Soulages.

## E L C I N E

### CRONOS O LA CUARTA DIMENSION DEL CINE

Por C. V.

Dibujos de Constance HACKER

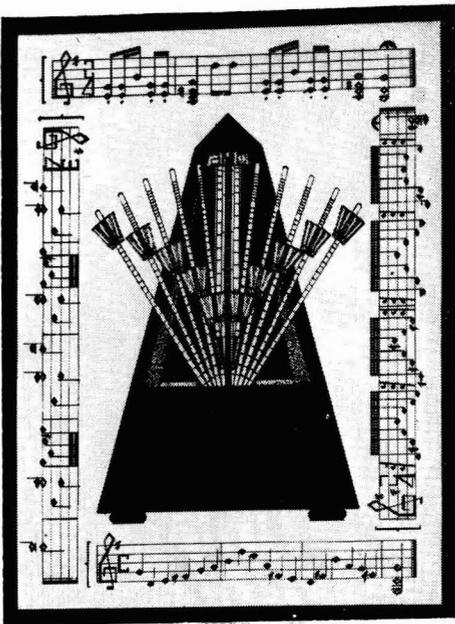


EL CINE en apariencia es un arte que se desarrolla en tiempo y espacio, sucesión de imágenes espaciales que se proyectan durante un "tiempo" sobre una pantalla.

La imagen cinematográfica difiere de la pictórica y de la escultórica por el tiempo variable de su duración.

La imagen plástica se distingue por ser más o menos invariable y duradera, independiente del tiempo, incluso la de la fotografía, mientras que la del cine varía a voluntad del artista de la cámara engendrando geometrías de existencia efímera, según el efecto que se quiere producir.

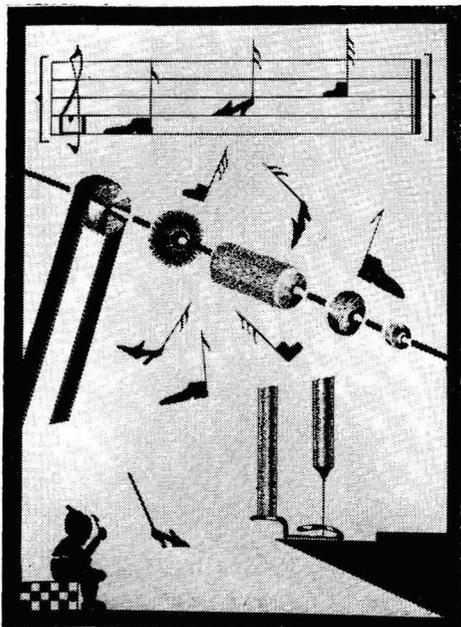
Su dependencia al tiempo es lo que le confiere a la imagen cinematográfica su peculiar condición casi humana. Sin ésta el cine sería un arte de geometría pura, imposible mosaico carente de calor humano. El tiempo humaniza al cine hasta el grado de ser la más real de las artes. Pierre Mac-Orlan opina: "El cine nos permite traducir de manera más fiel la psicología de nuestra época. Podría incluso decirse que el arte cinematográfico ha surgido de manera instintiva, a fin de proveer a nuestra época de su medio de expresión adecuado".



Al referirme a la realidad del arte no pienso en la social y psicológica. Aunque el cine es capaz de "retratar" como ningún otro estas realidades, no por esto es realista, sino por ser el medio más eficaz para crear la ilusión de realidad.

El cine es el artificio más efectivo para reproducir experiencias vitales, debido a esta cualidad de inmediato conquistó el favor del gran público. Desde el primer momento superó al teatro por su capacidad para introducir al espectador detrás del séptimo velo de la existencia. Para el cine no hay secretos, muestra la vida en su máxima desnudez, permite el contacto de espectáculo y espectador a través de un medio impalpable: luz y sombra que se animan al influjo del espíritu creador del artista. Con un mínimo de materiales permite un máximo de aprovechamiento de la materia artística. René Clair dice: "¡Sombras queridas! Han creado en nosotros una forma de amor que nadie conoció antes de descubrirse el cine... La pantalla nos abre una puerta inmaculada, tras la cual todo cuerpo de tres dimensiones nos parece imperfecto".

El monólogo interior es el medio más activo con que cuenta la novelística moderna para crear la ilusión de realidad, porque produce en el lector la impresión directa y libre del transcurrir de la corriente del pensamiento. Si observamos un ejemplo muy destacado en que se emplea este artificio literario, el *Ulises* de



James Joyce, nos daremos cuenta del parentesco de esta obra con el cine, de su característica yuxtaposición de imágenes para producir un efecto plástico, de su cámara lenta que imita la corriente del pensamiento, de su *close up* sobre la mente de Bloom y demás personajes, de su pantalla panorámica que refleja la existencia múltiple de la ciudad de las prostitutas. Pero *Ulises* a pesar de su eficacia expresiva no es popular. Su lenguaje intrincado y culto es una barrera para las masas. "BRONCE Y HIERRO OYERON LAS HERRADURASHIERRO, ACEROSONADO".

Ni el monólogo interior de las novelas más accesibles es tan popular como el cine. Entre la palabra y la imagen el público siempre se decide por la última. La imagen ofrece una representación más directa y menos intelectual, y cuando está auxiliada por el factor "tiempo" alcanza su cuarta dimensión.

Los teósofos han afirmado que el tiempo es la cuarta dimensión del espacio. Esto es cierto, al menos para el cine.

El cine representa, hace visible un monólogo interior perfecto, no necesita anotaciones literarias para ser comprendido, por medio de imágenes comunica un mensaje directo a la sensibilidad. Paul Valéry piensa que "debería existir un arte de cine puro, de un cine que operase con sus propios recursos. Este arte debería oponerse al teatro y a la novela, que sobre todo son artes de la palabra".

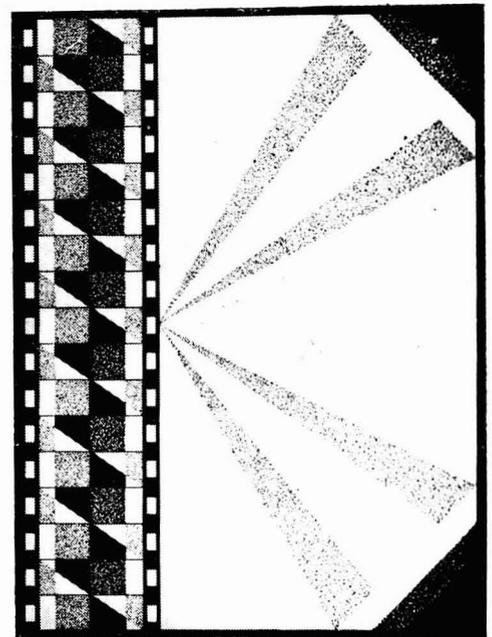
Al cinematógrafo por su capacidad para retener y acelerar el ritmo de la vida le es posible recrear todos los *tempos* que se dan en el espíritu. Mientras que *Ulises* sólo puede retratar en cámara lenta la existencia de Dublin, y su resultado es dudoso cuando pretende reproducir la ágil simultaneidad de la vida; en cambio el cine presenta imágenes en casi todos los tiempos existentes, al menos los de la música y muchos *tempos* emocionales, como lo demuestra Walt Disney en su *Fantasia* con una serie variadísima de sinestesias, en la que se confunden el color y el sonido.

La mayoría de la crítica cinematográfica parte de bases falsas, juzga las películas desde un punto de vista literario, teatral, sociológico, psicológico, y desde otros muchos ángulos, menos desde el propiamente cinematográfico. Jean Cocteau, comprometido con infinidad de disciplinas, no deja por esto de reconocer la independencia del cine: "El cine está en un callejón sin salida. El primer día, desconcertado por el nuevo invento, se puso en marcha con un error: fotografiar el teatro. Poco a poco se ha ido transformando en teatro cinematográfico, pero jamás en cine puro. Los progresos serán siempre nefastos. Conforme avancemos —relieve, color, voz— iremos hacia un cine tan pobre como el teatro actual. Al fin de este callejón sin salida, sobre ese muro que los jóvenes habrán de arruinar, está como excepción perfecta de ese error, *Vida de perros* de Chaplin. *Caligari* es el primer paso hacia un defecto más grave: limitarse a fotografiar unos decorados excéntricos, en vez de ser la cámara quien verdaderamente nos ofrezca algo sorprendente".

Cuando un crítico dice que una película es lenta, tenemos la plena seguridad de que se refiere a la sucesión de las imágenes en la pantalla; pero tampoco se debe juzgar el cine como si fuera un ballet. Dejando a un lado la diferencia

que existe entre *Las zapatillas rojas* y *Los cuentos de Hoffmann* y una zarzuela de Hollywood, reflexionemos que la cámara no es un simple espejo que retrata el movimiento, sino que imprime movimiento a la materia estática, y alcanza mayor efecto al contrastar lo animado y lo inanimado.

Si hablamos con rigor debemos afirmar que el tiempo sólo actúa dentro de la mente, y que la cámara sólo trabaja en el espacio. Al catalogar el cine como arte espacio-temporal hay que tener en cuenta que la duración de las imágenes en la pantalla es un artificio, como cualquier otro, para producir ilusión de realidad. El *tempo* de una película es cosa mucho más complicada, pues, que el ritmo con que se mueven las imágenes. El cine mudo no era más ágil que el de nuestros días por la sucesión más rápida de sus imágenes, sino porque estaba mejor orientado hacia lo que constituye la esencia del cine. Esto en boca de Fernand Léger suena menos a lugar común: "El detalle de un objeto, convertido así en todo absoluto, proyectado en grandes dimensiones, queda personalizado; el fragmento humano proyectado en gran-



des dimensiones, queda personalizado. Estos son los elementos dramáticos del porvenir..."

Por otra parte, las falacias que sustentan la crítica cinematográfica provienen en línea directa de los críticos literarios, quienes olvidan con frecuencia que el arte se funda en convenciones. Cuando se refieren al realismo parece que el artista armado de un cuchillo arrancó un trozo a la vida, y lo expone aún sangriento y con espasmos de agonía; pero la novela más desnuda de retórica y de más cálido tono conversacional presupone una tradición amplísima que se remonta a los narradores de cuentos cavernícolas. El realismo no es más que una etiqueta, como cualquier otra, romanticismo, cubismo.

Todos los novelistas poseen un reloj emotivo que los acompaña siempre en su tarea; pero comparado con el de los realizadores de películas el de los literatos resulta un reloj de arena.

En literatura las obras dramáticas nos parecen más lentas que las cómicas, sin que esto dependa de la mayor o menor rapidez con que se efectúe la lectura, sino de un tiempo interior, subjetivo. Algo semejante pasa en el cine: las pe-

lículas parecen lentas o rápidas sin que su velocidad dependa de los metros de la cinta en cuestión, sino del tiempo anímico.

Si admitimos que el tiempo en el cine es una ilusión, lo mismo debemos decir del espacio. El actor que aparenta una estatura normal, en la pantalla mide varios metros; un rostro en "primer plano" que alcanza dimensiones gigantescas, para el espectador situado en la sala posee un tamaño natural.

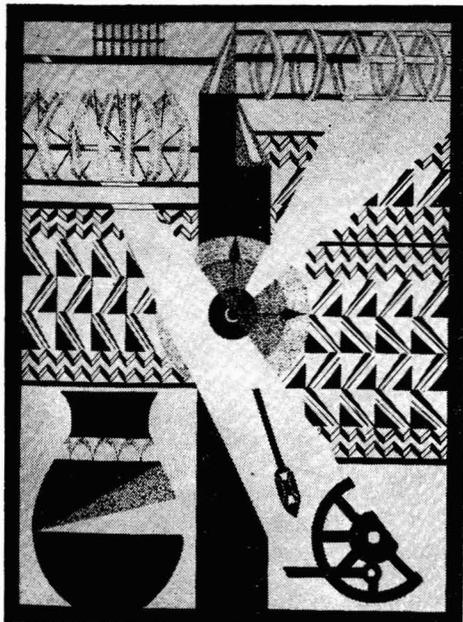
Pero el cine no es admirable por su facilidad de producir ilusiones espaciales, sino por su facultad para crear la ilusión del tiempo con verosimilitud extraordinaria.

Son muy apreciadas las películas de suspenso. Este es propiedad casi exclusiva del cine, el suspenso de la novela resulta pobre junto al del cine. Lo que en la literatura es casi siempre disfraz de torpeza expresiva, en el cine prueba irrefutablemente las facultades del realizador.

El suspenso en la literatura se reduce al "y luego", a ocultar con todo cuidado el desenlace hasta el último capítulo; pero el cine que se libera de la palabra ofrece la sensación de retener los instantes, de estar más allá del tiempo, de ser más verosímil que lo real. Cuando la cámara capta el tiempo no sólo se apodera de las tres dimensiones del espacio, sino también de una cuarta.

El suspenso tiene en el medio cinematográfico un enemigo implacable: la palabra. Ya es muy conocido el efecto hipnótico que causan los diálogos inoportunos sobre el público. Jean-Paul Sartre hace muchos años contaba una anécdota: "No sin melancolía, Pirandello aplica al cine la fábula del pavo real que lucía en silencio su plumaje, orgulloso de la admiración de todos. Hasta que un zorro envidioso, lo convenció para que cantase. El pavo abrió el pico, carraspeó y lanzó ese grito de todos conocido. Pero lo que no cuentan ni Esopo ni Pirandello es que, después de la experiencia, el pavo volvió a ser admirado por su silencio. Creo que el cine escogerá también el derecho de callar".

Las imágenes del cine obedecen a las leyes de la plástica, su movimiento a un ritmo musical; pero hasta que los esquemas plásticos no logran imprimir en el espectador una impresión de temporalidad no han llegado a ser verdadero arte



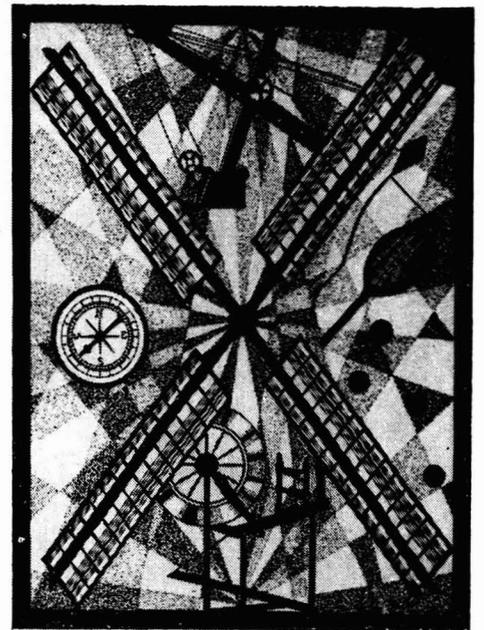
cinematográfico. El *tempo* es la misteriosa esencia del cine.

El cine, como el ballet, requiere asuntos muy simples para su representación, y que contengan motivos capaces de traducirse con facilidad en acción física.

El cuento infantil y la leyenda, con todo y sus escasas virtudes literarias, producen mejores efectos que las obras maestras de la literatura. Estas sobreviven, cuando mucho, como un pálido reflejo de los asuntos en que se inspiraron. Las imágenes literarias plenas de tradición se resisten a transustanciarse en símbolos plásticos. Los motivos populares, en cambio, se prestan a vivir en el cine una existencia reconquistada. El asunto consabido facilita la comprensión de las imágenes cinematográficas, y elimina gran parte del contexto literario que es preciso usar en un argumento nuevo.

Los productores deberían tener en cuenta que las películas sin pretensiones morales ni literarias son las que triunfan una y otra vez. Así pensaba Louis Aragon: "Me gustan las películas inmorales, en que el vicio queda sin castigo y la virtud sin premio, sin patriotismo ni soldaditos, sin poesía ni filosofía. La poesía no se busca, se encuentra..."

Buscando la trascendencia y el "valor" las películas se quedan en la pesadez y la cursilería. Se puede afirmar que el cine nació de la pantomima cómica, y que en la comedia ha encontrado su sentido más profundo, sus medios expresivos



más peculiares. La historia del cine no sería nada sin nombres como los de Chaplin, Max Linder y Ben Turpin. Al respecto P. A. Birot opina: "La obra empieza donde acaba la imitación. Recuerdo vagamente las primitivas cintas cómicas, pero creo que eran auténticas creaciones y, lo que es más, dinámicas, verdadero producto de un nuevo medio expresivo puesto a la disposición del ser humano, desde entonces continúa siendo en el cine cómico donde aparece mejor conservada esta cualidad fundamental."

# T E A T R O

## EL ESPECTACULO DE ARTE DE LOS INDONESIOS

Por Francisco MONTERDE

LA EMBAJADA de la República Indonesia en México presentó en el Palacio de Bellas Artes, durante la última decena de octubre, un espectáculo que se integró con danzas y cantos de Indonesia, los cuales tuvieron el acompañamiento musical adecuado.

Precedió a la presentación de ese programa, que se repitió cada tercer día en cuatro veladas, la apertura de una exposición de arte indonesio, instalada en el antiguo salón verde —más tarde, salón de arte popular— del mismo Palacio.

Gracias al espectáculo y a la exposición, el público de México ha podido apreciar ahora, sin deformaciones, algunos aspectos salientes del arte de Indonesia, que sólo conocía a través de páginas y fotografías —estáticas o dinámicas— de viajeros.

### PRECEDENTE Y TESTIMONIO

Si se busca un precedente de este primer contacto directo con el arte de Indonesia, se hallará en el libro *Island of Bali* que Miguel Covarrubias publicó hace unos diez años, cuyas láminas a colores y finos dibujos nos acercaron a ese arte remoto.

Las nutridas páginas de esa obra contienen un testimonio entusiasta y veraz del pintor y etnógrafo que en desinteresada

convivencia con los balineses comprendió sus costumbres y dió al mundo occidental la visión más fiel de la isla indonesia.

A ella debe acudir quien se interese por saber algo más amplio que lo frecuentemente repetido, para elemental información de turistas, sobre el pueblo, las costumbres, el arte —y de manera especial, el teatro—, festivales, magia y ritos.

### TEATRO Y DANZA

Sabemos por él que teatro y danza son inseparables para los indonesios; a tal punto, que "no hay una palabra que signifique *teatro*". La danza es teatro y el teatro es danza, que la música y a veces el canto acompañan naturalmente.

Como siempre que se trata de una cultura primitiva, en la cual danza y teatro se hallan íntimamente unidos, en razón del origen de este último, no debe hablarse por separado de una y otro. Ambos constituyen el espectáculo único, entre los indonesios.

Así lo ha comprobado el que acaban de ofrecernos, ya que en él, a través de la danza, conectada con el canto por la música que los acompaña, se pasaba —alguna vez— insensiblemente del ballet al drama o la comedia, y de éstos, al verdadero melodrama.