

EL CINE

Realismo Norteamericano

Por Antonio MONTAÑA

PARA INTENTAR un análisis sobre el cine norteamericano, deben colocarse sobre los platillos de la balanza, los dos cuerpos de virtudes y defectos que lo han caracterizado en sesenta años de su historia. El que al parecer basta para inclinar el fiel varios grados en su contra, es el comercialismo. El cine norteamericano es una industria —decimos— preocupada sólo por entregar en el momento del balance, una cuota anual de películas que llene las necesidades de exportación y que pueda mantener a su público sobrealimentado de utopías. Examinando este aspecto desnudo, llegaremos a la conclusión de que el cine yanqui sólo cumple con una labor económica y política: económica en tanto que los dividendos que produce sobrepasan a los de otras industrias, y política pues cumple la función de agrupar a la comunidad en derredor de fantasmas comunes.

Si nos adentramos más profundamente en su estudio, llegaremos también al convencimiento de que examinado como género, no es tan despreciable, artísticamente, como a una primera vista parece. Así como en pintura se producen obras maestras y cuadros malos, en cine se producen películas malas y buenas. El límite fijado por los norteamericanos para los géneros B y C, sobrepasa en calidad, por lo menos técnica a los de otros países. Sin exigir demasiado hallaremos que un cincuenta por ciento de las cuatrocientas películas que se filman anualmente en los estudios californianos, poseen virtudes cinematográficas innegables, aunque casi siempre perdidas entre la gran fronda de mal gusto y vacuidad que las configuran. Las cintas del *Far West*, tópicos cabalgando sobre la llanura; hijas directas de Thomas Ince, no responden a ninguna urgencia, ni esconden sentido diferente al que transparece con su proyección; pero tienen, por lo menos, un estilo particular y característico: la acción, justificada en la imagen, virtud que por la fuerza de costumbre, hemos dejado de apreciar.

Si nos asomamos a la ventana del cine para justificarlo sólo por su trascendentalidad, es obvio que el gran castillo de naipes se derrumbará ruidosamente. De los cuatrocientos millones de espectadores, sólo una minoría ínfima es capaz de comprender el valor de una película dirigida a enfocar valerosamente un problema. El objeto del cine como arte, quizá sea primordialmente ése. Pero hemos también de aceptar como una realidad, que el cine es una industria a la que muchas veces hemos de estar agradecidos de que dirija sus baterías en dirección diferente a la masa de palurdos y busque el campo del arte. Debemos aceptar el fenómeno, aunque lo ideal hubiera sido que el cine continuara la línea fijada en sus inicios; que fueran los artistas quienes estuviesen dedicados a él y que cumpliera

con una labor educativa con los espectadores, más que con una función comercial para con sus productores.

Cuando en 1952 el cine norteamericano pareció estremecerse desde los cimientos, fue necesario buscar un asidero diferente al que hasta entonces había mantenido al boyante edificio en pie. No fueron suficientes el cinemascopio, los colores, la multiplicación de las curvilíneas Marilines Monroes, etc., y sorpresivamente halló un camino nuevo: el realismo; realismo a la norteamericana; visión no del todo ajustada a la realidad, pero que sobrepasa la frontera del sueño para enfrentarse a problemas cotidianos. El resultado de esta nueva apreciación cinematográfica, no es de hecho siempre

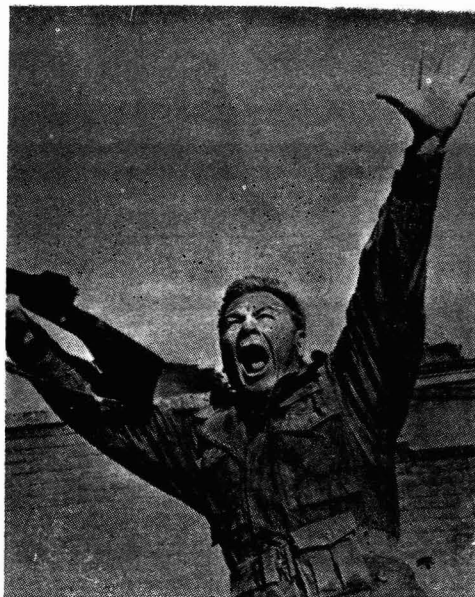
afortunada, porque realismo no es eliminar como cuerpo excedente al optimismo y mirar los valores negativos del mundo desnudo de otro encanto. Toda realidad sin esperanza, sin irrealdad, pierde su carácter. El mundo más negro guarda las posibilidades de una partícula brillante. Cuando maldad y vicio se presentan verticales, o bondad y honor sin asperezas en la línea, pasan a ser caricaturas. Las películas *negras* son tan antirrealistas como las que llevan el sello del optimismo y el conformismo absolutos. El *bad end* como norma, es tan absurdo como su contrario el *happy end*.

Con el neorrealismo italiano sucedió algo bastante curioso. Sus creadores se afanaron por buscar un medio de limpiar a la expresión fílmica de todos los elementos que la hacían parecer utópica. Con la misma alegría que un niño armado de cuchara se dedica a quitar del pastel los adornos de dulce, el grupo neorrealista eliminó los materiales que consideraban producto de la ficción. Intentaban dejar la realidad a secas; pero con su entusiasmo ocurrió algo similar a lo que en metafísica con el método cartesiano —y que perdonen los filósofos la comparación—: con la *epojé* se intentaba rescatar la realidad del ser en sí. Desnu-



Nido de ratas —"visión no del todo ajustada a la realidad"

dándose de los conocimientos adquiridos sobre las cosas, Descartes acabó por perder el piso de la realidad y vióse obligado a rescatarlo poco a poco, en una operación inversa, a partir de la intuición de Dios. El neorrealismo, al limpiar el mundo de la creación cinematográfica de los elementos que se consideraron in-
esenciales, se quedó con la pobreza como Descartes con Dios, y tuvo que recurrir a rescatar la realidad perdida, sobre la base que consideraron fundamental: la miseria en su aspecto puro. Resulta, sin embargo, muchas veces, que lo in-
esencial justamente es la pobreza; que es ésta una consecuencia de hechos más importantes; que es lo que el vestido haraposito al vagabundo: éste seguirá siéndolo así se vista de etiqueta. Los elementos de ficción, eran lo creado: el arte. Y hubieron de recurrir a él, creando nuevos elementos de una realidad ficticia,



Ataque —“ante su compromiso”



La que volvió por su amor —“situaciones límites”

para justificar al neorrealismo como expresión. Con *Humberto D* la escuela coronó la meta, cerrándose a sí misma sus posibilidades.

El nuevo realismo norteamericano en lugar de mostrar un panorama desposeído de elementos que no sean los diarios, dirige su lente hacia situaciones extraconvencionales, situando a sus personajes ante problemas posibles, sólo que llevados a un punto de rompimiento. Se presenta la crisis a la que determinado método de vida conduce. Su realismo, es realismo de posibilidades. Al ver los problemas que se plantean en una película al espectador, se piensa en el acto final de una pieza de teatro.

Tres películas que hemos visto últimamente, dan un índice claro de esta nueva tendencia: *Baby Doll*, de Elia Kazan; *El Stigma del Arroyo*, de Robert Wise y *Ataque*, de Robert Aldrich.

Elia Kazan, junto con Aldrich, Lazlo Benedek, Daniel Mann, Edward Dmytryk, William Dieterle, William Wyler, Billy Wilder, George Stevens, Fred Zinneman, Robert Wise, Richard Brooks, Nicholas Ray, Anthony y Delbert Man, Marck Robson, Joseph Mankiewicz, representan la nueva corriente realista.

Pero quizá sean los dos primeros nombrados, quienes mejores resultados hayan logrado.

Baby Doll, la última película de Elia Kazan, al igual que *Ataque* de Robert Aldrich, plantean el problema de la decisión. Los hombres están obligados a responder con sus actos a determinada situación; ante sí está el destino con sus diferentes posibilidades y tienen para moldearlo un carácter. No importa qué tan profundo sea su laberinto vital, porque el hecho es que desde la primera escena, los personajes están perdidos en su mundo; derrotados, como el marido de *Baby Doll* o el teniente de la tercera división de infantería. El dilema no es siquiera rescatar algo; salvarse, sino salir aun cuando sea momentáneamente del pantano en que están debatiéndose inútilmente. El problema, pues, no está referido a una situación general, como puede ser la de la miseria italiana, sino a uno particular. Es el problema del hombre ante sí mismo.

Se trata aquí del realismo crítico, pues los hombres son el producto de un ambiente; el resultado de un *modus vivendi*; están sujetos a su vida pero cada uno de sus actos transpasa la frontera individual, lesionando a la comunidad, que es a su vez culpable de la situación a que se ven sometidos. Tiene más vigencia la cobardía o la impotencia, que el hambre, pues son estos problemas personales sin soluciones genéricas; problemas universales.

Tanto *Baby Doll* como *Ataque* tuvieron su génesis en obras de teatro, pero al ser trasladadas cinematográficamente, no perdieron las características que exige el cinéfilo. Es decir, aun cuando fueron planeadas para resolver las situaciones con palabras, al trasladarse al cine la imagen cobró toda la importancia que perdieron los giros retóricos. Las primeras escenas de *Ataque* merecían que se las colocaran como una muestra de la maestría expresiva de Aldrich y las posibilidades de la imagen hecha comunicación. De *Baby Doll*, la secuencia de la mecedora y la caricia brutal de un zapato sobre el vientre de la mujer, tienen este mismo poder y similar calidad.

El crítico de una de las publicaciones semanales de mayor difusión, atacó furiosamente a la película mencionada tachándola de “turbio señuelo ajeno a la verdad y al arte... Producto de un cine decadente que busca atraer al público con señuelos turbios... Un film que no es inmoral, sino por su carencia absoluta de honestidad espiritual y social... Inoperante, pues carece de cualquier perspectiva crítica...; con personajes carentes completamente de carácter que dan en todo caso, la sensación de unos muñecos inventados por la fantasía del señor Tennessee Williams...”

Más adelante el mismo crítico dice: “Auténtico realismo es el del film *Gerzasia* en que se denuncian verazmente los estragos que hace el alcohol y entre la gente pobre y embrutecida por la miseria... Utiliza todos los recursos de un talento y una sensibilidad que se ponen al servicio de fines nobles.”

Naturalismo y realismo, algo a lo que al parecer confunde el autor de la reseña. El arte, no tiene fines nobles. Las sociedades benéficas no tienen fines artísticos. *Guernica* de Picasso no solucionó el problema de la guerra española. El cine es creación y es necesario, por tanto, que de la imaginación de los guionistas salgan al mundo los personajes. *Ladrones de bicicletas* no es un noticiario, como tampoco lo es *Humberto D*. El realismo tiene la virtud de hacernos ver una realidad desconocida, bifurcada si se quiere. Y si el realismo es honesto consigo mismo, será amoral o inmoral, si el asunto que se trata realístamente así lo exige. Es deshonesto e inmoral, aquello que se presenta como realismo sin serlo: la bondad de un obrero que por amor a su país produce una cuota de ladrillos superior a la esperada, por ejemplo. Pero no tiene por qué serlo el de la infamia, la cobardía, la doblez. Puede en este caso criticarse al personaje; a la situación límite que éste representa, pero no al género en su totalidad y des-



Moby Dick —“acción justificada en la imagen”

echar por imposibles situaciones que no tenemos al corto alcance de nuestras narices. Los grandes problemas no son posiblemente los que encontramos en el apartamento vecino, aun cuando si metemos el escapelo allí, parezca menos agradable el espectáculo de lo que podía esperarse.

No es tan ajeno el cine norteamericano a las realidades sociales que pide el comentarista de *Novedades*. *El Estigma del Arroyo*, de Robert Wise, desciende al tenebroso barrio italiano de Nueva York, para presentar el problema de la miseria, reflejado en el salvajismo del protagonista, que después de ladrón, se ve obligado a volcar la agresividad en los *rings* de boxeo. No se presenta el mundo de la pobreza revestido de características ideales, porque los hombres, han sido incapaces de vencer el ambiente y son la consecuencia primera de éste. *El Salvaje* de Lazlo Benedek; *Nido de Ratas*, *Al Este del Paraíso*, de Kazan, etc., enfocaban el mismo problema desde diferentes ángulos y era menos optimista el resultado final, que el de los films donde el aporreado protagonista parece revestido de una coraza sobre la que resbalan las secuelas que la miseria trae consigo.

El realismo es un intento de presentar, artísticamente, aquello que en la realidad es posible. Toma del mundo, como el lógico para sustentar el silogismo, las premisas que tiene ante sus manos; los datos firmes y seguros sobre los cuales puede tallar la obra. Así como el bloque del escultor, la realidad primaria va cobrando nuevos perfiles, haciéndose nueva a medida en que el artista reobra sobre ella. Esto no indica, naturalmente, que la realidad sometida al arte deje de serlo. Por el contrario: indica que el arte es un medio de creación de posibles realidades. Es inútil intentar renovar la tarea del Dios bíblico y crear un mundo de la nada. El artista ha de valerse del mundo en torno para justificar y concebir la obra.

Se confunden con frecuencia realismo y realismo socialista. Si se critica al cine norteamericano porque su cámara no recoge las exigencias del segundo, la discusión es inútil. Sin embargo todo realismo es social puesto que parte de una comunidad y se dirige hacia ella. Desnudos de su aparato mítico, observados como insectos bajo la lupa del entomólogo, los personajes del cine realista se debaten entre sus problemas; luchan contra ellos o se dejan vencer. Su triunfo o su derrota ha de reflejarse, por necesidad, en la comunidad a donde su vida está sujeta, no importa cuan individual sea la solución.

Quizá el realismo norteamericano, sea el realismo de la extracotidianidad, lo que no le resta el derecho de ostentar el calificativo. El neorrealismo era la denuncia de lo diario, revestida por un discurso de amor. Tenía una intención bondadosa que lo identifica dentro de las escuelas cinematográficas con el buen Samaritano. El yanki se presenta desprovisto de esa intención trascendente. Busca golpear un poco el rostro de los adormecidos espectadores, mostrándoles una realidad posible, en tanto que ha partido de la base en que se sustenta vitalmente el hombre de la butaca.

T E A T R O

PRIMEROS ESPECTACULOS MORALIZADORES en la NUEVA ESPAÑA

Por Francisco MONTERDE

EN LA altiplanicie mexicana los evangelizadores organizaron espectáculos de índole moralizadora, desde temprana fecha: quizás antes de lo que se había supuesto al rastrear los orígenes del teatro en la Nueva España.

De una de las primeras obras que no fueron sencillas improvisaciones, queda testimonio en manuscritos que se conservan en la sección correspondiente de la Biblioteca del Congreso, de Washington, D. C., bajo el número 1139.

Se trata de un texto dialogado en náhuatl, no vertido aún al español —o, al menos, no publicado en nuestro idioma—, del cual existen dos copias que tienen, respectivamente, 31 páginas, sin el prólogo, y 36, con éste, incompleto.

Como falta la iniciación del prólogo de esa obra dramática, en la única de las dos copias existentes en la que se salvó parte de aquél, no es posible decidir cuál de los personajes se encargaba de recitarlo ante los espectadores.

Quizás, como era frecuente en las representaciones de la antigüedad, ese trabajo correspondería a determinado intérprete, a quien se designaba "El Prólogo", y no a cualquiera de los demás que tenían a su cargo los diversos papeles de la obra.

Aunque el uso de máscaras —que persiste en las danzas y los "retos" de los aborígenes— hacía compatible el desempeño de varios papeles, sucesivamente, por el mismo actor al facilitar el doblaje.

La parte del prólogo que existe en la segunda de las mencionadas copias, concluye con palabras dirigidas a "mi amado pueblo": expresión reminiscente de las arengas de autores clásicos latinos.

Con esas palabras se invita a guardar silencio. Advertencia indispensable, en aquellos días, para un público no habituado aún a representaciones dialogadas, en las que se prescindía del canto.

Recordemos que en la primera función teatral efectuada en las Antillas, unos dos siglos después, la autoridad civil tuvo que amenazar con que enviaría al cepo al espectador locuaz, para que la representación se iniciara.

Por esa razón, el Prólogo concluía su advertencia con una frase que ratificaba el exhorto al silencio. Decía al público, entre otras cosas: "Ten paciencia durante un rato."

La música no se hallaba excluida por completo de tales representaciones teatrales primitivas. No era posible suprimirla totalmente, de pronto, para un público acostumbrado a presenciar espectáculos en que la voz estaba sujeta al



ritmo acentuado por los instrumentos musicales.

Un toque de trompeta —probablemente, corneta de barro, indígena— precedía a la aparición en escena de cada personaje, y otro toque de corneta sucedía al mutis, a la salida del mismo.

A un espectador de ahora, tal recurso podría recordarle aquella rúbrica musical que el gran director Jouvett ponía en algunas de sus excelentes realizaciones escénicas de clásicos y románticos franceses.

Desde el punto de vista de un autor del siglo xvi, quizás el toque de corneta podía servir para que los espectadores distraídos o impreparados advirtieran oportunamente las entradas y las salidas de los personajes.

El montaje requería, para la representación de la obra anónima cuyo diálogo se conserva en la Sección de Manuscritos de la Biblioteca del Congreso, de Washington, D. C., un elemental decorado.

Es posible pensar en la posibilidad de que tal obra se representara inicialmente, como otras muchas, en el interior de un templo, a cuya arquitectura tendría que adaptarse, por ello, el decorado.

De haber sido así, la portada de una capilla pintada sobre tela, estaría colocada ante el altar de la iglesia. A los lados, con madera y ramas se sugerirían, respectivamente, una choza y un bosque.

De la parte posterior del templo se aprovechaban los dos coros, alto y bajo; en aquél se abriría el cielo, y en éste se hallaría el purgatorio, simulado con llamas de papel tras la boca sombría.

