

y euritmia sublimes del monumento clásico, aquí no hay nada. No hay nada, y es precisamente lo que,—dicen ellos—, quieren que haya. Bien. Un arte que se entretiene en hacer nada, nada debiera valer. Sin embargo, algo vale, porque cuando la nada es ya tan perfecta, es mucho. . .

De todos modos, creo que, también, es mucha, demasiada, la importancia que a este arte a 0 grado algunos críticos y ensayistas le conceden. Quizá si estos mismos no estén desorientados por este noble afán de la vida que, en toda manera, busca las rutas relativas de la belleza absoluta. Y acaso, también, el más ponderado de sus comentadores, el imponderable don José Ortega y Gasset, sólo simuló bizantinas simpatías a la nueva escuela, porque, a través de la deshumanizada urdiembre de tu estética, bien se vislumbran los nervios de tu latente romanticismo, ¡oh sembrador de inquietudes! — G U I L L E R M O K O E N E N K A M P F.

## ENTRE EL CINE Y EL FOLLETIN

**E**S extrañamente borreguil la actitud con que acudimos al cine. Con paso elástico llegamos ante la boletería y compramos la entrada; caemos en la oscuridad de túnel de la sala, y a tientas nos sentamos. Dos horas después salimos hastiados, desilusionados, arrepentidos. La película—noventa sobre ciento—ha sido sosa, superficial, insulsa e ingenua como un folletín. ¿Por qué vamos al cine a pesar de que jamás hemos leído, ni en los diarios ni en volúmenes, ninguno de esos relatos truculentos en que pasta la gente cándida? En estricta lógica, el admirador del cine no debería ser sino el mismo vehemente lector de Pérez Escrich, de Tárrago y Mateos, de M. Delly y de Edgar Wallace. La verdad es otra: el público del cine se recluta en parte entre esos lectores; otra parte está compuesta por seres que no son lectores de literatura alguna; una tercera, en fin, de lectores exigentes. Absurdo sería que el cine, atendida la disparidad de composición de su público, pudiera gustar por igual a todo él.

Sin embargo, aplicar las categorías literarias estrictamente al cine resulta equivocado. La prueba la tenemos a la vista. Escojamos una buena película y refirámonos sólo a ella. Hace poco se ha estrenado en Chile una nueva película de Chaplin, *Luces de la ciudad*. Lo que ocurre en esta película es muy simple. Un hombre pobre, abandonado de todos, miserable hasta el extremo,

pasa casualmente por riquísimo a la imaginación de una pobre ciega vendedora de flores. En la misma noche, el mísero, que es Chaplin, conoce a un ricacho que se va a suicidar porque su mujer ha huído. Este ricacho distingue a Chaplin con vehemente amistad cuando está ebrio; al día siguiente de sus orgías no lo recuerda y lo repudia. Mientras tanto, Chaplin, enamorado de la ciega, se ha hecho su amigo. Un día ve en el diario que un médico extranjero cura la ceguera; se lo comunica a la ciega, al mismo tiempo que por una casualidad llega a saber que el propietario de la casa en que ésta habita con su abuela le ha dado de plazo sólo hasta el día siguiente para que cancele los alquileres atrasados. Chaplin busca entonces a su amigo, y como lo encuentra borracho, consigue que le dé dinero para que la ciega sane y para pagarle la casa. Pero hay unos bandidos escondidos en la habitación del millonario; uno de ellos le da un golpe en la cabeza a éste y lo aturde. Llega la policía, y Chaplin, con su miserable facha, se hace sospechoso. Para explicar que el dinero que lleva se lo ha dado su amigo, debe esperar que éste vuelva en sí. Pero al recobrar el conocimiento, el millonario ha espantado la curda, y al ver a Chaplin junto a él dice «¿Quién es este hombre?» Chaplin logra hacer una confusión y huye de la policía. Entrega su dinero a la ciega y se despide de ella para algún tiempo, pretextando un viaje. Lo encarcelan, y cuando sale de la prisión está más pobre, más triste y más mísero que nunca. Vagando por la ciudad, se para de pronto ante una tienda de flores: allí está su amiga ciega, que ahora ya ve. Chaplin, lleno de ternura, se le acerca. Ella, sin saber la crueldad de lo que hace, se le ríe en su cara, mientras Chaplin le pregunta si ve bien. La mujer, extrañada, le da una flor, como la primera vez que se encontraron, y una moneda. Pero al tocarle la mano, el tacto le recuerda a ese hombre que la quiso tanto, que la hizo recobrar la vista y al cual no ha vuelto a encontrar. Y lo reconoce.

Sobrepongámonos un momento a la emoción que esto ha podido producir en nosotros. *Luces de la ciudad* es nada más que un folletín, y si se le tradujera en palabras, en una novela, podría perfectamente ocupar un sitio junto a las fantásticas narraciones de Richebourg, de Féval y de Ponson du Terrail. Es folletín puro, por ejemplo, la vida de la ciega, con su abuela al lado; lo es igualmente el hombre que por amor trabaja y por amor accede a ir a la cárcel, siendo inocente. Y no porque en la vida no se produzcan hechos de esta categoría, sino porque son de una vulgaridad especial y característica, es decir, de la vulgaridad que llamamos folletinesca. La novela artística la des-

deña y se interesa por otros aspectos de la existencia, a los cuales reconoce una categoría más alta. El folletín se sacia con esas emociones elementales y con ese contenido trivial, porque se dirige a un público que sólo emociones elementales puede digerir: las otras le están vedadas por insuficiente educación estética e intelectual.

Pero volvamos a la película: ¿cómo es posible que la misma armazón que nos ha parecido dotada con dimensión de folletín y que nos parece execrable para la novela, no nos lo parezca en el cine? Desde luego, el lector indicará el nombre de Chaplin como motivo de esta diferenciación tan curiosa. No habrá dado en el blanco: Chaplin no es en este caso, con todo su genio, sino un instrumento del destino cinesco, si no es repugnante la pedantería de la expresión. No es Chaplin en particular el que salva a una película de parecer un simple folletín y de resultar, por tanto, intolerable para todo gusto delicado. Cualquier artista de cine discreto, cualquier conjunto de regulares condiciones, cualquier director de películas más o menos hábil consigue lo mismo. Parece que es el cine mismo el que logra lavar de su contenido folletinesco a los asuntos más truculentos, de modo que, una vez hecha la película, esta resulte tolerable cuando no digna de admiración. Si no hubiera otros signos de lo mismo, esta sola consideración debería persuadirnos de que cine y literatura no son cosas congruentes entre sí y que ligarlas tan estrechamente, como a veces hacemos, es error grave.

Todo lo cual no quiere decir que cualquier exceso folletinesco que se nos ofrezca en la pantalla deba encontrar gracia a nuestros ojos. Ni mucho menos. Hay multitud de películas en las cuales la dimensión de folletín ha sido tan notoriamente exagerada, que su visión resulta simplemente intolerable. Son mal cine, no mala literatura, si por un momento podemos aceptar que mala literatura puede ser buen cine, como efectivamente sucede en muchos casos. Por lo demás, obsérvese una cosa curiosa: las novelas que más adecuadamente llegan a la pantalla, que menos chocan allí, que parecen acomodarse mejor a las exigencias propias del cine, son aquellas en las cuales la dimensión de folletín es más grande. El éxito de «Resurrección», conforme la novela de Tolstoy, es la prueba. La novela es un folletín, un excelente folletín si se quiere, pero ante todo y sobre todo un folletín. La cinta que se elabore sobre ella puede, en primer lugar, seguir muy fielmente la trama de la novela, casi sin suprimir episodio alguno importante y sin alterar el desenlace ni menos el proceso psicológico de los seres fundamentales, y es una buena cinta. No ocurre lo mismo con otras novelas

llevadas al cine. Para que pueda hacerse algo con ellas es preciso, en primer lugar, someterlas a una transformación tan honda, que todos los valores sustantivos de la obra literaria se pierden y dejan el sitio a *valores cinescos*. Con lo cual ocurre que quien va a ver la película convencido de que podrá seguir en la pantalla la novela que conoce, no es eso lo que encuentra sino un producto enteramente diferente.

Hay una penetrante expresión del gran escritor inglés Aldous Huxley, que nos permitirá desarrollar mejor nuestro pensamiento. «Cada uno de nosotros—dice Huxley en un ensayo sobre *la vulgaridad en la literatura*—es como la población de una ciudad construída en la vertiente de una colina: existimos simultáneamente en muchos niveles diferentes». Si a mí se me pidiera ofrecer un ejemplo habitual de la verdad de esta expresión, aludiría a las emociones que despiertan las charangas militares y las murgas de los circos, aun en los sujetos más cultos y de más exigentes principios artísticos. La música que tocan no es tal música, y al sonar discordes y vulgares, no apelan a lo mejor del hombre, sino a lo más turbio. Usando de una metáfora, esa sonajera parece destinada a remover el légamo que hace el fondo en las aguas del espíritu, no porque ese espíritu sea sucio o turbulento, sino precisamente porque es sereno y vive en paz. Unas emociones mueven, pues, las aguas superficiales, otras las profundas, donde hay una oscuridad ancestral y donde se aposentán sólo los instintos y no la inteligencia. Pues bien, lo mismo sucede con la actitud de todo espectador culto ante el cine. El cine no ha sido hecho para alterar la superficie, que es el papel de la brisa.

Finalmente, una palabra sobre los peligros del cine. El cine es una trampa porque (hablo naturalmente de Chile) no hay crítica alguna atendible respecto de sus valores. Cuando se publica una obra literaria, el lector discreto espera que su cronista o crítico habitual se la recomiende; si no lo hace así, o no la lee, o la lee con otra disposición de ánimo. Cuando aparece una nueva película, el espectador está desorientado. La propaganda las presenta a todas igualmente magníficas y sorprendentes; como hechas por yanquis, además, esas propagandas son puramente cuantitativas y no cualitativas. Para el productor norteamericano una película en la cual se han gastado dos millones de dólares tiene que ser «dos veces más buena» que la que sólo costó un millón. No hay ni puede haber crítica independiente de cine en un asunto en que se mueven tan poderosos intereses económicos. Pero a mi juicio no es esa la única razón. Los editores saben que la crítica ayuda a la venta de un libro, aun cuando le

sea adversa, si no toca ciertos puntos vitales que, al ser vulnerados, acarrearán, naturalmente, la destrucción del interés del público. Los hombres del cine no han llegado a entender todavía esto, y por eso repudian la crítica independiente y la ahogan con dinero.—RAÚL SILVA CASTRO.

## PAUL MORAND EN ESCORZO

### I

**T**ALENTO. Cultura. Fino sentido de ironía.

Como máxima virtud ser una cabal expresión de nuestro tiempo.

Buen novelista. Sabio captador de tipos humanos. Psicólogo. Buceador que conoce climas morales. Personajes cosmopolitas. Estilo nervioso, cortado, mordaz.

No exenta de profundidad la conferencia lo revela como crítico y espíritu estudioso.

Humorista, el «sprit» francés se universaliza por su pluma.

Ingenio. Alto sentido de la metáfora—que muchas veces degenera en payasada. Agilidad en la prosa.

Inventor de la nueva técnica literaria: afán de originalidad, poder de síntesis, visión rápida e intrascendente, panoramas en fuga hábilmente matizados de jovialidad, Paul Morand es un literato completo. Justamente: un literato completo para nuestra época. Como la madera saltando en astillas por acción del obús es el símbolo más aproximado del desequilibrio humano de post-guerra.

### II

Al otro lado:

Paul Morand viajero cruza todas las latitudes. El vértigo de la civilización lo fascina y lo envuelve. Para expresarlo, la piqueta es el mejor vehículo.

En tensión de chiste o de frivolidad permanente es difícil, sino imposible dar una visión del mundo. Morand—demasiado hombre de su tiempo—fracasaría como narrador de viajes de no contar con su admirable espíritu galo, que sabe aunar lo curioso con lo ameno. Ve poco. Inventa mucho.

Superposición de planos. Quitada esencia forzada en las metáforas. Ritmo de «jazz-cocktail». Algarabía. Fuga. Siempre fuga.