

La literatura cinematográfica en Francia

SUCEDE aún, en Francia, que el principio mismo del arte cinematográfico se discute. Esto proviene sin duda de la tradición teatral no interrumpida desde tres siglos, más estable en Francia que en cualquier otro país, y que se oponía, en cierta medida, al modo de ser particular al cinematógrafo. Se debe reconocer que los franceses han cometido durante algún tiempo el gran error de confiar a actores de teatro papeles de cine, lo que tiene por consecuencia obligada grandes contrasentidos en la actuación, y reduce al cinematógrafo a no ser más que un teatro empobrecido.

Sin embargo es en Francia donde se ha inventado el cinematógrafo; el *biógrafo* del ingeniero Marey (que ha inventado por lo demás casi todos los procedimientos gráficos científicos para el movimiento), era algo esquemático y correspondía más o menos a los dibujos animados. Las invenciones de los hermanos Lumière, respecto a las películas y los virajes, dieron los primeros medios de toma directa de vistas. Al fin es en un café de París, en 1896, donde funcionó el primer espectáculo cinematográfico.

Los primeros progresos, como se sabe, fueron muy lentos, y el cine sólo empezó después de 1910 a tener algún interés artístico. Francia fué desgraciadamente detenida en sus progresos cinematográficos por la guerra; fueron los países menos sacudidos por el conflicto europeo, Norte-América y Suecia, los que hicieron, hasta 1922, los mayores progresos en el arte del cinematógrafo.

Se empezó entonces a comprender en Francia, mejor aún que

en el país que lo había visto surgir, la importancia humana de un artista como Charlie Chaplín. Un escritor, Blaise Cendrars, un autor de películas, Louis Delluc, hicieron los primeros esfuerzos de crítica cinematográfica.

El éxito muy merecido de las películas suecas como «La carreta fantasma», los primeros éxitos también del cinematógrafo impresionista alemán, influenciaron fuertemente el espíritu de los primeros críticos cinegrafistas. Encontraron allí los primeros recursos para ir resistiendo al cinematógrafo americano que, a sus admirables cualidades, añadía un mercantilismo enojoso. Es más o menos entonces cuando se inició en Francia una crítica cinegrafista seria. No es inútil, para los lectores de ATENEA que viajan por Francia o leen los periódicos franceses, mencionar aquí los principales entre esos críticos:

Emilio Vuillermoz ha venido a la crítica cinegrafista por el camino de la crítica musical. El ha sido el primero en considerar especialmente y finamente el cinematógrafo como espejo de las costumbres. Escribe en *Le Temps*.

Otro, León Moussinac, ha venido a la crítica cinegrafista después de iniciarse en la crítica artística y teatral. Lo apasionan ideas políticas que a menudo influyen su opinión. Pero, sincero, entusiasta del arte mudo, ha unido a su romanticismo natural un gusto bastante vivo hacia el realismo. Su libro: «Naissance du cinema» es aún hoy uno de los mejores manuales sobre esta cuestión. Una de sus ilusiones es sin duda la de querer hacer del cine un gran arte popular: es evidente que el cine sincero y desinteresado deberá durante bastante tiempo prescindir de la admiración de las masas.

Al fin, un ruso refugiado en Francia, Andrés Levinson, ha partido de la crítica de la danza y de las artes de expresión humana hacia la crítica cinegrafista.

Sin embargo, a partir del año 1926, el cinematógrafo y la literatura se ocupan más y más el uno del otro. Inútil de hablar de las tentativas hechas para convertir en películas obras de prosa francesa: ninguna ha tenido tanto éxito como «El abanico de Lady Windermere» o «Resurrección». Pero, en Francia,

una escuela literaria que buscaba sobre todo la imagen, la expresión brutal y directa, pensó un momento encontrar en el *scenario* de film la forma literaria más desnuda y conmovedora. «Una literatura libertada por el cinematógrafo». Fué en esta dirección que se aventuró entre otros una joven e inteligente revista: «Les Cahiers du mois». Grandes casas editoriales como la Nouvelle Revue Française publicaron colecciones de *scenarios*. Pero esas tentativas no podían tener larga vida. La mayor parte de esos *scenarios* escritos por poetas eran imposibles de realizar en la pantalla. Por otra parte, la mayoría de los *scenarios* de los mejores films son cubiertos de indicaciones técnicas que los hacen ilegibles. Se ha debido, pues, abandonar este género. Sin embargo ha dado obras interesantes. La primera y la mejor es sin duda el «Donogoo-Tonka» de Jules Romains, en donde se relata la fundación, a consecuencia de una especie de apuesta, de una ciudad en Sur-América. Más recientemente, «Un suicidio», por Andrés Beucler ha resultado ser la obra mejor de un escritor de cultura insuficiente para manejar bien la prosa normal.

Entre los libros inspirados por el cine, sería injusto no citar la novela de un joven escritor y *metteur en scene* francés. *Adams*, por René Clair, es una obra excesiva, pero vigorosamente original en donde se pinta la gloria prodigiosa y efímera que el cine dispensa a sus héroes: «Usted sabe, sin duda, que las obras maestras del cine son mortales... La película, ay, se desprende de su soporte de celuloide...» Así termina el libro.

Hoy día el público se halla fatigado de todo lo que el cine podía ofrecerle de fantástico. Se ha observado que las películas más admirables: *La opinión pública* (obra de Charlie Chaplín en la cual Chaplín no representa personalmente), que el *Gola Rush*, que *El abanico de Lady Windermere*, *Varietés*, explotaban temas infinitamente más ricos que el mundo fantástico, el mundo de las pasiones y de las emociones humanas. Se ha notado que el cine, obrando a modo de vidrio de aumento, mostraba por primera vez gestos espontáneos, involuntarios, hasta muy débiles, a un gran público. Esta tesis ha sido defendida algunos meses atrás

por Andrés Maurois en un volumen colectivo: «L'Art cinématographique». Desde un año atrás la defiende el que firma estas líneas en «Les Nouvelles Littéraires». «Le Crapouillot», en la revista franco-inglesa «Close-up» y en adelante en la Nouvelle Revue Française. Esta tesis empieza a obtener éxito tal que el autor de estas líneas recibe a veces cartas de actores quejándose que el *metteur en scene* ha cortado arbitrariamente la película, deformando sus juegos de expresión. Por cierto, otros escritores tratan aún de defender la espontaneidad del genio, pero los progresos de la técnica los hacen perder más terreno cada día. Citemos, sin embargo, entre los defensores de este punto de vista lírico, el «Charlot» del escritor Henri Poulaille, pues es alrededor del nombre de Chaplín, autor y actor, que se trava otra vez aún el debate.

JEAN PREVOST.