

El cine debe ser mudo

NO hace mucho tiempo (1), al manifestar sus opiniones acerca del cine, dijo Pirandello:

El error fundamental de la cinematografía ha consistido en seguir, desde sus comienzos, un falso camino; el de la literatura (novela o drama). Debido a eso, se ha encontrado, forzosamente frente a una doble imposibilidad: la de reemplazar la palabra y la de desligarse de ella, lo cual ha acarreado un doble perjuicio: el de no poder encontrar, de esta manera, expresión propia, independiente de la palabra, y el que sufre la literatura que, reducida a simples imágenes, se ve disminuida en todos sus valores espirituales, que no son susceptibles de ser expresados sino por la escritura.

Cabe recordar que, en sus comienzos, el cine no tuvo otra trascendencia que la de un progreso alcanzado en materia de procedimientos fotográficos: un entretenimiento, utilizable como medio de constatación, cuya índole original, pura y simplemente mecánica, le señalaba límites, obligándolo a buscar un arte al cual aplicarse. Las modificaciones que en forma lenta y sucesiva se han introducido en la técnica, son las que nos han revelado las posibilidades de un arte nuevo; el perfeccionamiento del *make-up*, de la escenografía de interiores, las nuevas formas de trasmutación y superposición de escenas, han simplificado la visión de conjunto y acentuado los efectos de la mímica, con lo cual es posible prescindir, hoy día, de episodios suplementarios y de una gran cantidad de sub-títulos, que se hacen innecesarios por la eficacia que ha adquirido la representación, dentro de una sobriedad admirable. Con esto, el cine se ha orientado en una forma nueva y definitiva: de todos los elementos literarios que antes utilizaba, conserva solamente la exposición; las imágenes cerebrales han perdido su valor, acrecentándose el de las imágenes visuales, como medio de expresión directa y exacta de la vida, en la revelación de actos por medio de cuadros sintéticos, a grandes brochazos magistrales. Esta nueva condición, nos la revela, en toda su magnífica amplitud, su genio máximo: Charlie Chaplin.

(1) Véase *Monde*, 19 de Junio de 1929.

Existía un juego mecánico: el cine. Aparece Charlot: estamos en el séptimo arte (1).

Con sus estupendas expresiones, logradas sin esfuerzos aparentes, obteniendo en cada cuadro un desenlace inesperado, Chaplin produce en el espectador la impresión de una naturalidad perfecta, tal como si lo hubieran *filmado* mientras vivía.

Mientras él, con una mosca o una flor, hace reír a toda una sala, Buster Keaton necesita catástrofes continuas para despertar el regocijo (2).

Keaton está todavía muy ligado a la literatura; como la gran mayoría de actores que triunfan ante el público desde la pantalla, necesita de lo accesorio para producir efectos; y esto es debido, en gran parte, a la necesidad de popularidades que aseguren el éxito en gran escala, ya que la mayoría de los espectadores siguen buscando en el cine el simple entretenimiento, sin percibir sus cualidades como nuevo medio de expresión.

Como Charlot nunca subraya ninguno de los efectos que encuentra sin cesar, es apreciado en ellos por los espíritus rápidos solamente; mientras que la generalidad se contenta con sus caídas (3).

Esto explica el triunfo logrado—según el decir de diarios extranjeros—por el cine parlante, explotación del *hick* (4), al cual es aplicable el reproche que Paul Souday hacía al cinematógrafo de halagar el espíritu de las masas y rebajar las manifestaciones artísticas al nivel intelectual de la mayoría.

El cine verdaderamente artístico, en sus funciones de medio expresivo diverso de todos los que hasta ahora han sido conocidos, no tiene limitación en la carencia de sonidos. Por el contrario, alcanza su mayor altura en el silencio, concentrando toda la atención en las imágenes y sus expresiones.

El cinematógrafo ordena, compone, elabora a su modo los elementos de lo real, con objetos de extraer el valor expresivo y la significación simbólica, *que se dirige a la intuición*, cuyo campo es más vasto que el racional (5).

(1) Enrico Piceni.

(2) A. Levinsson.

(3) Cocteau.

(4) *Hick*, nombre con que los productores norteamericanos designan a la gran masa de espectadores, compuesta—en Estados Unidos—por millones de seres «estandarizados».

(5) J. Pierrefeu.

El cine mudo es el verdadero arte nuevo y, en todo caso, encontraría complemento en el relieve de las figuras, que contribuiría a la creación de medias sombras, sintetizando, aún más, la mímica y comunicándole mayor eficacia.

Bernard Shaw—y con él todos los adversarios del cinematógrafo—creen las palabras superiores a las imágenes y la inteligencia verbal superior a la inteligencia visual. No es una idea absurda. Es cierto que nuestra civilización es, sobre todo, una civilización verbal: todo el orden humano está construido sobre cierto número de ficciones abstractas, a las cuales sólo un nombre da solidez. Suprimamos la palabra «Estados Unidos» y ¿qué queda de común entre un polaco de Nueva York y un italiano de San Francisco? Suprimid la palabra «Amor» ¿qué queda de común entre la princesa de Clèves y Adriana Mesurat? Puede decirse que, en muchos casos, la palabra crea el sentimiento y es natural preguntarse si la psicología de los personajes reducidos a los movimientos, a la acción, no sería necesariamente elemental. Para esta objeción respetable, se me ocurren dos contestaciones. Si las palabras han creado nuestra civilización es posible que también la comprometan. Cuanto más abstracto es el vocabulario, el lenguaje tiende a ser un juego que se aleja más de lo real. Un país unido, homogéneo, aparece dividido profundamente por querellas de partidos, que no son más que querellas verbales. Los espíritus están perturbados por problemas que sólo provocan términos mal definidos. En muchos casos, la vuelta a la imagen, al pensamiento visual señalaría el regreso a la razón (1).

Pero lo importante ahora no es establecer si el cine es mejor o peor que el teatro y la novela, ni discutir su mayor valor; sino constatar que, junto a la inteligencia verbal, existe otra inteligencia visual, distinta de aquella, con vida y elementos propios; esto es, que el cine ha encontrado una nueva forma de expresión. Sumar a los elementos cinematográficos algunos de los elementos que utiliza el teatro, es desnaturalizar esta nueva forma expresiva, obtener un producto híbrido. Pirandello señaló esta consecuencia, en la oportunidad antes citada, diciendo:

Dar la palabra al cine en forma mecánica, no constituye un remedio a su error fundamental. Con la palabra mecánica, el «film», muda expresión de imágenes e idiomas de apariencias, se destruye a sí mismo, para convertirse en simple copia fotográfica y artificial del teatro. Esta copia, necesariamente, siempre ha de ser mala y toda la ilusión de realidad se pierde por las siguientes razones: I, porque en el teatro la voz es viva, mientras que en el «film» nunca lo será. II, porque las imágenes no hablan se las ve solamente, y si ellas hablan, su voz está en contradicción con su calidad de sombras, lo que denuncia el mecanismo y turba como una cosa sobrenatural; III, porque las imágenes en el «film» se deslizan en los sitios en que este se representa: una casa, un vapor, un bosque, una montaña, una calle, un valle; es decir, siempre fuera de la sala donde se proyecta. Ahora, la voz es

(1) André Maurois.

oída en la sala misma y eso no puede dejar de producir un efecto muy desagradable por falta de calidad.

Yo sé perfectamente que a esto se le encontrado un paliativo colocando en primer plano las imágenes que hablan; pero ¿con qué resultados? Helos aquí: I, el cuadro escénico se pierde; II, la sucesión de las imágenes parlantes sobre la sábana fatiga los ojos y resta su eficacia a la escena dialogada; III, la perfecta constatación de que los labios de las imágenes que actúan en el primer plano se mueven en el vacío, porque su voz no les sale de la boca. Aún en el caso de que lograra el progreso técnico el más alto grado de perfección, el mal no será reparado, puesto que las imágenes, pese a todas las modificaciones, quedarán siempre como imágenes.

El cine parlante perfeccionado no logrará jamás matar al teatro; a lo sumo se matará a sí mismo. El teatro quedará siempre como su modelo original y viviente; y como todas las cosas vivas, siempre en movimiento; mientras que el cine parlante sólo será su copia estereotipada y artificial.

Mientras el cine ha permanecido mudo, comprensible a todo el mundo, por medio de sub-títulos, susceptibles de ser fácilmente traducidos a todos los idiomas, con su difusión internacional, con la afición particular que había formado para la visión silenciosa, era un competidor serio del teatro; y el peligro de este consistía en las posibilidades de que tratara de imitar a aquél. Pero ahora sucede lo contrario: es el cine que quiere llegar a ser teatro; y éste no tiene nada que temer. Además existe hoy la dificultad del idioma; los ojos, para ver, son los mismos en todas partes; pero el lenguaje es diferente. Cada pueblo tiene el suyo. El mercado internacional está, pues, perdido.

Esta falta de universalidad, y sus inconvenientes, ya la podemos apreciar en Chile. En las copias silenciosas de películas parlantes—que de algún tiempo a esta parte se están proyectando en nuestros teatros—se substituyen diálogos y voces por los consabidos sub-títulos, que esta vez se encargan de ir anunciándonos los gestos del actor, con lo cual destruyen todo efecto. Los argumentos, desmerecen, y en todo caso pierden eficacia por la profusión de explicaciones y la inutilidad de un ochenta por ciento de ellas. El actor que recita se preocupa de sus actitudes, sólo en cuanto ellas contribuyen a vigorizar la entonación de las palabras que pronuncia; de este modo, el cine parlante conduce a la pérdida de la expresión visual.

Los directores rusos ensayan actualmente una técnica nueva e interesante: procuran restar importancia a la *estrella*, despersonalizan la acción, de modo que ella alcance eficacia sólo en conjunto; lo cual ofrece, desde luego, dos ventajas inapreciables: la de una mayor fidelidad y exactitud en la reproducción de actos—que son reconstruidos con todas las pequeñas y aisladas circunstancias que contribuyen a su formación, intensidad y trascendencia—y la de ampliar el campo de influencia sobre la intuición. Ante el espectador desfilan representaciones leves, pequeñeces, insinuaciones, que se suman insensiblemente

en su ánimo y producen una resultante total, sin intervención de la literatura y sin la funesta concentración del argumento en la psiquis de un solo personaje, que alcanza así los límites de lo extraordinario.

El perfeccionamiento del arte cinematográfico se alcanzará por este medio, u otro semejante; pero no es de esperar del cine sonoro, que desvirtúa y destruye los efectos visuales dirigidos al campo intuitivo.—F. ORTÚZAR VIAL.

Cagliostro o el hombre inmortal

“**L**A vida—dice un personaje barojiano—no acaba nunca... siempre está al comienzo... y al fin.” Muy cierto. Pocos son los hombres que dejan de esperar, por miserable y lastimosa que su existencia sea. Enfermos, décrepitos, fracasados, luchan aún por prolongar sus días sobre la tierra y en el secreto de sus almas guardan la convicción de que aún se hallan al principio, de que aún tienen derecho a la esperanza...

Persiguiendo la inmortalidad, el hombre ha seguido un camino sinuoso que a cada instante atraviesa bosques de leyenda, tan espesos, que el que no tiene la vista educada para ello, lo ve perderse, desaparecer tras las fantásticas espesuras. En este camino tiene no obstante su historia, historia de personajes reales, con el apoyo de fechas, documentos y testimonios, como cualquier otra historia. Tiene además la novela que aparece iluminada de maravillosos sucesos. Pero ¿cuál es el límite que separa a la una de la otra?

Seguramente, pocos son los que pueden contestar a esta pregunta, porque la inmortalidad—o por lo menos la prolongación de unos pocos años sobre la vida corriente del hombre—no es aceptada con entusiasmo mientras no se intente por medios ocultistas o cabalísticos. La ciencia médica no ofrece elementos capaces de dominar la imaginación. Ello acarrea la bancarrota de las glándulas de mono preconizadas por Voronoff y los sistemas terapéuticos de que son apóstoles diversos científicos bajo la tentadora oferta: «Viva Ud. cien años.»

En cambio, la ciencia oculta, el arte mágico cuya actividad secreta aún se desarrolla en nuestros escépticos tiempos, proporciona procedimientos más sugestivos, más sensacionales que